

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
an der Philosophischen Fakultät
der Universität Freiburg (CH)

BOULEVARD IM SPIEGEL

Metatheater

bei Curt Goetz, Sacha Guitry und Noël Coward

Genehmigt von der Philosophischen Fakultät

auf Antrag der Herren Professoren Ralph Müller (1. Gutachter)

und Achim Hölter (2. Gutachter).

Freiburg, den 24. Februar 2014 (Datum der Thesenverteidigung).

Prof. Marc-Henry Soulet, Dekan.

Mirjam Hurschler Harjane

Engelberg (OW)

Für Karim

Vorwort

Zahlreiche Personen haben dieses Dissertationsprojekt unterstützt und begleitet. Mein besonderer Dank gilt:

dem ersten Betreuer meiner Doktorarbeit, Prof. Dr. Fricke († 2012), der mich auf das Boulevardtheater (und im Besonderen die Stücke von Curt Goetz) aufmerksam gemacht hat, für seine langjährige wertschätzende Betreuung des Projekts, meinem Doktorvater Prof. Dr. Müller, dem ich neue Impulse für die Arbeit verdanke, für seine Bereitschaft, nach dem Tod von Prof. Fricke die Betreuung meiner Dissertation zu übernehmen,

Prof. Dr. Hölter für sein Einverständnis, als Zweitgutachter zu fungieren, allen Teilnehmern und Teilnehmerinnen sowie den Leitenden des Forschungskolloquiums der Universität Fribourg für ihr Interesse, die Diskussionen und Ideen, Thomas Hanke für das sorgfältige Lektorat der Arbeit, seine Hinweise und Korrekturvorschläge,

den Mitgliedern der Direktion des Kollegiums Heilig Kreuz dafür, dass sie dem Projekt gegenüber positiv eingestellt waren,

den Freundinnen und Freunden, besonders Sonja Klimek, Renzo Caduff, Elisabeth Peyer und Andrea Pirkenseer für das Korrekturlesen sowie Claudius Pirkenseer für die Grafik, des Weiteren Daniela Kalscheuer, Eva Wiedenkiller, Thomas Studer, Katja Blust für ihre Hilfe und Ratschläge sowie weiteren Personen, die mich ermutigt und in irgendeiner Form zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben,

schließlich meinen Eltern, meiner Schwester und meinem Bruder sowie meinem Mann, Karim Harjane, für die Geduld, die Gespräche und die Unterstützung.

Ce qui ne me passionne pas m'ennuie.
(Sacha Guitry: *Mon portrait*)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	I
Abbildungen und Tabellen	V
1. Einleitung	1
1.1. Sind Boulevardstücke Illusionstheater?	1
1.2. Die Gattung Boulevardtheater.....	4
1.3. Fragestellung und Aufbau der Arbeit.....	8
1.4. Die Autoren Goetz, Guitry und Coward	11
1.5. Die Forschungssituation	20
2. Begriffsbestimmung	27
2.1. Kurzzusammenfassung zur Begriffsverwendung.....	29
2.2. Abgrenzung und Verwendung der Termini <i>Metatheater</i> und <i>Theater im Theater</i> (<i>Spiel im Spiel</i>).....	32
2.2.1. Spiel im Spiel / Theater im Theater	32
2.2.2. Metatheater und metatheatrale Formen.....	45
2.2.3. Zusammenstellung der in dieser Arbeit gebrauchten metatheatralen Formen.....	57
2.3. Klärung der Begriffe <i>Intermedialität</i> , <i>Potenzierung</i> , <i>Ipsoreflexion</i> und <i>Mise en abyme</i>	61
2.4. Die unendliche Ipsoreflexion als unendliche (Dramen-)Form und die Metalepse als paradoxe Überschreitung von Dramen-Ebenen	66
3. Metatheatrales Schauspiel vs. Verstellung	79
3.1. Verwechslungs-, Beobachtungs- und Verstellungsszenen in Abgrenzung zu Theater im Theater.....	79
3.2. Besondere Rollenspiele: Zwei Beispiele für dramatische Metalepsen bei Guitry.....	83
4. <i>Der Raub der Sabinerinnen</i> – ein frühes Beispiel von Spiel im Spiel im Unterhaltungstheater, neu bearbeitet von Curt Goetz.....	90
5. Theater im Theater als Bühnenprobe oder während der Dreharbeiten zu einem Film.....	110
5.1. Dreharbeiten auf dem Theater.....	111
5.2. Theater im Theater als Bühnenprobe	121
6. Eine Aufführung als Theater-im-Theater-Einlage	141
6.1. Theater im Theater als Einlage eines fiktiven Bühnenwerks.....	141
6.1.1. Theater im Theater als akustisch eingespielte Aufführung.....	141
6.1.2. Theater im Theater als Aufführung einer Liebesgeschichte oder eines Beziehungsdramas.....	144
6.1.3. Puppentheater im Theater.....	166
6.2. Theater im Theater als Einlage des aufgeführten Bühnenwerks eines anderen Autors.....	172
6.2.1. Eine Pantomime als Theatereinlage	172
6.2.2. Theater im Theater als Aufführung des Binnendramas eines realen Autors bei Guitry und Goetz.....	184
7. Besondere Theatereinlagen: Eine Binnenhandlung als Stegreiftheater.....	196
7.1. Improvisierte Theatereinlagen	196
7.2. Eine improvisierte Binnenhandlung als intertextuelle Vermischung von Dramenebenen.....	197
7.3. Stegreiftheater als aporetische Ipsoreflexion	217

8. Musiktheater im Theater	229
8.1. Musiktheatereinlagen – eine Einführung.....	229
8.2. Oper im Musical bei Guitry.....	232
8.3. Oper im Theater bei Guitry.....	239
8.4. Musical im Musical bei Coward	242
8.5. Meta-Oper im Theater bei Goetz.....	246
9. Theater im Theater als Lesung	260
10. Metatheatrale Formen	267
10.1. Überblick über die metatheatralen Formen	267
10.1.1. Nicht-theatrale Einlagen.....	269
10.1.2. Gelesene Einlagen	269
10.1.3. Showeinlagen	273
10.1.4. Eine Geistererscheinung als Spukeinlage	278
10.1.5. Spielerische Einlagen.....	285
10.1.6. Öffentliche, nicht-theatrale Auftritte.....	298
10.2. Prologe und Epiloge, Vorspiele und Nachspiele.....	305
10.3. Theaterverweise, -metaphern und Sprechen <i>ad spectatores</i>	338
11. Boulevard im Spiegel: Metaliterarische Aussagen über das Theater, den Roman und den Film in Boulevardstücken von Goetz, Guitry und Coward	349
11.1. Über die (Theater-)Schriftsteller	352
11.1.1. Über historisch verbürgte Theaterschriftsteller.....	352
11.1.2. Über fiktive Schriftsteller.....	355
11.1.3. Über einen Romanautor: David Bliss in <i>Hay Fever</i>	363
11.1.4. Über die Selbstinszenierung, oder: Wie man sich einen Namen macht.....	370
11.1.5. Über die <i>Auteurs-Acteurs</i> , das Schauspiel und die Schriftstellerei.....	374
11.2. Über die Schauspieler	377
11.2.1. Über historisch verbürgte Schauspieler	377
11.2.2. Über fiktive Schauspieler und Schauspielerinnen	380
11.2.3. Stars am Ende ihrer Karriere.....	393
11.3. Über die Kritiker und die Presse.....	402
11.4. Über die Theaterdirektoren und -regisseure	411
11.5. Über das Publikum	418
11.6. Über das Boulevardtheater	425
11.7. Über den Film und Hollywood.....	436
12. Zusammenfassung und Schlussbemerkungen	449
12.1. Nichts Neues im Boulevardtheater?.....	449
12.2. Parallelen und Unterschiede im Umgang der Boulevardautoren mit metatheatralen Techniken und Theater im Theater	451
12.3. Inhaltliche Parallelen.....	454
12.4. Die Komik metatheatraler Formen.....	457
12.5. Einreihung in die Tradition des Metatheaters.....	461
12.6. Inszenierte Poetik.....	462
12.7. Der Anteil metatheatraler Stücke am Gesamtwerk der Autoren	463
12.8. Metatheater im Boulevard – Innovation oder Pirandello-Imitation?	464

13. Verzeichnis der untersuchten metatheatralen Stücke	473
13.1. Verzeichnis der in der Arbeit behandelten Stücke von Goetz, den Gebrüdern von Schönthan und Gordon mit Nachweis der Kurztitel	473
13.2. Verzeichnis der in der Arbeit behandelten Stücke von Sacha Guitry mit Nachweis der Kurztitel	475
13.3. Verzeichnis der in der Arbeit analysierten Stücke von Noël Coward	478
14. Literaturverzeichnis mit Nachweis der Kurztitel.	480
14.1. Abbildungen.....	480
14.2. Primärliteratur.....	480
14.2.1. Werke, Übersetzungen und Bearbeitungen von Curt Goetz (chronologisch)	480
14.2.2. Werke von Sacha Guitry (chronologisch)	481
14.2.3. Werke von Noël Coward (chronologisch)	482
14.2.4. Weitere Primärliteratur (inkl. Musiktheater) und Nachweis der Kurztitel.....	483
14.3. Sekundärliteratur	485
14.3.1. Publikationen zum Leben und Werk von Curt Goetz	485
14.3.2. Publikationen zum Leben und Werk von Sacha Guitry	486
14.3.3. Publikationen zum Leben und Werk von Noël Coward	487
14.3.4. Forschungsliteratur zur <i>Potenzierung</i> , zum <i>Metatheater</i> und verwandten Begriffen	487
14.3.5. Weitere Forschungsliteratur, Artikel und Nachschlagewerke.....	490
14.4. Internetseiten (Onlinefassungen oder PDF)	494

Abbildungen und Tabellen

Abbildung 1: Übersicht über die Begriffe	28
Abbildung 2: Henry Monnier, als <i>Monsieur Prudhomme</i> verkleidet.....	89
Tabelle 1: Aufbau der <i>Seifenblasen</i>	319
Tabelle 2: Aufbau des Einakters <i>Die Barcarole</i>	319

«Was das ist: «Boulevardtheater»? Das ist haarscharf an der Kunst vorbei.»
(Die Direktorin eines Boulevardtheaters, einen Dritten zitierend)
(Huber 1985, 6)

1. Einleitung

1.1. Sind Boulevardstücke Illusionstheater?

Le comédien: [...] Il ne faut pas être amoureux du théâtre, il faut l'adorer. Ce n'est pas un métier, le théâtre, c'est une passion !

(Comédien, I, 343)¹

Stellen Sie sich vor, man habe Sie zu einem Theaterabend eingeladen. Eine Komödie, ein Unterhaltungsstück steht auf dem Programm. Welche Erwartungen und Wünsche verknüpfen Sie mit einem solchen Theaterbesuch? Vielleicht wollen Sie sich entspannen, lachen und gut unterhalten werden. Handelt es sich um ein Boulevardstück, dann ist mit einer Beziehungskomödie zu rechnen, die als «wesentliches Merkmal [...] die zwischenmenschlichen (vorehelichen, ehelichen, nachehelichen und außerehelichen) Beziehungen» thematisiert (Huber 1985, 190).² Solches Theater zeigt Bühnenfiguren auf der Suche nach dem persönlichen Glück und setzt mehr auf Gefühle und Pointen als auf Rationalität (vgl. ebd., 191). Ein befreiendes Lachen zeigt das unvermeidliche Happy End an (vgl. ebd., 208), nachdem private Probleme gelöst oder vielleicht auch nur hinweggewischt wurden. Ziel für die Zuschauer ist das «Erleben von Harmonie, Glück, Schönheit» (ebd., 335), wobei «öffentliche» Angelegenheiten und Probleme, die nicht das Privatleben betreffen, dabei nonchalant ausgeblendet werden (vgl. ebd., 191).

Das Boulevardtheater gibt scheinbar Einblick in «Privates» (ebd., 191), zeigt «Personen «quasi aus dem richtigen Leben» »³ (ebd., 331): Identifikation ist ausdrücklich erwünscht. Im konventionellen Illusionstheater – in ihrer typischen Ausprägung sind Boulevardtheatergebäude mit einer «Guckkastenbühne» ausgestattet (ebd., 253) – soll der Zuschauer für die Dauer der Aufführung vergessen, dass es sich um Theater handelt, und sich mit den Bühnenfiguren identifizieren. Was wird aber unter dem Begriff *Illusion* genau verstanden? Strube unterscheidet drei Arten:

- (1) Die Illusion als Täuschung der Sinne oder Trugwahrnehmung [...] als Wirkung und Gütesiegel einer detailliert-realistischen Kunst [...].
- (2) Die Illusion als pathetische Täuschung [...], thematisiert vor allem in der Theorie der tragischen Affekte. Der Zuschauer fühlt sich in die Szene selbst versetzt: empfindet Zorn, Angst und dergleichen, ohne sich der tatsächlichen Distanz zum Dargestellten bewußt zu sein. [...].

¹ Alle vollständigen bibliographischen Angaben sowie die verwendeten Kurztitel und Siglen werden am Ende dieser Arbeit angegeben (Die Kurztitel in Kap. 13. und 14.). Für Primärliteratur, also Theaterstücke und Musiktheater von Goetz, Guitry und Coward, aber auch für literarische Werke anderer Autoren, wird in der Regel nur der Kurztitel angegeben. Internetseiten werden in der Online-Publikation mindestens bei ihrer ersten Erwähnung in einer Fussnote verlinkt. Betreffend Orthographie halte ich mich an das aktuelle amtliche Regelwerk (Duden). Fremdwörter verwende ich jedoch in der Regel nicht in eingedeutschter Form.

² Als mögliche inhaltliche Alternative für das Boulevardtheater nennt Huber noch die «Kriminalkomödie» (Huber 1985, 189).

³ Huber, der seine Daten durch die Befragung von Mitarbeitern an deutschen Boulevardtheatern erhoben hat, verweist hier auf seine «Regisseur-Fragebogen-Auswertung, Frage C, III» (Huber 1985, 331).

(3) Die Illusion als ästhetische Illusion oder als Zustand, in dem der Rezipient vermöge seiner Einbildungskraft die [...] dargestellten Figuren quasi vor Augen hat und in dem er lebhaft Anteil an deren Schicksal nimmt [...].

(Strube 2000, 125)

Die erste Definition spricht die *Mimesis* an. Auf eine realistische Nachbildung des privaten Raumes wird im Boulevardtheater beispielsweise beim Dekor geachtet, laut Huber: «Ein Bühnenbild im Boulevardtheater ist die Verneinung des möglichen Bestrebens, Theater im Theater zu enthüllen, zu offenbaren» (Huber 1985, 241). Die zweite Definition von *Illusion* bezieht sich auf die *Katharsis*. Nach Aristoteles' *Poetik* ist die Funktion der Tragödie, dass sie «Jammern und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.» (vgl. Aristoteles: Die Poetik, 19; übers. v. Fuhrmann).⁴ Bezogen auf das Theater ist insbesondere die dritte der angeführten Definitionen von Interesse: Dem Publikum wird im Theater eine Scheinwirklichkeit vorgespielt, in die es eintauchen kann und will. Hensel nennt diese Haltung das «mühe-lose Vereinbaren von Es-besser-Wissen und Trotzdem-dran-Glauben» (Hensel 1986, 1198).

[Ein] Zuschauer [...] weiß von vornherein um den fiktiven Charakter der Aufführung [...]. Trotzdem spricht ihn das, was er auf der Bühne sieht, gefühlsmäßig tatsächlich an, er läßt sich von der theatralischen Illusion gefangen nehmen [...].

(Schöpflin 1993, 9)

Schöpflin geht in ihrer Beschreibung auf diese dritte Art der *Illusion* ein. Voigt spricht dabei auch von *Inlusion* (vgl. Voigt 1954, 4). Die folgende «Spielregel Nummer eins» des Illusionstheaters gilt für jeden Zuschauer, so Hensel (1986, 1198):

[W]ährend jeder Sekunde der Vorstellung weiß er, daß der Schauspieler Philipp keineswegs der Richter von Zalamea ist, aber er denkt nicht daran, das zu glauben, was er weiß, sondern er nimmt Herrn Philipp den Richter von Zalamea mühelos ab. Er läßt sich sogar in das Gefühlsleben des Richters verstricken, (während ihn das Gefühlsleben des Herrn Philipp kaum interessiert) [...].

(Hensel 1986, 1198)

Für einen Theaterbesucher, der der Norm (von Definition 3) entspricht, gilt nach Voigt Folgendes: «Wenn etwa ein Zuschauer des *Hamlet* vom Wahnsinn der Ophelia erschüttert ist, nimmt er nicht einen Augenblick an, die Darstellerin der Ophelia sei wahnsinnig geworden» (Voigt 1954, 6).⁵

Inwieweit begünstigen nun aber die Komödien von Goetz, Guitry und Coward die Einfühlung? René Benjamin, Guitrys Freund, Journalist und Schriftsteller, schreibt in seinem Werk *Sacha Guitry, roi du théâtre* Folgendes über die Wirkung der Stücke Guitrys.

⁴ Bekanntlich fehlen Äußerungen zur Komödie, da das entsprechende Buch verloren ist (vgl. *Nachwort* zur Poetik, Fuhrmann 1997, 146.).

⁵ Kursivsetzung M.H.

Jamais Sacha ne m'ennuie: il me délivre. Le mot de plaisir, si doux, reprend avec lui son sens, à peine l'annonce-t-on, je m'apprête à quitter le monde, ses mensonges et ma gêne ; je me sens des ailes ; je pars pour les pays aérés de l'illusion !
(Benjamin 1933, 4)

Dieses Zitat verdeutlicht, wie sehr in manchen Stücken Guitrys eine Illudierung des Publikums ermöglicht wird: Der Begriff «*illusion* [ist] in der frz. Sprache unter anderem in den Bedeutungen «Sinnestäuschung», «Wunschtraum» »⁶ gängig (Strube 2000, 126). Im Sinne von *Illusion* (3) respektive *Inlusion* (nach Voigt 1954, 4) ist das Wort aus dem Französischen in die deutsche Sprache während «des 17. Jhs. – zumeist in der Bedeutung der eigentlichen ästhetischen Illusion» (ebd., 126) eingeflossen. Es ist davon auszugehen, dass bei Benjamin der Begriff ebenfalls in der letztgenannten Bedeutung mitgedacht ist, jedoch wird er auch im Sinne von ««Wunschtraum»» (ebd.) verwendet. Knecht hält in ihrer Dissertation für Goetz' und Guitrys Stücke im Gegensatz zu denjenigen ihrer Boulevard-Vorgänger fest, dass sie stark psychologisiert seien, was die Einfühlung begünstigen kann.

Guitry sieht den höchsten Reiz des Bühnenstückes nicht mehr in möglichst viel Aktion, sondern er und seine Generation verlegen vielmehr ihre ganze Kunst auf die Dramatisierung seelischer Vorgänge. Daher ist ihre technische Einstellung notwendigerweise eine ganz andere: Für Guitrys Generation ist die *Konversation* Hauptsache. Es gibt kein Wort, keinen Satz, der im Geflecht der Handlung und in der Psychologie der Gestalten nicht Sinn und Zweck hätte. Mit Hilfe dieses Prinzips kommen diese Schriftsteller dem Kern des Konversationsstückes viel näher als ihre Vorgänger. Denn es ist ihr Bestreben, den Dialog so zu färben und zu pointieren, daß die leisesten Regungen der Seele auf die ganze Handlung bestimmend einwirken und deutlich [...] zum Ausdruck kommen.
(Knecht 1970, 15.)⁷

Die Erwähnung Guitrys in Knechts Dissertation, die sich eigentlich mit Goetz befasst, hat Seltenheitswert. Ihre Aussage lässt sich deshalb auf Goetz übertragen, dem ihr Interesse in erster Linie gilt. Auch Coward versteht es in einigen Stücken, die Emotionen des Publikums geschickt zu orchestrieren und auf diese Weise Einfühlung zuzulassen, beispielsweise in seinem Musical *Cavalcade*, über das Hoare schreibt, «the overwhelming impression of the production was of [...] sentimentality» (Hoare 1995, 233). Das Musical ermöglichte also eine Identifikation mit einigen der dargestellten Figuren, obschon manche andere im Stück auch sehr typenhaft gezeichnet sind (vgl. ebd.). Die angeführten Aussagen deuten an, wie sehr Goetz', Guitrys und Cowards Stücke zuweilen psychologisiert sind. Es ist davon auszugehen, dass die drei Boulevardautoren mit den meisten

⁶ Direkte wörtliche Übersetzungen in die deutsche Sprache werden in dieser Arbeit, wie hier, durch einfache Anführungszeichen gekennzeichnet.

⁷ Masch. Diss. Kursivsetzung M.H. an Stelle von gesperrter Hervorhebung bei Knecht.

ihrer Boulevardstücke die Illusion des Publikums (im Sinne von Inlusion)⁸ beabsichtigt haben.

Für das Boulevardtheater wurde einleitend der Frage nachgegangen, inwiefern man es als typisches Illusionstheater betrachten kann, das heißt, in welchem Grad in den Boulevardstücken eine Einfühlung, also eine Identifikation des Publikums mit den Figuren, ermöglicht wird. Welche Merkmale in diesem Zusammenhang der Gattungskonvention des Boulevardtheaters entsprechen, soll nachfolgend geklärt werden.

1.2. Die Gattung Boulevardtheater

Bartholoméus I: Ces poètes, ces auteurs, qui pondent des œuvres comme on pond des œufs... Il faut s'en méfier ! Il faut s'en méfier !
(Ionesco: *L'Impromptu de l'Alma*, 20)

Den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit stellen ausgewählte Stücke der sogenannten Boulevardautoren Goetz, Guitry und Coward dar. Kowzan wirft in Bezug auf die Gattung die Frage auf: «Mais qu'est-ce que le Boulevard, dans l'esprit du public et de la critique théâtrale de notre temps ?» (Kowzan 1991, 228). Es ist nicht einfach, darauf eine allgemeingültige Antwort zu geben, und eine Absicht dieser Arbeit soll sein, in den dramatischen Werken Goetz', Guitrys und Cowards Hinweise zu ihrem eigenem Verständnis von *Boulevardtheater* zu finden. Hier soll vorab die Gattung allgemein vorgestellt werden. Der französische Begriff *boulevard* bedeutete «[zunächst] «Festungswerk», «Stadtwall», «Bollwerk» » (Daphinoff 1997, 247). Später bezeichnete er...

die breiten, anfangs ringförmig verlaufenden Straßen in Paris, die an die Stelle der früheren Festungswälle getreten waren. Seit dem 18. Jh. wird das Wort metonymisch für die publikumswirksamen Stücke verwendet, die in den Privattheatern «entlang den Boulevards» gespielt wurden [...].

(Daphinoff 1997, 247)

Die Gattung ist «historisch eng mit der Topographie und der Kulturgeschichte der französischen Hauptstadt» (ebd.) verknüpft. Bei den frühen Boulevardstücken handelte es sich um eigentliche «Jahrmarkttheater», «*Théâtres des foires*» (Brunet 2005, 6). Sie wurden nur saisonal aufgeführt. Diese Jahrmärkte brachten Leben in die Stadt: Kleine Läden und Cafés wurden eröffnet, Handwerker, Händler und Marktschreier mischten sich unter Akrobaten, Jongleure und Komödianten. Die Schauspiele waren zu jener Zeit vielseitiger Art: Pantomimen, Seiltanz, Marionettentheater wurden gezeigt und wilde Tiere zur Schau gestellt... Im Laufe der Zeit haben sich der Schauplatz und die Gattung aber verändert. Heute versteht man unter einem *Boulevardstück* Folgendes:

Der Ausdruck *Boulevardstück* bezeichnet in der Theaterpraxis das Genre der KONVERSATIONS-KOMÖDIE: ein auf ein gebildetes Großstadtpublikum zielendes Schauspiel komödienhaften

⁸ Voigts Unterscheidung wird in der Arbeit Rechnung getragen, ohne jedoch seine weniger verbreitete Benennung zu übernehmen. Statt *Inlusion* wird also von *Illusion* gesprochen.

Charakters, das die Übertretung der zwar als einengend empfundenen, aber letztlich bejahten Normen bürgerlicher Moral zum Gegenstand hat. Darin ist es verwandt der anspruchsvolleren SITTEKOMÖDIE (als *comedy of manners* seit dem 17. Jh. auf englischen bzw. als *comédie de mœurs* besonders auf französischen Bühnen des 19. Jhs. beheimatet [...]), von der es sich durch die mechanische Wiederholbarkeit der Konflikte und Situationen, die grundsätzliche Typisierung der Figuren und die Aussparung sozialkritischer Aspekte unterscheidet. In Bezug auf das frz. Unterhaltungstheater wird nicht scharf unterschieden zwischen *Boulevardstück* und VAUDEVILLE (wie seit dem späten 17. Jh. kurze, populäre Stücke mit gesungenen [...] *Couplet*-Einlagen genannt werden [...] s. Gidel 1986).

(Daphinoff 1997, 246f.; Hervorh. bei Daphinoff)

Zum *Vaudeville* gehörten früher also volksliedartige Einlagen (vgl. Gidel 1986, 7). Später waren diese kein notwendiger Bestandteil der Gattung mehr. Im Gegensatz etwa zu den Operetten und zur «opéra-comique» war im französischen Schwank der Text besonders wichtig (vgl. Brunet 2005, 50). Ein bekannter Vertreter des späteren *Vaudeville* (wobei dem französischen Begriff etwa der deutsche Terminus *Schwank* entspricht) ist Georges Feydeau (1862-1921⁹) als meist gespielter Schwankautor in Frankreich und im Ausland (vgl. Brunet 2005, 70).

Ein «Boulevardstück [erweist sich] bis heute nicht nur als außerordentlich Bühnenwirksam (ein nicht geringer Wert an sich), sondern auch – bei aller Konstanz seiner Machart – als erstaunlich wandlungsfähig» (Daphinoff 1997, 248). Inwieweit sich dies in den metatheatralen Stücken von Goetz, Guitry und Coward manifestiert, wird Teil der Untersuchung sein. Daphinoff betont, auf Marcel Aymé verweisend, als eine Gemeinsamkeit der Boulevardkomödien – vor allem für die Stücke «seit dem 2. Weltkrieg» (ebd.) – deren «größere psychologische Glaubwürdigkeit» (ebd.). Dieser Aspekt gilt meines Erachtens auch für die früher entstandenen Stücke Goetz, Guitry und Cowards, die sich jedoch in andern Punkten von den genannten Boulevardstücken unterscheiden. Man kann in dieser Psychologisierung die Bemühung um das Schaffen einer wahrheitsgetreuen Illusion erkennen, was das Publikum zu größerer Einfühlung einlädt.

Manche Zitate aus Goetz', Guitrys und Cowards Boulevardstücken (aber auch Aussagen dieser Autoren außerhalb des Theaters) sind sozusagen zu geflügelten Worten geworden,¹⁰ was auch in der «mit Wortspielen und (bonmots) operierenden Sprache» der Komödien begründet ist (ebd., 247). Das Boulevardstück zeichnet sich wie der Schwank durch einen «witzigen, oft anzüglichen Dialog und den Hang zur Situationskomik» aus (ebd., 247), «von der [...] *Posse* unterscheidet es sich vor allem durch die Wahl des Milieus (wohlhabendes Bürgertum, in der engl. Variante auch Teile der Aristokratie)» (ebd.). Dazu gehörten als kontrastierendes Komödienpersonal auch die Diener und Kammer-

⁹ Lebensdaten nach Brunet 2005, 70.

¹⁰ Die zeigt die Suche auf Internet-Zitatportalen, die viele Treffer zu Goetz, Guitry und Coward liefern, allzu oft leider ohne genauen Nachweis, aus welchem Werk das entsprechende Zitat entnommen ist.

zofen. Ein weiterer Unterschied des Boulevardstücks zur Posse ist «die größere handwerkliche Sorgfalt, mit der seine verwickelte, temporeiche Handlung durchkomponiert ist»¹¹ (ebd.). Auf Französisch heißt ein solches Stück «*pièce bien faite*» (ebd.), «in England [...] *well-made play*» (ebd.). Brunet weist darauf hin, das «modèle de la *pièce bien faite*» sei von Scribe eingeführt worden (Brunet 2005, 56). Feydeau entwickelte es weiter (ebd.): «Accentuant les procédés de Scribe et de Labiche, y ajoutant une maîtrise consommée du quiproquo et du *tempo*, Feydeau porte l'esthétique du genre à une sorte de perfection canonique» (ebd., 57). Huber betont: «Boulevardautoren sind [...] sehr darum bemüht, vom äußeren Aufbau her eine straffe Ordnung zu schaffen» (Huber 1985, 195).

Als gemeinsame Züge des Boulevardtheaters oder auch des «bürgerliche[n] Lachtheater[s]» (vgl. Klotz, 1980) können inhaltlich und formal die meistens «geschickt orchestrierten Abfolgen von Verwechslungen, Verstellungen und Entlarvungen rund um das Thema Ehebruch» gelten (Daphinoff 1997, 247). Typisch ist das «Dreieck [...]: Mann, Frau, Geliebter» (Knecht 1970, 13). Knecht (1970) erwähnt (in ihrer Arbeit über Goetz' Theater) Sardous Komödie *Divorçons* als mögliches «Urbild» aller der nun folgenden erotischen Dreieckskomödien [...], die ein Sacha Guitry und ein Curt Goetz später erdichten» (ebd.). Auch viele Komödien Cowards, auf den Knecht indessen kaum eingeht, passen in diese Kategorie (beispielsweise *Hay Fever* mit seinen mannigfaltigen amourösen Verwicklungen).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass das Boulevardtheater in der Regel die Illusion der Zuschauer begünstigt. Identifikationspotential bieten dem Publikum etwa die in Konflikte des Liebeslebens verwickelten Figuren. Die Einfühlung kommt beispielsweise durch die (manchmal allerdings überzeichnete) Darstellung von Alltagsproblemen auf der Bühne zustande, die das Publikum aus eigener Erfahrung kennt. Die Bereitschaft zur momentanen Identifikation wird in der Komödie dadurch gesteigert, dass viele Konflikte sich entweder auflösen (beispielsweise durch ein Happy End) oder zumindest weniger schlimm erscheinen, indem man darüber lacht. Nicht alle Bühnenfiguren sind jedoch als Sympathieträger konzipiert. Während das Publikum *mit* den einen lacht – oft mit den individueller gestalteten *Charakteren*,¹² mit denen es sich auch stärker identifizieren kann und will – wird *über* die anderen gelacht. Oft handelt es

¹¹ An dieser Stelle wird auf Klotz' Werk *Bürgerliches Lachtheater* (Klotz 1980) verwiesen.

¹² Ein *Charakter* zeichnet sich, im Unterschied zum *Typus*, als «[d]urch große Merkmalsdichte und -komplexität individualisierte, durchaus auch widersprüchlich profilierte Figur» aus (Fricke/Zymner 1996, 193).

sich bei der letzten Gruppe um *Typen*¹³, von denen sich das Publikum eher distanziert als mit ihnen zu sympathisieren. Das typische Boulevardstück kann man insgesamt auch aus folgendem Grund tendenziell dem Illusionstheater zurechnen (vgl. Kowzan 1991, 230), nämlich weil sich die typischen Boulevardkomödien etwa von Scribe, Labiche und Sardou durch «einen straffen, an klassizistischen Mustern orientierten Aufbau» auszeichnen (Daphinoff 1997, 248). Huber betont ebenfalls: «Das Boulevardtheater-Stück bevorzugt das Ausgeglichene im Schema, das Regelmäßige anstelle des Offenen» (Huber 1985, 197). Traditionell weisen solche geschlossenen Dramen keinerlei Brüche auf.

Neben dem Illusionstheater gibt es eine andere Traditionslinie, nämlich offene Dramen, die sich durch «Selbstreflexivität bzw. Selbst-Bewußtheit» auszeichnen (Viehweg-Marks 1989, 14). Die Illusion wird darin also gebrochen. Bei einem solchen Theaterstück handelt es sich jeweils um ein «Drama über das Drama, d.h. in der Kunstform Drama werden Eigenheiten eben dieser Kunstform thematisiert, bloßgelegt oder [...] angesprochen» (ebd.). Solche Formen werden in der vorliegenden Arbeit unter dem Oberbegriff *Metatheater* vereint. Als spezielle Untergruppe gehören hierzu beispielsweise alle Bühnenwerke, die ein *Theater im Theater* enthalten (dieses wird in einigen Studien *Spiel im Spiel* genannt, wobei die beiden Begriffe nicht immer als Synonyme verwendet werden – zur Begriffsdefinition, siehe Kap. 2.). Allgemein wird unter *Theater im Theater* die Aufführung eines weiteren Bühnenwerks innerhalb eines Dramas verstanden, wodurch den Zuschauern die Theatralität bewusst gemacht wird.¹⁴

Kowzan hat in einem 1991 publizierten Artikel darauf hingewiesen, dass sich in mindestens 24 von Guitrys Bühnenwerken Elemente des Metatheaters nachweisen lassen (Kowzan 1991, 228).¹⁵ Diesen Artikel hat er 2006 mit kleinen Modifikationen im umfassenden Werk *Théâtre Miroir: Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle* publiziert – welches damit eines der wenigen Werke ist, das auch auf die Metatheatralität im Boulevardtheater vor dem Ersten Weltkrieg, insbesondere in Bezug auf Guitry, eingeht (vgl. Kowzan 2006, 41-53¹⁶). Das Theater im Theater erscheint Kowzan grundsätzlich als «un

¹³ *Typenkomik* soll hierzu definiert werden als «erheiternde Wirkung wiederkehrender, karikierend übertriebener Absonderlichkeiten einer Bühnenperson, die [...] eine Gruppe – wie «Geizige», «Heuchler» oder «Eingebildete Kranke» repräsentiert [...]» (Fricke/Salvisberg 1997, 279).

¹⁴ Prominente Vertreter des Metatheaters sind (unter vielen anderen) etwa Shakespeares *Hamlet* (~1602) – datiert nach Schöpfung (1993, 255), Molières *Impromptu de Versailles* (1663; vgl. ebd., 318) sowie Tiecks Dramen, beispielsweise *Der gestiefelte Kater* (1797; vgl. ebd., 88) und *Die verkehrte Welt* (1798; vgl. ebd., 92).

¹⁵ Es handelte sich um einen Vortrag unter dem Titel «Sacha Guitry au-delà du Boulevard» aus dem Jahre 1990 (vgl. Kowzan 1991, 229). Dieser Vortrag wurde im Mai 1991 als Artikel in den *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* abgedruckt (siehe Kowzan 1991, 229-246).

¹⁶ Kowzan (2006) erwähnt Guitry zudem kurz auf den folgenden Seiten: 160, 264f., 212, 214f., 237, 275, 294f. (dort werden verschiedene Stücke über den Mimen Deburau erwähnt), 300f., 329. Außerdem geht

élément plutôt étranger aux stéréotypes boulevardiers» (Kowzan 1991, 230; vgl. Kowzan 2006, 41). Er relativiert seine Aussage aber: «Au moins, il leur était étranger jusqu'au milieu du XXe siècle, c'est-à-dire du vivant de Sacha Guitry» (ebd.). Kowzans Publikation stellte den Auslöser dar, mich auf die Suche nach weiteren metatheatralen Stücken von Boulevardautoren zu begeben, die sich mit jenen Guitrys vergleichen lassen.

Tatsächlich finden sich einige metatheatrale Stücke etwa zur gleichen Zeit im deutschen Boulevardtheater bei Curt Goetz. Sie bilden einen Kontrast zu denjenigen seiner Komödien, welche auf das Spiel mit der Illusion verzichten. Dies gilt beispielsweise für sein Erfolgsstück *Ein Haus in Montevideo* (1945), das ein typisches Illusionstheater darstellt.¹⁷ Auf der Parallele bezüglich metatheatraler Strukturen in Goetz' und Guitrys Werken beruhte die Idee, die beiden Autoren und ihren Umgang mit der Metatheatralität zu vergleichen, ein Vorhaben, das ich erstmals im Rahmen meiner Lizentiatsarbeit verfolgt habe.¹⁸ Gestützt auf deren Analysen wurde das Thema für die Dissertation erweitert, so dass die Frage aufkam, ob metatheatrale Formen bei einem weiteren Boulevardautor derselben Zeit vorkommen, der sich als Dritter im Bunde für eine vergleichende Analyse eignen würde. Dabei lag Noël Coward als bekannter Vertreter des englischsprachigen Boulevardtheaters eigentlich auf der Hand, denn Goetz, Guitry und Coward werden oft miteinander in Verbindung gebracht (siehe Kap. 1.3.). Aber würden sich, analog zu Goetz und Guitry, auch bei Coward metatheatrale Stücke finden?

1.3. Fragestellung und Aufbau der Arbeit

Einen Hinweis auf das Vorhandensein metatheatraler Aspekte bei Coward liefert Hahns Studie aus dem Jahre 2004:

Cowards Weltsicht war eine theaterzentrierte, wie sich am deutlichsten in den Stücken zeigt, die explizit von Schauspielern oder Schauspielerinnen handeln, zum Beispiel *Hay Fever*, *Present Laughter* oder *Waiting in the Wings* [...]. Sie entfaltet sich aber im gesamten Spektrums des Spiels im Spiel, zum Beispiel wiederum in *Hay Fever* oder *Cavalcade* [...] und letztendlich im ständig (in allen Stücken) präsenten und vielfach direkt thematisierten Rollenspiel der Figuren – bewusst bei den *insider*-Figuren der *talentocracy*¹⁹ oder unbewusst und von der Gesellschaft vorgegeben im Falle der *outsider*-Figuren.
(Hahn 2004, 41f.)

Kowzan auf eine One Man Show von Jean Piat über Guitry mit dem Titel *De Sacha à Guitry* ein (hier geht es also nicht um Guitrys eigene Stücke), siehe ebd., 238f.

¹⁷ Datierung nach: Knecht 1970, 216 – die Uraufführung fand am New Yorker Broadway statt unter dem Titel *It's a gift* (vgl. ebd.). Der Nachweis der Datierung wird konsequent mindestens bei der ersten Erwähnung der Stücke angegeben. Meistens bezieht sich das Datum auf die Erstaufführung (wobei auf Abweichungen explizit hingewiesen wird).

¹⁸ Mirjam Hurschler (2004): Selbst-Reflexion des Boulevards. Studien zum Metatheater bei Curt Goetz und Sacha Guitry. Lizentiatsarbeit (BCU UM 2004.211) Universität Freiburg (CH).

¹⁹ Anm. bei Hahn. Hahn erwähnt hier, dass John Lahr den Begriff *talentocracy* geprägt habe. Sie verweist zum Begriff auf: John Lahr (1982): Coward the playwright. London, 42.

Auf diese Weise ließ sich Coward oder vielmehr sein Werk in die komparatistische Studie integrieren. Deren Gegenstand ist also die systematische Untersuchung metatheatraler Techniken und der Vergleich des Metatheaters in den Bühnenwerken Goetz', Guitrys und Cowards. In der vorliegenden Studie gilt es zu klären, ob und auf welche Weise in Cowards Stücken tatsächlich eine Entfaltung des ganzen «Spektrums des *Spieles im Spiel*» zum Tragen kommt (vgl. Hahn 2004, 41). Daneben interessiert auch, inwiefern bezüglich Cowards Einsatz metatheatraler Formen Parallelen zu Goetz und Guitry hergestellt werden können. In der Arbeit soll folgenden **leitenden Fragestellungen** nachgegangen werden:

- Welche Parallelen und Unterschiede lassen sich bezogen auf den Einsatz metatheatraler Techniken durch Goetz, Guitry und Coward feststellen? Inwiefern wird damit auch Komik erzeugt? Welche anderen Funktionen hat die Metatheatralität in den untersuchten Boulevardstücken und welche Aussagen über das Theater lassen sich daraus ableiten?
- Inwiefern lässt sich aus metatheatralen Stücken der Boulevardtheaterautoren Curt Goetz, Sacha Guitry und Noël Coward mithilfe einer Dramentextanalyse eine «inszenierte Poetik» des (Boulevard-)Theaters ableiten (bzgl. Begriff; vgl. Zaiser 2009, 7)?

Das Textkorpus, das der Analyse als Grundlage dient, stützt sich einerseits auf die Zusammenstellung metatheatraler Texte bei Guitry durch Kozwan (1991, 229-246), andererseits auf Hahns Hinweise auf metatheatrale Stücke bei Coward (vgl. Hahn 2004, 41f.) – wobei von Guitry und Goetz noch weitere Dramentexte berücksichtigt worden sind, die in Bezug auf die Fragestellung als relevant erschienen – entscheidend für die Auswahl war das Kriterium der Metatheatralität. Dazu wurden Goetz' *sämtliche Bühnenwerke* in Bezug auf metatheatrale Aspekte analysiert – worunter sich auch ein paar zu Lebzeiten nicht aufgeführte oder nur selten gespielte Stücke befinden. Wo sich das in Bezug auf das Thema anbietet, sollte außerdem auf Goetz' Übersetzungen von Cowards Stücken verwiesen werden.

Um Parallelen, aber auch Unterschiede in Bezug auf die verwendeten metatheatralen Techniken bei den drei Boulevardautoren aufzuzeigen, ist die Arbeit nach formalen Kriterien angeordnet: Nach dem einführenden Teil und der Begriffsdefinition werden ab Kapitel 4 zunächst Boulevardstücke von Goetz, Guitry und Coward vorgestellt, die ein eigentliches Theater im Theater als sozusagen vollständige Form enthalten. Im Rahmen dieser Kapitel wird zugleich auf zusätzliche metatheatrale Formen hingewiesen,

die die Binneneinlage begleiten, und auch auf einige inhaltliche Aspekte eingegangen, um für die Leserschaft eine gewisse thematische Kontinuität zu gewährleisten. Im zweiten Teil ab Kapitel 10 wenden wir uns denjenigen Stücken zu, die zwar metatheatrale Formen, aber keine eigentliche Theaterinlage aufweisen. Um die zu untersuchenden Stücke nach metatheatralen Kategorien zu ordnen, wird auf ein «ahistorisches und auf Metadramen verschiedener Epochen anwendbares Analysekonzept» zurückgegriffen (Vieweg-Marks 1989, 7), wie es Vieweg-Marks' Arbeit und weiteren Studien zur Metatheatralität zugrunde liegt. Präsentiert werden die also Stücke nicht etwa angeordnet nach Autor oder Chronologie ihrer Entstehungszeit. Im letzten Teil der Arbeit werden im Sinne einer Poetik des Boulevardtheaters metatheatrale Aussagen über die einzelnen Konstituenten des Boulevardtheaters wiedergegeben, diesmal nach inhaltlichen Themengebieten organisiert (siehe unten, Kap. 11).

Beim Herausarbeiten einer «inszenierte[n] Poetik»²⁰ (Zaiser 2009, 7) soll beispielsweise darauf geachtet werden, auf welche Weise die «Aufgaben des Schauspielers und des Theaters» auf der Bühne gezeigt werden (Kokott 1968, 23a). Dazu gehört die Auslegung der Elemente, die der zur Aufführung bestimmte Damentext den Zuschauern (respektive den Dramenlesern)²¹ über das Boulevardtheater bekanntgibt. Es geht also darum aufzuzeigen, auf welche Weise der Autor «dem Publikum seine Auffassung vom Theater» (ebd.) durch den Rückgriff auf metatheatrale Formen, implizit oder explizit, übermittelt. In dieser Arbeit wird dabei vor allem, aber nicht ausschließlich der metatheatrale Bezug auf das Boulevardtheater untersucht. Dabei geht es nicht darum, eigentliche Autoren-Intentionen zu unterstellen, es geht vielmehr um das Herausarbeiten einer möglichen, aus dem zur Inszenierung bestimmten Damentext abgeleiteten «Poetik des Theaters» (vgl. Zaiser 2009, 41). Diese soll durch eine Damentextinterpretation der ausgewählten Stücke anhand einer Analyse von metatheatralen Formen rekonstruiert werden. Sie muss sich keineswegs mit einer wirklichen Autoren-Intention decken, da es sich dabei um ein Konstrukt von mir als interpretierender Dramenleserin handelt.

Herangezogen für das Herausarbeiten dieser möglichen «Poetik des Theaters» (ebd.) werden in der Regel der Haupttext und auch der Nebentext (wodurch bis zu einem gewissen Grad auch dem Inszenierungsaspekt Rechnung getragen wird). Ehlers gibt zu bedenken, dass man eigentlich ohne eine Analyse der entsprechenden Inszenie-

²⁰ Ursprünglich zurückzuführen ist der Begriff bekanntlich auf *Die Poetik* von Aristoteles. Die Bezeichnung *inszenierte Poetik* bei Zaiser bezieht sich im metaliterarischen Sinne nicht nur auf das Drama (vgl. Zaiser 2009, 58).

²¹ Die weiblichen Vertreterinnen sind in dieser Arbeit selbstverständlich stets mitgemeint. Oft wird in dieser Arbeit aus ökonomischen Gründen das generische Maskulinum für Frauen und Männer verwendet.

rungen «über die tatsächliche Illusionswirkung solcher [metatheatraler] Stücke keine Aussage treffen» kann (Ehlers 1997, 22). Denn «[d]er Charakter der potentiellen Aufführung ist dem Text unbekannt» (ebd.). Dennoch sollen in dieser Arbeit nur diejenigen metatheatralen Formen analysiert werden, die sich im Haupt- oder auch Nebentext manifestieren, zumal gerade die metatheatralen Stücke der Boulevardautoren nur noch selten gespielt werden. Außerdem wären konkrete Daten über die Illusionswirkung schwierig zu erheben. Vieweg-Marks formuliert die Problematik des Einbezugs der Aufführungssituation in die metatheatrale Analyse zutreffend:

Zwar können Selbst-Bewußtheit des Mediums Theater, Problematisierungen seiner illusionären Natur auch durch textexterne Mittel wie [durch den] Inszenierungsstil [...] evoziert werden, all diese Aspekte – und dazu gehören auch individuelle Inszenierungen – zu berücksichtigen, würde jedoch entweder das Zurückgreifen auf einen unübersehbaren Fundus an historisch variablen Daten verlangen oder wiederum Pauschalisierungen zur Folge haben.
(Vieweg-Marks 1989, 16)

«Da weder das eine noch das andere erwünscht ist» (ebd.), sieht Vieweg-Marks für ihre eigene Studie *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama* von einer «Behandlung textexterner Formen der dramatischen Selbstreflexion» ab (ebd.). Dieser Weg soll auch in der vorliegenden Arbeit beschritten werden. Ganz punktuell können dramentheoretische Schriften der Boulevardautoren hinzugezogen werden, um die Analyse des Dramentexts zu ergänzen. Etwas häufiger wird auch der Paratext (zum Beispiel Widmungen) berücksichtigt. Solche nicht-fiktionalen Dokumente sollen vereinzelt konsultiert werden, um zu prüfen, inwieweit eine abgeleitete Hypothese im Sinne einer aufgeführten Poetik plausibel erscheint. Von der Analyse weitgehend ausgeschlossen werden indessen (auto)-biografische Schriften, obwohl ihnen durchaus Einzelheiten zu den Aufführungsbedingungen entnommen werden können.

1.4. Die Autoren Goetz, Guitry und Coward

Goetz, Guitry und Coward werden durch ihr ungefähr gleichzeitiges Wirken und als Vertreter der Boulevardtheatertradition ihres Landes (oder vielmehr eines ganzen Sprachraumes) oft miteinander in Verbindung gebracht, wie einige Beispiele verdeutlichen sollen. Im Nachruf auf Curt Goetz (publiziert am 21. September 1960) vergleicht *Der Spiegel* Goetz explizit mit Guitry und Coward: «Curt Goetz, dem zum deutschen Oscar Wilde gewiß noch einiges fehlte, wäre aber vielleicht auch hierzulande höher eingeschätzt worden, wenn er immerhin Sacha Guitry oder Noel [sic] Coward geheißen hätte (den er übersetzte)»²² (O.V. In: Spiegel 39 (1960), 83).²³ Es wird hier angesprochen, dass

²² Gelegentlich wird auch in anderen Publikationen das Trema von *Noël* weggelassen – um den Lesefluss nicht zu stören, wird nicht systematisch auf diese Abweichung hingewiesen.

Goetz als ein den beiden anderen ebenbürtiger Boulevardautor angesehen werden kann, ihm jedoch in Deutschland zu diesem Zeitpunkt weniger Anerkennung zugekommen zu sein scheint als Guitry in Frankreich und Coward in England (oder sogar als Guitry und Coward in Deutschland) – damit wird insbesondere auf das «Nachlassen des Goetz-Erfolges» in den Jahren vor seinem Tod angespielt (ebd.). Der Nachruf lässt aber unerwähnt, dass auch Guitry Ende der 40er Jahre an Popularität einbüßte, als sich das Publikum für Theaterautoren wie Sartre oder Camus, bald darauf auch Ionesco zu begeistern begann (vgl. Simsolo 1988, 119f.). Über Coward schreibt Hahn desgleichen, dass er «nach dem zweiten Weltkrieg [...] von den Kritikern fast einhellig abgelehnt» worden sei (Hahn 2004, 6),²⁴ wobei Coward später (rund drei Jahre nach Goetz' Tod) wiederum an frühere Erfolge anknüpfen konnte (vgl. ebd.).

Tatsächlich war Goetz auch in seinen erfolgreichen Zeiten auf internationaler Ebene (zumindest außerhalb des deutschsprachigen Raumes) weniger bekannt als Guitry und Coward, deren Stücke übersetzt und über die Landesgrenzen hinaus gespielt. Auch in den USA scheint Goetz während der Zeit seines Exils weniger erfolgreich gewesen zu sein als zuvor im deutschsprachigen Europa. Knecht postuliert jedoch, Goetz sei «der einzige deutsche Boulevarddramatiker, der den französischen Autoren dieses Genres ebenbürtig» sei (Knecht 1970, 19). Er wird von Grange in einem später erschienenen Artikel mit Coward verglichen: «Goetz was, by 1933, one of the German theatre's most popular and successful artists, one whom critics labeled «the German Noël Coward»» (Grange 1998, 15). Grange führt dies auch auf Goetz' Übersetzung von Cowards Stücken zurück:

Audiences associated his name with Coward's in the Weimar Republic years when he translated several of Coward's comedies into successful German versions. He then wrote some of his own with distinct "Cowardly" dimensions.
(Grange 1998, 16)

Hier wird eine wichtige, direkte Beeinflussung angesprochen: Goetz hat sich durch seine Übersetzungen (siehe unten) zweifellos sehr intensiv mit Cowards Werk auseinandergesetzt.

In seiner Publikation *Noël Coward – A biography* erwähnt Hoare ein Treffen zwischen Guitry und Coward: «Coward and Jack Wilson [...] stopped off in Paris to meet the playwright Sacha Guitry, with whom Noels Work was often compared» (Hoare

²³ O.V.: Nachruf. Curt Goetz 17.XI.1888 – 12.IX.1960. In: Spiegel 39 (1960), 83 [Onlinefassung]. URL: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43066868.html>> (22.05.2013).

²⁴ Catsiapsis gibt dafür folgende Erklärung ab: «En Angleterre surtout, au sortir des épreuves de la guerre, les spectateurs qui s'apprêtaient à applaudir en 1956 *Look Back in Anger* de John Osborne ne comprenaient plus les frivolités parfois irritantes de la société [...] de l'avant-guerre entièrement préoccupée de plaisirs et de superflu» (Catsiapsis 1981, 87).

1998, 223). In einer Anmerkung ergänzt Hoare (vgl. ebd.), tatsächlich sei Cowards Stück *I'll leave it to you* bereits im Juli 1920 mit Guitrys Werk in Verbindung gebracht worden, und zwar in einer Kritik im Magazin *Time and Tide* (vgl. ebd.), denn Guitry war im Jahr 1920 im Stück *Nono* in London aufgetreten (vgl. ebd.).

Morelle schreibt im Artikel der *Encyclopædia Universalis* über Coward: «Il peut-être considéré comme le Sacha Guitry de l'Angleterre» (Morelle [o.J.]).²⁵ Auch Catsiapsis (1981, 83) nennt Coward «de Sacha Guitry anglais». Aufgrund der erwähnten Übereinstimmungen kann jedoch nicht a priori davon ausgegangen werden, dass sich auch in Bezug auf das Metatheater der drei Boulevardautoren Ähnlichkeiten finden.

Guitry (21.2.1885 – 24.7.1957),²⁶ Goetz (17.11.1888 – 12.9.1960)²⁷ und Coward (16.12.1899 – 26.3.1973)²⁸ können als Angehörige der gleichen Generation betrachtet werden, auch wenn Guitry vierzehn Jahre älter ist als Coward. Jeder von ihnen steht als «Schauspieler, Autor und Regisseur [...] in einer Reihe mit anderen großen Komödianten, die gleichfalls in dreifaltiger Personalunion Theater-, [manche] später auch Filmgeschichte schrieben» (Renaissancetheater [o.J.]).²⁹ Dazu gehören neben den drei Boulevardiers etwa «Molière, Chaplin» (vgl. ebd.), Shakespeare, Schikaneder, Lortzing, Axel von Ambesser und Dario Fo. Kowzan schreibt über Guitry :

Homme de théâtre complet: comédien, auteur dramatique, metteur en scène, directeur de théâtre, mais aussi fils d'un couple d'acteurs et mari de comédiennes, il a voulu peindre le milieu dans lequel il fut plongé depuis sa naissance et dont il connaissait tous les secrets.
(Kowzan 1991, 231)

Goetz, Guitry und Coward kannten die Theaterpraxis aus nächster Beteiligung. Sir Noël Coward³⁰ war im Gegensatz zu den anderen beiden Boulevardautoren zusätzlich noch «Komponist [...] Sänger und Kabarettist» (Hahn 2004, 1). Bezüglich der Biographie bestehen weitere Ähnlichkeiten zwischen den Boulevardautoren: Wie Guitry leitete Goetz selbst eine Bühne³¹ und war ebenfalls mit Schauspielerinnen verheiratet, in erster Ehe

²⁵ Morelle [o.J.]: Coward Noel – (1899-1973). In: *Encyclopædia Universalis*. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/noel-coward/>> (22.05.2013).

²⁶ Lebensdaten nach: Bernard/Paucard 2002, 13.

²⁷ Lebensdaten nach: Goetz/von Martens 1963, 481.

²⁸ Lebensdaten nach: Catsiapsis 1981, 83.

²⁹ Renaissancetheater Berlin [o.J.]: Geschichte des Renaissancetheaters. Das Renaissancetheater und Curt Goetz. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.renaissance-theater.de/cms.php?id=18>> (22.05.2013). Die angesprochene Dreifachfunktion wird bei Guitry im Vorspann zum Film *Je l'ai été trois fois* (1952) thematisiert: «[...] une grosse voiture amène Guitry. Il sort trois fois de la voiture: en auteur, en acteur et en metteur en scène» (Simsolo 1988, 143; zur Datierung des Films vgl. ebd., 152).

³⁰ 1970 wurde Coward geadelt (vgl. Hahn 2005, 221).

³¹ «Es war ein Jugendtraum meines Mannes, eine Bühne zu führen», schreibt Valérie von Martens über Goetz (Von Martens 1963, 21). Sie berichtet, dass er für seine Theatertruppe zusammen mit dem «Bühnenmeister und Requisiteur» Max Tourneen in Form von Ensemble-Gastspielen organisierte (vgl. ebd., 23-25, hier 25). Gemeint ist Max Kaufmann.

mit der Schauspielerin Erna Nitter (vgl. Marschall 2005, 729-731).³² 1923 heiratete er die österreichische Schauspielerin Valérie von Martens (vgl. ebd.), die zu einem wichtigen Mitglied seines Schauspielerensembles wurde. Auch Coward führte Regie. Goetz und Coward stammen nicht aus einer eigentlichen Schauspielerfamilie wie Guitry, dessen Vater Lucien bereits ein bekannter Schauspieler war, als Sacha geboren wurde.³³

Guitry war fünfmal verheiratet. Seine Gattinnen waren immer auch seine Bühnenpartnerinnen. Es handelt sich um: Charlotte Lysès, Yvonne Printemps, Jacqueline Delubac, Geneviève de Séréville und Lana Marconi (vgl. Bernard/Paucard 2002, 14f.). Ähnlich wie Valérie von Martens, welche die Memoiren von Goetz fertigstellte und publizierte,³⁴ gab Geneviève de Séréville ein Werk über ihren Ex-Mann heraus, welches unter dem Titel *Sacha Guitry mon mari* 1959 bei Flammarion erschien.³⁵

Goetz, Guitry und Coward schrieben Stücke und Rollen immer auch für sich selbst (und im Falle von Guitry und Goetz für ihre jeweiligen Lebens- und Bühnenpartnerinnen). Eine wichtige Bühnenpartnerin Cowards war beispielsweise Gertrude Lawrence, die er bereits als Kinderstar kennenlernte (vgl. Hahn 2004, 217). Cowards langjähriger Freund und Partner, auch auf der Bühne, war Graham Payn. Sein Privatleben hielt Coward teilweise verborgen – wohl auch wegen der fehlenden Toleranz und der damals «drohenden strafrechtlichen Verfolgung aufgrund seiner Homosexualität» (Hahn 2004, 22). Da man sich für den Star interessierte, gab es sehr viele Werke über Cowards Leben: «Die Zahl der Biographien überwiegt die Zahl der werkbezogenen Monografien» (Hahn 2004, 10). Cowards Lebenspartner Graham Payn etwa hat 1995 das Werk *My Life with Noël Coward* publiziert. Auch dieses Interesse am Privatleben des Schauspielers gehört zum Phänomen Boulevard: So sind unter den Befragten am deutschen Boulevardtheater der 1980er Jahre «annähernd sechzig Prozent aller Darsteller der

³² Marschall (2005): Curt Goetz. In: Kotte (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Bd. 1. Zürich, 729-731. [Onlinefassung]. URL: <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Curt_Goetz> (22.05.2013).

³³ Jedoch war Goetz' Großvater mütterlicherseits, Wilhelm Rocco, als «Schauspieler und Schriftsteller» tätig, wie Goetz im ersten Teil seiner Memoiren schreibt (Goetz 1960, 40). Lange Zeit habe Goetz zwischen der Liebe zur Medizin und der Liebe zum Theater geschwankt – der Großvater väterlicherseits, Bernhard Goetz, war Augenarzt (ebd., 39). Goetz' Memoiren sind mit Vorsicht zu lesen, da er dort mit Fiktion und Wirklichkeit spielt, sich also keineswegs nur an die Fakten hält. «Goetz stellt den Wahrheitsanspruch seines Werkes und damit auch den der Gattung ganz offen ironisch in Frage» (Seifener 2005, 98).

³⁴ Wie ungewöhnlich diese Weiterführung der Memoiren durch eine *andere* Person, in diesem Fall Goetz' Ehefrau, bezogen auf die autobiographische Gattung ist, kann man dem Werk von Seifener (2005) entnehmen.

³⁵ Geneviève de Séréville-Guitry (1959): *Sacha Guitry mon mari*. Paris. Diesem Werk schließt sich eines von Jacqueline Delubac (1976) an: *Faut-il épouser Sacha Guitry ?* (Angaben nach Bernard/Paucard 2002, 231). Valérie von Martens publizierte neben den Memoiren weitere Werke über ihren Mann, beispielsweise den Fotoband *Das Große Curt Goetz Album. Bilder eines Lebens* (1968).

Überzeugung, das Publikum interessiere sich im Moment der Aufführung mehr für die Person des Stars als für seine Rollenfigur» (Huber 1985, 373).³⁶

Neben dem Theater galten sowohl Cowards als auch Guitrys und Goetz' Interessen auch dem Kino: Stücke der drei Autoren wurden verfilmt. Sie waren alle Drehbuchautoren und haben selbst Filmregie geführt, allerdings nicht bei all ihren verfilmten Werken. Goetz und Guitry drehten zuerst Stumm-, später dann Tonfilme.³⁷ Coward führte ab dem Film *This Happy Breed* (UK 1944) Regie.

Die hier übermittelten Informationen zum Leben und zum Tätigkeitsfeld der Autoren sollen eine Hilfestellung für das Verständnis der Epoche und des Boulevardtheaters bieten.³⁸ Durch die enge Verbindung ihrer Biographie mit dem Theater und der Schauspielerei mag sich Goetz', Guitrys und Cowards besonderes Interesse erklären, dem Zuschauer die Aufführungssituation durch Verweise auf das Theater oder metatheatrale Einlagen in ihren Stücken zu vergegenwärtigen. Auch Kowzan äußert diesen Gedanken (vgl. Zitat oben), relativiert diese Ansicht (in Bezug auf Guitry) jedoch wieder:

Cela n'est pas la seule explication de ce penchant; d'autres hommes de théâtre, aussi universels que lui [=Guitry; M.H.], n'ont nullement exploité dans leur création ce côté biographique. Il s'agit donc, en ce qui concerne Guitry, d'un choix délibéré de procédés dramaturgiques ou structuraux pour mieux servir son œuvre. Et ils l'ont servie, me semble-t-il, d'une façon très efficace.

(Kowzan 1991, 231)

Die Tatsache, dass ungefähr zur gleichen Zeit entstandene Boulevardstücke dreier Autoren metatheatrale Aspekte aufweisen, stellt eine lohnende Ausgangslage für einen komparatistischen Vergleich dar – umso mehr, als Goetz, Guitry und Coward Vertreter des Unterhaltungstheaters verschiedener Sprachregionen und unterschiedlicher Nationalliteraturen sind. Es soll auch untersucht werden, inwieweit das Entstehen von Komik in einen Zusammenhang mit metatheatralen Techniken gebracht werden kann, denn Schmeling weist darauf hin, dass das Theater im Theater «mit fast allen Formen des komischen Genres kombinierbar» sei (Schmeling 1977, 18), was die Vermutung nahelegt, dass die Metatheatralität komische Effekte erzeugen kann. Speziell wird auf parodistische Elemente verwiesen.

Vor der eigentlichen Untersuchung soll nochmals die Frage aufgegriffen werden, inwiefern eine mehr oder weniger direkte Beeinflussung der drei Autoren untereinander

³⁶ Huber verweist hier auf seinen Fragebogen.

³⁷ Zu Guitry siehe Simsolo 1988, Filmographie, 171-173. Zu Goetz, siehe International Movie Database [o.V.] (2013), nachfolgend IMDb genannt: Curt Goetz (1888-1960). Director. Filmography. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0324506/#Director>> (22.05.2013). Diejenigen Filme, welche sich auf in dieser Arbeit besprochene Bühnenwerke stützen, werden zudem in Kap. 11.7. in einer Anmerkung aufgelistet.

³⁸ An späterer Stelle wird indessen nur noch vereinzelt auf die Biographie der Autoren eingegangen.

möglich wäre – was mit dieser Arbeit in keiner Weise postuliert werden soll und wovon grundsätzlich nicht ausgegangen wird. Das Boulevardtheater steht bekanntlich in einem Zusammenhang mit Paris und der französischen Unterhaltungskultur. Darum werden Coward und Goetz, die sich als Vertreter dieser Boulevardtradition verstanden, möglicherweise mit Werken Guitrys oder seiner Vorgänger vertraut gewesen sein. Es muss davon ausgegangen werden, dass zumindest Goetz eher die Filme als die Theaterstücke von Guitry kannte, denn Simsolo schreibt: «Guitry a toujours refusé que ses pièces soient jouées outre-Rhin» (Simsolo 1988, 86). Wann genau Guitry dieses Verbot verhängte, ist der Quelle allerdings nicht zu entnehmen. Es ist davon auszugehen, dass dies erst nach Beginn des Zweiten Weltkriegs der Fall war – denn Guitrys Musiktheater *Mariette ou comment on écrit l'histoire* wurde beispielsweise in deutscher Fassung unter dem Titel *Marietta* noch 1929 in Berlin aufgeführt.³⁹ Guitrys Filme sind auf jeden Fall auch in Deutschland gezeigt worden, denn Simsolo weist darauf hin, deutsche Offiziere hätten Guitry in der Zeit des Dritten Reiches kennen lernen wollen,⁴⁰ da er ihnen durch seine Filme bekannt gewesen sei (vgl. Simsolo 1988, 86).⁴¹ Umgekehrt wurden jedoch auch deutsche Filme einem französischen Publikum zugänglich (vgl. Simsolo 1988, 92f.). So ist es nicht ausgeschlossen, dass in Paris Filme gezeigt wurden, die sich auf Goetz' Drehbücher stützten (*Hokuspokus* etwa war bereits 1930 von Ucicky verfilmt worden).

³⁹ Sacha Guitry und Alfred Grünwald: *Marietta* (1929). Deutsche Fassung: Vgl. Operone [o.J.]: Bühnenwerke mit Musik. Straus, Oscar Nathan. (* 6. März 1870 in Wien † 11. Jan. 1954 in Bad Ischl). Bühnenwerk. II. Operetten. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.operone.de/komponist/straus.html>> (22.05.2013).

⁴⁰ Solche Kontakte wurden ihm bekanntlich zum Verhängnis. Es war zu keiner Zeit Ziel dieser Arbeit, der Rolle der drei Boulevardautoren während des Zweiten Weltkriegs im Detail nachzugehen, obschon damit zweifellos – auch in Bezug auf die Funktion des Theaters im Krieg – wichtige moralische Fragen verknüpft wären. Das Thema wird in dieser Arbeit nur gestreift. Verwiesen sei zu dieser Frage auf Arbeiten, die sich spezifisch mit dem Theater in Frankreich zur Zeit der Besatzung, also auch mit dem Fall Guitry, beschäftigen, darunter: Kathrin Engel (2003): Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940-1944: Theater und Film. Oldenburg; Edward Boothroyd (2009): The Parisian Stage during the occupation, 1940-1944. A theatre of resistance? Doctoral thesis. University of Birmingham. [PDF-Onlinefassung]. URL: <etheses.bham.ac.uk/345/1/boothroyd09PhD.pdf> (22.05.2013).

Mit der Gesellschaftskritik in Goetz' Stücken setzt sich Geissler (1984) kritisch auseinander. Goetz' Rolle im Zweiten Weltkrieg thematisiert Grange (1998). (Siehe auch: William Grange (1996): Comedy in the Weimar Republic. A chronicle of congruous laughter. Westport, Connecticut (u.a.) oder: Grange (2006): Hitler Laughing. Comedy in the Third Reich. Lanham, MD.) Einen kritischen Blick auf Goetz' Exil werfen zudem Elfe (1976, 383-392) und – bezogen auf die Autobiographie auch Seifener (2005) in seinem Werk *Schauspieler-Leben – Autobiographisches Schreiben und Exilerfahrung* (siehe z.B. Seifener 2005, 194f.).

⁴¹ Dank des Kontakts mit der deutschen Besatzungsmacht hat Guitry für sich und seinen jüdischen Freund Henri Bergson (dem Autor von *Le rire*) einen «Passierschein» («laissez-passer») erwirken können (Simsolo 1988, 86). Aktionen dieser Art, immer im Dienste des Theaters, sind wohl der Grund, weshalb Guitry 1944 Kollaboration vorgeworfen wurde, was zu seiner Festnahme führte. Er wurde aber aufgrund mangelnder Beweise vom Vorwurf der Kollaboration freigesprochen (vgl. ebd., 103).

Guitry und Coward sprachen wahrscheinlich kein Deutsch (zumindest finden sich diesbezüglich keine Anhaltspunkte).⁴² Dadurch ist es eher unwahrscheinlich, dass sie Goetz' Dramen kannten. Diese wurden nämlich nicht «ins Französische und ins Englische übersetzt», wie von Martens schreibt (Goetz/von Martens 1963, 122). Von Martens vergisst hier die englischen Übersetzungen für die Drehbücher zu erwähnen, die möglicherweise nicht von Goetz stammen. Ebenso fehlt das auf Englisch aufgeführte Stück *Ein Haus in Montevideo* (vgl. Grange 1998, 16). Auf Englisch verfilmt wurden z.B. *Dr. med. Hiob Prätorius* und *Hokuspokus* – siehe unten, Kapitel 11.7.).

Goetz scheint über gute passive Französischkenntnisse verfügt zu haben, denn er übertrug ein Stück von Jacques Deval ins Deutsche.⁴³ So entstand Goetz' Bearbeitung *Towárisch* (1935) nach Devals Vorlage *Tovaritch* (1934), (siehe auch Corvin 1989, 37).⁴⁴ Valérie von Martens betont dazu, jede Übersetzung komme einer «Umdichtung» gleich (Goetz/von Martens 1963, 122). Goetz übertrug mehrere englische Boulevardstücke von Coward ins Deutsche, nämlich *Blüthe Spirit* (1941)⁴⁵ unter dem deutschen Titel *Fröhliche Geister* (1948), *Present Laughter* (1942) unter dem Titel *Nach Afrika* (1949)⁴⁶ und auch *Design for Living* (1933)⁴⁷ mit dem deutschen Titel *Unter uns Vieren* (1952).⁴⁸ Gegen eine

⁴² Simsolo verweist mehrmals auf Guitrys Aversion gegen die deutsche Besatzungsmacht (vgl. z.B. Simsolo 1988, 86f.), diese zeigte sich auch in Guitrys patriotischen Stücken. Guitry verfügte über Englischkenntnisse, zumindest scheint das aus den Stücken *L'Illusionniste* (1917), *You're telling me* (1939) – hier mit ausdrücklicher Hilfe von Geneviève de Séréville – (siehe dort 224) und *Beaumarchais* (1950) hervorzugehen.

⁴³ Obwohl Goetz in einem Brief bescheiden anmerkte, er hätte Herrn Deval «schon selber geschrieben [...], wenn [s]ein Französisch besser wäre» (Goetz/von Martens 1963, 125).

⁴⁴ Manches Anekdotische zu Inhalt, Entstehung und Aufführung dieses Stücks sowie Änderungen gegenüber dem Original ist von Martens (1963) zu entnehmen (siehe Goetz/von Martens 1963, 122-135). Nach der Aufführung soll Deval gesagt haben: «Ich wollte, ich hätte geschrieben, was Sie gespielt haben, Herr Goetz» (ebd., 133). Es habe bezüglich der Aufführung des Stücks Probleme gegeben haben, weil Deval jüdisch war. Ein Ariernachweis wurde verlangt, worauf Goetz ans Propagandaministerium schrieb: «Sehr geehrte Herren, Jacques Deval ist Franzose, also Arier. Hochachtungsvoll, Curt Goetz.» (ebd., 134). Nach einer anderen Anekdote soll «Maxe» zu einem Mann «in Uniform» (ebd., 128), der Zweifel anmeldete, ob Deval Arier sei, gesagt haben: «Halten Sie bloß die Schnauze, sonst kommt et raus, det sie n'Drückeberger waren! Ick war an der Front! Det Stück heest *Towárisch*. *Tow* heißt auf russisch *hoch*! Also *Hoch arisch*! Tow tow tow!» Der Uniformierte [habe] sich nie wieder blicken lassen» (ebd.).

⁴⁵ Datiert nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

⁴⁶ Die Aufführung von Goetz' Bearbeitung fand 1948 (*Volksbühne*, Wien) unter dem Titel *Spuk im Hause Condomine* statt (es handelt sich hierbei nicht um die deutschsprachige Uraufführung). Vgl. Mengel (Projektleiter): Weltbühne Wien. Forschungsprojekt Universität Wien: Aufführungsdatenbank, 12. [PDF-Onlinefassung]. URL: <http://www.univie.ac.at/weltbuehne_wien/pdf_downloads/auffuehrungsdatenbank.pdf> (22.05.2013). Die deutsche Uraufführung (Theater in der Josefstadt, Wien) unter dem Titel *Dann lieber nach Afrika* wurde datiert nach: Mengel [o.J.], 13; vgl. oben. Siehe auch: Marschall (2005): Curt Goetz. In: Kotte (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Bd. 1. Zürich, 729-731. [Onlinefassung]. URL: <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Curt_Goetz> (22.05.2013).

⁴⁷ Datiert nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

direkte Beeinflussung von Goetz durch Coward bezüglich Metatheatralität spricht indessen die Tatsache, dass gerade die von Goetz übersetzten Stücke wenige (nämlich *Blithe Spirit*, *Present Laughter*) oder keine auffälligen metatheatralen Elemente aufweisen (dies gilt für *Design for Living*). Entsprechend wird auf *Unter uns Vieren* in dieser Arbeit nicht eingegangen.

Erwähnenswert ist auch, dass Goetz umgekehrt seine eigenen Theaterstücke *Hokuspokus*, *Dr. med. Hiob Prätorius* und *Die tote Tante* – der Einakter, woraus *Ein Haus in Montevideo* wurde – in die englische Sprache übertrug, als er sich von 1939 bis 1946 im freiwilligen Exil in Amerika befand (vgl. Knecht 1970, 22). Bereits zuvor hatte Goetz seinen Wohnort «[n]ach 1933 [...] in die Schweiz, an den Thuner See» verlagert (ebd.) und die «Schweizer Staatsbürgerschaft» beantragt (ebd.). Goetz wählte indessen Liechtenstein als letztes Domizil. Coward wohnte in seinen letzten Lebensjahren mit seinem Lebenspartner ebenfalls in der Schweiz, in der Nähe von Montreux, und in Jamaica,⁴⁹ wo er verstarb.

Cowards Berühmtheit erstreckte sich bis auf den amerikanischen Kontinent (vgl. Catsiapsis 1981, 83), während Goetz in Amerika nicht an seine Erfolge im deutschsprachigen Raum anknüpfen konnte. Coward unterhielt auch Beziehungen zu Frankreich, wie dem 1981 in der *revue d'histoire du théâtre* erschienenen Artikel *Noël Coward et la France* zu entnehmen ist (vgl. Catsiapsis 1981, 83-96). So entdeckte Coward Paris bereits in den *Goldenen Zwanzigern*, in seinem 20. Lebensjahr (vgl. ebd.). Der Kontakt zu Frankreich und sein Erleben dieser *années folles* beeinflusste sein Werk (vgl. ebd., 83), was sich speziell in den Stücken *Private Lives*, *Design for Living* und *The Marquise* zeigt – in letzterem wird etwa eine Französin als klischeehafte Karikatur vorgeführt (vgl. ebd., 88).

Coward verfügte auch über gute Kenntnisse der französischen Sprache. Guitry soll Coward sogar den Vorschlag unterbreitet haben, dessen Stück *Private Lives* auf Französisch im *théâtre de la Madeleine* aufführen zu lassen – möglicherweise sollte es Coward übersetzen, dies geht aus der Quelle allerdings nicht klar hervor (vgl. Hoare 1998, 223f.). Guitry habe im Gegenzug angeboten, ein Stück für Coward zu schreiben, jedoch sei dieses Projekt nie umgesetzt worden (vgl. ebd., 224.)

Die angesprochene Begegnung zwischen den Autoren Guitry und Coward war nicht die einzige – zwischen den beiden Weltkriegen hat sich Coward oft in Paris aufgehalten (vgl. Catsiapsis 1981, 85) und dabei «Sacha Guitry et son épouse Yvonne Prin-

⁴⁸ *Unter uns Vieren* ist 1952 im Verlag Felix Bloch Erben erschienen. Im selben Jahr fand eine Aufführung (Berlin, *Kurfürstendamm*) statt.

⁴⁹ Sein Umzug geschah auch aus steuertechnischen Gründen (vgl. Hahn 2004, 220).

temps» wiederholt besucht (ebd.) – wobei Cowards Bewunderung insbesondere dem Talent Yvonne Printemps galt, deren Gesangsvorträge er sich anhörte, wann immer er in den 20-er Jahren in Paris weilte. Coward soll über Printemps gesagt haben: «[E]lle était pour moi l'épitomé de ce mot si souvent mal employé: «une star»» (zitiert in: Catsiapsis 1981, 85).⁵⁰ Es verwundert daher wenig, dass Printemps im Jahre 1934 in Cowards Musical *Conversation Piece* eine gesungene Hauptrolle übernahm, obwohl sie kaum Englisch sprach (vgl. ebd., 88f).⁵¹

Auch wenn eine direkte oder indirekte Beeinflussung zwischen Goetz, Guitry und Coward nicht auszuschließen ist, wird punkto Metatheatralität nicht davon ausgegangen. Dagegen spricht auch die Tatsache, dass, wie erwähnt, gerade Goetz' Werk wohl weder in Frankreich noch in Großbritannien bekannt war (sowie dass die metatheatralen Stücke, zumindest jene von Guitry und Coward, gar nicht ihre bekanntesten waren). Zu untersuchen wäre, ob Goetz' Filme in Frankreich oder auch Großbritannien vorgeführt wurden. Mindestens für die späte Hollywoodverfilmung von *Dr. med. Hiob Prätorius*⁵² aus dem Jahre 1951 wäre dies denkbar.

Nicht von der Hand zu weisen ist, wie erwähnt, Goetz' Beeinflussung durch Coward infolge seiner Übersetzertätigkeit (wobei diese Übersetzungen später auch aufgeführt wurden, wodurch Goetz in mehrere der Coward'schen Rollen schlüpfte). Grange erwähnt zudem Cowards Mitwirken in einem (auf Deutsch aufgeführten und nach Grange von Goetz übersetzten) Coward-Stück:

A more crucial discovery for Goetz and his subsequent playwriting career [...] was his exposure during his Barnowsky years to the comedies of Noël Coward. Kurt Götz the actor began the transformation into Curt Goetz the playwright when he translated and starred in Coward's *The Young Idea*; the result was so popular that he took it on the road as a vehicle for himself and later appeared in several of the Coward plays he had translated.
(Grange 1998, 17f.)

Mir liegen jedoch keine weiteren Belege für diese Rolle und Übersetzung vor, auch im Rollenverzeichnis von Knecht (1970, vgl. 213-229) fehlt ein entsprechender Hinweis, wobei sie in ihrer Dissertation ebenso wenig die anderen Stücke Cowards erwähnt, die Goetz übersetzt und in denen er gespielt hat.

⁵⁰ Es handelt sich dabei um die frz. Übersetzung durch Catsiapsis von: Cole Lesley (1978): *The Life of Noël Coward*. London, 162.

⁵¹ Sie lernte die Liedtexte phonetisch und das Musical wies deswegen auch französischsprachige Passagen auf (Catsiapsis 1981, 88). Zum Ausdruck gebracht wurde darin – wohl durchaus mit Ironie – «une méfiance contre les Français considéré comme un peuple léger et d'une honnêteté douteuse» (ebd.).

⁵² Das Theaterstück *Dr. med. Hiob Prätorius* diente dem 1951 erschienenen Film von Joseph L. Mankiewicz als Vorlage (USA: Twentieth Century Fox), die Verfilmung erschien unter dem Titel *People Will Talk*. IMDb: Curt Goetz (1888-1960). Writer. Filmography. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0324506/#Writer>> (22.05.2013).

Die hier theoretisch nochmals aufgeworfene Frage bezüglich einer Beeinflussung tatsächlich zu beantworten, soll nicht Ziel dieser Arbeit sein, denn dafür wäre eine spezifisch darauf ausgerichtete Recherchearbeit vonnöten. Vielmehr sollen die *Stücke* der drei Autoren untersucht werden. Es soll indessen ebenso wenig darum gehen, intertextuelle Bezüge zwischen den Dramentexten der drei Autoren zu suchen, um damit wiederum mögliche Beeinflussungen belegen zu wollen, zumal nicht ihr Gesamtwerk in der Analyse berücksichtigt wird. Vielmehr wird der Fokus auf den Umgang der Boulevardiers mit metatheatralen Techniken gelegt.

1.5. Die Forschungssituation

An dieser Stelle wird zunächst auf die Forschungssituation und einschlägige Literatur zum Unterhaltungstheater verwiesen, insbesondere in Bezug auf Goetz, Guitry und Coward, nachdem eine Definition der Gattung bereits gegeben wurde (vgl. oben, Kap. 1.2.). Dabei ist das Themengebiet des Boulevardtheaters für die der Arbeit zugrundeliegende Fragestellung insgesamt weniger relevant als die Forschungsliteratur zum Metatheater, auf die deshalb im Anschluss ausführlicher eingegangen wird. Zum Metatheater im Unterhaltungstheater liegen wenige systematische Untersuchungen vor. In den Studien von Schmeling und Schöpflin werden Boulevardstücke nur teilweise berücksichtigt,⁵³ was wohl nicht nur darauf zurückzuführen ist, dass das Metatheater nicht als typisches Element des Boulevardtheaters angesehen wird.

«In England, wo Unterhaltung in der Literatur nichts Minderwertiges bedeutet, ist das Boulevardstück ein respektabler Forschungsgegenstand (s. Barth)»⁵⁴, schreibt Daphinoff (1997, 248). In Frankreich sei dagegen «[e]ine systematische Erforschung des Boulevardtheaters [...] erst in Ansätzen (Corvin)»⁵⁵ vorhanden (ebd.). Ergänzend erwähnt werden soll vor allem eine neuere Publikation von Brunet (2005) mit dem Titel *Le théâtre de boulevard* und das ebenfalls französischsprachige Werk der beiden Autoren Barrot und Chirat (1998).

Vorurteile dem Boulevardtheater gegenüber – der zitierte Reallexikonartikel ist in dieser Hinsicht eine löbliche Ausnahme – bestehen besonders in «Deutschland, wo

⁵³ Schöpflin zieht Noël Cowards Stück *Private Lives* (*Hochzeitsreise*) in ihre Betrachtungen mit ein, welches als Theater im Theater in einer Farce von Philipp Kings, *See How They Run* (1944), vorkommt (vgl. Schöpflin 1993, 421). Sowohl bei Schmeling als auch Schöpflin kommen auch Stücke von Tom Stoppard zur Sprache, den man gewissermaßen als einen «Nachfolger» des Boulevardtheaters bezeichnen kann (vgl. Daphinoff 2001, 248). Zu Stoppard siehe etwa Schmeling 1977, 198 f.; 200 sowie Schöpflin 1993, 500-510; 144-147; 677.

⁵⁴ Verwiesen wird hier auf: Adolf Barth (1987): *Moderne englische Gesellschaftskomödie*. München, Zürich.

⁵⁵ Corvin 1989.

das Boulevardstück von der akademischen Lehre und Forschung [...] in der Regel kaum zur Kenntnis genommen und tendenziös behandelt [wird] (Leisentritt)⁵⁶ (Daphinoff 1997, 248).⁵⁷ Eine Ausnahmeerscheinung stellt auch Hubers (1985) Dissertation über das deutsche Boulevardtheater dar (vgl. ebd., 248). Sie ist insofern von Interesse, als sie sich mit der Boulevardtheater-Wirklichkeit der 1980er Jahre auseinandersetzt, das heißt (gemäß Untertitel) mit «Organisation – Finanzierung – Produktionsmethoden – Wirkungsabsichten» westdeutscher Boulevardtheater. Huber tut dies nicht, um «die Existenz des Boulevardtheaters zu rechtfertigen. Das Ziel lautet vielmehr, diese komplexe Existenz zu erklären» (Huber 1985, 9f.). Er hat dazu Mitarbeiter an «16 Boulevardtheatern in 14 Städten und Gemeinden» mithilfe von Fragebogen um ihre Meinung gebeten (ebd., 22). Seine «Stichprobe [besitzt] ihren Mittelpunkt in der Spielzeit 1982/82» (ebd., 20). Auch wenn seine Ergebnisse nicht direkt auf die Epoche Goetz', Guitrys und Cowards übertragbar sind, kann man daran die weitere Entwicklung der Gattung Boulevardtheater in Westdeutschland nachverfolgen und es lassen sich auch einige Parallelen beobachten.

Die meisten der erschienenen Publikationen über die Boulevardautoren sind nicht literaturwissenschaftlicher Art. Im Allgemeinen steht bei Werken zu Goetz, Guitry und Coward der biografische Aspekt klar im Vordergrund, wobei dokumentarisches und oft auch anekdotisches Material in diese Werke einfließt. Als neuere Publikation ist etwa der Bildband *Sacha Guitry – Une vie d'artiste* zu nennen, der 2007 begleitend zur von der *Cinémaèque Française* und der *Bibliothèque nationale de France* organisierten Ausstellung 50 Jahre nach Guitrys Tod erschienen ist. Die Menge an biographischen Werken über die drei Boulevardautoren ist nahezu unüberblickbar geworden (zu Guitry, vgl. Simsolo 1988, 177). Dies zeugt aber auch von dem (teilweise neu erwachten) Interesse am Boulevardtheater von Goetz, Guitry und Coward und mag zum Teil dazu führen, dass ihre Stücke wieder gespielt werden (zumindest scheint sich diese Tendenz in den letzten Jahren für Guitry im französischsprachigen Raum und für Coward in Großbritannien abzuzeichnen). Von der Wissenschaft vernachlässigt wurden lange Zeit ebenfalls die Filme der Boulevardautoren.⁵⁸ Simsolo schrieb ein Werk über Guitry als Cineasten im Jahre 1988, das sich auch in Bezug auf das Theater als interessant erwiesen hat. Eine weitere

⁵⁶ Gemeint ist: Gudrun Leisentritt (1979): *Das eindimensionale Theater. Beitrag zur Soziologie des Boulevardtheaters*. München.

⁵⁷ Zur Forschungslage vgl. auch Huber 1985, 6-15.

⁵⁸ Dass etwa Guitrys cinematographisches Werk später doch gewürdigt wurde, hat François Truffaut mit folgenden Worten kommentiert: «Sacha Guitry n'a plus d'ennemis, et c'est logique puisque ceux-ci lui reprochaient surtout d'être vivant» (François Truffaut 1977, im Vorwort zur Veröffentlichung von Texten Guitrys «aux Éditions Ramsay», zitiert nach Simsolo 1988, 13.)

Publikation unter dem Titel *Sacha Guitry, cinéaste*, erschien 1993.⁵⁹ Zu Goetz' und Cowards filmischem Werk ist im Gegensatz zu Guitry nur wenig Sekundärliteratur⁶⁰ verfügbar. Auf die Filme von Goetz, Guitry und Coward soll insgesamt nur am Rande eingegangen werden, nämlich vor allem insofern, als sie auf der Bühne thematisiert werden.

Auch zu Coward gibt es mehr Biographien als literaturwissenschaftliche Studien, obschon, wie bereits angedeutet, die literaturwissenschaftliche Forschung im Unterhaltungsbereich im englischen Sprachraum weniger vernachlässigt wird als im deutsch- und französischsprachigen Gebiet. Die aktuellste anglistische Publikation zu Coward stellt Hahns im Jahre 2004 publizierte Dissertation dar, worin sie die ältere und neuere Forschung zu Coward kritisch darstellt und aufarbeitet.⁶¹ Ihre Ergebnisse werden hier nur auszugsweise wiedergegeben und sollen einige Kritikpunkte zu Coward aufgreifen: «Die Coward-Rezeption der vergangenen Jahrzehnte reicht von unverhohlener Verehrung bis zur völligen Ablehnung», hält sie fest (Hahn 2004, 4). Bereits im Jahre 1933 wurde das Werk *The Amazing Mr. Noël Coward*⁶² von Patrick Braybrookes publiziert, worin «neben den biographischen Details vor allem die Bewunderung, die Coward bei seinen Zeitgenossen erregte», beschrieben werde (ebd., 6). 1946 habe Lynton Hudson «das Fehlen von Tiefe und Schärfe in Cowards Kritik»⁶³ konstatiert (ebd., 7) – einen solchen, positiv ausgedrückt eher versöhnlichen Tonfall kann man als typisches Merkmal des Boulevardtheaters betrachten. Hahn betont aber auch (vgl. ebd.), es sei Hudsons Verdienst gewesen, in Hinsicht auf Cowards Dialoge auf die «enormen Veränderungen in der Bühnensprache» hinzuweisen (ebd.). Sie erwähnt «Trewin, der Coward in erster Linie als professionellen und ewig jungen Autor lobt [...] [, aber auch] betont, dass der gedruckte Text eher dünn erscheint und darum ein näheres Studium der Stücke nicht lohnen würde»⁶⁴ (ebd.).

⁵⁹ Es handelt sich um: Arnaud (1993). Zu Guitrys Kino zu erwähnen sind auch Keit (1999) und Lorcey (2007).

⁶⁰ Zu Cowards Kino ist folgendes neueres Werk zu nennen: Barry Day (2005): *Coward on Film. The Cinema of Noël Coward*. Oxford. Zu Goetz' Filmen fehlen vergleichbare Werke weitgehend. Auf einigen Seiten werden seine Filme behandelt von Horst O. Hermann (2009), 139-144. Zu erwähnen ist auch die Broschüre zu Goetz' Film über Friedrich Schiller: Horst Jaedicke (2005): *Curt Goetz und sein in Stuttgart gedrehter Schillerfilm (1923)*. Marbach a.N..

⁶¹ Dies geschieht insbesondere in Kapitel 1.1 *Zur Rezeption Noël Cowards in der Kritik und am Theater*, Hahn 2004, 4-17.

⁶² Patrick Braybrooke (1933): *The Amazing Mr. Noël Coward*. London.

⁶³ Lynton Hudson (1967): *The Twentieth Century Drama*. London, 58.

⁶⁴ J. C. Trewin (1953): *Tap Tap in: Dramatists of Today*. London, New York.

Zum Boulevardtheater der drei Autoren liegen auch nur wenige universitäre Studien vor.⁶⁵ Oft sind diese Arbeiten zudem keiner größeren Leserschaft zugänglich. Zu Goetz ist die deutschsprachige Dissertation von Angelika Knecht zu nennen (Universität Wien, 1970),⁶⁶ die sich vertieft mit dem Autor, seinem Schreiben, seinen Rollen, aber auch mit seinem theatralen Werk und den Kritiken zu den Stücken auseinandergesetzt hat. Die bereits erwähnte, auf deutsch erschienene Publikation von Tamara Hahn (2004)⁶⁷, *It's all a question of masks*, setzt sich mit Coward auseinander, wobei sie gemäß Untertitel vor allem auf den Aspekt der «Selbstinszenierung und Modernität» eingeht (ebd.). Gerade in Bezug auf die Selbstinszenierung wird dabei mehr auf Fakten außerhalb des Dramentextes eingegangen, als dies bei mir der Fall ist.

Meine Arbeit stützt sich vor allem auf Untersuchungen, die das Kunstmittel des Metatheaters literaturübergreifend, also in verschiedenen Literaturen und Sprachen darstellen.⁶⁸ Zum Metatheater wurden ebenfalls Untersuchungen beigezogen, die sich nur mit dem Metadrama einer bestimmten Nationalliteratur innerhalb einer bestimmten Epoche oder Gattung auseinandersetzen und es ermöglichten, einen Überblick über

⁶⁵ 1985 erwähnt Huber zum Boulevardtheater allgemein gerade einmal «drei Dissertationen, die im Titel oder Untertitel das Präfix »Boulevard« [...] tragen» (Huber 1985, 12). Weitgehend unpublizierte universitäre Arbeiten zu Goetz, Guitry oder Coward, die sich jedoch nicht spezifisch mit metatheatralen Aspekten auseinandersetzen, sind beispielsweise: Horst Fuchs Richardson (1976): *Comedy in the works of Curt Goetz*. Ph.D. University of Connecticut (USA); Liane Reinshagen-Joho (1997). *Humour: The Other Intelligence*. Curt Goetz and Jorge Ibargüengoitia. Ph.D. University of Washington (USA); Tina Brünisholz (2001): *Die Kunst des ErGoetzens. Techniken und Funktionen der Bühnenkomik in Komödien und Einakter-Gruppen von Curt Goetz*. Lizentiatsarbeit (BCU UM 2001.247). Universität Freiburg (CH); Beate Kern (2001): *Curt Goetz: Ein Unterhaltungskünstler im 20. Jahrhundert*. Diplomarbeit Univ. Wien. Legendre, Nicole (1971): *Le rire dans le théâtre de Sacha Guitry*. M.A. Dalhousie University (CAN); Felix Rehm/Alain Bergala (2011): *Sacha Guitry et Jean Eustache: monologuistes libertins*. Mémoire de Master en études cinématographiques. Univ. Paris III; Yves Uro (2012): *Les actrices de Sacha Guitry*. Thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuel. Université de Sorbonne; Carolin Sheryll White Rogers (1972): *Dramatic structure in the comedies of Noel Coward. The influence of the festive tradition*. (Microfilm.) Florida State University (USA). Ergänzend zu erwähnen sind folgende, publizierte Arbeiten, jene von Bandana Ghosh (2006): *Images of Women in the Cowardian Universe*. Ph.D. Jaipur (India). Sarah Schmid (2010): «Involving the Playwright. Pastiche as a Technique of Cinematic Transposition in Recent Film Adaptations of Selected Plays by Noël Coward». Diplomarbeit (Magister) Universität Wien. [PDF-Onlinefassung]. URL: <http://othes.univie.ac.at/10129/1/2010-06-06_0603371.pdf> (22.05.2013). Melinda Anne Benson (2012): «Noel Coward: a voice teacher's perspective.» Diss. (Musical Arts). University of Iowa. [PDF-Onlinefassung]. URL: <<http://ir.uiowa.edu/etd/3261>> (22.05.2013).

⁶⁶ Xerograph. Reprod. (NGq 1438) schweiz. Landesbibliothek.

⁶⁷ Zugl. Diss.: Institut für Anglistik. Technische Universität Berlin 2002.

⁶⁸ Es handelt sich dabei insbesondere um die Dissertation von Voigt (1954) zum «deutschen, englischen und spanischen Drama» (vgl. ebd., Untertitel), jene von Kokott (1968) zu Dramen aus der englischen, französischen, deutschen und italienischen Literatur, die von Schmeling (1977 und 1982) sowie um die umfassenden Werke zum *Theater im Theater* in verschiedenen Nationalliteraturen von Schöpflin (1993) und Kowzan (2006). Anzuführen ist der Sammelband von Fischer und Greiner (2007): *The play within the play: the performance of meta-theatre and self-reflection*. Die neueste in dieser Arbeit berücksichtigte Publikation stellt das Werk *Theater in Stücken* von Pauli (2013) dar. Hier wird das Unterhaltungstheater nur am Rande berücksichtigt, eingegangen wird nämlich auf den Schwank *Der Raub der Sabinerinnen* (1885) der Gebrüder Schönthan (vgl. Pauli 2013, 89-97) und auf *Der reinste Wahnsinn* (1982), Originaltitel: *Noises-Off*, von Michael Frayn (vgl. ebd., 315).

Formen des Metatheaters in der deutschen, französischen und englischen Literatur zu gewinnen.⁶⁹

Mit dem Phänomen des Spiels im Spiel hat sich im deutschen Sprachraum insbesondere Voigt (1954) in seiner Dissertation⁷⁰ auseinandergesetzt. Außerdem stellen Autoren wie Schmeling (1977 und 1982), Kiermeier-Debre (1989) sowie Schöpflin (1993) die Tradition des Metatheaters in ihren komparatistischen Studien umfassend dar, wobei kaum auf das Boulevardtheater eingegangen wird. Als literaturübergreifende Studie zu nennen ist auch Kowzans 2006 erschienenes französischsprachiges Werk *Théâtre Miroir – Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, das – ähnlich wie Schöpflins Studie – anhand vieler Beispiele auf die Tradition des Metatheaters in verschiedenen Sprachen und Literaturen eingeht und dabei – als eines der wenigen – auch metatheatrale Boulevardstücke wie diejenigen Guitrys erwähnt. Schöpflins Werk dient als eigentliches Nachschlagewerk zum Thema, da es auf einzelne Stücke oft sehr genau eingeht. Auch Kokotts interdisziplinär angelegte Studie (1968) stellte für die vorliegende Untersuchung eine wertvolle Grundlage dar, um hier nur einige Werke aus der schier unüberblickbaren Menge von Studien zum Metatheater zu nennen.

Für die Begriffsdefinition diene neben Voigts Dissertation (1954) und anderen jene von Vieweg-Marks (1989) mit dem Titel *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama* als Ausgangslage. Es wurden von ihnen nicht die genauen Termini, wohl aber manche Konzepte übernommen (siehe unten, Kap. 2.). Die folgende Studie zum Metatheater erwies sich als weniger hilfreich: So geht Hornby in seiner Studie *Metadrama and perception* von folgender Annahme aus: «[...] all drama is metadramatic» (Hornby 1986, 31). Da bei den Boulevardautoren gerade metatheatrale Dramen von nicht metatheatralen unterschieden werden sollen, hat sich beispielsweise Hornbys Aussage, wonach *alle* Stücke als potentiell metadramatisch betrachtet werden sollen, nicht als hilfreich erwiesen.

Zum Theater im Boulevardtheater vor dem Zweiten Weltkrieg liegen, wie angedeutet, sehr wenige Studien vor– zwar wird das Unterhaltungstheater am Rande von Schöpflin (1993) miteinbezogen, metatheatrale Stücke von Goetz, Guitry oder Coward werden darin jedoch nicht aufgeführt. Neben Kowzan (2006) gibt es aber noch zwei weitere Werke, in denen metatheatrale Boulevardstücke berücksichtigt werden: Goetz'

⁶⁹ Zu nennen ist Forestier für das Kunstmittel in der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts unter Miteinbezug eventueller ausländischer Einflüsse (vgl. Forestier 1981, 15) und Voß (1998) für das französische Theater der «Gegenwart». Außerdem Karin Schöpflins Dissertation über das englische Theater «im ausgehenden 16. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts» (Schöpflin 1988, 25) und Vieweg-Marks (1989) für das englische Theater der «Gegenwart». Auch ein neueres Boulevardstück (*Noises-Off* von Frayn) wird bei Vieweg-Marks berücksichtigt.

⁷⁰ Masch. Diss.

Komödie *Hokuspokus* (1927)⁷¹ wird bei Kiermeier-Debre (1989, 254)⁷² und ausführlicher auch bei Ehlers (1997, 146-157) behandelt, die in der Studie *Mimesis und Theatralität* gemäß der Angabe im Untertitel das «*«Theater auf dem Theater»*» in Werken zwischen 1899 und 1941 untersucht. Schoell schreibt in seiner Publikation *Die französische Komödie* (direkt nach dem Zwischentitel *Boulevard*) – und zwar bezeichnenderweise im übergreifenden Kapitel *Komödie als Metatheater: Von Jean Anouilh bis zum Théâtre du Soleil*: «Unter den Komödien der hier betrachteten Epoche soll zunächst die Gruppe der Boulevardstücke herausgegriffen werden.» (Schoell 1983, 219), woran sich der vielsagende Satz anschließt: «Hier ist nicht viel Neuerung zu erwarten, und es besteht keine Notwendigkeit, viele Autoren und zahlreiche Stücke zu nennen oder gar zu analysieren» (ebd.). Er postuliert: «In der großen Mehrzahl gehen sie an Veränderung der Struktur, an komischen Einfällen und an kritischer Potenz nicht über die großen Vorbilder der Jahrhundertwende, nicht über Feydeau hinaus. [...] Wir werden daher nur einige wenige Stücke stellvertretend vorstellen» (ebd.). Aufgrund von Roussins Stück *Bobosse* kommt Schoell zum Schluss, dass «das Boulevardtheater [...] in den 40er Jahren in die Phase der Selbstreflexion getreten ist» (ebd., 224). Inwieweit Schoells Aussagen zutreffend sind, wird die Untersuchung zeigen.

Übrigens war es der hier erwähnte Roussin, der Cowards Stück *Present Laughter* (welches auch Goetz übersetzte) unter dem Titel *Joyeux Chagrins* ins Französische übertrug (vgl. Catsiapis 1981, 87). Aufgeführt wurde *Joyeux Chagrins*, wobei Coward selbst eine Rolle übernahm, am 18. November 1948 in Paris, im *Théâtre Edouard VIII* – der gewünschte Erfolg blieb jedoch aus (vgl. ebd.).

Schmeling (1977) weist in seiner Studie darauf hin, dass «in einigen Forschungen der [...] Versuch unternommen [worden sei], das Spiel im Spiel in die «Komödie» bzw. in das «Lustspiel» einzugliedern» (Schmeling 1977, 17). Diese gattungsspezifische Zuordnung erweist sich zwar als unangemessen,⁷³ sie kann aber als Hinweis auf die Häufigkeit dienen, mit der metatheatrale Techniken gerade in Komödien vorkommen. Vor diesem Hintergrund mag es erstaunen, dass die Metatheatralität im Boulevardtheater als untypisch gilt. Wie gezeigt hängt dies jedoch mit der geschlossenen Form dieser Stücke zu-

⁷¹ Datierung der Uraufführung (*Kammerspiele*, Stettin) nach Knecht 1970, 216. Nach einer Tour in der Provinz fand die Berliner Uraufführung (*Komödienhaus*) «bei Barnowsky» am 30.09.1927 statt (vgl. ebd., 53). Das Stück war bereits im Jahre 1925 beendet worden (vgl. Knecht 1970, 92), was teilweise abweichende Datierungen erklärt.

⁷² Er geht auch kurz auf den Schwank *Der Raub der Sabinerinnen* der Gebrüder Schönthan ein (vgl. Kiermeier-Debre 1989, 181-184) wie nach ihm auch Pauli (2013), vgl. oben.

⁷³ Kommt doch das Kunstmittel des Spiels im Spiel auch in unbestritten nicht-komischen Theaterstücken vor, so in «*Shakespeares The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*» (engl. Originaltitel) oder in den spanischen «*Autos sacramentales*» (Schmeling 1977, 17).

sammen. Interessant sind Schmelings Betrachtungen zur Komödientradition und ihrem Umgang mit dem Spiel im Spiel insofern, als er damit auch gewisse Stücke untersucht, die man als Vorläufer des Boulevardtheaters betrachten kann. In diese Richtung verweist folgende Aussage: «Der Bekanntheitsgrad eines Dramatikers oder geschmackskritische Vorbehalte sollen die Kritikwürdigkeit des literarischen Gegenstandes nicht determinieren. (Neben *Shakespeare* oder *Pirandello* werden daher auch Dramatiker wie *Nadal* oder *Möser* zu berücksichtigen sein» (Schmeling 1977, 4). Dieser Grundsatz passt zur vorliegenden Studie zum Unterhaltungstheater angesichts der Tatsache, dass der Terminus *Boulevard* häufig «au sens péjoratif» verwendet wurde und wird (vgl. Kowzan 1991, 230). Selbst die literarische Qualität des Theaters der herausragenden Boulevardiers wird oft angezweifelt. (Dies mag auch der Grund sein, warum Goetz, Guitry und Coward ihr eigenes Theater (zumindest in den analysierten Stücken) nie als *Boulevardtheater* bezeichnen.) Gerade die Tatsache, dass die Literaturwissenschaft das Boulevardtheater tendenziell vernachlässigt, wird in der vorliegenden Arbeit als Chance begriffen, das noch wenig untersuchte Feld der Metatheatralität im Boulevardtheater von Goetz, Guitry und Coward zu untersuchen. Es gilt dabei, unvoreingenommen auf die Dramentexte einzugehen, auch wenn eine Analyse – wie es Hahn (2004, 15) gerade für Coward zu Recht feststellt – «ohne die Inszenierungen [...] unvollständig bleibt» (ebd.) und obschon «auf dem Papier [...] die meisten [...] Stücke eher blass» erscheinen (ebd.). Ähnliches fällt auch bei manchen von Goetz' und Guitrys Komödien auf. Alle leben sie eigentlich von ihrer Umsetzung auf der Bühne und von den Rollen, die von den Boulevardautoren selbst gespielt wurden – ein Aspekt, den ich mir als Dramenleserin hinzudenken muss.

2. Begriffsbestimmung

Le chevalier (Paul) lisant :
[...] *Vous êtes Béatrice et je suis, moi, le Dante !*
Je peux me transformer, amour, avec plus d'art,
Vous êtes Héloïse et je suis Ab...
Ah non, ça, je refuse. (*Il jette le manuscrit.*) Je suis grisé par toutes les bêtises que je viens de lire...

(Jean III: III, 162f)

Für diese Arbeit sollen die verwendeten Begriffe vorgängig geklärt werden. Dabei wird einerseits eine klare Festlegung des Terminus *Theater im Theater* angestrebt (siehe 2.2.1.), andererseits geht es insbesondere um die Definition des Oberbegriffs *Metatheater* (siehe 2.2.2.). Dem eigentlichen terminologischen Kapitel 2.2. wird in der vorliegenden Arbeit eine Zusammenfassung der Begriffsverwendung vorangestellt. Sie soll das Verständnis der verwendeten Termini erleichtern und die folgenden Kapitel einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, ohne dass alle Einzelheiten zur Wahl und Definition der Begriffe nachvollzogen werden müssen. Einen Überblick über die verwendeten Bezeichnungen bietet dabei die folgende Graphik. Was genau mit den Termini gemeint ist, wird anschließend im eigentlichen Anwendungsteil (ab Kap. 3.) an verschiedenen Beispielen deutlich gemacht.

Da es sich um eine komparatistische Studie handelt, erscheint es sinnvoll, zur Beschreibung nach Möglichkeit Termini zu verwenden, die auf Französisch, Deutsch und Englisch gebräuchlich sind, zumal die meisten der analysierten Stücke von Guitry stammen. Am üblichsten erschienen die Termini *Theater im Theater* und *Metatheater*. Der Terminus *Metatheater* wird in der vorliegenden Arbeit als Oberbegriff verstanden, während *Theater im Theater* als Unterbegriff verwendet und *Spiel im Spiel* als Synonym dazu gebraucht wird.

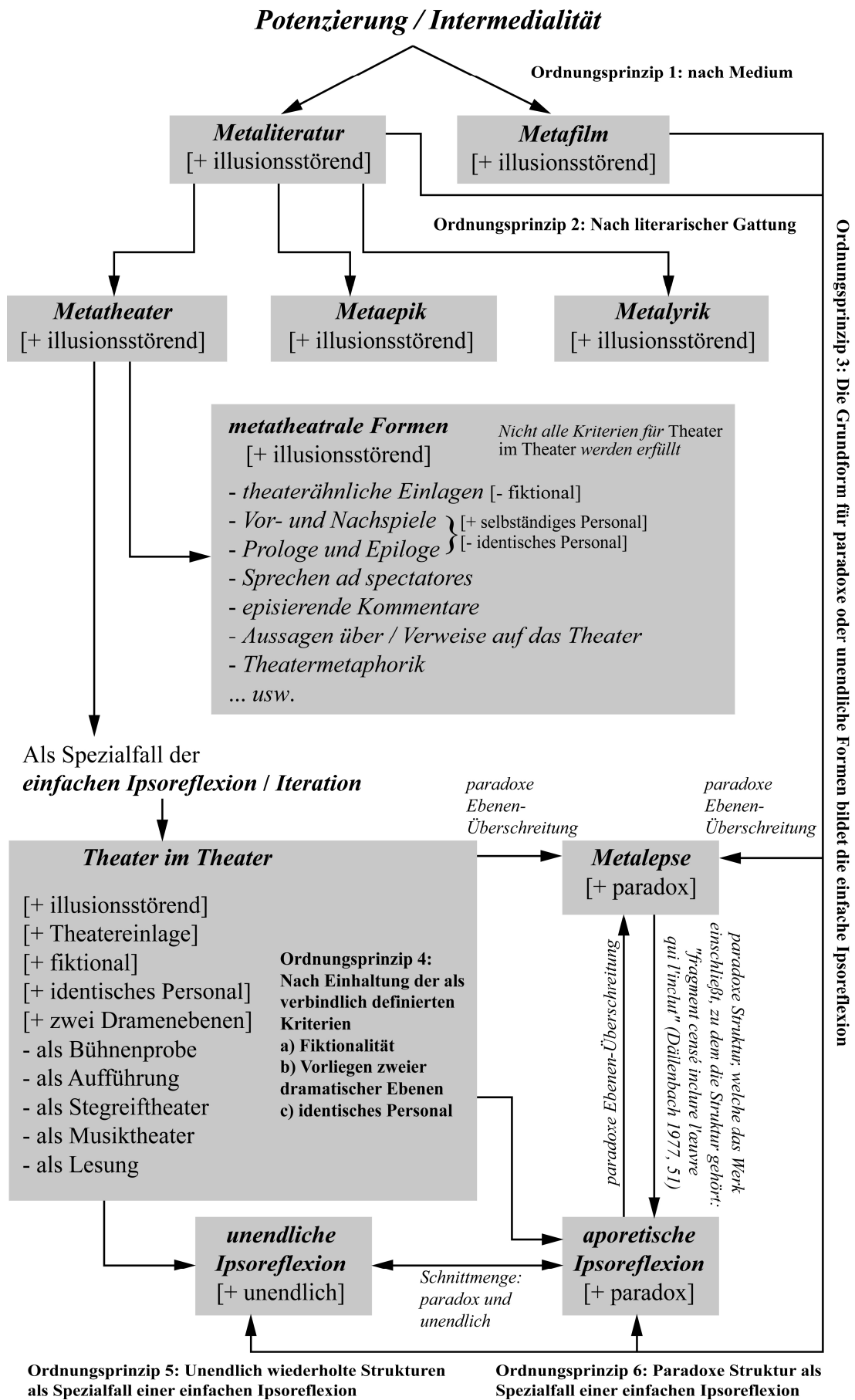


Abbildung 1: Übersicht über die Begriffe

2.1. Kurzzusammenfassung zur Begriffsverwendung

Der Oberbegriff zu *Theater im Theater* lautet *Metatheater*. Durch diese zwei Begriffe sollen Phänomene beschrieben werden, die *über das Theater* oder über seine Gemachtheit etwas aussagen oder zeigen.

Die Boulevardautoren haben durch die Darstellung anderer Medien auf dem Theater jedoch vereinzelt mediale und Gattungs-Grenzen überschritten, etwa durch die Darstellung eines Romans im Theater. Da eine solche Darstellung auf der Bühne nun nicht nur etwas aus über die *Gemachtheit des Theaters*, sondern auch etwas über die *Gemachtheit des Romans* zeigt, soll dort, wo der Begriff der *Metatheatralität* zu kurz greift, auf einen umfassenderen Begriff ausgewichen werden, nämlich *Metaliteratur* (vgl. Wolf 2007, 38).¹ Bei *Metaliteratur* handelt es sich um einen Oberbegriff, das heißt: Alle metatheatralen Formen sind zugleich metaliterarisch, aber nicht jedes metaliterarische Phänomen ist metatheatral. (Auch ein Musiktheater im Theater gehört zur *Metaliteratur*, zumal vorwiegend die Libretti analysiert wurden.) Zur Beschreibung medienübergreifender Phänomene dient zudem der Oberbegriff der *Intermedialität*. Ein Beispiel für *Intermedialität* stellt ein (auf der Bühne abgespielter) Film auf dem Theater dar – hier ist ausschlaggebend, dass es sich um zwei verschiedene Medien handelt. Alternativ kann anstelle von *Intermedialität* auch Fricke's medienübergreifend anwendbarer Terminus der «*Potenzierung*» gebraucht werden (vgl. Fricke 2000, 107).

Für den Begriff *Theater im Theater* wurden folgende drei Bedingungen als *notwendig* festgelegt: Von eigentlichem *Theater im Theater* soll nur dann die Rede sein, wenn erstens eine Figur einen *Rollenwechsel* vollzieht. Dies kann nach Schöpflin bezeichnet werden als «*Doppelheit von Darsteller und Rolle*» (Schöpflin 1988, 15).² Zweitens muss diese Figur *in einer Rahmenhandlung und in einer Binnenhandlung* (also in einem äußeren und in einem darin enthaltenen Stück) auftreten. Drittens muss es sich bei dieser Binneneinlage notwendigerweise um eine *fiktionale Einlage* handeln, damit ist gemeint, dass eine zweite, innere Fiktion in eine äußere Fiktion eingelegt ist. (*Fiktion* bezieht sich hier nicht nur auf epische Texte, sondern bezeichnet allgemein «etwas Gemachtes», Erfundenes (vgl. Wolf 2007, 35) – dabei sind sich grundsätzlich die meisten Figuren des äußeren Stücks (und

¹ Hervorhebung M.H. Nachfolgend werden in Kap. 2, sofern nicht anders vermerkt, alle Termini von mir kursiv gesetzt, ohne dies extra zu vermerken. Diese Begriffe werden nur bei ihrem ersten Vorkommen in diesem Kapitel zitiert. Wolf (2007, 38) verwendet in seinem Artikel *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen* den Begriff «*Metaliteratur*» (ebd.) als Oberbegriff für «medienspezifische Metagattungen» (ebd.). Als Unterbegriffe nennt er «*Metafiktion*» (ebd.), «*Metadrama*» (ebd.) und «*Metalyrik*» (ebd.). In der vorliegenden Arbeit soll indessen der Begriff *Metatheater* anstelle von *Metadrama* verwendet werden. (*Metafiktion* ist bei Wolf nur epischen Texten vorbehalten).

² Hervorhebung des Begriffs M.H.

auch die echten Zuschauer) darüber im Klaren, dass das innere Stück nicht Teil der äußeren Realität, also fiktional ist.

Werden die Bedingungen für ein *Theater im Theater* nur teilweise erfüllt, so soll von *Metatheatralität* die Rede sein, nicht von eigentlichem *Theater im Theater*. Der Begriff *Metatheater* wird demnach als Oberbegriff von *Theater im Theater* verwendet. Ein *Theater im Theater* ist immer zugleich *metatheatral*, hingegen stellt nicht jede *metatheatrale Form* ein *Theater im Theater* dar.

Während für ein *Theater im Theater* die drei oben festgelegten Kriterien gelten, werden als *metatheatrale Formen* verschiedenartige Elemente bezeichnet, die mit eigentlichem *Theater im Theater* die Gemeinsamkeit teilen, illusionsstörend zu sein. Sie dienen dazu, einem Publikum die Gemachtheit des Theaters, das es vor sich ablaufen sieht, ins Bewusstsein zu rufen oder auch etwas *über das Theater* auszusagen. Unter dem Begriff *metatheatrale Formen* werden verschiedenartige Elemente subsumiert, insbesondere solche, die auch im *Epischen Theater* vorkommen, beispielsweise Epiloge und Prologe, Zuschaueransprachen (Sprechen *ad spectatores*), Vor- und Nachspiele, Verweise auf das Theater und Theatermetaphern. Zu den metatheatralen Formen werden auch Einlagen innerhalb eines Theaters gezählt, die *nicht* im definierten Sinne *theatral* sind, etwa Showeinlagen wie Zaubervorführungen oder punktuelle gesungene Einlagen (die jedoch keine eigentlichen Musiktheatereinlagen darstellen, da sie nicht im Sinne eines Theaters *gespielt* werden). Demgegenüber sind *eigentliche* Theatereinlagen zugleich als *Theater im Theater* und als *Metatheater* zu klassifizieren. Einige metatheatrale Formen wie der *Chor* wurden deshalb nicht übernommen, weil sie in den analysierten Boulevardkomödien nicht vorkommen.

Von den erwähnten Formen unterschieden wird ein Formtyp, der mit den bisher definierten Begriffen nicht hinreichend beschrieben werden kann. Es handelt sich dabei um eine *unendliche Struktur*, die genauer als «*réduplication à l'infini*» zu benennen ist (vgl. Dällenbach 1977, 51). Der Begriff wird auf Deutsch als «*unendliche Ipsoreflexion*» wiedergegeben (vgl. Fricke 2001, 225). Solchen *unendlichen Formen*, die im Theater in der Regel nur angedeutet werden können, muss eine Metastruktur zugrunde liegen – eine so genannte «*einfache Ipsoreflexion (réflexion simple)*» (Fricke 2001, 221). Es kann sich dabei um eine Theatereinlage handeln, aber auch eine andere Struktur ist möglich. Ein Beispiel für eine solche Form stellt ein Fragment einer Romanlesung im Theater dar, das zuerst vorgelesen und dann (scheinbar) unendlich oft wiederholt wird. Ein solches Beispiel findet sich in Cowards *Hay Fever*. Unendliche Formen stellen auf der Ebene der Intermedialität (respektive Potenzierung) einen *Spezialfall* dar.

Daneben sind *paradoxe*, also logikwidrige (Dramen-)Formen zu beobachten. Diese können mit Dällenbachs Terminus der «*réduplication aporistique*» beschrieben werden (Dällenbach 1977, 51). Fricke (2001) verwendet dafür auf Deutsch den Begriff «*aporetische Ipsoreflexion*» (Fricke 2001, 224). (Beispiele für diese Form werden auch in Kapitel 3 angeführt.)

Ein anderer Begriff für paradoxe Formen wird von Genette in seinem Werk *Figures III* eingeführt: «le terme de *métalepse* [...]» (Genette 1972, 244).³ Für alle Dramenphänomene, die einen Wechsel von einer Dramenebene auf die andere beinhalten (was zur paradoxen Vermischung zweier Dramenebenen führt) soll vorwiegend der Begriff der *Metalepse* von Genette (1972) übernommen werden (vgl. Kapitel 2.3.). Denn die Vorstellung der Ebenenüberschreitung ist gerade für das Theater sehr anschaulich. Figuren überqueren dabei eine «*frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes*» (ebd., 245) – übertragen auf das Theater geht es um einen Wechsel zwischen Rahmen- und Binnenhandlung oder umgekehrt. Mit einer Metalepse haben wir es etwa dann zu tun, wenn beispielsweise eine Figur aus dem Stück in den Zuschauerraum des fiktiven Publikums hinuntersteigt und sich dort nicht etwa wie ein Schauspieler verhält, sondern weiterhin in ihrer Rolle verharret. Dabei überschreitet die Figur *physisch* Dramenebenen. Die angesprochene Vermischung der Ebenen entsteht dadurch, dass die einer anderen Dramenebene zugehörige Figur sich jetzt auf einmal am «falschen» Ort befindet und dort beispielsweise mit dem fiktiven Publikum über ihre «Realität», nämlich das Stück spricht, in dem sie selber als Figur mitspielt – was auf das (fiktive und echte) Publikum paradox wirken muss. Der Begriff der *Metalepse* wird dabei in der Systematisierung von Klimek (2010) übernommen, die sich auf Genettes Definition von 1972 beschränkt und seiner Begriffserweiterung (vgl. Genette 2004) nicht folgt, da der ursprüngliche Begriff dadurch ausgeweitet würde. Bei dem Metalepsen gilt es zwei Formen zu unterscheiden, nämlich, «ob eine Metalepse lediglich durch die Rede [...] oder durch eine Handlung vollzogen wird» (Klimek 2010, 66).⁴ Eine Metalepse des ersten Typs, in der eine zweite dramatische Ebene nur *durch Worte* evoziert werden, aber keine *physische* Überschreitung geschieht, stellt etwa «das metaleptische Motiv des Figurenwissens um die Fiktivität [...] der eigenen Welt» (ebd., 79) dar. Dabei ist faktisch zwar nur *eine* theatrale Ebene vorhanden, die *Figur* spricht jedoch auf dieser Ebene (und nicht als Schauspielerfigur) über

³ Hervorhebung bei Genette. Im zitierten Werk *Figures III* wendet Genette seinen Begriff der Metalepse vor allem auf epische Texte an, versucht jedoch probenhalber selbst, ihn auf dramatische Texte auszuweiten (vgl. Genette 1972, 245), was er in einer späteren Publikation (Genette 2004) vorführt.

⁴ Klimek verweist auf Wolf 1993, 359-361, hier vgl. 359, 361.

das Theaterstück oder die Rolle, die sie darin spielt. Dabei gilt der Grundsatz: Jede dramatische Metalepse ist zugleich metatheatral, aber nicht jede metatheatrale Form stellt zugleich eine dramatische Metalepse dar. Die Aussage einer Schauspielerfigur über ihre Rolle wird beispielsweise als metatheatral, nicht aber als Metalepse klassifiziert – denn sie wirkt nicht logikwidrig.

Der Versuch einer genauere Definition und Abgrenzung der Begriffe wird in den nachfolgenden Unterkapiteln vorgenommen. Die hier erwähnten Begriffe erheben keinesfalls den Anspruch, ein vollständiges Bild des thematischen Feldes der Metatheatralität zu geben und noch weniger der Intermedialität. Sie sollen jedoch erlauben, die im Anwendungsteil vorkommenden Beispiele, die als metatheatral, intermedial oder metalinguistisch eingestuft werden, passend zu benennen. Einige zusätzliche (für die Analyse der Theaterstücke nötige) Begriffe werden direkt im Anwendungsteil eingeführt.

2.2. Abgrenzung und Verwendung der Termini *Metatheater* und *Theater im Theater (Spiel im Spiel)*

2.2.1. Spiel im Spiel / Theater im Theater

In der vorliegenden Arbeit werden bevorzugt, aber nicht ausschließlich die Termini *Theater im Theater* und *Metatheater* verwendet, dies, obwohl der Begriff *Spiel im Spiel* im deutschen Sprachraum sehr verbreitet ist. Auch die Bezeichnung *Metatheater* (oder, nicht immer gleichbedeutend, *Metadrama*) wird in sehr vielen Studien verwendet. *Metatheater* soll als der weiter gefasste Begriff verstanden werden. *Theater im Theater* wird dem Begriff *Spiel im Spiel* vorgezogen. Die Wahl dieser Terminologie wird später begründet. Diese beiden Begriffe werden in der vorliegenden Arbeit grundsätzlich als Synonyme betrachtet.

Die verschiedenen Bezeichnungen für die Techniken des Metatheaters werden in der Forschung nicht immer klar auseinandergehalten. In seiner Publikation *Métathéâtre et intertexte* weist Schmeling darauf hin, der Terminus «*théâtre dans le théâtre*», der eine Theatereinlage bezeichnet, habe in den meisten Sprachen eine «Entsprechung» (vgl. Schmeling 1982, 5). Erwähnt werden von ihm u.a. folgende, oft gleichbedeutend verwendete Pendanten zu *Theater im Theater* oder «*Spiel im Spiel*» (ebd.): «*play within a play* [...], *Theater auf dem Theater* [...], *Teatro nel Teatro*, [...] *commedia nella commedia* [...]» (ebd.).⁵ Die Bezeichnung *Theater auf dem Theater* verwendet beispielsweise Kokott (1968) systematisch in

⁵ Ergänzt werden kann die Aufzählung durch «*Stück im Stück*» (Kiermeier-Debre 2003, 472) – auf Französisch «*pièce dans une pièce*» (ebd.) – Begriffe, die sich insbesondere auf fragmentarische Theatereinlagen beziehen.

seiner Studie. Voigt erwähnt, als vielleicht älteste Bezeichnung im deutschen Sprachraum, auch den Begriff «Schauspiel im Schauspiel» (Voigt 1954, 1).⁶

Der Begriff *Spiel* an sich stammt ursprünglich vom alt- beziehungsweise mittelhochdeutschen «Substantiv *spib*» ab (Kiermeier-Debre 2003, 472). Er bezeichnet zu jener Zeit auch das «Geistliche[] Spiel» (ebd.). Auf ähnliche Weise hat Voigt seinen Begriff *Spiel im Spiel* an Huizingas umfassenden anthropologischen Spiel-Begriff anknüpfend gewählt und definiert (vgl. Voigt 1954, 1f.).⁷ Schmeling weist auf eine besondere Charakteristik des Begriffs *Spiel im Spiel* hin: Er zeige eine zusätzliche Differenzierung an, «que font le français et l'allemand entre *théâtre dans le théâtre* et *jeu dans le jeu*» (Schmeling 1982, 5; Hervorhebung M.H.). Dies deutet an, dass diese Begriffe in der Forschung teilweise nicht als Synonyme verwendet werden. Forestier etwa verwendet «*jeu dans le jeu*» als Oberbegriff von *Theater im Theater* (vgl. Forestier 1981, 31). Problematisch kann daran sein, dass im Englischen im Gegensatz dazu mit «*play within a play*» (Schmeling 1982, 5) nur ein gängiger Begriff existiert (Eine parallele Begriffsbildung wie *theatre within the theatre* scheint – zumindest in Anbetracht der von mir verwendeten Forschungsliteratur – nicht gebräuchlich).

Voigt (1954) hat indessen als Begründer des Terminus seinen *Spiel-im-Spiel-Begriff* gerade an *play within a play* anknüpfend gewählt. Schmeling führt aus, der Begriff *Spiel im Spiel* sei umfassender als *Theater im Theater* (vgl. Schmeling 1982, 5). *Spiel im Spiel* kann demnach (wie *Metatheater*) als umfassenderen Begriff zu *Theater im Theater* verwendet werden, wie es einige Studien tun. Nicht immer jedoch wird diese Unterscheidung systematisch gemacht. In der vorliegenden Arbeit soll *Spiel im Spiel* indessen *nie als Oberbegriff*, sondern *nur als Synonym* zu *Theater im Theater* verwendet werden. Als Oberbegriff soll stets der internationalere Terminus *Metatheater* vorgezogen werden. Als Synonym zu *Theater im Theater* definiert auch Kiermeier-Debre den Terminus *Spiel im Spiel*:

Das Spiel im Spiel ist einerseits ein Spezialfall selbstrückbezüglicher *↗Potenzierung* in der Literatur, andererseits ein spezifischer Gestaltungsmodus der dramatischen Kunst [...] In ein Bühnenwerk [...] wird als Teil ein zweites Bühnenwerk eingefügt.
(Kiermeier-Debre 2003, 472. Hervorh. bei Kiermeier-Debre)

Mit Voigts Dissertation (1954) hat sich im deutschen Sprachraum weitgehend der Begriff «*Spiel im Spiel* durch[ge]setzt» (Kiermeier-Debre 2003, 472) Voigts Terminus wurde «durch die Forschung des 20. J[h]ahrhunderts] zu einer fixen terminologischen Größe» (ebd., 472). Zum Beispiel verwendet auch Pfister den Begriff *Spiel im Spiel* in seinem

⁶ Schöpflin weist darauf hin, dass bereits Schwab diesen Begriff verwendete (Schöpflin 1988, 2). Gemeint ist: Hans Schwab (1896): *Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shaksperes* [sic], Wien/Leipzig.

⁷ Voigt verweist auf: Johann Huizinga [o.J.]: *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*. 3. Auflage. Köln, 22.

Werk zur Dramenanalyse (vgl. bei Pfister 2001, Kap. 6.3.2.2 *Spiel im Spiel*, 299-307; siehe auch Pfister 2001, 294ff.). Trotzdem wird in der vorliegenden Arbeit *Theater im Theater* vorgezogen.

Pfister versteht den – von Voigt übernommenen und von ihm als Oberbegriff verwendeten – Begriff *Spiel im Spiel* so, dass dabei «einer fiktionalen primären Spielebene Sequenzen untergeordnet [sind]» (Pfister 2001, 299). Er führt aus, dass durch den Einsatz dieser Dramentechnik «die primäre Fiktionalität durch eine sekundäre potenziert» werde (ebd.). Mit dem (ebenfalls in Kiermeier-Debres Definition verwendeten) Begriff der *Potenzierung* zur Beschreibung des Kunstmittels auf greift Fricke ein «frühromantische[s] Konzept» zurück (Fricke 2000, 107). Schmeling verwendet desgleichen die Begriffe «*Potenzierung*» und «*Potenzierungsmechanismen*» (Schmeling 1977, 5).

Schmeling weist auf die manchmal unklare Verwendung von Termini hin, die eine Binneneinlage oder metatheatrale Aspekte allgemein beschreiben:

Der Begriff [*Spiel im Spiel*; M.H.] befindet sich in semantischer Nachbarschaft mit Bezeichnungen wie *Metatheater*, *Theater auf (in) dem Theater*, *potenziertes Spiel* bis hin zu reduzierten Kategorien wie *Szene in der Szene* oder *Rolle in der Rolle*. Nachbarschaft bedeutet freilich nicht Identität. Wenn in der Forschung mitunter das eine für das andere steht (nicht zuletzt aus zweifelhaften stilistischen Gründen), so meinen die Begriffe doch Unterschiedliches, obschon sie alle nach dem gleichen Prinzip der Reflexivität, Potenzierung oder Selbstbespiegelung konstruiert sind. (Schmeling 1977, 5; Hervorhebung M.H.)

Für die vorliegende Untersuchung bieten sich Begriffe an, welche in mehreren Sprachen, insbesondere aber auf Englisch, Französisch und Deutsch, verwendet werden. Als direkte Übersetzung des geläufigeren französischen Begriffes *théâtre dans le théâtre* bietet sich für diese Arbeit der Terminus «*Theater im Theater*» an, den ebenfalls Karin Schöpflin (1993, 1) verwendet. Als Oberbegriff wird dem deutschen Terminus *Spiel im Spiel* der international verständliche Terminus *Metatheater* vorgezogen. *Spiel im Spiel* wird in der vorliegenden Arbeit selten verwendet, und wenn, dann nur als *Synonym* zu *Theater im Theater* und nie als Oberbegriff. Die Termini *Theater im Theater*, *Theater auf dem Theater* und *Spiel im Spiel* werden demnach als gleichbedeutende Nebengriffe verstanden (wobei der erstgenannte Begriff zur Beschreibung einer solchen Drameneinlage wegen seiner wörtlichen Übereinstimmung mit der französischen Terminologie bevorzugt verwendet wird). Auf die Verwendung von *Spiel im Spiel* als Oberbegriff wird, wie erwähnt, wegen der beschriebenen Begriffsverwirrung ganz verzichtet.

Theater im Theater hat insbesondere auf Französisch eine direkte Entsprechung. Kowzan betont (in Bezug auf die französische Forschung): «Tout au cours du XX^{ème} siècle, la grande majorité des auteurs utilisait le terme «*théâtre dans le théâtre*» » (Kowzan

2006, 12).⁸ Maßgeblich mitgeprägt wurde der Begriff des «*théâtre dans le théâtre*» von Forestier (1981, 10). Forestier definiert das Kunstmittel, ähnlich wie Schmeling (1982) und Kiermeier-Debre (2003), als «un procédé qui consiste à inclure un spectacle dans un autre spectacle; autrement dit, il s'agit avant tout d'une structure» (Forestier 1981, 10). Die Tatsache, dass der Begriff *Spiel im Spiel* bei Voigt (1954) respektive *Theater im Theater* bei Forestier (1981) und Schmeling (1982) durch Strukturtypen fassbar gemacht wird, schafft die Grundlage dafür, verschiedenartige Stücke, die eine solche Theater-im-Theater-Struktur aufweisen, gegenüberstellen zu können. Das ist ein großer Vorteil für die vorliegende Arbeit, weil nicht a priori von beispielsweise thematischen Übereinstimmungen hinsichtlich metatheatraler Aspekte bei den drei Boulevardautoren ausgegangen werden kann. Da alle drei Autoren Techniken des Theaters im Theater verwenden, lässt sich auf diese Weise ihr Umgang mit diesem Kunstmittel zuerst einmal formal vergleichen. Aus diesem Grund sind die Kapitel der vorliegenden Arbeit in Bezug auf das *Theater im Theater* größtenteils nach formalen Kriterien angeordnet, im Gegensatz zu anderen Arbeiten über das Metatheater, welche die Stücke primär *thematisch* und manchmal zusätzlich formal anordnen. Letzteres trifft etwa auf Nelson (1958) zu,⁹ der den englischen Begriff für das *Theater im Theater* eher allgemein umschreibt:

What, in short, is a play within a play? It is a formal imitation of an event through the dialogue and action of impersonated characters occurring within and not suspending the action of just such another imitation.

(Nelson 1958, 7; vgl. Zaiser 2009, 42)

Von einem eigentlichen *Theater im Theater* kann nach Forestier erst dann gesprochen werden, wenn das Theaterstück neben der Rahmenhandlung mindestens eine Theater-einlage enthält. Nelson erwähnt als ein Kriterium den Rollenwechsel (ebd.) und teilt dem realen Zuschauer die Aufgabe zu, zu entscheiden, wann es sich um ein Binnenstück handelt: «Who defines the inner play as a play? Must it not always be the offstage spectator, the witness of the double action?» (ebd.). Zaiser kritisiert zurecht den «diffuse[n] Charakter von Nelsons Spiel-im-Spiel-Definition» (Zaiser 2009, 42), da sich diese zu wenig auf formale Merkmale stütze, zumal Nelson, laut Zaiser, «die Zeichen dieser Meta-Spielebene nicht im Drama selbst festzumachen versucht, sondern dem Interpretati-

⁸ Kowzan (2006, 12) geht davon aus, der englische Begriff *play within a play* werde «präziser» als der französische Terminus verwendet (vgl. ebd.) und gleichzeitig sei der englische Ausdruck auch «enger» gefasst als *théâtre dans le théâtre* (vgl. ebd.). Letzterer sei nämlich vergleichbar mit dem französischen Ausdruck *pièce dans la pièce* (vgl. ebd.).

⁹ Nach Themen geordnet ist etwa die Arbeit von Nelson (1958). Schnitzlers Stück *Der Grüne Kakadu* wird dort beispielsweise behandelt unter dem Kapitel «Schnitzler. The Play as Clinic» (Nelson 1958, 115). Begründet wird die thematische Überschrift zu Schnitzler mit folgenden Worten: «Schnitzler [...] is a clinical psychologist sensitively but dispassionately listening to a patient tell of his problems» (ebd., 121). Pirandello's Stücke werden dagegen im Kapitel «Pirandello. The Play as Life» besprochen (ebd., 122).

onsspielraum des Lesers bzw. Zuschauers überlässt» (ebd.). Es gibt auch für die vorliegende Arbeit festzuhalten, dass die illusionsstörende Wirkung einer Theater-im-Theater-Einlage letztlich in ihrer Form begründet sein soll (vgl. ebd.).

Für das die Einlage umschließende Drama und das Binnentheater gibt es verschiedene Bezeichnungen. Die *Rahmenhandlung* als äußere Handlung etwa definiert sich als «Geschehen, das eine Binnenhandlung (oder mehrere) umschließt, speziell auch im Drama» (Asmuth 2003, 216). Im Umgang mit dem Begriff ist eine gewisse Vorsicht geboten,¹⁰ so sollte er nicht mit «einem bloßen «Situationsrahmen» [...] oder einer einleitenden Herausgeberfiktion» verwechselt werden (ebd.). Im entsprechenden Reallexikon-Artikel wird die Benennung auch auf ein Vorspiel angewendet, wenn es heißt: «Als «gerahmt» sind außer Rahmenerzählungen bezeichnet worden: [...] Dramen mit prologartigem *Vorspiel*» (ebd., Kursivsetzung bei Asmuth). Diese Verwendung erscheint problematisch: Zur klareren Unterscheidung soll der Terminus der *Rahmenhandlung* in dieser Arbeit nur dem äußeren Stück, in das ein Theater eingeschlossen ist, vorbehalten sein.

Ein entsprechender französischer Begriff ist «*la pièce-cadre*» (Forestier 1981, 11), während die Binnenhandlung beispielsweise als «*spectacle intérieur*» benannt werden kann. Nelson (1958) nimmt auf Englisch eine ähnliche Unterscheidung vor.

I shall use a number of terms whose meanings are largely self-evident [...]: “primary” or “outer” applied to any traditional term for a play (“action”, “illusion”, etc.) refers to the play *containing* a play within a play. “Secondary” or “inner” refers, naturally, to the play within a play itself. (Nelson 1958, x; Hervorh. bei Nelson)

Schöpflin verwendet auch den Begriff der «*Dramenrealität*» in ihrer zweiten Publikation zuweilen als Synonym für die Rahmenhandlung (vgl. Schöpflin 1993, 13; Hervorh. bei Schöpflin). Sie definiert ihn dort als nur scheinbare, «sich als Wirklichkeit gebende» Dramenebene (ebd.). In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff gelegentlich in der Abwandlung *Dramen-«Realität»* verwendet, da nicht der Anschein erweckt werden soll, der Rahmenhandlung werde durch diese Benennung der fiktionale Charakter abgesprochen. Alternativ nennt Schöpflin (1988) die Rahmenhandlung auch *Drama* und die Binnenhandlung *Theater*, was sich am Begriff «*Theater im Drama*» zeigt (Schöpflin 1988, 11), der für die vorliegende Arbeit aus verschiedenen Gründen nicht übernommen werden

¹⁰ Schöpflin verwendet den lexikalisch der *Rahmenhandlung* nahestehenden Begriff «*Dramenhandlung*» für das Theaterstück in seiner Gesamtheit (vgl. Schöpflin 1993, 95) – vgl. ihre Überschrift zu Kapitel 4 (Seiten 95 bis 186). Dieser Terminus wird in der vorliegenden Arbeit nicht übernommen, weil im Einzelfall Unklarheit darüber herrschen könnte, ob er sich nur auf die äußere Handlung bezieht oder auf die Gesamthandlung des Theaterstücks (wovon bei Schöpflin wahrscheinlich auszugehen ist). Schöpflin spricht etwa in Bezug auf das frühe Stück «*Mariken van Nieumeghen*» (ebd.) von einer «Aufführung begrenzten Umfangs, die in eine ihr übergeordnete Dramenhandlung eingeordnet ist» (ebd.).

soll.¹¹ Die von Schöpflin vorgeschlagene Benennung kann nämlich auch für weitere Verwirrung sorgen, wie insbesondere die davon abweichende Verwendung derselben Begriffe *Drama* und *Theater* bei Ehlers zeigt. Ehlers (1997) kritisiert nämlich ihrerseits die «mangelnde Differenzierung zwischen *Drama* und *Theater* in der Forschung» (Ehlers 1997, 22). Die Begriffe haben in Ehlers Gebrauch nun jedoch eine andere Füllung als bei Schöpflin, was verdeutlicht, wie problematisch Schöpflins von Ehlers abweichende Begriffsverwendung ist. Für Ehlers gilt:

Drama bezeichnet [...] vor allem den wortsprachlichen Diskurs, in dem Dialog und Handlung eine Einheit bilden. Es basiert auf der Annahme, daß sprachliche Zeichen das geeignete Mittel zwischenmenschlicher Kommunikation und der Darstellung von Realität sind. *Theatralität* ist demnach all das, was im Theater über diese dramatische Einheit hinausweist oder sie aufbricht, Momente, die das Theater vom Drama und von der Literatur unterscheiden, das, was am Theater a-sprachlich ist.
(Ehlers 1997, 23; Hervorh. M.H.).

Korthals nennt es passend eine «Doppelgestalt des Dramas als literarischer Text und Theateraufführung» (Korthals 2003, 412). Ehlers' Unterscheidung mag sinnvoll sein, da sie die Inszenierung einbezieht.¹² Die Aufführungspraxis kann sich in der Tat einerseits formal auswirken und andererseits die Wahrnehmung des Publikums beeinflussen (der Zuschauer wird metatheatrale Formen als tendenziell illusionsstörend respektive den Theatercharakter bewusst machend wahrnehmen – diese Wirkung lässt sich mit der Inszenierung aber noch steigern oder abschwächen). Ehlers Begriffsdifferenzierung wird dennoch für die vorliegende Studie nicht übernommen. Die Gründe wurden in der Einleitung zur Arbeit dargelegt (vgl. Kap. 1.3.). Die Unterscheidung zwischen *Dramentext*

¹¹ Schöpflin führt aus: Diese Benennung «weist zwar auf die Verdoppelung der Form in sich weniger deutlich hin, dafür trägt sie aber einigen anderen Tatsachen Rechnung» (ebd.). Sie ergänzt: «Wie die [...] Kritik SCHMELINGs an VOIGTs These von der Analogie des Verhältnisses zwischen Spiel im Spiel und umschließendem Drama einerseits und zwischen Drama und Publikumswelt andererseits gezeigt hat, ist die Konstatierung dieser Analogie zumindest nicht ohne Einschränkungen oder Problematisierungen haltbar. Der Dramatiker kann lediglich das *Drama* einschließlich des Innenspiels formen und die Wirkung der eingelegten Aufführung auf die Dramengestalten bestimmen, was ihm für sein reales Publikum nicht möglich ist» (Schöpflin 1988, 11; vgl. Schmeling 1977, 14). Schöpflin rechtfertigt ihre Terminologie mit der Aussage, «daß sich das umschließende Drama oftmals [...] vom Innenspiel abzuheben versucht, sich also in der Dramenimmanenz als etwas anderes versteht als die interne Aufführung» (ebd., 12). Wie angedeutet soll Schöpflins Verwendung der Begriffe *Theater* und *Drama* in dieser Arbeit nicht übernommen werden, dem Unterschied soll jedoch durch alternative Bezeichnungen wie *Rahmenhandlung* und *Binnenhandlung* Rechnung getragen werden. Die Unterscheidung kann auch mit anderen Umschreibungen angezeigt werden und muss nicht notwendigerweise bereits in die Bezeichnung für das Kunstmittel einfließen. In ihrer Publikation von 1993 verwirft Schöpflin selber die vorgeschlagene Begriffsunterscheidung und spricht stattdessen von «*Theater im Theater*» (vgl. Schöpflin 1993, 10). Sie verwendet für die Beschreibung der Binnenhandlung nun ebenfalls Begriffe wie «*interne Aufführung*» (ebd., 11) oder «*Theatereinlage*» (ebd.). Desgleichen kann die Rahmenhandlung beispielsweise beschrieben werden als *äußeres Spiel*.

¹² Auch spätere Arbeiten fordern eine solche Unterscheidung: Nach Holger Korthals sollte desgleichen – hier bezüglich des Oberbegriffs – zwischen «metatheatral» und «metadramatisch» unterschieden werden (Hauthal 2007b, 95). Dies sei wichtig, «[a]usgehend von der Prämisse, dass es im Drama sowohl Bezugnahmen auf die «dramatische Vermittlung» als auch solche auf die «theatrale Vermittlung» gibb» (ebd.). Hauthal verweist hier auf Korthals' Kapitel VI *Fiktionalität, Metafiktionalität, Metanarrativität, Metadramatisierung, Metatheatralität* (Korthals 2003, 387-426; hier 412).

und *Aufführungssituation* ist für die vorliegende Arbeit auch wenig ergiebig, da sich die Untersuchung auf eine reine Theatertextanalyse stützt. In der vorliegenden Arbeit ist also, wenn der Begriff *Theater* verwendet wird, in der Regel die Rede von «*Drama*» im Sinne Ehlers (1997, 23), da es um die Dramentexte geht. Es gilt bei der Lektüre aber in der Tat auch zu beachten, «dass sie [=die Theatertexte; M.H.] für die szenische Einrichtung bestimmt sind» (Schöpflin 1993, 5). In dieser Arbeit soll auch der Aufführungssituation oder eben der «Theatralität» im Sinne Ehlers (1997, 23) teilweise Rechnung getragen durch den Einbezug der Regieanweisungen in die Analyse. Es wird jeweils explizit gekennzeichnet, wann es sich um den *Nebentext* eines Theaterstücks handelt. Dadurch wird teilweise, ohne Übernahme ihrer Terminologie, Ehlers Vorschlag gefolgt, «literarische und theatralische Gestaltungsweisen auseinanderzuhalten» (Ehlers 1997, 23).

Bis zu einem gewissen Grad zutreffend ist Schmelings Kritik an Voigts Postulat einer Quasi-Übereinstimmung zwischen äußerer und innerer Handlung (vgl. Schmeling 1977, 14.) Wenn hier von *Theater im Theater* die Rede ist, soll damit keineswegs eine nahezu vollständige Analogie suggeriert werden. Die Kritik Schöpflins zielt etwa auf folgende Aussage Voigts: «Das Spiel weist als verkleinertes Abbild eines Dramas viele konstituierende Elemente der Großform auf, die ihm eine gewisse Eigenständigkeit sichern, aber es wird nie völlig autonom» (Voigt 1954, 10; vgl. die Kritik an dieser Aussage bei Schöpflin 1988, 11). Wie aus dem Zitat hervorgeht, spricht auch Voigt nicht von einer vollkommenen Analogie. Tatsächlich erkennt er jedoch den Unterschied zwischen dem echten Publikum und dem Binnenpublikum und überbetont damit die Annahme einer *Spiegelung*,¹³ einer Quasi-Übereinstimmung zwischen Realität und Fiktion, wenn er postuliert: «Das Spielpublikum verhält sich dem Spiel gegenüber wie ein Dramenpublikum einem Drama gegenüber» (Voigt 1954, 10; vgl. die Kritik bei Schöpflin 1988, 9f.). Die Aussage ist in dieser Form nicht zutreffend und wird auch von Schmeling kritisiert, worauf wiederum Schöpflin hinweist.

Beide Verhältnisse basieren vielmehr auf unterschiedlichen Voraussetzungen. Das innere [Verhältnis] (zwischen Bühne und Spiel-Bühne) ist ein in allen seinen Elementen vom Autor ästhetisch determiniertes, es besitzt eine Finalität, der sich der stückimmanente, im Text fixierte Zuschauer notwendig unterwerfen muß, während der äußere Bezug (zwischen Zuschauerraum und Bühne erster Ordnung) sich als einen latenten darstellt, abhängig ist von Imponderabilien, die außerhalb der Macht des Dramatikers liegen.

(Schmeling 1977, 14)

Es scheint allerdings nicht nötig, dass der angesprochene Unterschied durch die unterschiedliche Benennung der fiktionsinternen Dramenebenen angezeigt werden muss.

¹³ Pfister schreibt zum Begriff «*Spiegelung*»: «Über die genaue Füllung dieses Begriffs besteht kein Konsensus, und auch das von uns vorgeschlagene Konzept deckt sich mit keiner der vorliegenden Begriffsbestimmungen völlig» (Pfister 2001, Anm. 60, 412, siehe ebd. für weitere Verweise zum Begriff).

Bezüglich des Umfangs von Rahmen- und Binnenhandlung führt Asmuth aus: «Die Rahmenhandlung [...] ist dem Binnengeschehen [...] kommunikativ übergeordnet, an Umfang und Bedeutung in der Regel untergeordnet» (Asmuth 2003, 216). Es handelt sich hierbei um eine prototypische Vorgabe bzw. um häufig so beobachtete Verhältnisse von Binnen- und Rahmenhandlung – diese Beschreibung trifft indessen nicht auf alle in dieser Arbeit untersuchten Stücke zu. Ähnlich beschreibt Pfister die quantitativen Verhältnisse: «Für die QUANTITATIVEN RELATIONEN zwischen den über- und untergeordneten Sequenzen» geht er auf folgende zwei Möglichkeiten ein (Pfister 2001, 303):

Das Spiel im Spiel ist entweder eine Einlage von begrenztem Umfang im quantitativ überwiegenden primären Spiel, das dann den dominanten Fokus trägt, oder aber das Spiel im Spiel dominiert quantitativ und qualitativ, wodurch dann die übergeordneten Sequenzen auf den Status einer Rahmenhandlung [...] reduziert werden.
(Pfister 2001, 303)

Problematisch ist auch an Pfisters Beschreibung, dass er den Begriff der *Rahmenhandlung* nur dann für das *externe Spiel* verwenden will, wenn dieses «qualitativ und quantitativ» untergeordnet ist (ebd.). In der vorliegenden Arbeit soll der Begriff indessen gemäß Asmuths allgemeinerer Definition im Reallexikon verwendet werden (siehe Asmuth 2003, 216).¹⁴

Abschließend stellt sich nun die Frage, wann genau eine Drameneinlage als *Theater* im Theater klassifiziert werden soll. Um dieses Problem zu lösen, werden – angelehnt an die Prototypensemantik – typische Vertreter des Theaters im Theater von untypischen unterschieden (vgl. Linke u.a. 1996, 157). Als *Theater im Theater* sollen nur typische metatheatrale Vertreter gelten. Für die «Komponentialsemantik» (ebd.) oder «Merkmalssemantik» (ebd., 158) gelten dabei zwei Voraussetzungen.

¹⁴ Weitere Varianten bezüglich der Anordnung von Rahmen- und Binnenhandlung werden erwähnt von: Max Dessoir (1929): *Das Schauspiel im Schauspiel*. In: ders.: *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*. Stuttgart, 137-150. Voigt übernimmt sie z.T. (vgl. den Begriff *Wechselspiel* bei Voigt 1954, 40). Da die bisher vorgestellten quantitativen Unterscheidungen als ausreichend erscheinen, um Theatereinlagen respektive umrahmende Teile zu beschreiben, wird Dessoirs zusätzliche Unterscheidung nicht übernommen. Dessoir differenziert nämlich zwischen einem «Rahmen-, Zwischen- und Wechselspiel» (Schöpflin 1988, 4). Unter «Wechselspiel» als Nebenform des Spiels im Spiel versteht Voigt (1954, 40) Folgendes: «Diese Form weicht am stärksten von der Struktur des Spiels im Spiel ab; das einzige gemeinsame Strukturelement beider ist die Zweischichtigkeit, aber in einer gänzlich verschiedenen Art. Als bekanntestes Beispiel dieser vorwiegend im Barock verwendeten Form wählen wir zur Veranschaulichung die *Geliebte Dornrose (1660) von Andreas Gryphius*. [...]. [E]s sind in der Tat – wie der Titel verheißt – zwei verschiedene Dramen, die zu einer Einheit zusammengefasst worden sind, und zwar nicht in dem Sinne, wie eine Trilogie eine Einheit bildet, sondern in einer Akt für Akt wechselnden Ineinanderschachtelung» (Voigt 1954, 40, Hervorhebung bei Voigt, Titel im Original unterstrichen). Wie bereits aus dieser Beschreibung klar wird, handelt es sich dabei um eine sehr spezifische Form, die in den analysierten Boulevardstücken nicht vorkommt, weshalb auch nicht weiter auf Dessoirs Bezeichnung zurückgegriffen wird. Eine Visualisierung verschiedener Einlageformen findet sich bei Kozwan (2006, 153), er geht auch auf das erwähnte Stück von Gryphius ein (vgl. ebd.).

(a) Begriffe haben deutliche Grenzen der Zuständigkeit: ein Ding fällt unter einen Begriff oder es fällt nicht unter einen Begriff. (b) Begriffe sind im Prinzip durch eine beschränkte Zahl von Merkmalen vollständig definierbar.
(Linke u.a. 1996, 157)

Bezogen auf typische Vertreter von *Theater im Theater* heißt das im Fall von a), dass sie auf jeden Fall der Grunddefinition entsprechen müssen, also etwa der Definition von Kiermeier-Debre: «In ein Bühnenwerk [...] wird als Teil ein zweites Bühnenwerk eingefügt.» (Kiermeier-Debre 2003, 472). Diesem Aspekt wird in der vorliegenden Studie Rechnung getragen und ein Binnenstück nur dann als *Theater im Theater* eingestuft, wenn eine Theatereinlage im Theater vorliegt oder zumindest angedeutet wird (z.B. akustisch). Im Einzelfall ist jedoch – wie in dieser Studie – nicht immer einfach zu entscheiden, welche Stücke dem Begriff *Theater im Theater* noch entsprechen sollen und welche nicht – denn wann ist etwas noch ein «Bühnenwerk» (ebd.)? Beispielsweise stellt sich die Frage, ob eine fragmentarische Binnenaufführung auch noch berücksichtigt werden soll. Bei manchen Vertretern des Theaters im Theater «signalisieren wir [also] eine gewisse Reserve gegenüber einer eindeutigen Zuordnung» (Linke u.a. 1996, 157).

[Das einzuordnende Objekt] entbehrt offensichtlich gewisser Eigenschaften, die es zu einem besonders guten Vertreter eines Begriffs machen würde, ohne dass es andererseits aber auch klar aus dem Begriff herausfallen würde.
(Linke u.a. 1996, 157)

Ein Begriff bezieht sich also immer auf «Kernzonen mit besonders typischen [...] Vertretern – man nennt sie *Prototypen* – und vom Kern immer weiter entfernte, immer peripherere Zonen [...] untypischer Vertreter» (ebd.). Verbunden sind all diese Vertreter durch eine Art Verwandtschaft. Beim Konzept von *Theater im Theater* kann meines Erachtens dennoch von *Prototypen* ausgegangen werden, dies im Gegensatz zu Wittgensteins Konzept der «*Familienähnlichkeiten*» (Wittgenstein 1958, 57, §67), das dafür die verschiedenartigen *metatheatralen Formen* insgesamt passend zu beschreiben scheint. Über die metatheatralen Formen lässt sich nämlich ähnlich wie über die «*Spiele*» (vgl. ebd.) aussagen:

Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort «Familienähnlichkeiten»; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc. – Und ich werde sagen: die *Spiele* bilden eine Familie.
(Wittgenstein 1958, 57, §67)

Hier soll es nun aber darum gehen, charakteristische Merkmale für *Theater im Theater* festzulegen. Voigts Studie zeigt beispielhaft, was der Begriff *Theater im Theater* (respektive *Spiel im Spiel*) alles umfassen kann:¹⁵ Er umschreibt seine Ausgangsdefinition als «vorläufige Definition des Spiels im Spiel» (Voigt 1954, 10), geht jedoch davon aus, dass die

¹⁵ Weggelassen wurde in Voigts zitierter Definition indessen die Passage zur Analogie zwischen Binnenzuschauern und echten Zuschauern aus den oben angeführten Gründen.

«Elemente, die in ihr enthalten sind, [...] in jedem Spiel im Spiel wiederkehren [müssen]» (ebd.). Für die vorliegende Untersuchung umreißt Voigts Vorgabe eine Art Theater-im-Theater-Prototyp, den er wie folgt definiert:

Das Spiel im Spiel ist eine Einlage in ein Drama, die über einen eigenen Spielraum und eine eigene Zeitlichkeit verfügt, und zwar so, dass ein räumliches und zeitliches Nebeneinander der Spiel- und der Dramensphäre entsteht. Das Spiel weist als verkleinertes Abbild eines Dramas viele konstituierende Elemente der Grossform auf, die ihm eine gewisse Eigenständigkeit sichern, aber es wird nie völlig autonom.

Das Spiel ist dem Drama nicht nur äusserlich, sondern auch in seinem Gehalt und inneren Gewicht ein- und untergeordnet; dadurch wird auch seine Ausdehnung begrenzt: Es muss als Nebenvorgang überschaubar bleiben.¹⁶ Es ist dem Drama nicht immer durch die Handlung, stets aber durch die Persönlichkeit verbunden: Das Spielpublikum besteht aus Dramenpersonen, und die Spielpersonen sind in ihrer «realen» Existenz als der Dramensphäre zugehörig zu denken, wenngleich sie nicht als Dramenpersonen in Erscheinung zu treten brauchen. Durch dieses Teilhaben an zwei Bereichen sind Einbrüche vom einen in den anderen möglich.

(Voigt 1954, masch. Diss., 10; Anm. M.H.)

Die vielen prototypischen Merkmale von *Spiel im Spiel* nach Voigt decken sich nicht indessen mit der Minimal-Definition des Begriffs *Theater im Theater* in der vorliegenden Arbeit. Für das *Theater im Theater* wird in der vorliegenden Arbeit vorgängig eine erste notwendige Bedingung festgelegt: Das Stück muss eine Theatereinlage aufweisen. Nachfolgend soll diese Definition erweitert werden.

Voigt erwähnt in seiner Definition das «Spielbewusstsein» (ebd.) als eine Vorgabe für Theater im Theater. Unter diesem Begriff wird in der vorliegenden Arbeit verstanden, dass mindestens ein Teil des Binnenhandlungspersonals und der echten Zuschauer um die Fiktionalität des Binnendramas weiß.

Am Anfang von Schöpfflins Arbeit zum Phänomen des Theaters im Theater steht eine allgemeine «Bestimmung des Begriffs» *Theater* (vgl. Schöpfplin 1993, 3-10). Sie grenzt sich von ähnlichen Untersuchungen dadurch ab, dass sich ihre Analyse vor allem auf den Begriff *Theater im Theater* stützt (und sie beispielsweise *Spiel im Spiel* nur gelegentlich, nämlich als umfassenderen Terminus verwendet). Anschließend definiert auch Schöpfplin den ihrer Untersuchung zugrundeliegenden Hauptbegriff und beantwortet damit die Frage: «Was ist Theater im Theater?» (Schöpfplin 1993, 10). Grundsätzlich stellt sie fest, dass «für das in ein Theaterstück verlegte Theater dieselbe Definition wie für das Theater allgemein [gelten]» könne (ebd.) Genauer sollen jedoch für das Vorliegen von eigentlichem *Theater im Theater* die nachfolgend erwähnten Bedingungen erfüllt sein:

[Dafür] muß das interne Theaterspiel in jedem Fall die Grundkonstituenten des Theaters aufweisen; das heißt, es muss eine Zweiteilung des Dramenpersonals in Schauspieler, die eine Impersonation vollziehen, und Zuschauer gegeben sein; die interne Aufführung muß eine Fiktion

¹⁶ Diese Vorgabe Voigts übernimmt Asmuth für seine Definition von *Rahmenhandlung* im Reallexikon (vgl. Asmuth 2003, 216A).

bieten; und zuschauende und schauspielernde Damenfiguren müssen sich des fiktiven Charakters des Dargebotenen bewußt sein [...]
(Schöpflin 1993, 11f.)

Die hier festgelegten Merkmale müssen auch für die vorliegende Arbeit erfüllt sein, damit von eigentlichem Theater im Theater die Rede sein kann (grundsätzlich handelt es sich dabei nur um eine bewusste Auswahl einiger prototypischer Merkmale, die nachfolgend – nicht mehr im Sinne der Prototypensemantik – als verbindlich festgelegt werden): Unabdingbar ist *erstens der Rollenwechsel*, den Schöpflin auch «*Impersonation*» nennt (ebd.) und den auch Voigt in seiner Definition implizit erwähnt (vgl. oben). Es wird *zweitens* vorausgesetzt, dass ein Schauspieler – einerseits in der Rahmenhandlung, andererseits aber auch in einer Binnenhandlung – auftritt und in letzterer eine Rolle spielt. Schöpflin bezeichnet dies auch als «*Doppelheit von Darsteller und Rolle*» (Schöpflin 1988, 15). Bei der Binneneinlage muss es sich *drittens* notwendigerweise um eine *fiktionale Einlage* handeln, die von einem Teil des fiktiven Bühnenpersonals, allenfalls dem Binnenpublikum sowie dem realen Publikum, als solche erkannt werden soll, was auch erst im Nachhinein geschehen kann.¹⁷ Damit es sich um ein eigentliches Theater im Theater handelt, sind nach Schöpflin diese Merkmale – das Vorhandensein eines Rollenspiels, die Existenz zweier Ebenen und die Fiktion in der Fiktion – notwendig (vgl. Schöpflin 1993, 11). Dies soll auch für die vorliegende Arbeit gelten.¹⁸

Pfister spricht auf Voigts Terminologie zurückgreifend (vgl. Voigts Zitat), von «IDENTITÄT DES PERSONALS» (Pfister 2001, 301; vgl. den Begriff «Identität von Spiel- und Dramenpersonen» bei Voigt 1954, 91). Darunter wird verstanden, dass die «fiktiven Schauspieler, die das Spiel im Spiel aufführen, auch als Figuren in den übergeordneten

¹⁷ In der Folge relativiert auch Schöpflin Voigts Kriterium des «Spielbewusstseins», wenn sie schreibt: «[nicht] immer ist bei allen Mitspielern oder Zuschauern eines internen Theaterstücks ein vollständiges oder überhaupt ein Spielbewußtsein gegeben. Gerade daraus kann der Dramatiker einen besonderen Effekt gewinnen, ebenso wie aus dem umgekehrten Fall, wenn nämlich das vorhandene Spielbewußtsein eines Binnenpublikums oder drameninterner Schauspieler während einer Theatervorstellung mißbraucht wird» (ebd., 12). Auch in dieser Arbeit muss das Wissen um Fiktionalität nicht notwendigerweise bei allen Figuren vorhanden sein. Tritt jedoch der Fall ein, dass das Spielbewusstsein bei einigen Figuren fehlt, so gilt zu unterscheiden, ob es sich lediglich um eine *Verstellungs-* oder *Verwechslungsszene* innerhalb einer Fiktion handelt oder um eine eigentliche Binneneinlage. Denn eine Verstellungs- und Verwechslungsszene soll grundsätzlich vom Begriff *Theater im Theater* (und vom Oberbegriff *Metatheater*) unterschieden werden (vgl. dazu Kap. 3).

¹⁸ Schöpflin relativiert in der Folge gewisse Vorgaben der angeführten Definition (vgl. Schöpflin 1993, 11f.) und lässt so auch eine «zeitliche Versetzung zwischen Theaterspiel und Dramenrealität» als Theater im Theater gelten (ebd., 11) – ihrer Meinung nach kann man eine zeitliche «Rückblende oder einen Vorgriff» (ebd.) als *Theater im Theater* bezeichnen. Dies kann durch die formale Ähnlichkeit solcher Einlagen begründet werden, widerspricht aber der Definition von *Theater im Theater*, die in der vorliegenden Arbeit angewendet werden soll, da es sich bei einer solchen Einlage nicht um eine neue Fiktion handelt, sondern um dieselbe fiktionale Geschichte.

Sequenzen fungieren» (Pfister 2001, 301)¹⁹ – was sich mit der zuvor angesprochenen «Doppelheit von Darsteller und Rolle» deckt (Schöpflin 1988, 15); Pfister stützt sich auf Voigts Studie und verwendet deshalb bevorzugt den Begriff *Spiel im Spiel*. Voigt schreibt, dass Rahmen- und Binnenhandlung «im Punkte der Personalität unmittelbar ineinander übergehen» (Voigt 1954, 98).

Zusätzliche bei Voigt erwähnte Vorgaben für das Spiel im Spiel mögen auf einzelne Stücke zutreffen, sie sollen für die allgemeine Definition von *Theater im Theater* in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht verbindlich sein. Auch Schöpflin schreibt, dass es «beim Theater im Theater gewisse Einschränkungen im Hinblick auf die grundlegenden Komponenten von Theater geben [kann], ohne daß es seinen theatralischen Charakter einbüßt, eben weil die eingelegte Aufführung durch die Existenz der sie umgebenden Dramenebene im- oder explizit als Theater gekennzeichnet ist» (ebd., 11). Wie angesprochen werden jedoch in Bezug auf das Theater im Theater für diese Arbeit die drei oben erwähnten Kriterien als verbindlich angesehen. Offener wird dafür das Feld der metatheatralen Formen definiert sein.

Schöpflins Aussage lässt wiederum an einen Prototypen denken. Ein prototypisches Theater im Theater verfügt beispielsweise über ein Binnenpublikum, jedoch soll diese Vorgabe nicht eine notwendige Bedingung sein, um von *Theater im Theater* sprechen zu können. Die Vorgabe betreffend das Publikum wird von mehreren Forschenden flexibel gehandhabt. Für Forestier reicht ein einziger Zuschauer für das Vorliegen von Theater im Theater aus: «Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où au moins un des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur» (Forestier 1981, 11). Schöpflin schreibt desgleichen: «Das Publikum kann zahlenmäßig stark reduziert sein – so mag schon ein einziger Bühnenzuschauer genügen, um ein Gegenüber von Ausführenden und Rezipienten innerhalb des Dramas zu schaffen.» (Schöpflin 1993, 11). Später relativiert sie diese Vorgabe – wahrscheinlich in Analogie zu einer wirklichen Probesituation – noch weiter: «Ein Bühnenpublikum kann aber auch ganz fehlen, etwa wenn eine Theaterprobe dargestellt wird» (ebd.) Das Theater im Theater kann außerdem, wie erwähnt, auch ein Theater-Fragment sein.

Das Theater im Theater erfährt keine Einschränkung durch das Kriterium des Umfangs. Schon der Vortrag einiger weniger Verse oder Zeilen aus einem tatsächlich existierenden oder fiktiven Theaterstück in einem Drama führt ein Theater im Theater herbei.
(Schöpflin 1993, 14)

¹⁹ Der Terminus «übergeordnete Sequenzen» soll sich in dieser Arbeit nur auf die Rahmenhandlung beziehen. Pfister indessen verwendet ihn auch für Vor- und Nachspiele sowie Pro- und Epilog.

Für die vorliegende Arbeit kann Schöpflins Aussage genau dann zugestimmt werden, wenn trotz des kleinen Umfangs einer Theatereinlage damit ein Rollenwechsel einhergeht und es sich um eine Fiktion in der Fiktion handelt. Dies zeigt sich etwa bei einer Musicaleinlage, die typischerweise gesungen und gespielt ist. In Erinnerung an die oben angeführte Definition mit ihrer Einteilung in «Kernzonen mit besonders typischen [...] Vertretern – [...] *Prototypen* – und vom Kern immer weiter entfernte, immer peripherere Zonen [...] untypischer Vertreter» (ebd.) ist zu bemerken, dass in so einer «peripheren Zone» des Theaters im Theater beispielsweise die Lesung eines Theaterstücks anzusetzen wäre. Während dabei die Vorgabe der Fiktionalität eingehalten ist, stellt sich insbesondere die Frage nach der Rollenübernahme: Inwieweit spielt ein Schauspieler, der eine Passage eines Dramentextes vorliest, noch eine Rolle? Es soll davon ausgegangen werden, dass das Ablesen des Sprechtextes vom Theatermanuskript durch eine Bühnenfigur einem eigentlichen Schauspiel immer noch recht nahe kommt. Für Schöpflin scheint der Fall klar: «Auch die Rezitation eines Ausschnittes aus einem Theaterstück durch einen einzelnen Schauspieler schafft [...] Theater im Theater» (Schöpflin 1993, 14).

Zuletzt stellt sich die Frage nach den Grenzen von Theater im Theater: Eine extrem fragmentarische Schauspieleinlage soll beispielsweise dann nicht mehr als gelesene Theatereinlage gelten, wenn sie nicht als fiktionale Einlage erkannt wird, man denke an eine intertextuelle Anspielung, die im Dramentext vom Zuschauer unbemerkt bleiben kann. Eine solche intertextuelle Anspielung wäre dann auch nicht metatheatral. Wird das Mini-Fragment als Zitat erkannt, so wird es als metatheatrale Form klassifiziert (außer, wenn es vorgespielt wird).

Eine Theaterlesung wird vom Publikum in der Regel als illusionsstörend wahrgenommen. Im Gegensatz etwa zum Vorlesen eines Drehbuchs auf dem Theater ist die Rezension eines Theaterstückes auf dem Theater (vor allem, wenn die Figurenrede vorgetragen wird) immer noch als (nicht-prototypische) Theatereinlage zu sehen. Dennoch kann gerade eine Theaterlesung dem Publikum auch das Vorliegen des Stückes als gedrucktes Medium bewusst machen. Durch die Lesung eines Theaterstücks wird die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Machart von Theater gelenkt, konkret darauf, dass jedem gespielten Stück ein Dramentext zugrunde liegt, welcher «unveränderlich ist» (ebd.) Letzteres gilt nicht für die «Inszenierung des Textes, die immer schon Interpretation ist» (ebd.) und von einem Regisseur zum nächsten stark abweichen kann. Der Aspekt der Rollenumsetzung als Teil der Inszenierung ist also bei einer Theaterlesung auf

dem Theater nur teilweise vorhanden, je nachdem, wie sehr sich der Vorleser oder die Vorleserin bei der Rezitation um eine Rollenübernahme bemüht.

Ein weiterer Grenzbereich von Theater im Theater umfasst die Improvisationen, also Stegreifspiele auf dem Theater, die sich oft nicht durch einen eigenen Bühnenraum auszeichnen. Nach Schöpflin ist für das Vorliegen von Theater im Theater «keine zweite, kleinere Bühne» vonnöten (Schöpflin 1993, 12), wozu sie ausführt: «Es reicht aus, wenn die Dramenpersonen durch Vereinbarung einen Spielraum für das interne Spiel abstecken» (ebd.). Gerade in modernen Stücken fehlt oft eine Bühne für die Binnenhandlung. Solche Theatereinlagen könnten mit Voigts engerem Begriff – der eine Bühne voraussetzt – also nicht als eigentliches Binnentheater erfasst werden, sodass hier Schöpflins Vorgabe gefolgt werden soll. Stegreiftheatereinlagen werden wiederum dann unter dem Begriff *Theater im Theater* erfasst, wenn sie die für diese Arbeit festgelegten drei Kriterien erfüllen: Das Stegreifspiel muss als Stegreiftheatereinlage eine Fiktion in der Fiktion bilden und dabei muss es sich um einen Rollenwechsel handeln. Es reicht also nicht, Kapriolen auf der Bühne reichen also nicht, die Einlage muss einen Kunstcharakter aufweisen, einem Theaterstück ähneln. Die fiktionale Einlage sollte zudem von einigen Bühnenfiguren als solche erkannt werden (vgl. Schöpflin 1993, 11). Auch Schöpflin klassifiziert das Stegreiftheater noch als eigentliches Theater im Theater (vgl. Schöpflin 1993, 13). Eine Handlung kann auch dann fiktional (erfunden) sein, wenn ihr Dramentext (scheinbar) nicht von vornherein festgelegt ist – denn vom echten Autor ist eine solche Handlung natürlich vorausgeplant.

In dieser Arbeit werden die folgenden Typen von Theater im Theater unterschieden: *Theater im Theater als Bühnenprobe*, *Dreharbeiten auf dem Theater*, *Theater als Aufführung*, *akustisch eingespielte Aufführungen*, *eine Pantomime als Theatereinlage*, *ein Puppentheater im Theater*, *Stegreiftheatereinlagen*, *Musiktheater im (Musik-)Theater* oder *Theater im Theater als Lesung*. Zum *Puppentheater im Theater* soll noch angemerkt werden, dass auch hier von einer eigentlichen Rollenübernahme ausgegangen werden, obschon die Rolle nicht traditionell verkörpert, sondern mit einer Puppe vorgespielt wird.

2.2.2. Metatheater und metatheatrale Formen

Das Ziel der bisherigen Ausführungen bestand darin, einen Überblick darüber zu geben, wie der Terminus *Theater im Theater* und ähnliche Begriffe in einigen für diese Arbeit relevanten Studien verstanden werden, um abschließend zu verdeutlichen, wie der Terminus *Theater im Theater* in der vorliegenden Arbeit angewendet werden soll. Nicht alle analysierten Stücke, die im weitesten Sinne als selbstreflexiv wahrgenommen werden,

schließen jedoch ein Binnentheater ein und halten der eingeschränkten Definition von *Theater im Theater* stand (verstanden als: eine Theatereinlage enthaltend, also mit Rollenwechsel und mindestens einer zweiten fiktionalen Ebene). Deshalb ist es wünschenswert, diese metatheatralen Unterformen unter einen weiteren Oberbegriff vereinen zu können, wobei sich *Metatheater* (anstatt *Spiel im Spiel*) anbietet.

Vereinzelt wurde diskutiert, ob metatheatrale Stücke eine Gattung darstellen.²⁰ Da das Kunstmittel des Metatheaters jedoch in ganz verschiedenen Gattungen auftreten kann, scheint es passender, wenn insgesamt von «illusionsbrechende[n] Techniken» anstatt von einer Textsorte die Rede ist (vgl. Vieweg-Marks 1989, 15). Beim *Metatheater* handelt es sich (gemäß Vieweg-Marks, die aber den Begriff *Metadrama* verwendet) um «keine eigene Gattung, sondern ein dramatisches Prinzip, das sich in allen Gattungen manifestiert» (ebd., 9).

Wie angedeutet werden dem Begriff *Metatheater* ganz verschiedenartige Formen subsumiert. Sie weisen gewisse «Familienähnlichkeiten» auf (vgl. Wittgenstein 1958, 57, §67). Im Gegensatz zu Wittgensteins Begriff eint sie jedoch ein gemeinsames Merkmal, nämlich jenes, die Illusion zu brechen.

²⁰ Der Begriff *Gattung* könnte insofern erwogen werden, als metatheatrale Stücke über eine Zeitspanne von mehreren Jahrhunderten nachgewiesen werden können, wie Schmelings Studie aufzeigt, die mit dem Barocktheater einsetzt, aber auch Einflüsse des «zweckfreie[n] Spiels der Aristophanischen Komödie und d[er] italienische[n] «Commedia dell'arte» für das romantische, selbstbewusste Theater in Deutschland geltend macht (vgl. Schmeling 1977, 149). Kowzan weist darauf hin, dass metatheatrale Aspekte bereits in antiken Dramen etwa durch die Präsenz des Chors, durch Rahmungen oder auch in Form von Reden *ad spectatores* vorhanden seien (vgl. Kowzan 2006, 15, 191ff.). Es gibt insbesondere eine Epoche, in der *Spiel im Spiel*-Phänomene zu fehlen scheinen, so im Drama der Weimarer Klassik in Deutschland (siehe Schmeling 1977, 149) – zumindest, sofern man die geschlossenen Dramen typisch für diese Zeit betrachtet. Die gemachte Aussage trifft jedoch nicht auf die klassische Periode anderer Nationalliteraturen, etwa auf den französischen Klassizismus zu (vgl. Forestier 1981). In der deutschen Klassik wurde zwar zuweilen auf das potenzierte Spiel verzichtet (vg. ebd.), jedoch verwendeten «[...] auch Goethe und Schiller in ihrer klassischen Periode jene Form der «selbstbewußten Illusion», wie sie dem potenzierten Spiel eignet» (Schmeling 1977, 149f). Diese Bemerkung ist zutreffend, zumal auch Goethes *Faust I*, wenn auch kein eigentliches Theater im Theater, so doch ein metatheatrales Vorspiel aufweist. Goethe schrieb auch ein Stück mit Theater im Theater, das von der Datierung her zum *Sturm und Drang* gehört: *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, dessen Fassungen 1773/1776 entstanden (vgl. Schöpflin 1993, 80, 82f.). Inwieweit kann man also von einer Gattung des *Metatheaters* sprechen? Ein «Text gehört zu einer LITERARISCHEN TEXTSORTE nach Fricke's Definition genau dann, wenn er alle in der rein systematischen Definition dieser Textsorte festgelegten NOTWENDIGEN MERKMALE [...] und mindestens eines der ALTERNATIVEN MERKMALE [...] erfüllt» (Fricke 2000, 36). Wird von Fricke's Gattungsdefinition ausgegangen, wäre es schwierig, alle metatheatralen Formen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, also mehrere notwendige Merkmale für diese Formen festzulegen, zumal es sich dabei um formale und inhaltliche Aspekte handelt (vgl. unten Kap. 2). Zwar könnte der Illusionsbruch als ein solches notwendiges Merkmal gelten – problematisch wäre jedoch auch, dass manchmal nur ein kleiner Teil des Gesamtkunstwerks von einer Illusionsstörung betroffen sein kann. Zu den «ALTERNATIVEN MERKMALE[N]» (ebd.) könnte etwa der Einlagecharakter gezählt werden. Da das Kunstmittel des Metatheaters jedoch in ganz verschiedenen Gattungen auftreten kann, scheint es passender, wenn insgesamt von «illusionsbrechende[n] Techniken» anstatt von einer Textsorte die Rede ist (vgl. Vieweg-Marks 1989, 15).

Eingeführt wurde die Bezeichnung *Metatheater* 1963 von Lionel Abel (vgl. Hauthal 2007b, 92).²¹ 1971 prägte dann «James L. Calderwood [...] den Terminus *Metadrama*» (ebd.).²² Diese beiden Termini werden auch von Kiermeier-Debre (2003) als Oberbegriffe verwendet (vgl. Kiermeier-Debre 2003, 472). Hauthal (2007b) weist wiederum auf die unterschiedliche Verwendung von *Metatheater* und *Metadrama* hin: «Beide Begriffe werden [...] teils synonym, teils differenzierend gebraucht und unterschiedlich definiert.» (Hauthal 2007b, 92). Wie bereits in Bezug auf den Begriff *Theater im Theater* ausgeführt, soll hier keine inhaltliche Unterscheidung gemacht werden zwischen den Begriffen *Theater* und *Drama*; sie werden in dieser Arbeit synonym verwendet, wobei fast ausschließlich der Terminus *Metatheater* verwendet wird. Hornby (1986) bedauert die mangelnde Klarheit der Begriffsverwendung bei Abel²³ (dem Begründer des Begriffs *Metatheater*) und Hornby weist auch auf die Schwächen anderer anglistischer Studien hin²⁴ und stellt in Bezug auf sie fest: «metadrama is rarely given an adequate definition» (ebd.). Im Vorwort einer späteren Studie zum Metadrama beschreibt der Begründer des Begriffs *Metadrama*, Calderwood, sein Vorgehen folgendermaßen:

[...] my reading of *Hamlet* is on the whole metadramatic rather than deconstructive. Deconstruction, it seems to me, is built into the play, as it is in many literary works, to the extent that *Hamlet* repeatedly insists upon its own fictionality, or in this case theatricality, and addresses itself to the nature of dramatic illusion. But this deconstructive theme is but a part, albeit a highly significant part, of a metadramatic reading that regards the more complete subject of the play to include, not only its own theatricality, but also its own digressive structure, its self-consuming nature as a performance in time, its concrete universality, the creative negativity of its language, and its relations specifically to its source play, the *Ur-Hamlet*, and to its genre of revenge tragedy.

(Calderwood 1983, xvf.; Hervorh. der Titel bei Calderwood)

Hornby vermisst in vielen der von ihm untersuchten Studien eine klare Kategorisierung von Strukturen des Metatheaters oder Metadramas (vgl. Hornby 1986, 31). Wie das zitierte Beispiel zeigt, scheinen auch bei Calderwood klare formale Kriterien zu fehlen. Insbesondere Voigts Arbeit ist eine Typisierung der metatheatralen Elemente zu verdanken (siehe Voigt 1954, 11ff). Ehlers betont: «Eine präzise «Formbestimmung» und Systematisierung des Spiels im Spiel ist das Ziel der bis heute grundlegenden Dissertation J. Voigts» (Ehlers 1997, 21). Auch die vorliegende Arbeit folgt weitgehend Voigts

²¹ Das gemeinte Werk führt den Begriff bereits im Titel: Lionel Abel (1963): *Metatheatre. A new view of Dramatic Form*. New York.

²² James L. Calderwood (1971): *Shakespearean Metadrama. The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour Lost, Romeo and Juliet, A midsummer Night's Dream and Richard II*. Minneapolis.

²³ «Lionel Abel's seminal book, *Metatheatre*, although original and striking, is actually a collection of loosely connected essays, of which only about half actually deal with metatheatre – which is never clearly defined» (Hornby 1986, 31).

²⁴ Neben Abel und Calderwood erwähnt er beispielsweise auch Nelsons Studie *Play within a play* (vgl. Nelson 1958).

Einteilung in «Vor- und Nebenformen des Spiels im Spiel» (Voigt 1954, 11),²⁵ wobei diese Kategorien jedoch abweichend von Voigt als *metatheatral* benannt werden, insbesondere wegen der internationalen Gebräuchlichkeit des Begriffs.

Hornby definiert den Begriff *Metadrama* seinerseits so, wie *Metatheater* auch in dieser Arbeit verstanden werden soll: «Briefly, metadrama can be defined as drama about drama» (Hornby 1986, 31). Kowzan verwendet als Oberbegriff den Terminus «métathéâtre» (Kowzan 2006, 12). Er definiert ihn desgleichen als «*théâtre sur le théâtre*», darauf hinweisend, es handle sich um eine Begriffsbildung nach dem Vorbild von «*métalangage*» (Kowzan 2006, 12).²⁶ Darunter wird unter Bezugnahme auf ein Konzept von ihm Folgendes verstanden: «[le] langage parlant du langage lui-même, Louis Hjelmslev, 1957»²⁷ (ebd.). Kowzans Definition folgend gelten als metatheatral «[des] ouvrages dramatiques et/ou spectacles qui contiennent une référence à d'autres faits théâtraux : citations dramatiques, réflexions sur l'art de théâtre, pièce(s) dans la pièce» (ebd.). Diese Definition trifft auch auf die in dieser Arbeit als metatheatrale Formen beschriebenen Phänomene zu. Eine klare Grenze zwischen Metatheatralität und Intertextualität ist dabei im Einzelfall nicht immer zu ziehen. Das *Theater im Theater* ist als eine bestimmte Ausprägung von *Metatheater* zu sehen. Für die Abgrenzung der Begriffe gilt es festzuhalten:

Tout ouvrage dramatique ou spectacle qui contient une intra-pièce est métathéâtral, tandis que l'ouvrage de caractère métathéâtral ne contient pas systématiquement de pièce intérieure.
(Kowzan 2006, 12)

In dieser Arbeit wird Wert darauf gelegt, für die beiden Formen auch zwei verschiedene Begriffe zu verwenden, um damit anzuzeigen, dass die beiden Begriffe hierarchisch nicht auf derselben Stufe stehen.

Dem Hyperonym *Metatheater* sollen Phänomene untergeordnet werden, die das Bühnenspiel reflektieren beziehungsweise auf dessen Theatralität verweisen, was nicht notwendigerweise im Rahmen einer eigentlichen Theatereinlage geschehen muss. So wird von *reinem Metatheater* die Rede sein, wenn es darum geht, Aussagen zu zitieren, die im Theater zum Theater gemacht werden. Werden diese Aussagen jedoch in Stücken

²⁵ Die vielen Studien umfassend darzustellen, welche sich auf Voigts Terminologie stützen und ähnliche oder andere Bezeichnungen wählen, kann an dieser Stelle wegen der Fülle des Materials nicht geleistet werden. Schöpflin weist beispielsweise darauf hin, dass Mehl (in einer nach Voigts Dissertation entstandenen Studie) ähnliche Strukturen wie bei Voigt als «verwandte Formen» bezeichne (Schöpflin 1988, 5). Dieter Mehl (1961): Zur Entwicklung des «Play within a play» im Elisabethanischen Drama. In: Shakespeare Jahrbuch 97 (1961), 134ff; Dieter Mehl (1965): Forms and Functions of the Play within a Play. In: Renaissance Drama 8 (1965), 41ff.

²⁶ Zaiser (2009, 8f.) verweist bezüglich des gleichen Konzepts auf folgenden Artikel Barthes: Roland Barthes (1964): Littérature et méta-langage. In: Roland Barthes (1964). Essais critiques. Paris, 110f., hier: 110.

²⁷ Die genaue Quellenangabe fehlt bei Kowzan.

mit einer eigentlichen Theatereinlage gemacht, also innerhalb einer Rahmen- oder Binnenhandlung, so sollen diese Aussagen in der Regel im gleichen Kapitel stehen, das auf die Binneneinlage eingeht, um eine thematische Kontinuität bei der Behandlung der Stücke teilweise zu gewährleisten. Metatheatrale Formen können also alleine vorkommen oder auch ein eigentliches Binnentheater begleiten (vgl. Kozwan, 2006, 12). Voigt beschreibt seine «Vorformen» (ebd., 11, 41), bei ihm von *Spiel im Spiel*, gleichermaßen als «Elemente, die im Verein mit anderen in der Hauptform wiederkehren» können (ebd., 11).

Alle metatheatralen Formen eint das, was Voigt beispielsweise bezüglich «Prolog [und] Sprechen *ad spectatores*» feststellt (Voigt 1954, 41, Hervorh. M.H.): «Durch die verschiedenen Vorformen wird eine Distanzierung des Publikums zur Dramensphäre geschaffen, der Spielcharakter des Dramas wird betont» (ebd.). Es geht also in erster Linie um «die Erzeugung eines *Spielbewußtseins*» (Schöpflin 1988, 5²⁸; vgl. Voigt 1954, 5). Dieses stellt eines der Kriterien für das Vorliegen einer metatheatralen Struktur dar.

Schöpflin fasst in ihren beiden Publikationen das *Spiel im Spiel* (anstelle von *Metatheater*) als weiter gefassten Begriff zu *Theater im Theater* auf, wobei sie im Allgemeinen Voigts Terminologie folgt (Schöpflin 1988, 5; Schöpflin 1993, 16). Sie grenzt dadurch von ihrem eigentlichen Interessensgebiet, das sie als Theater im Theater bezeichnet, solche Techniken ab, die mit eigentlichem «Theater im Theater [zu] verwechseln» sind (Schöpflin 1993, 16). Denn einige «dramatische Techniken, die als *Spiel im Spiel* im weitesten Sinn bezeichnet werden, sind mit dem Theater im Theater deshalb verwechselbar, weil sie einen Teil der Voraussetzungen erfüllen, die zur Definition des Theaters im Theater gehören» (ebd.). Schöpflin scheint sich also implizit an einer exemplarischen Theatereinlage zu orientieren, die besonders viele typische Merkmale aufweist. Ihre Definition schließt in den Oberbegriff auch diejenigen Formen ein, welche Voigt als «Vor- und Nebenformen des Spiels im Spiel» bezeichnet hat (Voigt 1954, 11). Was die in dieser Arbeit als *Metatheater* bezeichneten Formen eint, ist nicht nur ihre (im weiteren Sinne) familiäre Ähnlichkeit mit der vollständigen Form des Theaters im Theater, sondern auch ihr Potential, die Illusion zu stören.²⁹ Damit ist gemeint, dass dem echten Zuschauer durch den Einsatz metatheatraler Formen oder Theatereinlagen «die Elemente

²⁸ Hervorhebung bei Schöpflin in Anführungszeichen – sie wurden in diesem Kapitel immer von mir durch Kursivsetzung ersetzt.

²⁹ Andererseits wird manchmal betont, die Beschreibung als Illusionsbrechung werde dem Phänomen nicht ganz gerecht. Beispielsweise könne durch das Sprechen *ad spectatores* im Rahmen einer Binnenhandlung auch «die Illusion des Rahmendramas», also der Rahmenhandlung, intensiviert werden (vgl. Hauthal 2007b, 106). Daraus resultiere «trotz ihrer Illusionsstörung paradoxerweise letztlich eine emphatische Involvement der Zuschauer» (ebd.). Der Grad der Illusionsstörung kann auch schwerlich gemessen werden.

der theatralischen Aufführung bewußt[gemacht]» werden (Kokott 1968, 23). Das Zuschauerempfinden wird durch die Struktur des Vorgeführten beeinflusst.

Diese Arbeit differenziert nicht, wie Voigt, zwischen «Vor- und Nebenformen des Spiels im Spiel» (vgl. Voigt 1954, 11-42, hier 11). Stattdessen wird nur der Oberbegriff *Metatheater* verwendet.³⁰ Viele der metatheatralen Elemente werden für diese Arbeit von Voigt übernommen und deshalb an dieser Stelle eingeführt. Es handelt sich insgesamt, wie erwähnt, um «[F]ormen, die das Spiel explizit als Spiel kennzeichnen» (Schöpflin 1988, 5). Es sind dies:

Chor, Kommentar, Prolog, [Epilog], Sprechen ad spectatores, Aus-Der-Rolle-Fallen [...], Spiel der Verstellung und Spielen im Spiel [...].

(Schöpflin 1988, 5; vgl. Voigt 1954, 11, 14, 17, 18f., 22, 25 u.a. Fettdruck bei Schöpflin)

In der Regel wird Voigts Vorgaben gefolgt (wobei sein Oberbegriff bekanntlich *Spiel im Spiel* ist). Davon abweichend soll in dieser Arbeit jedoch ebenso das als *eigentliches Theater* klassifiziert werden, was Voigt als *Spielen im Spiel* umschreibt:

Unter *Spielen im Spiel* verstehen wir einen Vorgang, in dem eine Dramenperson unter sichtbarer Beibehaltung ihrer Eigenschaften als solcher – also ohne Kostümierung oder andere Zurüstung – einem Publikum, das ebenfalls aus Dramenpersonen besteht, etwas vorspielt. In der Regel wird das etwas Improvisiertes sein, ein Nachäffen einer anderen Dramenperson zum Beispiel [...].

(Voigt 1954, 25)

Voigt bezeichnet es insbesondere «durch das Fehlen eines vorher abgesteckten Spielraumes» (ebd.) nicht als eigentliches *Spiel im Spiel*. Das hier beschriebene Phänomen gilt es jedoch von der *Verstellung* zu unterscheiden, die als nicht metatheatral klassifiziert wird (siehe unten, Kapitel 3). Bei der *Verstellung* würde das Spiel der Figur von den anderen Bühnenfiguren nicht als solches durchschaut, sondern als «Wirklichkeit» betrachtet. Bei Pfister wird jedoch *das Spielen im Spiel* weitgehend mit der Verstellung gleichgesetzt (vgl. Pfister 2001, 306). Für diese Arbeit soll deshalb der Begriff des *Spielens im Spiel* nicht übernommen werden.

Ehlers kritisiert, dass Schöpflin sich in ihrer Studie insbesondere auf Aspekte des *Theaters im Theater* beschränke und metatheatrale Phänomene weitgehend ausklammere, da die Untersuchung deshalb «an eine begrenzte Vorstellung von Theater gebunden» sei (Ehlers 1997, 17). Dies, obschon Ehlers grundsätzlich Schöpflins «Bestimmung des Mediums Theater und eine daraus abgeleitete des Gegenstands» (ebd.) als «vielversprechend» (ebd.) bezeichnet. Um in diesem Sinne zu vermeiden, Formen aus der Analyse auszuschließen, die nicht einer engen *Theater-im-Theater*-Definition standhalten, aber

³⁰ Mit der Bezeichnung *Vorformen* meint Voigt übrigens «nicht [...], dass sich aus diesen Vorformen das Spiel im Spiel allmählich entwickelt hätte [...]» (Voigt 1954, 11). «In der Funktionsweise bilden sie [seines Erachtens] Vorstufen zur Funktion des Spiels im Spiel» (ebd.).

dennoch für die Untersuchung als wichtig zu erachten sind, werden in dieser Arbeit auch metatheatrale Elemente berücksichtigt.

Voigt benennt eine zweite Gruppe metatheatraler Elemente als «*Nebenformen*» (Voigt 1954, 29). Letztere definiert er eher vage als «festere Formen [...], die nicht den Charakter potentieller Bausteine für größere Formen tragen» (Voigt 1954, 11). Unter *Nebenformen* versteht er Theater-ähnliche-Einlagen wie «*Pantomime, Rahmendrama, Traumdrama und Wechselspiel*» (Schöpflin 1988, 5; vgl. Voigt 1954, 29, 31, 36, 40).³¹ Die Pantomime wird in der vorliegenden Arbeit hingegen als eigentliches Theater im Theater eingestuft wenn sie die dafür festgelegten Kriterien erfüllt. Dass es sich dabei um eine stumme Einlage handelt, soll kein Hindernis sein, sie dennoch als *Theater im Theater* zu klassifizieren. (Genauer begründet wird dies im Kapitel 6.2.1.) Anstelle von «*Rahmendrama*» (Voigt 1954, 31) – derjenigen von Voigts Nebenformen, die als *metatheatrales* Element berücksichtigt wird – wird in der vorliegenden Arbeit die Rede von *Vor- und Nachspiel* sein. Auf Französisch werden diese Rahmungen auch *prologue* und *épilogue* genannt, auf Deutsch hingegen wird von *Prolog* und *Epilog* nur dann gesprochen, wenn es sich dabei nicht um eine aufgeführte, sondern um eine gesprochene Passage handelt.

In seiner auf französisch erschienen Studie *métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre* unterscheidet Schmeling (1982), ähnlich wie Voigt, zwischen «*formes complètes du théâtre dans le théâtre*» (Schmeling 1982, 10) und solchen, die er «*formes périphériques*» nennt (ebd., 12), es handelt sich um: «*Prologue ou jeu préliminaire*», [...] *l'épilogue*, [...] *le discours aux spectateurs (ad spectatores)* [...], *le chœur, l'éclatement du rôle* [...] *l'aparté (Beiseite-Sprechen)* [...], *L'introduction d'un meneur de jeu*» (ebd., 12f; Hervorhebung im Original).

Einzelne dieser Formen werden in dieser Arbeit als fiktionsintern und kaum illusionsstörend eingeschätzt, weil davon ausgegangen wird, dass sie der Theaterkonvention entsprechen. Nicht als metatheatral bezeichnet werden soll etwa das bei Schmeling erwähnte «*Beiseite-Sprechen*» (1982, 12) und ebenfalls der «*meneur de jeu*» (*Spielemacher*) (ebd., 13). Diese beiden Formen hat auch Voigt nicht als *Vor- und Nebenformen* eingestuft. Ein *Spielemacher* wird desgleichen als fiktionsinterne Figur betrachtet. Das Beiseite-Sprechen wird in der Regel nicht als Normverstoß wahrgenommen, es sei denn, es handle sich um distanzierende Kommentare zur Rolle, wie sie etwa im Epischen Theater vorkommen. Die anderen von Schmeling genannten metatheatralen Strukturen stimmen weitgehend

³¹ Der Begriff *Wechselspiel*, den bereits Dessoir (1929) verwendet, wurde bereits erklärt. Es wird hier nicht genauer darauf eingegangen, da keines der analysierten Boulevardstücke genau eine solche Einlage aufweist, genauso wenig wie ein typisches *Traumdrama*.

mit Voigts «*Vor- und Nebenformen*» überein (Voigt 1954, 11) – Voigt war der erste, der diese Formen in eine systematische Typologie eingeteilt hat.

Karin Vieweg-Marks (1989) hat in ihrer Studie *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama* die bestehenden Typologien in eine umfassendere eingebunden; Hauthal weist darauf hin, dass «Vieweg-Marks' Monographie die Einzelergebnisse metadramatischer Forschungen vor 1989 synthetisiert» habe (Hauthal 2007b, 92).³² Der Vorteil einer solchen Klassifizierung sei es, «Metadramen über epochenspezifische und (national-)geografische Ausprägungen hinweg zu klassifizieren und vergleichbar zu machen» (ebd., 93). Dies gilt jedoch auch bereits vor Vieweg-Marks für die Typologien von Voigt und Schmeling, die deshalb für die vorliegende Arbeit ein hilfreiches Instrument darstellen.

Vieweg-Marks Typologie soll hier vorgestellt werden, um zu zeigen, dass ihre Unterscheidungen sich weitgehend mit denen decken, die in der vorliegenden Arbeit gemacht werden. So fällt etwa auf, dass mache ihrer Typen den *Vor- und Nebenformen* von Voigt entsprechen (ebenfalls verwendet von Schöpflin, 1993) respektive den (damit nur teilweise übereinstimmenden) *formes périphériques* von Schmeling (1982). Insgesamt ist ihr Begriff der *Metatheatralität* jedoch weiter gefasst. Vieweg-Marks terminologischen Bezeichnungen für die metatheatralen Formen soll aus den später ausgeführten Gründen nicht gefolgt werden.

Vieweg-Marks verwendet als Oberbegriff nicht *Metatheater*, sondern den Terminus *Metadrama*. Sie unterscheidet zwischen sechs Typen, die auch den *Theater im Theater* genannten Typ einbeziehen, wobei diese Untertypen mit einem erklärenden Adjektiv versehen ebenfalls als *Metadrama* bezeichnet werden. Im Folgenden sollen die Definitionen der sechs Formen zusammengefasst wiedergegeben und jedem Typ die entsprechenden Bezeichnungen bei Voigt (1954), Schmeling (1982) oder auch Schöpflin (1993) zugeordnet werden.

(1) Der erste Typus, das *thematische Metadrama*, macht «das Theater selbst zu seinem Gegenstand» [Vieweg-Marks 1989, 19]. In den häufig im Theater(milieu) spielenden Dramen konstituiert sich «durch die Themenwahl und den Inhalt, der zugleich Form ist, die Metaebene der dramatischen Selbstreflexion» (ebd.).

(Hauthal 2007b, 93)

Der erste Typus lässt an Hornbys Definition «drama about drama» denken (Hornby 1986, 31) und *Metadrama* wird auch von Vieweg-Marks selber so definiert (vgl. Vieweg-Marks 1989, 22). Dazu gehören aber nicht, wie man zunächst annehmen könnte, «*Gespräche über* oder *Verweise auf das Theater*» (Schöpflin 1993, 16). Unter dem *thematischen Me-*

³² Hauthal verweist hier unter anderem auf Vieweg-Marks (1989, 7-18).

tadrama versteht man etwa die Darstellung des Theatermilieus.³³ Nach Vieweg-Marks Definition ist also bereits ein Stück, in dem etwa ein Schauspieler auftritt, dadurch metadramatisch. Dies weitet den Begriff der *Metatheatralität* im Vergleich zu Schmelings oder Voigts Formen aus. Aufgegriffen hat diesen Punkt Kowzan, der einen Teil seines Werks über das *Metatheater* dem Thema «*Gens du théâtre comme personnages scéniques*» widmet (vgl. Kowzan 2006, 241). Wenn die *Illusionsbrechung* als gemeinsames Kriterium aller metatheatralen Formen gelten soll, so stellt sich die Frage, ob das *thematische Metadrama*, also etwa durch die Darstellung einer Schauspielerfigur auf der Bühne ausreicht, um diese Störung der Illusion herbeizuführen.

Der zweite Typus von Vieweg-Marks bezeichnet ein *Theater im Theater*:

- (2) In *fiktionalen Metadramen* wie dem Spiel im Spiel hingegen resultiert «die selbstreflexive Metaebene» [Vieweg-Marks 1989, 22] aus der Potenzierung von Fiktionsebenen durch (eine) zusätzliche Spielebene(n) [...]
(Hauthal 2007, 93)

Wenn es sich um ein eigentliches Theater im Theater handelt, soll dieses in der vorliegenden Arbeit direkt so bezeichnet werden, um klarzumachen, dass es sich bei *Metatheater* um den Oberbegriff handelt. Der Typ 2 entspricht ansonsten genau der Definition von *Theater im Theater*. (Vieweg-Marks untersucht in ihrem Werk nach einer allgemeinen Definition der verschiedenen Formen dann auch vor allem *diesen* Aspekt, nämlich das Theater im Theater.)

Vieweg-Marks' Typ 3 umfasst die meisten der erwähnten metatheatralen Elemente:

- (3) Formen des *episierenden Metadramas* weisen Prologe, Epiloge, *asides*, narrativen Nebentext oder einen Chor bzw. (eine) Erzähler-/Regiefigur(en) auf, die die Gemachtheit oder Erfundenheit der Binnenfunktion des Dramas kommentieren.
(Hauthal 2007, 93)

Vieweg-Marks stellt klar, der Begriff sei «trotz mancher Affinitäten zur Brecht'schen Theaterpraxis nicht [damit] gleichzusetzen» (Vieweg-Marks 1989, 25). Dem Typ 3, den sie auch als «Kommentierung der Fiktion» bezeichnet (ebd.), entsprechen die meisten der *formes périphériques* und auch einige der Begriffe Voigts und Schöpfins.³⁴ Vieweg-Marks' Katalog für die Form 3 decken also auch unsere hier verwendeten Begriffe ab.

³³ Von Schmelings *formes périphériques* entspricht keine dem Typ 1 (vgl. Schmeling 1982, 12). Auch bei Voigt scheint eine Entsprechung zu fehlen.

³⁴ An dieser Stelle sollen zur Verdeutlichung Schmelings Begriffe jenen von Voigt und Schöpfins gegenübergestellt werden. Vieweg-Marks bezieht sich diesbezüglich beispielsweise auf Pfister (1977, 105f.), der sich wiederum auf Voigt bezieht. Bei Voigt entsprechen die Begriffe «*Prolog*» (Voigt 1954, 11) und «*Rahmendrama*» (ebd., 31) dem «*Prologue ou jeu préliminaire*» bei Schmeling (1982, 12; Hervorhebungen bei Schmeling) sowie «*l'épilogue*» (ebd.); diese werden in der vorliegenden Arbeit *Vor- und Nachspiele* genannt. Schmelings Kategorie «*Le discours aux spectateurs*» (1982, 12) entspricht Voigts «*Sprechen ad spectatores*» (1954, 11). Ähnlich wie eine Zuschaueransprache ist die Form «*l'aparté*» (Schmeling 1982, 13), welche in dieser Arbeit jedoch als nicht metatheatral betrachtet wird, zumal das Beiseite-Sprechen üblichen Theaterkonventionen

Vieweg-Marks' Typus 4 wird *«diskursives Metadrama»* genannt (Vieweg-Marks 1989, 29)

(4) Unter diesen Typus subsumiert Vieweg-Marks sprachliche Formen der Selbstreferenz, wie beispielsweise den Gebrauch von Theatermetaphern [...]
(Hauthal 2007, 93f.)

Dieser Typus scheint nun weitgehend dem zu entsprechen, was Schöpflin als *«Theatermetaphorik»* bezeichnet (Schöpflin 1993, 16). Dazu gehören aber auch *Aussagen «über oder Verweise auf das Theater»* (ebd.) – dann nämlich, wenn über das Theater gesprochen wird, ohne dabei eine Metapher zu verwenden. Vieweg-Marks bezeichnet all diese Formen als *«sprachliche Formen der dramatischen Selbstbewußtheit»* (Vieweg-Marks 1989, 29). Positiv anzumerken ist, dass diese Benennung deutlich macht, dass es sich hierbei nicht in erster Linie um ein *strukturelles*, sondern um ein *inhaltlich-sprachliches* Merkmal handelt – was in Bezug auf diese metatheatrale Form tatsächlich gilt. Der Begriff *Theatermetaphern* scheint das Phänomen allerdings genauso treffend zu fassen. Da er die rhetorische Figur explizit nennt, wird auch klar, dass es sich um ein sprachliches Bild und nicht um einen formalen Aspekt handelt. Dieser Begriff (oder alternativ der Begriff *Theaterverweise*) wird deshalb Vieweg-Marks' Benennung vorgezogen. Dennoch ist ihr weitere Klärung der zu verwendenden Begriffe zu verdanken, denn sie verweist darauf, dass Überlappungen zwischen den einzelnen metatheatralen Formen möglich seien. Beispielsweise schreibt sie über das Sprechen *ad spectatores*, dass es einem «Überschneidungsbereich von episierenden und diskursiven metadramatischen Techniken» angehöre. (ebd., 30). Dies ist laut Vieweg-Marks so, «da es rein sprachlich zwischen Bühne und Publikum vermittelt, ohne jedoch [...] langfristig die Struktur des Dramas zu beeinflussen (ebd.). Festzuhalten ist auch, dass ebenso das *Sprechen ad spectatores* eine theatrale Norm bricht, nach der im Theater so agiert wird, als gäbe es *keine* Zuschauerschaft. Vieweg-Marks merkt außerdem an, auch bei «Prolog, Epilog, Chor und epische[m] Erzähler [handle es sich] in gewisser Hinsicht um diskursive metadramatische Formen» (ebd., Anm. 65). Diese hätten aber im Gegensatz dazu «episierende und strukturbestimmende» Effekte (ebd.). Dies ist ein Aspekt, der auch etwa auf die Vorspiele in dieser Arbeit zutrifft.

Bei Vieweg-Marks' Typ 5 geht es um das Rollenverständnis. Zusammenfassend schreibt Hauthal:

(5) Das *figurale Metadrama* umfasst [...] so verschiedene figurenbezogene Formen der Selbstreferenz und Selbstreflexion wie das Fingieren von Sekundärrollen oder das *Aus-der-Rolle-Fallen*.
(Hauthal 2007, 94)

Vieweg-Marks selbst umschreibt den Begriff auch als «Reflexion der dramatischen Rolle» (Vieweg-Marks 1989, 35), also könnte damit ein *Rollenbewusstsein* gemeint sein respek-

entspricht. Den «Chor» (Voigt 1954, 11) erwähnt auch Schmeling als Nebenform: *«le chœur»* (Schmeling 1982, 13). Der bei Vieweg-Marks erwähnten Regiefigur entspricht der *«meneur du jeu»* (ebd.).

tive ein *Fiktionalitätsbewusstsein*. Das Rollenspiel stellt in der vorliegenden Arbeit ein notwendiges Kriterium dar, damit man von einem Theater im Theater sprechen kann – dies ist aber nur gegeben, wenn auch zwei dramatische Ebenen vorhanden sind. Eine der Grundvoraussetzungen von Theater an sich (nicht nur die eines *Theaters im Theater*) ist «die ständige Dualität von realer Person und gespielter Rolle» (Vieweg-Marks 1989, 35). Das «Aus-der-Rolle-Fallen» setzt oft die Existenz eines Binnentheaters voraus. Es findet sich als *Vorform* bei Voigt (1954, 11) und wird von Schöpflin übernommen (1993, 16). Insbesondere der Begriff des *Aus-der-Rolle-Fallens* soll auch für diese Arbeit verwendet werden. Auf Französisch entspricht er der Bezeichnung «*L'éclatement du rôle*» (Schmeling 1982, 13; Hervorh. im Original). Diese Form gilt als metatheatral, denn wenn eine Figur zum Beispiel ihren Theatertext vergisst, stört dies die Illusion. Es ist auch zutreffend, dass dadurch punktuell eine Art zweite Dramenebene geschaffen wird. Wenn nun diese «Schauspielerwelt» jedoch nicht als eigentliche Rahmenhandlung ausgebaut ist, also keine eigene Fiktionalität darzustellen scheint, wird die Form des Aus-der-Rolle-Fallens als metatheatral verstanden, weil eine eigentliche Theatereinlage fehlt und ein kurzes Kippen auf die Theaterebene der Rahmenhandlung auch nicht genügt, um eine eigene fiktionale Ebene zu evozieren. Vieweg-Marks bezeichnet das «*dramatische Rollenspiel*» (Vieweg-Marks 1989, 36) als «*figurales Metadrama*» (ebd., 35). Gleichzeitig plädiert sie dafür, eigentliche *Verstellungen* nicht als «dramenimmanente Aufführungen» zu klassifizieren (ebd., 37) – genauso wenig sollen sie in der vorliegenden Arbeit als metatheatrale Form gelten dürfen. Es bleibt jedoch unklar, was ein *figurales Metadrama* genau von einer eigentlichen *Theatereinlage* unterscheidet.

Das «Spiel der Verstellung» bei Voigt (1954, 22) respektive die «Verstellungs- und Intrigenspiele sowie Rollenspiele von Dramenfiguren» bei Schöpflin (1993, 16) werden von den entsprechenden Autoren oft im weiteren Sinne noch zur *Metatheatralität* gezählt (vgl. Vieweg-Marks 1989, Anm. 92). In der vorliegenden Arbeit soll dies, wie erwähnt, nicht gemacht werden. Kowzan benennt Formen der Verstellung *nicht* als *metatheatral*, sondern als «*éléments de parathéâtre*» (Kowzan 2006, 39) und macht damit den Unterschied klar.

Die sechste und letzte metatheatrale Form von Vieweg-Marks ist auf die Intertextualität bezogen:

(6) Intertextuelle Bezüge auf (einen) andere(n) Text(e) oder (eine) andere Gattung(en) definiert Vieweg-Markus schließlich als *adaptives Metadrama*.
(Hauthal 2007, 94)

Typus 6 wird bei Schmeling nicht unter den *peripheren Formen* erwähnt – gemäß dem Titel seines Werkes spricht Schmeling bei Formen des Typus 6 wohl direkt von «intertex-

te»³⁵ (vgl. Schmeling 1982, 101). Auf Intertextualität soll in dieser Arbeit nicht systematisch, aber punktuell eingegangen werden – zumal sie nicht immer zu einer Störung der Illusion führt. Ähnlich wie die Theatermetaphorik wirkt sie meistens auf sprachlicher Ebene «durch die implizierten Verweise zu einem Prätext» (Vieweg-Marks 1989, 38). Hingewiesen werden soll in der Arbeit auf intertextuelle Bezüge vor allem dann, wenn es sich um Bezugnahmen auf andere Theaterstücke handelt und davon ausgegangen werden kann, dass diese von einem Teil des Publikums als solche erkannt werden – denn auf diese Weise brechen sie die Illusion. Auch einbezogen werden intertextuelle Verweise, die im Zusammenhang mit dem Theater im Theater vorkommen (denn oft parodiert das Binnenstück eine bestimmte Tradition) oder in Bezug auf Stücke, die selber ein Theater im Theater enthalten, wie beispielsweise *Hamlet*. Vieweg-Marks weist auf «Parodie, Travestie, Collage und Montage» hin (ebd., 40). Sie bezeichnet diese als «Formen mit hohem metadramatischem Potential» (ebd.). Eigentlich kann jede Vorführung eines von einem echten Autor geschriebenen Binnentheaterstücks nicht nur als *metatheatral*, sondern auch als *intertextuell* angesehen werden, da durch diese Aufführung nicht nur etwas über das *Gesamtdrama* ausgesagt wird, sondern auch als eine *intertextuelle Anspielung* auf ein Binnenstück als zweite Fiktion verwiesen wird, welche meist nur in Auszügen vorgeführt wird.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass den metadramatischen Unterkategorien von Vieweg-Marks (1989) in dieser Arbeit nur insofern Rechnung getragen wird, als klar unterschieden wird, ob es sich um ein *Theater im Theater* im engeren Sinne handelt (Typ 2 entsprechend) oder um eine andere metatheatrale Form (bei Vieweg-Mark *Metadrama* genannt). Im zweiten Fall werden die Techniken möglichst genau benannt und beschrieben, aber ohne Vieweg-Marks Bezeichnungen zu verwenden. Ihre Typologie ist zudem umfassender als der dieser Arbeit zugrundeliegende Begriff von *Metatheater*.

Die Einführung neuer Bezeichnungen, deren Inhalt nicht auf den ersten Blick ersichtlich wird, kann nämlich zusätzlich verwirren anstatt für mehr Klarheit zu sorgen. Als Begründung, die neue Terminologie nicht zu übernehmen, soll hier Kowzans Ausführung wiedergegeben werden:

Pour ne pas créer des termes nouveaux (les sciences humaines abondent en vocables créés ad hoc et mort aussitôt) nous utiliserons les deux termes existants, *métathéâtre* et *théâtre dans le*

³⁵ Der Begriff «*intertextualité*» (Schmeling 1982, 101) wird von Schmeling verwendet «pour désigner le phénomène que constitue la réflexion du théâtre sur lui-même. L'auteur s'interroge: – sur des textes étrangers/ – sur ses propres textes, et même sur celui qu'il est en train de produire *hic et nunc* /– sur le texte en tant que texte (en tant que forme médiatrice en général)» (ebd., 101; alle Hervorhebungen bei Schmeling).

théâtre, tout en précisant, le cas échéant, s'il s'agit d'une pièce dans la pièce ou d'une pièce sur le théâtre.

(Kowzan 2006, 12)

Jede metatheatrale Form soll in der vorliegenden Arbeit mit den älteren und gebräuchlicheren Begriffen benannt werden, vorwiegend mit denjenigen Termini, die auch Voigt, Schmeling oder Schöpflin verwenden. Kritisiert werden kann an Vieweg-Marks' Typologie außerdem, dass die «Gleichwertigkeit der einzelnen Formen» nicht gegeben ist (Hauthal 2007, 94). Ebenfalls bemängelt wird, es handle sich bei ihrem Kriterienkatalog um eine «Sammelbezeichnung für experimentelle und/oder selbstreferentielle und -reflexive Darstellungsverfahren sowie Episierungstendenzen.» (ebd.) Diese Kritik trifft allerdings größtenteils auch auf die in dieser Arbeit unterschiedenen metatheatralen Techniken zu – wie gesagt ist das, was sie eint, eine Art Verwandtschaft mit dem *Theater im Theater*. Das hat sich gerade am Beispiel der Theatermetapher gezeigt, da sie als *sprachliches Mittel* mit anderen *formalen (zeigenden) Mitteln* kontrastiert. Andererseits erlauben diese Formen – so verschiedenartig sie auch sein mögen – zumindest formal oder auch sprachlich einen direkten Vergleich, wenn man ihren Gebrauch bei Goetz, Guitry und Coward einander gegenüberstellt. Außerdem haben sie (und auch das Theater im Theater) als gemeinsamen Nenner eine potentiell illusionsstörende Wirkung, sie können also den fiktionalen Charakter eines Dramas bewusst machen. Ein zusätzliches Kriterium ist die strukturelle (formale) Ähnlichkeit gewisser Formen mit einem eigentlichen Theater im Theater (dies trifft beispielsweise auf die Vor- und Nachspiele zu). Das unter 2.1 für diese Arbeit definierte *Theater im Theater* muss hingegen genauere Kriterien erfüllen, um als solches zu gelten. Dies trifft jedoch nicht im gleichen Masse auf die anderen Studien zu. Für Forestier beispielsweise reicht das Vorhandensein einer theaterähnlichen Einlage und die Präsenz von mindestens einem zuschauenden Schauspieler als Hauptkriterium, damit von *Theater im Theater* die Rede sein kann (vgl. z.B. Forestier 1981, 10f) – damit kann bei ihm unter Umständen auch eine Showeinlage als *Theater im Theater* gelten.

2.2.3. Zusammenstellung der in dieser Arbeit gebrauchten metatheatralen Formen

Zusammengefasst gilt für alle metatheatralen Formen in der vorliegenden Arbeit: Sie definieren sich dadurch, dass sie die Illusion brechen und auf die Fiktionalität verweisen – dies kann als das Hauptmerkmal des Metatheaters gelten und ist mit Brechts V-Effekt vergleichbar, jedoch nicht identisch (vgl. Vieweg-Marks 1989, 25). Von einer stärkeren Ähnlichkeit zwischen Brechts Formen und dem Metatheater geht Kokott aus, wobei er nur den Begriff *Theater auf dem Theater* verwendet. (vgl. Kokott, 1968, 15).

Als metatheatrale Form kann jede Einlage gelten, welche die festgelegten Minimal-Kriterien des eigentlichen *Theaters im Theater* nicht erfüllt, einem Binnenstück jedoch *formal* oder *funktional* ähnlich scheint. Metatheatrale Formen thematisieren außerdem das Theater im weitesten Sinne selbstreflexiv, wobei das aber nicht heißen muss, dass dabei notwendigerweise wörtlich etwas *gesagt* werden muss. Wie gezeigt wurde, kann Metatheatralität *sprachlich* erzeugt werden, etwa mithilfe von Theatermetaphern. Andererseits kann dies auch durch *Zeigen* geschehen. Es ist dann jedoch Aufgabe des Zuschauers, die gezeigten metatheatralen Elemente zueinander in Beziehung zu setzen und zu deuten. Diese bilden entweder formal im weitesten Sinne das Theater nach oder enthalten explizite Äußerungen darüber. In diesem Sinne ist Metatheater als Theater *über* das Theater zu verstehen. Gestützt auf Voigts Typologie (wobei nicht auf alle seiner Bezeichnungen zurückgegriffen wird) und mit manchen Erweiterungen von Schmeling und Schöpflin wird für diese Arbeit eine Auswahl an metatheatralen Formen übernommen, die auch in Vieweg-Marks' Typologie enthalten sind. Einige davon sind sprachlich-thematisch orientiert, andere formal – meistens gibt es innerhalb der Formen auch Überschneidungen. So wird innerhalb eines Vorspiels, welches strukturell einer Rahmenhandlung ähnelt, oft auch sprachlich-thematisch über das Theater (im Theater) gesprochen. Alle diese metatheatralen Erscheinungsformen sagen (oder zeigen) etwas über das Theater.

Hier folgt ein Überblick über die wichtigsten **metatheatralen** Formen, die in dieser Arbeit verwendet werden. Die Begriffe werden von Schöpflin übernommen (vgl. Schöpflin 1993, 16). Sie bezeichnet diese Formen jedoch nicht als *metatheatral*, sondern als *Spiel im Spiel*.

1) **Nicht-theatrale (also nicht-fiktional³⁶) Einlagen** werden teilweise als metatheatral eingestuft, und zwar aus *formalen* Gründen: Sie ähneln dem eigentlichen Theater im Theater und es kann sich beispielsweise um Showeinlagen handeln. In der Regel werden sie nur dann beachtet, wenn diese Einlagen wie ein Theater inszeniert werden und durch sie etwas über das Wesen des Theaters ausgesagt wird.

2) Das **Vor- und Nachspiel** stellt eine metatheatrale Form dar (auf Französisch *prologue* und *épilogue* genannt – oder *jeu préliminaire* nach Schmeling 1982, 12). Begründet wird dies zunächst durch ein *formales* Kriterium: Für die prototypische Form solcher Rahmungen gilt, dass sie von «*selbständigem Personal* getragen wird» (Pfister 2001, 300; den Begriff verwendet bereits Voigt 1954, 98). Dieses Kriterium gilt nach Pfister dann als

³⁶ Hiermit ist beispielsweise eine «reale» Einlage gemeint, die keine erfundene Welt darstellt (vgl. Wolf 2007, 35).

eingehalten, «wenn die fiktiven Schauspieler, die die Figuren des Spiels im Spiel verkörpern, in den übergeordneten Sequenzen nicht auftreten oder nur sehr peripher eingeführt werden» (Pfister 2001, 300).³⁷ Es ist zu kritisieren, dass Pfister hier von «übergeordneten Sequenzen» (ebd.) spricht, denn da die Rollenübernahme in Vor- und Nachspielen in der Regel fehlt (jedenfalls in den von mir analysierten Stücken) und es sich nicht um eine eigentliche Einlage in ein Theater handelt, ist dafür meines Erachtens der Begriff der *Nebenordnung* passender. Vor- und Nachspielen sind dem Theater im Theater formal im weiteren Sinne ähnlich. Für Vorspiele und Nachspiele wird auch die Benennung des Autors beachtet. Sind sie jedoch als solche benannt, entsprechen aber den Kriterien für ein *Theater im Theater*, werden sie auch als solches eingestuft³⁸ (entgegen einer allfälligen Benennung durch den Autor als *Vor- und Nachspiel*).

3) Auch **Prologe und Epiloge** gelten als metatheatrale Formen – es handelt sich hier um ein *thematisches* und *formales* Kriterium. Sie werden als solche berücksichtigt, wenn sie der Autor so benannt hat (*thematisch*) oder auch dann, wenn sie das Stück rahmen, ohne einen entsprechenden Namen zu tragen (*formal*) – in der Regel trifft beides zu. Durch ihre rahmende Struktur ähneln sie einer Rahmenhandlung, unterscheiden sich davon jedoch dadurch, dass kein eigentlicher Rollenwechsel vorliegt. Denn auch auf diese Formen trifft in der Regel Pfisters Kriterium des «*selbständige[n] Personal[s]*» zu (Pfister 2001, 300). Im Gegensatz zum Vor- und Nachspiel und auch zum eigentlichen Theater im Theater besteht ein Prolog oder Epilog aus gesprochenen und nicht gespielten Passagen.³⁹ Teilweise sind diese Formen mit dem Sprechen *ad spectatores* identisch, nämlich dann, wenn darin das Publikum explizit angesprochen wird.

4) Das **Sprechen *ad spectatores*** bricht die Illusion *formal* und oft auch *sprachlich-thematisch*: Dadurch, dass Zuschauer direkt angesprochen werden, macht der Sprecher im Stück klar, dass er um die Existenz eines echten Publikums weiß (also auch um die Fiktionalität des Gespielten). Manchmal hat ein solcher Sprecher dabei ein Fiktionalitätsbewusstsein: er weiß, dass er nur eine erfundene Bühnenfigur ist. Dies muss aber nicht zutreffen. Das Sprechen *ad spectatores* bewirkt durch die Durchbrechung der so ge-

³⁷ Pfister spricht dabei von *Spiel im Spiel* im weiteren Sinne und versteht den Begriff als Hyperonym im Sinne des in dieser Arbeit verwendeten Begriffes *Metatheater*.

³⁸ Nach Pfister wird im Falle einer eigentlichen Binneneinlage das Kriterium der «*Identität des Personals*» eingehalten (ebd., 301). Unter «*identischem Personal*» versteht er, dass «die fiktiven Schauspieler, die das Spiel im Spiel aufführen, auch als Figuren in den übergeordneten Sequenzen fungieren» (ebd.). Dies setzt einen eigentlichen Rollenwechsel voraus. Hier passt nun die Bezeichnung «übergeordnet» (ebd.) für die Rahmenhandlung.

³⁹ Als Ausnahme wird auch ein schriftlicher Prolog berücksichtigt, der Goetz' gesammelten Bühnenwerken vorangestellt ist und sich auf sie bezieht. Er war zur Publikation, jedoch eigentlich nicht zur Aufführung bestimmt.

nannten Vierten Wand eine Art Verfremdungseffekt, weil das Publikum so «nicht den Eindruck ha[t], ungesehen zu sein» (Kokott 1968, 17). Im Gegensatz dazu soll das konventionelle *Beiseite-Sprechen* in dieser Arbeit nicht als metatheatral angesehen werden. Voigt, bei dem es ebenfalls nicht als metatheatrales Element erscheint, begründet dies so: Dabei werde «die Geschlossenheit der Dramensphäre eigentlich nicht verlassen [...], es [sei] eher ein hörbar gemachter Gedanke, ein Bestandteil des Gesprächs, der dem Gesprächspartner vorenthalten [werde], als eine Adressierung des Publikums. Es [finde] keine Öffnung des Bühnenraumes [...] auf das Publikum hin statt» (Voigt 1954, 17). Dem ist nichts hinzuzufügen. Das (meist kurze) Beiseite-Sprechen soll – entgegen anderweitiger Kategorisierung bei Schmeling (1982) oder auch Vieweg-Marks (1989) – als fiktionsintern und der Theaterkonvention zugehörig und somit nicht als metatheatral betrachtet werden.

5) Auch **episierende Kommentare** sollen als metatheatral gelten. Es handelt sich hierbei vor allem um ein *sprachlich-thematisches* Kriterium: Auf episierende Kommentare eingegangen wird in der Regel nur, wenn die Kommentare entweder mit einem Prolog oder Epilog zusammenfallen oder dabei explizit etwas über das Theater (im Theater) ausgesagt wird (vgl. unten, *Aussagen über oder Verweise auf das Theater*). Vieweg-Marks weist darauf hin, dass «Chor und epischer Erzähler die Handlung durch kommentierende Einschübe segmentieren» (Vieweg-Marks 1989, 25). Sie verdeutlicht also, dass die Erzählerkommentare auch *formal* im Sinne einer Unterbrechung auf die Handlung einwirken. Dies erinnert an Brechts *Episches Theater*.

6) Auch **Aussagen über oder Verweise auf das Theater** lassen Metatheatralität zutage treten. Es handelt sich um ein *sprachlich-thematisches* Kriterium, nach dem die Illusion gestört wird.

7) Durch das Verwenden von **Theatermetaphorik** wird die Handlung *sprachlich* explizit als Theater bezeichnet. Dadurch wird dem Publikum bewusst gemacht, dass das Aufgeführte eine Fiktion ist.

8) Durch das **Aus-der-Rolle-Fallen** von Dramenfiguren wird *sprachlich-formal* klargemacht, dass es sich beim Theater nur um eine Fiktion handelt, welche von Schauspielern vorgespielt wird.

Dies sind alles Techniken, «die der Dramatiker einsetzt, um das Theaterspiel als Spiel zu kennzeichnen» (Schöpflin 1993, 16). Schöpflins Ausführungen sollen noch einmal einen Überblick über einen Teil der Formen geben:

Hierher gehören [...] Gespräche über oder Verweise auf das Theater, die in ironischer Weise den theatralischen Charakter des Stückes herausstellen können. Neben anderen dramenimma-

nennten Funktionen kann Theatermetaphorik auch diese Aufgabe erfüllen. Daneben gibt es Passagen in Dramen, die man als aus der Dramenrealität ausgegrenzt empfindet. Sie haben mit dem Theater im Theater den Einlagencharakter gemein, müssen aber keineswegs theatralischer Natur sein.

(Schöpflin 1993, 16)

Eine *Lied-Einlage* beispielsweise erfüllt die Definition von eigentlichem Theater im Theater nur dann, wenn sie gespielt wird, beispielsweise in einem Musical die Handlung weitertreibt und eine *eigene Fiktion* beinhaltet. Auch Petzold weist darauf hin, dass ein eigentliches «*Stück im Stück*» deutlich zu trennen [sei] von Zwischenspielen und Einlagen, die den Ablauf des eigentlichen Dramas unterbrechen» (Petzoldt 2000, 85).

Einige metatheatrale Formen, beispielsweise aus Voigts Typologie, wurden deshalb nicht übernommen, weil sie in den analysierten Boulevardkomödien nicht vorkommen – dies gilt etwa für den Chor und die *masque*.⁴⁰ Vereinzelt wird im Lichte anderer Studien auch von Voigts Terminologie abgewichen, beispielsweise bezüglich der Pantomime und der Verstellung – erstere soll hier als eigentliches Theater im Theater gelten, während letztere nicht als metatheatral aufgefasst wird (vgl. Kap. 3.). Auch die Figur des «*meneur du jeu*» (Schmeling 1981, 13) wird als interner Teil der Fiktion empfunden und nicht in die Typologie der verwendeten metatheatralen Formen aufgenommen (bei Voigt wird sie ebenso wenig als Vor- oder Nebenform erwähnt).

2.3. Klärung der Begriffe *Intermedialität*, *Potenzierung*, *Ipsoreflexion* und *Mise en abyme*

In dieser Arbeit wird punktuell auch auf die Darstellung anderer Medien im Theater eingegangen, beispielsweise auf Dreharbeiten im Theater. Auf der Bühne «verfilmt» wird bei Goetz konkret wiederum ein Theaterstück, nämlich Shakespeares *Hamlet*. Die Dreharbeiten auf dem Theater können auch mit dem *Spiel-im-Spiel*-Begriff – der ja das Medium (Drama oder Film) nicht im Namen anzeigt – noch erfasst werden. Zudem ähnelt im vorliegenden Fall der Filmdreh einer Theaterprobe. Der Begriff *Spiel im Spiel*, hier allgemein als Synonym von *Theater im Theater* verwendet, hat also dem *Theater-im-Theater-Begriff* gegenüber den Vorteil, dass er (gemäß der Definition von Kiermeier-Debre im Reallexikon) auch auf andere Formen «der dramatischen Kunst» wie etwa die Oper angewendet werden kann (Kiermeier-Debre 2003, 472). Ein anderes Beispiel bei Coward ist jedoch das (Vor-)lesen von Romanen auf dem Theater. Dieser Fall verhält sich

⁴⁰ Die *masque* wird bei Schöpflin so erklärt: «Aus Italien übernahm man die festliche Maskerade in folgender Form: Maskierte und/oder verkleidete Überraschungsgäste erscheinen auf einem Fest» (Schöpflin 1993, 42). Es handelt sich dabei, wie beim Chor, um eine Form, die aus der Tradition der Tragödie gewachsen ist: «Vor allem in der elisabethanischen Rachetragödie werden solche Maskeraden und Maskentänze in die Dramenhandlung als Mittel zur Ausführung einer Racheintrige fest integriert» (ebd., 42f.).

schwieriger und wird mit dem Begriff *Theater im Theater* nicht mehr genau erfasst, sofern kein Theaterstück vorgelesen wird. Solche medienübergreifenden Phänomene sollen aber dennoch adäquat beschrieben werden können. Oesterle stellt fest:

Werden [...] generische und mediale Grenzen überschritten, erweist sich die Beschreibbarkeit solcher [...] Phänomene als problematisch. Denn die Forschungsarbeiten zur Mediatisierung im Drama haben sich bis auf wenige Ausnahmen ausschließlich mit den Begriffen *Metadrama* und *Spiel im Spiel* auseinandergesetzt [...].
(Oesterle 2007, 247)

Sie beschäftigt sich mit einem «Drehbuch im Drama [...] in Paula Vogels *Hot'N'Throbbing*» (1993) (ebd.) – diese Theater-Autorin ist laut Oesterle «eine der innovativsten amerikanischen Dramatikerinnen der Gegenwart» (ebd.). Das hier beschriebene «Drehbuch im Drama» (ebd.) stellt eine ähnliche Intermedialität dar wie die Dreharbeiten im Theater bei Goetz. Für eine solche intermediale Beschreibung kann beispielsweise der von Harald Fricke verwendete Begriff der *Potenzierung* dienen.⁴¹ Der Terminus wird von Fricke so erklärt:

Wörter können sich nicht nur auf andersartige Gegenstände beziehen [...], sondern auch auf gleichartige Gegenstände (z.B. das Wort *Wort*) und sogar auf sich selbst als Gegenstand (der Ausdruck in dieser Klammer). Die Literatur macht sich diesen Umstand zunutze durch vielfältige Verfahren, für die man – neben den unten erläuterten Alternativen wie *Selbstbezüglichkeit*, *Autoreferenz*, *Rekursivität*, *Iteration* oder *Mise en abyme* – seit der Literatur der Romantik den Sammelnamen *Potenzierung* gefunden hat.
(Fricke 2003, 144)

Das Konzept der Potenzierung weist Fricke beispielsweise bei Novalis nach (vgl. Fricke 2000, 107). Die *Potenzierung* ist demnach als ein Oberbegriff zu *Theater im Theater* zu betrachten. Sie lässt sich so definieren:

Ohne die Regeln der logischen *Typentheorie* [...] hinsichtlich der strikten Trennung hierarchisierter Zeichenebenen zu verletzen, wird eine Zeichenrelation auf höherer Stufe gleichartig oder ähnlich wiederholt («eine Sängerin stellt eine Sängerin dar etc.»).⁴²
(Fricke 2003, 144)

Kann also eine Romanlesung auf dem Theater als eine Potenzierung angesehen werden? Dies trifft zu, wenn man davon ausgehen kann, dass der Begriff *Potenzierung* ähnliches umfasst wie «*Metafiktion*»⁴³ (ebd., 145) oder «*Autothematismus*» (ebd.), also die *Selbstreflexivität* beabsichtigt. Korthals unterscheidet in diesem Sinne eine «Kategorie, die sämtlichen

⁴¹ Fricke's Reallexikonartikel könne als «bislang differenzierteste[...]» Explikation des Begriffs der Potenzierung» gelten (vgl. Hauthal u.a. 2007a, 1) – dies nach Meinung der Autoren Hauthal, Nadj, Nünning und Peters in ihrem Artikel zur *Metaisierung in Literatur und anderen Medien* (ebd.).

⁴² Die Definition stützt sich auf Dällenbachs Unterscheidung: Dieser benennt dasselbe Konzept als «*réduplication simple*» (Dällenbach 1977, 51), gemeint ist damit ein «fragment qui entretient avec l'œuvre que l'inclut un rapport de similitude» (ebd.).

⁴³ Gemäß einem Vorschlag Wolfs (2007, 38) wird anstelle des Begriffs *Metafiktion* bevorzugt jener der «*Metaliteratur*» (ebd.) verwendet. Der Grund ist darin zu sehen, dass der Ausdruck *Metafiktion* in gewissen Studien – so auch bei Wolf – nur epischen Texten vorbehalten ist. Wolf verwendet als Hyperonym deshalb den Begriff «*Metaliteratur*» (ebd.). Im Gegensatz zum Reallexikonartikel dienen ihm die Termini «*Metafiktion*» (ebd.), «*Metadrama*» (ebd.) und «*Metalyrik*» (ebd.) als *Hyponyme* zu *Metaliteratur* (gerade *nicht* zu *Metafiktion*). Diese Begriffsverwendung soll für die vorliegende Untersuchung übernommen werden, wobei nicht von *Metadrama*, sondern von *Metatheater* die Rede sein soll.

metafiktionalen (Text-)Gattungen gemeinsam ist» (Hauthal 2007b, 95; vgl. Korthals 2003, 387-426): Diese Kategorien können umschrieben werden als «metafiktionale [=metaliterarische] Bezugnahmen auf die Erfundenheit/Fingiertheit des Dargestellten» (Hauthal 2007b, 95.). Nach Hauthals Einschätzung erreicht Korthals auf diese Weise eine «von dramatischen Bauformen entkoppelte Konzeptualisierung von Metaisierungen im Drama» (ebd., 96). In diesem Sinne lässt sich sein Konzept in dieser Arbeit überall dort anwenden, wo auf dem Theater eine andere Textgattung dargestellt wird (vgl. ebd., 95). Für die Beschreibung dieser Phänomene soll bevorzugt auf die Begriffe *Metaliteratur* (Wolf 2007, 38) oder auch *Potenzierung* (Fricke 2003, 144) zurückgegriffen werden.

Kiermeier-Debre wählt anstelle von *Spiel im Spiel* oder *Potenzierung* den Begriff «*Autothematismus des Theaters*» (Kiermeier-Debre, 1989, 19). Er weist darauf hin, seine Studie zu diesem Thema «[sei] nicht gleichzusetzen mit den üblichen Arbeiten etwa zum Spiel im Spiel oder zum Theater auf dem Theater» (ebd.). In seiner Arbeit präsentiert sich «[d]ie Problemstellung einerseits qualitativ weiter und andererseits quantitativ entschieden enger» (ebd.). Der Reallexikon-Artikel zur Potenzierung konstatiert in Bezug auf die Forschungssituation: «Die konzeptuelle Konstruktion literarischer Potenzierung variiert historisch ähnlich stark wie ihre terminologische Benennung» (Fricke 2003, 144). Die genaue Füllung des Begriffs *Potenzierung* scheint demnach nicht ganz klar festgelegt zu sein. Es kann davon ausgegangen werden, dass eine Romanlesung, wenn sie auf dem Theater vorgetragen wird, das Theater als Teil der Literatur in einer anderen (Text-)Form metaliterarisch mitthematisiert. Inwieweit dies zutrifft, soll an den Einzelfällen überprüft werden. Oesterle kommt am Ende ihrer Analyse zu folgender Konklusion:

Die metafiktionale Reflexion von Drehbuch und Film beschränkt sich nicht allein auf deren inhaltliche und strukturelle Thematisierung, sondern zeigt sich als besonders leistungsfähig in der metaisierenden Gegenüberstellung der Gattungen bzw. Medien.
(Oesterle 2007, 256)

Sie stellt für das von ihr analysierte medienübergreifende Phänomen abschließend fest:

Mit der Integration eines Drehbuchs im Drama werden letztlich mehrere Kunstformen selbst-reflexiv thematisiert. Indem Vogel das Drama als kritisch-reflexiven Raum nutzt sowie dessen Grenzen durch dramenfremde ästhetische Mittel erweitert, verweist sie auf dessen Gattungskonventionen und reflektiert das Drama in seiner Differenz zum Drehbuch bzw. zum Film. Insofern hat das Metaisierungsverfahren in Vogels Drama eine metadramatische Dimension. Gleichmaßen werden aber auch Drehbuch und Film kritisch thematisiert, und zwar nicht ausschließlich durch die intermediale Evokation des fremden Systems, sondern auch metareferentiell, indem die (Teil-)Aktualisierung drehbuchspezifischer und filmischer Darstellungsverfahren dazu führt, dass diese sich in ihrer Differenz zum Drama selbst kommentieren. So müsste Vogels Drama zugleich als Metadrama, Metadrehbuch und Metafilm bezeichnet werden, hielte man sich an eine Terminologie, die [...] die selbstreferentielle Gattung im Namen führt.
(Oesterle 2007, 257)

Einige dieser Überlegungen sind anwendbar auf die vereinzelt auftretenden Fälle in Goetz', Guitrys und Cowards Stücken, wo auf dem Theater «generische und mediale Grenzen überschritten» werden (ebd., 247). Zur Beschreibung dieses Phänomens scheint auch der Begriff der «*Intermedialität*» von Nutzen zu sein (ebd., 259, Anm. 25).⁴⁴ Aber können solche Formen dann noch als eigentliches *Theater im Theater* (gemäß den festgelegten Kriterien) gelten? Für den Fall des Drehbuchs auf dem Theater ist dies nicht so einfach zu beantworten. Dreharbeiten auf dem Theater sollen indessen als Grenzfall des eigentlichen *Theaters im Theater* klassifiziert werden, da sie trotz des anderen Mediums die drei festgelegten Kriterien einhalten. Es handelt sich dabei wie beim Theater um ein (wenn auch etwas anders geartetes) Schauspiel, das auch in seiner Differenz zum Drama metatheatral etwas über Theater aufzeigt.

Der Begriff der *Intermedialität* oder *Metaliteratur* scheint sich für die Analyse der intermedialen oder intergenerischen Phänomene gerade dann anzubieten, wenn sie sich durch ihre Gattung oder Machart stark unterscheiden. Bei nah verwandten Formen wie dem Musiktheater im Theater kann auch der Begriff des *Spiels im Spiel* noch angewendet werden. Alternativ stehen die Termini der *Potenzierung* oder der *Metaliteratur* zur Verfügung.

Abschließend soll der Begriff der *Mise en abyme* eingeführt, definiert und vor allem von den bisher verwendeten Begriffen abgegrenzt werden; er wird nämlich gleichermaßen als *Spiegelung* umschrieben. Laut Schöpflin erscheint es dem «Rezipient[en] eines Kunstwerkes als etwas Besonderes, wenn eine Kunstform sich in sich selbst wiederholt» (Schöpflin 1993, 1). Dies geschieht beispielsweise, wenn ein Theaterstück ein *Theater im Theater* enthält. Solche Selbstreflexion kommt jedoch nicht nur auf dem Theater, sondern auch in anderen Medien vor, beispielsweise in der Malerei. Eingebürgert hat sich für diese Darstellungsart der Terminus *Mise en abyme*, der zuerst in Bezug auf den *Nouveau Roman* verwendet wurde. Eine *Mise en abyme* bewirkt, dass der Leser oder Zuschauer durch Selbstdarstellung des Werks «in den Abgrund [...]» geschickt wird (Fricke 2001, 224). Dem Rezipienten wird also sozusagen, wie es der Name andeutet, der sichere «Boden unter den Füßen weg[gezogen]» (ebd.).⁴⁵ Eine *Mise en abyme* kann im Theater bewirken, dass das Publikum nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Theater oder zwischen Rahmen- und Binnenhandlung unterscheiden kann, weil diese «derartig

⁴⁴ Hier wird von Oesterle (2007, 261) verwiesen auf: Irina O. Rajewsky (2002): *Intermedialität*. Tübingen/Basel, 13.

⁴⁵ Fricke (2001, 224, Anm. 34) verweist auf: André Gide (1948): *Journal 1885 – 1939*. Paris, 41.

ineinander greifen, daß der Dramenzuschauer [...] im Hinblick auf das Einschätzen des ontologischen Status der Bühnengeschehnisse verunsichert wird» (Schöpflin 1993, 422).

Der Begriff der *Mise en abyme* wird in der Fachliteratur manchmal als «Alternative» zu jenem der *Potenzierung* diskutiert (vgl. Fricke 2003, 144).

Weit prominenter verlief die internationale Karriere einer frz. Metapher für den Sachverhalt: die *Mise en abyme* (weltweit meist unübersetzt gebraucht [...]). Vom erzählerischen Kunstgriff, den Leser durch Potenzierung schwindelerregend in den Abgrund zu schicken, hatte mit diesem Ausdruck – im Anschluß an alte Verfahren der Heraldik (ein Wappen wird verkleinert nochmals in den eigenen Hintergrund gesetzt) – zuerst der Dichter André Gide 1893 gesprochen (Gide, 41). In Gides alter Schreibweise (*abyrne* statt heutigem *abîme*) in die moderne Literaturwissenschaft eingeführt haben dürfte den Begriff J. Ricardou (1967).⁴⁶ (Fricke 2003, 145)

In der vorliegenden Arbeit soll *Mise en abyme* nur in einer ganz reduzierten Form verwendet werden, nämlich ausschließlich in einem streng *thematischen* Sinne. Auch Forestier erwähnt, dass dieser Begriff in Bezug auf das Theater oft mit der Bezeichnung «*théâtre dans le théâtre*» verwechselt werde (Forestier 1981, 13). Zunächst definiert Forestier den Terminus in einem gattungsübergreifenden Kontext: «En fait, la *mise en abyme*, qui suppose que l'œuvre se mire dans l'œuvre, est une figure littéraire qui ne ressortit pas exclusivement au domaine du théâtre» (Forestier 1981, 13).⁴⁷ Seine Unterscheidung «stützt sich auf Dällenbachs Definition: «fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude» (Dällenbach 1977, 51)⁴⁸. Forestier grenzt die theatrale *Mise en abyme* wie folgt vom *Theater-im-Theater*-Begriff ab:

En outre, la *mise en abyme* proprement *théâtrale* est loin de correspondre exactement à la notion de *théâtre dans le théâtre*. Celle-ci désigne un *dédoublement structurel*, et la première un *dédoublement thématique*. (Forestier 1981, 13)⁴⁹

In dieser Arbeit soll der Begriff *Mise en abyme* auf das Theater bezogen nur in dieser engen Bedeutung verwendet werden, nämlich genau dann, wenn im Sinne einer Spiegelung eine Art «*thematische Verdoppelung*» zwischen Rahmen- und Binnenebene auszumachen ist (vgl. ebd.).⁵⁰

⁴⁶ Jean Ricardou (1967): *Problèmes du nouveau roman*. Paris.

⁴⁷ Hervorhebung bei Forestier.

⁴⁸ Eine *Mise en abyme* liegt dann vor, wenn «eine äußere Form mit einer darin eingeschachtelten Einlage ein Ähnlichkeitsverhältnis aufweist.

⁴⁹ Im Original findet sich nur die kursive Hervorhebung von *dédoublement structurel* sowie *dédoublement thématique*.

⁵⁰ Dällenbach verwendet für das von ihm geprägte Konzept den Begriff der «*réduplication*» (1977, 51). Dieser Terminus scheint ursprünglich sowohl thematisch (im Sinne von *Mise en abyme*) als auch strukturell geprägt gewesen zu sein, was für Verwirrung sorgen kann. Forestier nennt den gleichen Begriff «*dédoublement*» (Forestier 1981, 13; Hervorh. Forestier). Fricke verwendet dafür beispielsweise die Begriffe «*Spiegelung*» (Fricke 2003, 145), «*Ipsoreflexion*» (Fricke 2001, 225) oder auch «*Iteration*» (Fricke 2000, 107f). Eine Sammlung der manchmal synonym, manchmal auch differenzierend verwendeten Begriffe nennt Fricke im Reallexikonartikel zur *Potenzierung*. Es sind dies: «*Selbstbezüglichkeit*, *Autoreferenz*, *Rekursivität* [...] *Mise en abyme*» (Fricke 2003, 144). Ergänzend können als Auswahl weitere Begriffe angefügt werden: «*Autoreflexivität* [...], *Selbstreferenz* [...], *Metafiktion* [...]» (ebd., 145; Hervorhebungen bei Fricke).

2.4. Die unendliche Ipsoreflexion als unendliche (Dramen-)Form und die Metalepse als paradoxe Überschreitung von Dramen-Ebenen

Frickes Begriff der *Ipsoreflexion* (oder *Iteration*), der hier vor allem für unendliche und paradoxe metatheatrale Formen verwendet werden soll, stützt sich auf Dällenbachs Terminologie von 1977, die drei Grundformen unterscheidet: Die erste ist die Form der einfachen Einlage, die Dällenbach (1977, 51) beschreibt als «*réduplication simple* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude)» (ebd.).⁵¹ Davon unterscheidet er zweitens «*La réduplication à l'infini* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui... et ainsi de suite)» (ebd.) Und drittens kontrastiert er mit den genannten Formen die «*réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut)» (ebd.).

Klimek weist in Bezug auf die Erzähltheorie darauf hin, dass Dällenbach diese drei Formen inzwischen als «lediglich formale Bezugsphänomene wie das der Binnen- in einer Rahmenerzählung» betrachte (Klimek 2010, 51, vgl. Dällenbach 1997). Er wende sein Konzept an, «ohne dabei inhaltliche Bezüge der beiden Narrationen zueinander zu berücksichtigen» (ebd.) – das heißt also losgekoppelt von der oben angesprochenen *Mise en abyme*, die thematischen Verdoppelungen vorbehalten werden soll. Dadurch wird der bereits von Forestier beschriebene Unterschied zwischen der (thematisch orientierten) *Mise en abyme* und dem (formal orientierten) Begriff *Theater im Theater* akzentuiert (vgl. Forestier 1981, 13). So können die unten definierten Formen von einer *thematischen Spiegelung* klar unterschieden werden: Letztere kann als Spezialfall der nachfolgend unter 1) definierten Form auftreten und soll dann (und nur genau dann) als *Mise en abyme* beschrieben werden.

In einem rein strukturellen Sinne sollen nachfolgend auch die Begriffe *Iteration* und *Ipsoreflexion* verstanden werden. Darunter versteht man «1) *La réduplication simple* [...]» (Dällenbach 1977, 51). Diese erste Form wird bei Fricke analog benannt als «*die einfache Ipsoreflexion*» (Fricke 2001, 224. Fricke führt dafür folgende Beispiele an: «die Schachtel in der Schachtel, der Fernseher im Fernseher, die Binnenerzählung in der Rahmenerzählung» (ebd.) Als Unterkategorie der ersten Form kann das Theater im Theater gelten.

Bei der nächsten Form handelt es sich um eine seltener vorkommende, da unendliche Struktur: Man bezeichnet sie als «2) *La réduplication à l'infini*» (Dällenbach

⁵¹ Alle Hervorhebungen bei Dällenbach.

1977, 51) oder auch «*unendliche Ipsoreflexion*» (Fricke 2001, 225).⁵² Darunter fallen Beispiele wie «die Puppe in der Puppe in der Puppe [...], Tiecks Theater auf dem Theater auf dem [...], Mani Matters Ein-Mann-Chor im Friseurspiegel»⁵³. Die zweite Form kann sich auf eine Theatereinlage beziehen, dies muss aber nicht notwendigerweise zutreffen. Die in ihrem Badezimmer aus Spiegelglas unendliche Male gespiegelte Duchesse de Touzac in Guitrys Stück *Quand jouons-nous la comédie?* (1935) stellt hierfür ein – in diesem Fall nur erzähltes – Beispiel einer «reduplication à l’infini»⁵⁴ (ebd.) dar. Hier liegt im wahrsten Sinne das Beispiel einer «*unendliche[n] Spiegelung*» und gleichzeitig *Mise en abyme* vor (Fricke 2003, 145). Es ist auch eine Darstellung des geschilderten Szenarios mit Mitteln des Theaters denkbar, wenn man diese Spiegeltechnik auf der Bühne verwendet.⁵⁵ Dieser zweiten Form können wir im Alltag grundsätzlich begegnen (wie beispielsweise das in Wirklichkeit nachstellbare Spiegelbeispiel anzeigt). Unendliche Strukturen können (auf dem Theater und auch sonst) aus nachvollziehbaren Gründen nur angedeutet werden kann.

Bei der dritten Form handelt es sich um «*Erzähllogische Paradoxien*» (Klimek 2010, 42) – das heißt um Phänomene, die unserer Alltagserfahrung notwendigerweise widersprechen. Klimeks Begriff zeigt bereits an, dass das von Genette (1972) übernommene Konzept ursprünglich aus der Erzählanalyse stammt (worauf später eingegangen wird). Dällenbach nennt diese Form «3) *La reduplication aporistique*» (Dällenbach 1977, 51), Fricke analog dazu «*aporetische Ipsoreflexion*» (Fricke 2001, 224f.). Als Beispiele nennt Fricke

⁵² Diese Form lässt sich nach Fricke nochmals unterteilen in zwei Unterformen, erstens die «*Unendliche Iteration*» durch prinzipielle Unabschließbarkeit der gestuften Wiederholung (z.B. in dem international verbreiteten Nonsenslied «Oh Henry...» «– dt. Wenn der Topf aber nun ein Loch hat» (Fricke 2000, 107). Diese erste Definition ist anwendbar auf Werke mit zirkulären Strukturen. Andererseits wird davon unterschieden die «*Rekursive Iteration*» durch technische Rückkoppelung der gestuften Wiederholung (z.B. mit dem einfachen Prinzip *Spiegel im Spiegel*) (ebd., 108; im Original Kursivsetzung des gesamten Zitates).

⁵³ Das zuletzt genannte Beispiel bezieht sich auf den in der Deutschschweiz allgemein bekannten Liedtext: «« Männerchor us mir alei [...] es metaphysischs grusle »» (Fricke 2001, 224, Anmerkung 38.). Gemeint ist: Mani Matter (1969, ²⁵1993): Bim Coiffeur. In: Mani Matter: Us emene lääre Gygechaschte – berndeutsche Chansons. Zürich u.a., 54f.

⁵⁴ «Quand je sortais de ma baignoire, j’avais quarante-deux genoux qui se levaient avec un ensemble que les girls les mieux disciplinées m’eussent envié!» (Quand jouons-nous...?, 2, 55). Besagte Dame beschloss angesichts ihres fortgeschrittenen Alters, ihr Badezimmer, welches ganz aus Spiegelglas gefertigt war, umbauen zu lassen (ebd., 54): «Quand j’étais dans mon bain, je me voyais quarante-deux fois de profil, en enfilade. C’était trop. Il y a vingt ans, ça pouvait encore aller, mais maintenant, ce n’est plus possible. Je veux bien me montrer, mais je ne veux plus me voir» (ebd., 55).

⁵⁵ Diese Spiegelungstechnik scheint in der Tat auch in Filmen beliebt gewesen zu sein. So berichtet Goetz in einer Rede zum Film *Napoleon ist an allem Schuld* (D, 1938), wie sie im Film ein Ballet von 60 Girls mit Hilfe von 70 Spiegeln ins Unendliche erweitert hätten (*Rede nach der Premiere in Berlin*, Goetz/von Martens 1963, 180-182). Auf selbstreflexive Art angewendet wird diese Technik auch noch in neueren Filmen, so beispielsweise in *Inception* (USA, 2010), Regie: Ch. Nolan. Darin wird das romantische Thema des Traumes aufgegriffen, und in einer die Konstruktion von Traumwelten betreffenden Szene wird ein Spiegel aufgestellt, in dem sich wiederum ein Spiegel und damit gleichzeitig die vor dem Spiegel stehende Person im unendlichen Male spiegelt.

«die einander zeichnenden Hände Eschers, die Romanfigur als Verfasser ihres eigenen Romans, die gegen ihre Darsteller rebellierenden Bühnenfiguren» (ebd.). Diese dritte Form kann im Folgenden auch «*Metalepse*» genannt werden (Klimek 2010, 41). Metalepsen stimmen teilweise mit Dällenbachs dritter Form überein (vgl. Klimeks Ausführungen zur genauen Abgrenzung).

Pirandellos Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921)⁵⁶, das aus der gleichen Periode wie viele Stücke von Goetz, Guitry und Coward stammt, kann als eine solche paradoxe Form begriffen werden. Die titelgebenden sechs Personen stellen ein prominentes Beispiel für Dällenbachs dritte Form dar. Es handelt sich dabei um keine Menschen im eigentlichen Sinne, was auch durch ihre Masken angezeigt wird. Diese sechs (später sieben) Figuren – entflohen aus einem ungeschriebenen Theatermanuskript – können als im Entstehen begriffene Fiktion umschrieben werden (sie sind im Geist des Autors präsent, dieser hat sie jedoch noch nicht zu Papier gebracht). Als halbfertige Fiktion sind sie mit der Umsetzung ihrer Geschichte, wie sie auf ihren Wunsch hin auf der Bühne geschieht, nicht einverstanden, und kritisieren insbesondere die Schauspieler, welche ihre Rolle spielen.⁵⁷ Wie im Titel angedeutet, suchen die Figuren eigentlich einen Autor, der ihre Geschichte niederschreiben soll – diese wird dann sogleich inszeniert, bevor sie aufgeschrieben wird. Paradoxerweise also ist das Kunstprodukt, welches diese geisterhaft auftretenden Figuren darstellen, bereits vorhanden – wenn auch im halbfertigen Zustand – und dies, obschon noch kein Autor ihre Geschichte zu Papier gebracht hat, sie also eigentlich gar nicht existieren könnte. Während der Inszenierung wird die Geschichte der sechs (später sieben) Personen nach und nach aufgeführt und quasi synchron dazu im Manuskript als geschriebenes Theaterstück notiert (die Rolle des Chronisten kommt dem Souffleur im Stück zu). Gleichzeitig ist aber ihre Geschichte, die das Merkmal der Unveränderlichkeit (also des fertigen Kunstprodukts) trägt, bereits für immer fixiert, wie das für Texte zutrifft, die gedruckt und nicht im Nachhinein verändert werden. So sagt der Vater im Stück zum Direktor:

DER VATER. Wenn Ihre Wirklichkeit sich von heute auf morgen ändern kann...

⁵⁶ Datierung nach: Plocher 1995, Nachwort zu *Sechs Personen suchen einen Autor*, 107. In Deutschland wurde das Stück 1930 uraufgeführt (vgl. ebd.).

⁵⁷ Dies geschieht beispielsweise in folgender Szene, wo die erste Darstellerin die Stieftochter darstellen sollte: «DIE STIEFTOCHTER. [...] Das Fräulein (*weist auf die erste Darstellerin*) steht ganz ruhig da. Aber ich kann Ihnen versichern, wenn ich das wäre und man mir auf diese Weise und in diesem Tonfall «guten Tag» gesagt hätte, wäre ich ebenso vor Lachen geplatzt wie eben! DER VATER. [...] Ja, richtig, das Auftreten, der Tonfall ...» (Pirandello: *Sechs Personen suchen einen Autor*, 72). Im Original heißt es: «LA FIGLIASTRA: La signorina (*indicherà la Prima Attrice*) se ne sta lì ferma, a posto; ma se dev'esser me, io le posso assicurare che a sentirmi dire 'buon giorno' a quel modo e con quel tono, sarei scoppiata a ridere, proprio così come ho riso. IL PADRE: [...] Ecco già... P'aria, il tono...» (Pirandello: *Sei personaggi in cerca d'autore*, 85).

DER DIREKTOR. Aber das weiß doch jeder, daß sie sich ändern kann! Das ist doch selbstverständlich! Sie wandelt sich fortwährend, wie bei allen.

DER VATER. (*schreit heraus*). Aber unsere nicht, Herr Direktor! Verstehen Sie? Darin liegt gerade der Unterschied! Sie ändert sich nicht, sie kann sich nicht ändern, kann keine andere werden, niemals! Denn sie ist bereits festgelegt – ein für allemal – (wie furchtbar. Herr Direktor!) als «diese» unwandelbare Wirklichkeit, die Sie erschauern lassen müßte, wenn Sie in unsere Nähe kommen!

DER DIREKTOR. (*wehrt umgehend mit einer Idee ab, die ihm plötzlich in den Sinn kommt*). Ich wüßte dennoch gern, wann man je eine Figur gesehen, die aus ihrer Rolle herausgetreten wäre und begonnen hätte, sie so anzupreisen, wie Sie es tun, sie vorzustellen und zu erklären. Können Sie mir das sagen? Ich habe so etwas noch nie erlebt!

DER VATER. Sie haben das noch nie erlebt, Herr Direktor, weil die Autoren die Mühen ihres schöpferischen Tuns gewöhnlich verborgen halten. Wenn die Figuren leben, vor dem Autor lebendig erstehen, tut dieser weiter nichts als ihnen in den Worten und Gesten, die sie ihm vorschlagen, genau zu folgen [...] Stellen Sie sich vor, welches Unglück es für eine Figur bedeutet, wenn sie, wie ich Ihnen gesagt habe, lebendig aus der Phantasie des Autors geboren ist, der ihr dann das Leben verweigern will.

(Pirandello: Sechs Personen suchen einen Autor, 86; Hervorh. M.H.; vgl. Pirandello: Sei personaggi in cerca d'autore, 99⁵⁸)

Dieses Beispiel zeigt, dass die paradoxen Formen dazu dienen können, komplexe metatheatrale Dramen genauer zu beschreiben. Die oft beschriebene Wirkung der *Mise en abyme* scheint hier direkt im Damentext von der Figur des Vaters angesprochen zu werden. Wenn er von «Erschauern» (*un brivido*) spricht (ebd.), hat man das Gefühl, den Zuschauern (oder auch dem angesprochenen Direktor) werde der «Boden unter den Füßen weg[gezogen]» (Fricke 2001, 224). Gleichzeitig kann dieses Stück als *Metalepse* beschrieben werden (vgl. Korthals 2003, 333); Korthals weist darauf hin, dass hier das «metadiegetische Geschehen des aufzuführenden Stückes überhaupt erst konstruiert werden muß» (ebd.).

Wie bereits angedeutet, handelt es sich bei beiden Konzepten – einerseits jenem der «*réduplication aporistique*» (Dällenbach 1977, 51), andererseits dem der unten zu definierenden *Metalepse* –⁵⁹ ursprünglich um Begriffe, die insbesondere auf die Erzählanalyse

⁵⁸ Im Original lautet die Passage: «IL PADRE: Se la sua realtà può cangiare dall'oggi al domani... IL CAPOCOMICO: Ma si sa che può cangiare, sfido! Canga continuamente, come quella di tutti! IL PADRE: (*Con un grido*) Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! **Non cangia, non può cangiare, né esser altra, mai, perché già fissata – così – 'questa' –** per sempre – (è terribile, signore!) realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell'accostarsi a noi! CAPOCOMICO: (*con uno scatto, parandogli si davanti per un'idea che gli sorgerà all'improvviso*) Io vorrei sapere però, quando mai s'è visto un personaggio che, uscendo dalla sua parte, si sia messo a perorarla così come fa lei, e a proporla, a spiegarla. Me lo sa dire? Io non l'ho mai visto! IL PADRE: Non l'ha mai visto, signore, perché gli autori nascondono di solito il travaglio della loro creazione. Quando i personaggi sono vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, ne gesti qu'essi appunto gli propongono; [...] Immagini per un personaggio la disgrazia che le ho detto, d'esser nato vivo della fantasia d'un autore che abbia voluto poi negarli la vita» (Sei personaggi in cerca d'autore: parte terza, 99-101; Hervorhebung M.H.).

⁵⁹ Diese Arbeit stützt sich auf Genettes «Ausgangsdefinition des Begriffs *narrative Metalepse*» im Band *Figures III* (Klimek 2010, 31; vgl. Genette 1972). Die dort beschriebene Theorie Genettes wurde von Klimek systematisiert und in ihrer Ursprungsdefinition vor allem auf epische Texte, aber auch auf Dramen übertragen (Klimek 2010, 80-90). Genette selbst wendet seinen Begriff in einer weiter gefassten Definition ebenfalls auf Dramen an.

und nicht in erster Linie auf das Drama angewendet wurden. Dies zeigt auch der Titel von Dällenbachs Werk *Le récit spéculaire* an (vgl. Dällenbach 1977, 51).

Genette nimmt ebenfalls in *Figures III* im Zusammenhang mit der Metalepse kurz Bezug auf dieses Drama, genauer erwähnt er «le pirandellisme de *Six personnages en quête d'auteur*» (Genette 1972, 245) und bezeichnet es als «vaste expansion de la métalepse» (ebd.). Wie Korthals ausführt, «läßt [Genette] es jedoch bei diesem kurzen Gedankensprung bewenden und kehrt schnell wieder in narrative Gefilde zurück» (Korthals 2003, 330). Ein Jahr nach Korthals eigener Publikation hat Genette jedoch seinen Begriff *Metalepse* selbst auf das Drama angewendet und übertragen (vgl. Genette 2004, 49–58). Dabei wurde das Konzept jedoch stark ausgeweitet. Im Folgenden wird deshalb der Definition von Genette (1972) gefolgt.

In dieser Arbeit wird prinzipiell jede Einlage, die als eigentliches *Theater im Theater* definiert ist, als illusionsstörend betrachtet. Ein zusätzlicher Begriff, der Phänomene beschreibt, die bereits durch den Terminus *Theater im Theater* oder verwandte Begriffe erfasst werden können, würde keinen Mehrwert bringen. Diese Arbeit übernimmt deshalb nicht Genettes (2004) erweiterten Metalepsenbegriff, sondern stützt sich vielmehr auf Klimeks Systematisierung, welche auf Genettes Ursprungsdefinition (1972) fußt. Dies soll es erlauben, paradoxe Strukturen in den analysierten Dramen zu beschreiben, die mit den bisherigen Begriffen nicht präzise erfasst werden können.

Auch Forestier nimmt Bezug auf Genettes Ausgangsdefinition von 1972, wenn er – und zwar ebenfalls bezogen auf das Theater im Theater – im Drama über ein «*changement de niveau*» schreibt (Forestier 1981, 12): «Cela correspond à ce que G. Genette appelle dans le domaine du récit une structure métadiégétique» (ebd., 12 ; vgl. Genette 1972, 243f. / 244 Anm. 4). Dem *Binnenspiel* entspricht also Genettes aus der Erzähltheorie bekannte Ebene der *Metadiege*se – auch *Hypodiege*se genannt (so bei Klimek 2010, 41). Der *Rahmenhandlung* kann die Ebene der *Intradiege*se zugeteilt werden (vgl. ebd.). Die Entsprechung der *Extradiege*se bleibt indessen unklar.⁶⁰ Bereits Forestier verwendet also Genettes Begriff der auf das Drama angewendeten Metalepse. Er nimmt dabei Bezug auf das Rollenspiel:

Le théâtre dans le théâtre, c'est un jeu de rôle accompagné d'un changement de niveau dramatique, d'une *métalepse dramatique* (si l'on veut bien adopter la terminologie désormais largement répandue, élaborée par G. Genette).
(Forestier 1981, 347; vgl. Genette 1972, 243f., 244, Anm. 4)

⁶⁰ Wohl könnte diese Ebene – die in der Regel dem *Erzähler* vorbehalten ist – beispielsweise von *Dichterfiguren* besiedelt sein kann, wie sie bei Goetz oft im *Vorspiel* auftreten.

Aus Forestiers Aussage geht nicht ganz klar hervor, ob er jedes Auftreten in einer Rolle bereits als «*métalepse dramatique*» definieren will (ebd.)⁶¹ In dieser Arbeit soll der Begriff *Metalepse* nur paradoxen Wechseln von einer Ebene auf die andere vorbehalten sein, entsprechend Klimeks Anwendung von Genettes Ausgangsdefinition von 1972 auf Dramen (vgl. Klimek, 2010, 80-90).

Der Unterschied zwischen der Wirkung eines *Theaters im Theater* und der Wirkung einer *Rahmenerzählung* in Bezug auf die verschiedenen Ebenen besteht darin, dass im zweiten Fall eine Ebenenüberschreitung zwischen Rahmenhandlung und Binnenerzählung (wenn etwa ein Leser in eine Geschichte hineinsteigt) unbestritten eine paradoxe Wirkung entfaltet. Das Gleiche trifft aber nicht für eine Figur zu, die von der Rahmenhandlung (Intradiegese) im Theater auf die Ebene der Binnenhandlung (Hypodiegese) wechselt. Denn dass ein Schauspieler einerseits als Privatperson dargestellt wird und dieselbe Person später in eine Binnenhandlung steigt, in der sie eine Rolle spielt, ist nicht paradox, sondern entspricht der Konvention des *Theaters* (im Theater) und in diesem Sinne auch der Publikumserwartung (vgl. dazu die drei verbindlichen Merkmale von *Theater im Theater* oben). Eine solche Theatereinlage wirkt deshalb zwar illusionsstörend, aber nicht paradox. Phänomene der Ebenenüberschreitung, die jedoch nicht paradox wirken, werden deshalb mit dem Begriff *Theater im Theater* bezeichnet, nicht mit *Metalepse*. Der neue Terminus *Metalepse* soll erlauben, punktuell auftretende Phänomene zu benennen, die mit den herkömmlichen Begriffen nicht präzise beschrieben werden können.

Bevor Klimeks Begründung der Verwendung von Genettes Ursprungsdefinition zusammenfassend dargelegt wird, soll der Begriff der *Metalepse* allgemein definiert werden. Genette (1972) versteht als «*métalepse narrative*» ...

toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement [...].
(Genette 1972, 244)

Dieses «Eindringen» in die Meta- oder Hypodiegese, wie sie hier nachfolgend genannt werden soll, besteht nach Genette darin, «à franchir au mépris de la vraisemblance [...] [cette] frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte» (Genette 1972, 245). Von einer *Metalepse* kann demnach auch auf das Drama bezogen nur dann gesprochen werden, wenn zwei Dramenebenen «unlogisch vermischt» werden (Klimek 2010, 80) – wie dies Genettes Zusatz «au mépris de la vraisemblance» anzeigt. Es handelt sich wahrscheinlich um dasselbe Phänomen, das Pfister

⁶¹ Forestier nimmt an drei Stellen seines Werks explizit Bezug auf Genette (vgl. Forestier 1981, 12, 347, und 349).

als «UMSCHLAGEN von Figuren des Spiels im Spiel in Figuren des Spiels» bezeichnet (Pfister 2001, 301). Zwei Ebenen sind in solchen Fällen also scheinbar gleichzeitig präsent, sodass ein Paradox vorliegt. Das geschieht etwa, wenn sich eine Schauspielerfigur aus der Binnenhandlung (Hypodiegese) in ihrer Rolle aus dem inneren Spiel in die Rahmenhandlung (Intradiegese) verirrt hat, sich jedoch nicht wie ein verkleideter Schauspieler verhält, sondern davon überzeugt ist, mit seiner Rollenfigur identisch zu sein.

Genettes ursprünglicher Begriff kann des Weiteren folgendermaßen erklärt werden:

Nach Genettes Ausgangsdefinition von 1972 bezeichnet man es als narrative Metalepse, wenn ein «signifié narratif» («erzähltes Signifikat») – sei es «le narrateur» («der Erzähler»), «le narrataire» (entspricht in etwa dem Konzept des «impliziten Lesers»), «un personnage» («eine fiktive Figur» (vgl. Genette 1972: 244), ein Gegenstand oder auch bestimmtes Figurenwissen (vgl. Genette 2004: 16), – der ursprünglich auf einer bestimmten diegetischen Ebene des Textes angesiedelt war, auf einer anderen auftaucht. Eine solche Verletzung des «seuil de la représentation» («[...] Grenze der Darstellung») ist «paradox» im Sinne der Logik, insofern sie einen unauflösbaren Widerspruch produziert, und «paradox» im umgangssprachlichen Wortsinne, insofern sie nicht der analog zur Alltagserfahrung gebildeten Erwartung der Leser an einen realistischen Erzähltext entspricht.

(Klimek 2010, 71)⁶²

Auch bezogen auf das Drama ist eine Überschreitung zwischen Ebenen denkbar, wenn etwa eine Bühnenfigur, die «ursprünglich auf einer bestimmten diegetischen Ebene [...] angesiedelt war, auf einer anderen auftaucht» (ebd.). Möglich ist also beispielsweise ein Wechsel von der intradiegetischen Ebene (einer Rahmenhandlung) zur hypodiegetischen Ebene (einer Binnenhandlung). Zusätzlich muss diese Überschreitung immer auch paradox sein. Während auf eine Erzählung sozusagen automatisch zutrifft, dass eine jede solche Ebenenüberschreitung paradox ist, lässt sich dies nicht eins zu eins auf das Drama übertragen. Denn notwendig für das Zustandekommen dieses paradoxen Phänomens der Metalepse ist nach Genette das Überqueren einer «frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes» (Genette 1972, 245; vgl. Klimek 2010, 71). Aufgrund dieser Vorgabe soll davon ausgegangen werden, dass es sich, wenn ein Schauspieler im konventionellen Sinne eine Rolle spielt, *nicht* um eine Metalepse handelt.

Zusätzlich gilt auch: «In jedem Fall muss die überschrittene Grenze fiktionsintern sein» (Klimek 2010, 71) – das heißt, die Metalepse im hier definierten Sinne lässt sich nicht anwenden auf Ebenenwechsel «zwischen außertextueller Wirklichkeit und Fiktion» (ebd.). Aber meistens sind solche Elemente, die aus der Wirklichkeit in die Binnenhandlung eindringen, ohnehin nur scheinbar real: So ist beispielsweise mit metatheatralem *Aus-der-Rolle-fallen* gar nicht das wirkliche Vergessen des Theatertextes durch einen echten Schauspieler gemeint. Oder wenn Curt Goetz im Stück *Der Hahn im*

⁶² Klimek weist nach, dass bereits Pierre Fontanier «1830 jene Erzählweise beschreibt, die Genette dann 1972 als «métalepse de l'auteur» benannt habe (Klimek 2010, 32); vgl. Pierre Fontanier (1977): *Les figures du discours* [1830]. Nouvelle édition. Gérard Genette (Ed.). Paris.

Korb (1920) auf der Bühne «Kurt, ein[en] Schauspieler in Zivil» spielt (Der Hahn im Korb, 214) – man sich also vorstellen kann, dass er sogar in denjenigen Kleidern auftritt, die er auch im Alltag trägt – dann heißt es nicht, dass er als Privatmann auf der Bühne steht. Auch dann spielt er noch eine Rolle mit einem vorgeschriebenen Text (vgl. Klimek 2010, 79).⁶³ Deshalb soll hier Schöpfflins folgender Einschätzung widersprochen werden: «Spielt eine Dramenfigur sich selbst in der Theatereinlage, vollzieht sie streng genommen keine Impersonation» (Schöpfflin 1993, 11).

Zusammenfassend müssen zwei Kriterien erfüllt sein, damit man von einer *Metalepse* sprechen kann:

1. Es müssen mindestens zwei [...] [fiktionale] Ebenen vermischt werden, und zwar
 2. auf logikwidrige Art (d.h. bei den beiden betroffenen Ebenen muss es sich um zwei hierarchisch angeordnete Ebenen handeln, die normalerweise typentheoretisch streng voneinander getrennt sind.)
- (Klimek 2010, 72)

Das Konzept ist auf andere Medien übertragbar, wozu Klimek festhält:

Das metaleptische Grundprinzip kann prinzipiell in allen Medien realisiert werden, die zur hierarchischen Einschachtelung unterschiedlicher Darstellungsebenen und deren logikwidriger Transgressionen fähig sind.

(Klimek 2010, 74)

Klimek hat ihre Typologie der Metalepse im Rahmen eines Exkurses ebenfalls auf das Drama angewendet (vgl. Klimek 2010, 80-90). Dabei lautet die Voraussetzung für das Vorliegen einer *dramatischen Metalepse* analog: Es muss dafür mindestens eine Theater- oder eine andere mediale Einlage vorhanden sein und ein Wechsel von der einen zur anderen Ebene muss auf paradoxe Weise geschehen.

Bei dem Metalepsen gilt es zwei Formen zu unterscheiden, nämlich, «ob eine Metalepse lediglich durch die Rede [...] oder durch eine Handlung vollzogen wird» (Klimek 2010, 66).⁶⁴ Ein Beispiel für den ersten Fall ist «das metaleptische Motiv des Figurenwissens um die Fiktivität [...] der eigenen Welt» (ebd., 79).

Metalepsen können in verschiedene Richtungen vonstatten gehen: Von einer *absteigenden Metalepse* ist zu sprechen, wenn «things or characters from the level of representation introduce themselves on the level of what is represented» (Klimek 2011, 24). Dies trifft etwa ein, wenn sich ein fiktiver Leser in seine Lektüre versenkt und dann

⁶³ Klimek schreibt in Bezug auf den einen vergleichbaren Fall zeigenden Film *Last Action Hero*: «Der empirische Mensch Schwarzenegger spielt sich selbst in [*Last Action Hero*] [...] Es ist jedoch durchaus nicht der echte Schwarzenegger, auf den während einer Film Premiere ein Attentat verübt wird. Schwarzenegger *spielt* hier nur die Rolle eines Actionhelden-Darstellers» gleichen Namens (Klimek 2010, 79f.). Dies allein würde jedoch keine Metalepse darstellen – dazu braucht es innerhalb der Fiktion «logikwidrige Ebenenwechsel» (ebd., 79).

⁶⁴ Klimek verweist auf Wolf 1993, 359-361, hier vgl. 359, 361.

in diese Geschichte hineinsteigt. Ein prominentes Beispiel dafür stellt Bastian Balthasar Bux dar in Michael Endes *Die unendliche Geschichte*.

Übertragen auf das Theater mutet die vorgegebene Richtung der Metalepsen etwas sonderbar an, denn beim Evozieren einer Bühne lässt der Wechsel von einer Rahmenhandlung auf eine Binnentheater-Ebene eher an ein Aufsteigen denken als an ein Absteigen, etwa, wenn eine zweite Bühne auf der Bühne errichtet wäre. Die Richtungsvorgaben von Klimek sollen hier zwar eingeführt werden, in der Arbeit wird jedoch die Richtung der Metalepse jeweils nicht angegeben – insbesondere wegen der (für das Drama) verwirrenden Richtungsangaben bei Klimek.⁶⁵ Anstelle von *Metadiegeese* wird für die Dramen-Ebenen der alternative, ebenfalls von Klimek verwendete Begriff der *Hypodiegeese* übernommen. Die Anordnung der Ebenen ist so vorgesehen, dass zuoberst die Ebene der *Extradiegeese*, darunter diejenige der *Intradiegeese* und nochmals darunter die Ebene der *Hypodiegeese* zu liegen kommt – weitere Ebenen lassen sich als «*Hypo-Hypodiegeese*, *Hypo-Hypo-Hypodiegeese*» benennen (vgl. Klimek 2010, 41). Konkret beschreibt Klimek für Metalepsen die folgenden Möglichkeiten:

1. *Absteigende Metalepsen* bezeichnen das Herabgleiten von einem narrativen Niveau auf ein tieferes
 - a) von der Extradiegeese auf die Intra- oder Hypodiegeese
 - b) von der Intradiegeese auf die Hypodiegeese
2. *Aufsteigende Metalepsen* bezeichnen das Hinaufwechseln von einem narrativen Niveau auf ein höheres
 - a) von der Intra- oder Hypodiegeese auf die Extradiegeese
 - b) von der Intradiegeese auf die Hypodiegeese
- [(3. Komplexitätsformen der Metalepsen bilden die
 - a) Möbiusband-Erzählung (Rekurrentsetzung von aufsteigenden und absteigenden Metalepsen) und die
 - b) Unlogische Heterarchie (eine Figur auf einer bestimmten narrativen Ebene übt durch einen Darstellungsprozess [zum Beispiel durch das Schreiben eines Romans] Macht über Figuren ihrer eigenen diegetischen Ebene aus).]]

(Klimek 2010, 70)

Der genaue Typus nach Klimek wird nachfolgend nicht bestimmt, die Aufstellung soll aber einen Überblick über die möglichen Fälle geben. Die Komplexitätsform 3a) wird in der Arbeit als *aporetische Ipsoreflexion* benannt, mit der sie übereinstimmt. Um das Schema zu verdeutlichen, können die erwähnten Metalepsen-Typen an zwei Beispielen genauer erläutert werden, die auch Genette (2004) anführt (vgl. Hinweis bei Klimek 2010, 77, 81):

[Ein Klassiker ist] Woody Allens *The Purple Rose of Cairo* (USA 1985). Hier steigt eine Filmfigur von der Leinwand herab in den diegetischen Kinosaal (Kat. 2b) und kehrt später mit einer rea-

⁶⁵ Klimek räumt zwar ein, dass Genettes Metalepsen ursprünglich in die andere Richtung gedacht gewesen seien (vgl. Klimek 2010, 67). Ihre Anordnung der Ebenen entspricht, so Klimek, indessen «dem in der angelsächsischen Literaturwissenschaft inzwischen akzeptierten Modell, nach dem die Extradiegeese *über* der Intradiegeese visualisiert wird» (ebd., Hervorh. bei Klimek).

len Zuschauerin wieder in den Film zurück (Kat. 1b). Dieses Vorgehen ist Teil der wunderbaren Handlung und wirkt insofern nur schwach illusionsstörend.
(Klimek 2010, 77).

Die Vorgaben für eine Metalepse auf dem Theater erfüllt «die Tragödie des französischen Barockdichters Jean de Rotrou *Le véritable Saint-Genest* (1647)» (ebd., 81). Eine Rolle vermischt sich darin mit dessen «Leben» in der Dramenhandlung.

In diesem Stück wird aus einem Teil des aufgeführten Binnenschauspiels [Dramen-]Realität. Der Schauspieler *spielt* seine Rolle als bekennender Christ im antiken Rom nicht mehr bloß, *er geht richtig in ihr auf*, so dass auch er mit dem Tod, der eigentlich nur für die von ihm dargestellte Figur vorgesehen war, bestraft wird. – Übrigens findet sich dasselbe Motiv schon einige Jahrzehnte früher, im dritten Akt von Lope de Vegas Tragödie *Lo fingido Verdadero* (Druck 1621, Aufführung vermutlich um 1600), dem von Genette nicht genannten Vorgänger von Rotrou's Stück.

(Klimek 2010, 81; vgl. Schöpflin 285, 298; Hervorh. bei Klimek)

Klimek rechtfertigt ihre Übertragung der Theorie der narrativen Metalepse auf Dramen wie folgt: «Hier wirkt – innerhalb eines Binnentheaterstücks – die Ebene des Dargestellten auf die Ebene der Darstellung zurück, was der absteigenden Metalepse (Kategorie 2) strukturell ähneln» (Klimek 2010, 81). Gerade an diesem Beispiel zeigt sich, wie sich die Ebenen auf dem Theater tatsächlich durchmischen: Denn wenn dieser Schauspieler im Binnenstück stirbt, gilt sein Tod gleichzeitig auch für die Ebene der Rahmenhandlung. Sonst nämlich hätten wir es nicht mit einem Paradox zu tun, sondern mit einem konventionellen Theatertod. Um Klimeks Systematisierung der Metalepsentheorie auf das Theater zu übertragen, muss diesem Umstand Rechnung getragen werden.

Im Unterschied zu einer Erzählung entspricht es beim Theater im Theater dem Normalfall, erscheint also nicht paradox, dass ein Schauspieler als Privatperson in der Rahmenhandlung (Intradiegese) auftritt und seine Rolle auf der Bühne (Hypodiegese) spielt – dies ist nicht vergleichbar mit dem Leser, der sich in sein Buch vertieft und sich dann auf einmal physisch in der Welt dieser Geschichte befindet, was paradox wirkt.

In diesem Sinne soll in dieser Arbeit ein Aus-der-Rolle-Fallen beispielsweise nur dann als Metalepse gelten, wenn dabei zwei Dramenebenen «unlogisch vermischt» werden (Klimek 2010, 80). Dies setzt voraus, dass sich beispielsweise eine Dramenperson so verhält, als befinde sie sich auf zwei Ebenen gleichzeitig – denn das Aus-der-Rolle-Fallen einer Schauspielerfigur auf der Ebene der Binnenhandlung wirkt bestenfalls als metatheatraler Illusionsbruch, ist jedoch nicht paradox, weil es den Konventionen des Theaters (im Theater) entspricht. Für die Metalepsen auf dem Theater hält Klimek fest:

Will man solche Theaterphänomene [...] mit der Genette'schen Terminologie erfassen, so entspräche das Aus-der-Rolle-Fallen von Schauspielerfiguren einer absteigenden Metalepse (Kat.

2), wohingegen Formen des Eingreifens von fiktiven Zuschauern oder Dichtern in die Schauspieleinlage der aufsteigenden Metalepse (Kat. 1) analog wären.⁶⁶
(Klimek 2010, 85; Anm. M.H.)

Solche Beispiele finden sich insbesondere bei Tieck, in dessen *Gestieftem Kater* (1797)⁶⁷ das Tier von einem Schauspieler verkörpert wird. Als dieser aber aus der Rolle fällt, verhält er sich nicht wie ein Mensch, sondern wie eine Katze (vgl. auch Klimek 2010, 81). Die Beschreibung der entsprechenden Szene in Kreuzers Nachwort zeigt gut auf, wie sich ein solch metaleptisch-paradoxyer Fall des Aus-der-Rolle-Fallens von einem konventionellen unterscheidet:

In der Tumult-Szene, in der alle anderen Schauspieler auf der Bühne ihre Märchenrollen «vergessen» (zu vergessen haben!), vergisst auch er [=der Kater; M.H.] zwar sein fingiertes Jäger-tum, nicht aber seine fiktive Katerart: Der vom «Publikum» erschreckte «Schauspieler» kletterte katzenhaft auf eine Säule, was er «eigentlich» weder als der Kater noch als der Jäger des Mär-chens, noch gar als der «menschlich» aus der Rolle fallende «Schauspieler» tun dürfte. So erfüllt er seine Rolle im Gesamtstück, indem er ihre Kater- wie ihre «Schauspieler»-Dimension in ein und demselben Vorgang sowohl festhält als auch verliert.
(Kreuzer: *Nachwort*. In: Tieck: *Der Gestiefelte Kater*, 77f.)

Im Nebentext der entsprechenden Szene steht: «Alles ist umsonst, der Lärm wird immer größer, alle Schauspieler vergessen ihre Rollen, auf dem Theater eine fürchterliche Pau-se. – Hinze ist eine Säule hinangeklettert.» (*Nebentext*: *Der gestiefelte Kater*: II, 4. Szene, 242). Es handelt sich also insofern um eine Metalepse vom Typ 1, als der Kater seine Rolle des Jägers (also jene aus der Hypo-Hypodiege) vergisst. Erwartbar wäre, dass er sich auf die Intradiege begibt, sich also wie ein Schauspieler-Mensch verhält. Stattdes-sen vermischen sich die beiden Ebenen und er verhält sich als vermeintlicher Mensch so wie die Rolle, die er in der Hypodiege spielt. Bei Tieck kommt auch das umgekehrte vor: fiktive Zuschauer treten in die Fiktion der Binnenhandlung (Hypodiege) ein, in-dem sie auf die Bühne steigen:

In *Die verkehrte Welt* [...] (1789) kommt gleich zu Beginn ein solcher Ebenenwechsel zustande: Ein Zuschauer aus dem (fiktiven) Binnenpublikum steigt auf die Bühne (die auf der echten Bühne ist) hinauf und greift in die Handlung der Schauspieleinlage ein.⁶⁸
(Klimek 2010, 84)

Bei diesem Beispiel handelt es sich um eine absteigende Metalepse. Klimek weist zu-recht darauf hin, dass in einer solchen Zuschauer-Konstellat[i]on ...

⁶⁶ Im Genette'schen Sinne scheinen nun hier die Richtungen der Metalepse auch wieder vertauscht zu sein.

⁶⁷ Datierung nach: Schöpflin 1993, 88 (Die zweite Fassung erschien 1811; vgl. ebd., 91). Die Urauffüh-rung fand erst ein halbes Jahrhundert später statt, nämlich 1844 in Berlin auf Veranlassung Friedrich Wil-helms IV. Das Stück musste nach drei Wiederholungen abgesetzt werden (Kreuzer: *Nachwort*. In: Tieck: *Der Gestiefelte Kater*, 86).

⁶⁸ Klimek verweist darauf, dass bereits «Francis Beaumonts und John Fletchers Stück *The Knights of the Burning Castle* (ca. 1607-13) das gleiche Motiv enthält» (Klimek 2010, 84), es findet sich später ähnlich bei Pirandello.

– entgegen dem Anschein – die Grenze zwischen Stück und Aufführungssituation [...] nicht *überschritten*, sondern lediglich *verschoben* [wird]. Nicht mehr die Rampe bildet den ontologischen Rahmen des Stücks, vielmehr verläuft diese Grenze quer durch den realen Zuschauerraum.
(Klimek 2010, 88)

Hinsichtlich des Aus-der-Rolle-Fallens muss also genau darauf geachtet werden, wann es sich tatsächlich um eine Metalepse handelt, welche «nicht der analog zur Alltagserfahrung gebildeten Erwartung [...] entspricht.» (Klimek 2010, 71). In Bezug auf Theaterproben präzisiert sie:

Geschieht das *Aus-der-Rolle-Fallen* während einer ins Stück eingeschachtelten Theaterprobe, etwa wenn Schauspieler [auf der Ebene der Hypodiege, also der Binnenhandlung, wozu die Probe gehört] ihren Text vergessen oder während des Probedurchlaufs über die Spielweise der Szene sprechen, so ist diese Ebenen-Durchbrechung nicht paradox [...] und gehört daher nicht zu den hier thematisierten Parallelphänomenen der narrativen Metalepse im Drama.
(Klimek 2010, 81, Anm. 151)

Jeder konventionelle Fall eines Aus-der-Rolle-Fallens während einer Probe soll nur als übliche, illusionsstörende metatheatrale Form klassiert werden. Als Metalepse gelten soll diese Form nur, wenn dabei zwei fiktive Ebenen – ähnlich wie bei Tieck – auf unlogische Weise durchmischt werden. Da diese Begriffe in der Arbeit nicht verwendet worden sind, soll auf die «Komplexitätsformen der Metalepsen» bei Klimek nicht eingegangen werden (ebd., 70). Bei der «Möbiusband-Erzählung» (ebd., 70) handelt es sich nämlich um die gleiche Struktur, die Fricke als *aporetische Ipsoreflexion* bezeichnet (vgl. Fricke 2001, 224f.).

Abschließend gilt es den Gebrauch des Terminus *Metalepse* nochmals zu rechtefertigen. Klimek hat in ihrer Arbeit geprüft, inwieweit sich der ihrer Arbeit zugrundeliegende «Terminus der *narrativen Metalepse* nach Genettes Prägung von 1972 tatsächlich mit früheren Begriffen deckt» (ebd., 41). Sie geht von folgender Ausgangslage aus:

Falls das nicht oder nur ungefähr der Fall sein sollte, könnte die Neubezeichnung keinesfalls als überflüssiger neuer Terminus verworfen werden: Denn in diesen Fall könnte sie eine Verfeinerung des begrifflichen Instrumentariums bedeuten [...]
(Klimek 2010, 42)

Klimek weist in ihrer Arbeit dann nach, dass der Begriff tatsächlich ein Konzept bezeichnet, welches anderweitig noch nicht besetzt ist (vgl. Klimek 2010, 31-72). Um dies nachzuweisen, grenzt sie beispielsweise ihren Begriff auch von dem zu Beginn dieses Kapitels eingeführten Terminus Dällenbachs der «*réduplication aporistique*» ab (Dällenbach 1977, 51, vgl. unten). Klimek vergleicht den neuen Begriff auch mit anderen Paradoxien und kommt für Metalepsen in der Epik zum Schluss:

Narrative Metalepsen sind als eine Teilmenge aller möglichen Paradoxien innerhalb von Erzähltexten zu verstehen. Jede Metalepse ist als paradox zu bezeichnen. Aber nicht jede Paradoxie garantiert, dass mit ihr auch eine Metalepse vorliegt [...].
(Klimek 2010, 43)⁶⁹

⁶⁹ Sie fügt hinzu, «Paradoxien der Zeit [...], des Raumes [...] oder Verstöße gegen die Kohärenz des Erzählten w[ür]den manchmal dazugezählt» (Klimek 2010, 43).

Ein *Paradoxon* gehört in der Literaturwissenschaft zu den «rhetorische[n] Figuren des Kontrasts» (Fricke/Zymner 1996, 29). Als solche ist diese Figur definiert als «logischer Widerspruch durch Herstellung eines polaren oder kontradiktorischen Gegensatzes» (ebd., 31f). Genauer handelt es sich dabei um die Kontradiktion «zweier Aussagen, die beide gleichzeitig gelten sollen» (Klimek 2010, 42) – genauso, wie eine Metalepse als paradoxe Struktur beispielsweise die scheinbar parallele Präsenz einer Bühnenfigur auf mehreren Theaterebenen voraussetzt. Klimek stellt zusammenfassend für die Metalepsen fest, dass sie in Bezug auf die *aporetischen Ipsoreflexionen* einen Oberbegriff darstellen (die Begriffe *Iteration* und *Ipsoreflexion* werden synonym verwendet).

Es gibt [...] zwei Mengen: Die Menge der [...] drei von Dällenbach eingeführten [...] Hauptgruppen der Iteration [...] und die Menge der Metalepsen [...]. Diese beiden Gruppen haben eine Schnittmenge, deren Elemente Möbiusband-Erzählungen (ein Synonym zu *paradoxen Iterationen*) sind. [...] [Es] können alle paradoxen Iterationen unter dem Begriff der Metalepse subsumiert werden.

(Klimek 2010, 53)

In Bezug auf Genettes Definition der *Metalepse* von 1972 und in Abgrenzung dieses Terminus von Dällenbachs Begriffen gilt es festzuhalten:

[Es kann] keine paradoxe [...] *réflexion aporistique* oder [...] *paradoxe Iteration* [...] geben, ohne dass die Ebene des Erzählers und die des Erzählten auf unlogische Weise durchbrochen werden (was wiederum einer Metalepse entspricht). Andererseits begründet nicht jede Metalepse auch gleich eine *mise en abyme*.⁷⁰

(Klimek 2010, 52)

Die «*mise en abyme*» (ebd.) wird dabei von Klimek als Synonym zu Dällenbachs Begriff der «*réduplication*» (oder eben *Iteration*) bezeichnet (Dällenbach 1977, 51). In der vorliegenden Arbeit wird diese Gleichsetzung ansonsten aus den genannten Gründen vermieden.

Abschließend kann festgestellt werden, dass sowohl der Begriff der *Metalepse* wie auch Dällenbachs und Fricke's Termini für unendliche respektive paradoxe Formen für diese Arbeit ein Hilfsmittel darstellen, um weitere, paradox wirkende Spielarten des Theaters im Theater zu bestimmen und zu beschreiben, welche mit den bisherigen Begriffen nicht zu erfassen gewesen wären. Ihr Nachweis in Stücken der drei Boulevardkomödien-Autoren ist umso interessanter, als sich die Metalepse heute gerade in Unterhaltungsmedien einiger Beliebtheit erfreut (vgl. Kukkonen/Klimek 2011).

⁷⁰ Klimek erklärt das Prinzip noch genauer: «Wenn etwa der Autor als fiktionalisierte Figur mit den Figuren seiner Romane zusammentrifft, so handelt es sich dabei zwar um eine Metalepse, bei der eine Figur der Extradiegese hinabgestiegen ist auf die Intradiegese, doch liegt dabei keine Spiegelung oder Iteration vor, weder inhaltlicher noch struktureller Art.» (Klimek 2010, 52) Auf die Ebene des Dramas bezogen wäre als analoger Fall anzunehmen, dass ein Theaterautor aus der Extradiegese (oft treten solche Figuren im Rahmen eines Vorspiels auf) sich paradoxerweise auf die Ebene der Binnenhandlung (Hypodiege) begeben würde und den dort dargestellten Figuren vorwerfen würde, dass sie seiner Vorlage des Werks nicht gerecht werden.

3. Metatheatrales Schauspiel vs. Verstellung

3.1. Verwechslungs-, Beobachtungs- und Verstellungsszenen in Abgrenzung zu Theater im Theater

Le comédien : [...] avouons que ce n'est gai pour personne, la dernière d'une pièce... hein ? C'est tout de même une chose qu'on a fait vivre pendant des semaines... et qui meurt brusquement !

Antoinette : C'est pour ça que tu ne te démaquilles pas ?

Le comédien : Peut-être... Je prolonge un peu la vie de mon personnage ! Tu n'éprouves pas, toi, en ce moment, une sensation de mélancolie particulière... en songeant que ce soir nous avons exprimé pour la dernière fois... des sentiments que nous nous étions efforcés de rendre vraisemblables tous les jours à heure fixe pendant plus de trois mois ?

(Comédien, Akt I, 348)

In den vorangehenden Kapiteln wurde der Versuch unternommen, *Theater im Theater* (und *Metatheater* als Oberbegriff) von anderen dramatischen Techniken abzugrenzen. Es stellt sich die Frage, inwieweit alle Formen der Verstellung und des Rollenspiels im weitesten Sinne als metatheatral gelten sollen oder welche Formen von der Definition auszuschließen sind. Konkret geht darum, den Status von «Belauschungs- [...] [oder auch] Beobachtungsszenen, Verstellungs- und Intrigenspiel» zu bestimmen (Schöpflin 1993, 16). Diese Formen kann man als «schauspielhafte Elemente im Dramengeschehen» (ebd.) bezeichnen. Voigt spricht in diesem Zusammenhang vom «Spiel der Verstellung» (Voigt 1954, 22), das er als «Vorform» des Spiels im Spiel bezeichnet (ebd.). Manchmal werden diese Szenen, etwas irreführend, als «Rollenspiele von Dramenfiguren» umschrieben (Schöpflin 1993, 16). Beobachtungsszenen (beispielsweise eine Teichoskopie) gleichen dem Betrachten eines Theaters im Theater, wenn dabei etwa das «Verhalten eines arglosen Intrigenopfers durch eingeweihte Zuschauerfiguren beobachtet und kommentiert wird» (Pfister 2001, 307) – dann ist es fast so, als würden die Beobachter auf der Bühne einem Schauspiel beiwohnen. Jedoch sollen solche Szenen nicht als Rahmenhandlung zu einer Binnenhandlung betrachtet werden, auch wenn das Verhalten der Augenzeugen dem von Zuschauern auf den ersten Blick vergleichbar erscheint. Beobachtungs- und Belauschungsszenen dieser Art sollen in der vorliegenden Arbeit vielmehr als fiktionsintern gelten und deshalb aus den unten auszuführenden Gründen *nicht* zum Theater im Theater gezählt werden. Nur in ganz charakteristischen Fällen werden sie als *metatheatral* klassifiziert.

Auch Schmeling zählt die *Verstellung* nicht unter die «*formes périphériques*» (Schmeling 1982, 12),¹ seine Sammelbezeichnung für *metatheatrale Formen*. Kowzan bezeichnet solche Formen als «*éléments de parathéâtre*» (Kowzan 2006, 39) und grenzt sie von «*théâtre*

¹ Hervorhebung im Original. Im Gegensatz zum vorangegangenen Kapitel wird nachfolgend wiederum auf jede begriffliche Hervorhebung *von mir* an entsprechender Stelle verwiesen. Dies gilt für alle nachfolgenden Teile der Arbeit.

dans le théâtre, aus sens stricte du terme» (ebd.) ab.² Der Grund dafür ist, dass es sich dabei um traditionell im Illusionstheater vorkommende und deshalb nicht um charakteristisch metatheatrale Formen handelt. Gerade Verstellungskomik kommt in vielen herkömmlichen Boulevardkomödien vor. Wenn solche Elemente hier als *nicht metatheatral* klassifiziert werden sollen, dann deshalb, weil davon ausgegangen wird, dass im Gegensatz zu eigentlichen metatheatralen Formen keinen vergleichbaren Illusionsbruch erzeugen.

Bei Guitry findet sich im vierten Akt von *Le Comédien* ein Beispiel für eine *Belauschungsszene* (vgl. Comédien: IV, 398-400). Dieses wird hier zur Verdeutlichung angeführt, was mit dem Begriff gemeint ist, und soll, wie erwähnt, als fiktionsintern und nicht als metatheatral gelten. In der erwähnten Szene kann Jacqueline alles mithören, was der Komödiant in seinem Ankleideraum über sie aussagt, weil dieser nämlich aus Liebe zu ihr «une communication entre les deux loges» eingerichtet hat (Comédien: III, 386) – also zwischen seinem und ihrem Ankleideraum. Das Publikum ahnt, dass Jacqueline das Gespräch über sie mithören wird. Sie kommentiert die mitgehörte Szene jedoch nicht.

Ein zweiter Aspekt ist das *fingierte Rollenspiel*, das ebenfalls vom *Theater im Theater* und vom *Metatheater* als Oberbegriff abgegrenzt werden soll. Pfister spricht in diesem Zusammenhang von «Arten des *Spielens im Spiel*» (Pfister 2001, 306).³ Unter diesen Begriff fallen die *Verstellung* und *Verwechslung*. Sie kommen in den Boulevardkomödien oft vor und werden hier von eigentlichem Theater im Theater abgegrenzt. Nur in speziellen Fällen sollen sie als metatheatral gelten, beispielsweise dann, wenn die Figuren ihre Verstellung zusätzlich metatheatral kommentieren, etwa indem sie Theatermetaphern verwenden, oder wenn durch das Rollenspiel eine zusätzliche dramatische Ebene konstituiert wird.

Obwohl Bühnengestalten bei der Verstellung in eine Art Rolle schlüpfen, bleibt die «Schauspielerei dieser Dramenfiguren [...] etwas Einseitiges, weil ihre Umgebung nicht über ein Spielbewußtsein verfügt und sich daher von ihnen täuschen läßt» (Schöpflin 1993, 21). Diese Rollen sind demzufolge – im Gegensatz zu einem eigentlichen Theater im Theater – «nicht *fiktional*, sondern *fingiert*» (Pfister 2001, 306).⁴ Ein

² Kursive Hervorhebung der Begriffe M.H.

³ Kursive Hervorhebung M.H., bei Pfister in Kapitälchen.

⁴ Kursive Hervorhebung M.H. Natürlich ist die Ebene der Verstellung genauso Teil einer Fiktion, verstanden als *erfundene Welt*, aber eben Teil derselben Welt, sie bildet keine zusätzliche Dramenebene, stellt also keine zweite Fiktion innerhalb einer ersten. Fiktion dar wie ein eigentliches Theater im Theater. Pfister beschreibt den Unterschied so, dass die in seinem Sinne definierte und für das Theater im Theater gül-

Hauptunterschied besteht darin, dass die Täuschung in der Regel von den anderen Bühnenfiguren im Stück nicht durchschaut wird. Im Gegensatz dazu wird eine Binnentheater-Einlage üblicherweise von mindestens einer Figur des Bühnenpersonals und auch von den realen Zuschauern, mindestens im Nachhinein, als zusätzliche Dramenebene erkannt.

Von einem Theater im Theater unterscheiden sich Verstellungsszenen oft auch dadurch, dass bei ihnen auf der Bühne oft das «zuschauende Gegenüber» fehlt (Schöpflin 1993, 21). Ein Binnenpublikum ist indessen auch keine zwingende Voraussetzung für das Vorliegen einer Theater-im-Theater-Struktur, man denke beispielsweise an Bühnenproben im Theater. Aber eine Binnen-Bühnenprobe wird in der Regel *vom echten Publikum* als Fiktion in der Fiktion erkannt, was beim fingierten Rollenspiel nicht notwendigerweise zutreffen muss. Deshalb «ist das Handeln der schauspielernden Intriganten [...] nicht als fiktiv aus der Dramenhandlung ausgegrenzt» (ebd.) zu betrachten. Es stellt demzufolge keine Binnenhandlung, sondern einen Teil der Rahmenhandlung dar, welchen die intrigierenden Figuren nach ihrem Willen formen wollen. Es kann in diesem Zusammenhang ergänzt werden, dass in den untersuchten Boulevardstücken viele Schauspielerfiguren vorkommen, was auch ihr Talent zur Täuschung motiviert und rechtfertigt.

Mit erfolgreicher Verstellung, die hier nicht in erster Linie dazu dient, Komik zu erzeugen, haben wir es im Stück *Hokuspokus* (1927, Neufassung 1952) von Goetz zu tun (es wird in den Kap. 10.1.3. und 10.1.6. ausführlicher behandelt). Die Figur des Peer Bille verbirgt ihr wahres Ich während eines größeren Teils der Handlung und führt auf diese Weise die Rechtsbehörde (und auch das Publikum) hinters Licht. Die Unklarheit darüber, ob die jeweiligen Aussagen wahr oder falsch sind, wirkt in diesem juristischen Kriminalfall als spannungssteigernder Faktor – Billes Bekanntgabe seiner echten Identität stellt denn auch die Lösung des Falles dar. Die im ganzen Stück enthaltene Unsicherheit über Schein und Sein ähnelt zwar dem Theater im Theater und verstärkt auch die Wirkung des Pirandellismo im Stück, weist jedoch diesbezüglich die erwähnten Unterschiede auf. Insgesamt wird insbesondere die Urfassung des Stücks als metatheatral klassifiziert, deren Handlung von einem Vor- und Nachspiel eingerahmt wird.

tige «Fiktionalität gerade auf einer Übereinkunft zwischen Spielern und Zuschauern über den besonderen ontologischen Status des Spiels, seiner Scheinhaftigkeit beruht» (Pfister 2001, 306)

Verstellung und Verwechslung sind in den untersuchten Stücken sehr häufig Quelle der Komik⁵. Die Begriffe können folgendermaßen definiert werden:

Verwechslungskomik: Erheiternde Wirkung eines vom Publikum durchschauten Irrtums über die Identität einer Bühnenperson bei anderen Figuren. [...]

Verstellungskomik: Erheiternde Wirkung eines vom Publikum durchschauten Täuschungsmanövers einer Bühnenperson über ihre Identität (durch Incognito, Verkleidung, Verwandlung etc. – meist zugleich unter redekommischem Einsatz von *simulatio* bzw. *dissimulatio*, ↗ *Ironie*). (Fricke/Salvisberg 1997, 279).

Ein Fall von herkömmlicher Verstellungs- und Verwechslungskomik findet sich bei Goetz, nämlich wenn im Stück *Nichts Neues aus Hollywood* (1956) Gwendolins Freund Cliff den Tod seiner Freundin, einer Filmschauspielerin, mit Hilfe ihrer Mannequinpuppe Pennemätzchen fingiert. Die Verwechslungskomik wird hier mit Hilfe eines Filmrequisits erzielt: Die Leute in Hollywood nehmen an, Gwendolin sei tatsächlich tot. Auch Cliff benimmt sich so, es kommt also von seiner Seite her Verstellungskomik dazu.

Diese Verstellungskomik wird im Dramentext mit der Theatermetapher «Komödie spielen» umschrieben (Nichts Neues...: III, 924 – vgl. unten, Kap. 10.3.) – erst durch diesen expliziten Theatervergleich lassen sich solche Aussagen als metatheatral klassifizieren. Cliffs Verstellung ist als Rache für Gwendolins wiederholte Täuschungsmanöver zu verstehen, die ihres inszenierten Charakters wegen ebenfalls mit einer «Komödie» verglichen werden (Nichts Neues...: III, 929). Es gilt also festzuhalten, dass *Theatermetaphern* in dieser Arbeit – im Gegensatz zur *Verstellung* – als metatheatrale Formen berücksichtigt werden, weil sie expliziter auf die Theatralität verweisen als herkömmliche Verstellungs-, Verwechslungs- oder Beobachtungsszenen.

Gwendolin ihrerseits, die von ihrem vermeintlichen Tod durch das Radio unterrichtet wird, nimmt fälschlicherweise an, die Schauspielerin Peggy Peterson habe auf Cliffs Wunsch an Gwendolins Stelle die Tote gespielt. Denn Peggy hat Gwendolyn in einem früheren Film «als Leiche gedoubelt» (Nichts Neues...: II, 920).⁶ Cliff bestärkt Gwendolin willentlich in dieser falschen Annahme. Auch die echten Zuschauer teilen diesen Wissensvorsprung. Aus dem Gefälle zwischen dem Wissen der Zuschauer und Cliffs und dem Nicht-Wissen von Gwendolin erwächst Komik für das Publikum. Gwendolin wird sich ihres Irrtums erst gewahr, als sie «wütend ihr Double, das sie für eine Person hält, aus ihrem Bett wirft und dann feststellt, dass es sich um ihre Puppe

⁵ Vgl. Art. *Bühnenkomik*, Fricke/Salvisberg 1997, 279-282. Bzgl. Verstellungs- / Verwechslungskomik bei Goetz, siehe Brünisholz 2001, Lizentiatsarbeit (BCU UM 2001.247), 8-18.

⁶ Diese zweite Verwechslung zwischen dem echten Double und der Puppe wird gestützt durch die Übereinstimmung der Anfangsbuchstaben der beiden Namen, was im Stück als verwechslungskomisches Element ausgeschöpft wird (siehe *Nichts Neues aus Hollywood*: III, 936; vgl. Brünisholz 2001, 9).

[...] handelt» (Brünisholz 2001, 9). Ähnliche verstellungskomische Szenen finden sich auch bei Guitry und Coward.⁷

3.2. Besondere Rollenspiele: Zwei Beispiele für dramatische Metalepsen bei Guitry

Nun sollen zwei Beispiele von *nicht-konventioneller Verstellung* bei Guitry ausführlicher diskutiert werden, da sie stark mit dem Phänomen des Metatheaters verknüpft sind. Die Verstellung geht nämlich in beiden Fällen mit einer Rollenübernahme einher. Im Gegensatz zu einem Theater im Theater wird jedoch die Theateraufführung des Binnenstücks nicht gezeigt, sondern lediglich angedeutet. Beide Beispiele können zudem als dramatische Metalepsen interpretiert werden. Sie siedeln sich zwar auf der Ebene der Rahmenhandlung an, diese dramatische Ebene wird jedoch mit jener der Binnenhandlung, die angedeutet wird, «unlogisch vermischt» (vgl. Klimek 2010, 80). Diese paradoxen Formen finden sich in *Les Desseins de la Providence* (1932) und *Monsieur Prudhomme a-t-il vécu?* (1931) von Guitry.

Kowzan betont den Sonderstatus der Komödie *Les Desseins de la Providence* (1932) «qui échappe aux catégories étudiées, bien que le côté théâtre y offre un aspect insolite» (Kowzan 1991, 243, Anm. 5). In dieser Boulevardkomödie in zwei Akten hat die Dame des Hauses mit einem Schauspieler ein Rendez-vous vereinbart, während ihr Ehemann am selben Abend – aus vermeintlich geschäftlichen Gründen – nach Paris aufgebrochen ist. Die Frau hat jedoch einer Depesche für ihren Mann entnommen, dass der Geschäftstermin verschoben wurde. Deshalb sieht sie sich in ihrem Misstrauen bestätigt, als ihr Gemahl dennoch abreist: Sie hat nun ihrerseits keine Skrupel mehr, sich mit dem bekannten Schauspieler Renneval einzulassen.

In diesen Zusammenhang wird im Stück thematisiert, dass Renneval gegenwärtig im Casino auftritt, das sich genau gegenüber der Villa der Dame befindet. Wie abgemacht, schleicht er sich während des Zwischenakts am selben Abend noch – in seiner Verkleidung des Stücks – in Thérèses Wohnung. Zufällig hat indessen Ehemann Henri

⁷ Als Beispiel für *Verwechslungskomik* bei Guitry kann eine Passage aus dem Binnentheater innerhalb des Stücks *Quand jouons-nous la comédie?* (1935) angeführt werden. Das Stück wird insgesamt als Theater im Theater klassifiziert. Innerhalb einer Dramenebene ist die eifersüchtige Constance vom Gedanken besessen, dass ihr Ehemann ein Bild einer Geliebten im Portemonnaie mit sich trägt – sie hegt den Verdacht, dass es sich dabei um die Photographie ihrer jüngeren Freundin Marie-Thérèse handelt. Dann jedoch muss Constance erschreckt feststellen, dass es ihr eigenes Portrait ist: «De moi... oui... il y a dix ans !» (*Quand jouons-nous...?* I, 92.). Diese Verwechslung wirkt nicht ausschließlich komisch, sondern thematisiert vielmehr das Älterwerden. Ein besonderes Beispiel der Verstellungskomik findet sich außerdem auch bei Coward, nämlich im Stück *Present Laughter* (1939). Da die Verstellungskomik dort ebenfalls mit Theatermetaphern beschrieben wird, wird darauf erst unten in Kap. 10.3. eingegangen.

seinen Zug verpasst, was zur Folge hat, dass er wider Erwarten erneut zu Hause eintrifft. Dort überrascht er seine Frau mit – wie er entsetzt ausruft – einem «homme en cheveux blancs... et tout nu...!» (Les Desseins...:II ,21), denn der 38-jährige Schauspieler spielt bevorzugt alte Männer (vgl. ebd., 18).

Die Komik wird im Beispiel noch gesteigert, indem Renneval in seiner Verkleidung aus dem Theaterstück *Primerose* vor den Ehemann tritt, nämlich als «cardinal de Mérence» (*Nebentext*, ebd., 21).⁸ Die hier nicht direkt gezeigte Binnenhandlung ist keine Erfindung Guitrys, sondern ein Stück der wirklichen Autoren Robert de Flers und Armand Cavaillet⁹ – wobei die gesprochenen Passagen des verkleideten Kardinals, bezogen auf den eigentlichen Theatertext, eine sehr freie Improvisation darstellen. Durch Lügen und Verstellung gelingt es Renneval, sich aus der Affäre zu ziehen. Ähnlich wie in Goetz' Stück *Der Lügner und die Nonne* (1929), in dem ebenfalls ein Kardinal auftritt, haben wir es hier bei Guitry mit einer Parodie auf die Geistlichkeit zu tun. Dies wird im Gespräch zwischen Ehemann und Liebhaber offensichtlich:

Renneval: [...] En face des desseins de la Providence, nous nous trouvons parfois sans réplique... respectueux mais surpris. Vraiment. Quel intérêt, mon enfant, le Très-Haut pouvait-il avoir à vous mettre dans une situation pareille ?

Henri: Comment, à me mettre... Eh bien, et vous ?

Renneval: Oh ! Ne parlons pas de moi... je ne suis que l'instrument... et ma part est modeste... mais, vous... voyons... pourquoi ? Est-ce une épreuve, est-ce une punition ?... Qui nous expliquera ma présence en ces lieux ?

Henri: Mais c'est vous qui allez me l'expliquer.

Renneval: Y parviendrai-je, mon fils ?

Henri: Il va bien falloir que vous y parveniez. Votre conduite est inqualifiable...

Renneval: Eh bien, ne la qualifions pas. Et, en tout cas, ce n'est pas à vous de la juger...

Henri: Comment, ce n'est pas à...

Renneval: Non. Je n'ai de compte à rendre qu'à Dieu seul, mon fils...

(Les Desseins... : II, 22)

Der Titel des Stücks, auf den im Zitat angespielt wird, erinnert an den Spruch *Les desseins de la Providence sont impénétrables* (*Die Wege des Herrn sind unergründlich*).¹⁰ Rennevals Ausrede, mit der er sich aus der Verantwortung zieht, parodiert wiederum die Geistlichkeit.

⁸ In der von mir verwendeten Ausgabe weicht die Schreibung des Namens von jener bei Guitry ab: Dort heißt er «Cardinal de Mérance» (*Primerose*: I, 16).

⁹ Dabei handelt es sich um *Primerose*, eine Komödie in drei Akten: Vgl. Académie Française. Les immortels. Robert de Flers. Œuvres. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/robert-de-flers>> (22.05.2013). Das Stück wurde erst später, nämlich 1934 in Frankreich verfilmt. Vgl. IMDb: Primerose. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0152070/>> (22.05.2013).

¹⁰ Die auch auf Deutsch sprichwörtliche Wendung stammt wahrscheinlich aus dem *Brief des Paulus an die Römer* (Röm. 11,33-34) «33 O welch eine Tiefe des Reichtums, beides, der Weisheit und Erkenntnis Gottes! Wie gar unbegreiflich sind seine Gerichte und unerforschlich seine Wege! / 34 Denn wer hat des HERRN Sinn erkannt, oder wer ist sein Ratgeber gewesen? (Luther-Bibel, revidierte Fassung 1912, 9065). Auf Französisch lautet die entsprechende Bibel-Passage: «33 O profondeur de la richesse, de la sagesse et de la science de Dieu! Que ses jugements sont insondables, et ses voies incompréhensibles! Car / 34 Qui a connu la pensée du Seigneur, Ou qui a été son conseiller?» (Bible Louis Segond. Romains 11, 33-34). [Onlinefassungen]. URL:

Ma présence sous votre toit doit avoir un sens assurément qui nous échappe. Pour moi, j'y vois le doigt de Dieu. Considérez bien aussi que ce qui vous arrive ne serait jamais arrivé à un athée. Or, pourquoi le Ciel m'a-t-il choisi ?
(Les Desseins...: II, 25)

Auf jede Frage des Ehemanns weiß der verkleidete Kardinal eine Antwort: Wo sie sich kennen gelernt hätten? In der Beichte (ebd., 23). Er gibt dem Ehemann zu bedenken:

Remarquez bien que je ne dois pas dévoiler les secrets de la confession... je ne le peux pas... n'insistez pas, je ne le ferai pas, mais supposez que votre malheureuse épouse, informée de votre trahison, ait conçu le projet de se venger de vous. Ah ! Tout change alors, et l'aventure prend un aspect nouveau. Car vous n'ignorez pas que toute faute commise par vengeance est jugée moins sévèrement par nous. Les lois humaines ont institué le cas de légitime défense : or certaine bulle de pape Grégoire VII... la connaissez-vous ?
(Les Desseins...: II, 25)

Die Schlusspirouette des Kardinals besteht darin, den Ehemann zu überzeugen, trotzdem mit dem späteren Zug nach Paris zu fahren, und dort in seinem Interesse und dem der Ehefrau statt nur einen gleich mehrere Tage zu bleiben «pour que vos nerfs à tous les deux se calment» (ebd., 26). Doppeldeutig kommentiert der unerkannte Liebhaber dabei seine Rolle mit den Worten: «Laissez-moi conserver jusqu'au bout le rôle actif que j'ai dû prendre ici» (ebd., 25).

Während sich der Ehemann anschickt, den Ratschlag des «Kardinals» zu befolgen, flüstert der Schauspieler – als der Gong im Theater nebenan das Ende des Zwischenakts ankündigt – seiner Geliebten zu: «Je reviendrai après le dernier acte» (ebd.: II, 27). Renneval geht ab, um seine richtige Rolle auf der Bühne zu Ende zu spielen. Wie bereits erwähnt, wird diese eigentliche Binneneinlage jedoch nicht gezeigt.

Diese Schauspieleinlage kann als dramatische Metalepse klassifiziert werden, und zwar aus folgenden Gründen: Obwohl die Binneneinlage in diesem Stück nur beispielsweise durch den Gong angedeutet wird (wie es auch in anderen metatheatralen Stücken Guitrys geschieht), wird in der Szene doch mit zwei dramatischen Ebenen gespielt, nämlich der Ebene des Binnenstücks, in der Renneval den Kardinal spielt, und der Ebene der Rahmenhandlung, in der er als Geliebter von Thérèse in Erscheinung tritt. Diese beiden Ebenen werden, indem er seine Rolle in der Rahmenhandlung beibehält, «unlogisch vermischt» (vgl. Klimek 2010, 80). Und zwar geschieht dies ab dem Zeitpunkt, an

<<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Romains+11%3A33&version=LSG>> (22.05.2013),
<<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Romains%2011:34&version=LSG>> (22.05.2013).
Diese Redewendung kommt auf Französisch auch abgewandelt vor, etwa in der Form: *Les voies de la Providence sont impénétrables*. Oder: *Les voies du Seigneur sont impénétrables*. Diese Redewendungen könnten auf die folgende Bibelpassage verweisen: «Que tes pensées, ô Dieu, me semblent impénétrables! Que le nombre en est grand! » (Bible Louis Segond. Psalms 139: 17), [Onlinefassung] URL: <<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Psaumes+139:17&version=LSG>> (22.05.2013).
Bei Luther indessen findet sich dort nicht das Wort *unergründlich*, vgl. (Ps 139, 17): «Aber wie köstlich sind für mir Gott deine gedanken? Wie ist jr so ein grosse Summa.» (Luther-Bibel, revidierte Fassung 1912, 2259).

dem der Kardinal seine Rolle auf der Ebene der Rahmenhandlung weiterspielt, was vom getäuschten Ehemann nicht durchschaut wird, von den echten Zuschauern indessen schon. Die beiden Ebenen interagieren auch insofern, als es sich nicht um den echten Rollentext des Kardinals handelt, sondern um eine improvisierte Anpassung an die Situation der Rahmenhandlung. In seiner Rolle und der Redeweise des Kardinals kommentiert Renneval gegenüber dem Ehemann die logikwidrige Wirkung der Szene – eine Aussage, die vom realen Publikum insgesamt als metatheatraler Verweis aufgefasst werden kann und geradezu auf die Metalepse verweist: «Bien entendu, mon fils, nous sommes dans une situation paradoxale... Croyez-moi, ne lui cherchez pas un dénouement logique» (ebd., 26).

Hervorgehoben werden sollen nachfolgend zwei weitere, komische Szenen. In der ersten droht der Kardinal, aus der Rolle zu fallen und sich zu verraten:

Henri: Et vous? Vous... restez à Vichy?

Renneval: Non, je suis en tournée.

Henri: Hein?

Renneval: Comment! Que dites-vous, mon enfant?

Henri: En tournée?

Renneval: En tournée, oui, de surveillance dans tout le diocèse. Et je repars demain.

(Les Desseins...: II, 26)

Auch hier handelt es sich nicht nur um einen Fall von Verstellungskomik, sondern zusätzlich um metatheatrales Aus-der-Rolle-Fallen und wiederum eine Vermischung der zwei Dramenebenen: Denn in seiner Rolle als Kardinal (eigentlich auf der Ebene der Hypodiegese) spricht Renneval über sein Schauspielerleben (Intradiegese). Er verwendet dabei einen typischen Begriff, der sich auf die Schauspielerwirklichkeit der Rahmenhandlung bezieht, nämlich «tournée» (ebd.). Um sich nicht zu verraten, wendet er dasselbe Wort auf seine Rolle in der Binnenhandlung an, was einen komischen Effekt erzielt, da es für Kardinäle unüblich ist, «auf Tournee» zu gehen (vgl. ebd.).

Noch in einer zusätzlichen Szene wird Komik auf ähnliche Weise durch eine Anspielung auf das angedeutete Theater (im Theater) und das Nichtwissen des Ehemannes erzeugt. Um sein schlechtes Gewissen zu beruhigen, schlägt Henri vor, seine Frau ins Theater auszuführen:

Henri: Et si je l'emmenais voir le dernier acte de *Primerose*?

Renneval: Ah! non... je vous dis non... voilà exactement ce qu'il ne faudra pas faire, je vous le défends, ce serait trop. [...] il ne faut pas que vous l'incitez à prendre aujourd'hui du plaisir... Laissez-la à ses remords... et méprisez sa faute. Elle n'en aura pour vous plus d'estime encore.

(Les Desseins...: II, 27).

Dieses Stück zeigt beispielhaft auf, wie Guitry mit dem Metatheater respektive der Figur des Schauspielers spielt und damit Komik erzeugt. Teilweise handelt es sich ebenfalls um Verwechslungs- und Verstellungskomik, die komischen Techniken gehen jedoch

über die Funktion hinaus, die diese «*éléments de parathéâtre*» (Kowzan 2006, 39) üblicherweise haben.

Es gibt bei Guitry noch einen zweiten, ähnlich gelagerten Fall von Verstellungskomik, verbunden mit einer (lediglich angedeuteten) zweiten Dramenebene. Das angesprochene Rollenspiel kann ebenfalls als dramatische Metalepse klassifiziert werden: Im zweiten Akt von *Monsieur Prudhomme a-t-il vécu?* (1931) tritt der Erfinder der Figur des Monsieur Joseph Prudhomme in seinem Ankleideraum («*loge d'acteur*») auf (vgl. *Nebentext*, M. Prudhomme: II, 440). Auf der Bühne dargestellt wird eine reale Persönlichkeit, nämlich Henry Monnier (1799 - 1877).¹¹ Monnier ist die Hauptperson der Rahmenhandlung, die zwischen 1830 und 1840 spielt (siehe M. Prudhomme: I, 424).¹² Wie Guitry war Monnier gleichzeitig Maler, Komödienschreiber und Schauspieler. Die Figur des Prudhomme hat Monnier sowohl gemalt als auch für das Theater geschaffen und selbst als Schauspieler interpretiert (vgl. Art. *Memoires de M. Prudhomme*, Redaktion Kindler 2000¹³). Geschaffen wurde *Monsieur Prudhomme a-t-il vécu ?* anlässlich der Aufführung von Monniers Stück *La Femme du condamné* (vgl. Kowzan 1991, 232). Das Publikum sieht Monnier «*maquillé et habillé en Joseph Prudhomme*» (*Nebentext*, M. Prudhomme: II, 440). Es nimmt ihn also in der Rolle der Figur wahr, die er auf der Bühne des (wahrscheinlich anschließend oder zuvor) gezeigten Stückes darstellt. Hier wird außerdem an das Vorwissen der Zuschauer angeknüpft, denen die Figur des Prudhomme beispielsweise aus Monniers Stücken oder dem Roman *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme* (1857) bekannt sein dürfte: In den *Scènes populaires dessinées à la plume* (1830) wechselte Monnier erstmals «*von der satirisch-karikierenden Zeichnung auf den literarischen Bereich über*» (vgl. Art. *Memoires de M. Prudhomme*, Redaktion Kindler 2000¹⁴). Das heißt, die Anfänge der Figur waren im zeichnerischen Bereich. Nach dem erfolgreichen Stück *La Famille improvisée* (1831), in dem die Figur des Prudhomme vorkommt, schrieb Monnier später zusammen mit Gustave Vaez das 1853 aufgeführte Stück *Grandeur et décadence de M. Prudhomme* (vgl. ebd.).

¹¹ Angabe der Lebensdaten von Henry Monnier nach: Garreta (1999), conservateur général des bibliothèques: Ministère de la culture et de la communication. Célébrations nationales 1999. Henry Monnier. [Onlinefassung]. URL: <www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations/monnier.htm> (22.05.2013).

¹² Guitry setzt noch in zwei weiteren Stücken authentische Dramenautoren in Szene, nämlich im Einakter *Courteline au travail* (1943) und in *Beaumarchais* (1950).

¹³ Redaktion Kindlers Literaturlexikon [o.V.]: *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*. In: Kindlers neues Literatur-Lexikon, 2000 [CD-ROM].

¹⁴ Redaktion Kindlers Literaturlexikon [o.V.]: *Mémoires de Monsieur Joseph Prudhomme*. In: Kindlers neues Literatur-Lexikon, 2000 [CD-ROM].

Monnier identifiziert sich auch nach der Aufführung noch mit Prudhomme, der Bühnenfigur. Er empfängt, noch immer verkleidet, einen Gast, welcher der Vorstellung nicht beigewohnt hat. Diesem Besucher gegenüber gibt er sich als Prudhomme aus und täuscht vor, ebenfalls auf Herrn Monnier zu warten – er spielt gleichzeitig seine Rolle der Binnenhandlung auf der Ebene der Rahmenhandlung weiter und erfährt den Grund des Besuchs seines Gegenüber: Der Herr soll Monnier Nachrichten seiner Frau überbringen. Diese werde den Sommer am Ende der Tournee in Nevers verbringen statt bei ihrem Ehemann. Monnier verbirgt seine Traurigkeit über diese Nachricht hinter der komischen Rolle des Prudhomme, die er weiterspielt, ohne dass sie von seinem Besucher durchschaut wird. Als er wieder alleine ist, beginnt Monnier sich auszukleiden. (Er wechselt also, auf die Theaterebenen bezogen, von der Hypodiegese zur Intradiegese.) Monnier entscheidet sich dann jedoch anders und schlüpft zum Erstaunen der Garderobiere erneut in die Verkleidung:

Henry Monnier : [...] c'est ainsi que je m'en vais déambuler dans les artères de la grande ville... et tant pis pour tous ceux qui s'en étonneront... je le préfère à moi, ce gros homme imbécile... il est mon œuvre, il m'appartient – qu'il soit mon masque et mon refuge... et mon plaisir. Nous sommes le combien, madame ?

L'habilleuse : Le 25 mai, monsieur.

Henry Monnier : Eh bien, M. Joseph Prudhomme naquit à soixante ans, le 25 mai 1834.

(M. Prudhomme: II, 445)

Prudhomme entscheidet sich also, auf der Ebene der Rahmenhandlung weiterhin seine Rolle aus der Binnenhandlung zu spielen und diese Rolle zu *sein* – die er gleichzeitig metatheatral kommentiert, was ein logikwidriges Zusammenfallen der beiden Ebenen nach sich zieht, also eine Metalepse darstellt (vgl. Klimek 2010, 80). Diese wird hier jedoch bewusst von der Figur inszeniert. Es ist im Schauspielalltag unwahrscheinlich, dass ein Schauspieler eine Rolle, die er auf der Bühne dargestellt hat, im Privatleben weiterspielt. Auf diese Weise überlappt sich sozusagen die Hypodiegese auf unlogische Weise mit der Intradiegese. Und der Fall ist noch komplexer, denn Monnier beschließt nicht nur, sich die Bühnenidentität in der Rahmenhandlung anzueignen, nein, er spielt dabei jene Rolle im wirklichen Leben, die er selbst als Autor geschaffen hat. Und dies wird von seiner Figur metatheatral angesprochen (vgl. ebd.).

Es fällt auf, dass Monniers Identifikation mit seiner Rolle größer ist und der Beschluss, die Rolle zu *leben*, ernsthafter erscheint als bei Renneval in *Les Desseins de la Providence*: Die Übernahme einer fiktionalen Identität hilft Monnier, sich von der schmerzlichen Wirklichkeit zu distanzieren. Guitry setzt das Motiv des Schauspielers, der sich nach der Vorstellung wieder verkleidet anstatt sich abzuschminken, bereits in einer früheren Komödie ein, nämlich im 1921 uraufgeführten Theaterstück *Le Comédien* (vgl.

Comédien: I, 338)¹⁵. Dort wird die Möglichkeit einer Metalepse nur angedeutet, aber nicht ausgeführt.



Abbildung 2: Henry Monnier, als *Monsieur Prudhomme* verkleidet¹⁶

¹⁵ In der entsprechenden Szene rechtfertigt sich der Schauspieler gegenüber der Garderobiere mit folgenden Worten:

« *Le comédien* : Je fais toujours ça le jour des dernières...

L'habilleuse : Ce n'est pas vrai...

Le comédien : Évidemment, quand j'ai joué «Mazarin», je ne suis pas parti en cardinal... (*Il se poudre la figure*) » (Comédien: I, 354).

Diese letzte Replik scheint sozusagen auf das Stück *Les Desseins de la Providence* vorauszuweisen, welches erst zehn Jahre später entstand und wo der hier angesprochene Fall eintritt.

¹⁶ Carjat, Etienne (1828-1906): Fotografie von Henri Monnier (ca. 1875). Domaine public. RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) Hervé Lewandowski. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=174&FP=56146617&E=2K1KTSGHTZ7BC&SID=2K1KTSGHTZ7BC&New=T&Pic=143&SubE=2C6NU0BZ9UAL>> (22.05.2013).

4. *Der Raub der Sabinerinnen* – ein frühes Beispiel von Spiel im Spiel im Unterhaltungstheater, neu bearbeitet von Curt Goetz

STRIESE: [...] Schm? Schmierentheater? [...] Sagen Sie, verehrter Herr Doktor, wissen Sie denn überhaupt, was eine Schmiere ist? ... Eine Schmiere [...] ist ein Platz [...] wo auf einem Raume von wenigen Quadratkilometern mehr H i n g e b u n g verlangt und gegeben wird, als Sie sich in Ihrem bürgerlichen Hochmut überhaupt vorstellen können... um dort bloss mal erst h i n zukommen verlassen junge Leute ihr Elternhaus und geben eine gesicherte Zukunft auf [...]

(Raub der Sabinerinnen (G): II, 93)

Aber warum lacht der erhabene Mensch (oder criticus)? Weil unvermittelte Gegensätze manchmal in unsrem Organismus, wie er nun einmal besteht, ein Lachen erzwingen. Und hier ist gar ein Doppelgegensatz. Nämlich die stolze Römertragik bildet einen Gegensatz zu der Schmierendürftigkeit. Dies war Nummer Eins. Das Römische bildet einen zweiten Gegensatz zum Sächsischen.

In solchen Zerstreuungen, in solchen Ablenkungen von der wahren Beschaffenheit unseres Hierseins äußert sich ein vorübergehendes Lustgefühl: will sagen, man fällt unter den Stuhl. Man vergißt.

(Kerr 1954, 215; zu: F. und P. von Schönthan: Raub der Sabinerinnen)

Am Beispiel des Schwanks *Der Raub der Sabinerinnen* (1884¹) von Franz und Paul von Schönthan soll gezeigt werden, inwieweit Metatheatralität und Theater-im-Theater-Formen im deutschen Unterhaltungstheater bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts präsent sind. Berücksichtigt wird *Der Raub der Sabinerinnen* nicht zuletzt deswegen, weil davon eine Neubearbeitung durch Goetz vorliegt. Außerdem wird dieser bekannte Schwank in Schöpfins umfassendem Werk zum Phänomen des Theaters im Theater in der Weltliteratur nicht behandelt, genauso wie darin nicht auf die Boulevardtheaterstücke von Goetz, Guitry und Coward eingegangen wird. In diesem Sinne soll das vorliegende Kapitel betreffend der Metatheatralität im Unterhaltungstheater eine Lücke schließen. Schöpflin hat das Unterhaltungstheater am Rande berücksichtigt, wobei etwa Molnárs Stück *Spiel im Schloss* (1926) Erwähnung findet (vgl. Schöpflin 1993, 139-144). Kiermeier-Debre weist indessen in seiner komparatistisch und intermedial angelegten Studie auf das Stück *Der Raub der Sabinerinnen* hin (vgl. Kapitel III. *Erster Epilog – Emanuel Strieses Kunstinstitut*, Kiermeier-Debre 1989, 181ff.).

Goetz hat vom Schwank *Der Raub der Sabinerinnen* schon Jahre vor seiner Bearbeitung Kenntnis und wohnt bereits in seiner Schulzeit Aufführungen bei.² Außerdem tritt er darin in frühen Jahren als Schauspieler auf, nämlich 1909 am Stadttheater Rostock in der Nebenrolle des «Carl Groß», (vgl. *Rollenverzeichnis*, Knecht 1970, 218/222). Seine Bearbeitung von *Der Raub der Sabinerinnen* wird 1955 uraufgeführt (vgl. Hensel 1986, 1389). Man kann dieses Stück demnach in Goetz' Spätwerk einordnen. In

¹ Datierung der Uraufführung nach: Kiermeier-Debre 1989, 181. Die Datierung der Stücke wird durchgängig mindestens bei ihrer ersten Erwähnung und im Verzeichnis der untersuchten Stücke nachgewiesen (siehe Kap. 13.).

² Vgl. dazu seine Vorbemerkungen im Paratext des Stücks: Goetz: *Vorwort*. /Zu meiner Bearbeitung/. *Der Raub der Sabinerinnen* (G): S. I f.

heutiger Zeit wird seine Bearbeitung zuweilen sogar der ursprünglichen Schwank-Version vorgezogen.³

Nachfolgend sollen metatheatrale Formen und eigentliches Theater im Theater in diesem klassischen Schwank mithilfe einiger der in Kapitel 2 definierten Begriffe nachgewiesen werden. Rechnung getragen wird dabei insbesondere Goetz' Abweichungen und neuen Akzentsetzungen in Bezug auf metatheatrale Aspekte der Bearbeitung. Goetz' Version⁴ wird nachfolgend gekennzeichnet als *Raub der Sabinerinnen* (G), während sich das Kürzel (*Sch*) auf die Originalfassung von Franz und Paul von Schönthan bezieht.

Der Raub der Sabinerinnen wird im Untertitel als *Schwank in vier Akten* bezeichnet. Diese Traditionslinie sei nicht völlig gleichzusetzen mit jener des Boulevardtheaters, wie Herzmann ausführt:

[A]uch an städtischen Traditionsbühnen [...] hält sich, oft mundartlich eingefärbt und kaum beeinträchtigt vom Erfolg modern-angelsächsischer Boulevardstücke, das traditionelle Schwank-Repertoire um Klassiker wie *Der Raub der Sabinerinnen* (F. und P. v. Schönthan), *Charleys Tante* (B. Thomas), *Die spanische Fliege* (Arnold und Bach) oder *Pension Schöller* (Laufs und Jacoby).

(Herzmann 2000, 407; Kursivsetzung M.H.)

Wie Herzmann hervorhebt, ist im Schwank etwa die Verwendung von Mundart üblicher als im Boulevardstück.⁵ So sächseln im Schwank *Der Raub der Sabinerinnen* Theaterdirektor Striese typischerweise – ein Merkmal, das Goetz (nach Kiermeier-Debres Meinung) als *Clin d'oeil* an das Stück der Gebrüder Schönthan in die Urfassung seines Stücks *Hokuspokus* (1927) hat einfließen lassen, wo es im Vor- und Nachspiel der Theaterautor Dr. Dummrian ist, der sächseln.⁶ Eine besondere Form des Schwanks ist etwa der «Bauernschwank» (ebd.), während das Boulevardtheater meist in der Schicht des Bürgertums spielt, was allerdings auch für das Stück *Der Raub der Sabinerinnen* zutrifft. «Ab dem Ende des 19. Jhs. ist die Gattungsbezeichnung *Schwank* fest eingebürgert» (ebd., 405). Der Be-

³ So wählte Fritsch für die Aufführung des Schwanks am Thalia Theater Hamburg im November 2011 Goetz' Bearbeitung (gespielt in einer Fassung von Sabrina Zwach), vgl. Stiebele (2011): Volldampfregisseur – die Leute verrückt machen. In: Hamburger Abendblatt, 18.11.2011. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.abendblatt.de/kultur-live/article2097682/Volldampfregisseur-Die-Leute-verrueckt-machen.html#>> (22.05.2013).

⁴ Masch. Manuskript. Erschienen bei Felix Bloch Erben.

⁵ Im Französischen lautet der oft als Synonym zu *Schwank* verwendete Begriff *Vaudeville*. Bekannt geworden sind die Vaudevilles insbesondere durch die Autoren Labiche und Feydeau (vgl. Gidel 1986, 5). Die Bezeichnung ist jedoch historisch etwas anders gewachsen als *Schwank*. Vaudevilles sind ursprünglich aus einer Liedform entstanden (vgl. Kap. *Le Vaudeville-chanson*, Gidel 1986, 7-13). Im deutschen Sprachgebiet bezeichnete der Begriff *Schwank* hingegen im «Mittelalter und Barock erzählerische Formen» (Herzmann 2000, 406).

⁶ Kiermeier-Debre weist darauf hin, Goetz habe das Sächseln als Reminiszenz an *Der Raub der Sabinerinnen* eingebaut und «erweis[e] damit Striese die Ehre» (Kiermeier-Debre 1989, 254). Kerrs Notiz belegt, dass Goetz die Rolle des Dichters in *Hokuspokus* gespielt hat: «Am willkommensten ist er selbst, wenn er als mitteldeutscher Autor im Vor- und Nachspiel sächseln» (Kerr 1954, 235, unter der Überschrift: *Curt Götz [sic]. Hokuspokus, VII*)

griff *Boulevardstück* bezeichnet eine etwas andere Realität und hat sich erst später durchgesetzt. Als allgemeine Gattungsbezeichnung kann *Schwank* als Oberbegriff auch das Boulevardtheater einschließen. «Im Gegensatz zur Posse wird im Theaterschwank das politisch-sozialkritische Element zurückgedrängt und die Opposition auf den Kampf der Geschlechter innerhalb des bürgerlichen bis präntendiert «weltmännischen» Milieus reduziert» (ebd., 406). Außerdem zeichnet sich der Schwank – ähnlich wie das Boulevardtheater, jedoch im Gegensatz zur Posse – in der Regel durch eine geschlossene Form aus (vgl. ebd., 405).

Zu den Autoren von *Der Raub der Sabinerinnen* äußert sich Georg Hensel im *Spielplan* (vgl. Hensel 1986, Bd. II, 1380-1406). Er gedenkt ihrer an erster Stelle im Kapitel «*Spielereien: Sittenpossen, Possen, Boulevard*»⁷ (ebd.), in dem er sich einer Gruppe von Komödienautoren zuwendet, die von der Literaturwissenschaft weitgehend unbeachtet geblieben sind:

Die folgenden Autoren haben nicht viel mit Literatur zu tun, sehr viel dagegen mit der Bühne: wäre es nicht schnöder Undank, die Erfinder des Theaterdirektors Striese zu unterschlagen, die französischen Konstrukteure eleganter Reißer⁸ oder August Kotzebue, der, wie man auch immer zu ihm stehen mag, der international erfolgreichste deutsche Dramatiker gewesen ist? (Hensel 1986, 1384; Anm. M.H.)

Hensel bedauert die Nichtbeachtung des Schwankes: «Franz und Paul von Schönthan kommen in neuen Nachschlagewerken nicht mehr vor, obwohl sie eine Rolle geschrieben haben, die zum Begriff geworden ist» (Hensel 1986, 1388), nämlich die des Theaterdirektors Striese.

Über diese Rolle lacht jeder Theaterbesucher irgendwann in seinem Leben, und falls er zu den seriöseren Leuten gehört, wird er über sein schamloses Gelächter nachträglich ein bißchen erschrecken. (Hensel 1986, 1388)

Dass diese Rolle zu einem Klassiker geworden ist, rechtfertigt nach Hensel die Berücksichtigung des Stücks in Nachschlagewerken.

Franz von Schönthan (1849-1913)⁹ und sein Bruder Paul (1853-1905)¹⁰ haben das metatheatrale Stück gemeinsam geschrieben. Das titelgebende Binnentheater soll von einer realen Begebenheit inspiriert worden sein:

Franz von Schönthan [...] weilte im August 1883 in einer Kur in Schandau und wurde dort, da er Regisseur am Wiener Stadttheater war, von einer vornehmen und reichen Rumänin, die in

⁷ Interessant für die vorliegende Untersuchung zum Theater im Theater ist die Einordnung dieser Autoren unter das Oberkapitel 14 mit dem Titel «*Der Salon der Spieler oder: Dramatiker, die man Komödianten nennt*», siehe Hensel 1986, Bd. II, 737 u. 1196-1406, v.a. 1380ff. Goetz wird hier ebenfalls erwähnt, siehe 1398-1401. Auch Guitry und Coward würden thematisch in dieses Kapitel passen.

⁸ Es sind dies «EUGÈNE SCRIBE und die Folgen» (Hensel 1986, Bd. II, 1390). Gemeint sind etwa Alexander Dumas-fils, Sardou, Feydeau und Courteline (vgl. ebd., 1390-1394).

⁹ Lebensdaten nach Hensel 1986, 1388.

¹⁰ Vgl. ebd.

Dresden lebte, mit einer Römertragödie *Der Raub der Sabinerinnen* bedrängt, die das Wiener Hofburgtheater abgewiesen hatte [...].
(Hensel 1986, 1388; kursive Hervorh. M.H.)

Den Titel *Der Raub der Sabinerinnen* trägt im Schwank der Brüder von Schönthan «die literarische Jugendsünde des Professors Martin Gollwitz» (ebd.) – eines Geschichtslehrers am Gymnasium, der während seiner Studienzeit ein Drama verfasst hat. Die Rahmenhandlung trägt denselben Titel wie das Werk des Professors als Binnenstück, was eine Mise-en-abyme-Struktur andeutet.¹¹ Dem ist aber nicht so, denn abgesehen vom gleichlautenden Titel gibt es weitgehend keine thematische Übereinstimmung zwischen Binnenstück und Rahmenhandlung – wobei sich nahezu die ganze Rahmenhandlung um die bevorstehende Aufführung der Römerkomödie dreht. Gerade zur Rahmenhandlung scheint der Titel ansonsten wenig zu passen und enttäuscht so die Zuschauererwartung, lässt er doch einen historischen Tragödienstoff und keinen zeitgenössischen Schwank erwarten.

Follak weist darauf hin, dass während «der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Römerdramen in Deutschland sehr populär» gewesen seien (Follak 2002, 97).¹² Er nennt als Beispiel «*Brutus und Collatinus* von Albert Lindner aus dem Jahr 1866» (ebd.; kursive Hervorhebung M.H.). Die Römertragödie als Binnenstück steht bei den Brüdern Schönthan kaum mehr mit dem Rahmenstück respektive der damaligen Zeit in einem Zusammenhang (außer als Parodie des im 19. Jahrhundert populären Schulstoffes), während Lindner «sein Drama [noch] mit Problemen seiner eigenen Zeit in Verbindung bringt» (ebd., 97). Beispielsweise erscheint die Figur Lucretia bei Lindner «als Beispiel für richtiges weibliches Verhalten» (ebd., 89), entsprechend «der zeitgenössischen Konzeption der bürgerlichen Ehefrau» (ebd.). Mit Gollwitz als Gymnasiallehrer-Figur wird bei den Brüdern von Schönthan möglicherweise der echte Dichter und Gymnasiallehrer Lindner parodiert (vgl. ebd., 101).¹³

¹¹ Die Definition aus Kapitel 2 wird hier noch einmal angeführt: «[L]a *mise en abyme* proprement *théâtrale* [...] désigne [...] un *dédoublement thématique*» (Forestier 1981, 13). Da der Titel des Gesamtstücks gleich lautet wie jener des Binnenstücks, wird angedeutet, dass die beiden Dramen inhaltliche Übereinstimmungen aufweisen könnten.

¹² Follak verweist hier auf: Volker Riedel (2000): Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung. Stuttgart/ Weimar, 244 – 245.

¹³ Diesen Standpunkt vertritt Follak, der ihn wie folgt begründet: «Die fiktive Figur des Professor Gollwitz [...] hat viele Gemeinsamkeiten mit der Biographie Albert Lindners. Beide schreiben in ihrer Studenzeit erotisch aufgeladene Römerdramen [...] Ihre Stücke lassen jeweils das Bemühen erkennen, Wissen über die antike Geschichte zu demonstrieren, wenn Lindner und Gollwitz auf viele weitere *exempla* aus der römischen Frühzeit anspielen. Und beide versuchen, in die *exempla* aus der Vergangenheit ihre eigenen bürgerlichen Menschenbilder zu projizieren. Bei Lindner erscheint die Lucretia als Inbegriff der bürgerlichen Ehefrau, die sich um Haus und Familie kümmert, und Gollwitz porträtiert die Tochter des Königs Titus Tatius als Frau, die entschlossen für ihre Überzeugungen eintritt. In beiden Fällen werden also die Werte, für die Lucretia und Virginia einstehen, mit festen Normen verbunden. [...] Sowohl bei Lindner wie bei Professor Gollwitz erweisen sich die *exempla* als Gebiet, auf dem sich nur spätpubertierende Stu-

Erst nach der Erwähnung des Binnenstücks wird die Bedeutung des Titels *Der Raub der Sabinerinnen* klar: Gollwitz hat das Manuskript seiner in Versen verfassten «Römertragödie» nach vielen Jahren wiedergefunden (Raub der Sabinerinnen (Sch): I, 10). Obschon er von vornherein an der Qualität seines Werkes zweifelt, liest er es dem Dienstmädchen Rosa vor (vgl. ebd., 10). Diese metatheatrale Sequenz wird dem Publikum nicht direkt gezeigt, sondern als Bericht übermittelt. Dadurch bleibt der Inhalt des Stückes noch offen. Das Publikum erfährt jedoch, dass Rosa von der Lesung so gerührt ist, dass die alleinige Erinnerung an die Theaterlesung ausreicht, sie erneut in Tränen ausbrechen zu lassen (ebd.). Dies bezeugt auch ihre Theaterbegeisterung, wobei sie innerhalb der Handlung zu den wenigen Eingeweihten gehört, die um die Aufführung des Binnenstückes wissen. Gollwitz' Schwiegersohn kommentiert den Bericht der Lesung vor der Hausangestellten metatheatral: «Molière hat ja auch seine Stücke der Haushälterin vorgelesen, bevor er sie aufführen ließ» (ebd., 13) – dieser Bezug findet sich nur im Original der Brüder von Schönthan – in Goetz' Bearbeitung wurde die entsprechende Passage gestrichen.

Inhaltlich geht es im Werk des fiktiven Dichters Gollwitz darum, «wie sich Romulus die Ehefrauen für die vorwiegend männliche Bevölkerung des neugegründeten Rom verschafft, die ihm die benachbarten Sabiner zuvor verweigert haben.» (Follak 2002, 101).¹⁴ In die Geschichte fließen jedoch «mehrere antike *exempla*» ein (ebd., 103). Beispielsweise enthält das Stück eine «Szene, in der er eine Tochter des Sabinerkönigs Titus Tatius auftreten läßt, die dem römischen König Romulus voller Stolz entgegentritt und mit leidenschaftlichen Worten ihre Keuschheit über den Tod stellt» (ebd., 102).

Theaterdirektor Striese, dessen Truppe in der Stadt weilt, erscheint im Haus des Professors, um die «hervorragenden Persönlichkeiten der hiesigen Stadt eigenhändig zum Abonnement einzuladen» (Raub der Sabinerinnen (Sch): I, 17). Die Welt des Theaters dringt also in Person von Striese in das Gollwitzsche Haus ein. Zwar erwidert der Hausherr, die Familie gehe «eigentlich nie ins Theater» (ebd.), denn insbesondere seine Frau, zu diesem Zeitpunkt in einem Kuraufenthalt, hat sich gegen Theaterbesuche aus-

den und Lehrer bewegen, wenn sie sich als Freizeitdichter betätigen. Die *exempla* erscheinen als abgesunkenes Kulturgut, das als Basiswissen in der Schule gelehrt, aber nicht mehr für ernstzunehmende Dichtung verwendet wird. Stattdessen wird der Stoff nur noch in Römerdramen verarbeitet, die die Brüder Schönthan in ihrem Schwank der Lächerlichkeit preisgeben» (Follak 2002, 103 f.)

¹⁴ Follak setzt sich unter anderem mit der Bearbeitung des römischen Stoffes durch die Brüder von Schönthan auseinander, vor allem im Kapitel *Franz und Paul von Schönthan: «Der Raub der Sabinerinnen»*: Siehe Follak (2002): Lucretia zwischen positiver und negativer Anthropologie. Coluccio Salutati's *Declamatio Lucretiae* und die Menschenbilder im *exemplum* der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit, 101-104. [PDF-Onlinefassung]. URL: <<http://kops.ub.uni-konstanz.de/bitstream/handle/urn:nbn:de:bsz:352-opus-9144/follak01-text.pdf?sequence=1>> (22.05.2013).

gesprochen. Gollwitz gibt jedoch Theaterdirektor Striese gegenüber vor, ein guter Bekannter von ihm habe ein Stück verfasst (ebd., 19) – und Striese fängt sofort Feuer für die Römertragödie, auf die in der Folge immer wieder Bezug durch metatheatrale Aussagen genommen wird. Erst später wird sich Gollwitz Striese gegenüber als Autor des Stücks zu erkennen geben.

Der Theaterdirektor zeigt sich vom Stück begeistert. Es soll indessen unter einem Pseudonym aufgeführt werden, denn der Professor möchte unerkant bleiben, da sein Ruf auf dem Spiel steht. Durch den Umstand, dass einige Personen in den Plan eingeweiht sind, wird Verstellungskomik¹⁵ erzeugt, die darauf abzielt, das Binnentheaterstück vor den Nicht-Eingeweihten geheimzuhalten. Dies lässt sich hier als metatheatrale Komik bezeichnen, weil die Verstellungskomik mit der Theaterraufführung zusammenhängt. Insbesondere die früher als erwartet aus der Kur zurückgekehrte Ehefrau des Professors darf nichts von der Römerkomödie erfahren. Komisch wirkt z.B. der Versprecher des Schauspielers Sterneck gegenüber Gollwitz' Tochter Marianne, die bislang nicht in die Theaterpläne eingeweiht ist, als er sagt: «Wenn Sie gestatten, nächste Woche, gnädige Frau. Diese Woche habe ich noch Proben...» (Raub der Sabinerinnen (Sch): II, 59). Auf Mariannes Frage «Was für Proben?» (ebd.) redet er sich heraus mit den Worten: «Anproben... ich lasse mir grad ein paar Anzüge bauen...» (ebd.). Das eingeweihte Publikum wird so immer wieder an das Binnentheaterstück erinnert, und Komik wird dadurch erzeugt, dass das Publikum über Mehrwissen verfügt. Sprachkomisch wirkt die beabsichtigte Doppeldeutigkeit des Wortes *Proben*. Im Stück kommen mehrere ähnlich gelagerte Versprecher und Andeutungen vor, die sich als metatheatrale Running-Gags durch das ganze Stück ziehen.¹⁶

¹⁵ Darunter versteht man, wie im Kap. 3 ausgeführt wurde, die «[e]rheiternde Wirkung eines vom Publikum durchschauten Täuschungsmanövers einer Bühnenperson über ihre Identität [...] – meist zugleich unter redekommischem Einsatz von *simulatio* bzw. *dissimulatio* [...]» (Fricke/Salvisberg 1997, 279). In *Der Raub der Sabinerinnen* hängt diese Verstellungskomik mit dem Theater zusammen: Es geht um das Verschweigen von Gollwitz' Autorschaft und letztlich um die Geheimhaltung des gesamten Theatergeschehens im Zusammenhang mit den Proben und der Aufführung des Stücks.

¹⁶ In einer früheren Szene etwa korrigiert sich Rosa, als sie der Frau des Professors gegenüber die Auskunft erteilt, Gollwitz gehe ins Schützenhaus «Wegen der Büh... wegen dem Biere» (Raub der Sabinerinnen (G): I, 38) – denn im Schützenhaus ist die Bühne aufgebaut. Nachdem Gollwitz' Frau den Fallfehler der Hausangestellten korrigiert hat, wundert sie sich darüber, jedoch ohne ernsthaft Verdacht zu schöpfen, weil ihr Mann jetzt schon nachmittags Bier trinke. Auch Gollwitz' Tochter Paula verrät sich, indem sie Sterneck mit seinen Rollennamen («Markus») bezeichnet, als sie über ihn spricht (vgl. Raub der Sabinerinnen (Sch): III, 78). Bei Goetz verplappert sich auch Lieschen, ein Kind aus der Striese-Truppe, als es vergisst, das Pseudonym des Autors zu verwenden und stattdessen vom «Professor» spricht (vgl. Raub der Sabinerinnen (G) III, 101) – was insbesondere deshalb gefährlich ist, weil auf der Bühne auch Schüler Gollwitz' als Statisten anwesend sein werden, die die wahre Identität des Dramenautors nicht erfahren sollen.

Mit der Figur des Emil Sternecks tritt im zweiten Akt ein Schauspieler auf – jedoch vorerst nicht auf der Bühne, sondern, indem er in Zivil einen ehemaligen Studienkollegen besucht. Eigentlich heißt Sterneck mit bürgerlichem Namen «Emil Groß» (vgl. Raub der Sabinerinnen (Sch): II, 38). Wie bei von Gollwitz' Autorenpseudonym wird hier ein metatheatrales Thema angesprochen, nämlich das des Künstlernamens (hier: eines Schauspielers). Die Figur sagt über sich selbst aus, «keine Spur Talent» zu haben (ebd., 40). Das schauspielerische Talent Sternecks, der als vermeintlicher Star der Striese-Truppe gilt, wird also schon in der Version Franz' und Pauls von Schönthan als sehr zweifelhaft dargestellt.

Bei Goetz wird Sternecks (alias Emil Groß') schauspielerische Unfähigkeit durch eine (meta-)theatrale Einlage richtiggehend vorgeführt, und zwar anlässlich seines Besuchs bei Leopold, seinem ehemaligen Studienkollegen und Gollwitz' Schwiegersohn.

LEOPOLD: Sprich mal was vor!

STERNECK: Ist das dein Ernst? *(Er wirft sich nach einer kleinen Pause der Sammlung auf die Knie und brüllt los, sodass man viel Organ hört und nur die unterstrichenen Worte versteht)*¹⁷

«Ich zählte zwanzig Jahre, Königin,

«In strengen Pflichten war ich aufgewachsen

«Im finstern Hass des Papsttums...»

LEOPOLD: Genug!

STERNECK: *(unentwegt)* «aufgesäugt,

«Als mich die unbezwingliche Begierde

«Hinaustrieb in das weite Land...»

LEOPOLD: Ich glaube es dir.

(Raub der Sabinerinnen (G): II, 50; vgl. Maria Stuart: I, 6. Auftritt, 564; Kursivsetzung u. Anm. M.H.¹⁸)

Der Regieanweisung ist zu entnehmen, wie die Passage gesprochen werden muss: Sterneck führt *ex negativo* vor, wie ein guter Schauspieler die Stelle eigentlich *nicht* vortragen darf. Hierbei handelt es sich um ein eigentliches Theater im Theater *en miniature* mit Leopold als Zuschauer, einer Theaterprobe vergleichbar, die jedoch nicht auf einer Bühne, sondern in einem Privathaushalt stattfindet. Trotz Leopolds Versuch, seinen Freund zu unterbrechen, spricht dieser unbeirrt weiter. Am Beispiel dieser Szene aus Schillers Tragödie *Maria Stuart* werden Sternecks schauspielerische Fähigkeiten als äußerst kritikwürdig vorgeführt. Gleichzeitig entbehrt die Szene nicht der Situationskomik. Diese kurze Theater-im-Theater-Einlage fehlt in der Originalversion von *Der Raub der Sabinerinnen* der Gebrüder von Schönthan. Die Szene erinnert an Goetz' frühes Stück *Der Lampen-*

¹⁷ Satzzeichen im Original. Kursivsetzung der Regieanweisung M.H. (bei Goetz: Unterstreichungen). Diese Änderung in Bezug auf die Kennzeichnung des Nebentextes wird in allen weiteren Auszügen der Goetz'schen Bearbeitung vorgenommen.

¹⁸ Zur Vereinheitlichung wurden ebenfalls die Figurenangaben in Goetz' Bearbeitung entgegen der maschinengeschriebenen Vorlage in Kapitälchen gesetzt. Zudem wurde auch die Typographie bei der Schönthan-Version durch Ergänzung von Doppelpunkten angepasst, was durch eckige Klammern gekennzeichnet wurde, siehe unten.

schirm (1911), in dem ebenfalls ein Zitat aus *Maria Stuart* vorkommt und wo desgleichen ein Mann als Königin angesprochen wird. Das erzeugt eine komische Wirkung, etwa dann, wenn Sterneck alias *Mortimer* sich hier an Leopold wendet mit den Worten: «Wie ward mir, Königin» (Raub der Sabinerinnen (G): II, 51; vgl. *Maria Stuart*: I, 6. Auftritt, 564). Daneben wird jedoch auch explizit schauspielerisches Unvermögen verlacht und kritisiert, es werden also durch die Schauspieleinlage auf der Bühne metatheatrale Inhalte thematisiert. Anhand dieser Szene werden große schauspielerische Mängel Sternecks, etwa betreffend Lautstärke und Akzentuierung des Damentexts, dem Zuschauer vor Augen geführt. Selten kommt in Goetz' Stücken die Kritik an einem Schauspieler so explizit vor wie hier.

Seine Rolle kann Sterneck möglicherweise auch deshalb nicht zufriedenstellend spielen, weil er eine Spannweite von zu vielen Rollen abdecken muss, wie einer metatheatralen Aussage zu entnehmen ist: Er stellt sich vor als «[g]egenwärtig jugendlicher, schüchterner Liebhaber, Naturbursche, Operettentenor und Regisseur bei der Direktion Emanuel Striese» (Raub der Sabinerinnen (Sch): II, 38; vgl. (G): II, 52). Dadurch wird – im Original wie in Goetz' Bearbeitung – ebenfalls Kritik an einem Amateurtheater geübt, das sich zu vielen Sparten verschrieben hat und in dem ein Laien-Schauspieler beispielsweise gleichzeitig Regie zu führen und als Operettensänger aufzutreten hat – etwas, was sicher nicht auf Goetz' professionell organisiertes Boulevardtheater übertragen werden kann. Bei Goetz verschärft das Vorführen von Sternecks schauspielerischer Unzulänglichkeit in der Szene aus *Maria Stuart* noch diese Kritik.

Gegen Ende des Stückes kommt Sterneck selbst zur Einsicht, in Zukunft nicht mehr als Schauspieler auftreten zu wollen. Die Liebe zu einer Schauspielerin habe ihn dazu bewogen, diesen Beruf zu ergreifen – um eine eigentliche Berufung oder ein außergewöhnliches Schauspielertalent handelt es sich keineswegs. Strieses Bedauern über den Rücktritt seines Starschauspielers erschöpft sich denn auch weitgehend darin, den Verlust der eleganten Garderobe zu beklagen, welche die Truppe dank Sterneck besitzt.

STRIESE[.] Das hat mir noch gefehlt. Aber Mensch, wo denken Sie denn eigentlich hin? Wie kann ich Sie denn entlassen, noch dazu augenblicklich? Ich brauche Sie ja wie einen Bissen Brot. Von Ihrem Talent will ich noch gar nicht einmal reden; aber Ihre geradezu aristokratische Garderobe, der hellgelbe Ueberzieher [sic], der Frack mit dem Seidenfutter und ihr Pelz mit dem Biberkragen, das sind ja wahre Prachtstücke. Ich sage Ihnen, ich bin jetzt fünfundzwanzig Jahre Theaterdirektor, aber einen Liebhaber mit zwei weißen Piqué-Anzügen zum Wechseln, das habe ich noch nicht gehabt. Wie sollen wir denn ein Salonstück geben, wenn Sie mit Ihrem Chapeau claue abreisen. Und dabei Ihre glückliche Figur.

STERNECK[.] *bescheiden ablehnend*. Aber ich bitte Sie, lieber Direktor.

STRIESE[.] Nur keine falsche Bescheidenheit. Ich sage Ihnen, Sie haben eine sehr glückliche Figur, denn jedem einzelnen von uns haben Ihre Sachen gepaßt, wie angegossen. Sogar meine Frau hat neulich als «Pariser Taugenichts» in Ihrem Sammetjackett einen großartigen Erfolg gehabt.

STERNECK[.] Seien Sie nur ganz unbesorgt. Meine Theatergarderobe lasse ich Ihnen zum Andenken.

STRIESE[.] *Schüttelt Sterneck gerührt die Hand.* Sterneck, das ist ein schöner Zug von Ihnen.

(Raub der Sabinerinnen (Sch): IV, 118f.)

Angesprochen wird hier die Wichtigkeit der Kostüme für das Gelingen einer Aufführung – dieser Aspekt ist gerade im Boulevardtheater nicht zu unterschätzen, spricht Striese doch die Bedeutung eleganter Kleidung für das «Salonstück» selbst an (ebd.), auch wenn dies hier natürlich sehr überzeichnet dargestellt wird. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu erfahren, dass Huber (1985) in seiner Untersuchung über das deutsche Boulevardtheater in den 1980er Jahren, aufgrund der Auswertung von Fragebogen, zu folgendem Schluss kommt: Nach Auskunft der befragten «Kostümbildner, die auch in anderen theatralen Genres arbeiten» (Huber 1985, 298) werde «im Boulevardtheater das Kostüm als wichtiger und bedeutsamer angesehen [...] als in den übrigen Theaterformen» (ebd.).¹⁹

Indirekt werden in *Der Raub der Sabinerinnen* auch die Kosten der Theatergarderobe thematisiert, denn Striese deutet an, dass ihm die Mittel fehlen, um die Garderobe von Sterneck zu ersetzen. Metatheatral wird Strieses Auffassung von Theater dem Verlassen preisgegeben. Denn er scheint sich mehr um die Kostümierung zu sorgen als um den Verlust seines Schauspielers, den Striese mit viel weniger Bedauern ziehen lässt, nachdem dieser der Truppe die Kostüme hinterlassen hat. Auch scheint die Bekleidung seiner Meinung nach sehr viel zum Erfolg des Stückes beizutragen, wie sich zumindest das Beispiel seiner Frau verstehen lässt, welche dem «Sammetjackett einen großartigen Erfolg» zu verdanken hat (vgl. Raub der Sabinerinnen (Sch): IV, 119). Parodistisch wirkt in dieser Szene die Tatsache, dass sich der künstlerische Wert des Schauspielers auf die Bekleidung zu reduzieren scheint. Für zusätzliche Komik sorgt die Gegebenheit, dass je nach Rollenbesetzung ein anderes Mitglied der Truppe Sternecks Garderobe trägt, denn es wirkt eher unwahrscheinlich, dass Sternecks Kleider tatsächlich allen so gut passen, wie Striese dies beteuert.

Gollwitz' Römertragödie wird von Striese schließlich aufgeführt mit dem Ziel, «das vornehme Publikum anzulocken» (Hensel 1986, 1389). Sterneck wird in der Römertragödie die Rolle des «Marcus» übernehmen (vgl. Raub der Sabinerinnen (G): II, 52) – bei Goetz lässt seine Schauspieleinlage im privaten Rahmen bereits ein mögliches Scheitern der Aufführung erahnen. Gleichzeitig scheint Striese alles in seiner Macht Stehende zu unternehmen, um der Tragödie zum Erfolg zu verhelfen. Hensel schreibt im Folgenden über die Rolle des Theaterdirektors.

¹⁹ Zur Wichtigkeit der Kostüme vgl. Huber 1985, 266-298.

In einem Schwank von unverfrorener Albernheit, zwischen dem von Angst und Stolz gebeutelten Professor, seiner tyrannischen Frau [...], [...] zwischen diesen Possenmarionetten und mitten in einem Platzregen lauter Späße, steht ein Mensch wie ein Brillant in einer Blechfassung, der Schmierendirektor Striese, entschlossen, das Römerdrama zum Triumph zu führen, und dies im heimatlichen Tonfall – ein sächselnder Römer, doch ein König des Theaters mit der Würde eines großen Künstlers noch in dieser Lächerlichkeit, die mehr als rührend, die erbarmungswürdig ist, ja von einer gewissen Hoheit sein kann, wenn ein großer Schauspieler den Striese spielt – und es gibt, seitdem Albert Bassermann (1867-1952) die Tragikomik dieser Rolle entdeckt hat, kaum einen Komödianten von Rang, der den Striese nicht gespielt hätte oder doch gern einmal spielen möchte.

(Hensel 1986, 1388)

Striese kann demnach auch als tragische Figur gespielt werden, denn das Theater ist ihm ein wichtiges Anliegen und an gutem Willen mangelt es ihm nicht. Daneben weist er viele komische Züge auf: Seine Fähigkeiten als Theaterleiter erscheinen von vornherein zweifelhaft. Striese ist zwar schon seit «fünfundzwanzig Jahre[n] Theaterdirektor» (Raub der Sabinerinnen (Sch): I, 29). Das Publikum ahnt indessen, wie es um die Schauspielkünste Strieses und seiner Frau bestellt ist, wenn er selbst das Können des Schauspielerpaares, das auch Regie führt, mit folgenden Worten anpreist:

STRIESE: [...] Da ist gleich unsere Eröffnungsvorführung, «Hasemanns Töchter», die geht wie geschmiert, wir spielen's ohne Souffleur.

PROFESSOR: Wahrhaftig?

STRIESE: Wir haben gar keinen. (*Er lacht herzlich über seinen eigenen Witz[.]*) Das ist eine virtuose Leistung, besonders von mir und meiner Frau. Uns können Sie mitten in der Nacht aufwecken, so spielen wir «Hasemanns Töchter». Und was mein übriges Personal anbelangt, so kann ich mir wohl ohne Übertreibung schmeicheln, es sind Künstler dabei – alle Hochachtung! Mein erster Liebhaber, zum Beispiel, der ist aus einem vornehmen Haus entsprungen! Wenn Sie den sehen, glauben Sie, Sie haben einen jungen Prinzen vor sich. [...] Das ist überhaupt sozusagen eine Spezialität von mir, junge Talente ausfindig zu machen. Seien es Schauspieler, oder Autoren!

(Raub der Sabinerinnen (G): I, 20; vgl. Raub der Sabinerinnen (Sch): I, 18).

Dass die Truppe ohne Souffleur auskommen muss, zeigt bereits, wie es um sie bestellt ist. Das Publikum wird durch diese metatheatrale Aussage über die unzureichenden Bedingungen informiert, unter denen Strieses Laientheater funktioniert. Dennoch betreibt Striese seine Theaterleidenschaft mit Hingabe. Dabei handelt es sich bei ihm und seiner Frau nichtsdestoweniger um Laienschauspieler, so sehr er auch das Gegenteil beteuert. Komisch wirkt auch Strieses Einschätzung des Schauspielerberufs. Er geht von falschen Annahmen aus, wenn er blufft, dass einer seiner Schauspieler – nämlich Sterneck – «aus einem vornehmen Haus entsprungen» sei (Raub der Sabinerinnen (G): I, 20) – da seine Aussage impliziert, die adelige Abstammung des Schauspielers wirke sich positiv auf dessen Schauspiel aus, bei dem es darum geht, hochrangige Personen darzustellen. Die Falschheit dieser Aussage beweist Sternecks Schauspiel. Ganz Unrecht scheint Striese mit seiner als Bluff wirkenden Aussage jedoch nicht zu haben, denn am Ende des Stücks entpuppt sich Sterneck zumindest als einflussreich und stellt Striese in Aussicht, ihm eine Stelle als Theaterdirektor «in Neustadt» zu verschaffen (Raub der Sabinerinnen

(Sch): IV, 119). Er kündigt an, sein Onkel sei dort «nämlich Bürgermeister» (ebd.). Wie Sternecks Einlage gezeigt hat, übertreibt Striese, wenn er dessen Schauspiel lobt (vgl. ebd.: I, 18). Diese Passage folgt in Goetz' Bearbeitung weitgehend dem Original. Man kann Striese nicht nur in Bezug auf die Einschätzung der schauspielerischen Fähigkeiten seiner Truppe kritisieren, wobei er sich selbst als erfolgreichen Talentsucher darstellt (vgl. ebd.). Auch seine Fähigkeiten als Regisseur scheint er zu überschätzen. Beispielsweise rechnet er viel zu wenig Zeit ein, um sich zu kostümieren: Gollwitz macht Striese, der halb kostümiert in seinem Hause auftaucht, auf die Zeit aufmerksam: «Ja, aber Striese, es ist schon ein viertel sieben. – Sie kommen im ersten Akt, werden Sie denn noch mit dem Kostümieren fertig werden?» (Raub der Sabinerinnen (Sch): III, 79). Striese versucht, den Autor der Römerkomödie zu beruhigen:

Da seien Sie nur ganz außer Sorge. Jetzt stehe ich noch da in meinem Zivilmantel, wie Sie sehen – und in einer halben Stunde können Sie mich schon auf der Bühne erblicken als König Titus Tatius. Das geht bei mir wie ein Donnerwetter: – rauf mit die Trikots – rein in die Tunika – und der Sabinerkönig ist fertig.
(Raub der Sabinerinnen (Sch): III, 79)

Illusionsstörend klärt Striese das Publikum über den zu vollziehenden Rollenwechsel auf. Seine metatheatralen Aussagen sorgen nicht nur für Komik, sondern dienen wiederum dazu, dem Publikum die ungenügenden Theaterbedingungen klarzumachen. Es lässt sich daraus eine Kritik an Striese als Regisseur ableiten – womit ein mögliches Scheitern der Aufführung angedeutet wird. Als Regisseur und Theaterdirektor erscheint Striese mehr als Parodie denn als vorbildliche Figur: Die Römertragödie wird in Rekordzeit geprobt und aufgeführt. Und das Stück soll bereits nach acht Probetagen gegeben werden, wie dem metatheatralen Dialog zwischen dem Professor und dem Theaterdirektor zu entnehmen ist (vgl. Raub der Sabinerinnen (Sch): I, 30).

PROFESSOR: Haben Sie denn da noch genug Proben?
STRIESE: Aber ja! Nur nicht überprobieren. Wenn die Schauspieler zu genau wissen, was kommt, das teilt sich dem Publikum mit und aus ist es mit der Spannung.
(Raub der Sabinerinnen (G): I, 33.)

GOLLWITZ [:] [...] Und können Sie denn die Rollen auch gut besetzen?
STRIESE: [:] *das Manuskript unter dem Arm, den Hut in der Hand* Na, seien Sie doch so gut, Herr Professor, da haben wir schon ganz andere Stücke besetzt! Und das sage ich Ihnen gleich: Den König Titus Tatius gebe ich selber, schon wegen der künstlerischen Verkörperung des königlichen Anstands. Meine Frau spielt die Virginia; da werden Sie Ihre Freude erleben. Die Rolle ist ihr sozusagen auf den Leib geschrieben. [...] Sehen Sie, da habe ich gerade ein paar Bilder von ihr. Da ist sie als «Maria Stuart» – da als «jüngster Leutnant» und hier als «schöne Helena». [...] GOLLWITZ[:] Ja; aber was Ihre Frau anbelangt, die «Virginia» ist doch eigentlich eine t r a g i s c h e Rolle?
STRIESE[:] I das macht gar nichts. Die Frau hat eine staunenswerte Verwandlungsfähigkeit in sich, die Herren Kritiker vergleichen sie immer mit einem Chamäleon.
(Raub der Sabinerinnen (Sch): I, 31)

Geradezu ein Beispiel einer Anti-Poetik für gelungenes Theater stellt Strieses erste Replik dar, in der er als Regisseur zu einer auf das Minimum reduzierten Probearbeit rät

(vgl. Raub der Sabinerinnen (G): I, 33). Wie Sterneck soll angeblich auch Strieses Frau ein breites Repertoire an Rollen beherrschen, wobei komische und tragische Charaktere vertreten sind. Auch in den tragischen Rollen scheint sie jedoch komisch zu wirken, was Gollwitz' Einwand andeutet. Auch diese Darstellung lässt also Zweifel an den schauspielerischen Fähigkeiten der Truppe aufkommen.

Das Rollenspiel und die Verkleidungen der Schauspieler sorgen aber auch für metatheatrale Verwechslungskomik: Gollwitz' Frau und Tochter etwa kehren früher aus dem Kururlaub zurück, wo die Tochter zu allem Überfluss auch noch ein Bild von Frau Striese findet, das Herr Striese dem Professor dagelassen hat:

PAULA[:] [...] Und dabei hat Mama noch nicht einmal das Schlimmste gesehen – ich habe es dort auf dem Schreibtisch gefunden – das Bild hier. *Zeigt Gollwitz die Photographie*
GOLLWITZ[:] Ewige Götter! «Die schöne Helena.»
PAULA[:] Mit mißbilligendem Kopfschütteln. Papa! Papa!
(Raub der Sabinerinnen (Sch): I, 36.)

Der Kommentar des Professors wirkt komisch, da er eine Rolle kommentiert – was andererseits auf Paula, die nicht weiß, dass es sich um das Foto von Frau Striese in einer Opernrolle handelt, wirken mag, als würde ihr Vater die Schönheit einer anderen Frau anpreisen. Von vornherein besteht eine komische Diskrepanz zwischen dem erhabenen Stoff der Römertragödie und der inadäquaten Inszenierung dieses Stoffes durch Strieses Truppe. Dies zeigt sich auch bei seinen metatheatralen Ausführungen zum zweiten Akt, in denen aufführungstechnische Aspekte zur Sprache kommen:

STRIESE[:] Steht denn hier in der Stadt überhaupt Militär?
PROFESSOR[:] Wieso?
STRIESE[:] *leise vertraulich*. Weil da zum zweiten Aktschluß der große Einzug der Priester vorgeschrieben ist. Da brauche ich doch mindestens meine sechs bis acht Mann Soldaten dazu. [...] Es läuft freilich höllisch ins Geld, man muß jedem zwanzig Pfennig geben und ein Galeriebillet auch noch für den weiblichen Anhang, aber mein lieber Gott [...] man darf sich nicht lumpen lassen.
(Raub der Sabinerinnen (Sch): I, 26f.)

Dadurch wird angedeutet, dass das Römerstück des Professors eine aufwändige Inszenierung bräuchte, um adäquat umgesetzt zu werden, was jedoch die beschränkten Mittel auf keinen Fall gewährleisten können – auch wenn es Striese selbst nicht an Großzügigkeit fehlt. Metatheatral werden hier die Statistenrollen evoziert, was dem Publikum bewusst macht, dass auch solche Leistungen vergütet werden müssen. Dadurch wird das Funktionieren und Zustandekommen von Theater metatheatral vorgeführt. In Goetz' Bearbeitung wird Frau Striese schließlich folgende theaterpraktische Lösung in Bezug auf das Heer präsentieren: «Da stopfst du noch 2 Dutzend fleischfarbene Strümpfe aus, steckst sie in Sandalen, wickelst Riemen um die Waden und lässt sie aus den Kulissen gucken.» (Raub der Sabinerinnen (G): III, 102). Das verhältnismäßig teure Militär wird bei Goetz durch Schüler von Gollwitz gespielt, welche Statistenrollen übernehmen und

die man lediglich «ein bisschen älter machen» muss (ebd., 101). Trotz falscher Bärte und Schminke (vgl. ebd.) ist jedoch davon auszugehen, dass das Heer die beabsichtigte Wirkung verfehlen könnte, wenn es mit so jungen, unerfahrenen Statisten besetzt wird. Gestiegt wird Strieses minimalistische Inszenierung noch dadurch, dass er mangels Schauspieler kurz vor der Aufführung die Rolle einer Sklavin «in einem Brief zusammenziehen» will (ebd., 115). Diesen soll «ein stummer Bote dem Marcus auf der Bühne überreichen» (ebd.).²⁰ Striese übergeht dabei Marcus' Einwand, dass auch für diese stumme Rolle kein Schauspieler zur Verfügung stehe (vgl. ebd.).

Die Fähigkeiten der Schauspieler und des Theaterdirektors lassen also zu wünschen übrig. Wie aber ist es um die Qualität des Stücks von Professor Gollwitz bestellt? Striese gefällt es – was nicht unbedingt als ein Qualitätsmerkmal gelten kann. Denn er ist nicht ein Garant für gutes Theater, sondern vertritt vielmehr das Laientheater, «die Schmiere» (siehe z.B. Raub der Sabinerinnen (G): II, 96). Der Theaterdirektor äußert sich nach dem Lesen des ersten Aktes begeistert: «Das ist ja geradezu ein großartiges Gemälde menschlicher Leidenschaften, und die Sprache, die Sprache!» (Raub der Sabinerinnen (Sch): I, 24, vgl. ebd. 28). Außerdem findet er, *Der Raub der Sabinerinnen* sei «ein ganz kolossaler Titel» (Raub der Sabinerinnen (G): I, 21). Striese möchte das Drama also unbedingt aufführen. In Goetz' Bearbeitung willigt Professor Gollwitz nicht zuletzt aus finanzieller Not in die Aufführung des Stücks ein – wobei es, wie erwähnt, unter einem Pseudonym aufgeführt werden soll (vgl. ebd.: I, 31). Indem finanzielle Aspekte in Goetz' Bearbeitung zur Sprache kommen, wird dem Publikum das Funktionieren von Strieses Theaterbetrieb transparent gemacht:

STRIESE: Herr Professor, machen Sie einen armen Theaterdirektor nicht unglücklich. Und Sie selber! Überlegen Sie nur, was Sie für ein schönes Sümmchen Geld dabei verdienen können. Wenn es ein Erfolg wird, dann geht es über alle Bühnen und dann schneien Ihnen Hundertmarkscheine nur so zum Fenster rein! Bedenken Sie doch, Herr Professor, von jedem verkauften Billet kriegen Sie zehn Prozent – eventuell!

PROFESSOR: Eventuell?

STRIESE: Na ja, aufpassen müssen Sie schon ein bisschen bei der Abrechnung! Aber dafür is[t] ja Ihr Verleger da.

PROFESSOR: Der muss doch auch bezahlt werden! Bleibt denn da noch etwas übrig?

(Raub der Sabinerinnen (G): I, 31f.)

Die Versprechungen, den Autor reich zu machen, werden in Goetz' Bearbeitung durch Strieses Andeutungen, ihm nicht den gesamten Anteil auszuzahlen, geschmälert. Dies wirkt realistischer und stellt eine Änderung gegenüber dem Original dar. Von Franz und

²⁰ Dazu liefert Striese auch gleich einen Vorschlag, wie sich die Abwandlung in den Damentext integrieren lässt (vgl. Raub der Sabinerinnen (G): III, 119). Sterneck in seiner Rolle als *Marcus* soll den Brief, den er zufällig auffindet – da wie erwähnt zuwenig Schauspielpersonal vorhanden ist, um einen Boten zu schicken – auf der Bühne vortragen. (vgl. ebd.). Die Szene wirkt durch Strieses Abwandlung in hohem Grade unwahrscheinlich.

Paul von Schönthan wird es als wahrscheinlicher dargestellt, dass der Professor durch sein Stück zu Geld kommen kann. Goetz scheint es – als Erfolgsautor – in seiner Bearbeitung vorgezogen zu haben, die Situation des Stückeschreibers realistischer darzustellen; außerdem wirkt Strieses angedeutete Unehrlichkeit auch komischer.

Gegen den Erfolg von Gollwitz' Stück spricht in Goetz' Bearbeitung zusätzlich, dass sogar der Professor und Verfasser selbst an der Inszenierbarkeit zweifelt: Es «diest sich vielleicht ganz hübsch, aber wer weiss, wie es auf der Bühne wirkt» (Raub der Sabinerinnen (G): I, 30). Damit wird ein weiterer metatheatraler Aspekt einer Aufführung thematisiert, nämlich die Umsetzung des Damentextes auf der Bühne und die damit zusammenhängenden Inszenierungsprobleme, von denen einige bereits anhand des Heeres aufgezeigt wurden. Striese zerstreut alle Zweifel des Autors (vgl. ebd., 31); schon einmal habe er einem unbekannten Autor, einem «Telegraphenarbeiter» (ebd., 21), zu großem Erfolg verholfen:

STRIESE: Sechs ausverkaufte Häuser haben wir damit gemacht. Meine kleine Frau hat die Hauptrolle gespielt. Übel ist den Leuten geworden – so voll war's! Und jetzt geht das Stück über alle Bühnen. Der Telegraphenarbeiter hat schon ein heidenmässiges Geld damit verdient. Er schreibt schon's nächste.
(Raub der Sabinerinnen (G): I, 21)

Obschon das Stück unter einem Pseudonym erscheinen soll, befürchtet Gollwitz im Falle eines Misserfolgs die Schädigung seines Rufs als Gymnasiallehrer. Er äußert diese Angst gegenüber seinem Schwiegersohn:

Leopold, stelle dir vor, es würde ein Durchfall! Meine Schüler würden mich nicht mehr grüßen! ... Ich müsste auswandern ... !
(Raub der Sabinerinnen (G): II, 47)

Seine Tochter Paula gibt an anderer Stelle zu bedenken: «Als du das Stück s c h r i e b s t, hat es dir doch gefallen!» (ebd.: III, 109). Worauf der Professor antwortet: «Wenn das ein Massstab wäre, gäbe es nur Bombenerfolge! ... Mir ist, als hätte ich Selterwasser in den Knien! ...» (ebd.). Hier wird die Unsicherheit eines Theaterautors, der nicht wissen kann, wie sein Stück beim Publikum und bei der Kritik ankommt, metatheatral zur Sprache gebracht.

Der Professor wird zudem von Lampenfieber geplagt, da Striese ihn angefragt hat, «falls es ein Erfolg wird [...], ein paar Worte des Dankes auf der Bühne zu sprechen» (ebd., 48). Gollwitz übertreibt, wenn er seinem Schwager Leopold gegenüber, einem Arzt, seinen Zustand schildert:

PROFESSOR: Was weisst du von diesem Zustand? Dir stirbt vielleicht einmal ein Patient. Ich hoffe nicht, dass du das im Ernst mit den Aufregungen einer Premiere vergleichen willst! – Ich stehe vor einem Schüttelfrost.
(Raub der Sabinerinnen (G): II, 48)

Aussagen über das Lampenfieber des Autors vor der Premiere finden sich nicht nur in Goetz' Bearbeitung, sondern schon in der Vorlage (vgl. Raub der Sabinerinnen (Sch): III, 76). Dadurch wird das Mitfiebern des Theaterautors bei der Erstaufführung metatheatral angesprochen damit und paradoxerweise die Einfühlung der Zuschauer gefördert. Obschon der Professor durchaus auch Züge eines Antihelden hat, machen ihn Szenen dieser Art durchaus zum Sympathieträger des Publikums. Darauf weist auch Goetz selbst im Vorwort hin: «Wir haben aber den Professor lieb gewonnen, haben mit ihm die Tortur des Lampenfiebers erlebt, wir möchten, dass sein Stück gefällt, damit er Geld verdient» (Goetz: *Vorwort*. «Zu meiner Bearbeitung. Raub der Sabinerinnen (G), S. II). Goetz hat die Figur des Theaterautors noch erweitert: Der Professor beabsichtigt in der Bearbeitung nämlich sogar, sich das Leben zu nehmen, als sein Stück ausgepiffen wird – so viel liegt Gollwitz an seinem qualitativ eigentlich unzureichenden Werk. Das Thalia-Theater Hamburg schrieb anlässlich der Aufführung der Goetz'schen Bearbeitung über Gollwitz als tragikomische Figur:

Es gibt drei große verhinderte Selbstmörder in der klassischen Dramenliteratur: Hamlet, Faust – und den Gymnasialprofessor Gollwitz, der sich auf die Bahngleise legt, weil die Uraufführung seiner heimlich geschriebenen Römertragödie «Der Raub der Sabinerinnen» vom Publikum schon im zweiten Akt gnadenlos ausgebuht wurde. Der prototypische Schwank der Brüder Franz und Paul von Schönthan ist auch eine große Tragödie. Aus heiterem Himmel droht der plötzliche Untergang einer ganzen Familie samt Papagei. Denn dem unglücklichen Familienvater bleibt angesichts der zu erwartenden Spottlawine und der damit einhergehenden Vernichtung seiner bürgerlichen Existenz nur der Selbstmord. Aber es kommt, das macht die Tragödie komplett, zwei Stunden lang kein Zug.

(Thalia Theater (2011): Der Raub der Sabinerinnen von Franz und Paul von Schönthan/Curt Goetz. Hamburger Fassung Sabina Zwach. (Premiere: 18.11.2011)²¹

Damit ist ein Teil der nachfolgenden Handlung in Goetz' Bearbeitung bereits verraten – wie angedeutet, gibt es dafür in der Vorlage der Brüder Schönthan keine Entsprechung. Überhaupt weicht Goetz am stärksten gegen Ende von der Vorlage ab, was er im Vorwort zur Bearbeitung ankündigt:

Die Bearbeitung eines klassischen Schwanks ist eine kitzliche Sache. Es besteht die Gefahr, dass Vertreter der älteren Generation sich zu erinnern glauben, seinerzeit bei der Originalfassung mehr gelacht zu haben. Höchstwahrscheinlich. Denn im Gegensatz zu einem guten Wein wird auch der beste Witz mit den Jahren nicht besser und verliert, wenn man ihn zum fünfzigsten Male hört, viel von seiner [...] Überraschungskraft. Und mit den Situationen ist es nicht anders. Auch ich konnte, als ich von einem halben Jahr von Felix Bloch Erben den «Raub der Sabinerinnen» zwecks einer Bearbeitung zugesandt bekam, bei der Lektüre nicht mehr so lachen, wie ich seinerseits als Pennäler gelacht habe, als ich das Stück zum ersten Mal sah. [...] Aber e i n e s hat schon dem damals noch so dankbaren Pennäler nicht gefallen: Der Schluss! Ich habe es einfach nicht «gefressen», dass Striese statt der beiden letzten Akte vom «Raub der Sabinerinnen» die beiden letzten Akte von «Hasemanns Töchter» gibt. Abgesehen davon, dass auch ein Schwankschluss einen Hauch von Wahrscheinlichkeit haben muss, befriedigt dieser nicht. Denn mit dieser Gewaltmassnahme hat Striese ja nur den Abend gerettet, aber nicht das Stück.

(Goetz: *Vorwort*. «Zu meiner Bearbeitung. Raub der Sabinerinnen (G): S. I f.)

²¹ [Onlinefassung]. URL: <http://www.thalia-theater.de/h/repertoire_33_de.php?play=483> (22.05.2013).

Hier spricht Goetz ganz allgemein die Schwierigkeiten an, die sich auch für einen erfolgreichen Komödienautor bei der Bearbeitung eines erfolgreichen Schwanks stellen. Tatsächlich kann der Theaterabend in der Originalversion von Franz und Paul von Schönthan nur dadurch gerettet werden, dass Striese die Römertragödie abbricht und durch zwei Aufzüge aus dem Stück *Hasemanns Töchter* ersetzt. Die Brüder Schönthan montieren also Akte des Stücks eines realen Autors, nämlich aus *Hasemanns Töchter* (1877) von Adolph L'Arronge, *neben* die fiktive Theater-im-Theater-Einlage, die Gollwitz zugeschrieben wird. Diese Theateraufführung wird den Zuschauern indessen bei den Brüdern Schönthan nicht direkt gezeigt, sondern nur berichtet. So fällt die mangelnde «Wahrscheinlichkeit» (vgl. ebd.), welche Goetz diesem Stück zum Vorwurf macht, etwas weniger auf. Es handelt sich dabei auch nicht um eine gespielte Theater-im-Theater-Einlage.

Nun kommt jedoch die Frage auf, ob und auf welche Weise es Goetz gelingt, Gollwitz' Römertragödie auf andere Weise zu retten. Goetz selbst formuliert die Probleme, die sich dabei stellen. Immerhin deutet er mit Gollwitz' Suizidversuch an, wie viel dieser Figur ihr Stück bedeutet:

Aber wie soll das schlechte Stück des Professors – es hilft nichts, es i s t schlecht – durch die noch schlechtere Aufführung Striese's [sic] zu einem Erfolg werden??
Das war die Preisfrage, der sich der Bearbeiter gegenüber sah.
(Goetz: *Vorwort*. Zu meiner Bearbeitung. Raub der Sabinerinnen (G): S. II f.)

Goetz' Plan besteht darin, Strieses Frau eine neue Facette zu verleihen: Während sie im Stück der Brüder von Schönthan als ähnlich unbegabte, aber leidenschaftliche Laienschauspielerin auftritt wie ihr Gatte, entpuppt sie sich bei Goetz als *die eigentliche*, fähige Regisseurin, die dem Stück zum gewünschten Erfolg verhelfen wird. Wie aber bewerkstelligt sie das? Goetz hat die Rolle von Frau Striese für seine eigene Frau und Partnerin auf der Bühne angepasst:

[Er] schrieb (für seine Frau Valérie von Martens) dem Striese seine Frau Luise dazu, die dem Publikum mit flinker sächsischer Zunge suggeriert, daß man die Tragödie als Parodie spiele [...]. (Hensel 1986, 1389)

Dank dieses Kunstgriffs, die Römertragödie als Komödie zu spielen, gelingt es Goetz, dem Binnenstück *Der Raub der Sabinerinnen* zu einem *Happy Ending* und dem Professor im Rahmenstück zu einem Erfolg als Theaterautor zu verhelfen. Eine – von Sterneck unbeabsichtigte – Parodie stellt bekanntlich bereits dessen erstes Vorspielen der Szene aus Schillers *Maria Stuart* dar.

Dabei wird die eigentliche Aufführung der Römerkomödie auch in Goetz' Bearbeitung nicht gezeigt. Jedoch kommt zur Sprache, welcher Zwischenfall während der Aufführung zur Unterbrechung des Stücks geführt hat.

STRIESE[.] Aber an dem ganzen Unglück ist niemand andres schuld, als die hinterlistige Kreatur, Ihr Papagei, Herr Doktor. – Es war gerade in der vierten Szene des zweiten Aktes. Das Publikum war in der allerschönsten Stimmung. [...] Ich stand als König Titus Tatius ganz vorn rechts am Souffleurkasten mit unterschlagenen Armen, den finster drohenden Blick auf das Römerheer gerichtet. Meine Frau als Virginia war grade beim Schluß ihrer großen Rede angelangt, wo sie dem König Romulus verzweiflungsvoll zuruft: «Beim Zorn der Götter, König, frag' ich dich, steh' Rede mir! Was willst du von mir? Sprich!» Und in diesem selbigen Augenblick schreit der verflixte Papagei ganz laut und deutlich dazwischen: «Gib mir ein Küßchen.» Na, nun war es natürlich aus. Die Leute sind gleich vor Lachen von den Stühlen heruntergefallen. Die Hofdame in der Loge oben ist eigenhändig vom Fauteuil aufgesprungen und zur Türe hinausgelaufen. Und im Parterre – ein Geschrei und ein Getobe – es war der reine Hexensabbath. Wer weiß, was sie uns noch alles auf die Bühne geworfen hätten, wenn meine älteste Tochter nicht die Geistesgegenwart gehabt hätte, den Vorhang herunterzulassen.
(Raub der Sabinerinnen (Sch): III, 108f.)

Nach diesem Eingriff des Papageis in die Handlung gibt es für Frau Striese in Goetz' Bearbeitung keine Alternative, als das Stück als Parodie weiterspielen zu lassen.

Im Gegensatz zur Vorlage enthält Goetz' Bearbeitung neben der Szene aus Schillers Drama *Die Räuber* noch eine weitere eigentliche Theater-im-Theater-Einlage, nämlich eine Theaterprobe. Dies gilt es auch insofern hervorzuheben, als längere Theater-im-Theater-Einlagen in Goetz' Gesamtwerk ansonsten eher selten vorkommen. Häufiger findet sich Metatheatralität beispielsweise in Form eines Vor- und Nachspiels. In der als Binnentheater gezeigten Probe wird den Zuschauern zusätzlich vorgeführt, warum die Aufführung zum Scheitern verurteilt ist. Die Probe spielt auf der «Bühne des Schützenhauses» (Raub der Sabinerinnen (G): III, 97).²² Es handelt sich um dieselbe Bühne, auf der auch die spätere (dem Publikum nicht mehr direkt gezeigte) Premiere stattfinden wird. Als erstes ermahnt Luise Striese die Schauspieler hinter dem Vorhang mit folgenden Worten zu mehr Ruhe:

Nachdem die Sabiner geschlagen sind, ziehen sie sich zurück, soweit sie nicht tot sind, und haben gar keine Veranlassung, noch so zu brüllen, – damit die Römer sie womöglich noch finden!
(Raub der Sabinerinnen (G): III, 97)

Durch diesen metatheatralen Kommentar werden auch die Zuschauer der Rahmenhandlung (nicht nur die an der Binnenhandlung Beteiligten) auf die Tatsache aufmerksam gemacht, dass ein Theaterstück glaubwürdig wirken muss, wenn es Erfolg haben soll – ähnlich, wie Goetz dies im Vorwort formuliert hat (siehe oben). Aus Luise Strieses Bemerkung geht auch hervor, dass die Laienschauspieler der Truppe durch ihr unangemessenes Spiel ganz grundsätzliche Schauspielregeln missachten, wodurch verhindert wird, dass eine wahrscheinlich wirkende Handlung gezeigt werden kann. Dem äußeren Publikum wird klar, dass es sich um eine Probe handelt, da die laufende Szene durch Luise Strieses metatheatrale Bemerkungen durchbrochen wird und auch keine Binnenzuschauer anwesend sind.

²² Entgegen dem Original ohne Hervorhebung; M.H.

Einen Inszenierungsfehler verhindert der fiktive Autor Gollwitz, als er auf einen Anachronismus aufmerksam macht: «Sie können doch in einer R ö m e r k o m ö d i e keinen Kanonendonner machen!!» (Raub der Sabinerinnen (G): II, 82f.). Diese Anregung wird von Striese – respektive seiner Frau, der eigentlichen Regisseurin des Stücks – aufgenommen: Der beabsichtigte Kanonendonner wird in ein Gewitter mit Blitz und Donnerschlag umgewandelt. Diese Änderung kommentiert Frau Striese metatheatral während der Probe (vgl. ebd.). Komik entsteht, wenn sie ihren Sohn Karlchen, der den Donner erzeugen soll, mit folgenden Worten anleitet: «Dann Näherkommen des Gewitters, wenn Papa den Marcus mit seiner Lanze durchbohrt: Greller Blitz, flackernder Blitz mit Einschlag, gleichzeitig!» (Raub der Sabinerinnen (G): III, 98). Auf komische Weise werden die Ebenen von Binnen- und Rahmenhandlung in Frau Strieses Aussage durchmischt, wenn sie von ihrem Mann als «Papa» spricht (vgl. ebd.) und seine Funktion für das Kind auf der Ebene der Rahmenhandlung anspricht, Sterneck jedoch mit dessen Rollennamen «Marcus» bezeichnet (ebd.).

Die Probe wird außerdem dadurch gestört, dass eine der Hauptrollen, nämlich Striese als König, abwesend ist, weil er als Theaterdirektor «zum Bürgermeister» hat gehen müssen (ebd.). Gerade durch Strieses Abwesenheit – da er ausnahmsweise nicht die Szene dominiert – fällt die Ernsthaftigkeit auf, mit der seine Frau Regie führt: Sie weist die Schauspieler an, sich korrekt zu positionieren und zu bewegen, beispielsweise Sterneck: «Sie müssen sich abgewöhnen, so schwerfällig zu sein» (ebd., 99). Nicht alle Tipps Luises sind jedoch als Schauspielanleitungen ernstzunehmen. Dies verdeutlicht das Beispiel einer Anekdote aus einer *Faust*-Inszenierung der Striese-Truppe:

Erinnern Sie sich, wie Sie im Faust Ihrem Direktor das falsche Stichwort brachten, indem Sie, statt zu sagen: «Das sieht schon besser aus, man weiss doch wo und wie» – worauf der Mephisto zu antworten hat: «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie» – indem Sie sagten: «Das sieht schon besser aus, man weiss doch wie und wo», und Striese, ohne mit der Wimper zu zucken, antwortete: «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie»... das nennt man Geistesgegenwart.
(Raub der Sabinerinnen (G): III, 97)

Indem Luise Striese den Schauspieler anweist, Fehler auf der Bühne einfach zu überspielen, wird wiederum die Unzulänglichkeit der Truppe klargemacht: Durch solche Pannen wird eine Tragödie zur Komödie. Und nur als Parodie kann Gollwitz' Stück letztlich ein Erfolg werden. Luise Striese erscheint also nicht uneingeschränkt als Garantin von gutem Theater, sie weist auch Züge einer komischen Figur auf.

Frau Striese weist Sterneck an, «Sprechübungen» zu machen (ebd., 105). Seine schauspielerischen Mängel wurden bei Goetz bekanntlich bereits im Vorspiel im Hause Gollwitz offenbar. Im Gegensatz zu jener unkommentierten Schauspieleinlage im zweiten Akt wird Sternecks Schauspiel und seine Verkörperung der Römer-Rolle hier von

Frau Striese kritisiert, wenn sie ihm etwa zu bedenken gibt: «Nun überlegen Sie sich mal, ob das richtig ist im Sinne der Rolle, wenn Sie sich gleich auf mich stürzen wie der Hund auf den Knochen» (Raub der Sabinerinnen (G): III, 102).

Darauf rezipiert sie einen Auszug aus dem Stück, um ihren Standpunkt zu belegen, weist also textnah nach, wie Sternecks Rolle zu spielen ist. Frau Striese wirkt hier als passionierte Theaterregisseurin, die sich durch Respekt (selbst vor einem qualitativ minderwertigen Autoren-Text) auszeichnet:

LUISE: *Geheimnisvoll* [...] In erster Linie ist das ein e d l e r R ö m e r! Der Mann hat seinen Stolz! Der hat nicht vergessen, dass ihn die Virginia zwei Szenen vorher mächtig hat ablaufen lassen, als sie sagte:

«Und müsst ich auch im Staube vor dir liegen,

«Du kannst mein Herz wohl brechen, doch nicht biegen!»

[...] Und nun liegt sie wirklich im Staub vor ihm. Da liegt sie. Und da hat er sie. Er braucht sie nur zu nehmen.

STERNECK: (*ungeduldig*) Ja eben!

LUISE: Ja eben. Und jetzt nimmt er sie eben n i c h t gleich! Jetzt will er seinen Triumph auskosten! Vor allen Dingen erinnert er sich jetzt an den Bibber in ihrer Stimme – Ich weiss nicht, Sterneck, ob der Ihnen in meiner Darstellung entgangen ist – der Bibber in meiner grossen Rede?

«Marcus, edler Krieger,

«Du stehst in deiner Jugend Kraft vor mir,

«Die edle Stirn

«Umlaubt von der Trophäen Siegeszeichen,

«Dein Falkenblick, dein starker Arm...»

Und so weiter und so weiter! Daran erinnert er sich jetzt!

(Raub der Sabinerinnen (G): III, 103)

In dieser Szene wird das Problem offenbar, dass Sterneck durch sein fehlendes Schauspielertalent nicht fähig ist, den Anforderungen einer tragischen Rolle gerecht zu werden. Um dies zu beheben, versucht Luise Striese, die Rolle allgemeinverständlich zu formulieren, damit der Schauspieler sie sich zu eigen machen kann. Dafür verwendet Sie umgangssprachlichen Wortschatz wie «ablaufen» (ebd.), was wohl im heutigen Sinne von *auflaufen* zu verstehen ist. Da die Qualität des Stückes von Gollwitz zweifelhaft ist, kann aber selbst durch diese Bemühungen der Theaterabend nicht gerettet werden, es sei denn, man spielt das Stück als Parodie, wie es Luise Striese letztlich auch aufführen wird.

Das Binnenstück des fiktiven Autors, das in der Bearbeitung als Probe gezeigt wird, stammt weitgehend aus Goetz' Feder; die Probeszene nimmt bei ihm die ganze erste Szene des dritten Aktes ein. Bei den Brüdern von Schönthan wird indessen vor allem über den Inhalt *gesprachen*. Bei ihnen fehlt jegliche gespielte oder gelesene Passage – und somit der Theatertext des Binnendramas – bis auf wenige Ausnahmen. Einen Dramenauszug im Original der Brüder Schönthan finden wir nach Strieses metatheatralem Kommentar über seine Frau als *Virginia*.

Ich sehe sie schon vor mir, wie sie zum zweiten Aktschluß vor dem König Romulus auf die Knie stürzt, sich die Oberkleider vom Leibe reißt und ausruft:

«In meines Unglücks Nacht blieb mir der feste Glauben.

Du kannst das Leben mir, doch nicht die Ehre rauben.»

(Raub der Sabinerinnen (Sch): I, 31)

Follak verweist auf die «Erotik, mit der Gollwitz die Szene aufgeladen» habe (Follak 2002, 203):

Virginia stellt ihren nackten Körper offen zur Schau, um ihre Opferbereitschaft zu unterstreichen. Dieser freizügige Umgang mit dem Körper widerspricht dem biedereren Leben, das Gollwitz unter der Aufsicht seiner sittenstrengen Ehefrau führt.

(Follak 2002, 203)

Nicht zuletzt zeigt diese Szene erneut das parodistische Potential der Römerkomödie. Dadurch, dass Goetz eine Tragödie als verlachenswert vorführt und in seiner Bearbeitung nur als Parodie gelingen lässt, nimmt er indirekt Stellung gegen die Tragödie und spricht sich für die Komödie aus.

Eva Biringer schreibt in einer Theaterrezension Folgendes über Herbert Fritsch, der den *Raub der Sabinerinnen* im November 2011 am Hamburger Thalia-Theater inszeniert hat:

Kaum vorstellbar, dass sich nach den *Sabinerinnen* noch eine dramatische Vorlage findet, die so sehr dem Wesen seiner (=Fritschs; M.H.) Vorstellung von Theater entspricht. Hier lacht er seinen Kritikern geradewegs ins Gesicht. Und apropos Niveau: Man kann das albern finden oder schlichtweg platt. Man kann es aber auch sehen wie Fritschs Alter Ego Striese: »S' war des roinschde Blech, aber des Theadr war drozd dem bumsdiggevoll.«

(Biringer: Apropos Niveau – Wer hat Angst vor dem Schmierentheater? In: Zeit Online 48 (24.11.2011). Kultur.)²³

Daran zeigt sich eine gewisse Zeitlosigkeit des Stoffes, der sich durch eine entsprechende Inszenierung auch heute noch aufführen lässt; Striese kann stellvertretend für ganz verschiedene Regisseurtypen stehen. Außerdem behandelt der Schwank ein zeitloses metatheatrales Thema, wodurch er einen eigentlichen Klassiker des Metatheaters darstellt. Denn es geht um das Scheitern einer Aufführung, ein Thema, das sich schon in Shakespeares *Sommernachtstraum* findet oder beispielsweise in Tiecks Stück *Der gestiefelte Kater*.

An metatheatralen Formen finden sich im Stück vor allem Kommentare *über* die Theatervorführung.²⁴ Das Stück kann durch seine Metatheatralität insgesamt nicht als Drama der geschlossenen Form gelten und weicht dementsprechend von Herzmanns allgemeiner Definition ab, wonach der Schwank «zu einer geschlossenen Dramaturgie» neige (Herzmann 2000, 405).

²³ [Onlinefassung]. URL: <<http://www.zeit.de/2011/48/Theater-Sabinerinnen>> (22.05.2013).

²⁴ Andere Formen, etwa *Theatermetaphern*, fehlen, und es kommt beispielsweise kein *Sprechen ad spectatores* vor.

5. Theater im Theater als Bühnenprobe oder während der Dreharbeiten zu einem Film

D'abord, tu paraissais improviser *mon* texte – et tu lui restituais son véritable sens. Tandis que tu parlais, je me tenais, dos au public, et j'étais émerveillé ! Tu ne te contentais pas d'être un admirable acteur, tu n'étais pas seulement l'interprète parfait d'un texte écrit déjà – tu m'inspirais des mots, des phrases, des pensées, des tirades entières qui manquaient à ma pièce [...]
Ce jour-là j'ai compris – et depuis ce jour-là je comprends qu'un grand comédien fait entrevoir aux auteurs dramatiques de son temps des possibilités auxquelles tout d'abord ils n'avaient pas songé.
Alors qu'on ne vienne pas nous dire que l'acteur ne laisse rien après lui !
(*Paratext*, Comédien: Lettre à mon père, 330f.)

Im Gegensatz zu einem Theater, das als Aufführung auf dem Theater inszeniert ist, fällt der oft fragmentarische Charakter einer Bühnenprobe auf. Eine Bühnenprobe soll in dieser Arbeit, genauso wie eine Aufführung oder ein Auszug aus einem Filmdreh, auch dann als eigentliches Theater im Theater gelten, wenn dabei nur ein Teil des Gesamtstücks geprobt wird: «Nous considérons comme pièce dans la pièce non seulement une pièce entière, mais aussi un fragment [...] d'un ouvrage dramatique» (Kowzan 2006, 12). In Goetz' Stück *Der Hahn im Korb* (1920) wird beispielsweise die Filmaufnahme einer verschwindend kleinen Szene aus *Hamlet* inszeniert – demjenigen Drama Shakespeares, welches seinerseits eine Theatereinlage enthält. Es gehören auch kurze Drehszenen oder «eine Probe in mehr oder minder fortgeschrittenem Stadium zu den Theatereinlagen» (Schöpflin 1993, 11). Wiederholungen derselben Szene sind ebenfalls typisch für Proben. Obwohl bei einer Bühnenprobe (oder bei den Dreharbeiten zu einem Film) oft keine eigentlichen Zuschauer anwesend sind, klassiert Schöpflin sie als eigentliches *Theater im Theater* (siehe ebd.). Gemäß ihres Kriterienkatalogs «mag schon ein einziger Bühnenzuschauer genügen» (ebd.) respektive könne man für die Theaterprobe sogar ganz auf ein Publikum verzichten (vgl. ebd.), denn es seien «bei einer Theaterprobe normalerweise keine Zuschauer anwesend» (ebd.). Forestier hält dagegen in seiner Definition von *théâtre dans le théâtre* die Anwesenheit mindestens eines Zuschauers für unabdingbar:

Autrement dit, à partir de quel moment un divertissement cesse-t-il d'être un simple intermède pour devenir un *spectacle intérieur* ? La seule constante qui permet de discerner l'apparition du procédé, c'est l'existence de « spectateurs intérieurs ». Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur.
(Forestier 1981, 11)

Diese Arbeit folgt Schöpflins Vorschlag und klassiert jede Bühnenprobe – ob mit oder ohne Publikum – als *Theater im Theater* (vgl. Kap. 2.2.1.). Oft sind Zuschauer implizit vorhanden: Eine Beobachterfunktion übernehmen in solchen Probeszenen, wie von Forestier (1981) beschrieben, oft die anderen Schauspieler, die sich gerade nicht auf der Bühne befinden. Das gilt auch für Dreharbeiten zu einem Film. Als notwendig für das Vorliegen eines eigentlichen Theaters im Theater erachtet werden zudem stets folgende drei Kriterien (vgl. Kap. 2.2.1.): Die «Doppelheit von Darsteller und Rolle» (Schöpflin

1988, 15), das Vorhandensein von zwei theatralen Ebenen (zum Beispiel Rahmenhandlung und Binnenhandlung) sowie der fiktionale Charakter des gespielten Geschehens. Das bereits als metatheatrale Form benannte *Aus-der-Rolle-Fallen* wird im vorliegenden Kapitel mitthematisiert, sofern ein Schauspieler im Rahmen der als Binnentheater aufgeführten Probe aus seiner Rolle fällt.

Mit dem Titel dieses Kapitels wird postuliert, Filmdreharbeiten seien Theaterproben vergleichbar. Insbesondere, wenn es sich um die Verfilmung eines Theaterstücks handelt wie im Stück *Der Hahn im Korb* (1920) von Goetz, kann dieses als *Theater im Theater* bezeichnet werden. Berücksichtigt werden muss allerdings, dass es sich gleichzeitig um die Thematisierung des anderen Mediums Film handelt. Carolyn Oesterle (2007, 251) bezeichnet dies als «intermediale Mediatisierung»:

Die nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Reflexion von [...] Film [im Theater; M.H.], die als metafiktionales Verfahren sowohl generische als auch mediale Grenzen überschreitet, evoziert in der Folge richtungsweisende Fragen: Welche Funktion generiert sich aus der metafikionalen Dramatisierung eines Drehbuchs [respektive in unserem Fall: eines Filmdrehes; M.H.] über jene Funktionen hinaus, die bereits in der Spiel-im-Spiel-Struktur angelegt sind? (Oesterle 2007, 251)

Es wird im Folgenden auch darum gehen, die Funktion dieser «intermedialen Mediatisierung» bei Goetz zu beschreiben (ebd.). Gerade, weil er nicht nur Bühnendichter und Regisseur, sondern auch Filmemacher war, ist es interessant zu sehen, inwieweit die Form der Dreharbeiten auf dem Theater im analysierten Stück dazu dient, seine Auffassung vom neuen Medium Film – im Sinne einer inszenierten Poetik dazu – zu erläutern. Dadurch, dass Filme hier ebenfalls berücksichtigt werden, soll außerdem der Aspekt des Kinos bei Goetz mindestens am Rande berücksichtigt werden, nämlich im Hinblick auf die Stücke, die einen Filmdreh zeigen.

5.1. Dreharbeiten auf dem Theater

Betrachtet man die Geschichte des Kunstmittels, so fällt auf, dass es einige Beispiele gibt, wo durch das Vorführen einer Probe als Theater-im-Theater-Einlage Kritik geübt wird am Theater oder seiner Darstellung. Man denke beispielsweise an Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (1595)¹ und darin an die «Probe der Handwerker [...], die durch Puck belauscht wird» (Kokott 1968, 30), oder natürlich an Pirandellos Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921)² – auf Deutsch: *Sechs Personen suchen einen Autor* (1924) – das während einer Probe stattfindet sowie als Drama bis zuletzt sozusagen im Probe-Stadium steckenbleibt und insofern «mit dem Motiv des Scheiterns der Aufführung auf

¹ Datierung nach: Schöpfli 1993, 235 – gilt für alle Erwähnungen des Stücks.

² Datierung nach: Plocher 1995, Nachwort zu *Sechs Personen suchen einen Autor*, 107.

der Bühne verbunden[ist]» (ebd., 10). Kokott hält fest: «In Pirandellos Drama zeigt das Theater auf dem Theater die Unzulänglichkeit der Darstellungselemente und Vermittlungsmöglichkeiten und stellt damit die Wirkungsfähigkeit des Theaters in Frage.» (ebd.). Dessen Funktion lässt sich wie folgt beschreiben: «Der Theaterzuschauer erkennt im Anblick dieser Spiegelung der theatralischen Aufführung, an der er selbst teilnimmt, die Begrenztheit der theatralischen Darbietung gegenüber der Wirklichkeit» (ebd., 9). Die Filmdreh-Szene bei Goetz ist indessen kaum mit der gescheiterten Aufführung im Pirandellos Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* vergleichbar, auch von der Aussage her. Es soll an dieser Stelle dennoch darauf hingewiesen werden, dass die Uraufführung von Goetz' Stück (1920) bereits vor Pirandellos Drama (uraufgeführt im Jahre 1921 in Italien) stattfand – Goetz hat also bereits vor dem großen Erfolg von Pirandellos Stücken in Deutschland das Kunstmittel des Theaters im Theater angewandt.

Bei den Stücken, die als Bühnenprobe oder Filmdreharbeit gezeigt werden, haben wir es einerseits mit Theater-im-Theater-Einlagen echter Dramenautoren zu tun, andererseits mit fiktionalen Binnenstücken, die erfundenen Dichtern zugeschrieben werden (bei denen es sich aber eigentlich um Werke des entsprechenden Autors, also beispielsweise von Goetz, Guitry oder Coward handelt). Um Dreharbeiten zu einem Shakespeare-Film geht es, wie erwähnt, im zur Serie *Menagerie* gehörenden Einakter *Der Hahn im Korb* (1920), der im Nebentext als «Ulk» bezeichnet wird (Hahn im Korb, 213). Dieses Stück spielt «in einem Filmatelier» (ebd., 215). «Aufgebaut ist Hamlets erster Aufzug »Helsingör« (ebd.) – dieser soll auch gedreht werden. Die Darsteller folgender Rollen sind gegenwärtig: Der König, Horatio, Marcellus, Laertes sowie der Geist von Hamlets Vater (siehe ebd., 214), wobei die drei erstgenannten Zeitung lesen. Anwesend sind daneben ein Regisseur, ein Hilfsregisseur (namens Merker), ein Operateur und ein Pianist (siehe ebd.). Der Dreh kann noch nicht beginnen, denn man wartet auf den Hahn, den eigentlichen Star dieses Drehtages. Wozu denn der Hahn gebraucht werde, fragt der Darsteller des Königs den Regisseur, worauf dieser blufft:

DER REGISSEUR: Wenn der Geist verschwinden soll, wissen Sie? – Bei Shakespeare steht – ich komme nämlich aus der Literatur – [...] : *Der Glühwurm zeigt, daß sich die Frühe naht* ... Na, einen Glühwurm kann ich im Film nicht zeigen. Da laß ich eben einen Hahn krähen!

DER KÖNIG: Fabelhaft!

DER REGISSEUR: Idee ist von mir!

(Hahn im Korb, 218; Zitat-Hervorh. M.H.; vgl. Hamlet: I, 5. Auftritt, 287)

Marcellus³ deckt die Angeberei des Regisseurs⁴ auf, indem er ironisch anmerkt: «Shakespeare hatte ähnliche Gedanken. In der ersten Szene heißt es vom Geist: *Er war am Reden, als der Hahn just krächte ...*» (Hahn im Korb, 218, vgl. Hamlet: I, 1. Auftritt, 269; dort leicht abweichend: «Es war [...]»). Darauf stellt sich der Regisseur durch seine Antwort selbst bloß: «Sehn Sie mal! – Das wußte ich gar nicht! Also das freut mich direkt!» (Hahn im Korb, 218). Der Regisseur wird als Angeber entlarvt, aber auf eine liebevolle Art – und er scheint auch mit der Kritik umgehen zu können.

Mühevoll hat der Regisseur für den Dreh einen «Artisten aufgetrieben [...], der einen dressierten Hahn besitzt – dreihundert Mark hat der Knabe verlangt für einmal Krähen seines Hahnes» (ebd., 219). Der Hahn lässt jedoch auf sich warten. Mit dieser Aussage des Regisseurs wird der finanzielle Aufwand für Filmdreharbeiten thematisiert.

Ob der langen Warterei ist der Darsteller des Geistes von Hamlets Vater in seiner Rüstung eingeschlafen, aus welcher es nun schnarcht. Nachdem die anderen ihn geweckt haben, spricht er kölschen Dialekt (vgl. *Nebentext*, ebd., 220), was seiner eigentlich ernsten Rolle eine komische Note verleiht: «Ich bin der Jeist von Hamlets Vater. Ich lehne seit zehn Uhr hier in der Ecke [...] – Mein Name is Schmitz! [...] Is denn dat jottverdammte Hahnendier nu gekommen?» (ebd., 220). Jegliche Ernsthaftigkeit der Rolle geht so natürlich verloren, da aus der Rüstung Schmitz als Schauspieler spricht. Durch die Bekanntgabe seines echten Namens und durch den Dialektgebrauch werden zwei Dramenebenen angesprochen und zugleich komisch vermischt⁵, nämlich Rahmenhandlung und Binnentheater – Rollen-Ich und Schauspieler-Ich.⁶ Auch die «richtigen» Vornamen der anderen Schauspieler aus der Szene erfährt man später, als sie der Diva Lora Mora vorgestellt werden (siehe Hahn im Korb: I, 224). Es handelt sich nicht um ein konventionelles Aus-der-Rolle-Fallen von Schmitz, denn außer der Verkleidung erinnert wenig daran, dass er den Geist von Hamlets Vater darstellt, und die Szene spielt auch nicht, während die Kamera läuft. Durch die explizite Thematisierung der Rolle und

³ Natürlich handelt es sich dabei um den *Darsteller* der Rolle des Marcellus. Wenn hier der Einfachheit halber die Rollennamen verwendet werden, dann darum, weil Goetz im Personenverzeichnis dieses Stücks die richtigen Namen der Schauspieler oft nicht angibt, also bewusst mit den fiktiven Figurennamen spielt. So steht im Personenverzeichnis neben den Rollennamen vom *König*, *Horatio*, *Marcellus* und *Laertes* lediglich «verkleidete Berliner Schauspieler» (Hahn im Korb, 214).

⁴ Der übrigens von Schmitz, dem Darsteller des Geistes von Hamlets Vater, mit «Herr Doktor» angesprochen wird (Hahn im Korb, 221).

⁵ Es handelt sich indessen um keine logikwidrige Metalepse, sondern eher um ein metatheatrales Aus-der-Rolle-fallen, da es gerade in einer solchen Probesituation nicht der Theaternorm widerspricht, wenn eine Figur sich trotz ihrer Verkleidung als Schauspieler zu erkennen gibt.

⁶ Als weiterer komischer Aspekt des Meta-(Musik-)Theaters wird angesprochen, dass Schmitz in seiner Vergangenheit als Opernsänger den *Fliegenden Holländer* gesungen habe (Hahn im Korb, 231). Aus diesem Grund habe er die Rolle des Geistes bekommen – weil er sicher gut schweben könne, wie der Regisseur anmerkt (siehe ebd.).

der Dreharbeiten auf der Bühne werden dem Publikum die Bedingungen von Filmdreharbeiten klargemacht: Angesprochen wird etwa die lange Wartezeit für die Schauspieler: Der Geist von Hamlets Vater beklagt sich, dass er jetzt schon seit sechs Stunden warte (vgl. ebd., 221). Das Drehen eines Films ist noch zeitaufwändiger als das Proben für ein Theaterstück, was an der langen Drehzeit für die extrem kurze Szene exemplarisch aufgezeigt wird. Insgesamt lassen sich für die Darstellung von Dreharbeiten auf dem Theater bei Goetz ähnliche Feststellungen machen, wie sie Oesterle in ihrem Artikel «Drehbuch im Drama» – intergenerische und intermediale Mediatisierung in Paula Vogels *Hot'N'Throbbings* » für das Drehbuch im Theater formuliert (Oesterle 2007, 247). Dabei weist das von Oesterle analysierte Drama Paula Vogels inhaltlich keinerlei Parallelen zu Goetz' Stück auf, aber formal lassen sich die Verfahren vergleichen.

[Werden die] Grenzen [des Theaters] durch dramenfremde ästhetische Mittel erweitert, verweist [dies] [...] auf dessen Gattungskonventionen und reflektiert das Drama in seiner Differenz [...] zum Film. Insofern hat das Metaisierungsverfahren [...] eine metadramatische Dimension. Gleichmaßen werden aber auch Drehbuch und Film kritisch thematisiert, und zwar nicht ausschließlich durch die intermediale Evokation des fremden Systems, sondern auch metareferentiell, indem die (Teil-)Aktualisierung drehbuchspezifischer und filmischer Darstellungsverfahren dazu führt, dass diese sich in ihrer Differenz zum Drama selbst kommentieren. So müsste Vogels Drama zugleich als Metadrama, Metadrehbuch und Metafilm bezeichnet werden [...].
(Oesterle 2007, 257)

Im Gegensatz zum von Oesterle angesprochenen Beispiel thematisiert Goetz' Stück das Drehbuch nur indirekt, etwa wenn auf Shakespeares Theatervorlage und deren Umsetzung eingegangen wird (vgl. oben). Mit dem Hahn wird zudem eine Art *Special Effect* erzielt, wobei ein dressiertes Tier auch auf dem Theater denkbar wäre. Später im Stück wird auch die Schwierigkeit beschrieben, eine Szene mit einem Tier zu drehen, wie sein Besitzer Teichmann andeutet: «Un die vielen Menschen hier drumrum. Das arme Dier is verschüchtert!» (ebd., 234).

Mehr als durch eigentliche Anspielungen an das Binnentheater *Hamlet* wird in *Der Hahn im Korb* Komik durch die Verkleidung erzeugt, insbesondere die Rüstung des Geistes und deren Thematisierung: «Dat kann ich Ihnen sagen, meine Herren, wenn dem alten Hamlet die Schuhe auch so gedrückt haben, dann weiß ich, warum er keine Ruh gefunden hat im Jabel!» (ebd., 220f.). Die Schwierigkeit des Umsetzens einer Rolle wird so direkt auf der Bühne angesprochen, jedoch hier eher in Bezug auf die Kleidung. Thematisiert werden in derselben Szene auch technische Details: «Nun laßt mal den Haken herunter!» sagt der König (ebd., 221). Denn der Geist wird mit Hilfe einer speziellen Vorrichtung an einem «Seil» zum Schweben gebracht (vgl. ebd.). Neben der dadurch erzeugten komischen Wirkung wird auf diese Weise offengelegt, wie solche *Special Effects* in Filmen zustande kommen. Später in der Szene wird auch die Lichttechnik

thematisiert (ebd., 229) – gerade das Licht ist für die Geisterszene von Bedeutung: «Dieses Bild wird grün viragiert. Es ist Nacht» (ebd.), erklärt der Regisseur dem Operateur (unter Verwendung eines fachsprachlichen Ausdrucks, der «einfärben» bedeutet).

Geister bzw. Gespenster waren in den späten 1920er Jahren auch besonders beliebt in englischsprachigen Theaterstücken (vgl. Barker 2000, 229). Eine solche Erscheinung enthält beispielsweise Cowards in dieser Arbeit ansonsten nicht berücksichtigtes Stück *Bitter Sweet* aus dem Jahre 1929⁷ (vgl. ebd.). Die Geisterthematik greift Coward in seinem späteren Bühnenwerk *Blithe Spirits* (1941) auf (vgl. Kapitel 10.1.4). Bezeichnend ist, dass Goetz' Stück im Gegensatz zu den erwähnten Stücken bereits 1920 aufgeführt wurde – die Spukgestalt ist jedoch ein direkt aus *Hamlet* übernommenes Element. Es handelt sich außerdem um ein beliebtes Motiv der Romantik respektive des Schauerromans.

In Goetz' Stück *Der Hahn im Korb* bahnt sich während der Dreharbeiten neben der Verspätung des Hahns ein zweites Problem an: Eine Diva mit Starallüren, Lora Mora, sagt für den Drehtag ab (siehe Hahn im Korb, 221). Ihre Rolle wird in folgender Szene thematisiert:

DER KÖNIG: Was spielt sie denn? Die Ophelia?

DER REGISSEUR: Nee, den Hamlet.

DER KÖNIG: Natürlich, entschuldigen Sie meine dumme Frage!

(Hahn im Korb, 221)

Dieser metatheatrale Kommentar könnte auf folgenden Stummfilm verweisen, der aus dem Jahr der Uraufführung von *Der Hahn im Korb* stammt:

Die deutsche Stummfilm-Adaption des Shakespeare-Klassikers um den Dänenprinzen Hamlet bietet eine reizvolle Variante unter den zahlreichen Verfilmungen des Stoffes: Der eigenwilligen Interpretation Asta Nielsens nach war Hamlet eine Frau, die aus Gründen der Staatsräson als Prinz ausgegeben werden musste. Die ödipalen Konflikte Hamlets verlagern sich im Film auf die Konflikte einer jungen Frau, die ihre Leidenschaften nicht ausleben darf ...

(ARTE (2007): Hamlet. Ein Stummfilm von S. Gade und H. Schall (D 1920). (Beschrieb zur Sendung vom 20.07.2007).⁸

Es stellt sich im Laufe des Einakters heraus, dass die Diva tatsächlich die Rolle des Hamlet spielt. Die Dreharbeit auf dem Theater nimmt also möglicherweise direkt Bezug auf den damals aktuellen Stummfilm (oder zumindest die dem angesprochenen Film zugrundeliegende «Theorie eines amerikanischen Literaturwissenschaftlers, dass Hamlet eine Frau gewesen sei» (Arte 2007). Der Film wurde von Asta Nielsen produziert, die darin auch die Rolle des Hamlet übernahm (ebd.). Sie galt als eine der ersten Divas Deutschlands. Gespielt wurde die Rolle des Hamlet in Theater und Film aber auch schon früher von einer Frau, nämlich bereits um die Jahrhundertwende von der be-

⁷ Datierung nach: Barker 2000, 229.

⁸ [Onlinefassung]. URL: <<http://www.arte.tv/de/1621168,CmC=1621164.html>> (22.05.2013).

rühmten französischen Schauspielerin Sarah Bernhardt. Neben Goetz thematisiert insbesondere Coward in seinen Stücken weibliche Stars, beispielsweise Judith im Stück *Hay Fever* (1925).⁹ Verwiesen sei auch auf Pirandello, der in seinem seiner Metadramen desgleichen den weiblichen Star «A.M. [...] Amelia Moreno» auftreten lässt (*Ciascuno a suo modo*, 120) – dieses Stück wurde 1924 in Italien uraufgeführt¹⁰ – also erst nach Goetz’ hier erwähntem Stück, weshalb nicht von einer direkten Bezugnahme ausgegangen wird.¹¹

In Goetz’ Stück geht es nun also darum, eine solche Diva auf dem Set zu ersetzen. Die Rettung naht in Person einer neuen Bekanntschaft von Kurt (!), einem «Schauspieler in Zivil» (*Nebentext*, Hahn im Korb, 214). Es handelt sich um eine reizende Dame mit englischem Akzent. Um nicht von ihr abgewiesen zu werden, hat Kurt ihr versprochen, sie zum Film zu bringen. Und schon taucht sie unverhofft am Drehort auf. Kurts Bekannte erklärt sich bereit dazu, die Rolle des Hamlet zu übernehmen. Dank der Ankunft des Hahns kann mit sechs Stunden Verspätung endlich das Filmen beginnen. Die Komik der folgenden Drehszenen ist begründet in der Unmöglichkeit, den Shakespeare-Stoff adäquat zu verfilmen, denn ein Missgeschick reiht sich an das andere: Der Geist von Hamlets Vater schwebt nicht, wie er sollte, und sein Darsteller entpuppt sich als dilettantischer Schauspieler. Und der Hahn – kräht nicht, woraufhin der Dreh abgebrochen werden muss.

Partiell gedreht wird im Stück eine Hamlet-Szene aus dem ersten Auftritt im ersten Aufzug – die innere Handlung ist also vom Umfang her einiges kürzer als die äußere Handlung des Einakters. Der Auftritt des Geists beginnt mit Marcellos Ankündigung: «Seht! Wie’s da wieder kommt!» (Hahn im Korb, 230; vgl. Hamlet: I, 1. Auftritt, 269). Diese Szene wird zweimal wiederholt. Der Regisseur wandelt für diese Szene Shakespeares Vorgabe ab und thematisiert die Abweichung explizit: Bei ihm erscheint der Geist um Mitternacht, nicht um ein Uhr wie bei Shakespeare. Er wählt die konventionellere Variante: «Bei mir schlägt’s zwölf. Das ist viel effektvoller» (ebd., 229; vgl. Hamlet: I, 1. Auftritt, 266, dort: «Indem die Glocke eins schlug»). Schmitz in der Rolle des

⁹ Der Figur Judith diente die Filmschauspielerin Laurette Taylor als Vorbild. Datierung nach: Noël Coward Society [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

¹⁰ Datierung nach: Plocher 1995, 103.

¹¹ Evtl. wurde der Name der Diva, Lora Mora, welcher jenem bei Pirandello ähnlich ist, auch erst im Nachhinein von Goetz hinzugefügt. Auf Deutsch trägt Pirandellos Drama den Titel *Jeder auf seine Weise*, es handelt sich um das zweite Stück der Trilogie des Theaters auf dem Theater von Pirandello; vgl. Nachwort zu *Sechs Personen suchen einen Autor*, Plocher 1995, 103/107. Der Star ist dort nach einer Psychiaterin «J.L. Moreno» benannt (Vgl. Kommentar zum Personenverzeichnis, *Ciascuno a suo modo*, 123, Anm. 1). An Stelle des Namens «Amelia Moreno» findet sich manchmal auch «Delia Morello» – eine Kontamination von *Moreno* und *Pirandello* (Vgl. ebd., Anm. 1).

Geists weist den Regisseur sogleich auf die Abweichung gegenüber der Vorlage hin (vgl. Hahn im Korb, ebd.) – die Wichtigkeit der Texttreue wird dadurch betont. Dieser Aspekt war für Goetz als Bühnen- und Drehbuchautor sicherlich bedeutsam. Der Regisseur hingegen orientiert sich an der konventionelleren Version, von der er wohl annimmt, dass sie das Publikum vorzieht.¹²

Anschließend wird der gleiche Auftritt des Geistes zusammen mit der neuen Hamlet-Darstellerin gedreht, muss aber wegen mangelnder Zusammenarbeit von Seiten des Hahns abgebrochen werden. Die Ersatz-Schauspieler in Goetz' Drama entpuppt sich schließlich, ihrem englischen Akzent entsprechend, als die Diva Henny Pola, die bereits seit zehn Jahren beim Film ist (siehe ebd., 236). Erst dann, als die Dreharbeiten längst abgebrochen sind, kräht endlich der Hahn. In Großaufnahme wird in dieser Szene das Gesicht der neuen Hamlet-Darstellerin gefilmt:

Also gnädige Frau, jetzt nehmen wir Ihr Gesicht ganz groß, wie sie erstaunt und entsetzt sind, – dann erfreut – dann hören Sie zu, was der Geist Ihnen sagt – und das erschüttert Sie auf tiefste!! – Zum Schluss schwören Sie Rache!
(Hahn im Korb, 235)

Die Großaufnahme der Mimik wirkt pantomimisch, was typisch für die Stummfilmtechnik ist.¹³ Hier würde der (Stumm-)Film anschließend wohl mit Ton unterlegt – in diese Richtung weisen die Aufnahme des krähenden Hahns, die zwölf Schläge des Kirchturms und die erwähnte «Musik» (vgl. ebd., 230). Die Aufführungsbedingungen des Stummfilms gehen aus der Aussage des Regisseurs hervor, der die sichtbare Handlung auf dem Set synchron dazu kommentiert:¹⁴ «Ich drehe: los! – Musik! – Horatio und Marcellus unterhalten sich. [...] Titel: «Seht, wie's da wieder kommt!» » Es handelt sich hier um die Inszenierung eines eher neuen Mediums für das Publikum. Die Zuschauer bereiteten Goetz' Einakter übrigens einen eher kühlen Empfang.¹⁵

¹² Auf ähnliche Weise orientiert sich der Regisseur in Pirandellos Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* am Zuschauergeschmack. Diese auch für das Boulevardtheater typische Tendenz trifft für sehr viele Direktoren-Figuren zu, die Goetz', Guitrys und Cowards Stücke bevölkern.

¹³ Eigentliche Tonfilme kamen erst später auf, nach Lorcey Anfang der 1930er Jahre: «En 1929, le cinéma parlant fait son apparition» (Lorcey 2007, 29). Dabei ist zu erwähnen, dass Goetz selber Regisseur mehrerer Stummfilme war und auch seinen Schillerfilm aus dem Jahre 1923 noch als Stummfilm drehte (wobei eine Tonspur gelegt wurde). Vgl. Kahle (2005): Ungeduld des jungen Herzens wiederentdeckt. Curt Goetz' Schillerfilm. Der Tagesspiegel. Kultur (29.03.2005). [Onlinefassung]. URL: <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/ungeduld-des-jungen-herzens-wiederentdeckt-curt-goetz-schillerfilm/596256.html>> (22.05.2013).

¹⁴ Es handelt sich nicht um eine eigentliche Teichoskopie, sondern um einen Kommentar zum Geschehen, da die Szene parallel dazu tatsächlich gezeigt wird.

¹⁵ Die damaligen Reaktionen auf den Einakter sind in verschiedener Hinsicht interessant: Während er von der Kritik gut aufgenommen wurde, hatte er beim Publikum keinen Erfolg. Goetz erklärt in seinen Memoiren, warum dem so war. «Der Grund dafür: daß damals, 1919, noch kein privater Mensch eine Vorstellung von den Vorgängen in einem Filmatelier hatte und folglich deren Parodierung nicht verstehen konnte, während die Schauspieler sich totlachten. In späteren Jahren erst kam dieser Einakter [...] zu seinem Recht» (Goetz/von Martens 1962, 250). Uraufgeführt wurde *Der Hahn im Korb* nach den Angaben

Kokott hat für verschiedene metatheatrale Dramen nachgewiesen, dass darin «das Theater auf dem Theater mit dem Motiv des Scheiterns der Aufführung auf der Bühne verbunden [ist]» (Kokott 1968, 10). Er hat untersucht «wie [darin] die Darstellungselemente und Vermittlungsmöglichkeiten des Theaters aufgezeigt werden und welcher Grund zum Scheitern des Spiels auf der Bühne führt.» (ebd.). Diese Frage soll zusammenfassend auch für den hier vorgestellten Einakter beantwortet werden. *Ex negativo* gibt der gezeigte Filmdreh Auskunft über Goetz' Auffassung einer gelungenen Aufführung respektive eines guten Filmes durch die Darstellung des Gegenteils: durch das Vorführen einer misslungenen Probe, Aufnahme oder auch einer Aufführung, hier in Form des Scheiterns von Dreharbeiten zu einem Film – wobei dies natürlich auch und vor allem dazu dient, Komik zu erzeugen. Daneben wird jedoch beispielsweise auf die Wichtigkeit der Texttreue hingewiesen oder auf die manchmal schwierigen Bedingungen der Dreharbeit (wenn es etwa darum geht, mit Tieren zu drehen, oder wenn die Besetzung geändert werden muss). Da in Goetz' Stücken (etwa im Gegensatz zu Guitrys Theater) sehr selten Probeszenen dieser Art vorkommen, in denen die Schauspielerei explizit vorgeführt und Aspekte davon kritisiert werden, gebührt dem vorliegenden Stück besondere Aufmerksamkeit. In Hinblick auf Goetz' Stücke, die vom Film(en) handeln, ist das vorliegende außerdem eines der komischsten.

Wie aus den bisher vorgestellten Szenen bereits klar wird, ist es im vorliegenden Stück vor allem Schmitz, der durch sein Auftreten in erster Linie für Komik sorgt. In zweiter Linie wird er gleichzeitig als (karikiertes) Negativbeispiel eines Schauspielers vorgeführt, was aus folgender Szene hervorgeht, welche gleich an die oben zitierte anschließt:

DER REGISSEUR: *Marcellus zeigt nach hinten:* Herr Schmitz! *Schmitz kommt*

Langsam! Ganz langsam! Na, los doch! – Nu schlafen Sie nur nicht ein, Herr Schmitz! – So, bis in die Mitte! – Nun heben Sie langsam den Arm! *Tut es*
Natürlich den verkehrten! – Nicht wie so'n Schutzmann!

SCHMITZ: *öffnet das Visier und fragt nach dem Apparat hin:* Wat haben Sie jesagt?? Ich kann Sie so schlecht verstehen? *Der Operateur hört auf zu kurbeln.*

DER REGISSEUR: *außer sich:* Was machen Sie denn!! – Haaalt!! – Mensch, sind Sie denn blödsinnig geworden!! – Herr Schmitz!!! Filmen Sie denn zum erstenmal?!? – Sie dürfen doch nicht hierher sehen, wenn ich ihnen etwas zurufe! Noch weniger dürfen sie sich mit mir unterhalten. Das ist doch alles drauf auf der Photographie!!

MARCELLUS: ***Soll ich mit der Hellebarde nach ihm schlagen?***

DER REGISSEUR: Tun Sie mir den Gefallen! – Nun müssen wir's nochmals machen!! – Außerdem habe ich Ihnen gesagt, sie sollen s c h w e b e n !

(Hahn im Korb, 230f.; kursive Hervorh. und Fettdruck des Binnendramentextes; M.H., vgl. Hamlet I, 1. Auftritt, 269)

von Knecht (entgegen Goetz' eigener Datierung) wohl erst im Jahre 1920 in Berlin im Deutschen Künstlertheater (vgl. Knecht 1970, 216). – Knechts Datierung ist wahrscheinlicher, wenn von einer direkten Anspielung auf den erwähnten Stummfilm Asta Nielsens ausgegangen werden kann – letzterer wurde nämlich erst im Jahre 1920 produziert.

Tatsächlich stellt sich heraus, dass Schmitz über keinerlei Filmerfahrung verfügt und nur aus einem Missverständnis heraus vom Hilfsregisseur engagiert wurde. Auch wenn die vorliegende Szene das Drehen eines Films zeigt, erscheint sie also durch Goetz' inszenierte Kritik an der Ausführung der Rolle im weitesten Sinne vergleichbar mit den Klassikern des *Theaters im Theater*, die unter anderem das Aus-der-Rolle-Fallen thematisieren – man denke etwa an Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (1595), wo sich die Ausführung der Handwerker charakterisiert durch deren «inadäquate Darstellungsweise» (Kokott 1968, 35). Sorgt dort die Darstellung von Gegenständen durch Menschen für Komik, ist es hier beispielsweise ein Requisit, die Ritterrüstung, die als komisches Motiv mehrmals aufgegriffen wird. So wird explizit thematisiert, dass die Rüstung die auditive Wahrnehmung des Schauspielers behindert (was Goetz wohl aus eigener Erfahrung mit dieser Rolle kannte¹⁶). Schmitz szenische Darstellung ist durch seine Langsamkeit und seine falschen Bewegungen unangemessen – soweit handelt es sich um theatrale Aspekte. Es wird jedoch auch sein falscher Umgang mit der Kamera vorgeführt, was angesehen werden kann als Kritik, die «mediale Grenzen überschreitet» (Oesterle 2007, 251) – also im Sinne eines Metafilms auf dem Theater. Zusammenfassend zeigt die Analyse der Szenen, dass darin ebenfalls deutlich Unterschiede zwischen Film und Theater angesprochen werden: Bereits erwähnt wurden filmtechnische Schwierigkeiten wie die Beleuchtung (Hahn im Korb: I, 229). Ergänzend angefügt werden kann die im Stück geäußerte Sorge, dass das Filmband zu Ende sein könnte (vgl. ebd., 232).

Im Gegensatz zu einer Theater-im-Theater-Aufführung wird bei Filmdreharbeiten oft die Reihenfolge der Szenen umgedreht. Dies kann auch für Proben zutreffen. Ein großer Unterschied ist die Möglichkeit beim Film, Fehler zu verbessern, indem eine Szene mehrmals gedreht wird, was auf der Bühne explizit aus der Aussage des Regisseurs hervorgeht: «Nun müssen wir's nochmals machen!!» (ebd., 231). Dies ist bei einer Theaterraufführung nicht möglich. Der Film verlangt andere technische Mittel als das Theater (wobei die Bedingungen für einen Stummfilm wie im hier vorgestellten Fall wiederum nicht dieselben sind wie jene des später weiterentwickelten Tonfilms – beispielsweise ist die Mimik im Stummfilm sehr wichtig und wird oft überzeichnet dargestellt).

Goetz' Filmdreh auf dem Theater soll abschließend eine Aussage Guitrys über den Film direkt gegenübergestellt werden, die nicht im Rahmen eines Metatheaters ge-

¹⁶ Denn Curt Goetz war selbst Darsteller des Geists von Hamlets Vater (siehe: Goetz 1960: Memoiren 1. Teil, 140-158).

macht wurde. Im Gegensatz zu Goetz hat Guitry das Filmen nicht in vergleichbarer Weise auf der Bühne inszeniert.

Quand vous avez filmé vos acteurs au travail [...], vous avez enregistré leur jeu et vous pouvez l'oublier, tandis qu'au théâtre vous ne savez jamais ce que votre distribution vous réserve. Un film est une chose qui a eu lieu. Un événement passé et terminé [...] « L'acteur sur l'écran ne joue pas : il a joué. Il a joué pour vous en pensant à vous – mais en votre absence. [...] »
(Harding 1985, 167)¹⁷

Inhaltlich fällt auf, dass Guitry für einen abgedrehten Film unvorhergesehene Zwischenfälle ausschließt und demgegenüber für die Theateraufführung betont, dass mit solchen Eventualitäten immer gerechnet werden müsse. Dass letztere jedoch auch bei Dreharbeiten auftreten können, hat Goetz in seinem Einakter *Der Hahn im Korb* beispielhaft aufgezeigt durch die Darstellung der unzähligen Zwischenfälle, die im Zusammenhang mit der Absage des weiblichen Stars entstehen – oder auch durch die Pannen mit dem eigenwilligen Tier (dem *Hahn im Korb* im wörtlichen Sinne, vgl. den Titel des Stückes). Abwenden kann das Unglück letztlich nur noch die unerkannte Diva, die als einzige Frau im Stück einen weiblichen *Hahn im Korb* im übertragenen Sinne darstellt.

Eine Dreheinlage fiktiver Art kommt ebenfalls in Goetz' Stück *Nichts Neues aus Hollywood* (1956)¹⁸ vor, das «in Hollywood und in der Nachkriegszeit entstanden» ist (Von Martens: Nachwort zu Goetz: Sämtliche Bühnenwerke, 1133). Darin thematisiert Goetz auch seine Erfahrungen mit der Traumfabrik kritisch, letzteres deutet zusätzlich der Untertitel an: «Ein vergeblicher Versuch zu übertreiben in drei Akten» (*Paratext*, *Nichts Neues...*, 845). Aufgeführt wurde das Stück aber erst nach Goetz' Amerika-Aufenthalt. Dass die Handlung in den USA spielt, merkt man bereits an den Namen der fiktiven Schauspieler. In die Dreharbeiten zu einem Wildwestfilm geraten hier versehentlich «Cliff Clifford, Schriftsteller, [...] Mary Puffington, Schauspielerin [und] Edith von Putteisen» (*Personenverzeichnis*, ebd., 846). In Verkennung der Dramenwirklichkeit meinen sie, dass es sich beim Binnentheater um einen echten Überfall handelt. Im Nebentext wird die Szene so beschrieben:

Während die Puffington ihrem halbnackten Eroberer widerstandslos an die geölte Brust sinkt, verteidigt Putteisen sich heldenhaft. Als der Indianer die auf dem Boden Liegende zu fesseln versucht, springt ihm Clifford auf den Rücken, wird aber von einem zweiten Indianer mit einem Kolbenschlag erledigt, der ihn [...] – schön langsam in Zeithupe, wie wir das im Film so bewundern [...] – nach hinten sinken lässt.
(*Nebentext*, *Nichts Neues*: II, 903)

Die Regieanweisung belegt, dass es in dieser Szene darum geht, das Medium Film im Theater nachzubilden. Mit der Ankunft des Regisseurs Dave Davenport klärt sich das Missverständnis auf, was – auch für die echten Zuschauer – bewirkt, dass die kurze Sze-

¹⁷ Bei Harding fehlt ein Nachweis der genauen Herkunft des indirekten Zitats. Es ist als Aphorismus von Sacha Guitry bekannt geworden in der Kurzform «*Il ne joue pas, il a joué*» (Vgl. Lorcey 2007, 33 – Hervorhebung im Original – dort ebenfalls ohne genauere Angabe der Zitatherkunft.)

¹⁸ Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 216.

ne nicht mehr als Teil der Rahmen-, sondern als Teil der Binnenhandlung wahrgenommen wird. Auf die Zuschauer soll die Szene wirken wie ein Wildwestfilm, was aus der Regieanweisung explizit hervorgeht – sie werden also ebenfalls getäuscht in Bezug auf die Einschätzung der fiktionalen Ebenen. Wir haben es hier mit einem erneuten Fall von Film auf dem Theater zu tun, wobei erst im Nachhinein aufgedeckt wird, dass es sich um Dreharbeiten handelt. Die Einlage bewirkt in erster Linie eine Täuschung von Puffington, Clifford und Putteisen über den ontologischen Status der Indianerszene. Daraus resultiert Situationskomik für die Zuschauer. Der Filmdreh hat hier in erster Linie einen Unterhaltungswert. Im Gegensatz zum Stück *Der Hahn im Korb* dient er aber nicht dazu, die Rolle eines Filmschauspielers explizit zu thematisieren. Solange es nicht aufgeklärt wird, kann man dieses paradox erscheinende Phänomen als Metalepse klassifizieren, da hier die Personen des äußeren Dramas (aus der Intradiegese) unerwartet in die Handlung eines inneren Dramas geraten, also auf die Ebene der Hypodiegese. Es handelt sich gemäß der Definition der Metalepse um zwei Erzählebenen, welche «unlogisch vermischt» werden (Klimek 2010, 80).¹⁹ Eine solche paradoxe Vermischung der beiden Erzählebenen kommt auch in anderen metatheatralen Klassikern vor – etwa in Tiecks *Gestiebeltem Kater*.

5.2. Theater im Theater als Bühnenprobe

Im Weiteren werden Szenen beschrieben, in denen Stücke vermeintlich erfundener Autoren geprobt werden. Sehr viele solche Beispiele finden sich bei Guitry. Diese Proben laufen bei ihm in der Regel auf der Bühne ab. Auch bei Coward wird eine Probe gezeigt, nämlich in der Bühnenbearbeitung seiner Erzählung *Star Quality* durch Luscombe (2001)²⁰ – auf dieses Stück wird in Kapitel 11 genauer eingegangen. Es bleibt indessen weitgehend unklar, welche Teile dieser Probeszenen Luscombe aus Cowards unveröffentlichtem Bühnenmanuskript übernommen hat – denn die zugrundeliegende *Short Sto-*

¹⁹ Klimeks Systematisierung der Metalepsen-Theorie stützt sich, wie in Kapitel 2.4. ausgeführt, auf Genettes eigene Arbeiten von 1972, folgt jedoch nicht seiner späteren Erweiterung des Metalepsen-Begriffs (vgl. Genette 2004). Klimek hat den Metalepsenbegriff vorwiegend auf die Erzählanalyse angewendet, jedoch (wie vor ihr bereits Genette) ebenfalls auf das Drama übertragen (vgl. Klimek 2010, 80-90). Im Gegensatz zu einer Erzählung, in der es *paradox* wirkt, wenn sich eine Figur aus einer Geschichte auf die Ebene des Lesers begibt (auch wenn das Verfahren in den letzten Jahren große Verbreitung gefunden hat), wird das Missverständnis im vorliegenden Beispiel ab dem Zeitpunkt aufgeklärt und wirkt *plausibel*, sobald man ahnt, dass es sich bei den Indianern nur um eine gespielte Rolle in einem Film handelt. *Davor* handelt es sich jedoch um eine Situation, die als *Metalepse* beschrieben werden kann.

²⁰ Datierung nach: *Paratext*, Star Quality, Sheridan Morley: Introduction, vii. Luscombe stützt sich bei seiner Theaterbearbeitung auf ein unveröffentlichtes Bühnenmanuskript Cowards (vgl. ebd.), welches mir nicht vorliegt.

ry Cowards (1951)²¹ enthält in Bezug auf das Binnenstück eher vage Angaben. Eine probenhafte Szene als zweimal wiederholte Theaterprobe im eigentlichen Sinne, die von Familie Bliss in deren Hause gespielt wird, kommt in Cowards Stück *Hay Fever* (1925)²² vor. Da diese in engem Zusammenhang mit einer anderen, als metatheatral klassierten, spielerischen Einlage steht und das Stück in seiner Gesamtheit betrachtet werden soll, wird an späterer Stelle darauf eingegangen (siehe unten, Kap. 10.1.5.).

In Guitrys frühem Stück in drei Akten, *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet* (1912), kommt eine kurze Probe vor, die einer späteren Aufführung vorausgeht. Paul, der kurzfristig als Ersatzschauspieler einspringt, obwohl er seine Rolle nicht kennt, unterschätzt die Schauspielerei, wenn er zu seiner Bühnenpartnerin Léone sagt:

En quoi consiste-t-il, ce rôle, d'ailleurs ?... C'est simple comme bonjour... j'ai trois choses à faire : raconter une bataille, vous dire que je vous aime et vous tuer !... C'est idiot, mais ce n'est pas sorcier ! Pour vous tuer, je ferai semblant. Pour raconter la bataille, j'inventerai ! Et pour vous dire que je vous aime, ma foi, j'ai l'impression que je vous le dirai assez facilement.
(Jean III: II, 142)

Sie antwortet ihm: «Rien n'est facile, vous savez !» (ebd.) und fordert ihn auf zu proben: «Essayez de me dire : «Je vous aime» !» (ebd., 143), woraufhin Paul dies zu spielen versucht:

Paul : Ah ! oui... heu... je... heu...
Léone : Ah ! vous voyez !
Paul : Attendez... heu... je vous aime !
Léone : C'est pas mal, oui... mais on n'entend pas !
Paul : Je ne tiens pas à ce qu'on l'entende. Vous l'avez entendu, vous ?
Léone : Oui, mais, moi, ça ne suffit pas.
(Jean III: II, 142f.)

An dieser kleinen Szene wird exemplarisch die Schwierigkeit aufgezeigt, auf der Bühne nur schon einen Satz überzeugend zu sprechen. Ebenfalls betont wird die Wichtigkeit, dass das Gesagte beim Publikum – auch akustisch – ankommt. Hier wird der unerfahrene Schauspieler von einer erfahrenen Kollegin zurechtgewiesen – die Funktion dieser Szene mag in erster Linie komisch sein, sie enthält aber auch ernstgemeinte Kritik. Pauls Liebeserklärung entspricht nicht dem genauen Text des fiktionalen Binnenstücks, denn er hat den Souffleur aus eigener Initiative aus der Probe weggeschickt, wohl, um mit Léone alleine zurückzubleiben, wodurch es sich um eine Probeszene handelt, die nicht mehr als eigentliches Theater im Theater erfasst werden könnte, würde man sich streng an Forestiers Kriterium halten, wonach mindestens ein Zuschauer zugegen sein muss (vgl. Forestier 1981,11).

²¹ Datierung der Publikation nach: *Paratext*, Star Quality, Sheridan Morley: Introduction, vii.

²² Datiert nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

Typischerweise handelt es sich bei Paul um einen Laiendarsteller. Davon gibt es einige in der Tradition der metatheatralen Stücke, man denke wiederum an die schauspielernden Handwerker in *A Midsummer Night's Dream* (1595) von Shakespeare. Ähnlich wie der Geist von Hamlets Vater in Ritterrüstung bei Goetz tritt Paul in dieser Probe-szene ebenfalls als Ritter kostümiert auf:

Léone : Ça va, derrière le paravent?

Paul : Oui, oui...

Léone : Ça entre ?

Paul : Le maillot est un peu juste...

Léone : Non, je parle du texte.

[...] *Paul, paraissant, presque entièrement vêtu d'un costume de chevalier du Moyen Âge* : [...] Mais, voyez-vous madame, je suis si content de jouer la comédie, ce soir, – et de la jouer avec vous – je suis si content que je ne veux pas que mon plaisir soit gâché par le souci d'avoir à apprendre mon rôle !

(Jean III: II, 142)

Dieser Dialog, in dem Paul vor allem mit dem Umziehen beschäftigt ist, spricht das Erlernen einer Rolle an: Pointiert zeigt Léones Wortspiel in dieser Szene auf, wie wichtig es für Guitrys Komödien ist, dass der Text (ebenso wie das Kostüm) sitzt – was der Autor hier direkt auf der Bühne thematisiert. Paul hingegen sträubt sich dagegen, seinen Rollentext zu lernen.

Um den Beruf des Schauspielers geht es ebenfalls in Guitrys Drama *Le Comédien* (1921)²³ – einem Stück, das die Guitrys (also Vater und Sohn) jahrelang begleitete. Es handelt sich um ein wichtiges und sehr erfolgreiches Bühnenwerk mit unzähligen Probenzenen (aber ohne eine Binnenaufführung), das jedoch einige Passagen enthält, die im Sinne einer inszenierten Poetik Guitrys gedeutet werden können. Deshalb soll an dieser Stelle ausführlich darauf eingegangen werden. Das Stück hat Guitry seinem Vater Lucien gewidmet, der darin 1921 die Rolle des «comédien» übernahm (siehe: *Personnages, Comédien*, 333). 1938 spielte Sacha Guitry dieselbe Rolle. In seinem Brief, «Lettre à mon père», der dem Theaterstück in der mir vorliegenden Ausgabe vorangestellt wurde, heißt es:

Mon adorable père, je te l'avais déjà donnée en l'écrivant – je te l'avais offerte au soir de la première – et je te la dédie aujourd'hui qu'on l'imprime.

[...] à vrai dire, elle est toi-même, cette pièce.

Nous ne nous en sommes jamais parlé. Tu ne m'as pas dit à la lecture : « Tiens, je vois que tu as fait mon portrait ! » Tu ne m'as pas dit, en répétant : « Puisque tu as voulu faire un portrait de moi, ne me fais pas dire tel mot [...], car ce sont là des choses que je ne pense pas. » [...] Non, tu ne m'as rien dit, et il n'y a pas un mot qui soit de toi dans cette pièce. Or donc, [...] puisque tu jouais le rôle d'un très grand comédien, du plus grand comédien de son temps, je suis bien obligé de penser qu'il ne t'a pas déplu de [...] t'exprimer sur ton Art et sur ton Métier selon mes vues.

(*Paratext, Comédien: Lettre à mon père*, 329)

²³ Datierung nach: *Paratext, Comédien*, 327.

Als Widmungsschrift im Nebentext zeigt dieser «Brief» auf, wie sehr die Rolle des «comédien» von Guitrys Vater inspiriert war – und dennoch scheint sie auch dann noch gepasst zu haben, als Guitry die für seinen Vater geschriebene Rolle später selbst verkörperte. Die Worte, die Sacha Guitry an seinen Vater richtet, beschreiben den Respekt, den Lucien Guitry dem Werk entgegenbrachte, indem er die Rolle so spielte, wie sie ihm sein Sohn auf den Leib geschrieben hatte. Auf Parallelen zwischen dem echten Lucien Guitry und der Rolle des «comédien» einzugehen, ist im Weiteren nicht das Ziel dieser Arbeit. Der Einfachheit halber soll im nachfolgend in direkter Übersetzung von «der Komödiant» gesprochen werden, wenn über die typenhaft gezeichnete Figur gesprochen wird, die nur unter ihrem Rollennamen vorkommt und deren «echten» Namen wir nie erfahren.

Die Beschreibung der Rahmenbedingungen des Stücks soll im Folgenden dazu dienen, die darin vorkommenden Probeszenen besser einordnen zu können. An dieser Stelle wird auch auf Theatermetaphern und Aussagen über das Theater verwiesen. Der erste Akt der Rahmenhandlung spielt im Ankleideraum des bekannten Schauspielers und beginnt nach der Dernière eines Stücks im Stück. Die Zuschauer erfahren, dass der besagte Komödiant soeben in diesem Binnendrama aufgetreten ist. Es ist bereits drei Monate lang gespielt worden (vgl. *Comédien*: I, 337). Der Schauspieler äußert seine Trauer darüber, dass das Stück abgesetzt wird. Auch der Autor zeigt sich enttäuscht. Kowzan fasst das «Milieu» des Stücks und die darin auftretenden Personen so zusammen:

La pièce toute entière se passe dans le milieu théâtral – acteurs et actrices, auteur dramatique [=Leclerc ; M.H.], directeur du théâtre [=Bloch ; M.H.], régisseur, habilleuse.
(Kowzan 1991, 242)

Ähnlich wie im Vorspiel zu *Seifenblasen* von Goetz (1963)²⁴ diskutieren diese Personen über ihre verschiedenen Standpunkte. Das Stück *Le comédien* enthält unzählige Stellungnahmen zum Theater und zur Schauspielerei.

Im ersten Akt begegnet der etwa fünfzigjährige Komödiant der zwanzigjährigen Jacqueline, die zunächst vor allem die Rolle, die er auf der Bühne darstellt, beeindruckt. Der Komödiant verkleidet und pudert sich erneut, um die junge Verehrerin in seinem Bühnenkostüm zu empfangen, sehr zum Erstaunen der Garderobiere, welche ausruft: «Mais vous vous remettez votre complet de scène» (*Comédien*: I, 354). Dieser Szene vorausgegangen ist eine Zusammenkunft des Komödianten mit Maillard, dem Pflegevater Jacquelines (und Freund des Komödianten) – dieses Treffen ist der Hauptgrund für die

²⁴ Datierung der Erstveröffentlichung nach: von Martens 1963, Nachwort zu *Sämtliche Bühnenwerke*, 1133.

spätere Verkleidung des Komödianten. Maillard versichert in der besagten Szene dem Schauspieler, er habe sich gegenüber früher überhaupt nicht verändert: «la même coiffure, les mêmes moustaches» (ebd., 348). Darauf zieht der Komödiant die Perücke aus und entfernt den falschen Schnurrbart, worauf Maillard erstaunt meint:

C'est très troublant. Il y a un instant, tu ressemblais davantage au jeune homme que j'ai connu... mais tu lui ressemblais tellement que c'était invraisemblable. Tu lui ressembles moins maintenant, mais il semble que je te reconnais mieux.
(Comédien: I, 348f.)

Die Verkleidung bewirkt also, dass Maillard den Schauspieler jünger einschätzt, als er in Wirklichkeit ist – die Grenze zwischen Täuschung und Rollenspiel scheint hier fließend zu verlaufen, da es die Maske aus der Binnenhandlung ist, die ihn verjüngt. Das Verkleiden drückt in der Szene mit Jacqueline indessen weniger den Wunsch des Komödianten aus, seine Rolle nicht ablegen zu wollen (auch wenn dies auf den ersten Blick so erscheinen mag) – vielmehr folgt der Komödiant damit dem Vorschlag Maillards, der ihn vorher etwas unsanft aufmerksam gemacht hat auf «la différence qu'il y a entre toi à la scène ... et toi à la ville ! ... Elle ne t'a jamais vu qu'à la scène ... » (ebd., 353). Guitry spielt nicht nur im Theater mit Verkleidung, Schein und Realität. In der Verfilmung zu *Le Comédien* (1947) beispielsweise stellt er sowohl seinen Vater (in der Rolle des Komödianten) als auch sich selbst dar.²⁵

Wie es zur Liebesbeziehung gekommen ist, erklärt der Komödiant später Maillard mit der folgenden Schauspielmetapher:

Le comédien : [...] Tu ne t'es pas rendu compte de ce que tu faisais ! Tu m'as mis au défi de jouer un rôle d'amour tel que je suis à la ville ! ...
(Comédien: II, 358)

Der Komödiant spricht auf der Ebene der Rahmenhandlung von einer Rollenübernahme, seine Liebe im Privatleben umschreibt er als «rôle d'amour» (ebd.). Er will Jacqueline als Privatperson beeindrucken, nicht nur als Schauspieler, und hat Angst, ihren Anforderungen im «echten» Leben nicht zu genügen. In einer früheren Szene hat der Komödiant nämlich den im ersten Akt geäußerten Gedanken von Maillard überspitzt so ausformuliert: «[...] tu m'as fait comprendre très clairement que, pour jouer le rôle d'un homme qui doit déguster une jeune fille... je n'avais qu'à me démaquiller !» (ebd.: I,

²⁵ *Le Comédien* wurde 1947 von der Union Cinématographique Lyonnaise unter der Regie von Guitry verfilmt. Das eigentliche Stück wird im Film jedoch nur in gekürzter Fassung gezeigt. Insbesondere die Theater-im-Theater-Partien sind darin größtenteils ausgeklammert. Beispielsweise wird nur eine kleine Szene mit dem Schauspieler gezeigt, der in *Le Comédien* kurz «acteur» heißt – dort, wo er vergisst, die Türe auf der Bühne zu schließen. Der Film ist explizit ein Dokument über Lucien Guitry und geht auch auf dessen Kindheit und weitere seiner Rollen, wie *Pasteur*, ein. Die Hauptdarstellerin heißt in der Verfilmung Catherine statt Jacqueline (was der Name von Guitrys Ex Frau war) und wird gespielt von Lana Marconi (Guitrys neuer Partnerin).

354). Die Rolle, die er «à la ville» (ebd.) zu spielen beschlossen hat, beschreibt der Komödiant mit weiteren Theatermetaphern:

Auteur dramatique occasionnel, tu m'as apporté un scénario dans lequel tu prétendais me faire jouer un rôle muet et détestable... Puis, choisissant toi-même un public dont l'oreille m'était déjà acquise...²⁶ tu m'as dit « Commençons ! » Alors, dame, que veux-tu... j'ai essayé de m'en tirer, je me suis défendu... j'ai improvisé. Je n'ai jamais eu de four, tu sais !
(Comédien: II, 358; Anm. M.H.)

Jacqueline wird als sein «Publikum» bezeichnet, ihr Pflegevater Maillard als «der Stückschreiber»,²⁷ der ihm eine «stumme, undankbare Rolle» zugeschrieben hat. Diese ist vom Komödianten aber uminterpretiert worden, da er noch nie einen «Flop» gehabt hat.

Im zweiten Akt kehrt das Paar bereits aus gemeinsamen Ferien zurück, diese werden von Kowzan als «lune de miel» bezeichnet (vgl. Kowzan 1991, 242). Auf eine erfolgte Eheschließung deutet im Dramentext jedoch nichts hin. Der Komödiant beginnt später mit seiner Partnerin Jacqueline zu proben (siehe ebd.). Die Liebesgeschichte in der Rahmenhandlung bekommt nämlich eine Entsprechung auf der Bühne, denn unverhofft wird eine Reprise des alten Stückes angekündigt, worin der Komödiant die Rolle spielte, in die sich Jacqueline verliebte. Dieses Stück soll geprobt und dann erneut aufgeführt werden, weil das laufende, neue Drama ein Misserfolg ist (vgl. Comédien: II, 364).²⁸ Jacqueline bekommt pikanterweise die Möglichkeit, darin die Rolle Antoinettes, der vorherigen Bühnen- und Lebenspartnerin des Komödianten, zu übernehmen. Diese gilt es zu ersetzen, weil sie sich nach einem Streit mit dem Komödianten zurückgezogen hat. Der Komödiant aber weist bereits im Voraus auf Schwierigkeiten bezüglich der beabsichtigten Rollenbesetzung hin:

Leclerc: Le rôle, en somme, n'a que trois scènes...
Bloch: Au un et au deux, elle a peu de chose à faire ...
Le comédien: Attention, mes enfants ! Au un et au deux, il y a la situation... mais au trois, il n'y a plus rien ! ça, je vous l'ai toujours dit ... le trois, il faut le sauver.
Leclerc: Vous l'avez sauvé !
Le comédien: Nous l'avons sauvé... car vous savez, on ne joue pas tout seul. Et puis le rôle a beau ne pas être long. Il faut qu'il soit su...
Jacqueline: Je le sais...
Le comédien: Comment dis-tu ?
Jacqueline: Je dis que je le sais...
Le comédien: Quoi ?
Jacqueline: Le rôle...
(Comédien: II, 372)

²⁶ Gemeint ist Jacqueline, die zu diesem Zeitpunkt bereits in den Komödianten verliebt ist.

²⁷ In der Dramen-«Wirklichkeit» ist Maillard kein Theaterautor; es handelt sich hier lediglich um eine metaphorische Umschreibung seiner Funktion im Stück. Als «echter» Autor tritt im Stück die Figur Leclerc auf.

²⁸ Autor Leclerc sagt darüber: «Vous savez que Bloch ne fait pas un sou avec la pièce qu'il joue et que nous allons entrer tout de suite en répétition» (Comédien: II, 364). Gemeint sind die Proben für das neue Stück, welche sogleich beginnen sollen.

Dass der Komödiant fast eine Vaterfigur für die Theaterleute verkörpert, drückt sich in seiner Anrede an die Schauspieler aus, die er «mes enfants» (ebd.) nennt. Das Problem scheint sich einerseits unverhofft zu lösen, hat Jacqueline doch aus Schwärmerei für den Komödianten jeder Aufführung des Stückes beigewohnt hat und weiß die Rolle längst auswendig. Der Komödiant kennt jedoch andererseits die Schwierigkeiten des Stückes und ist fähig, sie genau zu benennen. Als Schauspielerin ist Jacqueline gänzlich unerfahren und der Komödiant hat aus diesem Grund Bedenken, sie für die Rolle einzusetzen. Er befindet sich also in einem Dilemma zwischen seinen Gefühlen und seinen professionellen Ansprüchen. Eine erste kurze Probeszene zwischen den beiden (aus dem ersten Akt des Binnentheaters) kommt am Ende des zweiten Akts vor (siehe ebd., 373).

Der Komödiant und Jacqueline üben auch am Ende von Akt III eine gemeinsame Szene, anfangs ohne Zuschauer,²⁹ auf der Bühne: Sie wiederholen zuvor geprobte Sequenzen aus dem Binnenstück (vgl. Comédien: III, 382). Diese gleiche Stelle wird hier weitere vier Male wiederholt. Diese Probe des Binnenstücks illustriert erstens die Liebesbeziehung (da es sich um eine Liebesszene handelt – unterstrichen wird dies noch dadurch, dass sich das Paar anfangs alleine auf der Bühne befindet), zweitens wird dadurch selbstreflexiv das Schauspiel thematisiert und drittens ist sie (später) auch Quelle von Komik. Die Binnenhandlung, die umso romantischer erscheint, als die beiden auch in der Rahmenhandlung ein frisch verliebtes Paar sind, wird durch die mehrfache Wiederholung für das echte Publikum ins Komische verzerrt (auch die tragischste Szene verliert dadurch ihre entsprechende Wirkung). Ein zweiter Grund für die Komik ist das Heranrücken der Bühnenarbeiter, die mit dem Bühnenumbau beginnen, während das Paar noch probt:

Les machinistes se mettent à poser le décor.

Le comédien : Continue : *Pauvre ?*

Jacqueline : *Ruiné !*

Le comédien : *Déchu ?*

Jacqueline : *Tombé !*

Le comédien : *Flétri ?*

Jacqueline : *Honni !*

Le comédien : *Souillé ?*

Jacqueline : *Jacqueline: Taré*

Un machiniste : Pardon m'sieur dame.

Le comédien, entraînant Jacqueline à l'autre bout de la scène : Re commençons : *Alors, si le malheur arrivait, tu serais la même ?*

Jacqueline : *Exactement !*

Le comédien : *Pauvre ?* [... etc., Wortfolge wie oben]

²⁹ Auch diese Szene könnte nicht als eigentliches Theater im Theater klassiert werden, würde man das von Forestier geforderte Binnenpublikum als notwendiges Kriterium für ein eigentliches Theater im Theater übernehmen (vgl. Forestier 1981, 11) – außer, wenn davon ausgegangen würde, dass das Paar sich selber zuschaut. Wie erwähnt wird hier Schöpflin gefolgt, die für Theatereinlagen nicht notwendigerweise ein Publikum fordert (vgl. Schöpflin 1993, 11).

Le comédien : Souillé ?
Un machiniste : Attention ! Gare, là-devant !
Le comédien, entraînant Jacqueline au fond : Recommence : Pauvre ?
Jacqueline : Ruiné ! [... etc., Wortfolge wie oben]
Jacqueline : Taré !
Bousculés par les machinistes, ils sortent en finissant la scène.
Le régisseur, au milieu du théâtre : Envoyez l'avant-scène !
 ET LE RIDEAU TOMBE
Les machinistes ayant posé le décor.
 (Comédien: III, 391f. ; Hervorhebungen im Original)³⁰

Durch das Auftauchen der Bühnenarbeiter werden der Komödiant und seine Partnerin von einer Ecke in die andere geschoben. Die Bühnenarbeiter unterbrechen die Probe und stören sie,³¹ wodurch ein zusätzlicher komischer Kontrast zwischen der Rahmenhandlung und dem Binnenstück entsteht.³² In zweiter Linie werden dem echten Publikum so die Aufführungsbedingungen eines Stücks bewusst gemacht: Die Wichtigkeit der Wiederholung des Rollentextes wird angesprochen, und die sonst nicht auf der Bühne sichtbaren Bühnenbauer stehen in dieser Probeszene im Mittelpunkt. Es findet sich in dieser Szene jedoch keine Anweisung für die Gestaltung des Bühnenbilds im Sinne einer Poetik des Theaters – Guitry hat dies in anderen Stücken thematisiert, rückt hier aber die Komik in den Vordergrund. Strukturelle Komik entsteht auch in den früheren Szenen durch die mehrfache Wiederholung einer Probesequenz: Der Komödiant weist seine Schauspielerkollegen immer wieder an, die Türen hinter sich zu schließen, auch dann, wenn auf der Bühne noch gar keine richtigen Türen vorhanden sind³³ – auch das ist typisch für eine Probe, denn das richtige Bühnenbild wird erst am Ende von Akt III aufgestellt.

Das Stück *Le Comédien* enthält wie erwähnt kein Theater im Theater als Aufführung, das Binnentheater wird jeweils nur als Probe gezeigt. Typisch für die Probeszenen ist das Herausfallen aus der Rolle, also dass jemand beispielsweise seinen Text vergisst oder nicht genau weiß, wie seine Rolle zu spielen ist. So enthalten diese Szenen viele Bemerkungen, die sich auf die Proberealität beziehen, und die Figur des Komödianten hat bei dieser Gelegenheit die Möglichkeit, seine große Erfahrung als Schauspieler in Form von Ratschlägen weiterzugeben. Es sind insbesondere solche Szenen, die in Bezug

³⁰ Oft werden die Texte des Binnentheaters bei Guitry im Damentext kursiv gesetzt. Dann wird dies in der vorliegenden Arbeit meistens übernommen. Dadurch wird zum Beispiel das Aus-der-Rolle-Fallen klarer gekennzeichnet. Eigene Kursivsetzungen werden angegeben.

³¹ Als stellvertretendes Binnenpublikum können auch sie nicht unbedingt gelten, da sie mit dem Aufbau der Bühne beschäftigt sind (vgl. das Kriterium von Forestier 1981, 11).

³² Keineswegs handelt es sich dabei jedoch um eine Metalepse im Sinne einer Vermischung der beiden Dramen-Ebenen, denn keine der auf der Bühne anwesenden Personen hält das Geprobte für «wirklich». Die beiden Dramenebenen sind vielmehr nebeneinander präsent.

³³ Von einer ähnlichen Erfahrung als Schauspieler mit den Türen auf der Bühne berichtet auch Curt Goetz in seinen Memoiren (Goetz/von Martens 1962, 195).

auf die Fragestellung dieser Arbeit nach der inszenierten Poetik interessieren. Guitry erzeugt außerdem mit fast allen Probeszenen komische Effekte. Beim vorliegenden Stück soll auch auf das Verhältnis von Rahmen- und Binnendrama eingegangen werden, zumal das Liebespaar, das in der äußeren Handlung zusammengefunden hat, nun im Binnenstück ebenfalls ein Liebespaar darstellt. Dies führt dazu, dass es als Schauspielerpaar zusammen probt. Auf die Rollen Jacqueline und des Komödianten in der Rahmenhandlung soll nur am Rande eingegangen werden. Hingewiesen wurde aber bereits darauf, dass der Komödiant sich, um Jacqueline zu erobern, im Privatleben bis zu einem gewissen Grad verstellt. Im Stück mischt sich beim hier gezeigten Paar Privatleben und Beruf, wie dies autobiografisch bei Guitry und auch Goetz der Fall war. Zur Schauspieler-Rolle in der Rahmenhandlung kommt die Bühnen-Rolle des Paares dazu, und es ist die Interaktion und Abgrenzung dieser beiden Bereiche, die in der Folge besonders interessiert bei der Frage nach der Darstellung des Theaters im Theater in Guitrys Stücken.

Im dritten Akt kommt eine eigentliche Probeszene vor, welche der bereits oben besprochenen im Stückablauf vorausgeht. Der ganze dritte Akt spielt nämlich «sur le plateau» (Comédien: III, 374) und stellt eine Probe dar. Es handelt sich um «la répétition de la pièce dont le dialogue (exécrable) occupe la moitié de l'acte» (Kowzan 1991, 242) – gemeint ist das Theater im Theater, von dem bereits ein geprobter Auszug zitiert wurde. Das Binnenstück wird insgesamt in mehreren Probesequenzen vermittelt: Die Szenen, in denen *Madeleine*³⁴ (also Jacqueline's Rolle) vorkommt, werden in der Neubesetzung eingeübt. Die Rollenbesetzung des Binnenspiels ist die folgende: M^{lle} Simonest spielt *die Rivalin*, der Komödiant *den Geliebten*, der Akteur (ein mangelhafter Schauspieler, siehe unten) dessen *Freund* und Jacqueline (anstelle von Antoinette) spielt die Geliebte namens *Madeleine*. Geprobt werden der zweite und der letzte Akt der Binnenhandlung. Als Zuschauer des Stücks im Stück sind während der Probe präsent: M^{lle} Simonest und der Komödiant (bis zum Zeitpunkt ihres Auftritts), außerdem der Autor Leclerc sowie der Regisseur, der während der Probe gleichzeitig als Souffleur agiert. Die Probe wird unterbrochen durch Korrekturen am Schauspiel und das Aus-der-Rolle-Fallen. Eine weitere Unterbrechung bewirkt das Eintreten von Theaterdirektor Bloch (Comédien: III, 378). «Le comédien», der Komödiant par excellence, tritt in den Proben als Garant für gutes Theater auf. Seine Rolle übersteigt die eines Schauspielers, er fungiert auch als eine Art zweiter Regisseur.

³⁴ Zum besseren Verständnis werden die Rollen aus der Binnenhandlung von mir kursivgesetzt.

Einer der Schauspieler spielt ausgesprochen mangelhaft. Wir wissen seinen Namen nicht, er wird im Nebentext (vgl. unten) nur «l'acteur» genannt (auf Deutsch nachfolgend «der Akteur», wobei die Bezeichnung pejorativ gemeint ist). Er ist das typenhafte Negativbeispiel eines Schauspielers und wird als eifersüchtiger Zeitgenosse dargestellt, der dem Komödianten seinen Erfolg missgönnt, über ihn Witze macht und ihn bloßstellt, aus dem Gefühl heraus, dieser versperre ihm seit zwanzig Jahren den Weg zum Erfolg. In den Probeszenen³⁵ wird der Akteur vom Komödianten für sein Spiel kritisiert:

Le comédien : Lutter pendant vingt ans contre la destinée... à chaque étape de sa vie voir dresser devant soi une barrière nouvelle... la franchir... faire fortune franc par franc... tout perdre en un seul jour... et tout reconquérir. Surmonter tous les obstacles, rompre toutes les chaînes, aplanir toutes les difficultés, déjouer toutes les trahisons, démasquer les complices, punir les lâchetés, venger les innocents, affronter les périls, courir tous les dangers... ne connaître jamais nulle force supérieure à la sienne... et se sentir soudain le jouet d'une femme !

Pendant toute cette tirade, l'acteur n'a cessé de faire des « Oh ! » des « Ah ! ».

Le comédien : Ça ne vous gêne pas que je parle pendant que vous faites tout ça ? Non ?

L'acteur : Pendant que je fais quoi ?

Le comédien : Tous ces bruits-là... « Ah !... Oh !... Hum !... Rrr ! » Ça n'a pas de sens...

L'acteur : Je vous demande pardon... ça a un sens. Il faut que mon personnage s'intéresse à tout ce que vous dites.

Le comédien : Oui... mon ami. Mais intéressez-vous en silence, ne faites pas de bruit... ça m'agace ! Se sentir soudain le jouet d'une femme ! Mais je la tiens !

L'acteur : Mon grand ami !

Le comédien, à Jacqueline : Tes chers yeux qui sont faits pour sourire n'auront plus désormais ce regard apeuré ! ... Je te veux claire et gaie... je veux que notre vie soit un enchantement perpétuel !... (A l'acteur.) Qu'est-ce que vous faites ?

L'acteur : Je pleure !

Le comédien : Pourquoi ?

L'acteur : Parce que je suis ému de ce que vous lui dites !

Le comédien : Mais non... en voilà une idée ! Vous avez toujours fait ça ?

L'acteur : Toujours !

(Comédien: III, 380f)

Guitry führt hier im Sinne einer inszenierten Poetik *ex negativo* am Beispiel des dilettantischen Akteurs die Fehler vor, die ein Schauspieler vermeiden sollte; insbesondere die Effekthascherei und die übertriebene Darstellung von Gefühlsausbrüchen wird beanstandet (vgl. auch Kap. 11.2.). Die Probeszenen werden von Guitry ebenso komisch eingesetzt, denn schließlich haben wir es mit einer Anfängerin in Bezug auf die Schauspielerei und einem dilettantischen Schauspieler zu tun. Zusätzlich trägt zur Komik bei, dass der Komödiant und der Akteur im Stück Freunde sind (vgl. ebd.: «*Mon grand ami*»), während die Zuschauer darüber informiert sind, dass sie sich im Privatleben nicht besonders gerne mögen. Zwar nennt der Komödiant den Akteur auch im äußeren Stück «mon ami» (ebd., 380). Wahrscheinlich ist dies jedoch ironisch gemeint, immerhin hat er diesen zuvor als «un effroyable imbécile» bezeichnet (Comédien: I, 350). In der folgen-

³⁵ Auch hier ist die ganze Binnenhandlung (sowie der Nebentext) in der Vorlage kursiv gesetzt. Die typographische Darstellung wird weitgehend übernommen, wobei der Nebentext zusätzlich fett gedruckt wurde. Die nicht kursiv abgedruckten Passagen gehören zur Rahmenhandlung.

den Szene wird nicht nur der Akteur, sondern auch das Binnenstück als Ganzes kritisiert: Es handelt sich beim inneren Stück nicht um eine Komödie, sondern eher um ein Melodrama – eine Gattung, die Guitry hier parodiert.

L'acteur : [...] (Reprenant)... celui-là, vous le connaissez, mais l'autre, l'homme de cœur, qui n'hésite jamais lorsque se trouve en jeu le bonheur de ceux qu'il aime... celui-là, vous ne le connaissez pas... Permettez-moi de vous le présenter.

Le comédien, de la salle : Mais regardez-là donc, nom d'un chien, en disant ça !

L'acteur : Que je la regarde ?

Le comédien : Mais, évidemment, voyons !... Vous dites : Permettez-moi de vous le présenter !... Ne vous présentez pas au public !

L'acteur : Vous savez mieux que personne qu'une tirade ne rapporte que si on la termine en face !

Le comédien : Qu'est-ce qu'elle vous rapporte donc, mon Dieu, cette tirade !

L'acteur : Elle me rapporte l'approbation du public !

Le comédien : Mais ne croyez donc pas ça !... Ce sont des choses qui ne se font plus depuis quarante ans !... Ce dernier acte n'est déjà pas... enfin... il faut le sauver à tout prix.

(Comédien: III, 374f.)

Das hier vorgeführte Stück wird in der letzten Replik des Komödianten als überholt dargestellt und seine Qualitäten gelten als zweifelhaft: Guitry distanziert sich hier durch die entsprechende Thematisierung auf der Bühne explizit von dieser Gattung und hebt seine eigenen Komödien davon ab. Gerade, um solche Stücke von zweifelhafter Qualität zu retten, sind außergewöhnlich gute Schauspieler vonnöten. Der Akteur gehört nicht zu letzteren. Sein Schauspiel fällt insofern negativ auf, als er in all seinen schauspielerischen Gesten und Reden übertreibt sowie nach Publikumsbeifall heischt, anstatt seine Rolle mit der erforderlichen Natürlichkeit zu spielen. Er unterlässt es, seine Partnerin auf der Bühne beim Spielen anzuschauen, weil er sich zu sehr auf das Publikum fixiert (vgl. ebd.). Es handelt sich hier um eine Kritik an der inadäquaten Spielweise, die sehr ähnlich bei Goetz geäußert wird, nämlich in Bezug auf die Dreharbeiten respektive das In-die-Kamera-Schauen im Stück *Der Hahn im Korb* (vgl. Hahn im Korb, 230f; siehe Kap. 5.1.).

Beim Akteur sind noch weitere Mängel zu beobachten; so vergisst er Teile seines Rollentextes (vgl. ebd., 374). Ähnliches kritisiert der Komödiant auch an der Newcomerin Jacqueline, seiner Geliebten:

Jacqueline : Je le croyais du moins... car il restait encore à me demander du calme.

Le comédien : N'en fais pas trop... tu parles faux !

L'acteur : Nonnn...

Le comédien : Siii !

Jacqueline : J'ai parlé faux ?

Le comédien : Un peu, oui !... Ne t'affole pas... mais fais-y bien attention... c'est un défaut abominable !

Jacqueline : Alors, on peut parler faux comme on chante faux ?

Le comédien : Oui. Et, dès qu'on se met à chanter en parlant, on parle faux !

(Comédien: III, 377f.)

Im Sinne einer inszenierten Poetik kann man diese Sequenz wiederum *ex negativo* als Anleitung lesen, wie sich ein Schauspieler auf der Bühne verhalten oder was eine Schau-

spielerin vermeiden sollte. Hier wird die Wichtigkeit des «richtigen Sprechens» aufgezeigt – die genaue Bedeutung lässt der Dramentext weitgehend offen. Was damit gemeint ist, kann aber bei einer *Aufführung* dieser Szene vom Schauspieler durch sein Sprechen deutlich gemacht werden. Es fällt auf, dass der Komödiant sehr professionell handelt: Seine Lebenspartnerin wird ebenso für ihr Schauspiel kritisiert wie die anderen Schauspieler. Der Komödiant scheint – möglicherweise in Übereinstimmung mit den Ansichten des Autors – die Wahrung der Professionalität des Schauspiels (thematisiert im Binnenstück) über die Rücksichtnahme auf das Privatleben (dargestellt im Rahmenstück) zu stellen. Auch seine Partnerin im Privatleben muss ihr Schauspiel professionell betreiben. Betont wird auch die Wichtigkeit, die eigene Rolle und den Text bis ins kleinste Detail zu durchdenken. Dies wird wiederum am Beispiel des Akteurs thematisiert:

L'acteur : Les crapules n'ont qu'à bien se tenir quand les braves gens s'occupent d'eux !... Ah ! tenez, je vous invite à dîner ce soir... et nous boirons du champagne à la santé... du prochain ministère !...

Il sort.

Le comédien : Brave cœur, celui-là. Mais il oublie toujours sa porte.

L'acteur : Pardon !

(Comédien: III, 382)

Hier wird vom Komödianten, der das Schauspiel metatheatral kommentiert, wiederum die Wichtigkeit eines natürlich wirkenden Schauspiels betont, wozu auch gehört, die Türen auf der Bühne hinter sich zu schließen. (Dass Guitry dadurch auch strukturelle Komik erzeugt, wurde bereits angesprochen.)

Auf die Sprache des Binnenstücks trifft diese angestrebte Natürlichkeit jedoch mitnichten zu. Vor allem durch die Proben erfährt man die Handlung des Binnentheaters, dessen Dialog Kowzan zutreffend als «grässlich» bezeichnet (Kowzan 1991, 242). Die ausführlich zitierten Tiraden geben einen Eindruck von der zweifelhaften Qualität der Sprache des inneren Dramas: Die Monologe erscheinen oft als gleichsam sinnentleerte Anreihung gleichbedeutender Wendungen (vgl. oben, z.B. Comédien: III, 380). Tiraden waren beispielsweise bei Guitrys Vorgängern beim Boulevardtheater sehr beliebt. Er parodiert hier diese Vorliebe und distanziert sich von ihr. Die karikierende Darstellung wird noch dadurch verstärkt, dass das Binnentheater im unfertigen Zustand gezeigt wird (nämlich stets nur als Probe) und durch die Schauspieler oft nicht adäquat umgesetzt wird. Wahrscheinlich zielt die Parodie insbesondere auf das Rührstück (*le mélodrame*). Das Binnenstück ist auf jeden Fall in einem Stil verfasst, welcher nicht dem Guitrys entsprach. Paul Léautaud, der seine Kritiken im *Mercure de France* unter dem Pseudonym «Maurice Boissard» publizierte (vgl. Harding, 1985, 83f.) schätzte die Dialoge von Guitry ihrer Natürlichkeit wegen sehr. Harding schreibt über den Kritiker: «Il trouva dans le style familier de Sacha un plaisant changement, par rapport au langage

guindé des autres auteurs du boulevard» (Harding, 1985, 86). Das Binnenstück stellt wie erwähnt ein Negativbeispiel dar im Gegensatz zur Rahmenhandlung, die in Guitrys eigenem Stil geschrieben ist, und kann als eine Kritik (und Parodie) des Boulevardtheaters im weitesten Sinne (wozu historisch auch das Melodrama³⁶ gehört) und dessen affektierter Rede aufgefasst werden.

Der Komödiant macht des Weiteren eine metatheatrale Aussage über das (Binnen-)Publikum, die man als direkte inhaltliche Kritik des Binnenstücks lesen kann (während bislang vor allem formale Merkmale angesprochen wurden):

Le comédien : [...] Ah ! Si on pouvait les dégoûter de tout ce qui nous dégoûte... du mensonge... du chiqué... de cette sensiblerie à l'eau de rose... bête et surannée... de la fausse éloquence et de la fausse pitié et de toutes ces ordures galantes qui sont la honte d'un art comme le notre !
(Comédien: II, 364)

Bloßgestellt als «Schande unserer Kunst» wird etwa die kitschige Rührseligkeit – wie man «sensiblerie à l'eau de rose» (ebd.) vage umschreiben kann. Das hier thematisierte Publikum jedoch scheint gerade dafür eine Vorliebe zu haben. Die Rührseligkeit wird explizit als «veraltet» bezeichnet («surannée», ebd.), der Komödiant aus dem äußeren Drama (und mit ihm Guitry als Boulevardautor) distanziert sich in diesem Sinne ausdrücklich von der Tradition des Melodramas. Die «falsche Eloquenz» mag beispielsweise auf die Tiraden zielen, kritisiert werden auch «Lüge» und «Verstellung», womit wohl nicht die Verstellungskomik gemeint ist, die bekanntlich auch Guitry gern in seine Stücke einbaut.

Neben der Abgrenzung des Guitry'schen Boulevardtheaters vom Rührstück enthält das Binnentheater weitere komische Passagen. Für Komik sorgt etwa die Rächlerin der Binnenhandlung in folgender Probeszene, die im Original unterbrochen wird und die ebenfalls jenes «falsche Mitleid» heischt, welches im obigen Zitat angeprangert wird (vgl. ebd.):

Mlle Simonest : Comme je m'étais fait rouler par les autres... et, quoi que tu penses, je n'ai pas su retirer le plus petit bénéfice de ma vengeance et de mon infamie !... Je n'ai même pas de quoi vivre ! Sais-tu pourquoi je sors en taille !... C'est parce que je n'ai pas de manteau à me mettre... quant à mon collier de perles, tiens... vois, je ne l'ai plus... et quant à mes bagues... regarde... [...] Je les ai vendues !... Mais je ne demande rien... je veux refaire ma vie... honnêtement... et, dès demain, j'entrerai dans une usine !

Il faut que l'artiste qui joue le rôle de Mlle Simonest porte à cet acte un manteau de fourrure. Il faut qu'elle ait un collier de perles et plusieurs bagues aux mains.

Le comédien : Ah ! Je voudrais pouvoir te plaindre... mais je ne peux pas. Le dégoût qui me serre à la gorge ne laisse pas passer les mots de miséricorde !... Va t'en... va t'en... va t'en !... **(Elle s'en va, il fait semblant de refermer la porte derrière elle.)**

(Comédien: III, 385f.; kursive Hervorhebung im Original, Fettdruck M.H.)

Die Bekleidung der Schauspielerin kontrastiert mit ihrem Schauspielertext, in dem sie vorgibt, alles verloren zu haben. Sie zeigt dem Komödianten ihre Hände: Diese sind (in der

³⁶ Das Melodrama war vor allem im 19. Jahrhundert sehr beliebt. Vgl. dazu das Kapitel *Le Boulevard sérieux* bei: Brunet 2005, 26-46.

Probesituation!) voller Ringe, was für die realen Zuschauer einen komischen Effekt hat. Das Binnenstück, das an sich nicht komödienhafter Natur ist, wird durch die Kontrasteffekte zwischen Damentext und Kostümierung komisch, welche sich durch eine inadäquate Bekleidung der Schauspielerin in der Probesituation ergeben. Die entsprechende Antwort des Komödianten, die im Binnenspiel als Aufführung mit passender Bekleidung lediglich herzlos wirken würde, sorgt hier insofern doppeldeutig für Komik, als sie inhaltlich genau auf die Probeszene passt – der Anblick der mit Schmuck behängten Schauspielerin scheint beim Komödianten «dégoût» hervorzurufen – zutreffend auf das kitschige Binnenstück als Ganzes – vordergründig aber spricht der Komödiant hier einfach seinen Rollentext.

Auf mehrere Bezüge zwischen Rahmen- und Binnenhandlung in *Le Comédien* wurde bereits verwiesen. Hier wird auf eine weitere Parallele eingegangen: Antoinette Vervier, frühere Geliebte des *comédien* in der Rahmenhandlung, gibt im ersten Akt der Rahmenhandlung ihre Eifersucht auf diejenige Schauspielerin zu erkennen, die ihre Rivalin spielt (das heißt auf Margaret Simonest). Antoinette spielt nämlich in der (vermeintlichen) *Dernière* noch die Rolle, die bei der Wiederaufnahme Jacqueline übernimmt. Die Traurigkeit des Komödianten darüber, dass das Stück abgesetzt wird, sieht seine ehemalige Geliebte als Beweis dafür an, dass dieser an M^{lle} Simonest interessiert ist, was Antoinette ihm in der Rahmenhandlung mit folgenden Worten zu verstehen gibt: «[S]i tu me crois aveugle, tu te trompes ! [...] Tu t'imagines peut-être que je n'ai pas vu ce soir ce que tu lui faisais dans le cou pendant que tu l'étranglais au second acte ?» (*Comédien*: I, 337). Hier werden im metatheatralen Gespräch über das Theaterstück Rahmenhandlung und Binnenhandlung inhaltlich vermischt. Die Vorwürfe finden ihre Entsprechung zwei Akte später im Binnentheater – demselben, welches nun erneut geprobt wird, um das wenig erfolgreiche Nachfolgerstück zu ersetzen. Diesmal spielt Jacqueline die Rolle von Antoinette. Die Zuschauer merken erst jetzt, auf welche Szene Antoinette angespielt hat, und erinnern sich an das vorher Gesagte: Aus diesem Mehrwissen erwächst Komik.

Mlle Simonest : Bandit ! [...] Quoi ? Vous voulez encore essayer de me tuer ? Attendez au moins que les premières cicatrices que vous m'avez faites soient effacées !... Je porte encore à la nuque la trace de vos ongles... lion superbe et généreux !... Généreux, hum... pas très... superbe, vous l'étiez ! Et vous l'êtes encore, ma foi, quand la colère crispe vos larges mains d'ancien ouvrier !
(*Comédien*: III, 383; kursive Hervorh. im Original, Fettdruck M.H.)

Die Schauspielerin mit Namen Antoinette hat, wie man durch die Szene merkt, vom Inhalt des Binnendramas falsche Rückschlüsse auf die Rahmenhandlung gezogen.³⁷ Auf ähnliche Weise täuscht sich Ecaterina in Guitrys Stück *Toâ* (1949)³⁸ bezüglich der beiden Dramenebenen.

Inhaltlich geht es im Binnentheater nicht nur um Rührseligkeit, sondern auch um die Rachethematik³⁹: Der Komödiant nimmt (in seiner Rolle!) Rache an der ehemaligen Geliebten (gespielt von M^{lle} Simonest), und diese hatte sich davor bereits an ihm gerächt. In der Rahmenhandlung ist parallel dazu der Abgang von Antoinette ebenfalls als Racheakt inszeniert:

Antoinette: Oui, assez... et puisque tu veux être seul... eh bien, tu vas l'être complètement !... oui, même sur l'affiche... ! Tu pourras jouer tout seul si ça te fait plaisir !... Tu pourras, si tu peux... parce que tu sais, on ne joue pas tout seul. Tiens, essaie avec Simonest, pour voir, et tu verras ! Oh ! Sur l'affiche, ce n'est pas difficile d'être tout seul... seulement, en scène, c'est autre chose ! En scène, il faut qu'on vous donne la réplique... Moi, je l'ai assez donnée... A une autre... Cherche-là... et trouve-là... Bonne chance !
(Comédien: I, 347)

Hier wird die Quasi-Symbiose angesprochen, die zwischen einem Schauspieler-Ehepaar im Boulevardtheater à la Guitry (oder auch Goetz) nicht nur im Privatleben herrschen muss, sondern auch auf der Bühne (diese Beziehung wird gespiegelt in der Rahmen- und Binnenhandlung). Antoinette verweist auf die Plakate, bei denen es werbetechnisch von Vorteil ist, als Paar abgebildet zu sein – denn das Interesse des Publikums gilt oft auch dem Privatleben eines Schauspielers. Als viel wichtiger als Werbung und Plakate wird von der Figur Antoinette jedoch das Gegenüber auf der Bühne eingeschätzt. Dass sie damit nicht Unrecht hat, zeigt die nächste Szene. Ein weiterer Bezug zwischen Binnen- und Rahmenhandlung in *Le Comédien* besteht bekanntlich darin, dass in der Rahmenhandlung neue eine Liebesgeschichte möglich wird. Gerne würde der Komödiant

³⁷ Es stellt sich die Frage, ob es sich hier zugleich um eine Metalepse, also um eine paradoxe Vermischung der Ebenen handelt. Diese Klassierung ist meines Erachtens nicht zutreffend: Zwar nimmt Antoinette an, dass der Komödiant von seiner Rolle profitiert, um sich an M^{lle} Simonest auf der Bühne zu vergreifen – sie geht also von einer Analogie zwischen Binnenhandlung und Rahmenhandlung aus. Aber es ist nicht so, dass sie die Binnenhandlung für die Rahmenhandlung hält, sich in Bezug auf den ontologischen Status derselben täuscht und beispielsweise denkt, dass der Komödiant seine Rollenfigur *ist*.

³⁸ Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, Toâ, 253.

³⁹ Schmeling weist darauf hin, dass das Thema der Rache in metatheatralen Stücken oft vorkommt, so könne geradezu von einem Topos die Rede sein: «Die Auffassung von *Mehl*, daß es sich hier [beim Rache-motiv; M.H.] um eine Art Topos handelt [...], erscheint zweifellos als richtig, zumal ein funktionaler Zusammenhang zwischen Rachethematik und potenziertem Spiel im Spiel bis in die heutige Theaterliteratur hinein [...] zu verfolgen ist » (Schmeling 1977, 31). Eingeführt wurde das Thema in Kombination mit der Metatheatralität «im elisabethanischen Theater» (ebd.). Schmeling verweist auf: Dieter Mehl (1961): Zur Entwicklung des «Play within a Play» im elisabethanischen Drama. Shakespeare-Jahrbuch Bd. 97, 134-152.

mit Jacqueline den Erfolg auch auf der Bühne teilen und gemeinsam auftreten⁴⁰. Die Vermischung der beiden Ebenen, von Privatleben und Beruf (dargestellt in Rahmenhandlung und Binnenhandlung), birgt aber auch Risiken. In ihrer Rolle im Binnendrama(!) verwendet Jacqueline eine Theatermetapher, die sich diesbezüglich auf die Rahmenhandlung übertragen liesse.

[...] *et tu es bien persuadé, n'est-ce pas, mon grand aimé, que, quelle que soit l'issue du drame qui va se jouer, ma vie est toute à toi ?*

(Comédien: III, 382; kursive Hervorh. der Binnenhandlung im Original)

Ironischerweise jedoch geschieht in der Rahmenhandlung genau das Gegenteil von dem, was durch die rhetorische Frage in der Binnenhandlung angesprochen wird: In der Aufführung des Binnenstücks – die zwischen dem dritten und vierten Akt von *Le Comédien* gedacht werden muss, da sie nämlich auf der Bühne nicht direkt gezeigt wird – genügt Jacqueline durch ihre Unerfahrenheit den an sie gestellten Erwartungen nicht und erleidet einen Misserfolg. Der vierte Akt spielt nach besagter Aufführung. Kowzan fasst ihn so zusammen: «[C]'est la catastrophe sur la scène et la rupture entre le quinquagénaire et sa jeune amie» (Kowzan 1991, 242). Dies, nachdem Jacqueline den Geliebten vor die Wahl stellt, ihr entweder zu der von ihr gewünschten Rolle zu verhelfen oder aber ihre Liebe zu verlieren. Der Komödiant will ihr nämlich im neuen Stück von Autor Leclerc,⁴¹ entsprechend ihrer geringen Erfahrung als Schauspielerin (und eben dem erlittenen Misserfolg), nur die Rolle eines Zimmermädchens zuteilen. Der große Schauspieler muss sich zwischen Liebe und Theater entscheiden: «On est loin d'un conflit cornélien, et pourtant !» (ebd.). Das Dilemma für den Komödianten besteht im Folgenden darin: «Faut-il céder devant les exigences de la jeune ambitieuse et la pousser à une carrière théâtrale, ou bien renoncer à cette liaison passionnelle ? Le comédien choisira le respect pour son art.»(ebd.). Der erfahrene Schauspieler begründet seine Entscheidung gegen den Erpressungsversuch der Geliebten mit einem Bekenntnis zur Professionalität des Schauspielerberufs: «[O]n ne s'improvise pas comédien. C'est un métier qu'il faut apprendre» (Comédien: IV, 396). Er stellt letztlich seinen Schauspielberuf über sein privates Glück. Im Stück *Le Comédien* wird die Wichtigkeit, diesen Beruf ernsthaft auszuüben, immer und immer wieder betont. Auf diese Weise verliert der Komödiant seine junge Geliebte, die abreist. Denn Jacqueline will die kleine Rolle, die er ihr zugedacht

⁴⁰ Er träumt von einer gemeinsamen Bühnenkarriere: «*Le comédien* : [...] Quand elle s'est dressée devant moi, quand elle a dit : « je sais le rôle », sais-tu ce que j'ai vu dans ses yeux ?... J'ai vu une salle debout qui nous acclamait tous les deux... et moi qui ne croyais pas l'aimer, je me suis mis à l'adorer !... Si tu savais tous les projets que j'ai pu faire pendant deux jours !» (Comédien: IV, 399).

⁴¹ Es handelt sich um dessen drittes Drama, das innerhalb von Guitrys Stück *Le Comédien* metatheatral erwähnt wird – als Probe gezeigt wird jedoch nur eines der Stücke.

hat, nicht akzeptieren. Wiederum haben wir es, analog zu Antoinettes Abgang und zur Binnenhandlung, mit einem weiblichen Racheakt zu tun. Der Komödiant, dessen Liebe zum Theater in zahlreichen Repliken des Stückes zum Ausdruck kommt, bleibt am Ende des Stückes alleine auf der Bühne zurück. Er antwortet auf die Frage der Garderobierere «Vous êtes seul ?» (ebd., 401) mit den Worten: «Oui... mais... j'ai rendez-vous demain soir... avec douze cents personnes !» (ebd.)

Eine heiterere Umsetzung eines inhaltlich ähnlichen Themas enthält der bereits besprochene Einakter *Der Hahn im Korb* (1920) von Goetz: Dort ist es ebenfalls eine Schauspielerin, aber eine erfahrene, nämlich die unerkannte englischsprachige Diva, die Kurts Liebe durch seine Reaktion auf ihr Agieren vor der Kamera auf die Probe stellt. Um zu testen, ob ihr schauspielernder Liebhaber ehrlich zu ihr ist und ob er sie kritisiert oder Bewunderung heuchelt (und damit seinem Beruf nicht gerecht wird), setzt sie ihre stumme Rolle absichtlich mit inadäquater Mimik um. Als einziger unter den Schauspielern tut Kurt (seinem Namen nach ein Doppelgänger des Autors) seine ehrliche Meinung kund. Henny Pola, die mit englischem Akzent spricht, zieht daraus folgende Bilanz: «Ich sage dazu, daß Baby sein das einzige, was mich liebt. Weil er das einzige ist, was die Wahrheit gesagt hat. Ich habe wirklich alles mit einem Gesicht gespielt» (*Der Hahn im Korb*: I, 236). Bei Goetz *gewinnt* also ein Schauspieler durch seine Ehrlichkeit die Liebe einer Frau (die selbst professionelle Schauspielerin ist), nämlich Kurt (von der Diva (ebd.) «Baby» genannt) – während der Komödiant in Guitrys ernsthafterem Stück seine Geliebte aus demselben Grund *verliert*.

Als Kontrast zum geprobt Theater im Theater im Stück *Le Comédien*, das vom Komödianten kritisiert wird, kommt wiederholt das neue Stück des Autors Leclerc zur Sprache, das dem Komödianten viel besser gefällt als das vorherige (siehe *Comédien*: II, 363). Dies ist insofern bedeutsam, als der Komödiant im ganzen Theaterstück als eine Art Garant für Qualität auftritt. Obschon das neue Stück von Leclerc nicht als Probe gezeigt wird wie das andere Binnenstück, soll hier darauf eingegangen werden, da sich durch die Gegenüberstellung der beiden Stücke ein möglicher Standpunkt Guitrys im Sinne einer inszenierten Poetik klarer herausarbeiten lässt. Gewisse Anspielungen bezüglich des neuen Stückes lassen an andere Werke von Guitry denken. So könnte etwa folgender Hinweis des Autors Leclerc auch selbstreflexiv auf das Stück *Le Comédien* verweisen (respektive auch auf andere Bühnenwerke Guitrys, in denen er die Rollen sich selber oder auch seinem Vater auf den Leib geschrieben hat).

Pour celle-là [=la nouvelle pièce ; M.H.], j'ai un point de départ, qui n'est pas mal, je crois... et d'ailleurs, je voulais vous en parler avant de faire la pièce... parce que, si l'idée vous convenait... je le développerais du côté de l'homme... et cela ferait un rôle magnifique pour vous... (Comédien: I, 340)

Hierbei handelt es sich jedoch nicht um eine vollständige Übereinstimmung von Leclercs neuem Stück mit *Le Comédien* im Sinne einer *Mise en abyme* als «dédoublement thématique» (Forestier 1981. 13), sondern lediglich um eine partielle inhaltliche Übereinstimmung. Die Rollenbesetzung von Leclercs Stück lässt nämlich auf eine klassische Komödie schließen, denn es kommen beispielsweise ein Diener und ein Zimmermädchen vor (was auf *Le Comédien* nicht zutrifft). Am Beispiel von Leclercs neuem Stück werden verschiedene Aspekte einer Aufführung thematisiert: Die Rollenverteilung (Comédien: II, 369f.), die Bühnenbilder für die verschiedenen Akte (ebd., 370), die Beleuchtung (ebd.) und die Mietkosten (ebd., 371). Inhaltlich wird außer der vagen Rollenverteilung aber nicht viel über das neue Stück ausgesagt. Auch die folgende Aussage gibt wenig Aufschluss darüber, sie erzeugt Komik, indem sie absichtlich die Zuschauererwartung enttäuscht.

Le comédien : Il faut que la fin du premier acte produise un effet considérable, il faut qu'il y ait une collaboration parfaite entre la pièce, les acteurs, le décor et l'éclairage. Il faut qu'après la scène avec Boucher, quand tous les invités sont partis, que toutes les lumières sont éteintes... il faut que lorsqu'il la retrouve seule au milieu du salon et qu'il lui dit « Eh bien ? » et qu'elle lui répond : « Oui », il faut que le public soit haletant d'émotion. (Comédien: II, 370)

Durch vage Andeutungen in Bezug auf ein neues Stück – die auch an Dramen von Guitry denken lassen – wird die Neugierde des Publikums geweckt. Dies trifft auch auf das hier in kurzen Repliken nur angedeutete Gespräch aus dem Binnenstück zu, das stilistisch an Guitrys eigene Dialoge erinnert. Formal wird durch Verwendung der Anapher «il faut» (ebd.) dennoch klar, dass es sich um Forderungen für ein Stück handelt, die als inszenierte Poetik verstanden werden können – etwa die Beabsichtigung einer emotionalen Wirkung beim Publikum – «[...] il faut que le public soit halétant d'émotion» (ebd.).

Guitry übt durch seine metatheatralen Einlagen nicht nur Theater-Kritik, indem er sich etwa gegen das Rührstück wendet, sondern bietet auch Ansätze zu einer Alternative. Dies geschieht beispielsweise, indem er ein Bühnenwerk (das neue von Leclerc) als Prototyp eines guten Stücks diskutiert, ihm sein eigenes (Rahmen-)Stück an die Seite stellt und als Kontrast dazu im Binnenstück schlechtes Theater parodiert. Er übt auch positive und negative Kritik, indem er im Theater auf dem Theater vorbildliche und kritikwürdige Schauspielerfiguren einander gegenüberstellt. *Le Comédien* kann durch die vielen metatheatralen Aussagen als eine umfassende, in Szene gesetzte Poetik interpretiert

werden. Wie gezeigt wurde, hat das Kunstmittel des Spiels im Spiel daneben oft auch eine komische Funktion.

Abschließend soll ein weiteres Stück Guitrys vorgestellt werden, das eine Theaterprobe enthält. *On ne joue pas pour s'amuser* (1925)⁴² enthält neben den Proben zwei verschiedene Aufführungs-Szenen, bei denen jeweils ein anderer Akt des Binnendramas gezeigt wird. Eine kurze Liebesszene aus dem zweiten Akt des Stücks kommt nur in Form einer Probe vor, die zweimal wiederholt wird. Armand übt mit seiner Bühnenpartnerin Maggy in deren Hause, wie es im Nebentext heißt, in einem «salon très élégant d'une femme à la mode» (*On ne joue pas pour s'amuser*: I, 335). Am Ende des ersten Aktes von Guitrys Stück wird diese Probe wiederholt:

Armand : Je te veux, ton parfum m'enivre... je t'adore.

Maggy : Non ! non ! non ! non ! (*A ce moment, paraît l'ami de Maggy. Armand va l'embrasser, elle s'échappe en criant, mais il la fait revenir dans ses bras et il l'embrasse sur la bouche. L'ami s'élance pour empêcher Armand qui se retourne et le regard étonné.*) Mais qu'est-ce qu'il vous prend... Voyons, vous êtes fou ? Nous sommes en train de répéter...

L'ami : Oh !...

(*On ne joue pas pour s'amuser*: I, 362)

Dies soll als weiteres Beispiel dafür stehen, wie Guitry mit Probeszenen Komik erzeugt. Es handelt sich hier um eine Verwechslung in Bezug auf den ontologischen Status des Geschehens, das als Metalepse klassiert werden kann.⁴³ Maggys Freund hält das Theater im Theater für die Dramen-«Wirklichkeit» und ist eifersüchtig – auf ähnliche Weise, wie die beiden Ebenen in Goetz' Stück *Nichts Neues aus Hollywood* unlogisch vermischt werden. Während sich die Figuren dort plötzlich auf die hypodiegetische Ebene des Filmdrehs verirren, ohne es zu merken, und diese als Teil der Rahmenhandlung interpretieren, glaubt hier Maggys Freund ebenso, die von ihm beobachtete Szene sei Teil der äußeren Handlung. Es handelt sich um eine Szene auf der hypodiegetischen Ebene, was von ihm zunächst paradoxerweise nicht erkannt wird. Insgesamt handelt es sich um einen speziellen Fall von Verwechslungskomik, jedoch nicht nur bezogen auf die Figuren,

⁴² Datierung nach: *Paratext*, *On ne joue pas pour s'amuser*, 331.

⁴³ Die Situation gestaltet sich hier zwar sehr ähnlich wie in einer der besprochenen Szenen aus dem Binnendrama von *Le Comédien*. Anders als Antoinette verwechselt jedoch der Freund von Maggy hier *tatsächlich* die Binnenhandlung mit der Rahmenhandlung. Was eigentlich ein Rollenspiel ist, hält er für die Dramen-«Realität», er merkt nicht, dass die Personen eigentlich eine Rolle spielen. Genette (2004) erwähnt zwei ähnliche Szenen aus einem späteren Film und aus einem Stummfilm, die er beide daselbst als Metalepse klassifiziert, die allerdings erst nach Guitrys Stück *Quand jouons-nous la comédie* (1925) entstanden sind: «Dans *Nous irons tous au Paradis* d'Yves Robert (1978) Étienne (Jean Rochefort) croit – et le spectateur partage un instant cette erreur – surprendre sa femme Marthe (Danièle Delorme) en flagrant délit d'infidélité, alors qu'elle ne fait qu'interpréter, dans un baiser fougueux, une version fort «dépoussiérée» de *Bérénice* ; mais c'est que ce baiser de théâtre entre personnages est aussi un baiser tout court entre camarades de scène. [...] [A]vec un effet métaleptique (et sentimental) plus appuyé, dans *Show People* (*Mirages* 1928) de King Vidor, [...] les deux héros comédiens doivent échanger sur le plateau, comme personnages d'un film, un baiser de fiction que, pris par leur passion réelle, ils prolongent bien au-delà du *Cut !* final sans que le réalisateur puisse mettre fin à cette métalepse» (Genette 2004, 68).

sondern auf eine ganze Szene, die falsch eingeschätzt wird. Es scheint indessen auch der Vorwurf zutreffend, dass Armand die Probeszene ausnutzt, um mit Maggy zu flirten, da er sich tatsächlich für sie interessiert (vgl. ebd.) – Sein Hinweis auf die Probesituation stellt in diesem Sinne eine willkommene Ausrede dar.

6. Eine Aufführung als Theater-im-Theater-Einlage

Maggy : Est-ce que je dois prendre des leçons ?

Beauvalet : Je pense bien.

Maggy : Avec qui ?

Beauvalet : Avec tout le monde... et à chaque seconde de la vie... Les leçons, ça ne se donne pas... ça se prend !

(On ne joue pas pour s'amuser: V, 401)

Nachfolgend werden Theaterstücke besprochen, die eine Theater-im-Theater-Einlage in Form einer Aufführung enthalten. Voraussetzung für das Vorliegen von Theater im Theater ist, dass die drei als verbindlich festgelegten Kriterien zutreffen: Der Vollzug eines Rollenwechsels, das Vorhandensein zweier dramatischer Ebenen und die Fiktionalität der Binnenhandlung. Berücksichtigt werden hier auch Stücke, in denen einer Binnenaufführung nur akustisch beigewohnt wird – dies ist der Fall für *Quand jouons-nous la comédie ?* (1935)¹ von Guitry, *Die Barcarole* (1963)² von Goetz sowie die nur akustisch angedeutete Theatereinlage in Guitrys *La Prise de Berg-op-Zoom* (1912)³. Es soll erneut danach unterschieden werden, ob es sich um ein fiktives Bühnenwerk handelt, von Goetz, Guitry respektive Coward als Binnentheater erfunden,⁴ oder um das in eine Rahmenhandlung eingefügte Theaterstück eines anderen, echten Theaterautors.⁵ Theater-im-Theater-Einlagen kommen bei Coward nur im Rahmen eines Musiktheaters vor, nicht aber als gezeigte Theateraufführung.

6.1. Theater im Theater als Einlage eines fiktiven Bühnenwerks

6.1.1. Theater im Theater als akustisch eingespielte Aufführung

La Prise de Berg-op-Zoom (1912) und *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet* (1912)⁶ von Guitry sind die frühesten aller hier analysierten metatheatralen Stücke (bezogen auf alle drei Boulevardiers). Beim ersterwähnten Stück haben wir es zwar nicht mit einem konventionellen Theater im Theater zu tun, denn das Binnendrama wird nicht gezeigt, sondern nur erwähnt und akustisch angedeutet. Allerdings stellt das Theatergebäude doch den Rahmen dar, in dem die äußere Handlung abläuft und worin sich das – nicht

¹ Datierung nach: *Paratext*, *Quand jouons-nous... ?*, 39.

² Datierung der Erstveröffentlichung nach: von Martens 1963, Nachwort zu Goetz: Sämtliche Bühnenwerke, 1133. Dieses Stück wurde erst 1963 veröffentlicht – und anscheinend zu Goetz' Lebzeiten nicht aufgeführt.

³ Datierung nach: *Paratext*, *Berg-op-Zoom*, 165.

⁴ In der Regel schreiben sie das Binnentheater explizit oder implizit einem fiktionalen Autor zu oder lassen die Autorschaft offen, obschon es auch möglich wäre, es als ihr eigenes Drama zu bezeichnen. Entsprechend wird explizit darauf hingewiesen, wenn ein Autor das Binnentheaterstück als sein eigenes Werk bezeichnet.

⁵ Es kommt auch vor, dass das Werk in parodistischer Absicht fälschlich einem echten Autor zugeschrieben wird.

⁶ Datierung nach: *Paratext*, *Jean III*, 105.

gezeigte – Binnenstück abspielen soll. Deswegen kommt Guitrys *La Prise de Berg-op-Zoom* (1912) durch die Darstellung der Theatergänge dem eigentlichen Theater im Theater näher als etwa Goetz' Stück *Die Rutschbahn* (1919)⁷, worin lediglich metatheatral über einen Theaterbesuch gesprochen wird.

Kowzan beschreibt den Rahmen sehr genau: «L'acte II de *La Prise de Berg-op-Zoom* se passe au Grand Théâtre, on est dans le couloir des loges, près d'un vestiaire, on voit le bar-fumoir» (Kowzan 1991, 235; vgl. *Berg-op-Zoom*: II, 199). Das eigentliche Theater spielt also auf den Gängen des Theaters während der Vorführung und in den Zwischenakten: Man hört das Applaudieren des Publikums und sieht die Zuschauer, die in den Pausen – im ersten und zweiten Zwischenakt – die Logen verlassen. Wir wissen, dass es sich beim vom Publikum teilweise mitgehörten, aber nicht direkt gezeigten Theaterstück im Stück um «la nouvelle pièce de Grimard» handelt (*Berg-op-Zoom*: I, 191), womit der fiktionale Autor auf der Bühne namentlich genannt wird. Es geht in der Binnenhandlung um eine Frau, die einen Liebhaber hat. M. Duroseau stellt darum besorgt fest, «qu'il y a dans ce premier acte une telle similitude de situation» zu seinem Privatleben (*Berg-op-Zoom*: II, 199). Er fragt sogar seine Frau beunruhigt, ob sie vielleicht jemandem von ihrem Fauxpas des letzten Jahres erzählt habe. Wir haben es hier durch die thematische Ähnlichkeit zwischen Rahmen- und Binnenhandlung einerseits mit einer Art *Mise en abyme* zu tun, die man nach Forestier definieren kann als «un *dédoublement thématique*» (Forestier 1981, 13).⁸ Andererseits betont diese Aussage auch, dass das Binnenstück sehr nahe an der Lebenswirklichkeit des (Binnen-)Publikums ist respektive das Private beleuchtet, was hier auch metatheatral angesprochen wird und auch für Boulevardtheaterstücke im Besonderen gilt, da im Mittelpunkt von Boulevardkomödien in der Regel das «magische» Dreieck [...]: Mann, Frau, Geliebter» (Knecht 1970, 13) steht.

Die Hauptpersonen der Rahmenhandlung treffen erst im Zwischenakt im Theatergebäude ein, nachdem der erste, nach Aussage eines Zuschauers nicht besonders gelungene Akt bereits über die Bühne gegangen ist. Die Aussagen zum Stück beinhalten Kritik an damals aktuellen Stücken:

Vidal: Nous avons raté le premier acte, hein?

Le général: Oui, l'auteur aussi! C'est ennuyeux en diable!... Les personnages se disent des choses tellement vraies et tellement intimes qu'on a l'impression d'être indiscret en les écoutant!

Vidal: Eh! Oui, c'est la nouvelle formule théâtrale!... Le public n'est plus spectateur, on lui fait jouer un rôle, l'auteur le prend à partie et il le secoue jusqu'à ce qu'il crie!

(*Berg-op-Zoom*: II, 201)

⁷ Datierung nach: Gajek 2008, 76, 88.

⁸ Forestier definiert eine *Mise en abyme* als «une correspondance étroite entre le *contenu* de la pièce enchâssante et le *contenu* de la pièce enchâssée» (Forestier 1981, 13).

Wurde oben eine mögliche Parallele zwischen dem Binnentheater-Inhalt und Guitrys eigenen Komödien in Erwägung gezogen, so grenzt Guitrys soeben zitierte metatheatrale Aussage seine eigenen Stücke explizit von der «nouvelle formule théâtrale» ab (ebd.), zu der auch das Binnenstück zu gehören scheint. Dies macht er durch die Zuschreibung des Stückes an einen fiktionalen Autor deutlich und ebenso durch die metaphorische Aussage, dieser «Autor schüttle das Publikum, bis es schreie» (vgl. ebd.)⁹ – was auf Guitrys eigene Stücke nicht zuzutreffen scheint, und genauso wenig würde er sie wohl als «langweilig» bezeichnen (ebd.). Guitry setzt das Kunstmittel des Theaters im Theater hier ähnlich ein wie Tieck oder bereits Shakespeare: Auch in *A Midsummer Night's Dream* (1595)¹⁰ formuliert das fiktive Publikum auf der Bühne «unterschiedliche[] Erwartungen» an das Binnenstück (Kokott 1968, 33). In Tiecks Märchenstück *Der gestiefelte Kater* (1797)¹¹ kritisieren die Zuschauer die Binnenhandlung ähnlich wie bei Guitry – bei Tieck wird diese aber während des Rahmenstücks aufgeführt und die Zuschauer sitzen traditionell auf ihren Plätzen. Im Gegensatz dazu verlegt Guitry den Schauplatz der Rahmenhandlung in die Gänge außerhalb des Theatersaals und die Diskussion über das Stück in die Pause – dadurch wird ein weniger starker Illusionsbruch bewirkt, als wenn die Zuschauer etwa bei Tieck die laufende Binnen-Vorführung direkt kommentieren. Bei Guitry beurteilt nicht nur das Publikum das Stück, sondern auch eine Platzanweiserin, nämlich dann, als die Zuschauer Schutz und Hério zu spät zur Aufführung eintreffen:

Schutz: C'est déjà commencé, n'est-ce pas?
L'ouvreuse: Ah ! Oui, monsieur, il y a un acte de joué.
Schutz: Lequel ?
L'ouvreuse: Le premier !
Schutz: Il est amusant ?
L'ouvreuse: Les avis sont partagés... les uns disent que c'est stupide... les autres disent que c'est idiot !
 (Berg-op-Zoom: II, 208)

Das Urteil der «Platzanweiserin» – die durch ihren Beruf viele Stücke zu sehen bekommt – fällt für den ersten Akt vernichtend aus. Sie äußert ihre Kritik in Form einer für die Zuhörenden überraschenden Pointe¹² (vgl. ebd.). In Bezug auf das Publikum fällt auf, «que certains ne viennent au théâtre que pour les entractes» (Kowzan 1991, 235). Das Theaterstück ist für manche also zweitrangig. Hério beispielsweise kommt nur ins Theater, um in der Pause die Frau zu treffen, in die er sich verliebt hat – es handelt sich dabei

⁹ Diese Aussage lässt auch an den Expressionismus denken.

¹⁰ Datierung nach: Schöpflin 1993, 235.

¹¹ Datierung nach: Schöpflin 1993, 88.

¹² Der Zuschauer würde an dieser Stelle eine positive Formulierung erwarten, weil ein Gegensatz zu «stupide» angekündigt wird durch das Ausdruckspaar «des uns ... les autres» (Berg-op-Zoom: II, 208). Stattdessen wird die Kritik am Stück mit der Wertung «idiot» noch gesteigert (ebd.). Näher bezeichnet werden kann diese Pointe, die eine Aussage beinhaltet, welche nicht der Erwartung des Zuhörers entspricht, als *Aprosdoketon* (so die griechische Übersetzung von «unerwartet»).

um eine der Hauptpersonen der Rahmenhandlung, Paulette, die mit Léo verheiratet ist. Auch über den zweiten Akt des Binnentheaters erfährt man wenig:

Le monsieur : Qu'est-ce que tu penses de ce second acte ?
La grue : Je pense que je suis enchantée de te connaître !
(Berg-op-Zoom : II, 212)

Hier wird die Grice'sche Gesprächsmaxime der Relevanz unterlaufen, was als Pointe wirkt. Kowzan resümiert seine Analyse des Theaters im Theater im vorliegenden Stück wie folgt:

Le théâtre est traité ici comme lieu de rencontre, lieu de passage. Aucun rapport entre la pièce jouée (dont on sait peu de choses) et l'intrigue de la comédie de Sacha Guitry, comédie boulevardière (relations amoureuses entre plusieurs personnages) aux effets parfois farce.
(Kowzan 1991, 235)

Kowzans Negation jeglichen Zusammenhanges zwischen dem Stück im Stück und der Rahmenhandlung erscheint nicht ganz zutreffend (vgl. ebd.) – immerhin geht es im nicht gezeigten Binnenstück um eine Frau, die einen Liebhaber hat. Da Paulette und Hério in der Folge ein Verhältnis haben, kann von einzelnen Entsprechungen zwischen Rahmenhandlung und aufgeführtem Stück ausgegangen werden, ohne, dass diese deckungsgleich wären. Die Tatsache, dass sich die eigentliche Handlung in den Theatergängen abspielt, stellt gleichzeitig eine klare Absage an das Binnenstück dar, das, wie die Zuschaueraussagen belegen, von zweifelhafter Qualität sein muss.

6.1.2. Theater im Theater als Aufführung einer Liebesgeschichte oder eines Beziehungsdramas

Guitrys Komödie *Quand jouons-nous la comédie ?* (1935) enthält ein ähnlich konzipiertes Vor- und Nachspiel (auf Französisch *prologue* und *épilogue* genannt) wie Goetz' *Seifenblasen* (vgl. *Quand jouons-nous... ?*, 47ff./109ff.). *Quand jouons-nous la comédie ?* soll hier in seiner Gesamtheit als *Theater im Theater* klassiert werden, denn es erfüllt die dafür festgelegten Kriterien. Zwar enthält es ebenfalls ein langes Vorspiel, jedoch auch ein eigentliches Binnentheater (in Form einer Operneinlage), das mit der Handlung verwoben ist, und zum anderen, ist das darauf folgende Theaterstück in drei Akten zugleich das zweite Binnenstück, das in einem Zusammenhang mit dem Vorspiel steht. Im Gegensatz etwa zum Vor- und Nachspiel in *Seifenblasen* liegt hier eine *Identität des Personals* vor. Diesen Fachbegriff definiert Pfister so, dass «die fiktiven Schauspieler, die das Spiel im Spiel aufführen, auch als Figuren in den übergeordneten Sequenzen fungieren» (Pfister 2001, 301). (Wie erwähnt verwendet Pfister anstelle des Begriffs *Theater im Theater* den weiter gefassten Ausdruck *Spiel im Spiel*.) Beide Dramenebenen, also die Rahmen- und mehrere Binnenhandlungen, werden auf der Bühne gezeigt und manche der Figuren vollziehen einen Rollenwechsel. Das Stück *Quand jouons-nous la comédie ?* spannt so den Bogen von

Dramen mit Vor- und Nachspiel zu jenen mit Theater im Theater, denn sie enthält beides.

Guitrys Rahmenhandlung unterscheidet sich noch aus anderen Gründen von einem typischen Vor- und Nachspiel. Sie ist länger als die drei Akte des nachfolgenden Binnenstücks (vgl. Kowzan 1991, 237). Eigentlich ist ein Vorspiel oft kürzer als das nachfolgende Theaterstück (bezüglich der *Quantitativen Relationen* siehe Pfister 2001, 303). Pfister erwähnt jedoch den hier vorliegenden Fall als Variante dieses Kunstmittels: Ein Theater im Theater kann auch «eine Einlage von begrenztem Umfang im quantitativ überwiegenden primären Spiel [sein], das dann den dominanten Fokus trägt» (ebd.). Ebendies trifft auf das vorliegende Stück zu.

Das Vorspiel spielt zuerst hinter den Kulissen des *Théâtre Lyrique*¹³, also im Opernhaus (erstes Bild), später im Büro des Theaterdirektors (zweites Bild – ähnlich wie im Vorspiel der *Seifenblasen* von 1963) und zuletzt in den Ankleideräumen der Sänger (drittes Bild). Bei den Darstellern handelt es sich nämlich nicht um Theater-Schauspieler, sondern um Opernsänger, welche im *Werther* von Massenet Erfolge feiern. Dieses Musiktheater kommt im Vorspiel als Oper im Theater vor (eingegangen wird darauf erst im Kapitel 8.2.). Neben dieser Oper im Theater enthält *Quand jouons-nous la comédie ?* noch ein zweites Binnentheaterstück.

Während des Vorspiels, das zugleich als eigentliche Rahmenhandlung im Büro des Theaterdirektors spielt, kommen geschäftliche Aspekte des Theaters zur Sprache: Die Bühnenarbeiter drohen, ab Mitternacht in den Streik zu treten, wenn der Direktor ihrer Forderung nach zwei Francs Lohnerhöhung pro Tag und Mann nicht nachkomme (siehe *Quand jouons-nous... ?*: 2¹⁴, 49). Obwohl sie diese Forderung seit nunmehr sechs Monaten stellen, lenkt der Theaterdirektor nicht ein.

Über Cleverness und Einfluss verfügend – ähnlich wie Dürrenmatts *alte Dame*,¹⁵ aber ohne deren Grausamkeit – tritt in Guitrys Vorspiel außerdem eine alte, begüterte Dame in Erscheinung: die «Duchesse de Touzac» (ebd., 52).¹⁶ Seit 43 Jahren hat sie ihren Platz «à l'avant-scène de gauche» (ebd.) abonniert und kommt jeden Abend ins The-

¹³ Dieser Name bezog sich im 19. Jahrhundert auf verschiedene Opernhäuser.

¹⁴ Kursivgestellte Zahlen bezeichnen nachfolgend die Gliederung eines Dramas in Bilder (anstatt Akte), was im vorliegenden Stück der Fall ist. Guitrys Stück *Beaumarchais* enthält demgegenüber sowohl Akte als auch Bilder.

¹⁵ Dürrenmatts *alter Dame* wiederum mag Goetz' «Tote Tante» respektive Maria Machado aus *Das Haus in Montevideo* Patin gestanden haben. Vgl. dazu den Artikel «*Timeo Danaos et dona ferentes*» oder *die alte Dame kommt aus Montevideo*» (Scholdt 1976, 720-730).

¹⁶ Es handelt sich dabei um die Dame mit dem Badezimmer aus Spiegelglas (vgl. Kapitel 2.4.).

ater.¹⁷ Nicht nur die Dirigenten treibt sie durch ihr unrhythmisches Häkeln während der Aufführungen zur Verzweiflung, sondern auch die Sänger (vgl. ebd.). Sie ist jedoch ihrer Finanzkraft wegen sehr einflussreich und kann nicht vom Theater ferngehalten werden. Ihre Machtposition scheint sie bei den Opernsängern ebenso auszunutzen wie der Theaterdirektor die seine bei den Opernsängerinnen. Die ältere Dame kauft sich die Gunst der Opernsänger, wie der Theaterdirektor betont, während er selbst die Opernsängerinnen sozusagen ohne Gegenleistung ausbeutet.¹⁸ «Quand un artiste lui plaît, elle lui parle d'une Renault – elle lui propose une Citroën – elle lui donne une Rosengart.» (ebd., 53)¹⁹ – so der Theaterdirektor über die Mäzenin Touzac. Er betont: «[Q]uand on a la veine de tomber sur une bienfaitrice [...] on est bien obligé de supporter parfois ses originalités» (ebd., 52 f.). Im Jahre 1935 (zum Zeitpunkt der Uraufführung) stellt wohlgemerkt noch jegliches Auto einen Luxusartikel dar.

Diese alte Dame als unberechenbare *Spielleiterin*²⁰ erkaufte sich durch ihren Reichtum auch die Gunst des Theaterdirektors und beeinflusst seine Entscheidungen: Die Herzogin überredet ihn nicht nur dazu, die Hauptdarsteller auf drei weitere Jahre für *Werther* zu verpflichten, sondern sie gewährt den Bühnenarbeitern am Ende des Stücks auch die geforderte Gehaltserhöhung. Diese verdoppelt sie sogar, während es zuerst den Anschein hat, als unterstütze sie den Theaterdirektor, da sie dem Chef der Bühnenarbeiter eine Moralpredigt hält – um sich dann zuletzt doch noch auf die Seite der Arbeiter zu schlagen (ebd., 56f.).

Die finanzielle Situation eines (Musik-)Theaters stellt die notwendige Grundlage für dessen Existenz dar. Durch sein Vorspiel rückt Guitry die Finanzierungsmechanismen des Theaters (hier verfremdet im Beispiel der Finanzierung einer Binnenoper) ins Bewusstsein des Publikums: Durch die komische Darstellung der Mäzenin Touzac deckt

¹⁷ Auf diese Weise hat sie «*Carmen* schon 672 Mal gesehen und mehr als 500 Mal *Manon*» (vgl. Quand jouons-nous... ? 2, 52)

¹⁸ Unsympathisch und nur auf den eigenen Vorteil bedacht erscheint er etwa, indem er vorgibt, sich im Namen des Hauses gegenüber den von ihm eingestellten Schauspielerinnen «verpflichtet zu fühlen «de coucher avec [...] la plupart d'entre elles» (Quand jouons-nous... ? 2, 51): «Je le fais pour ainsi dire par politesse d'abord [...] Et puis, je le fais aussi dans l'intérêt de la maison, pour qu'elles ne me demandent pas trop cher» (ebd.), berichtet er. Dies ist ein Beispiel dafür, wie Guitry erotisierende Boulevardelemente mit dem Theater im Theater verknüpft und gleichzeitig einen Theaterdirektor als unsympathischen Typus darstellt, der seine Machtposition ausnutzt. Insgesamt eher typenhaft und selten als Sympathieträger konzipiert sind auch die Theaterdirektoren in Goetz' Vor- und Nachspielen.

¹⁹ Es ist davon auszugehen, dass diese Fahrzeuge für die damalige Zeit nach absteigender Preisklasse angeordnet sind.

²⁰ Schmeling verwendet dafür den Begriff «*meneur de jeu*» (vgl. Schmeling 1982, 13). Er kategorisiert das Vorkommen einer Spielleiter-Figur als *metatheatrales Element* unter den «*formes périphériques*» (ebd.) – im Gegensatz zu den Erscheinungsformen des eigentlichen Theaters im Theater, die er als «*formes complètes*» benennt (ebd., 12). In der vorliegenden Arbeit soll der Begriff *Spielleiter* nur dazu verwendet werden, fiktionsinterne Funktionen zu beschreiben – das alleinige Auftreten einer solchen Figur würde das Stück noch nicht als metatheatral kennzeichnen.

er auf, wie sehr ein Theater von finanzkräftigen (aber manchmal auch fragwürdigen) Personen oder Institutionen abhängig sein kann. Heute würde man dies *Sponsoring* nennen, ein Thema, das nach wie vor aktuell ist. In zweiter Linie zeigt Guitry die Gefahr auf, dass ein solches Abhängigkeitsverhältnis von Sponsoren ausgenutzt werden kann – wie es der Theaterdirektor in Bezug auf Touzac anspricht (ebd., 53). Am Ende überwiegt jedoch das positive Bild der Mäzenin, das heißt, die Vorteile dieser Art der Finanzierung werden hervorgehoben – was wohl im Sinne des Boulevardtheaters ist. Der Theaterdirektor als Verwalter der Finanzen bleibt, obschon als eine Art maskulines Gegenstück der Herzogin konzipiert, im Gegensatz zu dieser ein vorwiegend negativ gezeichneter Typ, der hierarchische Strukturen innerhalb des Theaters zu seinem eigenen Vorteil (und angeblich auch zu dem «des Hauses») ausnützt und dadurch Abhängigkeiten schafft (vgl. *Quand jouons-nous... ?*: 2, 51).

Das Binnenstück endet folgendermaßen: Nach zehn erfolgreichen Jahren beschließt das Sängerpaar, welches die Hauptrollen innehat, den Vertrag für drei weitere, gut bezahlte Jahre an der Oper nicht zu unterzeichnen, sondern seine Sängerkarriere stattdessen auf dem Höhepunkt des Erfolges zu beenden. Die Bühnenkünstler sind nicht nur als Sänger bekannt und erfolgreich, sondern stellen auch durch ihre beispielsweise Liebe ein «couple exemplaire» dar (Kowzan 1991, 237). Deshalb macht ihnen ein befreundeter Theaterdichter den Vorschlag, über sie ein Stück zu schreiben, worin sie und auch der Dichter selber als Schauspieler auftreten können.²¹ Es ist das Binnentheater, welches auf die (hier als Vorspiel benannte) Rahmenhandlung folgt.

Bei diesem eigentlichen Theater im Theater (nicht zu verwechseln mit den vorher eingespielten fragmentarischen Binnenoper-Passagen aus *Werther*) handelt es sich um eine vollständige kleine Boulevardkomödie,²² von Guitry erfunden, «une sorte de Marivaudage, une bluette à la Musset ou à la Jules Renard» (Kowzan 1991, 237). Ein Binnenpublikum fehlt; die Zuschauer der Rahmenhandlung stellen also zugleich das Publikum des Theaters im Theater dar.²³

Der frühere Werther-Darsteller spielt im neuen Stück den Ehemann *Bernard*²⁴, die vormalige Darstellerin der Charlotte dessen Frau *Constance*. Als Kontrapunkt zur ju-

²¹ Hier wird durch die thematische Spiegelung der Rahmen- in der Binnenhandlung eine *Mise en abyme* angesprochen.

²² Diese drei Akte wurden unter dem Titel *Constance* auch als eigenständiges Stück ohne Rahmung publiziert «avec des gravures de Claude Lepape» (vgl. *Paratext*, *Quand jouons-nous ... ?*, 40).

²³ Dies trifft beispielsweise auch auf Pirandellos Stücke zu, vgl. dazu die Ausführungen bei Schmeling 1977, 186/232, Anm. 23.

²⁴ Gelegentlich, jedoch nicht systematisch, werden in dieser Arbeit die Binnenrollen zum besseren Verständnis kursiv hervorgehoben.

gendlich optimistischen Liebe, welche das Paar im Vorspiel (und in den *Werther*-Szenen) verbindet, wird ein älteres, krisengeschütteltes Ehepaar dargestellt, das kurz vor der Trennung steht, jedoch in seiner Jugend ein idealisiertes Liebespaar verkörperte wie Lotte und Werther (die Rollen, die sie früher gespielt haben).²⁵ Bezüge zwischen Rahmenhandlung und Binnentheater sind vorhanden: Beispielsweise befürchten der Ehemann wie auch die Ehefrau den Selbstmord des andern, falls er sie oder sie ihn verlassen würde. Vor allem die Frau wird als suizidgefährdet dargestellt. Diese Idee hat im *prologue* eine Entsprechung (dort ist von einem diesbezüglichen Gerücht die Rede, das die Schauspieler aber bestreiten). Dies stellt gleichzeitig eine Parallele wie auch einen Kontrast zur vorgängig eingespielten Binnenoper *Werther* dar, worin es der Mann ist, der seinem Leben ein Ende bereitet. Der Suizid wird im Binnentheater (im Gegensatz zur Oper) jedoch nicht ausgeführt. Nach Constances Rückkehr zu ihrem Mann endet das interne Stück mit einem Versuch des Paares, ihr Leben weiterhin gemeinsam zu verbringen:

Constance : Faisons semblant !... faisons semblant de nous aimer encore. Nous nous sommes aimés pour nous-mêmes pendant quinze ans... aimons-nous désormais pour les autres.

Bernard : Nous sommes capables de nous laisser prendre à ce jeu.

Constance : Oh ! c'est parfaitement possible.

Bernard : D'ailleurs, **quand jouons-nous la comédie ?** Le savons nous ? Et qui nous dit que depuis quinze années, nous ne nous mentons pas sans nous en rendre compte ! Nous avons peut-être cru que nous nous adorions. Remarque bien, du reste, que nous nous aimons encore autant que la plupart des autres couples.

(Quand jouons-nous... ? : 3, 107; Hervorh. M.H.)

Durch (Selbst-)Täuschung, aber auch Verstellung, vor allem andern Leuten gegenüber, was Bernard in Form einer metatheatralen Schauspielmetapher zur Sprache bringt, wollen die Schauspieler versuchen, ihre Liebe zu erneuern. Bernards Frage «Quand jouons-nous la comédie ?» (ebd.), die dem Dramentitel entspricht, drückt das Unvermögen aus, echte von gespielten Gefühlen zu unterscheiden.²⁶

Hinter den Kulissen des eben gespielten Theaters, dessen Bühnenbild-Rückenseite vom Publikum zu sehen ist, spielt das kurze, auf das Binnentheater folgende Nachspiel (als Fortsetzung der Rahmenhandlung), das Kowzan als «assez banal» bezeichnet (Kowzan 1991, 237).²⁷ Die drei Darsteller beglückwünschen sich darin zum Erfolg des Stückes. Über den Inhalt des Binnentheaterstücks und dessen Entstehungsge-

²⁵ Ein im weitesten Sinne vergleichbares Thema behandelt Ephraim Kishons Theaterstück *Es war die Lerche* (UA 1973, Tel Aviv). Das Stück zeigt den Alltag des einstmaligen Traumpaares Romeo und Julia, das überlebt hat und «29 Jahre später [...] nicht von den alltäglichen Streitereien des Ehealltags verschont bleibt». Ephraim Kishon: *Es war die Lerche*. Ein heiteres Trauerspiel mit Musik in zwei Teilen. [Onlinefassung]. URL: <http://www.ephraimkishon.de/theaterstueck_es_war_die_lerche.htm> (22.05.2013).

²⁶ Das Thema der Verstellung kommt auf ähnliche Weise bei Coward zur Sprache (vgl. Kap. 10.3.).

²⁷ Guitry scheint vom Nachspiel selbst nicht ganz überzeugt gewesen zu sein: «[T]rois jours avant la générale, je sentis chez mes interprètes une inquiétude – parfaitement justifiée. L'épilogue de ma pièce, cette révélation tardive, soudaine, pouvait en compromettre le succès. // Elle en confirma l'insuccès» (*Nebentext*, *Quand jouons-nous ... ?*: Préface, 44).

schichte sagt der fiktive Autor auf der Bühne ambivalent: «Je me suis servi de tout ce qu'il m'avait semblé que j'observais le jour de la dernière de *Werther*...» (Quand jouons-nous... ? : Épilogue, 109). Und der Darsteller von Bernard meint: «M'en fais-tu dire dans cette pièce des choses que je ne pense pas...» (ebd.) und umarmt seine Partnerin, wodurch klar wird, dass das Ende der Binnenhandlung nicht eins zu eins mit der «Wirklichkeit» der Rahmenhandlung übereinstimmt, sondern beide nur eine Möglichkeit für den Ausgang des Stückes darstellen.

Kowzan gesteht diesem Werk – abgesehen von den Theater-im-Theater-Passagen – wenig Qualitäten zu: «Le seul intérêt de *Quand jouons-nous la comédie ?* est d'ailleurs dans ce cadre de théâtre dans le théâtre et d'opéra dans le théâtre» (Kowzan 1991, 237). Hervorzuheben sind jedoch neben der originellen, doppelten Theater-im-Theater-Konstruktion des Stückes auch die vielseitigen Verflechtungen, Parallelen und Kontraste, die zwischen den zwei Binnenstücken und der Rahmenhandlung bestehen – die Kowzan diese mit obiger Aussage möglicherweise mitgemeint hat. Es handelt sich dabei um ein Vorgehen, das Pfister passend als «wechselseitige Verdeutlichung oder Relativierung äquivalenter Sequenzen» umschreibt (Pfister 2001, 293). Es wird oft auch «*Spiegelung*»²⁸ genannt (ebd.): Die *Werther*-Szenen und die schwärmerisch-idealisierte Partnerschaft der Rahmenhandlung verdeutlichen und verstärken sich wechselseitig. Diese optimistische Anfangshandlung wird anschließend durch das Binnentheater, also durch die Geschichte von Constance und Bernard, relativiert: An Stelle eines *Happy Endings*, wie es die Komödientradition fordert und wie es auch Hollywood so oft bietet, steht im Binnenstück nun ein – zwar etwas fadenscheinig wirkender, aber vielleicht realistischerer – Kompromiss: Die Liebenden wollen einander etwas vorspielen und sich damit selbst täuschen (so lange, bis sie an die gespielten Gefühle glauben). Der oben zitierten Passage soll eine Aussage des Vaters aus Pirandellos Drama *Sechs Personen suchen einen Autor* gegenübergestellt werden:

DER VATER. [...] Ich will Ihnen nur zeigen: falls wir (*deutet wieder auf sich und die anderen «Personen»*) über die Illusion hinaus keine weitere Wirklichkeit besitzen, **dann wäre es gut, wenn auch Sie Ihrer Wirklichkeit, die heute in Ihnen atmet und lebt, mißtrauen, weil sie wie jene von gestern dazu bestimmt ist, morgen als Illusion vor Ihnen dazustehen.** (Sechs Personen suchen einen Autor, 86; Hervorh. als Fettdruck M.H.; vgl. Sei personaggi in cerca d'autore, 99²⁹)

²⁸ Hervorh. M.H. Der Begriff ist in diesem Zusammenhang problematisch, zumal er manchmal auch als Synonym von *Mise en abyme* verwendet wird. Pfister schreibt zum Terminus *Spiegelung*: «Über die genaue Füllung dieses Begriffs besteht kein Konsensus, und auch das von uns vorgeschlagene Konzept deckt sich mit keiner der vorliegenden Begriffsbestimmungen völlig» (Pfister 2001, 412, Anm. 60, vgl. ebd. für weitere Verweise).

²⁹ Im Original lautet die Passage: «[S]e noi, [...] oltre la illusione, non abbiamo altra realtà, **è bene che anche lei diffidi della realtà sua, di questa che lei oggi respira e rocca in sé, perché – come quella**

Guitry scheint an Themen anzuknüpfen, die auch Pirandello in seinen Stücken anspricht, denn beide Aussagen drücken die Schwierigkeit aus, zu bestimmen, was *wirklich* ist. In Pirandellos zweitem Stück aus seiner Trilogie, *Ciascuno a suo modo*, sagt Baron Nuti zum Theaterdirektor: «Lei dice che è lecito questo? Prendere me, vivo, e portarmi sulla scena? Far mi vedere, là [...] a dire parole che non ho mai dette?» (*Ciascuno a suo modo*: Secondo intermezzo corale, 202.)³⁰ Diese Aussage stimmt fast wörtlich mit der oben zitierten des Darstellers von Bernard bei Guitry überein, der sich mit ähnlichen Worten an die Autorenfigur wendet: «M'en fais-tu dire dans cette pièce des choses que je ne pense pas ...» (*Quand jouons-nous... ?*: Épilogue, 109). Hier kann deshalb bei Guitry von einer beabsichtigten intertextuellen Anspielung auf Pirandellos Drama *Ciascuno a suo modo* ausgegangen werden. Dies zeigt sich auch schon bei der Titelwahl, worin die Metapher des Spiels einfließt

Guitrys Nachspiel relativiert allerdings die Aussage aus Guitrys Binnentheaterstück (das einem anderen fiktiven Autor zugeschrieben wird) und verhilft der Komödie – etwa im Gegensatz zu Pirandellos zwei erwähnten Dramen – zu einem Happy End – dies, indem er etwa die Umarmung des Paares, die in Pirandellos Stück *Ciascuno a suo modo* auf der Ebene des Binnenstücks vorkommt, auf der Ebene der Rahmenhandlung übernimmt (vgl. oben). Aber es handelt sich hierbei um ein gefährdetes Happy End, was durch die Struktur des Stücks aufgezeigt wird. Vielleicht dient der Misserfolg³¹ von Guitrys Komödie als Hinweis darauf, dass das Boulevard-Publikum kein konventionelles Komödien-Happy-End mehr akzeptieren wollte, oder aber, dass es von der komplexen, möglicherweise von Pirandello inspirierten Struktur des Stücks überfordert war.

Ein Theaterstück mit ähnlichem Titel, *On ne joue pas pour s'amuser* (1925), hat Guitry für seinen Vater Lucien geschrieben, der darin die Rolle eines alten Schauspielers namens Beauvalet spielt. Es fällt die Häufigkeit auf, mit der Guitry das Thema des *Schauspiels* bereits in seinen Titeln anspricht – sei es im eigentlichen Sinne oder im übertragenen Sinne als Metapher für die *Verstellung* (vgl. oben). *On ne joue pas pour s'amuser* enthält zwei theatrale Einlagen, die Aufführungen jeweils anderer Teile des gleichen fik-

di jeri – è destinata a scoprirlesi illusione domani.» (Sei personaggi in cerca d'autore: parte terza, 99; Hervorh. M.H.).

³⁰ Aus Deutsch lautet die Passage: «Halten Sie das für zulässig? Mich lebendig auf der Bühne zu zeigen und mich Worte aussprechen zu lassen, die ich nie gesagt habe?» (Übers. M.H.).

³¹ Dem Stück, dessen erste, provisorische Version noch unter einem weiteren Titel, nämlich *L'Épée de Damoclès*, bereits 1930 entstand, war auch bei der erneuten Aufführung kein großer Publikumserfolg beschieden: Es wurde bereits nach 18 Aufführungen abgesetzt (vgl. *Nebentext*, *Quand jouons-nous ... ?*: Préface, 43-45).

tiven Stücks darstellen. Inhaltlich geht es in der Rahmenhandlung darum, dass eine reiche Newcomerin namens Maggy Gérard Theater spielen will, denn

Figure-toi qu'il y a trois semaines, je me suis tout à coup aperçue que je m'embêtais à mourir ! J'ai tout ce qu'on peut avoir dans la vie, car il est convenu, n'est-ce pas, que lorsqu'on a de l'argent, on a tout ce qu'on peut avoir dans la vie... et pourtant je m'embête ! A tel point que pour me changer les idées, pour me distraire un peu... j'ai l'intention, moi aussi, de faire du théâtre, ce qui va peut-être me distraire énormément !
(On ne joue pas pour s'amuser: I, 337)

Maggys Aussage zeugt von wenig professionellen Ambitionen – sie sucht in erster Linie «Zerstreuung» (vgl. ebd.). Für ihr Debüt hat sie sich eine (zu) anspruchsvolle Rolle ausgesucht. Mit der Theatertruppe ist bereits eine Tournee geplant, die in Amiens beginnen und in Bordeaux enden soll.

Das Binnentheater kommt erstmals im ersten Akt vor, und zwar als Probe einer kurzen Liebesszene aus dem zweiten Akt zwischen Maggy und ihrem Bühnenpartner Armand (vgl. Kap. 5.2.). Diese Liebesszene, die Maggys Freund eifersüchtig verfolgt, weist bereits auf die Möglichkeit voraus, dass Armand und Maggy auch außerhalb der Bühne zu einem Paar werden, wodurch sich die Handlung des Rahmentheaters teilweise parallel zum Binnentheater entwickeln kann. Außerdem werden im ersten Akt Aussagen über das innere Spiel gemacht, also Details der Handlung verraten.

Die Theatereinlage trägt den Titel *L'enlèvement* und es handelt sich um «un drame pseudo-historique en vers» (Kowzan 1991, 236) mit stark parodistischen Zügen. Der Titel erinnert auch an Mozarts Oper *L'Enlèvement du sérail* respektive *Die Entführung aus dem Sérail* (1782).³² Das Binnenstück scheint in der «Tradition der altspanischen Ehre- und Rachedramen» zu stehen (Art. *Blutrache*, Frenzel 1976, 79) – oder es persifliert deren französische Imitationen.³³ Auf die spanische Tradition deutet der Name des Banditen «Christobal» (sic) hin (On ne joue pas pour s'amuser: II, 367). Als Autor wird «Provost» genannt.³⁴ Beauvalet erwähnt jedoch auf der Bühne, die wirkliche Autorschaft des Werks sei umstritten und umgäbe das Theaterstück nicht dieses Geheimnis, so würde man es wohl schon lange nicht mehr spielen (siehe On ne joue pas pour s'amuser: I, 357). Hier handelt es sich möglicherweise um eine Anspielung Guitrys auf die verschiedenen möglichen Urheber des Librettos von Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Sérail*. Weiter heißt es selbstironisch über das Theaterstück («la pièce») : «On suppose qu'elle a

³² Datierung der Uraufführung nach: Opernführer [o.V.] (2011): The virtual opera house. Die Entführung aus dem Sérail. Komponist. Bühnenwerke [Onlinefassung]. URL: <<http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=246&uilang=de>> (22.05.2013).

³³ Zur Rachedematik als Topos in metatheatralen Stücken: vgl. Schmeling 1977, 31.

³⁴ Der Abbé Prévost könnte damit gemeint sein. Oder es wird vielleicht auf M. Prévost angespielt, vgl. Corvin 1989, 10.

été écrite en une nuit par Victor Hugo, Vacquerie et Lockroy pris de boisson» (ebd.).³⁵ Diese Aussage lässt an den Qualitäten des Binnenstücks zweifeln. Seine Autorschaft bleibt dabei ungewiss. Simsolo hält fest: «[Guitry] critique le théâtre de la tradition dans *«On ne joue pas pour s’amuser»*» (Simsolo 1988, 37; kursive Hervorh. M.H.).

Der zweite Akt des eigentlichen Stücks entspricht dem ersten Akt des Theaters im Theater: Es handelt sich bei der Binnenaufführung um die in Amiens stattfindende Première. Programme für das Stück werden verkauft, bevor «les trois coups» den Beginn der Vorstellung ankündigen (*On ne joue pas pour s’amuser*: II, 363). Die Bühne stellt «une salle du château ducal» dar (*Nebentext*, ebd.). Es ist kein Binnenpublikum physisch anwesend, sodass die echten Zuschauer eine Art Doppelrolle spielen, indem sie auch den Part des fiktiven Publikums übernehmen. Neben der Newcomerin Maggy als *Hermine* treten professionelle Schauspieler auf: Maggys Freundin Jasmine Demay in der Rolle der *Schwester von Renaud*, Armand Raymond als *Graf Renaud* (Hermine’s Geliebter) und schließlich Beauvalet als *Bandit Christobal* (vgl. ebd., 363 ff.).

Renaud bezahlt *Christobal* im Binnenstück dafür, dass er *Hermine* entführt und auf sein Schloss bringt – das Stück weist also im weitesten Sinne inhaltliche Parallelen zu Mozarts *Entführung aus dem Sérail* auf, es ist aber von Anspielungen auf verschiedene Stücke auszugehen. Weiteren intertextuellen Verweisen auf diese Stücke wurde nicht nachgegangen und es wurde hier auch darauf verzichtet, detailliert herauszuarbeiten, welche Aspekte genau Guitry durch seine Parodie kritisiert. Offensichtlich ist, dass es sich bei der Binnenhandlung, allein schon durch die Versform in Alexandrinern, aber auch durch die Handlung, um eine ganz andere Art von Stück handelt als bei der in Guitrys Stil verfassten Rahmenhandlung. Möglicherweise handelt es sich um die Stilparodie eines romantischen Dramas in Alexandrinern, beispielsweise *Hernani* von Victor Hugo.

Vertiefter soll auf die Darstellung der Binnenaufführung eingegangen werden: Im Gegensatz zum Theater im Theater als Bühnenprobe, bei der Korrekturen des Spiels und Unterbrechungen dazugehören, sind jegliche Fehler, die während einer *Aufführung* geschehen, fatal. Als *Hermine* alias Maggy während der Aufführung ihrem Geliebten auf der Bühne gegenübersteht, vergisst die Newcomerin vor Lampenfieber ihren Text und steht wie gelähmt da.

<i>Renaud</i> :	Mais, tout d’abord, dis-moi, pour que je sache bien, Ce que sont tes parents... oui, dis-moi d’où tu viens ?
<i>Hermine</i> :	Je n’amanche un diquis...
<i>Renaud</i> :	Tu n’acquis un dimanche...

³⁵ Während Hugo und Vacquerie das romantische Drama repräsentieren, handelt es sich bei Lockroy um einen Librettisten.

Hermine : Oui...
Renaud : Dans cette ville ?...
Hermine : Oui...
Christobal : Enchaîne, enchaîne...
Renaud : Eh bien, le long récit que tu viens de me faire
 Avec tant de gaieté me renseigne et m'éclaire !
 (On ne joue pas pour s'amuser: II, 371f.)

Maggy alias *Hermine* antwortet auf *Renauds* Frage aus dem Stück mit einem Versprecher, was anzeigt, dass sie aus der Rolle gefallen ist. Da es sich um ein gereimtes Binnenstück handelt, ist es umso schwieriger für Maggys Bühnenpartner, ihre Versprecher so zu korrigieren, dass wieder ein Reim entsteht. Dies gelingt ihm aber, indem er ihren Fehler berichtigt, wodurch sich ihre voraussehbare Antwort «Oui...» auf den Versprecher «diquis» reimt, sodass, wenn auch nicht der Alexandriner, doch zumindest der Reim gerettet ist. Nach dieser Szene scheint Maggy aber den Faden ganz verloren zu haben – dies verdeutlicht Christobals Aussage: «Enchaîne, enchaîne» (ebd.). Die nächste Replik von *Renaud* lässt vermuten, dass hier ganze Teile des eigentlichen Binnendramas fehlen – immerhin ist die Rede von einer «langen Erzählung» («long récit», ebd.), während Maggy alias *Hermine* nur einige wenige Worte gesprochen hat. Daraus ergibt sich ein komisch wirkender Widerspruch. Im vorliegenden Stück wurde das Binnenstück in der Druckversion nicht typographisch vom restlichen Text abgehoben, wie dies bei anderen Binnenstücken Guitrys der Fall ist. So muss ich als Dramenleserin (wie im Theater das Publikum) entscheiden, wo im Text die Figuren aus der Rolle fallen, wo dem Binnenstück-Text gefolgt wird und wo dieser scheinbar aus dem Stegreif verändert wird, um die Panne zu überspielen.

Wie in anderen Stücken, die Kokott untersucht hat, wird in dieser Szene bei Guitry das «Scheitern der Aufführung» vorgeführt (vgl. Kokott 1968, 9). Dabei schöpft Guitry insbesondere das komische Potential des Versprechers und des Aus-der-Rolle-Fallens aus. Kokott geht bei seiner Analyse ausgewählter Dramen mit Theater im Theater davon aus, dass «das Scheitern der Aufführung im Schauspiel [...] bei Shakespeare, Tieck und Pirandello [...] ein wachsendes Mißtrauen des Dramatikers gegenüber den Darstellungselementen und der Wirkungsfähigkeit des Theaters» offenbare (ebd.). Im Gegensatz dazu trifft dies so nicht auf die vorliegende Szene bei Guitry zu, der das Kunstmittel auf traditionellere Weise einsetzt als etwa Pirandello: Bei Guitry kann man aus dem Scheitern der Aufführung eine Kritik an der Darstellung des Theaters durch einen nicht dazu befähigten Schauspieler herauslesen oder, wie in der vorliegenden Szene, durch eine unprofessionelle Schauspielerin. Diese Deutung ist nicht überraschend, wird sie doch bereits durch den Titel des Stücks *On ne joue pas pour s'amuser* nahegelegt. Ge-

zeigt wird dadurch, dass das Theater zum Scheitern verurteilt ist, wenn es nicht mit genügend Ernsthaftigkeit und Professionalität betrieben wird – wie in Maggys Fall – also wenn beispielsweise eine Schauspielerin aufgrund mangelnder Erfahrung ihre Rolle auf der Bühne inadäquat umsetzt.

Der nächste Akt spielt in Maggys Ankleideraum während des Zwischenakts des Theaters im Theater, wo nach der Enttäuschung über die missratene Vorstellung über das weitere Vorgehen beraten wird: Maggys Rolle wird für die restlichen Akte gekürzt und ein früherer Vorschlag erneut diskutiert, wonach sie und Jasmine die Rollen tauschen sollen. Sie muss auch von ihrem Bühnenpartner Armand Kritik entgegennehmen. Am Ende dieses Aktes unterbreitet der erfahrene Schauspieler Beauvalet Maggy das Angebot, mit ihr nach der Vorstellung die Rolle zu üben. Das Zeigen des Scheiterns einer Aufführung kommt also bei Guitry keineswegs einer Absage an das Theater an sich gleich. Stattdessen zeigt er theaterpraktische Wege auf, das Problem zu lösen und die Schauspielerin ihren Fähigkeiten gemäß zu fördern und einzusetzen. Für ihn gilt auch nach einer gescheiterten Aufführung eher das Motto: *The show must go on*.

Der vierte Akt von *On ne joue pas pour s'amuser* spielt während der letzten Aufführung des Stückes in Bordeaux. Diesmal lässt Guitry die echten Zuschauer hinter die Kulissen blicken, wo der fiktive Regisseur Cornet gerade mit einem Bühnenarbeiter spricht, der zugibt, dass er große Schauspieler nicht möge (vgl. *On ne joue pas pour s'amuser*: IV, 384). Der Arbeiter ist wenig erfreut über den Auftritt des bekannten Schauspielers Beauvalet. Cornet erkundigt sich nach dem Grund. «Ben ! à cause du rideau. Avec des gens comme ça, il faut faire des cinq et six rappels, c'est éreintant» (ebd., 385), antwortet der Bühnenarbeiter. Die Pointe, die sich als vermeintliche Kritik an einem Starschauspieler ankündigt, entpuppt sich als Klage des Bühnenarbeiters: Da es sich um die Dernière handelt, erwartet er im Schlussakt des Binnenstückes viele Vorhänge, also einen anstrengenden Abend. Auf der Bühne lässt Guitry so auch diejenigen zu Wort kommen, die ihren Beitrag zur Aufführung des Theaters sonst für das Publikum unsichtbar leisten.

Dem Binnenstück im vierten Akt wohnen die Zuschauer nur akustisch hinter der Bühne bei, wobei die Bühnendialoge oft von Gesprächen der Rahmenhandlung übertönt werden, da das Theaterstück nur im Hintergrund zu hören ist. Das Publikum nimmt hier das Stück also aus der Perspektive etwa der Bühnenarbeiter wahr. Auf diese Weise laufen Rahmenhandlung und Binnenstück vermeintlich parallel ab. Diesmal wird der letzte Akt des Theaters im Theater aufgeführt: *Renaud*, «duc de Santocapay» (ebd.,

387), schreibt einen Brief an *Don Calva*. Darin steht, dass *Renaud* nun doch dessen Tochter *Elvire* heiraten wolle und *Hermine* darum verlasse. Der Brief fällt in die Hände von *Hermine*, die sich mit Hilfe des Banditen *Christobal* an *Renaud* rächen will. Im Duell beiden fällt *Renaud* durch *Christobals* Schwert, was *Hermine* – zu spät – bereut.

Dieser letzte Akt des Binnenstücks überrascht dadurch, dass darin die Rollenbesetzung der *Première* beibehalten und Maggy nicht ersetzt worden ist: Ihre Stimme erweist sich diesmal als «surprenante de force et laissant supposer une aisance absolue» (*Nebentext*, *On ne joue pas pour s’amuser*, 391). Der Regisseur äußert hinter der Bühne seine Verwunderung über Maggys Fortschritte (vgl. ebd.). Diese Szene zeugt von Guitrys Optimismus und Zuversicht bezüglich des Potentials eines Schauspielers oder einer Schauspielerin. Im Stück wird vorgeführt, dass sich eine Darstellerin auch nach anfänglichen Rückschlägen im Verlaufe einer *Tournée* noch zu einer guten Schauspielerin entwickeln kann, wenn man die Person fördert und diese das Schauspiel mit genügend Ernsthaftigkeit betreibt. Die Voraussetzungen dafür werden auf der Bühne im nächsten Akt nochmals explizit angesprochen.

Einen besonderen Reiz macht in diesem Akt das Nebeneinander von Binnenstück und Rahmenhandlung aus. Einerseits werden einige Konflikte angedeutet, die auf der Ebene der Rahmenhandlung bestehen: Maggy und Jasmine scheinen nicht mehr miteinander zu sprechen. Der Grund – Eifersucht – kann erahnt werden, als sich Maggys Partner («l’ami de Maggy», vgl. ebd., 390) in der Nähe von Jasmine aufhält. Dazu wird parallel zur Rahmenhandlung auf der Binnenebene Theater gespielt: Schauspielerin Jasmine verpasst durch das Schwatzen hinter der Bühne beinahe ihren Auftritt (vgl. ebd., 389).

Der fünfte und letzte Akt der Rahmenhandlung spielt in Maggys Ankleideraum in Bordeaux vor der Rückreise nach Paris. Als Überraschung hat Weissmann, der *Impresario*, angekündigt, dass die Truppe das Stück auch in Paris aufführen werde. Maggy wird für ihre Rolle gelobt, auch von ihrem Bühnenpartner Beauvalet: Seine Proben mit der jungen Schauspielerin haben Früchte getragen; betont wird vor allem die immerwährende Arbeit, die hinter dem Erfolg stecke – was auch schon durch den Titel des Stücks deutlich wird: *On ne joue pas pour s’amuser*. Beauvalet äußert sich wie folgt über die Schauspielstunden, die er Maggy erteilt habe:

Je ne l’ai fait, mon enfant, que parce que la chose était faisable. On ne peut pas semer dans un champ de cailloux. Il ne faut donc s’exagérer ni ce que j’ai fait, ni le résultat obtenu. Vous pen-

sez bien que je ne vous ai pas appris à jouer la comédie... J'ai voulu seulement vous mettre sur la voie.

(On ne joue pas pour s'amuser: V, 401)³⁶

Er betont jedoch auch, Maggy stehe erst am Anfang der Schauspielerei, er empfiehlt ihr Schauspielunterricht (vgl. ebd.) und gibt ihr den folgenden Ratschlag:

Si vous avez en vous de quoi faire une actrice – et je le crois – vous n'allez plus cesser d'en prendre des leçons... Telle femme, assise au seuil de sa maison, qui berce entre ses bras son bébé qu'elle endort vous donne une expression de visage que vous n'oublierez pas... Votre femme de chambre en vous annonçant que sa grande mère est morte vous indique la façon d'altérer votre voix... oui, c'est à chaque seconde une leçon nouvelle que la vie elle-même vous donne... Un bon peintre ne s'arrête jamais de peindre... et il n'attend pas d'avoir ses pinceaux à la main pour se mettre au travail. Faites comme lui... et quand vous posséderez toutes les expressions il faudra faire alors un travail matériel destiné à vous permettre de rendre toutes ces expressions...

(On ne joue pas pour s'amuser: V, 401f.)

Die Arbeit eines Schauspielers wird hier explizit mit der eines Malers verglichen: Seine Sujets findet der Darsteller, gemäß der Aussage Beauvalets, im wahren Leben. Angestrebt wird also ein Schauspiel im realistischen oder auch naturalistischen Sinne (wobei gerade Boulevardstücke im Gegensatz zu naturalistischen Dramen in der Regel nicht die ganze Bandbreite aller sozialen Schichten zeigen). Das ganze Theaterstück Guitrys, insbesondere aber der letzte Akt, enthält viele Stellungnahmen zum Beruf des Schauspielers und Ratschläge zur Schauspielerei, die aus dem Mund des betagten Lucien Guitry in der Rolle von Beauvalet ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlt haben dürften. In diesem Sinne ähnelt *On ne joue pas pour s'amuser* (1925) dem früher entstandenen Stück *Le Comédien* (1921).

Eine scheinbare Überlappung der Rahmen- und Binnenhandlung kommt in Guitrys Dreiakter *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet* (1912) vor, dessen Prolog auf den ersten Blick zugleich zum internen und externen Spiel zu gehören scheint. Anzeigt wird dies durch die Regieanweisung am Anfang des Stückes, wo es heißt: «On frappe les trois coups. Un temps. On refrappe les trois coups» (*Nebentext*, Jean III, 109). Dadurch wird einerseits bereits auf die Ebene der Binnenhandlung verwiesen,³⁷ andererseits wird jedoch eine Verzögerung angedeutet. Im Prolog, der zugleich an ein unsicht-

³⁶ Nach einer Aussage Guitrys ist die Schauspielerei ein Beruf, den man ohne Talent nicht erlernen kann. Dies geht aus einer Stellungnahme in *Théâtre, je t'adore* hervor (es handelt sich dabei nicht um ein Theaterstück, sondern um gesammelte Zitate): «C'est un métier pour lequel il faut être doué. On ne peut pas devenir un bon comédien à force de travail, d'intelligence et de volonté. On peut jouer la comédie sans aucun don, mais on la joue mal. On fait mal semblant. Or, savoir faire semblant, cela ne s'apprend pas» (Guitry (1974): *Le Métier de comédien*. In: *Théâtre, je t'adore*, 204).

³⁷ Die gleiche Technik verwendet Guitry am Anfang der Binnenhandlung von *Toâ* (1949), wo eine ähnliche Überlappung der Ebenen vorkommt: Dadurch wird die Fortsetzung der Rahmenhandlung nach dem Zwischenakt angekündigt. Diese besteht darin, dass im Theatersaal, der somit scheinbarer Teil der Rahmenhandlung wird – ähnlich wie bei Pirandello in *Ciascuno a suo modo* – Programme für die Theatereinlage *Toâ* verkauft werden. Das Theater im Theater beginnt, nachdem das Signal ein zweites Mal ertönt (siehe *Toâ*: II, 276).

bares Binnenpublikum gerichtet ist, kündigt der Regisseur an, Monsieur Dumoulin, der die Rolle des Ritters spiele, falle an diesem Abend wegen Verletzung aus. Es stehe aber ein Ersatzschauspieler in Aussicht: Paul Mondoucet, ein junger Bühnenkünstler, solle angefragt werden, sodass die Vorstellung, Mondoucets Zusage vorausgesetzt, mit etwa einer Stunde Verspätung stattfinden könne.

Es handelt sich hier um einen fiktionalen Prolog, der sich gleichzeitig an ein doppeltes Publikum wendet, nämlich das reale, anwesende sowie an das fiktive Publikum des Theaters im Theater, das stellvertretend durch das echte Publikum dargestellt wird.³⁸ Wir befinden uns also bereits auf der Ebene der Rahmenhandlung. Ein Vertreter des fiktiven Publikums sitzt jedoch unter den wirklichen Zuschauern, wie es die Regieanweisung vor dem Prolog verlangt: «Un spectateur donne déjà des signes d'impatience» wegen der Verzögerung (*Nebentext*, Jean III, 109). Dies bewirkt, dass das reale Publikum dessen Reaktion möglicherweise für echt und ihn selbst für einen wirklichen Zuschauer und nicht für einen Schauspieler hält – oder umgekehrt das Gefühl hat, selber Teil des Binnenpublikums und der Rahmenhandlung zu sein. Klimek beschreibt eine solche Zuschauer-Konstellation:

Hier wird – entgegen dem Anschein – die Grenze zwischen Stück und Aufführungssituation jedoch nicht *überschritten*, sondern lediglich *verschoben*. Nicht mehr die Rampe bildet den ontologischen Rahmen des Stücks, vielmehr verläuft diese Grenze quer durch den realen Zuschauerraum.
(Klimek 2010, 88)

Sie erwähnt als Beispiel für ein solches Spiel mit dem Publikum neben Pirandellos Stück «*Ciascuno a suo modo* (1924; auf Deutsch: *Jeder nach seiner Art*) [...] auch Schnitzlers *Zum großen Wursteb*» (ebd., Anm. 166). In Guitrys Stück betrifft das Spiel mit dem Publikum nicht nur den fiktiven Zuschauer, sondern auch die Figur des Regisseurs – beide werden möglicherweise zunächst für echt gehalten.

Vorgebracht wird ein Prolog üblicherweise von «spielexternen Figuren» (Pfister 2001, 109). Dies stimmt hier in Bezug auf das Theater im Theater, in dem die Figur des Regisseurs, der diese Ankündigung vorträgt, nicht vorkommt. Der Regisseur gehört also nur zum Personal des äußeren Spiels. Wäre der Prolog nicht durch seinen humoristischen Inhalt als fiktional gekennzeichnet,³⁹ könnten ihn auch die echten Zuschauer als

³⁸ Vgl. dazu (bzgl. des Theaters im Theater bei Pirandello) Schmeling 1977, 186/ 232 Endnote 23.

³⁹ Der Bühnenkünstler hat sich seine Kopfverletzung zugezogen, indem er mit dem Kopf gegen die Kupperstange des Bettes stieß «en faisant l'amour cet après-midi avec une des plus célèbres artistes du Boulevard» (Jean III, *Prologue*, 109). Dies würde, selbst wenn es stimmte, bei einer echten Aufführung sicher nicht als offizieller Grund angegeben. Außerdem verrät der Regisseur beinahe noch den Namen der Geliebten des Bühnenkünstlers.

Realität auffassen. Durch die im Prolog enthaltene Komik wird jedoch klar, dass dem nicht so ist.

Die anschließende Handlung beginnt mit der Rahmenhandlung, nämlich der Darstellung des Wohnzimmers und dem Auftreten der Familie Paul Mondoucets vor der Ankunft des Regisseurs, nicht etwa mit dem Auftritt des jungen Bühnenkünstlers. Der Prolog leitet also direkt zur Rahmen-, aber noch nicht zur Binnenhandlung über. Der Regisseur sucht Paul auf, um ihn als Ersatz einzustellen. Vater Mondoucet ist keineswegs damit einverstanden, dass sein theaterbegeisterter Sohn Paul Schauspieler wird und will ihn deshalb gar verstoßen. Er lässt sich aber schließlich von den Theaterleuten davon überzeugen, Paul auftreten zu lassen; durch den gewünschten Erfolg seines Sohnes erhofft er sich Mehreinnahmen und Berühmtheit. Paul seinerseits möchte Tragödien spielen. Es sieht danach aus, dass die Aufführung auf diese Weise gerettet werden kann. Sowohl der Regisseur als auch der Theaterdirektor wollen vermeiden, dass die Einnahmen des Abends verloren gehen (vgl. Jean III: II, 131f.). Die eigentliche Binnenaufführung kann stattfinden, nachdem sich Paul zur Rollenübernahme bereit erklärt hat.

Es handelt sich bei *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet* um eine «farce» (vgl. Kowzan 1991, 236). Kowzan weist darauf hin, Guitry parodierte hier möglicherweise Feydeau: «On peut penser que le jeune Guitry a voulu pasticher Feydeau [...] c'était la période de *On purge bébé* et *Mais n'te [sic] promène donc pas toute nue*» (ebd.).

Akt II spielt in einem Ankleideraum des *Théâtre Impérial*. Da sich herausstellt, dass der vermeintliche Jungstar wider Erwarten seine Theaterrolle als Ritter nicht kennt, da er sie noch nie gespielt hat, wohnt man einer kurzen Probe bei (Jean III: II, 143; siehe Kap. 5.2.). Es ist bereits klar, dass Paul einen Großteil seines Sprechtextes nur mit Hilfe des Souffleurs bewältigen können, was später auch geschieht. Paul (und dem Publikum) wird im äußeren Spiel aber zuerst die eigentliche Handlung des Theaters im Theater erzählt (ebd., 137-139).

In der Zwischenzeit halten die anderen Schauspieler das Publikum des Theaters im Theater mit Gesangseinlagen, Monologen und Versrezitationen bei Laune (siehe Kap. 10.1.3.). Es wird berichtet, dass die Binnenzuschauer zuvor aus Ärger über die Verspätung bereits «mit den Füßen gestampft» hätten (vgl. ebd., 128). Das echte Publikum wohnt diesem Intermezzo nicht direkt bei, sondern erfährt davon nur durch die Berichte der fiktiven Schauspieler. Stattdessen sehen die Zuschauer als Rahmenhandlung das, was *hinter* der Bühne passiert.

Erst im dritten und letzten Akt wird das eigentliche Theaterstück im Theater aufgeführt, das ebenfalls den Titel *Jean III* trägt.⁴⁰ Dieser Aufführung wohnen Pauls Eltern als fiktive Zuschauer bei, die sich durch Zwischenrufe in die Aufführung einschalten. Es handelt sich beim Stück um «un ridicule drame médiéval en vers» (Kowzan 2001, 236), genauer in paargereimten Alexandrinern. Die Tragik des Theaters im Theater geht unter anderem dadurch verloren, dass Paul, der den Ritter spielt, seine Rolle vergisst und zweimal zu früh auf der Bühne erscheint. Als dann sein richtiger Einsatz kommt, tritt er mit Verspätung auf und weiß seinen Rollentext nicht.

Inhaltlich dreht sich das Theater im Theater, welches im Schlosssaal des Königs Jean III spielt, unter anderem um das Motiv der Rache⁴¹ (siehe Jean III: III, 149). Eine junge Frau soll den viel älteren König heiraten, der schon unzählige Leute hat umbringen lassen. Sie beschließt, sich, stellvertretend für seine Opfer, an ihm zu rächen und ihn zu töten: «Je vais venger tous ceux qui furent vos victimes, / Et vous allez payer vos exécrationnelles crimes!» (Jean III: III, 155). Als der Frau der Königsmord nicht gelingt, will sie sich selber richten (lassen), um sich der Kontrolle des Königs zu entziehen. Diese Tötung soll der Ritter ausführen, wie Paul in der Probe von seinem Konkurrenten auf der Bühne erklärt wurde:

Lambrequin : Mais, comme vous sentez que vous allez être le moins fort, vous vous précipitez sur la princesse... et vous la tuez. [...] En disant :
Ab ! tu veux m'arracher des bras de cette femme,
Mais tu ne l'auras pas, vieillard infâme !
 Et elle tombe morte !
Paul : C'est idiot !
Léone : Il ne s'agit pas de discuter la pièce.
Lambrequin : Il s'agit de l'apprendre.
 (Jean III: II, 139, Hervorh. der Binnenhandlung bei Guitry⁴²)

Aus Pauls Antwort wird klar, dass ihn die Handlung des Stücks nicht überzeugt – aber natürlich ist das nicht der richtige Augenblick, um darüber zu diskutieren, denn das Publikum wartet auf die Aufführung ... Eine ähnliche Szene wie die von Paul kritisierte findet sich beispielsweise in Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Emilia Galotti* (1772),⁴³ worin der Vater seine Tochter tötet, um deren Ehre zu bewahren.

Das Stück *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet* weist neben Unterschieden auch zahlreiche Bezüge zwischen der Rahmenhandlung und dem Theater im Theater

⁴⁰ Durch die inhaltliche Übereinstimmung des Titels beider Theaterstücke – jener der Gesamthandlung und der Binnenhandlung – kann man von einer *Mise en abyme* sprechen. Forestier definiert sie als «un *dédoublement thématique*», (Forestier 1981, 13), also eine «thematische Verdoppelung, welche die Wichtigkeit der Ereignisse aus der Rahmenhandlung für die Gesamthandlung anzeigt.

⁴¹ Zum Motiv der Rache als Topos in metatheatralen Stücken, vgl. Schmeling 1977, 31.

⁴² Auf die kursive Hervorhebung der Binnenhandlung im Manuskript dieses Stücks wird nachfolgend nicht mehr hingewiesen.

⁴³ Die Datierung der Uraufführung folgt: Kienzle/zur Nedden 1996, 179.

ter auf: Bereits im äußeren Spiel kommt zum Ausdruck, dass sich Paul in den Jungstar Léone verliebt hat. Diese ist jedoch bereits mit einem anderen Schauspieler namens Lambrequin liiert. Im Theater im Theater spielt gerade dieser Lambrequin die Rolle des Königs, der die junge *Egzéma* – natürlich dargestellt von Léone – zur Heirat zwingen will. Paul bekommt die Rolle des *Ritters* zugewiesen.

Dieser junge Ritter macht Egzéma einen Heiratsantrag, den sie gemäß ihres Rollentexts ablehnen soll. Als der König die beiden zusammen überrascht, will er den Ritter ins Gefängnis werfen lassen. Bevor dies ausgeführt werden kann, soll der Ritter gemäß Manuskript jedoch die junge Prinzessin töten (vgl. oben). Paul, in der Rolle des Ritters, gibt dem Stück jedoch während der Aufführung eine unvorhergesehene Wendung, denn «à la fin, il confond la fiction théâtrale et ses sentiments personnels, il déclare l'amour à sa partenaire qui est la maîtresse de l'autre comédien en scène» (Kowzan 1991, 236). Dies geschieht, als der König das junge Paar alleine auf der Bühne zurücklässt. Im Manuskript wird Pauls Aus-der-Rolle-Fallen durch nicht kursiv gesetzte Passagen angezeigt. Paul kommentiert die Szene: «Seuls ! Seuls ! Il nous laisse seuls ! *Il s'approche de Léone [...] et il l'embrasse dans le cou*) [...] Je vous aime !» (Jean III: III, 161). Léone alias *Egzéma* reagiert auf dieses Geständnis während der Aufführung geschockt, weil es als Illusionsbruch wirkt und außerdem die Privatsphäre der Schauspieler-Persönlichkeiten auf der Bühne thematisiert. Sie antwortet ihm:

Léone (Egzéma): Mais vous êtes fou, voyons, on va vous entendre !
Paul (le chevalier) étant allé à la porte du fond : Non, personne !
Léone (Egzéma): Et le public ?
Paul (le chevalier) : Je n'y pensais plus !
Léone (Egzéma): Prenez le manuscrit et lisez votre rôle !
(Jean III: III, 161)

Es handelt sich um einen Fall des Aus-der-Rolle-Fallens, das eine Aufführung zum Scheitern bringt. Hier geschieht es in erster Linie um der Komik willen: Die ganze Binnenhandlung ist eine Parodie. Paul ist nach dieser Szene nur noch mit Hilfe des Rollentexts fähig, in seine vorgegebene Bühnenrolle zurückzufinden. Er scheint in diesem Moment die Aufführungssituation gänzlich vergessen zu haben und ist sich auch nicht der Präsenz eines (Binnen-)Publikums bewusst, da er seine Rolle für die ›Wirklichkeit‹ hält. Es entspricht der Konvention des Theaters, dass eine Schauspieler-Figur um die Fiktionalität der von ihr gespielten Rolle weiß. Im umgekehrten Fall haben wir es mit einem paradoxen Phänomen zu tun – hier in Form einer Metalepse.⁴⁴

⁴⁴ Der vorliegende Fall zeigt, dass Schöpflins Beobachtung tatsächlich zutrifft, wonach «[nicht] immer [...] bei allen Mitspielern oder Zuschauern eines internen Theaterstücks [...] ein Spielbewußtsein gegeben [sein muss]. Gerade daraus kann der Dramatiker einen besonderen Effekt gewinnen» (Schöpflin 1993, 12). Tatsächlich verfügt Paul in dieser Szene des vorliegenden Stückes über kein Fiktionalitätsbewusstsein

Während Paul in seinem Rollentext weiterfährt, erlaubt er sich – für alle offensichtlich – einige Manuskriptseiten zu überspringen. Dem Publikum mag es erscheinen, als wäre Paul erneut aus der Rolle gefallen, als sein Name unerwartet auch im Binnendrama fällt:

Le chevalier (Paul), lisant : [...]
Je suis Britannicus et vous êtes Junie.
Si je devenais Paul...
Léone (Eg  ma): Je serais Virginie !
(Jean III: III, 162f.)

Durch die direkt anschließende Replik Léones handelt es sich jedoch nicht um ein übliches Aus-der-Rolle-Fallen, auch wenn sich das Publikum fragen mag, ob es sich beim Text nun um den eigentlichen Dramentext oder einen spontanen Einwurf auf Seiten Léones handelt, um das Stück zu retten (indem sie Pauls Tirade unterbricht).⁴⁵ Der nächste Moment des (hier: absichtlichen) Aus-der-Rolle-Fallens lässt jedoch nicht lange auf sich warten:

Le chevalier (Paul), lisant :
[...] Vous êtes Juliette et je suis Roméo !
Vous êtes Cl  otas et je suis Rhadamante !
Vous êtes B  atrix et je suis, moi, le Dante !
Je peux me transformer, amour, avec plus d'art,
Vous êtes H  lo  se et je suis Ab...
Ah non,   a, je refuse. (*Il jette le manuscrit.*) Je suis gris   par toutes les bêtises que je viens de lire... et vous êtes grisée aussi... c'  st ce qui est beau en amour, voyez-vous !... La qualité des paroles importe peu ! **Il faut seulement qu'une certaine quantité de choses aient été dites. Et c'  st à ce dosage qu'on reconnaît les véritables amants.**
(Jean III: III, 162f. Fettdruck M.H.)

In der aufgeführten Meta-Trag  die werden also bekannte Liebespaare der Weltliteratur erwähnt – nicht nur aus Theaterstücken (wie beispielsweise Shakespeares *Romeo and Juliet*), sondern auch aus Romanen (etwa aus dem gleichnamigen Roman *Paul et Virginie* von Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre) oder aus der Lyrik, wobei es sich hier um echte Personen handelt, die lyrisch überhöht dargestellt werden – Dante und seine Muse Beatrice, Petrarca und Laura (vgl. ebd.). Auch Liebesverh  ltnisse historischer Persönlichkeiten werden erwähnt: «Et si j'étais Musset, vous seriez George Sand !» (ebd.). Die dem Manuskript des ursprünglichen Binnendramas widersprechende Aposiopese Pauls kann so gedeutet werden, dass er nicht mit Ab  lard verglichen werden will. Durch das «Hinwerfen des Manuskripts» (vgl. ebd., 161) wie auch durch seine folgenden Kommen-

bezüglich seiner Rolle. Trotzdem erfüllt das Theater im Theater das Kriterium der Fiktionalität, denn auch wenn Paul dies einen Moment lang paradoxerweise verkennet, bleibt das hier gezeigte Binnest  ck für alle anderen Schauspielfiguren fiktional und wird auch von den anderen Schauspielern als solches erkannt.

⁴⁵ Erkennt das Publikum, dass sich die Darsteller hier möglicherweise vom eigentlichen Dramentext lösen, dann hat dies einen komischen Effekt. Typographisch wird der Sprechtext durch die Kursivsetzung als Teil des Binnentheaters angezeigt – ob dieser von Paul verändert wurde, wird so auch den Dramen-Lesern nicht verraten.

tare distanziert sich Paul von allen hier erwähnten Liebespaaren und der Liebes-Literatur einerseits und von der Tragödien-Tradition andererseits. Paul äußert auf diese Weise während der Aufführung seinen Unmut über den Tragödientext, den er auf der Bühne sprechen muss. Es stellt sich die Frage, inwieweit solche metatheatralen Aussagen als inszenierte Poetik des Autors interpretiert werden können vor dem Hintergrund, dass es sich bei Paul im Stück um eine wenig ernstzunehmende Figur handelt. Aber es fällt auf, dass Guitry gerade die oben im Zitat angesprochene ›Dosierung‹ («ce dosage», ebd.) des Dramentextes beherrscht, die sich als eine natürlich wirkende Gestaltung des Dialogs in Liebesszenen umschreiben lässt. Von daher kann beispielsweise die zitierte Aussage Pauls durchaus im Sinne einer inszenierten Poetik ausgelegt und auf Guitrys eigene Stücke bezogen werden, die sich durch die wohldosierte Wortwahl in Liebesszenen von anderen Liebesdramen und auch -tragödien unterscheiden.

Am Ende des Stücks löst sich Paul, wie erwähnt, vollständig von seinem ursprünglichen Dramentext – und dies während der laufenden Aufführung. Er distanziert sich von seiner Rolle und bringt die Binnenaufführung dadurch willentlich zum Scheitern – sozusagen mit dem stillen Einverständnis Guitrys als dem eigentlichen Autor der Binnenkomödie. Paul führt hier seine Unzufriedenheit über den tragischen Text noch weiter aus. Lieber als Tragödien möchte er eine Komödie spielen:

Tu es faite pour vivre avec moi... Ah ! Et puis, tu es comme moi, nous ne sommes faits ni l'un ni l'autre pour jouer de pareilles pièces... [=tragiques] nous sommes faits pour jouer des pièces gaies, parce qu'il n'y a que ça de vrai! Parce que (*désignant le public*) ces gens-là sont venus ici pour s'amuser... et ils ont bien raison !... Tout à l'heure, ils ont rigolé quand je suis resté en panne dans mon rôle, n'est-ce pas ? Eh bien, ç'a été une révélation pour moi !... Je croyais à ma vocation de tragédien ... d'ailleurs, je l'avais dit à papa ... N'est-ce pas, papa ?
(Jean III: III, 163)

Worauf Vater Mondoucet aus dem Publikum heraus antwortet: «Oui ...» (ebd.).⁴⁶ Zu einer Komödie ist die Aufführung inzwischen auch geworden. Das Stück endet in einem Handgemenge. Bemerkenswert ist Pauls Begründung, warum er künftig Komödien spielen wolle: Durch ebendiese Aufführung sei ihm das klargeworden (vgl. ebd.). Er meint aber nicht das Binnendrama, das dem Manuskript entspricht, sondern das neue Theaterstück, dessen Verlauf er durch sein Aus-der-Rolle-Fallen und seine Eingriffe in den Dramentext verändert hat. Denn diese Variante ist es, welche das Publikum zum La-

⁴⁶ Vergleichbare Eingriffe in die Dramenhandlung von Seiten des (Binnen-)Publikums finden sich bereits im Stück *The Knight oft he Burning Pestle* (ca. 1607-1613) von Beaumont, in dem die Hauptrolle des Binnenstücks vom „Lehrjungen Rafe“ übernommen wird (Schöpfli 1993, 65; siehe ebd. 65-70).

chen gebracht hat. Und diese Erfahrung möchte er erneuern. Eine Tragödie hat er so zur Komödie gemacht.⁴⁷

Paul fällt im Stück nicht nur (teilweise unabsichtlich, teilweise absichtlich) aus der Rolle, sondern schlüpft in eine neue Rolle (siehe Schmeling 1977, 161). Durch seine eigenwillige Neuinterpretation derselben, bei der er vom Dramentext abweicht, beeinflusst er den Verlauf des Binnenstücks. Die Handlung des Theaters im Theater ändert er folgendermaßen ab: Er besticht die Wächter des Palastes, wirft sich in die Arme der Prinzessin, anstatt sie zu töten, und schleudert dem König alias Lambrequin ins Gesicht: «Tu es cocu !... » (Jean III, 163). Auf weitere Abweichungen vom Manuskript wurde bereits hingewiesen. Komische Momente entstehen zudem, wenn Paul aus der Rolle fällt, weil er das (Binnen-)Theater mit der (Dramen-)Wirklichkeit verwechselt.

Nach Klimeks Systematisierung der Terminologie Genettes (1972)⁴⁸ entspricht Pauls Aus-der-Rolle-Fallen während der Aufführung «einer absteigenden Metalepse (Kat. 2)» (vgl. Klimek 2010, 85).⁴⁹ Von einer Metalepse kann in diesem Zusammenhang nur gesprochen werden, wenn die Dramenebenen «unlogisch vermischt» werden (ebd., 80). Ein Beispiel dafür stellt, wie erwähnt, die oben zitierte Szene (vgl. Jean III: III, 163) dar: Denn der Schauspieler spricht in seiner Rolle als Ritter während der Aufführung darüber, dass er lieber komische als solche tragischen Stücke spielen würde. Umgekehrt kann Pauls vorher beschriebenes «Eingreifen [...] in die Schauspieleinlage [als] der aufsteigenden Metalepse (Kat. 1) analog» angesehen werden (Klimek 2010, 85). Dies trifft hier zu, da die Überschreitung von eigentlich getrennten Theater-Ebenen während einer Theateraufführung auf paradoxe,⁵⁰ also «logikwidrige Art» geschieht (Klimek 2010, 72).

⁴⁷ Einen ähnlichen Kunstgriff setzt Goetz ein, wenn er in seiner Bearbeitung von *Der Raub der Sabinerinnen* (1955) – entgegen der ursprünglichen Vorlage – das Binnenstück durch Luise Striese als Parodie aufführen lässt (vgl. unten, Kapitel 4).

⁴⁸ Vgl. Genette 1972, 67-282.

⁴⁹ Klimek verweist hier auf die Terminologie von Landfester (1997), die sich auf Genette stütze und der sie folge: Vgl. Landfester, Ulrike (1997): «...die Zeit selbst ist thöricht geworden ...» Ludwig Tiecks Komödie «Der gestiefelte Kater» (1797) in der Tradition des Spiel im Spiel-Dramas. In: Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit. Hg. v. W. Schmitz. Tübingen, 101-133.

⁵⁰ Ein Paradoxon ist in der Literaturwissenschaft eine «rhetorische Figur[] des Kontrasts». Als solche ist sie definiert als «logischer Widerspruch durch Herstellung eines polaren oder kontradiktorischen Gegensatzes» (Fricke/Zymner 1996, 31f). Es handelt sich um die Kontradiktion «zweier Aussagen, die beide gleichzeitig gelten sollen» (Klimek 2010, 42; vgl. Fricke/Zymner 2008). Die oben erwähnte «aufsteigende Metalepse» kann desgleichen mit der Aussage beschrieben werden: *Paul spielt Rolle X*. Jedoch trifft auf diese Szene auch die Aussage *Paul spielt Rolle X nicht* zu, als «kontradiktorisches Gegenteil» zur ersten Aussage (Fricke/Zymner 1993, 208; vgl. Klimek 2010, 42, Anm. 42) – denn er fällt aus der Rolle und sein *Privatleben* färbt auf seine Rolleninterpretation ab. Dieses Aus-der-Rolle-Fallen ist gleichzeitig Teil der Aufführung – also des Binnentheaters, das sich so auf unlogische Weise mit der Rahmenhandlung vermischt. Nicht nur die Aussage *Paul spielt diese Rolle* trifft auf den oben erwähnten Typ zu (vgl. Klimek 2010, 85) zu. Auch die gegenteilige Aussage gilt hier als «Polares Gegenteil» (Fricke/Zymner 1993, 209). Das «kontradiktorische[] Gegenteil [...] [b]eschränkt sich (wie z.B. schwarz / nicht schwarz) ausschließlich auf die Negation des Ausgangssatzes.» (Fricke/Zymner 1993, 209). Dieses lässt sich für den konkreten Fall der

Wie erwähnt, wirft sich Paul etwa in die Arme der Prinzessin, anstatt sie zu töten. Er nimmt die Binnenhandlung demnach ebenso ernst wie sein Privatleben (die Rahmenhandlung) und ändert dadurch den Verlauf des Stücks ab. Er schafft sich gewissermaßen eine neue Rolle. Daraus resultiert eine abgewandelte Version des Binnendramas. Für eine Aufführung auf dem Theater soll also gelten: «Wo zwei getrennte diegetische Ebenen [...] miteinander vermischt werden, da wird die Darstellungslogik durchbrochen» (Klimek 2010, 42).⁵¹ Dadurch ist das vorliegende Stück im weitesten Sinne beispielsweise mit Tiecks Theater-im-Theater-Dramen verwandt.

Schmeling ordnet ähnliche Stücke in eine Strömung ein, die er «courant néo-romantique» nennt (Schmeling 1982, 48) und von anderen Dramen abgrenzt.

Klassischer Formwille einerseits und streng realistische oder naturalistische Tendenzen andererseits rufen [...] eine neuromantische Gegenströmung auf den Plan, von der auch das Spiel im Spiel profitiert.

(Schmeling 1977, 174)

Als Vertreter erwähnt er «Alexander Ostrowskijs *Der Wald* (1870), Anton Tschechows *Die Möwe* (1895) oder Arthur Schnitzlers *Der grüne Kakadu* (1898)» (ebd., 175).⁵² Lässt sich auch Guitry, beispielsweise mit *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet* (1912) in diese Traditionslinie stellen? Inhaltlich scheinen einige von Guitrys hier analysierten Stücken das Thema der «Künstlerproblematik» mit den Gruppenvertretern zu teilen (ebd.). Und auch Guitry wendet sich hier ab von einer klassischen Bauart, an denen sich die meisten *Vaudevilles* und Salonstücke orientieren. Folgende Kriterien erwähnt Schmeling als typisch für die beschriebene «neuromantische Gegenströmung» (ebd., 174):

Die Protagonisten, Spieler auf der Bühne und Spieler im Leben, sind nicht nur mehr oder weniger realistisch gesehene Repräsentanten einer Gruppe, die bestimmten sozialen, moralischen oder ästhetischen Problemen ausgesetzt sind, sondern sie symbolisieren letztlich den Konflikt von Persönlichkeit und Rolle, Ich und Nicht-Ich oder wahrer und scheinbarer Existenz.

(Schmeling 1977, 175)

Diese Aussagen scheinen teilweise auf Guitrys Stücke zuzutreffen. Indessen ist ein weiteres Kriterium nur selten darauf anwendbar, das besagt, dass dieser «Konflikt» (ebd.) «in den «Komödien» oft auf tragische Weise endet» (ebd.) – Am ehesten scheint dies noch auf *Quand jouons-nous la comédie ?* (1935) zuzutreffen, wo jedoch das im Nachspiel angefügte Happy End dieser Tendenz des tragischen Endes widerspricht.

Metalepse beispielsweise wie folgt ausformulieren: *Paul spielt nicht nur seine Rolle X nicht (mehr), sondern Paul spielt vielmehr eine neue Rolle Y.* Das «Polare[] Gegenteil [s]chließt (wie z.B. schwarz/weiß) die Negation des Ausgangssatzes p ein, geht aber darüber hinaus durch die Behauptung der extremen Alternative» (ebd.).

⁵¹ Vgl. Klimek 2010, Kap. 5.2.3, 330ff.

⁵² Gegenüber der Vorlage geänderte Hervorhebung von mir; M.H. – im Original Kursivsetzung der Autoren.

Auch für Goetz konstatiert Knecht einen Einfluss der Romantik. Dass sich dessen Stücke gerade in Bezug auf den Umgang mit dem Kunstmittel des Metatheaters mit Guitry vergleichen lassen, hat die bisherige Analyse gezeigt.

Viel deutlicher aber als der Einfluß des Expressionismus [...] ⁵³ schien sich der Einfluß der Romantik in den Werken von Curt Goetz zu offenbaren. [...] Die Welt wurde als Spiel verstanden [...]. Tieck [...] nahm den [...] «Verfremdungseffekt» vorweg, indem er diese beiden Elemente, nämlich romantische Poesie und realistische Zeitsatire, ineinander übergreifen, verfließen läßt. Dadurch entsteht eine bewusste Dissonanz: Durch Illusionierung und unmittelbar darauffolgende Desillusionierung.
(Knecht 1970, 168; Anm. M.H.)

Gerade Guitry setzt das Kunstmittel des Theaters im Theater ähnlich wie Tieck ein. Obschon Knecht von Tiecks Einfluss auf Goetz ausgeht, verwendet sie in ihrer Dissertation zur Beschreibung von Goetz' Theaterstücken keinen der in der damaligen Literaturwissenschaft wohl noch wenig etablierten Begriffe wie *Theater im Theater*, *Metatheater* oder *Spiel im Spiel*. Sie erkennt aber, «wieviele Stilelemente der Romantik Curt Goetz in sein dramatisches Werk übernommen [...] hat» (ebd., 169), und zieht auch eine Parallele zu Brechts epischem Theater (siehe oben, vgl. ebd., 168). Außerdem weist sie in ihrer Arbeit auf Goetz' «Satiren auf Theater und Film» hin, die die beiden Medien reflektieren (ebd., 110; vgl. 110-124).

Guitry in die erwähnte neo-romantische Strömung einzuordnen, erscheint insofern plausibel, als Schmeling konstatiert: «D'une façon générale on peut dire que l'utilisation des formes réfléchies du théâtre moderne est liée au développement de la tragicomédie» (Schmeling 1982, 48). Auch *Jean III* weist Komödien- und Tragödienelemente auf, wobei hier die komischen überwiegen, denn Tragödie wird vor den Augen des Publikums in eine Komödie umgewandelt.

Es gilt jedoch in Bezug auf seine Stücke relativierend zu erwähnen, dass Guitry metatheatrale Formen und Metalepsen vielseitig, aber dennoch in weniger radikaler Absicht einsetzt als etwa Tieck oder später Pirandello. Dies wird klar, wenn man Guitrys Stücke mit folgender Aussage Schmeling zu Tiecks Komödien konfrontiert:

L'échec du jeu de Tieck, par contre, met en question la comédie comme moyen de communication artistique en général. Au moment même de la naissance, ce théâtre semble se suicider. L'autoréflexion et l'autodestruction sont un seul et même procès.
(Schmeling 1981, 45)

Da Guitry vom Erfolg seiner – von ihm geschriebenen, gespielten oder auch inszenierten – Boulevardkomödien lebt, erstaunt es nicht, dass er von solch radikalen Aussagen (auf der Bühne) absieht und die Selbstreflexivität des Boulevards in erster Linie für komische Zwecke einsetzt mit dem Ziel, die Gunst zahlreicher Zuschauer zu gewinnen. In

⁵³ Expressionistisch an Goetz' Werk erscheint Knecht, dass seine Komödien der Forderung nach «Bühnen- und nicht Lesedramen» entsprechen (Knecht 1970, 167).

zweiter Linie thematisiert er auf der Bühne dadurch auch seine Auffassung von Theater. Werden in Guitrys Stücken Konflikte angesprochen, so haben sie meistens einen Zusammenhang mit dem Theater oder mit dem Privatleben einer Person. Es kann dabei auch bei Guitry um einen «Konflikt von Persönlichkeit und Rolle» gehen, wie ihn Schmeling erwähnt (Schmeling 1977, 175). Boulevard-typisch kommen bei Guitry häufig Beziehungskonflikte vor. Auch bei Coward gibt es Stücke, die einen «Konflikt von Persönlichkeit und Rolle» thematisieren (Schmeling 1977, 175). Als romantisches Motiv setzt Coward (wie Goetz) insbesondere das Geistermotiv ein.

6.1.3. Puppentheater im Theater

Son père et lui (1934)⁵⁴ ist ein Stück über Laurent Mourguet (1769 -1844)⁵⁵ als «créateur du personnage de Guignol lyonnais et de son compère Gnafron» (Kowzan 1991, 233). In vier Bildern wird das Leben des Schöpfers dieser «Kasperle»-Figur aus Lyon dargestellt. Musikalisch wird das Stück durch die von André Messager für *Deburau* komponierte Partitur untermalt (vgl. *Paratext*, *Son père et lui*: 49). Dadurch werden die beiden Stücke *Deburau* und *Son père et lui* musikalisch miteinander in Verbindung gebracht. Von einem ausschliesslich gesungenen Stück ist jedoch wahrscheinlich nicht auszugehen, vermutlich weist es gesprochene und gesungene Passagen auf.⁵⁶ Auch Fahrende passen in den Rahmen (im zweiten Bild erwähnt Mourguet die Weissagung einer «bohémienne», (*Son père et lui*: 2⁵⁷, 70). Das Stück siedelt sich im Milieu der Straßenkünstler an, aber nicht in jenem der Boulevards von Paris, sondern es spielt in Lyon im Jahre 1782.

Son père et lui enthält eine Puppentheater-im-Theater-Einlage. Die Rahmenhandlung zeigt Laurent Mourguet im ersten Bild auf einem «öffentlichen Platz in Lyon» als «saltimbanque, bonimenteur et dentiste occasionnel» (*Nebentext*, *Son père et lui*: 1, 51). Während der Gaukler als Marktschreier auftritt, preist er gleichzeitig seine Fähigkeiten als Zahnarzt: Wer ein Elixier gegen Zahnschmerzen kaufe, bekomme umsonst einen Zahn gezogen (siehe ebd., 54).⁵⁸ Die Dialoge des ersten Bildes sind in Alexandrinern verfasst, was die Rahmenhandlung wie ein Binnentheaterstück erscheinen lässt bzw. auf gesungene Passagen hindeuten könnte. Inhaltlich wird aber in die Rahmenhandlung ein-

⁵⁴ Datierung nach: *Paratext*, *Son père et lui*, 49. Die Uraufführung fand im « Grand Théâtre de l'Opéra de Lyon » statt (ebd.), und zwar anlässlich des 100. Todestages von Jacquard (dem Weiterentwickler des Webstuhls), vgl. ebd.).

⁵⁵ Lebensdaten nach der *Encyclopédie Mondiale des arts de la marionnette*: Jurkowsky et al. 2009, 476.

⁵⁶ Die Partitur des Stückes liegt mir nicht vor.

⁵⁷ Kursivgestellte Zahlen bezeichnen in den Stücken mit musikalischen Passagen jeweils die *Bilder*.

⁵⁸ Auch der echte Laurent Mourguet war als «colporteur» und «arracheur de dents» auf Märkten und «Messen» («Foire») tätig (Jurkowsky et al. 2009, 476). Vgl. Truchet (2011): Les Amis de Lyon et de Guignol. Guignol. Historique. Laurent MOURGUET. [Onlinefassung]. URL: <<http://amisdeguignol.free.fr/texte/guignol.htm#LMourguet>> (22.05.2013).

geführt. Zusammen mit Mourguet tritt Guignol höchstpersönlich als Lyoner Seidenarbeiter (*canut*) auf, der seine Lazzi aufführt. (Tatsächlich wurde die Figur Guignol geschaffen als eine Art Abbild «du petit canut lyonnais de condition très modeste» (Jurkowsky et al. 2009, 476).

Genauso wie die Späße seines Begleiters wiederholt sich die Rede Mourguets, sobald die vorherigen Zuschauer weitergegangen oder neue Zuschauer dazu getreten sind. Um einen eigentlichen Auftritt als Theater-im-Theater-Einlage handelt es sich im ersten Bild nicht, eher um Gaukler-Einlagen innerhalb der Rahmenhandlung. Der Seidenarbeiter sagt: «ça va devenir guignolant !» (Son père et lui: 1, 58). Darauf erkundigt sich Mourguet nach der Herkunft dieser Redensart erkundigt (ebd.) – der Junge wird von Mourguet später aufgrund seines häufigen Gebrauchs dieses Wortes auf den Namen «Guignol» getauft (Son père et lui: 1, 69). Es handelt sich dabei um einen Ausdruck aus dem «argot des tisseurs» (Weber-Jargon) (Jurkowsky et al. 2009, 327); die Wendung bedeutet übersetzt «C'est drôle» (ebd.)

Im Anschluss an die zuvor beschriebene Szene wird klar, dass sich Mourguet und Guignol, die als eingespieltes Team erscheinen, gerade erst kennengelernt haben. Mourguet beklagt sich bei Guignol, dieser habe sein Publikum vertrieben, als er sich über ihn lustig gemacht habe. Er gibt seinem Gegenüber in einem eigentümlichen, in Alexandrinern gefassten Figuralstil⁵⁹ zu verstehen, dass er seiner Tätigkeit nicht nur zum Spaß nachgehe:

C'n'est pas pour mon plaisir
Que j'vends de l'élixir
Et qu'j'arrache des dents...
C'est pour gagner ma vie
Que j'fais ça, tu comprends ?
(Son père et lui: 1, 59)

(Auf «vie» reimt sich die spätere Antwort Guignols: «Mais j'avais pas compris!» ebd.). Guignol beklagt sich über seine beschwerliche Arbeit und Mourguet berichtet, dass er früher selbst Seidenarbeiter gewesen sei.⁶⁰

Als nächstes tritt Guignols Freund Gnafron⁶¹ auf, dessen Aufgabe es ist, vorzutäuschen, es sei ein angenehmes Gefühl, wenn einem die Zähne gezogen werden – die

⁵⁹ Darunter wird die «charakteristische Redeweise einer fiktiven Gestalt in direkter bzw. auf Innensicht beruhender Redewiedergabe» verstanden (Fricke/Zymner 1996, 156).

⁶⁰ Auch dies trifft auf den echten Mourguet zu: Er war Seidenarbeiter, bevor ihn die «Seiden-Krise» («da crise de soie») dazu bewog, sich eine neue Arbeit zu suchen (Vgl. Jurkowsky et al. 2009, 476).

⁶¹ Zuerst begann Laurent Mourguet mit der Figur «Polichinelle» («Pulcinella») zu spielen (Jurkowsky et al. 2009, 476). Da diese Figur einen Dialogpartner brauchte, schloss sich Mourguet mit «Père Thomas, violoniste et amuseur public» zusammen (ebd.). Von jenem erzählt man sich, er sei ein «grosser Liebhaber von Beaujolais» gewesen (vgl. ebd.). Das Duo trennte sich schließlich und die Eigenschaften von Mourguets Partner flossen in die Trinker-Figur Gnafron ein (vgl. ebd.).

kleine Werbeaktion zeigt Wirkung und Mourguet findet neue Kundschaft. Als Gegenleistung dafür, dass anstelle von Gnafron künftig Guignol auf diese Weise die Kundschaft anlocken soll, verspricht Mourguet letzterem: «Je te garde avec moi» (Son père et lui: 1, 66). Der Junge hatte ihn nämlich um Adoption gebeten. Mourguet ernennt ihn zum Marktschreier. Auf diese Weise muss Guignol künftig nicht mehr in der Seidenindustrie arbeiten.

Das einleitende Straßentheater aus der Rahmenhandlung (insbesondere die Marktschreierei) weist einzelne Ähnlichkeiten zu Goethes Fragment *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1773/1776)⁶² auf (siehe Schöpflin 1993, 82f.). Dieses spielt auf einem Rummelplatz und liegt in zwei Fassungen vor. Bei Goethe kommt als «Auftakt des Dramas [...] eine Unterredung zwischen dem Marktschreier, der auf dem Jahrmarkt ein Theater betreibt, und dem Doktor» vor (ebd., 82.). Der Doktor hat «einen Erlaubnis-schein für den Marktschreier, der nebenbei auch Medikamente verkauft, ausgestellt» (ebd.). Auch Goethes Stück enthält zudem eine Theatereinlage als Aufführung, «das Esther-Schauspiel» (Schöpflin 1993, 82), das in der längeren Fassung von 1776 in Alexandrinerreimen verfasst und «auf die französische Klassik, besonders auf Racine und dessen dreiaktiges Esther-Drama gemünzt» ist (ebd.).⁶³

Man erfährt bei Guitry im zweiten Bild, dass Mourguet ein Marionetten-Theater besitzt, Während der Marktschreier bei Goethe ein Theater betreibt.

Zu Beginn der zweiten Fassung beklagt sich der Marktschreier [in Goethes Drama; M.H.] über den herrschenden dramatischen Geschmack, die materielle Not seines Gewerbes und die Vorurteile, die man gegen Schauspieler hegte: Man identifizierte die Darsteller mit ihren Rollen und meinte, sie nähmen auf die Dauer den Charakter an, den sie auf der Bühne verkörperten. (Schöpflin 1993, 82)

Wie der Marktschreier bei Goethe thematisiert Mourguet also seine materielle Situation. Schöpflin beurteilt den Rahmen des Jahrmarkts bei Goethe als ein für das damalige Theater im Theater neues Element (vgl. ebd., 83).⁶⁴ Das Schauspiel im Freien bewirke,

⁶² Datierung nach: Schöpflin 1993, 80.

⁶³ Die teilweise Übereinstimmung der – bei Guitry als komisch wirkenden Kontrast teilweise in Alexandrinern verfassten Rede Mourguets in der Rahmenhandlung (während sich das Binnenpuppentheater Guitrys an der Sonettform orientiert) – mit Goethes Werk mag Zufall sein, zumal es der historischen Wirklichkeit entspricht, dass Mourguet auf Jahrmärkten aufgetreten ist, nicht gänzlich auszuschließen ist aber, dass Guitry Goethes Stück kannte und sich, beispielsweise durch die Verwendung der Alexandriner, möglicherweise bewusst darauf bezog (bzw. möglicherweise auf eine französische Fassung davon). Bei Goethe ist die Rahmenhandlung ebenfalls gereimt, jedoch von der Binnenhandlung abweichend in «Kurzversen» (vgl. Schöpflin 1993, 82).

⁶⁴ Aufführungen auf öffentlichen Plätzen kommen indessen schon bei Molière vor. Darauf weist Gautiers Artikel aus der *Revue de Paris* vom 4. September 1842 hin, der die historische Wirklichkeit beschreibt: «Le théâtre représente une rue, une place publique, absolument comme dans une pièce de Molière» (Gautier 1883, 57; vgl. *Nebentext*, Deburau: I, 201). Diesen Artikel zitiert Guitry im ersten Akt von *Deburau* zur Beschreibung des dort gezeigten Pantomimen-Binnentheaters.) Ein Puppenspieler ist nach Schöpflin zudem bereits «in Jonsons *Bartholomew Fair* [1614] zu finden und ebenso in Fieldings *The Author's Farce* [1729]

dass die «Aufführung volkstümlicher [sei] als in einem geschlossenen Theatergebäude» (ebd., 83). Diese Beobachtung gilt auch für Guitrys Stück, das auf einem öffentlichen Platz spielt und außerdem eine historische Theater-Wirklichkeit nachzeichnet:⁶⁵

Im 17. Jahrhundert bilden sich in Deutschland das Berufsschauspielertum und die Betriebsform der Wanderbühnen mit Ensemble und Repertoire nach dem Vorbild der «Englischen Komödianten» aus. Bis etwa in die Mitte des 18. J[hahrhunderts] werden Schauspiel und Puppenspiel (meist mit Marionetten) von den Akteuren oft parallel ausgeübt. [...] An der Schwelle zum 19. Jahrhundert bildet sich [für das Theater und Puppentheater; M.H.] eine neue Trägerschaft heraus. Die Komödiantendynastien werden abgelöst von arbeitslosen Handwerkern, die zunächst vornehmlich aus Textilberufen stammen. [...] Regionale Puppenspieltraditionen bilden sich aus [...]
(Lepschi 2003, 199)

Mourguet befindet sich wie Goethes Marktschreier in einer materiellen Notlage, was bei Guitry im zweiten Bild thematisiert wird, das in einer ärmlichen Behausung spielt (vgl. *Son père et lui*, 2, 74). Mourguet ist inzwischen in seinem fünfzigsten Lebensjahr (vgl. ebd., 70). Wir erfahren, dass er gegenwärtig als Puppenspieler auftritt – dies ist bereits sein fünfter Beruf (siehe ebd., 74). Seine Frau macht ihm leise Vorwürfe:

Oui, oh ! je connais ton merveilleux caractère, mon homme chéri, et je m'en voudrais de te décourager... Mais je m'étonne qu'un être aussi intelligent que toi puisse penser qu'il va nourrir sa femme et ses cinq enfants en montrant des poupées sur les places publiques !
(*Son père et lui*: 2, 71)

Das Publikum wird alsbald über die Namen seiner Puppen informiert: «Polichinelle» (ebd., 72) «Arlequin, Cassandre» (ebd.). Das Stück verweist durch die Erwähnung von Pulcinella ebenfalls auf die Tradition der *Commedia dell'arte*.⁶⁶ Über seine Stücke sagt die Figur des Mourguet auf der Bühne: «[...] les pièces, mon Dieu, si on peut appeler ça des pièces... ce sont de petites pantalonades que j'improvise et qui n'ont pas d'autres vertus que de faire rire les grands enfants et les petits» (ebd., 74). Mit seinem Puppentheater

und Tiecks *Prinz Zerbino* [1799]» (Schöpflin 1993, 484, zur Datierung vgl. ebd., 197, 201, 39; andere Hervorhebung bei Schöpflin, Kursivsetzung M.H.)

⁶⁵ Erfunden wurde die Figur des Guignol im Jahre 1808 in Lyon (siehe Jurkowsky et al. 2009, 327). Guitry hält sich in der mir vorliegenden Fassung nicht ganz an die historischen Vorgaben, denn danach wäre Mourguet im ersten Akt (1782) erst dreizehn Jahre alt. Im Stück tritt er aber als Erwachsener auf. Im Theaterstück wird Mourguet gefragt: «Vous n'avez pas cent ans, grand-père ?» (*Son père et lui*: 3, 85). Er antwortet darauf: «Franchement, j'n'en sais rien ...» (ebd.) und «je me suis amusé / pendant toute ma vie / A cacher ma dat' de naissance» (ebd.). Dies deutet Guitrys spielerischen Umgang mit den Jahreszahlen an. Das erste Bild spielt 1782. Im zweiten Bild ist Mourguet 50 Jahre alt (vgl. ebd. 3, 70). Das vierte Bild, in dem Mourguet als Greis gezeigt wird, spielt am 30. Dezember 1844. Es handelt sich um seinem Todestag, vgl. Truchet (2011): *Les Amis de Lyon et de Guignol. Laurent MOURGUET*. [Onlinefassung]. URL: <<http://amisdeguignol.free.fr/texte/guignol.htm#LMourguet>> (22.05.2013).

⁶⁶ Der historische Mourguet spielte zuerst mit einer «Polichinelle»-Puppe (vgl. Jurkowsky et al. 2009, 476). Erst später erschuf er den «Guignol» (ebd.) als typische Figur aus Lyon und danach noch den «Gnafron» (ebd.). «Polichinelle» war die traditionelle Figur des Pariser Marionettentheaters (ebd.): Der erste bekannte Marionettenspieler war «Jean Brioché» (ebd., 286). Er lebte im siebzehnten Jahrhundert in Paris, inspirierte sich beispielsweise an der Pulcinella-Figur aus den Theaterstücken der *Commedia dell'arte* und schuf daraus eine Marionette, die er an die französische Wirklichkeit anpasste (vgl. ebd.), das heißt, «dont il francisa l'allure, le costume et le comportement» (ebd.). Da *Polichinelle* hier nur die französische Ausprägung der Puppe bezeichnen soll, wird der Begriff in diesem Kapitel nicht in der im deutschen Sprachraum geläufigeren italienischen Form *Pulcinella* verwendet.

verfolgt Mourguet ein ähnliches Ziel wie das Boulevard-Theater, nämlich das Publikum zu unterhalten und damit auch Geld zu verdienen.

Das dritte Bild zeigt ein Puppentheater im Theater⁶⁷ und zeichnet beispielhaft folgende Entwicklung des 19. Jahrhunderts nach: «Künstler unterschiedlicher Herkunft setzen sich mit dem Puppenspiel auseinander und lokalisieren es» (Lepschi 2003, 199). Auf diese Weise ist im Falle von Mourguet die von ihm geschaffene Kasperlefigur *Guignol* aus Lyon entstanden, die benannt ist nach dem jungen Seidenarbeiter, von dem im zweiten Bild berichtet wird, er sei bereits zehn Jahre zuvor verstorben (Son père et lui: 2, 75). Als Binnenpublikum sind Kinder anwesend. Die Erschaffung von *Guignol* im Rahmen eines Puppentheaters wird am Ende des zweiten Bildes gezeigt, dort, wo das Puppenspiel im Spiel beginnt: Symbolisch fällt in dieser Szene *Polichinelle* aus dem Puppentheater – was Mourguet mit den Worten kommentiert: «Eh bien, c’ui là, je crois qu’il est mort» (Son père et lui: 2, 77). Tatsächlich hat *Guignol* sich in Frankreich durchgesetzt und die Figur des *Polichinelle* verdrängt (vgl. Jurkowsky et al. 2009, 327).⁶⁸ Hier setzt das Puppentheater des dritten Bildes ein: *Polichinelle*, der aus dem Puppentheater auf den Boden gefallen ist, sagt zu *Guignol*:

Je te cède la place et je m’en vais. Bonsoir.
[...]
Tu es régional, moi je suis le contraire,
Un jour ici, un autre là.
En Italie, je suis M. Pulcinella,
Et je suis Punch en Angleterre.
Ici, je suis Polichinelle.
Mon nom se transforme à ma guise,
Mais puisque je suis immortel,
Il m’est indifférent qu’on me naturalise.
(Son père et lui : 3, 78)

Aus diesen Versen wird deutlich, dass sich je nach Land und Region verschiedene Puppentypen durchgesetzt haben: in Lyon der *Guignol*, in Paris *Polichinelle* (vgl. ebd.) – als ursprünglich internationale Figur, die später vom einheimischen *Guignol* verdrängt wurde. In England ist *Punch* (vgl. ebd.) ebenfalls eine Abwandlung von *Pulcinella* (siehe Jurkowsky et al. 2009, 282). Die regionale lustige Figur thematisiert und verteidigt in

⁶⁷ In den Memoiren weist Valérie von Martens darauf hin, dass auch Goetz’ Laufbahn als Regisseur mit einem Puppentheater begann, das er als kleiner Junge besass. Er soll so «die Grundbegriffe für den reibungslosen Ablauf einer Theatervorstellung gelernt haben» (Memoiren 3. Teil, 21f.). Eine Puppentheater-Einlage kommt allerdings in den untersuchten Stücken von Goetz nicht vor.

⁶⁸ Auch für Erwachsene ist der Name *Guignol* heute dank der bekannten französischen Fernseh-Satire *Les Guignols de l’Info* ein Begriff, in der das Element des Marionetten-Theaters noch vorhanden ist und die Aktualität kommentiert wird (bekannte Politiker treten als Puppen auf) – damit knüpft die Sendung direkt an die historischen Marionetten-Theater von Guignol an (allerdings handelt es sich auch um die Imitation einer englischsprachigen Sendung anderen Namens). Für die Marionetten-Theater Guignols galt Ähnliches wie für die *Guignols de l’Info*: «Les représentations se faisaient dans les cafés; divertissant un public populaire, Guignol y tenait le rôle de gazette en commentant les événements quotidiens de la ville ou dans le quartier.» (Jurkowsky et al. 2009, 327.)

Guitrys Binnen-Puppentheater selbstreflexiv ihre Existenz, ähnlich wie dies der Harlekin in manchen Theaterinlagen des 18. Jahrhunderts tut, weil man ihn von der Bühne verbannt hat, so etwa bei Möser in dessen Stück «*Tugend auf der Schaubühne oder Harlekins Heirat*» (1763)» (Schmeling 1977, 89, Kursivsetzung M.H.).

Formal liegt dem Binnen-Puppentheater eine abgewandelte Sonett-Form zugrunde.⁶⁹ Dass Guitry das Binnen-Theater in Reimen schreibt und Mourguet sich in Alexandrinern ausdrücken lässt, kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass er das Puppen-Theater nobilitieren will, um die Wichtigkeit von Mourguets Schaffen für das Unterhaltungstheater hervorzuheben – das Puppentheater ist historisch ein Vorläufer des Unterhaltungstheaters und seine Funktion für die Komödie ist daher mit jener vergleichbar, die die klassischen (in Alexandrinern verfassten) Tragödien für die Theatertradition insgesamt haben.

Im vierten Bild wird Mourguet, inzwischen mehrfacher Großvater, in hohem Alter gezeigt. Die Handlung spielt 1844. Mourguet, der zum letzten Mal öffentlich Puppentheater gespielt hat, denkt nun ans Sterben, was er als Theatermetapher ausdrückt – «faut bien qu'un jour/ La comédie finisse!» (Son père et lui: 3, 83). Das Leben wird von ihm als Theaterspiel begriffen. Er eröffnet den Enkelkindern seinen letzten Willen: «Vous aut', écoutez bien. Voici mon testament: «J'ai lègu' Guignol à mes enfants!» (ebd., 84). An seine Kinder richtet er den folgenden Ratschlag:

Promenez-le de ville en ville
Qu'il aill' partout,
Oui, mais surtout,
Qu'on n'le chang' pas...
Il est lyonnais, j'veux qu'il le reste
Avec ses qualités comme avec ses défauts,
De mêm' que je n'veux pas qu'on lui r'tire son chapeau
Ni sa p'tite veste.
[...]
Qu'il garde bien son caractère
Un peu frondeur,
Un peu moqueur,
Son esprit vif
Et sa p'tit âme populaire...
(Son père et lui: 3, 86)

Zusammenfassend werden hier, erneut in einer sich (nicht streng) am Sonett orientierenden Versform, nochmals *Guignols* Merkmale genannt. Sein Erbe soll von Generation zu Generation weitergegeben werden, damit es nicht verloren geht.

⁶⁹ Es ist in Blockreime und Kreuzreime gefasst, das vollständige Binnen-Puppentheater folgt dem Schema *abba cddc effe gg ghiih jkkk llj kkkj*. Die zitierten Verse entsprechen *e* [...] *hiih jkkk*. Die Form des Binnenpuppentheaters orientiert sich am Sonett, wobei die Aufteilung in Quartette und Terzette in Guitrys Text typographisch nicht gekennzeichnet ist. Auffallend ist, dass der Übergang zu den für das Shakespeare-Sonett typischen Kreuzreimen *jkjk* geschieht, nachdem von England die Rede war. Das ganze Sonett-Binnentheater enthält 29 Verse. (Zur Sonettform vgl. Fricke/Zymner 1996, 113f.).

6.2. Theater im Theater als Einlage des aufgeführten Bühnenwerks eines anderen Autors

Quand on met au théâtre un grand personnage du passé, il ne faut pas hésiter à lui donner la figure ... qu'on se figure...

(Guitry, nach Ferdinand Choisei: *Sacha Guitry intime*⁷⁰)

Von der Technik, Werke echter Theaterdichter in seine Stücke zu montieren, hat vor allem Guitry häufig Gebrauch gemacht.⁷¹ Dieses Kunstmittel findet sich jedoch auch bei Goetz – auf die Dreharbeiten zu *Hamlet* in *Der Hahn im Korb* (1920) wurde diesbezüglich bereits eingegangen.

Guitry nimmt auf die Stücke historisch verbürgter Dichter insbesondere dann Bezug, wenn er ebendiese Schauspielerpersönlichkeiten oder Autoren als Bühnenfiguren auftreten lässt. Dies trifft auf die Dramen *Deburau* (1918)⁷², *Histoires de France* (1929)⁷³, *Le Bien-Aimé* (1940)⁷⁴ und *Beaumarchais* (1950)⁷⁵ zu. Um einen ähnlichen Fall, jedoch mit einem fiktiven (selbstreflexiven) Puppentheater im Theater, das Mourguets eigene Puppen-Stücke imitiert, handelt es sich beim zuvor besprochenen Stück *Son père et lui* (1934). Dramendichter und ihr Schaffen stehen neben *Beaumarchais* in zwei weiteren metatheatralen Stücken Guitrys im Zentrum: *Monsieur Prudhomme a-t-il vécu?* (1931) behandelt Henry Monnier (vgl. Kap. 3.2.) und bei *Courteline au travail* (1943)⁷⁶ geht es um den Schöpfer von *Boubouroche*. Da diese Stücke kein eigentliches Theater im Theater enthalten, wird dieses Kapitel jedoch nicht auf sie eingehen.

6.2.1. Eine Pantomime als Theatereinlage

*Deburau*⁷⁷ (1918) ist eine «comédie en vers libres en quatre actes et un prologue» (*Paratext*, Deburau, 193). Es handelt sich um ein «Werk, das zwischen freien Versen und Prosa alterniert» (Laußmann 1990, 62). Die Bühnenmusik dazu schrieb der bekannte «Dirigent und Operettenkomponist André Messager» (ebd.). In diesem Stück erweckt

⁷⁰ Zitiert nach Simsolo 1988, 39, aus: Ferdinand Choisei: *Sacha Guitry intime. Souvenirs présentés par J. Salez*. Paris 1957. Es handelt sich um eine Aussage Guitrys anlässlich des Entstehens von *Son père et lui*. Dabei handelt es sich um Guitrys Antwort auf den Einwand seines Sekretärs, warum er denn zwischen zwei historisch verbürgten Persönlichkeiten – Jacquard und Mourguet – auf der Bühne ein Treffen arrangiert habe, obwohl diese sich vielleicht in Wirklichkeit nie getroffen hätten. (Auf vergleichbare Weise hat sich schon Schiller eine solche dichterische Freiheit für das Treffen der beiden Königinnen, Maria und Elisabeth, im Stück *Maria Stuart* herausgenommen.)

⁷¹ Dieses Vorgehen soll nicht verwechselt werden mit demjenigen, ein Binnenstück einem echten Autor in parodistischer Absicht fälschlich zuzuschreiben, wie es bei Guitry auch vorkommt.

⁷² Datierung nach: Laußmann 1990, 62.

⁷³ Datierung nach: *Paratext*, *Histoires de France*, 187.

⁷⁴ Datierung nach *Paratext*, *Le Bien-Aimé*, 421.

⁷⁵ Datierung des Stücks nach seinem Entstehungsjahr gemäß: *Paratext*, *Beaumarchais*, 85.

⁷⁶ Datierung nach: *Paratext*, *Courteline*, 165.

⁷⁷ Hier wird für den Namen des Mimen Guitrys Schreibung übernommen. Alternativ findet sich die Schreibung *Debureau*, beispielsweise bei Frajerová (2009, 8).

Guitry den Pantomimen Jean-Gaspard Debureau auf der Bühne zum Leben. In diesem Sinne gehört das Stück «zu den »biografischen« Komödien» von Guitry (ebd.).⁷⁸ Über die Entstehungsgeschichte des Stücks schreibt Laußmann, Guitry habe »die Witwe von Deburaus Sohn« kennengelernt (ebd.) und deshalb den Entschluss gefasst, über den Mimen ein Stück zu schreiben.

Passend zur Hauptperson des Stückes kommt als Theater-Einlage eine Pantomime vor. Schmeling weist darauf hin, Schwab (1896)⁷⁹ fasse Pantomimen nicht als Theater im Theater⁸⁰ auf, weil sie keine Dialoge enthielten (vgl. Schmeling 1977, 28). Schmeling bestreitet Schwabs Klassifizierung:

Fragwürdig erscheint die These von der »Unabhängigkeit« solcher Einlagen besonders dann, wenn sie durch ein spezifisches Motiv, zum Beispiel durch das der Rache, mit der Rahmenhandlung verbunden sind.
(Schmeling 1977, 29)

Schmeling ist der Meinung, diese Einlagen seien in Fällen wie der »Aufführung der »dumb show« und des »Murder of Gonzago«-Spiels im »*Hamlet*« kaum aus dem Gesamtkonzept herauszulösen» (ebd.).⁸¹ Auch in Bezug auf das Theaterstück *Debureau* bestehen zwischen der Pantomime und der Rahmenhandlung verschiedenste Bezüge, weshalb die Pantomime hier als eigentliche Theater-im-Theater-Einlage behandelt werden soll. Denn der Mime tritt in der Rahmen- sowie in der Binnenhandlung auf und vollzieht einen Rollenwechsel, die festgelegten Kriterien für ein Theater im Theater werden also eingehalten – auch wenn es sich um eine weitgehend stumme Einlage handelt, ist sie dennoch fiktional. Bemerkenswert ist, wie Laußmann betont, der »Umstand, daß Debureau in einer Phase entstand, in der Guitry nicht nur auf dem Höhepunkt seines Erfolgs stand, sondern auch begann, sich für die Filmkunst zu interessieren« (Laußmann 1990, 62). Als Besonderheit der Pantomimen-Einlage bei Guitry erwähnt sie, dabei werde »auch die Technik der Zwischentitel der Stummfilmzeit in dramatisierter Form auf die Bühne gebracht« (ebd.). Dies erinnert an Goetz' Vorgehen im Einakter *Der Hahn im Korb* (vgl. Kap. 5.1.).

Der erste Teil der Handlung spielt 1839, der zweite sieben Jahre später, also im Todesjahr von Gaspard Debureau. Wir begegnen einerseits dem bekannten Pantomimen »Jean Baptiste Gaspard Debureau (1796-1846)« (Kowzan 1991, 240), andererseits seinem Sohn »Charles (1829-1873)« (ebd.) Diese Rollen wurden von Sacha Guitry und seiner

⁷⁸ Ebenfalls in diese Kategorie gehören neben den bereits erwähnten die Theaterstücke »*Pasteur*, *Mozart*, *Jean de la Fontaine* und *Béranger*« (vgl. Laußmann 1990, 62).

⁷⁹ Hans Schwab (1964)[1896]: Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakespeares. Wiener Beiträge zur englischen Phil. Bd. 5. Nachdr. London.

⁸⁰ Wobei Schmeling systematisch den (nicht ganz gleich abgegrenzten) Ausdruck *Spiel im Spiel* verwendet.

⁸¹ Kursive Hervorhebung M.H.

damaligen Partnerin und zukünftigen Gattin Yvonne Printemps übernommen (vgl. Rollenverzeichnis, Deburau, 195). Gaspard Deburau spielte und prägte die Figur des Pierrots:

Aus einer uralten Komödiantenfamilie Böhmens stammend, erfand der historische Deburau [...] die Gestalt des «Pierrot, eine Harlekinsfigur, in der sich Elemente der *Commedia dell'arte* und die Inspiration durch Watteaus Gemälde *Gilles* vereinigen.
(Laubmann 1990, 62; Anm. M.H.)⁸²

Gemeint ist Watteaus «um 1718 entstandene[s] Gemälde» (Bertschik 2005, 157). Guitry stellt sich mit der Auswahl dieses Stoffes in eine ganze Traditionslinie von Künstlern, die sich mit der Figur des Pierrots befassten (vgl. ebd., 155ff.).⁸³ Eigentlich handelt es sich bei Pierrot um «eine französische Version der *Commedia dell'arte* Figur des Pedrolino, charakteristisch [ist] für [ihn] seine unglückliche Liebe zu Colombina» (ebd., 155). Bertschik weist darauf hin, diese *Commedia-dell'arte*-Figur sei bei Deburau zum «melancholischen Pierrot» geworden (ebd.). Sie erwähnt verschiedene literarische Texte dieser Zeit, welche die Figur aufgreifen.⁸⁴ Der Pierrot der Jahrhundertwende wurde laut Bertschik «gerade durch die paradoxe Mischung aus Komödiant und Melancholiker, Heiliger und Satan, Männlichkeit und Weiblichkeit zur dandystischen Künstlerinkarnation des *Fin de siècle*» (Bertschik 2005, 157).

Die Figur des Pierrot griff später beispielsweise Marcel Carné im bekannten französischen Film *Les enfants du paradis* (1945)⁸⁵ – *«Kinder des Olymp»* auf – dort steht ebenfalls Deburau im Mittelpunkt. Das Drehbuch schrieb Jacques Prévert (vgl. die *fiche technique* zum Film).⁸⁶ Guitry selbst hat den Stoff seines Theaterstücks unter dem Titel *Deburau* im Jahre 1950 verfilmt (vgl. Kapitel 11.7.).

⁸² Es handelt sich in Guitrys Stück nicht um Komödianten im heutigen Sinne, sondern vielmehr um eine Gauklerfamilie, wodurch in Bezug auf die Entstehung des Unterhaltungstheaters auf die historische Nähe dieser beiden Berufsgruppen hingewiesen wird.

⁸³ In ihrer Publikation «Mode und Moderne» widmet Bertschik dieser Figur ein Kapitel unter der Überschrift «*Excurs: Pierrot-Dandy*» (Bertschik 2005, 154-167.)

⁸⁴ So verweist sie beispielsweise auf «Alfred Girauds lyrische Szenenfolge *Pierrot lunaire* aus dem Jahre 1884» (Bertschik 2005, 158, siehe ebd. 159-161), auf «Arnold Schönbergs Vertonung von 1912» (ebd., 159), auf «Robert Walsers Kurzprosatext *Pierrot [sic]* von 1914» (ebd., 156) und auch auf Schnitzlers Stück «*Verwandlungen des Pierrot* 1908» (ebd., 164), das im «Vergnügungspark des «Wurstelpraters» spielt (ebd.) – Bertschik merkt an, Schnitzler stütze sich bei seinem Drama wiederum auf eine Vorlage, nämlich auf «Richard Beer Hoffmanns bereits 1892 entstandene, allerdings weder aufgeführte noch gedruckte Pantomime *Pierrot Hypnotiseur*» (ebd., 164) – von letzterer habe Schnitzler wohl Kenntnis genommen im Rahmen eines Lese-Vortrags «im Freundeskreis» (ebd.).

⁸⁵ Datierung nach: IMDb [Onlinefassung] URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0037674/>> (22.05.2013).

⁸⁶ Lesaffre [o.J.]: *Fiche technique*. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1945-les-enfants-du-paradis/fiche-technique-synopsis-revue-de-presse/>> (22.05.2013). Vgl. *Les Enfants de lumière*. Dokumentarfilm. Regie: Jacques Perrin. Frankreich: Galatée Films 1995. (DVD Ed. Montparnasse 1997).

Mit Deburaus Persönlichkeit beschäftigte sich auch der bekannte «Theaterkritiker Jules Janin, dessen Buch über Debureau [sic]⁸⁷ ziemlich viele Legenden enthielt» (Frajerová 2009, 8;⁸⁸ Anm. M.H.). Sein Werk von 1832⁸⁹ war sicherlich eine von Guitrys Vorlagen. Jules Janin wird namentlich im Stück erwähnt und auch zitiert (vgl. Debureau: I, 230). Kowzan (2006) erwähnt außerdem einen Bühnenautor, der sich bereits vor Guitry mit dem Debureau-Stoff befasst habe und dessen Drama metatheatrale Formen aufweise: «Jules Claretie, administrateur de la Comédie Française et écrivain, [...] a donné une pièce en un acte *Debureau* (1907)» (Kowzan 2006, 294). Ähnlich wie in *Son père et lui* (1934) nimmt Guitry auch hier insofern thematisch Bezug auf die *Commedia dell'arte*, als er die ursprünglich komische Figur des *Gilles* respektive *Pierrot* diesmal nicht als spaßige Kasperlefigur wie im erstgenannten Stück, sondern in Deburaus typischer Abwandlung als traurigen *Pierrot* thematisiert. Ebenfalls aufgegriffen wird die Figur des traurigen *Pierrot* übrigens von Coward mit dem Lied *Parisian Pierrot* in seiner Revue *London Calling!* (1923).⁹⁰

Bei Guitry wird der Mime Debureau in der Rahmenhandlung von einem Journalisten interviewt und erzählt seine Lebensgeschichte:

Je naquis près de Varsovie.
Mon père était danseur de corde,
Directeur d'un cirque ambulante.
On l'appelait « l'homme volant ».
(Debureau: I, 231)

Die Aussage zum Geburtsort trifft auf den historischen Debureau nicht genau zu. Er wurde laut Frajerová nämlich in der heutigen Tschechischen Republik, genauer am «31.07.1796 [in] Kolin» geboren (Frajerová 2009, 8). Tatsächlich war der Vater des historischen Debureau, «Philippe Germain Debureau [sic], ein französischer Abenteurer, Soldat, Friseur und Straßenakrobat» (ebd., 8). Dieser wanderte nach Frankreich aus, nachdem er keine «Erlaubnis bekommen hatte, in Kolin ein mechanisches Theater zu betreiben» (ebd.). Sein Sohn Debureau kam ebenfalls nach Frankreich und spielte dort «die Rolle des Narren, eines stummen Komödianten» (ebd.).

Debureau wird im Stück also – getreu der historischen Vorlage – als Sohn eines Zirkusdirektors vorgestellt. (Dasselbe gilt für die Figur Peer Bille in Goetz' Stück *Ho-*

⁸⁷ Es handelt sich um das Werk Janins (1881): *Histoire du théâtre à quatre sous*. (Der Eintritt für Deburaus Pantomime kostet im Stück «cinq sous», vgl. Debureau: I, 198.)

⁸⁸ Frajerová: Der unglückliche *Pierrot*. In: *Im Herzen Europas*. Zeitschrift der Tschechischen Republik, Jg. 16, Nr. 6 (2009), 8 – 11.

Vgl. [PDF-Onlinefassung]. URL: <http://www.theo.cz/de/pdf/2009/Theo_2009_06_DE.pdf> (22.05.2013).

⁸⁹ Datierung des Werks nach Frajerová 2009, 8 und Lausmann 1990, 62.

⁹⁰ Datiert nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

kuspokus; vgl. unten, Kap. 10.1.6.) Deburaus ganze Familie trat im Wanderzirkus auf und tourte durch Europa (vgl. Deburau: I, 232), sein Bruder Etienne vollbrachte auf dem Seil «le grand saut périlleux» (ebd., 231),⁹¹ sein anderer Bruder mit Namen «Newmansec»⁹² (ebd.) war «le roi du tapis» (ebd.), lief auf den Händen und hätte es bis zum Schlangenmenschen bringen können, meint Deburau (siehe ebd.). Von seinen beiden Schwestern war die jüngere ebenfalls Seiltänzerin (siehe Deburau I, 232). Über seine Vergangenheit sagt der inzwischen erfolgreiche Mime: «Moi, j'étais chétif, indolent, / Et je n'avais aucun talent / Acrobatique» (ebd.). Er habe damals nur Ohrfeigen und Schläge geerntet: «J'étais la honte de la troupe» (ebd.). Die Anfänge von Deburaus Karriere kontrastieren mit dem, was später über ihn geschrieben wurde, nämlich:

Monsieur Debureau sei in seiner einmaligen Kunst einfach vollkommen. Er sei natürlich ein [...] Schauspieler, der königlich hohe Gagen, eine schöne Kutsche und viele Zeitungsberichte verdiene [...], schreibt der Bibliotheksdirektor Charles Nodier am 19. Juli 1829 in der französischen Revue *La Pandore*. Die Lobesworte hätten den damals 33jährigen Schauspieler tschechisch-französischer Abstammung (einen gebürtigen Böhmen-Koliner) Jan Kašpar Debureau [sic] [...] sicherlich gefreut, wenn er sie jemals gelesen hätte. Der künftig größte Pierrot hat nie richtig Französisch gelernt.

(Frajerová 2009, 8)

Die beiden Stücke *Son père et lui* und *Deburau* spielen in einem ähnlichen Rahmen, dem der Gaukler und Artisten zur Zeit der Anfänge des Boulevardtheaters. In Paris entwickelte sich nämlich ab 1670 entlang der *Boulevards* eine Art Unterhaltungstheater. Dieses bot den Zuschauern in erster Linie das, was man heute als Jahrmarktsattraktionen und Zirkusnummern bezeichnen würde, zum Beispiel den Seiltanz von Madame Saqui (Vgl. Art. *Les Boulevards*, Pierron 2003, 76.). «Madame Saqui» wird auch im Stück *Deburau* erwähnt (vgl. Deburau: I, 199). Entlang der Boulevards wurde aber auch Theater gespielt. Corvin schreibt über die Zuschauer, welche in der Umgebung der heutigen *Place de la République* diesem Schauspiel bewohnten (vgl. Corvin 1989, 7): «[Ils] appréciaient indifféremment vaudevilles et mélodrames, acrobaties, pantomimes et marionnettes» (ebd.). Später spaltete sich das erwähnte Boulevard-Publikum in zwei Gruppen auf, wovon sich die einen, «un public plus populaire» (Corvin 1989, 7), den «mélodrames» zuwandten (dieses Publikum siedelte sich geographisch «du côté de la Bastille» an, ebd.) während das Interesse eines eher bürgerlichen Publikums dem «[V]audeville» (Schwank, vgl. ebd.) im «Quartier de l'Opéra» galt (ebd.). In das oben erwähnte Gaukler-Milieu passen Deburau und Mourguet (wobei letzterer in Lyon auftritt). Gewissermaßen deren moderne Nachfolger sind als Vertreter einer Zirkuswelt auch Guitrys Illu-

⁹¹ Frajerová berichtet über diesen Bruder Folgendes: «Der Bruder Štěpan, ein Akrobat, wird zum Direktor eines Reiterzirkusses in Amsterdam, wohin er auch eine seiner Schwestern mitnimmt» (Frajerová 2009, 9).

⁹² Frajerová schreibt über ihn: Deburaus «Stiefbruder František Němeček, ein begabter Tänzer, geht mit seiner Frau auf Tournee durch Frankreich» (Frajerová 2009, 9).

sionist (im Stück *L'illusionniste*, 1917) und Goetz' Figur Peer Bille, ein Zirkuskind (*Hokuspokus*, 1927/1952).

Im Stück kündigt der Ausrufer des «théâtre des Funambules» das Binnentheater, in dem Deburau als Pierrot auftritt, mit folgenden Worten an:⁹³

Tandis qu'ici, messieurs, vous avez Deburau !
Le plus illustre des Pierrots,
Et le meilleur !
Que dis-je, le meilleur? Il en est l'inventeur
Divin !
Avant qu'il vînt
On disait Gilles.
Et c'était un pantin
Très agile
Et fragile...
(Deburau: Prologue, 199)

Der Ausrufer weist metatheatral darauf hin, was an Pierrot – im Vergleich zum Hanswurst – anders sei: «Un être famélique / Étrange et flegmatique/ [...] Qui jamais n'a dit un seul mot / Puisqu'il peut tout dire par gestes» (ebd.). «Zuschauer und Kritiker verglichen *Deburau* seiner eigentümlichen Melancholie wegen enthusiastisch mit E. Rostands *Cyrano de Bergerac*», erklärt Laußmann (1990, 62). Pierrots besondere Merkmale sind sein weißes Gesicht und seine lange, weiße Weste mit den überlangen Ärmeln. Bertschik beschreibt den typischen Pierrot so:

Kostüm und Schminke des Pierrot bestehen aus dem charakteristischen Kontrast der Nichtfarben Weiß und Schwarz, der allein durch das Rot der geschminkten Lippen ergänzt werden kann.⁹⁴ Dabei dominiert in der Regel die weiße Fläche des großzügig geschnittenen Kittels mit Halskrause und weit ausgestellten Hosen [...], während die schwarzen Akzente auf den Bereich der Accessoires wie Kappe oder Knopfpompons beschränkt sind. Damit symbolisiert der Pierrot zugleich, wie schon Mallarmé bemerkte, das weiße Blatt Papier, noch unbeschrieben, oder aber mit den ersten Spuren schwarzer Schrift versehen⁹⁵: Aus der traditionellen Kunstfigur wird so eine Figuration der Dichtkunst. Ihre Modernität dokumentiert sich in der Bedeutungsverweigerung des Pierrots durch die doppelte Abwesenheit von Farbigkeit und Sprache. Denn gerade die blutrot betonten Lippen verweisen paradoxerweise auf einen zumeist stummen Mund [...].
(Bertschik 2005, 158)

Hier wird nochmals die Besonderheit der Pierrot-Figur, dargestellt durch Deburau, deutlich, die sich auch in der Kleidung ausdrückt. Die Bühne bei Guitry stellt das «théâtre des Funambules», also das «Theater der Seiltänzer» dar (*Nebentext*, Deburau, 197). Der Name passt zu Deburaus Familie, die auch aus Seiltänzern besteht. Das «théâtre des Funambules», das tatsächlich unter diesem Namen existiert hat, ist vollbesetzt mit Publikum. Unter dem Binnenpublikum befinden sich ebenfalls fiktive Zuschauer, die histo-

⁹³ Es handelt sich um den «Prologue», also das Vorspiel zum eigentlichen Stück, das den zitierten Prolog zum Binnenstück einschließt (Deburau: Prologue, 197).

⁹⁴ Bertschik (2005, 158, Anm. 271) verweist hier auf: Jean de Palacio (1990): Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque. Paris, 18-20/157-188.

⁹⁵ Bertschik verweist an dieser Stelle auf: Stéphane Mallarmé (1897): Mimique. In: Ders.: Divagation. Paris, 186 f.

rische Persönlichkeiten darstellen: «Dans les avant-scènes et les loges, il y a des femmes et des hommes élégants. Dans une baignoire, au fond, Victoire Hugo bavarde avec George Sand et Musset. La plupart des autres spectateurs sont des gens du peuple» (*Nebentext*, Deburau: I, 201). Die Bewunderung George Sands und Victor Hugos für den Mimen Deburau ist historisch belegt (vgl. Laubmann 1990, 62). Daneben rühmten auch Nodier, Baudelaire und Gautier das Talent des Darstellers von *Pierrot*, der «zu einer Kultgestalt des *Fin de Siècle* werden sollte» (ebd.). Partouche schreibt über Deburau:

[Er] erhob die bislang verachtete Pantomime nicht nur aus der Gosse und nobilitierte sie, er verschaffte ihr sogar zuletzt den Zutritt ins Théâtre-Français! Ausgerechnet im unübertroffenen Deburau, für alle anderen Literaten seiner Zeit Symbol und Blüte der französischen Mimenkunst, wird Gautier eine Gefährdung der Pantomime sehen. Um diesen Widerwillen zu begreifen, muß man sich die Pantomime Debureaus vergegenwärtigen: Seinen italienischen Ahnen zum Trotz gilt der französische, mondsüchtige Pierrot als Schöpfung des berühmten Mimen. In *Masques et Bouffons*⁹⁶ läßt Maurice Sand, der Sohn der berühmten Schriftstellerin, seine [=Pierrots; M.H.] Vorfahren vergeblich Revue passieren: Von Bertoldo über Paglaccio, Pedrolino, Peppe Nappa bis hin zu seinen französischen Nachfahren Gros-Guillaume und Gilles. Obwohl er ein wenig von jedem geerbt habe und bereits in Molières *Don Juan ou le festin de Pierre* einen ersten Auftritt unter dem Namen «Pierrot» in Frankreich feierte, kommt der Verfasser [=Maurice Sand; M.H.] zu dem Schluß, der Mondsüchtige sei eine Kreation Debureaus. Deburau hat in der Tat die Figur nicht nur vollkommen umgewandelt, er hat sie erweitert, aus einem Typus hat er einen Charakter gemacht. Der alte Pierrot zeichnete sich durch sein derbes Wesen aus: er war triebhaft, gefräßig, verschlagen und feige. Deburau adelte ihn, verlieh ihm Flügel.

(Partouche 2005, 37f.⁹⁷; Anm. M.H. Die Schreibung «Debureau» folgt der Vorlage.)

Laut Partouche kritisierte Gautier an Deburau, dass jener «sich durch seine große Kunstfertigkeit so in die Dominanz gespielt [habe], daß er die anderen Figuren von der Bühne verdrängt [habe]» (ebd., 40). Dies, obschon auch Gautier den Mimen bewundert und «als vollkommensten Schauspieler aller Zeiten» bezeichnet habe (Laubmann 1990, 62; vgl. Partouche 2005, 40).

Einen Artikel Gautiers, der in der *Revue de Paris* am 4. September 1842 erschien, zitiert Guitry in Auszügen als Vorlage respektive Anleitung zur Aufführung des Binnen-theaters (abgedruckt in Gautier 1883, 55-67).⁹⁸ Darin beschreibt Gautier die Handlung und die historische Atmosphäre einer Aufführung des besagten Stücks, was von Guitry kommentiert wird (siehe *Nebentext*, Deburau: I, 201-204). Dem Binnenstück legt Guitry also gleichsam ein historisches Dokument zugrunde und versucht, die damalige Theater-Atmosphäre nachzubilden. Das echte Publikum soll sich in die Zeit des *Fin de Siècle* zurückversetzt fühlen.

⁹⁶ Maurice Sand (1860): *Masques et Bouffons*. 2 vol. Paris.

⁹⁷ Partouche, Rebecca (2005): Die Karikatur zwischen Realismus und dem Beginn der Moderne. (Théophile Gautier, Champfleury, Charles Baudelaire). Diss. Berlin. [PDF-Onlinefassung]. URL: <http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2005/303/pdf/partouche_rebecca.pdf> (22.05.2013).

⁹⁸ Es handelt sich um Gautiers Artikel *Shakespeare [sic] aux Funambules*, welcher 1883 in Gautiers Werk *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* erschienen ist; er wird nachfolgend zitiert als: Gautier 1883.

Das Publikum wohnt im ersten Akt dem Binnentheater bei, das den Titel *Marrchand d'habits* [sic] trägt und von Cot d'Ordan geschrieben wurde. Bei diesem Theater im Theater handelt es sich, wie bereits erwähnt, um eine Pantomime, die auf einem Platz im Freien gespielt wird. Darin treten neben *Pierrot* auf: Sein alter Meister *Cassandre*,⁹⁹ ein Händler, die Herzogin, die Soubrette und *Colombine*. Gespielt werden sie von den Schauspielern der Rahmenhandlung. In Guitrys Stück *Deburau* wird nur ein Teil der von Gautier beschriebenen Handlung von *Marrchand d'habits* als Binnenhandlung gezeigt.

Die auf die Pantomime folgende Rahmenhandlung zeigt *Deburau* und die Schauspieler des Binnenstücks als Privatpersonen nach der Vorstellung. Die KassiererIn zählt die Einnahmen, der Theaterdirektor Bertrand rühmt den erfolgreichen Theaterabend und der Ausrufer kommentiert die Anwesenheit von Victor Hugo im Publikum – er bezeichnet ihn als «poète [...] [p]lutôt connu» (*Deburau*: I, 206) und nennt ihn vorerst fälschlich «Victor Hugon» (ebd.), was einen komischen Effekt erzielt.

In einer späteren Szene wird als epische Einlage auf dem Theater eine zeitgenössische Theaterkritik von Jules Janin zum Auftritt des historischen *Deburau* vorgelesen. Die Kritik war in «Le journal des Débats» erschienen (siehe *Deburau*: I, 219). Diese Hommage Guitrys an Janin, den echten «[c]ritique littéraire, critique dramatique, romancier» sowie Historiker (Vandérem 1918, 406), wurde schon vom damaligen Publikum nicht mehr als solche erkannt. Dies bedauert Vandérem in seinem Artikel anlässlich einer Aufführung von *Deburau* im Jahre 1918: «[A]u nom de Jules Janin, silence sur toute la ligne, une salle de marbre. Évidemment, les trois quarts des spectateurs doivent le prendre pour un des personnages de la pièce» (Vandérem 1918, 407).

In der Rahmenhandlung tritt eine weitere historisch verbürgte Figur auf: Marie Duplessis, «(1842-1847, de son vrai nom Alphonsine Plessis), modèle de la Dame aux camélias» (Kowzan 1991, 240). Ihr Schicksal wird im Roman und Theaterstück von Alexandre Dumas *fils* erzählt. Guïtry lässt sie in seinem Stück unter ihrem fiktiven Namen auftreten, wodurch es sich um eine Art metaleptische Konstruktion handelt – die Figur scheint aus dem gleichnamigen Roman respektive aus dem Theaterstück gesprungen zu sein.¹⁰⁰ Gleichzeitig ist Dumas' Roman autobiographisch inspiriert (vgl. Brunet 2005, 41) – Realität und Fiktion werden also bereits in der Vorlage verwoben und Guïtry treibt dieses Spiel noch weiter.

⁹⁹ Die Figur *Cassandre* entspricht *Pantalone*, sie ist hier in der «französischen Form» benannt (Bertschik 2005, 158).

¹⁰⁰ Dumas *fils* publizierte *La Dame aux camélias* 1848 als Roman und 1852 als Drama in fünf Akten (vgl. Kienzle/zur Nedden 1996, 346).

Deburau ist es, der Marie Duplessis in Guitrys Stück den Kosenamen «Dame aux camélias» verleiht, denn er verliebt sich in die schwindsüchtige Schönheit (siehe Deburau: II, 245). Jene «Liebesgeschichte ist freilich eine Erfindung Guitrys», so Laußmann (1990, 62) – auch wenn der historische Deburau tatsächlich eine Frau namens Marie geheiratet hat.¹⁰¹ Guitry äussert sich zur dichterischen Freiheit, welche er sich immer wieder für seine Stücke herausnimmt, so:

Pour nous autres, auteurs, les personnages historiques ont un très grand intérêt : on aime à les faire revivre, à les reconstituer... généralement dans le sens opposé à leur légende. C'est ce que j'ai fait plusieurs fois.
(Dubeux 1966, 578).

Einer der Handlungsstränge der Rahmenhandlung bei Guitry stellt Deburaus Liebe zu Marie dar. Diese sieht jedoch «in der Begegnung mit Deburau nur eine von vielen flüchtigen Beziehungen» (Laußmann 1990, 62). Ein weiterer Kunstgriff Guitrys in Bezug auf die Personenkonstellation besteht darin, dass er noch eine weitere, diesmal auf den ersten Blick rein fiktive Figur einführt.¹⁰² «un jeune homme» (Deburau: II, 258), «Armand Duval, sorti du roman et du drame d'Alexandre Dumas fils» (Kowzan 1991, 241) – eine gattungsübergreifende, Metalepsen-ähnliche Erscheinung.¹⁰³ Kowzan betont, dass dadurch «le côté fiction littéraire» (ebd.) des Gesamtstücks bewusst gemacht werde. Gleichzeitig hat Dumas gerade dieser Figur autobiographische Züge verliehen (vgl. Brunet 2005, 41). Durch die intertextuelle Anspielung auf Dumas *fils* lässt Guitry auch Züge des französischen bürgerlichen Trauerspiels beziehungsweise der «comédie sérieuse» in sein Drama einfließen (vgl. ebd., 40). Brunet betont außerdem die romantischen und melodramatischen Akzente von *La Dame aux Camélias* (ebd., 46). Deburau verzweifelt daran, dass sich seine Geliebte Marie von ihm abwendet und ihm Duval vorzieht. Im dritten Akt, der 1846 spielt, wartet der inzwischen kranke Mime immer noch auf die einstmalige Geliebte, und zwar «in einer ärmlichen Mansardenwohnung» (Laußmann 1990, 62). Marie taucht tatsächlich auf, aber nicht aus Liebe, sondern nur, um den Mimen durch ihren Arzt untersuchen zu lassen.

Der zweite Handlungsstrang der Komödien-Rahmenhandlung handelt von der Vater-Sohn-Beziehung und der Schauspielerthematik.

¹⁰¹ «Eine gewisse Geborgenheit findet Jean-Gaspard in den Armen der blutjungen Marie Trioullier, die er 1835 heiratet» (Frajerová 2009, 10).

¹⁰² Auf ähnliche Weise lässt Goetz zwei fiktive, aus einem anderen literarischen Werk entnommene Figuren, *Holmes* und *Watson*, in seinem Stück *Dr. med. Hiob Prätorius* (Urfassung 1932) auftreten.

¹⁰³ Guitrys Stück schließt indessen keine eigentliche Inszenierung des Stücks von Dumas *fils* ein, das heisst, die Ebene des Binnenstückes, aus der die Figuren entsprungen sind, wird nicht als Binnentheater aufgeführt, sondern muss sozusagen dazugedacht werden – es handelt sich deshalb lediglich um eine Art personifizierte, intertextuelle Anspielung, um das Auftreten zweier Figuren aus einem Theaterstück im Rahmen eines neuen Stückes.

Als sein Sohn Charles ihn aufsucht, um ihn um eine Einweihung in die Schauspielkunst zu bitten, jagt ihn der eifersüchtige Mime, der einen eventuellen Erfolg seines Sohnes fürchtet, fort, nicht ohne ihm zu verbieten, jemals unter dem Namen Deburau aufzutreten.
(Laufmann 1990, 62)

Dabei spielt wohl auch Deburaus Angst um den Verlust seines Renommees mit: Er hat sich einen Namen gemacht, den er wegen seines Sohnes nicht aufs Spiel setzen will.¹⁰⁴ Im vierten Akt jedoch, wo Deburau am Ende seiner Kräfte erfolglos einen letzten Auftritt versucht, sieht er ein, dass seine Schauspielkunst nur erhalten werden kann, wenn er sein Wissen an seinen Sohn weitergibt, wodurch die Tradition lebendig bleibt. Kowzan hebt die Qualität der Werke *Deburau* (1918) und *Le Comédien* (1921) hervor und betont, beide Theaterstücke enthielten bemerkenswerte Unterweisungsszenen:

Deux ouvrages se détachent de l'ensemble de la production dramatique de Sacha Guitry, y compris la vingtaine de ses pièces métathéâtrales, par le sérieux avec lequel est traitée la question du métier de l'acteur, par les qualités littéraires du texte ainsi que par la pertinence des énoncés sur l'art théâtral.
(Kowzan 1991, 240)

Ähnliche Szenen der Unterweisung finden sich in *On ne joue pas pour s'amuser* (1925) und *Son père et lui* (1934). Mit der erwähnten Passage¹⁰⁵ stellt sich Guitry in die Tradition des Metatheaters: «La scène de la classe» rappelle celle d'Hamlet avec ses comédiens ou de

¹⁰⁴ Diese Szene weist Parallelen zu Guitrys eigener Biographie auf: Im ersten Stück, in dem Sacha Guitry in einer kleinen Rolle auftrat, musste er gemäß dem Wunsch seines Vaters unter einem Pseudonym auftreten, «car Lucien ne voulait prendre aucun risque avec sa propre réputation» (Harding 1985, 61). Das Pseudonym war *Lorvey* und die Vorsichtsmaßnahme schien gerechtfertigt: Tatsächlich verspätete sich *Monsieur Lorvey* einmal, vergaß beim anschließenden Auftritt seine Perücke und erschien mit einem überdimensionalen Helm, der seine Mitspieler zum Lachen brachte. Deswegen sollte er seinem Vater ein Bußgeld bezahlen, was er aber nicht akzeptierte. Infolgedessen begann eine Auseinandersetzung Sachas mit seinem Vater, deretwegen sie sich dreizehn Jahre lang nicht mehr sehen sollten (siehe ebd.). Später, als sich Sacha Guitry selber einen Vornamen gemacht hatte – wie er zu sagen pflegte – versöhnten sie sich wieder und Lucien wirkte als Darsteller in Sachas Stücken mit. (Siehe auch *Nebentext*, *Comédien*: Préface, *Lettre à mon père*, 329-331.)

¹⁰⁵ Zur Verdeutlichung soll hier ein Auszug aus dem entsprechenden Dialog des Films (!) *Deburau* (F, 1950) zitiert werden, wo dieses metatheatrale Element gegenüber der Theaterfassung noch erweitert wurde: «[...] Adore ton métier, c'est le plus beau du monde ! [...] Il apporte l'oubli des chagrins et des maux. / Et ça, vois-tu, c'est encore mieux – / C'est mieux que tout, c'est magnifique et tu verras, / Tu verras ce que c'est qu'une salle qui rit, / Tu l'entendras. / Ça, c'est unique, mon chéri. [...] Imagine un très grand silence : / On vient de lever le rideau. / Un silence absolu, complet... [...] Soudain, tu viens de faire une chose qui plaît, / Un geste inattendu, comique... et ça commence / Tout à coup ! / Car ça commence d'un seul coup. / Et voilà / Le silence rompu qui vole en mille éclats ! / Le public s'abandonne à l'immense rafale / Qui gronde et le secoue – / Et le rire au galop qui traverse la salle / Emporte tout, / Les chagrins, les soucis / Et les peines. / Et comprends bien ceci, / Comprends que c'est pour ça qu'ils viennent. / A ceux qui font sourire on ne dit pas merci – / Je sais, oui, ça ne fait rien, / Sois ignoré. / Va donc laisser la gloire à ceux qui font pleurer. Je sais bien qu'on dit d'eux qu'ils sont « les grands artistes » / [...] – On n'honore jamais que les gens qui sont tristes. / Sois un paillasse, un pitre, un pantin – que t'importe ! / Fais rire le public, dissipe son ennui, / Et, s'il te méprise et t'oublie / Sitôt qu'il a passé la porte, / Va, laisse-le, ça ne fait rien, / On se souvient / Toujours si mal de ceux qui vous ont fait du bien ! / Mais, peut-être qu'un jour alors tu connaîtras / Ce bonheur ignoré de la gloire éphémère, / Ce bonheur qu'on n'achète pas – [...]» (Roberto Savia: Extraits des dialogues du film Deburau [sic]. Le dernier acte. Les conseils de Debureau [sic] (Sacha Guitry) à son fils. [Onlinefassung]. URL: <<http://robysavia.chez.com/frdebus.html>> (22.05.2013)).

Molière avec sa troupe, dans *L'Impromptu de Versailles*» (Kowzan 1991, 241, vgl. Hamlet: III, 2. Auftritt, 59).

Vandérem skizziert die Gesamtheit der Rahmenhandlung des Stücks wie folgt: Es handle sich um vier holzschnittartige Auszüge aus Deburaus Leben: «Deburau lancé, Debureau amoureux, Debureau déchu, Debureau sifflé» (Vandérem 1918, 407). Zum ersten «Holzschnitt» passt auch das Binnentheater, das Deburaus Erfolg illustriert. Die Pantomime als Binnenhandlung hat darüber hinaus einen Zusammenhang mit der Rahmenhandlung: Obschon sie nicht so viele Parallelen zum äußeren Spiel aufweist wie beispielsweise die *dumb show* in *Hamlet* zum *Murder of Gonzago*-Spiel, fallen dennoch einige Ähnlichkeiten auf. (Dabei gilt es zu bedenken, dass die hier beschriebene Handlung in der aufgeführten Pantomime nur durch wortlose Gesten ausgedrückt wird.) In der Binnenhandlung ist Pierrot ebenfalls verliebt, «non pas [...] de Colombine, mais d'une grande dame, d'une très grande dame [...] d'une duchesse» (Gautier 1883, 57; vgl. *Nebentext*, Debureau: I, 202). Die Liebe zu Marie stellt sich für Debureau als ähnlich unerreichbar heraus wie für Pierrot. Auch Pierrots finanzielle Situation ähnelt der des Mimen in der Rahmenhandlung (insbesondere im dritten Akt). Gautier schreibt über Pierrot: «Son cœur est vide et sa bourse ressemble à son cœur» (Gautier 1883, 57; vgl. *Nebentext*, Debureau: I, 201). Die Fortsetzung der Pantomime weist auf den ersten Blick scheinbar keine weiteren Parallelen zur Rahmenhandlung auf: Pierrot tötet den Kleiderverkäufer, nach dem das Stück betitelt ist, mehr aus der Situation heraus als aus bösem Willen. Liest man Deburaus Biografie, wie sie bei Frajerová beschrieben ist, lässt sich diese Binnen-Szene (die nicht von Guitry erfunden ist, sondern eine historische Pantomimen-Aufführung nachspielt) auch auf folgendes Ereignis aus Deburaus Leben beziehen:

Beim Familienspaziergang im Park ger[ie]t er [=Deburau] in Konflikt mit dem Lehrjungen Nicolas Vielin. Der Mime erduldet Beleidigungen und Spott anfangs mit Reserve. Doch als der erhitzte Gegner ihm ins Gesicht spuckte, schlug Jean-Gaspard mit seinem Spazierstock derart auf ihn los, daß der Junge [starb].
(Frajerová 2009, 8)

Es ist denkbar, dass Guitry aufgrund dessen die entsprechende Szene für seine Pantomime auf dem Theater ausgewählt haben könnte (da er mit der Witwe von Debureau in Kontakt stand, wird er die Lebensgeschichte des Mimen gut gekannt haben). Die Fortsetzung der Pantomimenhandlung ist indessen wieder eher heiter. Mit Hilfe der Kleidung des Getöteten bietet sich Pierrot nun die Möglichkeit, verkleidet als feiner Herr die Dame seines Herzens zu erobern. Diese Szene thematisiert gleichsam im Binnentheater auch das (äußere) Schauspiel als Verkleidungs- und Verstellungskunst. Am geschilderten Eroberungsplan wird Pierrot gehindert durch das Erscheinen des (gemäß der Beschrei-

bung wohl als Schattenspiel dargestellten) Geists des Ermordeten, welcher drohend sein «Marrchand d'habits» ausspricht, übrigens die einzigen im Stück gesprochenen Worte. Hier handelt es sich im Ansatz um ein Rachemotiv, das an den Geist von Hamlets Vater erinnert, worauf Gautier selber verweist (siehe ebd.). Das Binnentheater endet bei Guitry in einem Kampf mit dem Geist, dem Pierrot mit einem massiven Holzscheid in einer Art Duell entgegentritt. Nach einem Schlag auf den Kopf fällt der Geist ins Kellergewölbe zurück. Auch diese Szene scheint das biographische Erlebnis Deburau noch einmal zu spiegeln – Guitry hat das Ende gegenüber der Vorlage abgewandelt (vgl. Guitrys Kommentar zu Gautiers Artikel: *Nebentext*, Deburau: I, 203). Die Pantomime geht bei Guitry so aus, dass der Pierrot spöttisch und siegesgewiss (als einziger Sprechtext der Pantomime) die Worte des Phantoms imitiert, wobei er sich über das Loch beugt, das ins Kellergewölbe führt.¹⁰⁶ Gautiers folgende Bemerkung zur Pantomime findet sich ebenfalls im Nebentext des Stücks (sie bezieht sich also eigentlich nicht auf das von Guitry gekürzte Ende): «Ne voilà-t-il pas un étrange drame, mêlé de rire et de terreur?» (Gautier 1883, 64). Aber hat Guitry nicht, indem er Pierrot triumphieren lässt, diese Mischung noch verstärkt?

In das Stück *Deburau* sind vielfältige Bezüge eingeflossen, seien sie biographischer, theatergeschichtlicher, intertextueller oder metatheatraler Art. Bemerkenswert ist insbesondere, wie Guitry mit seinem Stück die Anfänge des Boulevardtheaters beleuchtet und dem Mimen Deburau als Wegbereiter auch seiner eigenen Komödien ein Denkmal setzt. Nachdem Carné in den Kriegsjahren 1943 bis 1945 über *Deburau* den Film *Les enfants du paradis* dreht, der Filmgeschichte geschrieben hat, entscheidet sich Guitry 1951, sein erfolgreiches Theaterstück aus dem Jahre 1918 zu verfilmen und greift so den Stoff wieder auf (vgl. Laußmann 1990, 62f.).

¹⁰⁶ Im eigentlichen Stück (also der Vorlage, die länger ist als das Binnentheater bei Guitry) triumphiert am Ende hingegen der Kleiderverkäufer (vgl. Gautier 1883, 55-67).

6.2.2. Theater im Theater als Aufführung des Binnendramas eines realen Autors bei Guitry und Goetz

Der Autor von *Le Barbier de Séville* und *Le Mariage de Figaro* steht im Mittelpunkt von Guitrys Theaterstück mit dem Titel *Beaumarchais* (1950).¹⁰⁷ In der zweiaktigen Komödie kommen zwei kurze Theatereinlagen aus *Le Barbier de Séville* (1775)¹⁰⁸ vor. Guitry veröffentlichte sein Stück 1950 im Druck, ohne dass es je gespielt worden war (vgl. *Nebentext*, Beaumarchais: Préface, 87; vgl. Kowzan 1991, 233). Er geht darauf im Vorwort ein:

Et si je la publie, avant qu'elle ait été jouée, c'est bien pour la raison qu'il serait difficile de monter à l'heure actuelle un spectacle comportant un si grand nombre de décors et une telle quantité de personnages.

(*Paratext*, Beaumarchais: Préface, 87)

Es scheint sich um eine ähnlich aufwändige Inszenierung zu handeln wie bei Cowards Musical *Cavalcade* (1930), das ebenfalls sehr viele Schauspieler, eine Vielzahl an Kostümen sowie ein komplexes Bühnenbild erfordert.

Als Grund dafür, ein Stück über den bekannten Theaterdichter zu schreiben, gibt Guitry an, dass Beaumarchais trotz allem, was ihm widerfahren sei, sein Lächeln nie abgelegt habe, wofür man ihn bis zu seinem Todestag verwünscht, aber auch geliebt habe (vgl. ebd.). Guitry führt weitere Gründe an und stellt die rhetorische Frage:

[...] n'était-ce pas assez pour devenir le personnage central d'une comédie qui ressemblerait à un roman d'aventures si notre héros n'était pas l'intelligence même ?

Or cette comédie, je l'ai faite tandis que je composais un film intitulé : «*Franklin et Beaumarchais – la France et l'Amérique*».

(*Paratext*, Beaumarchais: Préface, 87)¹⁰⁹

Wie *Histoires de France* (1929) ist *Beaumarchais* «une pièce historique» (Kowzan 1991, 232), hier in neunzehn Bildern und zwei Akten.¹¹⁰ In erster Linie geht es um Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais als Staatsmann und Privatperson. Doch neben ihm lässt Guitry andere historische Persönlichkeiten auftreten, so Louis XV, Louis XVI und Benjamin Franklin. Er arrangiert auch eine Begegnung zwischen Franklin und Beaumarchais. Erst in zweiter Linie kommen *Le Barbier de Séville* und *Le Mariage de Figaro* zur Sprache.¹¹¹ Im dreizehnten Bild werden «les dernières répliques» aus dem *Barbier de Séville* im *Théâtre Français* als Binnentheater gezeigt (*Nebentext*, Beaumarchais: 13, 145). Es handelt sich um die Erstaufführung vom 23. Februar 1775. Das echte Publikum sieht das Bühnenbild von hinten mit Blick auf Beaumarchais, der hinter der Bühne seinem eige-

¹⁰⁷ Datum der Publikation (nicht der Uraufführung).

¹⁰⁸ Datierung nach: Kienzle/zur Nedden 1996, 161.

¹⁰⁹ Schließlich wurde weder der Film gedreht noch das Stück aufgeführt (siehe Simsolo 1988, 124.)

¹¹⁰ Bei Zitaten wird (ohne Aktangaben) jeweils durch kursiv gesetzte arabischen Zahlen auf das entsprechende Bild verwiesen. *Beaumarchais* ist eines der wenigen Stücke Guitry, welches sowohl in Akte als auch in Bilder aufgeteilt ist, wobei hier nur auf die Bilder verwiesen wird.

¹¹¹ Nicht erwähnt wird von Guitry hingegen der dritte Teil der Trilogie von Beaumarchais, *L'autre Tartuffe ou La mère coupable*.

nen Stück zuschaut. Die Reaktion der fiktiven (das historische Publikum darstellenden) Zuschauer ist hinter der Bühne vernehmbar: «[...] des applaudissements couverts par des sifflets» (Beaumarchais, 13, 145). Weiter werden zwei Kritiker gezeigt, deren Kommentar lautet: «[C]’est une farce dégoûtante qui méritait d’être sifflée» (ebd., 146). Hierbei werden die historische Rezeption des Stückes und die Rolle der Kritiker ins Bewusstsein des Publikums gerückt.

Im vierzehnten Bild wird nochmals das gleiche Stück vor demselben Bühnenbild gespielt, jedoch in veränderter Fassung: die zweite Binnentheatereinlage beinhaltet nur «les derniers mots de la tirade de Basile» (Beaumarchais: 14, 147). Es handelt sich um die Worte: «La calomnie, monsieur... » (ebd. sowie *Le Barbier de Séville*: II, scène 8, 75).¹¹² Mit dieser Tirade zielt Beaumarchais auf seine Feinde und Verleumder: «Pardi, je savais bien ce qui manquait à ma pièce», sagt er (Beaumarchais: 14, 147). Beaumarchais hatte der Komödie *Le Barbier de Séville* mehrere Anspielungen auf seine Konflikte mit der Justiz angefügt (vgl. Dauvin 1981, 5). Basile wird darin als typischer Intrigant dargestellt. Diesmal erntet das Stück nur Applaus und wird nicht ausgepiffen.

Für diese beiden Drameneinlagen gilt, was Pfister allgemein für kurze Theater-im-Theater-Sequenzen feststellt: Handelt es sich um eine «knappe Einlage [...], ist es [=das Binnentheater; M.H.] meist handlungsbezogen mit der Ebene des primären Spiels verknüpft» (Pfister 2001, 304). Im Fall von *Beaumarchais* dienen die kurzen Theaterauszüge zur Illustration eines Lebens als Staatsmann und Privatperson, das in der Rahmenhandlung mehr Gewicht bekommt als Beaumarchais’ Erfolge als Dramendichter, die durch die Binnenhandlung nur kurz angedeutet werden: Die Rezeption des Werkes bekommt dabei mehr Gewicht als der Inhalt, zumal davon ausgegangen werden kann, dass dem Dramenpublikum die Handlung des Theaterstücks *Le Barbier de Séville* bekannt ist, so dass eine kleine Anspielung ausreicht.

Das nächste Bild spielt acht Jahre später am Hof von Louis XVI. Dort wird das Manuskript von *Le Mariage de Figaro* laut vorgelesen und empört zur Kenntnis genommen, worauf der König Beaumarchais ins Gefängnis Saint-Lazare werfen lässt (Beaumarchais: 15, 148f.). Dieses Theaterstück kommt nur als Lesung vor (siehe unten, Kap. 9.). Neben den erwähnten Theatereinlagen begegnen uns im Gesamtdrama auch metatheatrale Kommentare über und Bezüge auf das damalige Theater (siehe auch Kap. 11.1.1. und 11.3.).

¹¹² In der mir vorliegenden Ausgabe des Stücks *beginnt* die Tirade mit den Worten «La calomnie, Monsieur ».

Zwar wird Beaumarchais bei Guitry in erster Linie als historische Persönlichkeit gezeigt, es lassen sich jedoch auch Parallelen zu Guitrys Leben ziehen, beispielsweise in Bezug auf dessen Konflikte mit den Theaterkritikern oder mit der Justiz – Guitry wurde der Kollaboration mit der deutschen Besatzung angeklagt, danach aber freigesprochen. Abschließend soll auf die wichtige Rolle hingewiesen werden, die Beaumarchais für das Boulevardtheater hatte und welche auch zu Guitrys Bewunderung für diesen Autor beigetragen haben mag. Nach Brunets Ansicht haben die Boulevardautoren Beaumarchais als Meister der «comédie d'intrigue» viel zu verdanken (vgl. Brunet 2005, 58) – sie betont die formalen Ähnlichkeiten zwischen der typischen «*pièce bien faite*» von Scribe und Beaumarchais' Komödien (vgl. ebd.). Nicht nur die typenhaften Figuren, etwa in Beaumarchais' *Mariage du Figaro*, erinnern laut Brunet an eine Boulevardkomödie, auch bei den vielen Intrigen und Verwicklungen sowie den kalkulierten Zufällen Beaumarchais' handelt es sich ihrer Meinung nach um typische Strukturen, die sich auf ähnliche Weise später bei Autoren wie Scribe, Labiche und Feydeau finden (vgl. ebd., 58f.). Als ein weiteres Merkmal seiner Komödien erwähnt Brunet die temporeiche Rhythmisierung der Stücke Beaumarchais' – kurze Repliken kämen darin bevorzugt zum Einsatz, während lange Monologe vermieden würden. Besonders dieser letzte Aspekt trifft auch auf Guitrys Komödien zu. Schließlich beschreibt Brunet eine weitere Gemeinsamkeit Beaumarchais' mit den Boulevardautoren: «Beaumarchais revendique clairement le rire comme *unique* objectif» (ebd., 59). Dies stellen zusätzliche Gründe dar, warum Guitry gerade Beaumarchais zur Hauptperson seines Stücks erkoren haben mag.

In zwei Bühnenwerken von Guitry wird als Binnentheater ein Stück von Molière gezeigt: Die Rede ist von *Histoires de France* (1929) und *Le Bien-Aimé* (1940). In beiden Fällen handelt es sich bei den Rahmenhandlungen um sogenannte historische Stücke, wobei Guitry sich jeweils dichterische Freiheiten erlaubt.¹¹³ Er spielt mit der Geschichte, flicht in seine Theaterstücke jedoch ebenso echte Zitate bekannter Persönlichkeiten ein, die im Dramentext (wie die Sequenzen des Binnentheaters) oft durch Kursivschrift gekennzeichnet sind,¹¹⁴ so beispielsweise, wenn er Goethe im Gespräch mit Napoleon auftreten lässt (*Histoires de France*: 10, 271/272). Der Dialog dazu ist einem Werk von Emil Ludwig über «Napoléon I^{er}» entnommen (siehe *Nebentext*, ebd., Préface, 193).

¹¹³ Dies zeigt Harding beispielhaft am Stück *Mozart* (1925) auf (siehe Harding 1985, 146f.).

¹¹⁴ Im Dramentext zu *Beaumarchais* hat Guitry bewusst auf diese Kennzeichnung verzichtet, was er ironisch kommentiert: «Je n'ai pas cru devoir souligner les répliques – par ci, par-là – qui sont effectivement de ceux qui les énoncent. // Ce sont, là, surprises que je réserve à ceux qui commettraient l'imprudence de me les attribuer lors de la représentation – inespérée – de cet ouvrage» (*Nebentext*, Beaumarchais: Préface, 87).

Guitry stützt sich hier also erneut auf Zeitzeugnisse, wie er es bereits für Gautiers Bericht im Bühnenwerk *Deburau* (1918) getan hat.

Bei *Histoires de France* (1929) handelt es sich um eine von den Galliern bis zu Clemenceau reichende «revue» dramatique» in vierzehn Bildern (Kowzan 1991, 234). Dadurch, dass dieses Musiktheater einen Querschnitt durch die französische Geschichte bietet, ist es Cowards ein Jahr später entstandenem Musical *Cavalcade* (1930) vergleichbar (siehe Kap. 8.4.). Cowards Stück ist allerdings stärker um eine Familiengeschichte herum konstruiert, während die Bilder bei Guitry eher als lose Aneinanderreihung von Episoden erscheinen.

Im siebten Bild von *Histoires de France* mit dem Titel *Louis XIV* wird die Erstaufführung von *George Dandin* durch Molières Theatertruppe im Schlosspark von Versailles am 18.7.1668 gezeigt.¹¹⁵ Ähnlich wie Beaumarchais wird hier Molière in Szene gesetzt, jedoch vor allem als Schauspieler und Regisseur. Als Publikum sind der König und sein Hofstaat anwesend. Es handelt sich in diesem Bild um die Nachstellung eines historischen Ereignisses.¹¹⁶ Dieser Rahmen erinnert ebenfalls an Molières «*L'Impromptu de Versailles* (1663)» (Schöpflin 1993, 318; Hervorh. M.H.). Darin lässt Molière als «comédie des comédiens» (ebd.) sich selber und seine Truppe auftreten, ein Theater (im Theater) aufführend (siehe ebd., 318-325).

Die Zuschauer des Binnentheaters sitzen im siebten Bild von *Histoires de France* dem Publikum der Rahmenhandlung gegenüber, das heißt, das Stück wird, ähnlich wie die Oper in *Mariette* (siehe Kap. 8.2.), mit dem Rücken zum echten Publikum gespielt. «[J]ouant de dos, Molière et sa troupe achèvent le deuxième acte de *George Dandin*» (*Nebentext*, *Histoires de France*: 7, 247). Es handelt sich, genau gesagt, um die achte Szene aus Molières Stück, wo *Dandin* (gespielt von Molière) von *Angélique* (dargestellt von Armande Béjard) verprügelt wird. Gezeigt wird das Theater im Theater ab Claudines Rede: «Fort, madame, frappez comme il faut» (*Histoires de France*: 7, 248) bis zum Akteende. Daraufhin schließt sich der Vorhang des Binnentheaters «qui se trouve au second plan» (*Nebentext*, ebd., 249) und der König applaudiert (vgl. ebd.). In der Pause zwischen den Akten spricht Molière zu seiner Theatertruppe und gibt ihr Ratschläge bezüglich der

¹¹⁵ Ein weiteres Theater im Theater kommt im zehnten Bild desselben Stücks vor, betitelt mit *L'Empire*. Vor Napoleon, dem Zaren und anderem königlichen Publikum tritt dort der historische Schauspieler Talma in der Rolle als Philoctète im Stück *Œdipe* von La Fontaine auf. Vom Stück werden die rund 30 ersten Verse als Binnentheater gezeigt.

¹¹⁶ «[V]oulant célébrer la conquête de la Franche-Comté et l'heureuse conclusion de la guerre qu'apportait le traité d'Aix-la-Chapelle, le roi ordonna qu'on organisât à Versailles des fêtes dignes de sa puissance. Molière fut convié à prêter le concours de sa troupe et celui de son talent de poète» (*Kommentarteil*, *George Dandin*: Notice, 321).

Schauspielerei. Es kommt auch ein Bezug zwischen Binnentheater und Rahmenhandlung zur Sprache: Molière (der übrigens von Guitry gespielt wurde) sagt zu Armande Béjard (dargestellt von Ehefrau Yvonne Printemps):

[...] je ne jouerai pas souvent ce rôle avec vous, tenez ! [...] Parce que vous ressemblez trop à Angélique et que je ressemble trop à George Dandin. [...] Et je ne pensais pas qu'on en ferait à ce point la remarque. [...] Convaincus que j'ai fait cette pièce sur nous, sur vous et moi, ils y pensent sans cesse en nous écoutant. J'espérais ma disgrâce un peu moins répandue.
(Histoires de France: 7, 250f.)

Damit thematisiert die Molière-Figur die Annahme naiver Zuschauer, die Komödien als wirklichkeitsgetreues Abbild des Privatlebens des Autors aufzufassen, ein Punkt, den Guitry auch in *Toâ* parodistisch zur Sprache bringt.¹¹⁷ Nach Guitrys Darstellung hat sich das Publikum nicht erst zu dessen eigenen, sondern bereits zu Zeiten Molières für das Privatleben eines Schauspielers interessiert. Bei Armande Béjard, ebenfalls Schauspielerin, handelt es sich um Molières Ehefrau. Zu der Zeit, in die die Aufführung von *Georges Dandin* bei Guitry fällt, nämlich 1668, hat das Paar bereits eine größere Ehekrise hinter sich.

Anschließend wird Molière in der Rahmenhandlung seinem «Erzfeind» Racine vorgestellt (vgl. Histoires de France: 7, 252). Es entspinnt sich ein literarisches Gespräch zwischen den Autoren Molière, La Fontaine, und dem Literaturkritiker Boileau. Boileau kritisiert Molières Stil im Stück:

Boileau : Quelle jolie comédie, La Fontaine ?

Jean de La Fontaine : Admirable.

Boileau : Avec toujours encore quelques négligences de style que je vous signalerai.

Molière : Non, je vous en supplie, ne prenez pas la peine de me les signaler. Je les connais ces négligences, mon ami, car elles sont voulues. Trop de perfection dans le langage nuirait au naturel dans ce genre de pièce.

Boileau : Je ne suis pas de votre avis.

Molière : Je le sais bien.

Boileau : [...] Vous cherchez trop à faire rire. Or, vous valez mieux que cela.

Molière : Mieux ?... Mais vous savez qu'on peut tout dire en faisant rire.

(Histoires de France: 7, 252)

Guitry überlässt auf diese Weise der historischen Kritik (Boileau) das Wort und lässt Molière seinen Stil verteidigen – wobei die Natürlichkeit des Stils auch ein Anliegen des Autors Guitry darstellt. Boileau ermahnt Molière, an diese Szene anschließend, die Gattungen nicht zu mischen und die Regeln einzuhalten. Darauf antwortet ihm Molière:

¹¹⁷ Dort ist es Ecaterina als Zuschauerin des Binnentheaters, die diesen Eindruck hat. Im Falle von Molière und Armande Béjard erweist sich die Annahme der Zuschauer nicht als falsch. Sowohl Guitry als auch Goetz zeigen eine ausgeprägte Vorliebe für das Spiel mit der Fiktion und der Wirklichkeit. Bei Goetz kommt dies unter anderem auch in seinen auf unkonventionelle Art geschriebenen Memoiren zum Ausdruck, wo man nie mit Sicherheit bestimmen kann, was der Wahrheit entspricht und wann es sich um eine Fiktion handelt. Cowards Texte zeichnen sich oft durch Ironie aus, davon zeugt beispielsweise seine Erzählung *Star Quality* (1951). Die möglichen Intentionen des Autors Coward bleiben für den Leser versteckt, weil die Figuren teilweise ambivalent geschildert werden.

«Vous me semblez plaisant *avec vos règles dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire*» (ebd.).¹¹⁸

Ein weiteres Theaterstück Guitrys, *Le Bien-Aimé* (1940), spielt ebenfalls in Versailles, diesmal am Hof von Louis XV. Gezeigt werden «Louis XV et Madame de Pompadour, avec Voltaire vieillissant et le jeune Fragonard» (Kowzan 1991, 234). Im fünften Akt wird dem König der Vorschlag unterbreitet, Molières *Tartuffe* hundert Jahre nach der Erstaufführung wieder zu spielen (also 1764,¹¹⁹ am 12. Mai, siehe *Le Bien-Aimé* : V, 468) – und zwar wie damals nur die drei ersten Akte (vgl. ebd., 467). Das Stück soll aufgeführt werden «à l'endroit même où il fut représenté pour la première fois» (*Le Bien-Aimé*: V, 467). Im sechsten und letzten Akt des Stückes wird der ganze dritte Akt von *Tartuffe* als Binnentheater in folgender Rollenverteilung aufgeführt: «L'imposteur, interprété par Louis XV, courtise Elmire, jouée par Madame de Pompadour» (Kowzan 1991, 234; vgl. *Le Bien-Aimé*: VI, 470). Ist diese Rollenzuteilung aufzufassen als «[d]ouble référence ? Mise en abyme à rebours ?» fragt sich Kowzan (1991, 234). Die *Mise en abyme* fasst er wohl als «verkehrt» auf, da hier die Darstellung der Rollen, die Guitry die Bekanntheiten im Theaterstück spielen lässt, möglicherweise Rückschlüsse zulässt von der Binnenhandlung auf das Privatleben dieser historischen Persönlichkeiten. Das Binnenstück eröffnet somit eine Deutungsmöglichkeit in Umkehrung des üblichen Schemas, wonach sich die Rahmenhandlung im Binnentheater widerspiegelt. Kowzan schlussfolgert: «De toute façon, l'allusion est audacieuse» (ebd.). Im Anschluss tritt Voltaire auf und verteidigt Molières Werk, er spricht an, dass der Tag der Uraufführung von *Tartuffe* einer wahren Revolution gleichgekommen sei (vgl. ebd., 471).

Bei Guitry bilden die erwähnten Binnentheaterstücke bekannter Schriftsteller die historische Atmosphäre und Entstehungsgeschichte der echten Stücke nach. Guitry bringt den Zuschauern des Boulevardtheaters so nicht nur Stücke anderer Autoren näher, sondern vermittelt auch historische Ereignisse, insbesondere ein Stück Theatergeschichte. Beispielsweise informiert er über die damaligen Schauspieler, Kritiker, Aufführungsbedingungen oder auch Kostüme. Corvin schreibt in diesem Sinne über Guitry: «[S]e cache en lui une tendance pédagogique certaine à se faire l'historien de la littérature et à fournir le répertoire des références culturelles de base: il veut partager sa passion du patrimoine français» (Corvin 1989, 17). Dies bewirkt Guitry oft mit Hilfe des Theaters im Theater.

¹¹⁸ Bei der auch im Original von Guitry kursiv hervorgehobenen Stelle handelt es sich um ein Originalzitat Molières.

¹¹⁹ Datierung der Erstaufführung vor dem König am Hof zu Versailles nach: *Kommentarteil*, *Tartuffe*, 347.

Bei Coward findet sich besonders ein mit *Histoires de France* vergleichbares historisches Stück: Das Musical *Cavalcade* (1930)¹²⁰. Im Gegensatz zu den hier vorgestellten Dramen wird dort das Binnentheater jedoch einem fiktionalen Autor zugeschrieben und es handelt sich zugleich um ein Musiktheater (vgl. Kap. 8.4.). Bei Goetz fehlen vergleichbare Theaterstücke historischen Inhalts, wobei erwähnenswert ist, dass er, wie Guitry, einen Napoleon-Film gedreht hat.¹²¹ Goetz hat indessen den Film auf der Bühne thematisiert, und zwar zu einem Zeitpunkt, als dieser noch in den Kinderschuhen steckte (vgl. etwa *Der Hahn im Korb*, entstanden 1920, siehe Kap. 5.1.). Im Film hat er sich außerdem einem historischen Dichter zugewandt, nämlich mit seiner Verfilmung *Friedrich Schiller – ein Dichterleben* (D, 1923).

Auch bei Goetz finden wir mehrmals das Stück eines realen Theaterdichters als Binnentheater: Zweimal verweist er auf Shakespeares Drama *Hamlet*, das selbst schon ein Theater im Theater und eine Pantomime enthält. Der frühe Einakter, *Der Hahn im Korb*, spielt während der Dreharbeiten zu einem Hamlet-Film und enthält eine sehr kurze Binnentheatereinlage aus *Hamlet*.

Hamlet kommt als Binnenstück ebenfalls in einem der Einakter aus Goetz' *Seifenblasen* (1963) vor: *Die Barcarole*. Die Handlung spielt im «Konversationszimmer eines deutschen Theaters» (*Nebentext*, Barcarole, 991). Parallel dazu läuft die «Aufführung von *Hamlet*» ab (*Nebentext*, ebd.).¹²² «Schauspieler und Schauspielerinnen sitzen in ihren Kostümen in Klubsesseln, rauchen oder lesen Zeitung» (*Nebentext*, ebd.). Die Figuren werden mit ihren Rollennamen bezeichnet. Manche spielen Poker, Polonius und Laertes Schach, der Erste Totengräber schaut ihnen zu, Ophelia beschäftigt sich mit einer Häkelarbeit (vgl. ebd.). Die Szene spielt kurz vor Schluss des zweiten Aktes und in der darauf folgenden Pause. Ähnlich wie in Guitrys Stück *La Prise de Berg-op-Zoom* (1912) (welches zu einem großen Teil in den Theatergängen spielt) wird den Zuschauern bei Goetz die Theatereinlage nicht direkt gezeigt: Die echten Zuschauer sehen vielmehr die

¹²⁰ Datierung der Uraufführung nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

¹²¹ Besagter Film von Goetz trägt den Titel *Napoleon ist an allem schuld* (D, 1938). Vgl. das publizierte Drehbuch: Curt Goetz (1968): *Napoleon ist an allem schuld*. Eine Filmkomödie nach einer Idee von P. Gillmann. Drehbuch: C. Goetz. Stuttgart. Goetz war in diesem erfolgreichen und auch kritischen Film «Autor, Regisseur und Hauptdarsteller in einer Person» (Memoiren 3. Teil, 179). Über den Erfolg von Goetz' Film, aber wenig über dessen Inhalt, berichtet Valérie von Martens in *Wir wandern, wir wandern ...* (Memoiren 3. Teil, 175-182). Guitrys Film heißt *Napoléon* (F., 1954) Drehbuch und Regie: S. Guitry. Produktion: Duhour (vgl. Simsolo 1988, 173). Informationen zu *Napoléon* finden sich bei Simsolo 1988, 155-158. Das Publikum sei vom Film begeistert gewesen, nicht jedoch die Kritik, die Guitry vorgeworfen habe «de montrer un héros national sans véritable grandeur ni panache, de le rendre même antipathique» (ebd., 158). François Truffaut jedoch sprach mehrfach seine Bewunderung gegenüber Guitrys Filmen aus (siehe ebd.).

¹²² Kursive Hervorhebung M.H.

verkleideten Schauspieler hinter der Bühne sowie alle Vorgänge, die sich dort abspielen. Dem *Hamlet* wohnen sie nur während einer kurzen, aber wichtigen metatheatralen Passage bei, die über den Bühnenlautsprecher akustisch eingespielt wird: Es handelt sich um die Ankündigung der Mouse-Trap-Szene.¹²³ «Man hört aus dem Lautsprecher, der durch einen Wandschalter angledreht wurde, gedämpft Hamlets Stimme» (*Nebentext*, Barcarole, 991):

STIMME HAMLETS:

Denn Mord, hat er schon keine Zunge, spricht
Mit wundervoller Stimme: Sie sollen was
Wie die Ermordung meines Vaters spielen
Vor meinem Oheim: ich will seine Blicke
Beachten, will ihn bis ins Leben prüfen:
Stutzt er, so weiß ich meinen Weg! – [...] *[...]*
Das Schauspiel sei die Schlinge,
In die den König sein Gewissen bringe!
(Barcarole, 992;¹²⁴; vgl. *Hamlet*: II, 2. Auftritt, 312f.)

Im Anschluss daran hört man «das Rauschen des fallenden Vorhanges» ebenso wie den Applaus der fiktiven Zuschauer (*Nebentext*, Barcarole, 992), und der Lautsprecher wird wieder ausgeschaltet.

Weitere Bezüge zum Stück *Hamlet* finden sich neben den entsprechenden Verkleidungen in wörtlichen Anspielungen. Eigentliche Parallelen zwischen Binnen- und Rahmenhandlung beziehen sich vor allem auf das Thema der Untreue in der Rahmenhandlung (der *Königin* respektive der *Ophelia*-Darstellerin). In der äußeren Handlung geht es insbesondere um die Rivalität von Conny und Manfred, die in Shakespeares Stück *Hamlet* respektive *den König* darstellen (vgl. Barcarole, 993). Man kann jedoch im Gegensatz zum akustisch eingespielten Binnendrama zwar von einem Konkurrenzkampf, aber nicht von einer eigentlichen Feindschaft zwischen Manfred und Conny sprechen. Weitere Parallelen zu Shakespeares Drama weisen auch die Stegreiftheater-Einlagen auf, die in die Rahmenhandlung eingebettet sind. (Vgl. unten, Kap. 7.).

Meist sprechen sich die Schauspieler in der Rahmenhandlung (!) dennoch mit ihren Rollennamen an. So sagt der *König* (Manfred) zu *Hamlet* (Conny) «mein Vetter Hamlet und mein Sohn» (Barcarole, 995) – was komisch wirkt, da dieses familiäre Verhältnis auf die Rahmenhandlung nicht zutrifft. In solchen Repliken werden die Rollen klargemacht, aber die Ebenen von Rahmen- und Binnenhandlung(en) oft auch inhaltlich vermischt, was häufig, aber nicht immer, einen komischen Effekt erzeugt. Das Publikum erfährt oft nur die Rollennamen der Schauspieler, was den Eindruck des Vermischens

¹²³ Einer ähnlichen Art einer nur akustisch eingespielten Aufführung wohnen wir in Guitrys Stück *Quand jouons-nous la comédie?* (1935) im Büro des Theaterdirektors bei (siehe Kap. 8.3.).

¹²⁴ Bei [...] (von mir kursiv gekennzeichnet) hat Goetz gegenüber der Schlegel-Übersetzung gekürzt, Hinweis M.H.

dieser Ebenen noch verstärkt. *Güldenstern* bezeichnet den Darsteller des *Ersten Totengräbers* metatheatral als «alberne Nebenperson» (ebd., 922) – obschon er selbst auch nur eine kleine Rolle spielt. Dadurch wird dem Publikum die Aufführungssituation ins Bewusstsein gerufen.

Ophelia vergleicht die Binnen- und Rahmenhandlung explizit, indem sie Hamlets Rede in Bezug auf Connys Befinden in der Rahmenhandlung zitiert: «Ist euch nicht aufgefallen, daß Conny sich jetzt darin gefällt, auch im Leben den Hamlet zu spielen? Er läuft herum, als habe er «alle seine Munterkeit eingebüßt!» (Barcarole, 993; zum Zitat vgl. Hamlet: II, 2. Auftritt, 305, dort als Selbstthematisierung Hamlets: «Ich habe alle meine Munterkeit eingebüßt», ebd.). Laertes zieht als mögliche Erklärung für Connys Bedrücktheit in Betracht, dass die Ophelia-Darstellerin daran schuld sein könnte. Auch er zitiert an dieser Stelle Shakespeare, um diesen Verdacht anzudeuten: «Doch wer, o Schmach, die schlotterichte Königin gesehn ...» (Barcarole, 993; Vgl. Hamlet: II, 2. Auftritt, 310). Es handelt sich hierbei um eine pathetische Einlage in Shakespeares Drama, nämlich um eine Passage aus der Rede des ersten Schauspielers, der «des Äneas Erzählung an Dido» vorträgt (Hamlet: II, 2. Auftritt, 309) – deklamiert wird bei Shakespeare die Textstelle, «wo er von der Ermordung Priams spricht» (*Haupttext*, ebd.). Bei Goetz wirkt das oben angeführte Zitat vor allem komisch, und zwar insofern, als dem Publikum nicht ganz klar wird, wie sich das lautmalerisch-archaische Adjektiv «schlotterichte» (ebd., 310) aus der Schlegel-Übersetzung auf die Ophelia-Darstellerin, die wohl ebenfalls die Königin spielt, beziehen lässt. Die Rede des ersten Schauspielers aus Shakespeares Stück, hier vorgetragen vom Laertes-Darsteller in der Rahmenhandlung, kann (auch in Shakespeares Rahmenhandlung) als Bezugnahme auf die Königin verstanden werden. In diese Richtung deutet die Antwort des Polonius-Darstellers in Goetz' Rahmenhandlung: «Schlotterichte Königin ist gut» (Barcarole, 993; vgl. Hamlet: II, 2. Auftritt, 310).¹²⁵ Es handelt sich dabei um die Original-Replik von Polonius aus dem *Hamlet*-Drama, der dort auf dieselbe Weise die rezitierte Rede kommentiert. (Bei Goetz ist mit der Königin die Ophelia-Darstellerin mitgemeint, die wohl eine Doppelrolle im Binnendrama spielt und um deren Gunst sowohl der Darsteller des Königs als auch der Hamlet-Darsteller werben)

¹²⁵ Goetz macht diese Art zu sprechen, indem die Wendung «ist gut» angehängt wird, zum Figuralstil seines Polonius-Darstellers, den er bereits in einer vorhergehenden Replik sagen lässt: «Irgendeines ist gut» (Barcarole, 993, vgl. Zitat unten). Diese Wendung ist tatsächlich bereits bei Schlegel belegt, obwohl man denken könnte, sie sei der Umgangssprache entnommen – Goetz spielt bewusst mit diesem Element.

Weiter zitiert Laertes aus Shakespeares Drama: «Noch eh die Schuh' verbraucht ... » (Barcarole, 993; vgl. Hamlet: I, 2. Auftritt, 275). Diesmal bedient er sich jedoch Hamlets eigener Worte. Inhaltlich wird bei Shakespeare der Königin die Vermählung mit dem König kurz nach dem Tode von Hamlets Vater vorgeworfen.¹²⁶ Bei Goetz deuten beide Zitate an, dass sich eine Parallele ziehen lässt zwischen dem Verhalten der Ophelia-Darstellerin Manfred gegenüber einerseits und andererseits dem Handeln der Königin in Shakespeares Stück ihren Geliebten gegenüber, dessen Ehefrau sie kurz nach dem Tod von Hamlets Vater geworden ist, was Hamlet ihr in der besagten Szene vorwirft. Es wird bei Goetz in der Rahmenhandlung und im anzitierten Binnenstück Untreue angedeutet. Die Anspielung lässt in der Rahmenhandlung ein Liebesverhältnis der Ophelia-Darstellerin mit Manfred vermuten. Nach Polonius' Aussage «kokettiert [sie] mit ihm, um Conny eifersüchtig zu machen» (Barcarole, 994). Dieses Liebesverhältnis birgt insofern Komikpotential, als es sich nicht konform zu den Rollen im Hamlet-Schauspiel verhält respektive durch die Doppelrolle der Ophelia-Darstellerin für Verwirrung sorgt: Wohl liebt Hamlet dort Ophelia, diese hat aber keine Liebesbeziehung mit dem König. Durch den Verdacht auf Untreue wird eine Analogie hergestellt zwischen der Rolle der Ophelia-Darstellerin in der Rahmenhandlung (also in ihrem Privatleben) und der Rolle der Königin in Shakespeares Stück. Eine weitere Parallele kann man zwischen Connys Rolle und jener des Geists von Hamlets Vater ziehen. Die Darstellerin der Ophelia hält ihre Schauspielerkollegen dazu an, Conny den «blöden Verdacht aus[zu]reden» (Barcarole, 993) – gemeint ist die Vermutung, sie könnte eine Affäre mit Manfred haben. Conny seinerseits zitiert in der Folge die Rolle des Geistes von Hamlets Vater, identifiziert sich also bezüglich seines Privatlebens mit ihm. Conny deutet an, ihm sei wie Hamlets Vater Untreue widerfahren. Er fühle sich dadurch «[e]rniedert zu einem Sünder, / Von Natur durchaus armselig gegen mich!» (Barcarole, 995; vgl. Hamlet: I, 5. Auftritt, 288). Eine weitere Aussage des Geistes von Hamlets Vater über seinen Bruder, den (neuen) König und Ehemann von Hamlets Mutter, rezitiert Conny anschließend: «O schaudervoll, höchst schaudervoll!» (Barcarole, 995; vgl. Hamlet: I, 5. Auftritt, 288). Sowohl in den zitierten Shakespeare-Szenen als auch in der Rahmenhandlung des Einkakters geht es um Untreue und Rivalität; der Geist von Hamlets Vater fühlt sich bei Shakespeare hintergangen. Dasselbe gilt für Conny, der sich in der Rahmenhandlung von Manfred übervorteilt fühlt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich für die

¹²⁶ «Schwachheit, dein Nam' ist Weib [...] O schnöde Hast, so rasch / In ein blutschänderisches Bett zu stürzen!» (Hamlet: I, 2. Auftritt, 274f.).

Szenen hinter der Bühne Mischcharaktere ergeben, für Conny zwischen den Rollen von *Hamlet* beziehungsweise dem *Geist von Hamlets Vater*, für die Ophelia-Darstellerin zwischen der Rolle von *Ophelia* einerseits und jener der *Königin (Hamlets Mutter)* andererseits. Es ist wahrscheinlich, dass die Schauspielerin der Ophelia in der Binnenhandlung tatsächlich eine Doppelrolle spielt und auch als Königin auftritt. Das Gleiche kann jedoch eher nicht auf den Hamlet-Darsteller zutreffen, da der Geist und Hamlet in derselben Szene auftreten, weshalb die Rollen nicht von *einer* Person gespielt werden können (vgl. Hamlet: I, 5. Auftritt, 285-288). Auch in der folgenden Szene erscheinen die verschiedenen Rollen und Ebenen geschickt ineinandermontiert.

HAMLET *zu Ophelia*: Du bist blaß?

OPHELIA *leise*: Dein Verdacht ist unbegründet!

HAMLET *ebenso*: **Geh in ein Kloster**, Ophelia ...

OPHELIA: Nur mit dir!

(Barcarole, 1003; Hervorh. des Zitats M.H.; vgl. Hamlet: III, 1. Auftritt, 314 und 317)

Einerseits bezieht sich die erste Aussage Ophelias auf die Ebene der Rahmenhandlung, wenn sie zu Conny sagt: «Dein Verdacht ist unbegründet» (Barcarole, 1003). Hier wird aber auch auf die Figuren aus dem Binnendrama, *Ophelia* und *Hamlet*, und auf die Ebene der Hypodiegese eingegangen, indem ein bekanntes wörtliches Zitat angeführt wird aus dem (auf der fiktiven Bühne zu diesem Zeitpunkt noch nicht gespielten) dritten Akt von Shakespeares Stück und indem Teile der Binnenhandlung hinter der Bühne nachgespielt werden. Ophelias Blässe scheint auf den Tod der Figur in der Binnenhandlung vorauszudeuten.

Auch an anderen Stellen weichen die Darsteller hinter der Bühne von ihren eigentlichen Rollen ab und verwenden ausgewählte Zitate aus dem Binnenstück für die Rahmenhandlung – was meistens eine komische Wirkung hat: Güldenstern beschwichtigt Conny alias *Hamlet* mit den Worten von *Hamlets Mutter*: «Wirf, guter Hamlet ab, die nächt'ge Farbe, / Und laß dein Aug' als Freund auf Dänmark ruhn!» (Barcarole, 1003; vgl. Hamlet: I, 2. Auftritt, 272). Im Weiteren zitieren Rosenkranz und Güldenstern alternierend den Sprechtext des *Königs*. Sie möchten damit Conny überreden, Stegreif zu spielen: «Zeig' einen Willen, der dem Himmel trotzt [...]» usw. (Barcarole, 1003; vgl. Hamlet: I, 2. Auftritt, 273 – dort: «zeigt» statt «zeig'»). Conny alias *Hamlet* antwortet Rosenkranz mit Hamlets eigener Replik: «Ich will Euch gern gehorchen, gute Mutter!» (Barcarole, 1003; vgl. Hamlet: I, 2. Auftritt, 273)¹²⁷ – was komisch wirkt durch die weibliche Auslegung von Güldensterns Männerrolle. Im Binnenstück fassen nämlich die Darsteller von Rosenkranz und Güldenstern ihre «Rollen [...] homosexuell auf» (*Neben-*

¹²⁷ In der mir vorliegenden Ausgabe steht «gnäd'ge Frau» an Stelle von «gute Mutter» (vgl. Hamlet: I, 2. Auftritt, 273). Goetz' Variante wirkt jedoch komischer.

text, Barcarole, 992). Sie spielen sie hinter der Bühne in diesem Sinne weiter (ebd., 992f). So sind auch ihre bewundernden Worte für den Hamlet-Darsteller zu deuten, den sie als etwas effeminiert beschreiben:

ROSENKRANZ: Herrlich finden wir ihn!

GÜLDENSTERN: So männlich!

ROSENKRANZ: Und doch so zärtlich!

GÜLDENSTERN: Fast weiblich!

[...]

GÜLDENSTERN: Und wenn er «Stegreif» spielt! ... Da finde ich ihn noch besser, als wenn er die Verse irgendeines Shakespeare aufzusagen hat!

POLONIUS: «Irgendeines» ist gut!

(Barcarole, 993)

Es stellt sich heraus, dass sich Conny und Manfred hinter der Bühne damit amüsieren, gegeneinander Stegreiftheater zu spielen: Kürzlich hat Conny (als Hamlet) dabei Manfred (als König) «16:5» geschlagen (ebd., 995). Dafür steht nun eine «Revanche» an (ebd.). Obwohl sich Conny zuerst ziert, folgt die Improvisation sogleich: Die Stegreifbinnentheater in *Die Barcarole* stehen in engerem Zusammenhang mit der Hamlet-Thematik und der Binnenaufführung und werden deshalb im Anschluss besprochen (siehe unten, Kap. 7.2.).

7. Besondere Theatereinlagen: Eine Binnenhandlung als Stegreiftheater

7.1. Improvisierte Theatereinlagen

La rampe ! Mur de lumière dont nous avons la nostalgie... qui constitue le quatrième côté du décor... qui nous aveugle et nous éclaire.

(Toâ: I, 274)

Als Spezialfall eines Theaters im Theater sollen in diesem Kapitel improvisierte Theatereinlagen behandelt werden. Die Stegreiftheatereinlagen aus dem Einakter *Die Barcarole* von Goetz weisen beispielsweise solche als Improvisationen zu bezeichnende Passagen auf. An dieser Stelle wird ebenfalls auf die *Seifenblasen*-Serie (1963) in ihrer Gesamtheit genauer eingegangen und beispielsweise die vielschichtige Konstruktion dieser Trilogie beleuchtet, zu welcher der Einakter *Barcarole* gehört. Auch dem Binnentheater von Guitrys *Toâ* (1949)¹ verleiht die scheinbar unvorhergesehene Einmischung von Ecaterina in den Theaterablauf insgesamt einen improvisierten Charakter. Dieses experimentelle Stück, welches als *Mise en abyme* ebenfalls den Titel *Toâ* trägt, wird hier außerdem als Spezialfall von Theater im Theater besprochen, weil darin auf besondere Weise mit den verschiedenen Theaterebenen gespielt wird. Da es eine Theateraufführung beinhaltet, hätte es thematisch auch in das Kapitel 6 gepasst, manche der in Kapitel 6.1.2. besprochenen Fälle Guitrys weisen bekanntlich zugleich einige Merkmale eines improvisierten Theaters auf, etwa die Komödie *Jean III* oder auch *On ne joue pas pour s'amuser*. Als weitere Stücke mit Stegreif-Charakter werden im vorliegenden Kapitel *Der Lampenschirm* (1911)² von Goetz sowie *You're telling me* (1939)³ von Guitry besprochen, die eine paradoxe dramatische Form aufweisen. Diese beiden Komödien können genauer mit dem Begriff der aporetischen Ipsoreflexion erfasst werden.

Als *Improvisation* bezeichnet man «eine spontane Darbietung, die nicht auf exakter vorheriger Fixierung, etwa einer schriftlich festgelegten Notation oder einem ausformulierten Text, basiert» (Eilert 2000, 140). Sie «wird meist mündlich und vor Publikum realisiert: Textproduktion und -rezeption erfolgen überwiegend in einer simultanen Face-to-face-Kommunikationssituation [...]» (Schulz 2003, 503). Auch wenn ein Bin-

¹ Datierung nach: *Paratext*, Toâ, 253. Es handelt sich bei dieser Komödie um die Neubearbeitung einer 1939 unter dem Titel *Florence* aufgeführten Komödie (uraufgeführt im *théâtre de la Madeleine*, Paris), vgl. ebd., 257.

² Das Stück wird datiert nach der Angabe der Entstehungszeit gemäß *Paratext*, Lampenschirm, 14. Bei Knecht (1970, 216) fehlt die Datierung. Die Uraufführung fand erst 1925 statt, vgl. Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage (2011): Curt Goetz. *Der Lampenschirm*. Kein Stück in drei Akten. [Onlinefassung]. URL: <http://www.theatertexte.de/data/s._fischer_verlag/1790201997/show> (22.05.2013).

³ Datierung nach: *Paratext*, *You're telling me*, 23. Eine weitere Variante des gleichen Stücks (ebd., 23ff.) wurde nicht in die Analyse miteinbezogen.

nenpublikum teilweise fehlt, spielen die hier vorgestellten Stegreifproduktionen alle vor Zuschauern, nämlich vor dem echten Publikum.

7.2. Eine improvisierte Binnenhandlung als intertextuelle Vermischung von Dramenebenen

Die Merkmale einer Improvisation treffen auf die Stegreifeinlagen zu, die im Stück *Die Barcarole* von Goetz vorkommen. Die erwähnten Voraussetzungen für ein Improvisationsstück erfüllte beispielsweise auch die *Commedia dell'arte*, bei der das Theaterstück einigen allgemeinen Vorgaben folgte, jedoch die «Details der Handlung wie der Figurenreden teilweise frei erfunden, zumindest aber abgewandelt oder neu kombiniert wurden» (Eilert 2000, 140). Dies ist auch für die Stegreifeinlagen in *Die Barcarole* von Goetz der Fall, die sich an den Vorgaben der Handlung bei Shakespeare orientieren, diese dann aber scheinbar frei improvisieren und *Hamlet*-Zitate in die Stegreifdarbietungen einbauen. Diejenigen Schauspielerkollegen aus der Rahmenhandlung der *Barcarole*, welche selber nicht Stegreif spielen, fungieren dabei als eine Art Binnenpublikum, während eigentliche Binnenzuschauer fehlen, da sich die Stegreifhandlung bekanntlich hinter der Bühne abspielt. Jedoch ist eine Präzisierung in Hinblick auf die Definition einer Stegreiftheatereinlage notwendig: Es geht in den vorliegenden Stücken darum, diese Binnentheatereinlagen als spontane Improvisation unter Schauspielern *erscheinen zu lassen* – im Gegensatz zu einer *tatsächlichen* Improvisation ist aber der Wortlaut der Stegreifdarbietungen in den besprochenen Stücken vom Autor als Teil des Dramentexts von vornherein festgelegt. Dies gilt auch für andere als improvisiert erscheinende Dramen, etwa für Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor* oder auch sein «Bühnenstück von 1930, *Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt* («Questa sera si recita a soggetto»)» (ebd., 141). Bereits Tiecks Dramen weisen Beispiele einer solchen «fixierte[n] Improvisation» auf (ebd.). Darunter fallen auch vermeintlich «spontane» Zuschauer-Aktionen[,] [die] bereits in den Textfassungen vorgesehen» sind (ebd.). Im Kapitel 6.1.2. wurde bereits auf einige solche Fälle hingewiesen, denn das Aus-der-Rolle-Fallen von Figuren während einer Aufführung verleiht dem entsprechenden Stück in der Regel einen improvisierten Charakter. Stegreifeinlagen sind aber, genauso wie andere Theatereinlagen, als fiktionale Einlagen zu betrachten, da sie sich auf eine erfundene Welt beziehen – wenn jemand aus der Rolle fällt, wird diese erfundene Welt scheinbar «spontan» und entgegen dem Bühnenmanuskript verändert. Genauso fiktional ist die (dabei dem Publikum oft als «echt» erscheinende) Rahmenhandlung.

Der Auftakt zum ersten Stegreiftheater bei Goetz erscheint verhältnismäßig banal. Die spielerische Form ist hier ebenso wichtig wie der Inhalt. Für die Zuschauer dienen die Anspielungen dazu, die Handlung von *Hamlet* als eines der Binnenstücke in der *Barcarole* einerseits zu vergegenwärtigen, andererseits zu parodieren:

HAMLET:
Mein königlicher Ohm und Vater,
**Laßt Euch die Warnung in die Ohren träufeln –
Wiewohl von «Ohrenträufeln» an diesem Hofe
In Eurer Gegenwart und Gedanken an den toten König
Noch nicht einmal g e f l ü s t e r t werden sollte! –⁴**
Laßt, sage ich, es Euch zur Warnung dienen:
Man z w i n g t nicht Hamlet, Prinz von Dänemark,
Etwas zu tun, was grad zu tun er just nicht aufgelegt!
STIMMEN:
Oh ja ...
Tu's uns zulieb! ...
So seid doch still! ...
So seid doch still! ...
Sie sind schon mitten drin! ...
KÖNIG: Die Frage steht: es k n e i f t mein königlicher Sohn?
HAMLET *mit einer Verbeugung*:
Wenn es Euch so beliebt, mein Vater!
STIMMEN:
Nein, nein ...!
Protest! ...
Sei doch kein Spielverderber ...

(Barcarole, 995f.; vgl. Hamlet: Hervorh. und Anm. zur intertextuellen Anspielung M.H.)

In der Szene geht es vor allem darum, dass Conny die Lust auf ein Stegreifduell zu fehlen scheint. Indem er genau diese Idee jedoch als Improvisation thematisiert und dabei seine Bühnenrolle des Hamlet abwandelt, kommt paradoxerweise dennoch Stegreifdichtung zustande, also das, wofür er eigentlich «just nicht aufgelegt» ist (ebd.). Und genau auf diesen Widerspruch weisen die Stimmen, wiederum in paargereimten Versen, hin (vgl. ebd.). Als Conny (Hamlet) den Reim nicht mehr einhält, bezeichnen sie ihn als «Spielverderber» (vgl. ebd.) – aber genau durch diesen unreinen Reim wird die Paarreim-Struktur (knapp) wieder eingehalten. Der Ausdruck «Spiel» deutet außerdem auf den Improvisations- und Spiel-Charakter des Stücks hin und macht gleichzeitig deutlich, dass es sich hier um ein improvisiertes Theater im Theater handelt – mit teilweise aufälligen Bezug zur Rahmenhandlung.

⁴ In der kursiv gesetzten Passage des Stegreif-Theaters wird angespielt auf den Tod des alten Königs in Shakespeares *Hamlet*, der seinem Sohn später als Geist erscheint. Der alte König ist dadurch gestorben, dass ihm sein Bruder (der aktuelle Herrscher bzw. König) Gift in die Ohren geträufelt hat (vgl. die *Rede des Geists von Hamlets Vater*, wo es heißt: «Und träufelt' in den Eingang meines Ohrs/ Das schwärende Getränk; wovon die Wirkung/ So mit des Menschen Blut in Feindschaft steht» (Hamlet: I, 5. Auftritt, 287). Durch die Tötung kommt Hamlets Oheim an die Macht und heiratet die Mutter Hamlets. Dieser will den Mord mithilfe des Binnentheaters *Die Ermordung Gonzagos* aufdecken: Der König soll sich durch sein Verhalten verraten, wenn er das Theaterstück sieht, welches ein Verbrechen enthält, das mit seinem eigenen identisch ist.

An dieser Stelle sei daran erinnert, dass Goetz im Stück *Barcarole* das Publikum die scheinbar *hinter* der Bühne ablaufenden Ereignisse sehen lässt – wozu die metatheatralen Stegreiftheatereinlagen der Schauspieler während der Pause gehören – während die realen Zuschauer jedoch der scheinbar parallel zu diesem Ereignissen hinter der Bühne ablaufenden eigentlichen *Vorführung* von Shakespeares *Hamlet*, auf die in der Stegreifdichtung thematisch Bezug genommen wird, nur ganz punktuell akustisch beiwohnen. Die Pause findet nach dem Ende des 2. Aktes von Shakespeares *Hamlet* statt (vgl. ebd., 991). Und die gezeigten Binnen-Stegreiftheaterdarbietungen hinter der Bühne knüpfen thematisch an das Binnenstück aus *Hamlet* an, welches auf der Bühne (die der Zuschauer nicht sieht) noch vor der Pause angekündigt und über Lautsprecher hinter der Bühne mitgehört wird.

Das Stegreiftheater der Schauspieler hinter der Bühne wird von den Stimmen weitergeführt mit dem unreinen Reimpaar *still/drin*⁵ (vgl. ebd.). Es enthält in der Folge Paarreime, genauso wie das *mouse-trap*-Binnenstück aus *Hamlet*, in dem es um die Ermordung Gonzagos geht (vgl. *Hamlet* III: 2. Auftritt, 325ff.). In der ersten Improvisation der *Barcarole*-Schauspieler gilt es als eine Art Spielregel vor allem den Paarreim einzuhalten und damit außerdem möglichst gelungene Pointen und Effekte zu erzielen.

Die Rollen aus dem teilweise parallel zu den Ereignissen auf der Bühne ablaufenden *Hamlet*-Drama, welches zu diesem Zeitpunkt aber durch die Pause unterbrochen ist, werden hinter der Bühne im ersten, eigentlichen Stegreif-Binnentheater von den Schauspielern beibehalten. *Der König* und sein Sohn *Hamlet* treten in ihrer Rollenverkleidung auf und gleichzeitig treten Manfred und Conny, wie die Schauspieler-Figuren privat heißen, im Stegreifreimen gegeneinander an. In *Die Ermordung Gonzagos* – dem sogleich im Anschluss an die Pause auf der Bühne aufzuführenden Binnenstück aus Shakespeares *Hamlet* – agieren ebenfalls zwei Personen, der König und die Königin (vgl. *Hamlet* III: 2. Auftritt, 324ff.).

Inhaltlich geht es in Goetz' Einakter darum, dass *der König* alias Manfred «Revanche [fordert] [f]ür die letzte Stegreifschlacht» (*Barcarole*, 995). Als er in einer Replik keinen Vers findet, unterbricht ihn Hamlet und liefert den passenden Reim, worüber sich der König, stets noch im Rahmen des Stegreiftheaters, ärgert:

KÖNIG: *wütend*
 Hier stehen die Getreuen meines Reichs:
 Ich rufe euch zu Zeugen, wert und warme Brüder:
 Dich Rosenkranz und lieber Gölldenstern,

⁵ Was deren Unfähigkeit zu Reimen unterstreicht. Durch die verschärfte Unreinheit (ill/in) trifft ebenfalls der Unterbegriff «Halbreim» zu, vgl. Fricke/Zymner 1996, 98 (Halbreim) sowie ebd., 101 (unreiner Reim).

Dich Güldenstern und lieber Rosenkranz,
 Und dich, du alter Affenschwanz,
 Der, glaube ich, Polonius heißt,
 Und der in allerjüngster Zeit
 Aus blöder Überheblichkeit
 So gern auf seinen König sch...impft,
 Ich rufe, sag' ich, euch zu Zeugen,
 Daß dieser Wicht mich unterbrach,
 als ich noch fließend weitersprach!
 (Barcarole, 996f.)

Hier verwendet der König auch derbes Vokabular, beispielsweise im komisch wirkenden Fehltreffer *heißt/sch...impft* (ebd.) Dies verdeutlicht einerseits seine Wut und lässt die Stegreiftheatereinlage insgesamt farcenhafte wirken. Der sprachliche Tabubruch kontrastiert dabei mit der erhabenen Sprache des *Hamlet*-Dramas. Conny alias *Hamlet* kontert, indem er gerade auf diesen Aspekt eingeht und die Redeweise seines Kontrahenten und allgemein die Sprache hinter der Bühne metatheatral kritisiert:

HAMLET:
 War das die Sprache eines K ö n i g s?
 Mein Stief- und Vater denkt dran ...
 – Mehr Stiefel denn als Vater dann! –
 Was neulich wurde kundgetan
 Gezeichnet vom Herrn Intendant:
 Es sei der Ton in den Kulissen
 Betrübtlich weit herabgeschlissen
 (Barcarole, 997)

Die Aufmerksamkeit des Publikums wird explizit auf die *Abweichung* der Darbietung des vermeintlichen *Königs* von der Sprache Shakespeares gelenkt. Dieser inadäquate Sprachgebrauch wirkt parodieren und rückt insbesondere Manfred alias den *König* in ein schlechtes Licht. Conny beispielsweise verwendet einen weniger derben Wortschatz. Andererseits wird auf diese Weise auch an die gattungstypische Sprache einer Farce angeknüpft, die traditionell derben Wortschatz aufweist.

Goetz macht für alle diese Stegreiftheatereinlagen (und die ganze Handlung hinter der Bühne) in der Regieanweisung folgende strikt einzuhaltende Vorgabe: «Dieses Spiel unter Schauspielern kann und darf nur von Klassiker-Spielern klassisch geschau-spielert werden, sonst geht's ins Oge» (*Nebentext*, ebd., 991). Nur dann, wenn es Schauspieler sind, die beide Stilregister beherrschen, das klassisch-erhabene der Tragödie ebenso wie jenes des farcenhafte Stegreiftheaters, kann die von Goetz gewünschte Wirkung gelingen.

Wovor Goetz hier im Nebentext gewarnt haben mag, wird am ehesten deutlich, wenn man *Die Barcarole* mit den *Hamlet*-Dreharbeiten in *Der Hahn im Korb* (1920) vergleicht: Im zweitgenannten Stück handelt es sich gemäß Untertitel um einen *Ulk*, worin die Komik vor allem darin besteht, dass die Figuren (insbesondere der Geist von Hamlets Vater) lächerlich und dilettantisch erscheinen, weil sie von den Schauspielern inadä-

quat dargestellt werden. Genau dieser Eindruck darf in *Die Barcarole* nicht entstehen. Die Gefahr, dass die Szene in eine Blödelei abdriftet, ist jedoch gerade auch wegen der Verwendung derben Wortschatzes vorhanden. Die Zuschauer sollen indessen den Eindruck bekommen, dass es sich tatsächlich um professionelle Schauspieler handelt, die soeben auf der Bühne noch überzeugend die *Hamlet*-Tragödie gespielt haben. Und die Komik muss gerade durch den Kontrast der parodistischen Improvisationseinlagen mit dem eigentlichen *Hamlet*-Stück entstehen und in den Abweichungen der Rollen zu jenen in *Hamlet* begründet sein.

Die Barcarole enthält noch eine zweite Stegreiftheatereinlage – diese wird ermöglicht, da sich die Pause nach dem zweiten Akt von *Hamlet* wegen einer Theatervorhang-Panne unerwartet um etwa zehn Minuten verlängert (siehe *Nebentext*, Barcarole, 1002). Diesmal soll mit eindeutigerem Bezug auf die Rahmenhandlung (das heißt, auf das Privatleben der Schauspielerfiguren) als Stegreifdarbietung «eine Ehetragödie» gespielt werden, was im Haupttext, genauso wie die Rollenverteilung, metatheatral thematisiert wird (Barcarole, 1004). Manfred alias *der König* übernimmt die Rolle des «Liebhaber[s]» (ebd.), Conny alias *Hamlet* spielt den «Ehemann» (ebd.) und *Ophelia* erklärt sich dazu bereit, die «ungetreue Ehefrau» zu verkörpern (ebd.). Obwohl die Figuren darin zum Teil ihre Rollennamen aus *Hamlet* behalten, weist dieses neue Stegreiftheater vorerst kaum Parallelen zur Handlung von *Hamlet* auf. Es spiegelt vielmehr verfremdet die Gegebenheiten der Rahmenhandlung wider, die dem Publikum aber nur auf diese Weise vermittelt werden. Deshalb kann man bei diesen Einlagen von einer der Aufführungsnorm widersprechenden Vermischung der Dramenebenen im Sinne einer Metalepse ausgehen (vgl. Klimek 2010, 80), zumal darin Rahmenhandlung und Improvisationstheater nicht klar auseinanderzuhalten sind. Gleichzeitig wirkt diese Vermischung durch den Stegreifcharakter aber auch sehr stark als von den Schauspielern *inszeniert* – gerade durch das Zeigen des Spiels *hinter* der Bühne – und dadurch insgesamt dennoch weniger paradox, als wenn ein Schauspieler sich ganz mit einer Rolle in einer nicht improvisierten Binnenhandlung identifizieren würde. Die Stegreiftheatereinlage wird wiederum (wie *Die Ermordung Gonzagos*) «in Versen» gespielt (Barcarole, 1004), was dem Publikum durch die entsprechende metatheatrale Aussage auf der Bühne bewusst gemacht wird. Außerdem soll die Improvisation «Gesang und Tanz» beinhalten (ebd.), was ebenfalls im Haupttext thematisiert wird. Manfred (der *König* respektive Ehemann) spielt hier gleichzeitig einen «Dichter» (ebd.), welcher das zweite Stegreifstück durch einen «Monolog» eröffnet

(ebd.).⁶ Durch diese Konstellation wird an das Vorspiel zu den *Seifenblasen* erinnert, in dem auch eine Autorenfigur auftritt. Im Stegreiftheater handelt es sich hierbei indessen um einen Poeten. Dass die Darbietung ein Stegreifstück darstellt, wird an dieser Stelle *auf* (respektive *hinter*) der Bühne explizit angesprochen: «Der weitere Fortgang ist der Improvisation der Akteure überlassen», gibt Polonius bekannt (ebd.).

Der *Erste Totengräber* (bzw. dessen Darsteller) kennzeichnet als «Märker» (ebd.) im zweiten Stegreiftheater «schlechte oder anstößige Reim[e]», indem er in Ermangelung einer Schreibtafel mit Laertes Schwert auf seine Schaufel einritz. Dieses Kratzgeräusch sorgt als *Running Gag* für Komik. Mit dieser Figur wird außerdem auf den «Merker» in Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* angespielt (vgl. *Meistersinger von Nürnberg*: II, 406 ff.). Der Reimwettstreit zwischen den Schauspielern bei Goetz entspricht gleichsam dem Wettsingen in Wagners Oper, außerdem weist dort die Gesangseinlage des Merkers (David) freie Knittelverse auf, und als solche können auch die Verse des Königs im ersten Stegreiftheater bei Goetz verstanden werden (vgl. Zitat oben, Barcarole, 996). Dies kann zudem als Bezugnahme des Autors auf die Anfänge der Komödie⁷ gedeutet werden: Goetz erinnert mit dieser Anspielung an das Nürnberger Fastnachtsspiel, welches dem Publikum durch Wagners Oper möglicherweise ein Begriff ist (wobei der Einakter *Barcarole* zu Goetz' Lebzeiten nicht aufgeführt wurde und deshalb vor allem ein Lesepublikum erreicht haben mag).

Das zweite Stegreif-Binnentheater beginnt mit einem *Faust*-Zitat des Königs, welches ihm der Märker als Plagiat anlastet:

KÖNIG: [...]
Da steh ich nun, ich armer Tor ...
MÄRKER *erzeugt mit Dolch und Schaufel ein misstönendes Geräusch: Rätsch!*
KÖNIG: [...]
Doch nein, das kam schon einmal vor! Er setzt sich.
Da sitz ich nun, ich armer Narr,
Und bin so klug, als wie ich war!
Und grüble hin und grüble her,
Und sinne kreuz und sinne quer,
Und hab ich's zu Papier gebracht,
Seh ich: es war schon mal gedacht!
(Barcarole, 1005; vgl. *Faust I*: Nacht, 20)

Im Gegensatz zu einem intertextuellen Bezug wird das geflügelte Wort hier offensichtlich zitiert und damit zusammenhängend metatheatral die Schwierigkeit für einen

⁶ Ähnliche Prologe kommen bei Guitry vor, so beispielsweise in *Toâ* (1949) oder in *Sa dernière volonté ou l'optique du théâtre* (1939), wo (an Stelle des Regisseurs) der echte Autor Guitry, der gleichzeitig den Schriftsteller in der Rahmenhandlung spielt, am Ende des ersten Aktes in einem Monolog das folgende Binnentheater ankündigt, dem zweiten Stück als Prolog dienend. Diese Technik wird ebenfalls in der Oper *Hoffmanns Erzählungen* angewandt.

⁷ Auf ähnliche Weise tut dies Guitry im Stück *Deburau*, siehe Kap. 6.2.1.

Schriftsteller angesprochen, der Forderung nach Originalität nachzukommen – ein Anspruch, der auch an das Unterhaltungstheater immer wieder gestellt wird. Als postmoderne Position kann die Feststellung des Königs alias *Dichters* verstanden werden, alles sei «schon mal gedacht» worden (Barcarole 1005.).

Die weiteren Verse parodieren die Dichtkunst, die auch in Wagners zuvor erwähnter Oper ein Thema ist, was bei Goetz jedoch wiederum verwoben wird mit der Liebesthematik der Rahmenhandlung. Die Geliebte des Poeten wird bei Goetz (nach Dante) «Beatrice» genannt (ebd.).⁸ Passend evoziert Goetz im Stegreiftheater die Sonett-Form. Wenn er *Hamlet* sagen lässt: «Ich fürcht, ich stört euch grad beim Dichten» (ebd., 1007), so verweist er damit intertextuell auf Mörikes Gedicht *Zwei dichterischen Schwestern*⁹, bei dem die Sonett-Reime vom Leser zu ergänzen sind – wobei diese spielerische Form an das hier gespielte Stegreifspiel erinnert. In Mörikes Gedicht kommt außerdem Petrarca anstelle des (bei Goetz im Stegreiftheater auftretenden und vom König gespielten) Dante vor. Kurz darauf kommt Conny alias *Hamlet* wiederum mehrdeutig auf «die süßen Nichten» (ebd.) aus dem Sonett von Mörike zu sprechen, mit denen er gedenke «in aller Frühe rumzudichten» (ebd.), was der sächselnde Märker alias *erste Totengräber* als «[u]nanshdänch» taxiert (ebd.).

Als *Beatrice* tritt im Stegreiftheater die Darstellerin von Ophelia auf (ebd., 1006), über die einmal ausgesagt wird, ihr Name sei «nicht Leonore»¹⁰ (ebd., 1008). Die eigentliche Dreiecksbeziehung wird anschließend thematisiert (ebd., 1008-1010). Der eifersüchtige Ehemann (*Hamlet*) zieht einen Revolver, er macht dem Dichter alias *König* dessen Verhältnis zu *Ophelia* zum Vorwurf. Dieser verrät sich (sozusagen in Bezug auf die Binnen- und Rahmenhandlungen) und gibt sein Verhältnis zu. Er wird darum im inter-

⁸ Die Bezugnahme auf das Paar Dante und Beatrice findet sich auch in Guitrys Stück *Jean III*, vgl. unten Kap.6.1.2.

⁹ Mörike: *Zwei dichterischen Schwestern* von ihrem Oheim (entstanden 1827, Ausgabe 1867).

¹⁰ Dies kann als intertextuelle Anspielung auf die Figur der Leonore gelesen werden, die auch in der Oper *Hoffmanns Erzählungen* explizit erwähnt wird und auf welche Goetz' Einakter Bezug nimmt (siehe Kap. 8.5.). Es werden in Offenbachs Oper verschiedene Liebespaare erwähnt, nämlich Wilhelm und Leonore, Herrmann und Gretchen sowie Nathanael und Fausta (vgl. *Hoffmanns Erzählungen*: Vorspiel, 11.) Die Erwähnung des Namens Leonore kann aber auch als Anspielung auf die Figur Leonora bei Pirandello gelesen werden, die im Stück *Questa sera si recita a soggetto* (*Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt*) vorkommt, uraufgeführt im Jahre 1929 – Pirandellos Stück weist, genauso wie *Die Barcarole* Opernbezüge auf. Beispielsweise spielt es auf *Il Trovatore* von Verdi an, worin die Figur der Leonora vorkommt. Bei Pirandello tritt genauer eine Figur des Rahmenstückes, «Totina als Leonora», auf (vgl. Schöpflin 1993, 565). Es ist denkbar, dass Goetz mit seiner Einakter-Seifenblasen-Trilogie Bezug auf Pirandellos Trilogie des Theaters im Theater nimmt, wie er bereits in seiner Erstfassung von *Hokuspokus* auf Pirandello verweist. In diesem Zusammenhang fällt auch auf, dass Goetz in den Einakter mehrere Andeutungen einbaut, die in einem Zusammenhang mit Italien stehen, etwa Venedig (*Die Barcarole*), Elemente aus *Hoffmanns Erzählungen*) oder auch Dante und Beatrice. Explizit wird Pirandello hier als Vorbild jedoch nicht genannt, anders, als es Goetz in *Hokuspokus* getan hat.

nen Spiel von *Hamlet* erschossen. *Hamlet* zieht sich daraufhin die Kleider des Dichters an¹¹ und erwartet so die Ehefrau.

Anschließend geht das Stegreiftheater in wilden Gesang und Tanz über (Barcarole, 1011). Laertes spielt auf dem Flügel eine Melodie – es handelt sich in diesem dritten Teil um den «musikalischen Teil der Improvisation» (*Nebentext*, ebd., 1010). Erwähnt wird im Binnenstück mehrmals *Hänsel und Gretel* (ebd., 1010f.).¹² Musikalisch zitiert und gesungen wird «*Brüderchen, komm tanze mit mir*» (ebd., 1011; Hervorh. M.H.) – dieses heute allgemein bekannte Kinderlied stammt ursprünglich aus einem Musical – eben aus Humperdincks Musik-Märchentheater *Hänsel und Gretel*, auf das hier angespielt wird (vgl. *Hänsel und Gretel*: 1, 18).

Auf komische Weise wird in Ophelias Stegreifauftritt – durch die Worte: «Ach, das war ein schlimmes Ding,/ Wie es Hans und Gretel ging» (ebd., 1011) – der Stoff von *Hänsel und Gretel* mit *Max und Moritz* vermischt. Das gleiche gilt für Ophelias Aussage: «Ich wehe, wehe, wehe, wehe» (ebd.) – gefolgt von Hamlets Replik «Wenn ich an das Ende sehe» (ebd.), was wiederum ein – inhaltlich verfremdetes – intertextuelles Zitat aus Wilhelm Buschs Kinderbuch *Max und Moritz* darstellt.

Nach der musikalischen Improvisation wird das Stegreif-Liebesdrama fortgesetzt: Als Ophelia den verkleideten *Hamlet* (Conny) küsst, den sie in der Rolle als Ehefrau für ihren Geliebten hält, drückt er «ihr die Kehle zu» (*Nebentext*, Barcarole, 1012). Anschließend schlägt er «sie mit dem Hinterkopf auf die Bretter» (ebd.). *Hamlet*, der sich hier wie ein Irrer verhält, bezeichnet *Ophelia* außerdem als «blasse Puppe» (ebd.). Dies lässt wiederum auch an die Oper *Hoffmanns Erzählungen* denken, insbesondere an die Figur des Hoffmann (oder an den verrückt gewordenen Nathanael in der ihr zugrundeliegenden Erzählung).¹³ Laertes hält einen Epilog, der das Ende des Stegreifstücks anzeigt, und worin er ankündigt: «Es fällt der Vorhang, wie es Brauch» (ebd.). Nachdem die fiktionale Einlage hinter der Bühne explizit als solche thematisiert worden ist, beklatscht das aus den Schauspielern bestehende Binnenpublikum das Stegreifspiel (ebd., 1013) – wobei der Vorhang im Stegreifspiel gerade nicht fällt respektive immer noch eine Panne hat.

Die im Binnendrama erwürgte *Ophelia* – welche mit richtigem Namen Betty heißt, wie wir nun erfahren – liegt immer noch auf dem Boden. Dies beunruhigt die an-

¹¹ Auf ähnliche Weise verkleidet sich Leporello in Mozarts Oper als Don Giovanni

¹² Solche Märchenbezüge erinnern auch an Tiecks metatheatrale Märchenkomödie *Der gestiefelte Kater*. Auf Goetz' Beeinflussung durch Tieck verweist auch Knecht (1970, 168).

¹³ In der Rahmenhandlung vertritt Manfred (*der König*) im Gegensatz zu Conny (*Hamlet*) eine rationalere Position (vgl. Barcarole, 998, siehe unten, Kap. 8.5.).

deren Schauspieler. Auch das echte Publikum wird dadurch bezüglich des «ontologischen Status der Bühnengeschehnisse verunsichert» (Schöpflin 1993, 422): Durch die Parallelen zwischen Rahmen- und Binnenhandlung ist ein Mord ebenfalls auf der Ebene der Rahmenhandlung denkbar geworden. Diese Annahme wird gestützt durch *Hamlets* Worte: «Ich sagte euch doch, ich sei nicht in der Laune heute! ... [...] ... Wußtet ihr nicht, daß sie meine Geliebte war?» (Barcarole, 1013). Im Stegreifspiel hatte er hingegen die Rolle des Ehemannes gespielt, dort war Manfred der Geliebte (vgl. ebd., 1004).

Durch die vorhergehenden Verweise auf unheimliche Vorkommnisse im Zusammenhang mit der Oper *Hoffmanns Erzählungen* und durch das Spielen der unheilbringenden Barcarole-Melodie ist das Publikum darauf vorbereitet, dass etwas geschehen könnte. Hamlet verweist explizit auf die Gondelmelodie: «Die Barcarole mußtet ihr spielen!» (ebd., 1013).

Anschließend werden die Schauspieler zum Weiterspielen in der *Hamlet*-Tragödie auf der Bühne aufgerufen, denn die Panne mit dem Vorhang, ein «Kurzschluß», ist behoben (*Nebentext*, ebd.). Die Morde hinter der Bühne erweisen sich als von Conny inszeniert, denn Betty und Manfred stehen wieder auf, als die anderen bereits abgegangen sind.¹⁴ Wäre es ein «echter» Mord gewesen wäre, also einer mit tatsächlichen Auswirkungen auf die Rahmenhandlung, hätten wir es mit einer Metalepse zu tun gehabt, da die Tötung im Rahmen eines Binnendramas geschehen wäre. Hier wird die Metalepse jedoch nicht vollzogen, was für Goetz' Tendenz spricht, Ungereimtheiten im Theaterstück zuerst anzudeuten, aber am Ende aufzulösen (dies im Gegensatz zu beispielsweise Pirandello in *Sechs Personen suchen einen Autor*).

Die beiden Schauspieler sprechen, als eine Art Epilog, in Reimen weiter, ihre Aussagen können also zumindest formal immer noch als Stegreiftheater kategorisiert werden (vgl. Barcarole, 1014): Betty alias *Ophelia* äußert folgende Worte: «Das ist der Fluch vom Reimespiel: / Man reimt, wenn man schon nicht mehr will» (ebd.). – Mit dem «Fluch» wird das Unheimliche nochmals angesprochen (ebd.).

Die Stegreiftheaterdarbietungen illustrieren Connys und Manfreds Rivalität: Conny (alias *Hamlet*) rächt sich dadurch an seinem Gegenspieler, der ebenfalls um Betty (*Ophelia*) wirbt. Außerdem bezweckt insbesondere das zweite Stegreiftheater, die Treue der Geliebten zu prüfen. Dies stellt eine Parallele zu *Hamlet* dar, wo die Binnentheater-einlage ebenfalls der «Prüfung» dient (vgl. Art. *Blutrache*, Frenzel 1976, 73). Bei Shake-

¹⁴ Dieser inszenierte Mord hat eine Entsprechung im Nachspiel zu den *Seifenblasen*, wo er sich als genauso gestellt erweist wie im internen Spiel der *Barcarole*.

Shakespeare geht es indessen um das Beweisen der Schuld des Königs am Tod von Hamlets Vater. Das Erschießen des Königs (respektive Manfreds als Dichter) in Goetz' Binnenspiel stellt ebenfalls eine Parallele zur *Hamlet*-Tragödie dar. Goetz variiert jedoch die Todesarten: Bei Shakespeare ersticht Hamlet den König anstatt ihn zu erschießen wie bei (*Nebentext*, Barcarole, 1010; vgl. *Hamlet*: V, 2. Auftritt, 384). Ophelia wählt bei Shakespeare den Freitod und die Königin stirbt vergiftet (vgl. *Hamlet*: V, 1. Auftritt, 372).¹⁵ Betty, welche die Rolle der Ophelia verkörpert, aber (durch ihre angedeutete Doppelrolle) auch mit der Königin verglichen wird, wird bei Goetz von Hamlet erwürgt und niedergeschlagen (vgl. ebd., 1012).

Zusätzlich verläuft die Rivalität von Manfred und Conny analog zu Hoffmanns und Schlemihls Nebenbuhlerschaft um Giulietta im zweiten Akt der Oper *Hoffmanns Erzählungen*. Während bei Goetz der Dichter (dargestellt von Manfred) erschossen wird, siegt in der Oper jedoch Hoffmann (die Autorenfigur) mit dem Degen des Dappertutto und Schlemihl wird im Duell getötet. (vgl. Zentner 1978, 301).

Das Stegreifduell endet bei Goetz, nach Aussage des Märkers, auf der Ebene der Binnenhandlung mit einem «Unentschieden» (Barcarole, 1013). In der Rahmenhandlung entscheidet sich Betty alias Ophelia allerdings für Conny alias Hamlet, wie aus dem Schluss der *Barcarole* hervorgeht (vgl. ebd., 1014). Dass es sich zuvor um eine regelrechte Prügelei gehandelt haben muss, wird klar, da Betty und Manfred am Ende «humpelnd ab[gehen]» (*Nebentext*, ebd.) – die Folgen des Stegreiftheaters sind also auch in der Dramenwirklichkeit spürbar – aber dies scheint hier nicht paradox, da dies im Falle eines echten Theaterstücks auch geschehen kann. Das Spiel mit den verschiedenen Gattungen in *Die Barcarole* geht noch weiter – Um Opernbezüge im Stück geht es im Kapitel, das dem Musiktheater im Theater gewidmet ist (siehe Kap. 8.5.).

¹⁵ Das Thema des Todes wird auch angesprochen in Stoppards Stück «*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966)» (Schöpflin 1993, 500; kursive Hervorh. M.M.). Darin setzt sich Stoppard, ähnlich wie Goetz in *Die Barcarole*, im Rahmen eines Theaters im Theater mit dem *Hamlet*-Stoff auseinander, jedoch mit anderen Akzentsetzungen (siehe Schöpflin 1993, 500-510; zur Diskussion des Sterbens und der Todesarten auf der Bühne siehe ebd., 509f.). Bei Stoppard herrscht bezüglich der Todesszene ein weniger humoristischer Ton vor und die Diskrepanz zwischen Spiel und Leben wird akzentuiert (vgl. Schöpflin 1993, 509).

Bei *Toâ* (1949) von Guitry handelt es sich um die Neubearbeitung eines Stücks mit dem Titel *Florence* (1939). Für die vorliegende Untersuchung wird nur diejenige neue Fassung berücksichtigt, die länger und vielschichtiger ist, wie Kowzan betont: «L'intrigue en est plus complexe et le côté métathéâtral plus développé» (Kowzan 1991, 240).

Inhaltlich handelt es sich bei *Toâ* einerseits um eine typische Boulevardkomödie. Diese Gattungsmerkmale sind hier jedoch kombiniert mit vielseitigen Techniken des Theaters im Theater. Kowzan weist auf den Bezug zum Pirandellismo hin: «Sacha Guitry ne se contente pas d'y exploiter à fond le procédé de théâtre dans le théâtre, il y met une légère touche de pirandellisme» (Kowzan 1991, 239). Obwohl die beiden Stücke inhaltlich nur wenige Parallelen aufweisen, ist *Toâ* dennoch in gewissen Zügen Goetz' *Hokuspokus* ähnlich. Von Letzterem heißt es ebenso, Goetz sei mit diesem Stück «einen Schritt weiter auf Pirandello und den Surrealismus zu[gegangen]» (Ruppel 1996, 588). (Zu *Hokuspokus*, vgl. unten, Kap. 10.1.6. und 10.2.)

Im ersten Akt der Rahmenhandlung beginnt ein Schauspieler und zugleich Komödienautor namens Michel Desnoyers ein neues Stück zu schreiben. Dieses soll von der Trennungsgeschichte mit seiner Exfreundin Ecaterina inspiriert sein. Letztere hat ihn gerade verlassen in der Annahme, er habe eine neue Geliebte. Dadurch, dass hier die Entstehungsgeschichte des Stücks in Szene gesetzt wird, ähnelt dieser erste Akt einem Vorspiel. Da es sich bei Michel jedoch um einen *Auteur-acteur* handelt, tritt er später auch in der Binnenhandlung auf. Den Inhalt des neuen Stücks fasst der Autor wie folgt zusammen: «Au premier acte : la rencontre... telle qu'elle s'est produite, ici même, il y a six mois... [...] Son entrée... et sa déclaration d'amour immédiatement» (*Toâ*: I, 272). Über die nächsten Akte berichtet der fiktive Schriftsteller: «Au deux: le drame – le drame, enfin: la comédie – et au trois: son départ, après vingt-quatre heures d'une colère dont elle ne dira pas la cause» (ebd., 273).

Die Binnenhandlung ist zu diesem Zeitpunkt erst im Entstehen begriffen und noch nicht definitiv festgelegt. So erwähnt Michel noch eine weitere Möglichkeit für den zweiten Akt: «Ou bien alors, au deux: le drame de son départ... et au trois: son retour» (ebd., 274). Das Bühnenbild wünscht er sich wie folgt: «La reproduction fidèle de mon cabinet de travail. Chaque chose étant exactement reproduite: les tableaux, les livres, la boiserie, les objets d'art... » (ebd.). Diese Idee kommentiert Michel anschließend mit den Worten «Rien n'est trop beau pour le théâtre» (ebd.). Dieser Aussage des fiktiven Autors hätte Guitry sicherlich zugestimmt. Der «Bühnenraum im Boulevardtheater sollte [...] weder karg noch ärmlich ausgestattet sein, sondern als ein Beispiel für gelungene

Innenarchitektur erscheinen», wie Huber betont (1985, 252). Er hebt auch die Wichtigkeit von «Detailgenauigkeit und Komplettheit der Ausstattung» hervor (ebd.). Bei Guitry kommt noch das persönliche Interesse für Kunst hinzu, welches er mit Vorliebe auch auf der Bühne offenbart.

Im zweiten Akt wird das eigentliche Binnentheater in aufgeführter Form gezeigt. Dabei handelt es sich offensichtlich um das Stück, welches der Autor im ersten Akt entworfen hat. Das Binnenstück, geschrieben von Michel Desnoyers, wird im *Nouveau-Théâtre* aufgeführt, also in demselben Theatergebäude, in dem damals Guitrys Komödie *Toâ* gespielt wurde (vgl. Kowzan 1991, 240). Die Zuschauer der Rahmenhandlung fungieren zugleich als Publikum des Theaters im Theater, dessen Rolle sie übernehmen.¹⁶ Vor der Aufführung der Theatereinlage werden im Saal Programme für das Stück *Toâ*, «la comédie nouvelle en trois actes de Michel Desnoyers» verkauft (Toâ: II, 276). Dadurch wird die Mise-en-abyme-Konstellation verstärkt wahrnehmbar. Wahrscheinlich hat Pirandellos Stück *Ciascuno a suo modo* (1924) Guitry besonders in dieser ersten Szene inspiriert, wobei bei Pirandello anstelle eines Programms zum Stück «ein Extrablatt verteilt» wird (Schöpflin 1993, 536).

Die Binnenhandlung beginnt mit einer «annonce» durch Michel (Toâ: II, 276), also mit einem Prolog, von dem man vorerst nicht weiß, ob er Teil der Rahmen- oder der Binnenhandlung ist. Er habe vor zehn Minuten in einem Brief, der ihm überbracht worden sei, eine Morddrohung erhalten, verkündet der Schauspieler: Eine Zuschauerin wolle ihn im Verlauf der Aufführung töten.¹⁷ Michel bittet die Drohende, sie solle dieses Vorhaben in den ersten Szenen ausführen, in denen er allein auf der Bühne sei.¹⁸ Mit ei-

¹⁶ Vgl. Schmeling 1977, 232, Anm. 23 (zu 186).

¹⁷ Auf ähnliche Weise, wenn auch nicht wie hier im Rahmen eines eigentlichen Theaters im Theater, bekommt der Staatsanwalt in Goetz' Stück *Hokuspokus* eine Morddrohung. Möglicherweise ist auch diese bei Goetz von Pirandello inspiriert, da er im Vorspiel zu *Hokuspokus* explizit auf Pirandello Bezug nimmt.

¹⁸ Bei Pirandello geht es in *Ciascuno a suo modo* um den «Selbstmord eines renommierten ortsansässigen Künstlers» (Plocher 1995, 101) – dieses Stück hat wahrscheinlich Guitrys *Toâ* teilweise inspiriert. Laut Plocher ist der Selbstmörder in Pirandellos Stück «mit einer berühmten Schauspielerin verlobt» gewesen (ebd.). Nachdem der Geliebte letztere «mit einem anderen Mann» ertappt habe (ebd.), habe er «die Waffe gegen sich selbst gerichtet und sich umgebracht ...» (ebd.), fasst Plocher zusammen. Dies wird nun aber dem Theaterbesucher gegenüber vor der Aufführung als vermeintliche Wirklichkeit ausgegeben – eine entsprechende Schlagzeile kann der Theaterbesucher der Zeitung entnehmen, die im Saal verkauft wird (vgl. ebd.). Hier merkt man bereits, dass die Handlung bei Guitry einige Parallelen aufweist. Das Publikum erfährt, aus aktuellem Anlass werde an besagtem Abend die Geschichte rund um den Selbstmord des Prominenten «als Melodram auf die Bühne» gebracht (ebd.). Zur weiteren Verwirrung des Theaterbesuchers, der Pirandellos Stück beiwohnt, ist auch die berühmte Bühnenkünstlerin, die in den Selbstmord involviert gewesen ist, im Theatersaal präsent, und zwar hat sie sich unter das Publikum gemischt: Sie befindet sich «in einer Ecke des Foyers, umringt von einem Schwarm junger Herren [...], blaß, aufgelöst, den Tränen nahe, doch offensichtlich wild entschlossen, der Aufführung beizuwohnen.» (ebd.) Sie verspricht auch, keinen Skandal zu provozieren. Dann nimmt das Publikum wahr, wie auch ihr Geliebter, «der Baron [...] durch die Schwingtüren hereineilt» (ebd., 102), auch er mischt sich unter das Publikum (vgl. ebd.). (Bei der Zusammenfassung handelt es sich teilweise um die wörtliche Übersetzung des italieni-

nem Blick auf das Publikum fragt er «Vous n'êtes pas dans la salle, madame, n'est-ce pas?» (Toâ: II, 277). Das Sprechen *ad spectatores* erzielt den Effekt, dass die echten Zuschauer sich als Teil der Rahmenhandlung fühlen, also das Gefühl haben, auf der gleichen dramatischen Ebene zu sein wie Michel, der Schauspieler – die Ebenen der Fiktion und der Zuschauer-Wirklichkeit sind nicht mehr klar unterscheidbar, da sich «diese Grenze quer durch den realen Zuschauerraum» zieht (Klimek 2010, 88).

Auf Michels Anrede hin macht sich im Zuschauerraum eine Dame bemerkbar: Es handelt sich um Ecaterina, welche im Publikum sitzt, und zwar in der 3. Reihe Parquet in der Mitte (*Nebentext*, Toâ: II, 277).¹⁹ Weil diese Figur jedoch in der Rahmenhandlung nicht aufgetreten ist, kann das echte Publikum einen Moment glauben, dass es sich um eine echte Zuschauerin handelt. Tatsächlich an die Echtheit der Morddrohung glauben, wird das Publikum jedoch nicht, da Guitry von Anfang an nicht als Privatperson, sondern in seiner Rolle auftritt – im Stück heißt er bekanntlich Michel Desnoyers. Es handelt sich dennoch um den Fall einer *Mise en abyme*, bei dem den Zuschauern scheinbar der sichere Boden unter den Füßen weggezogen wird. Michel fragt die Dame, ob es ihr mit der Morddrohung ernst sei (Toâ: II, 277) – «Eh bien, alors, faites-le, madame... et finissons-en», meint er (ebd.). Die Tatsache, dass er die Dame siezt, wirkt auf das Publikum irreführend: Es scheint sich bei der Mörderin um eine für ihn Unbekannte zu handeln. Diese entgegnet Michel, ihn ebenfalls siezend:

Non... je le ferai quand j'en aurai envie... tout à l'heure... je verrai. En tout cas je vous préviens que puisque vous m'avez adressé la parole, je ne le ferai certainement pas avant de vous avoir dit tout haut ce que je pense de vous.
(Toâ: II, 278)

Nach und nach entpuppt sich Ecaterina durch ihre Aussagen für das Publikum erkennbar als Michels ehemalige Geliebte und dem äußeren Spiel zugehörig. Einen Hinweis, dass Ecaterina nicht zur Schauspieltruppe (also zum Binnenstück) gehören kann, gibt die Rahmenhandlung, in der es heißt, sie sei nicht mit Michel auf der Bühne aufgetreten (siehe Toâ: I, 273). Und vor dem Publikum behauptet Ecaterina, Michel immer noch siezend: «[J]e crois savoir que cette pièce que nous allons entendre a été faite avec notre

schen Dramentextes durch Plocher.) Im Original lautet die Passage im Nebentext: «Gli spettatori che entreranno nel teatro [...] vedranno l'attrice di cui il giornale ha dato le iniziali A.M., cioè Amelia Moreno là in persona, fra tre signori in *smoking*, che invano cercheranno di persuaderla a rinunciare al proposito di entrare nel teatro ad assistere allo spettacolo; vorrebbero portarla via; la pregano d'esser buona e togliersi almeno dalla vista di tanti che potrebbero riconoscerla [...] vuol fare uno scandalo? Ma lei, pallida, convulsa, fa segno di no, di no; vuol restare, vedere la commedia» (*Nebentext*, Ciascuno a suo modo: premessa, 120f.). Ihr Geliebter, der Baron, sagt, als er sich unter das Publikum mischt: «Sono infine un spettatore come gli altri.» (ebd., 121).

¹⁹ Dasselbe Motiv des vermeintlichen Mörders, welcher seine Absicht bekannt macht und sich selber zu erkennen gibt, kommt in *Hokuspokus* vor. In beiden Stücken wird die angekündigte Tat nicht ausgeführt.

aventure... » (Toâ : II, 278). Sie wirft Michel vor: «[V]ous ne pouvez rien garder pour vous de ce qui vous arrive» (ebd., 280). Ecaterina greift ein Vorurteil auf, das auch Guitry gegenüber bestanden hat, als sie dem fiktiven Autor vorwirft «[E]t comme le public de son côté n'ignore pas que les auteurs dramatiques racontent leur vie privée dans leurs pièces... » (ebd., 278).

Der Stücketitel spielt nicht zuletzt auch damit, dass Ecaterina, die anfangs gesiezt wird, *Toâ* (=toi) auf sich selbst bezieht. Der Titel wird von Michel auf der Bühne scherzhaft so erklärt: «Toâ est le nom d'un petit village qui se trouve situé à cinquante-trois kilomètres de Nagasaki, au Japon... et c'est là que nous nous trouvons au dernier acte de ma pièce» (Toâ: III, 304) – die Erklärung ist ähnlich absurd und ausgefallen wie jene zur Titelwahl von «Das Kleisterälchen» im Vorspiel zu *Hokuspokus* (1927), siehe Kap. 10.2.).²⁰

Durch Ecaterinas Intervention verzögert sich der Beginn der eigentlichen Binnenhandlung. Auch diese wird mehrmals von Ecaterina unterbrochen, welche sich durch den Text anvisiert glaubt. Sie charakterisiert sich durch ihre Unfähigkeit, zwischen dem Stück und der Wirklichkeit unterscheiden zu können. Indem sie Michel, der *Jean* spielt, wiederholt mit seinem wirklichen Namen anspricht, durchbricht sie die theatrale Illusion des Binnenstücks. Die Dame siezt Michel indessen weiterhin und er sie auch, wodurch der Zweifel bezüglich ihrer Identität beim Publikum vorerst bestehen bleibt. Das Bühnenbild des Theaters im Theater ist (gemäß dem Wunsch des Autors Michel) identisch mit jenem im ersten Akt der Rahmenhandlung.

Indem er Ecaterina als Zuschauerin die Binnenkomödie kommentieren lässt, hinterfragt und parodiert Guitry sein eigenes Theater beziehungsweise nimmt mögliche Kritikpunkte vorweg. Ecaterina unterbricht die Bühnenhandlung und deckt etwa Guitrys respektive Michels typische Theatertechniken auf, beispielsweise seine Verwendung des Telefons:

Ecaterina : Ah ! Le téléphone !... Il y avait longtemps !!! Voilà le principal personnage des comédies de Monsieur ! Il l'adore, son téléphone... d'abord, il peut parler tout seul interminablement... et, en plus, ça lui économise un acteur ! Non, mais sérieusement, je me demande comment on faisait les pièces autrefois, quand il n'y avait pas le téléphone.
(Toâ : II, 282)

²⁰ Dass Ecaterina nicht an diese Erklärung glaubt, wird durch ihre Aussage «assieds-toâ» in der folgenden Replik angezeigt (Toâ: III, 304). Eine analoge Schreibweise findet sich in einem Stück von Acharn mit dem Titel «*Voulez-vous jouer avec moi?*» (1923)» (Corvin 1989, 66; Hervorh. M.H.). Guitry selber wurde wegen seinem Hang zur Selbstdarstellung der eher böswillige Übername «Monsieur MOA» verliehen (Simso 1988, 10).

Das Telefon ist im Film und auf der Bühne ein beliebtes Requisit von Guitry, worauf Simsolo mehrmals hinweist (vgl. Simsolo 1988, 112/122).²¹ Am Telefon kündigt Jean (gespielt von Michel) seinem Freund Gaston an, seine Geliebte habe ihn vor mehreren Monaten verlassen. Er erwähnt eine neue Bekanntschaft:

Michel : On se console de tout, mon vieux... heureusement d'ailleurs.

Ecaterina : **Et avec qui t'en es-tu consolé ? Dis-le ?**

Michel : Avec un être délicat, sensible, attentionné...

Ecaterina : **Oh !!! J'aimerais bien la voir, celle-là !**

Michel : J'aurais tant de plaisir moi-même à te la montrer.

Ecaterina : **C'est toujours agréable d'entendre ça !**

Michel : **Mais, madame, ce n'est pas à vous que je parle !**

Ecaterina : **Non ... mais c'est moi qui te réponds !**

Michel : **C'est justement ce qui est intolérable, laissez-nous parler ce monsieur et moi.**

Ecaterina : **Quel monsieur ?**

Michel : **Celui qui est à l'appareil.**

Ecaterina : **Alors, c'est un vrai téléphone ?**

Michel : **Mais non, madame... je dis ça pour essayer de reprendre la pièce... mais je vous avoue franchement que je ne sais plus où j'en suis !**

Ecaterina : **Ah ! Tu l'avoues, Michel ! Oui, elle se confond trop, ta pièce avec la réalité... et tu dois commencer à t'en rendre compte.**

(Toâ : II, 284; Hervorh. der Rahmenhandlung; M.H.)

Das Telefonat wird durch Ecaterinas Interventionen unterbrochen, was den Verlauf der Binnenhandlung stört und im Sinne einer Stegreifhandlung verändert. Ecaterinas Intervention ist als Metalepse zu klassieren, da sie sich auf der Ebene der Rahmenhandlung befindet und verbal in die Binnenhandlung eingreift. Ecaterina verhält sich so, als rede Michel mit ihr, dabei spricht er mit dem fiktiven Zuhörer am anderen Ende der Leitung – dieser Effekt kommt dadurch zustande, dass am Telefon nur einer der Sprecher hörbar ist und sich Ecaterina in den Sprechpausen einschaltet. Auf diese Weise vermischen sich die Rahmen- und die Binnenhandlung unlogisch, wobei letztere für die Zuschauer als Fiktion erkennbar gemacht wird, zumal Michel wegen Ecaterina mehrmals aus der Rolle fällt (vgl. ebd.). Ecaterina beginnt Michel alias *Jean* zu duzen und stellt dadurch die Existenz der fiktionalen Figur, die er verkörpert, in Frage. Sie setzt Jean mit der Privatperson (Michel) gleich, als die er in der Rahmenhandlung wirkt. Dass Ecaterina Wirklichkeit und Fiktion nicht auseinanderhalten kann, zeigt auch der Moment, in dem nach der Echtheit des Telefons fragt. – hier handelt es sich um eine Metalepse, die zeigt, dass für Ecaterina beide Ebenen gleich «real» bzw. ununterscheidbar geworden sind. Komisch wirkt die zitierte Passage außerdem dadurch, dass Michels Antworten zu den eingeworfenen Fragen von Ecaterina passen – wobei sich die Frage stellt, inwiefern der Schau-

²¹ Guitry thematisiert, ebenfalls in *Toâ*, den Unterschied zwischen dem Telefon im echten Leben und dem Telefon auf der Bühne. Im Bezug auf das echte Leben sagt Michel: «Ça va moins vite qu'en scène, ici. Là-bas j'ai qui je veux, quand je veux... et je ne suis appelé que si je le désire» (Toâ: IV, 311). Die Komik besteht darin, dass Michel diese Aussage *auf der Bühne* macht und die Zuschauer wissen, dass auch seine Bühnen-Wirklichkeit fiktional ist.

spieler dem «ursprünglichen» Binnendramentext folgt respektive ab wann er diesen aufgrund der Störung verändert.

Als darauf Michels echte Kammerzofe Maria im Rahmen des Binnenstücks in der Rolle der Dienerin auftritt, spricht Ecaterina diese ebenfalls an. Dadurch vergisst auch Maria als Darstellerin ihre Rolle, was sich in ihrer Syntax niederschlägt: «C'est que j'aimais bien Madame, monsieur, moi. Madame était si bonne, si gentille.» (Toâ: II, 285). Von Simsolo stammt die folgende, treffende Rollenbeschreibung von Ecaterina:

La perturbatrice sert de révélateur. Elle dénonce les systèmes et les tricheries qui président aux spectacles de Sacha. [...] Elle s'adresse à la bonne qui joue son propre rôle et désigne toutes les ficelles dont il use : le téléphone, le monologue, la suffisance, les soupirs, les masques, les pirouettes de langage et les effets de séduction. Par cette accumulation d'accusations, elle permet à Guitry de se mettre en dérision autant que le double que la presse lui a inventé.
(Simsolo 1988, 122)

Entnervt ruft Michel alias *Jean* schließlich in den Saal, ob denn keine Polizisten anwesend seien, um die störende Person zu entfernen. Tatsächlich führen daraufhin zwei im Publikum sitzende Wachmänner Ecaterina ab.²² Auch hier werden die Zuschauer wieder in Bezug auf den «ontologischen Status der Bühnengeschehnisse verunsichert» (Schöpf- lin 1993, 422). Sie fühlen sich in die Rahmenhandlung hineinversetzt, zu der sie genauso zu gehören scheinen wie die beiden Wachmänner, die verkleidet im Publikum gesessen sind.

Michel ist nach diesem Zwischenfall so verwirrt, dass er nur schwer wieder in seine Rolle zurückfindet und nun seinerseits die Rahmenhandlung (sein Leben) mit dem Binnentheater verwechselt:

Une voix de femme, venue on ne sait d'où : Mon amour adoré (Michel ne cache pas son inquiétude, et il plonge son regard dans la salle obscure. La même voix :) Mon amour adoré ! Michel s'inquiète de plus en plus et il cherche maintenant tout autour de lui. [...] Françoise lui fait alors remarquer que c'est la souffleuse qui lui souffle son texte. Michel ne peut pas s'empêcher de rire, puis il « enchaîne ».
(Toâ : II, 287)

Nachdem die Binnenhandlung eine Weile ungestört verlaufen ist, tritt Ecaterina begleitet von Maria gegen Ende des Aktes nochmals in Aktion: Diesmal erscheint sie wie eine Figur des Binnentheaters direkt auf der Bühne. Sie kündigt sich an, indem sie an die Türe klopft (siehe Toâ: II, 289 ff.). Eingetreten sei sie durch «l'entrée des artistes», erzählt sie (ebd., 289). Die Polizisten scheinen sie freigelassen zu haben.²³

²² Hier besteht wiederum eine Art Parallele zum ersten Akt von Goetz' Stück *Hokuspokus*, wo Peer Bille, der darauf hinweist, das Leben des Staatsanwalts sei in Gefahr, bald darauf von einem Polizisten gefesselt wird (Hokuspokus (U): I, 411; vgl. Hokuspokus (N): I, 480).

²³ Ecaterinas Wiederauftauchen überrascht auf ähnliche Weise, wie es die Zuschauer in Goetz' Stück *Hokuspokus* erstaunt, wenn sich Peer Bille am Ende des ersten Aktes, als er festgenommen und gefesselt wird, mühelos befreit und an seiner Stelle den Polizist in Fesseln legt (vgl. Kapitel 10.1.3.).

Auf der Bühne, die sie nun aus der Nähe kritisch unter die Lupe nimmt, empört sich Ecaterina darüber, dass in demselben Bilderrahmen, der im Arbeitszimmer normalerweise ihre Fotografie einrahmt, sich nun diejenige von Françoise befindet – diese spielt in der Binnenhandlung die Rolle der *Christiane*, der Geliebten von *Jean* (Michel).²⁴ Mit all ihren im Spielverlauf des Binnentheaters nicht vorgesehenen Aktionen verändert Ecaterina die Handlung des eigentlichen Binnentheaters und verleiht ihm einen Stegreifcharakter. Weiter prüft sie, ob es sich bei den Möbeln und Requisiten im Arbeitszimmer tatsächlich nur um Reproduktionen und Kopien handelt: Sie bestätigt die Künstlichkeit der Blumen und deckt auf, dass es sich bei den Büchern im Gestell nur um Attrappen handelt (siehe Toâ: II, 289). Dadurch hebt sie den Unterschied zwischen Theater und Wirklichkeit, zwischen dem nachgebildeten Arbeitszimmer als Bühnenbild und dem *echten* Arbeitszimmer hervor: Die Figur macht also während des Stücks eine Entwicklung durch. Was für sie als fiktive Zuschauerin in Bezug auf das Binnentheater gilt, gilt für das echte Publikum im Hinblick auf die Rahmenhandlung. Ecaterinas *«Wirklichkeit»* ist für die *echten Zuschauer* ein Theater. Es weiss darum, dass das vermeintlich reale Arbeitszimmer als Bühnenbild des ersten Aktes der Rahmenhandlung genauso wenig echt ist wie jenes der Binnenhandlung. Das Auftreten einer Rahmentheater-Figur auf dem Theater im Theater hat hier in Bezug auf die Binnenhandlung eine «desillusionierende Funktion [...], indem das Spiel ersten Grades das Spiel zweiten Grades [...] seines Spielcharakters ausdrücklich beziehtigt» (Schmeling 1977, 13). Wobei in der Regel gilt, dass die Rahmenhandlung dadurch umso realer wahrgenommen wird: «Der Illusionsverlust des inneren Spiels schlägt sich in der Rezeption des äußeren Spiels als Gewinn zu Buche» (ebd., 14). Andererseits impliziert das Hinterfragen der Binnenhandlung für den echten Zuschauer ebenfalls eine Reflexion über den Bezug von Wirklichkeit und Theater (also auch bezüglich der Rahmenhandlung). Dies gilt hier umso mehr, als sich das innere und äußere Spiel sehr ähnlich sind. Es birgt beispielsweise Komik, wenn Ecaterina später in der Rahmenhandlung die Echtheit der Orchideen bestätigt: «Elles sont vraies, celles-là» (Toâ: III, 301), obwohl diese, als Teil des Theaterdekors der Rahmenhandlung, genauso falsch sind wie die des Binnentheaters. Die beiden Polizisten führen

²⁴ Im «wirklichen» Arbeitszimmer, in dem sich die Rahmenhandlung abspielt, nimmt indessen auch nach der Trennung von Michel und Ecaterina nach wie vor Ecaterinas Fotografie diesen Platz ein, wie sie später feststellt (siehe Toâ: III, 306).

Ecaterina am Ende des Aktes, vor der Pause, wiederum ab, ohne dass sie diesmal Widerstand leistet.²⁵

Das Bühnenbild des dritten Aktes ist mit dem des vorherigen Aktes identisch. Ein neuer Diener namens Henri tritt auf (vgl. Toâ: III, 291). Die Szene entpuppt sich aber trotz des identischen Bühnenbildes als Teil der Rahmenhandlung, obwohl am Anfang Zweifel darüber bestehen können, ob sie nicht, wie der Akt zuvor, zum Binnentheater gehört. Zu dieser Verunsicherung trägt die Präsenz des neuen Dieners bei und, wie erwähnt, das übereinstimmende Bühnenbild. Es stellt sich heraus, dass Henri in der Rahmenhandlung als Diener Maria ersetzt, weil diese als Schauspielerin ihren Pflichten als Hausangestellte nicht mehr hat nachkommen können. Für die Zugehörigkeit zur Rahmenhandlung spricht auch die Tatsache, dass Ecaterinas Intervention auf dieser Ebene als Zwischenfall des Theaterabends diskutiert wird. Als Michel und Françoise mit ihren Namen der Rahmenhandlung angesprochen werden (siehe Toâ: III, 292f.), zerstreuen sich die Zweifel bezüglich der Zugehörigkeit zur Rahmen- oder Binnenhandlung (denn Françoise würde auf der Ebene der Binnenhandlung als *Christiane* angesprochen). Es wird darüber diskutiert, dass Ecaterina nach dem ersten Akt die Aufführung nicht mehr gestört habe (Toâ: III, 292). Beraten wird auch über das Motiv für die Morddrohung: Ecaterina habe sich so aufgeführt, führt Michel aus, «[p]our se venger d'un crime qu'elle m'accuse d'avoir commis. [...] Or le crime – vous le pensez bien – c'est de l'avoir trompée» (ebd., 293).²⁶ Dieses «Verbrechen» komme zwar in seinem Stück vor, betont er, es entspreche jedoch nicht der Realität (ebd.). Damit wird wiederum das Verhältnis von Dramenrealität und Fiktion thematisiert. Um eine Racheaktion hat es sich auch bei Ecaterinas ihrem Einwirken auf die Rahmenhandlung gehandelt.

Inzwischen gibt sie vor zu bereuen, was sie getan hat, sucht deshalb Michel auf und behauptet nun: «Je n'avais pas de pistolet dans mon sac» (Toâ: III, 303). Dies liefert eine rationale Erklärung dafür, warum sie bereits wieder auf freiem Fuß ist, wobei man bei ihr nie sicher sein kann, ob sie die Wahrheit spricht.

²⁵ Darin besteht ein Unterschied zu der mit Ecaterina in gewissen Zügen vergleichbaren Figur Peer Bille in Goetz' Stück *Hokuspokus*: Bille entfesselt sich und geht am Aktende nach Hause, anstatt sich festnehmen zu lassen. Zum Prozess, wo er der Mittäterschaft zum Mord verdächtigt wird, erscheint er am nächsten Morgen jedoch freiwillig. Ecaterina ihrerseits taucht bereits im folgenden Akt von *Toâ* wieder auf, diesmal aber auf der Ebene der Rahmenhandlung, am selben Abend noch nach der Binnentheateraufführung – sie ist also erstaunlicherweise schon wieder auf freiem Fuß. Dafür wird auch eine rationale Erklärung gegeben: Sie habe gar keine echte Pistole auf sich gehabt (vgl. unten). Peer Bille und Ecaterina charakterisieren sich durch eine gewisse Unkontrollierbarkeit und Unberechenbarkeit: Sie scheinen aufzutau- chen und zu verschwinden, wann, wo und wie es ihnen beliebt. Peer Bille erweist sich als noch ausgeprägtere Taschenspielnatur, er manipuliert und täuscht gekonnt seine Umgebung (vgl. unten Kap. 10.1.3., 10.1.6 und 10.3.).

²⁶ Zum verbreiteten Motiv der Rache in metatheatralen Stücken, vgl. Schmeling 1977, 31.

Da Ecaterina den Schluss des Binnentheaters nicht gesehen hat, wird er ihr (und dem Publikum) auf der Ebene der Binnenhandlung kurz geschildert: Michel berichtet, dass Ecaterinas Person im zweiten Akt wieder auftauche, das heißt, nicht sie selber, sondern die Figur, welche von Ecaterinas Persönlichkeit inspiriert sei (und folglich von einer anderen Schauspielerin gespielt wird) – gemeint ist *Christiane*. Der Autor des Binnenstücks berichtet, die Komödie in der Komödie ende mit der Heirat zwischen *Jean* (gespielt von ihm, Michel) und dieser Figur (vgl. Toâ: III, 305). In der Folge verflechten sich Rahmenhandlung und Binnenstück weiter: «Maria, avez-vous touché au télégramme qui se trouvait dans ce tiroir [...] ?» (Toâ, III, 307) will Michel von der inzwischen ebenfalls in der Rahmenhandlung präsenten Maria wissen. «Monsieur répète en ce moment ?» (ebd.), erkundigt sich Maria. Der Autor und Schauspieler hat nämlich in der Rahmenhandlung genau diejenigen Worte gebraucht, die im zweiten Akt des Binnenstücks vorkommen. Aber das Telegramm bleibt auch auf der Ebene der Wirklichkeit verschwunden. «[C]’est encore comme dans la pièce !», ruft Françoise (alias *Christiane*) aus (Toâ, III, 308) – denn am Ende des zweiten Aktes des Binnenstücks wird anscheinend das Telegramm gestohlen. Genau dies wiederholt sich also in der Rahmenhandlung am Ende des dritten Aktes von *Toâ*. Bei dieser auffälligen inhaltlichen Übereinstimmung von Rahmen- und Binnenhandlung handelt es sich um eine typische *Mise en abyme* als «*dédoublement thématique*» im Sinne Forestiers (1981, 13). Nach Dällenbach handelt es sich dabei um ein «fragment qui entretient avec l’œuvre qui l’inclut un rapport de similitude» (Dällenbach 1977, 51). Auf das Publikum wirkt sich das so aus, dass es einen Moment daran zweifelt, ob es sich nun auf der Ebene der Rahmen- oder Binnenhandlung befindet. Dass es sich um das äußere Spiel handelt, zeigt Michels Empörung darüber, dass die Fiktion auf die Wirklichkeit abzufärben scheine: «[L]e vol du télégramme, il est de mon invention !» (Toâ, III, 308). Es wird über die Gründe für diese Identität der Handlung gemutmaßt: Ecaterina könnte sich eine frühere Aufführung von Michels Stück ganz angeschaut haben – also beeinflusst diesmal der Verlauf der Binnenhandlung die Rahmenhandlung.

Ähnlich wie Goetz in *Die Barcarole* verunsichert Guitry hier zwar wiederholt das Publikum, aber er liefert auch immer wieder rationale Erklärungen, durch die sich die Zuschauer in Sicherheit wiegen. Beide Boulevardautoren heben trotz des Einsatzes von Techniken der Verunsicherung beim Publikum aufgekommene Zweifel später oft wieder auf – anders, als dies beispielsweise Pirandello im Stück *Sechs Personen suchen einen Autor* tut, einem Stück, das die Zuschauer mit vielen Fragen zurücklässt und bei dem eine

Verunsicherung bestehen bleibt. Bei Goetz scheint die Bemühung, erzeugte Unsicherheiten wieder aufzulösen, noch ausgeprägter vorhanden als bei Guitry. *Die Barcarole* stellt in Goetz' Gesamtwerk diesbezüglich eher eine Ausnahme dar.

Im letzten Akt der Rahmenhandlung wird die Reaktion der Presse auf den durch Ecaterina provozierten Zwischenfall im Theater gezeigt: Ihr Auftritt hat sich als sehr werbewirksam erwiesen. Deshalb bittet der Theaterdirektor den Autor, die Szene, so wie sie sich im Saal abgespielt hat, fortan ins Theaterstück einzubauen (Toâ: IV, 311) – auf diese Weise wird der zweite Akt zum Binnentheater für die künftigen Zuschauer. Während Michel noch zögert, hat Ecaterina bereits im Namen von beiden zugesagt und ist auch bereit, im Stück *ihre* Rolle zu spielen (Toâ: IV, 319). Gemäß Michels Grundsatz «je ne fais pas mes pièces avec ma vie privée [...], mais [...] je vois ma vie privée se conformer à mes pièces» (Toâ, III, 308) enden sowohl die Rahmenhandlung als auch die (Binnen-)Komödie mit der Ankündigung der Heirat von Ecaterina und Michel, nachdem sich ihr Verdacht, Michel habe eine Geliebte – was nur auf das Binnentheater zutrifft – in der Rahmenhandlung als falsch herausgestellt hat.

Zusammenfassend kann für das Stück Folgendes festgehalten werden: *Toâ* thematisiert das Schreiben von Theaterstücken und die Schauspielerei, indem darin ein Autor auftritt, der auch Theater spielt – Michel alias *Jean* verkörpert damit exemplarisch die für das Theater im Theater konstitutive «Doppelheit von Darsteller und Rolle» (Schöpflin 1988, 15), er tritt also auf beiden Ebenen auf und ist gleichzeitig der Erfinder des gezeigten Stückes. Seine Wünsche (etwa in Bezug auf das Bühnenbild) werden außerdem für die Inszenierung berücksichtigt. Der Bezug zwischen Realität und Theater wird anhand einer Binnentheater-Aufführung diskutiert, deren Verlauf durch den Eingriff einer Figur aus der Rahmenhandlung gestört wird, wodurch der Binnentheater-Text vermeintlich abgeändert wird, was dem Theater im Theater einen Stegreifcharakter verleiht. Dass Ecaterina als Figur von der Ebene der Rahmenhandlung (in ihrer Rolle des äußeren Spiels) auf die Ebene der Binnenhandlung wechselt und als ebensolche Figur das Theater im Theater kommentiert, kann als Metalepse bezeichnet werden – und hierin liegt auch der Unterschied zu einer konventionellen Rollenübernahme (wie jene von Michel), die ebenfalls beide Ebenen betrifft, jedoch nicht paradox ist wie im Falle von Ecaterina. Ebenfalls zur Sprache kommen im Stück die Theaterrequisiten (zum Beispiel das Telefon), das Bühnenbild und die Rezeption der Komödie (durch die verschiedenen Reaktionen auf das Binnenstück, die beschrieben werden). Zum Theater im Theater in *Toâ* stellt Kowzan Folgendes fest.

Au point de vue de la technique du théâtre dans le théâtre, il y a, dans *Toá*, un double ou même triple emboîtement. La pièce intérieure, calquée sur la situation des protagonistes de la pièce extérieure, a un prolongement dans la vie de ceux-ci, prolongement qui inspire une nouvelle version de la pièce intérieure. Mais il y a aussi un enchevêtrement très poussé dans l'axe réalité-fiction.

(Kowzan 1991, 240)

Obwohl er sich dabei in erster Linie auf den gleichnamigen Film stützt (der im selben Jahr erschienen ist), trifft die Aussage ebenso auf das Theaterstück *Toá* zu. Simsolo stellt zutreffend fest, es handle sich bei *Toá* um ein «document sur le théâtre et surtout sur le théâtre de Guitry» (Simsolo 1988, 122). Denn das auf der Bühne Gezeigte lässt auch Rückschlüsse zu auf Guitry als Theatermann und sein Privatleben.

7.3. Stegreiftheater als aporetische Ipsoreflexion

Bei Guitry und Goetz finden sich paradoxe Stegreiftheaterformen, die (gemäß Fricke Übernahme und Übersetzung von Dällenbachs Terminus) mit dem Begriff «*aporetische Ipsoreflexion*» umschrieben werden können (vgl. Fricke 2001, 224, Hervorh. M.H.). Bei Dällenbach heisst sie «*réduplication aporistique*» (Dällenbach 1977, 51; vgl. Kap. 2.4.). Er definiert sie als «fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut» (ebd.). Fricke erwähnt als Beispiel für die aporetische Ipsoreflexion «die einander zeichnenden Hände Eschers» (Fricke 2001, 224). Was damit gemeint ist, soll aus den Beispielen klarer hervorgehen.

Um eine Sonderform des Stegreiftheaters handelt es sich im Einakter *You're telling me* (1939), in dem Guitry und Seymour Hicks unter ihren eigenen Namen auftreten, also eine Figur verkörpern, die heisst wie sie.²⁷ Dass diese Figur vom Publikum mit der Privatperson in Verbindung gebracht wird, ist sicher beabsichtigt. Guitry (respektive Hicks) tritt demnach in diesem Einakter als «Schauspieler seiner selbst» auf (Schmelting, 1977, 71). Dieser Kunstgriff findet sich bereits bei Molière, wenn in dessen Stück *L'Impromptu de Versailles* (1663)²⁸ er und seine Truppe sich selber auf der Bühne darstellen. Hierbei handelt es sich jedoch noch nicht um eine paradoxe Form, sondern um eine Referenz auf die extrafiktionale Welt. Kowzan spricht von «*autoréflexion ou jeu de miroirs*» (Kowzan 1991, 231). Es handelt sich hierbei um eine Spiegelung der Wirklichkeit auf der Bühne.

Die Handlung zeigt, wie Guitry als «Privatperson» bei Seymour Hicks in London eintrifft, also sich selbst spielt. Die beiden verständigen sich nur mit Mühe, da der eine kaum Französisch, der andere kaum Englisch spricht, was den Großteil der Komik ausmacht. Sprachlich zwischen den beiden zu vermitteln versucht indessen die «sténo-

²⁷ Seymour Hicks verfilmte 1930 Sacha Guitrys Stück *Faisons un rêve* unter dem Titel «*Sleeping Partners*» (Simsolo 1988, 45; kursive Hervorh. M.H.).

²⁸ Datierung nach: Schöpflin 1993, 318.

dactylo», also «Stenodaktylografin»²⁹ (*Personenverzeichnis*, You're telling me, 225). Sie fragt Guitry auf Französisch, ob er bereit zum Auftritt «ce soir avec Mr. Hicks à l'India Office devant Leurs Majestés le roi et la reine d'Angleterre et M. le président Lebrun» (You're telling me: I, 232). Guitry stimmt zu. Er soll mit Hicks für den besagten Auftritt am selben Abend einen Sketch von zwölf Minuten aufführen. Hicks und Guitry beschließen, für die ersten acht Minuten genau das Gespräch nachzuspielen, das sie soeben geführt haben.

Dieses Gespräch erscheint dem Publikum zunächst als der Rahmenhandlung zugehörig. Die Abendaufführung wird dann jedoch als eine Spiegelung dieses Gesprächs geplant, welches aus dem Stegreif gespielt worden ist. Dies führt bei den echten Zuschauern zur Frage, ob sie nun der Probe auf der Ebene der Rahmenhandlung beigewohnt haben oder der Binnenhandlung. Da das gezeigte Stück tatsächlich die angesprochene Aufführung darstellt, decken sich die beiden Ebenen, jene der Rahmenhandlung oder aber Stegreif-Probe (weil scheinbar *ad hoc* ein Dialog entsteht) und jene der Aufführung. Als «pièce de circonstance» geschaffen (Kowzan 1991, 231), wurde der Sketch tatsächlich vor den oben genannten Personen aufgeführt.³⁰

Für die restlichen vier Minuten des am Abend aufzuführenden Spiels, eben des gezeigten, erfinden Guitry und Hicks – wiederum scheinbar aus dem Stegreif – einen Sketch im Sketch, der durch den Rollenwechsel zugleich ein eigentliches Theater im Theater darstellt. Guitry spielt darin *Professor Paintbrush* und Hicks einen *Kunden*, welcher bei diesem berühmten Porträtisten ein Bild seiner Frau bestellt hat. Auch dieser Sketch, der auf der Bühne erfunden zu werden scheint, ist alternierend als englisch-französischer Dialog abgefasst und zeigt die Probesituation, die sich paradoxerweise mit der Aufführungssituation deckt. So meint das Publikum am Anfang der Rahmenhandlung beizuwohnen, die außerdem der außerfiktionalen Wirklichkeit gleicht. Im Laufe des Spiels merken die Zuschauer, dass sich Probe- und Aufführungssituation nicht auseinanderhalten lassen.³¹ Das in der Rahmenhandlung gezeigte «Privatleben» wird also zur

²⁹ Diese wurde von Geneviève de Séréville, spätere Guitry, der vierten Ehefrau des Autors gespielt. Guitry gab ihr in dieser Rolle die Möglichkeit, ihre ausgezeichneten englischen Sprachkenntnisse zu vorzuführen.

³⁰ Es war dies am 23. März 1939 «à l'India Office [...] en présence de LL.MM: le roi George VI, la reine Elizabeth et la cour royale d'Angleterre à l'occasion de la visite de M. Albert Lebrun, président de la République française. Cet acte fut ensuite joué au «Coliseum» de Londres du [...] 27 mars au 8 avril 1939 par les interprètes de la création» (*Paratext*, You're telling me, 223). Der Sketch liegt noch in einer anderen Variante vor, auf die hier jedoch nicht eingegangen wird.

³¹ Févry liefert ein anderes Beispiel für eine *aporetische Ipsoreflexion*, diesmal aus Guitrys Film *Le Roman d'un tricheur* von 1936. Der Film zeige, wie Guitry die Geschichte als Ich-Erzählung aufschreibe: «*Roman d'un tricheur*. Je suis né à» (Févry 2000, 76). Févry kommentiert: «Le film met en scène sa propre énonciation» (ebd., 77) – was er als aporistische Ipsoreflexion auffasst. Auf ähnliche Weise zeigt der oben erwähnte Einakter Guitrys die Umstände seiner Entstehung, nämlich die Stegreifprobe, die gleichzeitig die Auffüh-

Binnenhandlung. Bei Guitry stellt sich für das Publikum erst im Nachhinein heraus, dass die Aufführung mit der Probe identisch ist. Diese Probe weist dazu eine große Ähnlichkeit zur extrafiktionalen Wirklichkeit auf.³²

Warum es sich insbesondere im ersten Teil der Probe um eine *aporetische Ipsoreflexion* handelt, soll zusammenfassend noch einmal begründet werden: Schmidt weist auf folgenden Sachverhalt hin: Das «Gesetz der Subordination [...] wird [...] in der «réflexion aporistique» gebrochen. Damit erst [...] wird das Aporetische fassbar. (Schmidt 2007, 239; vgl. Dällenbach 1977, 51). In unseren Fall bedeutet dies (vgl. ebd.), dass eine Aufführung der Probe in der Regel untergeordnet ist, denn die Probe stellt die Voraussetzung für die Aufführung dar. Das Deklarieren der Probesituation als eigentliche Aufführung bewirkt «eine Konfusion oder Interferenz von Ebenen verschiedener Ordnung» (Schmidt 2007, 239). Das Spätere wird dabei als Früheres inszeniert, wobei sich «der [...] freilich gewollte und inszenierte paradoxe Effekt» unmittelbar aus dem regelwidrigen Übergriff auf eine dafür nicht «richtig» positionierte Ebene» ergibt (ebd.). Schmidt verdeutlicht diese Überlegung, auf Dällenbach (1997, 12) verweisend, mit dem «nach dem Mathematiker August Ferdinand Möbius benannten Band, dass die uns vertrauten Dimensionen von «oben», «unten» bzw. von «innen» und «außen» nicht länger zu unterscheiden erlaubt» (ebd.). Dieses Bild vermag meines Erachtens das vorliegende Beispiel gut zu verdeutlichen, weil hier gerade die innere und die äußere Ebene, die eigentlich getrennt sein müssten, nicht mehr auseinanderzuhalten sind beziehungsweise zusammenfallen. Solche Beispiele betrachtet Klimek als Spezialfall der Metalepsen (vgl. Klimek 2010, 70). Sie greift ebenfalls auf Dällenbachs Bild zurück und definiert diese Form der «Rekurrentsetzung von aufsteigenden und absteigenden Metalepsen» (ebd.) für die Epik als «Möbiusband-Erzählung» (ebd.).

Als weiterer Vertreter der *aporetischen Ipsoreflexion* kann Goetz' allererstes Stück gelten:³³ Es trägt den Titel *Der Lampenschirm, kein Stück in 3 Akten* (1911). Über die Handlung der Komödie schreibt Knecht:

Der Inhalt dieses Stückes, dessen Titel völlig aus der Luft gegriffen ist, und dessen Untertitel «kein Stück ...» bereits auf die den Zuschauer oder Leser erwartende Absurdität hinweist, ist

rung als Endprodukt darstellt, was paradox ist, da die Probe eigentlich der Aufführung vorausgegangen ist und weil in der Aufführung eigentlich nicht darüber gesprochen werden sollte, wie die Aufführung geplant wurde, genauso wie der Schreibprozess eigentlich vor dem Film stattgefunden haben muss.

³² Schöpfins Worte zum Stück *Spiel im Schloß* (1926) von Molnár lassen sich umgekehrt auf Guitrys Stück anwenden: «Das in der Aufführung als fiktiv hingestellte Geschehen entpuppt sich [...] nachträglich [...] als Wirklichkeit» (Schöpflin 1993, 141; zur Datierung, vgl. ebd., 139).

³³ Nur, sofern die Angabe der Entstehungszeit zutreffend ist, ist dies der Fall. Datiert wurde das Stück gemäß *Paratext*, Lampenschirm, 14.

sehr verzweigt und verwirrend und eigentlich nur eine heitere Aneinanderreihung köstlich-komischer Szenen und Begebenheiten.
(Knecht 1970, 110)

Die Komödie mit dem Titel *Der Lampenschirm* soll an dieser Stelle nicht nur in Bezug auf die *aporetische Ipsoreflexion*, sondern allgemein besprochen werden, da sie – wiederum als Stegreiftheater – einen Grenzfall von Theater im Theater darstellt und insgesamt weit weniger banal ist, als dies auf den ersten Blick scheinen mag. Das Binnenstück stellt eine besondere Theatereinlage dar. Bezeichnet wird es im Untertitel als *kein Stück*, weil es laut den fiktiven Theaterautoren Erfurt und Hans Karl, die beide gleichzeitig als Schauspieler vorgestellt werden, ohne Idee und ohne Handlung auskommen soll.

ERFURT: [...] Wir wollten doch ein Stück schreiben!
HANS KARL: Hast du eine Idee?
ERFURT: Nein.
HANS KARL: Da werden wir uns prachtvoll ergänzen. Ich habe auch keine.
ERFURT: So.
HANS KARL: Das heißt, ich habe eine.
ERFURT: Nämlich?
HANS KARL: Daß es kein Kunststück ist, ein Stück zu schreiben, wenn man eine Idee hat. Aber wenn man keine Idee hat, dann 'n Stück zu schreiben – das wär 'ne Idee!
ERFURT: Das wär 'ne Idee!
HANS KARL: Ein Stück ohne Idee – das wär 'n Stück!
ERFURT: Das wär sogar 'n starkes Stück!
(Lampenschirm: I, 23)

Im Dialog wird bereits thematisiert, dass dieses Drama, welches absurderweise als *kein Stück* bezeichnet wird, dennoch als eine Art Binnentheater betrachtet werden kann – die Negation kann zum Beispiel partiell gemeint sein insofern, als dieses Stück, das keines ist, einfach nicht alle Gattungsmerkmale eines Dramas aufweisen könnte. An seiner Fiktionalität ändert sich dadurch aber nichts. Das Drama, das als unausgereifte Idee anfangs nur in den Köpfen der beiden Schriftsteller existiert, wollen die beiden Autoren sozusagen live entstehen lassen:

HANS KARL: Überlegen wir mal, was zu einem richtigen Stück gehört. Zu einem richtigen Stück gehört vor allen Dingen eine Idee – wie gesagt – und dann Handlung. So leicht wollen wir es uns aber nicht machen. Wir wollen ein Stück schreiben, das keins ist. Die Vorbedingungen sind da: keine Idee haben wir schon, jetzt müssen wir uns bloß vorsehen, daß uns keine Handlung unterläuft.
ERFURT: Halt – ! Eine Idee haben wir ja doch!
HANS KARL: Nein!
ERFURT: Doch, die Idee ohne Idee!
(Lampenschirm: I, 23)

Ein Stück ohne Idee, in dem es die Handlung zu verhindern gilt, ist kein leichtes Unterfangen. Die Komödie *Der Lampenschirm* besteht vorerst aus einer alltäglich erscheinenden Rahmenhandlung, die jedoch nach und nach in eine Art Theater im Theater übergeht respektive als solches definiert wird, wobei die Figuren in den wenigsten Fällen explizit ihre Rollen wechseln – für einige der Eingeweihten trifft dies jedoch zu, wodurch

ein Fiktionalitätsbewusstsein besteht. Der Auslöser für das Theater im Theater ist eine Wette.

HANS KARL: [...] Eine Handlung braucht man nicht zu erfinden, die braucht man nur zu erleben.

ERFURT: Nur?

HANS KARL: Es gibt keine Leute, die nichts erleben. Es gibt nur Leute, die nichts davon merken. Ich mache zum Beispiel mit dir eine Wette, daß sich aus dem, was sich zwischen heute und morgen innerhalb dieser vier Wände abspielt – nur um ein Beispiel zu nehmen – daß sich daraus mühelos und gottesfürchtig ein Trau ... Schau –

ERFURT: Wem –

HANS KARL: Ein Trauer-, Schau- oder Lustspiel fabrizieren läßt. Nein, um die Handlung ist mir gar nicht bange!

ERFURT: Wir wollen aber doch keine Handlung!

(Lampenschirm: I, 24)

Eine Parallele zu Guitrys Einakter *You're telling me* besteht in der teilweisen Übereinstimmung und Ähnlichkeit von Rahmen- und Binnenhandlung. Daraufhin lässt sich auch Hans Karls Aussage deuten, man brauche das Theaterstück nur zu «erleben» (ebd.) – dadurch wird der Binnenhandlung der fiktionalen Charakter scheinbar abgesprochen, wodurch das Binnenstück eine der drei Vorgaben von Theaters im Theater nicht mehr erfüllen würde. Die Binnenhandlung soll zwei Tage darstellen und mitspielen sollen darin alle Bewohner «innerhalb dieser vier Wände» (ebd.) – also innerhalb der Rahmenhandlung. Nach Hans Karls Vorgabe wird das «[E]rleben» (ebd.) hier mit dem ««[E]rfinden» (ebd.) gleichgesetzt. Dies erscheint unlogisch, weil ersteres sonst eigentlich die «Wirklichkeit» (dargestellt in der Rahmenhandlung) und letzteres eine Binnenhandlung charakterisiert. Aus dem zitierten Dialog wird deutlich, warum keine eigentlichen Theaterrollen vergeben werden: Gerade weil es *kein* Stück werden soll, werden die Rollen aus der Rahmenhandlung in der Binnenhandlung scheinbar beibehalten, aber zumindest von den Autorenfiguren als fiktional umdefiniert. Es habe den Schauspielern des Stücks immer «so viel Spaß [ge]macht, sich selber zu spielen», schreibt Valérie von Martens rückblickend (Goetz/von Martens 1963, 517) – dies deutet darauf hin, dass die Schauspieler Persönliches aus der extrafikionalen Wirklichkeit in die Bühnenhandlung haben einfließen lassen, vergleichbar mit Guitrys Selbstdarstellung in *You're telling me*, was aber nicht heißt, dass die Rahmenhandlung dabei mit dem Privatleben identisch gewesen ist.

Die beiden Theaterautoren in Goetz' Stück gehen von der Annahme aus, je alltäglicher ein Stück sei, desto weniger Handlung enthalte es. Diese Hypothese entpuppt sich aber als falsch, und Hans Karls Wette deutet gerade darauf hin, dass er eigentlich glaubt, der Alltag biete genügend Situationen, die einer Komödie würdig seien. Diese Feststellung lässt auch an Goetz' eigene Salonstücke denken, die oft in einem alltäglichen Rahmen spielen. Es stellt sich die Frage nach dem Zeitpunkt, an dem der eigentli-

che Theaterbeginn des Stegreif-Spiels im Spiel angesetzt werden kann. Dazu liefert Hans Karl einen vagen Hinweis.

HANS KARL: [...] Also zum Beispiel die Unterhaltung mit dir! Das wäre schon eine Szene für den ersten Akt. Bißchen langweilig zwar, aber man darf seine Perlen nicht zu früh verschießen.
ERFURT: Sein Pulver nicht vor die Säue werfen, meinst du.
(Lampenschirm: I, 24).

Die Dialogszenen werden auf diese Weise im Nachhinein als Teil des Binnenstücks interpretiert (vgl. Lampenschirm 23ff.). Dies führt zu einer explizit angesprochenen Überlappung der beiden Ebenen von Binnenhandlung und Rahmenhandlung. Im Gegensatz zu einem eigentlichen Theater im Theater verfügt Hans Karl während der erwähnten Anfangsszene jedoch noch nicht über ein Fiktionalitätsbewusstsein. Die Figur ist sich während des Gesprächs keines Rollenwechsels bewusst. Vergleichbar mit einem Prolog leitet der Dialog also das später als solches definierte Theater im Theater ein. Noch ohne Rollenwechsel, wie es für einen Prolog üblich ist, kündigt der Dialog das Binnenstück erst metatheatral an, gehört also eher zur Rahmenhandlung. Als nächstes wird ein Titel für das Stück gesucht: Zur Auswahl stehen zwei Vorschläge: «Der Lampenschirm [...] Oder: Die Teemaschine» (Lampenschirm: I, 26). Erfurts Einwand: «Aber daraus wird ja kein Mensch klug?» (ebd.) deutet die Absurdität der Titel an. Darauf erwidert Hans Karl nur: «Man soll nie jemanden klug machen wollen» (ebd.). Durch die Wahl von *Der Lampenschirm* trüge die Rahmenhandlung ganz im Sinne einer *Mise en abyme* den gleichen Titel wie die Binnenhandlung.

Obschon die wenigsten Bühnenfiguren aus der Rahmenhandlung merklich in eine neue Rolle schlüpfen, verändert sich doch das Fiktionalitätsbewusstsein einiger der Figuren: Sie empfinden sich plötzlich als Teil eines Theaters, während sie zuvor in *ihrer* «Realität», der Rahmenhandlung, verwurzelt waren. Das Alltags-Binnentheater der beiden Autoren wird durch die Bewohner des Appartements gestaltet. Wir haben es also mit einer Situation zu tun, die jener einer «Romanfigur als Verfasser ihres eigenen Romans» vergleichbar ist (Fricke 2001, 224f.). Letzteres stellt nach Fricke ein typisches Beispiel für eine *aporetische Ipsoreflexion* dar (und eine ähnliche Situation findet sich, wie erwähnt, beispielsweise bei Pirandello im Stück *Sechs Personen suchen einen Autor*). Die Protagonisten führen bei Goetz ihr *eigenes* Theater auf, denn sie bestimmen dessen Verlauf mit, ohne dass Erfurt und Hans Karl als Autorenfiguren besonderen Einfluss auf das Stück nehmen können. Erfurt oder auch Hans Karl wirkt im Stück indessen als «Schauspieler seiner selbst» mit (Schmeling, 1977, 71) – diese Autorenfiguren sind also auf beiden (sich überlappenden) Ebenen präsent und treten neben den anderen Figuren des Stücks auf. Sie wollen explizit auf Eingriffe in den Spielverlauf verzichten, um keine Handlung zu

erzeugen. Als sie dies später dennoch tun, hat die Intervention nicht die gewünschte Wirkung auf den Spielverlauf: Den Autoren entgleitet die Kontrolle.

Die theater-im-theater-ähnliche Situation wird den Mitspielern (und dem Publikum) vor allem durch Hans Karl und Erfurt bewusstgemacht, indem ersterer beispielsweise Evchen gegenüber folgende metatheatrale Andeutung macht: «Das ist der erste Aktschluss, mein liebes Kind!» (Lampenschirm: I, 34). Unter dem Vorwand, eine Handlung in seinem Stück vermeiden zu wollen, lehnt Hans Karl zweimal den Antrag des Hoftheaters ab, welches ihm ein Schauspielengagement in Aussicht stellt. (Lampenschirm: I, 31 sowie II, 54). Aus diesem metatheatralen Verweis, der wiederum anzeigt, dass Hans Karl das Geschehen als Binnenhandlung interpretiert, wird dessen Gegenüber, beide Male Exzellenz von Tatenat, verständlicherweise nicht klug. Dies zeigt beispielhaft, wie Goetz hier mit den beiden paradoxerweise gleichzeitig präsenten Ebenen – der *Rahmenhandlung* und dem *Theater im Theater* – spielt. Anhand solcher Szenen wird aber ebenfalls deutlich, dass nicht alle der auftretenden Figuren des Stücks über ein Fiktionalitätsbewusstsein verfügen – Exzellenz von Tatenat empfindet sich nämlich nicht als Teil eines Binnenstücks. Die paradoxe Wirkung kommt ja gerade durch diese unklare Zugehörigkeit zur einen oder anderen Dramenebene zustande. Der Vorwand, Handlung vermeiden zu wollen, sowie die Wortkomik rund um die Bezeichnung des Stücks als *kein Stück*, werden im Verlauf des Stücks zu einem Running Gag:

HANS KARL: Ja, Exzellenz, wir schreiben ein Stück.

TATENAT: Ein Stück? Das müssen Sie mich doch lesen lassen!

HANS KARL: Das geht leider nicht, Exzellenz, denn sonst wird es ein Stück, und das wollen wir nicht.

TATENAT: Ach richtig! Ja! Sonst wird es ein Stück! *Er schüttelt den Kopf*: Ich verstehe! ... Ich verstehe die heutige Zeit nicht mehr ...

(Lampenschirm: III, 57)

Der fehlende Rollenwechsel von Seiten Tatenats lässt einerseits daran zweifeln, ob es sich beim hier erfundenen Stück um ein tatsächliches Stegreiftheater im Theater handelt. Erklärbar ist dies durch die Überlappung und gleichzeitige Präsenz von Rahmenhandlung und Binnenhandlung, die größtenteils eine identische Handlung aufweisen, wobei letztere später einsetzt. Tatenat kann dabei als Vertreter der Rahmenhandlung betrachtet werden, den es auf die Ebene des Binnentheaters verschlägt. Auch wenn im Binnenstück nicht für alle Figuren ein Rollenwechsel respektive ein Fiktionalitätsbewusstsein nachweisbar ist, kann die Komödie *Der Lampenschirm* meines Erachtens dennoch als (paradoxe) Form von Theater im Theater mit Stegreifcharakter gelten. Zwar treffen die drei als verbindlich festgelegten Kriterien für das Vorliegen von Theater im Theater nicht für alle Bühnenfiguren zu, für manche der Figuren jedoch schon: Gemeint ist das Kriterium

des *Rollenwechsels*, außerdem das Auftreten einiger der Figuren gleichzeitig in einer Rahmenhandlung und in einer Binnenhandlung (welche im vorliegenden Stück zu einem großen Teil zusammenfallen) und drittens das Vorliegen einer *fiktionalen* Binnenhandlung: Letztere wird durch metatheatrale Aussagen als fiktional deklariert, aber paradoxerweise auch mit dem «[E]rleben» verglichen (Lampenschirm, 21). Wichtig ist insbesondere auch, dass das echte Publikum das Binnenstück als Fiktion (in der Fiktion) empfindet, was ebenfalls durch die metatheatralen Aussagen beabsichtigt wird. Schöpflin schreibt dazu:

Gelegentlich mag [...] der fiktive Charakter dessen, was eine Theatereinlage zeigt, eingeschränkt erscheinen, nämlich dann, wenn das interne Theaterspiel Dinge vorführt, die der Realität des Dramas [das heißt: der Rahmenhandlung; M.H.] entnommen sind, wenn also der Realitätsbezug des Theaters besonders groß ist. Dennoch wahren auch diese Theateraufführungen ihre Fiktivität. [...] Schließlich genügt es auch hier, wenn die Aufführung [...] als Theater bezeichnet und beim Bühnenpublikum ein entsprechendes Spielbewußtsein errichtet wird. (Schöpflin 1993, 12)

Das angesprochene Fiktionalitätsbewusstsein ist im vorliegenden Binnenstück zwar nicht bei einem Binnenpublikum vorhanden, da letzteres fehlt, wohl aber beispielsweise bei den Autorenfiguren (die durch ihre Beobachterrolle eine Art Publikum darstellen) und auch bei den echten Zuschauern.³⁴ Auf die Fiktionalität deuten vor allem die metatheatralen Verweise hin. Während die Gattungszugehörigkeit des Stücks am Anfang noch nicht klar festgelegt war, wird es später explizit als Komödie, nämlich im letzten Akt als «modernes Lustspiel» bezeichnet (Lampenschirm: III, 67, vgl. unten). Darüber hinaus enthält dieses Binnentheater eine weitere, diesmal eigentliche Theatereinlage: Am Ende des zweiten Aktes muss der Komödiant Erfurt der Exzellenz von Tatenat vom Hoftheater einen Ausschnitt aus dem dritten Akt von Schillers *Maria Stuart* vorsprechen. Es handelt sich dabei um eine dreifache Potenzierung: um eine Dramen-Rezitation innerhalb des Stegreiftheaters im Theater (vgl. unten, Kap. 9).

Zumindest Erfurt, Hans Karl und – insbesondere gegen Ende des Stücks – auch Evchen verfügen als Figuren über das Bewusstsein, dass sie zu einem Stück gehören, welches gerade entsteht und dessen Lauf sie als Figuren desselben beeinflussen können. Dies geht vor allem aus dem Komödienschluss hervor. Auch der Kontrollverlust der selbsternannten Autoren über ihr Stück, das kein Stück hätte werden dürfen, wird am Ende nochmals deutlich: Als Schauspieler können sie das Stück zwar mitgestalten, aber dessen Verlauf nicht alleine festlegen. Ist es jetzt in Stück oder kein Stück? – das Ko-

³⁴ Schöpflin erachtet Spielbewusstsein beim Publikum außerdem in der Folge nur als hinreichende, aber nicht notwendige Bedingung, um von einem Spiel im Spiel zu sprechen (siehe Schöpflin 1993, 12). Auch in Guitrys Stück *You're telling me* liegt dieses beim Publikum nicht von Anfang an vor, denn es schätzt den Sketch anfangs als Teil der Rahmenhandlung ein. Dass er gleichzeitig eine fiktionale Binnenhandlung darstellt, wird erst später klar.

mödien-Ende greift diese Thematik metatheatral nochmals auf und deutet auch Alternativen des Stückverlaufs an.

ERFURT: Aber wir bekommen eine Handlung, du Idiot.

HANS KARL: [...] Was ich gegen eine Handlung tun konnte, habe ich getan. Ich kann nichts dafür, wenn soviel Stoff in der Luft liegt. Hast du wenigstens den Wasserhahn an der Badewanne zugedreht?

ERFURT: Was meinst du damit, um Gottes willen?

HANS KARL: Es sollte mich nicht wundern, wenn man inzwischen deine Wohnung erbrochen hätte, weil das ganze Haus unter Wasser steht. Beruhige dich. Es wird schon nicht so sein. Ich wollte dir nur andeuten, welche Möglichkeiten noch vorhanden sind. Möglichkeiten, die natürlich für unser modernes Lustspiel nicht in Frage kommen.

EVCHEN *erscheint in der Tür*: Hanning!

HANS KARL: Evchen!

EVCHEN: Ist jetzt dritter Akt?

HANS KARL: Beinah schon aus.

EVCHEN: Ich hab' mir's überlegt: ich nehm dich.

ERFURT: Nun wird's ja doch ein Trauerspiel! [...]

FRAU LUNOW: Frau Kompowska is draußen.

HANS KARL: *zu Erfurt, der einer Ohnmacht nahe ist*: Deine Braut. *Zu Frau Lunow*: Sagen Sie ihr, Frau Lunow, Sie seien eine anständige Person, Damenbesuche seien hier nicht gestattet, und sie käme erst im neuen Stück vor. – Einmal müssen wir doch aufhören ...

VORHANG

(Lampenschirm: III, 67f.)

Letztlich haben wir es also dennoch mit einem Stück zu tun, welches wider Erfurts und Hans Karls Willen eine Handlung bekommen hat; mit einem Theater, aus dem Alltagsrahmen heraus gewachsen, dessen Handlung sich verselbständigt – fast ohne aktives Eingreifen vonseiten der beiden Autoren.³⁵ Diese schauen zu, wie aus dem Treiben der Darsteller um sie herum die Rahmenhandlung in ein explizit als *(k)ein Stück* bezeichnetes Binnentheater übergeht, dessen Handlung die Figuren bestimmen. Durch diesen Kunstgriff von Goetz mag den realen Zuschauern auch ihr eigenes Leben einer Komödie ähnlich erscheinen, denn die handlungsarme Handlung weist gewisse Ähnlichkeiten zu ihrer eigenen Lebenswirklichkeit auf. Es wird auf diese Weise angedeutet, dass viele kleine Alltagserlebnisse potentielle Komik enthalten und somit Teil einer Komödie werden könnten (vgl. Lampenschirm: I, 24). Zufälle und unerwartete Wendungen treten allerdings gegen Ende des Stücks so gehäuft auf, dass man sie nicht mehr als alltäglich bezeichnen kann – was dann auch für die Fiktionalität im Sinne von *Erfundenheit* der Binnenhandlung spricht. Das Stück hat eine Handlung bekommen, die den Regeln der Wahrscheinlichkeit zum Teil widerspricht. Das Drama ist verwickelter und farcenhafter,

³⁵ Valérie von Martens erwähnt eine gelungene Inszenierung dieses Stückes, welche den Improvisationscharakter von *Der Lampenschirm* sicher gut hervorzuheben vermochte: «Direktor *Schweikart* inszenierte die Münchner Aufführung, wobei er einen Regieeinfall hatte, um den mein Mann ihn aus tiefster Seele beneidete. Immer wenn ein Schauspieler einen Abgangapplaus hatte – und es war daraufhin inszeniert –, kam er wieder auf die Bühne zurück, verneigte sich artig, und die Szene wurde noch einmal gespielt. Ein Dankapo! Mein Mann jubelte, als er das aus den Kritiken las» (Memoiren 3. Teil, 517). Die Wiederholbarkeit der Szenen unterstreicht dabei den fiktionalen Charakter des Binnenstücks im Gegensatz zur Rahmenhandlung.

als es die wenigen hier erwähnten Ereignisse vermuten lassen, wovon Knechts nachfolgende Inhaltsangabe einen Eindruck gibt.

Ein junger Schauspieler, der sich durch witzige Originalität und verrückte Ideen auszeichnet [=Hans Karl; M.H.], gibt auf Grund einer Wette eine Zeitungsannonce auf: «Junger Künstler sucht 20 000 Mark ...» [Lampenschirm: I, 15] – Am Ende des Stückes bekommt er statt 20 000 Mark 40 000 Mark und eine Braut... [vgl. ebd., 66]. Dazwischen passierte: [«Eine Heirat, die keine wurde, eine Verlobung, die auseinander ging»] [ebd., 67]; es trat auf: [«ein Intendant, der einmal einer war und dann wieder keiner war»] [ebd.], [«ein Bettler, der nicht betteln, und ein Komiker, der nicht lachen konnte.»] [ebd.] [«Dazu [...] ein Engagement, das nicht zustande kommen sollte und doch zustande kam, rückgängig gemacht wurde und dennoch besteht [...], weil der letzte Intendant, der es zurückgenommen hat, der falsche war »] [ebd.]... Zwischendurch gibt es umwerfend komische Telefonate, nackte Herren auf dem Flur, einen Geldbriefträger, der für einen boshaften Kollegen gehalten wird, usw. usw. (Knecht 1970, 111; Hervorh. u. Nachw. der Zitate M.H.)

Hans Karl ist an den geschilderten Ereignissen, also am Entstehen des eigentlichen Theaters im Theater, insofern nicht unschuldig ist, als er die Handlung nicht konsequent zu verhindern sucht: Ist er es doch, der Evchen einen Heiratsantrag macht und sie bittet, die Antwort erst später zu geben, was spannungssteigernd wirkt (vgl. Lampenschirm: II, 51). Als Grund gibt er an: «[W]ir brauchen noch etwas für den dritten Akt» (ebd.). Desgleichen sorgt Erfurt für Handlung, wenn er sich in betrunkenem Zustand mit der alten Kompowska verlobt (Lampenschirm: III, 58). Während die beiden als Autoren die Handlung zu verhindern suchen, sorgen sie als Figuren – paradoxerweise gegen ihren eigenen Autorenwillen – wie die anderen Darsteller für ebendiese.

Goetz' erste Komödie *Der Lampenschirm* stellt einen Fall von aporetischer Ipsoreflexion und als Ganzes eine schwindelerregende Komposition dar, die ein dreifach potenziertes Theater enthält. Schwindlig ob seines Stücks scheint es im dritten Akt auch Hans Karl zu werden:

HANS KARL: [...] Dazu eine Heirat, die keine wurde, eine Verlobung, die auseinander ging [...] ein Bettler, der nicht betteln, und ein Komiker, der nicht lachen kann ... wie ich daraus kein Stück machen soll, ist mir schleierhaft!

ERFURT: Dazu ein Engagement, das nicht zustande kommen sollte und doch zustande kam, rückgängig gemacht wurde und dennoch besteht –

HANS KARL: Mir schwindelt.

ERFURT: – weil der letzte Intendant, der es zurückgenommen hat, der falsche war. Du kannst machen, was du willst: du bist und bleibst ans Hoftheater engagiert mit dreißigtausend Mark Gehalt.

(Lampenschirm: III, 67)

Erfurt muss am Ende des Stücks zutreffend feststellen: «Aber wir bekommen eine Handlung» (ebd.). Wie für *You're telling me* von Guitry gilt für das vorliegende Stück, dass das Deklarieren der Probesituation als eigentliche Aufführung «eine Konfusion oder Interferenz von Ebenen verschiedener Ordnung» bewirkt (Schmidt 2007, 239). Auch in diesem Fall lässt sich dies vergleichen mit dem «nach dem Mathematiker August Ferdinand Möbius benannten Band, dass die uns vertrauten Dimensionen von «oben», «unten»

bzw. von «innen» und «außen» nicht länger zu unterscheiden erlaubt» (ebd.). Die Binnen- und Rahmenhandlung scheint im Stück gleichzeitig präsent zu sein.

Einer aporetischen Ipsoreflexion kommt auch die zuvor besprochene Komödie *Toâ* (1949) von Guitry teilweise gleich, denn auch hier werden Teile der Rahmenhandlung (z.B. Michels Prolog) später als Binnenhandlung undefiniert. Der Begriff der Metalepse schien zur Beschreibung indessen geeigneter, denn jede aporetische Ipsoreflexion beruht per Definitionem auf einer Metalepse, aber nicht jede Metalepse stellt eine paradoxe Ipsoreflexion dar. *Toâ* kommt zudem der *unendlichen Ipsoreflexion* nahe, ohne tatsächlich eine solche darzustellen – Die Komödie handelt bekanntlich davon, dass Michel, ein «auteur-acteur» (Kowzan 1991, 239), seine Liebes- und Trennungsgeschichte zu einem Theaterstück verarbeitet. Dieses wird dann ebenfalls unter dem Titel *Toâ* als Theater im Theater aufgeführt, wobei der Hauptdarsteller dort nicht Michel heißt, sondern Jean. Das Binnenstück ist indessen sehr ähnlich ist wie das Rahmensstück: Auf diese Weise wäre die Ausgangslage für eine *unendliche Ipsoreflexion* gegeben, wenn auch in der Theatereinlage *Toâ* der dortige Hauptdarsteller Jean wiederum ein Theaterstück namens *Toâ* verfasste, welches dann als Theater im Theater im Theater aufgeführt würde und so weiter. Dällenbachs Definition wäre erfüllt, wonach ein «fragment entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite» (Dällenbach 1977, 51). Nur dann läge tatsächlich ein Fall von *unendlicher Ipsoreflexion* vor – was aber nicht der Fall ist. Trotz der auffallenden Ähnlichkeit von Rahmen- und Binnenhandlung fehlt die unendliche Weiterführung derselben. Die Ununterscheidbarkeit von Rahmen- und Binnenhandlung wird jedoch teilweise angedeutet. Über die eigentliche Handlung des Binnenstücks *Toâ* erfahren wir indessen, abgesehen vom Beginn, recht wenig, außer dass auf mehrere auffallende Parallelen zwischen Michel und seiner Rolle Jean hingewiesen wird.

Bei Coward findet sich im Hinblick auf die analysierten Stücke keine direkt mit den Beispielen bei Goetz und Guitry vergleichbare aporetische Ipsoreflexion. Eine un-abgeschlossene zirkuläre Form weist aber sein Stück *Hay Fever* (1925) auf. Dort ist es jedoch nicht ein Theater im Theater, das diese Struktur aufweist, sondern eine Romanlesung im Stück, die sich scheinbar unendlich zu wiederholen scheint (vgl. Kap. 11.1.3.). Diese Form lässt sich als «*unendliche Ipsoreflexion*» (Fricke 2001, 225; Hervorh. M.H.), genauer noch als «*unendliche Iteration*» beschreiben (Fricke 2000, 107; Hervorh. M.H.). Letztere charakterisiert sich «*durch prinzipielle Unabschließbarkeit der gestuften Wiederholung* (z.B. in dem international verbreiteten Nonsenslied «Oh Henry ...» – dt. Wenn der Topf aber nun ein Loch

bat)» (Fricke 2000, 107; Hervorhebung im Original). Wie in dem Nonsenslied beginnt der Romanschriftsteller David in *Hay Fever* mit seiner Lesung immer wieder von vorne, wodurch eine unendliche Struktur angedeutet wird³⁶ (auch wenn dies im Stück nur durch zweimalige Lesung derselben Passage geschieht, bevor das Drama – scheinbar? – abbricht). Wie das Beispiel zeigt, muss sich dabei die «*unendliche Iteration*» (ebd.) als intergenerische Form nicht notwendigerweise auf eine gespielte, dramatische Einlage stützen.

³⁶ Es versteht sich von selbst, dass sich eine derartige unendliche Struktur ohnehin nicht aufführen ließe, außer auf der Ebene des Bühnenbildes mithilfe von Spiegeln.

8. Musiktheater im Theater

8.1. Musiktheatereinlagen – eine Einführung

Dats'n Mißverständnis. Den Holländer hann ich nich jesungen! [...] Ich hann immer dat Köfferchen jetragen von dat Jeisterschiff!!

(Hahn im Korb: I, 231)

Nachfolgend soll als medienübergreifender Spezialfall des Kunstmittels *Spiel im Spiel* das Musiktheater im Theater anhand ausgewählter Stücke untersucht werden.¹ Intermedial können innerhalb des Spiels im Spiel zusätzlich Aussagen über das Theater oder auch das Musiktheater gemacht werden. Neben Bezügen zu Operetten und Musicals finden sich auch Opern-Einlagen oder Anspielungen auf das Musiktheater in den analysierten Stücken. Gerade das Musical erfreute sich in der Wirkungszeit aller drei Autoren großer Popularität. Sowohl Guitry als auch Goetz und Coward schrieben unter anderem Musiktheater respektive Operetten. Da letztere auch gesprochene Passagen als rein theatrale Elemente enthalten, wurden einige Musicals in die Analyse miteinbezogen, die ein Musical als Binnentheater enthalten und metatheatral sind. Dabei kann das Rahmenstück Merkmale eines Theaters oder auch eines Musiktheaters aufweisen. Von der Analyse ausgeschlossen wurden die Partituren – also alle rein musikalischen Teile – und einzelne insgesamt als Operetten einzuordnende Werke, die nicht als eigentliche Boulevardkomödien gelten können (was dagegen auf die analysierten Musicals teilweise noch zutrifft). Exemplarisch für den Umgang mit der Oper auf dem Musiktheater wurde Guitrys *Mariette ou Comment on écrit l'histoire* (1928)² analysiert, ein Musiktheater, das über eine reine Opernparodie hinausgeht. Eine detailliertere und vollständige Analyse des Musiktheaters im Theater würde auch den Miteinbezug aller musikalischen Teile voraussetzen, was jedoch nicht Ziel dieser Arbeit war.

Guitry konzipierte neben dem Stück *Mariette* weitere Werke als Musical, beispielsweise *Histoires de France* (1929)³ und auch *Mozart* (1925)⁴. *L'Amour Masqué* (1923)⁵ kann man als Operette klassifizieren. Goetz schrieb ebenfalls eine Operette mit dem Titel *Zirkus Aimée*, welche am 5. März 1932 im Stadttheater Basel unter der Regie von

¹ Zum Thema der Oper in der Oper und der Mise en abyme im Musiktheater, siehe Fricke 2000, Kap. 4.3, 106-117) sowie Fricke (2001) und Fricke (2011, 252-267).

² Datierung nach: *Paratext*, *Mariette*, 121.

³ Datierung nach: *Paratext*, *Histoires de France*, 187.

⁴ Datiert nach Sacha Guitry: *Mozart. Comédie en trois actes. Musique de Reynaldo Hahn*. In: Sacha Guitry: *Théâtre complet de S. G. Tome 5*. Paris 1973, 425.

⁵ Datiert nach Sacha Guitry (1973): *L'Amour masqué. Comédie en trois actes*. In: Sacha Guitry: *Théâtre complet de S. G. Tome 5*. Paris, 121. Im Paratext wird das Stück als «comédie» benannt, Guitry stellt dem Drama aber den Hinweis voran: «Cette comédie versifiée s'accompagne à la scène d'une musique incomparable et d'ailleurs nécessaire de André Messager» (ebd., 122).

Wälterlin uraufgeführt wurde.⁶ Coward textete und komponierte im Jahre 1923 in Zusammenarbeit mit Cochran die Revue *London Calling!*, woraus das Lied *Parisian Pierrot* stammt (vgl. Kiernan 1986, 139), das zum Stoff von Guitrys Stück *Deburau* passt (vgl. Kapitel 6.2.1.). Mit dem Erfolg von *London Calling!* begann Cowards Karriere als Librettist, weitere Revuetheater folgten.⁷ Nach dem ersten Weltkrieg waren in Großbritannien musikalische Revues sehr beliebt. Coward schrieb danach mehrere Operetten, beispielsweise *Bitter Sweet* (1929)⁸, *Conversation Piece* (1934)⁹ und *Operette* (1938),¹⁰ außerdem das Musical *Cavalcade* (1931)¹¹, welches ein Musiktheater einschließt. Durch die zahlreichen Theaterverweise und seine musikalischen Einlagen kann auch *Waiting in the Wings* (1960) als ein metatheatrales Musiktheater gelten (vgl. Kap. 11.2.3.).

Viele der Stücke der drei Boulevardautoren weisen musikalische Einlagen auf, beispielsweise Lieder, und können deshalb im weitesten Sinne als Musicals gelten. Allerdings enthalten nur wenige Opernbezüge oder ein eigentliches Musiktheater als Binnenstück. Auf letztere soll im Folgenden ebenfalls eingegangen werden, und zwar nicht nur dann, wenn sie beispielsweise ein Musiktheater-Fragment einschließen, sondern auch, wenn darin metatheatrale Verweise auf eine Oper oder ein Musiktheater vorkommen, also etwas in Bezug auf die Gattung ausgesagt wird. Es handelt sich um Stücke aller drei Autoren, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind: Insbesondere um Guitrys *Mariette ou Comment on écrit l'histoire* (1928) und *Quand jouons-nous la comédie ?* (1935), aber eben-

⁶ Datierung gemäß Knecht 1970, 216; vgl. Goetz/von Martens 1963, 67-70. Zu beachten ist auch: Hennenberg (2008): Ralph Benatzky. (Œuvre. Bühnenwerke bis 1932. Die Primadonna (1921/22). Operette in drei Akten nach einer Novelle von S. Trebitsch. Musik von Ralph Benatzky. Unvollendet, nach dem 2. Akt abgebrochen. Teilweise Wiederaufnahme in: *Circus Aimée*. URL: <http://www.ralph-benatzky.com/main.php?cat=3&sub_cat=7&task=3&art_id=000121> (22.05.2013).

Das Libretto dieser Operette liegt mir nicht vor. Über eine Kopie des unverkäuflichen Bühnenmanuskripts von *Circus Aimé* (Berlin: Drei Masken 1932) verfügt die Deutsche Nationalbibliothek in Leipzig (Signatur: 1934 A 631). Es deutet wenig auf das Vorkommen metatheatraler Elemente in dieser Operette hin, obschon es sich gemäß nachfolgender Quelle um eine Operettenparodie handeln soll: Vgl. Marschall (2005): Curt Goetz. In: Kotte (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Bd. 1. Zürich, 729-731. [Onlinefassung]. URL: <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Curt_Goetz> (22.05.2013).

⁷ Vgl. Kiernan 1986, 139-155. Weitere erfolgreiche Revuen waren *This Year of Grace!* (1928) sowie *Words and Music* (1932), wobei Kiernan erstere als «the finest of Coward's revues» bezeichnet (ebd., 140).

⁸ Datierung nach: [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

⁹ Datierung nach: [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

¹⁰ Als bereits durch seinen Titel eindeutig der Gattung Operette zugehörig wird dieses Stück in der vorliegenden Arbeit nicht analysiert, obschon es laut der Beschreibung eine Oper in der Oper einschließt. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcowardmusic.com/musicals/operette.html>> (22.05.2013).

¹¹ Datiert wird das Stück nach: [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

Zu erwähnen sind außerdem folgende Operetten (und daneben eine Reihe musikalischer Revues): *Pacific 1860* (1946), *Ace of Clubs* (1950), *After The Ball* (1954), *Sail Away* (1961), *The Girl Who Came to Supper* (1963). Als Musicals werden neben *Conversation Piece* (1934) und *Waiting in the Wings* (1960) auch *Red Peppers* (1934) aus *Tonight at 8:30* (1935) genannt. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcowardmusic.com/html/musicals.html>> (22.05.2013).

so um Goetz' *Barcarole*, dem bereits in Teilen besprochenen Stück aus der späten Einakterserie *Seifenblasen* (1963), und um Cowards Werk *Cavalcade* (1931).

Ein komischer Verweis auf Wagners Oper *Der fliegende Holländer* findet sich in Goetz' frühem Theaterstück *Der Hahn im Korb* (1920) aus der Reihe *Menagerie*, das als Binnenhandlung eine Einlage aus *Hamlet* enthält, wie der spätere Einakter *Die Barcarole*. Wird bei Goetz im angesprochenen Stück die Oper angesprochen, geschieht dies durchgehend um der Wortkomik willen. Schmitz wird als eine Karikatur eines Filmschauspielers dargestellt (darüber hinaus sollte er als Geist über die Bühne schweben). Der zuständige Regisseur ist unzufrieden mit der Rollenbesetzung durch Hilfsregisseur Merker:

DER REGISSEUR: Ich denke, Sie sind Schauspieler? Herr Merker, was haben Sie mir denn da engagiert?

MERKER: Herr Schmitz ist Opernsänger!

DER REGISSEUR: Na, wenn er auch Opernsänger ist, deshalb muß er doch über die Bühne gehen können!

MERKER: Der Mann hat den Fliegenden Holländer gesungen!

DER REGISSEUR: Na also! Da schwebt er doch den ganzen Abend!

(Hahn im Korb, 231)

Die beiden Regisseure irren sich in Bezug auf die Rolle des Fliegenden Holländers in der Oper und wirken dadurch ungebildet; sie erscheinen wie auch an anderen Stellen von Goetz' Einakter als Typen (vgl. Kapitel 5.1.). Schmitz berichtigt darüber hinaus den Regisseur: «Dats'n Missverständnis. Den Holländer hann ich nich jesungen! [...] Ich hann immer dat Köfferchen jetragen von dat Jeisterschiff!!» (ebd.) – gemeint ist wohl ein Schatzköfferchen mit «Juwelen, unschätzbare[n] Perlen» (Wagner: *Der fliegende Holländer*: I, 188). Schmitz hat in der Oper also wohl nur eine unbedeutende Nebenrolle gespielt – von einem eigentlichen Opernbezug oder etwa einer eingelegten Oper kann hier indessen nicht die Rede sein. Trotzdem sollte auf das thematisch passende metatheatrale Element hier kurz verwiesen werden. Die nachfolgend analysierten Werke enthalten ein eigentliches (Musik-)Theater im Theater.

8.2. Oper im Musical bei Guitry

Mariette ou Comment on écrit l'histoire (1928) ist eine «comédie musicale», was auf Deutsch der Bezeichnung *Musical* entspricht (Mariette, 121).¹² Eingefügt in das Stück mit insgesamt vier Akten ist im ersten eine gesungene Theatereinlage, die genauer umschrieben werden kann als Oper im Musical. Bereits dieses Werk kann nicht mehr nur als Boulevardkomödie im engsten Sinne gesehen werden, enthält aber dennoch genügend komische Passagen, um als Komödie zu gelten. Über die Operneinlage innerhalb des Musicals *Mariette* vermittelt Guitry folgende Informationen:

[Il s'agit du] premier acte d'un opéra imaginé par l'auteur et dont l'action se déroule en Italie, vers la fin du XV^e siècle. [...] C'est une parodie d'opéra qui doit être interprétée avec conviction [...].
(Nebentext, Mariette: I, 124)

Guitry weist also bereits im Nebentext auf den parodistischen Charakter dieser Operneinlage hin und verdeutlicht ebenfalls, dass es sich dabei um ein fiktionales Werk handelt, dessen Autor er selber ist (zumindest, was den Text betrifft). Die Musik zu diesem Musical inklusive Binnenoper wurde von Oscar Straus komponiert.

Die Hauptfiguren und zugleich die Rollenbesetzung der Binnenoper im Theater gehen aus dem Nebentext hervor: «Ces personnages sont donc joués par des artistes qui jouent des rôles de chanteurs de province. Le prince [Francesqui] est représenté par Amédée, la princesse [Yanetta] par Clémentine, Giovanni par Mariette» (Nebentext, Mariette: I, 124). Die Figur *Giovanni* lässt an Mozarts Oper *Don Giovanni* (1787)¹³ denken. Tatsächlich handelt es sich auch in dieser Opernparodie um einen jungen Verführer. Gespielt wurde *Mariette* alias *Giovanni* von der bekannten Sängerin Yvonne Printemps, Guitrys damaliger Partnerin und späterer Ehefrau.¹⁴

Ungewöhnlich an dieser Musiktheater-im-Theater-Einlage ist, dass die Oper im ersten Akt zunächst seitenverkehrt, also mit dem Rücken zum Publikum gespielt wird, denn die fiktiven Opernbesucher befinden sich auf der anderen Seite, dem echten Publikum direkt gegenüber, so dass sich das reale und das Binnenpublikum anblicken. Die echten Zuschauer sehen der Oper von der Bühnenseite her zu, sie haben das Orchester vor sich. «Le trou du souffleur, le rideau ainsi que la salle imaginaire se trouvent au fond

¹² Davon gab es auch eine deutschsprachige Fassung unter dem Titel *Marietta* von Sacha Guitry und Alfred Grünwald (1929, Berlin). Dieser Hinweis findet sich auf: Operone. Bühnenwerke mit Musik. Straus, Oscar Nathan; [Onlinefassung]. URL: <<http://www.operone.de/komponist/straus.html>> (22.05.2013). Dabei handelt es sich um keinen Einzelfall, denn viele von Guitrys Boulevardkomödien wurden auch in Deutschland gezeigt – das gleiche gilt für Cowards Werke in Deutschland. Indessen kann davon ausgegangen werden, dass Goetz' Stücke in England und Frankreich kaum gespielt wurden.

¹³ Datierung nach: Fricke 2011, 258.

¹⁴ Dieselbe Yvonne Printemps feierte später, nach ihrer Scheidung von Guitry, weitere Erfolge in Noël Cowards Operette *Conversation Piece* (1934). Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcowardmusic.com/musicals/conversation.html>> (22.05.2013). Dieses Stück wurde im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht untersucht.

de la scène» (Kowzan 1991, 237). Von den Binnenzuschauern sind indessen nur wenige zu sehen, aber «l'avant-scène du rez-de-chaussée est assez en vue. Elle est occupée par le prince Louis-Napoléon et son secrétaire» (ebd., 237). Guitry betont in der Regieanweisung: «[L]e véritable sujet de cet acte, c'est l'attitude du prince Louis-Napoléon qui n'applaudit que Mariette – et qui le fait un peu trop chaque fois» (Mariette: I, 135). Der Kontrast zur Rahmenhandlung und die daraus entstehende Komik erwachsen auch daraus, dass Mariette, welche in der Rahmenhandlung eine Sängerin ist, in der Oper eine Männerrolle (also eine sogenannte Hosenrolle) spielt, nämlich jene des Liebhabers Giovanni. Guitry warnt im Nebentext explizit davor, diese Parodie übertrieben komisch spielen zu wollen (vgl. *Nebentext*, Mariette: I, 135). Eine ähnliche Hosenrolle stellt beispielsweise jene des Cherubino in *Le Nozze di Figaro* dar.

Die Handlung der Binnenoper findet in der Rahmenhandlung eine Entsprechung: Hier wacht *Prinz Alberto* eifersüchtig über seine Ehefrau, *Prinzessin Yanetta*, wobei *Giovanni* ihr dennoch den Hof macht, was *Alberto* herausfindet. Dort äußert Amédée (Darsteller des Prinzen und im Privatleben Clémentines Geliebter) eifersüchtig den falschen Verdacht, dass ein Herr aus dem Publikum (Louis-Napoléon, der nicht erkannt wird) wegen Clémentine (in der Rolle der Prinzessin) bereits zum dritten Mal der Aufführung der Oper beiwohne. Amédée stellt auf diese Weise eine falsche Parallele zwischen Binnen- und Rahmenhandlung her, indem er denkt, Clémentine sei das Objekt der Begierde, da sie dies der Binnenhandlung auf sie zutrifft (vgl. Mariette: II, 136 ff.).¹⁵

Es stellt sich aber heraus, dass nicht Clémentine, sondern Mariette (die auf der Bühne, wie erwähnt, eine Männerrolle spielt) der wirkliche Grund ist für Louis-Napoléons Anwesenheit: Der Part von Louis-Napoléon wurde von Guitry gespielt. Die Rahmenhandlung erzählt hauptsächlich die Liebesgeschichte zwischen der einfachen Sängerin Mariette und dem Prinzen. Dieser sucht die Sängerin im Zwischenakt der Oper auf und beabsichtigt, sie zum Diner einzuladen.

Der zweite Akt der Rahmenhandlung spielt sich hinter der Bühne ab, im «foyer des artistes du théâtre» nach dem ersten Akt der Oper (Mariette: I, 136). Dem Rest der Binnenoper wohnt das Publikum nur noch akustisch bei (wie in den Stücken *Quand jouons-nous la comédie ?* und in Curt Goetz' *Barcarole*).

Im zweiten Akt der Binnenoper hat Mariette eine Auftrittspause, was aus dem Verweis aufs Theater von Louis-Napoléon hervorgeht: «Je commence à connaître la

¹⁵ Auf fälschliche Weise schließt auch Ecaterina in Guitrys Stück *Toâ* vom Binnenstück auf die Rahmenhandlung.

pièce par cœur. Et ce deuxième acte, dont vous n'êtes pour ainsi dire pas, peut me plaire infiniment ce soir si vous voulez bien me permettre de le passer en votre compagnie. Est-ce trop vous demander ?» (Marianne: II, 145). Die Absicht dieser metatheatralen Aussage ist – ganz boulevardgemäß – auch das Flirten mit der Sängerin.

In einer späteren Szene ist die Funktion der Binnenoper, dass sich Louis-Napoléon von Worten, die Marianne in der Oper singt, zu einer offiziellen Stellungnahme inspirieren lässt, die man von ihm verlangt hat:

La voix de Marianne :

Le moment est venu de partir.

Allons défendre notre cause !

Les devoirs que Dieu nous impose,

Nous saurons, nous saurons les remplir ! [...]

Le prince : Ce qu'elle vient de chanter me semble justement parfait. « Si Dieu m'impose des devoirs, je saurai les remplir. »

(Marianne: II, 149f.)

Diese aus der gesungenen Fiktion übernommene Passage ändert der Prinz später wie folgt: «Si le peuple m'impose des devoirs, je saurai les remplir» (ebd.). Die übrige Rahmenhandlung verläuft inhaltlich weitgehend unabhängig von der Handlung der Binnenoper, welche jedoch musikalisch noch zweimal zitiert wird.

Die Liebesgeschichte der Rahmenhandlung beginnt im Jahre 1848 im *Grand Théâtre* von Amiens. Der dritte Akt spielt drei Jahre später in Saint-Cloud, wo Marianne auf den Geliebten wartet und sich von ihm mit der Abschiedsmelodie aus dem letzten Akt der Binnenoper verabschiedet. Die Oper wird hier musikalisch zitiert (siehe Marianne: I, 125 und III, 155-167).

Im vierten Akt erfahren wir, dass Marianne anschließend wieder als Opernsängerin aufgetreten sei und Karriere gemacht habe. Dieser vierte und letzte Akt spielt im Jahre 1928, also im Jahr der Uraufführung von *Marianne ou Comment on écrit l'histoire*. Die inzwischen Hundertjährige wird vorgestellt als eine lebenswürdige alte Dame, die von ihren Enkelkindern Colette und René umringt wird. Im Vergleich zu ihrer früheren Schönheit ist sie jetzt laut Nebentext nur noch ein «kleines, altes Hutzelweibchen» («une pauvre petite chose ratatinée», *Nebentext*, Marianne: IV, 177).

Marianne wird im vierten Akt von einem Journalisten interviewt, dem die Nachricht zu Ohren gekommen ist, «que l'empereur Napoléon III avait passé dans cette maison la nuit du coup d'État» (Marianne: IV, 181). In ihrem hohen Alter sind Mariannes Erinnerungen an die Liebesgeschichte aber nicht mehr so zuverlässig.¹⁶ Sie irrt sich nicht

¹⁶ Dabei hatte sie ihrem Geliebten damals versichert: «Je ne suis pas de celles qui oublient [...] et dussé-je vivre cent ans, ma mémoire fidèle gardera le souvenir des minutes passées dans vos bras ... et, quant à

nur im Hinblick auf die Zeit, sondern auch bezüglich Namen und Ortschaften.¹⁷ Es handelt sich also um das Vorführen falscher Geschichtsschreibung oder *unzuverlässigen Erzählens*¹⁸ (respektive um eine unzuverlässige Erzählerin) – ein Phänomen, das uns in der Epik auf ähnliche Weise begegnet, beispielsweise in postmodernen Romanen, welche Förster in eine Strömung der *Wiederkehr des Erzählens* einordnet¹⁹. Damit wird auch der Untertitel «comment on écrit l’histoire» metatheatral auf der Bühne erklärt (vgl. Paratext, *Mariette*, 121). Diese Szene hält insofern komische Momente für die Zuschauer bereit, als sie durch die vorherigen Akte (insbesondere der Rahmenhandlung) darüber informiert worden sind, wie sich das Geschehen «wirklich» (also: in der Dramenrealität) zugetragen hat.

Am Ende des Stückes wird nochmals direkt auf die Aufführung der Binnenoper angespielt: Irrtümlicherweise singt Mariette nämlich ihr «air des «Adieux»», die Worte des Abschieds, zu einer Walzermelodie aus der Oper (*Mariette*: IV, 186). Dies tut sie zum Erstaunen des Journalisten, welcher nachfragt: «Comment, madame... c’était une valse? Vous êtes sûre?» (ebd.). Es handelt sich dabei um den Walzer, «qu’elle a fredonnée au prince Louis-Napoléon la première fois qu’ils se sont vus dans le foyer du théâtre d’Amiens» (*Nebentext*, *Mariette*: IV, 186; vgl. *Mariette*: II, 153f.). Mariettes Irrtum erklärt sich durch folgende Begebenheit: Im zweiten Akt des Theaterstücks hat Louis-Napoléon bedauert, dass er die gesungene Abschiedsszene der Binnenoper nicht werde hören können, und Mariette gebeten, «de [...] chanter [...] tout de suite l’Air des «Adieux», du dernier acte» (*Mariette*: II, 153f.). Dem Wunsch, ihm diese Darbietung parallel zur laufenden Aufführung zu bieten, ist Mariette im zweiten Akt nur halb nachgekommen. Den Walzer ohne Worte zuerst nur summend und nur am Ende singend, hat sie des Prinzen Einladung zum Essen zur soeben auf der Bühne gespielten Walzer-Melodie abgelehnt mit den Worten «Non, non, non, non, non» (ebd., 154), um sie zuletzt dennoch anzunehmen mit einem «Oui» (ebd.).

l’heure que je viens de vivre, elle est gravée en moi d’une manière ineffaçable.» (*Mariette*: III, 167) – zum Vergnügen des Publikums wird sich diese Vorausdeutung nicht ganz erfüllen.

¹⁷ Beispielsweise berichtet sie, Louis-Napoléon in Paris – statt in Amiens – getroffen zu haben (vgl. *Mariette*: IV, 182). Auch ist sie davon überzeugt, den Geliebten gegen 23 Uhr abends getroffen zu haben (vgl. ebd.) statt um 1 Uhr morgens (vgl. *Mariette*: III, 156). Anstelle von «Jérôme Bonaparte» (vgl. ebd., 160) sei – so verdreht sie die historischen Tatsachen – der König von Sachsen («le roi de Saxe») anwesend gewesen (vgl. *Mariette*: IV, 184). Etwas später sagt sie stattdessen, es habe sich um den König von Bayern gehandelt (vgl. ebd., 185).

¹⁸ Dieser narratologische Terminus lässt sich hier auf Guitrys Stück übertragen. Umschreiben ließe sich dies auch mit Försters Begriff «Geschichte als Gedankenspiel» (vgl. Förster 1999, 13).

¹⁹ Vgl. Förster 1999, z.B. 14ff.: Förster schreibt etwa, *Das Parfum* von Süskind werde «– als Gedankenspiel – in die offizielle *Geschichtsschreibung* eingeschrieben» (ebd., hier 14).

Es handelt sich hierbei um ein wörtliches Zitat aus dem Libretto da Pontes zu Mozarts Oper *Le nozze di Figaro* (1786).²⁰ In besagter Oper findet sich diese Häufung von Nein-Ausrufen ebenfalls fünfmal, gesungen vom Grafen im letzten Akt: «No, no, no, no, no» (*Le nozze di Figaro*: IV, scena XV, 98).²¹ Guitry macht hier dasselbe, was vor ihm bereits Mozart an anderer Stelle in seiner Oper *Don Giovanni* getan hat: Er zitiert *Le nozze di Figaro*.²² Guitry spielt an dieser Stelle wahrscheinlich auch an Charles Gounods Oper *Roméo et Juliette* (1867)²³ an, zumal dieses Stück eine ähnliche Häufung von (dort vier) Nein-Ausdrücken aufweist, natürlich die bekannte Liebesgeschichte behandelt und Mariettes Name jenem der Juliette formal auffallend ähnlich ist. Sehr bekannt ist zudem eine Szene im ersten Akt, in der Gounods Juliette ebenfalls einen Walzer singt mit dem Titel *Je veux vivre* (siehe *Roméo et Juliette*: I, n° 3, Ariette, 32). Auch hier handelt es sich, wie bei Guitry, nicht um die Szene mit den Nein-Ausrufen.²⁴ Ein Anachronismus entsteht im Falle einer Anspielung insofern, als Gounods Oper zur Zeit, in der der zweite Akt von Guitrys Oper im Musical spielt (nämlich 1848), eigentlich noch gar nicht erfunden ist, womit wir es mit einer postmodernen *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* zu tun hätten.

²⁰ Datierung nach: Opernführer [o.V.] (2011): The virtual opera house. *Le nozze di Figaro*. Oper. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=250&uiling=de>> (22.05.2013). Die besagte Oper wird am Anfang des zweiten Aktes von *Mariette* als expliziter Opernverweis von einem der fiktiven Darsteller erwähnt, nämlich von Gabriel, der erzählt, dass er bei einer Aufführung 1827 von *Les noces de Figaro* in Saint-Nazaire dabei gewesen sei, was er als persönlichen Triumph ansehe, obschon die Oper damals vom Publikum ohne große Begeisterung aufgenommen worden sei (siehe *Mariette*: II, 137). Das sei vor 21 Jahren gewesen (der zweite Akt der Rahmenhandlung spielt nämlich im Jahre 1848).

²¹ Das Theaterstück *Beaumarchais* von Guitry beinhaltet eine Lesung aus dem Werk *Le mariage de Figaro*, das die Grundlage für Mozarts Oper bildete. Guitry hat sich sowohl mit Mozarts als auch Beaumarchais' Leben und Werk intensiv auseinandergesetzt. Über beide Künstler hat er je ein Theaterstück geschrieben, das als Titel deren Namen trägt, *Mozart* und *Beaumarchais*. Bei *Mozart* handelt es sich um ein Musical.

²² Da (wie oben erwähnt) die mehrfache Verneinung zur *Walzermelodie* gesungen wird, wird die Oper Mozarts *musikalisch* – nach der Tonversion zu urteilen – nicht anzitiert (die Partitur zum Musical wurde indessen nicht analysiert). Es handelt sich also um ein reines Operntext-Zitat. Die Oper *Don Giovanni* (als Guitrys Vorlage) enthält ihrerseits mehrere direkte, auch musikalische Opern-Zitate, wie Fricke (2000) ausführt – wobei hier insbesondere auf jenes aus *Le nozze di Figaro* verwiesen werden soll: «Am geistreichsten [...] pointiert [...] Mozart einen [...] Selbstbezug. Im Finale des *«Don Giovanni»* spielen die Tafelmusiker zunächst zwei Stücke, deren fremde Herkunft der offenkundige Opernkenner Leporello sogleich ausdrücklich benennt: Erst *«Bravi! Cosa rara»* (aus Vicente Martín y Solers *«Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà»* [...]); dann *«Evvivano i Litiganti»* (aus Giuseppe Sarti's Oper *«Fra i due litiganti il terzo gode»* von 1782 [...]). Als drittes aber ertönt eine Melodie, die Leporello selbst gleich singend übernimmt und doch nur indirekt kommentiert: *«Questa poi la conosco pur troppo...»* («die Musik kommt mir äußerst bekannt vor», lautet Levis populäre Übersetzung). [...] Woher er sie kennt? Es ist der stadt- und weltbekannte Gassenhauer desselben Prager Bassbuffos Felice Ponziani: Figaros satirisches Marschlied *«Non più andrai»* («Nun vergiß / Leises Flehn») aus Mozart-da Pontes *«Nozze di Figaro»* von der vorigen Spielzeit 1786/87» (Fricke 2000, 112; kursive Hervorh. der Operntitel, M.H.)

²³ Datierung nach: *Paratext*. Jules Barbier/Michel Carré: *Roméo et Juliette*, 23.

²⁴ Bei Gounod singen Capulet und der Chor im Finale des dritten Aktes «La paix? non! non! non! non! jamais» (*Roméo et Juliette*: III, n° 13 – Final, 52). Zur Stellung dieser Szene innerhalb der Gesamtoper von Gounod entnimmt man dem Kommentarteil: «La paix! ... non! jamais» tels étaient, clamés fortissimo, les derniers mots du finale de l'acte précédent, culmination sonore centrale de l'opéra.» (*Kommentarteil*, *Roméo et Juliette*, 53).

Die Funktion des oben erwähnten Opernzitates aus *Le nozze di Figaro* respektive dieser verschiedenen Opernzitate ist es, einen Wiedererkennungseffekt zu bewirken, zumindest beim opernkundigen Teil des Publikums, welches ganz im Sinne von Leporellos Ausruf im Finale der Oper *Don Giovanni* denken mag: «Das kenn ich doch irgendwoher ...!» – «Questa poi la conosco pur troppo ...» (Don Giovanni₂: II, scena XII²⁵; zitiert bei Fricke 2000, 112). Es handelt sich hier um bei einem Boulevardautor eher unerwartetes Beispiel der «Oper und ihrer ureigenen Potenzierung, [...] der *Spiegelung* ihrer Integration von *Wort und Ton*» (Fricke 2000, 112; Hervorh. im Original).

Durch die Nein-Ausrufe kann außerdem eine inhaltliche Parallele gezogen werden zwischen Mozarts Oper *Le nozze di Figaro* und seinem *Don Giovanni* – bereits der Name des Verführers lässt bei Guitry ebenfalls an *Don Giovanni* denken, außerdem gibt es inhaltliche Ähnlichkeiten zwischen den beiden Opern:

Der Quasi-Nobilitierung Susannas korrespondiert die Selbsterniedrigung des Grafen in der Scena ultima: als er hier die Gräfin als Treuebrecherin entlarven will, Susanna ihn aber in deren Verkleidung, kniefällig sekundiert vom ganzen Ensemble, um Vergebung bittet, verweigert er diese mit dem brüsk wiederholten «No! No, no, no, no, no!»²⁶ Es gemahnt auffallend an das «No!» Don Giovannis, mit dem dieser die Aufforderung des Komturs zur Reue wiederholt zurückweist. Hier wie da bedeutet das «No» die Weigerung des Außenseiters, sich in die Gemeinde [...] einzufügen.

(Borchmeyer 2006;²⁷ Anm. M. H.)

Borchmeyer meint wohl Don Giovannis Replik dem Komtur («Commendatore») gegenüber in der vorletzten Szene der Oper: «Nò nò, ch'io non mi pento / Vanne lontan da me», in der deutschen Übersetzung wiedergegeben mit: «Nicht kenn' ich Buß' und Reue, / Hebe dich weg von hier!» (Don Giovanni: II, Scena 15, 81; respektive Don Giovanni (Übers.): 74). Insbesondere interessant ist die daran anschließende Folgeserie von «sì! – no!»-Repliken zwischen dem Komtur und Don Giovanni (vgl. ebd.: II, Scena 15, 81). Diese kommen bei Guitry ähnlich in der über den Walzer gesprochenen Szene vor: Louis-Napoléon stellt Mariette einige Fragen, die sie manchmal bejaht und meistens verneint (vgl. Mariette: II, 151-154). Sein Ziel ist, dass sie seine Einladung zum Abendessen annimmt, was er, nachdem sie ihm zum dritten Mal Nein gesagt hat, mit folgen-

²⁵ Vgl. folgende Fassung des italienischen Librettos zu Don Giovanni. Opernführer [o.V.] (2011): The virtual opera house. Don Giovanni. Libretto. Italienisch. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=251&uilang=de>> (22.05.2013). Dieses metatheatrale Element fehlt im anderen, mir vorliegenden Libretto.

²⁶ Diese leichte textliche Abweichung bezüglich der Schlussszene findet sich nur im von der *Opéra de Lyon* herausgegebenen Libretto: *Le nozze di Figaro*: IV, scena ultima, 268; [PDF-Onlinefassung]. URL: <http://www.opera-lyon.com/fileadmin/user_upload/Documents/opera_06_07/Les_Noces_figaro/Les_Noces_de_Figaro.pdf> (22.05.2013).

²⁷ Borchmeyer (2006): Mozart – Zeitgenosse der französischen Revolution. In: Europa Revue (2006). Revue D'actualité politique, littéraire et artistique. [Onlinefassung]. URL: <http://www.sine-causa.com/er/arte/musique/mozart/mozart_d.htm> (22.05.2013).

den Worten zum Ausdruck bringt: «Vous ne pouvez cependant pas tout me refuser ce soir !» (Mariette: II, 152). Auch bezüglich der Einladung gibt es eine inhaltliche Parallele zum *Don Giovanni*, nämlich zu der oben anzitierten Verneinungs-Szene, in welcher der furchterregende Komtur immer wieder betont, dass Don Giovanni ihn doch eingeladen habe. So fragt der steinerne Gast in der Oper mehrmals um eine Einladung (wie Louis-Napoléon seine Marietta bittet, die in der Oper einen *Giovanni* spielt): «Rispondimi, verrai / Tu a cenar meco?»; in deutscher Übersetzung: «Gib Antwort mir, / Wirst mein Mahl auch du nun teilen?» (Don Giovanni: II, Scena 15, 80; Übers. 74). In Guitrys Stück fragt Louis-Napoléon seine Geliebte desgleichen: «Vous venez souper avec moi, n'est-ce pas ?» (Mariette: II, 155).

Trotz einzelner inhaltlicher Übereinstimmungen handelt es sich sonst um zwei ganz andersartige Szenen, was gerade auch die Komik der Anspielungen ausmacht: Bei Guitry geht es um eine romantische Liebesszene, in der Mariette als eine weibliche (Don-)Giovanni-Darstellerin, in komischer Verkehrung der Oper, das *Nein* als Zurückweisung der Einladung zum Essen ausspricht. Im *Don Giovanni* kommt die Einladung in der Szene des Komturs vor, welcher als Steinerne Gast von Don Giovanni vergebens verlangt, dass er seine Taten bereut. Durch seine Uneinsichtigkeit wird Don Giovanni direkt in die Hölle überführt. Das Operntheema wird bei Guitry thematisch einem Boulevardstück angepasst. Da auch die Folge von Ja-Nein-Repliken aus *Don Giovanni* von Guitry teilweise übernommen wird, kann von einer doppelten Anspielung auf Mozarts Opern gesprochen werden, nämlich bezogen auf *Le Nozze di Figaro* und *Don Giovanni*. Ergänzend erwähnt wurde auch die möglicherweise mitgedachte intertextuelle und musikalische (Walzer-)Anspielung an Gounods *Roméo et Juliette*. Als weitere Parallele zu Guitrys *Giovanni*-Figur in der Binnenoper (die von Mariette gesungen wird) weist, wie bereits erwähnt, auch *Le Nozze di Figaro* eine Hosenrolle auf, nämlich jene des Cherubino. Wie diese Figur ist auch Guitrys Giovanni-Figur in der Binnenoper (genauso wie sein Vorbild bei Mozart) ein Schürzenjäger.

Guitrys Umgang mit dem Kunstmittel der *Oper im Theater* zeigt, wie vielseitig er die Binnenoper und die Opernverweise einsetzt, sowohl für parodistische Zwecke und zum Erzeugen von Komik, aber auch, indem er auf bekannte Opernwerke anspielt, während ihm die Oper zugleich als Rahmen für eine Liebesgeschichte zwischen einer einfachen Sängerin und einer historischen Persönlichkeit dient (das Paar lernt sich bekanntlich im Kontext einer Aufführung kennen). Nicht zuletzt kann die Anspielung auf diese beiden Opern von Mozart ebenso als selbstreflexiver Fingerzeig auf Guitrys *eigenes*

Musical *Mozart* (1925) beabsichtigt worden sein, das er in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Reynaldo Hahn konzipierte – zumal die Mariette-Darstellerin Yvonne Printemps auch darin eine Hosenrolle spielte, nämlich Mozart selbst.

Durch die Verdrehung der historischen Tatsachen von Seiten der inzwischen hundertjährigen Sängerin (einer unzuverlässigen Erzählerin) im letzten Akt wird nicht nur die Geschichtsschreibung parodiert – die Einwände des Journalisten weisen auf die Gedächtnislücken der Sängerin hin –, sondern es wird im metaliterarischen²⁸ Sinne auch das Schreiben von fiktionalen Texten (einschließlich Theaterstücken respektive Musiktheatern) thematisiert, nämlich die Wichtigkeit betont, dass eine Geschichte genügend durchdacht ist und alle Passagen darin genügend motiviert sind.

8.3. Oper im Theater bei Guitry

Im Vorspiel von *Quand jouons-nous la comédie ?* (1935) wohnt das echte Theaterpublikum nur akustisch Jules Massenets Oper *Werther* (1892)²⁹ bei, also dem Bühnenwerk eines anderen realen Autors. Das entsprechende Original-Libretto stammt von Édouard Blau, Georges Hartmann und Paul Milliet. Die Darsteller von *Werther* figurieren ebenfalls als Hauptpersonen der Rahmenhandlung. Die Szene der als Vorspiel benannten Rahmenhandlung zeigt Ereignisse *hinter* der Bühne.

Auf ähnliche Weise wie das *Hamlet*-Drama im Stück *Die Barcarole* von Goetz (1963) wird uns die Binnenoper *Werther* in den ersten beiden Bildern vermittelt, nämlich rein auditiv (siehe oben, Kap. 6.2.2.). Hinter der Bühne ist die Oper hörbar. Im Büro des Direktors steht außerdem ein Lautsprecher, über den die Oper live übertragen wird. Dieser Lautsprecher wird nur zeitweise eingeschaltet. Während Binnenoper und Rahmenhandlung vorerst ohne Berührungspunkte parallel ablaufen, beginnen sie plötzlich, aufeinander Bezug zu nehmen. Dies geschieht zuerst zufällig, als der Chef der Bühnenarbeiter mit dem Theaterdirektor über die versprochene Gehaltserhöhung verhandelt:

Le chef machiniste : Vous avez dit : « à Noël... »
Le directeur : Je vous ai dit : « Jamais ! »
Le directeur rouvre le haut-parleur brusquement et l'on entend :
Voix de Charlotte :
Tu m'as dit : A Noël... et j'ai crié : Jamais !
(Quand jouons-nous... ? : 2, 49)

Es handelt sich um die gesungenen Worte aus der Oper, die Lotte im Brief liest, den sie von Werther erhalten hat (vgl. *Werther*: III, 32). Diese Szene erzielt einen komischen

²⁸ Wolf (2007, 38) verwendet in seinem Artikel *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen* «*Metaliteratur*» als Oberbegriff für potenzierte Literatur (ebd., Hervorh. M.H.).

²⁹ Datierung nach der Uraufführung nach: Opernführer [o.V.] (2011): The virtual opera house. *Werther*. Komponist. Massenet: Bühnenwerke. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=209&uilang=de>> (22.05.2013).

Überraschungseffekt durch die Übereinstimmung des Wortlauts von Rahmenhandlung und Binnenoper – die Binnenoper wird dadurch ins Lächerliche gezogen, aus ihrem eigentlichen Kontext herausgelöst und in einen neuen Kontext gestellt.

Später, als sich in der Rahmenhandlung die Duchesse de Touzac im Büro des Theaterdirektors aufhält und nachdem den Hauptdarstellern der Vorschlag eines Dreijahresvertrags unterbreitet wurde, ertönt aus dem Lautsprecher wiederum die Oper:³⁰

Voix de Charlotte, chantant:

Réponds ! Réponds !

Voix de Werther, parlant très bas : C'est à toi de répondre d'abord. Qu'est-ce que tu en penses de cet engagement ? C'est long, trois ans, hein ? Tu ne trouves pas ?

Voix de Charlotte, chantant :

Ah ! C'est horrible !

La duchesse : Mais ce sont eux qui parlent ?

Le directeur : Évidemment. Entre leurs répliques...

La duchesse : Mais de la salle, on doit les entendre ?

Le directeur : Non, non, sûrement pas... pas plus que le souffleur ...

Voix de Werther, chantant :

Qui parle ?

La duchesse : Chut !

(Quand jouons-nous... ?, 2, 61 ; vgl. *Werther*: IV, 45 ³¹)

Die Hauptdarsteller haben den Ratschlag der Herzogin «Vous allez y penser en chantant» (Quand jouons-nous... ?, 2, 60) wörtlich genommen und denken während der Aufführung, zwischen den gesungenen Passagen, leise miteinander sprechend darüber nach. Es handelt sich um das zweite Bild im vierten Akt der Binnenoper *Werther* von Massenet – auch im äußeren Drama befinden wir uns im zweiten Bild. Diese Szene zeigt beispielhaft das Zusammenspiel von Rahmenhandlung und Binnentheater auf, denn das Gespräch und die gesungenen Passagen passen auch hier inhaltlich zusammen und ergeben –aus dem Opernkontext herausgerissen – einen neuen Sinn.

Eine Quelle der Komik liegt darin, dass der Direktor und die Herzogin auf diese Weise ein Gespräch mithören, das nicht für sie bestimmt ist – dies hängt zwar nicht direkt mit der Binnenoper, wohl aber mit deren Übertragung ins Direktorenbüro zusammen: Das Gespräch wird nur deshalb gehört, weil es sich auf der Bühne während der Aufführung abspielt. Die Herzogin von Touzac deutet außerdem die gesungene Passage aus der Oper, «Qui parle?» (Quand jouons-nous... ? : II, 61), irrtümlicherweise als Dramenwirklichkeit. Sie fühlt sich davon angesprochen, als würde ihre eigene Stimme von

³⁰ Die gesungenen Passagen der Binnenoper werden wie in der Vorlage durch Kursivsetzung gekennzeichnet.

³¹ Der genaue Wortlaut der Opernszene, in der Charlotte den im Sterben liegenden Werther entdeckt, lautet:

CHARLOTTE : [...] Réponds ! réponds ! – Ah ! c'est horrible !

WERTHER, *ouvrant les yeux, reconnaissant Charlotte.*

Qui parle ? ... Charlotte, ah ! c'est toi, [...]

(*Werther*: IV, 45)

den Schauspielern auch gehört – in diesem Sinne ist wohl ihr Ausruf «chut» (auf Deutsch etwa «still») zu verstehen (vgl. Zitat oben). Die Einblendung des Gesprächs während der Oper führt also zu einer Art Verwechslungskomik.³²

Tatsächlich spricht der Werther-Darsteller in der nächsten Replik, aus seiner Rolle tretend, über die Herzogin von Touzac – damit ist wiederum in erster Linie ein komischer Effekt verbunden, weil die Herzogin die Szene ohne das Wissen der Schauspieler mithört:

Voix de Werther, parlant : Je vois bien leur intérêt à eux, et cette vieille folle n'est pas bête, pardi !
Mais ne pensons qu'à nous. Ce qui compte... (*Chantant.*)
Charlotte, ah ! C'est toi ! [...]
Voix de Werther, parlant : Et est-ce que tu ne crois pas qu'on ferait justement bien mieux de quitter le théâtre en pleine gloire ?
Voix de Charlotte, parlant : Oh ! Si, sûrement.
Voix de Werther, parlant : Et de vivre enfin pour nous. Je veux profiter de toi, de toi que j'aime. Quand je pense que, depuis dix ans, jamais... (*Chantant*)
Tu n'as rien fait que de justice et de bon !
Mon âme
Te bénit pour cette mort
Qui te garde innocente
Et m'épargne un remords ! [...]
Voix de Werther, parlant : [...] Et puis, entre nous, franchement, je n'aime pas ce grand théâtre... (*Chantant.*)
Ah ! non, il ne faut pas qu'on vienne
Encore ici
Nous séparer.[...]
Voix de Charlotte, parlant : Tu as raison. Ne faisons pas comme les autres... et n'attendons pas qu'on nous chasse.
(Quand jouons-nous... ?, 2, 61f.)³³

Am Ende des Gesprächs beziehungsweise der Oper ist es beschlossene Sache, dass das Schauspielerpaar den unterbreiteten Vertrag aus den oben dargelegten Gründen nicht unterschreiben wird. Die Originalität dieser Szenen erwächst aus der Verwebung eines nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Gesprächs über das Theater unter Schauspielern mit der fortlaufenden Binnenhandlung des vierten Aktes der Werther-Oper. Obschon zwischen Rahmenhandlung und Binnenoper auf den ersten Blick kaum Übereinstimmungen bestehen (außer dem, dass es in beiden Fällen um ein Liebespaar geht), werden die gesungenen und gesprochenen Repliken von Guitry so ineinandergeflochten, dass

³² Darunter versteht man die «[e]rheiternde Wirkung eines vom Publikum durchschauten Irrtums über die Identität einer Bühnenperson bei anderen Figuren [...]» (Fricke/Salvisberg 1997, 279-282) – wobei es sich hier genauer um eine Verwechslung in Bezug auf den Adressaten und eine falsche Einschätzung des ontologischen Status' der Passage handelt – denn die Baronin fühlt sich direkt vom Sänger auf der Bühne angesprochen, hält sich also für die Adressantin der gesungenen Passage, die eigentlich zur Oper gehört – also fiktional ist.

³³ Die Szene folgt genau dem Wortlaut der Oper:

WERTHER, *qui s'est soulevé un peu*. Non! / Tu n'as rien fait que de juste et de bon! / Mon âme reconnaissante / Te bénit pour cette mort / Qui te garde innocente / Et m'épargne un remords!
[...] *Il tombe assis, puis, le front sur la main de Charlotte, et d'une voix très douce, presque câline.*
Et puis, il ne faut pas qu'on vienne / Encore ici / Nous séparer...
(Werther: IV, 45; Hervorh. der Übernahmen Guitrys, M.H.)

sie inhaltlich sowohl zur Rahmen- als auch zur Binnenhandlung passen. Auf eine originelle Weise wird so nicht zuletzt auch die finanzielle und allgemeine Situation eines (Opern-)Schauspielers metatheatral angesprochen und thematisiert. Technisch gilt es außerdem, Musik und Sprechtext von Binnen- und Rahmenhandlung aufeinander abzustimmen und mit den gesprochenen und auf der Bühne gezeigten Passagen im Direktorenbüro zu koordinieren – es konnte dafür mit einer Opern-Aufzeichnung gearbeitet werden, das Stück verlangte also im Gegensatz zu *Mariette ou Comment on écrit l'histoire* (1928) nicht notwendigerweise die Inszenierung einer Binnenoper.

Noch eine weitere originelle, wenn auch etwas unglaublich wirkende Überraschung ist im Stück *Quand jouons-nous la comédie ?* mit der eingespielten Oper im Musiktheater verbunden: Die Hauptdarsteller und auch der Theaterdirektor haben offensichtlich vergessen, dass die Binnenoper gerade an besagtem Abend live am Radio ausgestrahlt wird. Dadurch haben nicht nur der Theaterdirektor und die Herzogin, sondern ganz Paris – ausgenommen die Leute im Theatersaal – das geflüsterte Gespräch mitgehört und sind informiert über den Rücktritt der Schauspieler und über die Zustände, die am Theater herrschen. Die Rücktrittsentscheidung kann und soll nun nicht mehr rückgängig gemacht werden. Als die Darstellerin der Charlotte sagt: «Et si nous étions des comédiens au lieu d'être des chanteurs, nous jouerions pendant vingt ans encore !» (*Quand jouons-nous... ?*, 3, 70), nimmt der in der Rahmenhandlung auftretende Autor sie beim Wort: Die Laufbahn als Sänger von ihr und ihrem Gemahl findet ihre Fortsetzung in einer Schauspielerkarriere.

8.4. Musical im Musical bei Coward

Cowards Musiktheater *Cavalcade* (1931) ist wie Guitrys Drama *Histoires de France* (1929)³⁴ ein historisches und teilweise auch patriotisches Theaterstück.³⁵ Bei beiden Stücken handelt es sich außerdem um Musicals.³⁶ *Histoires de France* enthält jedoch als Binnenstück kein Musical, sondern ein Drama, nämlich *Georges Dandin* von Molière (vgl. oben, Kap.6.2.2). Die als *Bilder* benannten Sequenzen werden bei Guitry loser zusammengehalten und umfassen eine größere Zeitspanne als bei Coward. *Cavalcade* reiht darin in aufwändiger Inszenierung bedeutende Ereignisse aus dreißig Jahren englischer Ge-

³⁴ Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, *Histoires de France*, 187.

³⁵ Coward hat später zusammen mit David Lean *In Which We Serve* (1942) als patriotischen Propagandafilm gedreht; vgl. Noël Coward Society. Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

³⁶ Als ein solches patriotisches Theaterstück kann *Cavalcade* (mit seiner Mischung aus gesprochenen und gesungenen Passagen) klassifiziert werden, vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcowardmusic.com/html/musicals.html>> (22.05.2013).

schichte aneinander, ähnlich wie Guitry dies in seinem Stück für die französische Geschichte getan hat. Bei Coward werden die Szenen insbesondere zusammengehalten durch die Familie von Sir Marryot. Es wird beschrieben, wie die Familie historische Vorkommnisse wie den Burenkrieg, den Tod von Queen Victoria im Jahre 1901 oder den Beginn des Ersten Weltkriegs wahrnimmt.

Das heute fast vergessene Stück verhalf Coward in den 30er Jahren zum Durchbruch als Schriftsteller (vgl. Kiernan 1986, 94). Coward sei stärker um die theatralen Effekte seiner Stücke besorgt gewesen als um intellektuelle Provokation, schreibt Kiernan (ebd.), der das Stück wegen seiner Theatralität erwähnenswert findet (ebd., 119): Das Stück beinhaltet 22 Szenen und sehr viele Bühnenbilder und Ortswechsel, neben 40 großen Rollen sind hunderte von Nebendarstellern und unzählige Kostüme vorgesehen – Coward hat, so Kiernan, mit 3700 gerechnet (siehe ebd., 115). Für die Aufführung wird also ein immenser Theaterapparat benötigt. Kiernan betont, *Cavalcade* zeuge von Cowards dramaturgischem Können und seinem tiefen Verständnis für die «stagecraft and production values» (ebd.). Er beschreibt diese aufwändige Inszenierung als einen Versuch Cowards, das Kino mit den Mitteln des Theaters zu konkurrenzieren. Das Stück sei «The Master's answer to a fashionable view that the stage had to defer the cinema in terms of spectacle» (ebd.). Das Stück stuft Kiernan, neben anderen wie beispielsweise *Waiting in the Wings*, als «melodramatic» ein (ebd., 94). Er betont, dass es auch ernsthaftere Themen behandle; so würden darin verschiedene soziale Klassen angesprochen oder auch «the human cost of war» (vgl. ebd., 93) – die Opfer des Krieges. Hahn stellt dagegen Kiernans «uneingeschränkte Zuordnung von *Cavalcade* zu den Melodramen» in Frage, ohne dies genauer auszuführen (Hahn 2002, 11). Sie kritisiert allgemein Kiernans Einteilung von Cowards Stücken «nach teilweise überraschenden Untergattungen» (ebd.). Werden Brunets inhaltliche Merkmale eines Melodramas zu Hilfe gezogen, zu denen inhaltlich etwa das Vorkommen von «mariages forcés, séquestrations, vols, assassinats» gehört (Brunet 2005, 34), so kann Hahn zugestimmt werden, dass es sich bei *Cavalcade* nicht um ein typisches Melodrama handelt, denn solche thematischen Elemente fehlen. Insofern, als das Stück jedoch traditionelle Werte betont, beispielsweise «la loyauté, le service rendu à la patrie, [...] le courage» (ebd., 35), weist es trotzdem vereinzelte Merkmale eines Melodramas auf. Es fällt außerdem das Vorherrschen eines ernsten und auch patriotischen Tons auf, vor allem in der Rahmenhandlung, weshalb man dieses Stück Cowards zum «Boulevard sérieux» zählen kann (zum Begriff, vgl. Brunet 2005, 26).

In der Rahmenhandlung von *Cavalcade* geht es um zwei Paare aus verschiedenen sozialen Klassen, einerseits das wohlhabende Ehepaar Jane und Robert Marryot mit den Kindern Edward und Joe, andererseits das Dienstenpaar Alfred und Ellen Bridges mit der Tochter Fanny. Man kann durch die Verdoppelung des Paares von einer Art Spiegelung sprechen, wobei es sich aber weniger um ein metatheatrales Element handelt als vielmehr, durch die Einteilung in Herr und Diener, um eine typische Komödienkonstellation. Der Anfang des Musicals *Cavalcade* ist auf den Neujahrsabend 1899 datiert. Sowohl Robert als auch Alfred werden die Heimat bald verlassen, um am Burenkrieg in Südafrika teilzunehmen. In der dritten Szene, die vier Monate später spielt – Robert ist inzwischen in den Krieg gezogen –, lässt sich Jane von ihrer Freundin Margaret Harris nur mit Mühe dazu überreden, einer Theateraufführung beizuwohnen, um sich von den Sorgen abzulenken (siehe *Cavalcade*: I, 142). Margaret sagt zu Jane «it's senseless sitting at home all by yourself fretting and worrying» (ebd., 140).

Bei dieser Aufführung (als eigentlichem Musiktheater im Theater), welche vom Umfang her nur einen kleinen Teil des Stücks *Cavalcade* ausmacht, handelt es sich um ein «typisches Musical der Zeit um 1900» (vgl. *Cavalcade*: I, 142): Es ist ein Spiel im Spiel im Kleinformat, aber inklusive Ouvertüre und Finale (vgl. ebd., 142-149). Der Titel des gespielten Musicals im Musical heißt, ebenso wie die Hauptperson, «*Mirabelle*» (ebd., 140). In C.I.V.–Uniformen gekleidete Mädchen singen ein Lied mit dem Titel *The Girls of the C.I.V.* (vgl. ebd., 142). Bei den *C.I.V.* handelt es sich um die *City Imperial Volunteers*, ein Armee-regiment im Burenkrieg. Die Kriegsthematik und der historische Bezug sind also nicht nur in der Rahmenhandlung, sondern auch in der Binnenhandlung präsent. Die Nummer *The Girls of the C.I.V.* ist im ersten Teil mit einer musikalischen Revue vergleichbar. Gesungen wird in einem munteren Sechsstel-Takt. Die «Girls of the C.I.V.» feiern ihre Teilnahme am Burenkrieg (vgl. ebd.). Dabei kann diese Einlage hinsichtlich des Themas und der Musik als Musical-Parodie betrachtet werden.³⁷

Es folgt ein Dialog zwischen der Hauptfigur Mirabelle, einer als Bäuerin verkleideten Prinzessin, und einem jungen Leutnant namens Edgar Tyrell. Im Anschluss daran wird ein weiterer musikalischer Teil des Binnenmusicals *Mirabelle* mit dem Titel *Lover of my dreams* ins Stück *Cavalcade* eingebaut, bei dem es sich auch um einen typischen zeitge-

³⁷ Es handelt sich genauer um «a pastiche of a song (from a typical musical comedy of the period) (around 1900)» Vlasto/Farley: The Noël Coward Music Index. G&H-Titles. The Girls of the C.I.V. [Onlinefassung]. URL: http://www.noelcowardmusic.com/ncmi/g_h.html (22.05.2013).

nössischen Walzer handelt, der von Mirabelle vorgetragen wird.³⁸ Inhaltlich haben wir es in diesem zweiten Teil mit einer typischen Liebesgeschichte zu tun. Sie weist insofern Parallelen zur Rahmenhandlung auf, als die Zuschauer später im Stück Zeugen der Liebesgeschichte von Edith und Edgar werden – die Verdoppelung des Namens Edgar mag darauf verweisen, es gibt jedoch abgesehen von der Liebesgeschichte wenig sonstige inhaltliche Parallelen.

Edith und Edgar in der Rahmenhandlung – es handelt sich um dieselben jungen Leute, die bereits als Kinder zusammen mit Zinnsoldaten gespielt haben (vgl. Kap. 10.1.5.) – vermählen sich im Jahre 1912. Der tragische Ausgang der Hochzeitsreise wird im Stück angedeutet, als Edith, die sich mit ihrem Ehemann auf einem Kreuzfahrtschiff befindet, den Wunsch äußert, dieser Moment möge ewig dauern, dann auf Deck ihren Mantel entfernt, wodurch auf einem Rettungsring der Name «S.S. Titanic» sichtbar wird (Cavalcade: II, 178). Dazu spielt das Orchester «*Nearer my God to Thee*» (ebd.).

Inhaltlich unterscheiden sich die beiden Liebesgeschichten also, die Rahmenhandlung wirkt realitätsnah und lädt das echte Publikum zur Identifikation ein, während die Binnenhandlung als komische Parodie erscheint: Das Musical-Paar Mirabelle und Edgar findet im Gegensatz zu Edith und Edgar nicht zusammen, weil die Prinzessin merkt, dass es Edgar nur auf ihr Geld abgesehen hat. Auch in der Binnenhandlung gibt es, wie in der Rahmenhandlung, eine Verdoppelung der Paare: Dem Paar Edward und Mirabelle wird nämlich auch hier ein Dienerpaar an die Seite gestellt: Tom, «a sailor» (*Nebentext*, Cavalcade: I, 145) und als Soubrette das vermeintliche Milchmädchen Ada, in Wirklichkeit «Lady's Maid to the princess Mirabelle», wie Ada sich selber vorstellt (vgl. ebd., 147).

Das Lied des Binnen-Finales wird schließlich durch eine Meldung des *stage managers* gestört, welcher die Befreiung von Mafeking bekanntgibt. Diese Meldung aus der «Wirklichkeit» unterbricht das Stück, sie löst bei den Schauspielern auf der Bühne Freude aus und lässt auch Jane im Binnenpublikum erleichtert jubeln. Das Publikum singt daraufhin «*Auld Lang Syne*» und hält sich bei den Händen (vgl. *Nebentext*, Cavalcade, I, 149). Damit nehmen die Ereignisse der Rahmenhandlung endgültig die Überhand über die auf der Bühne nicht weitergeführte Binnenhandlung, in welcher sich Mirabelle, wie-

³⁸ Auf die Verwendung eines Walzers in Guitrys *Mariette* (oder auch in Gounods *Roméo et Juliette*) wurde bereits hingewiesen. Es fallen bei Coward folgende Ähnlichkeiten zu anderen Melodien auf: «The melody is very reminiscent of Strachey's «These Foolish Things», but then so are several other compositions of the period (a similar pattern can be found in the verse of Johnny Green's «Body and Soul»); vgl. Vlasto/Farley: The Noël Coward Music Index. L-Titles. Lover of my dreams. Also known as Mirabelle Waltz. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcowardmusic.com/ncmi/1.html#lovedreams>> (22.05.2013).

derum einen Walzer singend, darüber beklagt hat, sie sei betrogen worden. Die interne Fiktion stellt also auch hier einen Kontrapunkt zur Rahmenhandlung dar. Mirabelle kommt nämlich im Binnenstück zum Schluss: «All my life I have been dreaming, / Now my dreams must die» (ebd.).

Das Musical im Musical dient vor allem der Unterhaltung, was von den Figuren des Stücks vor dem Binnentheaterbesuch auch explizit angesprochen wird. Mit dieser weitgehend heiteren Einlage hat Coward einen Kontrast zwischen Rahmen- und Binnenhandlung geschaffen: Die Musicaleinlage ist in erster Linie als Aufheiterung gedacht und auf die Desillusionierung der weiblichen Hauptfigur in der Binnenhandlung folgt dann, wiederum als Kontrast, die frohe Neuigkeit auf der Ebene der Rahmenhandlung. Dabei müssen heutige Leser (oder Zuschauer) des Dramas im Auge behalten, dass das Stück vor dem Hintergrund einer Krise, der *Great Depression*, entstand. Oft wurde das Stück in erster Linie als patriotischer Appell interpretiert. Kiernan weist auf die komplexe Orchestrierung der Emotionen hin, welche Coward insbesondere in Bezug auf den Krieg eingesetzt habe (siehe Kiernan 1986, 117). Dazu gehörten klar sentimentale Momente, wozu Kiernan die Musical-Aufführung zählt – gemeint ist aber wohl mehr die Rahmenhandlung nach dem Musical als die eigentliche Binnenhandlung (siehe ebd., 118). Coward zeigt auch Gegensätze, etwa, wenn in der ersten Szene einerseits die Menge den Truppen zujubelt und andererseits Frauen, darunter Jane und Ellen, um ihre in den Krieg ziehenden Ehemänner weinen (vgl. ebd., 117f.). So verweist er auf die Diskrepanz zwischen optimistischer patriotischer Rhetorik und der Kriegsrealität (vgl. ebd.). Diese orchestrierte Mischung hat verschiedene zeitgenössische Interpretationen des Stücks zugelassen, wobei die patriotische laut Kiernan dominiert hat (vgl. ebd., 119).

8.5. Meta-Oper im Theater bei Goetz

Wie erwähnt spielt Goetz' Einakter *Die Barcarole* aus der Trilogie *Seifenblasen* (1963) hinter den Kulissen «während einer Aufführung von «Hamlet», und zwar im Konversationszimmer, genauer im zweiten Akt kurz vor der Pause des Dramas (Barcarole, 991). Es wird in diesem Stück wiederholt auf Shakespeares Drama Bezug genommen, das als parallel zur Rahmenhandlung ablaufend dargestellt wird (siehe Kap. 6.2.2. und Kap 7.2.). Außerdem wird auf Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* respektive *Les Contes d'Hoffmann* (beide 1881)³⁹ inhaltlich und auch musikalisch auf mannigfaltige Weise ange-

³⁹ Datiert nach der Uraufführung in Paris (*Théâtre de l'Opéra-Comique*) am 10. Februar 1881 (vgl. *Paratext*, *Les Contes d'Hoffmann*₂, 4). Die deutsche Uraufführung am Wiener Ringtheater fand am 7. Dezember 1881 statt (vgl. ebd., 5).

spielt, ohne dass hierbei im ganz strengen Sinn von einer Binnenoper gesprochen werden könnte – zutreffend ist indessen der Begriff *Metaoper*, in Analogie zu *Metatheater*. Die angesprochene Oper wird nicht, auch nicht auszugsweise, als Theater im Theater aufgeführt, was nur für den *Hamlet* gilt. Als sehr fragmentarischer Auszug aus einer anderen Oper kommt zudem ein Lied aus Humperdincks *Hänsel und Gretel* vor (vgl. Kap. 7.1). Auf *Hoffmanns Erzählungen* wird auch im weitesten Sinne metatheatral Bezug genommen (insofern, als das Sprechen *über die Oper* auch theatrale Aspekte verdeutlicht); thematisch taucht die Oper Offenbachs außerdem in einer Binnenerzählung auf – was zeigt, dass es sich hierbei insgesamt um «intergenerische [...] Metaisierungsverfahren» handelt (Oesterle 2007, 260). Es geht also um metaliterarische Strategien im Sinne einer gattungsübergreifenden «Potenzierung» (vgl. Fricke 2007, 144).⁴⁰

Auf die folgende auffallende Übereinstimmung in Bezug auf die Rahmenhandlung der *Barcarole* und *Hoffmanns Erzählungen* gilt es hinzuweisen, nämlich, dass das Vorspiel von *Hoffmanns Erzählungen* ebenfalls während einer *anderen* Aufführung spielt, was dem Einakter ohne Zweifel als Modell gedient hat. So wie bei Goetz die Rahmenhandlung der *Barcarole* parallel zu einer Inszenierung von *Hamlet* abläuft, «lässt Offenbach seine *Contes d'Hoffmann* [...] parallel zu einer Aufführung von Mozarts *Don Giovanni* spielen» (Fricke 2000, 114; kursive Hervorh. M.H.). Abgesehen davon gibt es in *Les Contes d'Hoffmann* eine wörtliche und musikalische Anspielung auf *Don Giovanni*⁴¹, wodurch auch E.T.A. Hoffmanns Begeisterung für Mozart Rechnung getragen wird, der sich ihm zu Ehren «den 3. Vornamen *Amadeus* hinzugewählt [...] hat!» (Fricke 2000, 114).

Strukturell ist eine weitere Ähnlichkeit auszumachen zwischen der Oper *Hoffmanns Erzählungen* und Goetz' *Seifenblasen*: Bei Offenbachs Werk handelt es sich um eine fantastische Oper «in drei Akten neben einem Vor- und einem Nachspiel» (vgl. *Paratext*, *Hoffmanns Erzählungen*, 1).⁴² Die drei Akte stützen sich dabei, wie im Operntitel angedeutet, auf drei verschiedene Erzählungen Hoffmanns: Es handelt sich im ersten Akt um die Erzählung *Der Sandmann* (1815), im zweiten Akt um *Die Geschichte vom verlorenen*

⁴⁰ Folgende Formen können beispielsweise im Einakter unterschieden werden: eine Erzählung über eine Oper auf dem Theater (als Meta-Musiktheater), *Hamlet* als eigentliches Theater im Theater und Stegreiftheatereinlagen im Theater.

⁴¹ Fricke weist darauf hin, dass Niklaus in *Les Contes d'Hoffmann* «im Vorspiel [...] Leporellos Eingangsverse «Notte e giorno faticar» zitiere, und zwar «natürlich in Mozarts Melodie und Orchestrierung – wie dessen Leporello es schon mit der [...] Figaro-Arie» getan habe (Fricke 2000, 114). In der französischen Ausgabe singt Niklaus: «Notte a giorno mal dormire... » (vgl. *Les Contes d'Hoffmann*: prologue, scène 5, 9).

⁴² Oft wird die Oper in fünf Akte eingeteilt. Diese Einteilung soll hier nicht übernommen werden, da sich die Übereinstimmungen zu Goetz' *Seifenblasen* durch die Struktur von Vor- und Nachspiel besser aufzeigen lassen. Wenn also von Akt I die Rede ist, soll damit der erste Akt nach dem Vorspiel gemeint sein, und so weiter.

Spiegelbilde (1814) und im dritten Akt um *Rat Crespel* (1816).⁴³ Auch in Goetz' *Seifenblasen* rahmen ein Vor- und Nachspiel drei Einakter, als Ebenbild zu den Erzählungen ein: *Ausbruch des Weltfriedens, eine Anregung*, wird gefolgt vom vorliegenden Stück *Die Barcarole, eine Aufregung*. Abgeschlossen wird die Trilogie durch *Die Bärengeschichte, eine Auf- und Abregung*. *Ausbruch des Weltfriedens* weist im Gegensatz zu den beiden anderen Einaktern keine metatheatralen Elemente auf, weshalb das Stück nicht in die Analyse miteinbezogen wurde.

Als Opernzitatzitat wird in Goetz' Einakter *Die Barcarole* die titelgebende Melodie gedämpft auf dem Flügel gespielt, bei der es sich, um das Gondellied aus dem dritten Akt der Oper *Hoffmanns Erzählungen* handelt.⁴⁴ Zweimal wird darauf hingewiesen, dass diese Melodie «Unglück bringt» (ebd., 992) – nämlich durch den *Ersten Totengräber* (der sächsisch spricht) und durch den *Hamlet*-Darsteller (vgl. ebd., 997). Berichtet wird davon, dass das Wiener Ringtheater während einer Aufführung dieser Oper abgebrannt sei (vgl. ebd., 997f.), was historisch zutreffend ist.⁴⁵ Manfred (*der König*) liefert dafür eine rationale Erklärung: Es liege an der «Anforderung an technische Tricks und Beleuchtungseffekte» von *Hoffmanns Erzählungen* (ebd., 998), wodurch die Oper «prädestiniert [sei] für kleinere oder größere Unglücksfälle» (ebd.). Conny (*Hamlet*) hingegen glaubt, «daß sooft diese Oper über die Bretter geht, sich irgendein kleineres oder größeres Malheur ereignet» (ebd.) – was «nichts mit der Aufführung als solcher zu tun haben brauch[e]» (ebd.).

⁴³ Auf weitere Quellen für *Hoffmanns Erzählungen* verweist Martinoty: «Beim aufmerksamen Lesen lassen sich jedoch auch Quellen in anderen Erzählungen – wie *Der goldne Topf* (1814), *Klein-Zaches genannt Zinnober* (1818) oder *Prinzessin Brambilla* (1820) – finden, ja sogar Anleihen bei anderen Dichtern, z. B. bei Chamisso [...]» (gemeint ist *Peter Schlemihl*; kursive Hervorh. der Titel M.H.). Martinoty (1986): «Hoffmanns französisches Spiegelbild». In: Programmheft der Salzburger Festspiele 1980. Abgedr. im Programmheft zu *Hoffmanns Erzählungen*, Niedersächs. Staatsoper Hannover (10. Dezember 1986), 5. Homepage von Terzakis (1986). [PDF-Onlinefassung]. URL: <<http://www.terzakis.com/data/1986/han-hoffmann/han-hoffmann.pdf>> (22.05.2013). Zur Datierung der Werke, vgl. ebd.

⁴⁴ Diese Melodie stammte ursprünglich aus einer anderen Oper Offenbachs mit dem Titel *Die Rheinnixen*. Möglicherweise spielt Goetz mit der Titelwahl auch auf einen deutschen Film gleichen Namens an, der ebenfalls explizit Bezug auf den Stoff von *Hoffmanns Erzählungen* nahm. Es handelt sich um: *Barcarolle* [sic] (D, 1934/35). Berlin: Universum Film AG Berlin. Drehbuch: G. Menzel, Regie: G. Lamprecht. Vgl. Szebedits, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (2013): [Onlinefassung]. URL: <<http://www.murnau-stiftung.de/movie/17931>> (22.05.2013).

⁴⁵ Während der zweiten deutschsprachigen Aufführung am 8. Dezember 1881 brannte das Wiener Ringtheater nieder, was den Tod fast aller Zuschauer zur Folge hatte. Zwanzig Jahre lang spielte danach aus Aberglauben kein anderes Theater diese Oper. Trotzdem hat sich das Stück seinen festen Platz auf den Bühnen zurückerobert und bis heute bewahrt. Vgl. Programmhinweis auf: ARD (2012): Opernführer – Hoffmanns Erzählungen von Offenbach. Sendung ausgestrahlt anlässlich des hundertsten Geburtstags von Marcel Prawy auf 3SAT [sic] (26.12.2012) [Onlinefassung]. URL: <http://programm.ard.de/Themenschwerpunkte/Musik-und-Kultur/Klassik-Oper--Tanz/opernfuehrer--hoffmanns-erzaehlungen-von-jacques-offenbach/eid_280077189350737?list=themenschwerpunkt> (22.05.2013).

Die beiden gegensätzlichen Betrachtungsweisen – die rationale von Manfred und die irrationale von Conny – sind mit der Weltanschauung der Figuren in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* (einer der Vorlagen zu Offenbachs Oper) vergleichbar. Auf der einen Seite haben wir bei Hoffmann die rationale Clara, auf der anderen Seite den irrationalen Nathanael. In der Oper tritt außerdem Hoffmann als Autorenfigur auf. Ähnlich wie Clara, welche in der Oper fehlt, vertritt dort Freund Niklaus (welcher in der Erzählung der Figur Siegmund entspricht) eine rationale Haltung.⁴⁶ Auf die der Oper zugrundeliegende Erzählung (und auch auf die Oper an sich) wird auf diese Weise inhaltlich Bezug genommen: Wie Manfred gibt Niklaus in der Oper (respektive geben die Figuren Clara sowie Siegmund in der Erzählung) vernunftgemäße Erklärungen ab, während das Weltbild von Nathanael sowie Hoffmann alias Conny/Hamlet irrational ist. Den Darstellern ist so in der Rahmenhandlung ein ähnlicher Charakter verliehen worden wie den Figuren aus der literarischen Vorlage zur Oper, auf die angespielt wird (wobei Clara in der Oper gar nicht auftritt⁴⁷).

An Connys Erzählung vom Fluch anknüpfend berichten *Polonius*, der *Zweite Totengräber* und *Hamlet* über je ein unheimliches, als wahr geschildertes Ereignis im Zusammenhang mit der Oper.⁴⁸ Diese Geschichten haben Einlagencharakter, sind aber

⁴⁶ Zum Beispiel erwähnt er in der Oper die Künstlichkeit von Spalanzanis Puppen (siehe *Les Contes d'Hoffmann*: I, scène 4, 25; vgl. Hoffmanns Erzählungen: I, 14). Oder er weist auf Olympias nicht-menschliche Züge hin mit den Worten: «Sie soupiert also nicht? [...] Wie poetisch, idealistisch» (*Hoffmanns Erzählungen*: I, 18; vgl. *Les Contes d'Hoffmann*: I, scène VIII, 38, wo es heißt: «Elle ne soupe pas?» und Spalanzanis Verneinung beiseite kommentiert wird mit «âme poétique», ebd.).

⁴⁷ Dennoch nimmt Goetz möglicherweise auch auf diese Figur Bezug, denn im Gegensatz zu Clara, die in *Der Sandmann* strickt, ist die Ophelia-Darstellerin im Stück mit «einer Häkelei» beschäftigt (vgl. Barcarole, 991).

⁴⁸ Die insgesamt drei Erzählungen sind mit fast gleichem Wortlaut in Goetz' *Memoiren* abgedruckt, wo es seine Schauspielerkollegen sind, die sich die Geschichten in einem Weinkeller vor dem Opernbesuch von *Les Contes d'Hoffmann* erzählt haben sollen: Die erste Geschichte (*Polonius'* Erzählung) berichtet Arthur Armand, die zweite (der Bericht des *Zweiten Totengräbers*) wird als persönliches Erlebnis geschildert von Doktor Gampl (dessen Name an Doktor Mirakel denken lässt). Die dritte Geschichte (*Hamlets* Erzählung) wird von Goetz als eigenes Erlebnis ausgegeben, welches sich an besagtem Abend ereignet haben soll: Die anschließende Oper sei wegen eines Mordes ausgefallen (vgl. Kap. *Mord in der Kleinstadt* *Memoiren*, 1. Teil, 192-201). Hier ist darauf hinzuweisen, dass man bei Goetz' *Memoiren* von einer untypischen Autobiographie sprechen muss. Fiktionale und faktuale Elemente werden darin gemischt, wie das hier angeführte Beispiel zeigt, so dass nie ganz klar wird, welche Aspekte der Wirklichkeit entsprechen. Seifener weist darauf hin, dass Goetz etwa seine Erlebnisse im ersten Teil der *Memoiren* «konsequent in der 3. Person Singular» schildere (Seifener 2005, 59). «Goetz gibt dem «Helden» seines Textes den Namen «Peterhans von Binningen» und schaltet zwischen den Autor und den Helden zusätzlich noch eine Erzählerfigur, den «Chronisten», dividiert also die für die Gattung der Autobiografie kennzeichnende Einheit von Subjekt und Objekt der Darstellung auseinander.», so Seifert (ebd.). Seifener bezeichnet dies als «Spiel mit dem Leser» (ebd.): «Goetz führt die Bauform der Gattung vor, indem er sie ironisch unterläuft», wie Seifert betont (ebd.). Diese Ausführungen zeigen, dass Goetz nicht nur mit der Gattung des Theaters spielerisch umgeht. Es handelt sich auch deshalb um eine untypische Biographie, weil es Valérie von Martens ist, die «die Autobiografie ihres Mannes» nach dessen Tod weiterschreibt (Seifener 2005, 58). Man könne jedoch «ihren Anteil am Text durch die spezielle Autorenposition durchaus auch als ihre eigene autobiografische Leistung ansehen», konstatiert Seifener (ebd., 59).

nicht theatraler Natur und deshalb nicht als eigentliches Theater im Theater einzuordnen. Auch handelt es sich hierbei um keine vorgelesenen Passagen. Sie werden jedoch wegen der opernspezifischen Thematik als intermediale Einlagen dennoch im vorliegenden Kapitel behandelt, denn das Stück enthält bekanntlich auch ein eigentliches Theater im Theater (nämlich *Hamlet*). In der Oper werden, analog zur Rahmung der *Seifenblasen*, die drei Erzählungen (eben als *Hoffmanns Erzählungen*) gleichermaßen nach dem Vorspiel eingebettet. In *Hoffmanns Erzählungen* geht der Erzählanfang dann in eine Aufführung über, wie der folgende Opernausschnitt zeigt:

HOFFMANN.
 Meine Geliebte, meine Geliebte!
 Meine Geliebte? O nein! Sag lieber drei!
 Drei Frauen sind's von Reiz und Anmut,
 Die mich mit Liebeslust erfüllten!
 Soll ich euch diese tollen Geschichten erzählen?
 [...]
 HOFFMANN.
 Ich beginne!
 NIKLAUS.
 Silentium!
Hoffmann beginnt, den Freunden die Geschichte seiner Liebe zu erzählen:
 Drei Frauen sind's. ...
 CHOR.
 Silentium!
 HOFFMANN.
 Der Name meiner ersten
 War Olympia!
Da Hoffmann zu erzählen beginnt, verwandelt sich die Szene.
 (Hoffmanns Erzählungen: Vorspiel, 11; vgl. Les Contes d'Hoffmann: prologue, scène V, 20)⁴⁹

Die in der Regieanweisung angedeutete Form des Übergangs einer Erzählung in eine eigentliche Theaterinszenierung übernimmt Goetz für die dem vorliegenden Einakter übergeordnete Struktur, das Vorspiel zum Stück *Seifenblasen*. In dessen Vorspiel tritt Carpenter als Autorenfigur auf und liest aus seinem Manuskript Theaterstücke vor, worunter eben der Einakter *Barcarole* ist – auf ähnliche Weise, wie das die Autorenfigur Hoffmann in der Oper tut. Erzählt werden in der *Barcarole* keine Liebesgeschichten wie in der Opernvorlage, sondern es handelt sich um metatheatrale Erzählungen über Schauspieler und Schauspielerinnen:

Der Polonius-Darsteller erzählt in der ersten Geschichte über den ersten Opernbesuch mit seinem Vater. Während der Vorführung von *Hoffmanns Erzählungen* sei der Darsteller von Doktor Mirakel (der nach dem Vorspiel im zweiten Akt der Oper vorkommt) im Anschluss an einen Szenenapplaus mitten im Akt einem Herzschlag erle-

⁴⁹ In der französischen Vorlage weist Lindorf darauf hin, dass die Vorführung von *Don Giovanni* in etwa einer Stunde beendet sei. Danach lauten die entsprechenden, hier gekürzt wiedergegebenen Passagen von Hoffmann: «Ma maîtresse ? ... Non pas ! Dites mieux, trois maîtresses, / Trio charmant d'enchanteresses / Qui se partageront mes jours ! / Voulez-vous le récit de ces folles amours ? [...] Je commence. [...] Le nom de la première était Olympia !» (Les Contes d'Hoffmann: prologue, scène V, 19-20).

gen. Und auf unerklärliche Weise sei der «diensttuende Theaterarzt» (ebd., 998), den man dann aufgerufen habe, ebenfalls tot in seiner Loge aufgefunden worden. Man habe dem Opernsänger nicht mehr helfen können. Die Suche nach dem Theaterarzt ist somit in der Erzählung im Theater ebenso aussichtslos wie die vermeintliche Hilfe des Anti-Arztes Dr. Mirakel in der Oper, der aktiv zu Sängerin Antonias Ableben beigetragen hat und am Ende ihren Tod bestätigt – denn ausgerechnet *er* kommt an, als Hoffmann im dritten Akt der Oper nach einem Arzt ruft (siehe Hoffmanns Erzählungen: III, 39; vgl. Les Contes d'Hoffmann: III, scène XII, 88). In Polonius' Erzählung bei Goetz ist der *Darsteller* des Doktor Mirakel hingegen durchaus als Sympathieträger konzipiert, dessen Tod bedauert wird. Den Doktor beschreibt der Polonius-Darsteller als «wohl das Unheimlichste, was [er] je auf einer Bühne gesehen habe» (Barcarole, 998). Der Schauspieler erzählt also von einem unheimlichen Theatererlebnis aus seiner Kindheit, wobei es sich dabei nicht um ein ebenso traumatisches handelt wie jenes von Nathanael mit Coppelius in der Erzählung, auf die sich die Oper im ersten Akt stützt.⁵⁰ Auch wenn diese Begegnung mit Coppelius im Libretto der Oper nicht explizit thematisiert wird, ist es wahrscheinlich, dass Goetz mit der Erzählung auch auf diesen allgemein bekannten Stoff anspielt.

Dr. Mirakel wird bei Goetz aber auch als großartiger Schauspieler gewürdigt und nicht in erster Linie als beunruhigende Figur gefürchtet. Das Unheimliche des Theatererlebnisses ist für das Kind weniger von der Figur ausgegangen als von den zwei geheimnisvollen Todesfällen im Zusammenhang mit der Oper – und von der auf die offizielle Nachricht vom Tod folgende «Totenstille» (Barcarole, 998).⁵¹ Mit der ersten Erzählung der Rahmenhandlung wird also einerseits auf den ersten Akt der Oper *Hoffmanns Erzählungen* angespielt, nämlich auf den Sandmann-Stoff, aber auch auf den zweiten, wo der erwähnte Dr. Mirakel auftritt (die Vorlage für den zweiten Akt der Oper bildet nicht mehr Hoffmanns *Sandmann*, sondern seine Erzählung *Rat Crespel*. (Der dritte Akt der Oper stützt sich dann auf die *Geschichte vom verlorenen Spiegelbild*, wobei mit Hoffmanns Konkurrenten Schlemihl auch eine Figur aus Chamisso's Erzählung *Peter Schlemihl* integriert wurde).

⁵⁰ Bekanntlich hat Sigmund Freud den Begriff des *Unheimlichen* am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* entwickelt. Vgl. Sigmund Freud (1999): Essay «Das Unheimliche» (1919). In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Hrsg. v. Anna Freud u.a. Bd. XII. Frankfurt am Main, 227-278.

⁵¹ Auch hier kann man möglicherweise eine zusätzliche inhaltliche Parallele sehen zum geheimnisvollen Tod des Vaters in Hoffmanns *Sandmann*: Es handelt sich beide Male um ein unheimliches Kindheitserlebnis im Zusammenhang mit einer furchterregenden Figur und die Ereignisse gehen mit einem unerklärlichen Todesfall einher (vgl. Sandmann, 18) – wobei es in der Erzählung von Polonius sogar zwei unerklärliche Todesfälle sind.

In der zweiten Erzählung berichtet der *Zweite Totengräber* (sinnigerweise derjenige, welcher zuvor die Barcarole-Melodie spielte), dass er früher als Tenor in der Oper die Rolle des Hoffmann gesungen habe (vgl. Barcarole, 999): Ein Skelett, nämlich «das Gerippe aus Fausts Studierzimmer» (ebd., 1000), war eines Nachts zum Scherz in den Soufflierkasten gesetzt worden. Der Darsteller des Zweiten Totengräbers erschrak, denn «im Soufflierkasten ... saß der Tod ... und soufflierte» (ebd.). Und er «stieß einen Schrei aus, von dem sich seine Stimme nie mehr erholte» (ebd.).⁵² Deswegen konnte er danach nicht mehr als Sänger auftreten. Der Stellvertreter, der für ihn eingesprungen sei, habe zwar gesungen «wie ein Gott» (ebd.), dieser habe jedoch nach dem Auftritt seinen Verstand verloren und sei danach in «eine geschlossene Anstalt» (ebd., 1001) überführt worden. In diesem Zusammenhang stimmt der Zweite Totengräber als Opernzitator das Lied an: «Meine erste Liebe hieß Olympia!!!!!!» (ebd. 1001), welches der Verrückte heute noch singe. (Dieses Opernzitator verweist direkt auf das Vorspiel aus *Hoffmanns Erzählungen* bzw. auf die Sandmann-Erzählung, vgl. oben, Hoffmanns Erzählungen: Vorspiel, 11)

In dieser zweiten Erzählung bei Goetz wird mit dem komischen Kontrast gespielt, dass die als *Zweiter Totengräber* auftretende Person Angst vor dem Tod hat – was ihrer Theaterrolle widerspricht. Möglicherweise stellt Goetz mit der Wahl der zwei Totengräber aus *Hamlet* als Darsteller auch bewusst eine Parallele zur Rolle von Dr. Mirakel her, denn dieser wird im dritten Akt der Oper wie folgt beschrieben: «Ein Totengräber ist's. / Ein frecher Mörder» (Hoffmanns Erzählungen: III, 33).⁵³ Als Parallele zur ersten Erzählung im Einakter haben wir es auch hier mit zwei unheimlichen Ereignissen zu tun: einerseits dem Verlust der Stimme, für einen Opernsänger sicher eines der schlimmsten vorstellbaren Szenarien,⁵⁴ andererseits damit, dass ein Opernsänger verrückt wird. Die Verrücktheit kann wiederum auch als direkte Anspielung auf die Erzählung *Der Sandmann* gesehen werden, in der Nathanael wahnsinnig wird – zwar behauptet

⁵² Wie die Lotte- und Werther-Darsteller in *Quand jouons-nous la comédie ?* war er also Opernsänger, bevor er Schauspieler wurde.

⁵³ Im französischen Original lautet die entsprechende Passage: «Lui ! Médecin ? Non, sur mon âme, / Un fossoyeur, un assassin !» (Les Contes d'Hoffmann: III, scène VIII, 74).

⁵⁴ Durch den Verlust der Stimme kann ein Sänger seinem Beruf und damit seiner Berufung nicht mehr nachgehen. Das Singen auf der Bühne sowie der Verzicht darauf werden ebenfalls in der Oper thematisiert: Doktor Mirakel führt Antonia in Versuchung zu singen, indem er ihr die schönen Seiten des Künstlerlebens aufzeigt, dieses dem Alltagsleben gegenüberstellt und Antonia außerdem ihre verstorbene Mutter als Geist erscheinen lässt. Dr. Mirakel sagt zu ihr: «Du wirst nicht mehr singen? Hast du wohl bedacht, / Was das heißt, bei deiner Jugend ein solches Opfer bringen? / Wie dich Natur hat mit Schönheit und Talent reich bedacht, / Was der Himmel dir einst in Fülle hat verliehen? / Mußt du es in den Staub gemeiner Wirtschaft ziehen? / Hast du noch nie im stolzen Traum empfunden das Glück, / Das unnennbare Glück, den rauschenden Beifall zu hören / Einer hochehrregten Menge, die deinen Namen / Auf den Lippen trägt und bezaubert dir folgt mit dem Blick. / Ja, das ist wahre Freude, auch ein großes, ewiges Glück. / Und all das willst du opfern im ersten Jugendreiz / Für jenes Alltagsleben, für bürgerliche Enge (Hoffmanns Erzählungen: III, 36; vgl. Les Contes d'Hoffmann: III, scène XI, 83).

dies auch die Figur Hoffmann im Opernepilog von sich, wenn sie sagt: «Ah ! Je suis fou !» (Les Contes d'Hoffmann: Epilogue, 90) – die Verrücktheit scheint sich dort aber in einem metaphorischen Sinne eher auf die Trunkenheit zu beziehen.

In der zweiten Erzählung wird also, auf sehr ähnliche Weise wie in der ersten, wieder eine rationale Erklärung für das Ereignis gegeben: Zu spät hatte der Tenor festgestellt, dass es sich nur «um das Gerippe [...] aus Fausts Studierzimmer» gehandelt [hatte –] Es war ein Scherz der Kollegen» (Barcarole, 1000).

Eine weitere inhaltliche Parallele besteht auch hier wieder zur Oper, auf die angespielt wird: Verliert in der Erzählung ein Opernsänger seine Stimme (während ein anderer verrückt wird, weil er singt), so handelt in der Oper *Hoffmanns Erzählungen* analog dazu der dritte Akt von davon, dass die Sängerin Antonia verstirbt, weil sie das Singen nicht aufgeben will, obschon sie ihrem Vater und dem Geliebten Hoffmann das Versprechen gegeben hat, es zu unterlassen, da sie von ihrer früh verstorbenen Mutter nicht nur das Gesangstalent, sondern auch eine schwere Krankheit geerbt hat, die infolge des Singens ausbrechen kann. Zusammenfassend ist also darauf hinzuweisen, dass die erste Erzählung bei Goetz inhaltlich insbesondere mit dem ersten und zweiten Akt der Oper *Hoffmanns Erzählungen* verknüpft ist, während die zweite Erzählung auf den dritten Akt der Oper anspielt.

Im Gegensatz dazu nimmt die dritte Erzähleinlage bei Goetz vor allem auf das Vor- und Nachspiel der Oper Bezug. Der Hamlet-Darsteller (Conny) kommt diesmal zu Wort: Er berichtet, wie er mit Schauspielkollegen im Weinkeller zusammengesessen habe, bevor sie gemeinsam Offenbachs Oper hätten anschauen wollen. Alle seien in die Darstellerin der Hauptrolle verliebt gewesen, die in einem Raum oberhalb des Gasthofs geprobt habe – diese Aussage weist eine Parallele auf zum Vorspiel von *Hoffmanns Erzählungen*, wo thematisiert wird, dass Hoffmann seine ehemalige Geliebte Stella, eine umschwärmte Opernsängerin, wieder getroffen hat. Auch sein Konkurrent Lindorf interessiert sich in der Oper für sie.⁵⁵

Der Rahmen des bei Goetz in der Erzähleinlage beschriebenen Weinkellers deckt sich mit dem von *Hoffmanns Erzählungen*: Die Hoffmann befindet sich im Vorspiel der Oper ebenfalls in einer Gaststube und beginnt zu erzählen.⁵⁶ Auch der Hamlet-

⁵⁵ Die dritte Erzähleinlage kann zudem auch mit dem zweiten Akt von *Hoffmanns Erzählungen* in Verbindung gebracht werden, in dem Giulietta von vielen Verehrern umgeben ist und worin sich Hoffmann und Schlemihl wegen ihr ein Duell liefern.

⁵⁶ Der hier erwähnte Erzählrahmen wird, wie bereits erwähnt, im Vorspiel zu den *Seifenblasen* noch einmal gespiegelt, wo es ebenfalls ein Autor, nämlich Carpenter ist, der die Einakter erzählt (respektive aus dem

Darsteller bei Goetz berichtet: «wir erzählten uns Geschichten» (Barcarole, 1001) – gemeint sind unheimliche Geschichten im Zusammenhang mit der Oper. Wie in der Oper sitzen der Erzähler (Conny) und seine Freunde in Goetz' Erzählung auch «vor dem Beginn einer Oper» im Weinkeller (ebd.), und zwar handelt es sich dabei um *Hoffmanns Erzählungen*. (Während in dieser Oper parallel dazu *Don Giovanni* gespielt wird). Durch die Ähnlichkeit des intertextuell auf dem Theater evozierten Opern-Vorspiels und der Binnerzählung im Theater handelt es sich hier um eine *Mise en abyme* in Forestiers Sinne, nämlich verstanden als «*dédoublement thématique*» (Forestier 1981, 13).

Hamlet berichtet in seiner dritten Erzählung vom plötzlichen Auftreten einer Frau, die scheinbar aus *Hoffmanns Erzählungen* herausgesprungen ⁵⁷ (vgl. Barcarole, 1001) und plötzlich im Lokal gestanden sei. Handelt es sich hier um eine Parallelfigur zur Stella in *Hoffmanns Erzählungen*, die im Nachspiel der Oper ebenfalls präsent (und soeben in der Oper *Don Giovanni* aufgetreten ist)? Fricke schreibt zur Rolle der Stella in *Les Contes d'Hoffmann*:

An dieser [Oper = *Don Giovanni*; M.H.] wirkt der Opernstern Stella, die Geliebte des [...] glücklosen Liebhabers Hoffmann mit, ob als Zerlina *alias Olympia*, als Anna *alias Antonia* oder als Elvira *alias Giulietta* – das bleibt in diesem Spiel mit variiert wiederholten Identitäten nicht zufällig offen.»

(Fricke 2000, 114. Hervorhebung im Original.)

Die kursiv gedruckten Namen beziehen sich auf Rollen aus den verschiedenen Akten von *Les Contes d'Hoffmann*, die anderen auf jene aus der Oper *Don Giovanni*. Thematisiert wird diese dreifache Rolle auch in der Oper explizit, wenn Niklaus sagt: «Ah! je comprends! trois drames dans un drame / Olympia ... Antonia ... Giulietta ... / Ne sont qu'une même femme: / La Stella!» (*Les Contes d'Hoffmann*: Epilogue, 90; vgl. Hoffmanns Erzählungen₂, kompilierte Fassung, Epilog, 195). Mehrere Rollen spielt auch die Geliebte aus dem äußeren Stück, die Schauspielerin Betty, welche im Binnenstück die *Ophelia* spielt und mit der Operndiva implizit verglichen wird: die Doppelrolle von *Königin* und *Ophelia* (vgl. Kap. 6.2.2. und 7.2.). Im Stegreiftheater spielt sie außerdem auch die Beatrice.

Manuskript vorliest), welche dann (wie die auf das Vorspiel folgenden drei Akte in der Oper) als Theaterstück gezeigt werden.

⁵⁷ Es wird eine Ähnlichkeit der Dame mit der Rolle aus *Hoffmanns Erzählungen* erwähnt. Würde es sich bei der Frau «tatsächlich» um eine aus der Oper *Hoffmanns Erzählungen* entsprungene Figur handeln, die in ihrer fiktionalen Rolle aus der Oper auf die Ebene einer Erzählung gewechselt hat, könnte man von einer «*métalepse narrative*» (innerhalb einer Erzähleinlage auf der Bühne) ausgehen (Genette 1972, 244). Da die Ähnlichkeit jedoch nur angedeutet wird, bleibt unklar, ob es sich tatsächlich um eine Überschreitung handelt der «frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte» (ebd., 245). Mit der fiktionalen Welt «que l'on raconte» wäre hier die Fiktion der Oper gemeint, insgesamt würde es sich also um eine gattungsübergreifende Metalepse handeln.

Der Hamlet-Darsteller berichtet, dass er und seine Schauspielerkollegen, als die Vorstellung der Oper daraufhin abgesagt worden sei, erfahren hätten, dass der Grund dafür ein Mord an ihrer geliebten Primadonna gewesen sei (also ein Mord an der Parallelfigur zu Stella). Die Beschreibung der Mörderin habe genau auf die Erscheinung aus dem Gasthof gepasst. Diese habe die Primadonna, bevor sie diese erschossen habe, «gebeten, von dem [...] Vater ihres werdenden Kindes [...] abzulassen» (Barcarole, 1002). Auch dieses Ehebruchsszenario ist insofern bedeutsam, als es einerseits in einen Zusammenhang mit der Rahmenhandlung (Connys Verdacht) gebracht werden kann, andererseits ebenso mit der *Hamlet*-Tragödie. Die Erzähleinlagen bei Goetz verweisen alle auf die phantastische Literatur, insbesondere auf jene E.T.A Hoffmanns, und erzeugen eine unheimliche Stimmung. Die Angst (um Antonia) ist auch explizit Thema der Oper, in der Hoffmann singt: «Ein Schauder erfaßt mich» (Hoffmanns Erzählungen: III, 33), wobei gleich im Anschluss Antonias Vater Crespel dieselben Worte wiederholt (vgl. ebd.).⁵⁸

Im Anschluss an diese Geschichten ereignet sich im Stück tatsächlich etwas Unvorhergesehenes und Unheimliches: Aus dem Lautsprecher ertönt die Durchsage: «Der Eiserne [Vorhang] weigert sich, sich zu heben. Man sucht den Kurzschluss. Die Störung dürfte in zehn Minuten behoben sein!» (ebd., 1002). Diese zehn Minuten geben Hamlet und dem König Zeit und Gelegenheit für ein weiteres Stegreifduell (vgl. oben, 7.2.). Durch seinen spielerischen Umgang mit dem Vorhang nimmt Goetz möglicherweise auch auf Pirandellos Stück *Sechs Personen suchen einen Autor* Bezug – zumal eine der hier angeführten drei Erzählungen bei Goetz auch von Pirandellos Trilogie des Theaters im Theater inspiriert sein könnte (vgl. unten). Pirandellos Stück zeichnet sich ebenso durch einen spielerischen Umgang mit den Vorhang aus.⁵⁹

⁵⁸ Dieser Passage kann noch eine ähnliche aus dem dritten Akt gegenübergestellt werden: «*Crespel et Hoffmann: L'effroi me pénètre. [...] D'épouvante et d'horreur / Tout mon être se glace. / Une étrange terreur / M'enchaîne à cette place / J'ai peur.*» (Les Contes d'Hoffmann: III, scène IX, 76; vgl. Hoffmanns Erzählungen₂: III, 121). Der zweitletzte Satz der französischen Vorlage lässt an den toten Theaterarzt aus der ersten Erzählung in der *Barcarole* denken, welcher «wie angekettet an seinen Platz» in der Loge sitzenbleibt (diese Nuance fehlt in der mir vorliegenden deutschen Übersetzung).

⁵⁹ Es würde sich dann um eine Umdrehung der Situation im Vergleich zu Pirandello handeln, denn während der Vorhang in Goetz *Barcarole* unten bleibt, fällt er in Pirandellos Stück am Anfang nicht (dies ist von Pirandello bewusst so angelegt, weil es sich um eine Probe-Szene handelt). Gleichermäßen fehlt der Vorhang bei Goetz ganz, während Stegreiftheater gespielt wird (vgl. Kap. 7.2.), und zwar auch dann, als Hamlet im gesprochenen Dramentext ankündigt: «Es fällt der Vorhang, wie es Brauch» (Barcarole, 1012). Bei Pirandello handelt es sich jedoch im Gegensatz zur beschriebenen Szene von Goetz *nicht* um einen Defekt des Vorhangs. Am Anfang wird die Probesituation konsequent von Pirandello angedeutet. So ist in *Sei personaggi in cerca d'autore* eine Pause von «etwa 20 Minuten» vorgesehen (*Nebentext, Sechs Personen suchen einen Autor*, 55). Die Regienweisung lautet: «Der Vorhang bleibt oben» (ebd.). Wie Kokott ausführt, geht jedoch bei Pirandello «nach dem Ende der ersten Szene des Dramas der Gestalten [...] der Vorhang herunter. Der Bühnenmeister hat den Regisseur falsch verstanden und dessen Ausruf »Vorhang, Vorhang

Der Inhalt der in der *Barcarole* vorgetragenen Erzählungen hängt, wie erwähnt, in erster Linie mit der Oper *Hoffmanns Erzählungen* zusammen. Diese Erzähleinlagen beeinflussen aber auch das Stegreiftheater im hier vorliegenden Stück (siehe Kap. 7.2.). Es geht beim Geschichten-Erzählen im Stück, ähnlich wie beim bereits erwähnten Stegreiftheater-Spielen, um den Versuch, sich gegenseitig zu übertrumpfen – wobei Manfred (alias *der König*) beim erneuten Wettstreit nicht mitmacht. Die Ophelia-Darstellerin als Objekt der Begierde ist als Zuhörerin anwesend – es geht nicht zuletzt darum, sie durch die Erzählungen zu beeindrucken.

Das Stegreifduell, welches auf der Ebene der Rahmenhandlung die Rivalität zwischen Conny und Manfred ausdrückt (beide kämpfen um dieselbe Frau, die Ophelia-Darstellerin, die auch die Königin spielt), findet eine Entsprechung in der *Hamlet*-Tragödie. Im Stegreiftheater beziehen *Hamlet* (gespielt von Conny) und der *Geist von Hamlets Vater* Position gegen den *König* (gespielt von Manfred). Das Stegreifduell beziehungsweise der angesprochene Konflikt weist jedoch ebenso Parallelen zur Oper *Hoffmanns Erzählungen* auf, genauer zum zweiten Akt nach dem Vorspiel. Dieser enthält ein eigentliches Duell und darin kommt auch das Gondellied vor, welches Goetz' Stück den Titel verlieh. Schon im Vorspiel der Oper wird zudem auf die Rivalität von Hoffmann mit Stadtrat Lindorf hingewiesen: Beide kämpfen um die Sängerin Stella, die Geliebte, der Hoffmann nachtrauert. Im Nachspiel der Oper verlässt Stella das Lokal mit Lindorf – Hoffmann hat das Nachsehen.

Inhaltlich lassen sich bei Goetz schließlich ebenfalls Ähnlichkeiten zu Pirandellos Stück *Jeder auf seine Weise* finden (*«Ciascuno a suo modo»*, 1924⁶⁰) aus dessen Theater-im-Theater-Trilogie (vgl. Nachwort zu *Sechs Personen suchen einen Autor*, Plocher 1995, 102). Goetz hat bereits durch sein Stück *Hokuspokus* explizit Bezug genommen auf Pirandello. Bei Pirandello geht es auch um eine bekannte Schauspielerin und um einen Mord (jedoch wird bei ihm nicht die Darstellerin ermordet). In Pirandellos Drama und ebenso in Goetz' viel später entstandenem Einakter *Barcarole* «spielt man ein Stück um eine schöne Frau, wegen der sich zwei gute Freunde entzweien.» (Nachwort zu *Sechs Personen suchen*

auf die laufende Probe bezogen» (Kokott 1968, 67f.; vgl. *Sechs Personen suchen einen Autor*, 80). Durch dieses Missverständnis ist das erste Fallen des Vorhangs motiviert. Dabei ging es dem Bühnenmeister darum, mit seiner metatheatralen Aussage darauf hinzuweisen, dass der Vorhang bei der *Aufführung* am Ende des Aktes fallen müsse – und nicht sogleich – da sich die Bühnenprobe vermeintlich ohne echte Zuschauer abspielt. Kokott weist jedoch in Bezug auf das gesamte Stück darauf hin, «daß Pirandello dieses Bühnenelement absichtlich uneinheitlich angewandt hat» (Kokott 1968, 68). Denn «am Ende des Stückes fällt der Vorhang noch einmal» in Pirandellos Drama (ebd.). An das Fallen des Vorhangs schließt sich bei Pirandello das unheimlich-groteske Finale an: «Die seltsame Schlusszene [...], in der der Direktor durch den Zuschauerraum flieht und die Stieftochter lachend davonstürzt» (ebd.).

⁶⁰ Datierung nach: Schöpflin 1993, 536.

einen Autor, Plocher 1995, 102). Anstatt das Heraustreten einer Figur aus der Opernhandlung in die ›Wirklichkeit‹ wie bei Goetz findet man bei Pirandello eher das Umgekehrte, nämlich das Inszenieren der ›Wirklichkeit‹ als Fiktion.⁶¹

Bekanntlich kämpfen im zweiten Akt der Oper die zwei Rivalen, Hoffmann und Schlemihl, um die Gunst einer Frau, Giulietta. Nun entspricht dem Konkurrenten Schlemihl – in der Hoffmanns Oper zugrundeliegenden Erzählung (!) *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* – ein Italiener, welcher Giulietta ebenfalls den Hof macht. In der Erzählung wird das Duell wie folgt beschrieben:

[V]on Eifersucht getrieben, stieß er allerlei spitze beleidigende Reden gegen Teutsche und insbesondere gegen Spikher aus. Der konnte es endlich nicht länger ertragen; rasch schritt er auf den Italiener los. »Haltet ein«, sprach er, »mit Euern nichtswürdigen *Sticheleien* auf Teutsche und auf mich, sonst werfe ich Euch in jenen Teich, und Ihr könnt Euch im Schwimmen versuchen.« In dem Augenblick blitzte ein Dolch in des Italieners Hand, da packte Erasmus ihn wütend bei der Kehle und warf ihn nieder, ein kräftiger Fußtritt ins Genick, und der Italiener gab röchelnd seinen Geist auf.

(Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde, 398; kursive Hervorh. M.H.)

Nicht nur das Duell aus der Erzählung, welches auch in der Oper vorkommt, findet seine Entsprechung bei Goetz. Ebenso Sticheleien, die den Konkurrenzkampf unter den Schauspielern verdeutlichen, finden sich in der *Barcarole* – möglicherweise von ebendieser Erzählung inspiriert, auf die sich die Oper stützt, weshalb die entsprechende Textstelle zitiert wurde. In der Oper geht es darum, dass Giulietta (im Auftrag von Dapertutto) ihrem Liebhaber Schlemihl bereits den Schatten und damit die Seele gestohlen hat. Nun hat sie es auf das Spiegelbild von Hoffmann abgesehen.

⁶¹ Goetz könnte mit dem Bezug auf einen weiblichen Star in der dritten Erzähleinlage auf Pirandello anspielen: Bei Pirandello handelt es sich indessen nicht um den Mord an der Primadonna, sondern um den »Selbstmord eines renommierten ortsansässigen Künstlers« (Nachwort zu *Sechs Personen suchen einen Autor*, Plocher 1995, 101). Der Selbstmörder war auch »mit einer berühmten Schauspielerin verlobt« gewesen (ebd.) – bei der es sich um eine Art Doppelgängerinnen-Figur zu *Stella* alias der Operndiva in der Erzählung bei Goetz handeln könnte. Nachdem der Geliebte letztere »mit einem anderen Mann« in flagranti ertappt hat (ebd.), hat er »die Waffe gegen sich selbst gerichtet und sich umgebracht ...« (ebd.). Dies wird nun aber dem Theaterbesucher gegenüber am Anfang der Aufführung als vermeintliche Wirklichkeit ausgegeben – eine entsprechende Schlagzeile kann der Theaterbesucher der Zeitung entnehmen, die im Saal verkauft wird (vgl. ebd.). Das Publikum erfährt, aus aktuellem Anlass werde an besagtem Abend die Geschichte rund um den Selbstmord des Prominenten »als Melodram auf die Bühne« gebracht (ebd.). Zur weiteren Verwirrung des Theaterbesuchers, der Pirandellos Stück beiwohnt, ist auch die berühmte Bühnenkünstlerin im Theatersaal gegenwärtig, die in den vermeintlich realen Selbstmord verwickelt war, und zwar hat sie sich unter das Publikum gemischt: Sie befindet sich »in einer Ecke des Foyers, umringt von einem Schwarm junger Herren [...], blaß, aufgelöst, den Tränen nahe, doch offensichtlich wild entschlossen, der Aufführung beizuwohnen.« (ebd.) Sie verspricht auch, keinen Skandal zu provozieren. Dann nimmt das Publikum wahr, wie auch ihr Geliebter, »durch die Schwingtüren hereineilt« (ebd., 102). (Bei der Zusammenfassung handelt es sich teilweise um die wörtliche Übersetzung der Regieanweisung Pirandellos von Plocher ins Deutsche.) Bei Pirandello steht geschrieben: »Gli spettatori che entreranno nel teatro [...] vedranno l'attrice di cui il giornale ha dato le iniziali A.M., cioè Amelia Moreno là in persona, fra tre signori in *smoking*, che invano cercheranno di persuaderla a rinunciare al proposito di entrare nel teatro ad assistere allo spettacolo; vorrebbero portarla via; la pregano d'esser buona e togliersi almeno dalla vista di tanti che potrebbero riconoscerla [...] vuol fare uno scandalo? Ma lei, pallida, convulsa, fa segno di no, di no; vuol restare, vedere la commedia.« (Ciascuno a suo modo: premessa, 120f.).

Die Figur des Peter Schlemihl stammt aus Chamissos gleichnamigem Werk und wird auch in der Erzählvorlage zur Oper, der *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*, am Ende der Erzählung erwähnt (vgl. ebd., 408). In der Oper wird Chamissos Erzählung also mit jener von E.T.A. Hoffmann verwoben. Dort ist es Dappertutto, der Hoffmann den Degen für das Duell mit Schlemihl leiht, das Hofmann mit dem Degen des Teufels notwendigerweise gewinnen muss. Schlemihl erliegt seinen tödlichen Verletzungen. Die Töten in den Erzählungen des Einakters bei Goetz haben also ebenfalls eine Entsprechung in der Oper.⁶²

Das vorliegende Kapitel zeigt auf, wie die drei Boulevardautoren die Grenzen zwischen Musiktheater und Theater, zwischen Musical und Boulevardkomödie auf vielseitige Weise überschreiten und dies auch auf der Bühne thematisieren. Insbesondere an der Analyse von *Mariette* als Opernparodie auf dem Theater wurde – stellvertretend für die musikalischen Werke im Boulevardtheater – klargemacht, wie sehr darin Anspielungen auf das Boulevardtheater sowie intergenerische Anspielungen auf die Oper oder das Musiktheater ineinandergreifen. Zusätzlich verwiesen wurde auf komische Effekte, die durch das Kunstmittel des Theaters im Theater entstehen.

Wurde am Anfang des Kapitels darauf hingewiesen, dass die meisten rein musikalischen Werke von der Analyse ausgeschlossen wurden, weil sie nicht als eigentliche Boulevardkomödien gelten können, so soll dadurch nicht der falsche Eindruck entstehen, es handle sich beim Boulevardtheater und Musiktheater um zwei voneinander unabhängige Gattungen. Einerseits wurden intergenerische Bezüge bereits durch die Analyse der Stücke aufgezeigt. Es gibt zudem Studien, die sich mit Wechselwirkungen zwischen Boulevard- und Musiktheater auseinandergesetzt haben.⁶³ Der Einbezug solcher Werke könnte eine weiter vertiefte Analyse auch der musikalischen Teile ermöglichen. Für die vorliegende Arbeit wurde bewusst zwischen Boulevardkomödie und Musiktheater (beispielsweise Operette) unterschieden. Guitry stellt sich jedoch gerade mit *Mariette* auch in die Tradition des Musiktheaters im (Musik-)Theater, dasselbe gilt für Coward, u.a. mit *Cavalcade* (1931), und für Goetz in Bezug auf die Reihe *Seifenblasen* (1963) – wobei es sich bei letzteren, wie erwähnt, nicht um eigentliches Musiktheater handelt. Gera-

⁶² Es waren dies: Der Tod des Opernsängers und Darstellers von Dr. Mirakel sowie jener des Theaterarztes in der ersten Erzählung, dazu die Ermordung der Operndiva durch eine Frau in der dritten Erzählung. Ihnen entsprechen Schlemihls und Antonias Tode in der Oper; ergänzt werden kann der ‹Tod› von Olympia (die als Puppe in im ersten Opern-Akt zerstört wird).

⁶³ Vgl. beispielsweise die Dissertation von Werr mit dem Titel *Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert*, die diese Wechselwirkungen (für das 19. Jahrhundert) untersucht. Werr hat auch einen Band zu den Bezügen zwischen Scribes Boulevardkomödien und dem europäischen Musiktheater publiziert: Sebastian Werr (Hg.) (2007): *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater*. Berlin.

de bei Guitry ist das Anknüpfen an die Tradition des Musiktheaters insofern interessant, als das Boulevardtheater, genauer das *mélodrame* bzw. der «Boulevard sérieux» (Brunet 2005, 26), seinerseits im 19. Jahrhundert das Musiktheater beeinflusste.⁶⁴ Neben anderen scheinen Guitry, Goetz und Coward diese beiden Gattungen im 20. Jahrhundert wieder näher aneinander herangeführt zu haben. Gerade die Opernparodien kann man als gezielten Rückgriff der Boulevardiers auf die Komödientradition im weitesten Sinne werten. Was Brunet für die Operetten feststellt, die sie in Ihrem Werk zum «boulevard comique» zählt, passt zur Beschreibung einiger der hier analysierten Musiktheatereinlagen: «Avide d'effets faciles et de complicité avec le public, l'opérette parodie [...] les grands textes de notre littérature et les œuvres de *l'opéra seria*» (ebd.).⁶⁵ Letzteres trifft insbesondere auf Guitrys Oper *Mariette* zu. Dass es sich auch bei Goetz um eine Opernparodie handelt, hat die Analyse von *Die Barcarole* gezeigt, wobei *Les Contes d'Hoffmann* nicht als *Opéra seria* einzuordnen sind, sondern mit deren fantastischem Stoff auch zum komischen Boulevard, eben zur Operettentradition gezählt werden können (vgl. ebd., 48). Die Operettentradition blühte in der Zeit des *Second Empire* «dans l'atmosphère insouciant de «fête impériale» tant décriée par Zola» (ebd., 48). Aus der Operette entwickelte sich während den *Goldenen Zwanzigern*, den «Années Folles» (ebd., 49) und unter Einfluss der Rhythmen aus dem amerikanischen Kontinent das Musical (vgl. ebd.). Diese Entwicklung ist bei Guitry nachzuverfolgen (der für seine Musicalproduktionen etwa mit André Messager zusammenarbeitet) – aber auch bei Coward (z.B. *Cavalcade*) und Goetz (z.B. *Zirkus Aimé*).

⁶⁴ Siehe z.B. Werr 2002, 33. Vgl. oben.

⁶⁵ Brunet erwähnt die strengen Beschränkungen, denen die Operette im Jahre 1855 unterworfen war: «[L]es auteurs sont limités à des pièces en un acte avec un maximum de quatre personnages» (ebd., 48). Zwar hält sich Goetz nicht an die Vorgaben in Bezug auf die Schauspieler, aber bei *Die Barcarole* handelt es sich tatsächlich um einen Einakter. 1858 wurde die Reglementierung über die Anzahl der Darsteller gelockert, sie betraf *Les Contes d'Hoffmann* also nicht mehr (vgl. ebd., 49).

9. Theater im Theater als Lesung

HANS KARL: Also los! *Holt den Schillerband und gibt ihn Tatenat.* Vielleicht den großen Auftritt im dritten Akt. *Erfurt soufflierend:* Ich hörte alles!
ERFURT: Was? Ich hörte nichts!
HANS KARL: *soufflierend:* Ich hörte alles!
ERFURT: Ich hörte alles! *Mit großer Geste auf Tatenat zu:*
Du hast gesiegt! Du tratest sie in den Staub!
Du warst die Königin, sie der Verbrecher!
Ich bin entzückt von deinem Mut, ich bete
Dich an, wie eine Göttin, groß und herrlich
Erscheinst du mir in diesem Augenblick!
TATENAT *mit Buch in der Hand lesend:*
Ihr spracht mit Lestern, überbrachtet ihm
Mein Schreiben, mein Geschenk? – O redet Sir!
ERFURT: Wie dich der edle königliche Zorn
Umglänzte, deine Reize mir verklärte!
Du bist das schönste Weib auf dieser Erde!

(Lampenschirm, 391f.)

In Theaterstücken von Goetz, Guitry und Coward kommen als Lesung sowohl Auszüge aus Stücken von realen Dramenautoren als auch fingierte Passagen vor, die manchmal als Werke erfundener Autoren ausgegeben werden. Im ersten Fall handelt es sich bei den im vorliegenden Kapitel vorgestellten Stücken um tatsächliche Werke dieser Dichter, also nicht etwa um solche, die ihnen angedichtet werden.

Eine Theater-Lesung auf dem Theater bewirkt, wie die Kunstform des Theaters im Theater und alle metatheatralen Formen, einen Illusionsbruch¹ und weist dadurch auf die Gemachtheit des (inneren) Dramas hin. Gebrochen wird für den Zuschauer die Konvention von «Es-besser-Wissen und Trotzdem-dran-Glauben» (Hensel 1986, 1198) – gerade das «Trotzdem-dran-Glauben» (ebd.) wird infolge der metatheatralen Einlage in Frage gestellt. Dafür kann demgegenüber die Rahmenhandlung umso mehr als «real empfunden werden. Es geht bei Lesungen im Theater um metaliterarische «Bezugnahmen auf die [...] Fingiertheit des Dargestellten» (Hauthal 2007b, 95). Hauthal stützt diese Einschätzung auf Korthals Kategorien², hier bezogen auf metaliterarische «(Text-)Gattungen» (ebd.). Korthals verwendet den Begriff der *Metafiktionalität*, er liesse sich in dieser Arbeit überall dort anwenden, wo auf dem Theater eine andere Textgattung dargestellt wird (vgl. Korthals 2003, 412) – da in manchen Studien jedoch der Begriff *Metafiktion* nur epischen Texten vorbehalten ist (vgl. Wolf 2007, 37, Anm. 9),³ wird in dieser Arbeit, um Missverständnisse auszuschließen, bevorzugt der Terminus «*Metatliteratur*» verwendet (vgl. ebd.)⁴.

¹ Wobei *Illusion* stets im Sinne von *Inlusion (Illusion (3))* verstanden wird (vgl. Kap. 1.1).

² Korthals 2003, 387-426. (Vgl. den Verweis bei Hauthals 2007b, 95).

³ Wolf verweist diesbezüglich insbesondere auf die abweichende Begriffsverwendung in folgenden zwei Werken: Ansgar Nünning (2001): *Metanarration als Lakune der Erzähltheorie. Definition und Grundriß einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzählläuterungen.* In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 26 (2001), 125-164. Ansgar Nünning (2004): *On Metanarrative. Towards a Definition, a Typologie and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary.* In: John Pier (Hg.): *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology* Berlin/New York, 11-57.

⁴ Kursivsetzung des Begriffs M.H.

Lesungen auf dem Theater sollen in dieser Arbeit nicht in jedem Fall zugleich als Theater im Theater gelten, sondern nur, wenn es sich um Lesungen von *Dramentexten* handelt. Sie sollen in Übereinstimmung mit Schöpflins Kriterien aber auch dann als eigentliches Theater im Theater klassiert werden, wenn beispielsweise (wie bei einer Bühnenprobe) ein Binnenpublikum fehlt. Es stellt sich indessen die Frage, inwieweit das vorgängig festgelegte Kriterium des Rollenwechsels (siehe Kap. 2.2.1.) bei einer Theaterlesung tatsächlich eingehalten wird. Es kann meines Erachtens davon ausgegangen werden, dass eine Theater-Rezitation, insbesondere mit verteilten Rollen, einem eigentlichen Theater nahekommt, weil dadurch auf der Bühne eine Binnenebene geschaffen oder zumindest evoziert wird. Wenn ein Schauspieler nur den Sprechtext einer Figur (und nicht mehrerer) vorliest, kann von einer «Doppelheit von Darsteller und Rolle» (Schöpflin 1988, 15) ausgegangen werden. In diesem Fall soll die Lesung als «Theater im Theater» klassifiziert werden.

Diese Vorgabe ist aber nicht in allen Lesungen im Theater, die in Stücken von Goetz, Guitry und Coward vorkommen, erfüllt. Deshalb wird ein anderer Teil der Lesungen nur als metatheatral bezeichnet. Wird in Goetz' Einakterserie *Seifenblasen* (1963) beispielsweise dem Publikum die Lesung eines Theatermanuskripts in Form einer Aufführung gezeigt, so tritt der Autor dort als Erzählerfigur auf, es kann aber nicht von einem Theater im Theater im eigentlichen Sinne ausgegangen werden (vgl. unten, Kap. 10.). Im angesprochenen Fall handelt es sich nämlich um ein klassisches Vor- und Nachspiel mit selbständigem Personal (vgl. Pfister 2001, 300). Das Theater als Endprodukt wird für das Publikum im Vorspiel indessen eingeführt als vermeintliche Lesung, die mit einer tatsächlichen Lesung (des Nebentexts!) beginnt, welche dann – als eine Art Überblendung – in eine Theaterraufführung übergeht (vgl. *Seifenblasen*: Vorspiel, 957).⁵ Eine solche Lesung ist also unbestritten metatheatral, aber im Unterschied zu eigentlichen *Lesungen als Theater im Theater* ist das Personal in einem derartigen Vorspiel selbständig und nicht identisch. *Selbständig* heisst, dass «die fiktiven Schauspieler, die die Figuren des Spiels im Spiel verkörpern, in den übergeordneten Sequenzen nicht auftreten oder nur sehr peripher eingeführt werden» (Pfister 2001, 300). Die Figuren treten demnach zum Beispiel nur im Vorspiel auf, nicht aber im eigentlichen Theaterstück, dessen Text sie im hier vorlesen, das sie aber nicht spielen. Bei einer traditionellen Lesung mit

⁵ Als solche Erzählerfiguren auf dem Theater treten jeweils in einer Rahmenerzählung die folgenden Figuren bei Goetz auf: Die Serviertochter in *Der Lügner und die Nonne*, Shunderson in *Dr. med. Hiob Prätorius*, Curt Tischler in *Seifenblasen* (der vermeintlich seine drei Einakter vorliest) sowie, bei Guitry (in einem Einakter), Courteline in *Courteline au travail*, der die Lesung des ersten Akts der Komödie des «echten» Autors Courteline mit dem Titel *Boubouroche* ankündigt.

Rollenübernahme indessen sind die vorlesenden Figuren Teil der (oft fragmentarisch wiedergegebenen) Handlung eines Theaterstücks.

Im Folgenden werden gelesene Dramenpassagen im Theater von Goetz, Guitry und Coward vorgestellt. Als Lesung sollen nur größere Auszüge aus demselben Theaterstück gelten. Wenn in Goetz' *Nachtbeleuchtung* (1918)⁶ ein «Fremder» (*Nebentext*, Nachtbeleuchtung: I, 83) den «Dichter» (ebd.) mit geflügelten Worten aus verschiedenen Stücken anspricht,⁷ haben wir es dabei zwar mit kurzen Theaterzitaten, durch ihren extremen Fragmentcharakter nicht aber mit eigentlichen Theatereinlagen zu tun.

Guitrys Theaterstück *Beaumarchais* (1950) schließt die Lesung eines echten Stücks des gleichnamigen dramatischen Autors ein. Auf dieses Stück wurde bereits in Kapitel 6.2.2. eingegangen. Madame Campan trägt am Hof von Louis XVI vor dem König, Marie-Antoinette und anderen, nicht klar definierten Zuhörern einen Ausschnitt aus *Le Mariage de Figaro* vor – es ist also wie bei einer eigentlichen Theateraufführung im Theater ein (hier adeliges) Publikum anwesend. Verfremdend mag wirken, dass die Männerrolle durch eine Frau vorgelesen wird. Bei der Lesung handelt es sich um einen Ausschnitt aus Figaros langem Monolog des fünften Aktes, in dem der Geburtsadel kritisiert wird: «Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! [...] Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, rien de plus» (Beaumarchais: 15, 148 ; vgl. *Le Mariage de Figaro*: V, scène III, 208). Die Lesung wirkt auf die Adelligen als Provokation und hat die Funktion, die damalige Gesellschaft und ihre Strukturen für das zeitgenössische Publikum abzubilden und zu kritisieren.

Ebenfalls vorgelesen wird im selben Stück eine Stelle aus dem Monolog Figaros, die auf die Bastille anspielt (vgl. Viegnes 1991, 46): «J'écris sur la valeur de l'argent... sitôt, je vois, du fond d'un fiacre, baisser pour moi le pont d'un château fort» (Beaumarchais: 15, 148; vgl. *Le Mariage de Figaro*: V, scène III, 209). Madame Campan merkt diesbezüglich auch im Stück an, dass die Bastille im Manuskript wörtlich erwähnt gewesen sei, aber jemand Beaumarchais veranlasst habe, sie durchzustreichen (siehe Beaumarchais: 15, 149). Es handelt sich um eine Anspielung auf Beaumarchais' Gefangenschaft in einem staatlichen Gefängnis.⁸ Der Comte d'Artois verweist auf weitere «al-

⁶ Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 217.

⁷ Zuerst zitiert der Fremde, von dem es heißt, er sei eigentlich bereits tot, den Geist von Hamlets Vater: «Du nahst in so fragwürdiger Gestalt» (Nachtbeleuchtung: I, 83; vgl. Hamlet: I, 4. Auftritt, 283, etwas später *Othello*: «Hast du schon zu Nacht gebetet, Desdemona?» (Nachtbeleuchtung: I, 84).

⁸ Man konnte unter dem *Ancien Régime* grundlos eingesperrt werden: Nur eine so genannte «lettre de cachet» war dazu notwendig, ein Dokument mit königlichem Siegel. Meist gab es keinen offiziellen Grund für die Festnahme (siehe Viegnes 1991, 46). Diese Praxis hatte Beaumarchais kritisiert, der selber ein Op-

lusions [...] insupportables», die das Stück enthalte (Beaumarchais: 15, 149). Empört lässt Louis XVI Beaumarchais in der Rahmenhandlung ins Gefängnis werfen und kündigt an, dass das Stück nie gespielt werden dürfe (vgl. ebd.) – worauf der Comte d’Artois erwidert, dass es leider bereits gespielt werde und «que le succès en a été considérable» (ebd.). Durch diese Lesung wird vor allem auf die historische Situation zu Beaumarchais’ Zeiten aufmerksam gemacht, auf die damals allgegenwärtige Zensur angespielt und auf die schwierigen Bedingungen der Schriftsteller hingewiesen: Man konnte ohne Grund eingesperrt werden, und wer die Obrigkeit kritisierte, riskierte, allein dafür ins Gefängnis geworfen zu werden. Gleichzeitig setzt Guitry auf diese Weise dem von ihm bewunderten Autor Beaumarchais ein Denkmal. Das Stück hat durchaus auch eine didaktische Funktion, da es dem Boulevardpublikum den Autor Beaumarchais und gleichzeitig eine historische Epoche näherbringt. Auf ähnliche Weise geschieht dies im Stück *Histoires de France* (1929). Nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, dass Guitry dabei die historische Situation sehr genau nachstellt: Wie einem Artikel von Eugène Lintilhag in der *Revue des deux mondes* aus dem Jahr 1893 unter der Überschrift *Beaumarchais inédit* zu entnehmen ist, hat die Lesung tatsächlich unter sehr ähnlichen Bedingungen stattgefunden, die Vorleserin heißt Madame Campan und die Reaktionen von Louis XVI ähneln sehr jenen aus Guitrys Stück (vgl. Lintilhag 1893, 154-171; hier 156f.)⁹

Auch Goetz hat eine Lesung aus dem Drama eines echten Autors als Theaterinlage eingebaut: Im ersten Akt des Stücks *Lampenschirm* (1911) kommt eine Rezitation aus dem dritten Akt von Schillers *Maria Stuart* Stücks als Einlage dritter Ordnung vor, das heißt: als Rezitation innerhalb des Binnendramas. (Zur paradoxen Konstruktion von *Der Lampenschirm*, siehe unten Kap. 7.3.). Bei Rezitationen ist davon auszugehen, dass der oder die Vorlesende dabei die Rolle nicht nur liest, sondern auch (zumindest in Ansätzen) spielt. In dieser Hinsicht stellt die Binnenlesung aus *Beaumarchais* einen Extremfall dar, denn es ist davon auszugehen, dass Madame Campan bei ihrer Lesung von Figaros Monolog eine Distanz zur Rolle bewahrt – sozusagen in Brechs Sinne. In Goetz’ Beispiel handelt es sich hingegen um ein eigentliches Vorspielen: Der Schauspieler Erfurt soll eine tragische Rolle verkörpern und Exzellenz von Tatenat vom Hoftheater «etwas vorsprechen» (*Lampenschirm*: I, 32). Obschon Erfurt beteuert, «ich bin doch Komiker» (ebd.), übernimmt er die Rolle des Mortimer im dritten Akt, 6. Auftritt von

fer davon wurde, was auch in Guitrys Stück *Beaumarchais* thematisiert wird (im zweiten bis vierten Bild Stückes befindet sich Beaumarchais im Gefängnis: Beaumarchais: 2/3/4, 103-107.)

⁹ In: *Revue des deux mondes* (mars/avril 1893). [PDF-Onlinefassung]. URL: <<http://www.revuedesdeuxmondes.fr/user/details.php?code=66684>> (22.05.2013).

Schillers Stück, während Tatenat die Maria liest und Hans Karl für Erfurt souffliert. Die Rollenverteilung und die Lesung sorgen nicht nur deshalb für komische Momente, weil hier Exzellenz von Tatenat als Mann eine Frauenrolle spielt, sondern auch, weil Erfurt als Komiker das tragische Register gemäß eigener Aussage nicht beherrscht. (Es ist davon auszugehen, dass Goetz' durch die männliche Besetzung der Frauenrolle stärker Komik beabsichtigt als Guitry, welcher in seiner Lesung im Stück *Beaumarchais* eine historische Situation nachstellt.

Mehr als einmal ist Tatenats Antwort eine wörtliche Replik Marias aus dem Stück, die zugleich selbstironisch auf die komische Theater-Situation des Binnenstücks verweist. Zum Beispiel, wenn Tatenat alias *Maria* zu Erfurt alias *Mortimer* sagt: «Gott! Welche Sprache, Sir und – welche Blicke! – Sie schrecken, sie verscheuchen mich» (Lampenschirm: I, 33; vgl. *Maria Stuart*: III, 6. Auftritt, 96). Einerseits ist dies ein wörtliches Zitat aus Schillers Stück, mit dem Maria angstvoll auf Mortimers Avancen reagiert, es weist aber andererseits auch auf die fürs Hoftheater unangemessene Spielweise von Erfurt hin. Denn Erfurt geht es in dieser Szene genau darum, Tatenat zu «verscheuchen», da er auf keinen Fall ans Hoftheater engagiert werden will (vgl. Lampenschirm: I, 33). Er sagt dazu an anderer Stelle: «[U]m ans Hoftheater zu gehen – bin ich noch zu lebenslustig! [...] Ich meine, um mich begraben zu lassen [...], dazu bin ich noch zu lebendig!» (ebd: I, 30). Die Lesung geht anschließend, zumindest von Seiten Erfurts, in ein komisches Theater im Theater über. So heißt es: Er «umfängt Tatenat, wobei Tatenat auf die Chaiselongue zu sitzen kommt» (*Nebentext*, Lampenschirm: I, 33). Durch Erfurts komisch wirkende Spielweise und Tatenats Übernahme der Frauenrolle wird das Trauerspiel in der Tat zur Komödie. Vergleichbare Fälle, in denen dies geschieht, finden sich bei Guitry (z.B. im Binnenstück von *Le Comédien* oder auch im Binnentheater von *Jean III*).

Das Vorsprechen wird bei diesem Beispiel insgesamt als Lesung statt als Spiel klassifiziert und soll dennoch als eine Variante von Theater im Theater gelten. Der Grund dafür liegt darin, dass nur der Schauspieler Erfurt seine Rolle (mit Hilfe des Souffleurs) spielt, während Tatenat, der kein Schauspieler ist, die seinige vom Manuskript abliest. Auch handelt es sich bei dieser kleinen Theaterszene weder um eine Aufführung noch um eine Probe, also nicht um ein Schauspiel im traditionellen Sinne. Es sind außer dem Souffleur (Hans Karl) auch keine weiteren Zuschauer anwesend.

In *Petite Hollande* (1908), einer von Guitrys ersten Komödien, rezitiert eine Schülerin des Konservatoriums gegen Ende des zweiten Aktes aus dem fiktiven Werk, «La Mort du Burgrave» (*Petite Hollande*: II, 332f.).

Jane Brasier : [...]
*Et le peuple jadis pour lui plein de ferveur
 Réclamait son cadavre et voulait dans la haine,
 Le jeter en pâture aux tigres de l'arène.*
 [...] (Jane Brasier donne toute sa voix.)
*Le vieux Burgrave est mort et vous voulez vraiment
 Jeter son pauvre corps aux fauves ? C'est infame !
 Il y a cependant là, parmi vous, des femmes...*
 [...]
*... Des mères, des enfants, vous avez tous des cœurs,
 Souvenez-vous que le Burgrave fut vainqueur,
 Qu'il a sauvé dix fois l'empereur et je veux croire
 Que vous le laisserez dormir dans la nuit noire.
 Ô peuple, mon bon peuple, ayez pitié de nous...*
 Guiday : Elle a une vigueur insoupçonnée !
 Saint-Romain : Et comique avec ça !
 Jane Brasier, se donnant complètement :
Vous voyez, je me traîne à genoux, à genoux...
 (*Petite Hollande*: II, 332f.; Hervorh. im Original)

Der Titel des im Rahmen eines «spectacle de société» (Kowzan 1991, 234) vorgetragenen Gedichts – als solches wird der Vortrag angekündigt (vgl. ebd.) – scheint einerseits beispielsweise auf Victor Hugos Ode *La chasse du burgrave* (Ballade onzième)¹⁰ anzuspiesen. Der gemäß Nebentext durchaus theatral umgesetzte Vortrag Jane Brasiers lässt indessen genauso etwa an Hugos erfolgloses Theaterstück in Versen, *Les Burgraves* (1843)¹¹ denken, das sich durch lange gesprochene Passagen und einen melodramatisch-pathetischen Tonfall auszeichnet wie die Rezitation in *Petite Hollande*.¹² Da kein direktes Zitat vorkommt, bleibt die Zuordnung der gleichfalls sehr episch wirkenden Passagen unklar. Die Rezitation erfüllt jedoch, trotz ihrer expliziten Bezeichnung als «poésie» (*Petite Hollande*: II, 332), auch die Kriterien eines eigentlichen Theaters im Theater als Leistung, da man darin die Parodie eines Theaterstücks, beispielsweise von Victor Hugo sehen kann und auf diese Weise eine Art Damentext vorgespielt wird. Die Rezitation parodistischen Charakters wird von den Zuhörern nicht ernst genommen und mehrfach durch komische Einlagen und Lacher unterbrochen.¹³ Die Vortragende wiederholt auch mehrmals die Anfangspassage (*Petite Hollande*: II, 332), was illusionsstörend wirkt und

¹⁰ Vgl. Hugo: *La chasse du Burgrave*, 257-262.

¹¹ Datierung nach: Cornuz: Avant-propos. In: *Paratext*, *Les Burgraves*, 12.

¹² Das Reimschema in der vorliegenden Rezitation stimmt mit Hugos Theaterstück eher überein als mit dem erwähnten Gedicht und ähnelt, auch in Bezug auf die evozierten sprachlichen Bilder, beispielsweise der folgenden Passage aus dem echten Stück: «Il l'avait poignardée, elle, et jeté son corps/ Au torrent qui rugit comme un tigre dehors» (*Les Burgraves*: Première Partie. Scène IV, 79).

¹³ Beispielsweise imitiert ein Zuhörer namens Saint-Romain an entsprechender Stelle im Gedicht den Ruf der Eule, und auch andere Zuhörer setzen die Szene schauspielerisch um mit dem Ziel, komische Effekte zu erzielen (*Petite Hollande*: II, 332).

dem Vortrag einen Probecharakter verleiht. Bereits die Ankündigung der «poésie inédite» unter dem erwähnten Titel (Petite Hollande: II, 331) wird von einem Zuhörer mit den Ausruf «Oh ! nom de Dieu» kommentiert. (ebd.), was die Interpretation als Parodie plausibel erscheinen lässt. Durch seine uneindeutige Gattungszuordnung ist diese Rezipation als Grenzfall eines Theaters im Theater als Lesung zu klassifizieren.

Das vorliegende Kapitel zeigt, dass eine Theaterlesung mit Rollenübernahme bei den Boulevardautoren ganz unterschiedliche Funktionen haben kann: Ging es Guitry im ersten Beispiel vor allem um die Vermittlung einer historischen Wirklichkeit, die mit echten Textstellen aus Beaumarchais' Werk unterlegt wird und eine historische Lesung nachzeichnet, so hat die Lesung aus *Maria Stuart* bei Goetz insbesondere eine komische Funktion: Sie verkommt durch die unpassende Rollenbesetzung zu einer Komödie – ähnlich, wie dies bei Guitry im zuletzt vorgestellten Beispiel geschieht. Während sich Goetz durch die Parodie von der deutschen Tragödien-tradition abgrenzt, distanziert sich Guitry möglicherweise vom romantischen Versdrama. Auch dieses wird bei Guitry zur Komödie, was auf der Bühne explizit angesprochen wird, indem eine Figur namens Guiday der Vortragenden die Frage stellt: «Vous êtes dans la tragédie ou dans la comédie?» (Petite Hollande: II, 332), worauf sich Jane Brasiers Vortrag (nach dem Auftritt) als eher der Komödie zugehörig offenbart (vgl. ebd.).

10. Metatheatrale Formen

10.1. Überblick über die metatheatralen Formen

FREMDER:[...] *Zum Dichter*: Hast du schon zur Nacht gebetet, Desdemona?
DIREKTOR, *der sich langsam dem Tisch wieder nähert*: Warum reden Sie denn immer in Zitaten?
FREMDER: Ich weiß doch, was ich einem Theaterdirektor schuldig bin. *Zum Dichter*: Aber daß ich ihretwegen in schlechten Versen rede, können Sie nicht verlangen.

(Nachtbeleuchtung, 84)

Wurden bislang Stücke mit eigentlichen Theater-Einlagen analysiert, so wenden wir uns im vorliegenden Kapitel den so genannten metatheatralen Formen zu. Diese sollen in Abgrenzung zu einem eigentlichen Theater im Theater als metatheatral benannt werden, da daraus implizite oder explizite Aussagen *über das Theater* abgeleitet werden können. Voigt bezeichnet einige dieser Formen als «Vor- und Nebenformen des Spiels im Spiel» (vgl. Voigt 1954, 11). Er verwendet diesen (etwas anders abgegrenzten) Terminus anstelle des in dieser Arbeit bevorzugt gebrauchten Begriffes *Theater im Theater*. Voigt geht in seiner Untersuchung davon aus, dass «die Form des Spiels im Spiel [...] im Prolog, Chor und anderen Formmitteln eine umfangreiche Verwandtschaft hat» (ebd., 6). In seiner Arbeit hat er diese Formen ebenfalls untersucht, «um die Randgebiete des Themas zu erfassen» (ebd.). Schöpflin bezeichnet sie, Voigts Terminologie folgend, als «Spiel im Spiel im weitesten Sinne» (Schöpflin 1993, 16). Diese Bezeichnung kann jedoch verwirren, da der Begriff *Spiel im Spiel* in der vorliegenden Arbeit als Synonym zu *Theater im Theater* verwendet wird. (Zur Begriffsdefinition, siehe unten, Kap. 2., v.a. 2.2.).

Die hier als *metatheatrale Formen* bezeichneten Techniken sind also keineswegs gleichzusetzen mit eigentlichem Theater im Theater. Manche sind mit «Theater im Theater deshalb verwechselbar, weil sie einen Teil der Voraussetzungen erfüllen, die zur Definition des Theaters im Theater gehören» (Schöpflin 1993, 16). Für den Begriff *Theater im Theater* wurden folgende drei Bedingungen als notwendig festgelegt: Von eigentlichem *Theater im Theater* soll erstens dann die Rede sein, wenn erstens eine Figur einen Rollenwechsel vollzieht und zweitens in einer Rahmenhandlung und in einer Binnenhandlung auftritt. Drittens muss es sich bei dieser Binneneinlage notwendigerweise um eine *fiktionale Einlage* handeln, genau gesagt um eine zweite fiktionale Ebene, die innerhalb der ersten fiktionalen Ebene gebildet wird.

Auf den Illusionsbruch, den metatheatrale Formen in der Regel erzeugen, wurde bereits hingedeutet. Voigt weist darauf hin, sie dienten «der Enthüllung des Spiels als Spiel, indem expressis verbis auf die Spielhaftigkeit der Bühnenwelt hingewiesen [werde]» (Voigt 1954, 5). Auch Petzoldt ist dabei der Ansicht, dass ein eigentliches Theater

im Theater «deutlich zu trennen [sei] von Zwischenspielen und Einlagen, die den Ablauf des eigentlichen Dramas unterbrechen» würden (Petzoldt 2000, 85)¹.

Zu den metatheatralen Formen gehören beispielsweise «Prolog, [...] Sprechen *ad spectatores*, Vorspiel und verwandte Mittel» (Voigt 1954, 5). Zu ergänzen sind «Rahmungen durch kommentierende Gestalten ebenso wie das Aus-der-Rolle-Fallen von Dramenfiguren» (Schöpflin 1993, 16).² Eingegangen werden soll des Weiteren auf folgende metatheatrale Formen:

Gespräche über oder Verweise auf das Theater, die in ironischer Weise den theatralischen Charakter des Stückes herausstellen können. Neben anderen dramenimmanenten Funktionen kann Theatermetaphorik auch diese Aufgabe erfüllen. Daneben gibt es Passagen in Dramen, die man als aus der Dramenrealität ausgegrenzt empfindet. Sie haben mit dem Theater im Theater den Einlagencharakter gemein, müssen aber keineswegs theatralischer Natur sein.
(Schöpflin 1993, 16)

Metatheatrale Formen können auch eine eigentliche Theatereinlage begleiten – in einem solchen Fall wurde teilweise bereits in den bisherigen Kapiteln auf sie eingegangen, um eine thematische Kontinuität zu gewährleisten. Das Vorkommen metatheatraler Techniken und Aussagen in Stücken von Goetz, Guitry und Coward kann Rückschlüsse zulassen auf die Ansichten der drei Autoren zum (Boulevard-)Theater insgesamt. Gerade Aussagen *über* das Theater können dabei eine explizitere Stellungnahme darstellen als eine Theatereinlage, die im Sinne einer Poetik nicht immer klar ausgelegt werden kann. Deshalb sind die metatheatralen Formen für die vorliegende Arbeit von ebenso großem Interesse wie die eigentlichen Theatereinlagen. Als metatheatral sollen Einlagen oder eigenständige Strukturen gelten, bei denen es sich entweder nicht im eigentlichen Sinne um theatrale Passagen handelt oder die sich von einem Theater im Theater beispielsweise dadurch unterscheiden, dass darin kein Rollenwechsel einer Schauspieler-Figur vorkommt. Hiernach werden die folgenden Formen unterschieden (zusammengestellt nach Schöpflin 1993, 16): *nicht-theatrale Einlagen* (Kap. 10.1.1.), *gelesene Einlagen* (Kap. 10.1.2.), *Showeinlagen* (Kap. 10.1.3.), *eine Geistererscheinung als Spukeinlage* (Kap. 10.1.4.), *spielerische Einlagen* (Kap. 10.1.5.), *öffentliche, nicht-theatrale Auftritte* (Kap. 10.1.6.), *Prologe und Epiloge, Vorspiele und Nachspiele* (Kap. 10.2.), *Theaterverweise, -metaphern und Sprechen ad spectatores* (Kap. 10.3. und Kap. 11.).

¹ Petzoldt stützt sich insbesondere auf Richard Hornbys Definition von *Play within the Play*. (Vgl. Hornby 1986, 31-48). Darunter solle «[eine] abgrenzbare Aufführung eines Dramas innerhalb der Komödie selbst verstanden werden» (Petzoldt 2000, 85). Sie verweist auch auf die «nochmals weiter ausdifferenziert[e]» Definition bei Karin Schöpflin (siehe ebd., vgl. Schöpflin 1993, 36f.).

² Hervorhebung im Original.

10.1.1. Nicht-theatrale Einlagen

Sowohl in Guitrys als auch in Goetz' und Cowards Stücken kommen Passagen mit Einlagen-Charakter vor, «die man als aus der Dramenrealität ausgegrenzt empfindet» (Schöpflin 1993, 16). Diese Auftritte, die man auch als Zwischenspiele bezeichnen könnte, sind nicht als eigentliches Theater im Theater zu verstehen, denn es findet darin kein Rollenwechsel im eigentlichen Sinne statt. Sie können insofern zu den metatheatralen Formen gezählt werden, als sie die Illusion stören, indem sie «den Ablauf des eigentlichen Dramas unterbrechen» (Petzoldt 2000, 85). Mit Liedeinlagen, wie sie etwa in Brechts epischem Theater vorkommen, sind sie teilweise vergleichbar. Es besteht jedoch der Unterschied, dass mit diesen leichten Illusionsstörungen im Boulevardtheater üblicherweise kein vergleichbarer Verfremdungseffekt angestrebt wird – denn die Möglichkeit der Zuschauer zur Identifikation, gerade mit den Figuren aus der Rahmenhandlung, kann in vermindertem Maße doch noch gegeben sein. Metatheatrale Einlagen «haben mit dem Theater im Theater den Einlagencharakter gemein, müssen aber keineswegs theatralischer Natur sein» (Schöpflin 1993, 16). Es kann sich dabei entweder um von Goetz, Guitry und Coward erfundene nicht-theatrale Einlagen oder zum Beispiel um (nachgespielte) Auftritte bekannter realer Künstler (oder das Vortragen deren Lieder oder Gedichte) handeln. Im zweiten Fall wird der Inhalt der Darbietung, also beispielsweise der Text oder auch die Melodie eines Liedes, nicht Goetz, Guitry oder Coward zugeschrieben. Oft sind solche Zwischenspiele in ihrer Funktion einem kürzeren Binnentheater ähnlich, weshalb sie als metatheatral klassifiziert werden können.

10.1.2. Gelesene Einlagen

Lesungen im Theater werden in dieser Arbeit dann als Binnentheater klassifiziert, wenn sie im weitesten Sinne eine Rollenübernahme einschließen und wenn die Rolle nur von einer Figur gelesen wird. Die Stücke von Goetz, Guitry und Coward weisen jedoch weitere Leseeinlagen auf, bei denen keine eigentliche Rollenübernahme geschieht. Außerdem handelt es sich hierbei teilweise um metatheatrale Einlagen, die meistens gleichzeitig intermedial respektive metaliterarisch sind, weil sie nicht nur Aussagen über das Theater, sondern auch über ein anderes Medium oder über die Literatur allgemein machen. Auf sie wird nachfolgend eingegangen.

Eine lediglich angedeutete, *stille* Lesung findet sich in *Die Rutschbahn* (1919),³ einem Schwank in drei Akten von Heinz Gordon und Kurt Götz, dem hier noch mit bür-

³ Datierung nach: Fischerverlage (2013): Theater und Medien. Curt Goetz: Die Rutschbahn. [Onlinefassung].

gerlichen Namen genannten Autor.⁴ Agathe, Ottos Ehefrau, liest einen Auszug oder eine Zusammenfassung aus dem fiktiven Werk *«Die finsternen Mächte»*. (Rutschbahn: I, 20)⁵. Als Autor wird «Frank Harold» genannt (ebd.), erschienen ist die Publikation gemäß den Aussagen auf der Bühne in der Zeitschrift *«Die Morgenröte»* (vgl. ebd., 17).⁶ Im Stück *Die Rutschbahn* gibt sich Otto Hildebrandt als Schriftsteller aus, da sich Agathe einen Dichter zum Mann wünscht. Sie ist noch immer beeindruckt von den Liebesbriefen, die Otto ihr in der Jugendzeit geschrieben hat, die dieser aber, wie das Publikum erfährt, lediglich abgeschrieben hat von einem «Liebesbriefsteller» (ebd., 16). Auf Anraten seines Freundes Richard gibt Otto seiner Frau gegenüber vor, er verberge sich hinter dem Pseudonym Frank Harold, das einem zu diesem Zeitpunkt berühmten Schriftsteller gehört, dessen wahre Identität im Stück aber unklar ist. In diesem Zusammenhang ist auch die Lesung zu sehen: Otto reicht seiner Frau die Zeitschrift, um sie zu beeindrucken und ihr zu beweisen, dass er «sogar schon gedruckt» sei (ebd., 20), was sie mit Entzücken zur Kenntnis nimmt.

Nachdem sie den Artikel still zu lesen begonnen hat (eine laute Lesung findet also nicht statt, es handelt sich im Gegenteil um eine stumme Einlage), nimmt ihre Reaktion Bezug auf den Inhalt des Gelesenen: «Sehr hübsch Otto! Wirklich reizend! [...] Und so ganz deine persönliche Note! In jedem Satz, in jedem Gedanken erkenne ich dich wieder. Mir ist, als h ö r t e ich dich all diese Worte sprechen.» (Rutschbahn: I, 21).⁷ Sie geht also nach jeder vermeintlich gelesenen Passage auf den Inhalt ein und kommentiert ihn, wodurch – wie auch durch die Pause, die durch das Lesen vermutlich entsteht – der Einlagecharakter bewusst gemacht wird. Später sagt Agathe «plötzlich laut auflachend» (*Nebentext*, ebd.): «Otto, du hast ja Humor!» (Rutschbahn: I, 21) – was impliziert, dass er sonst keinen habe. Später kommentiert Agathe wiederum das Gelesene mit den Worten: «Ganz allerliebste, was du das kleine Mädelchen da plappern lässt!» (ebd.), wobei aus Ottos Reaktion klar wird, dass er selber den Artikel nicht einmal gelesen, also keine Ahnung hat, wovon seine Frau spricht. Als Agathe über die bereits im Titel des Werks evozierten düsteren Passagen spricht, vergeht ihr das Lachen: «Ach, die

URL: <www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_theaterstueck_detail&_navi_area=tt_vert1&_navi_item=03.01.00.00&id=1425726&_letter=G> (22.05.2013). Das Stück wurde wahrscheinlich auch unter dem Titel *Mitternachtsdichter* aufgeführt (vgl. Weniger 2011, 197).

⁴ Dieser Schwank wurde 1919 uraufgeführt und ist im Verlag Felix Bloch Erben erschienen. Die verwendete Ausgabe des Skripts enthält zwei voneinander abweichende Seitennummerierungen, wobei ich mich an diejenige oben an der Seite halte.

⁵ Masch. Bühnenmanuskript. Kursivsetzung M.H.

⁶ Kursivsetzung M.H.

⁷ Kursivsetzung M.H.

arme Frau!» (ebd.). Und nach beendeter Lektüre sagt sie zu ihrem Mann: «Otto, deine Skizze ist sehr schön, aber die arme Frau hättest Du doch am Leben lassen sollen!» (ebd.).⁸ Otto druckst auf Richards energisches Kopfschütteln hin herum, um sich auf der Affäre zu ziehen: «Nein [...], das ging leider nicht. Sieh mal, einmal hätte sie doch sterben müssen und da sagte ich mir, lieber heute als morgen. Wozu erst die lange Quälerei» (ebd.).

Die stille, kommentierte Lektüre als nicht-theatrale Einlage hat hier vor allem eine komische Funktion. Verstärkt wird sie durch die Verstellungskomik vonseiten des vermeintlichen Schriftstellers. Die Verstellungskomik setzt einen Wissensvorsprung des Publikums voraus, das ja weiß, dass Otto in Wirklichkeit *nicht* Frank Harold ist und dass er dessen Werk weder geschrieben hat noch sich im Gebiet der Schriftstellerei auskennt. Es bleibt auch offen, ob es sich bei dem «Skizze» genannten Dokument (ebd., 21) um eine Erzählung, eine Romanzusammenfassung oder ein Theaterstück handelt. Es könnte sich sogar um Poesie handeln, denn Otto kündigt es mit den Worten an: «Ich habe was gedichtet!» (ebd., 20). Durch den Hinweis auf gesprochene Passagen wäre auch ein Theaterstück denkbar. Dass es sich um ein in einer Zeitschrift gedrucktes Werk handelt, deutet aber eher auf eine Erzählung, ein Romanfragment oder eine Werkzusammenfassung hin.

Dass er nicht der wirkliche Autor des Werkes ist (was das Publikum zu diesem Zeitpunkt ohnehin weiß) verrät einmal mehr Ottos komischer Titel-Versprecher «*Die finsternen Nächte*» (statt *Mächte*) (ebd., 20⁹). Er stellt möglicherweise zugleich eine Vorausdeutung dar: Damit er dem Wunsch seiner Ehefrau nachzukommt, wird sie Otto nämlich künftig um zwei Uhr in der Frühe wecken, damit er dann seiner literarischen Tätigkeit nachgehen kann, da er tagsüber als Bonbonfabrikant arbeitet. Neben der komischen Funktion bestehen also gewisse Bezüge zwischen der Rahmenhandlung und den metalinguistischen Aussagen. Später im Stück wird eine weitere Publikation Harolds als die «neueste Sensation des deutschen Büchermarktes» erwähnt (Rutschbahn: III, 48), was an einen Roman denken lässt. Es handelt sich dabei um «*Sarkasmen* [...] von Frank Harold» (ebd.).¹⁰ Daraus wird jedoch keine Passage vorgelesen respektive es wird einmal mehr eine stille Lesung angedeutet: Inzwischen wird klar, dass Agathe keinen Gefallen mehr an der literarischen Tätigkeit ihres Mannes findet, sie wirft das Buch demonstrativ zu Boden (siehe ebd.). Ein Theaterstück von Frank Harold, das denselben Titel trägt wie

⁸ Kursivsetzung M.H.

⁹ Kursivsetzung M.H.

¹⁰ Kursivsetzung M.H.

das externe Spiel, also *Die Rutschbahn*, wird zudem ebenfalls im Stück erwähnt (Rutschbahn: II, 44). Wir haben es dabei mit einer angedeuteten *Mise en abyme* zu tun, wobei es sich offenkundig nicht um dasselbe Stück handelt, denn es geht im evozierten Binnenstück um «eine unglückliche Frau, die des Todes stirbt» [sic](ebd., 43), während in Goetz' Stück gleichen Titels kein Todesfall vorkommt. Die zitierte Aussage deutet an, dass es beim Gelesenen wohl nicht um eine Ankündigung oder Zusammenfassung des Theaterstücks ging (vgl. Rutschbahn: I, 21).

Nicht im strengen Sinne als metatheatral, aber als metaliterarisch¹¹ kann eine Lesung aus einem epischen Werk bei Coward gelten. Ein solches Beispiel findet sich in der Komödie *Hay Fever* (1925), in der, ähnlich wie in Goetz' Stück *Die Rutschbahn* über das Werk und die Arbeit des berühmten Autors gesprochen wird (siehe unten, Kap. 11.1.3.).

Sowohl in Goetz' (und Gordons) Komödie *Die Rutschbahn* als auch in Cowards Stück *Hay Fever* wird die Arbeit eines Schriftstellers angesprochen, einerseits in den gelesenen Passagen, andererseits aber auch in den Kommentaren der Figuren zum Gelesenen. In *Die Rutschbahn* wird die Schriftstellerei in erster Linie um der Komik Willen thematisiert. Gerade die stille, nur angedeutete Lesung trägt zu dieser Wirkung bei, weil sich die Zuschauer *vorstellen* müssen, was der Autor geschrieben haben könnte: Wir haben es mit einem unredlichen Schriftsteller zu tun, der sich mit fremden Federn schmückt, ein fremdes Pseudonym als sein eigenes ausgibt und dadurch zu einer Schriftsteller-Karikatur wird. Durch sein Unwissen in Bezug auf das angeblich selbstverfasste Werk und seinen offensichtlichen Bluff entsteht Komik.

Ähnlich wie bei Goetz wird also in Cowards Stück das Produkt eines Schriftstellers näher beschrieben und seine Arbeitsweise kritisiert. Es handelt sich bei der Figur David um eine Art Karikatur des typischen (Frauen-)Romanschriftstellers. Die Lesung und die Verweise auf den Roman im Theaterstück dienen auch dazu, die Neugier der Zuschauer auf den unbekannten Roman und den (während des Stücks wenig präsenten) angeblichen Erfolgsautor zu wecken. Steht bei der Autorenfigur in Goetz' und Gordons Schwank *Die Rutschbahn* schon von Anfang an fest, dass es sich um einen Angeber handelt, so wird bei Coward die mangelnde Qualität des Werks von David Bliss erst im Verlauf des Stücks *Hay Fever* ersichtlich. Dies zeigt sich gerade durch die laute Lesung und die darauf folgenden Kommentare, die ihn des ungenauen Arbeitens überführen. Da

¹¹ Damit wird, wie erwähnt, ein Begriff aus Werner Wolfs Artikel *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen* übernommen. In diesem Aufsatz verwendet er *Metaliteratur* als Oberbegriff für «*medienspezifische Metagattungen*» (Wolf 2007, 37). Als Unterbegriff von *Metaliteratur* nennt er «*Metafiktion*» (Epik über die Epik), «*Metadrama*» (Theater über das Theater) und «*Metalyrik*» (Poesie über die Poesie) (vgl. ebd., 38).

sich metatheatrale Aussagen über die Arbeit als Schriftsteller und die Lesung an sich inhaltlich schwerlich voneinander trennen lassen, wird auf das Werk als Ganzes erst später eingegangen (siehe unten, Kap. 11.1.3.).

10.1.3. Showeinlagen

Nachfolgend wird auf Passagen eingegangen, bei denen es sich um Showeinlagen, beispielsweise Gesangseinlagen handelt. Auch Erzähleinlagen werden dazugerechnet. Beispiele finden sich bei allen drei Autoren. So erscheint im zweiten Akt des Stückes *Petite Hollande* (1908) von Guitry der Chansonnier Aristide Bruant (1851-1925) auf der Bühne¹², dargestellt von einem Schauspieler, «avec son foulard rouge légendaire et ses petites bottes» (*Nebentext*, *Petite Hollande*: II, 335). Er trägt als Gesangseinlage Bruants Kabarettlied «*Les Mich'tons*» vor (ebd.; Hervorhebung im Original) – es handelt sich also nicht um eine von Guitry erfundene Einlage. Die gesungene Passage (und die gelesene Einlage, auf die zuvor eingegangen wurde, vgl. oben, Kap. 9), übernehmen die Funktion einer «Auflockerung im Drama» (Schöpflin 1993, 44). Im Dramentext werden beide Darbietungen als «spectacle» angekündigt (*Petite Hollande*: II, 331, 334). Sie stellen einen «zusätzlichen Reiz für den Dramenzuschauer» dar (ebd.), wobei die Liedeinlage in Bezug auf eine Poetik des Boulevardtheaters weniger bedeutungsvoll scheint als die erste, parodistische Einlage.

Cowards Komödie *Hay Fever* (1925) enthält neben der Romanlesung auch eine gesungene Einlage: Die ehemalige Schauspielerin Judith Bliss, die ein Comeback plant, hat sich ihre Talente bewahrt und setzt sie gezielt ein, hier etwa in Form eines Gesangsvortrags, um den Liebhaber ihrer Tochter, die Sorel heisst, zu beeindrucken. Dabei ist nicht nur der Liedvortrag an sich, sondern auch das Gespräch rund um die Liedeinlage zu betrachten:

JUDITH: Have you heard her [=Sorel; M.H.] sing?
RICHARD: No, not yet.
JUDITH: She sings beautifully. Are you susceptible to music?
RICHARD: I'm afraid I don't know very much about it.
JUDITH: You probably are, then. I'll sing you something.
RICHARD: Please do.

¹² Es ist eher unwahrscheinlich, dass der echte Aristide Bruant in Guitrys Stück aufgetreten ist, obschon dies aufgrund der Lebensdaten möglich wäre. Die Angabe von Geburts- und Sterbedatum erfolgt gemäß: Dubé/Marchioro (2013): *Du temps des cerises aux feuilles mortes. Un site consacré à la chanson française de la fin du Second Empire à la fin de la Seconde Grande Guerre. Aristide Bruant.* [Onlinefassung]. URL: http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/bruant_aristide/bruant_aristide.htm (22.05.2013).

JUDITH: (*rises and crosses the piano [...]*)
 It's awfully sad for a woman of my temperament to have a grown-up daughter, you know. I have to put my pride in my pocket and develop in her all the charming little feminine tricks which will eventually cut me out altogether.
 RICHARD: That wouldn't be possible.
 JUDITH: I hope you meant that, because it was a sweet remark. [...]
 RICHARD (*crosses the piano*): Of course I meant it.
 JUDITH: Will you lean on the piano in an attentive attitude? It's such a help.
 RICHARD (*leaning on piano*): You're an extraordinary person.
 JUDITH (*beginning to play*): In what way extraordinary?
 RICHARD: When I first met Sorel, I guessed what you'd be like.
 JUDITH: Did you, now? And am I?
 RICHARD (*smiling*): Exactly.
 JUDITH: Oh, well... (*she plays and sings a little French song.*)
 (*There is a slight pause when it is finished.*)
 RICHARD (*with feeling*): Thank you.
 (Hay Fever: I, 54f.)

Die Worte des französischen Liedes werden im Dramentext ausgelassen, sie scheinen ebenso wie die Melodie für die vorliegende Szene der Fantasie des Regisseurs überlassen zu sein. Bedeutungsvoll ist die ansonsten konventionelle Liebesszene insofern, als sie die Rivalität zwischen Mutter und Tochter verdeutlicht. Es handelt sich innerhalb von *Cowards* Komödie um eine strukturelle Wiederholung, denn im ersten Akt hat sich bereits die Tochter angeschickt, Richard etwas vorzusingen, dann aber darauf verzichtet mit den Worten: «I don't want to really a bit – only I'm trying to entertain you» (Hay Fever: I, 39). Dadurch ist bereits die fast zwanghafte Neigung zum Entertainment angesprochen worden, wozu bei Familie Bliss auch das Vortäuschen von Gefühlen als Selbstinszenierung gezählt werden kann. Ihre Mutter tritt durch die Gesangseinlage, die sie deren Geliebten Richard vorträgt, in einen Konkurrenzkampf mit ihrer Tochter (vgl. Hay Fever: I, 54f.). Auch wenn diese Gesangseinlage kein eigentliches Theater im Theater darstellt, verdeutlicht sie, wie Judith Bliss auch ihr «wirkliches» Leben als Schauspiel inszeniert und orchestriert – was aus anderen Szenen im Stück noch klarer hervorgeht. Dem Zuhörer Richard gibt Judith in einer im Haupttext ausgesprochenen Regieanweisung vor, wie er sich als Zuhörer des Vortrages zu verhalten und seine Rolle als Zuhörer zu spielen hat: «Will you lean on the piano in an attentive attitude? It's such a help» (vgl. ebd., 55).

In Guitrys Stück *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet* (1912) halten die Schauspieler die Binnenzuschauer mit Gesangseinlagen und Versrezitationen sowie vorgetragenen Monologen bei Laune, weil die Aufführung wegen Ausfalls eines Schauspielers mit Verspätung beginnt. Diesen (teilweise nicht-theatralen, teilweise theatralen) Einlagen wohnt das Publikum der Rahmenhandlung jedoch direkt nicht bei, sondern erfährt davon nur durch die Berichte der anderen Schauspieler – es handelt sich hierbei also um epische Einlagen, in denen über Showeinlagen berichtet wird (siehe Jean III: II,

128-141).¹³ Eine ähnliche Funktion des Zeitvertreibs, jedoch als gesungene Einlage auf der Bühne, erfüllt in *Der Hahn im Korb* (1920) eine von Goetz erfundene «lyrische Ballade» (Hahn im Korb, 214). Es handelt sich um eine humoristische Gesangseinlage, die ein Schauspieler trällert, eine «schwermütige Wüstenmelodie» (ebd.), welche die Wartezeit auf den Beginn der Dreharbeiten für die anwesenden Schauspieler (als eine Art Binnenpublikum) verkürzen soll. Zwischen den Solopassagen schaltet sich auch ein «Chor» ein (vgl. *Nebentext*, Hahn im Korb, 214f.) – seine Funktion besteht jedoch vorwiegend im refrainartigen Nachsingen einzelner Wörter aus den Solopartien. Der Chor übernimmt hier also keineswegs seine traditionelle Rolle aus der antiken Tragödie, nämlich das Hervorheben des «caractère fictif, imaginaire de ce qui se passe sur scène» (Kowzan 2006, 192).

Im Rahmen einer Show treten in Guitrys Theaterstück *L'Illusionniste* (1917) eine «Sängerin», eine «Gedankenleserin» und zwei «cyclistes comiques» auf (*Illusionniste: Prologue*, 134), bevor der Zauberer Teddy Brooks seine Darbietung zeigt. Die folgende Zauberaufführung bei Guitry ähnelt – entgegen dem hier erwähnten Vorprogramm – stärker einem Theater im Theater, kann jedoch durch den fehlenden Rollenwechsel nicht als solches klassifiziert werden (siehe unten, Kap. 10.1.6.).

Im Gegensatz zu manchen hier besprochenen nicht-theatralen und oft rein unterhaltenden Einlagen sind die bereits erwähnten Erzählungen, die der Einakter *Die Barcarole* (1963) umschließt, in Bezug auf die Rahmenhandlung bedeutungsvoller. Es geht dabei um einen Wettstreit der im *Hamlet* auftretenden Schauspieler im Erzählen von Schauererlebnissen. Die Geschichten, die hinter der Bühne von Polonius, dem Zweiten Totengräber und Hamlet erzählt werden, sind erwähnenswert, da es dabei – wie im vorausgehenden und nachfolgenden Stegreifspiel – darum geht, sich gegenseitig zu übertrumpfen. Alle Geschichten stehen zudem im Zusammenhang mit der Oper *Hoffmanns Erzählungen* von Offenbach, auf die inhaltlich und auch strukturell Bezug genommen wird. Aus diesen Gründen sind sie hinsichtlich der Opernthematik im entsprechenden

¹³ Eine neuere Variation dieses Themas – bekanntlich fällt bei Guitry ein Schauspieler aus und muss ersetzt werden – findet sich in Rainer Lewandowskis Theatermonolog mit dem Titel *Heute wieder Hamlet*. Der Inhalt des Stücks lässt sich wie folgt zusammenfassen: Eine «Vorstellung von «Hamlet» musste kurzfristig wegen Beinbruchs des Hauptdarstellers ausfallen. Sassmann war früher selber ein gefeierter Schauspieler, aber fristet nach vielen Schicksalsschlägen nun das Leben eines Vorhangziehers. Auch nach der geplatzten Hamlet-Aufführung soll Sassmann eigentlich nur die Requisiten wieder von der Bühne räumen, aber weil das Publikum immer noch im Raum sitzt, beginnt er zu erzählen, von dem Leben auf und hinter der Bühne, von den tausend Arten einen Vorhang aufzuziehen, über merkwürdige Attitüden seiner Kollegen und über Hamlet, das Stück, das seine Karriere und sein Privatleben auf so tragische Weise beeinflusste.» Sturm (2009): «Heute wieder Hamlet» im Theater 99. Aachener Zeitung vom 26.08.2009 [Onlinefassung]. URL: <<http://www.aachener-zeitung.de/artikel/1025689>> (22.05.2013).

Kapitel ausführlich behandelt worden (siehe Kap. 8.5.). Im Zusammenhang mit *Hoffmanns Erzählungen* kommt nicht nur ein musikalisches Zitat aus der Oper vor (das für Goetz' Einakter titelgebende Stücke *Die Barcarole*), auch zusätzlich wird in und durch diese mündlich vorgetragenen Geschichten auf *Hoffmanns Erzählungen* Bezug genommen, indem in den Erzählungen Ereignisse im Zusammenhang mit der Oper berichtet werden. Gerade als Bezugspunkt zum Operntitel hat Goetz diese als *epische* Einlagen ins Theaterstück *Die Barcarole* eingebaut. Die Funktion dieser Geschichten besteht auch darin, auf der Bühne eine Schauerstimmung zu erzeugen – im Untertitel heißt das Stück bekanntlich *Eine Aufregung*. Daneben weisen die Erzähleinlagen humoristische Züge auf – etwa, wenn derjenige, der als Darsteller des Zweiten Totengräbers im Stück *Hamlet* fungiert, über seine frühere Angst vor einem Skelett berichtet (vgl. *Barcarole*, 1000).

In Bezug auf den Handlungsverlauf der Komödie bedeutsam sind auch die Zaubertricks von Peer Bille, die in beiden Fassungen von Goetz' Theaterstück *Hokuspokus* (1927 / 1952)¹⁴ vorkommen: Wie Guitrys Illusionist – aus der nach ihm benannten Komödie *L'Illusionniste* (1917) – zeichnet sich Peer Bille bereits durch seine Kleidung als Zauberer aus, denn er trägt einen «Frack [...] von Erly and Blith» (*Hokuspokus* (U): I, 402). Noch stärker akzentuiert wird die äußere Ähnlichkeit mit einem Magier in der Neufassung, wo es heißt: «Er ist in Frack und Zylinder» (*Nebentext*, *Hokuspokus* (N): I, 471).

Es handelt sich hier jedoch nicht um die Übernahme einer Rolle im traditionellen Sinne, sondern vielmehr um eine absichtliche Täuschung des Publikums und um Verstellung: Mithilfe seiner Taschenspielertricks bringt Peer Bille den Gerichtspräsidenten im Stück dazu, ihm zu glauben, sein Freund Lindboe (in der Neufassung *Graham*) wolle ihn töten (siehe *Hokuspokus* (U): I, 405-407 bzw. *Hokuspokus* (N): I, 475-477). Bille möchte den Präsidenten durch diesen Trick von Agda Kjerulfs Unschuld überzeugen.

Nur Indizien sprechen gegen diese arme Frau. Und ich habe Ihnen jetzt mit drei ganz primitiven Kunststückchen, die jeder billige Zauberkünstler aus den Ärmeln schüttelt, einen lückenlosen Indizienbeweis geliefert, daß Ihr bester Freund Ihr Mörder ist.
(*Hokuspokus* (N): I, 477)

Peer Billes Tricks bestehen darin, einen Revolver hervorzuzaubern respektive ihn dem Freund des Präsidenten scheinbar abzunehmen (siehe ebd., 475). «Er zieht Graham [außerdem] ein Ticket aus der Brusttasche» (*Nebentext*, ebd.). Das «Flugbillet» (ebd.) soll Grahams Mordabsicht beweisen, da es vor dem Zeitpunkt gekauft worden ist, zu dem

¹⁴ Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 216. Datierung der Neufassung nach: Ehlers 1997, 148, Anm. 67.

der Präsident seinen Freund um einen Besuch gebeten hat. Zuletzt nimmt Bille ein in der Handschrift des Präsidenten verfasstes Testament «aus Grahams anderer Brusttasche» (*Nebentext*, ebd., 476). Das Dokument besagt, die «letzten Verfügungen [lägen] bei [s]einem Advokaten Arthur Graham» (ebd.). Daraus zieht Bille, dies gegenüber Graham thematisierend, den Schluss: «Dieser Zettel sollte bei Ihrer Leiche gefunden werden, um Selbstmord vorzutäuschen» (ebd.) – gemeint ist der Tod des Präsidenten. Graham habe den Mord an seinem Freund als einen Suizid erscheinen lassen wollen. Außerdem behauptet Bille, im Getränk des Präsidenten sei Gift (siehe ebd., 475).

All diese Zaubereinlagen sollen nicht als eigentliches Theater im Theater eingestuft werden, da die Taschenspielertricks im privaten Rahmen ohne fiktive Zuschauer gezeigt werden und zudem eine Täuschung des echten Publikums bezwecken, die in der Folge von Peer Bille selbst aufgedeckt wird. Obwohl Bille seine Täuschungsmanöver als «kleine Komödie» beschreibt (vgl. *Hokuspokus* (N): II, 482), handelt es sich von seiner Seite um Verstellung und nicht eine Rollenübernahme. Denn die eigentliche Übernahme einer neuen Rolle fehlt. Eine weitere, zirkusreife Nummer bietet Peer Bille als Entfesselungskünstler am Ende des ersten Aktes, als er von einem Polizisten festgenommen wird, sich jedoch selber befreit und seine Fesseln stattdessen dem Beamten umlegt (*Hokuspokus* (U): I, 409f.; vgl. *Hokuspokus* (N): I, 480). Einige der hier erwähnten Einlagen werden von Fridolin Tschudi in einer Kritik mit Zirkusdarbietungen verglichen:

Curt Goetz ist ein Zirkuskind. [...] Die Betonung liegt auf Zirkus, und die metaphorische Wortverbindung will lediglich eine Standortangabe sein, um festzustellen, in welche Kategorie man den Dramatiker, dem literaturgeschichtlich sonst nicht beizukommen wäre, einzureihen hat. [...] [E]s sind veritable Nummern, die da produziert werden. Das Drum und Dran – halb Bühne, halb Manege – ist nur von beiläufiger Wichtigkeit.

In der Mitte steht der Dompteur. [...] Er bändigt sowohl die Handlung als auch den Dialog und vor allem das Pathos, dieses gefährlichste aller Bühnenraubtiere.

(Kritik von Fridolin Tschudi zu *Hokuspokus*. In: Goetz/von Martens 1963, 471)

Die Zauberei wird im Stück auch als Metapher gebraucht, um den Gerichtsfall insgesamt als «Hokuspokus» zu beschreiben (*Hokuspokus* (U): II, 438): Im Laufe des Prozesses beschreibt Bille so die «Rede des Herrn Staatsanwaltes als eine Gipfelleistung forensischer Zauberkunst» (*Hokuspokus* (N): III, 518; vgl. *Hokuspokus* (U): II, 434).

10.1.4. Eine Geistererscheinung als Spukeinlage

Cowards Erfolgsstück *Blithe Spirit* (1941),¹⁵ das Goetz unter dem Titel *Fröhliche Geister* (1949)¹⁶ ins Deutsche übersetzt hat, nachdem es 1945 auch verfilmt worden ist, enthält kein Binnentheater im eigentlichen Sinne. Die übersinnliche Geister-Erscheinung ist allerdings in mehrfacher Hinsicht mit einem Theater im Theater vergleichbar. Charles kommentiert beispielsweise das (vermeintliche) Ende des Spuks im Stück mit den metatheatralen Worten «[T]he entertainment's over» (*Blithe Spirit*: I, 33), er bezeichnet die spirituelle Sitzung demnach als «Unterhaltung», ähnlich wie die Showeinlagen in Guitrys *Petite Hollande* «spectacle» genannt werden (vgl. *Petite Hollande*: II, 331, 334). Der Untertitel von Cowards Komödie lautet: «*An improbable Farce in Three Acts*» (*Blithe Spirit*, 1). Als metaliterarisches Element wird in *Blithe Spirit* darüber hinaus die Arbeit eines Romanciers thematisiert, denn mit Charles Condomine setzt Coward einen fiktiven Autor in Szene.

Der Titel *Blithe Spirit* («Fröhliche Geister») stellt einen intertextuellen Bezug her, denn entnommen ist er dem Gedicht *To a Skylark* («An eine Feldlerche»)¹⁷ (1820) des romantischen Dichters Percy Bysshe Shelley, des Ehemanns der Erfinderin von Frankenstein, Mary Shelley. Coward ordnet sich durch diese Titelwahl und die Geister-Thematik explizit in die romantische Tradition der Phantastischen Literatur ein.¹⁸ Geistergeschichten erfreuten sich in Großbritannien zwischen 1918 und 1939 großer Beliebtheit, wie

¹⁵ Datiert nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

¹⁶ Goetz' Bearbeitung wurde erstmals 1949 unter der Regie von H. Buckwitz an den Münchner Kammerspielen aufgeführt. Das Stück wurde unter dem Titel «*Geisterkomödie*» gespielt (während das mir vorliegende Bühnenmanuskript den Titel *Fröhliche Geister* trägt). Siehe dazu: Seemann-Eggebert: Unterhaltliche Gespenster. In: DIE ZEIT 50 (15.12.1949), 5. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.zeit.de/1949/50/unterhaltliche-gespenster/komplettansicht>> (22.05.2013).

1945 fand bereits eine andere deutschsprachige Uraufführung von Cowards Stücks in Zürich statt – hier handelte es sich nicht um die Bearbeitung von Goetz. Siehe Kedves: Traurige Geister. Noel Cowards «*Blithe Spirit*» am Schauspielhaus Zürich. NZZ (vom 21.12.2002). [Onlinefassung]. URL: <<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8L9QF-1.448222>> (22.05.2013).

¹⁷ Das Gedicht bringt den Vogel, dessen Gesang aus dem Himmel stammt, mit dem Übernatürlichen in Verbindung. Es beginnt mit den Zeilen: «Hail to thee, blithe Spirit! / Bird thou never wert, / That from Heaven, or near it, / Pourest thy full heart / In profuse strains of unpremeditated art.» (Shelley: *To a Skylark*, 602).

¹⁸ Im Vorspann zum gleichnamigen Film (1945) wird die Handlung mit einem Märchen verglichen. Die folgenden Worte werden nur in geschriebener Form gezeigt (Schreibung gemäß Vorspann): «[words on a Victorian sampler] «When we are young/ We read and believe/ The most Fantastic Things / When we grow older and wiser / we learn with perhaps a little regret / That these things can never be.» Es folgt Cowards Stimme als Erzähler aus dem Off. Er beurteilt diese Einschätzung sogleich als falsch mit den Worten: «We are quite, quite wrong». (Coward: *Blithe Spirit* (1945). Regie: D. Lean. UK: Two Cities Film. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0038363/quotes>> (22.05.2013). Im Film führt der Erzähler anschließend in die Geschichte ein (während im Bühnenstück keine Erzählerfigur auftritt). Cowards Vorspann ähnelt dem Versuch des Dichters im Epilog von Tiecks Märchendrama *Der gestiefelte Kater*, «alle in die entfernten Empfindungen [i]hrer Kinderjahre zurückzuversetzen» (*Der gestiefelte Kater*, Epilog, 267; siehe Kokott 1968, 50).

Barker in seinem Artikel *The ghosts of war: stage ghosts and time slips as a response to war* nachweist – Cowards Stück muss auch in diesem Kontext gesehen werden (vgl. Barker 2000, 215-243).

Ghosts walk the stage throughout the 1920s and 1930s. They come back in search for the answers to questions that will not let them rest in their graves; sometimes they offer hope and the illusion of a world at peace. They bring hope that there is another world beyond this world which makes death meaningless in the context of a wider spiritual vision. Sometimes they seem to be a manipulative tool which the dramatist uses to create suspense, or a sense of romance, in which love can exist somehow out of time and space. There have been ghosts in other ages of the theatre but rarely, since the seventeenth century, have they existed in such profusion. (Barker 2000, 215)

Coward greift den beliebten übersinnlichen Stoff auf, bearbeitet ihn jedoch auf ungewohnte Weise, indem er ihn als Konkurrenzkampf zweier Frauen ausgestaltet, von denen die eine als Geist zu ihrem Witwer zurückkehrt. Seit Stück ist ein großer Erfolg. 1945 wird *Blithe Spirit* von Coward in Zusammenarbeit mit David Lean unter demselben Titel verfilmt. Es existiert ebenfalls eine deutsche Filmproduktion unter dem Titel *Geisterkomödie* (BRD, 1962), wobei als Drehbuchautor der deutschen Produktion Goetz genannt wird.¹⁹ Das Theaterstück *Blithe Spirit* wird von Coward später zu einem Musical umgearbeitet und unter dem Titel *High Spirits* (1964) aufgeführt.²⁰

Inhaltlich geht es im Stück darum, dass eine gewisse Madame Arcati vom Ehepaar Condomine für eine spirituelle Sitzung eingeladen wird. Die Séance halten alle zuerst für einen Jux, sie wird eigentlich nur von Madame Arcati selbst, dem absonderlichen Medium, ernst genommen. Als metaliterarisch ist das Stück einzustufen, da es dem Romancier Charles Condomine in erster Linie darum geht, Material für sein neues Buch zu sammeln – in diesem Sinne sagt Frau Bradmann im ersten Akt nach der ereignisreichen Séance: «I do hope Mr. Condomine got all the atmosphere he wanted for his book» (*Blithe Spirit*: I, 38).²¹ Bereits am Aktanfang wird auf Condomines' Romanprojekt hingewiesen:

CHARLES (*raising his glass to her*): To 'The Unseen'!

RUTH: I must say that's a wonderful title.

CHARLES: If this evening's a success I shall start on the first draft to-morrow.

(*Blithe Spirit*: I, 6)²²

¹⁹ Siehe: IMDb. *Geisterkomödie* (1962). Director: Otto Tausig. Writers: Noël Coward (play), Curt Goetz (adaptation). [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0345322/>> (22.05.2013).

²⁰ Vgl. The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

²¹ «Jedenfalls hoffe ich, dass unser Dichter genug Atmosphäre für sein Buch bekommen hat» (*Fröhliche Geister*: I, 48). Bei Coward-Stücken, von denen eine Goetz-Übersetzung vorliegt, wird diese jeweils in Fußnoten angegeben. (Es fällt hier auf, wie nahe Goetz bei der Übersetzung am Wortlaut des Originals bleibt.)

²² CHARLES (*ihm zutrinkend*): Es lebe das Unsichtbare!

RUTH: Ein wundervoller Titel

CHARLES: Wenn dieser Abend ein Erfolg wird, fange ich morgen an zu schreiben!

(*Fröhliche Geister*: I, 9. Übers.: Goetz)

Der Bezug zum Geisterstück zeigt sich auch in Cowards (Condomines) Titelgebung des fiktiven Romans, was ebenfalls auf Goetz' Übersetzung «Das Unsichtbare» zutrifft (Fröhliche Geister: I, 9). Der Titel *Geisterkomödie*, unter dem Goetz' Übersetzung von Cowards Stück gespielt wurde, ist diesbezüglich noch als metatheatraler einzustufen als *Fröhliche Geister*. Die Analyse verschiedener Vor- und Nachspiele bei Goetz und Guitry zeigt, dass sich das metatheatrale Motiv der Stoffsuche bei ihnen auf ähnliche Weise wie im vorliegenden Stück von Coward findet (vgl. Kap. 10.2.). Die spirituelle Sitzung dient dem Romancier als Stoff für sein geplantes Buch, was als metaliterarische oder auch metatheatrale Aussage gewertet werden kann – offen bleibt auch, ob daraus ein Theaterstück wie das vorliegende werden könnte. Der Titel von Condomines Werk lautet zwar nicht *Blithe Spirit*. Es wird jedoch suggeriert, dass die Ereignisse rund um die Geistererscheinung in dieser oder ähnlicher Form in das als Roman geplante Werk einfließen. Es könnte sich dabei auch gleich einer *Mise en abyme* um das eigentliche Theaterstück *Blithe Spirit* handeln, was angedeutet, jedoch nicht explizit thematisiert wird. Hinsichtlich der Séance von Madame Arcati formuliert der Autor folgende Erwartung:

I suspect the worst. A real professional charlatan. That's what I am hoping for anyhow – the character I am planning for my book must be a complete impostor, that's one of the most important factors of the whole story.
(*Blithe Spirit*: I, 13)²³

Später gesteht Ruth, Charles' Frau, dem Medium gegenüber die wahren Motive des Schriftstellers:

RUTH: He had no intention of trying to get in touch with anyone – the whole thing was planned in order for him to get material for the mystery story he is writing about a homicidal medium.
ARCATI (*drawing herself up*): Am I to understand that I was only invited in a spirit of mockery?
(*Blithe Spirit*: II, 76)²⁴

Damit hätte das Ehepaar Condomine nahezu die Gunst des Mediums verspielt, dessen Hilfe sie noch nötig haben werden, denn die spirituelle Sitzung hat zu ihrer Überraschung gezeigt, dass Madame Arcati tatsächlich über Kontakte zum Jenseits verfügt. Auf diese Weise ist Elvira, Charles Condomines Exfrau, ins Diesseits zurückgerufen worden, wo sie als Eindringling in der Theaterhandlung ihr Unwesen treibt und einen offenen Konkurrenzkampf mit Condomines aktueller Frau Ruth austrägt. Der Effekt dieser Geistererscheinung ist eine Art Zeitüberlappung: Cowards Kunstgriff inszeniert einen Anachronismus, er ermöglicht durch die Präsenz zweier Ehegattinnen aus zwei

²³ «Ich bin auf eine berufliche Schwindlerin gefasst. Oder vielmehr, ich hoffe es. Die Hauptfigur meines neuen Romans muss ein bewusster Scharlatan sein. Das ist wichtig für die Idee.» (Fröhliche Geister: I, 18; masch. Bühnenmanuskript)

²⁴ «RUTH: Er wollte Material haben für eine Detektivgeschichte, die er über ein Mördermedium schreibt. ARCATI (*sich aufrichtend*): Soll das heissen, dass ich nur eingeladen war, um sich über mich lustig zu machen?» (Fröhliche Geister: II, 92; masch. Bühnenmanuskript)

verschiedenen Zeiträumen die postmoderne «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen» (vgl. z.B. Förster 1999, 91).²⁵ Diese Passage zeigt auch, dass sich der ursprünglich geplante Romaninhalt von der Handlung des gezeigten Theaterstücks unterscheidet, was gegen das Vorliegen einer *Mise en abyme* spricht.

Inwieweit die erwähnte Geistererscheinung metatheatrale Züge aufweist sowie als Einlage Ähnlichkeiten zu einem Theater im Theater hat, gilt es nachfolgend darzulegen. Dabei wird davon ausgegangen, dass es sich bei der Geistererscheinung um ein Phänomen handelt, das einer Traumvision vergleichbar ist. In einigen der einschlägigen Werke zum *Spiel im Spiel*-Begriff wird auch auf «Traumeinlage» (so benannt bei Pfister 2001, 299) eingegangen: Auf «die Verwandtschaft des Traumdramas mit dem Spiel im Spiel» geht schon Voigt in seiner Studie ein (Voigt 1954, 36). Er versteht dieses als «Nebenform des Spiels im Spiel» (ebd.).

Desgleichen soll diese Einlage in der vorliegenden Arbeit als metatheatral, nicht aber als eigentliches Theater im Theater betrachtet werden – zumal Elvira, wie der Geist heißt, keine Theaterrolle spielt. Es stellt sich die Frage, ob das Auftauchen eines Geistes wie ein Traum als «subjektive Erfahrung» gelten kann (Schöpflin 1993, 48): Dies scheint bezüglich Charles Condomine auf den ersten Blick zuzutreffen, denn Elvira ist als Erscheinung nicht für alle sichtbar und hörbar, sondern vorerst nur für ihren Witwer Charles (jedoch auch für das Publikum). Darum ist im Stück am Anfang von einer möglichen «Halluzination» die Rede (Fröhliche Geister: II, 66; vgl. *Blithe Spirit*: II, 45, 53). Dadurch scheint das Kriterium der «Fiktionalität und Imaginiertheit» (Pfister, 2001, 297) erfüllt zu sein. Auch Madame Arcati stellt im Stück die Theorie auf, dass Charles Condomine den Geist unbewusst selbst gerufen haben müsse, was erkläre, warum er allein Elvira sehen könne. Von einem Traum unterscheidet sich die Geistererscheinung trotzdem dadurch, dass alle anderen Figuren auf der Bühne Elviras Wirken ebenfalls wahrnehmen können, aber nur dann, wenn sie beispielsweise Gegenstände durch die Luft trägt oder Lärm verursacht. Außerdem kann neben Charles die Angestellte der Familie, den Geist sehen, wie sich gegen Ende des Stücks herausstellt (vgl. *Blithe Spirit*: III, 125). Dass die Vision für mehr als eine Person sichtbar ist, unterscheidet sie von einem Traum oder einer reinen Einbildung und macht sie einer Theatereinlage vergleichbar. Die echten Zuschauer sehen und hören darüber hinaus Elvira wie eine normale Bühnenfigur und nehmen infolgedessen mehr wahr als Ruth, Condomines Ehefrau.

²⁵ Diese Konstruktion erinnert auch an Sartres als Filmdrehbuch konzipiertes Stück *Les jeux sont faits*, das später als Cowards Stück datiert ist.

Nach Schöpflins Einschätzung kann eine Traumvision nicht als eigentliches Theater im Theater gelten. Den Unterschied zwischen einem Spiel im Spiel und einer Traumvision oder auch Zauberei beschreibt sie im Kapitel *Ontologisch unterschiedene Passagen* wie folgt:

Bei der Definition des Theaters war es ein entscheidender Aspekt, daß sich das Theater von der Wirklichkeit seinsmäßig unterscheidet, weil es fiktiv ist. Neben der Fiktion gibt es aber noch weitere Phänomene, die sich von der [...] Realität unterscheiden. Hierher gehören namentlich [...] der Traum und die Zauberei. Der Traum ist eine subjektive Erfahrung, die sich auf geistiger, immaterieller Ebene vollzieht, dem Träumenden aber als erlebte Wirklichkeit erscheint. Die Zauberei bedient sich übernatürlicher Mächte, um innerhalb der Wirklichkeit etwas zu erreichen, was nach dem alltäglichen Wissensstand der Menschen unmöglich und naturwissenschaftlich nicht zu erklären ist.

(Schöpflin 1993, 47f.)

Aus dem Zitat geht nicht so klar hervor, dass in einem Theater im Theater immer auch eine oder mehrere weitere fiktionale Ebene innerhalb einer bereits bestehenden auftreten, wobei die Rahmenhandlung dabei als die «realste» Ebene empfunden wird, ohne tatsächlich wirklich zu sein. Eine überzeugende Einteilung solcher Phänomene liefert Pfister, der der Traumebene die Fiktionalität nicht abspricht und sich unter anderen explizit auf Voigt (1954) stützt (vgl. Pfister 2001, 411, 299, Anm. 70). Bei Pfister charakterisiert sich der Traum als «untergeordnete Sequenz» (ebd., 299) durch «Fiktionalität und Imaginiertheit» (ebd., 297; vgl. auch 295-299), während sich das Spiel im Spiel bei ihm durch «Fiktionalität + Fiktionalität» auszeichnet (ebd., 299;). Schöpflin scheint den Traum indessen eher als fiktionsintern, also als Teil der Rahmenhandlung aufzufassen. Wie dies auch für die vorliegende Arbeit teilweise gilt, interessieren Pfister «vorrangig [...] die formalen Strukturen der Einbettung untergeordneter Sequenzen» (ebd., 296). So sind Träume, Visionen, Erscheinungen und eigentliches Theater im Theater oft strukturell vergleichbar, da sie ähnlich inszeniert werden können. Pfister weist beispielsweise «bei [...] Texten von Grillparzer und Schnitzler [...] eine deutlich markierte Grenze zwischen einer primären Spielebene [...] und der untergeordneten Spielebene der Traumeinlage mit der Merkmalkomplexion von Fiktionalität und Imaginiertheit» nach (ebd., 297).²⁶ Angezeigt werde diese Grenze beispielsweise durch «akustische Effekte [...] und durch optische» (ebd., 278). Ähnliches ist auch in Bezug auf die Geistereinlage bei Coward festzustellen: Elvira hat als Geist Ähnlichkeiten mit einer fiktionalen Theaterfigur, die als Metalepse aus einem anderen Theaterstück heraustritt. Dies kommt auch daher, dass sie sich etwa in der Verfilmung durch ihre auffällige Geschminktheit von der Dramenrealität abhebt und einer fiktionalen (künstlichen) Figur dadurch im weitesten Sinne

²⁶ Er stützt sich auf Grillparzers *Der Traum ein Leben* und Schnitzlers Stück *Die Frau mit dem Dolche* (vgl. Pfister 2001, 295).

vergleichbar ist, was den Einlagecharakter unterstreicht. Herbeigerufen wird sie vordergründig durch die Musik und die spirituelle Sitzung (vgl. *Blithe Spirit*: I, 29). Trotz mancher Analogien stellt Elvira als phantastische Erscheinung aber *nicht* eine aus einer anderen Fiktion heraustretende Figur und in diesem Sinne auch kein klar als Metalepse zu klassifizierendes Phänomen dar, wenn man davon ausgeht, dass sie aus einer Welt des Jenseits kommt und nicht aus einem fiktionalen Paralleluniversum. Obwohl Genette (2004, 116) in seiner Erweiterung des Metalepsenbegriffs auch Traumerscheinungen dieser Art als Metalepsen einordnet,²⁷ wie übrigens genauso sämtliche Wirklichkeitsbezüge in fiktionalen Texten (vgl. ebd., 131), soll dieser Ausweitung der Begriffsverwendung aus den dargelegten Gründen nicht gefolgt werden (zur Begriffsbestimmung, vgl. Kap. 2.). Dennoch ist die Präsenz des Geistes als etwas Phantastisches, Unerklärliches, der Logik widersprechendes zu begreifen.

Die spirituelle Sitzung, die das Auftauchen eines Geistes zur Folge hat, ist der Zauberei ähnlich, deren Funktion Schöpflin wie folgt umschreibt:

Je nach Auffassung kann die Zauberei entweder die Illusion wecken, dass sich tatsächlich etwas ereignet, was in Wahrheit nur Trug ist, oder sie kann in der Tat durch übernatürliche Phänomene wirken, die zur Wirklichkeit gehören und diese beeinflussen können, obwohl sie konkret normalerweise nicht greifbar sind und deshalb als scheinhaft begriffen werden. Traum und Zauberei haben mit dem Theater den Scheincharakter gemein, der aber jeweils unterschiedlicher Natur ist.
(Schöpflin 1993, 48)

Auf die Geistererscheinung in *Blithe Spirit* trifft die zweite Definition Schöpflins zu, da Elvira zu den «übernatürliche[n] Phänomen[en]» gehört (vgl. ebd.). Elvira kann als Spukgestalt bis zu einem gewissen Grad die Dramen-«Wirklichkeit [...] beeinflussen» (ebd.) – im Stück bringt sie die Handlung in der Tat ziemlich durcheinander. Die Geistererscheinung stellt aber kein Theater im Theater in reiner Form dar, denn sie vermittelt lediglich den «Eindruck einer Einlage im Drama» (ebd.), weshalb sie als metatheatral klassifiziert werden soll. Geisterphänomene gehören laut Schöpflin «trotz ihrer ontologischen Differenzierung in die Dramenrealität hinein als [...] übersinnliche Erscheinung» (ebd.), sie sind also streng genommen als Teil der Rahmenhandlung und nicht eines Binnendramas zu betrachten, zumal Elvira zumindest in den ersten Akten auch die einzige physisch auftretende Figur aus dem Jenseits ist.

Abschließend soll gezeigt werden, dass die Dialoge – durch die für Condomines zweite Ehefrau unsichtbare und unhörbare Bühnenpräsenz Elviras – auf ähnliche Weise

²⁷ So führt Genette aus: «Tout se passe, non sans quelques raisons, comme si le monde onirique [...] constituait une parenthèse fictionnelle à l'intérieur de ce que Proust appelle «Le monde des vivants» [...], puisqu'une fiction est toujours métadiégétique par rapport, soit à la réalité, soit à une autre fiction qu'elle parasite» (Genette 2004, 116; vgl. Marcel Proust: *A la recherche du temps perdu*. Vol. III. Paris, 159; Hinweis bei Genette).

Komik erzeugen, wie dies in Guitrys Stück *Quand jouons-nous la comédie* (1935) mithilfe der eingeblendeten Binnenoper *Werther* von Massenet geschieht (vgl. oben, Kap. 8.2.). Die Metatheatralität kommt auch in Cowards Stück durch die Montage verschiedener Ebenen zustande, die mit einem Theater im Theater vergleichbar sind:

RUTH: Now look here, Elvira...
 CHARLES: She's over by the window now.
 RUTH: Why the hell can't she stay in the same place?
 ELVIRA *Temper again – my poor Charles, what a terrible life you must lead.*
 CHARLES: Do shut up darling, you'll make everything worse.
 RUTH: Who was that 'darling' addressed to – her or me?
 CHARLES: Both of you.
 (Blithe Spirit: II, 80; Hervorhebung; M.H.)²⁸

In dieser Szene entsteht die Dialogkomik dadurch, dass Ruth Aussagen, die eigentlich an Elvira gerichtet sind (aber für Ruth nicht wahrnehmbar sind), auf sich selber bezieht. Sie kann (wie die meisten der Bühnenfiguren) im Gegensatz zum Publikum den Geist weder sehen noch hören, was Elvira ausnutzt, indem sie die Szene kommentiert und sich dabei amüsiert, ihren Standort zu wechseln. Charles weist Elvira mit scharfen Worten zurecht, die Ruth sofort auf sich bezieht, zumal Charles Elvira unvorsichtigerweise auch «darling» (ebd.) nennt, als würde Ruth seine Worte genauso wenig hören wie jene von Elvira. Durch die Montagetechnik der Dialoge ist diese Geistereinlage strukturell mit dem Einblenden der Binnenoper bei Guitry vergleichbar, da die Komik gerade durch diese Montage entsteht. Im Stück *Quand jouons-nous la comédie* hören – im Gegensatz zum Binnenpublikum – die Personen im Büro des Direktors alle Dialogteile (die gesprochen und gesungenen) mit, hier sind es Charles und das Publikum. Auch wegen der darin enthaltenen Aussagen über die Schriftstellerei ist das Stück *Blithe Spirit* – im Übrigen eines der bekanntesten Cowards – als metaliterarisch und zugleich metatheatral einzustufen.

²⁸ RUTH (*noch in Richtung des Kamins sprechend*): Hören Sie mich an, Elvira ...

CHARLES: Sie steht jetzt drüben, am Fenster ...

RUTH: Warum zum Teufel, kann sie nicht am selben Fleck bleiben?

ELVIRA: *Schon wieder jähzornig! Armer Charles, was für ein Leben musst du haben!*

CHARLES (*die Geduld verlierend*): Halt jetzt die Klappe!

RUTH: Wer soll die Klappe halten, sie oder ich?

CHARLES (*wütend*): Beide!

(Fröhliche Geister: II, 97. Die Regieanweisungen fehlen bei Coward. Binnentext-Hervorhebung M. H.)

10.1.5. Spielerische Einlagen

Eine besondere Einlage enthält die dritte Szene des ersten Aktes von Cowards Musical *Cavalcade* (1931): Es handelt sich hier im wörtlichen Sinne um ein *Spiel* im Spiel, jedoch nicht in der eigentlichen Bedeutung von *Schauspiel*. Joe und Edward, die acht und zehn Jahre alten Jungen des Ehepaars Robert und Jane, richten Spielzeugkanonen aufeinander und spielen mit ihren Soldatenfiguren. Ebenfalls am Spiel beteiligt ist die etwa gleichaltrige Edith, Tochter von Margareth.

JOE: (*shooting off a cannon*) Bang — bang, bang, bang.
[...]
EDWARD: How many?
EDITH: Seven.
[...]
JOE: I am going to shoot again.
EDITH: I do wish you wouldn't. I've only got fourteen left
(*Cavalcade*: I, 136)

Edith, Joe und Edward spielen dabei (wie im Kinderspiel üblich) mit Spielzeugsoldaten, indem sie deren Rolle sprechen, die Soldaten jedoch nicht selbst verkörpern. Nach einer Weile fallen die Kinder sozusagen aus ihren Rollen, ein Streit wegen der Rollenverteilung bricht aus. Edith beklagt sich am Ende des Soldatenspiels: «I am sick of being the Boers» (ebd., S. 137), sie habe «genug davon, immer die Buren spielen zu müssen» (vgl. ebd.).

Bei der Festlegung seines Begriffs *Spiel im Spiel* geht beispielsweise Voigt anfanglich von der sehr umfassenden Spiel-Definition Huitzingas aus (vgl. Voigt 1954, 1, Anm. 3), die auch das hier vorliegende Beispiel umfasst. Unter einen weiten Spielbegriff fallen nach Herzmann, der sich ebenfalls an Huizingas Spielbegriff orientiert (vgl. Herzmann 2006, 15), «so unterschiedliche Tätigkeiten wie Kinderspiele, sportliche und geistige Wettkämpfe, Wortspiele, Glücksspiele und Rollenspiele» (ebd.). Ein übereinstimmendes Merkmal für alle hier definierten Spiele zu finden erweist sich als ausgesprochen schwierig.²⁹ Herzmann nennt als mögliche gemeinsame Eigenschaft: «Für den am Spiel Teilhabenden gilt, dass er sich, solange das Spiel währt, von den Zwängen der Wirklichkeit befreit fühlt» (ebd., 95). Dies trifft auch auf das hier vorgestellte Spiel zu – dieses kann zudem als ein kindliches Verarbeiten des echten Kriegsgeschehens verstanden werden oder auch als spielerische Kriegsverherrlichung. Von einem eigentlichen Theater im Theater unterscheidet sich das Kinderspiel durch seinen Improvisationscharakter (es handelt sich um eine Art Stegreiftheater) und dadurch, dass es sich um ein kindliches

²⁹ Wittgenstein wies (und dies gerade in Bezug auf *die Spiele*) darauf hin, dass sich einige Begriffe durch «Familienähnlichkeiten» auszeichnen, nicht aber durch ein gemeinsames Merkmal. (Wittgenstein 1971, §66 und §67, 56 f.; siehe auch Förster 1992, 142).

Spiel im eigentlichen Wortsinne handelt, also *nicht* um eine eigentliche *theatrale* Einlage, bei der ein Schauspieler eine Rolle verkörpert. Die Kinder spielen mit ihren Soldaten, sie sprechen für sie, daneben aber kommentieren sie ihr Spiel auch auf einer Metaebene.

Trotz seiner Unterschiede zu einer Theatereinlage stellt dieses Kinderspiel meines Erachtens eine *Mise en abyme* als thematische Spiegelung dar, da es eine Entsprechung in der «realen» Welt der Rahmenhandlung hat: Der Vater der Kinder ist im Krieg und die Kinder imitieren sein Handeln im Spiel. Für eine von Coward beabsichtigte Spiegelung der Dramenrealität spricht auch die Reaktion der Mutter Jane auf das Verhalten der Kinder: Sie fasst das Spiel der Kinder als Kriegsverherrlichung auf und erträgt es nicht, da es sie an die (Dramen-)Wirklichkeit erinnert.

JANE: I can't bear it. [...] Can't you play any other game but soldiers, soldiers — soldiers hurting each other — killing each other? Go away from me — go away — go away ———
(Cavalcade: I, 138)

Die Reaktion der Mutter lässt sich als Kritik am Krieg vonseiten Cowards deuten. Kiernan spricht in Bezug auf Janes Aussage «go away» (ebd.) von «dramatic irony» («dramatischer Ironie» vgl. Kiernan 1986, 118), schließlich werde Joe später tatsächlich von der Mutter weggehen und in einen größeren Krieg als den Burenkrieg ziehen (ebd.). Ebenso ungehalten reagiert Jane auf die nachfolgend auf der Strasse gespielte Kriegsmusik «*Soldiers of the Queen*» (*Nebentext*, Cavalcade: I, 138).³⁰ Später bringt sie ihre Befürchtung zum Ausdruck, ihr Mann könnte nicht mehr aus dem Krieg zurückkommen. Am Szenenende kickt Jane aggressiv die Spielzeugsoldaten der Kinder durch den Raum. Vorher hat sie vom Balkon aus, fast schon hysterisch, den Musikanten zugerufen: «Go on, then — play louder! Soldiers of the Queen — wounded and dying and suffering for the Queen!» (ebd., 141). Nach einem Ausbruch in ein hysterisches Lachen liegt sie am Ende der Szene tränenüberströmt auf dem Sofa. Durch die Spiegelung der Kriegswirklichkeit handelt es sich bei der Spieleinlage der Kinder um weit mehr als ein rein unterhaltendes Element im Sinne einer «Auflockerung im Drama» (Schöpfli 1993, 44), wie es auf viele nicht-theatrale Einlagen zutrifft.

Auch Cowards Stück *Hay Fever* (1925)³¹ enthält eine spielhafte Einlage. Es handelt sich hier nochmals um eine andere Art des Spiels als im vorherigen Beispiel, nämlich um ein Gesellschaftsspiel. Die beiden Einlagen verbindet, dass es bei den zunächst vorgestellten Fällen nicht um ein traditionelles Theater im Theater handelt. Im zweiten Akt von *Hay Fever* stellt die Familie Bliss (ohne Vater David) im Rahmen einer Art von

³⁰ Hervorhebung M.H.

³¹ Datiert nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

Scharade ihre schauspielerischen Fähigkeiten unter Beweis, es geht also im weitesten Sinne um ein Rollenspiel. Die Familienmitglieder spielen mit ihren Gästen. Gemäß den Spielregeln dieser Scharade-Art wird ein Adverb ausgewählt, das von einer Person vorgespielt werden muss. Eine andere Person, die die Lösung nicht kennt, soll das Adverb erraten. Da beim Vorspielen oft nicht gesprochen wird, kann man die Einlage (jedoch nur teilweise) mit Pantomimen vergleichen. Ein explizites Sprechverbot für die Spielenden gibt es jedoch nicht und einzelne setzen den Begriff gerade durch einen improvisierten Sprechtext in Szene. Wer an der Reihe ist, hat die Aufgabe, «to do something in the manner of the word» (Hay Fever: II, 44). Die schauspielunerfahrenen Gäste sind bereits mit dieser Aufgabenstellung überfordert: «What sort of thing is one expected to do?» fragt Richard (ebd.). «Quite usual things, like reciting *If* or playing the piano»³², antwortet Judith (ebd., 44f.) «Üblich» sind für die Familie Bliss und für die Gäste nicht die gleichen Dinge: Während Judith als Schauspielerin wie selbstverständlich davon ausgeht, dass jede Person fähig ist zu rezitieren oder zu musizieren, wirft Richard (der Freund ihrer Tochter) besorgt ein, dass er gar nicht Klavier spielen könne, worauf Judith antwortet, es reiche, wenn er das Spiel pantomimisch andeute (vgl. ebd., 45). Ebenso ruft Jackie, Vater Davids junge Geliebte, bereits am Anfang verzweifelt aus: «I wish I knew what we had to do [...]» (ebd., 46).

Für das Spiel wird als erstes Wort «winsomely» (in etwa: «Sympathie-gewinnend») ausgewählt (ebd.). Sorel muss das Wort erraten. Judith soll Richard als ersten Auftrag im Sinne des Wortes Blumen überreichen. Sie erfüllt ihren Schauspieleinsatz gekonnt. Myra, Simons Freundin, soll sich im Sinne des Wortes der Reihe nach von allen verabschieden.

MYRA (*rises and starts with* DAVID): Good-bye. It really has been most delightful ——
 JUDITH: No, no, no!
 MYRA [...]: Why? — What do you mean?
 JUDITH: You haven't got the right intonation a bit.
 (Hay Fever: II, 48)

Aus Judiths Reaktion wird klar, dass sie hohe Ansprüche an das Schauspiel einer Person stellt, selbst dann, wenn es (wie hier) eigentlich nur im Rahmen eines Gesellschaftsspiels vorgeführt wird. Sie kritisiert Myra für deren ungenügende Vorstellung. Nicht nur in dieser Szene fällt auf die Ernsthaftigkeit auf, mit der Judith die Schauspielerei betreibt.

³² Kursive Hervorhebung M.H. (Original in Anführungszeichen). Bei *If* handelt es sich wohl um das Gedicht dieses Titels von Rudyard Kipling aus dem Jahre 1910.

Myra weist zurecht auf den Vorteil hin, den Judith insbesondere den Gästen gegenüber hat:

MYRA: (*acidly*): Remember what an advantage you have over we poor amateurs, Judith, having been a professional for so long. (*Returns to her seat*)
JUDITH: I don't like 'so long' very much.
(Hay Fever: II, 48.)

Die Antwort wirkt (typen-)komisch, zumal sie die Zuschauer an Judiths Jugendlichkeitswahn erinnert. Außerdem nimmt Myras Aussage metatheatral auf Judiths Beruf als Schauspielerin Bezug. Als nächster ist Richard an der Reihe, der auch zu den Gästen gehört. Ihm gibt Sorel den Auftrag, eine Zigarette im Sinne des Wortes «winsomely» anzuzünden (ebd., 46). Richard nimmt eine Zigarette zur Hand, hat aber inzwischen das zu spielende Adverb vergessen und fällt deswegen sozusagen aus der Rolle, was Judith ihr Gesicht zu einer Grimasse verziehen lässt. Als sich Richard endlich daran erinnert, kann das Spiel weitergehen:

RICHARD: Oh yes.
He [...] proceeds to light a cigarette with great abandon, winking his eye and chucking SOREL under the chin, then looks round panic-stricken
JUDITH: Oh, no, no, no!
MYRA: I can't think *what* that's meant to be.
RICHARD (*offended*): I was doing my best.
JUDITH: It's so *frightfully* easy, and nobody can do it right.
(Hay Fever: II, 49)

Nachdem Judith zuerst Myras Sprechweise bemängelt hat, wird diesmal Richards unpassendes pantomimisches Schauspiel kritisiert und sein mangelndes Erinnerungsvermögen. Es stellt sich nämlich heraus, dass er nicht nur mangelhaft gespielt hat, sondern dies darauf zurückzuführen war, dass er das falsche Adverb im Kopf hatte. Judith stört sich daran, dass die Gäste das «Spiel» nicht ernst genug nehmen, und bringt ihr Missfallen darüber zum Ausdruck – sind doch das Erinnerungsvermögen, das Schauspiel an sich und die Sprechweise in ihrem Beruf sehr wichtig.

Als letzte ist Jackie an der Reihe, die junge Geliebte des Vaters: Sorel gibt ihr den Auftrag, in der Art des Wortes zu tanzen, worauf Jackie verlegen zu kichern beginnt und ausweichend sagt: «I can't» (Hay Fever: II, 49). – «Nonsense! Of course you can» (ebd.), wird sie von Judith ermuntert. Jackie wiederholt, dass sie die Aufgabe nicht erfüllen könne, und bittet die Gesellschaft darum, sie auszulassen – sehr zum Ärger von Judith, die entnervt ausruft: «Really, the ridiculous fuss every one makes » (ebd.). Jackie beteuert, wie schlecht sie in solchen Dingen sei, worauf Sorel erwidert, es sei doch nur ein Spiel. Aber Jackie lässt sich keineswegs zum Tanzen überreden und verärgert damit auch Sorel.

SOREL: What's the use of playing at all, if people won't do it properly!
JUDITH: It's *so* simple.

SANDY: It's awfully difficult if you haven't done it before. [...]
SOREL (*firmly*): Unless every one's in we won't play at all.
(Hay Fever: II, 50)

Die Hauptfunktion dieser Spiel-Passagen besteht darin, die Besonderheit von Judith Bliss und ihren Kindern hervorzuheben. Aus den Aussagen zum Spiel wird klar, wie sehr sich das Leben, die Ansichten und Talente der Künstlerfamilie Bliss (besonders der professionellen Schauspielerin Judith) von denen der Gäste unterscheiden: Während das Gesellschaftsspiel für die Gäste nichts weiter als ein Spiel, einen Zeitvertreib darstellt, ist die Familie Bliss gewohnt, die Schauspielerei auch im Spiel als etwas Ernsthaftes zu betrachten und zu betreiben. Vor Auftritten kennen die mitspielenden Familienmitglieder keine Scheu. Die Gäste sind dagegen gehemmt und machen auch deshalb nicht ernsthaft mit. Sorel, die das Wort letztlich hätte herausfinden sollen, bringt ihren Ärger auch über die Gäste zum Ausdruck, Judith steht dem Ganzen verständnislos gegenüber, und alles artet in einen eigentlichen Streit aus, als Jackie zu verstehen gibt, sie habe genug von diesem Spiel.

JACKIE (*with spirit*): It's a hateful game, anyhow, and I don't want to play it again ever.
SOREL: You haven't played it at all yet.
[...]
SIMON (*patting her hand in a fatherly fashion*): Don't worry, Jackie; you needn't do anything you don't want to do.
JUDITH: I think, for the future, we'd better confine our efforts to social conversation and not attempt anything in the least intelligent.
(Hay Fever: II, 50f.)

Aus Judiths letzter, spöttischer Replik wird klar, dass für sie als Schauspielerin dieses Spiel bedeutungsvoller ist als der Small Talk mit den Gästen, während es für die Gäste gerade umgekehrt sein dürfte. Die Andersartigkeit der zwei Fronten wird dadurch betont, die Blisses und ihre Gäste leben gewissermaßen in zwei verschiedenen Welten, jener der Künstler und jener der «Normalos». Insgesamt fällt die Diskrepanz zwischen den Gästen und der Familie auf, die Ernsthaftigkeit, mit der allen voran die Schauspielerin Judith dieses Spiel spielt, aber auch ihre Kinder. Konterkariert wird das ernst genommene Spielen der Familie Bliss durch die Unfähigkeit der gehemmten Gäste, das Spiel zu spielen.

Jackie beteuert abschließend: «It's all my fault — I know I'm awfully silly, but it embarrasses me so terribly doing anything in front of people.» (Hay Fever: II, 51). Darauf errät Sorel – als Schlusspointe – das Wort aus dem diesmal *unbeabsichtigten* Schauspiel von Jackie: «I should think the word was 'winsomely'» (ebd.). Über die Familie sagt Sorel: «We're a beastly family, and I hate us» (Hay Fever: II, 52), wodurch noch einmal die Andersartigkeit der Familie unterstrichen wird, die auch das eigentliche Thema des Stücks darstellt.

Während diese Gesellschaftsspieleinlage kein eigentliches Theater im Theater darstellt, umfasst das Stück *Hay Fever* zusätzlich ein eigentliches Binnentheaterstück, auf das an dieser Stelle eingegangen werden soll, um den thematischen Zusammenhang hinsichtlich der Handlung von *Hay Fever* zu gewährleisten. Eine Szene des Stücks wird in zwei Durchgängen vorgeführt. Formal ließen sich die Theatereinlagen am ehesten als eine Art Bühnenprobe oder als Stegreiftheater klassifizieren (wobei es sich wohl um den Originaltext des fiktiven Dramas handelt). Einleitend soll ein inhaltlicher Überblick über die gesamte Komödie gegeben werden.

Das Stück *Hay Fever* steht in der Tradition der englischen *comedy of manners*. Coward soll es in nur drei Tagen geschrieben haben (vgl. Hoare 1998, 148). Im Zentrum des Stücks steht die, wie erwähnt, die exzentrische Künstlerfamilie Bliss, bestehend aus dem Vater David, einem Romanautor, seiner Frau Judith, einer Schauspielerin im Ruhestand, der Tochter Sorel und dem Sohn Simon. Dass die Familie ungewöhnlich ist, erwähnt Sorel im Gespräch mit ihrem Bruder:

SOREL: We're so awfully bad-mannered. [...]

SIMON: What do you mean, exactly, by bad manners? Lack of social tricks and small-talk?

SOREL: We never attempt to look after people when they come here.

SIMON: Why should we? It's loathsome being looked after.

SOREL: Yes, but people like little attentions. We've never once asked anybody if they've slept well. [...] Abnormal, Simon – that's what we are. Abnormal. People stare in astonishment when we say what we consider perfectly ordinary things»

(*Hay Fever*: I, 8)

Man kann die Bliss-Familie durch diese Selbstcharakterisierung der Kinder als außerhalb der «normalen» Gesellschaft stehend ansehen, was sich auch in der Gesellschaftsspieleinlage gezeigt hat. Als «a very Bohemian family» werden sie von Richard bezeichnet (*Hay Fever*: I, 36). Sorel beschreibt den Charakter der Geschwister als: «devastating, entirely lacking in restraint [...]». (*Hay Fever*: I, 38) Die Schuld dafür wird, wohl nicht ohne Ironie, den Eltern gegeben: «It's Father's and Mother's fault, really; you see, [...] They've spent their lives cultivating their Arts and not devoting any time to ordinary conversations and manners and things.» (ebd.). Aus der Aussage geht hervor, dass es sich bei den Eltern um typische Künstler handelt, die auch sehr klischeehaft dargestellt sind – und zwar sowohl die Schauspielerin Judith als auch der Romanautor David.³³ Die Schrankenlosigkeit der Kinder – die einerseits komisch, aber auch als eine Art Gegenentwurf zur «normalen» Gesellschaft wirkt – kann im Kontext dieses Künstlerumfelds gesehen werden. Beispielsweise charakterisiert sich die Familie durch ihre direkte Art

³³ Als Inspirationsquelle für das Theaterstück und als mögliche Vorlage für die Bliss-Familie habe Coward ein bei der Schauspielerin Laurette Taylor verbrachtes Wochenende gedient (vgl. Hoare 1998, 99f.). Taylor soll die indirekte Darstellung im Stück verletzt haben (vgl. ebd., 100).

und Offenheit auch hinsichtlich ihrer Einstellung zu Beziehungen: So haben beide Eltern eine außereheliche Affäre, und auch die Kinder laden ihre Geliebten nach Hause ein, ohne um Erlaubnis zu fragen. Diese Freiheit kann als typisch für die «Tanz- und Amüsierkultur» der 1920er-Jahre gesehen werden, in der sich die Jugend mehr Freiheiten herausgenommen hat (vgl. Hahn 2004, 140).³⁴

Am Anfang des Stücks haben alle Familienmitglieder ihre aktuellen Partner nach Hause eingeladen, ohne die anderen darüber zu informieren, woraus ein hoffnungslos überfülltes Haus und Probleme resultieren. Beispielsweise werden die jeweiligen Partner von den anderen Familienmitgliedern nicht sehr zuvorkommend behandelt. Es handelt sich beim Stück also einerseits um ein farcenhafte Unterhaltungstheater, das klar in der Boulevardtradition steht. Andererseits weist die Handlung metatheatrale Aspekte auf, was Hahn betont:

Towards Weltsicht war eine theaterzentrierte, wie sich am deutlichsten in den Stücken zeigt, die explizit von Schauspielern oder Schauspielerinnen handeln, zum Beispiel *Hay Fever*, *Present Laughter* oder *Waiting in the Wings* [...]. Sie entfaltet sich aber im gesamten Spektrum des Spiels im Spiel, zum Beispiel wiederum in *Hay Fever* oder *Cavalcade* [...] und letztendlich im ständig (in allen Stücken) präsenten und vielfach direkt thematisierten Rollenspiel der Figuren.
(Hahn 2004, 41)

Im Folgenden gilt es, die verschiedenen metatheatralen Formen, die in *Hay Fever* vorkommen, zu beschreiben und zu benennen. Dabei sollen auch einige zum Verständnis relevanten metatheatralen Aussagen zum Theaterstück erwähnt werden, die eng mit der Künstlerthematik zusammenhängen. Außerdem soll genauer auf die Familie Bliss eingegangen werden. Wie erwähnt, ist bereits das Personal des Stücks insofern theatral, als Mutter Judith eine ehemalige Schauspielerin ist und Vater David ein Autor – weil er aber Romanautor und nicht Theaterautor ist, kann man ihn nur im weitesten Sinne zum Theaterbereich zählen. Da in Bezug auf seine Figur metaliterarische Bezüge, genauer die Arbeit als Romanautor und das Schreiben thematisiert werden, wird später detaillierter auf ihn eingegangen (siehe unten, Kap.11.1.3).

Hahns Aussage, *Hay Fever* «[handle] von [...] Schauspielern und Schauspielerinnen», trifft genau genommen nur auf die Mutter der Familie zu, obschon sich auch die Kinder durch Schauspielertalent auszeichnen. Judith Bliss ist eine bekannte Schauspielerin, wie sich auch in der Theatereinlage zeigt.³⁵ Sie hat die besten Jahre hinter sich, kann

³⁴ Mehr über die 1920er-Jahre und die Verarbeitung des Themas in den Stücken von Coward ist nachzulesen im Kapitel *Youth – der 20th century Blues* bei Hahn 2004, 123-164.

³⁵ Loewith weist auf mögliche literarische Modelle für die Schauspielerin Judith aus der englischen Literatur hin. Der Artikel zeigt, wie sich Cowards Darstellung des Stars inhaltlich von jenen vergleichbarer zeitgenössischer Schriftsteller unterscheidet, und beurteilt die Schauspielerin als eher positiv gezeichnet: «Coward's satire brims with praise and joy for Judith and her nutty family. Instead of turning a star in the twilight of her career into a victim, *Hay Fever* celebrates Judith's strength, wit and charm. Think of characters

immer noch einige Verehrer um sich scharen. Zu diesen gehört Sandy Tyrell als Fan, von dem sich im ersten Akt herausstellt, dass er eigentlich kaum etwas über Judiths Privatleben weiß (obschon Ehemann David im Stück eigentlich als Erfolgsromanautor angepriesen wird):

SANDY: Who's David?
JUDITH: My husband.
SANDY (*surprised*): Oh!
JUDITH: Why do you say "Oh" like that? Didn't you know I had a husband?
SANDY: I thought he was dead.
JUDITH: No, he's not dead; he's upstairs. (*Pointing to stairs.*)
(Hay Fever: I, 24f.)

Auch diese Szene dient neben der Pointe als Hinweis auf die Freiheiten, welche die Eheleute einander einräumen. Sandy Tyrell ist nicht in erster Linie Liebhaber, sondern vor allem großer Bewunderer der Schauspielerin Judith, wie sich beispielsweise in folgender metatheatraler Szene zeigt, die etwas über den Fan aussagt, darüber, wie er Judith wahrnimmt, und die zugleich ein Stück erwähnt, in dem die Schauspielerin aufgetreten ist:

JUDITH (*slight pause*): Have you ever seen me on the stage?
SANDY: Rather!
JUDITH: Oh, what in?
SANDY: That thing when you pretended to cheat at cards to save your husband's good name.
JUDITH: Oh, "*The Bold Deceiver*": That play was never quite right.
SANDY: You were absolutely wonderful. That was when I first fell in love with you.
JUDITH: (*delighted*) Was it, really?
SANDY: Yes; you were so frightfully pathetic and brave.
JUDITH: (*basking*): Was I?
SANDY: Rather!
(Hay Fever: I, 25f.)³⁶

Das Gespräch über das Theaterstück zeigt in erster Linie Sandys Bewunderung für Judith, während sein Inhalt eher nebensächlich scheint, zumal in der angedeuteten Binnenhandlung wenig direkte Parallelen zur Rahmenhandlung auffallen. Mit dem Titel *The Bold Deceiver* wird möglicherweise auf Judiths Ehemann abgezielt, der zuerst als vermeintlicher Erfolgsschriftsteller erscheint, sich später aber, auch hinsichtlich seiner Arbeit, eher als Versager entpuppt (vgl. Kap. 11.1.3.). In diesem Sinne könnte (als *Myse en abyme*) auch auf Judith in der Dramenrealität zutreffen, was Sandy für ihre Rollenfigur

like Arkadina in *The Sea Gull* (1896), Desiree Armfeldt in Sondheim's *A Little Night Music* (1975), or Esme Allen in David Hare's *Amy's View* (1997). Each is simultaneously venerated for her glamour and criticized for it, because she selfishly places fame and the stage above family and love. [...] Not so with Judith Bliss. Noel Coward (himself an actor) breaks the convention by creating a tiny universe in which the assumption of roles is a necessity, and Judith's talent ensures her supremacy. [...] *Hay Fever* disproves the idea that actors can't live in the "real" world by turning it upside down: in Coward's world, "real" people don't perform properly in the world because they're not actors. The inversion turns tragedy to comedy.» (Loewith [o.J.]: *The Glamorous Life*. In: *Study Guide to Hay Fever*, 8; Hervorhebung M.H. [PDF-Onlinefassung]. URL: <http://www.courttheatre.org/pdf/guides/StudyGuide_HayFever.pdf> (22.05.2013).

³⁶ Kursive Hervorhebung des Titels M.H.

feststellt, nämlich dass sie versucht habe, den guten Namen ihres Mannes zu retten (vgl. ebd.) – immerhin wird Judith als ehemals erfolgreiche Schauspielerin eingeführt.

Auf den Vorwurf ihrer Tochter, die ihr den jüngeren Liebhaber (nämlich Sandy) vorhält, kontert Judith mit Theatermetaphern: «If you mean that because you happen to be a vigorous *ingénue* of nineteen you have the complete monopoly of any amorous adventure there may be about, I feel it my firm duty to disillusion you» (Hay Fever: I, 11). Die Tochter wird von der Mutter mit der Rolle der *ingénue* verglichen, wodurch im Theater darauf verwiesen wird, dass es sich um ein Schauspiel handelt. Bei Judith zeigt sich insgesamt die Tendenz, ihr Leben als Theater zu beschreiben, wie dies beispielsweise auch die Schauspielerin Sarita in *Waiting in the Wings* tut (vgl. Kap. 11.2.3.).³⁷ Judith Bliss bringt so trotz ihres fortgeschrittenen Alters ihren Anspruch zum Ausdruck, einen jugendlichen Liebhaber zu unterhalten. Als eine Art weiblicher Pantalone verhält sie sich im Privatleben wie die junge Liebhaberin auf der Bühne, mit der sie ihre Tochter vergleicht – durch die Berühmtheit scheint es ihr auch nicht an Bewunderern zu fehlen. Diese Rolle ist aber weder auf der Bühne noch im Privatleben ihrem jetzigen Alter angemessen, was Judith dem Anschein nach nicht wahrhaben möchte. Dies lässt auch an den bis zum heutigen Tag aktuellen Jugendwahn im Schauspielermilieu denken.

Judith ist eigentlich eine Schauspielerin im Ruhestand, hat aber ihr Comeback bereits geplant (siehe Hay Fever: I, 19): Als Stückwahl gibt sie an, dass sie gerne wieder in einem ihrer alten Klassiker auftreten würde, «*Love's Whirlwind*»(ebd., 20)³⁸, auf Deutsch etwa «*Wirbelsturm der Liebe*» (vgl. ebd.). Mit Simon und Sorel spricht Judith zuerst über den Inhalt dieses fiktiven Erfolgsstücks:

SIMON: It's such a fearful play.

JUDITH: It's a marvellous part.

SOREL *opens her mouth to speak*

JUDITH: You mustn't say too much against it, Sorel. I'm willing to laugh at it a little myself, but, after all, it *was* one of my greatest successes.

(Hay Fever: I, 21)

Judith hat Distanz zur damaligen Rolle gewonnen und steht ihr nun kritischer gegenüber, hofft aber dennoch, mit der Wahl des einst erfolgreichen Stücks für ihr Comeback an die alten Erfolge anknüpfen zu können. Es könnte jedoch auch ein selbstkritischer Unterton der Autors mitklingen in Judiths Kommentar «I'm willing to laugh at it a little myself» (ebd.): Er könnte andeuten, dass besonders erfolgreiche Stücke (von denen Coward viele hatte) nicht notwendigerweise diejenigen sind, die die Darsteller (oder der

³⁷ Wobei diese Tendenz auf Sarita aufgrund ihres Alters und einer Art Demenzerkrankheit in viel ausgeprägterem Ausmaß zutrifft als auf Judith: Handelt es sich bei Judith eher um ein Stilmittel, so kann man bei Sarita, die in ihren Theatererinnerungen lebt, von einem eigentlichen Realitätsverlust sprechen.

³⁸ Hervorhebung M.H.

Autor selbst) für die besten halten – oder auch, dass man aus der zeitlichen Distanz anders über ein früher gespieltes (oder geschriebenes) Stück urteilt.

Mutter und Kinder der Bliss-Familie spielen im ersten Akt des Weiteren unvorbereitet eine Szene aus dem Stück. Es handelt sich um die einzige eigentliche Theater-im-Theater-Einlage in *Hay Fever* und sie kommt in zweimaliger Durchführung vor (da sie am Ende des zweiten Aktes wiederholt respektive weitergespielt wird, vgl. unten). Der Ausschnitt ließe sich, auch wegen der Unterbrechungen, am ehesten mit einer Theaterprobe vergleichen; anzumerken ist jedoch, dass eine zusätzliche Bühne im Stück, ein Regisseur im traditionellen Sinne und ein Binnenpublikum fehlen. Eine Art Regisseurin stellt dabei Judith dar, die ihrer Tochter Sorel Anweisungen erteilt, wo sie mit ihrem Sprechtext einsetzen muss. Da das Theaterstück im Theater thematisch in einem Zusammenhang mit der zuvor erwähnten spielerischen Einlage steht, wird es im vorliegenden Kapitel behandelt,

SIMON: Oh, it's appalling — but I love it. It makes me laugh. [= *Love's Whirlwind*]

SOREL: The public love it too, and it doesn't make them laugh — much.

([...] *very dramatically she recites.*) **You are a fool, a blind pitiable fool. You think because you have bought my body you have bought my soul!** (*Turning to SIMON*) You must say that's dramatic! — ***I've dreamed of love like this, but I never realized, I never knew how beautiful it could be in reality!*** (*Wipes away imaginary tears*)

That line always brought a tear to my eye.

SIMON: The second act *is* the best, there's no doubt about that.

JUDITH (*turning to SOREL*): From the moment Victor comes in it's strong — tremendously strong ... Be Victor a minute, Sorel —

SOREL (*rising*): Do you mean when he comes in at the end of the act?

JUDITH: Yes, you know — ***Is this a game?***

SOREL (*going to JUDITH and speaking in a very dramatic voice*): ***Is this a game?***

JUDITH: ***Yes — and a game that must be played to the finish.***

SIMON (*rising and moving to JUDITH, and speaking in deep dramatic voice*):

Zara, what does this mean?

JUDITH: ***So many illusions shattered — so many dreams trodden in the dust!***

SOREL (*runs behind JUDITH and in front of SIMON*): I'm George now — ***I don't understand! You and Victor — My God!*** (*strikes dramatic pose*)

JUDITH: [...] ***Sssh! Isn't that little Pam crying?***

SIMON (*savagely*): ***She'll cry more, poor mite, when she realizes her mother is a —***
The front-door bell rings.

(*Hay Fever*: I, 21f.)³⁹

Simon ist mit seinem Urteil über *Love's Whirlwind* zunächst schonungslos, wenn er feststellt, es sei «entsetzlich» («appalling», ebd., 21). Auch Sorel parodiert und kritisiert das Stück indirekt durch ihre übertriebene Vorführung. Aufgrund der metatheatralen Kommentare, die den Theatertext unterbrechen und die Illusion stören, wird direkt Kritik geübt oder es werden Probeanweisungen gegeben. Sorel erwähnt die Zuschauerreaktionen, darunter die Rührung des Publikums, deutet aber auch an, dass das (melodrama-

³⁹ Hervorhebung des *Theaters im Theater* als Kursiv- und Fettdruck M.H. – anstelle von Anführungszeichen wie im Original.

tische) Stück beim Publikum zu (von der Regie unbeabsichtigten) Lachern geführt haben mag. Simon beurteilt den zweiten Akt als gelungensten Teil des Binnendramas.

Die Funktion des Theaters im Theater, das durch die Kommentare über das Stück unterbrochen wird, ist vor allem eine parodistische – darauf deuten die pathetisch übertriebenen Passagen, die klischeehafte Handlung und der kitschig wirkende Dramentitel hin, aber auch die wiederholten Hinweise auf die unfreiwillige Komik, die das Stück hervorrufen kann. Dass Tochter Sorel auf Wunsch der Mutter in einer Sequenz die Männerrolle von Victor übernimmt (wobei sie sonst auch jene von George spielt), trägt zweifellos zur komischen Wirkung dieser Szene bei, wodurch der Improvisationscharakter der Szene verstärkt wird. Sie wird abrupt unterbrochen durch das Ertönen der Türklingel.

Der Inhalt des Binnenstücks erscheint als zufällige Wahl – im Gegensatz zu einer Bühnenprobe, bei der es um das Erarbeiten einer Szene geht. Wichtig ist jedoch in Bezug auf das gesamte Stück der Verweis auf das Spiel, speziell die Frage im Binnenstück: «Is this a game?» (ebd., 21) mit der Antwort: »Yes — and a game that must be played to the finish.» (ebd.) Diese Aussage passt einerseits zu Judiths Wunsch, wieder ins Showbusiness einzusteigen, also eben das Spiel bis zum Ende zu spielen. Andererseits kann sie auch selbstreflexiv auf das Theaterstück (und die spielerische Einlage) bezogen werden. Der ungläubige Ausruf im Binnenspiel «You and Victor» von Seiten Sorels kann als Kritik am Verhältnis der Mutter mit Sandy (und später an ihrem Flirt mit Richard, Sorels Freund) in der Rahmenhandlung gesehen werden, die jedoch auf der Ebene des Binnendramas geäußert wird. Einer Expositionsszene gleich stellt das Binnentheater die Familienmitglieder außer David vor (der erst im zweiten Durchgang der Theatereinlage mitspielt), denn der spielerische Charakter ist typisch für die Familie Bliss.

Am Ende des zweiten Aktes, nachdem das Gesellschaftsspiel in ein allgemeines Tohuwabohu übergegangen ist und mehrere Personen sich gleichzeitig anschreien, tritt Richard, einer der Gäste, aus dem Garten ins Haus und stellt die Frage: «What's happened? Is this a game?» (Hay Fever: II, 74), worauf Judith ihm mit der Antwort aus dem Binnendrama antwortet: «Yes, and a game that must be played to the finish!» (ebd.). Dieses Stichwort löst eine weitere Binnentheaterrunde aus: Wieder spielt Judith mit ihren Kindern, Sorel erneut in der Rolle als George, Judith in ihrer eigenen Theaterrolle von damals. Simons genaue Rolle bleibt auch diesmal unklar, vermutlich spielt er den Ehemann. Erneut ist es der gleiche Ablauf der Repliken (mit minimalen Änderungen),

nur wird das Spiel diesmal durch einen Ausruf Davids unterbrochen, der jetzt auch mitspielt – jedoch eher auf der Ebene der Rahmenhandlung anzusiedeln ist – und erst durch das Binnenspiel möglicherweise zu ahnen beginnt, dass Judith ihr Comeback plant (was man ihm bislang verschwiegen hatte – seine Replik gehört wohl nicht zum Theaterstück, sondern bringt vielmehr sein Entsetzen zum Ausdruck).⁴⁰

SIMON (*grasping the situation*): Zara! What does this mean? *Advancing to her.*

JUDITH (*in bell-like tones*): So many illusions shattered — so many dreams trodden in the dust—

—

DAVID (*collapsing on to the form in hysterics*): Love's Whirlwind! Dear old Love's Whirlwind!

SOREL ([...] *pushes MYRA up stage and poses*): I don't understand! You and Victor — My God!

JUDITH: [...] Hush! Isn't that little Pam crying — ?

SIMON (*savagely*): She'll cry more, poor mite, when she realizes her mother is a — a —

JUDITH (*sbrieking and turning to SIMON*): Don't say it! Don't say it!

SOREL: Spare her that.

JUDITH: I've given you all that makes life worth living — my youth, my womanhood, and now my child. Would you tear the very heart out of me? I tell you, it's infamous that men like you should be allowed to pollute Society. You have ruined my life. I have nothing left — nothing! God in heaven, where I am to turn for help? ...

SOREL (*through clenched teeth — swings SIMON round*):

Is this true? Answer me — is this true?

JUDITH (*wailing*): Yes, yes!

SOREL (*as if to strike SIMON*): You cur!!!

JUDITH: Don't strike, he is your father!!!!

She totters and falls in a dead faint.

MYRA, JACKIE, RICHARD and SANDY *look on, dazed and aghast*

(*Hay Fever*: II, 75)

Nicht nur bei Davids Replik wird nicht auf Anhieb klar, ob sie zur Rahmenhandlung gehört – auch sonst fließen Rahmenhandlung und Binnenhandlung, Sprechtext und improvisierte Passagen als Stegreifspiel ineinander.⁴¹ Es ist anzunehmen (dies lässt sich aber nicht mit Sicherheit bestimmen), dass Judiths Replik «Don't say it! Don't say it!» (ebd.) und auch Sorels Antwort, man solle ihr dies ersparen (siehe ebd.), eher Kommentare, also Teil der Rahmenhandlung sind – zumal sie im ersten Durchgang der Szene nicht vorkommen. Dagegen kann «Don't strike, he is your father!!!!» als Teil des Binnentheaters angesehen werden – was durch die Rollenverteilung für Komik sorgt, da Judith dies zur männlichen Figur sagt, die ihre Tochter Sorel spielt, als sie Simon (in seiner Rolle) schlagen will. Simon wird (von der Warte der Rahmenhandlung aus betrachtet) demnach von der eigenen Mutter als Vater seiner Schwester bezeichnet. Möglicherweise kann Judiths Aussage aus dem Binnentheater «I've given you all» auch als impliziter Vorwurf an die Kinder gedeutet werden, denen sie an anderen Stellen in der Rahmenhandlung Undankbarkeit vorwirft, da Judith ihnen teilweise ihre Karriere geopfert hat und da die Kinder das Image der Schauspielerin verändert haben. Improvisiert-

⁴⁰ Simon deutet bereits früher an, dass David nicht begeistert auf Judiths Comeback reagieren werde: «Father will be furious» (*Hay Fever*: I, 20).

⁴¹ Eine klare Markierung des Binnentheater-Textes als solchen fehlt hier auch im Original-Dramentext, im Gegensatz zum ersten Binnentheater – was den Stegreifcharakter der zweiten Theatereinlage betont.

spielerisch wirkt auch Judiths Theaterschluss (der möglicherweise nicht das echte Ende des Binnenstücks darstellt): Sie fällt am Ende vermeintlich tot um, was die Gäste, die sich auf das für sie unverständliche Verhalten der Familie Bliss keinen Reim machen können, entgeistert zur Kenntnis nehmen. Komisch wirkt zudem die Auslassung in Simons Replik, die wiederum nicht als eigentlicher Text aus dem Binnendrama erscheint, sondern eher als Rücksichtnahme auf die Mutter (beim ersten Spiel des Binnendramas war das Verstummen bekanntlich durch die Klingel motiviert). Das echte Publikum, das die Frage aus dem ersten Spiel bereits kennt, ist gespannt darauf, ob das fehlende Wort aus der Antwort diesmal ergänzt wird. Die Aposiopese aber bleibt bestehen.⁴² Die Komik entsteht dadurch, dass Simon in seiner Rolle im Binnendrama über die Mutter der kleinen Pam spricht, sich die Replik aber auch auf Judith, seine Mutter in der Rahmenhandlung, übertragen lässt – würde er das Wort aussprechen, käme dies einer Beleidigung gleich. Das Theater im Theater dient hier also einerseits der Komik und andererseits der Parodie des melodramatischen Stoffes, wie es auch aus dem pathetisch-überzeichnet wirkenden zweiten Stegreifspiel hervorgeht.

Die Analyse der eigentlichen Theatereinlagen im Stück *Hay Fever* (wobei es sich zweimal um ungefähr die gleiche Szene handelt) zeigt, dass das Binnendramenfragment von eher geringem Umfang ist und in erster Linie eine komische Funktion hat. Durch seinen Improvisationscharakter kann man beide Einlagen als eine Art Bühnenprobe charakterisieren und die zweite noch stärker als Stegreiftheatereinlage, obschon sie in weiten Teilen dem Damentext folgt. Die Bedeutung der Theatereinlagen ist insbesondere darin zu sehen, dass sie – genauso wie das Scharade-Spiel – die besondere Wesensart der Künstlerfamilie Bliss veranschaulichen. Richards Ausruf «Is this a game?» (*Hay Fever*: II, 74), ein unbeabsichtigtes Zitat aus der Binnenhandlung, lässt sich auf das ganze Stück und auch auf die Gesellschaftsspieleinlage übertragen: Die Künstlerfamilie scheint einerseits ihr Leben als (Schau-)Spiel zu betrachten, andererseits gerade dieses Schauspiel sehr ernsthaft zu betreiben. Myra macht den Familienmitgliedern das Schauspielern im Privatleben, das Vortäuschen von Emotionen zum Vorwurf. In diesem Zusammenhang ihr schonungsloser Vorwurf an die ganze Familie zu sehen, die sie als «the most infuriating hypocrites I've ever seen» bezeichnet (*Hay Fever*: II, 73).⁴³ Myra als ge-

⁴² Unter einer Aposiopese wird ein «Abbruch der Rede vor der entscheidenden Aussage» verstanden (Fricke/Zymner 1996, 61). Unklar bleibt durch das Stegreifspiel indessen – wie bereits erwähnt – ob im fiktiven Damentext des Binnentheaters eine Antwort vorgesehen war.

⁴³ Sorel selbst sagt einmal lächelnd zu ihrer Mutter: «You're such a lovely hypocrite!» (*Hay Fever*: I, 19). In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, dass das Ursprungswort von «hypocrite» (ebd.) im Griechischen ursprünglich auch einen Schauspieler bezeichnete.

ladener Gast führt aus: «This house is a complete feather-bed of false emotions – You’re posing, self-centred egoists, and I am sick to death of you» (ebd.). Das Verhalten der Familie (wobei David wohl nicht mitgemeint ist) beschreibt sie mit einer Dramenmetapher als «theatrical effects» (ebd.). Zusammenfassend schildert sie die Blisses so:

You haven’t got one sincere or genuine feeling among the lot of you – you’re artificial to the point of lunacy. It’s a great pity you ever left the stage, Judith – it’s your rightful home. You can rant and roar there as much as you ever like —
(Hay Fever: II 73 f.).

Judith ist über diese Bezeichnung alles andere als erfreut. (siehe ebd.). Hahn (2004) ist abschließend zuzustimmen, wenn sie darauf hinweist, dass Coward im Stück *Hay Fever* seine «theaterzentrierte [Weltsicht] [...] im gesamten Spektrum des Spiels im Spiel» entwickle (Hahn 2004, 41) – dies trifft gerade auch dann zu, wenn man *Spiel im Spiel* weiter auffasst, nämlich im Sinne von *Metatheatralität*, obwohl es sich bei den hier analysierten theatralen und nicht-theatralen Einlagen weder um sehr umfangreiche noch um sehr komplexe Formen handelt. Jedoch sind, wie beschrieben, die Themen Theatralität, Künstlichkeit und Schauspiel im ganzen Stück sehr präsent, wobei auch die Einlagen dies, neben ihrer komischen Funktion, verdeutlichen. Ergänzend werden metaliterarische Aspekte auch im Zusammenhang mit der schriftstellerischen Tätigkeit der Autorenfigur David angesprochen. Dies sind jedoch nicht die einzigen Themen des Stückes, geht es doch darin – ganz komödientypisch – auch um amouröse Verwicklungen. Abschließend lässt sich das Stück mit Loewiths Worten so zusammenfassen:

In *Hay Fever*, Noel Coward created the character of Judith Bliss, an aging celebrity [...]. Her notoriety as an actress infects her family [...]. When each of the family members separately invites a friend from this “real” world to the country for a weekend, merry madness ensues. Coward sets up a conflict between the two worlds, and the theatrical world happily wins.
(Loewith [o.J.], 8)⁴⁴

Schauspielerin Judith wird bei Coward nicht als lächerliche Figur gezeichnet, obschon das Stück auch kritische Aussagen über sie aufweist. Tatsächlich siegt am Ende Judiths Begeisterung für das Schauspiel und die Theaterwelt der Familie Bliss. Als Cowards Verdienst kann das Hervorheben der Künstlichkeit von Schauspielerpersönlichkeiten angesehen werden, was ihm nicht nur in diesem, sondern auch in anderen Stücken gelingt, und zwar auf radikalere Weise als Goetz und Guitry.

10.1.6. Öffentliche, nicht-theatrale Auftritte

An der Schwelle zum eigentlichen Theater im Theater stehen die Gerichtsprozesse in *Hokuspokus* von Goetz (Urfassung 1927), da sie ähnlich wie ein Binnendrama inszeniert werden. Während in der Urfassung lediglich der zweite Akt im «Schwurgerichtsaal»

⁴⁴ [PDF-Onlinefassung]. URL: <http://www.courttheatre.org/pdf/guides/StudyGuide_HayFever.pdf> (22.05.2013).

stattfindet (vgl. *Nebentext*, Hokuspokus (U): II, 411), wird dieses Element in der Neufassung von 1952 erweitert, sodass dort alle Akte außer dem ersten Aufzug im Gericht spielen. Es handelt sich bei den Gerichtsszenen um nicht-theatrale Einlagen, da die Figuren nicht im eigentlichen Sinne ihre Rolle wechseln, sondern nur ihre Funktion – etwa so, wie beispielsweise zu einer Führungsposition auch ein Rollenbewusstsein gehört, ohne dass dies mit Schauspielerei gleichzusetzen wäre. Jedoch sind die Szenen bei Goetz insbesondere in der Neufassung daraufhin inszeniert, einer Theatereinlage ähnlich zu erscheinen. So heißt es in der Regieanweisung zum vierten Akt: «Schon vor Aufgehen des Vorhanges hörte man eine elektrische Klingel, die wahrscheinlich die Prozeßbeteiligten [...] von den Korridoren in den Verhandlungssaal gerufen hat» (*Nebentext*, Hokuspokus (N): IV, 524). Dieses Klingelgeräusch ähnelt dem Gong im Theater nach der Pause. Einem Theater im Theater gleichen die Gerichtsverhandlungen auch dadurch, dass sich das Geschehen vor Zuschauern abspielt, wie dies auch bei echten Schauprozessen der Fall sein kann: Ein fiktives Publikum hat auf diese Weise – analog zum Theater im Theater – die Möglichkeit, sich in die Handlung einzuschalten. Dies geschieht, wenn es in der Regieanweisung heißt: «In der ersten Reihe des Zuschauerraums hebt Frau Engstrand den Finger» (*Nebentext*, Hokuspokus (N): II, 492). Im selben Akt wird erklärt: «Die Geschworenen und Zuschauer werden im Zuschauerraum des Theaters angenommen» (*Nebentext*, Hokuspokus (N): II, 481) – dies wiederum betont, dass die Trennung zwischen dem echten und dem fiktiven Zuschauerraum und dem Gericht kaum wahrnehmbar ist (ähnlich, wie dies beispielsweise auch in Pirandellos Stück *Ciascuno a suo modo* der Fall ist).

Die Gerichtsverhandlungen charakterisieren sich durch lange Reden: Goetz gibt dadurch der Tirade, die im Boulevardtheater ein beliebtes Element ist,⁴⁵ eine neue Berechtigung. Die eigentliche Handlung wird so durch detaillierte Erzählungen ersetzt, welche die Ereignisse rekonstruieren. Asmuth schreibt über Analytische Dramen (denn als ein solches kann *Hokuspokus* betrachtet werden), sie seien «[g]ewissermaßen eine einzige Anagnorisis» (Asmuth 1997, 132). Diese Beschreibung passt zu *Hokuspokus*, da im Stück eine Verstellung aufgedeckt und ein Gerichtsfall (scheinbar) gelöst wird.⁴⁶

⁴⁵ Siehe Corvin 1989, 11. Ein typisches Beispiel einer Tirade stellt etwa der Striese-Monolog im *Raub der Sabinerinnen* dar.

⁴⁶ Wobei Ehlers gerade auf das Ausbleiben einer eigentlichen Lösung hinweist (vgl. Ehlers 1997, 154f.). «Aus juristischer Perspektive ist der Mord nicht geklärt, zumindest bleibt der Tatbestand des Meineids übrig, und die Einkünfte der beiden Spieler aus den Bildern Kjerulfs stammen aus einem Betrug» (ebd., 155) – demjenigen, dass sich diese Bilder viel besser verkaufen, da Kjerulf sich für tot erklären ließ – gemalt hat sie Kjerulf jedoch nach wie vor selbst. Und da er lebendig ist, braucht der Mordfall gar nicht mehr aufgeklärt zu werden, da der Mord nicht stattgefunden hat.

Das Eingreifen des Verteidigers – in der Neufassung ist dies Peer Bille – wird tadelnd mit dem eines Souffleurs verglichen, was eine Theatermetapher darstellt: «Sie sind hier, die Angeklagte zu verteidigen. Nicht, ihr zu soufflieren» (Hokuspokus (N): II, 486). In seiner Rolle als «Versteller» (Hokuspokus (U): III, 447) ähnelt Bille einem Schauspieler, jedoch gilt es, fiktionsinterne *Verstellung* von *Schauspielerei* zu unterscheiden (siehe unten, Kap. 3.). Eine Art Theaterstück im Gericht führt er zudem in der Neufassung auf, wo er, als «Geist des Malers Kjerulff» verkleidet, sein früheres Ich spielt (*Nebentext*, Hokuspokus (N): III, 525). Dies kommt einer Rollenübernahme sehr nahe. Ein Geist als Motiv aus der Schauerliteratur kommt nicht nur im hier besprochenen Stück vor, sondern auch in *Dr. med. Hiob Prätorius* (Urfassung, 1932 und Neufassung, 1946)⁴⁷ sowie in Cowards *Blithe Spirit* (1941).

Das Stück enthält metatheatrale Vergleiche des Gerichts mit einem Drama und weitere Theatermetaphern. Lindboe vergleicht den Verteidiger mit einem Schriftsteller: «Ein Verteidiger sieht die Menschen besser, als sie sind. Er ist unter Umständen ein Dichter!» (Hokuspokus (U): III, 440). Außerdem sagt er in der Urfassung zum Staatsanwalt: «Und noch etwas geht euch ab, was zum Verteidiger gehört: H e r z ! !» (ebd., 441), worauf sein Gegenpart ergänzt: «Und Komödiantentum» (ebd.) – der Verteidigung werden also schauspielerische Fähigkeiten zugewiesen. Die Darstellung des Verteidigers passt zu Goetz als Dramatiker, der oft eine versöhnliche Haltung in seinen Stücken vertritt und selten scharfe Gesellschaftskritik übt. Die Angeklagte Agda wird als «eine großartige Schauspielerin» beschrieben (Hokuspokus (N): IV, 531): Im Gerichtssaal spielt sie erfolgreich die Aussage einer Zeugin nach, die bereits aus Langeweile «[n]ach Hause gegangen» ist (vgl. *Nebentext*, Hokuspokus (N): IV 532) – was ein eigentliches, improvisiertes Stegreiftheater darstellt. Es handelt sich bei dieser Zeugin um die als Zuschauerin eingeführte Frau Engstrand (die unter den echten Zuschauern gesessen hat).

Ruppel konstatiert für *Hokuspokus* eine gewisse Nähe zu «Pirandello und de[m] Surrealismus». Diese Annäherung zeigt sich bei Goetz darin,

[dass] er z. B. in *Hokuspokus* (1925) die vorgetäuschte Realität der Bühne noch einmal durchbrach, das Theater als Gerichtssaal wieder Theater werden ließ und die Figuren – es geht um die Befreiung einer reizenden jungen Dame von einem auf ihr lastenden Mordverdacht – virtuos durch mehrere Individualitäten hindurchjonglierte.
(Ruppel 1996, 588).

⁴⁷ Knecht, die auch auf zeitgenössische Kritiken eingeht, nennt als Aufführungsdatum der Neufassung (*Stadttheater*, Zürich) den 31.10.1946 (vgl. Knecht 1970, 106). Vgl. Marschall (2005): Curt Goetz. In: Kotte (Hg.): *Theaterlexikon der Schweiz*. Bd. 1. Zürich, 729-731. [Onlinefassung]. URL: <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Curt_Goetz> (22.05.2013). In Österreich (*Volksoper*, Wien) fand die Aufführung der Neufassung 1957 statt (vgl. ebd., 199). Diese war weniger erfolgreich als jene in Zürich (vgl. ebd.).

Auch Guitry verglich in seinem ersten Dokumentarfilm *Ceux de chez nous* (1914 / 1915)⁴⁸ die Kunst eines Rechtsanwalts mit einem Theater. In diesem Film werden einige der größten französischen Künstler vorgestellt (vgl. Harding 1985, 94, 97).⁴⁹ Darunter ist auch ein bekannter Rechtsanwalt, «Maître Henri Robert» (ebd., 97). Harding führt aus : «La réflexion montrera que l'art de l'avocat est peu différent de l'art du comédien» (ebd.).⁵⁰

Harding berichtet folgende Anekdote : «Le bruit s'était répandu que Sacha [...] s'était glissé dans la salle d'audience d'un tribunal de province et avait filmé M^e Robert pendant qu'il plaidait pour une femme accusée de crimes horribles» (Harding 1985, 97). Dieses Gerücht (welches wohl der Handlung des Films entspricht) stimme nicht, denn die Szene sei bei Henri Robert zuhause gedreht worden – der Inhalt ist demnach fiktional. «Pendant que la caméra le filmait, M^e Robert improvisait une de ses meilleures plaidoiries» (ebd.). Bei diesem ersten Werk Guitrys handelte es sich um einen Stummfilm, er verwendete jedoch die Methode der «post-synchronisation» (ebd.), wodurch man ihn gewissermaßen als «inventeur du film sonore» bezeichnen kann (ebd.).⁵¹

Mindestens so ausgeprägt wie im Stück *Hokuspokus* von Goetz ist die Ähnlichkeit von Guitrys Drama *L'Illusionniste* (1917) mit einem Theater im Theater. Zur Beschreibung der Vorführung wird deshalb teilweise auch auf den Begriff der *Binnenhandlung* oder auf ähnliche Termini wie *innere Handlung* zurückgegriffen, obschon hier wiederum der Rollenwechsel der problematische Punkt ist: Da das Spielen der Rolle eines Magiers nicht vollständig gleichzusetzen ist mit dem Spielen einer Rolle in einem Theaterstück, wird *L'Illusionniste* nicht als eigentliches Theater im Theater, sondern als theater-ähnliche Einlage klassifiziert. Denn zwischen der Showeinlage eines Magiers und einem eigentlichen Binnentheater gibt es durchaus Unterschiede, zumal eine Zaubershow keine fiktionale Geschichte erzählt wie ein Theaterstück, ihr also auch kein Dramentext zugrunde liegt. Eine Zaubershow lebt auch mehr von den gezeigten Passagen als vom

⁴⁸ Datierung nach: Simsolo 1988, 169.

⁴⁹ Guitry antwortete mit diesem Film patriotischer Art, in dem er Rodin, Monet, Sarah Bernard, Lucien Guitry usw. filmte, auf ein «Manifeste des Intellectuels allemands» (Simsolo 1988, 29), das zu Beginn des Ersten Weltkrieges publiziert worden war (vgl. Harding 1985, 94).

⁵⁰ Diese Analogie, auf die Goetz und Guitry hier verweisen, findet sich bereits in der Rhetoriktradition, etwa bei Quintilian, wo auf das Verhältnis von Redner und Schauspieler eingegangen wird (vgl. Mayer-Kalkus 2008, 682f.). Mir liegen keine Hinweise darüber vor, ob Goetz, der selber einen Stummfilm über Schiller drehte, Guitrys Filme kannte.

⁵¹ Synchronisiert wurde jedoch nicht der ganze Film, sondern dies betraf nur die Sequenzen, in denen Guitry und Charlotte Lysès im Auto von einem Künstler zum nächsten fahren (vgl. Simsolo 1988, 29; dieser verweist auf: Alex Madis (1950): Sacha. Paris; siehe auch: Bernard/Paucard 2002, 230.) Bernard/Paucard weisen außerdem auf eine Vertonung des Films im Jahre 1939 hin (Bernard/Paucard 2002, 191). Simsolo bedauert das Fehlen dieser Bilder in der aktuellen Filmversion (Simsolo 1988, 29).

gesprochenen Text, der gerade in einem Boulevardstück wichtig ist. Im Stück kommt eine Zaubervorführung von Teddy Brooks vor, die im Prolog gezeigt wird. Als Privatperson heißt er Paul Dufresne.⁵² Die Handlung spielt «à l'Alhambra de Paris» (*Nebentext*, Illusionniste, 135). Im Publikum sitzen Albert und Jacqueline, die Protagonisten der Rahmenhandlung. Kowzan versteht *L'Illusionniste* als «spectacle dans le spectacle» (Kowzan 1991, 236), was auf den Showcharakter hinzuweisen scheint, und begründet dies damit, dass die Handlung auf «einer professionellen Bühne» spiele (siehe ebd.). In dieser Arbeit wird das Stück als nicht-theatrale Einlage, aber als metatheatral klassifiziert. Corvin bezeichnet das Stück hingegen als eigentliches «théâtre dans le théâtre et sur le théâtre» (Corvin 1989, 16). Da die Show des Magiers eine Art Rollenwechsel verlangt und ebenso eine Illusion bietet, kann sie (im Sinne einer Familienverwandschaft)⁵³ mit einer Theater-im-Theater-Vorführung verglichen werden.

Im zweiten Akt des Stückes wird der Künstler in seinem Ankleideraum gezeigt, so wie viele der Schauspieler in Guitrys Komödien: Dadurch wird der Eindruck einer Rollenübernahme verstärkt. Wie bei einer Zauberaufführung geht es auch beim Theaterspielen um Verstellung und das Erzeugen einer Illusion (so wie dies ebenfalls im Stück *Hokuspokus* thematisiert wird). Insofern passt die Zaubermetapher, um auf die Theatralität des Stücks zu verweisen. Den Beruf des Schauspielers hat Guitry an anderer Stelle so beschrieben: «Vous faire partager, à vous public, des sentiments que lui, l'acteur, n'éprouve pas» (*Acteurs*, in: Théâtre, je t'adore, 196). Harding vergleicht den Autor Guitry explizit mit einem Illusionisten: «personne plus que Sacha avait le don de créer l'illusion à la scène ou de jongler avec la fantaisie» (Harding 1985, 106).

Schöpflin zählt die Zauberszenen nicht zu den eigentlichen Theater-im-Theater-Einlagen. Als Zaubereinlage erwähnt sie beispielsweise Corneilles *Illusion Comique* «(1635 / 63)» (Schöpflin 1993, 50). Dieses Drama unterscheidet sich aber von *L'Illusionniste* insofern, als dort eine Zauberer-Figur als phantastische Figur mit übersinnlichen Fähigkeiten auftritt, deren Zauberei eine Auswirkung auf das Stück hat. (So kann Alcandre in *L'Illusion Comique* dank seiner magischen Kräfte in die Zukunft und Vergangenheit schauen, siehe ebd.) Das Publikum in Guitrys Stück durchschaut hingegen, dass der Illusionist nur Zauberkünste vorführt, wie der Zuschauer im Theater weiß, dass der Darsteller nur eine Rolle spielt – was (nach Voigt 1954, 10) als «Spielbewusstsein» einge-

⁵² Der Künstler, der vorgibt, englischer Muttersprache zu sein, «s'exprime en français – mais avec un fort accent anglais» (Illusionniste: Prologue, 135).

⁵³ Womit ein Begriff Wittgensteins aus dessen *Philosophischen Untersuchungen I* aufgegriffen wird, wobei er den Terminus «Familienähnlichkeiten» verwendet (vgl. Wittgenstein 1971, §67, 57).

stuft werden kann. Und dennoch erliegen die Besucher einer Aufführung einen Moment lang der Illusion. Der Magier vergleicht sich in Guitrys Theaterstück explizit mit einem Schauspieler, verwendet also eine Schauspielmetapher, worin sich eine Parallele zu Goetz' später entstandener Komödie *Hokuspokus* offenbart:

Il n'y a ni différence ni classe parmi ceux qui montent sur les planches [...] Un comédien cherche à faire croire qu'il est marquis, avocat, médecin ou cocu... moi, je leur fais croire que je suis illusionniste... c'est la même chose.
(Illusionniste : I, 147)⁵⁴

Die Übergänge zwischen Täuschung sowie Verstellung und Metatheatralität sind in diesen Fällen oft fließend, da gerade die Verstellung als Theater beschrieben wird. Wie in *Hokuspokus* bestehen auch in *L'Illusionniste* Bezüge zwischen der Zauber-Aufführung und der eigentlichen Theaterhandlung, weshalb man beide eher einem Theater im Theater vergleichen kann als beispielsweise Judith Bliss' Gesangseinlage in Cowards *Hay Fever* (1925). Die Rahmenhandlung zeigt in *L'Illusionniste* ein romantisches Treffen des Illusionisten mit einer verheirateten Frau, die sich sowohl von seinen Zaubertricks als auch von seiner Wortzauberei täuschen lässt. Paul macht der Frau Hoffnungen auf eine gemeinsame Zukunft: «Il brosse un ensorcelant portrait des voyages qui l'attendent» (Harding 1985, 106). Es ist jedoch nur der gemeinsame Traum eines Moments, denn das Stück endet, passend zum Thema der Zauberei, mit einer Desillusion und einem Abschied. Der Illusionist drückt dies vor seiner Abreise als Zaubermetapher aus:

Comprenez donc qu'un mur sépare nos deux existences! [...] Moi, je suis heureux parce que, voyez-vous, j'ai l'impression d'avoir réussi, cette nuit, ce tour charmant qui s'appelle « passez, muscade » ... Oui, je vous ai fait simplement apparaître et disparaître dans ma vie, et cela sera pour moi un souvenir impérissable !
(Illusionniste: III, 189)

Er benennt die Ereignisse des Abends als «passez, muscade» (ebd.), bezeichnet sie also mit einer Zauberformel, die man verwendet, wenn etwas weggezaubert wird (zu Deutsch etwa «Hokuspokus, weg ist's»). Wie in Goetz' *Hokuspokus* wird auch hier bei Guitry die Zauberei mit der Liebe in Beziehung gesetzt. Es stellt sich auch die Frage, inwieweit Goetz' *Hokuspokus*, ebenso wie auf Pirandello, auch auf Guitrys Stück Bezug nehmen könnte. Direkte intertextuelle Verweise auf Guitry scheint Goetz' Stück jedoch nicht zu enthalten.

Guitrys Illusionist und Goetz' Peer Bille sind moderne Vertreter einer Gauklerwelt, die auf die Anfänge des Boulevardtheaters verweisen, die Guitry insbesondere im Stück *Deburau* (1918) darstellt. Bei Guitry verwischen sich die Unterschiede zwischen Il-

⁵⁴ Hier werden einige Berufe angesprochen, die sich auch in Goetz' Stücken finden: Dr. Hiob Prätorius ist Arzt und als Rechtsanwalt tritt Peer Bille in der Neufassung zu *Hokuspokus* auf, wobei er zugleich Illusionist ist.

lusionisten und Schauspielern (vgl. oben, Illusionniste: I, 147), sie können in die gleiche Traditionslinie, jener der Unterhaltung, eingeordnet werden. Goetz hegt in seinem Stück *Hokuspokus* ähnliche Sympathien für den Zirkus – und dabei ist nicht zu vergessen, dass auch der bekannte Mime Deburau, die Hauptperson von Guitrys gleichnamigem Theaterstück, einer Zirkusfamilie entstammt. Peer Bille, «Sohn des Zirkusdirektors Noldus Bille» (*Hokuspokus* (U): II, 423), ist nicht nur Zauberkünstler, sondern auch «Reiter, Fechter, [...] Schnellmaler und Entfesselungskünstler» (*Hokuspokus* (N): II, 484; vgl. *Hokuspokus* (U): II, 424). Nachdem er sich erfolglos als Schnellmaler versucht hat, beschließt Bille die Rückkehr zum Zirkus seines Vaters. Über diesen Zirkus heißt es, er «stehe vor dem Ruin» (*Hokuspokus* (N): IV, 529) – dies stellt eine Parallele zur Situation des Theaters dar, wie sie im Vorspiel zur Urfassung des Stücks beschrieben wird (siehe oben, Kap. 10.1.6.). Im letzten Akt der Neufassung zieht Peer Bille im Gerichtssaal «Zirkusbilletts aus der Tasche und verteilt sie» (*Nebentext*, *Hokuspokus* (N): IV, 534). Er tut dies mit den Worten: «Herr Präsident, ich möchte mir [...] erlauben, das hohe Gericht zu einer kleinen Sitzung, diesmal in m e i n e m Zirkus, ergebenst einzuladen ...» (ebd.), wodurch der Gerichtsprozess nochmals explizit mit einer Zirkusnummer verglichen wird. Das vorliegende Kapitel hat gezeigt, auf welche Weise Goetz und Guitry die Ähnlichkeiten zwischen Zaubervorführungen oder (Schau-)Prozessen und einem Drama durch eine entsprechende Inszenierung und den Gebrauch von Theatermetaphern herausstellen.

10.2. Prologe und Epiloge, Vorspiele und Nachspiele

DIREKTOR: [...] Ich habe Sie hierhergebeten, meine Herren – Sie, Herr Knorr, als Repräsentanten der Presse und ersten Kritiker unserer Stadt, Sie, Herr Elfzenthal, als meinen ersten Schauspieler – machen Sie kein so dummes Gesicht – Sie Herr, Justizrat, diesmal nicht in Ihrer Eigenschaft als Vertreter meiner Interessen [...] sondern in Ihrer Privateigenschaft als eifriger Theaterbesucher, der hier die Stimme des Publikums vertreten soll, Sie, Fräulein Zwirschina, als meine Kassiererin – wofür bekommen Sie Ihre Gage, frage ich mich? – und endlich Sie, Herr Doktor Dummrian – ich kann nichts dafür, daß Sie so heißen – als meinen Dramaturgen und Hausdichter, [...] bei dessen Anblick mir die Galle herausgeht – habe Sie alle hergebeten, meine Herren, um Ihnen eine Mitteilung zu machen, die Sie kaum überraschen, Ihnen aber hoffentlich doch ein wenig zu Herzen gehen wird, um im Anschluß an diese Mitteilung mit Ihnen die Gründe durchzuberaten, die zu der betrüblichen Tatsache geführt haben, die ich im Begriffe bin Ihnen mitzuteilen: *ich bin pleite!*

SCHAUSPIELER: Der Satz ist zu lang.

DIREKTOR: Sie brauchen ihn nicht zu lernen, Elfzenthal! Sie werden bald überhaupt nichts mehr zu lernen brauchen! Sie haben es übrigens nie getan!

(Hokuspokus (U): Vorspiel, 391f.)

Bei Prologen und Epilogen respektive Vor- und Nachspielen handelt es sich um «spielenthüllende dramatische Techniken» (Schöpflin 1993, 26). Ein Vorspiel bezeichnet Schöpflin auch als «Induktion» (ebd.) – da dieser Wortgebrauch aber in der deutschsprachigen Tradition wenig verbreitet scheint, wird er in der vorliegenden Arbeit nicht übernommen.⁵⁵ «Ein Prolog ist ein vom Drama selbst losgelöster, von einer Sprecherfigur direkt an das Publikum gerichteter Vorspruch» (ebd.). Er kann über den Inhalt des Stückes informieren oder als Exposition dienen. Daneben kommen anstatt Ansprachen auch eigentliche, gespielte Szenen vor, diese werden als *Vor- und Nachspiele* bezeichnet. Für diese Formen gilt, dass sie das Stück eröffnen und abschließen.

Der Rahmen erfüllt [...] die Funktion eines episch vermittelnden Kommunikationssystems, das zwischen das Spiel im Spiel und das reale Publikum eingeschoben ist [...]

(Pfister 2001, 304; siehe auch ebd. 109-121).

Mit dem Begriff *Spiel im Spiel* meint Pfister hier das auf den Prolog respektive auf das Vorspiel folgende Theaterstück. Es kann mit einer Einlage verglichen werden. Prologe und Epiloge respektive Vor- und Nachspiele erfüllen allerdings aus Gründen des fehlenden Rollenwechsels *nicht* die in dieser Arbeit festgelegte Definition eines eigentlichen Theaters im Theater. Schöpflin beschreibt nachfolgend weitere Funktionen eines Prologs:

Durch den Prologsprecher verweist der Dramatiker stets auf den theatralischen Charakter seines Werkes: Der Prolog rechnet offensichtlich mit der Anwesenheit des Dramenpublikums, das er direkt anredet, das er um Verständnis und Nachsicht für das folgende Werk bittet oder auch zum Still-Sein auffordert.

(Schöpflin 1993, 26)

Auf diese Weise werde dem Publikum der Gegensatz zwischen «Darstellern und Zuschauern bewußt» gemacht (ebd.) und das Bühnengeschehen als «theatralische Fiktion» gekennzeichnet (ebd.). Schöpflins Zitat deutet an, dass Pro- und Epiloge sowie Vor-

⁵⁵ Der Begriff *Induktion* findet sich in seiner eingedeutschten Form auch bei Voigt (vgl. 1954, 32). Er scheint vor allem in der englischen Terminologie gebräuchlich zu sein und bezeichnet ein Vorspiel ohne Nachspiel. Beispiele dieses Typus werden unter der Bezeichnung *Vorspiel* auch in dieser Arbeit analysiert.

und Nachspiele oft verschiedene metatheatrale Aspekte vereinen: Die rahmende Form ist oft gekoppelt mit Kommentaren zur Handlung, die (gerade bei Pro- und Epilogen) *ad spectatores* gerichtet sein können und auch metatheatrale Aussagen im eigentlichen Sinne enthalten können.⁵⁶

Prolog und Epilog sind [...] Sonderformen des parallelen Spiels, die [...] durch die rahmende Position als Einführung, Kommentar, Kritik etc. dienen und als solche berücksichtigt werden müssen, da sie dem Rezipienten durch die prominente Stellung entsprechende meta- und intertextuelle Signale geben.
(Petzoldt 2000, 86)

Prologe, Epiloge sowie Vor- und Nachspiele sollen angesichts ihres rahmenden Charakters jedoch nicht mit der *Rahmenhandlung* gleichgesetzt werden (vgl. Asmuth 2003, 216). Ein Vor- oder Nachspiel wird in der Regel – im Unterschied zum Theater im Theater – «durch spielexterne Figuren» (Pfister 2001, 109) aufgeführt, also üblicherweise Personen, die im eigentlichen Theaterstück nicht mehr vorkommen, die also nur «im vermittelnden Kommunikationssystem fungieren» (ebd.). Dasselbe Kriterium gilt meistens für Prologe und Epiloge. Dadurch unterscheiden sie sich vom *Sprechen ad spectatores*, das oft eine Figur der Binnenhandlung betrifft. Es wird bei der Analyse von Prologen und Epilogen sowie Vor- und Nachspielen in dieser Arbeit jeweils darauf hingewiesen, ob darin tatsächlich nur «spielexterne Figuren» auftreten (Pfister 2001, 109).

Die Spieler eines eigentlichen Theaters im Theater treten jedoch im Regelfall in der Rahmenhandlung wie auch in der Binnenhandlung auf. Pfister bezeichnet dies als «*Identität des Personals*» (ebd., 301; Hervorh. M.H.). Darunter versteht er, dass «die fiktiven Schauspieler, die das Spiel im Spiel aufführen, auch als Figuren in den übergeordneten Sequenzen fungieren» (ebd.). Auf die hier behandelten metatheatralen Formen trifft dies demgegenüber nicht zu.

Die nachfolgend zitierte Prolog-Persiflage aus *Toâ* (1949) – in Form einer Ankündigung des Binnentheaters – kritisiert das von ihr gerade *nicht* eingehaltene Kriterium für das Vortragen eines Prologs. Dieser wird in der Regel durch eine fiktive Gestalt vorgebracht, welche «außerhalb des inneren Kommunikationssystems» steht (ebd., 109). Hier ist es aber ausnahmsweise gerade eine Figur aus der Binnenhandlung, also aus der «Spielebene des inneren Kommunikationssystems» (vgl. Pfister 2001, 109), die im Prolog auftritt und sich als Privatperson an die Zuschauer wendet. (Michel ist nämlich zugleich ein Schauspieler und spielt in der Binnenhandlung eine andere Rolle).

Michel : Mesdames, messieurs... en vous priant de bien vouloir m'en excuser... je viens faire ici la chose qui m'est la plus désagréable au monde, c'est-à-dire une annonce. Mais, malheureuse-

⁵⁶ Vieweg-Marks bezeichnet die Rahmung (als formales Element) und das Sprechen *ad spectatores* als «*episierendes Metadrama*» (Vieweg-Marks 1989, 25; Hervorh. M.H.). Hingegen bezeichnet sie Aussagen *über* das Theater als «*diskursives Metadrama*» bezeichnet (ebd., 29f.; Hervorh. M.H.).

ment, je me trouve dans une situation qui m'oblige à me présenter moi-même devant vous. D'ordinaire, c'est un régisseur, ganté de blanc qu'on charge de ce soin. Or, quand vous connaîtrez la raison qui m'amène, vous admettrez pour une fois cette dérogation aux usages. En effet, au moment même où nous allions commencer le spectacle... il y a de cela trois minutes... on m'a remis une lettre qu'une dame venait de déposer chez le concierge du théâtre. Cette dame m'informe qu'elle est dans la salle ce soir et qu'elle a l'intention de me tuer [...] au cours de la représentation.
(Toà: II, 276)

Michel erklärt dem Publikum die Abweichung von der Theater-Konvention: In der Regel sei es ein Regieassistent mit weißen Handschuhen, der diese Rolle übernehme. Das Verfahren ist originell, aber nicht neu: So enthält bereits das Drama *A Midsummer Night's Dream* (1595)⁵⁷ von Shakespeare einen Prolog, der «in Widerspruch zu den Konventionen des traditionellen Prologs» steht (Petzoldt 2000, 193).

Das Mittel des Prologs wird in der Tradition des Metatheaters manchmal eingesetzt, um zu parodieren, wie das Beispiel des Prologs «von Schreiner Quince» bei Shakespeare zeigt (ebd., 192).⁵⁸ Eine *Parodie* ist definiert als «in unterschiedlichen Medien vorkommendes Verfahren distanzierender Imitation von Merkmalen eines Einzelwerkes, einer Werkgruppe oder ihres Stils» (Verweyen/Witting 2003, 23). Das Imitieren eines *Stils* zur Belustigung wird in der französischen Terminologie *Pastiche* genannt.⁵⁹ In Komödien sind Parodien, wie gezeigt, häufig im Zusammenhang mit dem Theater im Theater zu beobachten. Dabei wird oder werden die «jeweils gewählte(n) Vorlage(n) durch Komisierungs-Strategien wie Untererfüllung und/oder Übererfüllung herab[gesetzt]» (ebd., 23f.).⁶⁰ Oft zeigt eine eigentliche Binnenhandlung parodistische Züge, indem sie «implizierte Bezüge zu einem Prätext» aufweist (vgl. Vieweg-Marks 1989, 39). Dies trifft jedoch ebenso auf einige der hier behandelten, metatheatralen Prologe und Vorspiele bzw. Epiloge und Nachspiele zu. Eine *Travestie* karikiert ebenfalls, verzichtet jedoch im Gegensatz zur Parodie auf die «Adaptation spezifischer stilistischer Merkmale» (ebd., 24). Als Sammelbegriff für Parodie wie auch Travestie dient oft «ein aus der Theaterwelt stammender Ausdruck für das ›Verhöhnern‹ (frz. *siffler* «auszischen», so seit 1735 in Umlauf)» (ebd.), nämlich *Persiflage*. Dieser Terminus ist beispielsweise passend für Goetz' satirische Darstellung des Filmbusiness (vgl. Knecht 1970, 118).

Im Prolog, den er seinen gesammelten Werken in der Druckfassung voranstellt, nimmt Goetz Bezug auf die *Zueignung* aus Goethes *Faust I*, die er als Vorlage im weitesten Sinne parodiert. Der Prolog wird gemäß der Konvention einer «spielexternen» Per-

⁵⁷ Datierung nach: Schöpfung 1993, 235.

⁵⁸ Vgl. auch das Stück *Absurda Comica oder Peter Squenz* von Gryphius, dem derselbe Stoff zugrunde liegt. (Siehe dazu Petzoldt 2000, 192.)

⁵⁹ Vgl. die Verwendung des Begriffs bei Kowzan 1991, 236, 238.

⁶⁰ Hier folgt im Reallexikonartikel ein Verweis auf: Gunther Witting, Theodor Verweyen (1979): Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Darmstadt.

son zugeschrieben (Pfister 2001, 109), hier nämlich einem Erzähler, der Ideen des Autors vertritt. Diesen Prolog schrieb Goetz 1938, «als wir seine Gesammelten Werke das erstemal herausbrachten», so Valérie von Martens, Goetz' Ehefrau (von Martens 1962, 373). Während es sich bei Goethe um eine Art Widmung an die Gestalten seiner Jugendzeit handelt, äußert sich Goetz respektive die Erzählerfigur in seinem Prolog über die von ihm erfundenen Bühnenfiguren. Später wird dort die Komödie gegenüber der Tragödie gerechtfertigt (Sämtliche Bühnenwerke: Prolog, 6, Verse 10-16). Im Unterschied zu den anderen hier besprochenen Prologen ist es unwahrscheinlich, jedoch nicht ausgeschlossen, dass dieser jemals im Rahmen einer Aufführung vorgetragen wurde. Er richtet sich vielmehr an die Dramenleserschaft der (im meiner Ausgabe 1963) publizierten *Sämtlichen Bühnenwerke*. Im Prolog wird nämlich explizit erwähnt, dass die Figuren und ihre Bühnenerlebnisse nun noch «in einem Sammelbuche» erscheinen (Goetz: Sämtliche Bühnenwerke, Prolog, 5). Obwohl er nur zur Publikation vorgesehen ist, soll auf diesen Prolog kurz eingegangen werden, da sich diese Arbeit ohnehin vorwiegend mit den Dramentexten befasst. Der Beginn des erwähnten Prologs ist insofern metatheatral ist, als der Autor darin über seine Theaterfiguren spricht, und zwar in einer Art und Weise, die auch an Pirandello⁶¹ erinnert:

Ihr naht Euch wieder, schwankende Gestalten,
Die ich mit Tinte festzuhalten,
Mit Schminke einst zu formen suchte,
Und, wars geschehen, schon verfluchte,
Weil Ihr entgegen meinem Wollen
Im Gehn und Stehn
Und Hörn und Sehn
Und überhaupt ganz anders wart
Als wie Ihr hättet werden sollen.

(Goetz: Sämtliche Bühnenwerke, Prolog, 5; Hervorh. M.H.; vgl. Faust I, 9f.)

Hier wird auf humorvolle Weise angedeutet, dass sich die Figuren nicht nach dem Willen des Autors formen ließen und sich ihm widersetzen bzw. sich gegenüber dem Willen des Autors verselbständigten, was sich im Reim durch eine *Waise* ausdrückt (cddxc, siehe obiges Zitat).⁶² Eigentlich verfügt ein Dramenautor entgegen der hier geäußerten Idee über die Möglichkeit, fiktionale Figuren nach seinem Wunsch zu formen, da sie

⁶¹ In Pirandellos Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) wird ein ähnliches Thema auf der Bühne thematisiert. Die sechs (später sieben) Figuren des Stücks sind mit der Umsetzung ihrer Lebensgeschichte auf der Bühne nicht einverstanden. Sie kritisieren insbesondere die Schauspieler, die ihre Rollen spielen sollen.

⁶² In den Memoiren formuliert Valérie von Martens bezüglich des Schreibens ihres Mannes einen ähnlichen Gedanken, der hier wahrscheinlich mitgemeint ist: «Wenn er eine Figur erdacht hatte, füllte sie sich so mit Leben, daß sie ganz von selber weiterspazierte, weiterlief, weiterrannte und ihn dann nur mehr nachzog. Sie hatte ihr eigenes Sein, ihr vorgeschriebenes Schicksal bekommen. Er konnte sie oft nur mit viel Anstrengung in der Bahn halten, in der er sie für sein Stück brauchte. Es blieb dem Autor gar nichts zu erfinden, zu erdichten. Er hätte den Lebensroman dieses erdachten Wesens aufzeichnen können [...]. Aber das durfte er als «Stückeschreiber» nicht tun. Er hatte sich nur die Essenz herauszuholen, die imstande war, sein Publikum in jeder Sekunde zu fesseln.» (von Martens 1962, 353)

kein Eigenleben besitzen, wie es im Prolog suggeriert wird. Deshalb kann die paradoxe Aussage als *aporetische Ipsoreflexion* bezeichnet werden (siehe Kap. 2.4.). Formal unterscheidet sich dieser gereimte Prolog von Goethes Zueignung, die in Stanzen abgefasst ist (ab ab ab cc). Bei Goetz handelt es sich hingegen um Paarreime und umarmende Reime, für die erste Strophe nach dem Reimschema aa bb cddxc, das in der Folge variiert wird.⁶³ Die Persiflage entsteht, indem Goethes erhabener Sprachstil zu Beginn zitiert und teilweise imitiert wird. Um eine eigentliche Stilparodie handelt es sich indessen nicht. In der Folge zeigt sich die parodistische Absicht auch darin, dass Goetz seine Reime mit (teilweise nur angedeuteten) umgangssprachlichen bis derben Wörtern durchsetzt, wie «Stusse» (Goetz: Sämtliche Bühnenwerke, Prolog, 6, Vers 10) oder «Sch...oten friß» (ebd., Vers 18; vgl. ebd., Vers 24). Bei Goetz' Prolog handelt es sich insgesamt um eine *Kontrafaktur*, da sich sein Prolog nicht «in der Komisierung der Vorlage erschöpft» (Verweyen/Witting 2003, 24). Vielmehr ist es so, dass er zugleich «eine eigene Botschaft formuliert» (ebd.).

Im Folgenden wenden wir uns eigentlichen Vor- und Nachspielen zu. Wie erwähnt handelt es sich dabei um gespielte Rahmungen. Von einem *Vorspiel* ist dann die Rede, wenn «ein Prolog ausführlicher und als Dialog zwischen zwei oder mehr Figuren gestaltet [wird]» (Schöpflin 1993, 26). Goetz' Vor- und Nachspiel zu den drei Einaktern der *Seifenblasen*-Serie (1963) wird hier ausführlich behandelt. Denn insbesondere der zweite Einakter, *Die Barcarole*, den es einrahmt, nimmt in der Folge darauf Bezug. Ein Vorspiel ist im Gegensatz zum episierenden Prolog eine «kleine dramatische Szene, die eine eigene, vom Drama unabhängige Fiktion schafft» (ebd.). Von einem Theater im Theater unterscheidet sich ein typisches Vorspiel durch das Kriterium des *selbständigen Personals* (vgl. Pfister 2001, 300). Um *selbständiges Personal* handelt es sich dann, «wenn die fiktiven Schauspieler, die die Figuren des Spiels im Spiel verkörpern, in den übergeordneten Sequenzen nicht auftreten oder nur sehr peripher eingeführt werden» (ebd.).⁶⁴ Pfister bezeichnet hier das Theaterstück, welches auf das Vorspiel folgt; als *Spiel im Spiel*, diese Verwendung des Begriffs deckt sich also nicht mit der in der vorliegenden Arbeit verwendeten Definition von *Theater im Theater*.⁶⁵

⁶³ Die zweite Strophe folgt dem Reimschema ee ff ghhhg – anstelle einer Waise finden sich hier drei identische Reime: Die Reim-Wiederholung (hhh) verdeutlicht dabei auch den Inhalt. Immer noch spricht Goetz über die Figuren seiner Bühnenwerke: «Erst konzipiert, / Dann aufgeführt, / Dann tausend Male repetiert» (Goetz: Sämtliche Bühnenwerke, Prolog, 5).

⁶⁴ Pfister stützt sich bezüglich der personalen Verknüpfung der beiden Spielebenen auf Voigts Typologie (vgl. Voigt 1954, 51ff.).

⁶⁵ Pfisters Begriff *Spiel im Spiel* stützt sich weitgehend auf Voigts Begriffsverwendung. Er ist weiter gefasst als der in dieser Arbeit verwendete Begriff *Theater im Theater* und lässt sich insofern auf die metatheatralen

Ein bekannter Vertreter dieser metatheatralen Form stellt wie schon angedeutet Goethes «Vorspiel auf dem Theater» aus seinem Drama *Faust I* (1808) dar.⁶⁶ Dort treten die dargestellten Figuren (Pfisters Kriterien gemäß) nur im Vorspiel auf, nicht aber in «den übergeordneten Sequenzen» (ebd.), also nicht in der eigentlichen Tragödie. Inhaltlich geht es auch dort um metatheatrale Aspekte:⁶⁷

[In *Faust I*] stellen ein Theaterdirektor, ein Theaterdichter und eine «Lustige Person» im Gespräch ihre Forderungen an das Theater vor. Der Theaterdirektor denkt an den kommerziellen Erfolg und möchte deshalb die Publikumserwartungen befriedigen; der Dichter will künstlerischen Ansprüchen genügen ohne Rücksicht auf den Zuschauergeschmack; die Lustige Person wünscht sich Spaß und eine Orientierung des Theaters am Leben. Der Direktor macht der Diskussion schließlich ein Ende, damit endlich etwas geschieht und die Aufführung beginnt. So stellt Goethe im Vorspiel zunächst drei Erwartungen an das Theater vor, die sein Stück später alle erfüllen wird.
(Schöpfung 1993, 27).

Genauer ist der fiktive Autor bei Goethe ein «Repräsentant der klassizistischen Poetik[.] [U]nd die *lustige Person*, eine domestizierte Hanswurstfigur, vertritt den Anspruch auf effektvolles unterhaltsames Spiel» (Pauli 2013, 29). Pauli hält fest: «Goethe ist in allen drei Figuren gegenwärtig» (ebd.). In Goetz' *Seifenblasen* sind Vor- und Nachspiel in einem ähnlichen Rahmen angesiedelt wie bei *Faust I*, nämlich «im Theaterbureau» (Seifenblasen: Vorspiel, 947). Direktor Barnowsky, für den – wie in *Faust I* – der kommerzielle Erfolg wichtig ist, liest dem Kritiker Toni Friedrich die Leviten: Letzterer hat dem Stück eine so schlechte Besprechung geschrieben, dass Barnowsky es nun absetzen muss (siehe ebd., 947). Zunächst zielt die Parodie also auf die Kritiker.

BARNOWSKY: Lausig schlecht [ist das Stück]!
FRIEDRICH: Na also! Trotzdem hast du es ...
BARNOWSKY *wütend*: Weil d u es empfahlst ... Himmelherrgott ...! Denkst du, ich würde sonst ein Stück aufführen von einem unbekannten Idioten, der noch dazu unter einem Pseudonym schreibt? Nicht, daß ich ihm das übelnehme, wenn alle seine Stücke so stinken!
FRIEDRICH: Woher weißt du, daß es ein Pseudonym ist? Und weißt du, wer sich hinter diesem versteckt?
BARNOWSKY: Nein. Weißt du es?
FRIEDRICH: Ja.
BARNOWSKY: Wer denn?
FRIEDRICH: Ich.
BARNOWSKY: *starrt ihn sprachlos an*. [...]: Du hast dein e i g e n e s Stück verrissen?
FRIEDRICH: Ja. – Als ich es schrieb, fand ich es wundervoll. Als ich es gestern sah, fand ich es schauderhaft.
BARNOWSKY: Ahhhhhhhhhh! Der Kritiker, der sein eigenes Stück verrißt! Rührendes Beispiel unbestechlicher Berufsehre! Bist wohl sehr stolz auf diese Geste? Wie? Und daß du sie dir auf m e i n e Kosten leistest, stört dich nicht!

Formen wie Vor- und Nachspiele anwenden, die hier von einem eigentlichen Theater im Theater unterschieden werden sollen.

⁶⁶ Datierung gemäß Schöpfung 1993, 27.

⁶⁷ Wie Petzoldt verdeutlicht, weist *Faust I* mehrere Prolog-Strukturen dieser Art auf «mit dem dreifach gestaffelten Vorspiel, der lyrischen Zueignung, dem «Vorspiel auf dem Theater», in dem Direktor, Theaterdichter und «Lustige Person» Poetologie, Intention und Möglichkeiten des Dramas diskutieren, gefolgt von dem nochmals den illudierenden Rahmen betonenden «Prolog im Himmel» (Petzoldt 2000, 166).

FRIEDRICH: Nein. Hättest du mir ehrlich gesagt, daß du von dem Stück nichts hieltest, hätte ich dir nicht zur Aufführung geraten. Aber du stelltest dich begeistert, weil du dir, da ich es empfohlen hatte, eine gute Kritik erhofftest.
(Seifenblasen: Vorspiel, 949f.)

Indem sich der Kritiker in Goetz' Vorspiel als Autor des Stücks entpuppt, liegt eine ähnliche Personenkonstellation vor wie in Goethes «Vorspiel auf dem Theater» (vgl. Faust I, 10): Es treten sowohl ein Theaterautor als auch ein Theaterdirektor auf. Aufgezeigt werden die Interdependenzen zwischen Autor, Kritiker und Theaterdirektor: Der Direktor ist bei der Stückauswahl von der Kritik beeinflusst. Die Selbst-Kritik Friedrichs erinnert an Schillers Selbstrezension zu *Die Räuber*.⁶⁸ Der Gesinnungswandel einer Bühnenfigur, hier einer Schauspielerin, die ein Stück aus der zeitlichen Distanz kritisch(er) beurteilt, wird auch von Coward angesprochen, und zwar in *Hay Fever* (1925), wo die Figur Judith verhaltene Kritik übt an ihrem früheren Erfolgsstück *Love's Whirlwind*.

Thematisch geht es im Vor- und Nachspiel aus den Seifenblasen darum aufzuzeigen, wie schwierig es zu erreichen ist, dass ein Stück auf einem deutschen Theater aufgeführt wird (vgl. Seifenblasen: Nachspiel, 1062). Dargestellt werden die Absichten des Autors und Kritikers einerseits, jene des Theaterdirektors sowie ihr Ineinandergreifen andererseits. Die wechselseitigen Abhängigkeiten zwischen den Figuren werden auf diese Weise für das Publikum offengelegt.

BARNOWSKY: Muß ich fürchten, dich aus deinem seelischen Gleichgewicht zu bringen, wenn ich dir eröffne, daß ich nunmehr pleite bin ...?
FRIEDRICH: Es gibt noch mehr Stücke.
BARNOWSKY: *entsetzt*: Hast du n o c h eins geschrieben?
FRIEDRICH: In deinem Schrank da liegen hunderte, die du nicht einmal gelesen hast! *Er öffnet den Schrank, der voll von Manuskripten steckt, von denen jeder Stoß mit einem Buchstaben bezeichnet ist.*
BARNOWSKY: Wer kann es heutzutage riskieren, einen unbekannten Autor aufzuführen?
FRIEDRICH: Shakespeare war auch einmal unbekannt.
BARNOWSKY: Aber wenigstens Ausländer! Und dann war er tot!
FRIEDRICH: Aber das war er nicht immer. Wenigstens l e s e n müßtest du die Stücke, die man dir einreicht! [...]
BARNOWSKY: Ich könnte dir stundenlang zuhören! Mach es doch besser!
FRIEDRICH: Ich bin ja kein Theaterdirektor.
BARNOWSKY: Dann schreib ein besseres Stück!
FRIEDRICH: Das kann ich nicht.
BARNOWSKY: Aber k r i t i s i e r e n , das kannst du!
FRIEDRICH: Natürlich. Ich kann doch beurteilen, ob ein Ei gut oder schlecht ist, auch wenn ich selber keines legen kann.
BARNOWSKY: Erzähl das einer Henne, während du ihr die Kehle zudrückst! Ich glaube kaum, daß sie dann bessere Eier legt! *Er stürmt wütend im Zimmer auf und ab ...* [...] Was mache ich nur! ... Ein Stück! Ein Stück! Ein Königreich für'n Stück!
(Seifenblasen: Vorspiel, 950f.)

Im Rahmen dieses Vorspiels werden Aussagen über das Theater, die Autoren, die Kritik, das Publikum und den Theaterdirektor gemacht (vgl. auch Kap.11.). Dadurch the-

⁶⁸ Gemeint ist Schillers Selbstrezension seines Stücks *Die Räuber*, die «im 1. Stück des [Württembergischen Repertoriums, Ostern 1782] anonym publiziert wurde (Grawe 1982, hier 155; vgl. ebd., 156-175). Schiller kündigte seinen Plan in einem Brief an Dalberg an. Er schrieb, er sei «als Verfaßer des Stücs [sic] ohnstreitig ein [...] vielleicht allzustrenger Richter» (zitiert ebd., 155).

matisiert sich das Theater selbstreflexiv und dem Publikum werden die Aufführungsbedingungen bewusst gemacht. Bei Goetz stellt das Vor- und Nachspiel oft die Entstehungsgeschichte eines Stücks dar und kann deshalb mit einer eigenen diegetischen Ebene verglichen werden, nämlich jener des extradiegetischen Erzählers in epischen Texten. Da die Aufführung eines Theaterstücks eben nicht nur vom Autor respektive vom Dramentext abhängt, werden im Vorspiel mehrere Figuren und ihre Standpunkte vorgeführt. Auch Shakespeare⁶⁹ wird im Dialog angesprochen – womit bereits auf das von *Hamlet* inspirierte Stegreiftheater im Theater vorausgedeutet wird, das innerhalb des auf das Vorspiel folgenden zweiten Einakters *Barcarole* vorkommt (siehe Kap. 7.2.).

Im Vorspiel zu den *Seifenblasen* scheint die Rettung für Barnowsky in Gestalt von Mrs. und Mr. Carpenter zu nahen. Ihr (von Goetz möglicherweise nicht zufällig gewählter) Name erinnert an den eines anderen ‚Zimmermannes‘ (‚Carpenter‘), nämlich den des Prologsprechers Quince aus dem ersten Akt von Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*⁷⁰ (siehe auch Petzoldt 2000, 192f.). Mister Carpenter stellt sich bei Goetz als amerikanischer Theaterschriftsteller vor, er und seine Gattin sprechen beide »Anglogermanisch« (*Seifenblasen*: Vorspiel, 955). Barnowsky ruft begeistert aus: »Mit einem Seitenblick auf Friedrich: Wenn unsere Autoren dieses Germanoenglisch beherrschten, wären unsere Theater voll« (ebd.).⁷¹ Der Direktor selbst ist des Englischen weniger mächtig, wie sich beispielweise in der Szene herausstellt, wo er den Namen des Autorenpaars abliest: »Mr.

⁶⁹ Bei dem geflügelten Wort »ein Königreich für ein Stück« (ebd.) handelt es sich zugleich um ein Shakespeare-Zitat aus *Richard III*: »A horse, a horse! my kingdom for a horse!« - »Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für ein Pferd!« (*Richard III*: V, scene 4, 753). Bei *Richard III* handelt es sich zudem um ein metatheatrales Stück, das eine Traumeinlage enthält (vgl. Schöpflin 1993, 48). Bereits Tieck hat in *Der gestiefelte Kater* neben der Oper *Die Zauberflöte* auch Zitate aus *Richard III* eingebaut (vgl. ebd., 93).

⁷⁰ Dort präsentiert ein Handwerker, »Quince the carpenter«, den Prolog als Parodie (*Nebentext*, *A Midsummer Night's Dream*: I, scene 2, 225; vgl. *Dramatis personae*, ebd., 222.). In der Schlegel-Übersetzung heißt es analog »Squenz, der Zimmermann« (vgl. *Personenverzeichnis*, Ein Sommernachtstraum, 310).

⁷¹ Die Diskussion über den »Einfluss des Englischen auf die Deutsche Sprache« (Elfe 1976, 392, Anm. 14) ist laut Elfe ein Hinweis dafür, »daß einige Teile des Werkes [= *Seifenblasen*; Ergänzung M.H.] vermutlich erst nach dem Krieg«, genauer nach Goetz' Rückkehr aus Amerika, entstanden sind – entgegen »brieflicher Auskunft Valérie von Martens« (ebd.) an den Verfasser, welche angab, die *Seifenblasen* seien »noch in Amerika entstanden« (ebd.). Ein anderes Indiz für das spätere Entstehen sieht Elfe im »Einakter ›Ausbruch des Weltfriedens‹« (ebd.). Er geht davon aus, dass dort »etwas von dem Ost-West-Konflikt« spürbar sei (ebd.). Im nicht übertragenen Sinne spielt der Eiserne Vorhang auch in *Die Barcarole* eine Rolle. Auch Guitry thematisiert mit Ironie die Vorliebe für die englische Sprache, wobei er dies bereits in einer relativ frühen Komödie tut – zumindest in Frankreich ist dieser Einfluss auf metatheatraler Ebene also bereits früher auszumachen: Vergeblich versuchen in *L'illusionniste* (1917) *Teddy Brooks* (mit wirklichem Namen »Paul Dufresne«, vgl. *Illusionniste*: I, 144) und Miss Hopkins (mit wirklichem Namen »Gabrielle Virtaud«, vgl. ebd.), eine Sängerin englischer Lieder, sich in gebrochenem Englisch zu unterhalten, bis sich – sehr ähnlich wie in der oben zitierten Szene – herausstellt, dass sie beide in Wirklichkeit französischer Staatsbürgerschaft sind. Miss Hopkins sagt über ihre englischen Lieder aus: »[T]ous les soirs, je chante deux chansons sans comprendre un mot de ce que je dis... Il n'y a que les Anglais qui s'en aperçoivent... et ça les fait rigoler quelquefois... On m'a peut-être fait des blagues en me les apprenant...« (*Illusionniste*: I, 142). Genauso künstlich ist der englische Akzent des Illusionisten *Teddy Brooks* im gleichen Stück.

und Mrs. Zar-pen-t e r aus ... wie liest man das, Fräulein Braun?» (ebd., 952), worauf sie antwortet «Njutaun. Das ist englisch» (ebd.).

Zum Vergnügen des Theaterpublikums und zum Missfallen des Direktors entpuppen sich Mr. und Mrs. Carpenter «aus Newtown» (ebd.) schließlich als «Herr und Frau Tischler, vom kleinen Stadttheater in Neustadt an der Knatter» (ebd., 956). Daraufhin ruft der Theaterdirektor aus: «Das ist die Höhel! Sie sind keine Ausländer? Und Sie sind Schauspieler, ganz gewöhnliche Schauspieler aus Neustadt?» (ebd.) Bevor Barnowsky das Ehepaar Tischler jedoch wieder vor die Tür stellen kann, zückt Curt Tischler, der fiktive Komödienautor gleichen Vornamens wie der Boulevardautor, eine Pistole und zwingt Barnowsky, der Lesung der Stücke beizuwohnen, die der Direktor jahrelang ignoriert hat. Die Einakter-Trilogie *Seifenblasen* wird im Anschluss als eigentliche Aufführung dieser scheinbaren Lesung gezeigt. Nur der Anfang wird tatsächlich aus dem Manuskript vorgetragen. Es handelt sich um die gelesene Regieanweisung zum Bühnenbild des ersten Einakters *Ausbruch des Weltfriedens*: «Die Szene stellt einen Salon im Landhaus des englischen Premierministers [...] dar. Es ist drei Uhr morgens ...» (*Nebentext*, Seifenblasen: Vorspiel, 957). Den Zuschauern wird auf diese Weise auf der Bühne eine Passage des Nebentexts übermittelt, den sie im Normalfall nur inszeniert zu sehen bekommen. Zugleich wird ihnen vorgeführt, wie dieser Dramennebentext als Kulisse umgesetzt wird, denn während Carpenter «die Szene beschreibt, wie es zu Beginn des folgenden Aktes angegeben ist, verwandelt sich die Bühne seinen Worten entsprechend» (*Nebentext*, ebd.). Diese Verwandlung ist der filmischen Technik der Überblendung vergleichbar. Sie ist analog zum Übergang von Hoffmanns erster Erzählung zur eigentlichen Oper im Vorspiel von *Les Contes d'Hoffmann* (1881) konstruiert. Auf die Oper nimmt Goetz im zweiten der folgenden Einakter, *Barcarole*, explizit Bezug. Als Unterschied ist das Personal in der Opernvorlage teilweise identisch – denn Hoffmann *erlebt* als Figur auf der Ebene der Intradiegeese die Geschichten, die er erzählt. Aber er *spielt* diese Geschichten nicht als Schauspielerfigur, deshalb handelt es sich auch nicht um ein Theater im Theater.

Das Nachspiel wird bei Goetz erst nach den drei Einaktern gezeigt wird (analog zu den drei Akten von Hoffmanns Erzählungen), es schließt thematisch aber direkt an das Vorspiel an: Barnowsky zeigt sich von der Lesung des Manuskripts begeistert – was möglicherweise auch auf die noch immer auf ihn gerichtete Pistole zurückzuführen ist (Seifenblasen: Nachspiel, 1059). Er scheint tatsächlich bereit, die drei Einakter aufzufüh-

ren, und lässt Toni Friedrich sogleich eine Kritik dazu abgeben, welche die Sekretärin Fräulein Braun mitprotokolliert:

BARNOWSKY *zu Friedrich*: Los, Toni!

FRIEDRICH: Also, erstens hasse ich Einakter und zweitens liebe ich sie, wenn du weißt, was ich meine?

BARNOWSKY: Kein Mensch weiß je, was du meinst! Weiter!

FRIEDRICH: Worauf es ankommt, ist ...

BARNOWSKY: Quatsch nicht! Haben sie dir gefallen oder nicht?

FRIEDRICH: Sehr haben sie mir gefallen. Ich habe gelacht, ich war gepackt, manchmal auch ein bißchen gerührt – [...]

FRIEDRICH: Die Gedanken, besonders in dem ersten Stück, sind gar nicht so blödsinnig, wie es scheint! Würde der Autor keinen Humor haben, sondern sich ernst nehmen, würde man ihn teils anbeten als Genie, teils verlachen als Idioten. So aber macht er sich selber über sich lustig und nimmt uns damit die Möglichkeit, uns über ihn lustig zu machen, weshalb wir ihn ernst nehmen müssen.

BARNOWSKY: Wer kann das wieder verstehen! Ich bestimmt nicht!

(Seifenblasen: Nachspiel, 1060)

Durch das Auftreten von Toni Friedrich nimmt Goetz mögliche Kritiken der Einakter vorweg und reflektiert seine eigenen Stücke. Die Inhalte dieser Stücke sind so unterschiedlich, dass es schwierig ist, sie auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Gleichzeitig handelt es sich um die karikierende Darstellung eines Kritikers, der sich teilweise in offensichtlichen Widersprüchen verstrickt, wie im folgenden Paradoxon: «[E]rstens hasse ich Einakter und zweitens liebe ich sie» (ebd.). Durch die Kommentare des Theaterdirektors wird ferner ein Vorurteil gegenüber Kritikern zur Sprache gebracht, nämlich ihre umständliche, schwer zugängliche Ausdrucksweise. Die Fachsprache der Kritiker wird thematisiert und von Toni Friedrich parodiert – hier handelt es sich teilweise auch um eine Travestie durch Imitation des Kritikerstils – wobei sich die Frage stellt, auf *wessen Stil* hier möglicherweise referiert wird. Anschließend werden die Zuschauer aufgefordert, ihr eigenes ästhetisches Empfinden zu reflektieren:

FRIEDRICH: Es [=das Stück; M.H.] ist ja auch nicht für Theaterdirektoren, sondern fürs Publikum bestimmt! Also, neben dem Takt, der darin besteht, daß er nicht nur andere, sondern auch sich selbst durch den Kakao zieht, zeigt der Autor Herz und Geist. Oft nachdem er den Pelion auf den Olymp und den Ossa auf den Pelion getürmt hat, präsentiert er uns eine Seifenblase.

BARNOWSKY: Ist das gut oder schlecht?

FRIEDRICH *sich in Feuer redend*: Das ist g u t ! Eine Seifenblase, leuchtend in allen Farben des Regenbogens, die er im selben Moment, wo er sie gezaubert hat, auch schon zerplatzen läßt! Es wäre ihm ein leichtes gewesen, ernst und hochtrabend zu werden. *Zu Mr. Carpenter, der sich gerade mit seiner Frau unterhielt*: Aber haben Sie das getan?

MR. CARPENTER: Habe ich das getan?

FRIEDRICH *ihn auf die Schultern klopfend*: Nein, das haben Sie nicht getan!

MR. CARPENTER *von seinem Rhythmus angesteckt*: Nein, das habe ich n i c h t getan!

FRIEDRICH: Und das ist großartig! Und deshalb sage ich ...

BARNOWSKY: Du hast genug gesagt! Gefällt es dir oder nicht?

FRIEDRICH: Es g e f ä l l t mir! Ob es dem Publikum gefallen wird ...?

BARNOWSKY: Es gefällt ihm!

(Seifenblasen: Nachspiel, 1060f.)

Dem Publikum wird also viel zugetraut, denn ihm bleibt das endgültige Urteil über die Einakter überlassen⁷² – wird doch der Theaterdirektor in überzeichneter Weise als ziemlich begriffsstutzig dargestellt, und auch an den Fähigkeiten des Kritikers kann gezweifelt werden. Gleichzeitig ist im Vor- und Nachspiel ironischerweise nur gerade Barnowsky als einziger Vertreter des Publikums präsent, und er ist natürlich derjenige, der als Theaterdirektor den Zuschauergeschmack mitprägen kann. Neben einigen auf Goetz' Stücke zutreffenden Punkten, zum Beispiel dem Hinweis auf den Autor, der sich nicht allzu ernst nimmt, sowie einer einleuchtenden Erklärung des Titels *Seifenblasen* (siehe obiges Zitat), weist Friedrichs Kritikersprache auch selbst-parodistische Züge auf. Dies gilt etwa für die Vermischung verschiedener Sprachebenen. Einerseits versucht er sich der Sprache eines Literaturkritikers anzunähern (beispielsweise durch den Verweis auf die Mythologie), andererseits enthält seine Ausdrucksweise viele eindeutig der Umgangssprache entnommene Formulierungen, etwa «durch den Kakao ziehen» (ebd.) oder «gar nicht so blödsinnig» (ebd.), ebenso die Wendung «verlachen als Idioten» (ebd.), die in einer echten Kritik nicht zulässig wären. Mit der Erwähnung der mythologischen Berge spielt Goetz möglicherweise auf Kleists Tragödie *Penthesilea* an:⁷³

MEROE: Du willst auf diesem Platze noch –?
 PENTHESILEA: Nichts, nichts, gar nichts, was sie erzürnen sollte. –
 Den Ida will ich auf den Ossa wälzen,
 Und auf die Spitze ruhig bloß mich stellen.
 DIE OBERPRIESTERIN: Den Ida wälzen –?
 MEROE: Wälzen auf den Ossa –?
 (Penthesilea: 9. Auftritt, 55)

Die Verwechslung der Reihenfolge der mythologischen Berge bei Goetz wirkt als selbst-ironische Parodie des Kritikers. Am Ende des Nachspiels wird nochmals die übertriebene Geschäftstüchtigkeit des Theaterdirektors aufgezeigt, der durch diese übersteigerten Züge als Typ erscheint: Herr Tischler, überwältigt davon, dass sein Stück auf positives Echo gestoßen ist, hat soeben einen Schwächeanfall erlitten:

MRS. CARPENTER: Er kann es nicht fassen! Ich glaube, er ist ohnmächtig! *Sie streichelt seinen Kopf.*
 BARNOWSKY [...]: So? Schade, daß er nicht tot ist.
 MRS. CARPENTER: Wie meinen Sie?
 BARNOWSKY [...]: Ein toter Schriftsteller ist mehr wert als zwei lebende!
 MR. CARPENTER: Wie war das?
 BARNOWSKY: Tote Autoren ziehen mehr!
 MR. CARPENTER: Das ließe sich doch einrichten!

⁷² Dieser Respekt vor dem Publikum kommt ebenfalls in Guitrys Stücken zur Sprache, während Coward dieses Thema weniger auf der Bühne, aber zum Beispiel in seiner Autobiographie angesprochen hat (siehe Kap. 11.5.).

⁷³ Kritiker Friedrich nimmt hier (wie vor ihm Kleist) Bezug auf die griechische Mythologie, wobei er die Reihenfolge bezüglich der Stapelung der Berge durcheinanderbringt. Eigentlich ist der Pelion der oberste der drei Berge. (vgl. Tripp 1991, 399 und 415). Der Stoff wird in Homers *Odyssee* thematisiert: «Als Otos und Ephialtes planten, den Himmel zu stürmen, türmten sie zwei weitere Berge auf die Spitze des Olymp» (Tripp 1991, 390).

BARNOWSKY: Wie meinen Sie das?
 MR. CARPENTER: Ich könnte mich erschießen.
 BARNOWSKY *begeistert*: Das wäre natürlich ... g r o ß a r t i g !
 FRIEDRICH: *erstaunt*: Das würden Sie ...?
 MR. CARPENTER: Klar! Wenn Sie dafür meine Einakter ansetzen und es für zuträglich halten ...?
 FRIEDRICH: Aber nein!
 BARNOWSKY: Aber ja, Toni! Für diese blödsinnigen Einakter wäre es unbedingt besser.
 MR. CARPENTER: Wieso blödsinnig auf einmal? Ich denke, sie haben Ihnen gefallen!
 (Seifenblasen: Nachspiel, 1061)

Der Theaterdirektor geht also für den Erfolg eines Theaterstücks buchstäblich über Leichen. (Auf dieses Motiv hat übrigens Kreisler auf ähnliche Weise in seiner satirischen Oper *Der Aufstand der Schmetterlinge* (2000)⁷⁴ zurückgegriffen.⁷⁵) Näher wird auf diese und andere Direktorenfiguren an anderer Stelle eingegangen (siehe Kap. 11.4.).

Tischler setzt die Forderung des Direktors in die Tat um, als ihm seine Frau ein Papiermesser reicht: «Er stößt sich das Messer in die Brusttasche und fällt [...] um.» (*Nebentext*, Seifenblasen: Nachspiel, 1062). Barnowsky reagiert darauf enthusiastisch:

BARNOWSKY *voll ehrlicher Begeisterung*: Worauf warten wir noch? Fräulein Braun, trommeln Sie mir alle Reporter zusammen, die Sie erreichen können! ... Mein Gott, das gibt eine Reklame! ... Die Konkurrenz wird kochen, siedern, platzen! ... Toni, das müssen wir feiern! Laß uns einen heben! Fräulein Braun! A propos «einen heben»! Heben Sie ihn auf und schaffen Sie ihn raus. *Mrs. Carpenter übermütig auf die Schulter klopfend*: O.K. ... ach so! Sie sind ja nur Deutsche! ... Mein herzlichstes ... Das gibt ein Geschäft! Toni, wo bist du denn? *Erwischt ihn am Arm und zieht ihn hinaus*. Das nenne ich Zusammenarbeit! Da könnte sich mancher Autor ein Beispiel nehmen!
 (Seifenblasen: Nachspiel, 1062)

Tischlers Tod erweist sich jedoch als inszeniert.⁷⁶ Es handelt sich dabei um die Wiederaufnahme eines bereits dagewesenen Elements, also um strukturelle Komik⁷⁷ – vgl. dazu das zweite Stegreiftheater im zweiten der Einakter (Barcarole: I, 1013). Der Autor Tischler wendet sich am Ende des Stücks in einer Art Epilog direkt ans Publikum.

⁷⁴ Datierung nach: Fink (2013): Georg Kreisler [Onlinefassung]. URL: <<http://www.kabarettarchiv.at/Bio/Kreisler.htm>> (22.05.2013).

⁷⁵ In Kreislers Oper geht es darum, dass zwei der Hauptpersonen, Daniel und Erik, an einer Oper schreiben. Wie die Theaterstücke in Goetz' Vorspiel wird diese Oper, obschon beendet, während dreißig Jahren nie aufgeführt. Die Autoren haben lediglich Absagen erhalten, kein Opernhaus hat das Stück inszenieren wollen. Noch klarer geht ein möglicher Bezug auf Goetz' Stück aus der Beschreibung der folgenden Szene (aus dem dritten Akt) hervor: «Plötzlich entdeckt Erik in Daniels Tasche einen Brief von der Metropolitan Opera New York. Man sei begeistert von der Oper *Der Aufstand der Schmetterlinge* und wolle sie aufführen. Späte Genugtuung bei den Künstlern macht sich breit, bis Daniel ein Postscriptum im Brief findet. Gemäß der Tradition der Metropolitan Opera könne man das Werk allerdings nur spielen, falls der Komponist bereits tot sei. In Aufopferung für sein Werk schluckt Daniel eine Zyankalikapsel» (Kursive Hervorh. M.H.). KIP Media im Internet (2004): Programme von Georg Kreisler. *Der Aufstand der Schmetterlinge*. Satirische Oper in drei Akten. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.kip-media.de/progs/krprogs/krprog641.htm>> (22.05.2013).

⁷⁶ Auch dieses Element hat eine mögliche Entsprechung in Kreislers viel später entstandener Oper, wo Barbara vermeintlich stirbt, was sich dann aber als Täuschung herausstellt. Vgl. KIP Media im Internet (2004): Programme von Georg Kreisler. *Der Aufstand der Schmetterlinge*. Satirische Oper in drei Akten. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.kip-media.de/progs/krprogs/krprog641.htm>> (22.05.2013).

⁷⁷ *Strukturelle Komik* wird im Reallexikon definiert als die «mehrmalige Wiederkehr identischer, spiegelverkehrter oder überraschend abgewandelter Handlungseinheiten» (Fricke/Salvisberg 1997, 279f.).

MRS. CARPENTER *bei Mr. Carpenter kniend*: Du darfst aufstehen, Liebling, und noch ein paar Schlußworte sagen.

MR. CARPENTER *steht auf*: Ich bin sprachlos! Und angenehm überrascht ... *Er klopft sich den Staub von den Knien und kommt dabei an den Souffleurkasten und spricht nunmehr direkt ins Publikum ...* wie kinderleicht es ist ... *er wischt sich unauffällig den Schweiß von der Stirn ...* ein Stück an einem deutschen Theater anzubringen! I t h a n k y o u !

VORHANG

(Seifenblasen: Nachspiel, 1062)

Wie eine Seifenblase zerplatzt die Illusion des Autors, der nach der Begeisterung des Direktors einen Moment lang vergeblich geglaubt hatte, die Aufführung seines Theaterstücks sei leicht zu erreichen (vgl. ebd.). Indessen spricht grundsätzlich nichts gegen eine solche, selbst wenn sein Autor am Leben bleibt. Der Tod würde – in der Logik des Direktors – lediglich das Interesse der Besucher für die Stücke vergrößern.

Ähnlich wie Goetz in seinem Vor- und Nachspiel zu den *Seifenblasen* setzt Dürrenmatt in *Der Meteor* (Uraufführung 1966, Wiener Fassung 1978)⁷⁸ das wiederholte Auf(er)stehen eines Toten als Element struktureller Komik ein⁷⁹. Dürrenmatt dient dies indessen nicht nur als komischer Theatereffekt, sondern er treibt diesen mit letzter Konsequenz auf die Spitze: Schwitter, der Nobelpreisträger (also ebenfalls eine Autorenfigur, aber eine erfolgreiche) wird im *Meteor* mehrfach für tot gehalten, erwacht aber jedes Mal wieder zum Leben.⁸⁰ Seine letzten Manuskripte hat der Autor im Ofen verbrannt. Indessen wird in der Presse bereits die Nachricht seines (baldigen) Todes verbreitet wird, ähnlich wie Barnowsky dies für Tischlers Ableben plant (Dürrenmatt: *Der Meteor*: I, 13; vgl. *Seifenblasen*: Nachspiel, 1062). Auch bei Dürrenmatt tritt zudem ein Kritiker auf, nämlich «Starkritiker Friedrich Georgen» (vgl. *Nebentext*, Dürrenmatt: *Der Meteor*: II, 54),⁸¹ dessen Totenrede auf den Nobelpreisträger (ähnlich wie jene von Toni Friedrich) auf der Bühne angehört und kommentiert wird (ebd., 54f). Das Interesse

⁷⁸ Datierung nach: *Paratext*, *Der Meteor*, 10. Entstanden ist die Komödie 1964. Mir liegt die Wiener Fassung von 1978 vor.

⁷⁹ Im Stück kommen mehrere Tote vor. Schwitters Aussage im ersten Akt: «Schafft die Leiche weg» (*Der Meteor*: I, 30) – und später jene von Glauser: «Auf Ihre Verantwortung. Schaffen wir den Pfarrer in den Korridor» (ebd., 31) erinnern an Barnowskys Äußerung bei Goetz: «Heben Sie ihn auf und schaffen Sie ihn raus.» (*Seifenblasen*: Nachspiel, 1062). Später sollen auf Schwitters Wunsch die «Kränze vor die Türe» geschafft werden (ebd.: II, 65, 68). Falls sich Dürrenmatt von Goetz inspirieren liess, was durch die mehrfachen Hinweise wahrscheinlich ist, so wäre es nicht das erste Mal, Scholdt hat dies bereits für *Der Besuch der alten Dame* nachgewiesen (Scholdt 1976, 720-730).

⁸⁰ Schwitter kommentiert seine Auferstehung mit den Worten: «Das Theater beginnt wieder von vorne» (*Der Meteor*: I, 40, siehe auch ebd., 78 f.).

⁸¹ Der Nobelpreisträger Schwitter sagt im Stück über den Kritiker Friedrich Georgen, als dessen Nachruf im Radio ausgestrahlt wird: «Vierzig Jahre verriß mich dieser ästhetische Oberplauderer. Sein Recht, aber seinen Nekrolog über mich höre ich mir nicht an» (*Der Meteor*: I, 13). Durch die Ähnlichkeit des Kritiker Namens stellt sich die Frage, ob die beiden Autoren möglicherweise auf die gleiche Person referieren. Der Stil der beiden Parodien weicht indessen ziemlich voneinander ab und bei Goetz ähnelt er der Kritik im Vor- und Nachspiel zu *Hokuspokus*. Wegen der Namensgebung kommt (insbesondere bei Dürrenmatt) vor allem der «Berliner Kritiker Friedrich Luft» in Frage. Diese Vermutung äußert auch Zolke (2005, 66, Anm.15). Sicherlich zielte Dürrenmatt mit der Kritikerfigur – genauso wie Goetz – auf die zeitgenössische Kritik. Friedrich Luft schrieb auch Kritiken zu Goetz' Stücken.

Barnowskys am Tod des Dichters bei Goetz kann in Dürrenmatts Komödie mit jenem des Arztes Professor Schlatter verglichen werden, der den Tod seines prominenten Patienten gegenüber offiziellen Kreisen vorausgesagt hatte und nun darauf hofft.⁸²

Obwohl es sich beim hier besprochenen Theaterstück von Goetz um ein Vor- und Nachspiel mit eigenständigem Personal handelt (vgl. Pfister 2001, 300), weist es Ähnlichkeiten mit einer Theater-im-Theater-Struktur auf (vgl. Tabelle 1). Seine autonome Handlung zeigt die Rache eines Komödienautors. Ein schematischer Überblick soll nochmals den Aufbau der *Seifenblasen*-Serie (1963) verdeutlichen, nämlich deren virtuose Verschachtelung und die Bezüge zwischen den verschiedenen Ebenen. Das erste Schema zeigt den Aufbau der *Seifenblasen*-Trilogie, deren zweites Stück *Die Barcarole* ist (siehe unten, 316). Als einziges der Stücke enthält *Die Barcarole* Binnendramen.

⁸² «Verehrtester, Sie waren so licherlich, nicht zu sterben, seien Sie nun wenigstens so anständig, sich in meine Haut zu versetzen! Wenn ich Ihnen in der Klinik eine Spritze gegeben hätte, wären Sie längst begraben, gebe ich sie Ihnen jetzt, läßt der Staatsanwalt m i c h begraben. Begreifen Sie denn meine Zwanglage nicht? *Tobt*. Es ist schauerlich. Die denkende Welt ist von meiner Lächerlichkeit überzeugt und die glaubende von Ihrer Auferstehung [...] Für die einen bin ich verblödet und für die anderen von Gott veräppelt, so oder so bin ich blamiert. *Setzt sich an den Tisch*. Daß mir ausgerechnet ein Nobelpreisträger auferstehen muß» (Der Meteor: II, 80).

Seifenblasen	1. Stück	2. Stück der Trilogie	3. Stück	Seifenblasen
Vorspiel Das Vor- und Nachspiel ist dem Rahmen zu <i>Les Contes d'Hoffmann</i> vergleichbar. Bei Goetz tritt ein fiktiver Autor mit seiner Gattin auf, nämlich die «falschen» Amerikaner, Mr. und Mrs. Carpenter. Die Bühnenwerke des Autors werden dem Theaterdirektoren unter Anwendung von Gewalt «vorgelesen». Sie werden dem Publikum jedoch als Aufführung gezeigt.	Ausbruch des Weltfriedens (ein nicht metatheatrales Stück, abgesehen vom Vorlesen des Nebentextes im Vorspiel)	Die Barcarole Dieses Stück enthält mehrere Drameneinlagen: Einerseits <i>Hamlet</i> als (nicht gezeigte) Aufführung des Binnendramas, andererseits mehrere Stegreiftheatereinlagen, die zum Teil Variationen zum Hamlet-Stoff beinhalten, aber auch musikalische und freie Improvisationen sowie Bezüge zu verschiedenen Opern aufweisen.	Bärengeschichte Dieser Einakter enthält Aussagen zum Film und zu Hollywood, es handelt sich um eine Wiederaufnahme der USA-Thematik, die im Vorspiel durch das Auftreten von Herrn und Frau Carpenter angesprochen wird.	Nachspiel Der Theaterdirektor will die «vorgelesenen» Theaterstücke zwar aufführen, fände es aber werbewirksamer, wenn sich der Autor das Leben nähme. Der vorgetäuschte Selbstmord des fiktiven Autors im Nachspiel stellt eine Parallele zum fingierten Mord im zweiten Stegreiftheater der <i>Barcarole</i> dar.

Tabelle 1: Aufbau der *Seifenblasen*

Theatereinlage im Theater: die (nicht gezeigte) Aufführung	1. Stegreiftheatereinlage im Theater	Nicht-theatrale Erzähleinlagen	Intermediale und intergenerische Verweise: Musikalische Opernzitate und sprachliche Verweise auf Opern	2. Stegreiftheatereinlage im Theater
<i>Hamlet</i> von Shakespeare wird gespielt. Einen Teil der Aufführung verfolgen die Schauspieler hinter der Bühne akustisch mit. Der Zwischenakt von <i>Hamlet</i> wird angekündigt.	Während der Pause parodieren die Schauspieler in der ersten Stegreiftheaterdarbietung den <i>Hamlet</i> -Stoff. Die Repliken sind meist gereimt, die <i>Hamlet</i> -Rollen werden teilweise beibehalten, die Zitate aus dem Stück werden zum Teil anderen Figuren in den Mund gelegt. Angedeutet wird die Nebenbuhlerschaft zweiter Schauspieler um eine Frau.	Die drei epischen Einlagen bei Goetz verweisen auf die drei Akte der Oper <i>Hoffmanns Erzählungen</i> und auf E.T.A. Hoffmanns Werke. Es werden Geschichten um die Oper erzählt.	<i>Die Barcarole</i> : Das Gondellied aus <i>Hoffmanns Erzählungen</i> , auf das der Titel des Stücks verweist, wird als musikalisches Zitat angespielt. Aus <i>Hoffmanns Erzählungen</i> entnommen ist ebenfalls das Lied «Meine erste Liebe hieß Olympia» (<i>Barcarole</i> : 1001). Daneben kommen weitere Musikeinlagen aus Opern (aus Humperdincks <i>Hänsel und Gretel</i>) und Märchenbezüge vor.	Im 2. Stegreiftheater tritt eine Dichterfigur auf – wie in der Oper <i>Hoffmanns Erzählungen</i> . Es geht wiederum um die Rivalität zweier Konkurrenten, die um die gleiche Frau werben. Gespielt wird nun eine Liebestragödie in Versen mit Musik und Tanz. Der Wettstreit weist Parallelen zu Wagners Oper <i>Die Meistersinger aus Nürnberg</i> auf. Diesmal schlüpfen die Schauspieler nochmals in neue Rollen. Es finden sich erneut vielfältige Bezüge zwischen Binnenhandlung und Rahmenhandlung.

Tabelle 2: Aufbau des Einakters *Die Barcarole*

Zusätzliche Informationen zu Goetz' Einakter *Die Barcarole* und der *Seifenblasen*-Serie sind den anderen Kapiteln zu entnehmen (siehe vor allem Kap. 7.1., 7.2. und Kap. 8.5.). Meines Erachtens kann man die *Seifenblasen*-Trilogie insgesamt als ein metatheatrales Schlüsselwerk Goetz' betrachten – darunter besonders das Vor- und Nachspiel sowie der zweite Einakter, *Die Barcarole*). In keinem anderen Werk hat Goetz das intertextuelle Spiel mit dem Theater im Theater und die Verweise auf andere Kunstformen und Medien so weit getrieben. Eigentliches Theater im Theater findet sich indessen nur im zweiten Stück dieser Serie. Die drei Einaktereinlagen scheinen geradezu drei unterschiedliche, aber typische Goetz'sche Stücke zu verkörpern: Das nicht metatheatrale Salonstück und Konversationsstück im ersten Einakter, die metatheatrale, intertextuelle Parodie im zweiten Einakter sowie das hollywood-kritische Stück im dritten Einakter, welches intermedial das (amerikanische) Filmbusiness parodiert, daneben daneben viele farcenhafte situationskomische Effekte aufweist, was sich auch in der vereinzelt grob wirkenden Sprache zeigt.⁸³

Unterhaltungen, die wie hier bei Goetz das Thema des Theaters zum Inhalt haben, fehlen bei Guitry im Rahmen eines Vor- und Nachspiels weitgehend. Eine Ausnahme stellt *Quand jouons-nous la comédie?* (1935) dar, da darin metatheatrale Aussagen vorkommen. Nun ist der Rahmen des Stücks zwar als *Prologue* und *Epilogue* benannt (also mit den französischen Begriffen, die hier ein *Vor- und Nachspiel* bezeichnen), insbesondere der *Epilogue* weist jedoch *identisches Personal* auf und soll deshalb nicht als Nachspiel, sondern als eigentliche Rahmenhandlung klassifiziert werden. In *Quand jouons-nous la comédie?* sind eigentliche Aufführungen im Theater enthalten, zunächst eine Oper im Theater und später ein Theaterstück im Theater (siehe Kap. 8.3.). Die Schauspieler vollziehen in diesem vermeintlichen Vor- und Nachspiel also einen Rollenwechsel. Abgeschlossen wird die Komödie, wie erwähnt, durch ein Nachspiel, das allerdings nicht die direkte Fortsetzung des Vorspiels darstellt wie in den Beispielen bei Goetz – Die beiden Teile sind weitgehend autonom. Das Nachspiel weist sich dennoch als Teil einer Rahmenhandlung aus, denn es zeigt die Schauspieler als Privatpersonen. Der *Prologue* hat trotz der darin eingefügten Oper im Theater durchaus Ähnlichkeiten mit typischen Vorspielen bei Goetz: Er spielt im Büro des Theaterdirektors. In der Regel wird bei Guitrys anderen

⁸³ Obschon dieser letzte Einakter meines Erachtens der am wenigsten gelungene der *Seifenblasen*-Serie ist, scheint mir auch dieser repräsentativ für Goetz' Werk und seine (Anti-)Hollywood-Stücke.

Stücken insbesondere in eigentlichen Rahmenhandlungen über das Theater (im Theater) gesprochen.

Eine ähnliche Prolog-Technik wie in Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* beschreibt Simsolo für Guitrys Film *Le Trésor de Cantenac* (F, 1950).⁸⁴

[N]ous découvrons Guitry jouant Guitry derrière sa table de travail, quand son valet de chambre entre lui annoncer l'arrivée de visiteurs. Il les désigne sous leur véritable nom d'acteur, mais dans la fonction qu'ils vont assumer dans la fiction (par exemple : Roger Legris, Idiot du village).

(Simsolo 1988, 125)

Guitry verändert also den Filmvorspann in ungewohnter Weise zum Metafilm. Bereits bei Shakespeare kündigt Quince im Prolog auf ähnliche, parodistische Weise die Rollenverteilung an: «You, Nick Bottom, are set down for Pyramus.» (*A Midsummer Night's Dream: II, scene 2*, 225). Guitry wird im Film außerdem als Regisseur gezeigt, wie er telefonisch eine Film Equipe organisiert (siehe Simsolo 1988, 125). Diese Sequenz ähnelt den Theaterbüro-Szenen bei Goetz insofern, als beide Male das Funktionieren des Theater- respektive Filmbetriebs aufgezeigt wird. Das metaliterarische Element wird bei Guitry noch weiter getrieben, indem er die Schauspieler gleichzeitig unter ihrem richtigen und ihrem fiktiven Namen nennt.⁸⁵ Ein Spiel mit der Fiktion (und der Wirklichkeit) – wie Guitry, der im erwähnten Film Guitry spielt – treibt jedoch auch Goetz, indem er dem Theaterdirektor im Vorspiel zu den *Seifenblasen* den Namen *Barnowsky* verleiht. Denn Victor Barnowsky war der echte Name seines ehemaligen Theaterdirektors (*Seifenblasen*: Vorspiel, 952, vgl. Knecht 1970, 21, 32). Bei Coward fehlen in den analysierten Stücken vergleichbare Szenen.

Die Technik einer vorbereitenden Rahmenerzählung, die anschließend, wie in den *Seifenblasen*, als Aufführung inszeniert wird, wendet Goetz in verschiedenen weiteren Stücken an: *Hokuspokus* (Urfassung 1927)⁸⁶, *Der Lügner und die Nonne* (1929)⁸⁷ sowie *Dr. med. Hiob Prätorius* (Urfassung 1932⁸⁸, Neufassung 1946⁸⁹). In der Urfassung von *Hokuspokus* kommt, wie erwähnt, ebenfalls eine Manuskript-Lesung vor, die sich mit der ei-

⁸⁴ Datierung nach: Lorcey 2007, 337.

⁸⁵ Ähnlich geht Goetz innerhalb der *Barcarole* vor, jedoch in umgekehrter Reihenfolge: Dort treten die Schauspieler zuerst als Figuren aus Hamlet auf, und erst später, mehr durch Zufall, erfährt das Publikum die Namen, welche sie in der Rahmenhandlung tragen.

⁸⁶ Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 216.

⁸⁷ Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 216.

⁸⁸ Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 216.

⁸⁹ Knecht nennt als Aufführungsdatum der Neufassung (*Stadttheater*, Zürich) das Datum vom 31.10.1946 (vgl. Knecht 1970, 106). Dasselbe Datum erwähnt der Eintrag im Theaterlexikon der Schweiz: Marschall (2005): Curt Goetz. In: Kotte (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Bd. 1. Zürich, 729-731. [Onlinefassung]. URL: <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Curt_Goetz> (22.05.2013). In Österreich (*Volksoper*, Wien) fand 1957 eine Aufführung der Neufassung statt (vgl. Knecht 1970, 199). Der Film erschien 1950 (vgl. Knecht 1970, 217).

gentlichen Aufführung deckt. Dasselbe Prinzip wendet Guitry in seinem Einakter *Courteline au travail* (1934) an (siehe unten). In den restlichen hier angesprochenen Stücken bilden jedoch mündliche Erzählungen (die also scheinbar nicht auf einer schriftlichen Textvorlage beruhen) den Übergang zum nachfolgend aufgeführten Schauspiel.⁹⁰

Auch das Vor- und Nachspiel zur Urfassung von *Hokuspokus* spielt (wie die später entstandenen *Seifenblasen*) im «Theaterbüro» (siehe Hokuspokus (U): 391) – in der Neufassung entfallen jedoch Vor- und Nachspiel. Der Direktor eröffnet den Anwesenden im Vorspiel: «Ich bin pleite» (ebd.). Gegenwärtig sind außer ihm ein «Dichter (zugleich Dramaturg)» (ebd., 390), eine «Kassiererin» (ebd.), ein «Kritiker» (ebd.) namens «Knorr» (ebd., 391) und «Elfzenthäl» (Hokuspokus (U): 391) als Darsteller (vgl. ebd.) – Er heißt gleich wie bereits der Schauspieler aus dem früheren Stück *Nachtbeleuchtung*.⁹¹ Dem Autor verleiht Goetz selbstironisch den Namen «Doktor Dummrian» (ebd.). In seiner Rolle als Zuschauer ist zudem der «Herr Justizrat» anwesend – bereits Tieck ließ im Prolog zu seinem Stück *Der gestiefelte Kater* (1797)⁹² Publikumsvertreter zu Wort kommen, die sich das Binnenstück anschauen und darüber sprechen (vgl. Tieck: *Der gestiefelte Kater*: Prolog, 207ff.). Auf ähnliche Weise äußern sich bei Goetz – nach einer längeren Tirade des Direktors – verschiedene Interessenvertreter.

Alle Anwesenden geben in Goetz' Stück ihre «Meinung über den Niedergang des Theaters» bekannt (Hokuspokus (U): Vorspiel, 393). Gemäß der Kassiererin liegt es an den zu günstigen Eintrittspreisen (vgl. ebd., 393) und an den «Abonnenten» (ebd., 392). Der Kritiker konstatiert: «Viele sind unberufen, wenig auserkoren, möchte mer sprechen» (ebd., 393), was heißen mag, dass es an fähigen Dichtern, guten Darstellern und Zuschauern ebenso zu mangeln scheine wie an engagierten Theaterdirektoren und talentierten Kritikern – wobei er sich selbst wohl davon ausnimmt (vgl. ebd.). Der Theaterdirektor seinerseits schiebt jede Mitschuld am Misserfolg von sich (ebd.). Er verlangt vom Dichter, er solle für die Darsteller «Rollen zum Spielen und nicht Kreuzworträtsel zum Aufsagen» erfinden (ebd., 394) – dessen Stücke scheinen also aufführungstechnisch Probleme zu bereiten. Dem Schauspieler wirft der Theaterdirektor vor: «S i e schmeißen auch die beste Rolle» (ebd.). Auch der Justizrat als Zuschauer darf seine Wünsche ans Theater kundgeben (vgl. unten, Kap 11.5.). Der Kritiker schlägt

⁹⁰ Die Funktion, die ein Vor- und Nachspiels haben kann, beschreibt Goetz' Ehefrau Valérie von Martens so: «*Hokuspokus* ist das erste Stück meines Mannes, das er mit einem Vor- und Nachspiel versah, eine Gepflogenheit, die er später beibehielt, weil sie ihm die Möglichkeit gab, Mißstände der Zeit zu geißeln» (Goetz/von Martens 1962, 391). Gemeint sind vor allem Missstände auf dem Theater. Dies trifft insbesondere auf das Vor- und Nachspiel zu *Seifenblasen* und *Hokuspokus* zu.

⁹¹ Vgl. auch Ehlers 1997, 152, Anm. 74.

⁹² Datierung nach: Schöpflin 1993, 88.

schließlich vor, «Miramteller» zu spielen (vgl. ebd., 395), und der Direktor zeigt sich davon ähnlich begeistert, wie es Barnowsky in den *Seifenblasen* anfänglich von Carpenter war:

DIREKTOR: *sehnstüchtig*: Lugemal Miramteller! Sehr richtig! [...] Das ist natürlich der einzige Autor, den man heute spielen kann! Erstens ist er Ausländer und zweitens kann der Mann etwas. Er hat die ganze Welt geblufft! Das soll ihm einer nachmachen!
(Hokuspokus (U): Vorspiel, 395f.)

Nun schaltet sich der Dichter Dummrian in die Diskussion ein: «Ich hätte nämlich e Stick – [...] von Miramdeller» (ebd., 396). Der Direktor ist begeistert und fordert Elfzenthall auf, das Stück vorzulesen. Über die Gattungszugehörigkeit des Bühnenwerks herrscht vorerst Unklarheit: «Um Gottes Willen, das wird doch kein Trauerspiel sein?» (ebd., 398), fragt der Direktor. Der Name *Lugemal Miramdeller* spielt auf Pirandello an, der in seinen Stücken mit den verschiedenen Seinsebenen spielt: Trotz der sächselnden Verfremdung gleicht der Name *Lugemal Miramdeller* dem Namen *Luigi Pirandello* durch seine Vokalfolge und konsonantischen Ähnlichkeiten wie die Verdoppelung des L.⁹³ Ausgehend von den positiven Worten des Direktors über Pirandello kann dabei nicht zwingend darauf geschlossen werden, dass auch Goetz ein Pirandello-Fan war. Der Doppeltitel von Goetz' Stück lautet «*Sollen wir's spielen, oder sollen wir's nicht spielen!*» (ebd., 397)⁹⁴ oder auch «*Die Mücke und der Elefant!*» (ebd.). Im ersten Teil des Titels kann man wohl einen Bezug zu Pirandello sehen kann, weil darin das Verb *spielen* vorkommt.⁹⁵ Inhaltlich passt «*Sollen wir's spielen, oder sollen wir's nicht spielen!*» (ebd.) außerdem zu Pirandello's *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), da dort die Aufführung des Stücks gewissermaßen scheitert. Der zweite Teil des Doppeltitels erinnert an das Sprichwort *aus einer Mücke einen Elefanten machen*.⁹⁶ Als weiterer Untertitel für das Stück wird «*Das Kleisterälchen*» (Hokuspokus (U): Vorspiel, 398.) genannt. Der Schauspieldirektor hält den Titel *Sollen wir es*

⁹³ Dass sich Goetz auf Pirandello bezieht, wurde ebenso von Kiermeier-Debre und Ehlers erkannt (vgl. Kiermeier-Debre 1989, 254; Ehlers 1997, 150) – inwieweit sich dieser Bezug zum Pirandellismo auch im Theaterstück zeigt, darauf wird später eingegangen.

⁹⁴ Kursive Hervorhebung aller hier erwähnter Untertitel; M.H. Bei Goetz in Anführungszeichen.

⁹⁵ In *Sei personaggi in cerca d'autore* wird der zweite Akt von *Il giuoco delle parti* («des «Rollenspiels»» geprobt (Sechs Personen suchen einen Autor: 23.; Hervorh. M.H.) – Pate stand ein echtes Stück gleichen Titels von Pirandello. Das Spiel wird auch in diesem Titel evoziert. Guitrys Stück *On ne joue pas pour s'amuser* wurde bereits 1925 uraufgeführt, also vor *Hokuspokus*, und nimmt wahrscheinlich auf Pirandello Bezug. (Guitrys zweites Stück mit ähnlichem Titel, *Quand jouons-nous la comédie?* entstand erst 1935 und weist ebenfalls Züge des Pirandellismo auf). Möglich ist auch ein Bezug zu Achards Boulevardstück «*Voulez-vous jouer avec moi?* (1923)» (vgl. Corvin 1989, 66).

⁹⁶ Für diese Deutung spricht die Tatsache, dass der Kritiker im Nachspiel den Titel aufgreift und, in Umkehrung der Redensart, über den Autor und sein Stück sagt: «Aus einem Elefanten macht er eine Mücke» (Hokuspokus: Nachspiel, 455). Damit könnte möglicherweise (in Goetz' eigenen Worten) gemeint sein: «Man kann auch Ernstes heiter sagen» (Goetz: Gesammelte Bühnenwerke: Prolog, 6, V. 16.). Ehlers erkennt in diesem Titel eine intertextuelle, «zugegebenermaßen versteckte Anspielung auf Ludwig Tiecks *Die verkehrte Welt* [...]» (vgl. Ehlers 1997, 152, Anm. 74). Sie führt als Beleg ein Zitat Tiecks aus *Die verkehrte Welt* (Szene 5, Ende des dritten Aktes) an, das sie in Bezug auf Goetz' Stück überzeugend deutet. Darin spielt auch Tieck mit den Worten *Mücke* und *Elefant* (vgl. ebd., Anm. 74).

spielen oder sollen wir es nicht spielen für «doppelmystisch» (ebd., 397). «Platterdings faszinierend» (ebd., 398) findet er auch den letztgenannten Titel, wobei sich das Publikum mit ihm fragt: «Das Kleisterälchen! Was ist das eigentlich?» (ebd.). Mit einer solchen (scheinbar!) aberwitzigen Titelgebung, scheint Goetz gewissermaßen auf die Titelwahl des späteren absurden Theaters vorauszuweisen. Er lässt etwa an den unverständlichen Doppeltitel von Ionescos Stück *L'Impromptu de l'Alma ou le caméleon du berger* (1956) denken⁹⁷ (mit deutschem Titel *Impromptu oder der Hirt und sein Chamäleon*) (1957)⁹⁸. Andererseits kann die Begriffserklärung des Dichters bei Goetz – die nicht so wahnwitzig ist, wie sie scheint – teilweise durchaus auf den Inhalt des Stücks bezogen werden, was der Dichter auch selbst im Nachspiel tut.⁹⁹ Die Erklärung der Autorenfigur erscheint gleichzeitig als eine Parodie der Literaturkritik, die sich der Suche nach einer tieferen Bedeutung solcher Titel verschrieben hat. Das Spiel mit der witzig wirkenden Titelgebung wird wiederaufgenommen und erzeugt so strukturelle Komik (vgl. z.B. ebd. 455f.).¹⁰⁰

Im Nachspiel gibt die anwesende Theaterbelegschaft ihre Meinung über das Stück bekannt, dass vermeintlich gerade vorgelesen, für das Publikum aber aufgeführt dargestellt worden ist: Der Justizrat als Vertreter des Publikums urteilt, er «finde es großartig» (Hokuspokus (U): 453), Elfenthals Meinung hängt von der Rolle ab, die er darin übernehmen soll (ebd.) und die Kassiererin denkt nur ans Geld:

Was, Herr Direktor, wenn wir die Preise erheben mechten in demselben Maße, wie wir die schauspielerischen Gagenbezüge herunterdrücken, weil ich nämlich glaube: Das Stück wirrd Kasse machen! [sic]
(Hokuspokus (U): Nachspiel, 453f.)¹⁰¹

⁹⁷ Datierung gemäß *Paratext*, Ionesco: *L'Impromptu de l'Alma*, 9. Auch dort kommt eine komisch wirkende, vermeintliche Erklärung des Titels vor (vgl. ebd., 14).

⁹⁸ Deutscher Titel und Datierung der deutschen Uraufführung nach: Pauli 2013, 209.

⁹⁹ Die absurd wirkende Erklärung des Dichters zur Titelgebung lautet: «Ein Kleisterälchen? Dat is en klainer Aal, nich wahr? So ne Art Älchen. Eigentlich mähr ne Made. Die läbt im Klaister und stirbt. Und wenn mer nach zähn oder siebzähn oder zwanzch Jahren – ganz wurscht – Wasser uff den Klaister kippt, läbt das Klaisterälchen wieder uf. Und weil doch der Herr Kjerulf in den Stick och erscht im Wasser lag ... nee, wie war das?» (Hokuspokus (U): Nachspiel, 456). Die Beschreibung von *Meyers Großem Konversations-Lexikon* zu zeigt, dass der Dichter mit seiner Erklärung gar nicht so danebenliegt, denn das *Kleisterälchen* gehört zu den *Aaltierchen* «Das Essigälchen (Kleisterälchen, *Anguillula aceti*, *A. glutinis* Ehbrenb.), 1–2 mm lang, lebt in verdorbenem Kleister und der auf trübem Essig sich bildenden Haut.» In: Meyers Großes Konversationslexikon [o.V.] (1905): Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. 1. Leipzig und Wien, 7. URL: <<http://www.woerterbuchnetz.de/Meyers?lemma=aaltierchen>> (22.05.2013). Vgl. URL: Faksimile: <<http://www.zeno.org/Meyers-1905/K/meyers-1905-001-0007>> (22.05.2013). Im gleichen Lexikonartikel wird über die *Aaltierchen* – teilweise passend zum Inhalt des Theaterstücks – geschrieben: «manche vertragen das Austrocknen lange Zeit und erwachen bei Befeuchtung wieder aus dem Scheintode.» (ebd.). Der scheinbar im Wasser ertrunkene Ehemann erwacht auch im Stück wieder zum Leben, wie vom Dichter in komischer Verdrehung der Tatsachen angedeutet wird.

¹⁰⁰ Einen ähnlich absurd wirkenden Titel trägt das Stück *Der Lampenschirm*. Eine parodistische Erklärung für den Komödientitel liefert außerdem auch Guity zu seinem Stück *Toá* (siehe Kap. 7.2.).

¹⁰¹ Dialektale Färbungen in den Dialogen folgen, auch orthographisch, dem Originaltext und werden nicht speziell als Abweichung gekennzeichnet.

Knorr schreibt dem Stück eine Kritik, welche parodistischen Charakter hat und im Wortlaut teilweise jener von Toni Friedrich im Nachspiel zu den *Seifenblasen* (1963) ähnelt. So heißt es im (früher entstandenen) Stück *Hokuspokus* – genauso auf Kleists *Penthesilea* anspielend wie in der fast wörtlich mit dem Nachspiel zu den *Seifenblasen* übereinstimmenden Passage (vgl. oben): «Nachdem er den Ossa auf den Pelion getürmt hat, kredenzt er uns eine Seifenblase» (*Hokuspokus* (U): 455; vgl. *Seifenblasen*: Nachspiel, 1060). Im Untertitel *Das Kleisterälchen* versteckt Goetz auch den Bezug zu Kleist, aus dessen *Penthesilea* die intertextuelle Anspielung des Kritikers bezüglich der Stapelung der Berge entnommen ist. (vgl. oben). Dieser Hinweis fehlt in den *Seifenblasen*. Es stellt sich also die Frage, ob in beiden Stücken der gleiche Kritiker gemeint ist oder ob sich Goetz im Vorspiel zu den später entstandenen *Seifenblasen* amüsiert, die letztlich von ihm geschriebene Kritik aus dem Nachspiel von *Hokuspokus* als Selbstzitat in einzubauen (vgl. unten, Kap. 11.3.).

Überraschend verkündet der sächselnde Dichter¹⁰² im Vorspiel zu *Hokuspokus*, indem er seine Verstellung aufdeckt wie Carpenter in den *Seifenblasen*: «Jetzt gann ich's ja sagen! Jetz wo's so gut gefallen had! [...] Das Stick is garnich von Miramdeller – das Stick is von mir!» (*Hokuspokus* (U): Nachspiel, 456). Daraufhin wird er vom Theaterdirektor geohrfeigt (vgl. *Nebentext*, ebd.). Dieser wendet sich mit folgenden Worten an den Dichter:

DIREKTOR: [...] Und Sie glauben, daß Sie uns einen solchen Schmarren vorsetzen dürfen? Einen solchen Reißer? Was? Daß sie den Iris auf den Osiris türmen dürfen?¹⁰³ [...] Sie Kleisteraal! Nun können wir's natürlich nicht spielen! *Verzweifelt*. Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe? Wenn Sie wenigstens Ausländer wären!!

DICHTER *nachdenklich*: Oder gestorben?

DIREKTOR: Wie meinen Sie?

DICHTER: Wenn ich's nu so machte wie dr Held in mein Stick? Dem seine Bilder gefielen och ersch, nachdäm er dod war! Was tut man nicht alles für sei Stick! Wenn ich mersch Läbn nähme?

(*Hokuspokus* (U): Nachspiel, 456; Fußnote M.H.)

Zunächst argumentiert der Direktor unter falscher Verwendung der vom Kritiker geäußerten Begriffe in ausgesprochener Ignoranz – ähnlich wie Barnowsky im Vor- und Nachspiel zur später entstandenen Einakterserie *Seifenblasen*. Wollte man das Drama als Schlüsseldrama lesen, ließe sich vielleicht der echte Barnowsky hinter beiden Direktorenfiguren vermuten. Wie in den *Seifenblasen* (dort unter dem massiven Druck des Direktors) äußert auch hier der Dichter den Vorschlag der Selbsttötung. Dummrian scheint im Nachspiel zu *Hokuspokus* bereit, diese Idee in die Tat umzusetzen, und der Direktor

¹⁰² Im *Raub der Sabinerinnen* ist es Striese, der Theaterdirektor, der sächzelt.

¹⁰³ Anstelle der Namen der Berge, *Ossa* und *Pelion*, die der Kritiker verwendet hatte (vgl. oben) nennt der Theaterdirektor die Namen des Gottkönigs *Osiris* und seiner Gattin *Isis*, die dem Publikum aus Mozarts Oper *Die Zauberflöte* bekannt sein dürften. *Isis* verändert er dabei zu *Iris*.

reagiert auf diesen Vorschlag begeistert (vgl. ebd.). Der zitierte Dialog und die Kritikerrede zeigen auf, wie stark das Vor- und Nachspiel zu den *Seifenblasen* bereits in *Hokuspokus* angelegt ist. In beiden Werken enthalten die Aussagen aus Vor- und Nachspiel Bezüge zum anschließenden Stück. In *Hokuspokus* besteht eine Parallele zwischen der im Nachspiel geäußerten Idee der Tötung und dem Inhalt der vorangegangenen Komödie – denn die Bilder von Maler Kjerulf verkaufen sich im Stück *Hokuspokus* erst erfolgreich, nachdem er verstorben ist. Sein Tod stellt sich aber als bloße Täuschung heraus. Demgegenüber ist im Nachspiel durch den Wunsch des Theaterdirektors «das versöhnliche Dramenende» in Gefahr (vgl. Ehlers 1997, 155).

Goetz Komödie *Hokuspokus* stellt – insbesondere in ihrer Urfassung mit Vor- und Nachspiel – auch ein Zeitzeugnis. Sie erinnert an die Pirandello-Begeisterung in Deutschland, an die Goetz mit seinem Stück anknüpft, indem er diese Mode darin explizit zum Thema macht. Das Stück *Sechs Personen suchen einen Autor* wurde auf Deutsch erstmals im Dezember 1924 in «Max Reinhardts Inszenierung» gespielt (Ehlers 1997, 146). In Paris fand die französische Uraufführung 1923 (als Inszenierung von Georges Pitoëff) statt (vgl. ebd.). In Berlin folgte 1924 die Aufführung des Stückes durch Pirandello und seine eigene Truppe (vgl. ebd.). Und die englische Uraufführung in den USA fand sogar bereits 1922,¹⁰⁴ nur ein Jahr nach der italienischen, statt. Unter *Pirandellismo* als Modeerscheinung versteht man vor allem «die Beweglichkeit der Kategorien Sein und Schein, Wirklichkeit und Spiel, Wahrheit und Lüge, Kunst und Leben etc., damit aber auch das spielerische Selbstbewußtsein des Theaters» (ebd., 147). Diese Themen sind nicht nur bei Goetz zu finden, der sich metatheatral am explizitesten auf Pirandello bezieht, indem er ihn namentlich nennt, sondern auch bei Guitry und Coward, wie die bisherigen Analysen gezeigt haben. Eine solche Zusammenstellung metatheatraler Topoi wird jedoch der ganzen Komplexität der Stücke Pirandellos nicht gerecht. Ehlers stellt die Vorliebe der Pirandello-Fans für das Effektvolle heraus (vgl. ebd.). Sie sieht den Erfolg von Goetz' Stück gerade auch in der Pirandellomode begründet (vgl. ebd.). Dies ist nicht ganz von der Hand zu weisen, es gilt jedoch zu betonen, dass Goetz bereits früher metatheatrale Stücke geschrieben hat (etwa *Der Hahn im Korb* im Jahre 1920) und dass sein *Hokuspokus* letztlich nur vereinzelte Ähnlichkeiten mit Pirandellos Stücken

¹⁰⁴ Vgl. International Broadway Database, The Broadway Lique [o.V.] (2013): Six Characters in Search of an Author. [Onlinefassung]. URL: <<http://ibdb.com/production.php?id=9143>> (22.05.2013).

aufweist (vgl. Knecht 1970, 115).¹⁰⁵ Tatsächlich aber ist *Hokuspokus* Goetz' *erstes* Stück mit Vor- und Nachspiel – wobei diese metatheatrale Form nicht notwendigerweise auf den Einfluss Pirandellos zurückzuführen ist, zumal dessen Stück *Sechs Personen suchen einen Autor* gar kein Vor- und Nachspiel aufweist. Ehlers hält punkto Theatralität bei Goetz fest: Sein Stück «*Hokuspokus*, Fortschreibung der «pirandellismo»-Themen für das Unterhaltungstheater, ist [...] alles andere als experimentell» (ebd., 148) – und meint damit wohl auch, dass das eigentliche Stück kein Theater im Theater darstellt und somit formal – abgesehen vom Vorspiel – als weitgehend geschlossenes Drama erscheint. «Das Ineinander von Spiel und Wirklichkeit wird als erfolgreiches, ausgesprochen theaterwirksames und komödiantisches Thema aufgegriffen» (ebd.), konstatiert sie. Aber trotzdem sei bei Goetz «die Auflösung der dramatischen Fiktion als Möglichkeit» teilweise präsent (ebd.). So spricht sie hinsichtlich seines Stücks *Hokuspokus* von «Verweigerung der Ernsthaftigkeit im Spiel» (ebd., 150) und stellt zusammenfassend fest:

Der Pirandellismo wird Teil dieses Unterhaltungstheaters, das damit ein Moment der Theatermoderne reflektiert und gewissermaßen das eigene Genre modernisiert, ohne dadurch seinerseits Teil der Bemühungen um eine Revolutionierung des Theaters zu werden.
(Ehlers 1997, 151)

Auch diese letzte Feststellung mag für *Hokuspokus* teilweise zutreffen. Sie wird aber sämtlichen metatheatralen Stücken Goetz', auf die Ehlers kaum eingeht, zu wenig gerecht, zumal Ehlers schreibt, dass bei Goetz «das Illusionstheater [...] letztlich nicht in Frage gestellt» werde (ebd., 152). Denn auch wenn auf der Bühne *für* das Illusionstheater Stellung genommen wird, etwa wie in *Nachtbeleuchtung* (1918), stellt dies trotzdem einen Illusionsbruch dar. Ehlers konstatiert jedoch zum Schluss: Obwohl Goetz' «Stück an den bei Schnitzler oder Pirandello inszenierten Umbruch nicht heranreicht, so geht seine Bedeutung doch weit über die Botschaft der Menschlichkeit hinaus, die der Goetz'schen Dramatik allgemein zugesprochen wird» (ebd., 156). Sie verweist hier beispielsweise auf Geissler (1984, 121). Zutreffend ist auch die folgende Feststellung für das eingerahmte innere Spiel: Es durchbricht, so Ehlers, den «komödiantischen Rahmen nicht; seine Auflösung ist dem Stück lediglich als Drohung eingeschrieben.» (Ehlers 1997, 151). In den rahmenden Teilen, also dem Vor- und Nachspiel, ist indessen das Happy End ernsthaft bedroht: «Nimmt man den Tod des Dichters als das Ende von *Hokuspokus* an, so wäre damit die Grenze der Komödie überschritten. Der Tod des Dichters wäre im doppelten Sinne gleichbedeutend mit dem Ende der Komödie», konstatiert Ehlers (ebd., 155). Und gerade, weil das Ende offenbleibt, «[berührt das] Spiel

¹⁰⁵ Knecht sieht dies als Hinweis, dass sich die Parodie letztlich nicht gegen Pirandello als Autor richtet, sondern vielmehr gegen den «deutschen Theaterdirektor, der nicht imstande ist, seine eigenen Pirandellos zu entdecken» (Knecht 1970, 115).

mit der Wirklichkeit, das Goetz' Stück inszeniert, [...] die Grenze dessen, was das Boulevardtheater zulassen kann» (ebd., 156). Ehlers stellt abschließend fest, Goetz Komödie situiere sich «gewissermaßen zwischen traditionellen und den neuen erweiterten Formen» der Avantgarde (ebd., 156).

Im Theaterstück *Der Lügner und die Nonne* (1929) von Goetz tritt ein Dichter auf, der auf Stoffsuche ist. Dies trifft beispielsweise auch auf den Schriftsteller in Cowards Stück *Blithe Spirit* (1941)¹⁰⁶ zu, das aber im Gegensatz zum genannten Stück von Goetz weder Vor- noch Nachspiel enthält. Durch die Thematisierung der Stoffsuche wird metatheatral auf die Fiktionalität des Stücks verwiesen und so getan, als würde sich die Komödie auf reale Ereignisse stützen – ähnlich, wie dies Coward auch in *Blithe Spirit* andeutet. Ein Hellscher sagt einem Dichter «ein Unterhaltungsstück» voraus (Lügner und Nonne: Vorspiel, 542). Es geht in diesem Stück, das zu verfassen ist, offenbar «um eine wahre Begebenheit [...], die sich in einem Kloster abgespielt hat, das hier ganz in der Nähe liegen muß», kündigt der Hellscher an (ebd., 543). «Wahre Begebenheit glaubt kein Mensch», wendet der fiktive Autor zwar im Verlaufe der Diskussion ein (vgl. Lügner und Nonne: Vorspiel, 543). Als Erzählerin des eigentlichen Stücks tritt daraufhin die «Saaltochter» auf (ebd., 539). Sie zeichnet sich durch die Attribute «jung, hübsch, sauber, wie aus dem Ei gepellt und strohdumm» aus (*Nebentext*, Lügner und Nonne: Vorspiel, 539). Es handelt sich um diejenige, die dem Dichter durch ihre mündliche Erzählung den Stoff zum Schauspiel vermittelt – sie wird zwar als eine naive, möglicherweise unzuverlässige Erzählerin eingeführt, das Motiv des fehlerhaften Erzählens wird bei Goetz aber nicht so konsequent lächerlich gemacht wie bei Coward (in *Hay Fever*) oder auch bei Guitry (in *Mariette*). Ihre Schilderung wird nicht inszeniert, sondern direkt danach als Theaterstück aufgeführt. Im Gegensatz zum Vor- und Nachspiel der *Seifenblasen* ist das hier angesprochene Vorspiel in erster Linie einleitenden Charakters, es ist auch vom Umfang her viel kürzer als das nachfolgende Drama in drei Akten. Sie spielen in der Schweizer Bergwelt (vgl. Lügner und Nonne: Vorspiel, 542). Dies zeigt sich auch darin, dass die Saaltochter im Vorspiel gelegentlich eine Art Schweizerdeutsch spricht.¹⁰⁷ Abgesehen von der kurzen Beschreibung der Komödie bestehen kaum inhaltliche Bezüge zwischen Vorspiel und nachfolgendem Theaterstück – ein Nachspiel fehlt hier, also

¹⁰⁶ Datiert nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

¹⁰⁷ Wenn Sie etwa sagt: «I ha vom ä Härr ä Karte übercho, hendr sie nüt gfunde» (Lügner und Nonne, 539), so ist das zwar kein lupenreiner Dialekt, ähnelt aber dem Schweizerdeutschen.

handelt sich also nicht um eine eigentliche Rahmung. Schöpflin spricht in einem solchen Fall von *Induktion* (siehe Schöpflin 1993, 26)

Dr. med. Hiob Prätorius, ein Theaterstück in sechs (Urfassung 1932) respektive sieben Bildern (Neufassung 1946), enthält in beiden Versionen ein Vor- und Nachspiel. Goetz bezeichnet dieses Vorspiel im Nebentext jeweils nicht als solches, sondern als «Erstes Bild» (Prätorius (U): 1, 693 bzw. Prätorius (N): 1, 763).¹⁰⁸ Es bestehen in Bezug auf das Vorspiel wenige Unterschiede zwischen den beiden Versionen, weshalb vor allem auf die Urfassung eingegangen wird. Darin tritt als Schriftstellerfigur «Doktor Watson» auf (Prätorius (U): 1, 693), begleitet von «Sherlock Holmes» höchstpersönlich (ebd.). Goetz lässt also bekannte Figuren aus der Unterhaltungsliteratur auf der Bühne erscheinen.¹⁰⁹ Während Sherlock Holmes gemäß Goetz' Beschreibung «unverändert zeitlos jung» geblieben ist (*Nebentext*, Prätorius (U): 1, 693), ist «Doktor Watson stark gealtert» (ebd.). Damit wird der fiktive Status von Holmes unterstrichen, dessen Beschreibung fast unreal wirkt. Watson hingegen, der Chronist, erscheint als die realistischere Figur von beiden, obwohl er genauso fiktiv ist. Er tritt bekanntlich in den Holmes-Abenteuern von Conan Doyle als derjenige auf, der die Abenteuer niederschreibt. Die Holmes-Geschichten wurden bereits vor Goetz für die Bühne adaptiert. Conan Doyle selbst verfasste drei Bühnenwerke über Sherlock Holmes und Watson.¹¹⁰ Ihnen folgten viele Imitationen und Parodien – als solche kann auch Goetz' Vor- und Nachspiel betrachtet werden, das neben der Übernahme der Figuren explizite Anspielungen auf die Abenteuer enthält. Holmes' Geschichten wurden später ebenfalls verfilmt.¹¹¹

¹⁰⁸ Kursivgedruckte Zahlen verweisen stets auf als Bild bezeichnete Szenen.

¹⁰⁹ Auf ähnliche Weise erscheint bei Guitry die fiktive Figur *Armand Duval* aus dem Roman und der gleichnamigen Komödie *La Dame aux Camélias* von Alexandre Dumas fils auf der Bühne (vgl. *Deburau* (1918), siehe Kap. 6.2.1).

¹¹⁰ Ein Drama in fünf Akten und sechs Bildern entstand unter dem Titel *Sherlock Holmes* im Jahre 1898 (siehe Nordon 1994, 109), ein zweites im Jahre 1910, nämlich *The Adventure of the Speckled Band* (vgl. ebd.). Außerdem wurde ein Einakter, *The Crown Diamond*, im Jahre 1921 uraufgeführt (siehe ebd., 110f.). Das erstgenannte Stück wurde anschließend adaptiert und übersetzt «à l'intention des spectateurs allemands, espagnols et français» (ebd., 109).

¹¹¹ Nordon schreibt: «Dans les années vingt la popularité de Sherlock Holmes est surtout due à sa présence sur la scène, puis à l'écran» (Nordon 1994, 110). Auch wenn Nordon nicht explizit auf Deutschland eingeht, kann vermutet werden, dass die Zuschauer von Goetz' Urfassung (1932) zumindest einige der Theaterstücke kannten, denn neben DoYLES drei Stücken erwähnt Nordon neun weitere Theaterstücke über Sherlock Holmes, die zwischen 1893 und 1910 erschienen (vgl. Nordon 1994, 83). 1921 wurde Sherlock Holmes mit *The Crown Diamond* das erste Mal verfilmt. In der Folge kam er in rund hundert Stummfilmen vor (siehe ebd.). Nordon verweist auch auf die Parallelen zu *Sherlock Holmes* in Bernard Shaws *Pygmalion*, das Goetz als Bewunderer Shaws sicherlich kannte. Shaws Komödie «met en scène deux personnages qui sont la transposition évidente de Holmes et Watson» (Nordon 1994, 115), also Higgins und Oberst Pickering als Pendant zu Holmes und Watson. (vgl. ebd.). Als Goetz' Neufassung 1957 aufgeführt wurde, waren die Abenteuer von Sherlock Holmes bereits von Hollywood verfilmt worden: Nordon verweist auf 13 Tonfilme, die durch «Twentieth Century Fox, et ensuite par Universal Studios» (ebd.) zwi-

Beim Kriminalfall, der bei Goetz im Vorspiel erzählt wird, handelt es sich um die Aufklärung eines tragischen Ereignisses: Dr. med. Hiob Prätorius ist mit seiner Frau kürzlich bei einem Autounfall tödlich verunglückt. Watson liest einen entsprechenden Zeitungsausschnitt¹¹² vor (siehe Prätorius (U): 1, 701). Darin wird selbstreflexiv auch berichtet, dass es der Arzt Dr. Watson gewesen sei (also der Vorleser des Artikels), welcher den Tod festgestellt habe (ebd.). Goetz spielt im Vorspiel mit dem Element, dass es sich bei der Figur Watson wie bei Prätorius um einen Arzt handelt. Darin besteht eine Parallele zwischen Vorspiel und eigentlichem Stück – wobei Holmes durchblicken lässt, dass er Watson als eher unfähigen Arzt betrachte (siehe z.B. Prätorius (U): 1, 712f.), während Prätorius als vorbildlicher Mediziner präsentiert wird. Watson besitzt eine eigene «Praxis» (ebd., 710) und bezeichnet Prätorius, die inzwischen verstorbene Hauptperson des eigentlichen Theaterstücks, als Berufskollegen. Prätorius' Leben sei «von einem Geheimnis umwittert gewesen» (ebd., 699). Den Grund dafür stellt «ein Faktotum» (ebd.) dar, eine rätselhafte Dienerfigur, die Prätorius immer «um sich duldet» (ebd.).

Diese Dienerfigur namens Shunderson tritt anschließend als Erzähler der Handlung im Vorspiel auf (siehe unten). Shundersons Auftauchen ist insofern interessant, als sich herausstellt, dass er mit den zwei Verunglückten im Auto saß – Sherlock Holmes hatte bereits richtig vorausgesagt, dass noch ein Dritter im Wagen gesessen haben müsse. (Gehrke weist in ihrer Dissertation auf ein «Gothic Element» in Form eines «Selbstmordversuchs» in Conan Doyles Erzählung *Stockbroker's Clerk* hin, siehe Gehrke 2004, 97¹¹³ – als ähnliches «Schauerelement» (ebd.) kann im vorliegenden Theaterstück das Auftreten eines Faktotums angesehen werden.)

Bevor Shunderson jedoch die Handlung erzählt beziehungsweise bevor sie als Aufführung gezeigt wird, führen Holmes und Watson eines ihrer berühmten Detektivgespräche zur Aufklärung des Falles, in dem Holmes durch seine schnelle Auffassungs-

schen 1939 und 1946 produziert wurden (mit Basil Rathbone in der Hauptrolle). Den Imitationen folgten Parodien der Sherlock-Holmes-Thematik, Maurice Leblanc verdanken wir «le premier grand pastiche, avec Arsène Lupin dans *Sherlock Holmes arrive trop tard* (1906) et surtout *Arsène Lupin contre Herlock Sholmes* (1908)» (ebd., 114). Zu den «Sherlock-Holmes-Stories», vgl. auch die Dissertation von Constanze Gehrke, 2004. Über Arsène Lupin gibt es eine neuere Verfilmung, die im Titel den Namen des Helden trägt, unter der Regie von Jean-Paul Salomé (ES/GB/IT/FR, 2004). Vgl. IMDb: Arsène Lupin [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0373690/>> (22.05.2013). 2009 erschien zudem eine Hollywood-Verfilmung über *Sherlock Holmes* – dies spricht für die Zeitlosigkeit des Stoffes.

¹¹² Auf die Verwendung eines Zeitungsberichts als Gestaltungsmittel von Conan Doyle selbst, dort am Ende einer Erzählung, weist Gehrke (2004) hin: «Nur selten findet der Fall völlige Aufklärung durch einen Zeitungsbericht am Ende der Erzählung (wie in [*The Memoirs of Sherlock Holmes*] *Stockbroker's Clerk* [...]) oder aber durch eine kurze Schilderung von Watson, der die Ereignisse zusammenfasst [...] – wie z.B. in *Engineer's Thumb*» [...] (Gehrke 2004, 236; zu *Stockbroker's Clerk*, vgl. ebd., 94-97; kursive Hervorh. M.H.).

¹¹³ Das Motiv finde sich auch in *Resident Patient* (Gehre 2004, 97). Auch in der Neufassung zu *Hokuspokus* lässt Goetz einen Geist auftreten, wobei sich die Szene als inszeniert herausstellt.

und Kombinationsgabe auffällt, während sich Watson laut Holmes durch «das etwas schwerfällige Abrollen [s]einer Gedanken» (Prätorius (U): 1, 695) charakterisiert. Genauso typisch für den Arzt sind die «dünnen Resultate [s]einer mühseligen Kombinationen» (ebd.), über die Holmes aussagt, er benötige sie «wie der Schauspieler den Applaus» (ebd.), was hier auch als metatheatraler Vergleich zu werten ist.¹¹⁴ Ebenfalls im Vorspiel tritt ein Kind namens Jacky als ehemalige Patientin von Prätorius auf. Obwohl sie neben dem Vorspiel auch im dritten Bild des eigentlichen Theaters vorkommt, kann sie als Randfigur bezeichnet werden. Damit würde das Kriterium des selbständigen Personals, welches typisch ist für ein Vor- oder auch Nachspiel, noch eingehalten.¹¹⁵

Bei Shunderson, der im Vorspiel die (Erzähler-)Figur darstellt, die den Fall aufklärt, kann jedoch nicht mehr von einer reinen Nebenfigur die Rede sein, denn der Diener erscheint im nachfolgenden Stück in mehreren Szenen zusammen mit Prätorius auf der Bühne. Das Personal des Vorspiels und des eigentlichen Theaters ist also teilweise identisch (was für ein Vorspiel eher untypisch, aber nicht ausgeschlossen ist). Die anderen Figuren des Vorspiels kommen im eigentlichen Stück jedoch nicht mehr vor, obwohl sie als Bekannte von Prätorius und seiner Frau vorgestellt werden. Da im Vorspiel indessen kein Rollenwechsel vorkommt, handelt es sich keinesfalls um ein eigentliches Theater im Theater (Jacky heißt auch im Vorspiel Jacky, sie spielt im Stück keine neue Rolle). Als überlebender Zeuge erzählt Shunderson in einer Rückblende den Inhalt des eigentlichen, in der Folge inszenierten Stückes.

Das Nachspiel («sechstes» bzw. «siebtes Bild» genannt) spielt im gleichen Rahmen wie das Vorspiel. Aber «[d]ie Kerzen sind heruntergebrannt. Das Zimmer ist durch Tabakqualm vernebelt. Watson hält einen Notizblock auf den Knien» (*Nebentext*, Prätorius (U): 6, 756, vgl. Prätorius (N): 7, 839). Hier wird das Ende des Stücks kommentiert und darauf hingewiesen, Prätorius und seine Frau würden in Watsons «Werken weiterleben» (Prätorius (U): 6, 760). Abschließend kommentiert Holmes gegenüber dem Chronisten diesen tröstenden Gedanken von der Unsterblichkeit eines literarischen

¹¹⁴ Es handelt sich um ein eigentliches Krimi-Vorspiel, was nicht verwundert angesichts der Tatsache, dass Goetz unter verschiedenen Pseudonymen Detektiv-Drehbücher für Filme von Joe May schrieb (vgl. Goetz/von Martens 1962, 204). Diesem detektivischen Gespräch ähneln teilweise die Gerichtsreden aus *Hokusfokus* (1927/1952), die ebenfalls der Aufklärung eines Verbrechens dienen, jedoch als Tiraden einen stärker auf Manipulation abzielenden Charakter aufweisen als der Dialog zwischen Holmes und Watson.

¹¹⁵ Um *selbständiges Personal* handelt es sich bekanntlich dann, «wenn die fiktiven Schauspieler, die die Figuren des Spiels im Spiel verkörpern, in den übergeordneten Sequenzen nicht auftreten oder nur sehr peripher eingeführt werden» (Pfister 2001, 300). Pfister weist darauf hin, «die Verbindung zwischen den über- und untergeordneten Sequenzen [sei in diesem Fall] am lockersten» (ebd.).

Werkes ironisch: «Und daß sie d a s nicht mehr zu erleben brauchen, ist wiederum der Gedanke, der uns mit ihrem Schicksal fast versöhnen möchte» (ebd.).

Im Nachspiel zur Neufassung wird der Schluss des Stückes dagegen variiert. Er bleibt im Gegensatz zur Urfassung offen. Dadurch wird die Machart des Stückes expliziter thematisiert: «Da denkt man, man hat einen Stoff, und dann hat man wieder keinen» (Prätorius (N): 7, 839), ärgert sich Watson. Denn ohne Auflösung scheint für Watson kein «Roman [...] oder gar ein Theaterstück» möglich (ebd.) – er vergleicht sich in dieser Haltung explizit mit den Zuschauern (vgl. ebd.). Shunderson fordert ihn auf, selbst über den Fall nachzudenken (siehe ebd.). Holmes ist der Lösung auf der Spur – es geht um die Frage, warum sich Prätorius buchstäblich «totgelacht» habe (Prätorius (U): 6, 759) – wird jedoch von Watson in seinen Gedankengängen gestört (vgl. Prätorius (N): 7, 839). Erst in einem metatheatralen Epilog *ad spectatores* gibt schließlich Shunderson, der vor den geschlossenen Vorhang tritt – unter Ausschluss von Holmes und Watson – dem Publikum die Lösung dieses analytischen Dramas bekannt. In der Urfassung hingegen bleibt offen(er), wie genau Prätorius und seine Frau gestorben sind (ebd., 840; vgl. Prätorius (U) 759.¹¹⁶ Metatheatral ist das direkte Ansprechen der Zuschauer in der Neufassung insofern, als eine fiktionale Figur sich der Präsenz eines Publikums in der Regel nicht bewusst ist, auch wenn Watson weiß, dass er für ein Publikum schreibt. Die Figur scheint sich bewusst zu sein, dass sie Teil eines Theaterstücks ist, sie hat ein *Fiktionalitätsbewusstsein*. Deshalb bewirkt die direkte Zuschaueransprache nach dem Fallen des Vorhangs einen Illusionsbruch. Diese Konvention wird im Epilog indessen traditionell nicht eingehalten. Sie wirkt *während* eines Stückes überraschender.

Auch bei Guitrys Einakter *Courteline au travail* (1943)¹¹⁷ handelt es sich um kein eigentliches Theater im Theater. Guitry lässt hier einen Schauspieler in der Rolle des Boulevardautors Courteline (1858-1929)¹¹⁸ zusammen mit Boubouroche, der fiktiven Hauptfigur des Stückes, und anderen Gästen eines Cafés auftreten. Das Stück wurde als «lever

¹¹⁶ Shunderson berichtet über die genauen Umstände, die zum Unfall durch «Lachen» geführt haben (Prätorius (N): 7, 838). Goetz verwendet hier eine Technik auf der Bühne, die auch Arthur Conan Doyle in seinen epischen Werken anwendet, nämlich «eine kurze Schilderung von Watson, der die Ereignisse zusammenfasst (wie z.B. in *Engineer's Thumb*, [...])», (Gehrke 2004, 236; kursive Hervorhebung M.H.). Goetz adaptiert die Lösung für das Theater: Shunderson wendet sich nach dem Fallen des Vorhangs explizit an das Theaterpublikum, um den Fall aufzuklären: «Sie wollen natürlich wissen, was die kleine Frau gewispert hat» (Prätorius (N): 7, 840). In der Neufassung scheint sich Goetz' (für das Filmpublikum seiner Neufassung?) stärker um eine eigentliche Auflösung des Falles zu bemühen, obschon die Option, dass das Ende offenbleiben könnte, ebenfalls metatheatral angesprochen wird.

¹¹⁷ Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, Courteline, 165.

¹¹⁸ Lebensdaten nach Corvin 1989, 31.

de rideau à la reprise de *Boubouroche* à la Comédie Française» geschaffen (Kowzan 1991, 232). Also übernahm es damals die Funktion einer Art Vorspiel, das die gleich darauf folgende Aufführung von Courtelines zweiaktiger Komödie *Boubouroche* ankündigte.¹¹⁹ Entsprechend soll dieser Einakter hier als Vorspiel klassifiziert werden, wobei ein Nachspiel fehlt. Zwar ist das Kriterium des selbständigen Personals nicht gewährleistet, es handelt sich nämlich um teilweise identisches Personal, gleichzeitig findet auch kein Rollenwechsel statt wie in einem Theater im Theater. Sowohl Boubouroche als auch der «Garçon de Café» erscheinen im darauf folgenden Stück *Boubouroche* in der gleichen Rolle wie im Vorspiel (siehe *Nebentext*, Courteline: 167; vgl. *Nebentext*, Boubouroche (Comédie): 40¹²⁰). Boubouroche, der in Guitrys Einakter nur eine stumme Statistenrolle übernimmt, wird von Courteline für das eigentliche Bühnenwerk, das er schreibt, zur Theaterfigur transformiert, denn in dessen Komödie spielt *diese* Figur die Hauptrolle (siehe unten). Wir haben es dementsprechend zwischen Vorspiel und nachfolgendem Stück mit einer Art Rollentransformation zu tun (wobei im Vorspiel nicht das eigentliche Schauspiel, sondern die Stoff-Suche und -Verarbeitung thematisiert wird). Im Unterschied zu einem eigentlichen Theater im Theater treten im Einakter weder Boubouroche noch der Kellner als Schauspieler auf. Courteline hat sich für die Darstellung seiner Bühnenfiguren lediglich an den «echten» Personen aus dem Einakter respektive Vorspiel inspiriert. In diesem Einakter-Vorspiel wird also ein Teil der Entstehungsgeschichte der Komödie *Boubouroche* aufgedeckt und so ein Bezug zwischen Fiktion und Realität hergestellt. Es handelt sich dabei aber nicht um das Zeigen der Aufführungsbedingungen.¹²¹ Vorgeführt wird vielmehr die Stoffsuche, ähnlich wie in *Der Lügner und die Nonne* oder auch teilweise *Dr. med. Hiob Prätorius* bei Goetz. Stärker als Goetz geht Guitry auch auf die Bearbeitung des Stoffes ein.

Das Bühnenbild von *Courteline au travail* ist bei Guitry mit dem des ersten Aktes der Komödie von Courteline identisch, nämlich ein kleines Café (man kann hier also von einer *Mise en abyme* sprechen). In diesem Café spricht die Autorenfigur Courteline über die Komödie, an der sie gerade arbeitet:

Je commence le premier acte. Il se passe dans un café pareil à celui-ci. Quatre personnages sont en scène au lever du rideau et ils vous ressemblent étrangement, je tiens à vous le dire, messieurs. Et quant à vous, monsieur Boubouroche... je ne vous en dis pas davantage, mais comme il me faut transposer un peu les choses... afin de respecter l'optique du théâtre... je

¹¹⁹ Boubouroche erschien 1892 als Novelle und 1893 als Komödie. Zur Komödie vgl. Corvin 1989, 31.

¹²⁰ Hierbei handelt es sich um das Originalwerk von Courteline.

¹²¹ Man denke diesbezüglich bei Goetz an das Vor- und Nachspiel zu *Hokuspokus* oder zur *Seifenblasen-Serie*.

me propose de vous faire une petite surprise... Donnez-moi dix minutes... et je vous en lis la première scène avant que nous ne nous attaquions à notre chère petite manille quotidienne.
(Courteline, 173)

Die versprochene Lektüre bleibt im Stück aus beziehungsweise deckt sich mit der Ausführung von *Boubouroche*.¹²² Courteline schildert in diesem Einakter das Ereignis, das ihn auf die Idee gebracht hat, die Komödie zu schreiben. Dadurch werden die Hintergründe der Entstehung des Stücks auf der Bühne von einer Autorenfigur thematisiert, die aussagt, sie «möge es, Abenteuer zu erzählen» «comme si elles m'étaient réellement venues» (Courteline, 171). Die der Komödie zugrundeliegende Geschichte hat Guitry nicht erfunden, sondern zitiert sie nahezu wörtlich aus einem Artikel aus den *Petites Nouvelles* von 1884, in dem Courteline Auskunft über die Idee zum Stück gibt (siehe *Paratext*, Boubouroche (Nouvelle & comédie): 4, 6-10).¹²³ Zwar hat Guitry ein paar sprachliche Anpassungen, Auslassungen sowie Kürzungen vorgenommen, der Sinn der Aussagen wird jedoch nicht verändert. In der Geschichte, die die Autorenfigur bei Guitry auf der Bühne, also im Café erzählt, geht es darum, dass Courteline vor Jahren gleich gegenüber der Wohnung von Jacotte, der Geliebten seines Freundes Catulle Mendès, ein Zimmer bezogen hat. Durch die dünnen Wände habe er, nachdem sein Freund deren Wohnung verlassen hatte, in Jacottes Appartement jedes Mal die Stimme eines zweiten Mannes vernommen, «jailli de quelque armoire où il s'était tenu silencieux et caché, en attendant que le départ du principal intéressé lui permît de passer à d'autres exercices» (Courteline, 172). Aus diesem Grund gab Courteline seinem Freund Catulle Mendès nie seine richtige Adresse bekannt. Erst zwanzig Jahre später lüftete er das Geheimnis. Sein Freund erwiderte, er sei ihm nicht böse, fügte aber hinzu: «Courteline, il est une chose que je ne vous pardonnerais jamais, ce serait de laisser perdre un sujet pareil ! Roman ? Comédie ? je ne sais pas. C'est à vous de voir cela...» (Courteline, 173). In Courtelines *Novelle* (1892) und nachfolgenden Komödie *Boubouroche* (1893) findet diese Geschichte ihre epische respektive komödiantische Umsetzung. Nur ist im Stück alles der Optik des Theaters angepasst und die Hauptperson im Stück heißt nicht etwa Catulle, sondern Boubouroche und seine Geliebte Adèle.

Um die Optik des Theaters geht es auch im Stück *Sa dernière volonté ou l'optique du théâtre* (Neufassung, 1939).¹²⁴ Dieses weicht, ähnlich wie *Courteline au travail*, von den bisher be-

¹²² Es handelt sich hierbei um eine Technik analog zu jener, die auch Goetz verschiedentlich anwendet, beispielsweise im Vorspiel zu den *Seifenblasen* (siehe oben).

¹²³ Der Artikel ist in der mir vorliegenden Ausgabe von Courtelines *Boubouroche* der *Novelle* vorangestellt unter dem Titel *Petit Historique de Boubouroche*, siehe *Paratext*, Boubouroche: (Nouvelle & Comédie), 4, 6-10.

¹²⁴ Datierung nach: Kowzan 1991, 238, Anm. 3.

sprochenen Vorspielen und Prologen ab. Dennoch soll es als eine Art Vorspiel klassiert werden, da ein eigentlicher Rollenwechsel fehlt, es also die Kriterien von eigentlichem Theater im Theater nicht erfüllt. Kowzan beschreibt das Konstruktionsprinzip des Stückes als «la forme la plus singulière de métathéâtre dans l'œuvre de Sacha Guitry, et peut-être la plus rare au cours de la longue histoire de ce phénomène» (Kowzan 1991, 238). Es handelt sich in diesem Zweiakter um zwei bildlich gesprochen *einander an die Seite gestellte* (das heißt, nacheinander gespielte) Boulevard-Komödien, die Kowzan mit einem Diptychon vergleicht (siehe ebd.), da es sich um ein fast identisches Thema in zweifacher Umsetzung handelt. Es kommt darin sozusagen ein doppelt durchkomponiertes Motiv vor.¹²⁵ Dabei handelt es sich insbesondere im ersten Akt um eine Art Mischform zwischen Vorspiel und nachfolgendem Stück.

Im ersten Akt des ersten Stücks kommt ein einfacher Postangestellter vor, der im Sterben liegt und als letzten Willen den Wunsch äußert, dass seine Frau, falls sie sich nach seinem Tod neu vermähle, *nicht* seinen besten Freund heiraten solle. Daraus ist zu schließen, dass diese ein Verhältnis mit seinem besten Freund hat. Dieser Freund nun ist ein Komödienautor auf der Suche nach einer Idee für ein Stück,¹²⁶ der beschließt, die eben erlebte Szene für die Bühne zu arrangieren, «en la transposant bien entendu, un peu, afin de respecter toujours l'optique du théâtre» (Sa dernière volonté: I, 247). Über das zu schreibende Werk sagt er aus: «La chose imaginée n'a jamais le relief, le mordant de la chose vécue... dont on a été le témoin» (ebd.). Aus der Aussage geht heraus, dass das zweite Stück nicht beabsichtigt, die Wirklichkeit (im Sinne des Naturalismus) abzubilden. Es ist anzunehmen, dass Guitry gerade mit seiner extremen Optik im zweiten Stück die Theater-Tradition parodiert, während das erste Stück näher an der Wirklichkeit ist.

¹²⁵ Diese Aussage lässt sich etwa treffen, wenn man das Theaterstück mit einem musikalischen Werk vergleicht. Sie lässt an Franz Schuberts «Unvollendete» denken, die eine ähnliche Struktur aufweist und mit einer zweiteiligen Erzählung in Verbindung gebracht wird, die eine Handlung wie in der Symphonie auf ähnliche Weise wie bei Guitry zweimal durchspielt, einmal im Diesseits, das zweite Mal im Jenseits (und deshalb vielleicht gar nicht unvollendet, sondern genau so konzipiert ist). Entdeckt wurde dies von Schering im Jahre 1939, dem Entstehungsjahr von Guitrys Neufassung (siehe Schering 2012). Schering fiel durch sein nationalsozialistisches Engagement ansonsten vor allem negativ auf. Eine Bezugnahme Guitrys auf seine Entdeckung liegt deshalb nicht auf der Hand, sie kann aufgrund von Guitrys Text nicht belegt werden, ist aber wegen aus den dargelegten Analogien auch nicht ausgeschlossen. In einem Konzertprogrammheft wird über Schering geschrieben: «In durchaus überzeugender Weise verglich er die Struktur der Sinfonie mit einer aus dem gleichen Jahr 1822 stammenden allegorischen Erzählung Schuberts (Mein Traum)». Heile (2010): Ein Werk – viele Mythen. Franz Schuberts Sinfonie Nr. 7 h-moll «Unvollendete». In: NDR – Das Orchester der Elbphilharmonie. Programmheft. 09.10.2010, 11. [PDF-Onlinefassung]. URL: http://www.ndr.de/orchester_chor/sinfonieorchester/konzerte/programmheft253.pdf (22.05.2013).

¹²⁶ Auf der Suche nach einem Theaterstoff sind auch Charles Condomine in Cowards Stück *Blithe Spirit* (1941), ebenso Erfurt und Hans Karl in Goetz' *Lampenschirm* (1911) oder der Autor im Vorspiel von Goetz' *Der Lügner und die Nonne* (1929).

Der zweite Akt stellt als Einakter ebendieses Werk dar: Das Bühnenbild, das soeben sehr einfach war, ist nun transformiert und zeigt «le grand salon très élégant d'un hôtel particulier à Paris» (Sa dernière volonté: II, 251). Aus dem Postangestellten des ersten Einakters ist im zweiten ein Marquis geworden, aus seinem Freund ein Graf¹²⁷ – das Stück wurde sozusagen im Sinne einer Ständeklausel erhöht, was etwa für das englische Boulevardtheater teilweise zutrifft. Die Schlusspointe des Stücks beschreibt Kowzan wie folgt: «[L]e malade [...] ne mourra pas, donc sa dernière volonté sera sans objet: la marquise et l'ami de la maison pourront continuer leur liaison» (Kowzan 1991, 238). Vergleicht man die beiden Versionen, so fällt auf, dass die eine «dans un style plutôt réaliste» verfasst ist (ebd.), während die andere eine überhöhte Darstellung der Rahmenhandlung liefert. Beide Varianten setzen sich mit dem Boulevardtheater auseinander, indem sie es metatheatral reflektieren:

L'élément Boulevard y est appliqué [...] «entre guillemets», il se trouve pastiché. Ce qui fait la vraie originalité de cette pièce, c'est que le pastiche s'y manifeste à deux niveaux [...]
(Kowzan 1991, 238)

Es handelt sich also um eine doppelte Parodie – das Publikum weiß, dass auch die erste Fassung fiktional ist, also eben nicht der Realität entspricht, und zugleich orientiert sich diese erste Version viel stärker an der Wirklichkeit. Kowzan stellt dennoch für die zweite Fassung des Geschehens noch eine Steigerung der Komik gegenüber der ersten Handlung fest: «Si le langage est déjà comique à l'acte I, il est d'une préciosité ridicule à l'acte II» (ebd.). Das ganze Stück beinhaltet, wie oben angesprochen, eine Reflexion «dans un ton léger mais non dépourvu de sérieux, sur la spécificité de l'art du dramaturge amené à transposer pour la scène les réalités de la vie» (ebd.). Die Optik des Theaters wird erstens durch die Präsenz einer Autorenfigur bewusst gemacht, die im ersten Akt das im Entstehen begriffene Stück metatheatral kommentiert, und zweitens durch die Darstellung der angekündigten Transformation des Stückes im zweiten Akt.

Dieses Werk könnte man als *Theater neben dem Theater* bezeichnen. Es handelt sich um ein Metatheater, aber nicht um ein eigentliches Theater im Theater, da dieses Stück nicht alle drei als verbindlich festgelegten Kriterien erfüllt: Das Kriterium, wonach es sich um eine als solche erkennbare *fiktionale* Geschichte handeln muss, trifft auf beide einander an die Seite gestellten Stücke zu, wobei die künstlerische Transformation im zweiten der Stücke mehr zum Tragen kommt. Die Vorgabe des *Rollenwechsels* wird je-

¹²⁷ Wie in *Toá* wäre in diesem zweiten Stück die Voraussetzung für eine unendliche Ipsoreflexion nur dann gegeben, wenn der Freund auch dort wiederum als Komödienschriftsteller aufträte und wieder eine Komödie schriebe. Dies ist jedoch auch in diesem Stück nicht der Fall, das (durch die Ähnlichkeit der beiden Handlungen) eine komisch-überhöhte Spiegelung der ersten Handlung, also eine *Mise en abyme* (als thematische Verdoppelung) aufweist.

doch nicht eingehalten – es fehlt eine Rahmenhandlung, der die Schauspieler zugehören, die danach explizit eine Rolle in der Binnenhandlung spielen. Theoretisch wäre es zwar auch denkbar, dass der erste und der zweite Akt von anderen Schauspielern gespielt würden. Dies würde jedoch die Aussage des Stückes verändern – die veränderte Optik in der zweiten Komödie würde dem Publikum dadurch weniger klar. Es handelt sich bei diesem Diptychon eher um zwei Binnen-Einlagen als um ein Binnen- und eine Rahmenhandlung. Durch das Auftreten des Theaterautors in der ersten Komödie ähnelt diese zugleich einem Vorspiel. Die beiden Stücke weisen keine eigentliche Spiel-im-Spiel-Struktur auf, da die «Doppelheit von Darsteller und Rolle» fehlt (Schöpflin 1988, 15). Es handelt sich um eine doppelte Inszenierung desselben Ausgangsstoffes.

10.3. Theaterverweise, -metaphern und Sprechen *ad spectatores*

Chaque acte de la vie est comme un petit drame
Et le tout à la fin n'est qu'une comédie [...]
(Deburau: III, 283)

In diesem Kapitel werden Gespräche über und Verweise auf das Theater behandelt. Schöpflin erklärt die paradox anmutende Doppelfunktion von Theaterverweisen und -metaphern so:

Diese beiden Techniken haben wie das Theater im Theater eine doppelte Wirkung auf den Dramenzuschauer: Wenn man im Drama über das Drama spricht oder Theatermetaphern verwendet, bewirkt dies einerseits, daß das Drama [=die Rahmenhandlung; M.H.] sich von dem Theater [=Binnenhandlung; M.H.], auf das es konkret oder metaphorisch hinweist, als Nicht-Theater abgrenzt. Das Drama erscheint als Wirklichkeit. Der Hinweis auf das Theater vermag also die Illusion zu verstärken, daß der Zuschauer mit einer Realität konfrontiert ist. Gleichzeitig wird der fiktive Charakter des Dramas auch entlarvt, weil das Reden über das Theater dem Publikum bewußt macht, daß das Stück, das es ansieht, ebenso Theater ist wie dasjenige, worüber die Dramenfiguren sprechen oder das sie metaphorisch in ihre Sprache einbeziehen.

(Schöpflin, 1993, 36)

Vielleicht ist dieses Kunstmittel gerade deshalb bei Goetz, Guitry und Coward so beliebt, weil es den Komödienzuschauern einerseits die Illusion bewusst machen, sie aber andererseits auch verstärken kann. Mit der Illusion der Zuschauer sowie der Grenze zwischen Schein und Sein spielen Goetz und Guitry insbesondere in *Hokuspokus* respektive *Toá*.

Was aber ist unter einer Theatermetapher oder einem Theaterverweis genau zu verstehen? Vieweg-Marks ordnet diese metatheatralen Formen dem Begriff «[d]iskursives Metadrama» unter (Vieweg-Marks 1989, 30). Sie versteht darunter «auf Sprache basierende Selbstreflexivität» (ebd.) und weist darauf hin, dass durch diese Formen «keine über einen längeren Zeitraum hin aufrechterhaltene [...] Metaebene» konstituiert werde (ebd.).

Eine besondere Untergruppe metatheatraler oder allgemein metaliterarischer Formen kann gleichzeitig als Metalepsen kategorisiert werden, da es sich dabei um paradoxe Formen handelt. Bei dem Metalepsen gilt es zwei Formen zu differenzieren, nämlich, «ob eine Metalepse lediglich durch die Rede [...] oder durch eine Handlung vollzogen wird» (Klimek 2010, 66).¹²⁸ Klimek unterscheidet also zwischen einem metaphorischen Reden über eine andere Ebene und einer tatsächlichen Überschreitung von (in unserem Fall dramatischen) Ebenen (vgl. ebd.). Im zweiten Fall – sozusagen jenem der klassischen Metalepse – verschiebt sich eine Figur tatsächlich physisch von einer Theaterebene auf die andere. Im ersten Fall geht es nur um «das metaleptische Motiv des Figurenwissens um die Fiktivität [...] der eigenen Welt» (ebd., 79). Dass eine Figur weiß,

¹²⁸ Klimek verweist auf Wolf 1993, 359-361.

dass sie erfunden ist, und darüber spricht, dass sie Teil eines Theaters ist, ist aber nicht nur als metatheatral, sondern auch als paradoxal (und deshalb als metaleptisch) zu werten. Zwar verfügt der *Schauspieler* in der Rahmenhandlung über das Wissen, dass er in der Binnenhandlung nur eine Rolle verkörpert. Es wirkt jedoch paradox, wenn eine *Bühnenfigur* auf der Ebene der Binnenhandlung darüber spricht.

Beide Fassungen von *Hokuspokus* (1927 / 1952) verweisen auf die Verwandtschaft von Verstellung und Schauspiel (zur Abgrenzung der Begriffe siehe Kap. 3.). Peer Bille, der sich durch Originalität im Erfinden von Kosenamen auszeichnet, nennt Agda in der Urfassung eine «Komödie» (*Hokuspokus* (U): III, 447) und deutet damit ein metaleptisches Fiktionalitätsbewusstsein an. Sie erwidert darauf: «Ich bin eine Komödie? Du bist eine Komödie! Was bist du für ein Versteller! Was hast du für Theater gemacht!» (ebd.).¹²⁹ Am Ende des Stücks verkündet Peer Bille, er habe «genug von dieser ganzen dummen Komödie» (ebd., 452). In der Neufassung heißt es: «Wir tun ein gutes Werk, wenn wir die uns aufgezwungene Komödie zu Ende spielen» (*Hokuspokus* (N): IIII, 531). Cowards Stück *Present Laughter* (1942)¹³⁰ verweist ebenfalls selbstreflexiv auf das (Melo-)Drama, wenn Joanna auf Liz' Vorwurf, Garrys Geliebte gewesen zu sein, ausruft: «Mistress indeed. Melodramatic nonsense»¹³¹ (*Present Laughter*: II, 203) – diese letzte Aussage zeigt, dass im Einzelfall nicht immer klar erkennbar ist, ob eine solche, als metatheatral eingestufte Aussage, gleichzeitig eine Metalepse darstellt, da man dafür nachweisen müsste, ob die Figuren im Stück um ihren fiktiven Status wissen.

Ein Fall von Selbstreflexion kommt im Stück *Une Folie* (1951) von Guitry vor, als die Assistentin zu Beginn des vierten und letzten Aktes die Frage stellt: «Comment tout ça va t-il finir? [...] Est-ce que Monsieur ne croit pas que ce monsieur et cette dame se jouent un peu la comédie?» (*Une Folie*: IV, 70). Auch hier beschreibt diese metatheatrale Aussage zunächst das Verhalten der Figuren als Komödie. Darauf erwidert Doktor Flache: «Oui, tout cela, bien sûr, n'est qu'une comédie... et nous en arrivons, d'ailleurs, au dernier acte» (ebd.).¹³² Die Antwort stellt einen klaren Verweis auf die Fik-

¹²⁹ Auf ähnliche Weise lässt Goetz' in seiner Übersetzung von Cowards *Blithe Spirit* Charles zu seiner Ehefrau sagen: «Du warst es, Ruth. Du spielst Komödie» (*Fröhliche Geister*: I, 41). In Cowards Vorlage wird bezüglich Ruths Antwort eine Schauspiel- und eine Zaubermetapher eingesetzt: «It's you who are playing the tricks, Charles, you're acting to frighten us ...» (*Hay Fever*: I, 33).

¹³⁰ Datierung nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

¹³¹ «Geliebte! Melodramatischer Unsinn!» (Übers. Goetz: Nach Afrika (UA Wien 1949): I, 66.)

¹³² Kowzan weist darauf hin, dass diese Selbstreflexivität in ganz ähnlicher Weise bereits in der ersten Version des Stücks von 1938 vorkomme, die den Titel *Un Monde fou* trägt: Dort sind es «deux autres protagonistes, mari et femme, qui, toujours au début du quatrième acte, échangent les paroles: «est-ce que cette comédie va finir?» [...] «Oui, elle va finir... et voilà justement le dernier acte qui commence!» (Kowzan 1991, vgl. *Un Monde fou*: III, 210). Spielerisch geht Guitry im Programm zur Neufassung von *Une Folie*

tionalität dar, ist also (auf der Ebene der Rede) metaleptisch. Einen identischen Fall haben wir, wenn Evchen in Goetz' Komödie *Der Lampenschirm* fragt: «Ist jetzt dritter Akt?» (Lampenschirm: III, 68) und ihr Gegenüber antwortet: «Beinah schon aus» (ebd.).

Ein Beispiel für einen Theaterverweis in Form einer direkten Publikumsanrede stellt Daniels Sprechen *ad spectatores* in Guitrys Stück *N'écoutez pas, mesdames* (1942) dar. Nach Vieweg-Marks (1994) gilt es, das Sprechen *ad spectatores* «[i]m Überschneidungsgebrauch von episierenden und diskursiven metadramatischen Techniken [...] anzuseiden, da es rein sprachlich zwischen Bühne und Publikum vermittelt, ohne jedoch, wie Prolog, Epilog [...] langfristig die Struktur des Dramas zu beeinflussen» (Vieweg 1994, 30). Das Sprechen *ad spectatores* wirkt demnach inhaltlich und formal als metatheatral. Die Publikumsansprache hat zudem die von Schöpflin angesprochene Doppelwirkung auf die Zuschauer (vgl. oben), wenn Daniel diese am Anfang der Komödie direkt mit den Worten anspricht: «Ne vous mariez pas!... N'écoutez-pas, mesdames, car c'est aux hommes que je m'adresse» (N'écoutez-pas...: I, 99). Als Illusionsbruch wirkt die Tatsache, dass auch hier die fiktive Figur auf der Bühne über ein Fiktionalitätsbewusstsein verfügt und weiß, dass Zuschauer da sind – was als metaleptisch zu klassieren ist. Illusionsverstärkend wirkt hingegen der Hinweis auf die Nähe des Dargestellten zur Wirklichkeit:

[...] ma foi, si le triste spectacle de ma vie privée pouvait vous préserver du malheur qui m'arrive, je m'estimerai le plus heureux des hommes... et si mon expérience personnelle pouvait vous être profitable, ô mes frères, j'irais jusqu'à bénir le destin qui me joue un si mauvais tour. (On entend alors le bruit d'une sonnette au rez-de-chaussée.) Mais on vient : la comédie va commencer... et je vous en fais juges.
(N'écoutez-pas...: I, 102)

Es handelt sich hier gleichzeitig um eine Art Prolog (sowie am Ende des Stücks in ähnlicher Weise um einen Epilog), die Rede *ad spectatores* wird jedoch im Damentext nicht explizit als Prolog bezeichnet. Man kann bei diesem konkreten Beispiel also strukturell von einer Rahmung sprechen. Jedoch ist das Kriterium des selbständigen Personals nicht erfüllt, da Daniel keine «spielexterne» Person ist (vgl. Pfister 2001, 109), wie es ein Prolog üblicherweise verlangt. Daniel tritt außerdem in seiner Rolle auf, nicht etwa als Schauspieler wie in einer Rahmenhandlung. In seiner Zuschaueranrede verweist er explizit auf die Fiktionalität des Gezeigten, indem er den Komödienbeginn ankündigt (vgl. N'écoutez pas...: I, 102). Während des eigentlichen Stücks werden Theatermetaphern gebraucht. Sie haben mit Verstellung zu tun, wenn etwa Madeleine sagt: «[T]u pouvais

nicht nur mit der Anzahl Akte, sondern auch mit dem Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit um, wenn er schreibt: «Lana Marconi est-elle ma femme dans la pièce? / Non, mais j'ai l'impression qu'elle deviendra ma maîtresse au 5e acte. / Il y a cinq actes? / Non, quatre» (*Programme*, Une Folie, 10).

me mentir moi-même... tu pouvais me jouer la comédie» (ebd.,107). An anderer Stelle bedeutet ihr Daniel, dass er ihre Lügen der Wahrheit vorziehe: ¹³³ «[T]u aurais pu être une admirable actrice» (ebd., 109). Diese Beispiele sind metatheatral, stellen aber keine Metalepsen dar, da Madeleine nicht über ein Fiktionalitätsbewusstsein zu verfügen scheint. Am Ende von *N'écoutez pas, mesdames* jedoch wendet dieselbe Figur, nämlich Daniels Frau Madeleine, sich ans Publikum, was nicht nur erneut einen überraschenden Effekt erzielt, sondern auch die Fiktionalität des Theaterstücks ins Bewusstsein des Publikums zurückruft:

Daniel: [...] Écoute-moi bien, espèce de petite canaille : à dater d'aujourd'hui, je prends la décision formelle de ne plus attacher la moindre importance à ce que font les femmes... à ce qu'elles disent, à ce qu'elles pensent...

Madeleine: Oh...

Daniel: Veux tu m'écouter quand je te parle !... Convaincu qu'il n'y en [a] pas deux sur dix qui méritent qu'on les prenne au sérieux !

Madeleine, au public: Oh ! Vous l'entendez...

Daniel: Je te défends de parler au public.

Madeleine: Henriette m'a dit que tu l'avais fait, ce matin...

Daniel: Ce n'est pas une raison pour que tu le fasses ce soir.

Madeleine: Laisse-moi seulement leur dire...

Daniel: Non, tu ne parleras pas au public, ou je fais tomber le rideau...

Madeleine: Je voudrais pourtant...

Daniel: Je te défends de leur parler.

Madeleine: Mais pourquoi ?

Daniel: Parce que – à moi tu peux me mentir, à eux, je te le défends !

Madeleine: Mais je...

Daniel: Rideau ! (*Au public.*) N'écoutez-pas, mesdames.
(N'écoutez pas... : III, 164)

Von den Figuren im Stück verfügen also sowohl Daniel als auch Madeleine und, wie wir soeben erfahren haben, ebenfalls die Hausangestellte Henriette über ein Fiktionalitätsbewusstsein. Dieses Wissen kann als metaleptisch eingestuft werden. Aus der Schlusszene wird zudem die Einseitigkeit der Schilderung der Vorkommnisse klar, bei der Daniels Blickwinkel dominiert. Den Zuschauerinnen bleibt es überlassen, Madeleines Sichtweise zu ergänzen.

Ebenfalls ein Epilog ad spectatores kommt in Goetz' Einakter *Minna Magdalena* (1918) vor, einem Stück, das sich ansonsten nicht durch metatheatrale Elemente auszeichnet. Der Professor wendet sich mit diesen Worten an die Zuschauer:

Hochverehrtes Publikum, werter Herr Sack, liebe Minna, und auch du, Mathilde! Der vorliegende Fall hat uns wieder einmal so recht gezeigt, wie gern wir Menschen im allgemeinen [...] bereit sind, von unseren Mitmenschen gleich das Schlechteste zu denken. Meine gute Minna! [...] Verzeihe uns, gutes Mädchen! Und verzeihen auch Sie uns, werter Herr Sack [...] und verzeihe auch du uns, hochverehrtes Publikum!

(*Minna Magdalena*: I, 140)

Der Epilog von *Minna Magdalena* fasst die Moral des Stücks zusammen. Er ist insbesondere strukturbezogen als metatheatral zu klassifizieren, es wird jedoch darin keine Thea-

¹³³ Er sagt : «[...] je suis pervers et je te préfère maquillée» (N'écoutez-pas...: I, 109)

termetapher, jedoch ein Verweis aufs Theater verwendet, nämlich: «Der vorliegende Fall» (ebd.). Auch hier stellt sich die Frage, ob durch diese Ansprache, die über das Stück Aussagen macht, von einem Fiktionalitätsbewusstsein der Figur ausgegangen werden kann. Ein Epilog ad spectatores kommt auch in *Nichts Neues aus Hollywood* (1956)¹³⁴ vor (siehe unten). Dieser endet lapidar mit den implizit auf das Komödienende hinweisenden Worten «That's all, folks! Auf Wiedersehen» (Nichts Neues...: III, 944). Dass hierbei das Publikum gemeint ist, kann aufgrund des Nebentextes erschlossen werden, da diese letzten Worte «mit einer Verbeugung» gesprochen werden (ebd., 943).

In *Nichts Neues aus Hollywood* (1956) kombiniert Goetz die Hollywood-Thematik in Ansätzen mit dem *Hamlet*-Stoff, wodurch gewissermaßen eine Mischform zwischen den (zu Goetz' Lebzeiten nicht aufgeführten) Stücken *Die Barcarole* und *Die Bäreneschichte* aus der *Seifenblasen*-Trilogie entsteht – wobei der Stegreif-Charakter aus der *Barcarole* hier weitgehend nicht gegeben ist. Im Stück werden nicht nur Theaterverweise oder -metaphern, sondern auch intertextuelle Zitate verwendet. Da davon ausgegangen wird, dass diese *Hamlet*-Zitate hier als solche erkennbar sind, soll ihre Funktion mit der eines Verweises auf die Theatralität gleichgesetzt werden. Dies trifft aber nur dann zu, wenn das Zitat nicht als Teil des vom Autor erfundenen Damentexts wahrgenommen wird. Der Stilbruch hilft, das intertextuelle Zitat zu erkennen, und dies wiederum wirkt in den vorliegenden Beispielen illusionsstörend auf die Zuschauer. Die Regieanweisung sieht zudem vor, dass Clifford, wenn er Shakespeare zitiert, als «den Hamlet spielend» dargestellt werden soll (*Nebentext*, Nichts Neues: I, 885) – dies kann auch illusionsverstärkend wirken, falls die Rolle nicht als Parodie gespielt wird, wovon hier (im Gegensatz zur *Barcarole*) auszugehen ist.

Als Cliffords Freundin Gwendolyn einmal mehr spurlos verschwindet, verfällt Cliff darüber in Schwermut und zitiert (wie in der *Barcarole*) die Rede Hamlets über den Geist von Hamlets Vater: «[D]u nahtest in so fragwürdiger Gestalt ...» (Nichts Neues: I, 884; vgl. *Hamlet*: I, 4. Auftritt, 284). Darauf fragt ihn Robert: «Du wirst doch nicht etwa verrückt werden, Cliff?» (ebd.). Clifford verdächtigt seine Freundin, ihn mit Robert zu betrügen.¹³⁵ Diese Befürchtung drückt Cliff auch durch das folgende bekannte *Hamlet*-Zitat aus (bei Shakespeare handelt es sich um Marcellus' Aussage): «Etwas ist faul im Staate Dänemark» (Nichts Neues: I, 884; vgl. *Hamlet* I, 4. Auftritt, 285). Später folgt der Ausruf: «O schaudervoll – höchst schaudervoll» (Nichts Neues: I, 885; vgl. *Hamlet* I, 5.

¹³⁴ Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 216.

¹³⁵ Darin kann eine Parallele zur Figur namens Conny in der *Barcarole* gesehen werden. Auf leichte Veränderungen der Originalzitate wird nicht verwiesen.

Auftritt, 288).¹³⁶ Ein weiteres Hamlet-Zitat Cliffs, das im Dramentext auch typographisch (durch Einrücken der Verse) abgehoben wird, lautet: «Doch seht: der Morgen angetan mit Purpur, / Betritt den Tau des hohen Hügels dort ...» (Nichts Neues: I, 885; vgl. Horatius' Aussage in Hamlet: I, 1. Auftritt, 270). Gleich anschließend spricht Cliff den Hamlet zitierend zu Louella, die ihm den Hof macht: «Geh in ein Kloster, Ophelia ...» (Nichts Neues: I, 885; vgl. Hamlet: III, 1. Auftritt, 317).¹³⁷ Robert macht später folgende Aussage über Clifford, die einem intertextuellen Theaterverweis gleichkommt: «Er sprach Verse aus *Hamlet*. Und er sah in der Tat aus, als habe er alle seine Munterkeit eingebüßt» (Nichts Neues: II, 909; vgl. Hamlet: II, 2. Auftritt, 304).¹³⁸

Über Gwendolyn sagt Clifford, «sie würde auch noch als Geist Komödie spielen ...» (Nichts Neues: II, 896). Diese Theatermetapher unterstreicht ihre «Theaterbesessenheit» (*Nebentext*, ebd.). Auch diese Aussage lässt sich noch mit dem Geist von Hamlets Vater in Verbindung bringen. Gwendolyn ist diejenige, die im dritten Akt tatsächlich als Geist erscheint, während Clifford, um sie anzulocken, die «Mondscheinsonate [...] ihr Lieblingsstück» spielt (Nichts Neues: III, 930.). Hierbei handelt es sich um eine direkte Anspielung auf Cowards Komödie *Blithe Spirit* (die bekanntlich von Goetz übersetzt wurde), da auch dort Elviras Geist (jedoch unabsichtlich) durch Musik angelockt wird (vgl. *Blithe Spirit*: I, 29).

Die Geisterszene bei Goetz wird im Gegensatz zu jener in Cowards Stück absichtlich provoziert und inszeniert von Cliff, um herauszufinden, ob Gwendolyn mit Robert unterwegs ist, was dann bewiesen wäre, wenn sie ihm als Geist erscheint (vgl. auch Nichts Neues: III, 932). Nur Robert kann ihr nämlich suggeriert haben, genau dann aufzutauchen.

CLIFFORD: Noch heute nacht wird sie kommen ... und meine Beichte anhören ... und mir verzeihen!

ROBERT: *Auf den Köder anbeißend*: Wann glaubst du denn, daß sie kommen wird?

CLIFFORD: Um Mitternacht. *Er trinkt*. Darin sind Geister komisch!

(Nichts Neues: III, 930)

Wie der Geist aus *Der Hahn im Korb* erscheint Gwendolyn traditionell um Mitternacht – (vgl. oben, Kap. 5.1.) – wodurch von Shakespeares' Vorlage abgewichen wird. Die folgende Geisterszene in *Nichts Neues aus Hollywood* hat vor allem eine komische Funktion, denn Clifford weiß, dass er es mit keinem echten Geist zu tun hat, und ebenso das Publikum (siehe Nichts Neues: III, 932-934) – dies im Gegensatz zu Cowards *Blithe Spirit*,

¹³⁶ Dasselbe Zitat wird in *Die Barcarole* verwendet (vgl. Barcarole, 995).

¹³⁷ Dasselbe Zitat wird auch in *Die Barcarole* verwendet (vgl. Barcarole, 1003).

¹³⁸ Bei Shakespeare handelt es sich um eine Selbstcharakterisierung Hamlets. Auch dieses Zitat wird in *Die Barcarole* verwendet (vgl. Barcarole, 993).

worin eine phantastische Gestalt aus dem Jenseits auftritt. Am Ende des Stücks, nach dem Auftauchen eines Glühwürmchens, zitiert Clifford in seinem (unrein) gereimten Epilog *ad spectatores* nochmals *Hamlet*:

Der Glühwurm zeigt, daß sich die Frühe naht
Und sein unwirksam Feu'r beginnt zu blassen ...
Gen Hollywood eilt nun der junge Tag
Er will sich heute filmen lassen!
(Nichts Neues: III, 944; vgl. *Hamlet*: I, 5. Auftritt, 288)¹³⁹

Goetz lässt in seinen Stücken wiederholt Geister auftreten und sorgt mit diesem beliebten Motiv für eine unheimliche Atmosphäre, wobei er sich fast immer explizit auf Shakespeares Geist von Hamlets Vater bezieht. Er hat das Motiv also nicht nur auf Cowards Komödie *Blithe Spirit* anspielend gewählt, die er unter dem Titel *Fröhliche Geister* übersetzt hat. Anders als bei Coward wird das Phantastische bei Goetz oft als *inszeniert* dargestellt – wodurch die Regeln der Wahrscheinlichkeit meistens nicht gebrochen werden und die Szenen stärker als metatheatrale Einlagen erscheinen. Aber nicht nur in den Stücken *Der Hahn im Korb* (1920), *Die Barcarole* (1963) und *Nichts Neues aus Hollywood* (1956) taucht der Geist von Hamlets Vater bei Goetz auf. Bereits in seinem frühen Stück *Nachtbeleuchtung* (1918) zitiert der Fremde, ein wiedererweckter Toter Hamlets Worte: «Du nahst in so fragwürdiger Gestalt? Wie?» (*Nachtbeleuchtung*: I, 83; vgl. *Hamlet*: I, 4. Auftritt, 284). Im Gegensatz zur auffallenden Häufung der *Hamlet*-Zitate in *Nichts Neues aus Hollywood* mag das Publikum die einzelne intertextuelle Anspielung in *Nachtbeleuchtung* nicht notwendigerweise als Zitat erkennen, das Zitat wirkt dort demnach nicht notwendigerweise illusionsstörend.

Nicht nur vom Geist aus *Hamlet*, sondern wiederum auch durch die phantastische Literatur inspiriert sind weitere geisterähnliche Gestalten bei Goetz:¹⁴⁰ Das Faktotum Shunderson in *Dr. med. Hiob Prätorius* (1932 / 1946) und Peer Bille, der als Geist des Malers Kjerulf im Gerichtssaal in der Neufassung von *Hokuspokus* auftritt (*Hokuspokus* (N): III, 525). Im Gegensatz zum Fremden in *Nachtbeleuchtung* werden diese beiden Geistererscheinungen anschließend wie in einem Detektivroman rational erklärt (dazu passt, dass im Vor- und Nachspiel von *Dr. med. Hiob Prätorius* Sherlock Holmes und Dr. Watson auftreten).

Nichts Neues aus Hollywood weist auch eine selbstreflexive Passage ohne Bezugnahme auf *Hamlet* auf, in der im Stück über das Stück gesprochen wird: Der Drehbuch-

¹³⁹ Kursive Hervorhebung des Zitats M.H.; das gleiche Zitat findet sich in Goetz' Stück *Der Hahn im Korb* (vgl. *Hahn im Korb*, 218).

¹⁴⁰ Über die Beliebtheit des Geistermotivs in der englischen Literatur zwischen 1918 und 1939 schreibt, wie erwähnt, Barker in seinem Artikel *The ghosts of war: stage ghosts and time slips as a response to war* (siehe Barker 2000, 215-243).

autor Cliff erläutert seine Pläne, sich vom Filmbusiness auf eine «Farm» (ebd., 937) zurückzuziehen mit dem erklärten Ziel: «Keine Butler und keine Zofen! Und endlich wieder schreiben können, wie ich will! Das erste wird die Parodie auf Hollywood, die mir so lange schon im Kopf spukt!» (ebd., 938)¹⁴¹ – und genau so eine Parodie stellt *Nichts Neues aus Hollywood* dar. Cliffs Idee oder ihre Umsetzung wird nicht weiter thematisiert, im Gegenteil scheint er wieder davon abzukommen und dem Hollywood-Business doch treu zu bleiben. Auch dies drückt er mit einer Theatermetapher aus (die sich auch auf den Film übertragen lässt): «[I]ch will dir sagen, was wir sind! Unverbesserliche Komödianten! Und wie ich uns kenne, machen wir den Zirkus weiter mit!» (Nichts Neues: III, 940)

Ein Vergleich des Dramas mit einem Zirkus, der genauso als Verweis auf das Theater und die Figur des Schauspielers angesehen werden kann, findet sich auch bei Coward, wenn Garry in *Present Laughter* (1942)¹⁴² mit einem Zirkuspferd verglichen wird:

GARRY: Is this a subtle allusion to my charm?

JOANNA: You glitter so brightly. You're so gaily caparisoned – all the little bells tickling.

GARRY: I sound like a circus horse.

JOANNA: You are rather like a circus horse as a matter of fact! Prancing into the ring to be admired, jumping, with such assurance, through all the paper hoops.

(*Present Laughter*: II, 192)¹⁴³

Das mehrere Theatermetaphern aufweisende Stück wurde von Goetz unter dem Titel *Nach Afrika* übersetzt. Der obige Vergleich ist auch als feine Kritik am Starghabe des Schauspielers zu lesen. Indem das Boulevardtheater mit einem Zirkus verglichen wird, stellt sich Coward zudem klar in eine Traditionslinie, die sich der Unterhaltung des Publikums verschrieben hat. Es lässt sich darin auch leise Kritik am Schauspieler Garry entdecken. (Vergleiche des Theaters mit dem Zirkus finden sich auch bei Goetz in *Hokus-pokus* – Bei Guitry wird der Zirkus im Zusammenhang in *Deburau* erwähnt, da der gleichnamige Mime einer Zirkusfamilie entstammt.) Eigentlich ist Joanna in der beschriebenen Szene bei Coward daran interessiert, hinter die Fassade des Stars zu blicken, den privaten Garry kennenzulernen. Auf Garrys Frage «What do you want» (ebd.) antwortet sie mit den folgenden Worten.

¹⁴¹ Neben der Selbstreflexivität auf das Stück verweist die beschriebene Aussage auch auf Goetz' Erlebnisse in Hollywood, da er sich aus Hollywood zurückgezogen hatte, um auf einer Farm Hühner zu züchten. Dort wurde das vorliegende Stück wohl teilweise verfasst (vgl. von Martens, März 1963, *Nachwort* zu: Goetz: Sämtliche Bühnenwerke, 1987, 1133).

¹⁴² Datierung nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

¹⁴³ «JOHANNA: Sie schimmern so hell! Sie sind so lustig aufgeputzt, und alle kleinen Glöckchen läuten.

GARRY: Ich komme mir vor wie ein Zirkuspferd!

JOHANNA: Kein schlechter Vergleich! In den Ring stolzierend, sich bewundern lassen, tänzelnd traversieren, und mit Sicherheit durch alle Papierstreifen springend ...»

(*Nach Afrika*: II, 54)

JOANNA: I want you to be what I believe you really are, friendly and genuine, someone to be trusted. I want you do me the honour of stopping your eternal performance for a little, ring down the curtain, take off your make-up and relax.¹⁴⁴

(Present Laughter: II, 192)

Joanna bezeichnet Garrys Leben metaphorisch als «eternal performance» (ebd.) und verweist dadurch auf den Topos des *Theatrum Mundi*,¹⁴⁵ des Lebens als Theater. Ihre Antwort spiegelt die Erwartung an den Star als Privatperson wider. Sie weist zudem auf die Belastung hin, der er durch seine Bekanntheit ausgesetzt ist, da man ihn an seiner Bühnenfigur zu messen scheint und er deshalb dazu tendiert, auch sein «wirkliches» Leben zu inszenieren und sich nie zu entspannen. Während des ganzen Stückes wird Garrys Rollenspiel thematisiert, das er auch im Alltag aufführt: Das Spielen einer Rolle kann als Schutzmechanismus eines Stars gedeutet werden. Hahn legt diese Szene auch biographisch aus und weist darauf hin, Coward habe dadurch auf die «Künstlichkeit seiner öffentlichen Figur» hingewiesen (Hahn 2004, 47). Hier werde «das Eingestehen der eigenen Künstlichkeit [...] zu einem Schauspiel inszeniert» (ebd.). Das Spielen einer Rolle (als Verstellung) bekommt bei Garry zwanghafte Züge. So sagt er über sich selbst:

I'm always acting – watching myself go by – that's what's so horrible – I see myself all the time eating, drinking, loving, suffering – sometimes I think I'm going mad —

(Present Laughter: I, 148)¹⁴⁶

Daphne, sein weibliches Gegenüber, ist aber überzeugt davon, dass das nicht stimme: «It isn't – [...] It was the real you last night, you weren't on the stage – you weren't acting →» (ebd.).¹⁴⁷ Garry, der sich bewusst ist, dass das Publikum oft nicht zwischen Rolle und Privatperson unterscheiden kann, sagt zu Daphne:

Listen to me, my dearest. You're not in love with me – the real me. You're in love with an illusion, the illusion I gave you when you saw me on the stage. Last night I ran a terrible risk. I ran the risk of breaking that dear young illusion for ever – but I didn't — Oh thank God I didn't [...].

(Present Laughter: I, 146)¹⁴⁸

Hier wird «illusion» (ebd.) im Sinne von «Wunschvorstellung», «Täuschung» verwendet. Es wird sich herausstellen, dass Daphne nicht die einzige Verehrerin von Garry Es-

¹⁴⁴ «GARRY: [...] Was wollen Sie?

JOHANNA: Ich möchte, daß Sie das sind, was ich dachte, daß Sie seien, – freundlich und echt [...] Jemand, dem man vertrauen kann. Ich wünsche, daß Sie mir die Ehre erweisen, Ihre ewige Schauspielerei einmal zu unterbrechen, den Vorhang fallen zu lassen, Ihre Maske abzulegen und sich einfach gehen zu lassen.»

(Nach Afrika: II, 54)

¹⁴⁵ Kowzan verweist darauf, die Gleichung Welt = Theater werde bereits in der Antike verwendet. Er erwähnt neben Shakespeare, der diesen Topos in mehreren seiner Stücke anspricht, etwa Pedro Calderón de la Barca's Stück *El gran teatro del mundo* (ca. 1635); vgl. Kowzan 2006, 27f., Datierung ebd.

¹⁴⁶ «Ich spiele immer, beobachte mich selbst, das ist das Furchtbare. Ich sehe mich essen, trinken, lieben, leiden ... manchmal denke ich, ich werde verrückt.» (Nach Afrika: I, 14).

¹⁴⁷ «Es ist nicht wahr. Du warst du heute nacht, du hast nicht gespielt» (Nach Afrika: I, 14). In Goetz' Übersetzung fehlt also im Gegensatz zum Original der explizite metatheatrale Verweis auf die Bühne.

¹⁴⁸ «Hör mich an, mein Liebling. Du bist verliebt in die Illusion, die ich Dir von der Bühne herunter gab. Heute Nacht habe ich viel aufs Spiel gesetzt. Ich habe riskiert, diese Illusion zu zerstören.» (Nach Afrika: I, 14).

sendine ist. Er kann sich vor den Fans kaum retten und ruft bald einmal scheinbar angewidert aus: «Everybody worships me, it's nauseating» (Present Laughter: I, 150).¹⁴⁹ Gewisse Aussagen Garrys erheben durchaus Anspruch auf Ernsthaftigkeit, obschon auch das Publikum nie sicher sein kann, wann er sich verstellt. Aus Garrys vermeintlicher Verstellung wird diesmal auch Komikpotential geschöpft, es handelt sich hier um die Täuschung bezüglich der Aufrichtigkeit einer Figur: Daphne ist davon überzeugt, Garry zu durchschauen.

GARRY: Daphne, dear, this is really to absurd. You must go home at once.

DAPHNE (*taking off her hat*): I knew you'd say that.

GARRY: Please put your hat on again and don't be silly.

DAPHNE: I know you better than you think I do. I know when you're acting and when you're not. You're acting now.

GARRY: I'm not doing anything of the sort.

DAPHNE: You were acting when you pretended to be cross when I came and recited. But when you said good-bye to me so sweetly, that other morning, then you weren't acting. The mask was off then, wasn't it — wasn't it?

[...]

No Garry, you can't deceive me — I know.

GARRY: Once and for all, Daphne, I wish to say loudly and clearly that I am not acting. I am speaking with the utmost sincerity of which I am capable when I order you to put on your hat, get into a taxi and go straight back to your Aunt.

DAPHNE: No — you needn't be frightened — I won't make any demands on you whatever. [...] I'm just coming with you, that's all.

(Present Laughter: III, 230f.)¹⁵⁰

Daphne, die von Garrys Liebe überzeugt ist, interpretiert seine diesmal wahrscheinlich ernst gemeinten Worte starrköpfig immer dann als Verstellung, wenn sie mit deren Inhalt nicht einverstanden ist. Insgesamt fällt auf, dass in Cowards Stück die Verstellung der Hauptperson wiederholt mit Schauspielmetaphern beschrieben wird. In der Komödien fallen besonders die Aussagen über die Selbstinszenierung des Starschauspielers auf. Insofern enthält *Present Laughter* metatheatrale Formen, aber kein eigentliches Theater im Theater.

¹⁴⁹ «Jeder betet mich an. Es ist zum Kotzen.» (Nach Afrika: I, 17).

¹⁵⁰ «GARRY: Daphne, Liebe, das ist wirklich zu absurd. Sie müssen sofort nach Hause gehen.

DAPHNE (*ihren Hut abnehmend*): Ich wußte, daß sie das sagen würden.

GARRY: Bitte setzen Sie ihren Hut sofort wieder auf.

DAPHNE: Ich kenne Sie besser als Sie glauben. Ich weiß, wann Sie Theater spielen und wann nicht. Jetzt spielen sie.

GARRY: Ich spiele nicht, bitte.

DAPHNE: Sie spielten, als Sie neulich grob zu mir waren. Aber als Sie dann so süß Adieu sagten, da haben Sie nicht gespielt. Da war die Maske weg, nicht wahr? — da war die Maske weg? [...]

Oh Garry, Sie können mich nicht täuschen, auch wenn Sie noch so wundervoll spielen!

GARRY: Ein für alle Mal, Daphne, ich betone, daß ich nicht spiele, [i]ch spreche mit der größten Einfachheit, deren ich fähig bin, wenn ich Sie bitte, Ihren Hut aufzusetzen, sich ein Taxi zu nehmen und zu Ihrer Tante zurückzufahren!

DAPHNE: Sie brauchen nicht zu fürchten, daß ich irgendwelche Ansprüche an Sie stelle [...] Ich gehe einfach mit Ihnen, das ist alles.»

(Nach Afrika: III, 92; Hervorhebungen bei Goetz)

Ein Einakter Guitrys mit dem Titel *On passe dans huit jours* (1922)¹⁵¹ spielt im Büro des Direktors des «théâtre Poissonnière» (*Nebentext*, *On passe...*: I, 65) und stellt ein Gespräch zwischen einem Autor, einem Theaterdirektor und einer Schauspielerin dar. Das Stück enthält mehrere Aussagen über das Theater, aber keine eigentliche Theatereinlage. Dasselbe gilt für *Cigales et fourmis* (1940)¹⁵² (vgl. Kap.11.2.1.). Im Einakter *On passe dans huit jours* soll eine Schauspielerin, Fanny Talmont, ausgewechselt werden, weil der Autor und der Theaterdirektor finden, dass sie im dritten Akt mangelhaft spielt und ihre Rolle darum ganz aufgeben solle:

[M]ademoiselle, vous avez ni l'accent, ni le mouvement ; vous restez perpétuellement froide, élégante et distinguée. Eh bien, ça ne suffit pas! Lorsqu'une femme du monde est trompée par son amant, sa bonne éducation s'efface [...]
(*On passe...*: I, 72).¹

Dies erzürnt die Komödiantin so sehr, dass sie ihrerseits beginnt, den Autor respektive dessen Theaterstück zu kritisieren. Durch den Wutausbruch erweist sie sich als «enfin capable de bien jouer la grande scène du troisième acte». La situation est sauvée, pour tout le monde» (Kowzan 1991, 235 ; vgl. *On passe...*: I, 73). Es handelt sich sozusagen um eine unbeabsichtigte Theaterprobe, wobei nicht der eigentliche Theatertext, sondern mehr eine Stimmung geprobt wird, die es schauspielerisch umzusetzen gilt.

Auch im nächsten Kapitel werden metatheatrale Aussagen und Theatermetaphern sowie -vergleiche behandelt. Diese sind im Gegensatz zum vorliegenden Kapitel nicht nach metatheatralen Formen, sondern nach Inhalten angeordnet, und zwar nach Berufsgruppen, aber auch dem Medium Film, also über rein theatrale Inhalte hinausgehend, mit dem Ziel, aus diesen Aussagen eine Poetik des Boulevardtheaters in weitesten Sinne abzuleiten.

¹⁵¹ Datierung nach: *Paratext*, *On passe...*, 61. Die erste Version dieses Stücks wurde bereits am 8. Mai 1913 im privaten Rahmen bei Josse und Gaston Bernheim aufgeführt (Hinweis nach Guitry: *Pièces en un acte*, 180).

¹⁵² Datierung nach: Kowzan 2006, 45.

11. Boulevard im Spiegel: Metaliterarische Aussagen über das Theater, den Roman und den Film in Boulevardstücken von Goetz, Guitry und Coward

Maillard : [...] vous devez avoir le sens moral déplacé... par cette existence si curieuse... que vous menez ! Quelle atmosphère sinistre...
Le comédien : C'est là que nous préparons votre plaisir !
Maillard : Moi qui ne suis pas timide, je me sens tout gêné !
Le comédien : Ta place est là-dedans... Il lui montre la salle
Maillard : Mon dieu ! Que tout cela est étrange !...
Le comédien : Tu ne trouves pas que c'est très beau ?
Maillard : Non... et quand je pense que cette petite va passer désormais sa vie devant ce gouffre noir...
Le comédien : Si tu savais comme il est beau, ce gouffre, quand il est plein de monde et qu'il est éclairé !...

(Comédien: III, 387f.)¹

In verschiedenen Stücken von Goetz, Guitry und Coward findet sich als metatheatrales Element der Auftritt von Theaterleuten. Einige dieser Bühnenwerke enthalten zusätzlich ein Binnentheater. Im vorliegenden Kapitel sollen metaliterarische Aussagen behandelt werden, ohne zu differenzieren, ob sie im Rahmen eines eigentlichen Theaters im Theater gemacht werden oder nicht, vielmehr geordnet nach Berufsgruppen und Medium. Ebenfalls werden Angaben über das Publikum einbezogen, und am Rande wird auch auf den Film als Thema eingegangen, wodurch sich Unterschiede in Bezug auf Aussagen über die beiden Medien auf dem Theater berücksichtigen lassen. Exemplarisch behandelt werden auch Äußerungen zu einem Romanautor bei Coward. Ziel dieses Kapitels ist es, einen Überblick über die metatheatralen Aussagen zu geben, die bei den drei Autoren im Rahmen von Theaterstücken vorkommen, und daraus eine Poetik des Boulevardtheaters im umfassendsten Sinne abzuleiten. Bei den Aussagen soll jeweils nicht nur präzisiert werden, *über wen* oder *über was* gesprochen wird, sondern auch, *wer* die jeweilige Stellungnahme äußert.²

Auf einen Teil des Theaterpersonals wie eine Garderobiere, eine Kassiererin, Bühnenarbeiter und Souffleure wurde bereits im Rahmen der bisherigen Analyse eingegangen. Deshalb wird dieses Theaterpersonal hier nicht noch einmal ausführlicher behandelt. Nicht berücksichtigt werden an dieser Stelle außerdem andere Künstlergruppen wie Maler, Tänzerinnen, Zauberer, Dichter, Fabelschreiber oder auch

¹ Kowzan stellt diesem Zitat ein ähnliches aus Giraudoux' *Impromptu de Paris* (1937) gegenüber, wo ebenfalls die (leere) Bühne während des Tages als Kontrast zum (vollen) Theater während der Abendaufführungen thematisiert wird: «Plein, c'est un génie. Vide, c'est un monstre. Le théâtre n'a de jour cet aspect engageant, cette bonne humeur, ce pittoresque [...], que si le soir il sait qu'il sera comble. Il est sinistre, si la soirée doit être mauvaise» (L'Impromptu de Paris: scène 4, 52f.; vgl. Kowzan 1991, 244.). Datierung von Giraudoux' Stück nach: Kowzan 2006, 53.

² Einen historischen Überblick über <Theaterleute> auf der Bühne liefert Kowzan 2006, 241-338. Ihm geht es mehr um eine Zusammenfassung, welche Personen auf welche Weise dargestellt werden, während hier oft Aussagen *über* die Berufsgruppen zitiert werden.

(Opern-)Sängerinnen und Sänger, zumal auf einige unter ihnen bereits an anderer Stelle eingegangen worden ist.

Nicht selten handelt es sich bei den repräsentativen Vertretern einer zum Theater zählenden Berufsgruppe um *Typen*, die in ihrer Rolle oft – aber nicht nur – eine komische Wirkung entfalten.³ Knecht weist auf darauf hin, dass Vertreter des Filmbusiness bei Goetz oft überzeichnet dargestellt werden (Knecht 1970, 120). Das gleiche gilt beispielsweise für Theaterdirektoren. Bei Goetz treten Typen gehäuft insbesondere in den Einaktern auf,⁴ dies hat Brünisholz im Rahmen ihrer Studie «an den Einaktern [...], die Goetz später zu Komödien verarbeitet hat», aufgezeigt (vgl. Brünisholz 2001, 94f). Die Autorin bezeichnet es als «Eigenschaft des modernen Einakters, auf Grund seiner Kürze Typen und nicht Charaktere vorzuführen» (ebd., 94).⁵ Typen bevölkern jedoch, insbesondere bei Guitry, nicht nur die Einakter: Régis und de Veynes verweisen auf das gehäufte Vorkommen von Typen in Guitrys Stücken: «[...] à coup sûr, les «types» abondent dans son œuvre. [...] Rappelez-vous les acteurs de *Jean III* et du *Comédien*, et dans cette dernière pièce, l'auteur et le directeur» (*Sur le théâtre de M. Sacha Guitry*, Régis/de Veynes 1925, 326).

Theaterleute finden sich auch bei Coward, in seinen metatheatralen Stücken sind es oft ältere Schauspielerinnen – beispielsweise im Stück *Waiting in the Wings* (1960). Burke geht davon aus, dass es sich hierbei um Typen handelt – er weist in einer Theaterkritik zu einer Inszenierung des Stücks am New Yorker Broadway darauf hin:

[L]acking any stars whose particular talents needed to be showcased to guide him in structuring the scenes, Coward relied instead on creating a cast of characters each of whom represents a particular type.
(Burke 1999⁶)

Auf die Typenhaftigkeit mancher der Figuren in *Waiting in the Wings* wird später eingegangen (siehe Kap. 11.2.3.).

Im Rahmen dieses Kapitels zum Metatheater sollen ergänzend auch Aussagen zum Theater hinzugezogen werden, die in einer Kurzgeschichte Cowards⁷ mit dem Titel

³ *Typenkomik* soll hierzu definiert werden als «erheiternde Wirkung wiederkehrender, karikierend übertriebener Absonderlichkeiten einer Bühnenperson, die [...] eine Gruppe – wie «Geizige», «Heuchler» oder «Eingebildete Kranke» – repräsentiert [...]» (Fricke/Salvisberg 1997, 279).

⁴ Als damit vergleichbar können auch die Vorspiele und Nachspiele betrachtet werden.

⁵ Brünisholz (2001, 110) verweist auf: Diemut Schnetz (1967): *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*. Bern und München. Demgegenüber behauptet Knecht über Goetz' Stücke etwas zu kategorisch – was darin begründet sein mag, dass sie diese hier von den Typen der *Commedia dell'arte* abhebt: «Keine seiner Figuren ist ein «Typ», jede ist ein Charakter mit guten und schlechten Eigenschaften» (Knecht 1970, 182).

⁶ Noel Coward's *Waiting In The Wings*. Review. In: *New York Theater Magazine* (17.12.1999). New York. [Onlinefassung] URL: <<http://www.talkinbroadway.com/world/wings.html>> (22.05.2013).

⁷ Coward (1951): *Star Quality*. London, 204-290. Im Folgenden wird die Erzählung (Story) gekennzeichnet durch die Abkürzung *Star Quality* (S).

Star Quality (1951)⁸ gemacht werden. Das Vorgehen, einen ursprünglich epischen Text in die Analyse des Metatheaters einfließen zu lassen, rechtfertigt sich dadurch, dass Coward seine Short Story *Star Quality* zu einem späteren Zeitpunkt selbst als Theaterstück bearbeitet hat. Als solches wurde seine Bearbeitung zwar nie öffentlich aufgeführt, jedoch wurde Cowards Vorlage von Luscombe im Jahre 2001 / 2002 für das Theater adaptiert.⁹ Die Besonderheit von *Star Quality* liegt nicht zuletzt in der Intermedialität: Dieses Stück über ein Stück wurde, wie schon erwähnt, ursprünglich als Kurzgeschichte veröffentlicht. In der Folge begann Coward einerseits, die Erzählung als Stück umzuarbeiten, andererseits wurde *Star Quality* auch für das Fernsehen verfilmt: «Subsequently there were two television adaptations, one in America by William Marchant, and the other for BBC by Stanley Price.» (Morley: *Star Quality* (T): introduction, vii). Sheridan Morley als Verfasser von einer von Cowards Biographien berichtet in seinem Vorwort zu Luscombes Bearbeitung über die Einzelheiten der Entstehungsgeschichte des Stücks:

Of all the plays of Noël Coward [...] *Star Quality* has perhaps the most complex history. It was first published as a short story in 1951; Noël himself later turned it into a play, but this version was only ever seen in a couple of Sunday night readings, one of which reopened the Theatre Royal Bath some twenty or so years ago.[...]

But it is only now, in late 2001, almost thirty years after Noël's death, that the actor and director Christopher Luscombe, working from Noël's original short story and then his largely unproduced script,¹⁰ has arrived at a version which at the time of writing is about to open at the Theatre Royal Windsor, [...] with Penelope Keith in the leading role.

(Morley: *Star Quality* (T): introduction, vii; Anm. M.H.)

Bemerkenswert ist das Stück für die vorliegende Arbeit insofern, als es viele metatheatrale Züge aufweist, wie sie sich selten in solcher Häufung in Cowards Stücken finden. Der Einbezug der Erzählung und der Neubearbeitung von *Star Quality* (1951 / 2001) ermöglicht weitere Vergleiche zwischen Guitry, Goetz und Coward. Sie soll auch einem gewissen Ungleichgewicht entgegenwirken, denn in den analysierten Stücken Guitrys sind metatheatrale Aussagen insgesamt häufiger präsent als bei Goetz und Coward. Einerseits soll auf (im weitesten Sinne) metatheatrale Aussagen der ursprünglichen Erzählung eingegangen werden, die Luscombe als Vorlage gedient hat. Andererseits soll dessen Adaptation miteinbezogen werden, da sie sich auf Cowards Entwurf einer Theaterversion stützt, der nicht verfügbar ist. Dass die von Coward analysierten Stücke im

⁸ Datierung der Publikation nach: *Paratext*, Morley: *Star Quality*, Introduction, vii.

⁹ Erschienen ist das Stück 2002. Im Folgenden wird die Bearbeitung des Theaterstücks mit *Star Quality* (T) bezeichnet.

¹⁰ Luscombe datiert Cowards Stückbearbeitung auf das Jahr 1967 (vgl. *Paratext*, *Star Quality* (T), xii). Über diese Bearbeitung schreibt Luscombe: «It was intriguing to see how Coward envisaged a stage version of his story, but the play is quite an epic, with eighteen speaking parts, three acts and numerous locations. I began to see why no commercial management had leapt to produce it!» (Luscombe: Adaptor's Note. In: *Star Quality* (T), xi). Luscombes Bearbeitung sieht nur noch 12 Rollen vor, wobei vier davon stumm sind, die auch von Angestellten des Theaters übernommen werden können (vgl. ebd., xii).

Vergleich tendenziell weniger metatheatrale Aspekte aufzuweisen scheinen als Goetz' und Guitrys Komödien, soll zudem keineswegs andeuten, dass er sich weniger intensiv mit der Theaterwelt auseinandergesetzt hätte. Cowards Biograph weist beispielsweise darauf hin, dass Coward auf die Welt des Theaters auch in seinen Liedern und insbesondere in seinen autobiographischen Werken eingeht:

Noël himself was always fascinated by the backstage world of theatre: in early poems such as 'The Boy actor' and songs such as 'Why Must The Show Go On?' and of course of more familiar 'Mrs Worthington', as well as plays such as *Red Peppers* and *Waiting in the Wings*, he deals unsentimentally and often cynically with the roar of the greasepaint and the smell of the crowd.¹¹ A child actor from the age of ten, Coward enjoyed a lifelong devotion of the theatre, and in his diaries and memoirs there are some of the best-ever descriptions of the changing theatrical world of the first half of the last century.

(Morley (2001): *Star Quality* (T): introduction, vii; Anm. M.H.)

Gewiss ließen sich auch in Cowards (auto-)biographischen Schriften und Liedern weitere Aussagen zum Theater finden sowie zusätzliche Bezüge zu Goetz und Guitry herstellen – dies soll jedoch in dieser Arbeit nicht geleistet werden. Hierbei würde es sich auch nicht mehr um das Herausarbeiten einer *auf dem Theater inszenierten* Poetik handeln. Bei einer Analyse von Liedern oder Lied-Einlagen müsste zudem nebst dem Text die Musik als ein weiteres Medium miteinbezogen werden, was den Rahmen der Metatheatralität sprengen würde.

11.1. Über die (Theater-)Schriftsteller

[...] writing is a gift. Either you have it, or you don't.
(*Star Quality* (T): I, scene 3, 28; vgl. *Star Quality* (S), 259)

In Stücken von Goetz, Guitry und Coward treten Autorenfiguren auf. Es werden historische, aber auch fiktive Schriftsteller in Szene gesetzt. Zuerst soll auf erstere eingegangen werden, bei denen es sich meistens um Dramenschriftsteller handelt. Ergänzend wird aber auch die Darstellung eines Roman-Autors bei Coward betrachtet. (Auf andere Schriftsteller-Gruppen wird indessen nicht eingegangen).

11.1.1. Über historisch verbürgte Theaterschriftsteller

Unter den historisch verbürgten Schriftstellerfiguren, die Guitry auftreten lässt, finden sich Beaumarchais und Courteline. Die Hauptperson des hier nicht näher analysierten Stücks mit dem Titel *Jean de La Fontaine* ist außerdem kein geringerer als der gleichnamige Fabelschreiber, dem Guitry auch im Einakter *Chez Jean de la Fontaine – Le 17 février*

¹¹ Der Titel wird hier als metatheatrales Wortspiel verwendet, bei *The Roar of the Greasepaint & the Smell of the Crowd* (1964) handelt es sich nämlich um den Titel eines Musicals. Musik und Libretto: Leslie Bricusse und Anthony Newley. (Der Titel verdreht die Satzteile auf ungewöhnliche Art, inhaltlich logischer wäre *The Smell of the Greasepaint & the Roar of the Crowd*.) Vgl. *The Guide to Musical Theatre: The Roar of the Greasepaint & the Smell of the Crowd*. [Onlinefassung] URL: <http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_r/roar_greasepaint.htm> (22.05.2013).

1673 (1922)¹² ein Denkmal setzt. Der echte Jean de la Fontaine hat neben den Fabeln auch ein Theaterstück geschrieben; es handelt sich bei ihm also nicht nur um einen Fabelautor. Hier wird nur im Rahmen des Einakters mit dem Titel *Chez Jean de la Fontaine* auf die Darstellung dieses Autors bei Guitry eingegangen – wobei die Figur La Fontaine vor allem Aussagen über Molière als Schriftsteller macht. Der Einakter *Chez Jean de la Fontaine* enthält also neben der Darstellung La Fontaines auch Aussagen über Molière als Schriftsteller, auf die hier näher eingegangen werden soll. (Es gilt darauf hinzuweisen, dass das Stück 1922 anlässlich des 300. Geburtstags von Molière aufgeführt wurde.)

Im Stück erfährt die *La Fontaine* die Todesnachricht des Zeitgenossen Molière. Yvonne Printemps, die bekannte Sängerin und Guitrys Partnerin, hat in diesem «a-propos en un acte» in Versen die Rolle von Le Rossignol, der Nachtigall gespielt (*Chez Jean de la Fontaine*: 173). Die Nachtigall fungiert im Stück als Überbringerin der Todesnachricht. Im Einakter geht es insbesondere darum, Molière als Schriftsteller ein Denkmal zu setzen (– er war bekanntlich auch Schauspieler, siehe Kap. 11.1.5.). Aus dem Gespräch mit Le Rossignol geht La Fontaines Bewunderung für Molière hervor: «Le Théâtre a perdu son Maître» (ebd., 172).¹³ In einer Vorausdeutung wird auf Molières späteren Ruhm hingewiesen, der ihm zu Lebzeiten nicht zuteil wurde. Tatsächlich hat auch der echte Jean de la Fontaine nach Molières Tod einen (anderen!) lobenden Epitaph auf Molière verfasst.

Jean de la Fontaine :
 On sait aujourd'hui qu'il est mort...
 On en parlera mieux demain
 Quand on aura compris qu'il était immortel !
 Sa gloire grandira toujours...
 Et son génie est tel
 Quel grâce à lui peut-être un jour
 On voudrait bien considérer
 Que le poète qui vous fait rire est aussi grand
 Certainement
 Que celui qui vous fait pleurer !
 [...]
 Je pense à l'éternel regret
 De cette pauvre Académie
 Qui, grâce à Lui
 Ne sera jamais au complet.
 (Chez Jean de la Fontaine, 174)

Jean de la Fontaine bringt nicht nur seine Bewunderung für Molières Komödien zum Ausdruck, sondern äußert auch den Wunsch, dass ein Komödienautor in der Zukunft

¹² Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, Chez Jean de la Fontaine, 172.

¹³ Zum Verhältnis zwischen Molière und La Fontaine, siehe Collinet 1974, 173-185.

[PDF-Onlinefassung]. URL: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1974_num_26_1_1059> (22.05.2013).

ebenso ernstgenommen werden soll wie ein Tragödiendichter – ein Anspruch, der sicher auch für Guitry als Boulevardautor gilt – denn die Verse, die La Fontaine in den Mund gelegt werden, stammen von Guitry. Die Figur des Fabeldichters rügt außerdem die *Académie Française*, die Molière (im Gegensatz zu La Fontaine) damals nicht als Mitglied aufnahm. Vermutlich ist diese Kritik durchaus auch als Seitenhieb auf die *Académie Française* zu Guitrys Zeiten zu verstehen, die dem Boulevardschriftsteller ebenso wenig Beachtung schenkte wie seinerzeit Molière.

Das nie aufgeführte Theaterstück *Beaumarchais* (1950)¹⁴ enthält Überlegungen zum Status des Theaterschriftstellers, den es historisch ausleuchtet. Im Stück sagt Beaumarchais:

Nous devons, nous auteurs, nous réunir en une société que percevrait nos droits... car il nous faut des droits d'auteur... et nous exigerons que Messieurs les acteurs nous les payent par représentation. Corneille avait reçu pour *Le Cid* – une fois pour toutes – milles livres ! [...] C'en est fini de ces temps-là ! Vraiment, les comédiens oublient un peu trop vite ce qu'ils doivent aux auteurs.

(Beaumarchais: 11,¹⁵ 141)

Hier wird also die Idee einer «Société des Auteurs» entworfen (Kowzan 1991, 122; vgl. Beaumarchais: 11,¹⁶ 141). Und Beaumarchais, der kein Schauspieler ist, steht auf der Seite der Autoren. Eine solche Gesellschaft – als Wegbereiterin der heutigen Autorenrechte – hat der echte Beaumarchais tatsächlich gegründet. «1777 [...] A la suite de ses démêles avec les Comédiens au sujet du *Barbier*, il crée, pour défendre les écrivains, la Société des Auteurs dramatiques» (Dauvin 1981, 6). Auch wenn die Aussagen über historische Schriftsteller im ersten Augenblick wenig mit den Boulevardstücken Guitrys zu tun haben scheinen, geben sie Auskunft über die historischen Bedingungen des Unterhaltungstheaters. Die Frage des Copyrights ist außerdem auch zu Guitrys Zeiten noch aktuell, da das Finanzielle gerade im nicht subventionierten Boulevardtheater eine wichtige Rolle spielt.

¹⁴ Datierung der Publikation gemäß: *Paratext*, Beaumarchais, 85. Das Stück wurde zwar nie aufgeführt, diente aber als Vorlage für den 1996 erschienenen Film: *Beaumarchais – L'insolent* (1996). Regie: E. Molinaro. Drehbuch: J-C. Brisville/E. Molinaro. Nach dem unveröffentlichten Theaterstück *Beaumarchais* von S. Guitry. Produktion: L. Bruce et al. F: Canal+ et al.. Vgl. [Onlinefassung] IMDb: URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0115638/maindetails>> (22.05.2013).

¹⁵ Kursivgestellte Zahlen verweisen auf *Bilder*.

¹⁶ Im Stück Beaumarchais wird durch kursivgestellte Zahlen auf die *Bilder* verwiesen.

11.1.2. Über fiktive Schriftsteller

Ein fiktiver Theaterdichter kommt bei Guitry beispielsweise in *Sa dernière volonté ou l'optique du théâtre* vor. Bei Goetz treten ebenfalls mehrere fiktive Theaterautoren auf, so der Dichter¹⁷ im Stück *Nachtbeleuchtung* und jender im Vor- und Nachspiel zu *Hokuspokus* (Urversion), desgleichen der Komödienschreiber Mr. Carpenter alias Curt Tischler in den *Seifenblasen* sowie Peter Peter¹⁸ in *Ingeborg* (vgl. Ingeborg: I, 253). Im Drama *Die Rutschbahn* (1919)¹⁹ tritt unter dem Pseudonym *Frank Harold* ein Dichter auf, welcher auch Theaterstücke schreibt. Um seiner Frau zu gefallen, gibt Otto, eine andere Hauptfigur des Stücks, vor, in Wirklichkeit derjenige zu sein, welcher sich hinter dem Pseudonym verberge, obwohl er kein schriftstellerisches Talent besitzt. Auf diese Weise wird Verstellungskomik mit metatheatralem Rollenspiel verbunden (vgl. Kap. 10.1.2.).

Als fiktiven Chronisten und Erzähler lässt Goetz – durch einen intertextuellen Kunstgriff – auch die literarische Figur Watson aus *Sherlock Holmes* im Stück *Dr. med. Hiob Prätorius* auftreten (also nicht etwa eine Figur namens Arthur Conan Doyle). An ihm ist im Vergleich zu den anderen hier vorgestellten fiktiven Schriftstellerfiguren außergewöhnlich, dass er einem anderen Werk entnommen, also nicht von Goetz erfunden wurde (vgl. Kap. 10.2.). Watson wird in einem Zeitungsbericht, der im Vorspiel zur Urfassung des Stücks vorgelesen wird, als der «durch seine Kriminalromane berühmte [...] Dr. Watson» vorgestellt (Prätorius (U): 1, 701). Im der Neufassung bezeichnet ihn die Figur Shunderson explizit als «Dichter» (vgl. Prätorius (N): 7, 838). Am Ende der Neufassung ist Watson empört, weil die Lösung des Falles offen geblieben ist (vgl. oben, Kap. 10.2.):

WATSON *haut wütend seine Notizen auf den Boden*: Da denkt man, man hat einen Stoff, und dann hat man wieder keinen!
SHUNDERSON: Wollten Sie einen Roman draus machen ... oder gar ein Theaterstück?
WATSON *wütend*: Was haben S i e gedacht?
(Prätorius (N): 7, 839)

Goetz nutzt hier die Berühmtheit von Sherlock Holmes und Watson, um diejenigen Zuschauer für seine Stücke zu gewinnen, denen diese Figuren bereits bekannt sind. Er macht gleichzeitig aber auch dasjenige Publikum mit dem Stoff vertraut, das sie noch

¹⁷ Gemeint ist hier kein Lyriker, sondern ein Theaterautor. Bei Tieck wird der Theaterautor in *Der gestiefelte Kater* auf der Bühne ebenfalls als «Dichter» bezeichnet (vgl. *Der gestiefelte Kater*: Prolog, 209). Dasselbe gilt für das Vorspiel auf dem Theater in Goethes *Faust* (vgl. *Faust I*: Vorspiel auf dem Theater, 11). Die Figur des Peter bei Goetz bezeichnet sich indessen als *Stückeschreiber* (siehe unten).

¹⁸ *Peter Peter* könnte *Humbert Humbert* aus Nabokovs *Lolita* Pate gestanden haben (vgl. Knecht 1970, 22) – auch Goetz' Roman *Tafjana* wird als mögliche Vorlage erwähnt (vgl. ebd.).

¹⁹ Datierung nach: Fischerverlage (2013): Curt Goetz: *Die Rutschbahn*. [Onlinefassung] URL: http://www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_theaterstueck_detail&_navi_area=tt_vert1&_navi_item=01.00.00.00&id=1425726&_letter=G (22.05.2013). Vgl. Gajek 2008, 76, 88.

nicht kennt. In der Neufassung wird (im Gegensatz zur Urfassung) außerdem metatheatral darüber diskutiert, wie das Theaterstück ausgehen beziehungsweise wie Watson als fiktiver Dichter das Dramenende gestalten könnte (vgl. Kap. 10.2.).

Dichter, die auf der Bühne explizit also solche bezeichnet werden, aber Theater-schriftsteller sind, kommen (wie bereits erwähnt) in verschiedenen goetzschen Stücken vor. Die Verwendung des Begriffs *Dichter* entbehrt auch nicht der Ironie, da es sich dabei oft nicht um sehr erfolgreiche Schriftstellerfiguren handelt. Im Einakter *Nachtbeleuchtung* wird der Dichter mehrmals als solcher angesprochen, was die bereits erwähnte Typisierung unterstreicht: «Also, lieber Dichter, auf Ihr Stück!» (*Nachtbeleuchtung*, 75). Das gleiche gilt für den Direktor (siehe ebd.).²⁰ Im Drama *Ingeborg* (1921)²¹ grenzt Goetz durch die Aussage von Tante Ottilie die Stückeschreiber von den Dichtern ab:

INGEBORG: Sie sind ein Dichter?

PETER: Ein Stückeschreiber.

INGEBORG: Was ist der Unterschied?

TANTE OTTILIE: Die Stückeschreiber, mein teures Herz, können gewöhnlich nicht dichten. Und die Dichter können gewöhnlich keine Stücke schreiben. Nicht wahr?

PETER: Wie Sie befehlen, gnädige Frau.

TANTE OTTILIE: Außerdem sind die Stückeschreiber besser angezogen. Der Wert ihrer Kleidung steht im umgekehrten Verhältnis zur Güte ihrer Stücke. Sie, mein Herr, sind s e h r gut angezogen.

(*Ingeborg*: I, 253)

Mit der Pointe, die die Ausführung krönt, ironisiert Goetz auch seine eigene Existenz als *Stückeschreiber*²², denen der Komödienautor eher zuzurechnen ist (auf eine elegante Erscheinung legte Goetz zudem Wert).

Auf ähnliche Weise unterscheidet bei Guitry der fiktive Theaterdirektor Bloch (im Gespräch mit einem Autor) zwischen zweierlei Schriftstellern, den produktiven und den unproduktiven:

Bloch : Avez-vous une pièce nouvelle ?... Moi, je n'en ai pas ! Les auteurs se plaignent de ne pas être joués... et les directeurs ne peuvent pas arriver à avoir trois pièces devant eux !... Mon ami, il n'y a que deux sortes d'auteurs : les bons et les mauvais ! Les mauvais font de mauvaises pièces... et les bons ne foutent rien ! Il n'y a pas à Paris six hommes de valeur qui travaillent vraiment... comme travaillaient Labiche, Augier et Dumas ! Ils attachent à tout ce qu'ils font une importance !... Alors quand ils ont un four, les voilà démoralisés pour deux ans !... Il y en a un qui est venu tantôt me demander si je voulais engager pour septembre Huguenet, Brasseur et Jeanne Granier... et, quand je l'ai prié de me dire ce que c'était que sa pièce, il m'a répondu

²⁰ Diese Berufsgruppe wird unten behandelt (siehe Kap. 11.4.).

²¹ Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 216.

²² In dieser Bezeichnung schwingt Bescheidenheit mit. Auch Brecht bezeichnet sich als solchen, und zwar in seinem Gedicht *Lied des Stückeschreibers* (vgl. Bremsteller 2007, 5. [PDF-Onlinefassung]. URL: <publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/975/BremstellerMarion.pdf> (22.05.2013)). Dies soll indessen nicht andeuten, dass damit eine grundsätzliche Vergleichbarkeit der beiden Autoren einhergeht, weist doch gerade Brecht in diesem Gedicht auf den zeigenden Gestus hin, der für ihn zentral ist (vgl. ebd.). Brecht und Goetz dürften jedoch die Schriftstellerei als Handwerk und nicht als abgehobene, unzugängliche Kunst verstehen. Brechts Gedicht ist erschienen in: Bertolt Brecht (1963): *Schriften zum Theater* 5. Der Messingkauf/ Übungsstücke für Schauspieler/ Gedichte aus dem Messingkauf. Frankfurt a. M., 281-284.

que ce serait une chose puissante dans la tendresse ! Seulement, le scénario, il ne le fera que quand les engagements seront signés ! Avouez que c'est burlesque.
Leclerc : Alors, si je vous apportais une chose finie, est-ce que vous...
Bloch : Apportez-là ! [...]
Leclerc : Accepteriez-vous de la jouer dans la première quinzaine de...
Le comédien : Mais, mon ami, faites donc la pièce !
Leclerc : Bon, bon, je vais la faire.
 (Comédien: I, 344)

Hier werden die unproduktiven Autoren vom Theaterdirektor in ironischer Verdrehung als die besseren dargestellt. Gute Boulevardautoren werden gemessen an Vorbildern wie Labiche, Augier und Dumas. Vorgeführt wird an diesem Dialog einerseits die Sichtweise des Theaterdirektors, der sich Stücke zum Inszenieren wünscht, andererseits die Hoffnung des Autors, dass seine Stücke, wenn er sie denn verfasst, auch tatsächlich gespielt werden und nicht ungelesen in einem Schrank landen – wie es mit Tischlers Stücken in Goetz' *Seifenblasen* geschehen ist, wo der fiktive Theaterautor zum Theaterdirektor sagt: «Seit Jahren warte ich auf eine Antwort von Ihnen! Auf eine Antwort zu meinen Einaktern, die ich eingereicht habe» (vgl. *Seifenblasen*: Vorspiel, 956).²³

Der Komödiant rät in eben diesem Stück dem betroffenen Schriftsteller Leclerc zu mehr Eigenständigkeit sowie Selbstvertrauen. Denn daran scheint es den guten Autoren, die eine Schreibblockade haben, zu mangeln. Er bestärkt Leclerc darin, neue Dramen zu schreiben, anstatt enttäuscht zu resignieren, weil die eigenen Stücke abgesetzt werden (vgl. *Comédien* I, 336):

Le comédien: [...] ne vous occupez pas de ce que font les autres [théâtres/auteurs ; M.H.]... ne vous mettez pas en colère, ne ragez pas... et tout à l'heure, en rentrant chez vous, prenez une belle feuille de papier blanc et écrivez seulement les douze premières répliques de votre prochaine pièce... vous verrez comme cela vous fera du bien !
 (Comédien: I, 340)

Im Zitat wird das fast schon therapeutische Wohlbefinden angesprochen, das Schreiben beim Autor auslösen kann: Leclerc soll im Verfassen der Theaterstücke Erfüllung finden – ob sie nun aufgeführt werden oder nicht. Das Schreiben von Boulevardstücken soll also nicht nur Mittel zum Zweck sein und einen möglichst großen Publikumserfolg anstreben – an dieser Stelle sei daran erinnert, dass keineswegs allen Stücken der drei Boulevardautoren ein solcher beschieden war.

Angeichts von Guitrys eigener umfangreicher Produktion von Theaterstücken – 124 aufgeführte Stücke (vgl. Bernard/Paucard 2002, 175-182) und insgesamt sogar ungefähr 140 Werke (gemäß Corvin 1989, 16) – kann davon ausgegangen werden, dass er selber den oben angesprochenen Grundsatz beherzigte. Vor diesem Hintergrund wird auch die Guitrys Ironie in der zitierten Aussage des Theaterdirektors offensichtlich,

²³ Dasselbe sei mit dem Stück *Hokuspokus* geschehen: Zwei Jahre habe das Stück «in den Schreibtischen herum[gelegen]», entnimmt man den Memoiren. (Goetz/von Martens 1962, 394).

die produktive zeitgenössische Schriftsteller allesamt als minderwertig abstempelt. Dem fiktiven Schriftstellers Leclerc jedenfalls hilft der oben zitierte Ratschlag weiter, denn er bekennt, dadurch endlich zu seiner persönlichen Ausdrucksweise gefunden zu haben.

Leclerc : Savez-vous ce que je faisais depuis trois ou quatre ans...

Le comédien : Vous faisiez les pièces des autres...

Leclerc : Parfaitement ! Et je ne m'en rendais pas compte ! J'étais attiré par des sujets de pièces qui n'étaient pas pour moi ! Et, ce qu'il y a de plus fort, c'est que je négligeais les miens !

Le comédien : Bien entendu !... C'est un mal connu en art, vous savez ! Il y a des peintres qui passent leur vie entière à faire des paysages qui n'étaient pas faits pour eux !... Eh bien, cette pièce-là... elle est vraiment de vous !

(Comédien: II, 364)

Hier wird die Wichtigkeit des persönlichen Stils betont. Durch einen solchen zeichneten sich zweifellos auch die Autoren Goetz, Guitry und Coward respektive deren unverwechselbare Boulevardkomödien aus. Auch wenn in dieser Arbeit gewisse inhaltliche und formale Parallelen aufgezeigt werden, bedeutet das indessen nicht, dass sich die Stücke stilistisch ausgesprochen ähnlich wären – gerade der direkte Vergleich zeigt, dass trotz mancher Ähnlichkeiten jeder der drei Autoren einen ganz persönlichen Stil, eine eigene Tonart hat.

Curt Goetz war kein Dichter. Er konnte Stücke schreiben. Er konnte es aus jenem ff, mit dem man Effekt schreibt. Was die Effektlösen gern als Effekthascherei denunzieren. Nie sah man seinen wie geölt funktionierenden Komödien, Lustspielen und Schwänken, diesen blankpolierten Szenen, Dialogen und Pointen die handwerkliche Mühe an, die er auf sie verwendet hatte.

([O.V]: Nachruf Curt Goetz. In: Spiegel 39 (1960), 83)

Der Nachruf auf Goetz, der am 21. September 1960 im Spiegel erschien, versucht den Schreibstil des Autors und die Machart seiner Komödien in Worte zu fassen. Neben der Qualität der Dialoge werden insbesondere die perfekt «sitzenden» Pointen und die Effekte hervorgehoben, die seinen Komödien einen Anschein von Mühelosigkeit, von Leichtigkeit verleihen. In Bezug auf die angesprochenen Effekte und Pointen lassen sich Guitry und Coward sicherlich mit Goetz vergleichen.

Eine der Hauptfiguren in Cowards *Star Quality* (1951) – jener Kurzgeschichte, der als Theater-Neubearbeitung (Luscombe 2002) späte Ehre zuteil wurde – ist ein Theaterautor namens Bryan Snow (siehe *Star Quality* (S), 204; vgl. *Star Quality* (T): I, scene 1, 1). Dieser fiktive Autor hat ein Stück mit dem Titel «*Stones in Heaven*»²⁴ geschrieben (vgl. *Star Quality* (S), 208). In Luscombes Neubearbeitung trägt das Binnenstück, von der

²⁴ In Cowards Erzählung *Star Quality* wird der relativ klischeehaft anmutende Inhalt des melodramatischen Stücks folgendermaßen wiedergegeben : «It was what might have been described in earlier years as a 'drawing-room' drama. That is to say its protagonists were educated people with money [...] The play was primarily the study of a neurotic woman whose subconscious jealousy of her husband's heroism in the war caused her to run off to the South of France with a worthless but attractive man younger than herself. The main theme of the play was her gradual disillusionment not only with the young man who inevitably lets her down, but with herself. In the last scene of all she leaves a superficially gay lunch-party and commits suicide by crashing a speedboat into a lighthouse at forty-five miles an hour.» (*Star Quality* (S), 209).

Erzählvorlage Cowards abweichend, einen anderen Titel, nämlich «*Dark Heritage*» (vgl. *Paratext*, Star Quality (I): xvi). Es kann deshalb davon ausgegangen werden, dass die kurzen Einlagen des Binnenstücks in der Neubearbeitung größtenteils von Luscombe gestaltet worden sind, da Cowards Erzählung dazu nur wenige Aussagen aufweist.²⁵ In weiten Teilen scheint die (gegenüber der *Short Story* gekürzte) Theater-Handlung jedoch mit Cowards Erzählvorlage übereinzustimmen. Das Binnenstück – es handelt sich erst um das zweite des fiktiven Autors – soll zur Aufführung gebracht werden.

Das Bühnenwerk des jungen Autors wird in der Erzählung positiv bewertet, wobei offenbleibt, ob dieses Urteil als allgemeingültig betrachtet werden kann oder ob hier in erster Linie die Meinung des fiktiven Autors Bryan Snow vertreten wird, etwa wenn geschrieben steht:

It was, on the whole, a well-written play; the dialogue was natural without being scintillating and the characterisation of the husband was particularly clear.
(Star Quality (S), 209)

Einzelne kritikwürdige Punkte des Binnenstücks werden im Laufe der Handlung aufgedeckt und metatheatral angesprochen: Während der Probearbeiten legen der Regisseur und sein Bühnenassistent dem Autor, Bryan Snow, nahe, den Dramenschluss²⁶ zu verändern. Damit wird ein grundlegendes Merkmal eines Theaterstücks auf der Bühne (und in der Erzählung) thematisiert, nämlich der Ausgang.²⁷ Die Debatte ließe sich genauso um das *Happy Ending* als typisches Merkmal einer Komödie führen; bei Coward wird in dessen eine melodramatische Variante diskutiert. Zudem kommt noch der Vorwurf des Plagiats ins Spiel. Die nötig werdende Umarbeitung des Dramenschlusses durch den Theaterdichter wird auf der Bühne zur Sprache gebracht:

RAY Bryan, I need to put a thought in your head. It's the ending.
BRYAN What's the matter with it?
RAY Hearing it read this morning, it didn't quite convince. And I have to say that it is very reminiscent of *The Green Hat*.
BRYAN (*defensively*) I've never read *The Green Hat*.
RAY It doesn't matter if you've read it or not. Your heroine decides to end it all by crashing a speedboat into a lighthouse at fifty miles an hour. In *The Green Hat*, it's a motor car and an oak tree.
BRYAN It's a little late to start make major alterations now. She's got to commit suicide somehow, hasn't she? It's the climax of the whole play.
(Star Quality (I): I, scene 3, 27; vgl. Star Quality (S), 241f.).

²⁵ Während Coward in seiner *Short Story* viele Aspekte des Binnenstücks offenlässt, werden diese Teile in Luscombes Bühnenbearbeitung teilweise als Probe im Theater gezeigt. Es bleibt jedoch unklar, wie viel davon er direkt aus Cowards Bühnenvorlage übernommen hat.

²⁶ In Luscombes Bühnenadaptation wird das Drama augenzwinkernd mit einem Stück von Tschechow verglichen: «I really don't think it would be fanciful to describe it as *Chekhov à l'Anglaise*» (Star Quality (I): I, scene 3, 24).

²⁷ Auch bei Goetz und Guitry wird dieses Thema angesprochen – am Beispiel des Kriminalstücks *Dr. med. Hiob Prätorius* (Neufassung) bei Goetz und bei Guitry im Nachspiel zur Komödie *Quand jouons-nous la comédie?*.

In diesem Dialog wird die Wichtigkeit des Dramenendes angesprochen. Gerade während der Bühnenproben können Mängel eines Stücks offenkundig werden, was in *Star Quality* metatheatral angesprochen wird. Denn für sein Gelingen ist es notwendig, dass das Stück auch von den Schauspielern umgesetzt werden kann. Als Grund für die Umarbeitung gibt der Regisseur zu bedenken, dass das Ende von Bryan Snows Stück nahezu mit einem anderen Drama übereinstimme. Demnach muss beim Schreiben von Stücken darauf geachtet werden, dass nicht der Verdacht entsteht, es könnte sich um ein Plagiat handeln. Angesprochen wird ein echtes Drama, das tatsächlich wie beschrieben endet: Der Roman *The Green Hat* (1924)²⁸ – der auch als Bühnenstück und Film adaptiert wurde – stammt von Michael Arlen.²⁹

Die Anregung, das (insbesondere aus heutiger Sicht klischeehaft wirkende) Ende abzuwandeln, geht in der Rahmenhandlung von der weiblichen Starbesetzung aus. Sie gibt dies gegenüber dem jungen Autor zu und auch in der *Short Story* besteht daran kein Zweifel (vgl. *Star Quality* (S), 241).

LORRAINE (to BRYAN) [...] I just knew, hearing the scene out loud, that somehow or other she wouldn't do it. I don't know why or how, but it didn't ring true to me. *She* didn't ring true. It was – how can I put it? Contrived? That's the word! Contrived!
(*Star Quality* (I): I, scene 3, 27)

Die bekannte Schauspielerin kritisiert insbesondere die Künstlichkeit des zunächst vorgesehenen Dramenschlusses. So sehr sich der Autor am Anfang gegen die Umarbeitung des Stücks sträubt – er muss sich den Wünschen des Stars und des Regisseurs fügen und den letzten Akt des Stücks überarbeiten. Dies bereitet ihm zuerst einiges Kopfzerbrechen. Der fiktive Autor fragt sich, wie seine Heldin sterben soll.

She couldn't jump under the Blue Train because of Anna Karenina; nor could she shoot herself off-stage because of Paula Tanqueray; an overdose of sleeping tablets was too slow and would necessitate reconstructing the whole last act and inserting a time lapse of several hours. A sudden heart attack of course was always possible, if a trifle far-fetched, and there would have to be a lot of rewriting of the earlier part of the play to explain her cardiac condition. There were no ramparts from which she could fling herself like Floria Tosca and no Samurai sword on which to impale herself like Madame Butterfly. Tuberculosis was obviously out of the question, quite apart from its being reminiscent of *La Dame aux Camellias* [sic] and *La*

²⁸ Der gleiche Titel wird auch in Cowards *Short Story* erwähnt (vgl. *Star Quality* (S), 242). Dort wird im Gegensatz zum Theaterstück auch der Name der Hauptperson, «Iris March», genannt (ebd.).

²⁹ Unter einem neuen Titel, *A Woman of Affairs* (USA 1928), wurde der Roman als Stummfilm mit Greta Garbo unter der Regie von Clarence Brown verfilmt – allerdings wurden darin alle Namen der Hauptdarsteller gegenüber der Romanvorlage verändert, weshalb es wenig wahrscheinlich ist, dass Coward explizit auf diesen Film Bezug nehmen wollte, zumal er den fiktiven Namen der Hauptperson aus dem *Roman* explizit erwähnt (vgl. *Star Quality* (S), 242). Zum Film siehe IMDb: *A woman of Affairs*. [Onlinefassung] URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0019591/>> (22.05.2013). Es folgte eine spätere Verfilmung unter dem Titel *Outcast Lady* (USA 1934) unter der Regie von Robert Z. Leonard. Vgl. IMDb: *Outcast Lady*. [Onlinefassung] URL: <http://www.imdb.com/title/tt0025611/?ref_=fn_al_tt_1> (22.05.2013). Möglicherweise spielte Coward nicht nur auf den Roman *The Green Hat* bzw. dessen baldige Adaptation als Theaterstück, sondern auch auf die Verfilmung von 1934 an.

Bobème, because modern therapy being what it is, the whole last act would have to be transferred to a sanatorium in Switzerland.

(Star Quality (S), 246; vgl. Star Quality (T): I, Scene 4, 38)

In dieser Auflistung werden verschiedene tragische Todesarten als Querschnitt durch die Weltliteratur und die Oper angesprochen – solch schwarzer Humor fließt insbesondere in Cowards *Erzählung Star Quality* ein.³⁰ (In der Theaterbearbeitung von Luscombe wird die oben zitierte Passage stark verkürzt wiedergegeben.) Hier wird ein grundlegendes Element melodramatischer Stücke – und im weiteren Sinne auch der Tragödie – metatheatral thematisiert und gleichzeitig parodiert. Schlusszenen, in denen Figuren sterben, werden dadurch bis zu einem gewissen Grade als fragwürdig vorgeführt.

Die endgültige Entscheidung über die Änderung soll dem Autor überlassen bleiben: «It's your play and nobody else's» (Star Quality (S), 251). Hier wird der Respekt vor dem Autor als Schöpfer des Stücks zum Ausdruck gebracht – diese Passage lässt auch an das Urheberrecht denken – der Autor soll über sein Stück bestimmen können. Wichtig ist aber ebenso die Frage, inwieweit sich eine Änderung tatsächlich positiv auf das Stück respektive seine Aufführung auswirkt.³¹ Der Autor lässt sich schließlich von der Notwendigkeit einer Umarbeitung überzeugen.³²

Tony, der Bühnenassistent, schlägt dem Autor Änderungen in Bezug auf die Hauptperson vor: «Let her live» (Star Quality (T): I, Scene 4, 38).³³ Er spricht sich für ein halboffenes Ende aus. Das Stück soll mit einer Szene der Hauptdarstellerin am Telefon enden – die den tragischen Ausgang lediglich als Möglichkeit andeutet. Diese Änderung begründet Tony mit den Worten: «I think it could be more real» (Star Quality (T): I, Scene 4, 39; vgl. Star Quality (S), 250). Bryan Snow gesteht sich anschließend ein, dass sich die Umgestaltung tatsächlich positiv auf das Stück auswirkt: «It's better than the old version at any rate. [...] I am almost embarrassed to think how melodramatic it was» (Star Quality (T): I, Scene 4, 39). Gleichzeitig ist das neue Ende auf den Auftritt der Starbesetzung zugeschnitten, die mit ähnlichen Szenen schon mehrfach Erfolg hatte, was dem Bühnenassistenten von Anfang an bewusst ist (vgl. Star Quality (S), 250), dem

³⁰ Komik durch die Erwähnung oder Inszenierung verschiedener Todesarten auf der Bühne wird auf ähnliche Weise auch bei Goetz und Guitry erzeugt und ist auch in neueren Filmproduktionen zu finden: Auf ähnliche Weise parodiert etwa der Film *Poulet aux Prunes*, dt. *Huhn mit Pflaumen* (F, 2011) der Iranerin Marjane Satrapi verschiedene Todesarten. Vgl. Vahabzadeh (2012): Zaubenhafter Galgenhumor in Teheran. In: *Süddeutsche Zeitung* (05.01.2012). [Onlinefassung] URL: <<http://sz.de/1.1250992>> (22.05.2013).

³¹ Siehe Star Quality (T): I, scene 4, 38; vgl. Star Quality (S), 249.

³² Nicht alle Figuren des Stücks sind indessen der Meinung, dass der zweite Schluss der bessere sei – dagegen spricht sich beispielsweise Gerald, der männliche Hauptdarsteller aus: «[...] if you want my candid opinion, it was better as it was» (Star Quality (T): II, scene 3, 63). Eine Entsprechung zu dieser Szene findet sich auch in der Short Story. In diesem Sinne kann man Coward nicht klar auf eine Position behaften.

³³ In der Erzählung lautet die entsprechende Stelle: «Don't kill Eleanor off at all». (Vgl. Star Quality (S), 250).

jungen Autor hingegen erst später klar wird. An dieser Szene zeigt Coward exemplarisch auf, dass das Zustandekommen eines publikumswirksamen Theaterstücks nicht nur vom Autor, sondern genauso vom Regisseur und den Schauspielern abhängig ist.

Die kurzfristige Umgestaltung des Dramenschlusses kostet Bryan Snow indessen Kraft und Energie. Der Autor muss nämlich eine sehr knapp berechnete Zeitvorgabe für die Fertigstellung des Stücks einhalten, damit die Probearbeiten wie geplant weiterlaufen können, worauf ihn der Regisseur hinweist:

RAY I'm afraid I'm serious. Rehearsals are going to be scuppered if I don't have the new draft within forty-eight hours. There are numbers of reputations riding on this play, yours included.
(Star Quality (T): I, scene 4, 41)

Hier wird wiederum die wechselseitige Abhängigkeit des Autors von den Schauspielern, die seinem Stück zum Erfolg verhelfen sollen, aber auch der Schauspieltruppe vom Dramen-Schriftsteller aufgezeigt. Wie im Zitat angesprochen, steht dabei nicht zuletzt der Ruf aller am Theater Beteiligten auf dem Spiel. Die kurze Zeitspanne, in der ein Boulevardstück entstehen muss, kann als typisch für diese Art von Unterhaltungstheater gelten.

In der Erzählung und der Kurzgeschichte ist es der Autor *in persona*, welcher die Diva trifft, die er sich als ideale Besetzung für sein Stück wünscht.³⁴ Ray Malcolm, der «Director» (Star Quality (S), 207) begründet das vorgesehene Treffen mit den Worten: «Actors love to meet the author. It makes them feel they're being taken seriously» (Star Quality (T): I, scene 1, 1). Die Schauspielerin formuliert während des Treffens mit dem Autor einen ähnlichen Gedanken, der ihre Bewunderung für ihn zum Ausdruck bringt, aber auch die Unterschiede betont.

LORRAINE (*with moving sincerity*): I've always had a dreadful inferiority complex about authors. To me, there's something incredible about people being able to sit down and write plays and books. It's torture to me to have to write so much as a postcard.
BRYAN: I find postcards difficult myself.
(Star Quality (T): I, scene 2, 8; vgl. Star Quality (S), 213)

In dieser Szene wird die Verschiedenartigkeit dieser zwei «Welten» klargemacht, der des Schriftstellers als Theater-Theoretiker im weiteren Sinne und jener der Schauspielerin als Theater-Praktikerin. Während das Schreiben von Theaterstücken Zurückgezogenheit verlangt, charakterisiert sich der Schauspielerberuf durch Extrovertiertheit. Durch das auf der Bühne gezeigte Treffen wird zwischen diesen beiden Sphären eine Brücke geschlagen.

Im Idealfall besteht im Boulevardtheater, wie diese Passagen zeigen, eine enge Zusammenarbeit zwischen Schauspielern, Regisseur und Autor. Für das fiktive Binnen-

³⁴ Sie wird so beschrieben: «[...] the star who, he hoped, prepared to lavish her talent, charm and technique on a play by an unknown playwright» (Star Quality (S), 207).

stück wird eine solche Kooperation angestrebt, die als Grundlage gegenseitigen Respekt – auch vor dem Dramentext – voraussetzt. Beispielsweise hat die Star-Schauspielerin Lorraine Barrie das Stück des jungen Autors Bryan Snow mit Interesse gelesen, sich in das Stück vertieft, und ist auch aus diesem Grunde bereit, darin die gewünschte Rolle zu übernehmen. Sie sagt Bryan zu Beginn ihres Treffens: «I was just reading your wonderful play for the seventh time!» (Star Quality (I): I, scene 2, 6; vgl. Star Quality (S), 211). Umgekehrt verfügt auch Bryan Snow als Autor über Schauspiel-Erfahrung, was im Stück positiv gewertet wird.³⁵ Ganz so unproblematisch, wie es hier den Anschein hat, präsentiert sich die Zusammenarbeit zwischen den am Theater Beteiligten im Stück *Star Quality* allerdings nicht – insbesondere die Starallüren der Diva, die ihre Wünsche durchsetzen will, gefährden den Erfolg des Stücks.

11.1.3. Über einen Romanautor: David Bliss in *Hay Fever*

Ergänzt werden soll das Schriftsteller-Bild, das in den Komödien der drei Boulevardautoren als eine Art Poetik entworfen wird, durch jenes von Romanautor David Bliss aus der Komödie *Hay Fever*. Coward hat ihn auffallend negativ gezeichnet. Eine Poetik auf der Boulevardbühne zeigt demnach nicht nur Ideale, sie kritisiert und verlacht auch Figuren, die dem Ideal nicht entsprechen. Coward zeigt am Beispiel von David Bliss, wie man Romane nicht schreiben sollte. Was für einen Romanschriftsteller gilt, trifft teilweise auch auf einen Dramenautor zu und ist insofern auch metatheatral. Andererseits kann die eher negative Darstellung des Romanautors auf der Bühne auch gerade dazu dienen, Dramenautoren im positiven Sinne von ihm abzuheben. Hier wird, ähnlich wie in Goetz' Werk *Die Rutschbahn*, ein Ausschnitt aus einem Werk eines berühmten Autors vorgelesen und auch über dieses Werk und seine Arbeit insgesamt gesprochen. Als im weiteren Sinne metaliterarisch,³⁶ da medienübergreifend, kann die Roman-Lesung im Theater klassifiziert werden.

David Bliss ist im Theaterstück *Hay Fever* ein erfolgreicher Autor, dessen im Entstehen begriffener Roman in der Komödie mehrmals erwähnt wird.³⁷ Myra, die Ge-

³⁵ Da es sich bei ihm nicht um einen professionellen Schauspieler handelt, soll Bryan Snow nicht als *Auteur-Acteur* im eigentlichen Sinne angesehen werden.

³⁶ Damit wird ein Begriff aus Werner Wolfs Artikel *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen* übernommen. In diesem Aufsatz verwendet er *Metaliteratur* als Oberbegriff für «medienspezifische Metagattungen» (Wolf 2007, 38). Den Begriff *Metafiktion* behält er also nur einem *epischen Text* vor, der *über einen epischen Text* spricht – während es sich beim vorliegenden Text um einen Dramentext über einen epischen Text handelt. Wolf rät ebenso vom Gebrauch des Terminus *Metatextualität* «bei nicht verbalen Medien» ab (ebd., 36) – man denke an den Film. Dem ist insofern Rechnung zu tragen, als in einem Theater auch der Inszenierungsaspekt zu berücksichtigen ist.

³⁷ «He's working on a new novel» (Hay Fever: I, 31), erfahren wir etwa von seinem Sohn Simon. Der Anfang des ersten Aktes von *Hay Fever* enthält einen weiteren metaliterarischen Künstler-Dialog. Die Ge-

liebte des Sohnes, bezeichnet David als brillanten Schriftsteller. David entschuldigt sein recht ungepflegtes Aussehen mit den Worten «You must forgive me for being rather frowsy, but I've been working hard.» (Hay Fever: I, 41). Zu diesem Zeitpunkt dürfen die Zuschauer annehmen, dass es sich bei David laut seiner Selbstthematisierung um einen ernstzunehmenden, hart arbeitenden Autor handelt. Im zweiten Akt spricht Ehefrau Judith über Davids Arbeit und macht ihm die Schriftstellerei indirekt zum Vorwurf, indem sie andeutet, dass er dadurch eine Mitschuld an der laschen Erziehung der Kinder trage:

JUDITH: You sit upstairs all day, writing your novels.

DAVID: Novels which earn us our daily bread.

JUDITH: "Daily bread" – nonsense! [...] We've got enough money to keep us in comfort till we die.

DAVID: That will be very soon if we can't get a little peace. [...]

(Hay Fever: II, 52.)

Die Schriftstellerei verlangt Ruhe und Zurückgezogenheit, was sich negativ auf das Familienleben auswirken kann. Für den größeren und extrovertierten Teil der Familie Bliss ist Ruhe jedoch eher ein Fremdwort. Insbesondere durch die letzte Replik wird also auch ein komischer Effekt erzielt. Aus den Zeilen wird außerdem klar, dass die Familie finanziell gut gestellt ist – beide Eltern sind berufstätig und tragen mit ihrer Arbeit scheinbar zum Wohlstand der Familie bei. Mutter Judith ist eine bekannte ehemalige Schauspielerin und plant ihr Comeback. Dass es sich bei der Familie Bliss um eine Künstlerfamilie handelt, ist offensichtlich: Sohn Simon malt in seiner Freizeit, beide Kinder haben Schauspieltalent.

Coward führt am Beispiel von David Bliss die Arbeit eines Romanschriftstellers vor, er kritisiert und parodiert diese zugleich. Im Stück werden auch Werktitel thematisiert: Im ersten Akt von *Hay Fever* verrät Judith, Davids Frau, den Titel des Romans: «He needs complete quiet to finish off *«The Sinful Woman»*» (Hay Fever: I, 15).³⁸ Dieser Titel wirkt insofern komisch, als man ihn auf Judiths Freizügigkeit und ihre wechselnden Liebschaften beziehen kann. Zudem bedeutet «finish off» auch «töten».³⁹

Eine möglicherweise beabsichtigte Spiegelung davon stellt die spätere Erwähnung eines Dramentitels dar, «*The Bold Deceiver*» (ebd.: I, 24f.),⁴⁰ ein Stück, in dem Ehefrau Judith vormals aufgetreten ist. Die Bezeichnung bezieht sich im erwähnten Drama sinnigerweise auf den Ehemann. Ob der Dramentitel auf Judiths Ehemann in der Rah-

schwister unterhalten sich über das nicht sonderlich gelungene Gedicht einer Freundin Sorels: Es wird in Auszügen vorgelesen und kritisiert (siehe Hay Fever: I, S. 3).

³⁸ Kursive Hervorhebung M.H.

³⁹ «kill, destroy, or comprehensively defeat: *the English men-at-arms finished them off in hand-to-hand combats*». Lemma: *kill* In: The Oxford English Dictionary. [Onlinefassung] URL: <<http://oxforddictionaries.com/definition/english/finish>> (22.05.2013).

⁴⁰ Kursive Hervorhebung M.H.

menhandlung abzielt, bleibt bis zu einem gewissen Grad offen.⁴¹ Die Bezeichnung «*Deceiver*» (ebd.) scheint indessen gerade gegen Ende des Theaterstücks zur Figur des Ehemannes zu passen, weil sich David als unfähiger Schriftsteller entpuppt und sich Judith auch sonst von ihm abwendet.

Während des ersten Aktes von *Hay Fever* wird klar, dass David seinen Roman nahezu beendet hat. Während er im ersten Teil des Stücks nicht viel Bühnenpräsenz und wenige Redeanteile hat – passend zu seiner erwähnten, zurückgezogenen Arbeitsweise – kommt man am Ende des Stücks auf seine Arbeit und den soeben beendeten Roman zu sprechen: In diesem Rahmen findet auch eine Lesung statt. Vorgetragen wird im Drama das letzte Kapitel des Romans. Bevor der Autor mit dem Vorlesen beginnt, situiert er die Textpassage im Roman:

DAVID (*preparing to read*): Listen! You remember that bit when Violet was taken ill in Paris?
JUDITH: Yes, dear.—Marmalade, Simon.
[...]
DAVID: (*reading*) “Paris in spring, with the Champs Elysées alive and dancing in the sunlight; lightly-dressed children like gay painted butterflies—”
(*Hay Fever*: III, 88f.)

Simon stört die Lesung anschließend durch eine Frage, worauf sein Vater ihn um Ruhe bittet. Die Lesung geht weiter und wird später erneut unterbrochen, diesmal von Sorel, der Tochter.

DAVID:[...] (*Reading*) “... gay painted butterflies, the streets were thronged with hurrying vehicles, the thin peek-peek of taxi-hooters—”
SOREL: I love “peek-peek”
DAVID (*ignoring her*) “—seemed to merge in with the other vivid noises, weaving a vast pattern of sound which was Paris—”
JUDITH: What was Paris, dear?
DAVID: *Which* was Paris.
JUDITH: What was Paris?
DAVID: You can’t say a vast pattern of sound *what* was Paris.
a slight pause.
JUDITH: Yes, but— What was Paris?
DAVID: A vast pattern of sound *which was Paris.*
JUDITH: Oh, I see.
(*Hay Fever*: III, 89; Hervorhebung im Original)

Nicht nur die Qualität des Romans wird durch die Lesung in Frage gestellt, auch das Desinteresse der Familie am Roman des Vaters zeigt sich deutlich. Sorel und David unterbrechen die Lesung. Dies zeugt von wenig Respekt ihrem Vater und seinem Werk gegenüber. Ehefrau Judith denkt mehr an die Marmelade als an die Lesung – denn die Familie sitzt am Frühstückstisch (vgl. ebd., 88f.). Sie stellt dann eine Frage, an der man merkt, dass sie David nicht konzentriert zuhört. Die Lesung sorgt hier für Wortwitz, weil Judith den Satzteil «*which was Paris*» als Frage aufzufassen scheint (ebd., 89). Das

⁴¹ Ob David kahl ist, weiß man beispielsweise nicht. Eine entsprechende Inszenierung könnte dieses Element bewusst einsetzen, um die Zuschauerrezeption zu steuern.

zeigt, dass sie weder den Inhalt noch die Struktur des Relativsatzes korrekt erfasst hat. David indessen interpretiert ihren Einwand mit «what» offenbar als alternativen Formulierungsvorschlag (ebd.). Hier wird also auf der Bühne auch die Sprache (eines Romans) thematisiert. Der Autor David setzt im Stück seine Lesung des letzten Kapitels fort:

DAVID: “Jane Sefton, in her scarlet Hispano, swept out of the Rue St. Honoré into the Place de la Concorde—”

JUDITH: She couldn’t have.

DAVID: Why?

JUDITH: The Rue St. Honoré doesn’t lead into the Place de la Concorde.

DAVID: Yes, it does.

SOREL: You’re thinking of the Rue Boissy d’Anglais, Father.

DAVID: I’m not thinking of anything of the sort. [...]

SIMON: Never mind. Father’s probably right.

SOREL: He isn’t right — he’s wrong!

DAVID: Go on with your food, Sorel.

JUDITH: Don’t be testy, David; it’s a sign of age.

DAVID: (*firmly*): “Jane Sefton, in her scarlet Hispano, swept out of the Rue St. Honoré into the Place de la Concorde—”

JUDITH: That sounds absolutely ridiculous! Why don’t you alter it?

DAVID: It isn’t ridiculous; it’s perfectly right.

(Hay Fever: III, 90.)

Die Lesung wird hier definitiv unterbrochen durch die Einwürfe von Ehefrau und Kindern: Was die französische Hauptstadt angeht, scheint die Familie Bliss (mit Ausnahme des Vaters) über außergewöhnlich gute geographische Kenntnisse zu verfügen. Die Unverblümtheit der Familienmitglieder, zum Beispiel der Hinweis auf das Alter des Ehemanns von Judiths Seite, aber auch die gegenseitigen Beschimpfungen sind eine Quelle der Komik. Kritik wird jedoch vor allem am Werk des Ehemanns respektive Vaters geübt.

Vater Bliss wird anschließend bewiesen, dass seine Konstruktion im Roman tatsächlich falsch ist, indem die Strassen von Paris am Frühstückstisch mit Hilfe von Marmeladenglas und Buttergefäß nachgestellt werden (vgl. Hay Fever: III, 90f). Judith betont gegenüber David die Wichtigkeit, mit Kritik umgehen zu können: «It’s so silly to get cross at criticism — it indicates a small mind» (ebd.: III, 91.). Dies quittiert David mit der Aussage «Small mind my foot»⁴² (ebd.). David Bliss stellt sich als Besserwisser heraus, der seine Fehler nicht einsehen will. Dies macht ihn zur Karikatur eines Romanautors. Sein eigener Sohn beschimpft ihn als ignorant und dickköpfig und dies alles artet in einen Streit aus, der dazu führt, dass David Bliss sein Manuskript zu Boden wirft und ausruft, er werde seiner Familie, so lange er lebe, nie wieder etwas vorlesen: Er wirft den Familienmitgliedern mangelndes Interesse und fehlende Unterstützung vor.

⁴² Was in der Übersetzung auf Deutsch sinngemäß übersetzt werden kann mit «Kleines Gehirn, so ein Quatsch», wobei der Gegensatz Verstand – Fuß nicht wiedergegeben wird.

DAVID: [...] You're not a bit interested in my work, and you don't give a damn whether I am a success or a failure.

JUDITH: You're dead certain to be a failure if you cram your books with inaccuracies.

DAVID: (*hammering the table with his fist*): I am not inaccurate!

(Hay Fever: III, 90.)

So wird der zu Beginn als Erfolgsautor eingeführte David durch seine Familie demonstriert und entpuppt sich als cholerische, uneinsichtige und besserwisserische Autorenfigur. Seine Haltung, sich als Schriftsteller nicht an die Regeln der Wahrscheinlichkeit zu halten, seine Geschichte nicht genügend zu durchdenken und Ungenauigkeiten darin zu tolerieren, wird kritisiert und der Lächerlichkeit preisgegeben. Zwar wird hier in erster Linie über einen Roman gesprochen, aber gerade in Bezug auf ein Boulevardstück ist es ebenso denkbar, dass es allzu skizzenhaft bleibt oder zu viele Ungereimtheiten aufweist. Als erfolgreicher Schriftsteller wird Coward gewusst haben, dass ein literarisches Werk, sei es ein Theaterstück oder ein Roman, hinreichend motiviert sein muss. In diesem Sinne ist davon auszugehen, dass es Cowards Absicht entspricht, diese unangemessene Art der Schriftstellerei als lächerlich darzustellen, denn grobe Konstruktionsfehler konnte sich ein Boulevardstückeschreiber genauso wenig leisten wie der hier dargestellte fiktive Schriftsteller. Indem Coward einen Romanautor auftreten lässt, wird die Kritik in dessen sozusagen verfremdet dargestellt, da er sich über ein anderes Medium lustig macht. Ein Vergleich mit *Star Quality* (1951) zeigt gut auf, dass beide Werke auf vergleichbare Weise die Konstruktion eines fiktiven Werkes thematisieren.

Nicht nur die Figur des teilweise typenhaften Schriftstellers David wird karikierend dargestellt, alle Figuren im Stück *Hay Fever* haben auch lächerliche Seiten – die ganze Familie erscheint überdreht. Als im Anschluss an die Lesung ein erneuter Familienstreit ausbricht, flüchten die geladenen Gäste. Dennoch endet das Stück mit einem Versöhnungsversuch – der aber ironisch gebrochen erscheint. Judith fordert ihren Ehemann zum Weiterlesen auf: «Go on darling; I'm dying to hear the end—» (Hay Fever: III, 94).⁴³ Daraufhin hebt David das Manuskript wieder vom Boden auf und beginnt seine Lesung nochmals von vorne:

“Jane Sefton, in her scarlet Hispano, swept out of the Rue St. Honoré into the Place de la Concorde—”

(Hay Fever: III, 94)

Der Vortrag endet genau so, wie er begonnen hat. Die Struktur des Stücks erinnert demzufolge am Ende an eine «unendliche Ipsoreflexion» (Fricke 2001, 225). Diese Lesung könnte sich nämlich auf die gleiche Weise immer und immer wieder wiederholen.

⁴³ Scheinbar stirbt Judith in *Hay Fever* im Rahmen des als Stegreifstück aufgeführten Binnendramas *Love's Whirlwind* tatsächlich – sie stellt sich tot, was einen Moment durchaus echt wirken und einer angedeuteten, aber nicht ausgeführten Metalepse entsprechen kann.

Man kann diese Struktur auch als «UNENDLICHE ITERATION» beschreiben (Fricke 2000, 107). Letztere kennzeichnet sich

durch prinzipielle Unabschließbarkeit der gestuften Wiederholung (z.B. in dem international verbreiteten Nonsenslied ›Oh Henry ... › – dt. Wenn der Topf aber nun ein Loch hat [...])
(Fricke 2000, 107, Hervorh. bei Fricke)

Die ganze Leseszene weist eine Zirkelstruktur auf,⁴⁴ sie könnte sich unendlich ausdehnen – und seinen Konstruktionsfehler hat David schon wieder nicht korrigiert.

Im Verlaufe des Theaterstücks haben sich neue Liebespaare gebildet. Autor David hat sich mit Myra im zweiten Akt in den Garten begeben, dabei über den Roman gesprochen und die Zuschauer weitere Teile der Handlung erfahren lassen, die in der gelese- nen Schlusszene (die den Dramenschluss von *Hay Fever* bildet) nicht vorkommen. Im Dialog mit Myra wird David nicht ohne Ironie als Experte für die weibliche Psyche vor- gestellt. Auch hier erscheint er teilweise als Karikatur eines Romanautors.

DAVID: ... and, you see, he comes in and finds her there waiting for him. [...]
MYRA: She hadn't been away at all?
DAVID: No; and that's psychologically right, I'm sure. No woman, under those circumstances, *would*. [...]
MYRA: [...] It's brilliant of you to see that. I do think the whole thing sounds most excellent.
DAVID: I got badly stuck in the middle of the book, when the boy comes down to Oxford—but it worked out all right eventually.
MYRA: When shall I be able to read it?
DAVID: I send you the proofs—you can help me correct them.
MYRA: How divine! I shall feel most important.
(*Hay Fever*: II, 62f.)

Das Gespräch zeigt Myras Interesse an David und seinem Werk, wobei offen bleibt, wie ernst ihre Komplimente gemeint und was ihre genauen Beweggründe sind. Außerdem wird hier der Prozess des Schreibens, des Erfindens und des Korrigierens thematisiert – David verspricht Myra als Leserin seiner Romane sogar, ihr die Korrekturfahnen zu schicken. Dies zeigt die Wichtigkeit, dass ein Werk bei der Leserschaft gut ankommt, auf – etwas, was für das Unterhaltungstheater in Bezug auf das Publikum ebenso gilt. Myra vertraut David im Gespräch an, dass sie sich ein Treffen mit ihm schon lange ge- wünscht habe:

MYRA: You see, I'd read *Broken Reeds*.
DAVID: Did you like it?
MYRA: Like it! It was one of the finest novels I've ever read.
DAVID: There now!
MYRA: How do you manage to know so much about women?
DAVID: I'm afraid my knowledge of them is sadly superficial.
MYRA: Oh no; you can't call Evelyn's character superficial—it's amazing.

⁴⁴ Eine zirkelartige Struktur bezogen auf die wechselnden Paar-Beziehungen findet sich beispielsweise auch in Schnitzlers Drama *Der Reigen*. Es bestehen jedoch, außer vielleicht durch den reigenartigen Partnerwechsel innerhalb der Stücke, keine Parallelen zwischen den beiden Dramen. (Übrigens haben Goetz und seine Frau 1920 in der Uraufführung von Schnitzlers Stück *Der Reigen* mitgespielt (vgl. Knecht 1970, 43) – in der Folge kam es zu «einem Theaterskandal» und das Stück durfte nicht mehr aufgeführt werden (vgl. ebd.).)

DAVID: Why are you being so nice to me? Have you got a plan about something?
MYRA: How suspicious you are!
(Hay Fever: II, 64)

Myra stellt sich als eine begeisterte Leserin seiner Romane heraus. Und David entpuppt sich allem Anschein nach als Verfasser typischer «Frauenromane» – und diese scheinen bei Myra gut anzukommen, sofern man ihren Aussagen trauen kann. Myras positives Urteil stimmt indessen nicht mit der Kritik der Familie im letzten Akt überein. Außerdem ist David selbst nicht klar, welches Ziel sie mit ihren Komplimenten verfolgt.

DAVID: [...] I can't help it–You're very attractive, and I'm always suspicious of attractive people, on principle.
MYRA: Not a very good principle.
DAVID: (*leaning towards her*): I'll tell you something–strictly between ourselves.
MYRA: Do!
DAVID: You're wrong about me.
MYRA: Wrong? In what way?
DAVID: I write very bad novels.
MYRA: Don't be so ridiculous!
DAVID: And you *know* I do, because you're an intelligent person.
MYRA: I don't know anything of the sort. [...] I'm not sure that you're being very kind.
DAVID: What makes you think that?
MYRA: You being rather the cynical author laughing up his sleeve at a gushing admirer.
(Hay Fever: II, 64f., Hervorh. bei Coward)

Der Autor erscheint hier im zweiten Akt erstaunlicherweise selbstkritischer als im letzten. Davids Talent als Roman-Autor wird auch an dieser Stelle in Frage gestellt – hier ist er selbst jedoch derjenige, der daran zweifelt. Im Lichte der letzten Szenen könnte es sich an dieser Stelle um ein bewusstes Understatement handeln, um auf Myra bescheiden zu wirken. Da er offensichtlich an Myra interessiert ist, ist dem Publikum zu diesem Zeitpunkt noch weniger klar als in der Schlusszene, wie es seine Aussagen zu deuten hat. Ob sie ernst gemeint sind, bleibt bis zu einem gewissen Grad offen. Neben seinem Werk wird hier auch näher auf Davids Person eingegangen. Myra bezeichnet ihn mit positiven Attributen, etwa als «clever and amusing man» (ebd.: II, 65). Wird David Bliss also im zweiten Akt als selbstkritische Figur im positiven Sinne dargestellt? Gibt er seine Unfähigkeit Myra gegenüber tatsächlich zu oder ist es ein Understatement? Inwieweit können solche Aussagen allenfalls als leise Selbstkritik Cowards an seinem eigenen schriftstellerischen Werk gedeutet werden? Diese Unklarheiten bleiben im Stück teilweise bestehen.

Infolge der doppelten Kritik an seinem Werk (durch ihn selbst und durch seine Familie) verdichten sich am Ende des Stücks die Hinweise, dass es sich bei David insgesamt eher um eine erfolglose Schriftstellerfigur handelt, deren Arbeitsweise im Stück kritisiert und parodiert wird. Darauf scheint auch der Romantitel *Broken Reeds* hinzudeuten,

denn so wird auch eine «schwache, unzuverlässige oder ineffiziente Person» bezeichnet.⁴⁵ Auf die Bedeutungslosigkeit der Autorenfigur können zudem die – im Vergleich zu den anderen Familienmitgliedern – wenigen Redeanteile im Stück deuten (was auch mit Davids weniger extrovertierten Wesensart zusammenhängen mag). Außerdem wirkt seine junge Bekannte⁴⁶ im Stück (die er vor seinem Rendezvous mit Myra ins Haus der Familie Bliss eingeladen hat) auf der Bühne naiv und auch etwas schwer von Begriff, was nicht dazu beiträgt, die Schriftstellerfigur in einem besseren Licht erscheinen zu lassen. Ehefrau Judith will David außerdem verlassen. Auch bei Myra ist denkbar, dass sie die mangelhafte Qualität des Werks nicht durchschaut – oder aber ihr Interesse nur vor-täuscht.

11.1.4. Über die Selbstinszenierung, oder: Wie man sich einen Namen macht

Im Stück *Die Rutschbahn* (1919)⁴⁷ von Heinz Gordon und Curt Goetz (damals noch *Kurt Götz*) finden sich mehrere Aussagen über Schriftsteller. Wie später in den *Seifenblasen* (1963) wird hier bereits die Bedeutsamkeit und Werbewirksamkeit eines Künstlernamens thematisiert.

OTTO: Von Frank Harold?

RICHARD: Na ja! – Das bist du!!

OTTO: (*nervös*) Aber ich heiße doch Otto Hildebrandt.

RICHARD: Als Bonbonfabrikant – als Dichter heisst du Frank Harold! –

OTTO: (*mit offenem Munde*) Du bist ja ein ganz gemeiner Kerl. Ich soll also diesem armen nichtsahnenden Poeten seinen ehrlichen Namen stehlen?

RICHARD: Warum denn nicht, er hat ihn doch auch gestohlen. Frank Harold! – Das ist doch sicher ein Pseudonym! – der Mann heisst Müller oder Schulze! Höchstens Meyer! Also ich – in deiner Situation – würde mich keinen Moment besinnen! Dann ha[s]t du die Sehnsucht deiner Frau gestillt, sie sieht sich am Ziele ihrer heissesten Wünsche und ist für alle Zeiten von ihrer fixen Idee geheilt!

(*Rutschbahn*: I, 18f., kursive Hervorh. M.H.)⁴⁸

Die im Stück angesprochene Thematik ist heute noch in der Welt der Stars und Sternchen, aber auch der Autoren aktuell: Wenige werden unter ihrem bürgerlichen Namen bekannt. Sogar der Illusionnist im gleichnamigen Stück bei Guitry tritt unter falschem

⁴⁵ «Reed [...]: a person or thing too weak to rely on». In: The Oxford English Dictionary. Second Edition. Volume XIII, 1906. «**A broken reed** [...] a weak or ineffectual person». Lemma: *Reed*. In: The Oxford English Dictionary [Onlinefassung] URL: <<http://oxforddictionaries.com/definition/english/reed>> (22.05.2013).

⁴⁶ Ob sie seine Geliebte ist, bleibt ungewiss – seiner Familie sagt er, er lade sie zu sich nach Hause ein, um ihr Wesen für seinen Roman zu studieren: «There's a perfectly sweet flapper coming down by the fourthirty. [...] She's an abject fool, but a useful type, and I want to study her a little in domestic surroundings.» (Hay Fever: I, 17).

⁴⁷ Datierung nach: Fischerverlage (2013). Curt Goetz. Erweiterte Autorensseite. [Onlinefassung] URL: <http://www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_autoren2_detail&_navi_area=tt_vert1&_navi_item=01.00.00.00&id=1425984&_letter=G> (22.05.2013). Vgl. Gajek 2008, 76, 88.

⁴⁸ Masch. Bühnenmanuskript. Orthographie folgt dem Original.

Namen auf. Goetz indessen hat seinen bürgerlichen Namen *Kurt Götz* nur geringfügig zum «Künstlernamen» *Curt Goetz* verändert, was sicher einer bewussten Wahl entsprach und den obigen Dialog im Nachhinein umso selbstironischer wirken lässt.⁴⁹

In Bezug auf Goetz, Guitry und Coward fällt in dieser Hinsicht auf, dass alle drei gerade *nicht* unter einem eigentlichen Pseudonym bekannt wurden. Sacha Guitry pflegte zu sagen, dass sein Name bereits gemacht gewesen sei (wegen der großen Berühmtheit seines Vaters Lucien Guitry) und er sich einen *Vornamen* habe machen müssen. Guitry schrieb zwar zuerst unter dem Pseudonym Lorcey und trat – auch auf Wunsch seines Vaters – unter diesem Namen auf,⁵⁰ wurde aber später unter seinem eigentlichen Namen berühmt (*Sacha* ist die geläufige Koseform von *Alexandre* und Guitry wurde so seit seiner Zeit als kleiner Junge in Russland genannt). Auch bei Noël Coward handelt es sich um den bürgerlichen Namen und um keinen Künstlernamen.⁵¹

Das Stück *Die Rutschbahn* (1919) ist ein Schwank in drei Akten. Darin wird, wie bereits angesprochen, ein Versteck-Spiel mit dem Pseudonym *Frank Harold* betrieben, da unklar ist, wer sich dahinter verbirgt: Otto gibt vor, der Verfasser von Harolds Werken zu sein.⁵² Im ganzen Stück wird Otto als vermeintliche Schriftsteller-Figur überzeichnet dargestellt. Das Thema der Berühmtheit wird in *Die Rutschbahn* auch noch unter einem anderen Gesichtspunkt angesprochen:

RICHARD: Aber liebe, gute, gnädige Frau! Dafür haben Sie jetzt auch einen Mann, um den Sie die ganze Welt noch einmal beneiden wird! Und das war doch immer Ihr Wunsch, nicht wahr?

AGATHA: (*kleinlaut*) Ja, ja – –, aber – – das hatte ich mir alles so ganz anders gedacht!

RICHARD: Das war eben Ihr grosser Fehler! Mit einer solchen Wandlung mussten Sie rechnen! Wenn einer populär wird, wird er auch unausstehlich! Und wenn er heute abend erst seinen grossen Erfolg hinter sich hat, wenn er gar das Pech haben sollte, Liebling des Publikums zu werden, dann wird das noch schlimmer!

AGATHE: (*sieht ihn fragend an*)

RICHARD: Ja, ja, gnädige Frau! Wenn erst die Hochflut von Huldigungen einsetzt, wenn erst die duftenden violetten, grünen und rosa Briefchen ins Haus flattern – –

(*Rutschbahn*: III, 61f.; kursive Hervorh. M.H.)

Die hier geäußerten Gedanken können keineswegs uneingeschränkt mit der Meinung des Autors gleichgesetzt werden. Sie sind selbstironisch zu lesen, war Goetz doch selbst

⁴⁹ In der Bühnenfassung des Stücks *Die Rutschbahn* schreibt sich Goetz noch mit bürgerlichem Namen *Kurt Götz*. Auch in seinem Stummfilm *Friedrich Schiller – Eine Dichterjugend* (D, 1923) verwendet er noch diese Schreibweise. Der Film galt lange Zeit als verschollen, 2005 erschien aber eine restaurierte Fassung im Handel. Vgl. Edition Filmmuseum [o.V.] (2013): *Friedrich Schiller – eine Dichterjugend*. URL: <http://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/info/p2_Friedrich-Schiller---Eine-Dichterjugend.html> (22.05.2013).

⁵⁰ Vgl. Munzinger [O.V.]: Sacha Guitry. Internationales Biographisches Archiv 40 (23.09.1957) [Onlinefassung] URL: <<http://www.munzinger.de/search/portrait/sacha+guitry/0/18891.html>> (22.05.2013).

⁵¹ Coward wurde um Weihnachten herum geboren (am 16. Dezember 1899), wovon sein Vorname inspiriert sein soll.

⁵² Auf ähnliche Weise wird in den *Seifenblasen* mit dem Künstlernamen gespielt. Ein Spiel mit Pseudonymen findet sich auch in einem anderen Medium, nämlich auf viel komplexere Weise im postmodernen Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*) von Italo Calvino.

ein Publikumsliebbling, der sich kaum als unausstehlich eingeschätzt hätte ... Andererseits wird hier das Klischee des arroganten Stars zementiert, das heute noch als Allgemeinplatz seine Gültigkeit hat und auf manche Stars zutreffen mag, von denen es heißt, der Erfolg sei ihnen zu Kopf gestiegen. (Coward inszeniert in seinen Theaterstücken ebenfalls solche Stars). Wichtig ist hier die Tatsache, dass die Worte über die «Wandlung» (ebd.) Richard in den Mund gelegt werden, der sich erstens später selbst als «echter» Schriftsteller entpuppt und zweitens Ottos Frau von deren Wahnidee abbringen will, ihren Mann zur Schriftstellerei zu zwingen. Dazu dient insbesondere die oben zuletzt zitierte Replik, die Agathes Eifersucht bezwecken soll. Zusammengefasst kann in diesem Sinne gesagt werden, dass Goetz um die Gefahren des Ruhmes weiß und auf diese Weise auch metatheatral auf die eigene Präsenz in der Öffentlichkeit verweist – wobei die auf der Bühne anwesende Figur ein sehr karikierendes Bild des Autors darstellt. Theaterautoren wie Goetz, Guitry oder auch Coward vermochten damals (insbesondere in ihrer Doppelrolle als Schauspieler und Schriftsteller) zu Starruhm zu gelangen, mit all den Vorteilen und Nachteilen, die die Präsenz in der Öffentlichkeit mit sich bringen mochte.

Einen hohen Bekanntheitsgrad konnten alle drei Boulevardautoren für sich beanspruchen. Hahn hat in ihrer Dissertation, die 2004 unter dem Titel *It's all a Question of Masks. Selbstinszenierung und Modernität bei Noël Coward* erschienen ist, gerade den Aspekt der Selbstinszenierung in der Öffentlichkeit untersucht. Die Selbstinszenierung bestand bei Coward darin, die eigene Biographie teilweise zu verschleiern zugunsten des Bildes, dass er nach außen hin von sich zeigen wollte. Hahn schreibt:

[D]as Bild, das Coward von sich in der Öffentlichkeit zeichnete [...]war] – angesichts der drohenden strafrechtlichen Verfolgung aufgrund seiner Homosexualität – [...] eine Maske, hinter der der Künstler sein Privatleben verbergen konnte.
(Hahn 2004, 22)

Dieser Aspekt des Images ist wohl auch bei Goetz und Guitry in Ansätzen beobachtbar, wenn auch weniger ausgeprägt – man beachte dazu die vielen Aussagen zur Verstellung in den biographischen Schriften sowie das wiederkehrende Verstellungsmotiv in ihren Stücken. Von den dreien war bei Coward vermutlich das Bedürfnis nach Schutz der Privatsphäre am ausgeprägtesten. Er entwarf von sich ein ganz bestimmtes Bild in der Öffentlichkeit, wozu sogar die Pose und die Kleidermode gehörten und das für den Begriff der Britishness bis heute prägend ist.⁵³ Dieses Image wird von Hahn wie folgt beschrieben.

⁵³ Vgl. das Kapitel *Der Inszenierte Noël Coward – die persona*, Hahn 2004, 22-76.

In den Schaukästen der Theater, in denen ein Coward-Stück inszeniert wird, findet sich meist ein Bild von Noël Coward in der vertrauten Dandy-Pose, die Zigarettenspitze in der Hand und halb amüsiert, halb lasziv an die Lippen gesetzt, elegant mit pomadisiertem Haar, ganz im Stil der zwanziger Jahre – ganz gleich, wann das gerade inszenierte Stück entstand.
(Hahn 2004, 26)

Weitere Details zu Cowards Star-Dasein fast John Lahr zusammen:

Coward wrote over three hundred songs, sixty produced plays, twenty-five films and two superb volumes of autobiography. [...] He was *The Beatles* of his day – Britain's first modern megastar who understood the mass media and who was also a master of self-promotion.
(Lahr 2000, vii.)

Spätestens ab 1925 habe Coward als Star gegolten (vgl. ebd.). Wenn nun im Stück *Die Rutschbahn*, das 1919 uraufgeführt wurde, die Schriftsteller-Figur bei Goetz, von der man weiß, dass sie sich als Autor ausgibt, aber keiner ist, im Bademantel auftritt, dann liegt die Annahme nahe, dies als Anspielung auf Cowards Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit aufzufassen.

EMIL: Habt ihr Worte? Der schnappt noch ganz über! – Was war das bis gestern für ein anständiger Mensch! Und heute? Geht er mit der Schreibmappe baden! Und im Bademantel setzt er sich an den Schreibtisch!
FRANZISKA: Aber gut sieht er aus im Bademantel!
(Rutschbahn: II, 32)

Dagegen scheint indessen Hahns Einschätzung zu sprechen, die über dieses Accessoire schreibt: «Sein berühmter Hausmantel, *dressing gown*, wurde zuerst von Nicky Lancaster getragen und machte rasch Mode» (Hahn 2004, 134) – Getragen wurde der typische Hausmantel also nach ihrer Einschätzung erst im Stück *The Vortex*, das 1924 aufgeführt wurde (vgl. ebd., 45).⁵⁴ Das würde gegen die Annahme sprechen, dass hier direkt auf Coward angespielt wird, denn Goetz' Stück ist 1919 aufgeführt worden – es sei denn, es würde sich um eine später hinzugefügte Szene handeln. Eine derartige, vielleicht später eingebaute Anspielung⁵⁵ wäre bei Goetz als Coward-Übersetzer gut denkbar und erscheint am wahrscheinlichsten, sofern das Accessoire hier im Sinne einer konkreten Parodie eingesetzt wird.⁵⁶ Auch Guitry trug in den 20er-Jahren einen solchen Hausmantel. Hoare erwähnt eine entsprechende Aussage von Beverly Nichols, wonach Cowards Mode unter Umständen sogar von Guitry beeinflusst sein könnte: «Nobody else could possibly have worn so superbly frivolous a dressing-gown with such dignity» said Bever-

⁵⁴ Datierung der Uraufführung nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

⁵⁵ Es gibt Hinweise darauf, dass dasselbe Stück in gleicher oder ähnlicher Form im Jahre 1933 unter dem Titel *Der Mitternachtsdiener* aufgeführt wurde. Vgl. Weniger 2011, 141, siehe auch: Schröder (2013): Theater-, Musik- und Filmkritiken im Dritten Reich. Berliner Theater. Max Meyerfeld: NZZ, Morgenausgabe, Nr. 1115 (20. 06.1933). [Onlinefassung]. URL: <<http://horst-schroeder.com/krit33-38.htm>> (22.05.2013).

⁵⁶ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Hinweis von Grange (1998), wonach Goetz in *The Young Idea* von Coward gespielt und das Stück übersetzt haben soll (vgl. Grange 1998, 18) – mir liegen indessen keine anderen Quellen vor, die dies bestätigen. Zudem trug Coward nach Hahns Angabe den Hausmantel in diesem Stück noch nicht. Es wurde außerdem erst 1923, also ebenfalls nach *Die Rutschbahn* uraufgeführt (vgl. Hahn 2004, 45).

ley Nichols when he met Guitry in the Twenties» (Hoare 1998, 223).⁵⁷ Es wäre also sogar denkbar, dass Goetz in seinem Stück Guitry parodiert – immerhin scheint Goetz selbst der Hausmantel-Mode nicht gefolgt zu sein. Dies sind jedoch reine Hypothesen, die aufgrund des Dramentextes dieses Schwanks nicht belegt werden können. Der Schriftsteller wird in Goetz' Stück auf jeden Fall sehr überzeichnet dargestellt, das heißt, es könnte als Kritik gewertet werden, wenn Goetz und Gordon als Koautoren des Schwanks damit Guitry oder Coward hätte karikieren wollen.

RICHARD: [...] Deine Frau muss den Beruf, für den sie jetzt so schwärmt, hassen lernen. Und deshalb müssen wir sie nun vor allem mit seinen Schattenseiten bekanntmachen. Und das sollst du besorgen. Von heute ab bist du schlecht gelaunt, nervös, ungalant, rücksichtslos, und vor allem kühl!
(Rutschbahn: II, 29)

Diese im Stück beabsichtigte negative Darstellung einer Schriftstellerfigur könnte ebenso gut gegen die Bezugnahme auf Coward oder Guitry hindeuten, da davon auszugehen ist, dass Goetz diese Boulevardschriftsteller eher bewunderte.

11.1.5. Über die *Auteurs-Acteurs*, das Schauspiel und die Schriftstellerei

Ça pourrait être tellement beau, le théâtre, mon ami... [...] Vous ne vous en rendez peut-être pas compte... parce que, voyez-vous, je crois qu'il faut être sur scène pour bien comprendre ce qui se passe... ce qui pourrait se passer !... Ah ! Si les auteurs jouaient leurs pièces, ils comprendraient !...»
(Comédien: I, 341)

Einen Spezialfall unter den Schriftstellern stellen die *Auteurs-Acteurs* dar (den Begriff verwendet u.a. Kowzan 2006, 47). In dieser Doppelfunktion schreiben sie – wie Goetz, Guitry und Coward – nicht nur Stücke, sondern spielen ebenso selbst Theater. Die drei Boulevardiers traten dabei vor allem – aber nicht ausschließlich – in eigenen Stücken auf. Guitry lässt Molière und Monnier als historische Persönlichkeiten mit einer solchen Doppelfunktion auftreten und setzt mehrere fiktive Komödianten als Komödienautoren in Szene, etwa die Figur Michel in der Boulevardkomödie *Toâ* (der auf der Bühne in der Rolle von *Jean* auftritt). Dasselbe tut Goetz mit Erfurt und Hans Karl im Drama *Der Lampenschirm*. Auch bei Mister Carpenter in den *Seifenblasen* handelt es sich um einen Autor, der zugleich Schauspieler ist, worauf eine Aussage des Direktors hindeutet (vgl. *Seifenblasen*: Vorspiel, 956) – sein schauspielerisches Können respektive seine Verstellungskunst stellt Mr. Carpenter alias Tischler in den besagten Szenen mehrmals unter Beweis. Es verwundert auch nicht, wenn Cliff Clifford, der Schriftsteller aus *Nichts Neues aus Hollywood* (1956), plötzlich den *Hamlet* rezitiert und auf diese Weise schauspielerische Fähigkeiten unter Beweis stellt, oder dass, wie bereits angesprochen, auch Bryan Snow,

⁵⁷ Hoare verweist auf: Beverley Nichols (1927): *Are they the same at home?* London, 106.

der fiktive Theaterautor in Cowards *Star Quality*, über etwas Schauspielerfahrung verfügt.

Dass jemand, der selber Theater spielt, anders Stücke schreibt als einer, der «nur» Autor ist, drückt der Komödiant in Guitrys nach ihm benannten Theaterstück *Le Comédien* aus:

[...] je crois qu'il faut être sur scène pour bien comprendre ce qui se passe... ce qui pourrait se passer !... Ah ! Si les auteurs jouaient leurs pièces, ils comprendraient !...
(Comédien: I, 341)

Natürlich kann diese Aussage auch direkt auf Guitry bezogen werden, der auf diese Weise selbstreflexiv daran erinnert, dass genau dies auf ihn zutrifft. Ähnlich können die metatheatralen Aussagen in Goetz' Einakter *Nachtbeleuchtung* als inszenierte Schauspielanweisung gedeutet werden. Dort tritt der Theaterdirektor als Regisseur auf⁵⁸ und gibt Anweisungen. Der Schauspieler und der Direktor streiten sich darüber, wie auf der Bühne gestorben werden soll; es geht also um das Aufführen, aber indirekt auch um das richtige Verfassen einer Todesszene. Dabei wird Kritik am Damentext geäußert. Schauspieler Elfzenthall (der kein Schriftsteller ist) erscheint es «unnatürlich [...], [d]aß einer mit einer Kugel im Kopf noch so lange und schöne Reden hält» (*Nachtbeleuchtung*, 73).⁵⁹ Er weigert sich darum, den Monolog wie vorgesehen zu sprechen, und beruft sich zur Rechtfertigung seiner Position auf einen Kollegen, der sich das Leben genommen habe (ebd., 81). «D a n n i s t e r e b e n f a l s c h g e s t o r b e n ! !» (ebd.), verteidigt der Theaterdirektor den Dichter: Ihm erscheint es im Gegenteil «ganz natürlich, daß einer, der sich erschießt, noch ein paar Worte redet; beispielsweise, um seine letzten Dispositionen zu treffen» (ebd. 80). Mit dieser Aussage gibt sich der Direktor der Lächerlichkeit preis, er versucht damit jedoch auch, den Monolog zu rechtfertigen. Behutsam macht ihn der Schauspieler auf den Widerspruch und die Konvention des Monologs aufmerksam: «in unserem Fall ist aber n i e m a n d zugegen» (ebd., 80). Der Dichter, der «den dämlichen Monolog geschrieben» hat (ebd. 79, Zitat des Direktors) und ebenfalls gegenwärtig ist, kommt in dieser Szene kaum zu Wort.

Zur erwähnten Szene passt die folgende Passage von Konstantin S. Stanislavskij (im Kapitel *Das körperliche Leben als Grundlage und Form*), wo eine Position angesprochen wird, die der Stellungnahme des Schauspielers ähnlich ist:

Es lohnt sich für den Schauspieler, wenigstens an eine der allerkleinsten physischen Wahrheiten seiner Handlung oder seines allgemeinen Zustandes zu glauben, denn sofort wird sich sein Gefühl aus diesem Glauben an die Echtheit der physischen Handlungen ergeben. [...] [O]hne

⁵⁸ Goetz' echter Theaterdirektor war zu der Zeit, in der das Stück entstand, Barnowsky (vgl. Knecht 1970, 112).

⁵⁹ Dieses unnatürliche Sterben findet sich auch in der Oper, etwa wenn in Massenets *Werther* singend gestorben wird.

Glauben kann es kein Erleben geben. Diesen Umstand muß man unbedingt für die Sättigung der äußeren Handlung mit dem inneren Wesen der Rolle und mit dem Leben ihres Geistes nutzen. Dazu ist entsprechendes Material nötig. Dieses finden wir im Stück und in der Rolle. (Stanislawskij 1958, 58; vgl. Brauneck 2009, 30f.)

Es ist anzunehmen, dass Goetz' als Schriftsteller und Schauspieler einen vergleichbaren Standpunkt wie der von Stanislawskij geäußerte vertritt, den er auf der Bühne Elfzenthall in den Mund legt – und wodurch er die Illusion gerade bricht, die er an anderer Stelle anstrebt und hier verteidigt. Lösung naht im Einakter in der Erscheinung eines Geistes, nämlich des erwähnten Schauspielerkollegen von Elfzenthall, der sozusagen als Richter aus dem Jenseits auftaucht: «Das war nicht schön von Ihnen, Herr Direktor! [...] Daß sie gesagt haben – ich wäre falsch gestorben» (ebd., 84).⁶⁰ Hier wird die Wichtigkeit betont, dass der geschriebene Text für die Schauspieler auf der Bühne umsetzbar ist – was gerade Goetz als Schauspieler in seinen Theaterstücken berücksichtigte, die sich durch eine natürliche Sprache auszeichneten.

Wie bereits gezeigt, werden die Schriftsteller bei Goetz, Guitry und Coward nicht immer in gutem Lichte dargestellt (vgl. Cowards Kritik an den Fehlkonstruktionen von Autor David Bliss oder Guitrys Hinweis auf die produktiven und die unproduktiven Autoren). Dies zeugt nicht nur von Selbstreflexion, sondern auch von Selbstironie der drei Boulevardiers.

Im Einakter *Chez Jean de la Fontaine* (1922)⁶¹ wird über Molière als Schauspieler gesprochen – und es erstaunt nicht, dass Guitry als *Auteur-Acteur* unterstreicht, dass Molière selbst auch Komödiant war. Im Stück wird Molière insbesondere als Schauspieler gewürdigt. Es wird über ihn berichtet, dass er noch am Abend vor seinem Tod in der Rolle des eingebildeten Kranken aufgetreten sei (*Chez Jean de la Fontaine*, 172). Dabei wird auf die Schwierigkeit des Auftretens unter diesen Bedingungen hingewiesen:

Le Rossignol :
Mais quel effort il a dû faire...
Puisqu'il a dû faire semblant
D'être lui-même bien portant
Pour pouvoir bien faire semblant
D'être un malade imaginaire !
Au dernier acte, il était blanc...

Jean de la Fontaine :
Quelle folie! Et quel exemple... et quel miracle !
Il a voulu jouer jusqu'à sa dernière heure !

⁶⁰ Eine ähnliche Diskussion über das Sterben auf der Bühne findet sich in Tom Stoppards Stück *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966), in dem Stoppard sich – wie Goetz in der *Barcarole* – im Rahmen eines Spiels im Spiel mit dem *Hamlet*-Stoff auseinandersetzt, jedoch mit anderen Akzentsetzungen (siehe Schöpflin 1993, 500-510). Zur Diskussion des Sterbens und der Todesarten auf der Bühne siehe ebd., 509f.

⁶¹ Datierung der Uraufführung (anlässlich des 300. Geburtstags von Molière) nach: *Paratext*, *Chez Jean de la Fontaine*, 172.

Le Rossignol :
Hélas ! Il n'a pas pu terminer le spectacle...
On a dû le porter jusque dans sa demeure.
(Chez Jean de la Fontaine, 172f.)

Molière wird als Schauspieler geehrt, der bis zuletzt aufgetreten ist – im Sinne des Mottos *the show must go on*. Sein Zusammenbruch auf der Bühne in der Rolle des eingebildeten Kranken ist nicht fiktional, sondern entspricht der historischen Wirklichkeit. Tatsächlich hat sich Molière noch als sterbenskranker Mann in die Rolle des *malade imaginaire* versetzt, also versucht, den eingebildeten Kranken nur zu spielen und die eigene Gebrechlichkeit zu verbergen – was nicht einer gewissen (tragischen) Ironie entbehrt, die ebenfalls aus dem Zitat hervorgeht. Auch hier inszeniert Guitry nicht nur eine Poetik im Kleinformate – beispielsweise als indirekte Aufforderung an die Schauspieler, sich an Molière ein Beispiel zu nehmen – sondern auch ein Stück Theatergeschichte.

11.2. Über die Schauspieler

Le comédien : [...] Nous aimons notre métier, nous autres... Vous autres, vous prenez des métiers... nous, nous avons un métier qui nous prend.
(Comédien: III, 388)

Als Schriftsteller und Schauspieler haben sich Goetz, Guitry und Coward im Rahmen ihrer Dramen auch über die Schauspielerei geäußert. Bei allen drei Autoren treten in den untersuchten Stücken fiktive Schauspieler und Schauspielerinnen auf, bei Goetz beispielsweise die passionierte Filmdarstellerin Gwendolyn in *Nichts Neues aus Hollywood* (1956). Ebenso entpuppt sich Johann, der Diener im Einakter *Der Hund im Hirn* (1920), als ehemaliger Bühnenkünstler (siehe *Der Hund im Hirn*: I, 197). Auch in Stücken, die eher wenige metatheatrale Formen aufweisen, kommen zuweilen Schauspieler vor, etwa Evelyn Kolber in Goetz' Drama *Bärens Geschichte*, das auch das Filmbusiness thematisiert.

In Guitrys Stücken werden nicht nur fiktive, sondern auch historisch verbürgte Schauspieler in Szene gesetzt und so (vermeintlich) wieder zum Leben erweckt. Auf diese soll nachfolgend zuerst eingegangen werden. Im Gegensatz zu den fiktiven Schauspielern gibt der Rückgriff auf historische Figuren Guitry die Gelegenheit, die historische Dimension des Schauspielberufes in Szene zu setzen. Bei Goetz und Coward fehlt diese Dimension hingegen weitgehend.

11.2.1. Über historisch verbürgte Schauspieler

Guitry hat, wie angedeutet, nicht nur über die erwähnten historisch verbürgten *Schriftsteller* ein Stück geschrieben, sondern auch über eine echte *Schauspielerin*, Virginie Déjazet. Das Stück ist jedoch fragmentarisch geblieben, nur der erste Akt ist vorhanden. Das

Drama ist historisch genau datiert. Der Rahmen des Einakters lässt sich wie folgt zusammenfassen:

L'épisode se passe dans la loge de Virginie Déjazet (au Théâtre du Gymnase, en 1821), c'est-à-dire au début de sa brillante carrière, après une représentation où elle jouait en travesti.
(Kowzan 1991, 233)

Der Akt spielt größtenteils unter Schauspielern, außerdem kommen auch ein Theaterdirektor und eine Garderobiere (habilleuse) vor. Im Stück sagt ein eifersüchtiger Schauspielerkollege über die Schauspielerin Virginie Déjazet, die die Männerrolle spielt, wofür er sich auch interessiert hätte:

Gonthier : Elle a une dose de vanité, celle-là.
Perlet : Comme nous tous !... Vous n'imaginez pas un acteur modeste !
Gonthier : Et pourquoi donc ?
Perlet : Parce qu'il n'irait pas loin. Il n'irait même pas jusqu'à la rampe ! Il faut être outrecuidant pour jouer la comédie. Rien que pour oser entrer en scène, mon ami, il faut avoir un toupet d'enfer ! Un comédien modeste !!! D'ailleurs : Un homme modeste ! [...] Moi, je n'en ai jamais vu ! Un médecin modeste ! Un avocat modeste ! Un général modeste ! Ce serait du joli !
(Virginie Déjazet, 494)

In diesem Dialog wird angesprochen, dass eine gewisse Überheblichkeit für einen Schauspieler oder eine Schauspielerin sogar vorteilhaft sein kann – auch wenn ihm oder ihr dies den Vorwurf, arrogant zu sein, einbringen kann. Für den Schauspielerberuf ist Selbstsicherheit eine Voraussetzung, wie dies für viele andere öffentliche Berufe gilt (vgl. ebd.). Bemerkenswert ist gerade im historischen Kontext, dass es hier eine Frau ist, die als Schauspielerin Berühmtheit erlangt hat. Sie wird mit einem Lied zur Melodie aus dem ersten Akt empfangen (siehe ebd.). Dabei handelt es sich um eine eigentliche Hommage auf die Schauspielerin Virginie Déjazet, was sich im Liedtext ausdrückt: Darin wird Déjazet mit einer künstlichen Rose verglichen:

Perlet :
[...] Ce sont des fleurs artificielles
Qui n'ont jamais vu d'autre ciel
Que celui des toiles de fond
Mais voyez l'effet qu'elles font !
Je ne dis pas qu'on les confond
Avec les roses naturelles,
Et cependant... et cependant...
Et cependant ell's ont sur elles
Un avantage assez profond
Que vous partagez avec elles
Et vous devinez bien lequel...
Conservez-les toutes les quatre
Et j'pari' dans dix-neuf années
Qu'aucune ne sera fanée,
Car ce sont comme vous des roses de théâtre !
(Virginie Déjazet: 496f.)

Die Künstlichkeit einer Schauspielerin (in einer Männerrolle) wird hier als positive Eigenschaft angesprochen – im Sinne von Unvergänglichkeit. Das Motiv der Künstlichkeit findet sich insbesondere auch in den Stücken von Coward wieder, wobei er damit oft

die Selbstinszenierung meint. Déjazet antwortet auf die zitierten Liedstrophen ihrer Kollegen, indem sie ihre Lebensgeschichte singend vorträgt und diesen Tag des Theatererfolgs wie eine neue Geburt beschreibt: «Mais c'est depuis ce soir seulement que j'existe» (ebd., 498).

Guitrys Einakter *Cigales et fourmis* (1940)⁶² enthält verschiedene Aussagen über die Geschichte der Schauspielerei, beinhaltet jedoch kein eigentliches Theater im Theater. Hier äußern sich die Darsteller über die historische Stellung der Schauspieler in der Gesellschaft:

L'actrice : Car nous ne sommes ni considérés ni respectés.

L'acteur : Si peu considérés que Molière n'a pas été de l'Académie française...

L'actrice : Si peu considérés qu'on a refusé à Talma l[e] sacrement du mariage...

L'acteur : Et que le corps d'Adrienne Lecouvreur a été jeté à la voirie.

Le valet de chambre : Si peu considérés que les deux seuls auteurs dramatiques à qui l'on a contesté la paternité de leurs œuvres sont précisément Shakespeare et Molière parce qu'ils étaient comédiens tous les deux.

(*Cigales et fourmis*, 279f.)

Wie im bereits erwähnten Einakter *Chez Jean de la Fontaine* ist hier wiederum Molière und seine Nichtbeachtung durch die *Académie Française* Thema des Stücks. Er wird in einem Atemzug mit anderen historischen Persönlichkeiten genannt, denen nach Einschätzung der Sprecher als Schauspieler eine unfaire Behandlung zuteil wurde. Das ist historisch zutreffend – der berühmten Tragödien-Darstellerin Adrienne Lecouvreur etwa wurde von der Kirche tatsächlich eine Beerdigung verweigert, weil sie Schauspielerin war. Voltaire hat seine Empörung darüber in einem Gedicht festgehalten. Ihre Geschichte wurde als metatheatrales Stück von Legouvé und Scribe unter dem Titel *Adrienne Lecouvreur* (1849) aufgeführt (vgl. Schöpflin 1993, 374, Datierung nach ebd.).

Der erwähnte Einakter *Cigales et fourmis* spielt im Büro eines Theater-Administrators: Es handelt sich bei «le baron Taylor» um eine historische Person (Kowzan 1991, 235). Die Vereinigung unter dem Namen *Cigales et fourmis* wurde anlässlich des hundertjährigen Bestehens der «Association de secours mutuel entre les artistes dramatiques» geschaffen (*Cigales et fourmis*, 275). Baron Taylor hat sie 1840 gegründet. Der hier als historische Figur inszenierte Taylor erteilt den Schauspielern – auf La Fontaines Fabel und den Titel des Einakters anspielend – den folgenden Ratschlag:

Le baron : [...] oui, tenez, fondez une association d'artistes dramatiques... défendez vos intérêts communs... prévoyez un avenir qui pourrait être sombre... prévoyez une maison de retraite... prévoyez des secours... en un mot, soyez à la fois des cigales et des fourmis!

(*Cigales et fourmis*, 281)

Im Zitat wird die Wichtigkeit einer Organisation für die Schauspieler im historischen Kontext betont. Auch zu Lebzeiten Goetz, Guitrys und Cowards gab es Organisatio-

⁶² Datierung nach: Kowzan 2006, 45.

nen, die speziell für Schauspieler ins Leben gerufen wurden. Eine solche Institution und ihr Funktionieren, nämlich ein Heim für betagte Schauspielerinnen, inszeniert Coward in seinem Stück *Waiting in the Wings* (siehe unten, Kap. 11.2.3.).

11.2.2. Über fiktive Schauspieler und Schauspielerinnen

Don't put your daughter on the stage, Mrs. Worthington
 Don't put your daughter on the stage
 The profession is overcrowded
 The struggle's pretty tough
 And admitting the fact she's burning to act
 That isn't quite enough.

(Coward: Mrs. Worthington (Song).
 In: The lyrics of Noël Coward, 200)

Als Schauspieler par excellence tritt die Figur des *Comédien* im gleichnamigen Theaterstück von Guitry auf. Nachfolgend soll diese Figur in direkter Übersetzung auch *der Komödiant* genannt werden – wie der Name schon andeutet, stellt er einen Typen dar, jedoch keine komische Figur. Beim angesprochenen Stück handelt es sich um ein zwei Generationen andauerndes Erfolgsstück. Gespielt wird die Rolle des Komödianten zu Beginn von Lucien Guitry, später von seinem Sohn Sacha. Daneben weisen verschiedenste Bühnenwerke von Guitry, Goetz und Coward zahlreiche andere, gute wie schlechte Schauspieler auf – darunter den als Negativbeispiel zum *Komödianten* konzipierten *Akteur* in *Le Comédien* (auch er wird in direkter Übersetzung von *l'acteur* so bezeichnet). Der Komödiant ist im gleichnamigen Stück ein Garant für gutes Theater. Er kritisiert den schlechten Akteur für sein übertriebenes Spiel und führt folgenden Grund dafür an, dass dieser kein Engagement bekommt:

Le comédien : Parce que vous jouez la comédie d'une drôle de façon...

L'acteur : D'une drôle de façon ?

Le comédien : Oui, d'une façon que vous croyez drôle... et qui n'est, je crois, qu'une drôle de façon de jouer la comédie !

L'acteur : Enfin, quoi... entre nous... vous trouvez que je joue... mal ?

Le comédien : Heu... oui...

(Comédien : II, 366)

Daraufhin breitet er im Detail die Fehler des Schauspielers aus. Insbesondere kritisiert der erfahrene Komödiant dessen Effekthascherei:

L'acteur : Mais qu'est-ce que je fais ?

Le comédien : **Vous en faites trop !**... Vous vous écoutez quand vous parlez... et vous n'écoutez pas celui qui vous parle. Vous entrez en scène trop vite et vous en sortez trop lentement ! Et vous avez une tendance à parler faux !... Vous cherchez à faire des effets qui ne sont pas dans vos rôles... et vous faites des grimaces pour attirer l'attention du public !

L'acteur : Je ne fais pas de grimaces... je le fais rire !

Le comédien : Non, vous en faites rire quelques-uns, et si on vous les amenait à l'entracte dans votre loge, ceux que vous avez fait rire, je suis sûr qu'en les voyant entrer vous seriez honteux de les avoir amusés !... Je vous jure que parfois, lorsque vous jouez, votre œil a l'air de dire : « Où sont les douze imbéciles qui m'aiment dans la salle ! » Douze personnes qui rient, ça fait du bruit... Mais quand vous faites rire douze personnes, c'est grave, parce que, sur huit cents spectateurs, ça en fait... sept cent quatre-vingt huit qui ne rient pas !... Quelle majorité terrible contre vous !...

(Comédien: II, 367, Hervorh. M.H.)

Es ist davon auszugehen, dass hier Kritikpunkte angesprochen werden, die Guitry aus der Theaterpraxis kennt und die auch dem Publikum als kritikwürdig vorgeführt werden sollen (ganz im Sinne der Komödie, die falsches Handeln anprangern und verlachen will). Denn die angesprochenen «douze imbéciles» (ebd.), die gerade an falschen Stellen lauthals loslachen, sitzen vielleicht auch in dieser Szene im Theatersaal. Die Kritik richtet sich hier also möglicherweise nicht nur an den Schauspieler des Binnenstücks, sondern auch an das echte Publikum, dessen Verhalten im Theatersaal in dieser Szene ebenfalls zurückgespiegelt wird. Effekthascherei findet man auch heute noch, beispielsweise in amerikanischen Sitcoms, die, wie der Name bereits sagt, in erster Linie Situationskomik aufweisen. Goetz hat diese Art von Komik und Effekthascherei in *Die Bärengeschichte* (1963) parodiert. Kowzans Artikel über das Metatheater bei Guitry verdanke ich den Hinweis, dass sich der oben zitierten Passage eine sehr ähnliche aus Giraudoux' *Impromptu de Paris* (1937)⁶³ gegenüberstellen lässt – in diesem Stück, sechzehn Jahre später entstanden, sind es im Gegensatz zu Guitry elf «gute» Zuschauer, die hervorgehoben werden (vgl. Kowzan 1991, 245).⁶⁴

Eine dem Akteur bei Guitry vergleichbare, negativ gezeichnete Schauspielerin wird in Cowards *Star Quality* dargestellt. Überraschenderweise handelt es sich bei dieser Darstellerin namens Marion Blake um eine gute Freundin des eigentlichen Stars des Stücks – erst auf deren Wunsch bekommt Marion nämlich eine Rolle im Stück zugeteilt. Nach einigen Proben entscheidet sich der Regisseur indessen, die Schauspielerin auszutauschen, denn seiner Meinung nach ist sie für diese Rolle «too old and entirely unsuited» (*Star Quality* (I): II, scene 2, 58). Er erläutert der Starschauspielerin die Gründe, die eine Neubesetzung notwendig machen. Sie reagiert keineswegs erfreut:

RAY [...] It isn't even that she's bad. I can forgive a bad actress, and occasionally coax her into being a good one. But no. That poor, overpaid repertory hack is worse than bad; she's thoroughly and appallingly competent. There's no cheap technical trick that she doesn't know and use with sickening precision. No prayers, no exhortations, no carefully phrased explanations will budge her inner convictions that she knows how to do it, and what is so macabre is that she is right. She does know how to do it. But she does know how to do it *wrong* – she has always known how to do it wrong! In this particular part she is sweet, tolerant, understanding

⁶³ Datierung nach: Schöpflin 1993, 405.

⁶⁴ In Giraudoux' *Impromptu de Paris* wird also nicht das «schlechte» Publikum dargestellt, wie es Guitry im oben stehenden Zitat tut, sondern das «gute»: «J'ai eu au lendemain d'une première triomphale, une seconde avec onze spectateurs [...]. Nous leur avons demandé s'il fallait jouer, ils se sont réunis au premier rang, nous ont acclamés à la fin, et sont allés tous les onze ensemble prendre un bock. Je dois dire [...] que l'ovation des onze spectateurs m'attire étrangement et que c'est toujours ces onze-là que je salue, à leur premier rang, dans les triomphes» (*L'Impromptu de Paris*: Scène IV, 52; vgl. Kowzan 1991, 245). Nachdem Kowzan mehrere ähnliche Aussagen aus Guitrys Stück *Le Comédien* und Giraudoux' *Impromptu de Paris* gegenübergestellt hat, kommt er zum Schluss, es sei wider Erwarten nicht immer leicht «à distinguer les phrases de l'auteur dramatique le plus «boulevardier» de celles de l'auteur dramatique le plus «ditté-naire»» (Kowzan 1991, 245), und fügt an: «Et il n'est peut-être pas inutile de rappeler que *Le comédien* [...] fut créé seize ans avant *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux» (ebd.).

and lethal. She's a bloody murderess – she kills the character and the play stone dead with the first line she utters. [...] all I ask is a decent, hard-working actress who can take direction and give proper value to the play.

(Star Quality (I): II, scene 2, 58; vgl. Star Quality (S), 260⁶⁵)

Kritisiert wird an Marion Blake weniger ihr Schauspiel als ihre Haltung, ihre Unbelehrbarkeit – dadurch «töte» sie das Stück.

In Cowards Stück *Present Laughter* (1939)⁶⁶ (von Curt Goetz als *Nach Afrika* übersetzt) plädiert Garry Essendine für eine natürliche Bühnensprache: »Complete naturalness on the stage is my strong suit.« (Present Laughter: II, 187). Diesen Worten vorangegangen ist die folgende metatheatrale Aussage der Figur Joanna: «I know that voice, Garry, you've used it in every play you've ever been in» (ebd.).⁶⁷ Hier wird einerseits Natürlichkeit suggeriert (der Star spricht Zuhause so, wie er auf der Bühne spricht, oder umgekehrt), andererseits geht es im ganzen Stück gerade auch um Künstlichkeit: Denn was auf der Bühne gesagt wird, ist «gefiltert» und soll eben gerade nicht der Alltagssprache einfacher Leute entsprechen, es handelt sich also um eine stilisierte Sprache, die natürlich wirkt. Und der Star legt auch zuhause seine Bühnengewohnheit nicht ganz ab, die zitierte Natürlichkeit scheint hier demnach eher ironisch gemeint.

Goetz beabsichtigte auf dem Theater ein natürliches Spiel, wie mehrmals aus den Regieanweisungen der untersuchten Theaterstücke hervorgeht. So warnt er bezüglich der Umsetzung von Roberts Rolle in *Nichts Neues aus Hollywood* vor Übertreibungen:

ROBERT stottert. Aber nur dort, wo es der Autor vorschreibt! Nicht mehr und nicht weniger. Und wenn er stottert, so stottert er nur und macht nebenbei nicht noch andere Faxen, weder mimischer noch choreographischer Natur.

(Nebentext, Nichts Neues: I, 861f.)

Auf die sparsame Mimik, durch welche Goetz sich als Schauspieler auszeichnete, weist Knecht hin:⁶⁸

Curt Goetz, der Schauspieler, gestaltet. [...] [Er verhilft] der Dichtung zu Leben, indem das Anliegen des Dichters [...] nun durch ihn Wirklichkeit wird [...]. Ein typisches Kennzeichen für seine Darstellungskunst war seine betont sparsame Mimik. Ein guter Komiker darf vor allem das Bestreben, belustigen zu wollen, nie sichtbar werden lassen, wenn seine Darstellung reizvoll und natürlich wirken soll. In keiner Gattung [...] ist Sparsamkeit von Bewegung von größerem Vorteil als im Komischen. Sparsamkeit in der Mimik und Sparsamkeit in den Gebärden. Curt Goetz wußte um diese Wirkung und richtete sich danach.

(Knecht 1970, 46)

⁶⁵ Die Bühnenadaptation stimmt mit der Erzählvorlage in dieser Passage fast wörtlich überein.

⁶⁶ Datiert nach Hahn 2004, 25.

⁶⁷ Bei Goetz, der das Stück unter dem Titel *Nach Afrika* bearbeitet und übersetzt hat, lautet die entsprechende Passage:

«JOHANNA: Ich kenne diesen Ton, Garry! Sie benutzen ihn in jeder Rolle!

GARRY: Absolute Natürlichkeit auf der Bühne [...] ist mein Ziel» (Nach Afrika: II, 49).

⁶⁸ Diese Zurückhaltung Curt Goetz' in seinem Schauspiel wurde von der Kritik zuweilen als Arroganz aufgefasst, z.B. in der Kritik der *Vossischen Zeitung* vom 2.11.1918. Knecht (1970, 47) erwähnt dies und führt aus: «Die wenigsten wußten, um wieviel schwerer es ist, mit Zurückhaltung komisch und witzig zu sein, als sich in der eigenen Komik «zu baden»» (ebd.).

Zweifellos schlägt sich das Wissen um die Schauspielkunst auch im Schreiben der Boulevardautoren nieder. Die Schauspielerei wird von ihnen ernst genommen. Coward, Goetz⁶⁹ und Guitry beschreiben sie als eine Leidenschaft, die professionell betrieben wird.

Le comédien : [...] Parfois, vers quarante ans, on pense qu'un jour on se retirera et qu'on donnera sa représentation d'adieux... mais à cinquante ans, on n'y pense plus... et à soixante ans on ne veut même pas en entendre parler... On ne peut quitter ça, c'est impossible. Moi, j'en suis sûr, il faudra qu'on me chasse !... Nous avons le sens moral déplacé, tu comprends... nous aimons notre métier, nous autres... **vous autres, vous prenez des métiers... nous, nous avons un métier qui nous prend.**

(Comédien, III, 388; Hervorh. M.H.)

Mit den letzten Worten des Zitats weist Guitry darauf hin, dass sich die Schauspielerei schwerlich mit anderen Berufen vergleichen lasse. Diese Aussage ist zugleich ein Gegenangriff auf diejenigen, die den Schauspielerberuf nicht ernst nehmen, wie Pauls Vater aus *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet* von Guitry, der seinem Sohn vorwirft:

Travailler! Tu es encore à appeler ça travailler ! Mais le mot «travail» est un mot sacré... et je t'interdis de l'employer devant moi pour désigner le métier honteux de saltimbanque !
(Jean III: I, 113)

Bei Coward zeigt sich eine ausgeprägtere Tendenz als bei Goetz und Guitry, den Schauspieler als erfolgreichen Star zu beschreiben und darzustellen. Hahn, die sich in ihrer Dissertation vertieft mit diesem Aspekt der Inszenierung des typischen Coward-Bildes auseinandergesetzt hat, weist darauf hin, dass Coward durch die auf ihn zugeschnittenen Rollen ein Bild seiner selbst kreiert habe: sein «Image in der Öffentlichkeit [werde] in den von ihm geschaffenen Figuren erkennbar» (Hahn, 2004, 45). Coward habe «diesen Figuren ein *Leben* jenseits des Bühnenvorhangs» verliehen (ebd.),⁷⁰ wodurch die Grenze zwischen Rolle und Person durchlässig geworden sei (vgl. ebd.).

Cowards Stück *Present Laughter* spielt in den privaten vier Wänden von Garry Essendine in London. Auch Garry ist eine Schauspieler-Figur. Hahn, die Coward mit Garry Essendine vergleicht, kommt zum folgenden Schluss:

Coward hatte Garry Essendine genügend Attribute mitgegeben, die eine Identifikation der Figur mit dem Autor beziehungsweise seiner *persona* ermöglichten: So wie Coward ist Essendine ein erfolgreicher Schauspieler, vor allem am sogenannten kommerziellen Theater. Und wie Coward bevorzugt auch Garry zu Hause legere Kleidung und spielt zur Entspannung Klavier.
(Hahn 2004, 48)

Über die Schauspielerfigur heißt es: «GARRY, wearing a dressing-gown over his evening clothes, is playing the piano. There is a whisky and soda by him which he sips occasion-

⁶⁹ Bei Goetz geht dies beispielsweise aus folgendem Zitat hervor: «[I]ch will dir sagen, was wir sind! Unverbesserliche Komödianten! Und wie ich uns kenne, machen wir den Zirkus weiter mit!» (Nichts Neues: III, 940).

⁷⁰ Hervorhebung bei Hahn. Anmerkung M.H.

ally» (*Nebentext*, *Present Laughter*, III, 184⁷¹; vgl. Hahn 2004, 33, 48f.). Essendines wie auch Cowards äußere Merkmale sind also Hausmantel, Zigarette und Cocktail. Durch Goetz' Übersetzung und Bearbeitung des Stücks auf Deutsch hat er dazu beigetragen, auch das deutschsprachige Publikum mit Noël Cowards *«persona»*⁷² (Hahn 2004, 44) bekanntzumachen – wobei die entsprechende Rolle nicht von Coward selbst, sondern von Goetz gespielt wurde, mit dem Effekt, dass man auch den Schauspieler Goetz mit Cowards *persona* in Verbindung brachte.

In Cowards Stück *Present Laughter* kommt als Teil des Star-Daseins des Schauspielers Garry Essendine zum Ausdruck, dass sich seine öffentliche Arbeit schwerlich mit einem Privatleben vereinbaren lässt. Er sagt zu seiner jungen Bekanntschaft Daphne:

Listen, my dear. It isn't that I don't love you, I do [...] but my life is not my own – I am not free like other men to take happiness when it comes to me – **I belong to the public and to my work.** In two weeks I am going to Africa with a repertory of six plays – do you understand what that means? The work, the drudgery, the nerve strain? That is my job, the one thing to which I must be faithful.

(*Present Laughter*: I, 148, Hervorhebung M.H.)⁷³

Die hier gemachten Aussagen werden teilweise ironisch gebrochen durch die Tatsache, dass Garry Essendine neben Daphne viele andere weibliche und männliche Verehrer und Fans hat, von denen er umgarnt wird. Andererseits ist dies aber auch ein Hinweis darauf, dass die Arbeit für Garry vor dem Privaten Vorrang hat. Vergleichbare Aussagen finden sich beispielsweise auch in *Le Comédien* von Guitry.

Ein anderer Fan, Joanna, zugleich Frau von Garrys Manager und Geliebte eines Mitarbeiters namens Morris, kritisiert den von ihr verehrten Schauspieler für seine Star-Allüren und die Künstlichkeit.

JOANNA: You're being conventionally odious but somehow it doesn't quite ring true. But then you never do quite ring true, do you? I expect it's because you're an actor, they're always apt to be a bit papier mâché.

⁷¹ In Goetz' Übersetzung heißt es an der entsprechenden Stelle: «Garry ißt ein leichtes Nachtessen an einem aufgeschlagenen Kartentischchen. Er hat einen von seinen unvermeidlichen Morgenröcken über den Frack gezogen.» (*Nebentext*, *Nach Afrika!*: III, 83). Die Attribute wurden in Goetz' Übersetzung nur teilweise übernommen; hier wurde der Alkohol weggelassen, den er aber an anderen Stellen, ebenso wie die Zigaretten, übernommen hat. Dennoch könnte die Auslassung hier darauf hindeuten, dass das deutschsprachige Publikum empfindlicher auf solche Szenen reagierte.

⁷² Hahn versteht darunter «das der Öffentlichkeit präsentierte Bild eines Individuums» (Hahn 2004, 44). Auf Englisch kann insbesondere in der Pluralform differenziert werden zwischen einerseits dem Begriff *«persona (pl. personas)»* im Sinne des vermittelten öffentlichen Bildes (ebd., 44) und im Gegensatz dazu der Pluralform *«personae, meist dramatis personae [in der Bedeutung] Figuren in einem Drama»* (ebd., 44f.), also im Sinne einer fiktiven Figur. Hahn verweist auf John Ayto (1999): *20th Century Words*. Oxford, 98.

⁷³ In Goetz' Bearbeitung lautet die Passage: «Hör mich an, mein Liebling. Es ist nicht, daß ich dich nicht liebe. Ich liebe dich. [...] Aber mein Leben gehört nicht mir. Ich bin nicht frei wie andere Männer, um das Glück zu nehmen, wenn es kommt. **Ich gehöre der Öffentlichkeit und meinem Beruf.** In zwei Wochen gehe ich nach Afrika mit einem Repertoire [sic] von sechs Stücken. Weißt du, was das heißt? Die Arbeit, das Gehetze, die Nervenmühle! Das ist mein Beruf, dem ich treu sein muß.» (*Nach Afrika!*: I, 15. Hervorh. M.H.).

GARRY: Just puppets, Joanna dear, creatures of tinsel and sawdust, how clever if you have noticed it.

(Present Laughter: II, 188)

Die Künstlichkeit, von der hier die Rede ist (vgl. dazu die Übersetzung durch Goetz⁷⁴), bezieht sich einerseits auf die Schauspieler-Figur Garry, andererseits auch auf Cowards *persona*. Das heißt, es ist auch eine Reflexion über dessen öffentliche Selbstinszenierung. Allgemein zeichnet sich bei Coward in den hier analysierten Stücken die Tendenz ab, stärker als Goetz und Guitry das Star-Dasein – durch metatheatrale Aussagen – mit seinen positiven und negativen Aspekten zu beschreiben. Hahn weist darauf hin, dass Coward aktiv versucht habe, die *persona*, also auch seine Darstellung in der Öffentlichkeit zu beeinflussen:

Ein Mittel[,] die Regie über die *persona* zurückzugewinnen[,] war, die Künstlichkeit dieser Figur einzugestehen. Dieses Geständnis konnte in der realen Welt in einem Pressegespräch oder in Form einer Autobiografie geschehen oder auf der Bühne durch eine der *persona*-Rollen, einer Figur, mit der Noël Coward identifiziert wurde.

(Hahn 2004, 47)

Dabei weist sie auf die Sonderrolle von Garry Essendine hin: «Besonders die Figur des Schauspielers Garry Essendine aus *Present Laughter* lebt von diesem Bekenntnis zur Künstlichkeit» (ebd.).

Die positiven Seiten der Schauspielerei beschreibt Judith Bliss im Stück *Hay Fever*, nachdem sie gegenüber ihrem Sohn Simon ihr Comeback angekündigt hat (Hay Fever: I, 19). Sie spricht über die Gründe, die sie zu diesem Schritt geführt haben: «I'm stagnating here. I won't stagnate as long as there's breath left in my body» (ebd., 20). Diese Aussage zeigt die Wichtigkeit des Berufs für den ehemaligen Star auf. Die Schauspielerei wird in Stücken von Goetz, Guitry und Coward oft als eigentliche Berufung dargestellt.⁷⁵ Das Abtreten von der Bühne wird demzufolge als schwieriger Schritt beschrieben. Judiths Wirkung als Star-Schauspielerin geht aus einem Dialog mit ihrem Sohn hervor:

SIMON: You're not particularly beautiful, darling, and you never were.

JUDITH: Never mind; I made thousands think I was.

(Hay Fever: II, 18)

Dies kann so aufgefasst werden, dass im Schauspielberuf Ausstrahlung wichtiger ist als Schönheit beziehungsweise das charismatische Schauspiel Schönheit verleihen kann.

⁷⁴ In deutscher Übersetzung (Curt Goetz):

«JOHANNA: Sie sind widerlich, aber ihre Widerlichkeit klingt nicht ganz echt! Sie klingen eigentlich nie ganz echt! Das ist wohl, weil sie Schauspieler sind, nicht wahr?

GARRY: Sehr wahr! Marionetten, liebe Johanna, Geschöpfe aus Holz, Staniol und Sägespänen! Wie gescheit von Ihnen, daß Sie das bemerkt haben.»

(Nach Afrika: II, 50)

⁷⁵ Ihr Comeback rechtfertigt Judith so: «I'm much more dignified on the stage than in the country» (Hay Fever: I, 20). Mit ähnlichen Worten vergleicht der Komödiant bei Guitry Privatleben und Bühne: «Tu m'as mis au défi de jouer un rôle d'amour tel que je suis à la ville ! ... »(Comédien: II, 358).

In Cowards Erzählung *Star Quality* (1951) wird, wie erwähnt, ein weiterer weiblicher Star thematisiert: Es handelt sich um die fiktive Schauspielerin Lorraine Barry, die für eine Rolle angefragt wird und auch deshalb zusagt, weil sie das Stück des jungen Autors überzeugt.⁷⁶ Ihr Respekt vor dem Dramentext kommt auf der Bühne zur Sprache: «I always put the play first» (Star Quality (T): I, scene 2, 11; vgl. Star Quality (S), 218). In der Theaterbearbeitung von Luscombe folgt darauf die Aussage «To me the author is sacred» (Star Quality (T), scene 2, 11). Der Regisseur Ray Malcolm als Autorität äußert sich ebenso positiv über das Stück (vgl. Star Quality: I, scene 3, 18). Respekt vor dem Dramentext seitens der Schauspieler und Schauspielerinnen kommt bei Coward als wichtige Voraussetzung für eine gelungene Aufführung zur Sprache.

Umgekehrt wird ebenso thematisiert, wie sehr eine gute Schauspielleistung und die Besetzung der Rolle durch eine charismatische Persönlichkeit zum Gelingen eines Stücks beitragen. Der Theaterautor Bryan sagt zu Lorraine Barry, die die Hauptrolle in seinem Stück übernehmen wird: «It will make the whole difference to my play, the fact that you're playing it.» (Star Quality (S), 218). Die ironisch gemeinte Antwort der Schauspielerin «I may ruin it for you» (ebd.) zeigt indessen, dass gerade Hauptdarsteller auch eine gewisse Macht über das Stück haben und es im Extremfall zum Scheitern bringen können.

Die Drohung scheint sich im Stück *Star Quality* (und auch in der zugrundeliegenden *Short Story*) teilweise zu bewahrheiten, denn die Star-Schauspielerin beginnt, die Aufführung zunehmend durch eigene Wünsche zu beeinflussen – beispielsweise will sie die Rollenbesetzung ändern. Wie erwähnt soll Marion Blake für die Rolle der Stella eingesetzt werden (vgl. ebd., 220).⁷⁷ Der Kommentar des Stars auf die geplante, von ihren Wünschen abweichende Besetzung der Rolle fällt kategorisch aus: «[...] if she plays Stella it will be over my dead body» (ebd., 221; vgl. Star Quality (T): I, scene 2, 13⁷⁸) – und sie wäre keine Diva, wenn sie sich damit nicht durchsetzen würde. Ihrem Wunsch wird vorerst entsprochen, jedoch zeigt sich im Laufe der Probenarbeit mehr und mehr, dass

⁷⁶ «I want to tell you frankly now that this agonising, twisted, moving play of yours is one of the most beautiful things I have ever read» (Star Quality (T): I, scene 2, 12; vgl. Star Quality (S), 219). Bei manchen Aussagen bleibt bis zu einem gewissen Grad unklar, inwieweit auch Ironie im Spiel ist respektive ob es der Schauspielerin dabei nicht auch darum geht, ihr Gegenüber, den Autor, zu manipulieren und für ihre Zwecke zu gewinnen – immerhin ist sie später maßgeblich daran beteiligt, dass er das Ende seines Stücks – vor allem zu ihren Gunsten – umschreiben muss.

⁷⁷ Der Regisseur sieht Barrys Wunsch darin begründet, dass Blake auf der Bühne keine Konkurrenz für sie darstelle: «All dynamic leading ladies like having Marion Blake in the cast, [...] She is dull, competent and offers no competition.» (Star Quality (S), 227).

⁷⁸ Dort heißt es abweichend: «[...] if she plays Stella, it will be without me» (Star Quality (T): I, scene 2, 13).

die von ihr favorisierte Marion Blake für die vorgesehene Rolle tatsächlich wenig geeignet ist (z.B. *Star Quality* (T): I, scene 2, 28; vgl. oben, Kapitelbeginn 11.2.2.).

Die StarschauspielerIn ihrerseits wird in *Star Quality* facettenreicher dargestellt als beispielsweise Guitrys Komödianten-Typus im gleichnamigen Stück, der weitgehend als Sympathieträger des Publikums erscheint und insgesamt als unbestrittener Garant für gutes Theater gelten kann. Einerseits entspricht Lorraine Barry in Ansätzen durchaus dem Typus einer egozentrischen, launenhaften Diva – und ist deshalb nicht durchgängig Sympathieträgerin des Publikums. Andererseits handelt es sich aber um eine äußerst talentierte SchauspielerIn, die die Zuschauer mit ihrem Charme für sich gewinnen kann und der ihre Rolle auf den Leib geschneidert zu sein scheint.⁷⁹

Für die Star-SchauspielerIn ist die Theater-Praxis sehr wichtig. Sie verfügt über eine eher geringe Schulbildung und sagt selbst: «I'm completely uneducated» (*Star Quality* (T): I, scene 2, 8; vgl. *Star Quality* (S), 213⁸⁰). Stattdessen habe sie auf der Bühne gestanden «since I was seven» (*Star Quality* (T), I, scene 2, 9). Darin kann eine Parallele zu Cowards eigener Biographie gesehen werden. Die Charakterisierung lässt auch an Gertrud Lawrence denken, der Coward sehr früh in seiner Laufbahn begegnet ist: «[...] they met as child actors on Euston Station in 1913» (Morley, *Star Quality* (T): introduction, viii). Nach Morleys Einschätzung hat Gertrude Lawrence der Figur der Lorraine Barry Pate gestanden – wobei dies keineswegs alle Aspekte der Figur zu betreffen scheint:

I read *Star Quality* and found there the best description of Gertie [=Gertrude Lawrence, M.H.] ever. This is not to say by any means that the whole character of Lorraine is based on her, and indeed there are aspects of Lorraine's character which would be a better match for such other long-time Coward players as Lynn Fontanne or Margaret Leighton.
(Morley, *Star Quality* (T): introduction, ix)

Tatsächlich stellt Lorraine Barry eine sehr facettenreiche Figur dar, was sie insgesamt als unverwechselbaren Charakter⁸¹ und nicht als Typus erscheinen lässt. Als Diva nimmt sie sich einige Freiheiten heraus: Sie erscheint verspätet zur ersten Theaterprobe, was der Regisseur vorerst zu ignorieren gewillt ist (*Star Quality* (T): I, scene 3, 18; vgl. *Star Quality* (S), 232). Ihre Verspätung, die die laufende Theaterlesung unterbricht, nutzt die Diva für einen effektvollen Auftritt mit Schirm, begleitet von ihrem Hund. Ihr Erscheinen kommentiert sie mit den Worten: «This is quite definitely the worst entrance I've ever

⁷⁹ «The heroine, though neurotic and at moments tiresome, commanded enough sympathy to justify her rather arbitrary behaviour, and if played by an actress of outstanding personality had every chance of charming the audience into believing in her and her validity of her suffering.» (*Star Quality* (S), 209).

⁸⁰ Hier wird als Grund angegeben, Lorraine Barry habe mit der Schauspielerei schon von Kindesbeinen an Geld verdienen müssen: «I suppose it's never having been to school properly and having to earn my living ever since I was tiny» (*Star Quality* (S), 213).

⁸¹ Unter einem *Charakter* versteht man eine «[...] durch große Merkmalsdichte und -komplexität individualisierte, durchaus auch widersprüchlich profilierte Figur in dramatischen oder epischen Dichtungen» (Fricke/Zymner 1996, 193).

made. I know I'm late and I'm bitterly ashamed» (Star Quality (T): I, scene 3, 20; vgl. Star Quality (S), 233). Darüber hinaus hat sie das Bühnenmanuskript vergessen, behauptet jedoch, den ersten Teil ihrer Rolle auswendig zu können – was sich in der Folge nicht als zutreffend herausstellt (vgl. Star Quality (S), 235). Als das Vorsprechen endlich weitergehen kann, fragt sie den Regisseur, ob die Probe direkt bei ihrem ersten Auftritt einsetze (vgl. Star Quality (T): I, scene 3, 21). Da dies nicht der Fall ist, weil von Anfang an geprobt wird, beschließt sie, die Wartezeit mit einer Zigarette zu überbrücken (ebd.). In einem späteren Gespräch zieht der Regisseur die Schauspielerin für ihr inakzeptables Verhalten zur Verantwortung und weist sie in ihre Schranken:

I was, I'll confess it, (*choosing the word carefully*) saddened by your late arrival at rehearsal today. [...] You see, what happened there showed a lack of respect not just to me [...] but also to the company and particularly to Bryan Snow, whose first commercial play this is.
(Star Quality (T): I, scene 3, 33)

Der Regisseur weist die Schauspielerin des Weiteren auf einige technische Mängel der Probe vom Morgen hin – was andeutet, dass die Star-Schauspielerin genauso Kritik über sich ergehen lassen muss wie ihre weniger berühmten Kollegen. Für Stars gelten keine Sonderregeln. Im Verlauf der Probearbeiten scheint Lorraine den Anweisungen des Regisseurs dann vermehrt Folge zu leisten – aber der Schein trügt.

Ray, der Regisseur des Stücks, ist von Lorraines schauspielerischen Fähigkeiten überzeugt, obschon sich bald abzeichnet, dass sich die Zusammenarbeit als schwierig herausstellen dürfte. Dennoch ist er von ihrem Talent überzeugt.⁸² Es gibt vieles, was Lorraine Barry von anderen Schauspielerinnen unterscheidet. In der Erzählung sagt Ray als ihr Regisseur über ihr Schauspiel im Stück:

I know a dozen women who could play it technically as well, if not better, but none of them could bring to it that peculiar magic that she has, that extraordinary capacity for investigating whatever she touches with her own truth.
(Star Quality (S), 206; vgl. Star Quality (T): II, scene 4, 69)⁸³

Diese wohlwollende Einschätzung wird auch der Star-Schauspielerin mitgeteilt. Bryan berichtet ihr wahrheitsgetreu, dass der Regisseur sie bewundere – auch mit dem Ziel, ihre Vorbehalte dem Regisseur gegenüber zu zerstreuen.

He said that your talent was clear and true and that you had a peculiar magic of your own that no other living actress possessed.
(Star Quality (T): I, scene 2, 10; vgl. Star Quality (S), 216)

In einer Selbstcharakterisierung erwähnt die Starschauspielerin, das instinktive Erfassen einer Rolle gehöre zu ihren Qualitäten.⁸⁴ Für Regisseur Ray Malcolm stellt Lorraine Bar-

⁸² «Despite everything, despite all the tantrums and traumas, she's a bloody good actress, and she knows it as well as I do. She also knows that I can get a first-rate-performance out of her, which is all she really cares about.» (Star Quality (T): I, scene 2, 2; vgl. Star Quality (S), 206, 209).

⁸³ Dort heißt es in der entsprechenden Szene: «But no one else could bring it to your peculiar magic» (Star Quality (T): II, scene 4, 69).

ry in Bezug auf ihre schauspielerischen Fähigkeiten ein Ideal dar – was jedoch nicht etwa heißt, dass sie für ihren Erfolg nicht mehr an sich arbeiten müsste. Er sagt zu ihr:

[...] you really do possess the most uncanny actor's instinct. [...] Intellectual acumen is all well and good, but when it is allied to split-second timing, to a quite extraordinary physicality, to a gift for expressing *without apparent effort*, the subtle nuances of either comedy or tragedy, then one is talking about something, well, something unique.

(Star Quality (T): I, scene 3, 31; vgl. Star Quality (S), 209⁸⁵; Hervorh. bei Luscombe.)

Die Star-Schauspielerin wird als ein Naturtalent vorgestellt. Talent wird in ihrem Fall als wichtiger bewertet als ihre Schauspiel- oder Schulausbildung, die bei ihrem Werdegang kaum eine Rolle gespielt zu haben scheinen. Einen ähnlichen Gedanken äußert Max Reinhardt in seiner *Rede über den Schauspieler* (1929):

In den Kindern spiegelt sich das Wesen des Schauspielers am reinsten wider. Ihre Aufnahme-fähigkeit ist beispiellos, und der Drang zu gestalten, der sich in ihren Spielen kundgibt, ist unbezähmbar und wahrhaft schöpferisch. Sie wollen die Welt noch einmal selbst entdecken, selbst erschaffen. Sie sträuben sich instinktiv dagegen, die Welt durch Belehrung in sich aufzunehmen. Sie wollen sich nicht mit den Erfahrungen anderer vollstopfen.

(Reinhardt 1974, 324-326. Abgedr. in Brauneck 2009, 52)

Eine Übereinstimmung zwischen Cowards inzenierter Poetik und den Ideen Reinhardts⁸⁶ kann vor allem hinsichtlich Lorraine Barrys Ablehnung jeglicher Schauspieltheorie festgestellt werden – diesbezüglich hat sie ihr «kindliches» Wesen bewahrt. Dies ist insofern nicht überraschend, als der fiktive Regisseur im Stück, der Lorraine Barry für die Rolle ausgewählt hat, als «Infant Reinhardt» bezeichnet wird (Star Quality (T): I, scene 4, 38; vgl. Star Quality (S), 259). Max Reinhardt war Begründer einer «Schauspiel- und Regieschule in Schönbrunn bei Wien» (Brauneck 2009, 119). Lorraine Barry scheint das angesprochene Ideal eines Naturkindes – fast im Sinne Rousseaus – inzwischen aber nur noch teilweise zu verkörpern, da sie sich als gealteter Star ebenso durch Künstlichkeit auszeichnet.

Während die Figur des *Comédiens* bei Guitry als Garant für gutes Theater auftritt, wird Lorraine Barry als Star-Schauspielerin unvorhersehbarer dargestellt. Zwar verfügt sie zweifelsohne über viel Talent und kann einem Stück zum Erfolg verhelfen.⁸⁷ Wer mit

⁸⁴ «I have always, ever since I was tiny, had that particular gift of understanding a part immediately.» (Star Quality (S), 223).

⁸⁵ In der Erzählung werden die schauspielerischen Qualitäten von Lorraine Barrie analog dazu beschrieben: «Barrie had that exact quality that the play needed; he [=Barry; M.H.] was also right when he said, leaving aside the temperamental excesses that had tarnished her reputation among theatrical people, she was a bloody good actress. She was. She had been a bloody good actress right from the beginning. Her instinct for timing, her natural grace of movement, her gift for expressing, without apparent effort, the subtle nuances either of tragedy or comedy had all been part of her stock-in-trade since she had stepped on the stage of the Theatre Royal, Sunderland, at the age of nine» (Star Quality (S), 209).

⁸⁶ Knecht schreibt über Reinhardt «Als Reinhardt im Jahre 1924 Deutschland verließ und das Theater an der Josefsstadt in Wien übernahm, hob er den Schauspieler als das tragende Element hervor» (Knecht 1970, 144), während in Berlin die Inszenierung an Bedeutung gewann (vgl. ebd.).

⁸⁷ Es wird angesprochen, dass Lorraine durch ihr Talent schon einmal ein qualitativ mangelhaftes Stück gerettet habe (vgl. Star Quality (T): I, scene 3, 32).

ihr arbeitet, muss sich jedoch ihren Manipulationen anpassen und auch auf Zwischenfälle gefasst sein. Das folgende Zitat drückt einen ähnlichen Gedanken aus und schreibt diese Eigenschaft – etwas stereotyp – vor allem weiblichen Schauspielern zu:

Nobody can love the theatre without liking woman. They are the most fascinating, unpredictable and exciting part of it.

(Star Quality (T): II, scene 4, 67f.; vgl. Star Quality (S), 264)

Dieses Zitat dient im Stück und der Kurzgeschichte indessen auch der Relativierung einiger vorangehender Passagen mit pauschalisierenden Aussagen über weibliche Stars, die darin weniger schmeichelhaft beschrieben werden. Es stellt ebenfalls ein gutes Beispiel für Cowards Ironie dar, die insbesondere die Erzählung prägt: Oft wird der an einer Stelle ausgedrückten Meinung an anderer Stelle widersprochen, was einerseits versöhnlich, aber auch skizzenhaft wirkt und die Gesamtaussage des Stücks oft nicht klar fassbar macht.

Treffend zusammengefasst werden die vielfältigen Facetten Lorraine Barrys am Schluss der Neubearbeitung von Luscombe. Die Bühnenadaptation folgt dabei in weiten Teilen der Erzählvorlage von Coward. Im Stück wird diese Passage als Schlussrede des Autors gezeigt, die er aus seinem Notizbuch vorliest:

Her talent. That's her one reality, and it's rock solid. Apart from that, she has nothing that thousands of other women don't possess to a far greater degree.

He opens his notebook, finds the relevant page and reads.

'Her looks are little more than attractively adequate. She's virtually illiterate; her conversation is amusing but empty. She loves nobody, and nobody loves her. Occasionally they may think they do; occasionally she may think she does, but there's no truth in it. Her whole life is passed in a sort of hermetically sealed projection room watching her own rushes.' [...] 'She can be alluring, forbidding, very grand, utterly simple, kind, cruel – it all depends what performance she's putting on for herself at that moment. Who she really is, nobody knows – least of all herself.'

*He lowers his book. The lights slowly begin to fade until by the end of his speech, **Bryan's** face alone is illuminated by a pin spot.*

But then ... you pay your money at the box office and you go in and watch her on a matinée day with a dull audience, in a bad play with the fortnight's notice up on the board and the house half full, and suddenly you are aware that you are in the presence of something very great indeed – something abstract, that is beyond definition and beyond praise. Quality – star quality. It's there as strongly in comedy as in tragedy, magical and unmistakable, and the hair will rise on the back of your neck, chills will swirl up and down your spine and you will solemnly bless the day that you were born ...

(Star Quality (T): II, scene 4, 71f.; vgl. Star Quality (S), 263⁸⁸)

⁸⁸ In Cowards Kurzgeschichte drückt die entsprechende Passage die Sichtweise des Bühnenassistenten Tony aus, der sich stets durch Ironie charakterisiert. Indessen wird sie in Luscombes Bühnenadaptation dem etwas naiv wirkenden Autor Bryan Snow zugeschrieben, der sie aus seinem Notizbuch vorliest und damit – nur in der Bühnenadaptation – zugleich andeutet, dies könnte der Stoff für ein neues, diesmal metatheatrales Theaterstück sein – nämlich das soeben gespielte. Gleichzeitig handelt es sich jedoch auch um eine Hommage des Bearbeiters Luscombe auf Coward durch die fast wörtliche Lesung dessen (leicht veränderter) Kurzgeschichte auf der Bühne. In der Kurzgeschichte lautet die entsprechende Passage folgendermaßen (wörtliche Übereinstimmungen wurden von mir hervorgehoben) «Take our little treasure Lorraine Barrie. There you have a perfect, glittering example of a bona fide ripsnorting megalomania. She

Mit diesen Worten endet Luscombes Bühnen-Adaptation des Stücks *Star Quality*. Nicht nur Lorraine Barrys Talent, sondern auch ihre Egozentrik und Starallüren kommen in diesem metatheatralen Epilog nochmals zur Sprache. Außerdem wird auch auf ihre Künstlichkeit verwiesen – ein Merkmal, das ebenso bei anderen fiktiven Starschauspielern zu beobachten ist, die bei Coward auf der Bühne dargestellt werden. Im Theaterstück und der zugrundeliegenden Erzählung scheint Ray Malcolm der einzige zu sein, der fähig ist, die Verstellung der Schauspielerin zu durchschauen (vgl. *Star Quality* (T): II, 2, 57f.; vgl. *Star Quality* (S), 27f.) Im metatheatralen Sinne wird Lorraine Barry durch diese Attribute sozusagen als fiktionale (da künstliche) Figur kenntlich gemacht. Dass diese Künstlichkeit auch in Bezug gesetzt werden kann zu Cowards Inszenierung in der Öffentlichkeit, hat Hahn in ihrer Dissertation herausgearbeitet, beispielsweise: «Noël Coward erfand sich selbst als Kunstfigur und erklärte die Welt zu seiner Bühne» (Hahn 2004, 209). In der Kurzgeschichte wird explizit angesprochen, dass die Merkmale der *Star Quality* auch auf Filmstars zutreffen können: «She could only exist in the theatre or the film studios» (*Star Quality* (S), 263).

Um eine Hollywood-Grösse geht es in Cowards Stück *Relative Values* (1951).⁸⁹ Geschrieben hat Coward das Stück 1950 für Gladys Cooper, die den Star spielte (vgl. Morley 1998: Introduction. In: Coward, *Collected Plays Five*, vii). Es handelt sich um eine Komödie, die keinerlei Theater-Einlagen aufweist, in der jedoch Angaben *über* einen Film-

could only exist in the theatre or the film studios. No other career [...] could ever provide enough food for her ravening ego. Her basic power lies in her talent, her superb natural gift for acting. I don't suppose she has ever acted badly in her life. I don't believe she could if she tried. That's her reality; the only reality she herself or anyone who knows her can be sure of. That is the foundation upon which the whole structure of her charm and personality rests and, believe you me, **it's rock solid. Apart from it she has nothing that thousands of other women don't possess** in richer measure. **Her figure and looks are little more than attractively adequate. She is virtually illiterate; her conversation** is adroit and **empty** and although she has immense reserves of cunning and shrewdness she is not particularly intelligent. Whatever genuine emotional equipment she originally started with has long since withered and atrophied in the consuming flame of her vanity. **Her whole life is passed in a sort of hermetically-sealed projection-room watching her own 'rushes'.** She loves nobody and nobody loves her. **Occasionally they think they do for a little, occasionally she may think she does, but there's no truth in it.** To meet she can be alluring, charming, very grand, utterly simple, kind, cruel, a good sort or a fiend – **it all depends on what performance she is putting on for herself at the moment.** What really goes on, what is really happening deep down inside, **no one will ever know – least of all herself. Then, [...] you pay your money at the Box Office and go in and watch her on a matinee day with a dull audience, in a bad play with the fortnight's notice up on the board and the house half full, and suddenly you are aware that you are in the presence of something very great indeed – something abstract, that is beyond definition and beyond praise. Quality – star quality plus. It is there as strongly in comedy as in tragedy, magical and unmistakable, and the hair will rise on your addled little head, chills will swirl up and down your spine and you will solemnly bless the day that you were born.** All this, of course, only applies if you happen to love the Theatre» (*Star Quality* (S), 263f.; Hervorh. M.H.).

⁸⁹ Datierung der Uraufführung nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

star im Theater gemacht werden. Hier wird auf einzelne Aussagen über den Film- und Hollywood-Star im Rahmen dieses Stücks eingegangen. Bereits zu Beginn der Komödie wird eine aktuelle Filmrolle des Stars genannt. Außerdem werden Film-Zeitschriften, also Illustrierte, erwähnt, in denen insbesondere über das Privatleben des Stars gemutmaßt wird (vgl. *Relative Values*: I, scene 1, 4f.). Hauptsächlich geht es im Stück um die Heirat eines englischen Aristokratensohns mit einem Hollywood-Star⁹⁰ – dadurch weist das Stück einerseits das typische Personal einer Boulevardkomödie auf, beispielsweise die Zweiteilung in Herren und Angestellte, andererseits wird – eher am Rande – auch die Welt des Films thematisiert. Dass auch adelige Figuren vorkommen, kann als typisch für das englische Boulevardtheater gelten (vgl. Daphinoff 1997).

Über den Unterschied zwischen einem Hollywood-Star und einer Theater-Schauspielerin spricht Peter, Felicitys Neffe, mit der Mutter des Heiratswilligen, Felicity, der «Countess of Marshwood» (vgl. *Paratext*, *Relative Values*: Characters, 2).

FELICITY: [...] After all, it isn't the first time an English peer has married an actress. In the old days they never stopped. [...] I think the aristocracy, what's left of it, owes a great deal to the theatrical profession.

PETER: Hollywood isn't quite the same as the theatrical profession. It's more flamboyant.

FELICITY: I can't see that that matters. We live in an age of publicity and we might just as well enjoy it.

PETER: You know perfectly well that you hate it. You loathe being blinded by flash bulbs whenever you go to a first night and being caught by a candid camera at the Dorchester with your mouth full of asparagus.

FELICITY: That was for charity. Anyhow, what about you? You're constantly being photographed seeing people off at railway stations and airports and you revel in it.

PETER: It's part of my job and I don't revel in it, I detest it. You can't run a travel bureau without advertising.

(*Relative Values*: I, 19)

Hier wird das «Auftreten» in der Öffentlichkeit angesprochen – dabei fällt auf, dass die Paparazzi-Thematik genauso wie für Hollywood-Stars auch für die Aristokratie aktuell ist. Im Stück werden zudem Autogrammjäger erwähnt, die sich eine Unterschrift des später auftretenden Hollywood-Stars erhoffen (vgl. *Relative Values*: II, scene 1, 57). Während Adelige und die Königsfamilie sozusagen die Stars von gestern waren (auch auf der Bühne dargestellt), wird heutzutage gleichermaßen über Hollywood-Stars in der People-Presse berichtet, was zu Cowards Zeit noch eine neuere Entwicklung dargestellt haben muss. Im Gegensatz zum Adel stützt sich die Berühmtheit der Stars jedoch nicht auf die Herkunft, sondern auf ihre Erfolge und – wie sich ergänzen ließe – auf die Arbeit, die ein Schauspieler leistet. In der Komödie hätte sich Felicity eine standesgemäße Angetraute für ihren Sohn gewünscht.

⁹⁰ Das Stück entstand fünf Jahre vor der Heirat von Grace Kelly mit Fürst Rainier III, nimmt also nicht darauf Bezug.

FELICITY (*vehemently*): [...] *Of course* I would rather he had chosen someone less glittery and spectacular, someone less fragrantly unsuitable to run Marshwood and be a good stepmother to Jeremy.

[...]

PETER: Someone of his own class, in fact?

FELICITY: Yes – if you must have it – someone of his own class.

(Relative Values: I, 21; kursive Hervorh. im Original)

Standesunterschiede werden im Stück in komischer Absicht zur Sprache gebracht, etwa als sich der Hollywood-Star, der im Haus der Adelsfamilie eintreffen wird, unerwartet als Schwester der Hausangestellten der Familie herausstellt. Im weiteren Verlauf des Stückes kommt insbesondere Verstellungskomik zum Tragen. Für eine Überraschung sorgt auch das Auftauchen des ehemaligen Liebhabers der Schauspielerin, Don Lucas, ebenfalls ein Hollywood-Star (vgl. *Star Quality*: II, scene 2, 55). In einer komischen Szene treten sich die beiden Hollywood-Stars Miranda und Don gegenüber. Don gesteht ihr:

DON: I'm crazy about you [...] Ever since [...] that night when we said good-bye and you threw the Film Academy Award for 1949 at me, I've tried to get you out of my mind, out of my heart ...

(Relative Values: II, 79)

An dieser Stelle werden Bezüge zu Hollywood und dem Star-Leben in erster Linie humorvoll thematisiert (siehe *Relative Values*: II, 78ff.). Von Goetz wird diese Szene im Einakter *Die Bärengeschichte* aus der Seifenblasen-Serie (1963) parodiert (ohne explizit auf die Vorlage hinzuweisen): «REX [...]: Evelyn! Schweig, oder ich erschlage dich mit diesem Oscar! [...]» (*Bärengeschichte*, 1054). Er umarmt Evelyn, die etwas später zu ihm sagt: «Wenn du den Oscar aus meinen Rippen nehmen könntest, Liebling!» (ebd.).

11.2.3. Stars am Ende ihrer Karriere

In Cowards Stück *Waiting in the Wings* (1960)⁹¹ herrscht ein ernsthafterer Tonfall vor: thematisiert werden alternde Stars. Hier verwendet Coward bereits im Titel eine Theatermetapher: *wings* bezeichnet: «the area at the side of the stage out of sight» (Webster's New Encyclopedic Dictionary, 1194). Auf Deutsch kann *Waiting in the Wings* demnach als «in den seitlichen Kulissen warten» übersetzt werden – gemeint ist auch: ungesehen von der Öffentlichkeit. Das Personenverzeichnis des Stücks nennt fiktive, vornehmlich weibliche Schauspieler-Figuren. Ein eigentliches, längeres Theater im Theater fehlt in diesem Stück, lediglich einzelne Theaterzitate und Musikdarbietungen werden eingestreut. Schauplatz des metatheatralen Stücks ist ein «Charity home», eine besondere Art von Seniorenresidenz (vgl. *Nebentext*, *Waiting in the Wings*, 238). Diese ist ausschließlich über 60-jährigen Schauspielerinnen vorbehalten, «[actresses] who have been stars or

⁹¹ Datierung der Uraufführung nach: The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

leading ladies and who, through age, lack of providence, misfortune, etc., have been reduced to poverty» (*Nebentext*, *Waiting in the Wings*, 239). Fast alle Personen, die im Heim ein- und ausgehen, sind ehemalige Schauspielerinnen. Sogar das *Komitee*, wie sich die Heimleitung nennt, setzt sich aus einstigen Darstellern zusammen – darunter sind auch ein paar männliche Vertreter (vgl. ebd.).

Es kann davon ausgegangen werden, dass die Geschichte um das Heim einen wahren Kern hat. Burke hebt in einer Theaterkritik von 1999 die Authentizität des Stücks hervor:

During his early and middle years, the late 20's through the early 50's, after his first great success *The Vortex*, Coward devoted a considerable amount of his personal time supporting and raising funds for theatrical charities similar to the retirement home for actresses, "the Wings", of this play's title. It's impossible to know when Coward first had the idea of putting the people he encountered during his charitable activities in a play, but it is unquestionably this contact with theatrical charity organizations and the aging performers who lived the final years of their lives in relative comfort because of them, which gives *Waiting in the Wings* its strong sense of authenticity.

(Burke 1999)⁹², kursive Hervorh. M.H.)

Burke weist darauf hin, Coward habe sich für wohltätige Arbeit im Zusammenhang mit dem Theater engagiert (vgl. ebd.). Auch Morley geht auf eine mögliche Vorlage für das Stück ein:

In *Waiting in the Wings* [...] Noël was writing about people he knew and loved well, members of a profession to which he belonged and for which he retained a fierce personal devotion. In Pirandellian fashion, the borderline here was blurred by the fact that a home for old actresses, not at all unlike the one in the play, did then exist at Ivor Novello's old house in Berkshire, and by the fact that one or two of the actresses with smaller parts in the play found themselves in real life about to check in there.

(Morley 1998: Introduction. In: Coward: *Collected Plays Five*, xiv)

Als mit Pirandellos Stücken im weitesten Sinne vergleichbar wird hier die Spiegelung der Wirklichkeit auf der Bühne erwähnt. Erfahrungen und Kontakte mit Bewohnern einer solchen Seniorenresidenz dürften also ins Stück eingeflossen sein.⁹³ Nur wenige von Cowards Dramen «aus dieser Zeit spielen in der Gegenwart und der realen Welt» (Hahn, 2004, 115). Jene Theaterstücke seien, schreibt Hahn, «wiederum sehr auf einzelne Personen und ihre persönlichen Konflikte konzentriert» (ebd.). Neben *Waiting in the Wings* verweist sie auf *Suite in Three Keys* (1965, vgl. ebd.). Hahn betont, dass die «Protagonisten dieser Stücke keine Teilnehmer des aktiven Lebens mehr» seien (ebd.). Vielmehr handle

⁹² Burke (1999): Noël Coward's *Waiting in the Wings*. *Talkin' Broadway's Broadway reviews*. In: New York Theater Magazine (17.12.1999). [Onlinefassung]. URL: <<http://www.talkinbroadway.com/world/wings.html>> (22.05.2013). Im Original ist der 2. Titel fettgedruckt, was nicht übernommen wurde.

⁹³ Als weiteres Vorbild für diese Art von Einrichtung könnte auch die *Casa di riposo per musicisti* gedient haben, welche von Giuseppe Verdi 1896 in Mailand gegründet wurde. Über dieses Heim für pensionierte Opernsänger und Musiker hat der Schweizer Regisseur Daniel Schmid im Jahre 1984 einen Dokumentarfilm mit dem Titel *Il bacio di Tosca* gedreht. Vgl. Artfilm.ch AG Lausanne [o.J.]: *Il bacio di Tosca* [Onlinefassung]. URL: <<http://www.artfilm.ch/il-bacio-di-tosca&lang=de>> (22.05.2013). Diese Hinweise verdanke ich, wie viele andere, Prof. Dr. Harald Fricke.

es sich um Figuren, die sich «von der Bühne der Gesellschaft zurückgezogen [hätten]» (ebd., 116).⁹⁴

Die Atmosphäre des Heims wird als eher bedrückend beschrieben.⁹⁵ Die Pensionärin Cora nennt die ehemaligen Stars, einschließlich sich selber, «a bunch of old has-beens». (ebd., 243). Später betitelt Lotta die Seniorinnen als «old shadows» (ebd., 263). Auf Coras erstgenannte Beschreibung antwortet May:

Please remember before you say things like that again that it is painful to some of us to be so vulgarly reminded that we are dependent on the charity of our younger colleagues.
(Waiting in the Wings: I, 244)

Sie macht damit auf das Abhängigkeitsverhältnis im Heim aufmerksam, das für die Pensionärinnen nicht befriedigend ist. Ungern werden die Schauspielerinnen daran erinnert, dass sie nun finanziell abhängig von einem Komitee sind, welches das Heim sponsert.

Im Stück wird die Schwierigkeit für Schauspieler dargestellt, ihr Altern zu akzeptieren: Stars, die nach ruhmreichen Jahren mit fortgeschrittenem Alter oft nicht nur ihre Arbeit aufgeben müssen, sondern auch ihre Bekanntheit verlieren, leiden besonders darunter.⁹⁶ Ein Kritiker schrieb anlässlich einer neueren Inszenierung in New York im Jahre 2000 über *Waiting in the Wings*.

An even more delightful surprise is [...] Coward's fiftieth play (1960), an undeserved flop then and a greatly deserving revival now. [...] the play is a wise and compassionate address of the problems of aging and death that confront us all.
There is wit, charity, stoicism, and enormous theatrical know-how in *Waiting in the Wings*.
(Simon 2000)⁹⁷

Cowards Darstellung geht im Sinne des Artikels über die Thematik des Älterwerdens von Stars hinaus und problematisiert das Altern in einem umfassenderen, allgemeingültigeren Sinne. Die verarmten weiblichen Stars des Seniorenheims stellen jedoch eine Art Extremfall dar. Morley schreibt über das Stück und seine Aufnahme beim Publikum:

The fact that the whole play has moments of near-Chekhovian dignity and melancholy, and insights into the process of aging for people who have made careers out of youth, was largely ignored [...].
(Morley 1998: Introduction. In: Coward: Collected Plays Five, xiv)

⁹⁴ Die Wichtigkeit der Schaffung einer ähnlichen Vorsorge-Institution wird bei Guitry diskutiert, nämlich im analysierten Einakter *Cigales et Fourmis* (siehe oben, Kap. 11.2.1).

⁹⁵ Die Regeln des Hauses verbieten etwa das Mitbringen von Haustieren, was die ehemalige Diva Lotta Bainbridge dazu veranlasst, ihren Hund vor dem Einzug einschläfern zu lassen (siehe *Waiting in the Wings*: I, 265f.).

⁹⁶ Man könnte dabei von einer *größeren Fallhöhe* sprechen. Alternde Stars hat Coward auf ähnliche Weise bereits in seiner neun Jahre früher entstandenen Erzählung *Star Quality* (1951) thematisiert. Dort erblickt der junge Schriftsteller alte Fotos von ehemaligen Stars und stellt erschrocken fest, dass diese inzwischen gealterten Stars inzwischen nur noch in kleinen Rollen zu sehen sind: «The slim young man was now a very old character actor who appeared from time to time in small supporting roles on the screen» (*Star Quality* (S): 256). Die entsprechende Passage fehlt in der Bühnenversion von Luscombe.

⁹⁷ Simon (2000): Review. In *New York Theater Magazine* (10.01.2000); [Onlinefassung]. URL: <<http://nymag.com/nymetro/arts/theater/reviews/1773/>> (22.05.2013).

Im Theaterstück taucht eine Journalistin namens Zelda Fenwick im Heim auf, die sich zunächst als andere Person ausgibt und einen Artikel über die Schauspielerinnen verfasst. Diesen liest Lotta später den anderen Pensionärinnen vor:

I wonder if we ordinary people realise how much we owe to these old faithful servants of the public, wearily playing out the last act of their lives, all passion spent, all glamour gone, unwanted and forgotten. Just waiting – waiting in “The Wings”!
(Waiting in the Wings: II, 313)

Coward verwendet hier den Topos von der Welt als Theater (vgl. unten). Die Reaktion auf den Artikel fällt durchgezogen aus, einige Seniorinnen fühlen sich bloßgestellt und gedemütigt, Journalistin Zelda fällt deswegen bei ihnen in Ungnade. Coward konfrontiert das Publikum hier mit einer fiktionalen Pressemeinung über ehemals bekannte Bühnendarsteller und thematisiert auf diese Weise auch die Macht der Regenbogenpresse und den verblassenden Ruhm der Schauspielerinnen.⁹⁸

Im Stück werden verschiedene Altersbeschwerden der Seniorinnen thematisiert: Sarita, eine ehemalige Schauspielerin Ende 70, leidet allem Anschein nach an einer fortgeschrittenen Demenzerkrankung (siehe *Waiting in the Wings*: I, 271). Estelle, die auch im Heim wohnt, fragt sich: «Do you think she’ll ever get any better, poor old Sarita, or just go on and on getting madder and madder?» (ebd., 276). Der Arzt bezeichnet Saritas Zustand laut Bonita als stabil. Sarita darf indessen zu einem späteren Zeitpunkt einer Aufführung für die Pensionärinnen nicht beiwohnen, weil der Arzt ein solches Verbot ausgesprochen hat. Es wird ihr gegenüber medizinisch begründet: «[Dr. Jevons] said your heart wasn’t up to it» (*Waiting in the Wings*: I, 271). Immer wieder wird angedeutet, wie wichtig das Theaterspielen für sie war und ist. Sarita entgegnet auf die Aussage des Arztes:

There isn’t anything wrong with my heart. It’s my head that betrays me. It’s so noisy. The island is full of noises. My head is an island. An island is a piece of land entirely surrounded by water. Please, may I have a glass of water?
(Waiting in the Wings: I, 271)

Ihre Sprechweise in assoziativen Ketten, Begriffe mechanisch wie ein Lexikon definierend, ist charakteristisch für die Figur und möglicherweise für ihre Krankheit. Die Tragik der Aussage liegt nicht zuletzt darin begründet, dass Sarita ihren Zustand bewusst wahrnimmt und ihn mit der Metapher «mein Kopf ist eine Insel» und als «Insel ist voller Geräusche» eindrücklich beschreibt. Wirken Aussagen dieser Art im Stück manchmal auch (tragi-)komisch, so wird dennoch nie der Eindruck erweckt, dass die entsprechende Person auf der Bühne verlacht würde, da eigentlich alle Figuren – auch die zuweilen typenhaft dargestellten wie Sarita – ihre Würde bewahren. Die Pensionärinnen bilden

⁹⁸ Da diese gelesene Passage insbesondere die Thematik der alternden Stars illustriert, wurde sie im vorliegenden Kapitel angeführt (zur Presse, siehe unten, Kap. 11.3.).

anfangs eher eine Zweckgemeinschaft, aber mit der Zeit eine eingeschworene Gruppe, in der im Grunde alle füreinander da sind.⁹⁹

Jeden Tag aufs Neue erkennt Sarita ihre Betreuerin Doreen nicht, obschon diese ihr allmorgendlich das Frühstück bringt (vgl. *Waiting in the Wings*: I, 272). Dies zeigt in ihre Frage: «Who is that girl who runs about?» (ebd.). Die Antwort, das sei doch das Mädchen, welches ihr täglich das Frühstück bringe, kommentiert sie auf einer rein lexikalischen Ebene: «All names ending in «een» are common, Doreen, Maureen, Noreen» (ebd.). Die Antwort zeigt, dass die Botschaft inhaltlich nicht verstanden worden ist; sie enthält auch Sprach- und Dialogkomik und wird durch als eine Art Running Gag eingesetzt (vgl. ebd., 272, 275¹⁰⁰). Indem dadurch das Sprachmaterial eines Stücks thematisiert wird (und hier insbesondere die Namen der Figuren im Stück, was auch illusionsstörend wirkt), handelt es sich dabei ebenso um eine metatheatrale Aussage.

Es wurde bisher vor allem auf Saritas Krankheit eingegangen, was an sich wenig mit dem Theater oder ihrer Schauspielvergangenheit zu tun hat. Wohl als Folge ihrer Krankheit lebt Sarita in einer Art imaginären Welt, die eine Flucht in die Vergangenheit ermöglicht. Es ist gleichzeitig eine Welt des Theaters, zusammengesetzt aus Erinnerungsfetzen: «It's a form of escape», kommentiert Lotta (ebd., 276).¹⁰¹ Coward beschreibt auf diese Weise das Leben eines älteren Stars und zugleich das Altern in einer allgemeingültigen Weise. Gerade die Tatsache, dass Sarita durch ihre Krankheit vorwiegend in einer (Theater-)Vergangenheit lebt, was vielleicht dazu beiträgt, dass sie sich in ihrer Scheinwelt wohlfühlt, kann jedoch auch als metatheatraler Aspekt betrachtet werden. Es gibt im Stück viele Szenen, die ihre komische Wirkung entfalten, indem sie den Anschein machen, Sarita befinde sich noch immer im Theatermilieu, in einer Welt voller imaginärer Proben und Aufführungen, wie einige ihrer Äußerungen verdeutlichen: «I hope you enjoyed the performance» (ebd., 272), «I've been away on tour» (ebd., 273) oder «I know – can't afford to lose our beauty sleep – train call to-morrow at nine-thirty» (ebd., 275). Oder sie spricht über eine im Stück nicht vorhandene Schauspielerin (und eine längst zurückliegende Aufführung): «Head like a sieve, that girl, no concentration, she dried up dead in the first act last night» (ebd.). Diese Äußerung sorgt für Lacher, weil gerade Sarita das Mädchen wegen Gedächtnislücken kritisiert. Nachdem ein

⁹⁹ Beispielsweise, als Sarita später im Stück unwissentlich einen Brand legt und alle Heimbewohner in Gefahr bringt.

¹⁰⁰ Sarita sagt hier über den Namen Doreen aus: «It sounds like an eye lotion» (*Waiting in the Wings*: I, 275).

¹⁰¹ Schauspielerin Cora fragt sich: «What happens when the mind goes like that? Does it make it better or worse? – living, I mean», worauf Lotta antwortet: «Who knows? More bearable perhaps. I don't think Sarita's unhappy» (*Waiting in the Wings*: II, 307).

Brand gelöscht werden konnte, den sie halb absichtlich gelegt hatte, stellt sich Sarita in Bezug auf ihr Leintuch die Frage: «Why am I wearing this strange garment? Is it to be an oriental production?» (ebd., II, 301).

Die Funktion all dieser metatheatralen Äußerungen, ist in erster Linie das Erzeugen von Komik, wobei stets auch Tragik mitschwingt. Denn das Publikum weiß, dass Sarita die Wirklichkeit wegen ihrer Krankheit falsch einschätzt. Darvell schreibt zu einer aktuellen Aufführung des Stücks:

[O]n the whole it is a credible study of lonely old people living out their days together, not just waiting in The Wings (the residential home) but also waiting in the wings before the ultimate and inevitable happens. When Sarita, who still imagines she is performing in some long-forgotten production, is taken away to a mental hospital, we realise that she is really not long for this world, a salutary reminder for all the other residents who will one day go the same route.
(Darvell 2010)¹⁰²

Dabei nimmt er Bezug auf die Bedeutung des Ausdrucks «Waiting in the Wings»: Einerseits ist dies der Name des Heims, in dem die Pensionärinnen wohnen, andererseits, wie zu Beginn des Kapitels erwähnt, ein Theaterbegriff, der die seitlichen Kulissen bezeichnet. Gemeint sein kann damit jedoch auch: Im Hintergrund darauf warten, demnächst zu agieren, oder – wie Darvell es andeutet – auf den letzten Auftritt, den Tod, warten. Cora und Bonita drücken eine ähnliche Idee aus:

CORA: [...] we've all got one foot in the grave anyway
BONITA: Excuse me while I slip into my shroud
(Waiting in the Wings: I, 256).

Als sie in ein geschlossenes Heim umziehen muss, wird Saritas Abschied im Stück als metatheatrale Schlusszene im Theater inszeniert (dabei handelt es sich jedoch nicht um die letzte Szene des Stücks). Sarita, vor der man zuerst geheimhalten will, dass sie verlegt wird, hält einen Abschiedsmonolog, während sie die Chopin-Melodie erkennt, die Maud auf dem Klavier spielt. Sie erinnert sich an eine erfolgreiche Schlusszene und erhält einen würdigen Abgang:

I remember that tune – it's Chopin, isn't it? [...] I made my exit to it in *Lady Mary's Secret* many many years ago (She smiles at DOCTOR JEVONS). Long before you, young man. It was a lovely long exit and I wore a white evening dress and just as I got to the door I turned slowly and threw a red rose to my leading man. It was only a property rose, of course, and he didn't always catch it, but it always brought the house down.
[...] *Au revoir*, my dears. I won't say good-bye because it is so unlucky. It has been such a really lovely engagement. Good luck to you all.
(Waiting in the Wings: II, 322)

Mit der Metapher des Lebens als «engagement», also als Anstellung auf dem Theater, evoziert Sarita die Idee des *Theatrum Mundi*. Beispielsweise hat Pedro Calderón de la

¹⁰² Darvell (2010): Noël Coward's *Waiting in the Wings*. Review (02.09.2010). [Onlinefassung]. URL: <http://www.classicalsource.com/db_control/db_concert_review.php?id=8484> (22.05.2013).

Barca in seinem Stück *El gran teatro del mundo*, auf Deutsch *Das große Welttheater* (ca. 1635), diese «Metapher vom Leben als Theaterspiel buchstäblich auf die Bühne gebracht» (Schöpflin 1993, 481).¹⁰³ Unvergesslich hat Shakespeare die Idee in seinem Drama *As You Like It* ausgedrückt:

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts
His acts being seven ages. [...]
(*As You Like It*: II, scene 7, 381)

Die zitierte Schlusszene bei Coward ist einerseits pathetisch. Indem aber andererseits auf die Künstlichkeit der Rose – als Requisit – hingewiesen wird und von der Schwierigkeit gesprochen wird, sie jedes Mal aufzufangen, wird die Ernsthaftigkeit der Ausgangssituation durch eine leise Komik abgelöst, womit Sarita als komische, aber würdevolle Figur abtritt, wenn sie sagt: «It has been such a really lovely engagement» (*Waiting in the Wings*: II, 322). Das Publikum lacht hier mit ihr, aber nicht über sie.

Durch ihre mechanische Sprechweise und das durch Alter und Krankheit vorhersehbare Verhalten kann man Sarita zwar bis zu einem gewissen Grad als Typus charakterisieren. Ihre originelle Art und die Schlusszene als *Grande Dame* machen sie aber dennoch zu einer unverwechselbaren Figur im Stück, weshalb es meines Erachtens zu kurz greift, der Figur nicht auch einzelne Züge eines Charakters zuzugestehen.

Da *Waiting in the Wings* unter Schauspielerinnen spielt, sind Erinnerungen an die Theatervergangenheit fester Bestandteil des Stücks. Dies gilt für alle Pensionärinnen. Die ehemaligen Schauspielerinnen thematisieren frühere Rollen, oft aus ihren jungen Jahren, so etwa Lotta: «I was always a dreadfully sweet actress. I made my début as Cordelia» – gemeint ist die gutherzige jüngste Tochter des Königs *Lear* bei Shakespeare (*Waiting in the Wings*: III, 340). Dies kommentiert ihre Gegenspielerin May mit den kritischen Worten: «One of the most pompous and disagreeable girls Shakespeare ever wrote» (ebd, III, 340). Durch das fortgeschrittene Alter können die Erinnerungen an die Rollen von früher durchaus zu komischen Effekten führen, etwa im folgenden Dialog:

ESTELLE: Since I've been here I somehow can't remember not being old.
BONITA: Perhaps that's something to do with having played character parts for so long.
ESTELLE: I was an ingénue for years. I was very very pretty and my eyes were enormous. They're quite small now.
(*Waiting in the Wings*: I, 248)

Durch die Erwähnung der inzwischen unpassenden jugendlichen Rolle wird die Diskrepanz zwischen der Vergangenheit und Gegenwart offensichtlich. (*ingénue* kann etwa mit

¹⁰³ Zur Datierung vgl. ebd..

dem Rollenfach «jugendliche Naive» oder allgemein als «Naturkind» übersetzt werden).¹⁰⁴

Als die Pensionärinnen einer externen Theaterprobe beiwohnen, üben sie aufgrund ihrer Bühnen-Erfahrung Kritik an den Schauspielerinnen von «heute», also circa aus dem Jahre 1960:

MISS ARCHIE: How was the rehearsal?

LOTTA: Very good, but I fear much too long. **I suppose they have to have all those microphones.** They spoil it for me rather.

CORA: **None of them nowadays can project their voice beyond a whisper.**

(Waiting in the Wings: I, 274, Hervorh. M.H.)

Insbesondere angesprochen werden hier Unterschiede zwischen den Bedingungen des Theaters von früher und heute: Durch neue technische Errungenschaften haben sich die Anforderungen an die Darsteller verändert, was bereits zur Zeit der Aufführung des Stücks galt. Die alten Stars kritisieren, dass die jungen Schauspielerinnen ohne Mikrofon nicht mehr fähig seien, ihre Rollen zu sprechen (respektive zu singen). Die Kritik bezieht sich hier wahrscheinlich insbesondere auf Musicalaufführungen (denn um ein solches handelt es sich bei *Waiting in the Wings*). Musicals werden im Gegensatz zur Oper in der Regel mit Mikrofonen verstärkt.

Das vorliegende Kapitel hat nachgewiesen, dass Goetz, Guitry und Coward oft auf inhaltlich vergleichbare Weise ihre Ansichten auf der Bühne inszenieren und dabei beispielsweise zeigen, was gutes und schlechtes Schauspiel ist, wie Schauspieler und Schauspielerinnen von der Öffentlichkeit gesehen werden oder auch, wie ein Star sich auf der Bühne (und im Leben) verhält oder verhalten sollte. Als Parallele kann auf einen angestrebten natürlichen Stil auf der Bühne hingewiesen werden, zu dem sich bei allen drei Boulevardiers Aussagen finden und der sich sowohl auf die Spielweise als auch auf das Schreiben der Theaterstücke beziehen lässt. Während in den analysierten Stücken von Guitry vermehrt auch auf echte Schriftsteller oder Schauspielerpersönlichkeiten eingegangen wird, seine metatheatralen Aussagen also oft eine historische Dimension annehmen, fällt auf, dass Coward in den untersuchten Theaterstücken am stärksten auf das moderne Stardasein eingeht. Gerade im Zusammenhang mit dem immer größeren Erfolg des Kinos wird dies ein wichtiges Thema. Nicht zuletzt durch Goetz' Übersetzungen von Cowards Stücken, etwa *Present Laughter (Nach Afrika)*, findet Cowards Werk

¹⁰⁴ Eine ähnliche Idee wird aufgegriffen, wenn Lotta in der letzten Szene des Stückes ein Bettjäckchen strickt und dies mit folgenden Worten begründet: «The one I have is Alice blue and too ingénue. It's also falling to pieces» (Waiting in the Wings: III, 349) – womit außerdem nochmals auf die prekäre Situation der Rentnerinnen hingedeutet wird.

auch im deutschen Sprachraum Beachtung. Bei Coward fällt auf, dass er besonders das weibliche Star-Dasein auf der Bühne thematisiert. Weibliche Stars werden bei Goetz und Guitry indessen seltener metatheatral kommentiert oder in Szene gesetzt. Erinnert sei jedoch an das Auftreten einer bekannten Film-Diva anlässlich von Dreharbeiten im Stück *Der Hahn im Korb* (1920) oder das Inszenieren eines Bühnenauftritts von Virginie Déjazet, einer historischen Schauspielerinnen-Figur bei Guitry.

Auf der Bühne setzen die drei Boulevardautoren erfolgreiche und weniger erfolgreiche Bühnendarsteller in Szene. Sie lassen einerseits sehr erfahrene Schauspieler und Schauspielerinnen auftreten – Guitrys Komödianten-Figur aus *Le Comédien* ist in dieser Hinsicht ein Paradebeispiel. Andererseits kommen auch unerfahrene Bühnendarsteller zum Zug, deren Spiel noch Fehler aufweist, die oft direkt auf der Bühne korrigiert werden. Facettenreich gestaltet Coward die Darstellung einer Schauspielerin in *Star Quality* insbesondere, indem er eine Diva zeigt, die einerseits durch ihr herausragendes Talent zu bezaubern weiß, deren Starallüren jedoch auch für erhebliche Probleme und komische Effekte auf der Bühne sorgen. Passend beschreiben dies Hubers allgemeine Worte zu Hauptdarstellern in Boulevardkomödien: «Der Star: Publikumsmagnet und Saboteur des Boulevardtheaters» (Huber 1985, 373).

Das Altern der Stars wird insbesondere bei Guitry und Coward angesprochen, wobei konkret auch auf die Altersversorgung und finanzielle Aspekte hingewiesen wird, die die Schauspieler betreffen. Während der Komödiant bei Guitry betont, dass es für Schauspieler keine Pensionierung im eigentlichen Sinne gebe wie für andere Berufe, und dadurch die Schauspielerei als Leidenschaft definiert, zeigt gerade Coward in *Waiting in the Wings* auf, dass auch Stars wie alle anderen Berufsgruppen nicht vom Alterungsprozess und den damit einhergehenden Problemen verschont bleiben. Mühe mit dem Gedanken ans Älterwerden bekundet auch Judith, der weibliche Star in Cowards *Hay Fever*.

Zwar wird in Goetz' analysierten metatheatralen Stücken das Altern von Stars weniger explizit angesprochen, aber auch er deutet, etwa Einakter *Die Bärengeschichte* (1963), das Karrierenende eines Drehbuchautors an. Goetz thematisiert zudem das Altern beispielsweise im Einakter *Herbst* aus den *Miniaturen* (1958)¹⁰⁵, wo das Motiv sogar mit dem Metatheater im weitesten Sinne verknüpft wird: Goetz inszeniert hier die Begegnung eines ehemaligen Theaterdirektors mit einer älteren Dame namens Cyprienne, mit der ihn mehr verbindet, als er am Anfang ahnt.

¹⁰⁵ Datierung nach Knecht 1970, 217. Uraufgeführt unter dem Titel „Alte Möbel“ im Akademietheater Wien (vgl. ebd.). Dieser Einakter wurde in dieser Arbeit ansonsten nicht besprochen. *Herbst* wurde zwei Jahre vor Goetz' Tod uraufgeführt. *Die Bärengeschichte* erschien postum.

11.3. Über die Kritiker und die Presse

Band eins, Seite sechs meiner gesammelten Schriften.

Römisch drei: Ist das Gewollte des Wollens wert? Kaum. Aber da es lustig kommt, von ungefähr, fühlen wir uns nicht belehrt. In Klammern: Aber da es lustig kommt, von ungefähr, fühlen wir uns nicht belehrt. Klammer zu.

Römisch vier: Eine Dichtung? – Ein Schmarren? – Ein Reißer? – Ein Schmarren. [...]

Römisch fünf: Aber was für einer! – Es lebe der Kitsch, der aus dem Handge lenk geschlenkerte. Es lebe der Schmarren, der gemeistert! Es lebe der Reißer, der gekonnte.

(Hokuspokus (U): Nachspiel, 454)

In den untersuchten Stücken wird der Komödienautor häufig im Widerstreit mit der Kritik gezeigt. Guitry kommt hier wiederum das Verdienst zu, die geschichtliche Dimension dieses Widerstreits aufzuzeigen. So finden sich im Stück *Beaumarchais* (1950)¹⁰⁶ metatheatrale Verweise, die sich einerseits auf Beaumarchais' historische Situation, zum Teil aber auch auf Guitrys persönliche Situation und seine Stücke beziehen lassen. Dazu gehört etwa die im Drama thematisierte Schwierigkeit, sowohl vom Publikum als auch von der Kritik anerkannt zu werden. Dies geschieht anlässlich der Erstaufführung des *Barbier* am «23. Februar 1775» (vgl. *Nebentext*, Beaumarchais: II, 13, 145.).¹⁰⁷ Einer der Kritiker bezeichnet das Stück als «une farce dégoûtante qui méritait d'être sifflée» (ebd., 13, 146). Kontrastiert wird dieser Gedanke am Ende des Stücks: Das letzte Bild spielt nach Beaumarchais' Tod vor dem «tribunal de l'immortalité» (Beaumarchais: II, 19, 158). Hier wird der Theaterdichter von einigen obskuren Mitgliedern der *Académie Française* empfangen. Diese sollen als «Comité d'épuration des auteurs dramatiques» (ebd.) darüber wachen, wer die Schwelle zur Unsterblichkeit überschreiten darf und wer nicht.¹⁰⁸ Während sie Beaumarchais' Eintreten verhindern wollen, erscheint Molière als *deus ex machina*, der die Apotheose durch folgende Aussage einleitet: «je n'ai qu'un mot à dire... ou, plus exactement, je n'ai qu'un geste à faire. Monsieur de Beaumarchais, donnez-moi

¹⁰⁶ Datierung der Publikation gemäß: *Paratext*, Beaumarchais, 85.

¹⁰⁷ Im dreizehnten und vierzehnten Bild ist die Rede von Verleumdungen und Angriffen der Kritiker, die mehr auf Beaumarchais' Person als auf sein Werk zielen (vgl. Beaumarchais: II, 13 & 14, 145-147). Diese Erfahrung macht auch Guitry. Nach dem Ende des zweiten Weltkriegs wird er der Kollaboration mit der deutschen Besatzung angeklagt. Obwohl sich die Vorwürfe als weitgehend unberechtigt erweisen und er freigesprochen wird, muss er deswegen noch lange persönliche Angriffe über sich ergehen lassen. Erschwerend kommt in jener Zeit dazu, dass sich zwischen der *Rive Gauche* und der *Rive Droite* ein Graben aufgetan hat. Neue Autoren wie Sartre, Camus und Ionesco feiern ihre Erfolge (vgl. Simsolo 1988, 119). Simsolo beschreibt die Situation so: «[...] il est de bon ton de mépriser le Boulevard et de considérer les travaux de Guitry comme ce qu'il y a de pire dans le théâtre d'hier. L'ensemble de la critique participe de cette entreprise de dénigrement. Guitry en souffre. Il supporte mal qu'on utilise la première de ses pièces pour asséner des attaques personnelles sur Lana Marconi et lui» (Simsolo 1988, 120). Bereits an früherer Stelle betont Simsolo: «Comme il [= Guitry; M.H.] se réfère à Molière, beaucoup refusent de voir la modernité de son travail» (ebd., 37).

¹⁰⁸ Sie verurteilen Beaumarchais in kurzen, alternierenden Repliken als «souillé», «taré» (Beaumarchais: 19, 158): Damit hat Guitry ein kleines Selbstzitat eingebaut: Er legt den Herren der *Académie Française* Repliken aus dem (daselbst als schlecht qualifizierten!) fiktiven Binnenstück aus *Le Comédien* in den Mund. Diese Repliken werden dort in Wortlaut und Reihenfolge identisch und ebenfalls alternierend gesprochen. (Siehe *Comédien*: III, 391 – die Szene wird in besagtem Stück mehrmals geprobt.)

votre bras» (ebd., 163). Er hilft dem Schriftsteller über die Schwelle ins Paradies der Unsterblichkeit, um Beaumarchais und La Fontaine miteinander bekanntzumachen. Den Mitgliedern der *Académie Française* ruft Molière noch zu:

Essayez donc de nous séparer, maintenant... [...] Messieurs, si vous retiriez d'une bibliothèque les deux pièces de Beaumarchais, cela ferait un vide affreux que rien ne saurait combler.
(Beaumarchais: II, 19, 164)¹⁰⁹

Die Mühsal, mit der Beaumarchais die Unsterblichkeit und damit die ihm zustehende Anerkennung erlangt, erinnert an die Schwierigkeiten, welche Mister Carpenter überwinden muss, um sein «Stück an einem deutschen Theater anzubringen» (Seifenblasen: Nachspiel, 1061f.).

In zwei von Goetz' Stücken wird eine Pressekritik in Form einer Parodie auf der Bühne vorgetragen: Neben Friedrich in *Seifenblasen* (1963) liefert auch Herr Knorr im Nachspiel zu *Hokuspokus* (Urfassung, 1927) eine solche Kritik:

Römisch eins: Ist dieses Stück gewollt? Ist dieses Stück gekonnt? Ist das gekonnt, was gewollt war? Das ist es, was zu beklopfen ist.
Römisch zwei: Es ist gewollt und gekonnt. Gekonnt bis aufs I-Tüpfelchen. In Klammern: Zu gut gekonnt? Mitnichten. Gezeigt sollte werden, was eine Harke ist, weißte? Achtung vor dem Handwerk. Veräppelung des Geniekotzertums. Absatz:

*Entziehe dich dem Aberglauben
Es müsse wer im Kunstgefühl
Die Seelenwachheit runterschrauben
(Damit er als Instinktlert gilt.)
Du sollst die Welt vom Wahn erlösen –
Besteht sie gleich auf ihrem Schein:
Der Dichter müsse dauernd dösen
Und unzurechnungsfähig sein.*

Band eins, Seite sechs meiner gesammelten Schriften.

Römisch drei: Ist das Gewollte des Wollens wert? Kaum. Aber da es lustig kommt, von ungefähr, fühlen wir uns nicht belehrt. In Klammern: Aber da es lustig kommt, von ungefähr, fühlen wir uns nicht belehrt. Klammer zu.

Römisch vier: Eine Dichtung? – **Ein Schmarren?** – Ein Reißer? – **Ein Schmarren.** Nehmt alles nur in allem. In die Pupille geglotzt: Es ist **ein Schmarren!**

Römisch fünf: Aber was für einer! – Es lebe der Kitsch, der aus dem Handgelenk geschlenkerte! Es lebe **der Schmarren**, der gemeisterte! Es lebe der Reißer, der gekonnte!

(Hokuspokus (U): Nachspiel, 454; vgl. Kerr 1917, VI¹¹⁰)

Herr Knorr wird hier als Kritiker-Karikatur vorgeführt. Dies zeigt sich vor allem in seiner Wortwahl, welche die Kritikersprache parodiert. Es handelt sich dabei, wie es der fiktive Kritiker salopp ausdrückt, um eine «Veräppelung des Geniekotzertums» (Hokuspokus (U): Nachspiel, 454). Goetz parodiert, indem er leere Kritikerfloskeln mit – bewusst inadäquaten – umgangssprachlichen Ausdrücken durchsetzt, die nicht in die Kri-

¹⁰⁹ Von Guitry nicht erwähnt wird hier indessen das dritte Theaterstück von Beaumarchais, welches den Stoff wieder aufgreift: *L'autre Tartuffe ou la mère coupable*.

¹¹⁰ Fettdruck M.H. Kursive Hervorh. des (im Dramentext nicht als solches gekennzeichneten) Kerr-Zitats bei Goetz; M.H. Das Kerr-Zitat hat Goetz wörtlich aus der *Einleitung zu den Gesammelten Schriften*, aus dem ersten Band *Die Welt im Drama*, entnommen. Dort kommt es ebenfalls in eingerückter Form vor, wie im Dramentext bei Goetz.

tikersprache passen (beispielsweise unter römisch vier: «geglotzt», ebd.). Redundante Klammerbemerkungen, Selbstzitate und Absätze, die schier nicht mehr enden wollen, führen den Kritiker über Umwege zu jener abschließenden Erkenntnis, auf die das Publikum vermutlich längst gekommen ist, nämlich: dass das Stück gefallen hat (vgl. Hokuspokus (U): Nachspiel, 455). Goetz zielt mit dieser Parodie auf einen Zeitgenossen, den bekannten Berliner Kritiker Kerr (siehe auch Goetz/von Martens 1962, 418), der Hinweis findet sich auch bei Knecht (1970, 115) und Ehlers (1997), die jedoch nicht auf das direkte Zitat hinweisen, sondern von einer Stilparodie ausgehen. So schreibt Ehlers:

Ohne Zweifel ist Alfred Kerr das Vorbild dieser Bühnenfigur und *Hokuspokus* parodiert damit im Rahmenspiel bestimmte Aspekte der zeitgenössischen Theaterrealität Berlins. (Ehlers 1997, 149f.)

Goetz integriert das direkte Textzitat in seine eigene Kritikerparodie. Er greift damit insgesamt auf ein ähnliches Verfahren zurück wie vor ihm Tieck. In dessen Stück *Der gestiefelte Kater* (1797)¹¹¹ tritt bekanntlich ein Binnenschauspieler auf, der «eine Karikatur auf die Schauspielkunst Ifflands» darstellt (Kokott 1968, 48). Letzteres geht im Stück aus den «Kommentaren des Kritikers Böttcher» hervor (ebd.) – bei dem es sich um eine fiktive Bühnenfigur handelt.

Böttcher wiederum ist eine Karikatur des Kritikers Böttiger, der sich für die Iffland'sche Schauspielkunst einsetzte und ein Buch über ihn verfaßte [...].¹¹² (Kokott 1968, 48)

Während Goetz den Doppelgänger (Knorr) des echten Kritikers (Kerr) nur unter leicht verändertem Namen auftreten lässt, setzt Tieck des Kritikers parodistische Kopie als *fiktiven* Zuschauer mit fast identischem Namen unter das Binnenpublikum (vgl. Nachwort zum *Gestiefelten Kater*, Kreuzer 1964, 79). Bei Goetz hingegen ist Kerr als *echter* Zuschauer anwesend (siehe unten). Die Kritik-Parodie enthält neben dem direkten Zitat, das Goetz unverändert aus der Einleitung zu *Die Welt im Drama* übernommen hat und die genauso wie die parodierte Kritik in I., II. usw. unterteilt ist, weitere direkte Anspielungen auf Kerr. Hier soll daraus die echte Passage VII angeführt werden, und zwar deshalb, weil in Kerrs Einleitung zu den *Gesammelten Schriften*, auf die sich Goetz wohl insgesamt bezieht, sogar Guitry eine Zeile gewidmet ist und darin der Begriff «Schmarren» aus Knorrs Kritik-Parodie wörtlich vorkommt (vgl. oben, Hokuspokus (U): Nachspiel, 454). Bereits durch das oben angeführte intertextuelle Zitat nimmt Goetz explizit darauf Bezug.

¹¹¹ Datierung nach: Schöpflin 1993, 88.

¹¹² Kokott (1968, 68) verweist hier auf: Marianne Thalmann (1964): Nachwort und Anmerkungen zu Ludwig Tieck: Die Märchen aus dem Phantasmus. Dramen. In: Marianne Thalmann (Hg.) (1964): Werke in vier Bänden. Darmstadt. Auf Goetz' Beeinflussung durch Tieck geht auch Knecht ein (vgl. Knecht 1970, 169).

VII.

10. Der Kritiker zeigt (gern an leichtsinnigen Hunden, die auf der Wiese des Dramas flitzen und hinter denen manchmal etwas absonderlich Zaubervolles leuchtet, leuchtender als bei den als «groß» Bekannten) – *der Kritiker zeigt am Schmarren das Ewige*. Nicht nur bei Molnar oder bei Bisson. *Am Schmarren das Ewige, und die Mittel, mit denen es gemacht ist*.

11. Der Kritiker muß an irgendeinem Lavedan dartun können: was in einer geringgeschätzten, fast verachteten (aber nicht gekannten) Schar blutloser Schriftsteller an Ewigkeitswerten ruht. Sehn muß er, und sehn machen, was noch am letzten Kleinen (er sei aus Gallien oder sonstwoher) an Verwandtschaft mit Hebbel steckt. Und wären es Eintagsfliegen von irgend einem Capus; irgend einem Guitry.

12. Kritik umspannt Weltaspekte; [...] von Spaniern über Schwankfranzosen [...].

13. Der Kritiker soll imstande sein Wirkungen zu entblättern. Aber auch: sie wiederzuzeugen. (Kerr 1917, Einleitung zu den Gesammelten Werken, IXf.; kursive Hervorh. M.H.)

In Kerrs Schrift wird die Arbeit eines Kritikers reflektiert. Diese Einleitung parodiert Goetz im Theaterstück – Kerr würdigt hier auch die Autoren von Boulevardstücken – «Eintagsfliegen» (ebd., X), wie er Guitry nennt und zu denen, überspitzt ausgedrückt, auch Goetz und Coward gezählt werden können. Kerr ist der Meinung, dass auch aus diesen Werken etwas «Zaubervolles leuchtet» (ebd., IX), und diese Passagen dürften Goetz gefallen haben. Dadurch, dass der Essay umgangssprachliche Ausdrücke wie «Schmarren» (ebd.) als kalkulierte Stilbrüche enthält, fügen sich diese passend in Goetz' Parodie der Kritikersprache ein. Direkt auf Goetz' Vorspiel zu *Hokuspokus* lässt sich außerdem die folgende Passage aus dem echten Essay anwenden: «[Der Kritiker zeigt] [a]m Schmarren das Ewige, und die Mittel, mit denen es gemacht ist» (ebd.). Denn hier spricht und schreibt nicht nur der Kritiker *über* das Stück (jener auf der Bühne und sein echter Doppelgänger im Publikum), sondern die metatheatrale Aussage gilt für das, was Goetz als Dichter tut: Mit dem Vorspiel trägt er dazu bei, im Stück «die Mittel, mit denen es gemacht ist», offenlegen (ebd.) – nicht zuletzt als Erbe des im Vorspiel als metatheatrales Vorbild evozierten Luigi Pirandello. Barnowsky soll vor der Aufführung des Stückes gegenüber Goetz eingewendet haben:

[I]n einer Sache werden Sie mir recht geben *müssen*: Ob wir den Kritiker Knorr nicht streichen sollten! [...] Stellen Sie sich vor, unten im Parkett sitzt Kerr, und auf der Bühne sitzt er noch einmal.

(Goetz/von Martens 1962, 418)

Goetz habe darauf gemäß Memoiren erwidert: Kerr «bräuchte nur zu bemerken, daß ich es ihm diesmal bequem gemacht habe und er von meiner Kritik nichts wegzulassen und ihr nichts hinzuzufügen hätte» (ebd.). Immerhin sagt der Direktor am Ende des Nachspiels fast schon drohend zum Kritiker:

Das Stück ist ja zu miserabel! [...] Aber Sie haben sich festgelegt, lieber Knorr. Das kann ich Ihnen sagen: Wenn ich am Tag nach der Premiere das Tageblatt aufmache und ich lese ...: Römisch eins ... !!

(Hokuspokus (U): Nachspiel, 457)

Die hier explizite Erwähnung der Zeitung, für die Kerr geschrieben hat, dient im Stück als weiterer Beleg, dass er mit der Karikatur des Kritikers gemeint ist. Und tatsächlich

hat Kerr an einem dieser Theaterabende im Publikum gegessen. Knecht schildert in ihrer Dissertation am Beispiel seiner Originalkritik aus dem Jahre 1927, wie er auf die Provokation reagiert hat: «Alfred Kerr, der damals Kritiker des Berliner Tag[e]blattes war und auch über *Hokuspokus* schreiben sollte, zog sich sehr geschickt und auf originelle Weise aus der Affäre» (Knecht 1970, 115).¹¹³ Der von Knecht zitierte Artikel soll hier als Zeitdokument auszugsweise nochmals abgedruckt werden. Er greift die römische Nummerierung auf und zeugt von großer Selbstironie des Kritikers, trägt zum besseren Verständnis von *Hokuspokus* bei und deutet auch auf weitere intertextuelle Verweise und inhaltlich ähnliche Stücke hin:

- I. Ein Umrahmungsstück: Ein Vorspiel, ein Nachspiel, in der Mitte das Hauptspiel ... Bißchen wie *«Fannys erstes Stück»* von Shaw mit Vorspiel und Nachspiel. Wie sechs Personen bei Pirandello, die einen Autor für das zu spielende Stück suchen. Oder der Auftakt zur *«Widerspenstigen»*, wo man von dem nachher zu spielenden Werk redet ...
 - II. Jedoch der zuletzt genannte klassische Vorgang hat Goetz weniger beeinflusst, als die heute heimische Sitte des Spiegel- und Rahmenstücks. Mode dieser dramatischen Gegenwart: Nachklang der *«romantischen Ironie»* aus dem Zeitalter Tiecks um 1800, welcher Stückeinkleidungen solcher Art als ein Jean-Paul-Schüler verfasst hat ...
 - III. Diese gelehrte Feststellung ist jedoch nur ein Ausdruck meiner Verlegenheit. Goetz lähmt mich: weil er mich auf den Brettern erscheinen läßt. – Übrigens wenn ich auftrete, will ich selber auftreten. Bloß dann Bürgschaft für Echtheit. Ich verlange, lieblich dargestellt zu werden. Und (einmal in Zukunft) auch pathetischer. Mein Darsteller, Max Kaufmann, sonst in Ehren.
 - IV. Indem man den Inhalt ohne *«Hokuspokus»* nachzuziehn versucht, meldet sich immer noch das Gefühl *«O Doppelgänger, du bleicher Geselle!»* Die Sachlichkeit beim Schreiben der Kritik ist erschüttert. Bin wegen verringerter Objektivität unzuständig ...
- (Kerr: In: Berliner Tageblatt (1.10. 1927).¹¹⁴ Zitiert nach Knecht 1970, 116. Gekürzter Artikel.)

Diese echte Kritik reiht Goetz' Stück wiederum in die – gerade durch Tieck geprägte – romantische Tradition ein. Kerr spricht hier eine eigentliche Metatheater- «Mode» (ebd.) an, die wohl auch durch Pirandello zu erklären ist – aber nicht nur, wie die anderen erwähnten Stücke zeigen. Auf die inzwischen verbreitete Übernahme gewisser metatheatraler Strukturen auch in deutschsprachigen Stücken – und sogar im Boulevardtheater – scheint Kerrs Anspielung auf «die heute heimische Sitte des Spiegel- und Rahmenstücks» (ebd.) hinzuweisen.

Auf metatheatrale Weise originell ist die Kritik auch insofern, als Kerr darin selbstironisch Forderungen stellt für die (künftige) Inszenierung des Theaterstücks, dies in Manier von Pirandellos Gestalten in *Sechs Personen suchen einen Autor* (1921). Unbestritten wird Kritiker Kerr als Knorr in Goetz' Vor- und Nachspiel überzeichnet dargestellt, etwa dann, wenn er selbstgerecht feststellt: «Wir haben vor allem, römisch vier, mit meiner Ausnahme keine Kritiker» (*Hokuspokus* (U): Vorspiel, 393), wodurch seine «Meinung über den Niedergang des Theaters» (ebd.) und die Gründe dafür überspitzt zum

¹¹³ Kursive Hervorhebung, M.H.

¹¹⁴ Vgl. Knecht 1970, 228.

Ausdruck gebracht wird. Dennoch kann man meines Erachtens in der Darstellung bei Goetz auch eine Würdigung von Kerrs kritischem Werk sehen. In Kerrs Werk *Die Welt im Drama* ist eine weitere Hokusfokus-Kritik desselben Datums abgedruckt, bei der es sich wahrscheinlich um eine gekürzte Fassung des obigen Artikels handelt:

Curt Goetzens letztes Stück ist ein bisschen «Fannys erstes Stück».
... Auch ein bisschen Detektivstück. Auch ein bisschen Pirandello-Stück.
In jedem Falle ein Stück mit stürmischem Lacherfolg. Auch für K..r.
1927. 1. Oktober
(Kerr 1954, 422)

Auch diese Kritik zeugt davon, dass Kerr die Anspielung erkannt und das Stück insgesamt mit Humor aufgenommen hat – er unterzeichnet hier als K..r.¹¹⁵

Die Printmedien spielten nicht nur für die Theaterautoren eine wichtige Rolle, sondern auch für die Schauspieler.¹¹⁶ Die Sorgen der Bühnendarsteller beschreibt Coward in seiner Erzählung *Star Quality* (1951) – eine vergleichbare Passage fehlt in der Theater-Bearbeitung von Luscombe:

Many of them are also beset with nightmare worries about billing, clothes, dressing-rooms and ultimate press notices.
(*Star Quality* (S), 236)

Diese Zitate zeigen die Macht, die der Presse zukam: Sie konnte die weitere Karriere eines Schauspielers entscheidend beeinflussen. Dass sich die Kritik bei der Beurteilung einer schauspielerischen Leistung auch irren kann, wird in *Star Quality* angesprochen: Sowohl in Cowards Erzählung und auch in Luscombes Theater-Adaptation *Star Quality* übt die erfahrene Star-Schauspielerin Kritik an der Presse. Sie sagt über die gut ausgefallene Kritik einer Schauspielerkollegin: «[T]he critics, who are incapable of telling the difference between a good part and a good actress, gave her rave notices.» (*Star Quality* (T): I, scene 2, 11; vgl. *Star Quality* (S), 217). Da die Diva hier über eine Konkurrentin spricht, kann nicht ausgeschlossen werden, dass Neid ihr Urteil beeinflusst. Der Kritik wirft sie insbesondere Unfähigkeit vor, zwischen einerseits einer tatsächlich guten schauspieleri-

¹¹⁵ In Goetz' Prolog, der (im weitesten Sinne) als Kontrafaktur von Goethes Zueignung in Faust I aufgefasst werden kann, wird ebenfalls die Kritikersprache parodiert: Oft scheinen die Kritiker dem Boulevard vorgeworfen zu haben, kein ernstes Theater zu machen.

«Es tut so wohl», sprach die Kritik,
«Daß man in keinem Augenblick
«Uns ernst kommt und sich wichtig macht...
«Weshalb man auch so gerne lacht!»
(Prolog zu den gesammelten Werken, 6).

Es handelt sich hierbei, wie erwähnt, nicht nur um eine Parodie, sondern um eine *Kontrafaktur*, da sich Goetz' Prolog nicht «in der Komisierung der Vorlage erschöpft» (Verwey/Witting 2003, 24). Vielmehr formuliert Goetz im Prolog eine eigene Botschaft.

¹¹⁶ Darüber, wie wichtig die Meinung der Presse für die Schauspieler war, berichtet Goetz im zweiten Teil seiner Memoiren: «Im «Heidelberger» saß man nach den Premieren und wartete mit Angst im Herzen die Morgenzeitungen ab, denn damals bestimmte die Kritik, ob man weiter im Engagement blieb oder von nun an auf der Straße lag» (Goetz/von Martens 1962, 209). Goetz beschreibt hier seine Anfangszeiten in Berlin bei Theaterdirektor Barnowsky.

schen Leistung und andererseits einer beim Publikum gut ankommenden Figurendarstellung zu unterscheiden (die oft einhergeht mit einer als Sympathieträger konzipierten Rolle, welche gute Aussichten hat, von den Zuschauern positiv aufgenommen zu werden).

Den Einfluss der Presse auf eine Schauspielerin thematisiert Coward ebenfalls in seiner Komödie *Hay Fever* (1925). Dort kommen gelesene Zeitungspassagen vor, die sich auf eine berühmte Schauspielerin, Judith Bliss, eine der Hauptpersonen des Stücks beziehen. Die Funktion dieses Pressebeitrags besteht darin, ähnlich einer People-Kolumne über Judiths Berühmtheit zu informieren und gleichzeitig die Presse zu thematisieren. Schauspielerin Judith trägt ihrer Tochter Sorel einen Artikel aus einer Theaterkolumne vor: «Listen to this [...] «We saw Judith Bliss in a box at the Haymarket on Tuesday, looking as lovely as ever» (Hay Fever: III, 86f.). Judith kommentiert den Artikel mit den Worten «I thought I looked hideous on Tuesday» (ebd.), während Sorel das Gegenteil betont. Hier wird vor allem auf Äußerlichkeiten hingewiesen, wie es für die Regenbogenpresse typisch ist. Judiths Angst vor dem Altern – etwas übertrieben ausgedrückt: ihr Jugendwahn – wurde bereits erwähnt. Es zeigt sich wiederum, dass die Schauspielerin sehr viel Wert auf ihre Erscheinung in der Öffentlichkeit legt. Kontrastiert wird die Lesung aus der Theaterkolumne der «*Sunday-Times*» (ebd., 86) nun mit dem Bericht einer anderen Zeitung: Sorel liest aus «*The Referee*» vor (ebd.):

“I saw gay and colourful Judith Bliss at the Waifs and Strays Matinée¹¹⁷ last week. She was talking vivaciously to Producer Basil Dean. ‘I sooth’, said I to myself, ‘where ignorance is Bliss, ’tis folly to be wise’”¹¹⁸
(Hay Fever: III, 87)

Auch hier wird die Wichtigkeit betont, gesehen zu werden, wie die Verwendung des Verbs «saw» in beiden Artikeln zeigt (vgl. ebd., 86f.). Im Gegensatz zum ersten fiktiven Bericht geht der zweite stärker auf wichtige Personen aus der Film- und Theaterwelt ein. Wohl nicht zufällig handelt es sich hier um einen Filmproduzenten, den die Diva trifft. Für einen Schauspieler sind Kontakte zu einflussreichen Personen aus dem Show-Business wichtig. Dies wird durch die vorgelesenen Pressemitteilungen auch dem Zuschauer deutlich gemacht, der diese Printmedien wahrscheinlich kennt – denn es handelt

¹¹⁷ Im *Study Guide* zum Stück *Hay Fever* wird der Ausdruck *waifs and strays matinee* wie folgt erklärt: «[...] like a student matinee[e], but a performance for children in an Orphanage». Kalke et al.: Glossary. In: Study Guide to Hay Fever, 26. [PDF-Onlinefassung]. URL: <http://www.courttheatre.org/pdf/guides/StudyGuide_HayFever.pdf> (22.05.2013). Es geht also vor-dergründig um einen wohltätigen Anlass, eine Aufführung für Kinder aus einem Waisenhaus, im Zeitungsartikel werden jedoch vor allem die Kontakte zwischen der Schauspielerin und dem Produzent angesprochen.

¹¹⁸ Bei diesem Wortspiel, hier mit dem Familiennamen Bliss, handelt es sich eigentlich um ein wörtliches Zitat aus Thomas Grays *Ode on A Distant Prospect of Eton College*. Vgl. Thomas Gray 1966, 10.

sich um die Namen der echten Zeitungen. Deren Erwähnung hat zusätzlich die Wirkung, die Fiktion möglichst lebensnah erscheinen zu lassen.

Wie auch die letzten Zitate zeigen, nimmt Coward auch hinsichtlich Presse auf die Rolle des Schauspielers als Star eingehender Bezug nimmt als Goetz und Guitry. Dabei stellt er mit Judith in *Hay Fever* und Lorraine Barry in *Star Quality* zwei eigentliche Divas dar. Selbst als *ehemaliger* Star ist Judith noch in den Zeitungen präsent, ihr Leben ist bis zu einem gewissen Grad öffentlich, ihr Auftreten extravagant, sie steht unter steter Beobachtung der Paparazzi. Anscheinend zeigt sie sich an wohltätigen Theaterveranstaltungen, wie aus dem Bericht der *Sunday-Times* hervorgeht. Dass dies nicht in erster Linie uneigennützig geschieht, lässt der Zeitungsbericht errahnen, zumal darin vor allem erwähnt wird, welche bedeutenden Personen sie dort getroffen hat.

Erfolge, Misserfolge¹¹⁹ und die Dauerpräsenz in den Klatschspalten und Theaterkolumnen gehören offensichtlich schon damals zu einem Star-Dasein dazu – insbesondere scheint dies heute auf Filmstars zuzutreffen, wobei Judith im Stück eigentlich vor allem als Theaterschauspielerinnen dargestellt wird.¹²⁰ Diese Omnipräsenz in den Medien stellt auch das Familienleben auf eine Probe. So sagt David im Stück mit verhaltener Eifersucht zu seiner Frau: «What have you got to be furious about? Everyone rushing round adoring you and saying how wonderful you are» (*Hay Fever*, III, 92). Judith thematisiert die öffentliche Meinung über ihre Person – die auch von der Presse beeinflusst wird – im Gespräch mit ihren Kindern, Sorel und Simon:

JUDITH [...]: Anyone would think I was eighty, the way you go on. It was a great mistake not sending you to boarding schools, and you coming back and me being your elder sister.

SIMON: It wouldn't have been any use, darling. Everyone knows we're your son and daughter.

JUDITH: Only because I was stupid enough to dandle you about in front of cameras when you were little. I knew I should regret it.

SIMON: It don't see any point in trying to be younger than you are.

(*Hay Fever*: I, 12)

Judiths Aussage, sie hätte die Kinder besser auf ein Internat geschickt, ist vor allem im Zusammenhang mit ihrem Jugendlichkeitswahn zu sehen – sie nimmt an, dass sie auf diese Weise weniger in der Mutterrolle gesehen worden wäre, welche sie seitdem älter erscheinen lässt. Aus demselben Grund bereut sie es, mit ihren kleinen Kindern vor den Pressefotografen posiert zu haben. Die Präsenz der Medien, welche auch heute über das Leben eines Stars berichten und auch vor seiner Privatsphäre nicht haltmachen, wird auf

¹¹⁹ Nicht über alle Schauspielerkolleginnen wird in Zeitungen Positives berichtet. Judiths Kollegin Mary Saunders hat einen Misserfolg hinnehmen müssen (vgl. *Hay Fever*: III, 87). Sorel kommentiert diese Nachricht trocken mit: «She must be used to it by now» (ebd.).

¹²⁰ Als Vorbild für das Stück diente indessen eine Schauspielerin, die auch in Filmen mitwirkte, nämlich Laurette Taylor (1884-1946). Sie war auch mit einem Filmstar liiert, nämlich John Gilbert (vgl. Celise Kalke: Laurette Taylor. In: Study Guide to Hay Fever, 9. [PDF-Onlinefassung]. URL: <http://www.courttheatre.org/pdf/guides/StudyGuide_HayFever.pdf> (22.05.2013).

diese Weise schon bei Coward thematisiert. Wie Simons Antwort andeutet, ist es dem Star fast unmöglich, die eigene Familie vor der Öffentlichkeit zu schützen. Dabei inszeniert Coward auf der Bühne bereits die Diskussion über ein immer noch aktuelles Thema, nämlich die Auswirkung der Berühmtheit des Stars auf dessen privates Umfeld. Zwar klammert er dabei heute wichtig erscheinende Aspekte noch weitgehend aus oder deutet sie nur an, etwa den Schutz der Privatsphäre des Kindes oder die Beeinträchtigung des (Familien-)Lebens durch Paparazzi (wobei aufdringliche Autogramm-Jäger in *Relative Values* Erwähnung finden) – dies mag so sein, weil die hier vorgebrachten Aspekte im Jahre 1925, bei der Uraufführung von *Hay Fever*, noch nicht so aktuell waren wie heute.

In diesem Kapitel zeigen sich neben Übereinstimmungen erneut inhaltliche Differenzierungen bei den drei Boulevardiers: Guitry thematisiert in Bezug auf die Kritik einerseits die historische, andererseits indirekt auch seine eigene Situation, in der er sich ebenfalls als Opfer der Kritik gefühlt hat. Ihm geht es jedoch im gleichnamigen Stück insbesondere um die Würdigung Beaumarchais'. Anders als Guitry lässt Goetz auf der Bühne Kritiker-Figuren mit einem direkten Bezug zum zeitgenössischen Theater oder zu seinen eigenen Stücken auftreten. Coward hingegen rückt damit (als neuere Erscheinung) gerade anhand von Zeitungsberichten stärker das eigentliche Stardasein mit seinen Sonnen- und Schattenseiten in den Mittelpunkt des Interesses. Bei allen drei Theaterschriftstellern wird die Wichtigkeit von Kritik und Presse für die Karriere eines Schauspielers (so bei Coward), aber auch für den Erfolg des Theaterschriftstellers (gerade bei Goetz und Guitry) betont. Goetz, Guitry und Coward stellen durch die auf der Bühne vorgetragenen Kritiken oder Presstexte in irgendeiner Form eine (verzerrte) Spiegelung der Theater-Wirklichkeit her. Insbesondere Goetz hält der zeitgenössischen Kritik eine Art Zerrspiegel vor, indem er einen Kritiker parodiert. Eher als realistische Abbildung wirken dagegen die Kritiken und Presseberichte, welche Guitry und Coward auf der Bühne vortragen lassen. Eine eigentliche Schauspieler-Kritik wird außerdem in *Star Quality* (1951 / 2001) thematisiert (siehe oben).

11.4. Über die Theaterdirektoren und -regisseure

DIREKTOR: Und römisch sechs können Sie mich doch nicht dafür verantwortlich machen, wenn es keine Stücke, keine Schauspieler und kein Publikum gibt! Was ist denn ein Theaterdirektor ohne Stück und ohne Schauspieler? Wenn er gute Stücke und gute Schauspieler hat, ist er natürlich ein guter Direktor! Wenn es aber keine guten Stücke und Schauspieler gibt! Das ist ja eben das Tragische, daß wir zugrunde gehen an der Impotenz der anderen!!

SCHAUSPIELER: Und wenn Sie reussieren?

DIREKTOR *schnell*: Dann tun wir es trotz Ihrer Talentlosigkeit!

(Hokuspokus (U): Vorspiel, 393f.)

BRYAN: You must admit that the lighting was superb.

LORRAINE: He lights the scenery, not the actors. Poor Rita Devon had more lines on her face than she had in the script.

(Star Quality (I): I, scene 2, 15)

Die Theaterdirektoren treten bei Goetz und Guitry oft als Typen auf, die sich durch Profitgier auszeichnen. Dies zeigt sich beispielsweise in Guitrys Stück *Quand jouons-nous la comédie?* (1935)¹²¹, wo der Direktor den Bühnenarbeitern eine Lohnerhöhung verweigert. Die Direktoren betreiben das Theater häufig als Business – ähnlich wie die Hollywood-Filmproduzenten, die Goetz beispielsweise in *Nichts Neues aus Hollywood* (1956) darstellt. Auf den (insbesondere finanziellen) Erfolg beim Publikum bedacht ist etwa bereits der Theaterdirektor in Goethes *Faust I* (1808):¹²² «Denn freilich mag ich gern die Menge sehen, / Wenn sich der Strom nach unsrer Bude drängt, / Und [...] / Mit Stößen sich bis an die Kasse ficht» (Faust I: Vorspiel auf dem Theater, 10.)

In Goetz' Komödien gehen manche Theaterdirektoren für den Erfolg des Stücks buchstäblich über Leichen (vgl. oben, Kap. 10.2.). Im Vorspiel zu *Hokuspokus* (Urfassung, 1927)¹²³ wird die Interdependenz zwischen Theaterdirektor, Schauspieler und Autor beschrieben. Dort charakterisiert sich der Direktor dadurch, dass er bei Misserfolg alle Verantwortung abstreitet, sich aber bei einem Erfolg rühmt, dieser sei nur dank ihm zustande gekommen. Dem Kritiker gegenüber rechtfertigt er sich folgendermaßen:

Und römisch sechs können Sie mich doch nicht dafür verantwortlich machen, wenn es keine Stücke, keine Schauspieler und kein Publikum gibt! Was ist denn ein Theaterdirektor ohne Stück und ohne Schauspieler?

(Hokuspokus (U): Vorspiel, 393)

Diese Aussage zeugt von der Abhängigkeit des Direktors von den Theaterschriftstellern, den Schauspielern und dem Publikum – gerade im Boulevardtheater stellen die Zuschauer einen wichtigen Faktor dar, da es als kommerzielles Theater in bedeutendem Maße vom Publikumserfolg abhängig ist.

¹²¹ Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, *Quand jouons-nous ...?*, 39.

¹²² Datierung nach: Schöpfli 1993, 27.

¹²³ Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 216.

Eine besondere Spiegelung hat Goetz ins Vorspiel der *Seifenblasen* (1963) eingebaut:¹²⁴ Wie erwähnt heißt dort der Theaterdirektor Barnowsky, trägt also den Namen von Goetz' echtem Theaterdirektor (vgl. oben, 10.2). Laut Knecht war Goetz ab 1911 als Schauspieler in Berlin tätig. Er «kam ans «Kleine Theater, das damals von Victor Barnowsky geleitet wurde» (Knecht 1970, 21). Goetz blieb dort bis 1916 unter Vertrag (ebd.). Knecht erwähnt eine Rückkehr zu Barnowsky: Da Barnowsky ihn als Schauspieler behalten wollte, gestand er ihm zu, auch eigene Stücke aufzuführen. (Knecht 1970, 38). 1927 bis 1929 war er wiederum an den Barnowsky-Bühnen tätig (vgl. Art. *Curt Goetz*, Marschall 2005).¹²⁵ In der Zeit jedoch, in der die *Seifenblasen* nach Aussage Valérie von Martens vermutlich entstanden sind, befand sich Barnowsky im Exil in den Vereinigten Staaten.¹²⁶ Bereits für den Direktor aus *Nachtbeleuchtung* – mit dem sich ein Schauspieler darüber streitet, wie man auf der Bühne zu sterben hat – stellt Knecht fest: «Die Figur des wankelmütigen Theaterdirektors sollte eine Karikatur Victor Barnowskys sein, den Goetz auch in seinen Memoiren eher negativ schildert» (Knecht 1970, 112). *Nachtbeleuchtung* wurde an den Barnowsky-Bühnen erst 1920 aufgeführt, nachdem das Stück an einer anderen Bühne erfolgreich gespielt worden war (ebd., 41). Goetz habe sich «mit Barnowsky nicht besonders gut vertragen» (ebd., 32), schreibt Knecht.

Es handelt sich hier um einen Fall von inszenierter Theaterwirklichkeit auf dem Theater, auch wenn Barnowsky zur Zeit der *Seifenblasen* nicht mehr Goetz' Theaterdirektor gewesen ist. Seine Darstellung kann entweder als ironisch-verzerrt gesehen oder als persönlicher Angriff auf eine Person, also «als sehr subjektiv betrachtet werden» (ebd., 112) – einen Standpunkt, den Knecht vertritt, die unterstreicht, der echte Barnowsky sei trotz Goetz' karikierender Schilderung «ein sehr fähiger Theatermann» gewesen (ebd.). Barnowsky habe außerdem «eine bedeutende Rolle im damaligen Berliner Theaterleben» innegehabt (ebd., 112f.).¹²⁷ Knecht vertritt die Meinung, Goetz habe durch seine Darstellung «Barnowsky geradezu Theaterunfähigkeit» bescheinigt (ebd.). Andererseits gilt es zu erwähnen, dass Goetz mit der Anspielung auf echte Personen auf der Bühne Tiecks Tradition fortsetzt. Darauf wurde bereits in Bezug auf die Darstellung des Kritikers Kerr als *Knorr* im Stück *Hokuspokus* hingewiesen.

¹²⁴ Datierung nach: von Martens (1963): Nachwort zu den gesammelten Werken, 1133).

¹²⁵ Marschall (2005): Curt Goetz. In: Kotte (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Bd. 1. Zürich, 729-731. [Onlinefassung]. URL: <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Curt_Goetz> (22.05.2013).

¹²⁶ Im Nachwort der gesammelten Werke, datiert auf März 1963, schreibt Valérie von Martens etwas vage, die hier neu veröffentlichten Werke seien «während unseres Aufenthaltes in Amerika und in der Nachkriegszeit entstanden». Gemeint ist damit «das abendfüllende Stück «Nichts Neues aus Hollywood» und die Serie «Seifenblasen» (von Martens 1963, Nachwort zu Goetz: Gesammelte Werke, 1133).

¹²⁷ Knecht verweist hier auf folgende Quelle: Julius Berstl (1930): 25 Jahre Berliner Theater und Victor Barnowsky. Berlin.

Im Stück *Le Comédien* äußert sich der Komödiant, nach dem das Stück benannt ist, ironisch über den Theaterdirektor Bloch, der die Probe verlässt: «Dès qu'on se met à travailler, il s'en va.» (Comédien: III, 390). Der Komödiant unterstellt Bloch gleichsam Untätigkeit und unterstreicht damit, dass Bloch zwar zum Theaterpersonal gehört, ihm aber oftmals anstelle künstlerischer eher administrative Aufgaben zufallen. Letzteres stimmt nur bedingt für einen Direktor, der zugleich auch Regisseur ist¹²⁸ – was aber auf Bloch nicht zutrifft. (Wie bereits angesprochen, führt beispielsweise der Theaterdirektor in Goetz' Komödie *Nachtbeleuchtung* (1918) auch die Regie.) In Guitrys Stück *Le Comédien* tritt neben dem Theaterdirektor noch ein eigentlicher Regisseur auf, der für die dramaturgischen Aufgaben verantwortlich ist. Blochs Zuständigkeitsbereich sind tatsächlich mehr die Finanzen. Er hat keine Skrupel, eine junge Schauspielerin um einen Teil ihrer Gage zu prellen: Anstatt der mit dem Komödianten abgesprochenen 150 Francs pro Vorführung bekommt sie von Bloch nur 100 Francs (siehe Comédien: III, 389f.). Damit wird die Abhängigkeit der Schauspielerin vom Direktor betont. Auch die Autoren sind auf den Direktor angewiesen, der sich beispielsweise um Mietkosten für den Theatersaal kümmert (vgl. Comédien: III, 378). Eine weniger wichtige Funktion hat die Kassiererin aus *Hokuspokus* bei Goetz inne, aber auch sie ist stark überzeichnet dargestellt und denkt – ähnlich wie Theaterdirektor Bloch in Guitrys Stück – in erster Linie an den Profit (vgl. *Hokuspokus* (U): Nachspiel: 453f.).

In Guitrys Stück *Le Comédien* (1921) kommt ein Regisseur vor, der zugleich ein (nicht besonders erfolgreicher) Schauspieler ist. Er gibt der jungen Schauspielerin Jacqueline Tipps und macht gleichzeitig Aussagen über das Publikum:

Le régisseur : Non ! Le principal, surtout c'est d'être bien à son aise ! [...] Il faut bien partir de ce principe que le public ne voit que ce qu'on lui fait voir !... Tenez, moi qui vous parle, j'ai doublé le père Baron un soir à Dijon... Et je ne savais pas un mot de mon rôle... J'ai pris tout au souffleur... On a fini une heure plus tard... mais je n'ai pas raté un effet ! Ma petite, croyez-moi bien, le public c'est une gourde, il faut s'en foutre... parce que si on se fout du public...

Le comédien, arrivant sur le plateau : Quand on se fout du public on est indigne de faire ce métier-là. En voilà des boniments et des bêtises ! Et c'est vous qui dites ça, vous qui vous maquillez jusque derrière la nuque pour jouer un valet de chambre, vous qui tremblez de trac et de plaisir quand vous avez deux mots à dire dans une pièce... vous qui êtes la conscience même, vous qui adorez votre métier... vous êtes persuadé que vous vous fichez du public !... Allons-y !
(Comédien: III, 379)

In der korrigierenden Intervention des Komödianten wird der Respekt vor dem Publikum hervorgehoben, den er immer wieder betont. Der Komödiant fungiert im Stück *Le Comédien* als der eigentliche (vorbildliche) Regisseur. Gesprochen wird in der zitierten Passage über die Arbeit des Regisseurs, über den Umgang mit dem Publikum und über

¹²⁸ Auch im späteren Boulevardtheater ist diese Doppelfunktion noch sehr oft anzutreffen, vgl. Huber 1985, 300.

das Schauspiel, das der Regisseur passend inszenieren sollte. Erst das Eingreifen des Komödianten (als Garant für gutes Theater) stellt die Aussagen richtig und deckt die Fehler in den Äußerungen des Regisseurs auf. Auf diese Weise kann Guitrys Metatheater als eine auf die Bühne gebrachte Poetik verstanden werden, welche Missstände auf dem Theater anprangert und korrigiert. Gerade der Komödiant macht durch seine Interventionen die gewünschten Zustände auf dem Theater klar.

Wie erwähnt ist das Boulevardtheater (und in leitender Funktion der Theaterdirektor) sehr abhängig vom Publikumserfolg: Ein Stück kann nur dann erfolgreich sein, wenn es ausreichend viele Besucher hat und dadurch genug Geld einspielt. Das heißt aus Sicht des *comédien* nun aber nicht, dass ein Schauspieler deshalb auf Effekthascherei setzen sollte (was etwa auf viele amerikanischen Sitcoms heutzutage systematisch zutrifft). Gerade dann nimmt ein Schauspieler das Publikum nicht ernst, was die wenig wertschätzende Aussage des Regisseurs zeigt: «le public c'est une gourde, il faut s'en foutre» (Comédien: III, 379). In Guitrys Stück wird die Hoffnung ausgedrückt, dass seine Stücke den Publikumsgeschmack auch ohne schauspielerische Effekthascherei zu treffen vermögen.

Eine fast ausnehmend positiv gezeichnete *director*-Figur, nämlich ein Regisseur namens Ray Malcolm, kommt in Cowards *Star Quality* vor. Beschrieben wird Malcolm als «infant Reinhardt» (Star Quality (I): I, scene 4, 38; vgl. Star Quality (S), 259).¹²⁹ Während Malcolm von den Qualitäten der Star-Schauspielerin Lorraine Barry überzeugt ist, äußert diese Vorbehalte gegenüber dem Newcomer, insbesondere wegen seiner – wie sie annimmt – mangelnden praktischen Theater-Erfahrung:

LORRAINE Tell me about this new man who's directing the play: Ray Something-or-other.
 BRYAN Ray Malcolm
 LORRAINE Yes. [...] I've never really seen any of his work at all.
 BRYAN (*aware of a sudden uprush of feeling*) That's a pity, because he's quite extraordinary. A truly first-class mind.
 LORRAINE (*assuming an expression of grave interest*) But does he really know about the theatre? Or is he just one of those bright sparks who pop out of the Services, bursting with theories and doing endless productions of *Murder in the Cathedral*?¹³⁰
 BRYAN No, I wouldn't say that. The way he talks about the play always makes me think that it would be wonderful to be directed by him. I've done a little acting myself, you see.
 (Star Quality (I): I, scene 2, 9f.; vgl. Star Quality (S), 215f.; Anm.M.H.)

Lorraine Barry ist eine erfahrene Schauspielerin, für die, wie erwähnt, insbesondere die Theaterpraxis wichtig ist. Es erstaunt vor diesem Hintergrund nicht, dass sogar der posi-

¹²⁹ Der bekannte Theaterdirektor Max Reinhardt leitete, wie bereits oben erwähnt, eine «Schauspiel- und Regieschule in Schönbrunn bei Wien» (Brauneck 2009, 119).

¹³⁰ In der Erzählung wird (anstelle von T.S. Eliots Stück) Tschechows Drama *Der Kirschgarten* («*The Cherry Orchard*») erwähnt (vgl. Star Quality (S), 216).

tiv dargestellte fiktive Autor im Drama Erfahrungen als Schauspieler in der Theaterwelt gesammelt hat, was sich gewiss in seinen Theaterstücken niederschlägt.

In *Star Quality* wird dem Publikum klargemacht, dass die bisherige Zusammenarbeit der Star-Schauspielerin mit intellektuelleren Regisseuren oft gescheitert ist (vgl. *Star Quality* (S), 213) – Lorraine Barry charakterisiert beispielsweise einen ihrer früheren Regisseure als «madly intellectual» (ebd.). Lorraine Barrys Kritik an diesem Regisseur wird in Cowards Erzählung zur Sprache gebracht und fehlt in der Theater-Bearbeitung von Luscombe:

“I remember, quite early on, going to Clemmie – that’s my agent – in absolute despair. ‘It’s no use’, I said, ‘I can’t do it. It isn’t that I don’t want to be directed. I do. I want it more than anyone in the world; I want to be told every gesture, every intonation, but this man, poor angel, doesn’t *know* the theatre!’ He may adore it; he may write brilliant essays on the restoration playwrights or Shakespeare and God knows who but he doesn’t really *know* [...]!”
(*Star Quality* (S), 214; Hervorh. bei Luscombe)

Aus den Aussagen des Stars geht klar hervor, dass es sich beim genannten Regisseur vor allem um einen Theater-Theoretiker handelt. Die Diva wünscht sich von einem Regisseur vielmehr aufführungspraktische Anweisungen anstelle von Interpretationen. Auch an einem anderen ihrer früheren Regisseure übt die Starschauspielerin Kritik und geht mit ihm hart ins Gericht:¹³¹

“To begin with, he isn’t a director at all, he’s a glorified stage-manager. He hasn’t the faintest idea of timing or grouping or tempo. He used to leave me and the wretched Company wandering about the stage and tying ourselves into knots while he sat in the stalls and dictated letters to a stenographer. [...]”
(*Star Quality* (S), 216f.)

Dieser zweite von Lorraine Barry beschriebene Regisseur scheint der *Inszenierung* nicht genügend Aufmerksamkeit entgegenzubringen und sich stattdessen mehr den administrativen Aufgaben eines reinen Theaterdirektors zuzuwenden. Auch diese Herangehensweise wird kritisiert.

Lorraine äußert darüber hinaus auch Vorbehalte dem Produzenten des Stücks gegenüber.¹³² Dass sich die Zusammenarbeit zwischen der Diva und ihren bisherigen Regisseuren in der Vergangenheit als schwierig herausgestellt hat, mag wenig verwundern angesichts ihrer offen geäußerten Kritikpunkte. Coward hat diese jedoch einer Figur in den Mund gelegt, die selbst nicht von jeglicher Kritik auszunehmen ist. Auch wenn Lorraine Barry weitgehend als Sympathieträgerin des Publikums konzipiert ist, kann man ihre Beanstandungen nicht ohne Weiteres mit Cowards Autorintention

¹³¹ Wiederum wird darauf nur in der Erzählung eingegangen.

¹³² «I blame J.C. He’s not what I call a producer. He’s a glorified estate agent. He’s always getting idiotic crazes for ‘exciting new talents’ as he calls it» (*Star Quality* (I): II, scene 2, 14). Lorraine Barry wirft diesem Produzenten hier vor, das Können vermeintlicher neuer Talente falsch einzuschätzen und zu überbewerten.

gleichsetzen. Gerade beim Lesen der *Short Story* mit dem Titel *Star Quality* fällt auf, dass Lorraine Barry fast allen Regisseuren kritisch gegenübersteht. Während eines Streits, bei dem Malcolm ihr unter anderem Egozentrik unterstellt, macht sie selbst *diesem* Regisseur Vorwürfe, der ansonsten weitgehend positiv dargestellt wird:

“I’ll teach you to insult me in my own dressing room, you tawdry, fifth-rate little amateur [...]. The most brilliant, dynamic new director my foot! Do you think I haven’t met your sort before [...]. Who the hell gave you the right to throw your weight about and attempt to tell experienced actors what to do and what not to do? Get out of this room before I have you thrown out. Go and peddle your insipid artsy-craftsy theories to some cheap summer repertory where they’ll be properly appreciated. Go and do *Uncle Vanya* in drapes at Birkenhead! Go and breathe new life into Shakespeare at the Cotswold Festival of Dramatic Art, but get out of my sight!”

(Star Quality (S), 279f; vgl. Star Quality (T): II, scene 2, 59)

Es ist davon auszugehen, dass die von der Diva geäußerte Kritik zumindest teilweise mit Cowards Ansichten übereinstimmt. Gerade die folgende Aussage ist als inszenierte Poetik im Sinne einer Art Anleitung für Regisseure bemerkenswert. In gekürzter Fassung erscheint sie auch in Luscombes Neubearbeitung, hier soll jedoch die ausführlichere Version der *Short Story* wiedergegeben werden:

“Now, everything’s different. Amateurs have taken possession of the theatre. Some of them are quite talented I’m willing to admit, but their talent never really develops. Everything is made to easy for them. Take this Mr. Ray Malcolm that you’re all so mad about. How long has he been in the Theatre?”

“I don’t know”, said Bryan, “I think he ran a small repertory before the war. Then of course he was in the army for five years.”

“I’ve nothing against that,” said Lorraine decisively. [...] He may be a genius for all I know. But this play you’ve written doesn’t need genius. It has that already in the writing. What it does need is a real down-to-earth professional to direct it, a man who has all the technical tricks at his fingertips; God preserve us all from enthusiastic intellectuals¹³³ [...] who have theories about acting and talk about rhythm and colour. As I said before, I need direction more than any actress living. [...] In this play of yours I don’t have to have the character explained to me. I don’t have to be told what she feels and why she does this or that or the other. [...] But what I do need all the time is guidance; to be told *how* to do it.”

(Star Quality (S), 223f; vgl. Star Quality (T): II, scene 2, 15; Anm. M.H.)

Hier betont die SchauspielerIn erneut, dass der Regisseur die Theaterpraxis kennen und sein Handwerk verstehen sollte. Lorraine wünscht sich keinen Theoretiker, was auch damit zusammenhängen mag, dass die Bühnenfigur über wenig schulische Bildung verfügt. Sie braucht weder eine Auslegung der Rolle noch Schauspieltheorien, sondern vielmehr theaterpraktische Tipps, die sie auf der Bühne direkt umsetzen kann.

Schon zu Lebzeiten Cowards war sein Erzählwerk viel weniger bekannt als seine Theaterstücke. Luscombe betont, gerade die Veröffentlichung von *Star Quality* als *Erzählung* habe Coward die Möglichkeit gegeben, sich in Theaterfragen freier zu äußern. Dies

¹³³ In der Bearbeitung von Luscombe heißt es an dieser Stelle abgeschwächt: «God preserve us from enthusiastic amateurs» (Star Quality (T): II, scene 2, 15). Die Version aus der *Short Story* passt insofern ins Bild, als Hahn darauf hinweist, «dass Coward die Bezeichnung *intellektuell* für sich ablehnte und selbsterklärte Intellektuelle in seinen Stücken der Lächerlichkeit preisgab» (Hahn 2004, 192). Er habe ihnen vor allem zum Vorwurf gemacht, «präntiös und weltfremd zu sein und darüber hinaus ihren eigenen Ansprüchen nicht zu genügen» (ebd.).

verdeutlichen auch die in der Short Story vorkommenden zusätzlichen Aussagen über die Regisseure. In seinen Bemerkungen zur Bühnenbearbeitung geht Luscombe auf Unterschiede zwischen Cowards Erzählung und dessen Bühnenbearbeitung ein:

The play inevitably diluted the short story, in which Coward, free of censorship, had been able to conjure up a rather more authentic account of the language and leanings of the theatrical profession.

(Luscombe: *Star Quality* (T): Adaptor's Note, xi)

Auch Luscombes eigene Bearbeitung weist gegenüber der Short Story Kürzungen auf – beispielsweise in Bezug auf die Kritik an den Regisseur-Figuren, die darin weniger ausführlich zur Sprache kommt. Für Cowards Theaterstück lassen sich die Streichungen wahrscheinlich auch damit erklären, dass er auf den kommerziellen Erfolg seiner Theater-Produktionen angewiesen war – den eine zu scharfe Kritik hätte gefährden können. Inwieweit die Kritik der Diva an den Regisseur-Figuren tatsächlich mit Cowards Meinung übereinstimmt, kann nicht abschließend geklärt werden.

Ray Malcolm wird – trotz der Kritik der Diva – vom fiktiven Autor als vielversprechender Regisseur angekündigt und als «the most exciting new talent that had appeared in the English Theatre for years» bezeichnet (*Star Quality* (S), 218). Auch Malcolm fällt es allerdings in der Folge schwer, die talentierte Lorraine Barry angesichts ihrer Starallüren erfolgreich in die Aufführung zu integrieren. In Cowards Erzählung vergleicht Bryan Snow, der fiktive Theaterautor, den Regisseur deswegen mit einem Löwenbändiger.¹³⁴

Zusammenfassend können aus dem Stück *Star Quality* folgende Merkmale für einen guten Regisseur abgeleitet werden: Er sollte theaterpraktische Erfahrung mitbringen. Dabei müsste ihm jedoch das Gelingen des Stücks wichtiger sein als die administrativen Aufgaben des Theaterdirektors. Aus der Handlung geht außerdem die Wichtigkeit der menschlichen Qualitäten des Regisseurs hervor.¹³⁵ Gefragt sind Führungsqualitäten – etwa dann, wenn sich Malcolm gegenüber der Diva behaupten muss. Dies lässt sich auch als diplomatisches Geschick umschreiben. Nicht zuletzt wird Ray Malcolm, insbesondere von der Autoren-Figur Bryan Snow, in *Star Quality* als charismatisch geschildert

¹³⁴ «Bryan was convinced that this dynamic fascinating young man of the theatre would find no difficulty whatsoever in dealing with a cage full of ravening lionesses, let alone one allegedly temperamental leading lady» (*Star Quality* (S), 204). Als problematisch werden hier vor allem weibliche Schauspielerinnen geschildert, und unter ihnen scheint besonders Lorraine Barry bekannt für ihr schwer zu bändigendes Temperament.

¹³⁵ In Cowards *Short Story* macht der Erzähler deutlich, dass ein guter Regisseur auch viel psychologisches Geschick benötigt: «[The actors; M.H.] are all, as a general rule, a prey to agonising nerves. This malaise takes various forms and years of experience are likely to increase rather than assuage it. In some it expresses itself by overemphasis, [...] in others by a hesitant, constricted self-consciousness, and it is one of the primary duties of a good director to recognise these temperamental and psychological symptoms early and make reasonable allowances to them» (*Star Quality* (S), 236).

– auch Ray Malcolm verfügt über einen Hauch von dieser *Star Quality*, die ansonsten primär der Schauspielerin Lorraine Barry vorbehalten ist. Durch seine in weiten Teilen positive Darstellung unterscheidet sich Malcolm bei Coward von den oft parodistisch geschilderten Direktoren- oder auch Regisseur-Figuren, die insbesondere Stücken von Goetz und Guitry auftreten. Es wurde gezeigt, dass auch in Cowards Erzählung *Star Quality* (1951) Kritik an Regisseur-Figuren geübt wird. Ähnlich wie die Figur des *comédien*, der bei Guitry im gleichnamigen Stück als Garant für gutes Theater auftritt und indirekt auch Regieaufgaben übernimmt, wird der Regisseur Ray Malcolm indessen weitgehend positiv geschildert. Leise Kritik an ihm wird nur selten geäußert, etwa in derjenigen Szene, wo Ray Malcolm den jungen Autor das Ende seines Stücks umschreiben lässt – für das Stück erweist sich dies jedoch unbestritten als Vorteil. Guitry hingegen geht in seinen Stücken stärker auf Inszenierungsfragen ein: Ein Regisseur sollte nach Guitry seine Schauspieler anleiten, auf Effekthascherei verzichten und das Publikum ernst nehmen.

11.5. Über das Publikum

Le comédien : [...] Je ferai ce qu'il me dira...
Maillard : Qui ?
Le comédien, montrant la salle : Lui !
Maillard : Qui, lui ?
Le comédien : Le public !
Maillard : Esclave !
Le comédien : Oui, mais quel maître !
 (Comédien: III, 388)

Corvins Kurzcharakterisierung des Boulevardtheaters lautet: «Le théâtre de boulevard a mauvaise presse et bon public» (Corvin 1989, 3). Huber schreibt dazu: «Boulevardtheater-Autoren [...] geht es um Spielvorlagen für ein, wenn möglich, Millionenpublikum; [...] die auf und mit der Bühne für den Zuschauerraum ihre Wirkung entfalten» (Huber 1985, 166). In mehreren Stücken sprechen Goetz, Guitry und Coward die Wichtigkeit des Publikums an. Im Stück *Der Lampenschirm* (1911) legt Goetz der Figur Hans Karl folgende versöhnliche Worte über die Zuschauer in den Mund: «Das Publikum ist gütig. Es lacht sogar an Stellen, wo es gar nichts zu lachen gibt. – Siehst du, hier zum Beispiel» (Lampenschirm: I, 26). Diese metatheatrale Aussage, welche sich zunächst auf ein implizites Publikum bezieht, ist insofern bemerkenswert, als sie höchstwahrscheinlich genau die gewünschte Wirkung bei den realen Zuschauern erzielt. Indem das echte Publikum lacht, wird die extrafiktionale Wirklichkeit in beabsichtigter Weise beeinflusst.

Bereits eingegangen wurde auf die Abhängigkeit des (Boulevard-)Theaters vom (zahlenden) Publikum. Der Theaterdirektor in Goethes *Faust* formulierte schon das Begehren: «Ich wünschte sehr der Menge zu behagen» (*Faust I: Vorspiel auf dem Theater*,

10). Dabei besteht jedoch stets die Gefahr, dass das Stück respektive die Theateraufführung zu sehr den Wünschen eines anspruchslosen Publikums angepasst wird. Eine solche Haltung vertritt beispielsweise der Direktor (und zugleich Spielleiter) in Pirandellos Drama *Sechs Personen suchen einen Autor* (italienische Uraufführung 1921¹³⁶):

Er strebt danach, auf ein möglichst großes Publikum zu wirken. Mit der Person des Regisseurs und Theaterleiters übt Pirandello auch Kritik an den Zuständen im zeitgenössischen italienischen Theater.
(Kokott 1968, 72)

Dies geht aus der (selbstironischen) Szene in Pirandellos Drama hervor, die hier nicht nur wegen ihrer Selbstreflexivität, sondern auch wegen ihres Bezugs zum französischen Boulevardtheater erwähnt werden soll (vgl. ebd.): Der Theaterdirektor würde nämlich lieber Lustspiele aufführen.

Was, glauben Sie, kann ich daran ändern, wenn aus Frankreich keine gute Komödie mehr zu uns kommt und wir gezwungen sind, Komödien von Pirandello aufzuführen, die kein normaler Mensch versteht und die absichtlich so geschrieben sind, daß weder die Schauspieler noch die Kritiker, noch das Publikum sich je darüber freuen können.
(Sechs Personen suchen einen Autor, 27; vgl. *Sei Personaggi in cerca d'autore*, prima parte, 33¹³⁷)

Bekanntlich wird innerhalb des Dramas *Sechs Personen suchen einen Autor* ein echtes Stück von Pirandello geprobt, das 1918 entstand und den Titel «Rollenspiel» (im Original «Giuoco delle parti») trägt (vgl. *Sei personaggi in cerca d'autore*, 70 bzw. *Sechs Personen suchen einen Autor*, 23) – die zitierte Aussage ist also von Pirandello sehr selbstironisch gemeint und zielt auch gegen das Boulevardtheater.

Während Pirandello Vorbehalte gegenüber einer zu starken Anpassung am Publikumsgeschmack äußert und sich gerade deshalb vom Boulevard abgrenzt, so ist das Boulevardtheater indessen in beträchtlichem Masse vom Wohlwollen des Publikums abhängig und zu einem Entgegenkommen bereit. Der Boulevardtheaterschriftsteller kann sich den Luxus in der Regel nicht leisten, Stücke ohne Rücksicht auf die Publikumswirksamkeit zu schreiben.

Theaterdirektoren sollten die Zuschauer jedoch nicht unterschätzen, wenn es darum geht, den Publikumsgeschmack zu definieren. Dies geht in der Serie *Seifenblasen* (1963) beispielsweise aus dem Gespräch von Direktor Barnowsky mit dem Kritiker (und Autor) Friedrich hervor.

¹³⁶ Datiert nach Plocher (1995, 107), Nachwort zu *Sechs Personen suchen einen Autor*.

¹³⁷ Im Original lautet die entsprechende Aussage des Capocomico: «Que vuole che le faccia io se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello, che chi l'intende è bravo, fatte apposta di maniera che né attori né critici né pubblico ne restino mai contenti?» (*Sei personaggi in cerca d'autore*, parte prima, 33). Gemäß Anmerkung in der italienischen Ausgabe handelt es sich bei der Bemerkung um einen Seitenhieb von Pirandello auf die beliebte Mode, ausländische Komödien zu importieren (vgl. ebd., Fußnote 13.). Dazu gehörten wahrscheinlich auch Stücke Guitrys.

BARNOWSKY: Nimm an, mir gefiele eines ... [=ein Stück]
 FRIEDRICH: Das wäre kein gutes Zeichen ...
 BARNOWSKY: Da hast du es! E u c h muß es gefallen, der K r i t i k ! Das ist das Unglück!
 FRIEDRICH: Dem P u b l i k u m muß es gefallen!
 BARNOWSKY: Das Publikum geht gar nicht erst rein, wenn ihr uns verreißt!
 FRIEDRICH: Wir müssen euch verreißen, wenn ihr dem Publikum immer denselben Schund vorsetzt!
 BARNOWSKY: Wenn wir das n i c h t tun, bleibt es in R e i h e n weg!
 FRIEDRICH: Das ist eben der Irrtum! Ihr leidet an einer chronischen Unterschätzung des Publikums!
 (Seifenblasen: Vorspiel, 950)

In diesem Gespräch wird auf der Bühne darauf hingewiesen, wie sehr der Theaterdirektor beim Publikumsgeschmack von reinen Hypothesen ausgeht. Dabei könnte er die Vorliebe der Zuschauer mit seiner Stückauswahl bis zu einem gewissen Grad beeinflussen. Indem der Theaterdirektor «dem Publikum immer denselben Schund vorsetzt» (ebd.) – wie es ihm der Kritiker und zugleich Autor vorwirft – gewöhnt er die Zuschauer jedenfalls nicht daran, auch mit innovativeren Theaterstücken oder Formen umgehen zu können (wobei diese Aussage im Boulevardtheater wohl genauso wenig als Stellungnahme für ein avantgardistisches Theaters aufgefasst werden soll – Goetz etwa vermeidet es, mit seinen eigenen Komödien ein allzu großes experimentelles Risiko einzugehen). Auch gegen die Aussage des *Capocomico* bei Pirandello kann man den Einwand der «Unterschätzung des Publikums» vorbringen (ebd.).

Ein Schauspieler sollte auf das Publikum eingehen. Darauf weist der als *comédien* benannte, erfahrene Schauspieler aus Guitrys gleichnamigen Stück von 1921 seinen unerfahrenen Kollegen hin, der als *acteur* bezeichnet wird:

Le comédien : [...] On n'a qu'un maître, voyez-vous, c'est le public ! Écoutez-le quand il vous parle...
L'acteur : Il ne nous parle pas.
Le comédien : Décidément, vous ne savez pas écouter...
 (Comédien: II, 368)

Dass damit jedoch nicht Effekthascherei um jeden Preis gefragt ist, wird ebenfalls im selben Theaterstück thematisiert (vgl. oben, Kap. 11.2.2. und 11.4.). Als Leclerc, der Autor, fragt: «Et pour qui travaillerais-je donc ?» antwortet ihm der Komödiant: «Pour le public» (Comédien: I, 341). *Das Publikum* definiert der Komödiant wie folgt:

Le comédien : [...] Savez-vous ce que c'est que le public ?
Leclerc : ... ?
Le comédien : C'est votre pays !... Y aviez-vous jamais pensé ?... Et est-ce que ce n'est pas quelque chose de pouvoir se dire : « J'amuse mon pays... je le fais rire... je l'émeus... je le distrais », et ce ne serait pas beau de pouvoir se dire un jour « Je lui ai fait du bien ! »
Leclerc : Ah ! si...
Le comédien : Eh bien, essayez donc !
 (Comédien : I, 343)

Durch den Vergleich des Publikums mit dem eigenen «Land» verknüpft Guitry metatheatrale Aussagen mit Patriotismus und erläutert auch damit die Rolle des Komödien-Autors gegenüber der Gesellschaft. Als Pflicht und Berufung des Schauspielers wird die

Unterhaltung des Publikums verstanden mit dem Ziel, den Zuschauern Gutes zu tun, indem man sie «zum Lachen bringt, berührt und unterhält» (vgl. ebd.).

Im nächsten Zitat aus demselben Stück kommt indessen die Unberechenbarkeit des Publikums zur Sprache. Die Antwort des Komödianten deutet an, dass auch Optimismus mitschwingt, wenn den Zuschauern viel zugetraut wird:

Leclerc : Est-ce que le public le comprendra ?

Le comédien : Espérons-le !

Leclerc : Vous le croyez assez intelligent pour...

Le comédien : Le public ? Il est capable de tout... Il est capable de siffler un chef-d'œuvre et d'acclamer une stupidité... et le lendemain de goûter la chose la plus fine, la plus subtile du monde !

(Comédien: II, 364)¹³⁸

Dieses Zitat erinnert an die Vorbehalte gegenüber dem Zuschauergeschmack, wie sie etwa der Direktor im Vorspiel zu *Faust I* (1818)¹³⁹ äußert, und relativiert bis zu einem gewissen Grad die vorherigen Aussagen des Komödianten, die den Respekt vor dem Publikum zum Ausdruck bringen. Den Zuschauergeschmack thematisiert bereits Tieck in seinem *Gestiefelten Kater* (1797)¹⁴⁰: Mit dem Stück im Stück wird versucht, allen Wünschen des Binnenpublikums gerecht zu werden, sie ins Drama einzubauen und es mit der Aufführung allen recht zu machen (vgl. Kokott 1968, 52)¹⁴¹. Das Experiment gipfelt in der gescheiterten Aufführung des *Gestiefelten Katers*.

Was aber wünscht sich das Publikum bei Goetz? Im Vorspiel zur Urfassung von *Hokuspokus* (1927)¹⁴² hat der Justizrat als Vertreter der Zuschauerschaft das Wort:

JUSTIZRAT: Ich will Ihnen was sagen: Wenn ich ins Theater gehe, dann will ich lachen oder dann will ich weinen!

DIREKTOR: Na, weinen können Sie doch bei uns jeden Abend!

JUSTIZRAT: Und wenn ich dann nach Hause gehe, dann will ich mich nicht genieren müssen, daß ich gelacht habe oder daß ich geweint habe!

(Hokuspokus (U): Vorspiel, 395)

Die Antwort des Direktors – der von der Idee begeistert ist, den Autor Miramdeller (eine Verballhornung von Pirandello) aufzuführen – deutet mit «weinen» an (vgl. ebd.),

¹³⁸ Kowzan nähert dieses Zitat Guitrys folgendem Zitat aus Giraudoux *Impromptu de Paris* an: «Il n'y a plus d'individus. Il n'y a que des salles. Il y a des salles simples, naïves, qui applaudissent l'esprit, qui frémissent aux horreurs, qui éclatent aux plaisanteries, et on ne sait pourquoi elles sont naïves : les femmes en sont habillées avec raffinement, les hommes ont des visages de Grecs, de penseurs. Il y a des salles qui comprennent tout, qui dégagent de la pièce des indications, des subtilités méconnues de nous-mêmes, et on ne sait pourquoi elles comprennent tout, car j'y aperçois des paysans en blouse, et si j'essaye d'y distinguer un visage, il est idiot.» (L'Impromptu de Paris: I, scène IV, 59, vgl. Kowzan 1991, 244).

¹³⁹ Datierung nach: Schöpflin 1993, 27.

¹⁴⁰ Datierung nach: Schöpflin 1993, 88.

¹⁴¹ Tiecks Theaterstück im Theater entspricht tatsächlich einigen der «vielfältigen Erwartungen der einzelnen Zuschauer: Familiengeschichten, Lebensrettungen, Sittlichkeit, Schicklichkeit und deutsche Gesinnung, religiös erhebende, geheime Gesellschaften [...]. Das Drama hat sich dem Rahmen des Nationaltheaters, dem Geschmack der Wochenzeitschriften anzupassen, fordert ein Spielzuschauer; dagegen erwartet ein anderer ein Offenbarungs- oder Revolutionsstück; ein dritter wünscht sich, das Landleben dargestellt zu sehen. Der Dichter unterwirft sich dem Publikum und seinen vielfältigen Erwartungen.» (Kokott 1968, 52).

¹⁴² Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 216.

dass er für sein Theater ein eher klassisches (Tragödien-)Repertoire bevorzugt. Der Justizrat fordert Einfühlung, große Emotionen für die Zuschauer. Da das Illusionstheater die Einfühlung begünstigt, kann dies möglicherweise indirekt auch als Stellungnahme eines fiktiven Zuschauers gegen das einen Illusionsbruch bewirkende Metatheater Pirandellos verstanden werden. Bezeichnenderweise wird diese Aussage jedoch gerade in einem metatheatralen Rahmen gemacht. Auch diese Äußerung stört die Illusion und zeigt dem Publikum dadurch «die Faktoren der theatralischen Aufführung und ihr Zusammenwirken» auf (Kokott 1968, 9). Insofern wird die Forderung des Justizrates hier eben gerade nicht befolgt. Andererseits begünstigt die Passage insofern eine Einfühlung der Zuschauer in die Person des Justizrates, als sich deren Wünsche möglicherweise mit denen decken, die der Zuschauervertreter als inszeniertes Spiegelbild des tatsächlichen Publikums äußert.

Coward fasst in den folgenden Zeilen seine Aufgabe dem Publikum gegenüber in Worte: Er hat den Anspruch, die Zuschauer zu unterhalten, zu interessieren und sie zu großen Gefühlen hinzureißen, aber auch zum Denken anzuregen (vgl. unten). Sie sind nicht einem Theaterstück, sondern einem Zeitungsartikel entnommen und ergänzen die auf dem Theater zum Publikum geäußerten Ansichten von Goetz und Guitry durch Cowards Sichtweise:

Consider the public. Treat it with tact and courtesy. [...] Never fear it nor despise it. Coax it, charm it, interest it, shock it now and then if you must, make it laugh, make it cry, make it think, but above all, dear pioneers, in spite of indiscriminate and largely ignorant critical acclaim, in spite of awards and prizes and other dubious accolades, never, never, never bore the living hell out of it.

(Noël Coward: Consider the Public. A Warning to Pioneers. In: Sunday Times (15.01.1961). Zitiert nach Payn 1994, 327.)

Genauso wie es der fiktive Zuschauervertreter bei Goetz im Vorspiel zu *Hokuspokus* (1927) äußert, ist es noch 1961 auch Cowards erklärtes Ziel, mit seinen Stücken beim Publikum starke Emotionen zu erzeugen. Das Schlimmste wäre es für ihn, die Zuschauer zu Tode zu langweilen. Im Gegensatz zu Goetz und Guitry inszeniert Coward diese Stellungnahme jedoch nicht auf der Bühne, sondern publiziert sie in der Zeitung, Payn bezeichnet die Serie von insgesamt drei Artikeln als *Sunday Times Trilogy* (vgl. Payn 1994, 322). Coward nimmt damit öffentlich Stellung zum zeitgenössischen englischen Theater und die im teilweise beipflichtenden Leserreaktionen mögen manche der «neuen» Autoren verärgert haben (vgl. ebd.). Hahn weist etwa auf die Kritik an John Osborne hin (vgl. Hahn 2004, 182, 221).

Auch in Guitrys frühem Stück *La Prise de Berg-op-Zoom* (1912)¹⁴³ wünscht sich ein Zuschauer namens Goldenblum vom Theater vor allem Zerstreuung und Ablenkung vom Alltag:

Che [sic] n'aime pas ces pièces où on ne parle que de tripotages d'archent [sic]... que diable, on ne va pas au théâtre pour entendre les mêmes choses que dans l'après-midi !
(*La Prise de Berg-op-Zoom*: II, 200)

Im Vorspiel zu *Der Lügner und die Nonne* (1929)¹⁴⁴ von Goetz äußert der Hellseher, der einem Autor die Zukunft voraussagt, ähnliche Gedanken: «Es wird kein Zeitstück. [...] Es wird auch kein Tendenzstück» (*Lügner und Nonne*: Vorspiel, 542), sondern es handelt sich laut Hellseher um «ein Unterhaltungsstück» (ebd.). Der Schriftsteller reagiert auf diese Prophezeiung keineswegs erfreut (vgl. ebd.):

HELLSEHER: Ich weiß nicht, was Sie gegen ein Unterhaltungsstück haben! – Wenn sich die Leute den ganzen Tag über Politik, Krachs, Betrug und Stunk geärgert haben, dann wollen sie sich abends im Theater unterhalten.

DICHTER: Ja, das denken Sie, weil Sie ein Hellseher sind! Wenn sich die Leute den ganzen Tag über Politik, Krachs, Betrug und Stunk geärgert haben, dann wollen sie abends wieder ihren Stunk! Das ist doch logisch!

HELLSEHER: Glauben Sie mir: Man trägt wieder Herz.

DICHTER: So?

HELLSEHER: Man hat wieder Sinn für Romantik.

(*Lügner und Nonne*: Vorspiel, 542)

Der Einwand des Dichters spricht Theaterstücke an, die nicht unterhalten wollen, und erinnert an Aussagen über die «nouvelle formule théâtrale» in *La Prise de Berg-op-Zoom* aus dem Jahre 1912¹⁴⁵ (vgl. *Berg-op-Zoom*: II, 201, vgl. Kap. 6.1.1.). Knecht interpretiert die entsprechende Szene bei Goetz als «Spitze gegen das moderne Theater und seine Repertoires» (Knecht 1970, 116). Denn das Boulevardtheater hat in immer stärkerer Konkurrenz zum Theater der Avantgarde gestanden.¹⁴⁶

Goetz, Guitry und Coward üben durch metatheatrale Aussagen auf der Bühne Kritik an den Zuständen des Theaters und machen dabei auch Aussagen über die Zuschauer, deren Verhalten, aber auch den Publikumsgeschmack. Ihr Standpunkt kann im Vergleich zu einem anderen metatheatralen Stück, Tiecks *Gestiefeltem Kater* (1797), vorgeführt werden: Tieck zeigt in diesem Stück die quasi Unmöglichkeit auf, mit seiner Aufführung den Publikumsgeschmack vollumfänglich zu treffen (siehe Kokott 1968, 62). Thematisiert werden dort die «vielfältigen Erwartungen der einzelnen Zuschauer» (ebd., 52). Zwar macht es den Anschein, als ob am Ende von Tiecks Stück das darin aufge-

¹⁴³ Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, *Berg-op-Zoom*, 165.

¹⁴⁴ Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 216.

¹⁴⁵ Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, *Berg-op-Zoom*, 165.

¹⁴⁶ In Frankreich spitzte sich die Situation besonders nach dem Zweiten Weltkrieg zu, als um 1948 Autoren wie Sartre, Camus und Ionesco ihre Erfolge feierten (vgl. Simsolo 1988, 120). «Il est de bon ton de mépriser le Boulevard et de considérer les travaux de Guitry comme ce qu'il y a de pire dans le théâtre d'hier. L'ensemble de la critique participe de cette entreprise de dénigrement» (Simsolo 1988, 120).

führte Fragment aus der «Zauberflöte Mozarts [...] dem guten Geschmack zu entsprechen» vermöge (ebd., 62). Denn «der Besänftiger, das Ballett und die Kulissen des letzten Bildes der Oper finden Beifall» (ebd.), aber eigentlich verhält es sich gerade anders: «Damit wird die vom Dichter beabsichtigte Wirkung [nämlich] in ihr Gegenteil verkehrt, denn er versucht mit seinem Märchenstück [ursprünglich] den Geist der Oper und des Balletts zu bekämpfen.» (ebd., 55). Auf Tiecks Bühne wird das Stück zwar schließlich auf eine Weise aufgeführt, die beim Publikum gut ankommt. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass dies manchen von Tiecks Ansichten über gutes Theater gerade widerspricht. Goetz, Guitry und Coward versuchen hingegen in ihren Stücken weitgehend, dem Publikumsgeschmack zu entsprechen und thematisieren dies metatheatral. Dabei wird die Unberechenbarkeit der Zuschauerreaktionen in Kauf genommen. Auch wenn sich bei den drei Boulevardautoren ganz verschiedenartige Aussagen über die Rolle der Zuschauer finden, lässt sich übereinstimmend der Respekt vor dem Publikum hervorheben. Während Tiecks Aufführung des *Gestiefelten Katers* eine andere Wendung nimmt als die ursprünglich beabsichtigte und die Aufführung wohl aus Sicht des Autors Tieck gerade durch die Orientierung am Publikumsgeschmack sozusagen scheitert, vertreten die Boulevardautoren eine optimistischere Sichtweise: Sie gehen davon aus, dass es möglich sein muss, ein Theaterstück aufzuführen, das den Wünschen des Publikums und auch den Absichten des Autors gerecht wird. Dabei ist der Schriftsteller bis zu einem gewissen Punkt bereit, sich dem Publikumsgeschmack unterzuordnen. Diese Rücksichtnahme auf die Vorliebe der Zuschauer wird hier im Gegensatz zu anderen Stücken jedoch nicht negativ bewertet, steht also in einem Gegensatz zu Tieck, wo aus der insgesamt gescheiterten Aufführung eine negative Bewertung abgeleitet werden kann. Die Hauptaufgabe des Boulevardtheaters wird bei Goetz, Guitry und Coward darin gesehen, dem Publikum jene Art von Unterhaltung und Zerstreuung zu bieten, die es sich wünscht. Dieser Anspruch wird bei Goetz und Guitry auch auf den Boulevard-Bühnen thematisiert (und von Coward indessen in einem Zeitungsartikel der *Sunday Times* erwähnt).

11.6. Über das Boulevardtheater

Zieht los und türmt von Stadt zu Stadt,
Und sollte es Euch wo gelingen
Ein Lächeln Jemand abzuzwingen,
Der Herzeleid und Sorgen hat –
Dann habt Ihr Euer Sach erledigt.
(Goetz: Sämtliche Bühnenwerke,
Prolog, 6f.)

Immer wieder steht der Boulevardtheater-Autor vor der Aufgabe, sich für sein Lachtheater, etwa gegenüber Vertretern des ernsteren Theaters, rechtfertigen zu müssen. Einerseits ist das klassische Repertoire auch in der hier untersuchten Epoche noch angesehener als die Komödie und andererseits stellt sich gerade in Deutschland nach dem Krieg, insbesondere in der Zeit der Trümmerliteratur, vermehrt die Frage, ob das Boulevardtheater noch zeitgemäß ist. Goetz inszeniert im Stück *Dr. med. Hiob Prätorius* (1932)¹ ein Gespräch auf der Bühne zwischen Sherlock Holmes und Watson (als fiktive Schriftstellerfigur), in dem sich die Figuren für die Komik des Stoffes rechtfertigen:

WATSON: Ist es dann nicht ein wenig frivol, über traurige Dinge so scherzhaft zu sprechen?
HOLMES: Die meisten Dinge des Lebens sind traurige Dinge, Watson. Wir machen sie nicht lustiger, wenn wir sie traurig behandeln. Die einzigen Dinge, über die es sich lohnt, ernsthaft zu sprechen, sind lustige Dinge.
WATSON *den Ausspruch notierend*: Das ließe sich eventuell verwenden – Und nun erzähle!
HOLMES: Was?
WATSON: Den Fall.
(Prätorius (U): 1, 698).

Der Komödie wird in diesem Dialog das Recht zugestanden, auch ernsthafte Themen in komischer Weise behandeln zu dürfen.² Die Komik wird dabei insbesondere als Kontrastprogramm zum Alltag gesehen. Goetz schlägt gerade in späteren Stücken auch ernstere Themen in durchaus heiterem Tonfall an, etwa im Einakter *Der Ausbruch des Weltfriedens* (1958)³ aus der *Seifenblasen*-Serie. Ähnlich wie Goetz bedauert Guitry in einer betont überspitzten Aussage, die jedoch nicht im Rahmen eines Theaterstücks gemacht wird, die Vorrangstellung der dramatischen Werke vor den komischen:

Le public, encouragé par la critique, s'est toujours laissé impressionner par les pièces dramatiques graves et ennuyeuses. Il y a une tendance à croire que les pièces ennuyeuses sont des pièces sérieuses et que les pièces sérieuses sont des pièces importantes.
(Guitry (1974): De l'Influence de l'impressionnisme sur le théâtre ou le théâtre et la peinture, in: Théâtre, je t'adore, 254)

¹ Datierung der Uraufführung (Urfassung) nach: Knecht 1970, 216.

² Ähnlich wie im zitierten Dialog zwischen Watson und Holmes verteidigt Goetz die Komödie im Prolog zu seinen gesammelten Werken: «Das nächste Mal, mein lieber Freund, / Komm uns mal ernst und nicht mit Stusse!» / Doch darauf haben wir verzichtet/Weil ja das Leben Ernstes dichtet, /So Ernstes, wie kein Dichtersmann / Zum Spaß sich was erfinden kann/Und weil wir zu behaupten wagen: /Man kann auch Ernstes heiter sagen. (Goetz: Prolog zu den gesammelten Werken, 6)

³ Während die *Seifenblasen*-Trilogie als Ganzes zu Goetz' Lebzeiten wahrscheinlich nicht zur Aufführung kam, wurde bei Goetz' letztem Auftritt in Wien (1958, *Akademietheater*) – neben der Einakterserie *Miniaturen* – auch *Der Ausbruch des Weltfriedens* unter dem Titel *Round Table* gezeigt (vgl. Knecht 1970, 200).

Ebenfalls nicht auf der Bühne, sondern in einem Radiointerview äußert Coward sich ähnlich zum Unterhaltungstheater:

The prime purpose of the theatre is entertainment. I have always held that. Of course, I am far from infallible and I may be quite, quite wrong; the prime purpose of the theatre may be to show people how miserable life is and how there is no hope for the human race. [...] I have never been brought up to view it that way. But at my age I can safely be called old-fashioned. [...]

If by any chance a playwright wishes to express a political opinion or a moral opinion or a philosophy, he must be a good enough craftsman to do it with so much spice of entertainment in it that the public get the message without being aware of it. The moment the public sniffs propaganda they stay away, and curiously enough, I am all in favour of the public coming to the theatre, paying their seats at the box office, and enjoying themselves.

(Coward: Talking of Theatre. «Adapted from a radio interview [...]» BBC Network Three[,] with Walter Harris», publiziert in *The Listener* (12.10.1961), zitiert nach Payn 1994, 355.)

Coward erwähnt im Zeitungsartikel neben seinem Bekenntnis zur Unterhaltung die Möglichkeit, ernsthafte Themen auf unterhaltende Weise zu behandeln, ähnlich wie zuvor Goetz (vgl. oben) – was meines Erachtens Dürrenmatt beispielhaft gelungen ist, an dessen schwarzen Humor die Boulevardautoren jedoch nicht heranreichen. Heitere Stücke haben tendenziell den größeren Unterhaltungswert für das Publikum und davon profitiert ein Boulevardautor. Kowzan weist darauf hin, dass sich Schriftsteller der Unterhaltungstheaters in der Regel auf Molières goldene Regel des Gefallens (le «plaire») beriefen (Kowzan 1991, 229). Insbesondere bei Guitry kann man dazu jedoch auch eine unaufdringlich-instruierende Tendenz ausmachen (im Sinne von Horaz' Grundsatz, das Unterhaltende und das Belehrende zu kombinieren). Letzteres geschieht bei Guitry beispielsweise, indem er den Zuschauern in mehreren Stücken eine historische Epoche näherbringt oder für alle drei Autoren, indem das Funktionieren des Theaterbetriebs aufgezeigt wird.

Auf der Bühne thematisiert wird der unterweisende Aspekt wiederum in Guitrys Stück *Le Comédien* (1921⁴). Dort fragt der Autor: «Comment voulez-vous rendre service au public?» (Comédien: I, 342). Und er fügt an: «[...] en lui dépeignant les misères de la vie ?» Der Komödiant antwortet auf die Frage nach der Rolle des Autors für das Publikum so:

En lui faisant aimer les belles choses qu'il méprise parce qu'il les ignore !... Il ne suffit pas de lui montrer ce qui est laid, il faut aussi lui montrer ce qui est beau! Le Bonheur, l'Amour, la Gloire, la Santé, la Peinture... tout ce qui est beau et tout ce qui lui est accessible... [...] Et il ne faut pas le faire pleurer que lorsque c'est indispensable !
(Le Comédien : I, 342)

Hier wird die Tragödiendtradition oder möglicherweise auch der Naturalismus angesprochen, nämlich in der Frage des Autors und auch im Satz «Il ne suffit pas de lui montrer ce qui est laid» (ebd.). Dies lässt auch an die expressionistische *Ästhetik des Hässlichen*

⁴ Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, Comédien, 327.

denken, gegen die Guitry hier möglicherweise Stellung nimmt. Als Gegenprogramm will er dem Publikum mit seinem Boulevardtheater – der Antwort des Komödianten entsprechend – die schönen Seiten des Lebens näherbringen, wozu etwa das private Glück oder auch die Malerei gehört – denn Guitry war ein begeisterter Kunstsammler. Als Autor und Regisseur hat er vor allem den ästhetischen Genuss und die Unterhaltung des Publikums im Blick. Dass dabei das Negative manchmal geradezu ausgeblendet wird, ist ebenso zutreffend, und es verwundert nicht, dass sich Guitry mit dieser weitgehend unpolitischen Haltung⁵ in Kriegszeiten nicht nur Freunde gemacht hat.

Was aber braucht ein (Boulevard-)Theaterstück, um zu gefallen? Die Handlung des Stücks ist gemäß Guitry nicht das Wichtigste:

Bloch : Vous ne croyez pas que l'anecdote soit un peu mince?

Le comédien : Quelle anecdote ?

Bloch : Enfin, le sujet de la pièce ?

Le comédien : Mais non, mon cher, mais non... quand vous regardez un tableau de Corot, vous ne vous demandez pas s'il y a une anecdote !... Une œuvre d'art ne doit pas être nécessairement anecdotique.

(Comédien: II, 369)

Guitry verstand die Kunst, aus wenig viel zu machen: «toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien», wurde in diesem Sinne über ihn geschrieben (Régis/de Veynes 1925, 323). Oft hatte ihm die Kritik nämlich die «absence de sujet» zum Vorwurf gemacht (ebd., 322). In *Théâtre, je t'adore* vergleicht Guitry das Theater mit der impressionistischen Malerei: «[...] l'impressionnisme a, pour ainsi dire, supprimé le sujet des tableaux qu'il faisait» (Guitry (1974): De l'Influence de l'impressionnisme sur le théâtre ou le théâtre et la peinture, in: *Théâtre, je t'adore*, 253). Auch Guitrys weitere Aussagen zum Impressionismus können inhaltlich auf seine eigenen Stücke bezogen werden und ergänzen das angeführte Theaterzitat.

[L'impressionisme] cherchait des prétextes pour peindre, et il en trouvait à chaque seconde. Et quand je dis qu'il supprimait les sujets des tableaux, j'entends par là qu'il n'en composait pas lui-même, sachant se contenter de ceux que la nature avait prévus, et, ressentant une impression, il s'appliquait à la reproduire, telle qu'il l'avait ressentie.

En un mot : **L'impressionnisme nous a enseigné la réalité poétique de la vie, nous a appris à admirer ce qu'on avait pris l'habitude de mépriser en art depuis deux ou trois siècles: la simplicité des choses banales, la drôlerie des choses sérieuses, la mélancolie des choses gaies, et, par-dessus tout, l'amour et le respect de la vérité, ce qui n'est pas la recherche de la laideur.**

(Guitry (1974): De l'Influence de l'impressionnisme sur le théâtre ou le théâtre et la peinture, in: *Théâtre, je t'adore*, 253; Hervorh. M.H.)

⁵ Wobei ihm insbesondere sein eigentlich patriotisch gemeintes Buch (und der gleichnamige Film) unter dem Titel *De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain* (F, 1944) zum Verhängnis wurde, ein Projekt, das Guitry mit einer gewissen politischen Blindheit verfolgte und das ihm den Vorwurf der Kollaboration einbrachte (vgl. Simsolo 1988, 94). Sogar Pétain soll ihm dazu geraten haben, seinen Namen aus dem Titel zu entfernen (vgl. ebd.). Vgl. IMDb: De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0456369/>> (22.05.2013).

Mit dem letzten Satz grenzt sich Guitry wiederum vom Naturalismus und einer expressionistischen *Ästhetik des Hässlichen* ab. Cowards Stücke orientieren sich indessen am Realismus, wie Hahn feststellt:

Zum Realismus gehört ohne Zweifel, dass so wenige Aspekte des täglichen Lebens wie möglich ausgeklammert werden, dennoch kann auch das *realistische* Drama immer nur einen Ausschnitt des Lebens zeigen. Cowards Protagonisten kommen zum Beispiel sehr gut ohne Badezimmer und meist auch ohne Küchen aus, denn für die jeweilige Handlung sind diese Aspekte nicht von Belang. Der Eindruck von Realismus entsteht durch andere Details, die, jedes für sich betrachtet, nicht weniger alltäglich sind [...] Coward ist nicht nur ein Dramatiker mit Liebe zum Detail; er ist auch ein Dramaturg mit Sinn für die Effizienz und die Ökonomie der Mittel.

(Hahn 2004, 178)

Manche der hier geäußerten Feststellungen Hahns scheinen Guitrys erwähnter (poetischer Lebenswirklichkeit) («réalité poétique de la vie») vergleichbar (Guitry 1974, 253; siehe oben) – Guitrys Stellungnahme lässt aber stärker an den Poetischen Realismus denken.

Die bis jetzt herausgearbeiteten Charakteristika des Boulevardtheaters können durch einen weiteren Vergleich des Theaters mit der Malerei vervollständigt werden, der metatheatral direkt auf der Bühne angesprochen wird – diesmal in einem Goetz'schen Stück: In beiden Fassungen von *Hokuspokus* (1927/1952) verkündet der Zirkuskünstler Peer Bille, er habe seine schnelle Malkunst aufgegeben, um «ein ernster Künstler» zu werden (Hokuspokus (N): IV, 52; vgl. Hokuspokus (U): III, 449: «ich fing an, in erster Kunst zu malen!»). Den Unterschied zu seiner vorherigen künstlerischen Technik beschreibt seine Frau Agda so: «An einem Bild, an dem er früher im Zirkus zwei Minuten gemalt hatte, malte er jetzt zwei Monate!» (Hokuspokus (N): IV, 527). Das angesprochene Projekt Peer Billes als ernsthafter Maler scheitert und Bille kehrt schließlich wieder zum «Hokuspokus» (ebd., 527) zurück. Er schildert seine Gründe dafür:

Aber so langsam ich auch malte – kein Mensch kaufte diese Bilder! Ich vermalte in erster Kunst mein ganzes Vermögen, das ich als Peer Bille mit Hokuspokus verdient hatte. Und nun begann etwas Seltsames, meine Herren! Weil der Erfolg ausblieb, wurde ich arrogant!

(Hokuspokus (N): IV, 527; vgl. Hokuspokus (U): III, 449f.)

Erinnern wir uns, dass im Stück *Die Rutschbahn* (1919)⁶ von Goetz und Gordon der *erfolgreiche* Autor Gefahr lief, «arrogant» (ebd.) zu werden (vgl. oben, Kap. 11.1.4) – dies, als Goetz selbst noch weitgehend unbekannt war – während es hier der erfolglose, ernste Maler ist. Die Aussagen über den Schnellmaler können teilweise selbstreflexiv auf das Boulevardtheater bezogen werden: Boulevardtheaterautoren haben den Ruf, ihre Stücke

⁶ Datierung nach: Fischerverlage (2013). Curt Goetz: *Die Rutschbahn*. [Onlinefassung]. URL: <www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_heaterstueck_detail&_navi_area=tt_vert1&_navi_item=03.01.00.00&id=1425726&_letter=G> (22.05.2013). Vgl. Gajek 2008, 76/88.

in kurzer Zeit zu verfassen.⁷ Es ist wohl kein Zufall, dass Goetz gerade in dieses Stück – mit Pirandello als explizitem Vorbild für die Urfassung (vgl. das Vorspiel zu *Hokuspokus*) – solche metatheatralen Aussagen über seine Kunst eingefügt hat. Goetz hat (wie Guitry und Coward) in der Schnellmalerei, also in den publikumswirksamen Boulevarddramen seinen Stil gefunden, nicht in der so genannten gehobenen Literatur. Er schämt sich nicht dafür, ein Zirkuskünstler, ein Meister der Skizze zu sein. Auch Knecht vergleicht Goetz' Bühnenwerke mit der schnellen Malerei: «Seine dramatischen Versuche bleiben oft nur in der Skizze stecken» (Knecht 1970, 205) – sie erwähnt beispielsweise die Schlüsse von Goetz' Stücken als teilweise skizzenhaft, nicht immer konsequent zu Ende gedacht und deshalb kritisierbar:

Die Lösung der überaus geschickten Konstruktion erwächst nicht aus der kompromißlosen und zwingenden Weiterführung des Konflikts, sondern aus einem schon bereitgehaltenen, unerwarteten Umstand, einem «deus ex machina» oder einem glücklichen Zufall. (Man denke auch an den Schluss der toten Tante!)
(Knecht 1970, 205)

Mit dem Begriff *Skizze* verwandt ist das englische Wort *sketch*. Skizzenhaft wirken – insbesondere bei der Lektüre – auch Cowards Werke. Hahn hält fest, dass Cowards Dramen «meist auf einen minimalen Handlungsstrang beschränkt» seien (Hahn 2004, 196). Sie machen ihrer Meinung nach den Anschein, Coward «habe die Handlung nur als ein Gerüst für seine Dialoge benutzt» (ebd.). Hahn stellt für Coward fest:

Seine Erfahrung als Librettist von Revuen hatte mit Sicherheit Einfluss auf die Knappheit der Dramenhandlung. Etliche seiner Komödien könnten, wenn man auf die charakterisierenden und die einfach nur witzigen Dialoge verzichtete, auch auf die Dauer eines Revuesketches gekürzt werden.
(Hahn 2004, 196)

Es scheint, dass sich der bei Goetz metatheatral angedeutete Begriff der Skizzenhaftigkeit ebenso auf Cowards Stücke anwenden lässt, obschon Coward einen entsprechenden Vergleich im Rahmen der analysierten Stücke nicht auf der Bühne inszeniert hat. Ebenfalls außerhalb der Bühne, nämlich in seinem Werk *Théâtre, je t'adore*, vergleicht Guitry sein Theater mit dem Malen von Skizzen:

[...] il y a aussi des dessins, des esquisses!
Jadis, on les estimait peu, mais, depuis, on a compris que le génie des peintres était éblouissant dans leurs esquisses.
Pourquoi n'aurions-nous pas, nous, auteurs dramatiques, le droit de faire des dessins et d'esquisser des personnages?
La critique nous conteste ce droit, bien entendu.
(Guitry (1974): De l'Influence de l'impressionnisme sur le théâtre ou le théâtre et la peinture, in: *Théâtre, je t'adore*, 254)

⁷ Ionesco, der gegenüber dem Boulevardtheater insgesamt eine kritische Haltung einnimmt, zielt möglicherweise auf die Boulevardautoren, wenn er in seinem Stück *L'Impromptu de l'Alma* Bartholomäus I sagen lässt: «Ces poètes, ces auteurs, qui pondent des œuvres comme on pond des œufs... Il faut s'en méfier!» (*L'Impromptu de l'Alma*, 20).

Guitry weist außerdem im Vorwort zu *Toâ* (1949) darauf hin, es handle sich beim Stück um eine Skizze:

L'auteur ne cache pas sa prédilection pour les esquisses, les ébauches. Encouragé par l'indulgence du public à cet égard, il n'a d'autre prétention que de lui offrir une fois de plus quelques croquis à sa façon.
(*Paratext*, Toâ, 257)

Gerade in diesem Binnenstück wirkt sich der Entwurfcharakter auch inhaltlich aus: Die Zuschauer werden über seinen Inhalt nur andeutungsweise orientiert, und es gibt für einige der gestellten Probleme dieses vom *Pirandellismo* inspirierten Stückes keine eigentliche Auflösung – Ähnliches gilt für Tiecks *Gestiebelten Kater*.⁸

Die Frage nach der eigentlichen Funktion und Rechtfertigung des Unterhaltungstheaters wird in Guitrys Stück *Le Comédien* (1921)⁹ gestellt. Dort tritt die Figur des Komödianten, wie erwähnt, als vorbildlicher Schauspieler auf. Er hinterfragt die Rolle des (Boulevard-)Theaters:

J'en suis à me demander si nous avons le droit, vous auteurs, nous comédiens, de retenir chaque soir pendant trois heures l'attention de douze cents personnes... sans en profiter davantage et plus utilement... Ça pourrait être tellement beau, le Théâtre, mon ami... [...] Il faut les avoir vus de face, tous les soirs, pendant des années, ces douze cents visages attentifs... pour que cela devienne cette espèce d'obsession que c'est devenu pour moi !... Sous prétexte de se distraire et de se délasser, savez-vous ce qu'ils vous apportent tous les soirs, ces gens-là ? Ils vous apportent, sans l'avoir jamais formulé, le désir permanent qu'ils ont d'améliorer leur existence !... Eh bien, il ne faudrait pas se contenter de leur faire oublier leurs ennuis de la journée... il faudrait pouvoir les préparer gaiement à supporter, à éviter les ennuis du lendemain... sans qu'ils s'en aperçoivent !
(*Comédien*: I, 341)¹⁰

Hier wird auf der Bühne und vor den anwesenden Zuschauern der Wunsch formuliert, dass das Schauspiel sie nicht nur unterhalten, sondern ihnen auch eine Art Lebenshilfe bieten möge. Kritisch beleuchtet wird etwa die Rolle des Autors, und die Frage nach einem engagierten Theater wird vom Schauspieler zumindest angedeutet in der Aussage: «[...] je suis navré quand je songe à ce que j'aurais pu faire si j'en avais eu la possibilité!... J'ai été le porte-parole d'une quarantaine d'auteurs dramatiques...» (ebd.) Guitry lässt

⁸ So weiß man, dass *Jean* (gespielt von Michel) im Binnenstück eine Geliebte hat, die das Ebenbild zu Ecaterina darstellt und zu Beginn von *Françoise* gespielt wird. Am Ende wird er das theatrale Ebenbild von Ecaterina heiraten. Aber es ist unklar, wer auf der Bühne schließlich dieses Pendant zu Ecaterina darstellt: Ist es nach wie vor *Françoise*, deren Fotografie sich auf der Bühne an der Stelle von Ecaterinas Fotografie befindet? Oder übernimmt Ecaterina ihren eigenen Part, nachdem ihre Intervention am Anfang des Binnentheaters in die künftigen Aufführungen integriert wurde? Auch wenn diese Probleme nicht ganz geklärt werden können, erscheinen sie doch nicht weniger unlösbar als diejenigen, die sich in Tiecks *Gestiebeltem Kater* stellen, beispielsweise wenn sich dort der Darsteller des Katers gerade dann, als er aus der Rolle fällt, durch seine Kletterei wie eine Katze (und nicht etwa wie ein Mensch) verhält.

⁹ Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, *Comédien*, 327.

¹⁰ Kowzan weist auf ein ähnliches Zitat in Giraudoux' *Impromptu de Versailles* hin: «Bref, tu amènes le soir à mes guichets un peuple énérvé, usé par ses luttes de la journée, méfiant, irrité [...] !... Et nous, en échange, que faisons-nous de lui ? Nous l'apaisons, nous l'égayons. [...] Nous le rendons sensible, beau, omnipotent. Nous lui donnons la guerre où il n'est pas tué, la mort dont il ressuscite. [...] Nous te le rendons à minuit sans rides au front, sans rides à l'âme, maître du soleil et de la lune [...]» (*L'Impromptu de Paris*: I, Scène IV, 63f.; vgl. Kowzan, 1991, 245).

den Komödianten auf der Bühne auch eine Stellungnahme gegen ein Theater machen, das zwar eine Handlung bietet, aber «nichts zurücklässt» (vgl. ebd., 342).

Le comédien: Vous savez combien j'avais aimé à la lecture les deux premiers actes de votre pièce... le dernier, n'en parlons pas... Mais ce que vous ne pouvez pas deviner, c'est à quel point j'ai souffert en la jouant, votre pièce ! J'ai souffert du temps que nous perdions, vous et moi !... Vous avez exposé un sujet, vous l'avez développé... vous avez peint des caractères !...vous avez raconté une histoire... et la situation que vous aviez volontairement nouée au début, vous l'avez dénouée, comme vous avez pu, à la fin. Et puis après ? qu'en reste-t-il ?... Rien !

Leclerc : Il en est de même pour la plupart des pièces...

Le comédien : Mais oui... et c'est navrant !

(Comédien: I, 342)

Dies kann ebenfalls als Hinweis gedeutet werden, dass Guitry mit seinem Theater doch mehr als reine Unterhaltung bieten will. Gerade in Zeiten des Ersten und Zweiten Weltkrieges stellt sich die Frage nach einem engagierten Theater. Goetz, Guitry und Coward können indessen kaum als Vertreter einer engagierten Literatur verstanden werden, auch wenn bei ihnen vereinzelt kritische Untertöne mitschwingen.¹¹ Bei Goetz etwa findet sich «niemals bitterer Hohn oder wirklicher Zynismus, sondern stets gütiger Humor und warmherzige Überlegenheit, liebevolles Verstehen und Mitempfinden mit den Schwächen der Menschen» (Knecht 1970, 205). Seine Kritik ist also sehr subtil.

Auch im Zweiten Weltkrieg gilt für die drei Boulevardautoren das Motto der Zirkuskünstler: *The Show must go on*.¹² Goetz als Schweizer Staatsbürger befindet sich nach einem Aufenthalt in der Schweiz ab 1939 im freiwilligen amerikanischen Exil. Seine Haltung zum Unterhaltungstheater kommt in einem Zeitungsartikel zum Ausdruck, in dem er 1934 zum Thema *Humor* Stellung nimmt. Er berichtet in seinen Memoiren darüber: «[...] zu ihrer Frage, ob wir eigentlich Humor haben, ist mir nach langem Nachdenken eingefallen, daß irgendwer einmal gesagt hat: Humor ist, wenn man trotzdem lacht.» (Goetz/von Martens 1963, 121). Goetz fügt ironisch an:

Da es aber in unseren gesegneten Zeitläuften in einer friedvollen Welt nichts gibt, das uns die Laune verderben könnte, so haben wir auch nichts, über das wir trotzdem lachen könnten. Ich komme also zum Schluß, daß heutzutage die Voraussetzungen für Humor fehlen. Es sei denn, daß man ihn trotzdem hat.

(Goetz/von Martens 1963, 121)

Die Redensart «Humor ist, wenn man trotzdem lacht» (ebd.) überträgt Goetz also auf die Situation während des Zweiten Weltkrieges und die (durchaus auch fragwürdige)

¹¹ Bei Guitry geschieht dies, wie erwähnt, im Stück *Le Comédien* (1921), bei Coward beispielsweise, wenn er im Musical *Cavalcade* (1931) neben dem Patriotismus auch auf die Schattenseiten des Krieges aufmerksam macht oder bei Goetz, wenn er im Stück *Ausbruch des Weltfriedens* (1958) pazifistische Ideen vertritt.

¹² Dieses Motto gilt generell für Guitry. Das Theater hatte für ihn stets erste Priorität. So sagt der Komödiant im gleichnamigen Stück zu Maillard: «Tu es le public, nous ne pouvons pas nous comprendre, ta place est dans la salle et tu n'as pas besoin de savoir que je sacrifie mon bonheur à ton plaisir; mon père est mort un soir à neuf heures, brusquement... j'étais en scène... Mon directeur a été immédiatement informé de la nouvelle, mais il ne me l'a transmise qu'à minuit... afin de ne pas troubler le spectacle... et il a bien fait.» (Comédien: IV, 400).

Rolle des Boulevardtheaters in Diktaturen.¹³ Guitry und Coward feiern auch in der Zeit des Zweiten Weltkrieges mit ihren Theaterstücken Erfolge. Goetz' Boulevardstücke werden ebenso teilweise noch während der Zeit des Dritten Reiches gezeigt. Wie konnten diese Stücke, die gegen die offizielle nationalsozialistische Doktrin, wie Dramatik zu verfassen sei, verstießen, unzensuriert aufgeführt werden? Dieselbe Frage kann man in Bezug auf Guitry in der Zeit der *occupation* stellen. Simsolo berichtet von Fällen, in denen sich Guitry der Zensur erfolgreich widersetzt habe (siehe Simsolo 1988, 87). Für die Einstellung der Nationalsozialisten zum (Unterhaltungs-)Theater lässt sich feststellen:

Manches rutschte ihnen einfach durch, manches wurde mit innerem Widerstreben geduldet, weil das Theater Stücke und das Publikum, namentlich im Krieg, Zerstreuung brauchte; so konnte es geschehen, daß Komödien, die keineswegs der offiziell proklamierten Familienmoral entsprachen, sich zum Vergnügen der «inneren Emigranten» auf den Spielplänen hielten, wie etwa *Axel von Ambassadors* (1910-88) «Wie führe ich eine Ehe?» und «Lebensmut zu hohen Preisen» [...] und sogar, wenigstens noch eine gewisse Zeit, die Stücke von *Curt Goetz*. (Ruppel 1996, 431; Hervorh. im Original)

Grange setzt sich in einem Aufsatz mit dem Titel *Hitler's «Whiff of Champagne»: Curt Goetz and Celebrity in the Third Reich* mit Goetz' Rolle im dritten Reich auseinander. Die offizielle Meinung der Nationalsozialisten zur Komödie fasst Grange wie folgt zusammen:

The Nazis, therefore, began almost as soon as they took over the reins of government in Germany to support theatre as an art form and theatres as institutions to an extent unprecedented in German history. [...] Though they had condemned much of the comedy prevalent in the Weimar Republic as decadent and perverse, they had no desire to remove comedy from German stages, but rather to reform it completely [...].¹⁴ Westecker went on to demand that German comedy of the future should resemble that of either Hans Sachs in sixteenth-century Nuremberg or Ferdinand Raimund in nineteenth-century Vienna. **The “new Germany”, he said, needed a new kind of comedy, one distinct from the “civilized filth” of comedies popular in the Weimar Republic. That kind of comedy (one based on improbable situations and distinguished by witty dialogue) was not only filthy, another critic remarked; it had occasioned “enormous damage to the integrity of the German people” because it exposed “life-sustaining values” to “cheap, easy laughter.”**¹⁵ (Grange 1998, 15; Anm. bei Grange; Hervorh. M.H.)

Zwar erachteten die Nazis die Gattung der Komödie wohl eher als harmlos. Sie wandten sich aber, wie Grange klarstellt, gerade gegen diejenigen Boulevardstücke, die «sich auf unwahrscheinliche Situationen stützen und sich durch witzige Dialoge auszeichnen» (vgl. ebd.). Und dazu gehören Goetz', Guitrys und Cowards Stücke. Mit den Komödien von Hans Sachs oder Ferdinand Raimund, die die Nazis als Idealtypen betrachteten, haben die Stücke der drei Boulevardautoren jedenfalls kaum etwas gemein. Dass die alten

¹³ Es ist nicht davon auszugehen, dass Goetz der Nationalsozialismus unberührt ließ, der auch vor dem Theater nicht haltmachte. Beispielsweise wurde Heinz Gordon, mit dem Goetz' das Stück *Die Rutschbahn* verfasst hatte, ein Opfer des Holocaust. Gordon war jüdisch, er wurde 1942 deportiert und starb 1944 in Theresienstadt. Vgl. Terezín Initiative Institute: Opferdatenbank Holocaust.cz. Heinz Gordon [Onlinefassung]. URL: <<http://www.holocaust.cz/de/victims/PERSON.ITI.469>> (22.05.2013).

¹⁴ Grange verweist hier auf: Wilhelm Westecker, zitiert in: Peter Bumm (1971): *Drama und Theater der konservativen Revolution*. München, 130.

¹⁵ Grange verweist auf: Walter K.G. Best (1940): *Völkische Dramaturgie*. Würzburg, 92. Er fügt das Zitat auf Deutsch an: «[Diese Komödien] haben dem völkis[c]hen Bestand enormen Schaden zugefügt ... weil sie lebenserhaltende Werte dem wiehernden Gelächter preisgaben.» (Grange 1998, 24, Anm. 4).

Komödien trotzdem auf den Spielplänen blieben, lag darin begründet, dass das Publikum Komödien *wie bisher* sehen wollte (vgl. Grange 1989, 15):

The problem for Nazi authorities was that German audiences actually *preferred* cheap, easy laughter and wanted more of it.¹⁶ Playwrights and theatre directors therefore came under enormous pressure to produce “politically correct” comedies that also attracted audiences. Thus the career of the comic playwright and actor, Curt Goetz, during the Third Reich is an exemplary instance of how doctrinally flexible the Nazis became in formulating their theatre policy and how susceptible they were to a theatrical celebrity.
(Grange 1998, 15)

Den offiziellen Vorgaben der Nazis entsprachen Goetz’ Komödien also nicht. Allerdings war offene Kritik auf der Bühne nicht möglich, nur so waren Aufführungen weiterhin denkbar. Nach Grange kann man Goetz’ Film *Napoleon ist an allem schuld* (D, 1938) als versteckte Anspielung auf Hitler verstehen, da Goetz darin die Illusionen eines Diktators paradiere (vgl. ebd.).¹⁷ Geissler allerdings kritisiert Goetz aus linker Perspektive trotz der kritischen Ansätze in seinen Stücken: «Goetzens Zeitkritik ist in ihrer Unverbindlichkeit hochpolitisch: sie entpolitisiert, weil sie verharmlost» (Geissler 1984, 221). Er beanstandet: «Es ist immer ein erlesener Kreis, dem Goetz zutraut, die Probleme der Menschen – und dies gar noch mit einem Schlag – zu lösen» (ebd.).¹⁸

Grange schreibt: «While Goetz was by no means a Nazi or even a Nazi sympathizer, his plays posed no threat to the regime» (ebd., 22). Er stellt zusammenfassend fest:

Goetz enjoyed official favor, though he never courted it; he never directly criticized the Hitler regime, but he never openly supported it. Even when he left Europe altogether in 1939 and sailed for New York, Nazi authorities did not interpret his departure as defection; productions of his plays remained by the score in the repertoires of theatres throughout the German-speaking world (which, by the time Goetz left, the Third Reich almost completely encompassed).
His status as a German émigré did not affect his American career, either, as it did so many other German artists. At the very height of World War II, Goetz was able to mount and star in a Broadway production of his *Das Haus in Montevideo* (titled *It’s a Gift*) [...]
(Grange 1998, 16)

Grange vernachlässigt hier meines Erachtens die Tatsache, dass Goetz in den USA keineswegs einen vergleichbaren Erfolg hatte wie in Europa. Wie Goetz waren ebenso Guitry und Coward in ihren Ländern während des Krieges erfolgreich – wobei sich be-

¹⁶ Grange (1998, 15) schreibt, die Theaterbesuche hätten sich zwischen 1932 und 1936 verdreifacht, er verweist auf: Boguslaw Drewniak: *Das Theater im NS-Staat*. Düsseldorf 1983, 44. Besonders beliebt seien die Komödien geblieben: «Over 57% of the tickets sold were to productions of comedies, the like of which came initially under suspicion because they closely resembled comedies popular in the Weimar Republic» (Grange 1989, 24, Anm. 5.).

¹⁷ Im Stück *Dr. med. Hiob Prätorius* von Goetz spielt zudem ein Arzt mit jüdischem Namen die Hauptrolle. Diese Figur wurde von Goetz als Sympathieträger konzipiert und von ihm selbst gespielt. Dem Judenbild im auf der Neufassung beruhenden Film im Vergleich zum Film *Frankensteins Braut* wird im folgenden Werk nachgegangen: Johannes Schmitt (2010): *Der bedrohte Arier. Anmerkungen zur nationalsozialistischen Dramaturgie der Rassenhetze*. Mit einem Vorwort von Ottmar Fuchs. Berlin, 38-40.

¹⁸ Konkret geht Geissler unter den metatheatralen Stücken auf die gesellschaftskritischen Züge in *Der Lügner und die Nonne*, *Hokuspokus*, *Dr. med. Hiob Prätorius* und *Ausbruch des Weltfriedens* ein (vgl. Geissler 1984, 115-122).

sonders Cowards Karriere auch auf die USA erstreckte. Sowohl in Guitrys als auch Cowards Stücken spielt der Patriotismus eine Rolle (während man meines Erachtens keines von Goetz' Stücken, auch nicht jene vor dem Zweiten Weltkrieg, als patriotisch bezeichnen kann). Beispielsweise «setzte [...] [Coward] auch seinen berühmten Witz im Sinne des Patriotismus ein.» (Hahn 2004, 159). Dies tat er beispielsweise in Liedern wie «Don't Let's Be Beastly to the Germans» (ebd.). Auf diese Weise konnte er «Kritik an der Politik während der Kriegsjahre [...] üben» (ebd.), stellt Hahn fest – wobei dies, gerade im Falle des erwähnten Liedes, auch zu Missverständnissen geführt habe, da Cowards «Ironie nicht immer als solche wahrgenommen [worden]» sei (ebd.). Insgesamt fällt auf, dass sich Coward in den Kriegsjahren durchaus in einem patriotischen Sinne für sein Land eingesetzt hat:

Coward wollte einen Beitrag zum Krieg leisten, der über das Singen seiner Lieder hinausgeht, und da man ihn nicht als Strategen oder Spion einsetzen wollte, setzte er sich als Künstler ein. Neben zahlreichen Tourneen für die kämpfende Truppe machte er einen der wohl eindrucksvollsten Kriegsfilme seiner Zeit: *In Which We Serve* [UK, 1942]. (Hahn 2004, 160)

Hahn liefert eine inhaltliche Analyse des Films und geht auch darauf ein, inwieweit sich dieser «von dem vom Genre erwarteten» unterscheide (ebd.) – beispielsweise verweist sie auf die vielen Flashbacks, die für den Film typisch seien, und die «persönlichen Probleme und Ängste» der Bevölkerung (vgl. ebd.), die zur Sprache kämen. Einen in ähnlicher Weise patriotischen Film, mit allerdings ganz anderem Inhalt, hat Guitry mit *Ceux de chez nous* (1914/1915)¹⁹ während des Ersten Weltkriegs geschaffen.²⁰ Auch einige der analysierten metatheatralen Stücke weisen patriotische Töne auf, etwa Guitrys Stück *Histoires de France* (1929) sowie Cowards Drama *Cavalcade* (1931).

Guitry wird nach dem Krieg der Kollaboration mit der deutschen Besatzungsmacht angeklagt, später aber freigesprochen. «Summary arrests, trials and executions of artists were carried out at the Liberation, most notably the imprisoning (without evidence) of Sacha Guitry» (Boothroyd 2009, 19. Anm. 37). Boothroyd (2009) ist in seiner Dissertation mit dem Titel *The Parisian Stage during the Occupation, 1940-1944: A Theatre of Resistance?*²¹ der Frage nachgegangen, ob man Guitrys Theater als eine Form des Widerstands auffassen könne. Seine Analyse bezieht Guitrys eigene Schrift *Quatre ans d'occupations*²² ein. Boothroyd kommt in seiner Studie zum folgenden Schluss.

¹⁹ Datierung nach: Simsolo 1988, 169.

²⁰ Guitry antwortete mit diesem Film patriotischer Art, worin er französische Künstler auftreten ließ, auf das «Manifeste des Intellectuels allemands» (Simsolo 1988, 29), das zu Beginn des Krieges publiziert worden war (siehe Harding 1985, 94).

²¹ [PDF-Onlinefassung]. URL: <<http://etheses.bham.ac.uk/345/1/boothroyd09PhD.pdf>> (22.05.2013).

²² Sacha Guitry (1947): *Quatre ans d'occupations*. [o.O.].

Sacha Guitry defended his decision to continue performing in Paris by stressing the need to encourage French people with an ostensibly recognisable expression of national culture. Furthermore, he chose subject material which would remind them of their nation's (former) greatness and reinforce their solidarity in the face of their German oppressors.²³

This patriotic undercurrent is as difficult to define in theatre as in other art forms. However, certain playwrights later claimed they had made subtle but subversive political statements in their plays and that audiences had collectively discerned and approved of them [...].

(Boothroyd 2009, 25)

Wenn alleine schon das Hervorrufen des Gefühls eines patriotischen Zusammenhalts bei der französischen Bevölkerung als Widerstand gelten soll, dann kann man Guitrys Theater während des Krieges tatsächlich als *«théâtre de la résistance»* im weiteren Sinne auslegen. Co-wards Theater im Dienste Englands würde dann ebenso als engagiert gelten. Ohne der Frage detailliert wie Boothroyd nachgegangen zu sein, scheint mir jedoch in Bezug auf die metatheatralen Aussagen zum Theater, die Guitry auf der Bühne inszeniert, neben dem Patriotismus vor allem die Rolle seines Theaters als geistreiche Unterhaltung wichtig – im Sinne des Schaffens einer Gegenwelt zur Kriegswirklichkeit. Guitry scheint damit einem großen Publikumsbedürfnis entsprochen zu haben, denn die Pariser Bevölkerung verlangte nach Ablenkung und die Theater waren vielbesucht, worauf auch Boothroyd hinweist (vgl. ebd., 24).²⁴ Insbesondere patriotisch ausgerichtet, kann man, wie erwähnt, Cowards Rolle in dieser Zeit (auch bereits vor dem Zweiten Weltkrieg) verstehen. Als «nur ein Ansatz unter mehreren, die innere Leere zu füllen» deutet Hahn Cowards Patriotismus (Hahn 2004, 149). Für Hahn versinnbildlicht das etwa 1930 entstandene Stück *Post-Mortem* den «Versuch einer Gruppe von Menschen, in Zeiten sich auflösender Werte Orientierung zu finden» (ebd.). Sie betrachtet das (hier ansonsten nicht analysierte) Drama *Post-Mortem* als «das am stärksten gesellschaftskritische Stück, das Coward je geschrieben» habe (ebd.). Er konstatiert darin, «*King and Country* taug[t]en nicht als Grund zum Weitermachen». (ebd.)

Patriotismus ist bekanntlich in Cowards Stück *Cavalcade* präsent, das als metatheatrales Stück detaillierter analysiert wurde. «Jedoch tut man dem Spektakel *Cavalcade* Unrecht, wenn man es nur als eine Art Propagandawerk [...] ansieht», so Hahn (2004, 146). Es enthalte nämlich durchaus «einige Momente der Kritik und Ernüchterung» (ebd.). Auch gewisse Vorbehalte Cowards gegenüber dem Krieg kommen, laut Hahn, in diesem Stück zum Ausdruck. «Marryot kann bereits im ersten Akt von *Cavalcade* die Allgemeine Begeisterung für den Burenkrieg nicht teilen» (ebd., 150). Marryots Kritik verstärkt sich

²³ Anm. bei Boothroyd. Er erwähnt hier, Guitry habe ein Gedicht erhalten von «Maurice Donnay (who had seen a performance of Guitry's *Vive l'Empereur*) containing the following: «On se sentait chez soi, chez vous, chez nous... en France.» (zitiert nach Boothroyd 2009, 25). Boothroyd verweist auf: Sacha Guitry (1947): *Quatre ans d'occupations*. [o.O.], 280.

²⁴ Boothroyd verweist hier auch auf: Henri Michel (1981): *Paris allemand*. [o.O.], 339-346.

im Verlaufe des Dramas, denn «unter dem Eindruck des Verlusts ihres Sohnes [...] spricht sie sich deutlich gegen eine Politik aus, die zu Kriegen führt» (ebd.). Hahn stellt zusammenfassend für Cowards Engagement als Künstler während der Zeit des Zweiten Weltkriegs fest:

Cowards Beitrag zu Englands Bemühungen im Krieg sind vor allem diese drei Werke, *In Which We Serve*, *Blithe Spirit* und das Lied «*London Pride*». So wie der Film die Nation moralisch aufbauen und stärken sollte, diene die Komödie einer ebenso notwendigen, temporären Flucht vor der düsteren Realität. Aus beiden Aspekten konnte die besondere Haltung der Menschen, die Coward in seinem Lied «*London Pride*» widerspiegelt und idealisiert, genährt werden. (Hahn 2004, 162)²⁵

Hahn erwähnt also exemplarisch drei Medien: ein Film, ein Stück – *Cavalcade* (1931) wird hier nicht aufgeführt, da es vor dem zweiten Weltkrieg entstanden ist – und ein Lied, dass sich mit der Kriegszeit auseinandersetzt. Das Bild des Theaters als Gegenwelt, als Zufluchtsort vor der unerträglichen Wirklichkeit, erscheint mir angesichts der metatheatralen Stücke sowohl für Coward als auch für Goetz und Guitry passender als die Bezeichnung «*théâtre de la résistance*» oder *engagiertes Theater*. Die erwähnten Stücke wirken trotz der angesprochenen Funktion im Krieg als weitgehend unpolitisch, was durchaus kritisiert werden kann. Hahn merkt an: «Coward sah die vergangenen Epochen mit derselben rosa Brille, die ihm half, die globalen Probleme seiner eigenen Zeit zu ignorieren und sich ganz auf die *private lives* seiner Figuren zu konzentrieren.»

11.7. Über den Film und Hollywood

Mrs Al Schmith [sic]: Tout de même, c'est curieux que vous ne cherchiez pas à nous copier davantage.

Gaston: Ce n'est jamais très bien une copie. On ne pourrait que vous imiter. Or une imitation, c'est une caricature. Nous sommes tellement différents, pensez donc! Les Européens vont en Amérique pour gagner de l'argent – Les Américains viennent en Europe pour le dépenser!

(Villa à vendre, 265)

Goetz, Guitry und Coward treten bekanntlich nicht nur als Autoren und Schauspieler, sondern auch als Filmschaffende in Erscheinung. Sie sind also nicht nur Bühnendarsteller, sondern drehen ebenfalls eigene Filme – denen oft Theaterstücke als Vorlage gedient haben. Hier sollen Komödien näher betrachtet werden, die intermedial Aussagen über die Welt des Films auf der Theaterbühne inszenieren. Sie können, da über ein benachbartes Medium gesprochen wird, als metaliterarisch oder auch intermedial gekennzeichnet werden. (Indessen wird nicht darauf eingegangen, inwieweit das Kunstmittel des Theaters im Theater, das in den zugrundeliegenden Theaterstücken vorkommt, auch in entsprechenden Verfilmungen der Stücke eingesetzt wird.²⁶)

²⁵ Kursive Hervorhebung des Liedtitels; M.H.

²⁶ Zum Medium Film wären wiederum spezifische Studien zu berücksichtigen, die das Thema *Film im Film* untersuchen, wie: Horst Schäfer (1985): *Film im Film. Selbstporträts der Traumfabrik*. Frankfurt a. M..

In der Theaterlandschaft lässt sich um 1930 folgende Entwicklung ausmachen: Das Kino läuft dem Theater zunehmend den Rang ab. Für Frankreich zeigt Simsolo folgende Entwicklung auf: «Dès 1929, le cinéma français est la succursale du théâtre de boulevard» (Simsolo 1988, 43). Dies zeigt die enge Verknüpfung zwischen Film und Unterhaltungstheater auf. Guitry hat sich – nach Angabe Simsolos (1988, 46) – sogar mit Erleichterung darüber geäußert, dass das Kino die qualitativ minderwertigen Stücke der Provinztheater verdrängt habe (von denen Guitry sich als professioneller Schauspieler und Theatermann bewusst distanziert). Sowohl Goetz (in Bezug auf Hollywood) als auch Guitry standen dem Film aber auch sehr skeptisch gegenüber (während mir von Coward keine entsprechende Aussage vorliegt): Guitry hat über diejenigen Filme, die sich als Massenprodukte an den qualitativ minderwertigen Boulevardstücken inspirieren, auch im Rahmen eines Vortrags mit dem Titel «*Pour le théâtre et contre le cinéma*» (1932) referiert (Simsolo 1988, 46).²⁷ «Il parle de ce que le grand public va voir et il se désole du succès de produits aussi médiocres. [...] Dans ses souvenirs, il pousse le raisonnement jusqu'à rendre grâce au cinéma d'avoir débarrassé la France du mauvais théâtre» (Simsolo 1988, 46; vgl. oben).

Goetz hat den Film bereits in einem sehr frühen Theaterstück thematisiert (vgl. Kap. 5.1.), nämlich in *Der Hahn im Korb* (1920).²⁸ Überlegungen zum Film als Produkt für ein Massenpublikum kommen außerdem in seinen Theaterstücken vor, in denen er das Hollywood-Filmbusiness parodiert und kritisiert. In mehreren Stücken von Goetz treten Filmleute auf dem Theater auf. Bei Guitry wird diesbezüglich insbesondere auf den Einakter *Villa à vendre* (1931)²⁹ eingegangen, bei Coward auf *Relative Values* (1951).³⁰

Die Diva Lorraine Barry aus Cowards *Star Quality* lässt mit ihren Starallüren und ihrem offensichtlichen Bekanntheitsgrad auch an eine Filmschauspielerin denken, obschon dies im Stück respektive der zugrundeliegenden Short Story nicht explizit angesprochen wird. Ob Judith Bliss aus *Hay Fever* (1925) bei Coward lediglich ein Theaterstar

Harald Schleicher (1991): Film-Reflexionen. Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini. Tübingen. Ernst Karpf, Doron Kiesel u.a. (Hg.) (1996): «Im Spiegelkabinett der Illusionen». Filme über sich selbst. Marburg. Christopher Ames (1997): *Movies about the Movies. Hollywood Reflected*. Lexington. Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle (Hg.) (2004): *Selbst/Reflexionen. Von der Leinwand bis zum Interface*. Marburg, usw.

²⁷ Kursive Hervorhebung M.H.

²⁸ Datierung der Uraufführung von *Der Hahn im Korb* nach: Knecht 1970, 216.

²⁹ Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, *Villa à vendre*, 247.

³⁰ Datierung der Uraufführung nach: The Noël Coward Society (2001): *Chronology*. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

oder auch eine Filmdarstellerin ist, bleibt ebenfalls offen.³¹ Da angedeutet wird, dass sie sich mit «Basil Dean» trifft (vgl. *Hay Fever*: III, 87), bei dem es sich auch um einen Filmproduzenten handelt, ist es durchaus möglich, dass sie eine Filmkarriere anstrebt oder bereits hinter sich hat – von Coward wird dies in jenem Stück auf der Bühne ansonsten jedoch nicht thematisiert. Basil Dean war ein echter *producer*, der neben Filmen auch Theaterstücke inszenierte (der englische Begriff bezeichnet beide Funktionen). In einer Theaterproduktion von Dean hatte Coward selbst mitgewirkt. Er hatte bereits 1913 in *Hanneles Himmelfahrt*³² von Hauptmann, einen Engel gespielt. 1926 übernahm Coward eine Rolle in Deans Film *The Constant Nymph*.³³ Coward erwähnt Dean als echten Produzenten wahrscheinlich, um das Stück und die dort evozierte Star-Welt so realistisch wie möglich erscheinen zu lassen.³⁴

In den Stücken, die während oder nach der Zeit in Hollywood entstanden, verarbeitet Goetz die dort gemachten Erfahrungen und Enttäuschungen. Diese kommen im Einakter *Die Bärengeschichte* aus den *Seifenblasen* (1963)³⁵ sowie im thematisch ähnlichen, abendfüllenden Stück *Nichts Neues aus Hollywood* (1956)³⁶ zur Sprache. Knecht bringt es auf den Punkt, wenn sie über Goetz schreibt: «Obwohl er bereits 1938 in Deutschland den erfolgreichen Film *«Napoleon ist an allem schuld»*³⁷ gedreht hatte[...], wußte er mit Hollywood und Hollywood mit ihm nichts Rechtes anzufangen» (Knecht 1970, 22).³⁸ Goetz konnte sich mit der Arbeitsweise der Hollywood-Produktionen³⁹ und der Orientierung an einem Massenpublikum nicht anfreunden. «Man spürt, wie unmöglich

³¹ Das Vorbild für die Figur war eine Schauspielerin, die auch in Filmen mitwirkte, nämlich Laurette Taylor (1884-1946). Vgl. Celise Kalke: Laurette Taylor. In: Study Guide to Hay Fever, 9. [PDF-Onlinefassung]. URL: <http://www.courttheatre.org/pdf/guides/StudyGuide_HayFever.pdf> (22.05.2013).

³² Kursive Hervorhebung M.H. Vgl. The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.com/html/chronology.html>> (22.05.2013).

³³ Vgl. The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung] URL: <<http://www.noelcoward.com/html/chronology.html>> (22.05.2013).

³⁴ Er scheint eine weniger ausgeprägte parodistische Absicht zu verfolgen als beispielsweise Goetz mit dem Auftritt des fiktiven Theaterdirektors Barnowsky in den *Seifenblasen* (1963).

³⁵ Datierung der Erstveröffentlichung nach: von Martens (1963): Nachwort zu Goetz: Sämtliche Bühnenwerke, 1133. Bei Knecht (1970, 216) fehlt die Datierung. Es ist unwahrscheinlich, dass die *Seifenblasen* zu Goetz' Lebzeiten als Ganzes aufgeführt worden sind.

³⁶ Datierung der Uraufführung nach: Knecht 1970, 216.

³⁷ Kursive Hervorh. M.H. Goetz' Film wurde in Deutschland 1939 verboten, wohl auch wegen des freiwilligen Exils von Goetz (vgl. Weniger 2011, 198).

³⁸ Obenstehende Anmerkung M.H. Vor dem erwähnten Film hatte Goetz bereits einen Stummfilm über Schiller gedreht (D, 1922/23), der erst 2005 in restaurierter Fassung einem größeren Publikum zugänglich wurde. Goetz hatte zudem schon vor seiner Amerika-Erfahrung als Filmdarsteller wie auch Drehbuchautor gewirkt.

³⁹ Er kritisiert die Arbeitsteilung etwa am Beispiel des Kameramanns Fred Planer, der über sich aussagt: «Hoffentlich verlangst du nicht etwas von mir, das nicht in mein Fach schlägt. Ich bin Kameramann. Ich fotografiere jeden Dreck, den man mir hinstellt, so scharf als möglich!», vgl. *Bärengeschichte*, 1022.). Dies wird vom Regisseur doppeldeutig kommentiert mit «Schöne Einstellung!» (ebd.).

es Goetz ist, sich auf Hollywood umzustellen», so Elfe (1976, 386) Dadurch mag Goetz' Kritik etwas schärfer ausfallen, als man es aus seinen anderen Stücken gewohnt ist. Eine Schauspielerinnen-Figur namens Evelyn etwa wirft Hollywood auf dem Theater fehlende Originalität vor:

Gibt es denn nichts im Himmel und auf Erden, das ihr euch vorstellen könnt, wenn ihr es nicht schon hundertmal gesehen habt? Ist es nicht traurig, daß man euch zu jeder neuen Idee zwingen muß? Daß ihr jede eigene Urteilskraft verloren habt? [...] Ihr ruht euch aus auf den Erfolgen eurer Väter! [...] Warum dürfen euere [sic] Schriftsteller keine Originalstories mehr schreiben? Warum zwingt ihr sie, «Bestsellers» für den Film umzukauen? Weil ihr zu feige seid, etwas auszuprobieren, was noch nicht ausprobiert ist! Ein Bestseller hat schon einmal gefallen, also wird er hoffentlich noch einmal gefallen.
(Bärengeschichte, 1031)

Auch angesichts neuerer Hollywoodproduktionen haben manche dieser Kritikpunkte durchaus ihre Berechtigung. Grenzt sich Goetz in *Hokuspokus* von der ernsten Literatur ab, so tut er in der *Bärengeschichte* dasselbe nach unten in Bezug auf ein Massen-Unterhaltungskino, welches alte Erfolgsrezepte in der Dauerschleife reproduziert und keine Originalität mehr anstrebt. Dies ist auch heute noch der Fall bei manchen erfolgreichen Hollywood-Filmen, zu denen ein zweiter und manchmal noch dritter Teil als so genannte *sequels* gedreht wird mit dem Ziel, an den Erfolg des Erstlings anzuknüpfen. Als Diskreditierung der gesamten Hollywood-Produktion dürfte Goetz' Satire hier jedoch nicht gemeint sein. Die oben zitierte Aussage lässt sich – von ihm wohl eher unbeabsichtigt – auch auf Goetz' eigene Produktionen beziehen. Denn er selbst hat nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgreiche frühere Theaterstücke (*Hokuspokus* und *Dr. med. Hiob Prätorius*) als veränderte Neufassung nochmals auf die Bühne gebracht und auch verfilmt. Daneben sind jedoch auch neue Stücke entstanden.

Goetz' kritische Beschreibungen Hollywoods in dessen Stücken interpretiert Elfe folgendermaßen:

Ein Mensch, den der Erfolg verwöhnt hat und der in Theater und Film oft Autor, Regisseur und Darsteller in einer Person gewesen ist, kann sich mit der arbeitsteiligen Methode industrieller Großproduktion nicht abfinden. Sein Scheitern ist unvermeidlich. Und es ist schmerzhaft. [...] Wie sehr das der Fall ist, zeigt sich in dem Einakter *Die Bärengeschichte*, den man als einen Versuch von Goetz ansehen kann, sich seinen Groll auf Hollywood von der Seele zu schreiben und seine eigene schriftstellerische Größe herauszustellen.
(Elfe 1976, 386)

Diese Aussagen belegt Elfe damit, dass Goetz im besagten Stück tatsächlich auf ein eigenes Drehbuch zu einem Hannibal-Film anspiele (es handelt sich um *Road to Rome*, ein nie gedrehtes Filmprojekt von Metro-Goldwyn-Mayer, vgl. ebd.). Die persönliche Kränkung schlägt sich seiner Meinung nach in den Stücken nieder: «Diesem Groll ist es [...] zuzuschreiben, dass das Hollywood-Management bei Goetz nicht allzu gut wegkommt». (ebd.). Er konstatiert in Bezug auf Goetz' Hollywood-Komödien: «Filmproduzenten und Regisseure sind bei ihm ohne Ausnahme brutale, hemdsärmelige, ungebildete Groß-

verdiener, die allmächtig über Autoren und Schauspieler, die Kleinverdiener, verfügen» (ebd., 386f.). Tatsächlich überträgt Goetz das *Theatrum-Mundi*-Motiv in witziger Verdrehung auf das Hollywood-Management, wenn er einen Produzenten ironisch als ««Gott»» bezeichnet (vgl. *Bärengeschichte*, 1034). Elfes Fazit lautet, in Goetz' Bühnenwerken, die Amerika thematisierten, überwiege «das Negative» (Elfe 1976, 387). Er wirft ihm Folgendes vor: «[M]an wird den Verdacht nicht los, daß Goetz mit dem Blick auf ein deutschsprachiges Publikum geschrieben hat, das alle seine Urteile oder besser Vorurteile über Amerika bestätigt haben will» (ebd.). Natürlich ist *Die Bärengeschichte* (im Gegensatz etwa zu *It's a gift*) tatsächlich für ein deutschsprachiges Publikum vorgesehen und es ist zutreffend, dass ein Teil der Komik durch das Parodieren von Klischees entsteht. Aber Elfes Eindruck erscheint doch reichlich einseitig. Er vergisst, dass auch in denjenigen von Goetz' Stücken, welche in Europa spielen, eine Anzahl karikierend und überwiegend negativ dargestellter Schauspieler- und Theaterdirektorentypen vorkommen, so zum Beispiel die Figur des Direktors Barnowsky im Vorspiel zu den *Seifenblasen*, ebenso der unfähige Schauspieler im Vorspiel zu *Hokuspokus* (vgl. *Hokuspokus* (U): 391-398) oder der unbegabte Dichter im Einakter *Nachtbeleuchtung*. Diesbezüglich stellt der Regisseur aus *Der Hahn im Korb* (aus der Reihe *Menagerie*, 1920) einen interessanten Fall dar: Er ähnelt den von Goetz in Szene gesetzten Hollywood-Regisseuren durch seine mangelhafte Bildung und sein ungebrochenes Selbstvertrauen (vgl. *Hahn im Korb*: I, 218). Das Stück entstand indessen lange vor den Erfahrungen in Hollywood – und wer würde deswegen behaupten wollen, Goetz habe zu dieser Zeit deutsche Film-Regisseure generell für ungebildet gehalten? Die direkte, manchmal grobe Sprache und das Vorherrschen von Situationskomik, gerade im Einakter *Die Bärengeschichte*, erinnern an amerikanische Sit-Coms, könnten also von Comedy-Filmen inspiriert sein und bilden nicht notwendigerweise Goetz' persönliche Erfahrungen ab, wie es Elfe aufzufassen scheint.

Andererseits hat Elfe nicht Unrecht damit, dass Goetz in diesen Werken – manchmal zu augenscheinlich⁴⁰ – auch persönliche Enttäuschungen mit Hollywood zur Sprache bringt. Elfes Schlussfolgerung scheint jedoch übertrieben:

Die Behandlung Amerikas in den hier zur Diskussion stehenden Werken macht deutlich, daß Goetz nicht beabsichtigt, Mittler zwischen zwei Kulturen zu sein. Vielmehr hat er im Sinne, ein deutschsprachiges Leser- und Bühnenpublikum zu unterhalten.
(Elfe 1976, 389)

⁴⁰ Die tatsächliche Handlung von *Road to Rome* wird in der *Bärengeschichte* recht ausführlich thematisiert, während in *Nichts Neues aus Hollywood* der Garbo-Film *Two-Faced Woman* (1941) zur Sprache kommt, der schließlich ohne Curt Goetz' Mitarbeit verfilmt wurde (siehe Elfe 1976, 383). Goetz' wurde 1940 dafür angefragt. Als Grund für das Scheitern des Projekts wird bei Elfe «Goetz' mangelnde Kenntnis der englischen Sprache» genannt (ebd.). Durch seine Übersetzungen von Cowards Stücken und den Aufenthalt in den USA werden sich seine Sprachkenntnisse verbessert haben.

Elfes Statement kann so nicht aufrechterhalten werden. Indem Goetz eigene Stücke ins Englische⁴¹ und den Briten Coward in die deutsche Sprache übersetzte, leistete er durchaus seinen Beitrag zu einer kulturellen Vermittlung zwischen einer deutsch- und englischsprachigen Gemeinschaft. In seinen Werken kritisiert Goetz jedenfalls nicht in erster Linie *die Amerikaner* (auch wenn er einzelne Vertreter typenhaft schildert), sondern einige Vertreter des Hollywood-Managements werden kritisch vorgeführt, etwa in der metatheatralen Aussage: «Ihr Europäer versteht Hollywood nicht. Wir haben keine Mission, sondern wir haben ein Geschäft, eine Fabrikation!» (Bärengeschichte: 1020). Aufgezeigt wird in *Nichts Neues aus Hollywood* und *Die Bärengeschichte* das Ringen um die Gunst eines Massenpublikums mit allem Mitteln – ein Phänomen, das zu dieser Zeit auch in den europäischen Boulevardtheatern Einzug hält (vgl. Corvin 1989, 107-113). Goetz stellt in seinen Stücken jedoch ebenfalls fähige Amerikaner dar, welche für Hollywood arbeiten, etwa Rex Rexion, Goetz' Pendant auf der Bühne.

In *Nichts Neues aus Hollywood* werden zudem insgesamt versöhnlichere Töne angeschlagen: So sind die Hauptdarsteller Clifford und Gwendolyn – er amerikanischer Drehbuchautor und sie Filmschauspielerin – in diesem Stück durchaus als Sympathieträger des Publikums konzipiert, obschon sie nicht das Charisma einer Agda, eines Peer Bille oder eines Dr. med. Hiob Prätorius besitzen. Und Clifford, die Figur, welche in *Nichts Neues aus Hollywood* gewissermaßen als Verfasser von Goetz' eigenem Filmdrehbuch auftritt, ist nicht etwa Europäer, sondern selbst Amerikaner – jedoch einer, der unter dem Hollywood-Management leidet und in diesem Sinne Parallelen zu Goetz aufweist. Es gilt aber zu betonen, dass sich die Bühnenfiguren, etwa Clifford und seine Partnerin, trotz allem nicht von Hollywood abwenden wie Goetz das getan hat, da ihre Leidenschaft für den Film größer ist als ihre Vorbehalte (siehe unten). Dies wird ins Komische gewendet, indem etwa Gwendolyn ihren ins Auge gefassten Rücktritt zuerst mit den Worten kommentiert: «Aufhören! Und stelle dir vor, weniger Einkommen versteuern zu müssen» (Nichts Neues: III, 938). Shakespeares *Hamlet* anzitierend (vgl. Hamlet: I, 288) bestätigt Clifford schließlich in seinem Epilog *ad spectatores* den Vorsatz, seiner Arbeit in Hollywood treu zu bleiben und weiterhin «Manuskripte schreiben» zu wollen (ebd., 944).

Aufgrund der Tatsache, dass Goetz einigen Figuren Aussagen in den Mund legt, die teilweise scharfe Kritik am Hollywood-Filmbusiness üben, kann ihm meines Erach-

⁴¹ Es waren dies *Hokuspokus* und *Dr. med. Hiob Prätorius* (vgl. Elfe 1976, 384), außerdem *Ein Haus in Montevideo*.

tens nicht unterstellt werden, er wolle insgesamt ein negatives Amerika-Bild zementieren, wie dies Elfe andeutet. Denn es handelt sich bei seinen Stücken um Satire. Clifford sagt im Stück *Nichts Neues aus Hollywood* ironisch zu Puffeisen:

Hoffentlich haben Sie das Talent zu parodieren, denn das ist die einzige Möglichkeit, über Hollywood zu schreiben. Ich hoffe, Sie verwechseln Hollywood nicht mit Amerika! Hollywood ist für Amerika, was der Lunapark für Berlin war. Ein phantastisches Land braucht einen phantastischen Kindergarten.
(Nichts Neues: I, 868)

Hier macht Goetz zudem klar, dass er nicht beabsichtigt, Hollywood mit den gesamten Vereinigten Staaten gleichzusetzen. Seine Kritik der Filmwelt mag etwas schärfer ausfallen als in früheren Stücken oder in vergleichbaren Szenen bei Guitry (siehe unten). Trotzdem belegt auch Elfes Argument, in Goetz' Gesamtwerk kämen Superlative nicht nur in satirischer Absicht, sondern durchaus ernstgemeint vor, nicht die von ihm geäußerte Behauptung, dass Goetz kein «Mittler zwischen zwei Kulturen [...] sein» wolle (Elfe 1976, 389). Denn der Einakter *Bärengeschichte*, bindet dem Leser, wie im Titel angedeutet, einen Bären auf, auch wenn sich im Stück ein Film tatsächlich um einen Bären dreht. Goetz' satirische Absicht geht auch aus dem Untertitel von *Nichts Neues aus Hollywood, ein vergeblicher Versuch zu übertreiben in drei Akten*, deutlich hervor (vgl. *Paratext*, Nichts Neues, 845). Dennoch deutet das Adjektiv an, dass die vermeintliche Übertreibung einen wahren Kern beinhaltet. Im Stück *Nichts Neues aus Hollywood* ist metaliterarisch die Rede von einer «Parodie auf Hollywood, die mir schon lange im Kopf spukt» (Nichts Neues: III, 938). Als eine solche Parodie kann das Bühnenwerk verstanden werden.

Obwohl Goetz, Guitry und Coward mit dem Aufkommen des Kinos vermehrt eigene Filme drehen, geben sie dem Theater weiterhin den Vorzug. «Sacha Guitry [...] considère que le seul spectacle qui, dans les faits, soit un art, c'est le théâtre» (Simsolo 1988, 46). Es muss bedacht werden, dass das Kino eine immer größere Konkurrenz zum Boulevardtheater darstellt, was die Boulevardautoren vermutlich dazu bewegt, sich auch dem Kino zuzuwenden.

Erstaunlicherweise finden sich bei Guitry, nämlich in seinem Einakter *Villa à vendre* (1931),⁴² rund 20 Jahre früher Aussagen zu Hollywood, die denen von Goetz teilweise vergleichbar sind, dies, obschon Guitry nicht in Hollywood tätig war. Im Stück geht es vordergründig um den Verkauf einer Villa, jedoch auch um die Begegnung mit einer Amerikanerin als Vertreterin Hollywoods, «Mrs Al Schmith [sic]»⁴³ was sich auch in ihren englischen Ausdrücken zeigt (vgl. *Villa à vendre*, 263). Hollywood (oder allge-

⁴² Datierung nach: *Paratext*: *Villa à vendre*, 247.

⁴³ Die unübliche Schreibung des Namens wird übernommen.

mein der Film auf der Bühne) wird bei Guitry nur gerade in diesem Stück thematisiert, wobei gewisse inhaltliche Übereinstimmungen mit Goetz' Ansichten umso bezeichnender sind:⁴⁴

Mrs Al Schmith : Tout de même, c'est curieux que vous ne cherchiez pas à nous copier davantage.

Gaston : Ce n'est jamais très bien une copie. On ne pourrait que vous imiter. Or une imitation, c'est une caricature. Nous sommes tellement différents, pensez donc ! Les Européens vont en Amérique pour gagner de l'argent – Les Américains viennent en Europe pour le dépenser !

Mrs Al Schmith : Vous devriez tout de même apprendre à faire les affaires.

(Villa à vendre, 265)

Goetz kritisiert die Amerikaner in seinem Stück dafür, dass sie die gleiche Idee mehrmals wiederaufnehmen. Er lässt seine Figur auf der Bühne in amerikanischen Produktionen pauschal fehlende Originalität konstatieren. Bei Guitry stellt indessen eine amerikanische Vertreterin der Filmindustrie die Frage, warum das europäische Kino sich nicht stärker am erfolgreichen amerikanischen orientiere. Ohne Zweifel betrachtet die (überzeichnet dargestellte) Mrs Al Schmith die Hollywood-Filmindustrie als dem europäischen Kino überlegen (vgl. ebd.). Dass das amerikanische Kino kommerzieller organisiert ist, deutet ihre letzte Replik an, die Franzosen müssten lernen, businessorientierter zu denken (ein Aspekt, der auch bei Goetz thematisiert wird). Die reiche Amerikanerin will einen Film drehen und sucht ein Gelände «pour être près du Paramount» (ebd., 264). Mit der Aussage «Yes. I am a star!» (ebd.) entpuppt sich eher als bekannte Schauspielerin denn als Filmregisseurin. Guitry nutzt den Einakter nicht nur dafür, Hollywood zu thematisieren, sondern auch, um humoristisch Unterschiede zwischen dem amerikanischen und französischen Kulturverständnis anzusprechen:⁴⁵

Mrs Al Schmith : Comme vous aimez vos parents, en Europe...

Gaston : Nous en avons depuis si longtemps.

Mrs Al Schmith : Oui, vous êtes bizarres. Vous pensez toujours au passé – nous pensons toujours à l'avenir...

Gaston : Chacun pense à ce qu'il a.

(Villa à vendre, 265)

Gaston deutet an, dass sich die Europäer stärker an der Tradition orientieren – was auf Guitry mit seiner Vorliebe für historische Stoffe in besonderem Maße zutrifft. Als traditionsbewusster, eher konservativ geltender Autor unterscheidet er sich sowohl in Bezug auf das Kino als auch auf das Theater von der hier geschilderten nordamerikanischen Art. Goetz wirft Hollywood-Filmschaffenden auf der Bühne vor, im Kino nichts Neues mehr zu erfinden: «Ihr ruht euch aus auf den Erfolgen eurer Väter» (Bärengeschichte,

⁴⁴ Hier wäre auch eine direkte Beeinflussung denkbar, denn Guitrys Stück wurde von der BBC unter dem Titel *Villa for Sale* (UK, 1938) verfilmt. Produktion: S. Harrison. Übersetzer: F. und V. Vernon.

⁴⁵ Noch an anderer Stelle macht sich die Amerikanerin über einen kulturellen Unterschied lustig: «Vous êtes une exception. Généralement, les Français ont besoin de consulter une dizaine de personnes avant de faire quelque chose» (Villa à vendre, 263).

1031; vgl. oben) Guitry indessen verweist durch Gastons Aussage gerade auf die junge künstlerische Tradition in den USA hin. Er bezeichnet das Anknüpfen an die Vergangenheit als typisch für Europa, während er die Kultur der Amerikaner als zukunftsgerichtet wahrnimmt. Im Einakter *Villa à vendre* werden verschiedene Aspekte Hollywoods thematisiert: Einmal wird auf das Renommee und auf die Beliebtheit des Films hingewiesen. Der (Hollywood-)Film wird von Guitry 1931 als ein Medium beschrieben, das alle Bevölkerungsschichten zu erreichen und zu begeistern vermag, auch die Hausangestellte.

La bonne : Il faudrait que Madame ait la gentillesse de me permettre de m'absenter demain matin de neuf heures à midi...

Juliette : Comment, de neuf heures à midi ?

La bonne : On m'a demandé de tourner dans un film, dans le cinéma à Joinville, à côté...

Juliette : Vous allez faire du cinéma ?

La bonne : Oui, madame.

Juliette : Qu'est-ce que vous jouez ?

La bonne : Une bonne, madame. Ils aiment mieux prendre de vraies bonnes pour jouer les bonnes. Ils me donnent mille francs par matinée pour faire ça...

Juliette : Mille francs ? !

La bonne : Oui, madame. Alors Madame doit bien penser que ne gagnant que huit mille francs par mois chez Madame... il m'est difficile de refuser.

Juliette : Mille francs ! C'est inconcevable !

(*Villa à vendre*, 251)

Hier haben wir es einerseits mit der typischen Personenkonstellation eines Boulevardstücks zu tun, nämlich mit der Hausherrin und der Dienerin. Als Pointe lässt Guitry gerade die Hausangestellte in einem Film mitspielen, bei dem sie viel besser bezahlt wird als in ihrer sonstigen Anstellung. Die Aufstiegsmöglichkeiten und auch die Chancen auf Reichtum, die Hollywood erfolgreichen Schauspielern unabhängig ihrer Herkunft bieten kann, thematisiert Guitry auf humoristische Weise auf der Bühne. Der Handlungsort wird im Stück durch die Hausherrin eingeführt als «Nogent-sur-Marne... à deux pas de Joinville, le Los Angeles français» (ebd., 250). (Die sozialen Aufstiegsmöglichkeiten, die das amerikanische Filmbusiness bietet, werden zwanzig Jahre später auf ähnliche Weise in Cowards Stück *Relative Values* (1951) angesprochen). Bei Guitry erklärt die Hausangestellte:

Il ne faut surtout pas que Madame s' imagine que c'est mal vu dans le pays de faire du cinéma... tout le monde en fait. Madame ne l'a pas su, mais hier matin, le boucher n'a même pas ouvert sa boutique, il a tourné toute la matinée. Et, ce matin, les quatre sergents de la ville... on aurait pu les chercher... ils étaient en train de passer à tabac monsieur Michel Simon dans son nouveau film. Dans tout Nogent et dans tout Joinville, on ne s'occupe plus que de ça... Dame ! Ils payent cher !

(*Villa à vendre*, 252f.)

Guitry thematisiert, humoristisch überspitzt, die Filmindustrie in Frankreich. Er geht mit Michel Simon auch auf einen echten Film- und (Boulevard-)Schauspieler ein, verweist also auf die damalige Wirklichkeit außerhalb des Theaters. Die filmbegeisterte

Hausangestellte schwärmt im Stück: «Oh! Devenir une Greta Garbo» (ebd.) und spricht damit einen echten Star an. Ähnlich wie bei Coward in *Relative Values* (siehe oben, Kap. 11.2.2.) führt die Filmrolle der *bonne* dazu, dass die traditionelle Rollenverteilung innerhalb des Boulevard-Theaterstücks in Frage gestellt und ins Komische verdreht wird, wenn nämlich die Angestellte der Hausherrin folgenden Vorschlag macht:

La bonne : Ils ont besoin dans ce film-là d'une cuisinière aussi... et ils m'ont demandé de la leur procurer... et alors, comme tout à l'heure Madame disait que les temps étaient durs en ce moment... si Madame veut que je la fasse engager...

Juliette : Mais...

La bonne : Ça aiderait toujours un peu Madame... et d'autant plus que Madame a une tête très drôle...

Juliette : Je vous remercie.

La bonne : Supposons qu'ils prennent Madame pendant huit jours de suite... Ça ferait toujours huit mille francs... et Madame n'aurait pas à s'inquiéter... c'est rien du tout à faire... on verrait juste Madame éplucher les légumes et puis, un instant plus tard... On la verrait en train de faire une omelette... Je montrerai à Madame comment on s'y prend...

Juliette : Je vous remercie beaucoup de l'intention, mais grâce à Dieu, je n'en suis pas encore là, ma fille.

(Villa à vendre, 252)

In einer Art verkehrten Welt macht sich die ansonsten schlechtbezahlte Hausangestellte Sorgen um die finanzielle Situation ihrer Herrin (die tatsächlich ihre Villa verkaufen will), die *bonne* sieht ihre Herrin als ideale Besetzung für eine Rolle vor, die deren Stand nicht entspricht. Juliettes ausweichende Antwort deutet gewisse Vorbehalte von wohlhabenderen Schichten dem Filmbusiness gegenüber an, wie sie auch in Cowards Stück *Relative Values* von Seiten des Adels auszumachen sind (vgl. oben, Kap. 11.2.2.).

Wie in Bezug auf *Villa à vendre* angedeutet, sind Filmbezüge in Guitrys Bühnenwerk und auch bei Coward in den analysierten Stücken selten. Guitry drehte Goetz' Technik der Dreharbeiten auf dem Theater sozusagen um, indem er das Theater im Film darstellte (beispielsweise in der Verfilmung von *Le Comédien*; F, 1947). Dies trug ihm lange Zeit den Vorwurf ein, bei seinem filmischen Schaffen handle es sich lediglich um ein «Théâtre filmé» (Simsolo 1988, 10). Bekannte Regisseure wie Orson Welles und François Truffaut waren jedoch von den Qualitäten von Guitrys Filmen überzeugt (vgl. ebd.). In *Quand jouons-nous la comédie?* (1935) legt Guitry der *Duchesse de Touzac* folgende Aussage zum Kino in den Mund. (*Elle* bezeichnet die Darstellerin der Binnenoper Werther, *Lui* den Sänger des Werther.)

La duchesse : Tenez, voilà ce que les acteurs de cinéma ne peuvent pas connaître : la foule dans la rue !

Lui : Vous n'aimez pas le cinéma, madame ?

La duchesse : Je le déteste.

Elle : Pourquoi ?

La duchesse : Parce que les acteurs ne peuvent pas se tromper ! Adieu !

(*Et elle sort.*)
Elle : Curieuse créature !
(Quand jouons-nous... ? : Prologue, 70)

Hier wird noch einmal der Unterschied zwischen Kino und Theater betont: «Schauspieler können sich nicht irren» (vgl. ebd.). Guitry drückte dies auch mit folgendem Aphorismus aus: «*Au théâtre l'acteur joue, au cinéma il a joué*» (Keit 1999, 31)⁴⁶. Darin wird betont, dass das Gefilmte ein für allemal fixiert bleibt, während das Theater einen Improvisationsspielraum zulässt. Dieses Kapitel hat gezeigt, dass sich Goetz mit dem *Film auf dem Theater* am intensivsten auseinandergesetzt hat, obschon auch Guitry und Coward sich auf der Bühne zum Film geäußert haben. Verschiedene Theaterstücke von Goetz, Guitry und Coward sind verfilmt worden. Goetz scheint nach einigen enttäuschenden Erlebnissen mit Hollywood den Wunsch gehabt zu haben, das Hollywood-Filmbusiness auch auf der Bühne zu thematisieren und zu parodieren.⁴⁷

⁴⁶ Hervorhebung bei Keit 1999, 31.

⁴⁷ Um dem in dieser Arbeit mit Absicht vernachlässigten Aspekt des Kinos dennoch – zumindest ansatzweise – Rechnung zu tragen, wird an dieser Stelle auf Verfilmungen der behandelten metatheatralen Theaterstücke verwiesen. Diese Zusammenstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Auf Hörspiele, von denen es zu Goetz' Stücken einige gibt, die jedoch nur noch schwer zugänglich sind, wird nicht eingegangen. (Die Titel der Theaterstücke, auf die sie sich die Verfilmungen stützen, sind im Folgenden durch Fettdruck typographisch hervorgehoben). Die Verfilmungen geben Aufschluss über die Wiederaufnahme und internationale Verbreitung des metatheatralen Stoffes.

Folgende Verfilmungen von Werken Guitrys liegen vor, die Angaben zu Guitry erfolgen, sofern nicht anders angegeben, gemäß der *Filmographie* bei Simsolo 1988, 169-173 und gemäß IMDb (=International Movie Database [o.V.] (2013)).

The Lover of Camille (1924). Regie: H. Beaumont. Drehbuch D. Farnum. Nach dem Theaterstück **Deburau** von S. Guitry. U.S.A: Warner Brothers Pictures. Stummfilm. (vgl. Simsolo 1988, 169). *Deburau* (1951): Regie/Hauptrolle: S. Guitry. Nach dem Theaterstück **Deburau** von S. Guitry. Produzent: R. Borderie. F: Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique (CICC). (Vgl. ebd. 172).

Le Comédien (1948), Regie/Hauptrolle: S. Guitry. Nach dem Theaterstück **Le Comédien** von S. Guitry. Produzent: J. Mugeli. F: Union Cinématographique Lyonnaise (UCIL). (vgl. Simsolo 1988, 172). *Le Comédien* (F, 1976). Regie: J. Hubert Nach dem Theaterstück **Le Comédien** von S. Guitry. [TV-Verfilmung]. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0379221/maindetails>> (22.05.2013). *Le Comédien* (1996). Regie: G. Lautner. TV-Verfilmung nach dem Theaterstück **Le Comédien** von S. Guitry. F: Gaumont/Columbia TriStar Home Video (GCTHV). Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0213573/fullcredits#cast>> (22.05.2013). *Le Comédien* (1997). Regie: Ch. de Chalonge. Mit Ch. Aznavour als *Monsieur Maillard*. Produzenten: B. Dagmane/D. Toscan du Plantier. Nach dem Theaterstück **Le Comédien** von S. Guitry. F: Société Française de Production (SFP). Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://akas.imdb.com/title/tt0231383/>> (22.05.2013).

Toâ (1949). Regie: S. Guitry. Produktionsdirektor: Ch. Méré. Nach dem Theaterstück **Toâ** von S. Guitry. Verleih: Comptoir Français du Film (CFF). F: Les Films Minerva (vgl. Simsolo 1988, 172). Folgende Stücke werden im Rahmen der TV-Reihe *Si Guitry m'était conté* (F, 1989/90), auf die Leinwand gebracht: **Toâ** und **Villa à Vendre**. Nach den gleichnamigen Theaterstücken von S. Guitry. Drehbuch der Serie: H. Duvernois/M. Fagadau Vgl. [Onlinefassungen]. URL:<<http://www.imdb.com/title/tt0700199/>>; <<http://www.imdb.com/title/tt0700200/>> (beide: 22.05.2013). Zu **Villa à vendre** gibt es bereits eine frühere TV-Verfilmung auf Englisch mit Rex Harrison, die auch Goetz und Coward gekannt haben könnten: *Villa for Sale* (1938). Produktion: S. Harrison. Übersetzer: F. und V. Vernon. UK: BBC. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0262100/?ref_=fn_al_tt_2> (22.05.2013).

Teile aus Guitrys Theaterstück **Les Desseins de la Providence** sowie aus dem (in dieser Arbeit nicht behandelten) Werk *Mon double et ma moitié* sind außerdem in den folgenden Film eingeflossen – Hinweis gemäß [Onlinefassung]. URL: <<http://robysavia.chez.com/frete.html>> (22.05.2013): *Je l'ai été trois fois* (1952). Regie: S. Guitry. Drehbuch: S. Guitry. Produzent: P. Wagner. F: Gaumont et al.. [Onlinefassung]. URL: <<http://akas.imdb.com/title/tt0044766/fullcredits#cast>> (22.05.2013). Im Rahmen einer Fernseh-

Serie unter dem Titel *Si Guitry m'était conté* wird das Stück wiederaufgegriffen: *Les Desseins de la Providence* (1990). Regie: Y.-A. Hubert. Nach S. Guitrys Theaterstück **Les Desseins de la Providence** F: Anabase /France3. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0759263/fullcredits#cast>> (22.05.2013).

Von Guitrys Stück, das zu Beginn *ad spectatores* gerichtet ist, liegen drei Verfilmungen auf Deutsch (!) vor unter dem Titel: *Nicht zuhören, meine Damen* (1954). Regie: F. Umgelter/F. Remond. Nach Guitrys Theaterstück **N'écoutez pas, mesdames**. BRD: Fritz-Remond Bühne Frankfurt/Hessischer Rundfunk (HR). Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://akas.imdb.com/title/tt1584722/>> (22.05.2013). *Nicht zuhören, meine Damen* (1962). Regie: W. Glück. Drehbuch: W. Glück. Engl. Adaptation: G. Bolton. Nach Guitrys Theaterstück **N'écoutez pas, mesdames**. BRD/A: SDR/ORF. *Nicht zuhören, meine Damen* (1968). Regie: K. Wagner/F. Remond. Nach Guitrys Theaterstück **N'écoutez pas, mesdames**. BRD: Hessischer Rundfunk (HR) / Kleines Theater am Zoo Frankfurt. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.de/title/tt1464275/maindetails>> (22.05.2013).

Im Rahmen der TV-Reihe *Au théâtre ce soir* erschienen *Courteline au travail* & *Boubouroche* (1985). Regie: P. Saggah. Nach dem Theaterstück **Courteline au travail** von S. Guitry und *Boubouroche* von G. Courteline. F: Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF)/TF1. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0815336/fullcredits#cast>> (22.05.2013).

An Guitrys Vorlage, die nie aufgeführt oder verfilmt wurde, orientiert sich die frz. Neuverfilmung mit F. Lucchini in der Hauptrolle: *Beaumarchais – L'insolent* (1996). Regie: E. Molinaro. Drehbuch: J.-C. Brisville/E. Molinaro. Nach dem unveröffentlichten Theaterstück **Beaumarchais** von S. Guitry. Produktion: L. Bruce et al.. F: Canal+ etc. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0115638/maindetails>> (22.05.2013).

Auch von Goetz' metatheatralen Stücken wurde ein Großteil verfilmt. Eine Übersicht über Goetz' Filme gibt Hermann (2009, 142-144). Erstaunlich ist die große Anzahl von Neuverfilmungen, die auch noch nach Goetz' Tod entstanden sind.

Hokuspokus (1930), Regie: G. Ucicky, Drehbuch: W. Reisch. D: Universum Film (UFA). Dt. Titel auch «*Der Prozeß der Kitty Kellermann*». Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0020982/>> (22.05.2013). Ebenfalls 1930 erstellte Ucicky in Deutschland eine engl. Fassung des Stücks, Titel: *The temporary widow*. [Onlinefassung]. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0021458/?ref_=tt_trv_cnn> (22.05.2013). Ohne das Vor- und Nachspiel erschien der Film **Hokuspokus** (1953), Regie: K. Hoffmann. Drehbuch und Hauptrolle: C. Goetz, nach dem gleichnamigen Theaterstück (Neufassung) von C. Goetz. BRD: Domnick Filmproduktion (DFP). Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0045880/>> (22.05.2013). Später folgte die Verfilmung mit Heinz Rühmann: *Hokuspokus oder: Wie lasse ich meinen Mann verschwinden...?* (1965/66). Regie: K. Hoffmann. Nach der Neufassung von **Hokuspokus** von C. Goetz. BRD: Domnick Filmproduktion (DFP). Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0059276/>> (22.05.2013).

Frauenarzt Dr. Prätorius (1949/50). Regie und Drehbuch: C. Goetz/P. Gillmann. Hauptrolle C. Goetz. Nach dem Theaterstück **Dr. med. Hiob Prätorius** von C. Goetz. BRD: Domnick Filmproduktion (DFP). Von diesem Stück existiert eine Hollywood-Version mit Cary Grant unter dem Titel: *People will talk* (1951). Regie: J. L. Mankiewicz. Nach dem Theaterstück **Dr. med. Hiob Prätorius** von C. Goetz. USA: Twentieth Century Fox Corporation. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0043915/>> (22.05.2013). Siehe Elfe 1976, 389ff.. Nach Goetz' Vorlage wurden zwei TV-Verfilmungen unter dem Originaltitel produziert: **Dr. med. Hiob Prätorius** (BRD 1958). Regie: P. Verhoeven. Und **Dr. med. Hiob Prätorius** (DDR, 1960). Regie L. Bellag (Vgl. Hermann 2009, 143). Es liegt eine weitere Verfilmung mit Heinz Rühmann und Liselotte Pulver vor: **Dr. med. Hiob Prätorius** (1965). Regie: K. Hoffmann. BRD: Domnick Filmproduktion (DFP).

Ebenfalls nach Goetz' Tod verfilmt wurde: **Der Lampenschirm** (DDR, 1961). Regie: H.-J. Mertens (vgl. Hermann 2009, 143). Unter der Regie von R. Trösch (DDR, 1969) entstand eine weitere Filmversion von **Der Lampenschirm** (vgl. Hermann 2009, 144). In Österreich wurde **Der Lügner und die Nonne** unter der Regie von R. Thiele (A, 1967) verfilmt. Vorlage: C. Goetz. Drehbuch: J. Czech. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0061930/>> (22.05.2013).

Die in dieser Arbeit aufgrund einzelner metatheatraler Passagen nur kurz erwähnten Stücke **Minna Magdalena** und **Ingeborg** wurden nach Goetz' Vorlage als TV-Film produziert: *Minna Magdalena* (BRD, 1953). Regie von H. Fahrenburg. *Ingeborg* (BRD, 1954). Regie W. Völger. (Vgl. Hermann 2009, 143). **Minna Magdalena** (DDR, 1954) Regie: P. Lewitt. (Vgl. ebd.) Es existiert auch eine Produktion von **Minna Magdalena** (1958) in Schweizer Dialekt. Regie: K. Wilhelm. CH: Weinlandbühne Zürich (vgl. ebd.). Als TV-Episodenfilm unter dem Titel *Er-Goetz-liches* (BRD, 1983/84) wurden **Der Hund im Hirn**, *Lobengrin*, *der Mörder* und **Minna Magdalena** verfilmt. Regie: H.-J. Tögel. (Vgl. ebd.). Von **Ingeborg** (1960) entstand eine neue Verfilmung. Regie: W. Liebeneiner. Drehbuch: W. Esser/C. Goetz. BRD: Roxy

Film (vgl. Hermann 2009, 143), vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0137838/>> (22.05.2013). Ein weiterer TV-Film nach Goetz' Vorlage von **Ingeborg** (DDR, 1966) entstand unter der Regie von P. Borgelt (vgl. Hermann 2009, 143). In einer späteren Fernsehverfilmung von **Ingeborg** (BRD, 1981) führte Valérie von Martens Regie. (vgl. ebd., 144).

Als *Filmdarsteller* hat Coward in wenigen der hier vorgestellten metatheatralen Filme, die sich auf seine Stücke stützen, mitgespielt. (Nur!) als Erzähler wirkte er etwa im vom ihm mitproduzierten Film **Blithe Spirit** (1945), Regie: D. Lean. UK: Two Cities Film. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0038363/>> (22.05.2013). Als Darsteller von Charles Condomine spielte Coward in einer ebenfalls von ihm geleiteten amerikanischen TV-Verfilmung unter dem Originaltitel **Blithe Spirit** (1956) mit. Hauptrolle und Regie: N. Coward. USA: Ford Star Jubilee-Verfilmung (TV-Series). Alle Angaben zu Cowards Filmen folgen, sofern nicht anders angegeben, den folgenden Seiten: [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0002021/>> (22.05.2013). [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0002021/#Writer>> (22.05.2013) und [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013). Es gibt zahlreiche Produktionen von *Blithe Spirit*, zu nennen ist etwa die TV-Episode unter der Direktion von J. Kemp-Welch (UK, 1962). (Zum selben Stoff wurde auch eine spanischsprachige TV-Serie produziert: *Un espíritu burlón* (1970). E: Estudio1. Später folgte eine französische Adaptation unter dem Titel *Jeu d'esprit* (F, 1974), Regie F. Goldoas. Ebenfalls liegt eine Fernsehverfilmung vor: **Blithe Spirit** (USA, 1966). Regie: G. Schaefer. C. Goetz war zuständig für die Adaptation der TV-Serie *Geisterkomödie* (BRD, 1962), Regie: O. Tausig. Ebenfalls auf Deutsch wurde der Stoff als TV-Musical übertragen, nämlich unter dem Titel *Oh, diese Geister* (D, 1966). Regie: T. Kolmann. Der Deutsche Fernsehfunk (DFF) produzierte zum selben Stoff einen TV-Film unter dem Titel *Geisterkomödie* (DDR, 1966). Dasselbe Stück war zuvor bereits in Österreich als Fernsehfilm umgesetzt worden, nämlich unter dem Titel *Geisterkomödie – eine unwahrscheinliche Komödie* (A, 1965). Regie R. Kutscher. Die Noël Coward Society erwähnt Fernseh-Produktionen von 1946, 1948, 1956, 1964 und 1966.

Als Fernsehverfilmungen liegen vor: **Star Quality** (1968). Regie G. Verney. Vorlage: N. Coward (Story). Adaptation: W. Marchant. UK: ITV Playhouse. Und: **Star Quality** (1985). Regie A. Dossor. Vorlage: N. Coward (Story). Drehbuch: S. Price.

Relative Values wurde als deutsche Fernsehverfilmung unter dem Titel *Wechselkurs der Liebe* (D, 1966) auf die Leinwand gebracht. Regie G. Klingenberg. Eine französische TV-Verfilmung trägt den Titel *Félicité* (F, 1974). Reihe: Au théâtre ce soir. Regie: G. Folgoas. Im Jahre 2000 wurde das Stück mit Colin Firth (in der Rolle von *Peter Ingleton*) verfilmt: *Relative Values* (UK, 2000). Regie: E. Styles. Vgl. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0210943/>> (22.05.2013).

Von **Hay Fever** existieren Schwarzweißfilme, einen von der BBC produzierten (UK, 1938), Produzent: R. Smith, und einen Fernsehfilm von der NBC (USA, 1939). Regie: E. Sobol. Als Fernsehverfilmung liegen ebenfalls vor: **Hay Fever** (UK 1968). BBC Play of the Month. Regie J. Gorrie. **Hay Fever** (1985) Regie C. Messina. (Die Noël Coward Society (2001) erwähnt zusätzliche TV-Produktionen von 1960 und 1968.) Von **Hay Fever** gibt es eine französische Adaptation unter dem Titel *Week-end* (F, 1976), Regie: P. Saggah (nicht zu verwechseln mit Godards Film unter diesem Titel) – der Fernsehfilm stützt sich auf eine Übersetzung des Theaterstücks von A. Méry und A. Bibesco, die bereits 1928 erschien und aufgeführt wurde. Ebenfalls gibt es eine belgische Fernseh-Adaptation unter dem Titel *Hooikoorts* (B, 1966).

Von **Present Laughter** gibt es folgende Verfilmungen als TV-Serie: (UK, 1968, ITV Play of the Week), Regie: G. Fleming. **Present Laughter** (UK, 1964, ITV Play of the Week). Regie: J. Kemp-Welch. Auf Finnisch wurde der Stoff verfilmt unter dem Titel *Minkä minulle voitte* (FIN, 1961), Regie: M. Himberg. Eine deutsche Produktion des Stoffs trug den Titel *Amouren*, Regie: R. von Sydow (BRD, 1964).

Von **Cavalcade** gibt es eine Verfilmung von F. Lloyd (USA, 1933) und die gleichnamige Produktion von The 20th Century-Fox (USA, 1955). Regie: L. Allen.

Design for Living wurde von E. Lubitsch verfilmt (USA, 1933) – auf Deutsch trug der Film auch den Titel *Amor am Scheidewege*. Als Fernsehfilm liegt vor: **Design for living** (BBC Play of the Month, 1979). Regie Ph. Savile. Zum Musical **Waiting in the Wings** von Coward liegt meines Wissens keine Verfilmung vor.

12. Zusammenfassung und Schlussbemerkungen

12.1. Nichts Neues im Boulevardtheater?

Et dam', faut bien qu'un jour
La comédie finisse !
Quand on a bien joué son rôle,
Et que l'on n'a plus rien à dire
Il faut bien, n'est-pas, qu'on baisse le rideau.
(Son père et lui: 3, 83)

Jules Renard disait que tout auteur dramatique était responsable de ses actes –
et je me permettrai d'ajouter : surtout du dernier acte.
(Guitry (1974): Actes répréhensibles. In: Théâtre, je t'adore, 183)

C'est *avant* le dernier acte que le public se demande « comment ça finira ».
C'est *après* le dernier acte que, moi, souvent je me le demande avec inquiétude !
(Guitry (1974): Actes répréhensibles. In: Théâtre, je t'adore, 184)

Schoell kommt in seiner Publikation *Die französische Komödie* auch angesichts von Guitrys Stücken, und dies gerade im Kapitel *Komödie als Metatheater*, zum folgenden Schluss: «Wir sehen, wie angedeutet, wenig Neuerung im Unterhaltungstheater» (Schoell 1983, 220). In Bezug auf das Boulevardtheater wurde zuvor betont: «An Spannung, Phantasie, Situationskomik und Komplexität der Verwicklung geht auch kein späterer Boulevardautor über die besten Stücke Feydeaus hinaus (Schoell 1983, 198) «Wir werden daher nur einige wenige Stücke stellvertretend vorstellen» (ebd., 220). Für Guitrys Generation stellt Schoell also in Bezug auf die Gattung wenig Entwicklung und Innovation fest. Diese Aussage ist nicht haltbar. Hinsichtlich der von ihm vorher aufgestellten Annahme für das Boulevardtheater: «Hier ist nicht viel Neuerung zu erwarten, und es besteht keine Notwendigkeit, viele Autoren zu nennen oder gar zu analysieren» (ebd., 219), mag diese Schlussfolgerung, die Schoell sozusagen als *Self-fulfilling Prophecy* formuliert hat, wenig erstaunen angesichts dessen, dass anscheinend von einer genauen Analyse der entsprechenden Boulevardstücke von vornherein abgesehen wurde.¹ Seine Aussagen überraschen im Lichte der Ergebnisse der vorliegenden Studie: Kann doch die Metatheatralität, die Goetz, Guitry und Coward in ihre Boulevardstücke einfließen lassen, für die Gattung durchaus als innovativer Aspekt betrachtet werden, der für auf ungewohnte Weise für «Spannung, Phantasie, Situationskomik und Komplexität der Verwicklung» sorgt (vgl. Schoell 1983, 198, vgl. oben).

Schoell jedoch bringt sein Erstaunen über Stücke eines anderen Boulevardautors, nämlich Roussins, zum Ausdruck, da diese nämlich metatheatrale Formen aufweisen:

Wo das Unterhaltungstheater noch dazulernen konnte, war im Bereich der Mischung der Theaterwelt mit der Wirklichkeit. Theater im Theater gehört zur Komödientradition, aber es scheint, daß erst in unserem Jahrhundert, erst in der Zeit nach Pirandello auch das Unterhal-

¹ Huber zitiert eine ähnlich abwertende Aussage zum Boulevardtheater bei Helmut Prang (1968): Geschichte des Lustspiels. Von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart, 346 (vgl. Huber 1985, 11).

tungstheater in den Sog dieser Bewußtmachung des Theaters, des ständigen Sprungs von der fiktiven in die wirkliche Welt, gerät, zum Metatheater in diesem Sinn wird.

Vielleicht verwundert das Auftreten dieser Struktur bei so bewußten Experimentierern wie Cocteau oder Anouilh nicht, bei einem Autor der schematischen Kunst wie Roussin muß es schon überraschen. Seine Komödie *Bobosse* (1950) lebt daraus.

(Schoell 1983, 222)

Es erstaunt nun umso mehr, dass Schoell im Kapitel *Tradition und Avantgarde* u.a. zu Guitry zwar das «Theatermilieu»² als Konstante kurz erwähnt (vgl. ebd., 198), jedoch an keiner Stelle seines Kapitels *Komödie als Metatheater* näher auf Theater-im-Theater-Strukturen und metatheatrale Formen in Guitrys Stücken eingeht – zumal auch einige der bekannten und recht frühen Stücke Guitrys wie *Deburau* (1918) oder *Le Comédien* (1921) dazugehören.³ Dafür wird ein Stück Roussins erwähnt, das erst rund 25 Jahre nach der Pirandello-Mode entstanden ist. Guitry indessen wird von Schoell lediglich als «vielleicht der typischste Vertreter einer lebhaften und leichten, von keinerlei politischen und sozialen Umschwüngen berührten Unterhaltungskunst» bezeichnet (ebd., 220). Diese – ansonsten nicht unzutreffende – Charakterisierung greift jedoch zu kurz, sie trägt dem Aspekt der Metatheatralität bei Guitry in keiner Weise Rechnung.

Positiv ist dennoch zu bemerken, dass Schoell überhaupt auf Boulevardautoren eingeht, auch solche, die selbstreflexive Strukturen verwenden. Andererseits ist dies in einem der französischen Komödie gewidmeten Werk eigentlich auch zu erwarten. Schoell würdigt stellvertretend insbesondere André Roussin als «den größten lebenden Boulevardautor und [...] den vielseitigen Jean Anouilh» (ebd.). Anouilh ist für Schoell der «direkteste Nachfolger Pirandellos in Frankreich auf dem Gebiet des Metatheaters» (ebd., 225). Guitry wird als Vertreter von Metatheatralität im Boulevardtheater übergangen. Dabei wurde selbst seine von Pirandello beeinflusste Komödie *Toâ*, die ein komplexes Verwirrspiel mit den Zuschauern treibt, bereits 1949 gespielt, also ein Jahr vor Roussins *Bobosse*. Gerade zu der von Schoell explizit erwähnten Theater-im-Theater-Tradition (vgl. Schoell 1983, 222) gehören viele Stücke Guitrys, von denen manche lange vor den 1940er Jahren aufgeführt wurden und in diesem Zusammenhang hätten erwähnt werden müssen, etwa *La Prise de Berg-op-Zoom* (1912 mit einem angedeuteten Binnentheaterstück und *Deburau* (1918) mit einer Pantomime als Theatereinlage, um nur zwei Beispiele zu nennen. Nun könnten mit Schoells Metapher «des ständigen Sprungs

² Solche Fälle können als «*thematisches Metadrama*» bezeichnet werden (Vieweg-Marks 1989, 19; kursive Hervorh. M.H.). Auch Kowzan (2008) erachtet alleine schon die Darstellung von theatralem Personal auf der Bühne als metatheatral. Detailliert werden bei ihm verschiedene solcher Fälle im Kapitel *Gens du théâtre comme personnages scéniques* vorgestellt (vgl. Kowzan 2006, 241-332).

³ Dasselbe gilt für Achards Stücke, die zum Teil ebenfalls metaliterarische Aspekte aufweisen und früher als Roussins Komödie entstanden, etwa *Le Corsaire* (1938), das den Film mitthematisiert (vgl. Corvin 1989, 70).

von der fiktiven in die wirkliche Welt» (ebd., vgl. oben) paradoxe Formen, also Metalepsen mitgemeint sein – es bleibt indessen offen, inwieweit er damit nicht lediglich den Wechsel von der «Wirklichkeit» der Rahmenhandlung zur Binnenhandlung bezeichnet. Auch diesbezüglich soll erwähnt werden, dass bereits Guitrys Stück *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet* (1912) die Form der dramatischen Metalepse aufweist. Guitry verwendet also vor Pirandello Formen, die beispielsweise jenen Tiecks ähneln, und reiht sich damit (selbst-)bewusst in diese metatheatrale Tradition ein. Insofern erweist sich Schoells Einschätzung als falsch, das Boulevardtheater sei erst «in den 40er Jahren in die Phase der Selbstreflexion getreten» (Schoell 1983, 224; Schoell schreibt dazu: «schon in den 40er Jahren[...]», ebd.). Seine Beschreibung wird Guitry als Boulevardtheaterautor nicht gerecht, wenn er dessen Metatheatralität weitgehend ausklammert.

Das Theater im Boulevardtheater gilt indessen bekanntlich nicht nur Schoell, sondern auch Kowzan zu Lebzeiten Guitrys als «élément plutôt étranger aux stéréotypes boulevardiers» (Kowzan 1991, 230; vgl. Kowzan 2006, 41). Kowzan hat gerade auf das Ausnahmephänomen Guitry und die Fülle von metatheatralen Stücken hingewiesen, die dieser (neben einer größeren Menge von nicht metatheatralen Stücken) verfasst hat. Demgegenüber wird Guitry hinsichtlich der Metatheatralität in Komödien in Schoells Darstellung nahezu übersehen. Gerade im Vergleich zu Goetz und Coward fällt die große Anzahl metatheatraler Stücke bei Guitry ins Auge – wobei Guitrys Gesamtwerk insgesamt mehr als doppelt so viele Dramen umfasst wie jenes von Goetz und Coward, nämlich 124 aufgeführte (vgl. Bernard/Paucard, 13) und insgesamt rund 140 Bühnenwerke (vgl. Corvin 1989, 16).

12.2. Parallelen und Unterschiede im Umgang der Boulevardautoren mit metatheatralen Techniken und Theater im Theater

Nicht nur Guitry, auch Goetz und Coward haben – von der Forschung weitgehend unbeachtet – Formen von eigentlichem Theater im Theater und metatheatrale Techniken in ihren Stücken auf verschiedenartigste Weise eingesetzt und damit vielfältige Effekte bewirkt. Die in dieser Arbeit gestellte Frage nach Parallelen und Unterschieden zwischen den selbstreflexiven Stücken der drei Boulevardautoren – stets auf den Einsatz metatheatraler Techniken bezogen – soll hier zusammenfassend beantwortet werden.

Bei Goetz werden metatheatrale Aussagen vorwiegend im Rahmen der Vor- und Nachspiele gemacht. Gerade Vor- und Nachspiele kommen bei ihm oft einer eigentlichen aufgeführten Poetik des (Boulevard-)theaters gleich, während dies bei Guitry insbesondere auf Theaterproben zutrifft. Unter einer *aufgeführten Poetik* wird im umfassen-

den Sinne eine implizite oder explizite Anleitung zu gutem Theater verstanden (wobei die drei Boulevardautoren indessen intermedial auch den Film und das Musiktheater mitthematisieren). Sie beantwortet auf der Bühne die Frage, wie gutes oder mangelhaftes Theater zustande kommt oder woran es scheitert, indem bei Guitry, Goetz und Coward positive oder negative Figuren aus der Theaterwelt vorgeführt werden, also beispielsweise, wie in Kapitel 11 dargelegt, Bühnenautoren, Schauspieler, Regisseure, Theaterdirektoren und anderes -personal, aber auch Filmproduzenten oder -stars. Bei Goetz überwiegen, wie bei Coward, metatheatrale Formen, die der eingeschränkten Definition von Theater im Theater nicht entsprechen, aber dennoch Ähnlichkeiten damit aufweisen. Hierin ist eine Parallele zwischen den beiden Autoren zu sehen. Bei Guitry sind im Unterschied dazu eigentliche Theatereinlagen verhältnismäßig häufig, beispielsweise in Form von Aufführungen, Proben oder auch Stegreiftheatereinlagen, während diese bei Goetz und Coward seltener auftreten.

Eigentliche Theatereinlagen kommen nur in vier Goetz'schen Komödien vor: In seinem frühen Stück *Der Lampenschirm* (1911), ebenso in der einaktigen Komödien *Der Hahn im Korb* (1920)⁴ als (scheinbar) verfilmtes Theaterfragment auf der Bühne, in dem (zu Goetz' Lebzeiten wahrscheinlich nicht aufgeführten) Stück *Die Barcarole* (1963), das auch eine Stegreiftheatereinlage enthält, sowie in Goetz' Bearbeitung von *Der Raub der Sabinerinnen* (1955), wo das Theater im Theater bei Goetz' gezeigt wird (während es die Gebrüder von Schönthan nur andeuten).

Unter Cowards Stücken sind drei zu nennen, die eigentliche Theatereinlagen enthalten, nämlich *Hay Fever* (1925), *Cavalcade* (1931) sowie Luscombes Bühnenbearbeitung von *Star Quality* (2001). Da Cowards dem Stück zugrundeliegende Short Story eher wenige metatheatrale Hinweise zur Theatereinlage enthält, kann davon ausgegangen werden, dass die Ausgestaltung als Binnenstück eher Luscombe zuzuschreiben ist (vgl. *Star Quality* (I), 36); entsprechend wurde wenig darauf eingegangen und mehr auf metatheatrale Aspekte verwiesen. Bei Guitry kommen rund ein Dutzend eigentliche Theatereinlagen vor, welche der festgelegten Definition von Theater im Theater entsprechen und auf die hier nicht noch einmal eingegangen wird. In Stücken mit Theatereinlagen sind meistens inhaltliche Korrespondenzen zwischen Rahmen- und Binnenhandlung auszumachen. Diese Analogien – etwa zwischen Figuren oder inhaltlichen Aspekten – variieren von Komödie zu Komödie und von Autor zu Autor.

⁴ Datierung der Uraufführung von *Der Hahn im Korb* (1920, Berlin, Deutsches Künstlertheater) nach Knecht (vgl. 1970, 216). Davon abweichend datiert Goetz selbst das Werk auf 1919 (vgl. Goetz/von Martens 1962, 250).

Vor- und Nachspiele mit selbständigem Personal sind bei Guitry seltener zu beobachten als bei Goetz; bei Coward fehlen sie in den analysierten Stücken vollständig. Formale Überschneidungen weist diesbezüglich Guitrys Stück *Quand jouons-nous la comédie* auf, denn darin wird die rahmende Technik des Vor- und Nachspiels mit jener des Theaters im Theater verknüpft. In sein Vor- und Nachspiel ist nämlich ein eigentliches Binnentheater inklusive Rollenwechsel eingefügt. Deshalb wurde dies auch als eigentliches Theater im Theater behandelt. Zugleich handelt es sich bei der Binneneinlage um eine reale Oper, nämlich *Werther* von Massenet.

Auch bezüglich gattungsübergreifenden Verweisen auf das Musiktheater und punkto Musiktheatereinlagen sind bei den drei Boulevardautoren Parallelen und Unterschiede auszumachen. Unter Guitrys musikalischen Spieleinlagen findet sich neben *Werther* von Massenet beispielsweise die fiktive Operneinlage im Stück *Mariette ou comment on écrit l'histoire* (1928).⁵ Auch ein Musical Cowards weist eine Musiktheatereinlage auf, nämlich *Cavalcade*. Goetz verweist indessen vor allem durch intertextuelle und thematische Anspielungen auf die Operntradition, insbesondere im Einakter *Die Barcarole* (1963). Bei ihm fehlen jedoch längere, gespielte Musiktheatereinlagen,⁶ abgesehen von einer kurzen musikalischen Passage im Rahmen der Stegreiftheatereinlagen (vgl. unten Kap. 7.2.).⁷

Goetz beherrscht insbesondere in der Einaktertrilogie *Seifenblasen* eine virtuose Montagetechnik durch Verschachtelung und Intertextualität, die sich von jener bei Guitry und Coward unterscheidet, beispielsweise durch seine intertextuellen Anspielungen auf den *Hamlet*-Stoff. Dabei fallen mannigfache Korrespondenzen zwischen dem Vor- und Nachspiel sowie den dazwischen gezeigten Einaktern auf – speziell trifft dies auf *Die Barcarole*, den zweiten der drei Einakter zu, der Stegreiftheatereinlagen enthält und darüber hinaus im Zwischenakt von Shakespeares *Hamlet*-Drama abläuft, das akustisch eingespielt wird (und seinerseits metatheatral ist). Zudem orientiert sich der Aufbau der *Seifenblasen* an der Oper *Hoffmanns Erzählungen*, worauf *Die Barcarole* auch inhaltlich wiederum verweist. Am Beispiel der *Seifenblasen*-Reihe zeigt sich, dass Goetz' Vor- und Nachspiele zuweilen analoge Bezüge zum eingerahmten Bühnenwerk aufweisen wie eigentliche Theater-im-Theater-Stücke. So bestehen innerhalb der Serie der *Seifenblasen*,

⁵ Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, Mariette, 121.

⁶ Goetz verfasste indes in Zusammenarbeit mit Ralph Benatzky auch eine Operette, nämlich *Zirkus Aimée*, die aber gemäß Beschreibungen keine Theatereinlage aufweist.

⁷ Als Musikeinlage wird «Brüderchen, komm tanze mit mir» zitiert (Barcarole, 1011; Hervorhebung M.H.) – dieses heute allgemein bekannte Kinderlied stammt ursprünglich aus Humperdincks Kindermusical *Hänsel und Gretel*, auf das angespielt wird (vgl. Humperdinck: *Hänsel und Gretel*: 1, 18).

wie aufgezeigt, einige inhaltliche Parallelen zwischen dem Vorspiel und dem folgenden Einakter *Die Barcarole*.

Neben vergleichbaren Aspekten gibt es zwischen den drei Autoren also auch vielfältige Unterschiede. Zudem werden die metatheatralen Formen auch von ein und demselben Autor verschiedenartig angewendet. Hinsichtlich der analysierten Stücke erstaunt etwa Guitrys Virtuosität im Umgang mit paradoxen, metatheatralen Techniken. Vorgestellt wurden Fälle von nahezu schwindelerregender *Mise en abyme*, die etwa in seinem *Toâ* in Pirandelli'scher Manier zu einer Verunsicherung der Zuschauer bezüglich Schein und Sein führen und in denen die Grenzen zwischen Wirklichkeit, Rahmenhandlung und Binnenstück scheinbar verwischen. Metalepsen, bei denen auf paradoxe Weise dramatische Ebenen überschritten werden, treten vornehmlich bei Guitry auf. Eine paradoxe metatheatrale Form, nämlich die aporetische Ipsoreflexion, findet sich indessen auch bei Goetz, nämlich in seinem Stück *Der Lampenschirm* (1911). Es handelt sich dabei gleichzeitig um eine Metalepse. Dabei gilt es auch zu unterscheiden, «ob eine Metalepse lediglich durch die Rede [...] oder durch eine Handlung vollzogen wird» (Klimek 2010, 66).⁸ Beispielsweise im Stück *Der Lampenschirm* kommt die zweite Form vor, denn hier werden mehrere dramatische Ebenen angedeutet und überschritten. Bei Coward treten Metalepsen nur sehr vereinzelt und ausschließlich in der ersten Form auf, während scheinbar nur eine Dramenebene, nämlich die Rahmenhandlung vorhanden ist. Beispiele für dieses «metaleptische Motiv des Figurenwissens um die Fiktivität [...] der eigenen Welt» (ebd., 79) finden sich als metatheatrale Aussagen auf der Bühne sowohl bei Coward als auch bei Goetz und Guitry.

Bei allen drei Autoren kommen zudem metatheatrale Aussagen oder Theatermetaphern vor, die keine paradoxe Wirkung entfalten, jedoch die Illusion stören. Zudem enthalten Stücke von Goetz, Guitry und Coward auch noch eine weitere Art metatheatraler Formen, nämlich solche, die einer Theatereinlage in ihrer Form oder auch Funktion ähneln, ohne der Definition von Theater im Theater vollständig zu entsprechen.

12.3. Inhaltliche Parallelen

Trotz der thematischen Verschiedenheit konnten einzelne inhaltliche Parallelen zwischen den Stücken der drei Boulevardiers ausgemacht werden. Einzelne Aspekte wurden dabei weitgehend ausgeklammert, so wurde nur am Rande auf die Rachethematik verwiesen, die in mehreren der analysierten Stücke präsent ist. Insbesondere Schmeling

⁸ Klimek verweist auf Wolf 1993, 359-361.

hat auf diese als *Topos* zu bezeichnende Besonderheit metatheatraler Stücke hingewiesen (vgl. Schmeling 1977, 31). Dieser Thematik, auf die in der Arbeit nur sporadisch Bezug genommen wurde, in einem größeren Rahmen als in den hier analysierten Boulevardstücken nachzugehen, hätte den Rahmen dieser Studie gesprengt.

In den metatheatralen Boulevardstücken ist inhaltlich ebenso von Bedeutung, dass Goetz' Komödie *Hokuspokus* sowie Guitrys Stücke *L'Illusionniste*, *Deburau* und *Son père et lui* auf die Welt der Artisten und Unterhaltungskünstler anspielen, also auch auf den Zirkus – ebenso wie Goetz durch den Titel der Operette *Zirkus Aimée* (1932⁹), die im Rahmen dieser Arbeit nicht analysiert wurde. Nur bei Guitry wird außerdem ein Puppenspieler erwähnt.¹⁰ Die erwähnten Stücke verweisen inhaltlich auf die Anfänge des Boulevardtheaters – was man als «*thematisches Metadrama*» bezeichnen kann (Vieweg-Marks 1989, 19; kursive Hervorh. M.H.). Sie stellen Künstler in sehr einfachen Verhältnissen dar, ähnlich, wie dies für Strieses Truppe in *Der Raub der Sabinerinnen* gilt. Zugleich fließt bei Guitry mehr als bei Goetz und Coward eine historische Komponente ein. Indessen bezeichnet Coward zwar auch sein Theater durch metatheatrale Äußerungen explizit als *Unterhaltung*, etwa durch auf der Bühne inszenierte Aussagen wie: «[...] the entertainment's over» (Blithe Spirit: I, 33). Dabei geht er aber weder explizit auf die historischen Vorgänger des Boulevards ein wie Guitry, noch evoziert er den Zirkus als wiederkehrenden Topos wie Goetz in *Hokuspokus*. Vielmehr beleuchtet Coward das moderne Stardasein, ein Thema, das auch in die Stücke der anderen beiden Autoren zuweilen einfließt, bei ihnen jedoch insgesamt weniger präsent ist. Dieses Stardasein und Rollenspiel wird überraschenderweise auch bei Coward, in *Present Laughter* (1942), ganz punktuell, mit einer Zirkusmetapher beschrieben, nämlich in einer Aussage Joannas, die die Schauspielerfigur Garry beschreibt: «You are rather like a circus horse as a matter of fact! Prancing into the ring to be admired, jumping, with such assurance, through all the paper hoops» (Present Laughter: II, 192).¹¹

Bei Goetz hingegen können die Hinweise auf die Zirkuswelt als Statement der Bescheidenheit aufgefasst werden: Goetz lässt seine Figuren, gerade Peer Bille in *Hokuspokus*, bevorzugt als kleine Theaterleute auftreten, auf einer einfachen Bühne, nicht ei-

⁹ Datierung nach: Knecht 1970, 216. Das Stück entstand in Zusammenarbeit mit Ralph Benatzky. In Valérie von Martens (1963) Beschreibung deutet nichts auf eventuell darin enthaltene metatheatrale Elemente hin (vgl. Goetz/von Martens 1963, 67-70).

¹⁰ Dieses Element ist nicht neu in der Theater-im-Theater-Tradition, Schöpflin weist darauf hin, es finde sich bei Schnitzler in seinem Stück *Zum Großen Wurstel* (1906 gedruckt, vgl. Schöpflin 1993, 484), aber auch schon viel früher ist es anzutreffen «in Jonsons *Bartholomew Fair* [1614], Fieldings *The Author's Farve* [1729] und Tiecks *Prinz Zerbino* [1799]» (Schöpflin 1993, 484, zur Datierung vgl. ebd., 197, 201, 39; andere Hervorhebung bei Schöpflin, Kursivsetzung M.H.)

¹¹ Siehe oben, Kap. 10.3., (vgl.: Nach Afrika: II, 54).

nem dem Kommerz verschriebenen Theater. Wohl durfte ein solches Understatement auch beim Boulevardpublikum gut ankommen, obwohl Goetz' Theater durchaus größere Gewinne verzeichnete. Und wenn er doch kommerzielle Strukturen auf der Bühne zeigt, dann meistens, um sie zu parodieren (wie in Goetz' Stücken zum Filmbusiness, *Nichts Neues aus Hollywood* und *Die Bärengeschichte*). In seiner Neubearbeitung des Schwanks *Der Raub der Sabinerinnen* (1955), die sich auf die gleichnamige Vorlage der Brüder von Schönthan stützt, erinnert das Funktionieren der familiären Theatertruppe an das einer einfachen Zirkusfamilie, einer fahrenden Truppe, die nicht nur gemeinsam auftritt, sondern auch zusammen lebt.¹² Die Beschreibung der Truppe passt zur Welt der Zirkus- und Gauklerfamilien. Zudem hat Striese mit seiner Tirade Theatergeschichte geschrieben (vgl. die nachfolgenden Ausführungen von Kiermeier-Debre).

STRIESE: Ich b i n nicht Ihr lieber Striese! (*Fortfabrend*) Und was nun mein persönliches Institut anbelangt: es ist wahr, ich kann meinen Leuten fast gar keine Gagen zahlen, aber dafür l e i s t e n sie umso mehr! (*Fortfabrend*) Und was die menschlichen Eigenschaften meiner Mitglieder betrifft, so können Sie vor jedem einzelnen meiner Mitglieder den Hut ziehen bis auf die Erde. Mein erster Held ist nicht zu stolz, die Kartoffeln zu schälen, wenn meine Frau für die ganze Gesellschaft kocht. Und mein Jüngster kann gar nicht einschlafen, wenn ihn nicht der Intrigant, der gute Kerl, vorher eine Stunde lang in der Stube rumgetragen hat.

LEOPOLD: Ich wollte Sie nicht beleidigen.

STRIESE: Das können Sie gar nicht! Und was nun schliesslich meine Frau anbelangt: nicht nur dass sie das Kassenwesen besorgt, den Schauspielern die Haare brennt, in der Stadt die Requisiten und Möbel borgt und abends die grössten Rollen spielt – nein – sie hat trotz dieser Überbürdung noch Zeit gefunden, mich im Laufe der Jahre mit einer Schar lieblicher Kinder zu beschenken! D a s wird an einer S c h m i e r e geleistet! Und wenn S i e p e r s ö n l i c h, Herr Doktor, vielleicht auch kein Vertraun zu unserer Kunst haben, i c h p e r s ö n l i c h möchte mir ja auch nicht von Ihnen den Blinddarm rausnehmen lassen!

(*Raub der Sabinerinnen* (G): II, 96; masch. Bühnenmanuskript)¹³

In seiner Apologie gegenüber dem Arzt Leopold verteidigt Striese die «Schmiere» (ebd.). Er reagiert mit dieser Tirade auf Leopolds provozierenden, theatermetaphorischen Aus-

¹² Dies geht aus dem Original sogar noch stärker hervor, weil dort die *Familie* als verschworene Theatergemeinschaft explizit angesprochen wird; vgl. Fußnote unten, *Raub der Sabinerinnen* (Sch): II, 75)

¹³ Im Original lautet Strieses Aussage: «Schmierentheater! – Hören Sie, jetzt läuft mir die Galle über! Wissen Sie denn überhaupt, was eine Schmiere ist? Es ist wahr, wir ziehen von einem Ort zum andern; aber mein erhabener Kollege, der Herzog von Meiningen, machte es ja ebenso. – Es ist wahr, daß ich meinen Schauspielern fast gar keine Gage bezahlen kann, aber dafür leisten sie umso mehr. Da ist zum Beispiel mein erster Held – ein früherer Apotheker, – das ist ein Beleuchtungsinspektor, wie Sie ihn suchen können; mit Hilfe einer einzigen Petroleumlampe und einer roten Glasscheibe läßt Ihnen der die Sonne untergehen, daß es Ihnen nur so vor den Augen flimmert. Und dabei das Familienleben unter meinen Leuten! Meine Frau kocht für die ganze Gesellschaft, damit meine Sozietäre sich an Entbehrungen gewöhnen. Der Charakterspieler ist nicht zu stolz, die Kartoffeln zu schälen, und mein Jüngster kann gar nicht einschlafen, wenn nicht der Intrigant, der gute Kerl, ihn vorher eine Stunde lang in der Stube herumträgt. Und wie anhänglich mir die Leute sind. Meine jugendlich-naïve Liebhaberin ist nun bald achtzehn Jahre bei mir, sie denkt gar nicht daran, wegzugehen. Und was schließlich meine Frau anbelangt – nicht nur, daß sie das Kassenwesen besorgt, den Schauspielern die Haare brennt, in der Stadt die Requisiten zusammenborgt und abends die größten Rollen spielt, nein, sie hat trotz dieser Ueberbürdung im Laufe der Jahre noch Zeit gefunden, mich mit einer Schar lieblicher Kinder zu beschenken. Sehen Sie, Herr Doktor, das wird an einer Schmiere geleistet, und ich bin der Direktor! Empfehle mich!» (*Sabinerinnen* (Sch): II, 74f.)

ruf: «Wenn Sie Komödie spielen wollen, dann gehen Sie doch auf Ihr Schmierentheater!» (ebd., 94; vgl. Raub der Sabinerinnen (Sch): II, 75).¹⁴ Gesprochen wird in diesem Schwank über das Funktionieren eines Laientheaters, als solche sind auch viele Boulevardtruppen zu verstehen. Dies bildet grundsätzlich einen Kontrast zu Goetz' eigener, professioneller Schauspieltruppe – und deutet auch die Problematik an, diese Tirade Strieses auf eine Poetik hin auszulegen. Die Wichtigkeit des guten Zusammenspiels einer Theatertruppe, auch auf menschlicher Ebene, kann indes sicherlich auch als Anliegen Goetz' als Bearbeiter gelten. Außerdem stellt Strieses Laientheater als kleines Theater, das sich selber finanzieren muss, wie das Boulevardtheater einen Gegensatz zu staatlich subventionierten Theaterhäusern dar, die in der Regel ein klassisches Repertoire bzw. die E-Literatur bevorzugen.¹⁵ Mit dem Stück *Der Raub der Sabinerinnen* wurde die Tradition des metatheatralen Unterhaltungstheaters in neuerer Zeit sozusagen wiedereröffnet. Kiermeier-Debre deutet die Striese-Figur so:

In seinem unermüdlichen Eifer für die Kunst ist er, gerade indem er sich vergeblich abmüht, mehr als nur das Urbild eines schlechten Intendanten; er ist ein Gleichnis der Unzulänglichkeit, ein Gleichnis für alle unsere unzulänglichen Kunstanstrengungen [...]. Immer also wo Striese auftritt auf dem Theater [...] geht es um viel mehr als um Situationskomik. Es geht um das Theater, generell um die Kunst.
(Kiermeier-Debre 1989, 181)

12.4 Die Komik metatheatraler Formen

An vielen Beispielen bei Goetz, Guitry und Coward konnte aufgezeigt werden, wie durch metatheatrale Formen Komik erzeugt wird. Beispielsweise sorgen Metalepsen und auch andere metatheatrale Formen in der Regel für einen Überraschungseffekt beim Publikum, der auch komisch wirkt. Ein besonderes Augenmerk wurde bei der Analyse der metatheatralen Stücke auf Parodien gerichtet. Zu nennen sind Bühnenwerke, welche die (Musik-)Theatertradition und (vorwiegend bei Goetz) den Film parodieren und dadurch eine komische Wirkung erzielen, aber auch Kritik üben. Meistens geschieht die Parodie bei Guitry und Coward im Rahmen einer Theatereinlage, bei Goetz wird sie jedoch, unter Bezugnahme auf den *Sherlock-Holmes*-Stoff, vor allem ins Vor- und Nachspiel zu *Dr. med. Hiob Prätorius* verlagert. Eine durch metatheatrale Mittel erzeugte Parodie hat einerseits einen großen Unterhaltungswert. Sie kann aber auch als Signal der Abgrenzung vonseiten des Autors gegenüber der parodierten Gattung oder einem

¹⁴ Goetz' Bearbeitung von Strieses Verteidigungsrede folgt in weiten Teilen dem Original und weicht nur in wenigen Punkten davon ab: Gegenüber der Vorlage hat er etwa den Hinweis auf «die menschlichen Eigenschaften meiner Mitglieder» hinzugefügt (Raub der Sabinerinnen (G): II, 96), was als ein Aspekt betrachtet werden kann, der ihm auch bei seiner eigenen Truppe wichtig war.

¹⁵ Im Gegensatz zu Goetz' Truppe wagt sich jedoch auch Striese mit seinen bescheidenen Mitteln an ein klassisches Repertoire heran, mit zweifelhaftem Erfolg, wie das Stück im Stück zeigt (vgl. oben, Kap. 4.).

konkreten Stück gelesen werden – wobei in selteneren Fällen auch eine Hommage denkbar ist.

Ein metatheatrales Drama, das beispielsweise als parodistische Einlage ein Binnentheater aufweist, verfügt auch über eine – im weitesten Sinne mit der postmodernen Literatur vergleichbare – «Mehrfachkodierung» (Voß 1998, 6). Es kann einerseits als reine Komödie aufgenommen werden, die für das Publikum vor allem Unterhaltung und Zerstreuung bietet. Andererseits bietet sich Theaterinteressierten, die den Verweisen aufs Theater, Referenzen auf die extrafiktionale (Theater-)Welt oder intertextuellen Anspielungen nachgehen wollen, die Möglichkeit, das parodierte Stück als «inszenierte Poetik» (vgl. Zaiser 2009, 7) zu deuten oder auch intertextuelle Verweise und mögliche extrafiktionale Referenzen aufzuschlüsseln. Auch in ihrer Studie zum französischen Theater der Gegenwart zeigt Voß auf, «daß unterhaltendes, komisches Theater nicht notwendigerweise künstlerisch uninteressant und anspruchslos sein muß» (Voß 1998, 6) – was sich auch durch die Ergebnisse dieser Arbeit bestätigt. Voß konstatiert: «Neben der Autoreferentialität weisen die analysierten Texte in unterschiedlich markantem Maße weitere Kennzeichen postmoderner Literatur auf» (ebd.). Dass dies auch auf einige der Dramentexte von Goetz, Guitry und Coward zutrifft, wurde an einzelnen Fällen illustriert. So weist Cowards *Blithe Spirit* eine Struktur auf, die die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen möglich macht (vgl. Kap. 10.1.4.). Ohnehin sind Geistergestalten, die bevorzugt bei Goetz und Coward vorkommen, beliebte Motive auch der postmodernen Literatur.¹⁶ Zugleich wird damit ein romantisches Motiv aufgegriffen. Dass viele der Geistergestalten bei Goetz sichtlich als inszeniert dargestellt werden, macht sie indes zu weniger typischen Vertretern der phantastischen Literatur. Gerade Goetz' Stücke zeichnen sich außerdem durch intertextuelle Montagen aus, man denke an die mannigfaltigen Verweise auf *Hamlet*. Guitry führt die falsche Geschichtsschreibung am Beispiel von Mariette als unzuverlässiger Erzählerin¹⁷ vor (siehe Kap. 8.1.). Das Spielerische, das ebenso ein Thema in Cowards Stücken ist, kann als typisch für postmoderne Texte, insbesondere der Erzählliteratur, gelten (vgl. Förster 1999, 164f.). Dennoch sind die Stücke von Goetz, Guitry und Coward weitgehend der Unterhaltungsliteratur zuzurechnen. Sie weisen neben der Metatheatralität und dem Anspruch, ihre Kunst bewusst zu machen, nämlich nur wenige Merkmale der E-Literatur auf (vgl. Voß 1998, 6).

¹⁶ Dies zeigt Pfister im Kapitel *Engel und andere Grenzgänger* an Texten der *Wiederkehr des Erzählens* auf (vgl. Förster 1999, 95-130). Bei Guitry kommen in den analysierten Stücken keine Geister vor.

¹⁷ Dieser narratologische Terminus lässt sich auf Guitrys Stück übertragen. Umschreiben ließe sich dies auch mit Försters Begriff «Geschichte als Gedankenspiel» (vgl. Förster 1999, 13).

Guity dienen Parodien im Rahmen von Theatereinlagen oft dazu, sich von der ernsten Theatertradition abzugrenzen und sich explizit oder implizit *für* die Komödie, also den «Boulevard comique» auszusprechen (vgl. Brunet 2005, 47). Auch Goetz distanziert sich durch theatrale Einlagen (in *Der Lampenschirm*), theaterähnliche Sequenzen (in *Hokuspokus*) sowie durch metatheatrale Aussagen von der ernsten Theatertradition. Coward indessen verwendet seine Theatereinlage in *Hay Fever* nicht nur in parodistischer Absicht, indem darin ein melodramatisches Stück weitgehend der Lächerlichkeit preisgegeben wird, sondern auch, um den Spielcharakter der Familie Bliss zu verdeutlichen, die in einer Art verkehrten Welt lebt, was sich beispielsweise dadurch äußert, dass die Familienmitglieder das (Schau-)Spiel ernstnehmen und ihr Leben als Spiel zu betrachten scheinen.

Parodien können hinsichtlich einer daraus abgeleiteten Poetik vor allem *ex negativo* gedeutet werden, da sie meistens das Unerwünschte darstellen – beispielsweise eine Gattung, von der sich der Autor durch die Satire distanziert. Gleichzeitig lässt sich oft die Rahmenhandlung, die meistens im Stil von Goetz, Guity respektive Coward verfasst ist, als positives Gegenbeispiel zur parodierten Theatereinlage auffassen. In Probenzenen, die auch parodistisch wirken können, wird indessen verstärkt die Machart des Theaters, besonders des Schauspiels kritisiert. Theaterproben im Theater stehen in der Tradition der *Rehearsal Plays*, deren prominentester Vertreter im englischen Theater, Buckingham¹⁸ Stück *The Rehearsal* (1671)¹⁹, oft nachgeahmt worden ist (vgl. Vieweg-Marks 1989, 21). Im Unterschied zu einer Aufführung ist «die Unterbrechung des laufenden Spiels bei einer Probe eher möglich und üblich» (Schöpflin 1993, 73). Die geprobte Form wirkt demnach realistischer (vgl. ebd.), während der Unterbruch einer Aufführung auf das Gelingen des Binnentheaterstücks eine (scheinbar) fatale Auswirkung hat, da sie der Theaterkonvention zuwiderläuft. Der Überraschungseffekt der Störung einer eigentlichen Aufführung ist demnach größer als bei einer Probe, die eher den Regeln der «Wahrscheinlichkeit ([...] [als] wichtige Forderung klassizistischer Dramentheorie)» (ebd.) gehorcht. Ob in Form einer Aufführung oder Probe – Guity und Coward brachten in ihren Theatereinlagen auch «Kritik an zeitgenössischen dramatischen Moden»²⁰ zum Ausdruck (Schöpflin 1993, 700). Ihr Vorbild sind dabei «englische und deut-

¹⁸ Gemeint ist «George Villiers second duke of Buckingham» (Schöpflin 1993, 70).

¹⁹ Datierung nach: Schöpflin 1993, 70.

²⁰ Guity kritisiert etwa die «nouvelle formule théâtrale» (Berg-op-Zoom: II, 201), der das negativ bewertete und nicht direkt gezeigte Binnenstück in *La Prise de Berg-op-Zoom* angehört – wobei es der Interpretation des Zuschauers überlassen ist, welche Dramen damit genau gemeint sind.

sche Bühnenschriftsteller» (ebd.) aus dem «18. bis hinein ins frühe 19. Jahrhundert» (ebd.), die insbesondere französische Theaterkonventionen kritisierten.

Handelte es sich bei den erwähnten Parodien um weitgehend «destruktive Kritik» (ebd., 701), macht Guitry ansatzweise auch konstruktive Vorschläge, wie man Stücke besser schreiben oder schauspielerisch adäquater umsetzen könnte. Selten richtet sich die Parodie gegen ein konkretes Stück, eher gegen eine Gattung oder einen Stil. Manchmal bleibt bei Coward, der selbst auch Stücke mit melodramatischen Ansätzen geschrieben hat, unklar, inwieweit die Theatereinlagen (auch) als ironische Selbstparodie verstanden werden können. Ebenso kontrastiert bei ihm der Stil der Rahmenhandlung meistens mit der Binnenhandlung. Ironie ist in seinen Stücken ohnehin oft präsent, so dass sich Coward (auch poetologisch) selten auf eine eindeutige Position behaften lässt.

Bei Goetz kommen Stücke parodistischen Charakters, welche eine Gattung kritisieren, vor allem in Bezug auf den (Hollywood-)Film vor. Auch er äußert indes in seinem Stück *Nichts Neues aus Hollywood* neben ungewohnt scharfer indirekt auch konstruktive Kritik. So erwähnt er etwa den *Hamlet*-Stoff als positives, zeitloses Gegenbeispiel zu den Thematiken, denen sich die Hollywood-Produktionen widmen. Außerdem zieht er einen Vergleich zwischen dem nordamerikanischen und dem europäischen Theater (bei dem implizit auch der Film mitgemeint ist, um den sich das Theaterstück in weiten Teilen dreht). So sagt er etwa über einen «amerikanischen Theatermann» (Nichts Neues: II, 888): «Er wird nie verstehen, warum man *Hamlet* spielt, wenn man mit dem *Weißes Rößel* mehr verdienen kann» (ebd.).²¹ Die in mehreren von Goetz' Stücken wiederkehrenden Verweise auf Shakespeares *Hamlet*, den er oft direkt zitiert, wirken auch als Hommage an Shakespeare, nicht nur als Parodie. Was in Bezug auf den Film ausgesagt wird, kann bisweilen ebenso in Bezug auf das Theater gelten. So kritisiert Goetz im Stück *Nichts Neues aus Hollywood* ironisch die Vorliebe der (amerikanischen) Cineasten für dokumentarische Abbildungen nach dem Motto: «Wozu ein Porträt, wo eine Photographie doch viel genauer ist!» (Nichts Neues: II, 888). Dies sagt gleichzeitig etwas über das Boulevardtheater aus, das Goetz auf der Bühne mit der Malerei vergleicht.

Für die Optik des Theaters gelten andere Regeln als für den Dokumentarfilm, wie es Guitry am gleichnamigen Stück, *Sa dernière volonté ou l'optique du théâtre* (1939) anhand einer doppelten Parodie vorgeführt hat. Die untersuchten Boulevardstücke bilden nicht die Wirklichkeit ab – mit historischen Fakten geht Guitry sogar besonders frei

²¹ Kursive Hervorhebungen M.H. Beim zweitgenannten Stück handelt es sich um eine Operette von Benatzky, mit dem Goetz für seine eigene Operette *Zirkus Aimée* zusammengearbeitet hat. Dies kann also auch als Selbstironie gedeutet werden.

um – aber sie erlauben den Zuschauern dennoch auch einen dokumentarischen Blick hinter die Bühne.²²

Hinsichtlich der poetologischen Implikationen schwieriger zu deuten sind die Musiktheaterparodien, welche bei Guitry und Coward vorkommen, während bei Goetz vor allem parodistische Verweise auf Opern vorhanden sind. Es bleibt letztlich der Interpretation des Publikums überlassen, ob sich der entsprechende Autor im Einzelfall von der parodierten Oper respektive dem Musiktheater distanzieren oder im Gegenteil mit diesen Parodien gerade intermedial an die Traditionslinie des Musiktheaters (im Theater) anknüpfen wollte. Guitrys Opernparodien wirken nicht nur als Kritik an der Gattung. Und bei Coward stellt die komische Musiktheaterereinlage in *Cavalcade*, die die zeitgenössische Musiktheatertradition parodiert, zugleich ein Kontrastprogramm zum vorherrschenden ernsteren Tonfall in der Rahmenhandlung dar.

12.5. Einreihung in die Tradition des Metatheaters

Guitrys, Goetz' und Cowards Stücke mit Theater im Theater ordnen sich zu einem großen Teil in die Traditionslinie des Metatheaters im 19. Jahrhundert ein, auf die folgende Beobachtungen zutreffen:

Die meisten Dramen, die eingelegte Theaterpassagen enthalten, befassen sich mit der besonderen Problematik des Theaterkünstlers. **Als Novum erscheint das Zitat aus einem bekannten Werk der Bühnenliteratur im Munde eines Berufsschauspielers, der seine eigenen Gedanken, Gefühle oder Wünsche in dem rezitierten Text ausdrückt.**
(Schöpflin 1993, 701, Hervorh. M.H.)

Letzteres gilt insbesondere für die bei Goetz wiederholt auftauchenden *Hamlet*-Passagen, die das Befinden der Figur ausdrücken, aber zugleich parodistisch gemeint sind. *Hamlet-Zitate* nennt Schöpflin zugleich als typisches Element für das Metatheater des 20. Jahrhunderts (siehe Schöpflin 1993, 705). Bei Goetz sind sie bereits in der Komödie *Der Hahn im Korb* (1920) präsent (dort jedoch ebenso durch die *Hamlet*-Verfilmung auf der Bühne motiviert). Insbesondere auf Guitrys Komödien (beispielsweise auf *M. Prudhomme a-t-il vécu?*), jedoch auch auf viele von Cowards Stücken treffen folgende Ausführungen Schöpflins zum 19. Jahrhundert zu. In jener Zeit nimmt das Spiel mit dem Spiel laut Schöpflin «eine neue psychologische Dimension» an (Schöpflin 1991, 701):

Das Theaterspiel, das der Schauspieler berufsmäßig betreibt, stellt für ihn sein wirkliches Leben teils in Frage; **der Akteur** [...] scheint dem Theater stärker verhaftet als dem realen Leben und **neigt dazu, Wirklichkeit** von seinem beruflichen Standpunkt aus zu sehen und **als theaterhaft einzuschätzen**, so daß das Theater in seine außerberufliche Wirklichkeit eindringt.
(Schöpflin 1993, 701, Hervorh. M.H.)

²² Szenen, in denen über den Theaterbetrieb gesprochen wird, weisen nicht nur beispielsweise Stücke Shakespeares auf, sondern kommen in Frankreich auch in Theaterstücken «des 17. Jahrhunderts [vor, die] dem breiten Publikum vor Augen führen, wie es (fiktiv) hinter den Kulissen zugeht» (Schöpflin 1993, 699).

Gerade für die Figuren, die Coward auf der Bühne darstellt, trifft dies in auffallendem Maße zu. Bei Goetz wird Wirklichkeit oft dann als Theater bezeichnet, wenn es um die *Verstellung* einer Figur geht. Themen rund um *Sein und Schein* werden beispielsweise in den metatheatralen Stücken Schnitzlers und Pirandellos angesprochen: «Die besondere Zuspitzung [...] der ontologischen Problematisierung [...] bildet einen Schwerpunkt, der das Theater im Theater im 20. Jahrhundert auszeichnet» (Schöpflin 1993, 703). Auf explizite Bezüge zu Pirandello bei Goetz (vor allem *Hokuspokus*) wie auch bei Guitry (z.B. *Toâ*) wurde hingewiesen. Bei Coward wurden indessen keine direkten Anspielungen auf den italienischen Autor gefunden. Schöpflin beschreibt bezüglich Pirandello eine als paradox aufzufassende Wirkung seiner innovativen metatheatralen Elemente: So rufe gerade «das Aufbrechen der räumlichen Grenze zwischen Bühne und Publikum [...] eben jene Illusionskraft» hervor (ebd.), die Pirandello am 19. Jahrhundert kritisiert habe. Aufgezeigt wurde dies beispielhaft an Guitrys *Toâ*. Bei Goetz und Guitry, deren Stücke gezielt mit der vierten Wand spielen (wobei dies am ausgeprägtesten wiederum Guitry in *Toâ* tut), kann davon ausgegangen werden, dass ihnen gerade diese Illusionssteigerung entgegenkam. Es wäre falsch zu glauben, dass die drei Autoren in ihren metatheatralen Werken im Sinne Brechts überhaupt keine Illusion anstreben und Einführung ganz vermeiden wollten. Es handelt sich bei ihnen vielmehr um ein Spiel mit der Illusion *und* der Desillusion der Zuschauer.

12.6. Inszenierte Poetik

Durch die vielgestaltigen Aussagen über das Theater sowie die Parodierung der (Musik-)Theatertradition und des Films konnte aus den metatheatralen Stücken der Autoren eine Poetik abgeleitet werden, die aufzeigt, was unter gutem und schlechtem (Funktionieren von) Theater verstanden wird (vgl. oben, Kap. 11.). Alle drei Boulevardiers bringen etwa den *Respekt vor dem Publikum* zur Sprache, von dem ihre künstlerische Existenz letztlich abhängt.²³ Die Autoren nehmen für sich in Anspruch, dem Publikumsgeschmack gerecht zu werden oder dies zumindest zu versuchen. Bei ihnen finden sich Gedanken zur Funktion, die ihr Theater übernehmen soll, das oft als weitgehend unpolitisches Unterhaltungstheater gilt. Bei Goetz und Guitry wird beispielsweise die (bislang in dieser Arbeit noch wenig thematisierte) heilsame Wirkung des Lachens für das Publi-

²³ Cowards Aussage über die Achtung vor dem Publikum geschah allerdings nicht im Rahmen eines Theaterstücks.

kum erwähnt.²⁴ Guitry lässt in der Rahmenhandlung einen Arzt entsprechende Worte in Versen zur Figur Deburau sprechen. Der Arzt wendet sich an jenen Schauspieler, der auf der Bühne bezeichnenderweise den (traurigen) Clown spielt und sich in einer schwermütigen Lebensphase befindet, und spricht zu ihm: «Celui qui fait sourire est un grand bienfaiteur! / Il peut ce que jamais n'a pu faire un docteur. / [...] Il peut rendre le goût de la vie à des gens» (Deburau: III, 298).²⁵ Bei Goetz nutzt diese heilsame Kraft des Lachens Dr. med. Hiob Prätorius, die Figur aus dem gleichnamigen Stück. Dieser Aspekt fließt in die humorvolle Krankenhaushandlung ein (z.B. Prätorius (U): 2, 724-731),²⁶ wird dort indessen nicht metatheatral angesprochen. Diese Aussagen rücken auch den Vorwurf des Eskapismus, der den Boulevardautoren oft und gerade zur Zeit des Zweiten Weltkriegs zum Vorwurf gemacht wurde, in ein neues Licht. Ein gewisses Maß an Verdrängung ist auch Lebenshilfe – sofern diese Flucht vor der Wirklichkeit nicht zum Dauerzustand wird. Bei Coward kommt die heilsame Wirkung des Lachens in den untersuchten Stücken zwar nicht direkt zur Sprache, aber das Theater als Gegenwelt, die die Wirklichkeit ertragbarer macht, wird etwa in seinem Stück *Cavalcade* explizit angesprochen (vgl. *Cavalcade*: I, 142) und gerade anhand der Musiktheatereinlage verdeutlicht.²⁷ Ein Interessanter Aspekt der aufgeführten Poetik der Boulevardautoren besteht bei Goetz und Guitry darin, dass sie sich auf der Bühne mehrfach für ein realistisch wirkendes Illusionstheater aussprechen, wobei aber gerade solche metatheatralen Aussagen dazu führen, dass die angestrebte Illusion gebrochen wird. (Bei Coward fehlt eine entsprechende Äußerung.) Weitere Aussagen zur Poetik des Boulevardtheaters können dem Kapitel 11 entnommen werden.

12.7. Der Anteil metatheatraler Stücke am Gesamtwerk der Autoren

Von Guitrys insgesamt rund 140 Stücken (vgl. Corvin 1989, 16) wurden in dieser Arbeit 26 genauer untersucht. Zu diesem Zweck wurde das Corpus von Kowzan leicht erweitert, der bereits 1991 auf die Metatheatralität in Guitrys Stücken hingewiesen hatte (vgl.

²⁴ Und damit liegen sie nicht falsch – tatsächlich werden heutzutage, beispielsweise in Kinderspitälern, Clowns engagiert, weil dies die Genesung der kleinen Patienten fördern kann.

²⁵ Der Arzt erkennt jedoch nicht, dass er den Schauspieler vor sich hat, und rät ihm, sich eine Aufführung des Mimen Deburau anzuschauen (vgl. Deburau: III, 299).

²⁶ Der Arzt nimmt im Stück beispielsweise der Großmutter, wie die Bühnenfigur benannt ist, die Angst vor dem Sterben. Dies veranlasst sie zur Aussage: «Bei ihnen stirbt man leicht, Herr Doktor» (Prätorius (U): 2, 730), worauf er antwortet «Ja, Großmutter. Aber ich möchte nicht, dass sich das herumspricht.» (ebd.).

²⁷ Beim Musiktheater handelt es sich um wenig tiefgründige Unterhaltung, nämlich um ein «typisches Musical der Zeit um 1900» (*Nebentext*, *Cavalcade*: I, 142.). Daher kontrastiert die Binneneinlage umso mehr mit Cowards Rahmenhandlung, in der er neben dem oft erwähnten patriotischen Inhalt den Krieg in Ansätzen auch kritisch beleuchtet.

Kowzan 1991, 229-246; Kowzan 2006, 41-53). Kowzan stellt für die von ihm untersuchten metatheatralen Stücke Guitrys fest, dass sie sich in relativ regelmäßigen Abständen über etwa 50 Jahre Boulevardtheater erstrecken (Kowzan 1991, 243; vgl. Kowzan 2006, 50). Die Metatheatralität bei Goetz und Coward ist ebenso wenig auf einen bestimmten Zeitpunkt ihres Schaffens begrenzt. Bei Goetz und Coward sind jedoch anzahlmäßig weniger metatheatrale Dramen vertreten als bei Guitry. Bei Goetz konnten in 15 Dramen metaliterarische Aspekte nachgewiesen werden (die Einakter wurden hier als Einzelstücke gezählt.) – Goetz' Gesamtwerk umfasst 27 Stücke²⁸ Unter Cowards insgesamt etwa 60 aufgeführten Komödien wurden, Luscombes Bühnenbearbeitung von *Star Quality* eingerechnet, sieben metatheatrale Stücke analysiert (zum Gesamtwerk, vgl. Lahr 2000, vii). Bezüglich der Stückauswahl wurde von Hahns Hinweis auf metatheatrale Stücke bei Coward ausgegangen (vgl. Hahn 2004, 41f.). Zusätzlich wurden drei weitere Stücke in die Analyse einbezogen. Aussagen über das Theater können in den untersuchten Stücken, wie angedeutet, auch sehr punktuell auftreten und müssen nicht notwendigerweise die Struktur des ganzen Stückes bestimmen. Trotzdem wurden auch dann die Stücke insgesamt als metatheatral klassifiziert. Dem Analyseteil kann entnommen werden, inwieweit die einzelnen Stücke von den ihnen eingeschriebenen metatheatralen Formen stark oder weniger stark dominiert werden. Kowzan schreibt über Guitrys metatheatrale Stücke: «Ce ne sont pas toujours ses meilleures comédies ni ses plus grands succès. Cependant elles apportent une marque d'originalité, elles rompent la monotonie boulevardière de sa production dramatique» (Kowzan 2006, 50; vgl. Kowzan 1991, 243). Diese Aussage lässt auch auf Goetz' und Cowards Werk übertragen.

12.8. Metatheater im Boulevard – Innovation oder Pirandello-Imitation?

Es stellt sich die Frage, inwieweit die Verwendung von metatheatralen Techniken im Boulevardtheater bei Goetz, Guitry und Coward bezogen auf die Boulevardtradition als innovativ betrachtet werden kann. Die Tatsache, dass Pirandellos Stücke nach 1921 nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa Bekanntheit erlangten und eine eigentliche Pirandello-Begeisterung auslösten, könnte nun einerseits zur Annahme führen, dass die Boulevardautoren sozusagen auf den fahrenden Mode-Zug aufspringen wollten, um vom Enthusiasmus für dessen Stücke zu profitieren. Andererseits fragt sich, inwieweit diese Pirandello-Begeisterung auch das Boulevardpublikum erreichte. Da Goetz direkt

²⁸ Wobei die Einakter wiederum einzeln und die Werke, von denen es eine Ur- und eine Neufassung gibt, als zwei Stücke gezählt wurden. Vor- und Nachspiele wurden indessen als Teil eines Gesamtstücks betrachtet, also nicht einzeln gezählt. Goetz' Übersetzungen und auch seine Filmdrehbücher habe ich nicht hinzugerechnet, Goetz' Bearbeitung von *Der Raub der Sabinerinnen* hingegen schon.

Bezug auf die Pirandello-Mode nimmt, kann davon ausgegangen werden, dass sich auch ein am Unterhaltungstheater orientiertes Publikum für Pirandellos Stücke interessierte oder zumindest darauf aufmerksam geworden war. Ein Argument gegen die erste These nennt Kiermeier-Debre mit Hinweis auf Goetz' *Hokuspokus*:

So wie die Seifenblase des Boulevardstückes zerplatzt, so die Mode des Pirandellismo, und nach Pirandellos Tod 1936 wäre niemand mehr auf die Idee gekommen, etwa Jean Giraudoux Einakter *L'impromptu de Paris* (1937), einen gleichsam inszenierten «Discours sur le théâtre», als von Pirandello angeregt, begreifen zu wollen.
(Kiermeier-Debre 1989, 254)

Wollte man also die Selbstreflexivität in den Stücken der drei Autoren als reine Nachahmung Pirandellos betrachten, müsste dies auch bezüglich Autoren wie Stoppard oder Anouilh geschehen. Noch ein weiteres, gewichtiges Argument spricht dagegen, die Boulevardautoren als reine Trittbrettfahrer Pirandellos zu betrachten – denn es finden sich, wie erwähnt, nicht nur bei Guitry, sondern auch bei Goetz bereits vor den großen Erfolgen Pirandellos metatheatrale Stücke (Die Uraufführung von *Sei personaggi in cerca d'autore* fand 1921 statt).²⁹ Goetz' Stück *Der Lampenschirm* (1911) zeichnet sich durch seinen experimentellen Charakter, die paradoxe metatheatrale Form und die absurd-komplexe Handlung aus, während etwa die Originalität von Guitrys *La Prise de Berg-op-Zoom* (1912) bei ganz anderer Akzentsetzung darin liegt, dass sich das eigentliche Stück in den Theatergängen während einer Aufführung abspielt, die nicht gezeigt wird. Auch Guitrys Komödie *Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet*, die mit der Form der Metalepse experimentiert, entstand schon 1912. Coward hat mit *Hay Fever* (1925) zwar in der Zeit der Pirandello-Erfolge ein metatheatrales Stück aufgeführt, aber gerade dieses Stück weist formal wenig Gemeinsamkeiten mit Pirandellos metatheatralen Techniken und Inhalten auf.

Kowzan siedelt Guitrys Stücke «au-delà du Boulevard» an (vgl. Kowzan 1991, 229), was er auch durch das Vorkommen von Theater im Theater begründet (vgl. ebd.). Diese Einschätzung kann analog ebenso für Goetz und Coward gelten. Es gilt sogar festzustellen, dass Goetz nach Kowzans Definition – sofern die Entstehungszeit von 1911 (für das Stück *Der Lampenschirm*) stimmt – noch *vor* Guitry als erster Boulevardier ein Stück schrieb, das ein eigentliches Spiel im Spiel aufweist (nämlich, neben der aporetischen Ipsoreflexion, einen Auszug aus Schillers *Maria Stuart* als dreifach potenziertes Spiel). Heißt das nun aber, dass man insbesondere bei Guitry und Goetz (deren Techniken jenen von Pirandello ähnlicher sind als die von Coward) von Pirandellismo *avant la lettre* sprechen kann?

²⁹ Datierung nach: Schöpflin 1993, 523.

Goetz, Guitry und ebenso Coward sind keine eigentlichen Neuerer dadurch, dass sie die Metatheatralität ins Unterhaltungstheater einbringen, sodass diese Frage eher zu verneinen ist. Goetz und Coward verwenden in vielen Fällen traditionellere Theater-im-Theater-Techniken als Pirandello. Guitry zeigt sich dabei experimenteller und vielseitiger, aber auch seine Stücke reichen nicht an die Experimentalität Pirandellos heran. Mit ihren selbstreflexiven Stücken ordnen sich die Boulevardtheaterautoren jedoch in eine andere Traditionslinie als die des reinen Unterhaltungstheaters ein, indem sie, im Gegensatz zu den meisten Boulevardtheaterautoren vor ihnen, bewusst an die Geflogenheit des Theaters im Theater anknüpfen – entsprechende Stücke waren ihnen sicher auch aufgrund ihrer Schauspielerfahrung bekannt.³⁰ Dort, wo Guitry und Goetz sich offensichtlich auf Pirandello beziehen, zeigt sich dies in der Regel durch explizite Anleihen oder Verweise *inhaltlicher* (bei Goetz in *Hokuspokus*) oder *formaler* Art (bei Guitry in *Toâ*). Da beispielsweise Guitry Metalepsen von nahezu Tieck'scher Prägung verwendet, kann man die drei Boulevardautoren durch ihre Vorliebe für metatheatrale Formen einer neo-romantischen Strömung von Anfang des 20. Jahrhunderts zurechnen, die Formen romantischer Ironie wieder aufgreift und in die beispielsweise auch Schnitzler und Pirandello selbst gehört – wobei deren Spiel mit Sein und Schein verstörender auf die Zuschauer gewirkt haben mag als Goetz', Guitrys und Cowards Stücke.

Die Boulevardstücke aus der Zeit vor den drei Autoren (und auch viele ihrer eigenen nicht metatheatralen Komödien), also das typische «Lachtheater [...] der bürgerlichen Epoche» (Klotz 1987, 18), strebten weitgehende Identifikation an, wie es Klotz für diese Zeit anhand der «Komödienformel «Kollektiv und Störenfried» » (ebd.) aufzeigt:

Es ist fast immer ein kleinbürgerliches Kollektiv, das aufgewirbelt wird [...] Und der Störenfried, obwohl er vom kollektiven Verhaltensmaß abweicht, entstammt gleichfalls dem Bürgertum [...]. Somit sind die Zeitgenossen zu umwegloser **Einfühlung** geladen, wenn ihnen das Lachtheater im Für und Wider ihre eigenen Bewandnisse vorführt. Anders steht es mit der Störenfriedformel im vorbürgerlichen und mehr noch im nach- und antibürgerlichen Lachtheater.

(Klotz 1987, 19; Hervorh. M.H.)

Goetz', Guitrys und Cowards Boulevardstücke stellen gewissermaßen einen Übergang dar, indem sie einerseits durchaus die angesprochene Identifikation zulassen (vgl. ebd.), andererseits jedoch die Illusion durch metatheatrale Mittel durchbrechen. Man kann sie als Bindeglied verstehen zwischen einem «vorbürgerliche[n] Lachtheater» (Klotz 1987,

³⁰ Coward beispielsweise habe im August 1919 in *The Knight of the Burning Pestle* von Fletcher und Beaumont die Rolle von «Ralph» gespielt, so Hoare (1998, 81) – gemeint ist wohl die Figur namens *Rafe*. Mit seiner schauspielerischen Leistung schien Coward nicht zufrieden gewesen zu sein (vgl. ebd.). Gerade von Metalepsen, die in diesem Stück besondere Effekte erzielen, macht Coward in seinen eigenen Stücken jedoch selten Gebrauch (und wenn, dann nur auf der Ebene der Rede). Es es kann demnach davon ausgegangen werden, dass es sich bei Coward um eine bewusste Wahl handelt, weitgehend auf paradoxe metadramatische Techniken zu verzichten.

73), zu dem bereits Shakespeare und auch Molière gehören (siehe ebd., 73-75), und einem «[n]ach- und antibürgerliche[n] Lachtheater» (ebd., 75). Als ein solches Zwischenstück ordnet Kiermeier-Debre auch den noch früher entstandenen Schwank der Brüder Schönthan, *Der Raub der Sabinerinnen* ein (vgl. Kiermeier-Debre 1989, 182).

Klotz weist darauf hin, dass zwischen diesen beiden Linien eine «ästhetische Kluft» bestehe (Klotz 1987, 75). Dieser Graben sei in einem ganz anderen Umgang der späteren Autoren mit der «Störenfriedformel» begründet (ebd.):

[D]urch sie behauptet sich der epochale Eingriff gegen die herkömmliche szenische Illusion des Bühnengeschehens. Er wird allenthalben geführt, in ernster wie in komischer Dramatik. Im Lachtheater passiert dabei mehr, als daß Störenfried und Kollektiv nun ein Drama austragen, das nicht länger suggeriert, ganz und gar das zu *sein*, was er doch nur *spielt*. Es geht noch weiter. Es kann den Störenfried jetzt noch potenzieren. Es kann ihn steigern zum doppelten Störenfried, der am Kollektiv beides zu erschüttern hat, eins im andern: szenische Illusion in gesellschaftlicher Illusion und gesellschaftliche Illusion in szenischer Illusion.

(Klotz 1987, 75f.; Hervorh. bei Klotz)

Nach dieser Beschreibung kann der Störenfried des «[n]ach- und antibürgerliche[n] Theaters» (Klotz 1987, 75) in einen Zusammenhang mit gehäuft auftretenden metatheatralischen Elementen gebracht werden. Als Beispiel für diese Linie erläutert Klotz Dario Fos *Zufälliger Tod eines Anarchisten* (1970)³¹ und kommt zum Schluss:

Ein Irrer als Störenfried. [...] [D]iese geniale Variante wäre im bürgerlichen, aber auch im vorbürgerlichen Lachtheater kaum möglich gewesen. Denn sie muß, konsequent durchgeführt, das Kollektiv so schmerzvoll erschüttern, wie es dazumal weder der ästhetische noch der soziale Spielraum erlaubt hätte.

(Klotz 1987, 86)

Das Boulevardtheater von Goetz, Guitry und Coward beabsichtigte keine solche Erschütterung (vgl. ebd.). Indem sie in ihre Stücke kleine Elemente der Verunsicherung einbauten, kann man aber beispielsweise Goetz' Peer Bille oder Guitrys fiktive Zuschauerin Ecaterina in *Toá* als Störenfriede auffassen, die sozusagen den Übergang anzeigen von der einen zur anderen Traditionslinie. Dies insofern, als sie wegen ihrer Unfassbarkeit und ihres manipulatorisch-spielerischen Charakters eine Identifikation nicht mehr auf gleiche Weise zulassen, wie es für traditionelle Boulevardtheater beschrieben wurde, aber auch nicht im gleichen Maße wie etwa ein Fo oder ein Dürrenmatt zu «erschüttern» (ebd.) beabsichtigen. Sie wollen bestenfalls eine leichte Verunsicherung hervorrufen, für die jedoch meistens am Ende des Stückes eine (Schein-)Lösung gefunden wird. Bei Coward wird eine solche leichte Verunsicherung etwa durch die Darstellung von Dramenfiguren hervorgerufen, bei denen man nicht weiß, wann sie eine Rolle spielen und wann nicht, wodurch man nicht mehr zwischen echten und gespielten Gefühlen unterscheiden kann (etwa die Familie Bliss in *Hay Fever*).

³¹ Datierung der italienischen Uraufführung nach: Kienzle/zur Nedden 1996, 1025.

Auch Corvin (1989) erwähnt für keinen Boulevardautor vor Guitry metatheatrale Techniken – wobei auch er mehr die Boulevardtradition insgesamt als das Theater im Theater in den Werken beleuchtet. Selbstreflexive Tendenzen lassen sich jedoch auch für das Theater des 19. Jahrhunderts nachverfolgen, wenn im Sinne eines weitgefassten Boulevardbegriffes auch das Musiktheater einbezogen wird. Dort sind metatheatrale Formen ebenfalls im 19. Jahrhundert präsent, etwa durch die Rahmung durch ein Vor- und Nachspiel in *Les Contes d'Hoffmann*. (Auf Musiktheaterstücke geht teilweise auch Schöpflin (1993) in ihrem Werk zum Theater im Theater ein, etwa auf Lortzing – vgl. ebd., 644.) Auf das Vorkommen von Metatheatralität bei Scribe – der als Boulevardautor auch Musiktheaterstücke schrieb und zusammen mit Legouvé das (allerdings nicht musikalische) Stück *Adrienne Lecouvreur* (1849)³² verfasste – weist etwa Schöpflin hin (vgl. Schöpflin 1993, 374). Das Stück setzt sich mit einer historischen Schauspielerin auseinander; ins Stück eingebaut sind rezitierte Theatereinlagen, beispielsweise aus Racines Tragödie *Bajazet* (vgl. ebd., 374f.). Kowzan, der einen relativ weitgefassten Metatheatralitätsbegriff verwendet, erwähnt sogar «une douzaine de pièces métathéâtrales» bei Scribe (Kozwan 2006, 36), jedoch ohne genauere Angaben zu machen, um welche Stücke es sich handelt. Auch Musiktheaterstücke sind denkbar. Diese Hinweise könnten darauf hindeuten, dass auch im Boulevardtheater des 19. Jahrhunderts die Metatheatralität früher einsetzt. Kozwan verweist außerdem auf das Vorkommen von Metatheatralität in Form von Theaterzitaten aus Racines Dramen *Phédre*, *Athalie* und *Iphigénie* bei einem anderen Boulevardautor, nämlich Labiche in dessen Stück *Une tragédie chez Monsieur Grassot* (ebd., 139). Dies zeigt, dass metatheatrale Formen auch im französischen Boulevardtheater vor Guitry, zu dem auch Scribe gezählt werden kann, nachweisbar sind – jedoch, wie es scheint, nur in Ansätzen und weniger ausgeprägt beobachtbar als später bei Guitry, der schon in frühen Stücken Formen verwendet, die denen Tiecks ähneln.

Corvin stellt insbesondere für spätere Boulevardautoren ab den 1940er Jahren auffällige selbstreflexive Tendenzen fest und weist auf Autoren wie Roussin hin. Es scheint also, dass sich bei Guitry, Goetz und Coward durch den wiederholten Rückgriff auf metatheatrale Techniken wegweisende Elemente für das spätere Boulevardtheater finden – dies entgegen Schoells Einschätzung, dass das Boulevardtheater erst «in den 40er Jahren in die Phase der Selbstreflexion getreten» sei (Schoell 1983, 224). Corvin weist beispielsweise auf die vor den 40er Jahren entstandenen Stücke Savoires *Le Figurant de la gaiété* (1926, Neufassung 1949) und *La Voie lactée* (1932) hin (vgl. Corvin 1989, 39), die er mit

³² Datierung nach: Schöpflin 1993, 374.

Guitrys *Quand jouons-nous la comédie?* (1934) vergleicht. Gleichzeitig scheint Guitry durch den Titel des letztgenannten Dramas, in dem das Verb *spielen* vorkommt, auf die Pirandello-Mode zu verweisen.³³ Ähnlich wie Goetz zeigt Achard, welchen Corvin «sur les confins du Boulevard» ansiedelt, den Film auf dem Theater (Corvin 1989, 66). Sein Stück *Le Corsaire* (1938) weist eine interessante Parallele zu Goetz' Theater auf,

[...] c'est du cinéma dans le théâtre puisque la pièce est l'histoire d'un tournage aux Etats-Unis, avec ses vedettes, ses techniciens et son vocabulaire spécifique. La fiction jouée interfère avec la réalité vécue par les interprètes. Pirandellisme cinématographique, pourrait-on dire.
(Corvin 1989, 70)

Auch in dieser Hinsicht entpuppt sich gerade Goetz' den Film thematisierendes Theater als wegweisend. Intermedial den Film parodierende Aussagen sind auch bei Guitry (*Villa à vendre*) und Coward (*Relative Values*) zu finden.

Weitere Beispiele bei Corvin zeigen, dass sich das Boulevardtheater auch in späteren Jahren noch an Pirandello zu orientieren scheint, wie dies für Goetz bereits bezüglich *Hokuspokus* (1927, Neufassung 1952) und für Guitry bezüglich *Toâ* (1949) festgestellt wurde. Auf weitere von Corvin genannte Autoren und Autorinnen, darunter Rousin und Dorin, wird hier nicht eingegangen. Stellvertretend soll nur Marceaus Stück *Un jour, j'ai rencontré la vérité* (1967)³⁴ erwähnt werden, für das Corvin feststellt, hier werde das «jeu de la vérité et du mensonge, dans la vie et au théâtre» (Corvin 1989, 78) – ein beliebtes Thema auch des Boulevardtheaters – weiter getrieben als bisher üblich. Corvins Erklärungen erinnern an das Spiel mit der Verstellung in Goetz' *Hokuspokus* oder auch in Cowards *Present Laughter* (1942), etwa wenn er ausführt: «[...] les êtres, au théâtre comme dans la vie, n'existent que comme concrétisations du mensonge; alors que dire la vérité est le plus sûr moyen de se faire traiter de menteur» (ebd.). Bei Marceau scheint jedoch ein bitterer Tonfall vorzuherrschen.

Diese Ausführungen zeigen, dass Goetz, Guitry und Coward den Anfang einer Reihe von Boulevardautoren bilden, die – verstärkt nach Pirandello – mit metatheatralen Formen experimentieren. Corvin verweist für das spätere Boulevardtheater auf folgende Tendenz:

[L]e boulevard se penche, plus systématiquement qu'il l'a jamais fait, sur son fonctionnement formel. En ce sens, il n'a plus rien à dire, mais il le dit bien, ou plutôt il explique, avec une grande finesse parfois, comment dire qu'on n'a rien à dire peut produire une pièce qu'on pourrait appeler de théâtralité pure [...]. Par là ce nouveau type de boulevard renoue avec un autre

³³ Pirandellos angeblich als Binnendrama in *Sei personaggi in cerca d'autore* eingefügtes Stück trägt den Titel *Il giuoco delle parti*, «Le jeu de rôles» – Pirandello hat tatsächlich unter diesem Titel ein Stück verfasst. Einen Titel, der auf ähnliche Weise mit dem Begriff des Spiels operiert, trägt beispielsweise Achards Stück «*Vous jouez avec moi?*» (1923), vgl. Corvin 1989, 66. Guitry scheint mit seinem Stück *Toâ* (1949) wiederum auf Achard Bezug zu nehmen. Knecht (1970, 216) führt zu Goetz' Stück *Hokuspokus* den Untertitel *Was wollen wir spielen?* auf.

³⁴ Datierung nach: Corvin 1989, 78

aspect de la tradition : celle du jeu, gratuit, conscient, que des comédiens se donnent (et nous donnent) le plaisir de monter et de démonter à vue. C'est alors le boulevard de la métamorphose.

(Corvin 1989, 87)

Diese Aussage scheint auf Goetz' Stück *Der Lampenschirm* (entstanden 1911, aufgeführt 1925) ziemlich genau zuzutreffen, welches immerhin rund zwanzig Jahre vor den hier angesprochenen Stücken (etwa von Roussin) erstmals aufgeführt wurde (vgl. ebd., 87-106).

Ein Zuschauerinteresse an metatheatralen Stücken konstatiert Kowzan (1994) (vgl. Kowzan 1994, 155-168). Er weist auf eine Vorliebe des Publikums für Theaterinszenierungen seit den 1960er Jahren hin und geht auf viele Stücke ein, die einerseits in der Nachfolge Pirandellos stehen, oft jedoch auch Boulevardelemente enthalten, die denen der hier untersuchten Stücke ähneln (vgl. ebd.). Bereits bei Goetz, Guitry und Coward beobachtete Techniken finden in späteren Unterhaltungsstücken vielfach Einzug. Damit scheint eine immer größere Neigung zu Metalepsen einherzugehen, die ebenso in anderen populären Medien wie dem Film zu beobachten ist (vgl. Sarkhosh 2011). Kowzan (1994) nennt verschiedene mögliche Gründe für diese Vorliebe des Publikums, aber auch der Autoren für die Metatheatralität. Besonders einer darunter scheint auch für die Stücke von Goetz und Guitry von Interesse:

Je me contenterai [...] d'avancer un aspect particulier à notre époque de transition et lié plus directement au domaine du spectacle. Je pense à la spectacularisation de la vie publique et semi-publique qui atteint de nos jours un degré jamais connu. **Toutes sortes de manifestations de la vie sociale** – depuis les rencontres de chefs d'État jusqu'aux compétitions sportives, depuis les faits divers jusqu'aux opérations militaires, depuis la prière d'un pape jusqu'à des crimes transmis en direct, depuis le lancement d'un livre jusqu'au lancement d'une fusée – **sont soumises à une théâtralisation à l'échelle universelle**. Certaines de ces manifestations avaient toujours eu un caractère spectaculaire, « grand public » – cortèges, processions, courses, défilés –, mais aujourd'hui elles sont accessibles à des centaines de millions de spectateurs potentiels.

(Kowzan 1994, 167, Hervorh. M.H.)

Der hier angesprochene Aspekt der Inszenierung von Wirklichkeit, zu dem auch die Selbstinszenierung gehört, spricht besonders Coward in seinen Stücken an. Und indem Goetz einen Gerichtsprozess analog zu einem Theater inszeniert, macht er in *Hokuspokus* (genauso wie Guitry in der Zaubervorführung von *L'Illusionniste*) den von Kowzan (1994) angesprochenen Show-Charakter bewusst. Letzterer bringt dies auch mit dem Kino in Verbindung und deutet einen besonderen Reiz metatheatraler Formen für die Zuschauer an:

C'est le cinéma qui a rendu possible, timidement, dans la première moitié de notre siècle, c'est la télévision qui a porté à son comble cette spectacularisation de certains événements, publics mais aussi privés ou apparemment privés, qui sont parfois savamment organisés en vue d'une large diffusion. D'un côté, ce phénomène a créé des habitudes et formé des goûts. **Le théâtre, pour ne pas perdre son public** – et les statistiques montrent que, malgré l'omniprésence de la télévision, le nombre des spectateurs de théâtre ne s'est pas effondré –, **s'est vu obligé de renchérir sur la théâtralisation en l'exploitant au second degré, en multipliant les**

formes de surthéâtralisation. Le théâtre dans le théâtre et le métathéâtre fournissent des outils efficaces pour atteindre cet objectif.
(Kowzan 1994, 167f., Hervorh. M.H.)

Goetz, Guitry und Coward haben mit ihren Stücken zweifellos mitgeholfen, metatheatrale Formen auch einem Unterhaltungstheaterpublikum näherzubringen und sie effektiv einzusetzen. Dafür setzen sie diese Techniken weniger radikal ein als etwa Pirandello und avantgardistische Autoren – wodurch auch ein (wiederum etwa bei Pirandello) intendierter philosophischer Gehalt zu einem gewissen Grade verloren geht oder popularisiert wird. Es ist wiederum ein typischer Zug des Boulevardtheaters, viele Probleme nur zu streifen. Goetz kritisiert meist «in einer liebenswürdig-satirischen Art» (Knecht 1970, 206). Knecht schreibt weiter über seine Boulevardstücke: «Tiefe, die immer bloß angedeutet wird, aber niemals wirklich in die Tiefe geht, ist zu wenig für eine echte Komödie, genug aber für erstklassiges Boulevardtheater» (ebd.).

Curt Goetz ist ein Mann des Skizzenbuchs. [...] Es fehlt ihm nie an Ideen, nie an Phantasie. Aber er führt seine Ideen nicht konsequent zu einem organischen Schluß. [...] Wie ein Karikaturist skizziert er mit ein paar kühnen, wohlgezielten Strichen eine Situation, einen Konflikt, ein Problem, aber er weigert sich, ins Detail zu gehen.
(Knecht 1970, 206)

Mit dieser Skizzenhaftigkeit lassen sich auch Stücke von Guitry und Coward beschreiben. Sie wird jedoch aufgewogen durch die vielen Einfälle, pointierten Aussagen und die originelle, technisch komplexe Konstruktion vieler Stücke der drei Boulevardiers, wie sich in Bezug auf deren Metatheatralität gezeigt hat. Von der hier angesprochenen Skizzenhaftigkeit darf auch nicht fälschlich darauf geschlossen werden, dass es sich bei den besprochenen Bühnenwerken um schnell gefertigte Kunst handelt, denn hinter den so leichtfüßig daherkommenden Dialogen steckt viel Arbeit (was Goetz auch explizit erwähnt hat). Die Konstruktion *wirkt* jedoch skizzenhaft und selten künstlich, weil sie federleicht und mit Witz daherkommt, schillernd wie eine Seifenblase, die bald zerplatzt.

Ein an Unterhaltung gewöhntes Publikum scheint von Goetz, Guitry und Coward eher behutsam an metatheatrale Stücke herangeführt worden zu sein – und dies teilweise bereits, bevor diese Formen durch Pirandellos Erfolge sehr populär wurden. Ob diese Metatheatralität den Boulevardautoren zu ihrer Zeit zu einem größeren Erfolg verholfen hat, ist fraglich – die Tatsache, dass ebenso viele ihrer Stücke gerade *keine* metatheatralen Formen aufweisen (vgl. oben) und die Metatheatralität manchmal nur sehr punktuell auftritt, könnte genauso auf das Gegenteil hindeuten.³⁵ Jedoch konnten alle drei Autoren auch mit metatheatralen Stücken Erfolge verzeichnen (beispielsweise

³⁵ Coward beispielsweise hatte mit seinem späten, metatheatralen Stück *Waiting in the Wings* (1960), von dem er selbst überzeugt war, keinen Erfolg (vgl. Hoare 1995, 460). Hoare schreibt dazu: «Coward's romanticism was far removed from the trends of contemporary theatre» (ebd., 457).

Guitry mit *Le Comédien*, Coward mit *Hay Fever* und Goetz mit *Hokuspokus*). Gerade für die heutige Zeit wirken meines Erachtens manche ihrer metatheatralen Stücke origineller als die reinen Boulevardkomödien, was die selbstreflexiven Stücke in den meisten Fällen zugleich auch sind. Wie gezeigt wurde, weisen Goetz, Guitry und Coward mit ihren metatheatralen Techniken auf spätere Autoren voraus, die ähnliche Formen verwenden und sich eher «sur les confins du Boulevard» ansiedeln (Corvin 1989, 66). Dazu gehören etwa Anouilh (vgl. Corvin 1989, 79-86) oder Stoppard (Schöpflin 1993, 500-510, 144-147, 677). Deren Stücke zeichnen sich «durch intellektuelles Raffinement und ironisches Spiel mit den Konventionen des Genres» aus (Daphinoff 2001, 248) – in Ansätzen ist dies auch schon bei den hier analysierten Stücken der Boulevardautoren der Fall.

In dieser Studie zum Metatheater wurden Zitate der Boulevardautoren wegen der Pointiertheit ihrer Aussagen häufig der Paraphrasierung vorgezogen und dem aphoristischen Charakter ihrer Werke in diesem Sinne Rechnung getragen. Abschließend kann festgestellt werden, dass Goetz', Guitrys und Cowards Werke ebenfalls als *Lese-Theater* zu faszinieren vermögen: «Si l'on veut dire que l'œuvre de Sacha Guitry perd sa vertu en quittant la scène et qu'elle ne supporte pas la lecture, on se trompe» (Régis/de Veynes 1925, 317). Ihre Dramentexte halten durchaus auch einer Analyse stand und verdanken ihren Erfolg nicht nur der gelungenen Inszenierung. Ihre Wirkung jedoch können sie nur im Rahmen einer Aufführung voll entfalten.

13. Verzeichnis der untersuchten metatheatralen Stücke¹

13.1. Verzeichnis der in der Arbeit behandelten Stücke von Goetz, den Gebrüdern von Schönthan und Gordon mit Nachweis der Kurztitel

	Kurztitel
Der Raub der Sabinerinnen Schwank in vier Akten	
Original: Franz und Paul von Schönthan (1884) ²	Raub der Sabinerinnen (Sch)
Bearbeitung von Curt Goetz (1955) ³	Raub der Sabinerinnen (G)
Der Lampenschirm (1911) ⁴ kein Stück in drei Akten	Lampenschirm
Nachtbeleuchtung (1918) ⁵ Nachtbeleuchtung (<i>Lobengrin</i>) (<i>Tobby</i>) Minna Magdalena <i>Der fliegende Geheimrat</i>	
Die Rutschbahn (1919) ⁶ Schwank in drei Akten mit Heinz Gordon	Rutschbahn

¹ Die Stücke sind (mit Ausnahme der Neufassungen bei Goetz und Guitry) chronologisch geordnet und, sofern nicht anders angegeben, nach der Uraufführung datiert. In der Regel wurden nur diejenigen Stücke aufgeführt, die in der vorliegenden Arbeit als metatheatral klassifiziert wurden. Vollständig angegeben sind die Einakterserien, aber, sofern nicht ausführlich zitiert, ohne Kurztitel, kursiv und in Klammern. Das gleiche gilt für Goetz' Übersetzung von Cowards Stück *Design of Living*, das aus Gründen der Vollständigkeit ergänzt wurde. Wo kein Kurztitel erwähnt ist (z.B. bei Cowards Stücken), wurde – in der Regel ohne Angabe des Autors – direkt der Originaltitel als Kurztitel verwendet.

² Datierung nach: Kiermeier-Debre 1989, 181.

³ Datierung der Uraufführung (*Renaissance-Theater*, Berlin) nach Knecht 1970, 217.

⁴ Das Stück wird nach der Angabe der Entstehungszeit datiert (gemäß *Paratext*, Lampenschirm, 14). Es «wurde 1911 geschrieben, wiederholt, geändert und wird niemals vollendet werden» (*Paratext*, ebd.). Bei Knecht (1970, 216) fehlt die Datierung. Seine Uraufführung (*Deutsches Theater, Kammerspiele*, Berlin,) fand gemäß den Angaben des S. Fischer Verlags erst 1925 statt: Vgl. Fischerverlage (2013). Theater und Medien. Curt Goetz: Der Lampenschirm. Kein Stück in drei Akten. [Onlinefassung]. URL: <http://www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_theaterstueck_detail&_navi_area=tt_vert1&_navi_item=01.00.00.00&id=1436040&_letter=G> (22.05.2013).

⁵ Datierung der Uraufführung (*Deutsches Künstlertheater*, Berlin) nach Knecht 1970, 216.

⁶ Knecht (1970) erwähnt diesen Schwank nicht. Die Uraufführung (*Deutsches Künstlertheater*, Berlin) wurde datiert nach: Fischerverlage (2013). Theater und Medien. Curt Goetz: Die Rutschbahn. [Onlinefassung]. URL: <http://www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_theaterstueck_detail&_navi_area=tt_vert1&_navi_item=03.01.00.00&id=1425726&_letter=G> (22.05.2013). Vgl. Gajek 2008, 76 und 88.

Menagerie (1920)⁷

Vier Übungen

(*Der Spatz vom Dache*)

(*Die Taube in der Hand*)

(*Der Hund im Hirn*)

Der Hahn im Korb (1920), Ulk⁸

Kurztitel

Hahn im Korb

Ingeborg (1921)⁹

Eine Komödie in drei Akten

Hokuspokus, Urfassung (1927)¹⁰

Ein Reisser in drei Akten

[mit einem Vor- und Nachspiel]

Hokuspokus (U)

Hokuspokus: Vorspiel

Hokuspokus: Nachspiel

Hokuspokus, Neufassung (1952)¹¹

Komödie in vier Akten

Hokuspokus (N)

Der Lügner und die Nonne (1929)¹²

Ein Theaterstück in drei Akten und einem Vorspiel

Lügner und Nonne

Dr. med. Hiob Prätorius, Urfassung (1932)¹³

Facharzt für Chirurgie und Frauenleiden

Eine Geschichte ohne Politik, nach alten aber guten Motiven neuerzählt

Prätorius (U)

Dr. med. Hiob Prätorius, Neufassung (1946)¹⁴

Facharzt für Chirurgie und Frauenleiden

Eine Geschichte in sieben Kapiteln

Prätorius (N)

⁷ Datierung der Uraufführung (*Deutsches Künstlertheater*, Berlin) nach Knecht 1970, 216.

⁸ Datierung der Uraufführung von *Der Hahn im Korb* (Berlin, *Deutsches Künstlertheater*) nach Knecht, entgegen Goetz' eigener Angabe (vgl. Knecht 1970, 216). Knechts Datierung ist auch plausibel, wenn von einer eventuellen Anspielung auf einen Stummfilm mit Asta Nielsen ausgegangen wird – letzterer wurde nämlich erst im Jahre 1920 produziert. Davon abweichend datiert Goetz selbst das Werk auf 1919 (vgl. Goetz/von Martens 1962, 250).

⁹ Datierung der Uraufführung (*Theater am Kurfürstendamm*, Berlin) nach: Knecht 1970, 216.

¹⁰ Datierung der Uraufführung (*Kammerspiele*, Stettin) nach Knecht 1970, 216. Nach einer Tour in der Provinz fand die Berliner Uraufführung (*Komödienhaus*) «bei Barnowsky» am 30.09.1927 statt (vgl. ebd., 53). Das Stück war bereits im Jahre 1925 beendet worden (vgl. Knecht 1970, 92), was die teilweise abweichenden Datierungen erklärt (z.B. bei Ehlers 1997, 146).

¹¹ Datierung der Berliner Uraufführung der Neufassung nach: Knecht 1970, 98.

¹² Datierung der Uraufführung (*Thalia Theater*, Hamburg) nach: Knecht 1970, 216.

¹³ Datierung der Uraufführung (*Landestheater*, Stuttgart) nach: Knecht 1970, 216. In Berlin wurde das Stück erst 1934 aufgeführt (vgl. ebd., 99).

¹⁴ Knecht nennt als Aufführungsdatum der Neufassung (*Stadttheater*, Zürich) das Datum vom 31.10.1946 (vgl. Knecht 1970, 106). Dasselbe Datum erwähnt der Eintrag im Theaterlexikon der Schweiz: Marschall (2005): Curt Goetz. In: Kotte (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Bd. 1. Zürich, 729-731. [Onlinefassung]. URL: <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Curt_Goetz> (22.05.2013). In Österreich (*Volkstheater*, Wien) fand 1957 eine Aufführung der Neufassung statt (vgl. Knecht 1970, 199).

Nichts Neues aus Hollywood (1956)¹⁵
Ein vergeblicher Versuch zu übertreiben in drei Akten

Kurztitel
Nichts Neues

Seifenblasen (1963)¹⁶
Drei Einakter mit einem Vor- und einem Nachspiel
Vorspiel
(*Ausbruch des Weltfriedens, eine Anregung, 1958*)¹⁷
Die Barcarole, eine Aufregung
Die Bärengeschichte, eine Auf- und Abregung
Nachspiel

Seifenblasen

Seifenblasen: Vorspiel
Ausbruch des Weltfriedens
Barcarole
Bärengeschichte
Seifenblasen: Nachspiel

13.2. Verzeichnis der in der Arbeit behandelten Stücke von Sacha Guitry mit Nachweis der Kurztitel¹⁸

Petite Hollande (1908)¹⁹
Comédie en trois actes.

Kurztitel

Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet (1912)²⁰
Comédie en trois actes

Jean III

La prise de Berg-op-Zoom (1912)²¹
Comédie en quatre actes

Berg-op-Zoom

L'Illusionniste (1917)²²
Comédie en un prologue et trois actes

Illusionniste

Deburau (1918)²³
Comédie en vers libres en quatre actes et un prologue

Le Comédien (1921)²⁴
Comédie en quatre actes

Comédien

¹⁵ Datierung der Uraufführung (*Deutsches Schauspielhaus Hamburg*) nach Knecht 1970, 216.

¹⁶ Datierung der Erstveröffentlichung nach: von Martens (1963): Nachwort zu Goetz: Sämtliche Bühnenwerke, 1133. Bei Knecht (1970, 216) fehlt die Datierung.

¹⁷ Während die *Seifenblasen*-Trilogie als Ganzes zu Goetz' Lebzeiten wahrscheinlich nicht zur Aufführung kam, wurde bei Goetz' letztem Auftritt (im *Akademietheater* Wien) – neben der Einakterserie *Miniaturen* – auch *Der Ausbruch des Weltfriedens* unter dem Titel *Round Table* gezeigt (vgl. Knecht 1970, 200).

¹⁸ Datiert wurden die Stücke nach der jeweiligen Uraufführung oder Erstpublikation gemäß: Sacha Guitry (1973-1975): *Théâtre complet de Sacha Guitry*. Tome 1 à 12. Paris und Sacha Guitry (2004): *Pièces en un acte*. Nouvelle édition autorisée. Paris.

¹⁹ Datierung der Uraufführung (*théâtre de l'Odéon*, Paris) nach: Tome 1, *Paratext*, *Petite Hollande*, 281.

²⁰ Datierung der Uraufführung (*Comédie Royale*, Paris) nach: Tome 2, *Paratext*, *Jean III*, 105.

²¹ Datierung der Uraufführung (*théâtre du Vaudeville*, Paris) nach: Tome 2, *Paratext*, *Berg-op-Zoom*, 165.

²² Datierung der Uraufführung (*théâtre des Bouffes-Parisiens*, Paris) nach: Tome 3, *Paratext*, *Illusionniste*, 133.

²³ Datierung der Uraufführung (*théâtre du Vaudeville*, Paris) nach: Laußmann 1990, 62.

²⁴ Datierung der Uraufführung (*théâtre Édouard-VII*, Paris) nach: Tome 4, *Paratext*, *Comédien*, 327.

Chez Jean de la Fontaine. Le 17 février 1673 (1922)²⁵

A-propos en un acte

Kurztitel

Chez Jean de la Fontaine

On passe dans huit jours (1922)²⁶

Comédie en un acte

On passe...

On ne joue pas pour s'amuser (1925)²⁷

Comédie en cinq actes

Mariette ou Comment on écrit l'histoire (1928)²⁸

Comédie musicale en quatre actes, partition: Oscar Straus

Mariette

Histoires de France (1929)²⁹

[Comédie musicale en quatre actes]

Quatorze tableaux, dessins, croquis et caricatures

Musique de scène d'Henri Büsser

Monsieur Prudhomme a-t-il vécu? (1931)³⁰

Pièce en deux actes

M. Prudhomme

Villa à vendre (1931)³¹

Comédie en un acte

Les Dessesins de la Providence (1932)³²

Comédie en deux actes

Les Dessesins...

Son père et lui (1934)³³

Pièce en quatre tableaux, Musique d'André Messager,
partition de « Deburau », arrangement de Louis Beydts

Quand jouons-nous la comédie? (1935)³⁴

Comédie en trois actes,
précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue

Quand jouons-nous... ?

²⁵ Datierung der Uraufführung (*théâtre de l'Opéra*, Paris) nach: Guitry: Pièces en un acte, *Paratext*, Chez Jean de la Fontaine, 172.

²⁶ Datierung der Uraufführung (*théâtre des Variétés*, Paris) nach: Tome 5, *Paratext*, On passe dans huit jours, 61. Die erste Version dieses Stücks wurde bereits am 8. Mai 1913 im privaten Rahmen bei Josse und Gaston Bernheim aufgeführt (Hinweis nach: Guitry: Pièces en un acte, 180).

²⁷ Datierung der Uraufführung (*théâtre Édouard-VII*, Paris) nach: Tome 11, *Paratext*, On ne joue pas pour s'amuser, 331.

²⁸ Datierung der Uraufführung (*théâtre Édouard VII*, Paris) nach: Tome 6, *Paratext*, Mariette, 121.

²⁹ Datierung der Uraufführung (*théâtre Pigalle*, Paris) nach: Tome 6, *Paratext*, Histoires de France, 187.

³⁰ Datierung der Uraufführung (*théâtre de la Madeleine*, Paris) nach: Tome 6, *Paratext*, Prudhomme, 421.

³¹ Datierung der Uraufführung (*théâtre de la Madeleine*, Paris) nach: Guitry: Pièces en un acte, *Paratext*, Villa à vendre, 247.

³² Datierung der Uraufführung (*théâtre de la Madeleine*, Paris) nach: Tome 7, *Paratext*, Les Dessesins..., 7.

³³ Datierung der Uraufführung (*Grand Théâtre de l'Opéra de Lyon*) nach: Tome 12, *Paratext*, Son père et lui, 49.

³⁴ Datierung der Uraufführung (*théâtre de Paris*, Paris) nach: Tome 8, *Paratext*, Quand jouons-nous ...? , 39.

Sa dernière volonté ou l'optique du théâtre (1939)³⁵

Comédie en deux actes, version définitive (première version 1931)

You're telling me (1939)³⁶

A-propos en un acte

Le Bien-Aimé (1940)³⁷

Comédie en six actes

Cigales et fourmis (1940)³⁸

A-propos en un acte

N'écoutez-pas, mesdames! (1942)³⁹

Comédie en trois actes

N'écoutez-pas...

Courteline au travail (1943)⁴⁰

A-propos en un acte

Courteline

Toâ (1949)⁴¹

Comédie en quatre actes

Beaumarchais (1950, publication)⁴²

Comédie en deux actes et dix-neuf tableaux

*(Première version d'Une Folie: **Un Monde fou** (1938),⁴³**Comédie en quatre actes)***Une Folie** (1951)⁴⁴

Comédie en quatre actes, version remaniée

Virginie Déjazet (1975, publication)

Pièce inachevée, un acte

³⁵ Datierung nach: Kowzan 1991, 238, Anm. 3.³⁶ Datierung der Uraufführung (*India Office*, dann *Coliseum* London) nach: Tome 12, *Paratext*, You're telling me, 23. Eine weitere Variante des gleichen Stücks (ebd., 23ff.) wurde nicht in die Analyse miteinbezogen.³⁷ Datierung der Uraufführung (*théâtre de la Madeleine*, Paris) nach: Tome 8, *Paratext*, Le Bien-Aimé, 421.³⁸ Datierung der Uraufführung (au *Cercle Interallié*) nach: Tome 12, *Paratext*, Cigales et fourmis, 275.³⁹ Datierung der Uraufführung (*théâtre de la Madeleine*, Paris) nach: Tome 9, *Paratext*, N'écoutez-pas..., 95.⁴⁰ Datierung der Uraufführung (*Comédie-française*, Paris, pour commémorer le cinquantième anniversaire de la création de Boubouroche) nach: Tome 9, *Paratext*, Courteline, 165.⁴¹ Datierung der Uraufführung (*théâtre du Gymnase*, Paris) nach: Tome 9, *Paratext*, Toâ, 253. Es handelt sich bei dieser Komödie um die Neubearbeitung einer 1939 unter dem Titel *Florence* aufgeführten Komödie (UA *théâtre de la Madeleine*, Paris), vgl. ebd., 257.⁴² Datierung der Publikation gemäß: Tome 10, *Paratext*, Beaumarchais, 85. Das Theaterstück wurde nie aufgeführt und das geplante Filmprojekt kam nicht zustande. Der Stoff wurde erst 1996 von Édouard Molinari verfilmt (F, 1996). Der Film stützt sich auf Guitrys Vorlage.⁴³ Datierung der Uraufführung (*théâtre de la Madeleine*, Paris) nach: (Tome 12) *Paratext*, Un Monde fou, 153.⁴⁴ Datierung der Uraufführung (*théâtre des Variétés*, Paris) nach: (Tome 10) *Paratext*, Une Folie, 7.

13.3. Verzeichnis der in der Arbeit analysierten Stücke von Noël Coward⁴⁵

Kurztitel

Hay Fever (1925)

(Design for Living (1933)

Übers. von Goetz: **Unter uns Vieren** (1952)⁴⁶)

Blithe Spirit (1941)

An Improbable Farce in Three Acts

Übers. von Goetz: **Fröhliche Geister** (1949)⁴⁷

Eine unwahrscheinliche Komödie in drei Akten.

Cavalcade (1931)

[Musical]

Present Laughter (1942)

A light comedy in three acts.

Übers. von Goetz: **Nach Afrika** (1949)⁴⁸

Star Quality (1951)⁴⁹

Star Quality (S)

Short Story

Star Quality (2001)⁵⁰

Star Quality (T)

Theater-Adaptation von Christopher Luscombe

⁴⁵ Datierung der Uraufführungen bei Noël Coward (sofern nicht anders angegeben) nach: Noël Coward Centenary Committee (1999) with additional contributions from Sheridan Morley, Mark Fox, Michael I-mison and John Knowles. The Noël Coward Society (2001): Chronology. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

⁴⁶ Das Stück ist 1952 im Verlag Felix Bloch Erben erschienen. Nach entsprechenden Programmheften zu urteilen fand im selben Jahr (*Kurfürstendamm*, Berlin,) eine Aufführung von Goetz' Bearbeitung statt.

⁴⁷ Die Aufführung von Goetz' Bearbeitung fand 1948 (im Volkstheater, Wien) unter verändertem Titel (*Spuk im Hause Condomine*) statt. Später wurde es auch unter dem Titel *Geisterkomödie* gespielt. Vgl. Mengel (Projektleiter): Weltbühne Wien. Forschungsprojekt Universität Wien: Aufführungsdatenbank, 12. [PDF-Onlinefassung].

URL: <http://www.univie.ac.at/weltbuehne_wien/pdf_downloads/auffuehrungsdatenbank.pdf> (22.05.2013). 1945 war das Stück in Zürich bereits in einer anderen Übersetzung auf Deutsch aufgeführt worden, vgl. Kedves (2012): Traurige Geister. Noel Cowards «Blithe Spirit» am Schauspielhaus Zürich. NZZ (vom 21.12.2012). [Onlinefassung]. URL: <<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8L9QF-1.448222>> (22.05.2013).

⁴⁸ Die deutsche Uraufführung (*Theater in der Josefsstadt*, Wien), dort unter dem längeren Titel *Dann lieber nach Afrika* aufgeführt, wurde datiert nach: Mengel (Projektleiter): Weltbühne Wien. Forschungsprojekt Universität Wien: Aufführungsdatenbank, 13. [PDF-Onlinefassung]. URL: <http://www.univie.ac.at/weltbuehne_wien/pdf_downloads/auffuehrungsdatenbank.pdf> (22.05.2013). Vgl. Marschall (2005): Curt Goetz. In: Kotte (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Bd. 1. Zürich, 729–731. [Onlinefassung]. URL: <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Curt_Goetz> (22.05.2013).

⁴⁹ Datierung der Publikation nach: *Paratext*, Star Quality, Sheridan Morley: Introduction, vii.

⁵⁰ Datierung der Uraufführung nach: *Paratext*, Star Quality, Sheridan Morley: Introduction, vii. Christopher Luscombe stützt sich bei seiner Theaterbearbeitung auf ein unveröffentlichtes Bühnenmanuskript Cowards (vgl. ebd.), welches mir nicht vorliegt. Cowards Bühnenbearbeitung wurde zwar aufgeführt, aber sie «was only ever seen in a couple of Sunday night readings, one of which reopened the Theater Royal Bath some twenty or so years ago», schreibt Sheridan Morley im Jahre 2001 (ebd.).

Relative Values (1951)

Waiting in the Wings (1960)

A play in three acts

[Musical]

14. Literaturverzeichnis mit Nachweis der Kurztitel.

14.1. Abbildungen

Abbildung 1: Übersicht über die Begriffe

Zusammengestellt von Mirjam Hurschler. Layout: Claudius Pirkenseer.

Abbildung 2: Henry Monnier, als *Monsieur Prudhomme* verkleidet

Carjat, Etienne (1828-1906): Henri Monnier (ca. 1875). Domaine public. RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. Don de la Fondation Kodak-Pathé Galerie contemporaine des illustrations françaises 3, Volume 3, ph.16. Cote cliché: 05-528211. N° d'inventaire: PHO1983-165-510-16. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=174&FP=56146617&E=2K1KTSGHTZ7BC&SID=2K1KTSGHTZ7BC&New=T&Pic=143&SubE=2C6NU0BZ9UAL>> (22.05.2013).

Siglen

IMDb: International Movie Database [o.V.]. (2013): [Onlinefassung]. URL: <http://www.imdb.com/> (2.05.2013).

NZZ: Neue Zürcher Zeitung. [Onlinefassung]. URL: <http://www.nzz.ch/> (2.05.2013).

14.2. Primärliteratur

14.2.1. Werke, Übersetzungen und Bearbeitungen von Curt Goetz (chronologisch)

Kurztitel¹

Rutschbahn	Götz, Kurt [sic]/ Gordon, Heinz [o.J.]: Die Rutschbahn. Schwank in drei Akten. Masch. Bühnenmanuskript. Berlin.
Fröhliche Geister	Coward, Noël [o.J.]: Fröhliche Geister (Blithe Spirit). Eine unwahrscheinliche Komödie in drei Akten. Bearbeitet von Curt Goetz. Masch. Bühnenmanuskript. Berlin.
Nach Afrika	Coward, Noël [o.J.]: Nach Afrika! (Present Laughter). [Deutsche Übersetzung und Bearbeitung von Curt Goetz]. Masch. Bühnenmanuskript. Berlin.
Unter uns Vieren	Coward, Noël [o.J.]: Unter uns Vieren (Design for Living). Ins Deutsche übertragen von Curt Goetz. [Masch. Bühnenmanuskript]. Berlin.
Raub der Sabinerinnen (G)	Von Schönthan, Franz und Paul [o.J.]: Der Raub der Sabinerinnen. Schwank in vier Akten. Neubearbeitet unter reichlicher Verwendung reizender Anekdoten von Curt Goetz. Masch. Bühnenmanuskript. Berlin.
Goetz 1960	Goetz, Curt (1960): Die Memoiren des Peterhans von Binningen. Berlin.
Goetz/von Martens 1962	Goetz, Curt/ von Martens, Valérie (1962): Die Memoiren und die Verwandlung des Peterhans von Binningen. Die Memoiren des Peterhans von Binningen. Der Memoiren erster Teil. Die Verwandlung des Peterhans von Binningen. Der Memoiren zweiter Teil. Zürich 1962.
Goetz/von Martens 1963	Goetz, Curt/ von Martens, Valérie (1963): Wir wandern, wir wandern... Der Memoiren dritter Teil. Zürich.
	Goetz, Curt (1968): Napoleon ist an allem schuld. Eine Filmkomödie nach einer Idee von Peter Gillmann. Drehbuch: Curt Goetz. Autorenrechte: Valérie von Martens-Goetz. Stuttgart.
Goetz: Sämtliche Bühnenwerke	Goetz, Curt (1987): Sämtliche Bühnenwerke. Stuttgart.

¹ Die Kurztitel werden nur dann angegeben, wenn sie vom Originaltitel abweichen. Weitere Kurztitel zu den Stücken Curt Goetz' sind dem Stückeverzeichnis (Kap. 13.2) zu entnehmen. Goetz' Werke sind fast alle aus demselben Sammelband entnommen und werden, mit Ausnahme der nur als Bühnenmanuskript vorliegenden Texte, nicht einzeln aufgelistet. Sie werden nach dem Datum der Uraufführung geordnet.

Verfilmungen

Hokuspokus (1953). Regie: Kurt Hoffmann. Drehbuch und Hauptrolle: Curt Goetz, nach dem gleichnamigen Theaterstück (Neufassung) von Curt Goetz. BRD: Domnick Filmproduktion (DFP).

Frauenarzt Dr. Prätorius (1949/1950). Regie: Curt Goetz/Karl Peter Gillmann. Hauptrolle und Filmvorlage: Curt Goetz. Nach dem Theaterstück von Curt Goetz. BRD: Domnick Filmproduktion (DFP).

14.2.2. Werke von Sacha Guitry (chronologisch)²

Guitry, Sacha (1973): Petite Hollande. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de Sacha Guitry. Tome 1. Paris, 281-357.

Guitry, Sacha (1973): Jean III ou l'irrésistible vocation du fils Mondoucet. In: Sacha Guitry. Théâtre complet de S. G. Tome 2. Paris, 105-163.

Guitry, Sacha (1973): La Prise de Berg-op-Zoom. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 2. Paris, 164-269.

Guitry, Sacha (1973): L'Illusionniste. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 3. Paris 1973, 131-190.

Guitry, Sacha (1973): Deburau. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 3. Paris 1973, 191-323.

Guitry, Sacha (1973): Le Comédien. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 4. Paris, 327-401.

Guitry, Sacha (2004): Chez Jean de la Fontaine. Le 17 février 1973. In: Sacha Guitry: Pièces en un acte. Nouvelle édition autorisée. 1^{ère} ed. 2000, 167-177.

Guitry, Sacha (1973): On passe dans huit jours. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 5. Paris, 61-73.

Guitry, Sacha (1975): On ne joue pas pour s'amuser. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 11. Paris 1973, 331-406.

Guitry, Sacha (1973): Mariette ou comment on écrit l'histoire. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 6. Paris, 121-186.

Guitry, Sacha (1973): Histoires de France. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 6. Paris 1973, 187-297.

Guitry, Sacha (1973): Monsieur Prudhomme a-t-il vécu? In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 6. Paris 1973, 421-445.

Guitry, Sacha (2004): Villa à vendre. In: Sacha Guitry: Pièces en un acte. Nouvelle édition autorisée, 245-271.

Guitry, Sacha (1974): Les Desseins de la Providence. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 7. Paris, 7-27.

Guitry, Sacha (1975): Son père et lui. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 12. Paris 1973, 51-86.

Guitry, Sacha (1974): Quand jouons-nous la comédie? In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 8. Paris, 39-110.

Guitry, Sacha (1975): Sa dernière volonté ou l'optique du théâtre. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 12. Paris, 237-257.

Guitry, Sacha (1975): You're telling me. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 12. Paris 1973, 223-236.

Guitry, Sacha (1974): Le Bien-Aimé. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 8. Paris 1973, 421-475.

² Die Stücke sind nach dem Aufführungsdatum angeordnet. Die verwendeten Kurztitel sind dem Stückeverzeichnis (Kap. 13.2.) zu entnehmen.

- Guitry, Sacha (1975): Cigales et fourmis. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 12. Paris, 273-282.
- Guitry, Sacha (1974): N'écoutez-pas, mesdames! In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 9. Paris, 95-164.
- Guitry, Sacha (1974): Courteline au travail. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 9. Paris, 165-173.
- Guitry, Sacha (1974): Tôa. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 9. Paris 1973, 253-320.
- Guitry, Sacha (1974): Beaumarchais. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 10. Paris, 86-164.
- Guitry, Sacha (1975): Un Monde fou. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 12. Paris, 153-222.
- Guitry, Sacha (1974): Une Folie. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 10. Paris 1973, 7-83.
- Guitry, Sacha (1975): Virginie Déjazet. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 12. Paris, 492-514.
- Guitry, Sacha (2004): Pièces en un acte. Nouvelle édition autorisée. Paris, 245-271.
- Guitry, Sacha (1934): Souvenirs I. Si j'ai bonne mémoire. Avec 15 gravures et 6 dessins hors texte. Paris.
- Guitry, Sacha (1974): Théâtre, je t'adore. Textes rassemblés. In: Sacha Guitry: Théâtre complet de S. G. Tome 10. Paris, 177-317.

Verfilmung

Guitry, Sacha: Le Comédien (1948), Regie/Hauptrolle: Sacha Guitry. Nach dem Theaterstück *Le Comédien* von Sacha Guitry. Produzent: Jean Mugeli. Musik: Louis Beydts. F: Union Cinématographique Lyonnaise (UCIL).

14.2.3. Werke von Noël Coward (chronologisch)³

- Coward, Noël (1965): The Lyrics of Noël Coward. London.
- Coward, Noël (1979): Plays. 5 Volumes. Introd. by R. Mander /J. Mitchenson. London.
- Coward, Noël (1979): Hay Fever. In: Coward. Noël: Plays. Volume 1. London, 1-94.
- Coward, Noël (1979): Blithe Spirit. In: Coward. Noël: Plays. Volume 3. London, 1-131.
- Coward, Noël (1979): Cavalcade. In: Coward. Noël: Plays. Volume 3. London, 125-199.
- Coward, Noël: Present Laughter. In: Coward. Noël: Plays. Volume 3. London: 1979, 133-247.
- Coward, Noël (1999): Relative Values. In: Coward, Noël: Collected Plays. Volume 5. Reissued with a new cover, revised introduction and chronology. Introduction by Sheridan Morley. London, 1-113.
- Coward, Noël (1951): Star Quality. London.
- Coward, Noël (1979): Waiting in the Wings. In: Coward. Noël: Plays. Volume 5. London, 237-351.

Verfilmung

- Blithe Spirit (1945). Regie: David Lean. Drehbuchvorlage: Noël Coward. UK: Two Cities Film.
- Berthomieu, Pierre: Vorwort zur Verfilmung von *Blithe Spirit* (UK, 1945). Auf: Coward, Noël: Blithe Spirit (1945). Regie: David Lean. UK: Two Cities Film.

³ Als Kurztitel wurde meistens der Originaltitel übernommen. Die Kurztitel sind dem Stückeverzeichnis (Kap. 13.2) zu entnehmen.

14.2.4. Weitere Primärliteratur (inkl. Musiktheater) und Nachweis der Kurztitel

Kurztitel⁴

Le Barbier de Séville	Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de (1985): Le Barbier de Séville. Comédie: 1775. Préf. de M. Etcheverry. Comment. et notes de G. Conesa. Paris.
Le Mariage de Figaro	Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de (2006): Le Mariage de Figaro. Comédie. Édition présentée, annotée et commenté par M. Martin-Suhamy, ancienne élève de l'École normale supérieure. Paris.
Boubouroche (Comédie)	Courteline, Georges (1926): Boubouroche. Nouvelle et comédie. Avec un avant propos inédit, suivis de Fantaisies Diverses. Paris.
Boubouroche (Nouvelle)	
Der Meteor	Dürrenmatt, Friedrich (1998): Der Meteor. In: Friedrich Dürrenmatt. Der Meteor. Dichterdämmerung. Nobelpreisträgerstücke. Neufassungen 1978 und 1980. Zürich.
Primerose	De Flers, Robert/ De Cavaillet, Gaston Arman (1911): Primerose. Comédie en trois actes. Paris.
L'Impromptu de Paris	Giraudoux, Jean (1946): Le théâtre complet de Jean Giraudoux. L'Impromptu de Paris. Cantique des cantiques. Frontispices de Christian Bérard. Neuchâtel / Paris.
Faust I	Goethe, Johann Wolfgang von (1948): Faust. Eine Tragödie. [In ursprünglicher Gestalt]. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Band 3. Hamburg 1948, 367-420.
Roméo et Juliette	Gounod, Charles (1982): Roméo et Juliette. Opéra en cinq actes. Livret de Jules Barbier et Michel Carré d'après la tragédie de Shakespeare. Musique de Charles Gounod. In: L'avant-scène Opéra. 41 (1982), 3-117.
	Gray, Thomas (1966): Ode on A Distant Prospect of Eton College. In: Thomas Gray (1966). The Complete Poems. English, Latin, and Greek. Edited by H. W. Starr/J. R. Hendrickson. Oxford, 10.
Sandmann	Hoffmann, E.T.A (2003): Der Sandmann. Mit einem Kommentar v. Peter Braun. Tübingen.
Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde	Hoffmann, E.T.A (1963): Fantasiestücke in Callots Manier. Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde. In: E.T.A. Hoffmann: Poetische Werke in sechs Bänden. Band 6. Berlin, 391-409.
Hugo: La chasse du Burgrave	Hugo, Victor (1926): Ballade XI. La chasse du Burgrave. In: Victor Hugo: Œuvres de Victor Hugo. Odes et ballades. Les orientales. Paris, 257-262.
Les Burgraves	Hugo, Victor (1962): Les Burgraves. In: Victor Hugo: Les Burgraves. Milles Francs de Récompense. Torquemada. Avant-propos et notes de Jeanlouis Cornuz. Lausanne, 54-152.
Hänsel und Gretel	Humperdinck, Engelbert (1981): Hänsel und Gretel (Libretto). Märchenspiel in drei Bildern. Von Adelheid Wette. Hg. v. Wolfram Humperdinck. Stuttgart.
L'Impromptu de l'Alma	Ionesco, Eugène (1958): théâtre II. L'Impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger. Paris.
Penthesilea	Kleist, Heinrich von (1978): Penthesilea. Ein Lustspiel nach Molière. In: Heinrich von Kleist: Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. von Siegfried Streller u.a. Band 2. Berlin / Weimar, 7-120.
Werther	Massenet, Jules (1893): Werther (Libretto). Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux. Poème de Édouard Blau, Paul Millet et Georges Hartmann.
	Massenet, Jules (2004): Werther (Libretto). Lyrisches Drama in drei Akten und vier Bildern. von Édouard Blau, Paul Milliet und Georges Hartmann. Dt. v. Max Kalbeck. Wien [o.J.]. In: Thomas Hafki (Hg.) (2004): Operntexte von Monteverdi bis Strauss. Digitale Bibliothek Band 57. Berlin: Directmedia 2004 [DVD-ROM], 11854-11921 (dt. Übersetzung).

⁴ Als Kurztitel wurde oft der Originaltitel übernommen. Alle Kurztitel werden hier aufgeführt. Bei (Musik-)Theaterstücken wird der Autor in der Regel nur im Lauftext angegeben.

Kurztitel ⁵ George Dandin Tartuffe	Molière (1947): Théâtre 1668-1669. George Dandin ou Le Mary confondu. L'Avare. Le Tartuffe ou L'Imposteur. Texte établi et présenté par R. Bray. Paris.
Mörike: Zwei dichterischen Schwestern von ihrem Oheim	Mörike, Eduard (1967): Zwei dichterischen Schwestern von ihrem Oheim (Gedicht). In: Mörike, Eduard: Sämtl. Werke in zwei Bänden. Mit einem Nachw. v. Benno von Wiese sowie Anm., Zeittafel und Bibliographie v. Helga Unger. Band. 1. München 1967, 840.
Don Giovanni (Übers.)	Mozart, Wolfgang Amadeus [o.J.]: Der bestrafte Wüstling oder Don Juan (Don Giovanni, Libretto). Heiteres Drama in zwei Aufzügen von Lorenzo da Ponte. Textbearb. v. Hermann Levi. Hg. von Otto Erhardt. Leipzig.
Don Giovanni	Mozart, Wolfgang Amadeus (1787): Il dissoluto punito, o sia Il Don Giovanni (Libretto). Dramma Giocoso in due atti da representarsi nel teatro di Praga l'anno 1787. Prag.
Don Giovanni ²	Opernführer [o.V.] (2011): The virtual opera house. Don Giovanni (Libretto ²). Italienisch [Onlinefassung]. URL: < http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=251&uiling=de > (22.05.2013).
Le nozze di Figaro	Mozart, Wolfgang Amadeus (1786): Le nozze di Figaro (Libretto). Comedia per musica tratta dal francese, in quattro atti, da representarsi nel teatro di corte l'anno 1786. Wien.
Le nozze di Figaro ²	Mozart, Wolfgang Amadeus (2007): Le Nozze di Figaro (Libretto ²). Livret de Lorenzo da Ponte d'après <i>La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro</i> , comédie de Beaumarchais. Achievé d'imprimer début juin 2007, pour les représentations des <i>Noces de Figaro</i> , à l'Opéra national de Lyon dans une mise en scène d'Adrian Noble et sous la direction musicale de William Christie & Jérémie Rhorer. Lyon, 1-307. Italienischsprachige Zweitversion. [PDF]. < http://www.opera-lyon.com/fileadmin/user_upload/Documents/opera_06_07/Les_Noces_figaro/Les_Noces_de_Figaro.pdf > (22.05.2013).
Hoffmanns Erzählungen	Offenbach, Jacques [o.J.]: Hoffmanns Erzählungen (Libretto). Phantastische Oper in drei Akten, einem Vor- und Nachspiel von Jules Barbier. Köln.
Les Contes d'Hoffmann	Offenbach, Jacques [1881]: Les Contes d'Hoffmann (Libretto). Opéra en quatre actes, paroles de Jules Barbier, d'après le drame de Jules Barbier et Michel Carré, Paris.
Hoffmanns Erzählungen ² Les Contes d'Hoffmann ²	Offenbach, Jacques (2005): Les Contes d'Hoffmann/Hoffmanns Erzählungen (Libretto ²). Fantastische Oper in fünf Akten. Textbuch Französisch / Deutsch. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Der französische Text folgt dem Zensurlibretto vom 5. Januar 1881, hinterlegt in den <i>Archives nationales</i> in Paris, ersch. in d. krit. Neuausg. d. Verl. Schott Musik International / Boosey & Hawkes. Hg. von Michael Kaye u. Jean-Christoph Keck. Übers. u. hg. von Josef Heinzelmänn. Stuttgart.
Sei personaggi in cerca d'autore Ciascuno a suo modo Questa sera si recita a soggetto	Pirandello, Luigi (1993): Sei Personaggi in cerca d'autore. Ciascuno a suo modo. Questa sera si recita a soggetto. Introduzione di Nino Borsellino. Prefazione e note di Giovanna Romei. Milano.
Sechs Personen suchen einen Autor	Pirandello, Luigi (1995): Sechs Personen suchen einen Autor. Aus dem Italienischen übers. von Anika Makosch. Nachwort von Hanspeter Plocher. Stuttgart.
A midsummer night's dream	Shakespeare, William (1974): A Midsummer Night's Dream. In: William Shakespeare. The Riverside Shakespeare. Ed. by Gwynne Blakemore Evans. Boston, 222-246.
As You Like It	Shakespeare, William (1974): As You Like It. In: William Shakespeare. The Riverside Shakespeare. Ed. by Gwynne Blakemore Evans. Boston, 369-400.
Hamlet	Shakespeare, William (1975): Hamlet. Übers. von August Wilhelm Schlegel. In: Shakespeare: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hg. von Anselm Schlösser. Band 4. Berlin, 264-388.

⁵ Als Kurztitel wurde oft der Originaltitel übernommen. Alle Kurztitel werden hier aufgeführt. Auf Werke ohne Kurztitel wurde nicht verwiesen. Bei (Musik-)Theaterstücken wird der Autor in der Regel nur im Lauftext angegeben.

Kurztitel ⁶ Richard III	Shakespeare, William (1974): The Tragedy of Richard the Third. In: The Riverside Shakespeare. Ed. by Gwynne Blakemore Evans. Boston, 712-837.
Shelley: To a Skylark	Shelley, Percy Bysshe (1952): To a Skylark. In: The Complete Poetical Works. Ed. by Thomas Hutchinson. London, 602f.
Maria Stuart	Schiller, Friedrich (1996): Maria Stuart. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Mit einem Kommentar von Wilhelm Große. Frankfurt a. M.
Raub der Sabinerinnen (Sch)	Schönthan, Franz und Paul von [o.J.]: Der Raub der Sabinerinnen. Schwank in vier Akten. Zehnte Auflage. Berlin.
Der gestiefelte Kater	Tieck, Ludwig(1963): Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. In: Ludwig Tieck: Werke in vier Bänden. Nach d. Text d. «Schriften» von 1828-1854, unter Berücks. d. Erstdrucke. Hrsg. von Marianne Thalmann. Band 2. München, 206-268.
Der Fliegende Holländer	Wagner, Richard (1971): Der Fliegende Holländer. In: Richard Wagner. Die Musikdramen. Mit einem Vorw. von Joachim Kaiser. Hamburg 1971, 181-220.
Meistersinger von Nürnberg	Wagner, Richard (1971): Die Meistersinger von Nürnberg. In: Richard Wagner. Die Musikdramen. Mit einem Vorw. von Joachim Kaiser. Hamburg, S. 399-493.

14.3. Sekundärliteratur

14.3.1. Publikationen zum Leben und Werk von Curt Goetz

Brünisholz, Tina (2001): Die Kunst des ErGoetzens. Techniken und Funktionen der Bühnenkomik in Komödien und Einakter-Gruppen von Curt Goetz. Lizentiatsarbeit (BCU UM 2001.247). Freiburg (CH).

Dössel, Christine/ Kuner, Jean Claude u.a. (1995): Art. *Curt Goetz*. In: Bernd C. Sucher (Hg.): Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Bühnenbildner, Kritiker. München, 218-219.

Drews, Wolfgang (1964): Goetz, Curt. In: Neue Deutsche Biographie 6 (1964), 588-589. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118540297.html>> (22.05.2013).

Elfe, Wolfgang D. (1976): Curt Goetz. In: John M. Spalek/ Joseph Strelka (Hg.): Deutsche Exilliteratur seit 1933. Kalifornien. Band 1. Bern / München, 383-392.

Gajek, Ludwika (2008): Das Breslauer Schauspiel im Spiegel der Tagespresse. Das Lobetheater im ersten Jahrfünft der Weimarer Republik (1918-1929). Wiesbaden.

Geissler, Rudolf (1984): Von Mikroben und Menschen. Die fatale Zeitkritik des Curt Goetz. In: Kürbiskern 1 (1984), 115-122.

Grange, William (1998): Hitler's «Whiff of Champagne»: Curt Goetz and Celebrity in the Third Reich. Theatre Annual 51 (1998), 15-26. [Onlinefassung]. URL: <<http://digitalcommons.unl.edu/theatrefacpub/6/>> (22.05.2013).

Hermanni, Horst O. (2009): Curt Goetz. In: Hermanni, Horst O.: Von Jean Gabin bis Walter Huston. Das Film ABC. Band 3. Frankfurt, 139-144.

Kiermeier-Debre, Joseph (1989): Eine Komödie und auch keine. Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke. Stuttgart, 254 (zu Goetz: *Hokuspokus*).

Knecht, Angelika (1970): Curt Goetz. Masch. Diss. [Xerograph. Reprod. schweiz. Landesbibliothek.] Wien.

⁶ Als Kurztitel wurde oft der Originaltitel übernommen. Die Kurztitel werden hier aufgeführt. Bei (Musik-)Theaterstücken wird der Autor in der Regel nur im Lauftext angegeben.

Marschall, Brigitte (2005): Curt Goetz. In: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz. Band 1. Zürich, 729–731. [Onlinefassung]. URL: <http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Curt_Goetz> (22.05.2013).

Nickel, Jost (1989): Curt Goetz. In: Walter Killy (Hg.): Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Mitarb. H. Fromm u.a.. Band 4. Güterslohn / München, 258-259.

Ruppel, Karl H. (1996): Curt Goetz. In: Siegfried Kienzle/ zur Nedden, Otto C. A. (Hg.): Reclams Schauspielführer. Mit 32 Bildtafeln. 20. Auflage. Stuttgart, 587-589.

Seifener, Christoph (2005): Schauspieler-Leben. Autobiographisches Schreiben und Exilerfahrung. Frankfurt a. M.

Scholdt, Günter (1976): «Timeo Danaos et dona ferentes» oder die alte Dame kommt aus Montevideo. Zur Dramaturgie Friedrich Dürrenmatts und Curt Goetz'. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50 (1976), 720-730.

Weniger, Kay (2011): Curt Goetz. In: Kay Weniger: «Es wird dir im Leben mehr genommen als gegeben ...». Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden von 1933-1945. Eine Gesamtübersicht. Hamburg 2011, 141-143.

Von Martens, Valérie (Hg.) (1968): Das Große Curt Goetz Album. Bilder eines Lebens. Einl. W. Wien. Stuttgart.

[O.V.] (1960): Nachruf. Curt Goetz 17.XI.1888 - 12.IX.1960. In: Spiegel 39 (1960), 83. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43066868.html>> (22.05.2013).

14.3.2. Publikationen zum Leben und Werk von Sacha Guitry

Arnaud, Philippe (éd.) (1993): Sacha Guitry, cinéaste. Locarno.

Benjamin, René (1933): Sacha Guitry. Roi du théâtre. Paris.

Bernard, André/ Paucard, Alain (2002): Sacha Guitry. Dossier conçu et réalisé par André Bernard et Alain Paucard. Lausanne.

Cochet, Jean-Laurent (2010): A la rencontre de... Sacha Guitry. Un ouvrage paru sous la direction d'Alex Lavis. Préface de Fabrice Luchini. Paris.

Dössel, Christine/ Kuner, Jean Claude u.a. (1995): Guitry, Sacha. In: Bernd C. Sucher (Hg.): Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Bühnenbildner, Kritiker. München, 246-247.

Doumic, René (1918): Deburau au Vaudeville. In: La Revue des deux mondes 44 (März / April 1918), 222-227. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.revuedesdeuxmondes.fr/user/details.php?code=54970>> (22.05.2013).

Dubeux, Albert (1966): En écoutant Sacha Guitry. In: La Revue des deux mondes (15. 4. 1966), 576-591.

Giret, Noëlle/ Herpe, Noël (éd.) (2007): Sacha Guitry. Une vie d'artiste. (Cinémathèque Française / Bibliothèque nationale de France). Paris.

Harding, James (1985): Étonnant Sacha Guitry. Trad. par Ch. Floquet. Paris. [Übers. von: Harding, James (1968): Sacha Guitry. The Last Boulevardier. London / New York.]

Keit, Alain (1999): Le cinéma de Sacha Guitry. Vérités, représentations, simulacres. Liège.

Kowzan, Tadeusz (1991): Sacha Guitry au-delà du Boulevard. In: Cahiers de l'association internationale des études françaises 43 (1991), 229-246.

Lorcey, Jacques (2007): Les Films de Sacha Guitry. Préface de Francis Huster. Biarritz.

Régis, Léon/ de Veynes, François (1925): Sur Le Théâtre de M. Sacha Guitry. In: La nouvelle revue française 24 (1925), 316-325.

Simsolo, Noël (1988): Sacha Guitry. Bourges.

Vandérem, Vernand (1918): Les Lettres et la vie. In: La Revue de Paris 6 (1918), 406-409.

14.3.3. Publikationen zum Leben und Werk von Noël Coward

Barker, Clive/ Gale, Maggie B. (ed.) (2000): British Theatre between the Wars 1918-1933. Cambridge.

Barker, Clive (2000): The ghosts of war: stage ghosts and time slips as a response to war. In: Clive Barker/Gale, Maggie B. (ed.): British Theatre between the Wars 1918-1939. Cambridge, 215-243.

Burke, Thomas (1999): Noel Coward's *Waiting In The Wings*. Review. In: New York Theater Magazine (17.12.1999). [Onlinefassung]. URL: <<http://www.talkinbroadway.com/world/wings.html>> (22.05.2013).

Catsiapis, Hélène (1981): Noël Coward et la France. In: Revue d'histoire du théâtre 33 (1981-1), 83-96.

Hahn, Tamara (2004): It's all a Question of Masks. Selbstinszenierung und Modernität bei Noël Coward. Münster.

Hoare, Philip (1998): Noël Coward. A biography. Chicago.

Holland, Peter (1995): Noël Coward and comic geometry. In: Michael Cordner et al. (ed.): English Comedy. Second edition. Cambridge, 267-288.

Kiernan, Robert F.: Noel Coward. New York 1986.

Lahr (2000): Introduction to the second American edition. In: Graham Payn/ Sheridan Morley (ed.): The Noël Coward Diaries. New Introduction by John Lahr. New Edition. New York 2000, vii-xi.

Payn, Graham/ Morley, Sheridan (ed.) (1982): The Noël Coward Diaries. New London.

Payn, Graham (1994): My Life with Noël Coward. With Barry Day. London.

Ruppel, Karl H. (1996): NOËL COWARD. In: Siegfried Kienzle/ Otto C. A. zur Nedden (Hg.): Reclams Schauspielführer. Mit 32 Bildtafeln. 20. Auflage. Stuttgart, 727f.

Simon, John (2000): «Waiting in the Wings», which flopped in 1960, should thrive today. Review. New York Theater Magazine (10.01.2000). [Onlinefassung]. URL: <<http://nymag.com/nymetro/arts/theater/reviews/1773/>> (22.05.2013).

Schuhmann, Kuno (1986): Noël Coward: Unterhaltung auf Englisch. In: Franz Kuna/ Heinz Tschachler (Hg.): Dialog der Texte: Literatur und Landeskunde. Beiträge zu Problemen einer integrativen Landes- und Kulturkunde des englischsprachigen Auslandes. Tübingen, 443-461.

14.3.4. Forschungsliteratur zur *Potenzierung*, zum *Metatheater* und verwandten Begriffen

Asmuth, Bernard (2003): Art. *Rahmenhandlung*. In: Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3. neubearb. Auflage. Band III, Berlin / New York, 216-217.

Bremsteller, Marion (2007): Didaktik der Verfremdung – Bertolt Brechts Theater. Diss. Frankfurt a. M. [PDF]. URL: <publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/975/BremstellerMarion.pdf> (22.05.2013).

Calderwood, James L. (1983): To be and not to be. Negation and Metadrama in *Hamlet*. New York.

Dällenbach, Lucien (1997): Abyme, mise en. In: Dictionnaire des genres et notions littéraires. Paris, 11-14.

Dällenbach, Lucien (1977): Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme.

- Dauner, Dorea (2009): Literarische Selbstreflexivität. Diss. Stuttgart. [PDF]. URL: <<http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2009/4742/pdf/DissDaunerPublish.pdf>> (22.05.2013).
- De Prà, Vittoria (2002): «Das Theater stellt ein Theater dar»: Zum «Spiel im Spiel» am Beispiel von Platons «Der romantische Oedipus». Lizentiatsarbeit (BCU UM 2002.176). Freiburg (CH).
- Ehlers, Katrin (1997): Mimesis und Theatralität. Dramatische Reflexionen des modernen Theaters im «Theater auf dem Theater» (1899-1941). Münster u.a.
- Ettayeb, Nadia (2004): Pirandello. Six Personnages en quête d'auteur. Présentation, notes, chronologie et dossier par Nadia Ettayeb. Traduction par Claude Perrus. Paris.
- Févry, Sébastien (2000): La mise en abyme filmique. Essay de typologie. Liège.
- Fischer, Gerhard/ Greiner, Bernhard (ed.) (2007): The play within the play. The performance of meta-theatre and self-reflection. Amsterdam / New York.
- Forestier, Georges (1981): Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle. Genève.
- Fricke, Harald (2000): Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst. München.
- Fricke, Harald (2001): Oper in der Oper. Potenzierung, Ipsoreflexion, Mise en abyme im Musiktheater. In: François Seydoux u.a. (Hg.): Fiori Musicologici. Fs. L. F. Tagliavini. Bologna, 219-245.
- Fricke, Harald (2003): Art. *Potenzierung*. In: Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3. neubearb. Auflage. Band III. Berlin / New York, 144-147.
- Fricke, Harald (2011): Pop-Culture in History: Metalepsis and Metareference in German and Italian Music Theatre. In: Kukkonen, Karin/ Klimek, Sonja (ed.): Metalepsis in popular culture. Berlin / New York, 252-267.
- Genette, Gérard (1972): Figures III. Paris.
- Genette, Gérard (2004): Métalepse. De la figure à la fiction. Paris.
- Hauthal, Janine u.a. (2007a): Metaisierung in Literatur und in anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate. In: Hauthal, Janine, Nünning Ansgar u.a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin, 1-24.
- Hauthal, Janine (2007b): Medienspezifische und kommunikationstheoretische Modifikationen der Theorie des Metadramas und seine Entgrenzungen in Sarah Kanes *4.48 Psychosis*. In: Hauthal, Janine, Nünning Ansgar u.a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin, 92-126.
- Herzmann, Herbert (2006): «Mit Menschenseelen spiele ich». Theater an der Grenze von Spiel und Wirklichkeit. Tübingen.
- Hornby, Richard (1986): Drama, metadrama, and perception. London / Toronto.
- Hurschler, Mirjam (2004): Selbst-Reflexion des Boulevards. Studien zum Metatheater bei Curt Goetz und Sacha Guitry. Lizentiatsarbeit (BCU UM 2004.211). Freiburg (CH).
- Kiermeier-Debre, Joseph (2003): Art. *Spiel im Spiel*. In: Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3. neubearb. Auflage. Band III. Berlin / New York, 472-474.
- Kiermeier-Debre, Joseph (1989): Eine Komödie und auch keine. Theater als Stoff und Thema des Theaters von Harsdörffer bis Handke. Stuttgart.
- Klimek, Sonja (2010): Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur. Paderborn.
- Klimek, Sonja/ Kukkonen, Karin (2011a): Preface. In: Karin Kukkonen/ Sonja Klimek (ed.): Metalepsis in popular culture. Berlin / New York, VII-XIII.

Klimek, Sonja (2011b): Metalepsis in Fantasy Fiction. In: Karin Kukkonen/ Sonja Klimek (ed.): Metalepsis in popular culture. Berlin / New York, 22-40.

Kokott, Jörg Henning (1968): Das Theater auf dem Theater im Drama der Neuzeit. Eine Untersuchung über die Darstellung der theatralischen Aufführung durch das Theater auf dem Theater in ausgewählten Dramen von Shakespeare, Tieck, Pirandello, Genet, Ionesco und Beckett. Köln.

Korthals, Holger (2003): Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur. Berlin.

Kowzan, Tadeusz (1991): Sacha Guitry au-delà du Boulevard. In: Cahiers de l'association internationale des études françaises 43 (1991), 229-246.

Kowzan, Tadeusz (1994): Théâtre dans le théâtre: signe des temps? In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises 46. (1994), 155-168.
[Onlinefassung]. URL: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1994_num_46_1_1839> (22.05.2013).

Kowzan, Tadeus (2006): Théâtre Miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle. Paris.

Kukkonen, Karin (2011a): Introduction. In: Karin Kukkonen/ Sonja Klimek (ed.): Metalepsis in popular culture. Berlin / New York, 1-21.

Kukkonen, Karin/ Klimek, Sonja (ed.) (2011): Metalepsis in popular culture. Berlin / New York.

Liver, Claudia (1964): Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur besonders bei Goldoni und Pirandello. Diss. (Univ. Bern). Neapel.

Maurer, Roland C. (1981): Das Theater im Theater als Form der Darstellung poetologischer und existentieller Widersprüche auf der Bühne. Andreas Gryphius: Absurda Comica. Oder Herr Peter Squenz / Schimpff-Spiel [sic]. Ludwig Tieck. Der Gestiefelte Kater. Luigi Pirandello: Sei personaggi in cerca d'autore. Diss. Bern.

Nelson, Robert J. (1958): Play within a play. The dramatist's conception of his art: Shakespeare to Anouilh. New Haven / Paris.

Oesterle, Carolyn (2007): «Drehbuch im Drama» – intergenerische und intermediale Metaisierung in Paula Vogels *Hot'n'Trobbing*. In: Hauthal, Janine, Nünning Ansgar u.a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin, 247-262.

Pauli, Manfred (2013): Theater in Stücken. Mit einem Essay von Gottfried Fischborn. Mainz am Rhein.

Petzoldt, Ruth (2000): Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien. Würzburg.

Plocher, Hanspeter (1995): Nachwort. In: Luigi Pirandello: Sechs Personen suchen einen Autor. Aus dem Italienischen übersetzt von Annika Makosch. Stuttgart.

Sarkhosh, Keyvan (2011): Metalepsis in popular comedy film. In: Karin Kukkonen/ Sonja Klimek (ed.): Metalepsis in popular culture. Berlin / New York, 171-196.

Schöpflin, Karin (1988): Theater im Drama bei Shakespeare und auf der englischen Bühne seiner Zeit. Diss. Hamburg.

Schöpflin, Karin (1993): Theater im Theater. Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel. Frankfurt a. M.

Schmeling, Manfred (1977): Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik. Rheinfelden.

Schmeling, Manfred (1982): Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre. Paris.

Vieweg-Marks, Karin (1989): Metadrama und englisches Gegenwartsdrama. Frankfurt a. M.

Voigt, Joachim (1954): Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama. Masch. Diss. Göttingen.

Voß, Almuth (1998): Das selbstbewußte Spiel. Autoreferentialität und Unterhaltung im französischen Gegenwartstheater. Münster.

Wolf, Werner (1993): Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen. Tübingen.

Wolf, Werner (2007): Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Hauthal, Janine, Nünning Ansgar u.a. (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen. Berlin, 25-64.

Zaiser, Rainer (2009): Inszenierte Poetik. Metatextualität als Selbstreflexion von Dichtung in der italienischen Literatur der frühen Neuzeit. Berlin, 1-58.

14.3.5. Weitere Forschungsliteratur, Artikel und Nachschlagewerke

Aristoteles (1997): Poetik. Griechisch / Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Bibliograph. ergänzte Ausgabe. Stuttgart.

Asmuth, Bernhard (1997): Einführung in die Dramenanalyse. 5., aktual. Auflage. Stuttgart / Weimar 1997.

Barrot, Olivier/ Raymond Chirat: « Ciel, mon mari ! ». Le Théâtre de Boulevard. Paris 1998.

Bertram, Mathias/ Lehmsstedt, Mark (Hg.) (2004): Die Luther-Bibel 1545. Revidierte Fassung 1912. 2. Ausgabe. Digitale Bibliothek Band 29. Berlin [DVD-ROM].

Bertschik, Julia (2005): Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945). Köln.

Boothroyd, Edward: The Parisian Stage during the Occupation, 1940-1944: A Theatre of Resistance? Diss. Birmingham 2009. (22.05.2013). [PDF]. URL: <<http://etheses.bham.ac.uk/345/1/boothroyd09PhD.pdf>> (22.05.2013). Heruntergeladen auf: URL <<http://etheses.bham.ac.uk/345/>> (22.05.2013).

Brauneck, Manfred (Hg.) (2009): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare. Vollst. überarb. Neuausgabe. Reinbek b. Hamburg.

Brunet, Brigitte (2005): Le Théâtre de Boulevard. Sous la direction de Daniel Bergez. Paris.

Corvin, Michel (1989): Le Théâtre de Boulevard. Paris.

Collinet, Jean-Pierre (1974): La Fontaine et Molière. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises N° 26. (1974), 173-185. [PDF]. URL: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1974_num_26_1_1059> (22.05.2013).

Dauvin, Sylvie/ Dauvin, Jacques (1981): Le Barbier de Séville. Beaumarchais. Analyse critique. Paris.

Daphinoff, Dimiter (1997): Art. *Boulevardstück*. In: Klaus Weimar u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3. neubearb. Auflage. Band 1. Berlin / New York, 246-249.

Follak, Jan (2002): Lucretia zwischen positiver und negativer Anthropologie. Coluccio Salutati's *Declamatio Lucretie* und die Menschenbilder im *exemplum* der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit. Diss. Konstanz, 97-104. [PDF]. URL: <<http://kops.ub.uni-konstanz.de/bitstream/handle/urn:nbn:de:bsz:352-opus-9144/follak01-text.pdf?sequence=1>> (22.05.2013).

Förster, Nikolaus (1999): Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Zugl. Diss. Darmstadt.

Frajerová, Blanka (2009): Der unglückliche Pierrot. Das Lebensschicksal des französisch-tschechischen Schauspielers Jan Kašpar Debureau/ Jean-Gaspard Debureau, eines gebürtigen Koliners. In: Im Herzen Europas. Zeitschrift der Tschechischen Republik, Jg. 16, Nr. 6 (2009), 8-11. [PDF]. URL: <http://www.theo.cz/de/pdf/2009/Theo_2009_06_DE.pdf> (22.05.2013).

Frenzel, Elisabeth (1976): Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 1. Auflage. Stuttgart.

Frenzel, Elisabeth (1963): Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 2. überarb. Auflage. Stuttgart.

Fricke, Harald/ Salvisberg, Angelika (1997): Art. *Bühnenkomik*. In: Klaus Weimar u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3. neubearb. Auflage. Band 1. Berlin / New York, 279-282.

Fricke, Harald/ Zymner, Rüdiger (1996): Einübung in die Literaturwissenschaft. Parodieren geht über Studieren. 3. nochmals durchges. Auflage. Paderborn / München u.a.

Gehrke, Constanze (2004): Schema und Variation in den Sherlock-Holmes-Stories von Arthur Conan Doyle (Band 1). Diss. Aachen. [PDF]. URL: <http://darwin.bth.rwth-aachen.de/opus3/volltexte/2004/855/pdf/Gehrke_Constanze.pdf> (22.05.2013).

Gidel, Henri (1986): Le Vaudeville. Paris.

Gignoux, Anne Claire (2005): Initiation à l'intertextualité. Coll. dirigée p. J.-L. Tritten et B. Valette. Paris.

Grange, William (2004): Rules, Regulations, and the Reich: Comedy under the Auspices of the Propaganda Ministry. In: Helmuth Rennert (ed.): Essays on Twentieth Century German Drama and Theatre. Frankfurt, 196-201. Theatre & Film Faculty Publications. Paper 1. [Onlinefassung]. URL: <<http://digitalcommons.unl.edu/theaterfilmfacpub/1>> (22.05.2013).

Grawe, Christian (Hg.) (1982): Friedrich Schiller. Die Räuber. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart.

Greiner, Bernhard (2006): Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen. 2. aktual. u. erg. Auflage. Tübingen / Basel.

Heile, Julius (2010): Ein Werk – viele Mythen. Franz Schuberts Sinfonie Nr. 7 h-moll «Unvollendete». In: NDR – Das Orchester der Elbphilharmonie. Programmheft (vom 09.10.2010), 11. [PDF]. URL: <http://www.ndr.de/orchester_chor/sinfonieorchester/konzerte/programmheft253.pdf> (22.05.2013).

Heilert, Heide (2000): Art. *Improvisation*. In: Harald Fricke u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3. neubearb. Auflage. Band II. Berlin / New York, 140-142.

Hensel, Georg (1986): Der Salon der Spieler oder: Dramatiker, die man Komödianten nennt. In: Georg Hensel: Spielplan. Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart. Band II. Frankfurt a. M. / Berlin, 1196-1406.

Herzmann, Herbert (2000): Art. *Schwank*. In: Harald Fricke u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3. neubearb. Auflage. Band II. Berlin / New York, 405-407.

Huber, Joachim (1985): Das deutsche Boulevardtheater. Organisation – Finanzierung – Produktionsmethoden – Wirkungsabsichten. 2 Bände. Mit Anhang. Diss. München.

Janin, Jules (1981): Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous. Avec une préface par Arsène Houssaye. [Paris 1881. Réimpr. en fac-simile.] Plan de la Tour.

Jurkowski, Henryk et al. (2009): Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette. Montpellier.

Kalke, Celise et al. [o.J.]: Glossary. In: The Court Theatre. Education. Playguides. Hay Fever. Classical Acts. Designed & edited by Roger Smart with extensive dramaturgical information, compiled and edited by Celise Kalke. Ad-

ditional ideas and materials contributed by Jason Loewith, Diane Claussen and Fritz Bennett. Study Guide to Hay Fever, 26. [PDF]. URL: <http://www.courttheatre.org/pdf/guides/StudyGuide_HayFever.pdf> (22.05.2013).

Kalke, Celise [o.J.]: Laurette Taylor. In: The Court Theatre. Education. Playguides. Hay Fever. Classical Acts. Designed & edited by Roger Smart with extensive dramaturgical information, compiled and edited by Celise Kalke. Additional ideas and materials contributed by Jason Loewith, Diane Claussen and Fritz Bennett. Study Guide to Hay Fever, 9. [PDF]. URL: <http://www.courttheatre.org/pdf/guides/StudyGuide_HayFever.pdf> (22.05.2013).

Kaminski, Piotr (2003): Massenet. Werther. In: Piotr Kaminski: Mille et un opéras. Paris, 877-882.

Kaminski, Piotr (2003): Offenbach. Les Contes d'Hoffmann. In: Piotr Kaminski: Mille et un opéras. Paris, 1084-1091.

Kaminski, Piotr (2003): Wagner. Le Vaisseau fantôme. In: Piotr Kaminski: Mille et un opéras. Paris, 1660-1663.

Kedveš, Alexandra (2002): Traurige Geister. Noel Cowards «Blithe Spirit» am Schauspielhaus Zürich. NZZ (vom 21.12.2002) [Onlinefassung]. URL: <<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8L9QF-1.448222>> (22.05.2013).

Kerr, Alfred (1954): Die Welt im Drama. Hg. von Gerhard F. Hering. Köln/Berlin.

Kerr, Alfred (1917): Einleitung zu den gesammelten Werken. In: Alfred Kerr: Das neue Drama. Die Welt im Drama. Band I. Berlin, V-XXII.

Kienzle Siegfried/ zur Nedden, Otto C. A. (Hg.) (1996): Reclams Schauspielführer. Mit 32 Bildtafeln. 20. Auflage. Stuttgart 1996.

Redaktion Kindlers neues Literatur-Lexikon. [o.V] (2000): CD-ROM. Original Multimedia-Ausgabe. München. (Buchvorlagen: Walter Jens: Kindlers Neues Literaturlexikon. Einschl. Supplementsbände 21, 22 und 23. Reinbeck b. Hamburg 1996.)

Redaktion Kindlers Literatur Lexikon [o.V] (2000): Henri Bonaventure Monnier: Mémoires de M. Joseph Prudhomme. In: Kindlers neues Literatur-Lexikon. CD-ROM. Original Multimedia-Ausgabe. München: 2000. (Buchvorlagen: Walter Jens: Kindlers Neues Literaturlexikon. Einschl. Supplementsbände 21, 22 und 23. Reinbeck b. Hamburg 1996.)

Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater (1980). Komödie – Posse – Schwank – Operette. Reinbek b. Hamburg.

Kreuzer, Helmut (1964): Nachwort. In: Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. Hg. von Helmut Kreuzer. Durchges. Auflage 2001. Stuttgart, 71-87.

Laußmann, Sabine (1990): Sacha Guitry. Deburau. In: Kindlers neues Literatur-Lexikon. München 1990, 62f.

Lepschi, Christoph (2003): Art. Puppenspiel. In: Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3. Neubearb. Auflage. Band III. Berlin/New York, 198-201.

Linke, Angelika u.a. (1996): Studienbuch Linguistik. Ergänzt um ein Kapitel «Phonetik, und Phonologie» von Urs Willi. 3., unveränderte Aufl. Tübingen.

Lintilhag, Eugène (1893): Beaumarchais l'inédit. In: Revue des deux mondes (mars/avril 1893), 154-171. [Onlinefassung]. URL: <<http://www.revuedesdeuxmondes.fr/user/details.php?code=66684>> (22.05.2013).

Loewith, Jason [o.J.]: The Glamorous Life. In: The Court Theatre. Education. Playguides. Hay Fever. Classical Acts. Designed & edited by Roger Smart with extensive dramaturgical information, compiled and edited by Celise Kalke. Additional ideas and materials contributed by Jason Loewith, Diane Claussen and Fritz Bennett. Study Guide to Hay Fever, 8 [PDF]. URL: <http://www.courttheatre.org/pdf/guides/StudyGuide_HayFever.pdf> (22.05.2013).

Mayer-Kalkus, Reinhart (2008): Rhetorik der Stimme (Actio II: Pronuntiatio). In: Ulla Fix u.a.: Rhetorik und Stilistik: ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. Band I. Berlin / New York, 679-688.

Martinoty, Jean-Louis (1986) «Hoffmanns französisches Spiegelbild». In: Programmheft der Salzburger Festspiele 1980. Abgedruckt im Programmheft zu Hoffmanns Erzählungen, Niedersächsische Staatsoper Hannover (10. De-

zember 1986), 5. [Onlinefassung]. Abgerufen auf der Homepage von Zachos Terzakis. URL: <<http://www.terzakis.com/data/1986/han-hoffmann/han-hoffmann.pdf>> (22.05.13).

Nordon, Pierre (1994): *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Sherlock Holmes sans l'avoir jamais rencontré*. Paris.

Paulsen, Wolfgang (Hg.) (1976): *Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1972*. 1. Auflage. Heidelberg.

Partouche, Rebecca (2005): *Die Karikatur zwischen Realismus und dem Beginn der Moderne. (Théophile Gautier, Champfleury, Charles Baudelaire)*. Diss. Berlin. [PDF]. URL: <http://opus.kobv.de/tuberlin/volltexte/2005/303/pdf/partouche_rebecca.pdf> (22.05.2013).

Pierron, Agnès (2002): Art. *Boulevardier, Les Boulevards*. In: Agnès Pierron: *Dictionnaire de la langue du théâtre*. Paris, 76.

Pierron, Agnès (2002): Art. *Vaudeville, vaudevillesque, vaudivillierisme, vaudevilliste*. In: Agnès Pierron. *Dictionnaire de la langue du théâtre*. Paris, 592-595.

Pfister, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. Erweiterter und bibliogr. aktual. Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage von 1988. München.

Ruppel, Karl H. (1996): *Zur Geschichte des Schauspiels. Vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jhs.* In: Siegfried Kienzle/Otto C. A. zur Nedden (Hg.): *Reclams Schauspielführer. Mit 32 Bildtafeln*. 20. Auflage. Stuttgart, 419-441.

Reinhard, Max (1974): *Rede über den Schauspieler (1929)*. In Max Reinhard (1974), *Schriften*. Hrsg. v. v.H. Fetting. Berlin, 324-326. Abgedr. in: Manfred Brauneck (Hg.) (2009): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare. Vollst. überarb. Neuauflage*. Reinbek b. Hamburg, 51-56.

Sabler, Wolfgang (1998): *Moderne und Boulevardtheater. Bemerkungen zur Wirkung und zum dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Arthur Schnitzler. Text + Kritik 138/139 (1998)*, 89-101.

Seemann-Eggebert, Ulrich (1949): *Unterhaltliche Gespenster*. In: DIE ZEIT 50 (15.12.1949), 5; [Onlinefassung]. URL: <<http://www.zeit.de/1949/50/unterhaltliche-gespenster/komplettansicht>> (22.05.2013).

Schering, Arnold (2012): *Franz Schuberts Symphonie in H-Moll («Unvollendete») und ihr Geheimnis*. [Nachdruck von 1939, Faksimile.] Bremen.

Schmidt, Friedrich (2007): *Text und Interpretation. Zur Deutungsproblematik bei Franz Kafka. Dargestellt in einer kritischen Analyse der Türhüterlegende*. Würzburg, 235-239.

Schoell, Konrad (1983): *Die französische Komödie*. Wiesbaden.

Schulz, Armin (2003): Art. *Stegreifdichtung*. In: Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3. neubearb. Auflage. Band III. Berlin / New York 2003, 503-505.

Stanislawskij, Konstantin S. (1958): *Theater, Regie und Schauspieler*. Hg. von Ernesto Grassi. Hamburg.

Stanislawski, Konstantin S. (1981): *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Fragment eines Buches*. Zusammenge- stellt von J.N. Semjanowskaja. Redigiert, kommentiert und eingeleitet von G.W. Kristi. Berlin 1981, 49, 71ff., 76ff., 81, 125f., 148f. Abgedruckt in: Manfred Brauneck (Hg.) (2009): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, 27-34.

Stiebele, Annette (2011): *Volldampfregisseur – die Leute verrückt machen*. In: *Hamburger Abendblatt* (18.11.2011). [Onlinefassung]. URL: <<http://www.abendblatt.de/kultur-live/article2097682/Volldampfregisseur-Die-Leute-verrueckt-machen.html#>> (22.05.2013).

Strube, Werner (2000): Art. *Illusion*. In: Harald Fricke u.a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3. neubearb. Auflage. Band II. Berlin / New York, 125-129.

Sturm, Hanna (2009): «Heute wieder Hamlet» im Theater 99. *Aachener Zeitung* (vom 26.08.2009). [Onlinefassung]. URL: <<http://www.aachener-zeitung.de/artikel/1025689>> (22.05.2013).

The Oxford English Dictionary. Prepared by J.A. Simpson and E.S.C. Weiner. Second Edition. Volume XIII. Oxford 1988, 1906.

[Onlinefassung]. URL: <<http://oxforddictionaries.com>> (22.05.2013).

Lemma: *finish*. In: The Oxford English Dictionary. [Onlinefassung]. URL: <<http://oxforddictionaries.com/definition/english/finish>> (22.05.2013).

Lemma: *reed*. In: The Oxford English Dictionary. [Onlinefassung]. URL: <<http://oxforddictionaries.com/definition/english/reed>> (22.05.2013).

Tripp, Edward (1991): Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Übersetzung von Rainer Rauthe. 5. Auflage. Stuttgart.

Verweyen, Theodor/Witting, Gunther (2003): Art. *Parodie*. In: Jan-Dirk Müller u.a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. 3. neubearb. Auflage. Band III. Berlin/New York, 23-27.

Viegnes, Michel (1991): Le Mariage de Figaro (1785). Beaumarchais. Analyse critique par M. Viegnes. Paris.

Vila, Marie Christine (2000): Werther de Jules Massenet. In: Marie Christine Vila: Quatre Siècles d'opéra. 140 œuvres lyriques de la Renaissance à nos jours. Paris, 181.

Weniger, Kay (2011): Victor Barnowsky. In: Kay Weniger: «Es wird dir im Leben mehr genommen als gegeben ...». Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden von 1933-1945. Eine Gesamtübersicht. Hamburg, 29-31.

Werr, Sebastian (2002): Musikalisches Drama und Boulevard. Französische Einflüsse auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart.

Wittgenstein, Ludwig (1971): Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. M.

Zentner, Wilhelm (Hg.) (1978): Offenbach, Hoffmanns Erzählungen. In: Wilhelm Zentner (Hg.): Reclams Opernführer. Mit 32 Bildtafeln. 28. Auflage. Stuttgart 1978, 299-303.

Zolke, Susanne (2005): «Uns kommt nur noch die Komödie bei» – Eine Untersuchung zu Friedrich Dürrenmatts «Meteor» und seiner Dramaturgie des Einfalls. Publ. Magisterarbeit (Univ. Hannover 2005). München.

Webster's New Encyclopedic Dictionary (1995). New revised edition. New York.

Dokumentarfilm

Les Enfants de lumière (1995). Film documentaire. Regie: J. Perrin. F: Galatée Films (DVD Ed. Montparnasse 1997).

14.4. Internetseiten (Onlinefassungen oder PDF)

Lemma *Aaltierchen*. In: Meyers Großes Konversationslexikon [o.V.] (1905): Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Band I. Leipzig und Wien 1905, 7. URL:<<http://www.woerterbuchnetz.de/Meyers?lemma=aaltierchen>> (22.05.2013).

URL: Faksimile.<<http://www.zeno.org/Meyers-1905/K/meyers-1905-001-0007>> (22.05.2013).

Académie Française [o.V. (o.J.)]: Les Immortels. Robert de Flers. Œuvres. URL: <<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/robert-de-flers>>(22.05.2013).

Alliance Biblique Universelle (Hg.) [o.J.]: Bible Louis Segond. 1910. BibleGateway.com. Romains 11:33 / 11:34. URL:<http://www.biblegateway.com/passage/?book_id=52&chapter=11&verse=33&version=2&context=verse> (22.05.2013). URL: <<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Romains%2011:34&version=LSG>> (22.05.2013).

Psaumes 139:17. URL:<<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Psaumes+139:17&version=LSG>> (22.05.2013).

ARD [o.V.] (2012): Sendung Opernführer – Hoffmanns Erzählungen von Offenbach. Programminweis zu: 3Sat. Zum hundertsten Geburtstag von Marcel Prawy. (Sendedatum: 26.12.2012). URL: <http://programm.ard.de/Themenschwerpunkte/Musik-und-Kultur/Klassik-Oper--Tanz/opernfuehrer---hoffmanns-erzaehlungen-von-jacques-offenbach/eid_280077189350737?list=themenschwerpunkt> (22.05.2013).

ARTE [o.V.] (2005): Kurt Götz: Friedrich Schiller, eine Dichterjugend (D, 1923). (27.04.2005). URL: <<http://www.arte.tv/de/855972,CmC=855976.html>> (22.05.2013).

ARTE [o.V.] (2007): Hamlet. Ein Stummfilm von S. Gade und H. Schall (D 1920). (Sendung vom 20.07.2007). URL: <<http://www.arte.tv/de/1621168,CmC=1621164.html>> (22.05.2013).

Artfilm.ch AG Lausanne [o.V.] (o.J.): Il bacio die Tosca. URL: <<http://www.artfilm.ch/il-bacio-di-tosca&lang=de>> (22.05.2013).

Biringer, Eva (2011): Apropos Niveau – Wer hat Angst vor dem Schmierentheater? In: Zeit Online 48 (24.11.2011). Sparte Kultur. URL: <<http://www.zeit.de/2011/48/Theater-Sabinerinnen>> (22.05.2013).

Borchmeyer, Dieter (2006): Mozart – Zeitgenosse der französischen Revolution. In: Europa Revue (2006). Revue d'actualité politique, littéraire et artistique. URL: <http://www.sine-causa.com/er/arte/musique/mozart/mozart_d.htm> (22.05.2013).

Constantin, Jean Paul (2004): Sacha Guitry. Filmographie. Nach: Yvan Foucart - Dictionnaire des comédiens français disparus. URL: <http://www.lesgensducinema.com/biographie/GUITRY_SA.htm> (22.05.2013).

Darvell, Michael (2010): The Classical Source. Noël Coward's Waiting in the Wings. Review (02.09.2010). URL: <http://www.classicalsource.com/db_control/db_concert_review.php?id=8484> (22.05.2013).

Dubé, Paul/ Marchioro, Jacques (2013): Du temps des cerises aux feuilles mortes. Un site consacré à la chanson française de la fin du Second Empire à la fin de la Seconde Grande Guerre. Aristide Bruant. URL: <http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/bruant_aristide/bruant_aristide.htm> (22.15.2013).

Edition Filmmuseum [o.V.] (2013): Friedrich Schiller – eine Dichterjugend (D, 1923). URL: <http://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/info/p2_Friedrich-Schiller---Eine-Dichterjugend.html> (22.05.2013).

Fischerverlage [o.V.] (2013): Theater und Medien. Curt Goetz: Der Lampenschirm. URL: <http://www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_theaterstueck_detail&_navi_area=tt_vert1&_navi_item=01.00.00.00&id=1436040&_letter=G> (22.05.2013).

Fischerverlage [o.V.] (2013): Theater und Medien. Curt Goetz: Die Rutschbahn. URL: <http://www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_theaterstueck_detail&_navi_area=tt_vert1&_navi_item=03.01.00.00&id=1425726&_letter=G> (22.05.13).

Fischerverlage [o.V.] (2013): Curt Goetz. Erweiterte Autorensseite. URL: <http://www.fischertheater.de/sixcms/detail.php?template=tt_default_wrapper&_content_template=tt_autoren2_detail&_navi_area=tt_vert1&_navi_item=01.00.00.00&id=1425984&_letter=G> (22.05.2013).

Fink, Iris [Leitung Österreichisches Kabarettarchiv] (2013): Georg Kreisler. URL: <<http://www.kabarettarchiv.at/Bio/Kreisler.htm>> (22.05.2013).

Garreta, Jean-Claude (1999), conservateur général des bibliothèques: Célébrations nationales 1999. Henry Monnier. Ministère de la culture et de la communication. URL: <<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations/monnier.htm>> (22.05.2013).

Hennenberg, Fritz (2008): Ralph Benatzky. Œuvre. Bühnenwerke bis 1932. Die Primadonna (1921/22). Operette in drei Akten nach einer Novelle von S. Trebitsch. Musik von Ralph Benatzky. Unvollendet, nach dem 2. Akt abgebrochen. Teilweise Wiederaufnahme in: *Circus Aimée*. URL: <http://www.ralph-benatzky.com/main.php?cat=3&sub_cat=7&task=3&art_id=000121> (22.05.2013).

International Broadway Database, The Broadway Lige [o.V.] (2013): Six Characters in Search of an Author. URL: <<http://ibdb.com/production.php?id=9143>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Beaumarchais – L'insolent (F, 1996). Regie: E. Molinaro. Drehbuch: J.-C. Brisville/E. Molinaro. Drehbuchvorlage: S. Guitry. URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0115638/maindetails>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Arsène Lupin (F, I, E, UK, 2004). URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0373690/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): A woman of Affairs (USA, 1928). Mit Greta Garbo. Metro-Goldwyn-Mayer. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0019591/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Blithe Spirit (UK, 1954). Regie: D. Lean. Drehbuchvorlage/Erzählerstimme: N. Coward. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0038363/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Georges Courteline au travail & Boubouroche (F, 1985). URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0815336/fullcredits#cast>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Der Lügner und die Nonne (BRD, A, 1967). URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0061930/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Curt Goetz (1888-1960). Writer. Actor. Director. Producer. Filmography. URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0324506/#Director>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Curt Goetz (1888-1960). Writer. Actor. Director. Producer. Filmography. URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0324506/#Writer>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): De Jeanne d'Arc à Philippe Pétain (F 1944). Regie : S. Guitry. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0456369/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Geisterkomödie (BRD, 1962). Director: O. Tausig. Drehbuchvorlage: Noël Coward, Curt Goetz (Bearbeitung). URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0345322/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Hokuspokus (D, 1939). Regie: G. Ucicky, Drehbuch: W. Reisch. Alternativer Filmtitel: *Der Prozeß der Kitty Kellermann*. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0020982/>> (22.05.2013). Engl. Titel: *The temporary widow*. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0021458/?ref_=tt_trv_cnn> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Hokuspokus (BRD, 1953). URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0045880/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Hokuspokus oder: Wie lasse ich meinen Mann verschwinden ...? (BRD, 1965/66). Mit Heinz Rühmann. Regie: K. Hoffmann. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0059276/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Je l'ai été trois fois (F, 1952). Regie, Drehbuchvorlage, Hauptrolle: S. Guitry. URL: <<http://akas.imdb.com/title/tt0044766/fullcredits#cast>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Les Enfants du Paradis (1945). Dt. Titel: Kinder des Olymp. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0037674/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Le Comédien (F, 1976). URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0379221/maindetails>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Le Comédien (F, 1996). URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0213573/fullcredits#cast>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Le Comédien (F, 1997). URL: <<http://akas.imdb.com/title/tt0231383/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Les Desseins de la Providence (F, 1990). URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0759263/fullcredits#cast>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Outcast Lady (USA, 1934). Metro-Goldwyn-Mayer. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0025611/?ref=fn_al_tt_1/> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Noel Coward (1899-1973) [sic]. Filmography. Writer. Soundtrack. Actor. Composer. Producer. Director. URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0002021/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Noel Coward [sic]. Writer. URL: <<http://www.imdb.com/name/nm0002021/#Writer>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Nicht zuhören, meine Damen (BRD, 1954). URL: <<http://akas.imdb.com/title/tt1584722/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Nicht zuhören, meine Damen (BRD, 1968). URL: <<http://www.imdb.de/title/tt1464275/maindetails>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): People will talk (USA, 1951). Regie: J. L. Mankiewicz. Twentieth Century Fox Corporation. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0043915/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Primerose (F, 1934). URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0152070/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Relative Values (UK, 2000). URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0210943/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Sacha Guitry (1885-1957). Writer. Director. Actor. URL: <http://www.imdb.com/name/nm0347589/?ref=fn_al_nm_1> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Toâ (F, 1989). TV-Film. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0700199/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Villa à Vendre. (F, 1989). TV-Film. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0700200/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Villa for Sale (UK, 1938). Übers. Frank Vernon. BBC. URL: <<http://www.imdb.com/title/tt0700200/>> (22.05.2013).

International Movie Database [o.V.] (2013): Ingeborg (BRD, 1960). URL: <<http://www.imdb.de/title/tt0137838/>> (22.05.2013).

Kahle, Ulrike (2005): Ungeduld des jungen Herzens wiederentdeckt. Curt Goetz' Schillerfilm. Der Tagesspiegel. Kultur (29.03.2005). URL: <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/ungeduld-des-jungen-herzens-wiederentdeckt-curt-goetz-schillerfilm/596256.html>> (22.05.2013).

Kishon, Ephraim [o.J.]: Es war die Lerche. Ein heiteres Trauerspiel mit Musik in zwei Teilen. URL: <http://www.ephraimkishon.de/theaterstueck_es_war_die_lerche.htm> (22.05.2013).

KIP Media im Internet [o.V.] (2004): Programme von Georg Kreisler. Der Aufstand der Schmetterlinge. Satirische Oper in drei Akten. URL: <<http://www.kip-media.de/progs/krprogs/krprog641.htm>> (22.05.2013).

K.W. [o. Name] (1953): Am Berliner Broadway. In: DIE ZEIT 05 (29.01.1953), 5 URL: <<http://www.zeit.de/1953/05/am-berliner-broadway>> (22.05.2013).

Lesaffre, Tania [o.J.]: Carné, Marcel. Les Enfants du Paradis. Fiche technique. URL: <<http://www.marcel-carne.com/les-films-de-marcel-carne/1945-les-enfants-du-paradis/fiche-technique-synopsis-revue-de-presse/>> (22.05.2013).

Loydolt, Manfred (2003): Curt Goetz, Essay. [PDF]. URL: <<http://www.curtgoetz.de/goetz-essay.pdf>>. Heruntergeladen auf URL <<http://www.curtgoetz.de/welcome.html>> (22.05.2013).

Mengel (Projektleiter) [o.J.]: Weltbühne Wien. Forschungsprojekt Universität Wien: Aufführungsdatenbank. [PDF]. URL: <http://www.univie.ac.at/weltbuehne_wien/pdf_downloads/auffuehrungsdatenbank.pdf> (22.05.2013).

Morelle, Paul [o.J.]: COWARD NOEL – (1899-1973). In: Encyclopædia Universalis. URL: <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/noel-coward/>> (22.05.2013).

Munzinger [o.V.] (1957): Sacha Guitry. Internationales Biographisches Archiv 40 (23.09.1957). URL: <<http://www.munzinger.de/search/portrait/sacha+guitry/0/18891.html>> (22.05.2013).

Opernführer [o.V.] (2011): The virtual opera house. Die Entführung aus dem Sérail. Komponist. Bühnenwerke. URL: <<http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=246&uilang=de>> (22.05.2013).

Opernführer [o.V.] (2011). The virtual opera house. Le nozze di Figaro. Oper. URL: <<http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=250&uilang=de>> (22.05.2013).

Opernführer [o.V.] (2011): The virtual opera house. Don Giovanni. Ital. Libretto. URL: <<http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=251&uilang=de>> (22.05.2013).

Opernführer [o.V.] (2011): The virtual opera house. Werther. Komponist. Massenet. Bühnenwerke. URL: <<http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=209&uilang=de>> (22.05.2013).

Operone [o.V. (o.J.)]: Bühnenwerke mit Musik. Straus, Oscar Nathan. Bühnenwerk. II. Operetten. Sacha Guitry und Alfred Grünwald: *Marietta* (1929). Angaben zu den Opern mit freundlicher Genehmigung der Verlage: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Carl Ernst Poeschel Verlag. URL: <<http://www.operone.de/komponist/straus.html>> (22.05.2013).

Renaissancetheater Berlin [o.V. (o.J.)]: Geschichte des Renaissancetheaters. Das Renaissancetheater und Curt Goetz. URL: <<http://www.renaissance-theater.de/cms.php?id=18>> (22.05.2013). Vgl. URL: <<http://www.renaissance-theater.de/impresum.php>> (22.05.2013).

Savia, Roberto [o.J.]: Sacha Guitry, Ironie d'un Maître, un Maître de l'ironie. URL: <<http://robysavia.chez.com/>> (22.05.2013).

Savia, Roberto [o.J.]: Sacha Guitry. Ironie d'un Maître, un Maître de l'ironie. Les films, la vie, théâtre, ils ont dit, les Vips, les dessins, les links. URL: <<http://robysavia.chez.com/frindexb.html>> (22.05.2013).

Savia, Roberto [o.J.]: Sacha Guitry, Ironie d'un Maître, un Maître de l'ironie. Extraits en partie des Repères biographiques de Sacha Guitry, par Henri Jadoux. URL: <<http://robysavia.chez.com/frbiogr.html>> (22.05.2013).

Savia, Roberto [o.J.]: Je l'ai été trois fois. URL: <<http://robysavia.chez.com/frete.html>> (22.05.2013).

Savia, Roberto [o.J.]: Extraits des dialogues du film Debureau [sic]. Le dernier acte. Les conseils de Debureau [sic] (Sacha Guitry) à son fils. URL: <<http://robysavia.chez.com/frdebus.html>> (22.05.2013). Vgl. URL: <<http://www.chez.com/robysavia/docsonor.html>> (22.05.2013).

Schröder, Horst (2013): Theater-, Musik- und Filmkritiken im Dritten Reich. Berliner Theater. Max Meyerfeld: NZZ Morgenausgabe, Nr. 1115 (20. 06.1933). URL: <<http://horst-schroeder.com/krit33-38.htm>> (22.05.2013).

Szebedits, Ernst, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (2013): Barcarolle (D, 1935). Drehbuch: G. Menzel, Regie: G. Lamprecht. Berlin: Universum Film. URL: <<http://www.murnau-stiftung.de/movie/17931>> (22.05.2013).

Terezín Initiative Institute [o.V. (o.J.)]: Opferdatenbank Holocaust.cz. Heinz Gordon. URL: <<http://www.holocaust.cz/de/victims/PERSON.ITI.469>> (22.05.2013).

Thalia Theater [o.V.] (2011): Der Raub der Sabinerinnen von Franz und Paul von Schönthan/Curt Goetz. Hamburger Fassung Sabina Zwach. (Premiere: 18.11.2011) URL: <http://www.thalia-theater.de/h/repertoire_33_de.php?play=483> (22.05.2013).

The Guide to Musical Theatre [o.V.] (2013): The Roar of the Greasepaint & the Smell of the Crowd. URL: <http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_r/roar_greasepaint.htm> (22.05.2013).

The Noël Coward Fondation [o.V.] (2009): National Theatre Education. Present Laughter by Noel Coward. Work-pack, 1-21. [PDF]. URL: <http://www.noelcoward.org/resources/Present_L_wkpkFINAL.PDF> (22.05.13). Heruntergeladen auf: <<http://www.noelcoward.org/resources.html>> (22.05.13).

The Noël Coward Society [o.V.] (2001): Welcome to the Noël Coward Society. URL: <<http://www.noelcoward.net>> (22.05.2013).

The Noël Coward Society [o.V.] (2001): Chronology, based on one produced by: Noël Coward Centenary Committee (1999) with additional contributions from Sheridan Morley, Mark Fox, Michael Imison and John Knowles. URL: <<http://www.noelcoward.net/html/chronology.html>> (22.05.2013).

Truchet, Gérard, Société des Amis de Lyon et Guignol [o.J.]: Guignol. Historique. Laurent MOURGUET. URL: <<http://amisdeguignol.free.fr/texte/guignol.htm#LMourguet>> (22.05.2013).

URL: <<http://amisdeguignol.free.fr/texte/guignol.htm>> (22.05.2013).

Deutsche Version: URL: <<http://amisdeguignol.free.fr/deutsch/texte/guignol.htm>> (22.05.2013).

Vahabzadeh, Susan (2012): Zauberhafter Galgenhumor in Teheran. In: Süddeutsche Zeitung (05.01.2012). URL: <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/huhn-mit-pflaumen-im-kino-zauberhafter-galgenhumor-in-teheran-1>> Kurzform: <<http://sz.de/1.1250992>> (22.05.2013).

Verband Deutscher Bühnen- und Medienverlage [o.V.] (2011): Curt Goetz: Der Lampenschirm. Kein Stück in drei Akten. URL: <http://www.theatertexte.de/data/s._fischer_verlag/1790201997/show> (22.05.2013).

Vlasto, Dominic/Farley, Alan [o.J.]: The Noël Coward Music Index. G&H-Titles. The Girls of the C.I.V. URL: <http://www.noelcowardmusic.com/ncmi/g_h.html> (22.05.2013).

Vlasto, Dominic/Farley, Alan [o.J.]: The Noël Coward Music Index. Musicals URL: <<http://www.noelcowardmusic.com/html/musicals.html>> (22.05.2013).

Vlasto, Dominic/Farley, Alan [o.J.]: The Noël Coward Music Index. Musicals. Conversation Pièce. URL: <<http://www.noelcowardmusic.com/musicals/conversation.html>> (22.05.2013).

Vlasto, Dominic/Farley, Alan [o.J.]: The Noël Coward Music Index. Musicals. Operette. URL: <<http://www.noelcowardmusic.com/musicals/operette.html>> (22.05.2013).

Vlasto, Dominic/ Farley, Alan [o.J.]: The Noël Coward Music Index. L-Titles. Lover of my dreams. Also known as Mirabelle Waltz. URL: <<http://www.noelcowardmusic.com/ncmi/l.html#lovedreams>> (22.05.2013).

Webmaster@curtgoetz.de (2004) [o.V.]: Curt Goetz. URL:<<http://www.curtgoetz.de/welcome.html>>(22.05.2013).

Webmaster@curtgoetz.de (2004) [o.V.]: Curt Goetz. URL: <<http://www.curtgoetz.de/index1.html>>(22.05.2013).

Webmaster@curtgoetz.de (2004) [o.V.]: Werkübersicht: URL: <<http://www.curtgoetz.de/werke.html>> (22.05.2013).

Schmerschneider, Ernst (2002): In Memoriam Curt Goetz. (Foto-)Galerie. DIMUFIDRA AG Zürich. URL: <<http://www.curt-goetz.at/galerie.htm/>> (22.05.2013).