ULRIKE LANDFESTER (München, Deutschland)

"Als wenn es zum Spaß wäre" Sprachkritik und Zeitdiagnose in Arthur Schnitzlers "Der grüne Kakadu"

Die Debatte über das Paradigma 'Theatralität', wie sie in den vergangenen Jahren unter anderem von Helmar Schramm geprägt worden ist, gilt dem genannten Phänomen in einem Sinn, für dessen Erschließung Schramm drei 'archäologische Suchfelder' bestimmt hat: das Theater als metaphorisches Modell, als rhetorisches Medium und schließlich als schöne Kunst (Schramm 1990, 204). Kleinstes gemeinsames Vielfaches dieser drei Felder ist die elementare Bedeutung von Theatralität für jede Form gesellschaftlicher Kommunikation und damit jene Affinität zwischen Welt und Theater, aus der das Theater über das Theater seit den Komödien des Aristophanes seine besondere Strahlkraft bezieht. Arthur Schnitzlers Einakter "Der grüne Kakadu" (1898) markiert in der Auseinandersetzung mit dieser Affinität gleichsam eine Epochenschwelle in der Geschichte des Metatheaters.

Dabei knüpft Schnitzler an die beiden wichtigsten Entwicklungsschübe dieser Geschichte in der europäischen Neuzeit an: Shakespeare hatte den Topos des *theatrum mundi* säkularisiert, indem er das höfische Repräsentationstheater seiner Zeit – die *court masque* – und die karnevaleske Jahrmarktsästhetik des Volks aufeinander abgebildet, solcherart die Scheinhaftigkeit der Welt von dem transzendenten Anderen der christlichen Heilsgeschichte abgelöst und das Spiel als legitime strategische Bewältigung des irdischen Diesseits exponiert hatte – Schnitzlers ehemaliger Theaterdirektor und jetziger Wirt der Kneipe zum "Grünen Kakadu", der seine Schauspieler vor adligem Publikum improvisierte Vignetten von Verbrechern und Revolutionären geben läßt, trägt die französische Namensform des allwissenden Spielleiters aus Shakespeares "The Tempest", Prospero, hier: Prospère.

Der zweite historische Schub hatte sich mit dem Epochenwandel zur Moderne, im Umfeld der Französischen Revolution von 1789 vollzogen. Das Ereignis der Revolution war von den zeitgenössischen Dichtern als auf der Ebene der Geschichtsschreibung dem literarischen Topos vom *theatrum mundi* artverwandt rezipiert worden, wies es doch an den Protagonisten der Geschichte drastisch eine Trennbarkeit von Identität und sozialer Rolle auf, die ihrerseits die Beziehung zwischen Spiel und Spiel im Spiel in Bewegung brachte: Goethes "Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" von 1778

hält bei allem Weltbezug des Liebhabertheaters die Trennung der Ebenen selbst entschlossen stabil; Tiecks "Gestiefelter Kater" dagegen, acht Jahre nach der Revolution entstanden, durchbricht, ausdrücklich in deren Namen, die Spielebenen in einem wahren Taumel metaleptischer Sprünge – Spielzeit von Schnitzlers Stück ist der 14. Juli 1789, der Tag des Sturms auf die Bastille, und sein Gegenstand der Zusammenfall des Revolutionsspiels im "Grünen Kakadu" mit der historischen Realität der Revolution.

Für Shakespeare wie für Calderon, den Meister des *theatrum mundi*, für Goethe und noch für Tieck gilt beim Spiel mit dem Spiel die Formel: Schein und Sein sind, noch im ekstatischsten Sprungtaumel, am Ende trennbar, notfalls durch Eingreifen des Dichters auf der Bühne selbst. Schnitzler schließt sich hier insoweit an, als auch er Desillusionierung durchaus mit Erkenntnis von Realität gleichsetzt – mit dem Ziel aber, die Grenzen zwischen 'Schein' und 'Wesen' selbst als kulturelle Wunschphantasie zu denunzieren: Schnitzler geht es darum, die Theatralität menschlichen Umgangs mit gesellschaftlichen Zeichenordnungen schlechthin zu decouvrieren und solcherart den Topos des *theatrum mundi* vom metaphorischen Modell 'Theater' aus auf eine Rhetorik der Theatralität hin zu überschreiten, die im Rahmen und unter den Voraussetzungen des Theaters als schöner Kunst eine Zeitdiagnose lanciert: diejenige nämlich der Untrennbarkeit von Spiel und Wirklichkeit, eine Diagnose, mit der Schnitzler bereits die Voraussetzungen für die Simulationsontologie der Postmoderne beschreibt.

Schnitzler entwirft mit der Kneipe zum "Grünen Kakadu" einen Spiel-Raum, in dem er an den beiden Figurengruppen der Schauspieler und der Adligen zwei Formen des Zeichenspiels miteinander konfrontiert. Wichtigstes Darstellungsinstrument von Prospères Schauspielern ist ihr Körper, von den Regieanweisungen des Stückes ebenso oft hervorgehoben wie von seinen Rollentexten, ein Instrument, dessen Spiel sich im Lauf des Stückes bis zum Crescendo einer selbst von den Spielenden nicht mehr durchschaubaren Authentizität des Ausdrucks steigert, vom Gebrüll Scaevolas und der Schuldbewußtseinsmimik Jules' über die erotische Bewegungschoreographie der – scheinbaren? – Prostituierten Flipotte und Michette zur atemlosen Gehetztheit des angeblichen Brandstifters Guilleaumes, der Eifersuchtsszene Balthasars und endlich dem Gesamtkunstwerk aus Blick, Stimme und Gestik Henris – und dieses Kunstwerk wirkt so glaubwürdig, daß es den Wirt selbst dazu hinreißt, das Motiv des von Henri 'gestandenen' Mordes am Liebhaber seiner Frau zu bestätigen und damit den auf der Ebene der Bühnenhandlung 'realen' Mord Henris am Herzog von Cadignan auszulösen.

Der Körpersprache gegenüber stehen die künstlichen Zeichen, die an den Adligen mit dem sozialen Gefälle zwischen Besitzenden und Besitzlosen den Quellgrund der Revolution markieren und die zugleich die per se

arbiträre, selbst kulturell geschaffene Qualität dieses Gefälles offenlegen, erscheinen sie doch durchweg als Requisiten einer repräsentativen Selbstinszenierung von – im Kontrast zu den Schauspielern – nahezu substanzlosen Körpern: das Parfum und der – eindeutig zweideutig von den Prostituierten geliebkoste – Degen des Herzogs von Cadignan, die höfische Kleidung der vorgeblichen Taschendiebe Maurice und Etienne, die an den Körpern der Schauspieler umstandslos als "verschlissene Theaterkostüme"[1] kenntlich ist, und deren Beute – goldene Uhren, ein diamantbesetztes Strumpfband, eine Geldbörse, an deren Inhalt Schnitzler das Kulturzeichen des Geldes exemplarisch seiner Beliebigkeit überführt – es sind "[l]auter Spielmarken" (544).

Diese beiden Ordnungen werden verklammert durch eine Trias von Zeichen, die das Ereignis der Revolution, gleichsam den metaleptischen Sprung zwischen Theater und Geschichte repräsentieren – Zeichen, in denen die Revolution das arbiträren Spiel in dem Maß brutalisiert, in dem sie den Körper selbst zum Kulturzeichen erstarren läßt. Zu Beginn des Stücks wirkt dieser Vorgang noch eher harmlos: Der Philosoph Grasset, einst ein auf revolutionäre Reden – "als wenn es zum Spaß wäre" (519) – spezialisiertes Mitglied von Prospères Truppe, berichtet bei seiner Ankunft, er habe mit einer Rede den Sturm auf die Bastille verursacht: "Ich habe mich auf den Tisch gestellt ... ich habe ausgesehen wie ein Monument ... [...] und ich darf sagen: sie sind meinem Ruf gefolgt." (517) Schon Prospères ironischer Kommentar – "Ja freilich, wenn die Mauern von euern Reden zusammenstürzten!" – leitet jedoch auf den Moment des Umschlags von der bloßen Rede in reale Gewalt hin: "Reden! – Bist du taub? – Jetzt wird geschossen" (ebd.). Was das heißt, belegen zwei weitere Zeichen: Zur Feier des gelungenen Sturms wird der abgeschlagene Kopf Delaunays draußen auf einer Stange vorbeigetragen, und die Leiche des Herzogs von Cadignac schließlich gerät Henri zur Insignie seiner Loyalität gegenüber dem Revolutionsgeschehen – die Metamorphose des Körpers zum Zeichen verleiht dem entstandenen Hybriden zwar augenblickshaft eine Aura des Authentischen, Lebendigen, die Geschichte tatsächlich in Bewegung zu bringen und das erstarrte Alte aufzubrechen vermag; das vollendete, funktionsfähige Zeichen aber archiviert den Körper nur mehr als toten, als Monument seiner selbst.

Diese drei Zeichensysteme, so verschieden die ideologischen Inhalte sind, die sie transportieren, gehorchen letztendlich alle derselben Logik: Sie erlangen ihren Sinn einzig durch den Gestus des intentionalen Zeigens, der Adressierung an ein Publikum, das sie manipulieren sollen und sind als

1 Seitenzahlen zu "Der grüne Kakadu" (vgl. Literaturverzeichnis) werden im folgenden im fortlaufenden Text angeschlossen, hier: 543.

solche sämtlich Instrumente zur Organisation ritualisierter Kommunikationshandlungen, wie es im weitesten Sinn auch die Sprache ist. Die kulturtheoretischen Konsequenzen dieser Strukturverwandschaft werden am deutlichsten an dem von Henri beschworenen "Sakrament" (527) der Ehe sichtbar – für ihn gleichsam das Stichwort für den Stoff seiner Abschiedsvorstellung im "Kakadu", ist dieses 'Sakrament' für seine junge Ehefrau Leocadie nicht verbindlicher als das Stück, in dem sie auftritt, so daß sie nach dessen Ende schon am Tag nach der Hochzeit den Herzog in ihrer Theatergarderobe als Liebhaber empfängt. Ein gleiches gilt für die Ehe der Marquise de Lansac, die am Ende den "Kakadu" mit der Ankündigung verläßt, den Dichter Rollin später auf ein Schäferstündchen empfangen zu wollen. Hier entfaltet Schnitzlers Einakter vielleicht seine gefährlichste Konzentration subversiven Potentials: Entlang der Achse, die das Spiel in der Kneipe bereitstellt, spiegelt Schnitzler mit Eheschließung und Revolution so diskret wie unmißverständlich das wichtigste Ritual affirmativer gesellschaftlicher Existenz auf der einen und die subversive Massenbewegung auf der anderen Seite ineinander. Wie das Spiel von Prospères Truppe innerhalb des Stückes als spontane Improvisation ausgewiesen, faktisch aber vom Text des Stückes selbst gesteuert ist, so werden Ehe und Revolution gleichermaßen von Zeichen gesteuert, die Authentizität verbürgen sollen – Macht der Bindung, Macht des Volks –, und beide gehen mit dem Moment des Vollzugs dieser Authentizität bereits wieder verlustig, die individuelle Bindung nicht minder als die Gewaltausübung des revolutionären Volks.

Die Zurschaustellung der Instanz, die das Spiel steuert, gehört zu den wichtigsten Kunstgriffen des traditionellen Metatheaters, und auch in Schnitzlers "Kakadu" läßt sich dieser Kunstgriff nicht etwa auf die diskursive Eigendynamik des von ihm entfalteten Zeichenspiels reduzieren. Drei Figuren gleich sind es, die gemeinsam die Bedingungen und Möglichkeiten des Spiels repräsentieren, keine von ihnen aber in der Reinheit einer letzten Instanz: Der Spielleiter Prospère wird am Ende selbst zum Opfer der inszenierten Metalepsien; der Kommissär, Vertreter der Kontrolle, die die Monarchie über die Kunst ausübt – eine Figur, die auf Anweisung des Zensors zu streichen Schnitzler sich kategorisch weigerte (Schinnerer 1931, 184) – verliert seine Macht mit dem Zusammenbruch des *ancien régime*; der Dichter Rollin schließlich, gleichsam das schöpferische Subjekt in einer Gastrolle, nennt als einziger das Anliegen des Kakadu beim Namen – "Sein ... spielen ... kennen Sie den Unterschied so genau [...]? [...] Ich nicht" (541) –, läßt sich aber selbst vom Ausbruch der Revolution nicht von seiner Affäre mit der Marquise von Lansac ablenken.

Als eigentliche Instanz der Steuerung erscheint statt der einzelnen Figuren vielmehr die Instanz des Publikums, aufgespalten in zwei Formationen: Da ist zunächst das adlige Publikum des "Kakadu", das die Fiktiona-

lität der darin gehaltenen Reden verbürgt – "Sie werden bemerken, daß hier gar nichts Aufrührerisches vor sich geht, schon aus dem Grunde, weil mein Publikum sich nicht aufrühren läßt" (521), erläutert Prospère zu Beginn dem Kommissär; ein Publikum, das so zweifellos von der Stabilität der Monarchie überzeugt ist, daß es das Improvisationstheater von Prospères Truppe als Ventil einer ansonsten unschädlichen Unzufriedenheit billigt und noch den Prozeß, in dem das Spiel von der Realität der Revolution eingeholt wird, als kaum von dem Spiel des Kneipenensembles unterschieden rezipiert. Dem gegenüber steht das Publikum der von Grasset einst im "Kakadu" geübten Revolutionsreden, das Volk, das die Bastille erstürmt, die "Bürger von Paris", denen Grasset am Ende den toten Herzog als vollkommene Staffage der Siegesfeier vorführt: "Nirgends kann der Ruf: 'Es lebe die Freiheit!' schöner klingen als an der Leiche eines Herzogs" (551) – es ist das Publikum, das über das Verhältnis von Schein und Sein entscheidet, und zwar nach Maßgabe nicht etwa ästhetischer Kriterien, sondern des Begehrens nach kollektiver Selbstvergewisserung durch Zeichen und Rituale, eines Begehrens also, das dem Spiel eine konkrete Funktion zur Organisation gesellschaftlicher Realität zuweist.

Dabei setzt Schnitzler einen einzigen und entscheidenden Unterschied zwischen adligem und bürgerlichem Publikum. Während das bürgerliche Publikum zu keinem Zeitpunkt den Anteil des Scheins an der Revolution reflektiert, den Schnitzlers Stück in den Zeichen der Gewalt einholt, sondern sich vielmehr durchweg dem Taumel der historischen Augenblickserfahrung hingibt, subsumieren die Adligen alles Geschehen unter das Paradigma des Scheins: Der Herzog von Cadignan kokettiert mit der Theatralität von Geschichte als einer Möglichkeit, durch Simulation zum Weltherrscher zu werden – "wär' ich nicht der Herzog von Cadignan, so möcht ich gern ein solcher Komödiant [...] wie Alexander der Große [sein]" (536) –, die Marquise von Lansac erklärt die Revolution zur Vergnügungsveranstaltung – "Auf der Straße, find' ich, unterhält man sich in der letzten Zeit am besten" (540) –, goutiert noch den Mord am Herzog von Cadignan in diesem Sinne – "Es trifft sich wunderbar, man sieht nicht alle Abende einen wirklichen Herzog wirklich ermorden" (550f.) und stimmt schließlich sogar in die Rufe der Revolutionäre mit ein: "Es lebe die Freiheit!" (551)

So ist es nur konsequent, daß Schnitzler als Autor eines Stückes, das die Revolution auf dem Theater zum Gegenstand einer kunstvollen Simulationsaktion macht, den einzigen Hinweis auf dieses Stück selbst – in Gestalt eines sinngemäßen Zitats aus dem jüngsten Bühnenstück Rollins – in den Mund des Herzogs von Cadignan legt:

> Er sagt, die Jugend, die man nicht genießt, ist wie ein Federball, den man im Sand liegen läßt, statt ihn in die Luft zu schnellen. [...] Die Federn werden

> allmählich doch farblos, fallen aus. Es ist doch besser, er fällt in ein Gebüsch, wo man ihn nicht wiederfindet. (535)

Schnitzlers Stück führt mit dem Grünen Kakadu einen zoologisch nicht-existenten oder vielmehr, wie Schnitzler am 14.10.1898 an Hofmannsthal schreibt, vom Dichter "gefärbte[n] Vogel" (Hofmannsthal/Schnitzler 1983, 114) im Namen, einen künstlich hergestellten 'Federball' gewissermaßen, in dem Schnitzler eine ironische Anspielung auf das Wappentier der französischen Republik – den gallischen Hahn – mit einer auf die kaiserlich-königliche österreichisch-ungarische Monarchie gezielten Pointe verbindet: Der "Kakadu" ist ein legitimer Vorfahr von Robert Musils Kakanien im "Mann ohne Eigenschaften", eine fiktive Skizze des zeitgenössischen Österreich-Ungarn als einer Kneipe, in der Kunst als Konsumgut für genußsüchtige Adlige ad hoc produziert und verkauft wird – einer Kneipe allerdings, deren Spiel von der politischen Realität eingeholt zu werden und potentiell in Gewalt umzuschlagen droht.

Die Möglichkeit dieses Umschlags, von Schnitzler auf der Handlungsebene durch das Fehlen einer Grenzmarkierung zwischen Binnen- und Rahmenspiel angedeutet, wird dabei anläßlich des genannten Zitats zusätzlich durch die Distanzierung des Autors von jenem streng ritualisierten Sprachgebrauch unterstrichen, der das höfische Repräsentationstheater eines Rollin jederzeit als uneigentliche, künstlich-fiktive Rede kenntlich macht: Auf die Frage Albins, wie das Zitat zu verstehen sei, antwortet der Herzog: "Wenn ich die Verse wüßte, verstünden Sie's [...] gleich." (535) Ohne das Fiktionalitätssignal der Verse nähert sich die Prosa des "Kakadu" bis zur Ununterscheidbarkeit an die Diktion des Bürgertums an, suggeriert damit diskret das Potential einer über die Bühne hinausgreifenden Metalepsie – und läuft zugleich Gefahr, von seinem adligen Publikum nicht oder nur teilweise verstanden zu werden – eine Erfahrung, die Schnitzler just zu dem Zeitpunkt, zu dem er den "Kakadu" schrieb, an seinem eben auf höhere Weisung abgesetzten Stück "Freiwild" machte und die sich am "Kakadu", so erwies sich im Jahr 1899, dramatisch wiederholen sollte.

Erwies sich so im konkreten Fall des "Kakadu" Schnitzlers Diagnose als korrekt, daß die von ihm inszenierte Untrennbarkeit von Schein und Sein den hegemonialen Anspruch der Monarchie auf verbindliche gesellschaftliche Sinnstiftung nicht durchbrechen konnte und statt dessen durch Intrigen des Hofes im 'Gebüsch' abgesetzter Stücke landete, so rückt die Kompromißlosigkeit, mit der Schnitzler diese Inszenierung vornimmt, den Autor an eine Schlüsselposition in der Geschichte des Metatheaters. Für Schnitzler nämlich ist nicht länger die Grenze zwischen Fiktion von Realität, sondern vielmehr deren bruchlose Verschmelzung jenes Wahrheitsarkanum, das zu vermitteln seit Beginn der Moderne Auftrag des Kunst-

werks ist, ein Arkanum, das die Grenze zwischen Bühne und Welt deswegen weit irreversibler außer Kraft setzt als es selbst der Topos des *theatrum mundi* vermag, weil Schnitzler statt eines einzelnen Spielleiters dessen Adressaten – das Publikum – zur zentralen Autorität erhebt.

Dabei geht es nicht nur um die von Schnitzler später einmal beschriebene "physiologische Beimischung des Elements der Lüge auch in dem wahrsten Individuum" (Schnitzler 1967, 284), sondern es geht schon im "Kakadu" um die Geburt dieser physiologischen Beimischung aus dem proliferierenden Repräsentationsspiel der Verunklarung von Anwesenheit und Abwesenheit von Bild und Körper, mit dem Medien wie Photographie, Film und Telephon am Ende des 19. Jahrhunderts die organisatorische Funktion gesellschaftlicher Rituale und die Aura der schönen Kunst gleichzeitig zu supplementieren und zu überlagern beginnen. Wirklichkeit jenseits von Theatralität zu suchen, so hält Schnitzler in einem anderen Aphorismus fest, führt unter diesen Bedingungen nicht nur ästhetisch, sondern auch ethisch in die Irre:

> Unserem Verhältnis zur Wahrheit liegt der Irrtum, die Fiktion, ja man könnte sagen die Lüge zugrunde, daß wie sie (die Wahrheit) an sich für wünschenswert, als einen Ausdruck ethischer Vollkommenheit ansehen, was gar nicht der Fall ist. Wahrheit, insofern sie nichts ist als Richtigkeit, hat keinerlei ethische Bedeutung. (Ebd., 246)

Literatur

Schnitzler, Arthur: Der grüne Kakadu. In: A.S., Gesammelte Werke [Hg. von Robert O. Weiss]. Die Dramatischen Werke. Bd. 1, Frankfurt am Main 1962, 515–552.

–: Gesammelte Werke [Hg. von Robert O. Weiss]. Aphorismen und Betrachtungen. Frankfurt am Main 1967.

–: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main 1983.

Schinnerer, Otto P.: The Suppression of Schnitzler's *Der grüne Kakadu* by the Burgtheater. In: Germanic Review 6 (1931), 183–192, hier 184.

Helmar Schramm, Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von 'Theater'. In: Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch, hg. von Harlheinz Barck, Martin Fontius und Wolfgang Thierse. Berlin 1990, 202–242.