

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Es gibt keinen Grund für Humorlosigkeit“

-

Die Komödie als Genre des Volkstheaters am Beispiel
des Wiener Lustspielhauses

Verfasserin

Louise Lotte Schäfer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.- Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehler

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich versichere hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe, ganz oder in Teilen noch nicht als Prüfungsleistung vorgelegt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die benutzten Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich durch Quellenangaben kenntlich gemacht. Das im Anhang zitierte Interview mit Adi Hirschal wurde von ihm in dieser Version zur Veröffentlichung freigegeben. Das Bildmaterial entstammt dem Pressefundus des Wiener Lustspielhauses und wurde mir von der aktuellen Produktionsleiterin des Theaters, Theresa Pachuki, zur Verfügung gestellt. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Wien, im Januar 2015

Louise Lotte Schäfer

Ich danke meinen Eltern, Wolfgang und Alice, für ihre emotionale und finanzielle Unterstützung während meines Studiums und meiner weiteren Ausbildung, sowie meiner Schwester Annika für die aufmerksame und bereichernde Korrektur dieser Arbeit.

Mein Dank gilt auch Adi Hirschal, der bereit war mir im Zuge der Recherche seine Expertise zur Verfügung zu stellen.

Gliederung

1. Einleitung (S. 10)

2. Die Entstehung von Komik (S. 14)
 - 2.1 Der Widerspruch als Voraussetzung der Komik (S. 16)
 - 2.2 Die Harmlosigkeit als Voraussetzung der Komik (S. 20)
 - 2.3 Die Plötzlichkeit als Voraussetzung der Komik (S. 23)
 - 2.4 Die komischen Fehler (S. 24)

3. Theatertraditionen (S. 31)
 - 3.1 Von der *Commedia dell'arte* zur Wiener Volkskomödie (S. 33)
 - 3.2 Das Volk als Adressat und Thema des Volksstücks (S. 46)

4. Das Konzept des Wiener Lustspielhauses (S. 51)
 - 4.1 Ein Haus entsteht (S. 51)
 - 4.2 Die Stückauswahl (S. 57)
 - 4.3 Ein konzeptueller Überblick (S. 60)
 - 4.3.1 Traditionstreue und Modernitätsanspruch (S.60)
 - 4.3.2 Musik als Stilmittel - Verwendung und Wirkungsabsicht (S. 66)
 - 4.4 „Wienerisierung“ - Die Anpassung des Textes an die Wiener Mundart (S. 75)
 - 4.5 Stadtbezug - Die Anpassung des Textes an den Wiener Kontext (S. 83)
 - 4.6 Komödienzwang (S. 86)

5. Die Aneignung des Fremden (S. 94)
 - 5.1 Vergleich der Stückinhalte - „Der Widerspenstigen Zähmung“ (S.95)
 - 5.1.1 Figurenkonstellation (S. 96)
 - 5.1.2 Handlungsabläufe (S. 98)
 - 5.2 Vergleich der Stückinhalte - „Romeo und Julia“ (S. 100)
 - 5.2.1 Figurenkonstellation (S. 101)
 - 5.2.2 Handlungsabläufe (S. 105)
 - 5.3 Aneignung und Verfremdung des Originaltextes (S. 106)
 - 5.4 Die Erweiterung des Stückinhaltes (S. 110)

6. Conclusio (S. 113)

6.1 Das Lachen in der Kritik (S. 113)

6.2 Über Geschmack lässt sich (nicht) streiten - Komik im Wandel der Zeit (S. 115)

6.3 Kritik im und am Wiener Lustspielhaus (S. 117)

7. Bibliografie (S. 119)

7.1 Literaturverzeichnis (S. 119)

7.2. Abbildungsverzeichnis (S. 122)

7.3 Angaben zu den verwendeten Medien (S. 123)

8. Anhang (S. 124)

8.1 Interview mit Adi Hirschal (S. 124)

8.2 Abstract (Deutsch) (S. 144)

8.3 Abstract (Englisch) (S. 145)

8.4 Curriculum Vitae (S. 146)

1. Einleitung

„Es gibt keinen Grund für Humorlosigkeit.“¹

Das namensgebende Zitat des Titels dieser Arbeit stammt vom Gründer, Intendanten und zeitweiligen Regisseurs sowie Ensemblemitglieds des Wiener Lustspielhauses, Adi Hirschal, und fasst die Wirkungsabsicht dieses Theaters prägnant zusammen.

Innerhalb der Konzeption des Wiener Lustspielhauses werden bekannte Vorlagen der traditionellen, internationalen Volkstheaterliteratur herangezogen und einem zeitgenössischen Kontext angepasst. Diese Adaption vollzieht sich über die Angleichung der Handlungsstruktur an das, was in einer generalisierten Vorstellung den aktuellen Lebensbedingungen des Volkes entspricht. Im Zuge dessen wird die ursprüngliche Figurenkonstellation der Originalwerke verdichtet und auf stereotype Weise neu konstruiert, um so einen Querschnitt der heutigen Gesellschaft darzustellen. Dies wird mit der Verbindung an einen Wiener Kontext konkretisiert, wodurch die Umwandlung des Originaltextes nicht nur einer zeitgemäßen Sprache, sondern der Anpassung an die Wiener Mundart, entspricht. Die maßgebliche konzeptionelle Idee lässt sich jedoch in der Erschaffung einer zeitgenössischen Komödie verorten, die unabhängig von der Genrezuordnung des Originalwerkes vollzogen wird. Die Komik steht hier über allem und ist als Appell an den Humor des Publikums zu verstehen.

Im Zuge dieser Arbeit soll untersucht werden, inwieweit die Aktualisierung innerhalb der Adaption der Komik nicht nur zuträglich, sondern für einen beim Publikum ausgelösten Verstehensprozess unumgänglich ist. In seiner Funktion als „Volks“-theater ist das Wiener Lustspielhaus seinem Adressaten, dem Zuschauer, verpflichtet. Um diesen zu unterhalten, fungiert die Komikerzeugung hier als Handlungsmaxime, was das einleitende Zitat bestätigt. Außerdem möchte ich veranschaulichen, inwieweit das Genre der Komödie mit der Tradition des Volkstheaters verknüpft und einem steten Wandel unterzogen ist, will es seinem Namensgeber gerecht werden. Im Rahmen dieser Arbeit ist es nur möglich das deutschsprachige, beziehungsweise österreichische Volkstheater mitsamt seiner Traditionen sowie Gegenwartigkeit zu beleuchten. In weiterer Folge werde ich die Anwendung seiner

¹ Adi Hirschal tätigte diese Aussage im Zusammenhang mit seinen konzeptuellen Vorstellungen im Bezug auf die Arbeitsweise im Wiener Lustspielhaus, während der Probenphase der Produktion von „Romeo und Julia“, 2011.

Merkmale innerhalb der hier herangezogenen Beispielwerke offenlegen und so auf Deckungsgleichheit oder Abweichungen untersuchen. Auch wenn das Volkstheater nicht ausschließlich dem Genre der Komödie zugewandt ist, soll doch der Fokus darauf gelegt werden, inwieweit die Komödie zur Vermittlung volksnaher Themen prädestiniert ist, um kritische Inhalte zu vermitteln.

Weiterhin wird hier der Begriff „Komik“ auf seine Bedeutung, seine Anwendung innerhalb des Textes und sein tatsächliches Inkrafttreten innerhalb der Aufführung untersucht werden. Zunächst sollen die Voraussetzung und Entstehung von Komik ihre Betrachtung finden. Im Anschluss werden Dramaturgie, Aufbau und Sprache im Geschriebenen genauso untersucht werden wie Mimik, Gestik und Bewegung im Erlebbareren. Wichtig ist hierbei zu sagen, dass Komik durch Rezeption entsteht und somit als Voraussetzung ein gemeinsames Verständnis der Rezipienten, also des Publikums vorausgesetzt wird. Ich werde in diesem Zusammenhang den Begriff des „Kollektivwissens“ einführen, der beinhaltet, dass sich die Stücke auf ein Vorwissen des Publikums verlassen, und so eine Komplizenschaft erzeugen, die je nach Involviertheit in den Wiener Kontext in ihrem Funktionieren variiert.

Um meine Theorien zu unterlegen, werde ich den Adaptionprozess von zwei Produktionen des seit elf Jahren (Stand 2015) bestehende Wiener Lustspielhauses untersuchen. Zum einen „Der Widerspenstigen Zähmung“ (WLSH 2010) und zum anderen „Romeo und Julia“ (WLSH 2011). Um Missverständnisse wegen der identischen Titel zu vermeiden, werde ich für Shakespeares Stücke hauptsächlich die Bezeichnung „Original“ und für Franzobels umgeschriebene Version den Begriff „Adaption“ verwenden. Ich habe diese beiden Inszenierungen aus zweierlei Gründen gewählt. Zum einen wollte ich die Parameter der Untersuchung zueinander kompatibel halten. Beide Stücke haben sowohl im Original (William Shakespeare) als auch in ihrer Lustspieladaption (Franzobel) denselben Autoren, wodurch bei beiden ein je gemeinsamer kultureller und historischer Kontext gewährleistet ist. Die Untersuchungsparameter beider Werke sind somit deckungsgleich und ermöglichen eine höhere Vergleichbarkeit. Zum anderen interessiert mich die Schonungslosigkeit und Intensität der Umwandlung, in der - zum Zwecke der Belustigung - alles zur Komödie werden kann. „Der Widerspenstigen Zähmung“ ist bereits im Shakespeare'schen Original eine Komödie, seine Adaption verortet den Inhalt somit lediglich in einem neuen zeitlichen Rahmen. Bei „Romeo und Julia“ hingegen, müssen nicht nur Figurenkonstellation, Sprache und Aufbau in einen modernen Kontext eingebettet, sondern zusätzlich eine Übertragung vom Genre der

Tragödie ins Genre der Komödie vollzogen werden, was eine intensivere Veränderung des Originals im Bezug auf den Stückverlauf nach sich zieht. Wie viel Originaltreue innerhalb dieser Genretransformation möglich ist, soll also ebenfalls untersucht werden.

Abschließend möchte ich anhand meiner Forschungsergebnisse darlegen, weshalb die Umwandlung der Originale in einen zeitgenössischen Kontext die Komik für ein heutiges Publikum intensiviert und inwieweit das Volkstheater somit eine wichtige Aufgabe in der Vermittlung von Kritik und aktuellen Themen innehat. Inwieweit ist das Volkstheater in der heutigen Zeit neuer Medien, anderer Möglichkeiten der Kommunikation und Publikmachung, als „Spiegel der Gesellschaft“, als Vertreterstimme einer breiten Masse immer noch relevant und weshalb ist ausgerechnet das Genre der Komödie geeignet solche Inhalte zu vermitteln und systemkritisch zu bearbeiten?

Ich selbst war vier Jahre lang Teil des Organisationsteam im Wiener Lustspielhaus (ab 2011: Hospitant, Inspizienz, ab 2013: Regieassistent und Abendspielleitung) und bin daher in der vorteilhaften Lage als Mitwisserin innerhalb dieses einzigartigen Entstehungsprozesses Zugang zu unterschiedlichsten Fassungen der Werke und Ablaufdokumentationen zu haben. Als Hüterin verworfener Ideen ist es mir ein Anliegen den steten Wandel innerhalb der Erarbeitung der Franzobel'schen Werke zu beleuchten. Meine Einbindung in den Entstehungsprozess der Uraufführungen der hier beschriebenen Werke ist insofern relevant, da mein privilegierter Zugang mir Einblick in Stadien der Entwicklung gewährt, die öffentlich nur schwer zu erhalten und zu belegen sind. Darüber hinaus werde ich mich demnach nicht ausschließlich auf den veröffentlichten Text der Werke beziehen, sondern ebenfalls gestalterische und inszenatorische Elemente in die Betrachtung miteinbeziehen, was durch ein Interview mit dem Experten bezüglich dieses Haus Adi Hirschal belegt werden soll. Seine Darstellung, Auffassung und Beschreibung des Theaters und seiner Methodik sind zwar als subjektive Wahrnehmung einzustufen, verkörpern aber auch die handlungsstiftenden Maßstäbe der Arbeitsweise. Hirschals Ansichten können als Ziel gebendes Konzept betrachtet werden, da er als Erfinder des Hauses eine relevante, weil Sinn gebende, wissenschaftliche Quelle darstellt.

Die Textfassung der hier untersuchten Werke, welche in gebundener Form veröffentlicht wurde, entsprechen nicht durchgehend der endgültigen Bühnenfassung, weshalb ich ebenfalls auf die Aufzeichnung beider Inszenierungen Bezug nehmen werde, die jedoch nicht öffentlich

zugänglich ist, da sie ausschließlich den Mitarbeitern der Produktionen als Erinnerung geschenkt wurde. Zur Gewährleistung der wissenschaftlichen Qualität dieser Arbeit werde ich, soweit es möglich und nötig ist, die von Franzobel zur Veröffentlichung freigegebene Textversion des Passagen Verlags für die Belegung meiner Textzitate nutzen und mich nur dann auf die inoffizielle Version stützen, falls sie Aspekte enthält, die für die Analyse notwendig sind.

2. Die Entstehung von Komik

Zur Analyse des Wiener Lustspielhauses, im Sinne eines Produktes für den Zuschauer, steht die Betrachtung seines Konzeptes im Vordergrund. Dieses beruht unter Anderem in der selbst auferlegten Aufgabe bereits vorhandenen Theatertexte, die innerhalb des Entstehungsprozesses herangezogen werden, als eine Komödie im wienerischen Kontext zu adaptieren. Um zu verstehen, inwieweit sich die jeweilige Umwandlung vollzieht, ist es unerlässlich sich zunächst mit der Frage nach der Entstehung von Komik auseinander zu setzen, um anlässlich des Vergleichs der bearbeiteten Werke herauszufiltern, an welchen Punkten sich die Nuancen des komischen Potentials verfestigen und inwieweit sie ihre Vorlage zum Zwecke der Entstehung eines abgewandelten Werkes verfremden.

Wie die soziale Erfahrung zeigt, birgt die Analyse einer komischen Handlung oder Situation die Gefahr des Verlustes ihres komischen Potentials an sich, da ihr eben durch diese Erklärung, die sich in diesem Zusammenhang als „Verklärung“ bezeichnen lassen kann, die Voraussetzungen für ihr Aufkommen entzogen werden. Die Leichtigkeit, die das Komische ermöglicht, kann sich demnach über seine Analyse verflüchtigen und wird so ad absurdum geführt. Deswegen soll hier zunächst nicht die Komik in ihrem Vollzugsmoment, sondern vielmehr ihr Entstehungspotential und ihre Ursachen beleuchtet werden.

Die Ansätze zur Komiktheorie sind weit gefächert, das Vorkommen von Komik innerhalb theatraler Handlungen bildet eine anthropologische Konstante. Einen vollständigen Überblick über den Forschungsstand zur Entstehung von Komik darzulegen, liegt nicht in der Intention dieser Arbeit. Hier sollen jene Theorien veranschaulicht werden, die den fruchtbarsten Erklärungsansatz für die komischen Strukturen und Abläufe innerhalb der adaptierten Werke des Wiener Lustspielhauses darstellen, weswegen ich mich auf jene Autoren beschränke, deren Theorien die konzeptuelle Umsetzung der untersuchten Stücke analytisch konsolidieren.

Die Komödie lässt sich der nachahmenden, dramatischen Dichtung zuordnen, die sich, im Gegensatz zur nicht nachahmenden Dichtung, mit der imitierenden Darstellung von beobachtenden Vorkommnissen beschäftigt. Ziel ist es, beim Betrachter geistiges Wohlgefallen auszulösen, welches in weiterer Folge mit der körperlichen Reaktion des Lachens ihren Höhepunkt findet. Das Lustspielhaus sieht sich als Dienstleister eines

Publikums und verfolgt mit den dargebotenen Inhalten die Intention, ein Gefühl positiver Erleichterung herzustellen, wobei es dafür den Weg der komischen Darstellung wählt.

Es ist also festzuhalten, dass Komik und Lachen nicht deckungsgleich sind, sondern sich vielmehr gegenseitig bedingen. Helmut von Ahnen verortet ihren Zusammenhang in der Metapher eines familiären Bindungsverhältnisses.

„Die Komödie hat das Lachen zur Mutter.“²

Er stellt somit den körperlichen Affekt des Lachens als chronologischen Ursprung eines Darstellungsbedürfnisses von Geschehnissen dar, die eben jenen Affekt bewusst provozieren und herstellen wollen. Es ist jedoch zu erwähnen, dass die Komödie ihrerseits das Lachen erst hervorruft, nicht in seiner generellen Existenz als menschliche Reaktion, aber als emotionale, wie auch körperliche Folge der Rezeption ihrer Darstellung. Die Beziehung zwischen Komik und der darauf folgenden Reaktion lässt sich also als unendlicher Kreislauf definieren. Das positive Empfinden des Lachens ruft das Bedürfnis nach Methoden hervor, dieses Gefühl bewusst erneut herbeizuführen. Eben jene entwickelten Methoden, in unserem Fall die komödiantische Dichtung und ihre Darstellung, finden wiederum ihr Ziel in der Auslösung der gewünschten Reaktion, also des Lachens. Der als positiv empfundene Affekt sinnt daraufhin erneut nach Wiederholung und will dargestellt, wie auch betrachtet werden.

Die Voraussetzung der Komik lässt sich in der Existenz eines Rezipienten verorten. Nur über die Rezeption einer komischen Handlung oder Situation kann eine geistige und/oder körperliche Reaktion ausgelöst werden. Das komische Moment erhält seine Existenz demnach über einen Wahrnehmungsprozess, der innerhalb der Historie der Komiktheorie auf verschiedenste Art analysiert wurde. Betrachtet man die Ausführungen zu diesem Thema, lässt sich feststellen, dass eine Einigung über den Gegenstand der Perzeption herrscht, der sich, unabhängig vom betrachteten Szenario, in der Wahrnehmung eines Kontrastes findet.

Für die Analyse der komischen Momente innerhalb der durch das Wiener Lustspielhaus aufgeführten Werke, ist dieser Aspekt maßgebend, weshalb hier der Fokus auf jenen Aspekt sowie seine zuträglichen Erweiterungen gelegt werden soll.

² Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*, Herbert Utz Verlag, München, 2006, S. 90.

2.1 Der Widerspruch als Voraussetzung der Komik

Bereits Aristoteles bezeichnete „das Lächerliche“ als eine Abweichung von einer befriedigenden Norm und ordnete es der fehlerhaften Hässlichkeit zu. Die bewusste Nachahmung und Zurschaustellung dieser Hässlichkeit finde sich im Genre der Komödie wieder.³

Thomas Hobbes definiert das Vorkommen und Erkennen eines Widerspruchs als Ausgangslage der Komik noch deutlicher, indem er diesen als einer anderen Partei zugeschriebenen Fehler festlegt.⁴ Auch hier findet sich demnach die Grundidee eines wahrgenommenen Kontrastes, stellt doch ein Fehler eine Abweichung von jenem dar, was in der Vorstellung und Erwartung eines Subjekts als korrekt betrachtet wird. In Hobbes Analyse ist jedoch die Wahrnehmung des Defizits des Gegenübers für eine komische Situation nicht ausreichend. Sie kann erst dann in Kraft treten, sobald dieser Fehler von der den Kontrast erkennenden Person rückwirkend positiv auf sich selbst bezogen wird. Der Fehler bleibt also nicht bloß als negative Kennzeichnung des „Anderen“ bestehen, er wird genutzt, um sich von diesem Anderen abzugrenzen und sich in weiterer Folge anhand des Defizits über ihn zu erheben. Komik ist demnach „[...] ein Verhältnis von Über- und Unterlegenheit“.⁵

Die Erhöhung des eigenen Selbst und seines Wertes über die Degradierung des Anderen stellt also den entscheidenden Aspekt für das positive Erlebnis des komischen Momentes dar.

Immanuel Kant erweitert die Idee des Widerspruchs als Ursprung der Komik mit dem Verweis auf die Absurdität eben dieses Umstandes. Auch er hält fest, dass die Herbeiführung und Erkennung eines Kontrastes für das Komische an sich notwendig ist, indem er es als Erwartungsenttäuschung charakterisiert. Dabei ergänzt er, dass der Umstand nicht vorzufinden, was erwartet wurde, theoretisch ein unangenehmes Gefühl hervorrufen müsse, jedoch nur unter dem Umstand, dass statt des Erwarteten sein Gegenteil eintritt. Kants Theorie fußt auf dem Gedanken, dass an Stelle des Erwarteten eine Leere eintritt und die Überraschung darüber Ursache für den positiven Affekt als Ergebnis der unerfüllten Erwartung ist.

³ Aristoteles: *Poetika*, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart, 2005, S.12.

⁴ Thomas Hobbes: *Vom Menschen*, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S.16.

⁵ Ebd. S.16f.

„Man muss wohl bemerken: daß sie [Anm. d. Verf.: die Erwartung] sich nicht in das positive Gegenteil eines erwarteten Gegenstandes - denn das ist immer etwas, und kann oft betrüben -, sondern in nichts verwandeln müsse. Denn wenn jemand uns mit der Erzählung einer Geschichte große Erwartung erregt, und wir beim Schlusse die Unwahrheit derselben sofort einsehen, so macht es uns Mißfallen; [...].“⁶

Kant definiert also den Komik herbeiführenden Kontrast als positive Erfahrung, indem er die Wechselbeziehung zwischen den Gegenständen des wahrgenommenen Widerspruchs nicht als gegenseitige Inversion verortet, sondern als die maximale Entfernung ihrer Existenz, die dem Betrachter absurd und dadurch lächerlich erscheinen muss.

Auch Sigmund Freud stellt in seiner Komiktheorie die Wichtigkeit einer Widerspruchsrezeption als zentralen Aspekt von Situationen mit komischer Wirkung dar. Seine Darstellung des Kontrasts beruht in der Wahrnehmung einer Aufwandddifferenz.⁷ Er stellt die Theorie auf, dass Personen im Zuge der Rezeption ihres Umfeldes und ihrer Mitmenschen eine permanente Reflexion in Form eines Vergleichs mit sich selbst vollziehen und so fremdes Verhalten beurteilen und mit dem eigenen Tatsächlichem oder Möglichem abgleichen. Menschen erstellen demnach anhand ihrer Sozialisierung, ihres Hintergrundes und ihrer Persönlichkeitsstruktur ein Handlungssystem, in welchem sie agieren und von dem sie erwarten es in Anderen bestätigt zu finden. Verhält sich das Gegenüber auf eine andere Art als jene, die die beobachtende Person für sich selbst zum Handlungsmaßstab setzen würde, so entsteht ein wahrgenommener Widerspruch. Um diesen als komisch erleben zu können, bedarf es, wie auch bei Kant, der Ummünzung des Widerspruchs in eine das Selbst des Beobachters fördernde und erhöhende Position. Komisch sei demnach nur eine Handlung, bei der das Objekt der Betrachtung eine für den Betrachter nicht erwartete Intensität von Aufwand betreibt, sodass sich der Beobachter der Situation, wegen seiner vermeintlich geschickteren Handlungsweise, überlegen fühlen darf und so die andere Person als belustigend empfindet. Freud unterscheidet hier zwischen einer körperlichen und einer geistigen Handlung. Im Prozess der Wahrnehmung eines fremden Bewegungsablaufes, also einer körperlichen Handlung, befindet sich der Beobachter in der Situation, sich selbst im Beobachteten zu erkennen und stülpt diesem seine eigene, auf Erfahrung beruhende Vorstellung eines

⁶ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S. 26.

⁷ Ebd. S. 24ff.

angemessenen Verhaltens über. Die Situation verfällt in dem Moment ins Komische, wenn während des Vergleichs festgestellt wird, dass die andere Person mehr Aufwand für die Bewegung betreibt, als man selber für nötig hält.

„Bei einer übermäßigen und unzweckmäßigen Bewegung des anderen wird mein Mehraufwand fürs Verständnis in statu nascendi, gleichsam in der Mobilmachung gehemmt, als überflüssig erklärt und ist für weitere Verwendung, eventuell für die Abfuhr durch Lachen frei.“⁸

Dem beobachteten Prozess geistiger Anstrengung hingegen ordnet Freud die Wahrnehmung eines geringeren Aufwandes im Vergleich mit der eigenen Person zu, um einen komischen Moment zu erleben.

„[...] im Falle der seelischen Leistung wird es hingegen komisch, wenn der andere sich Aufwand erspart hat, den ich für unerlässlich halte, denn Unsinn und Dummheit sind ja Minderleistungen. Im ersteren Fall lache ich, weil er es sich zu schwer, im letzteren, weil er es sich zu leicht gemacht hat.“⁹

Er verweist hier auf einen Stufenprozess als Ablauf komischer Situationen, beginnend mit einem Vergleich, der darauffolgenden Wahrnehmung als Kontrast und die dadurch hervorgerufene Möglichkeit des Empfindens einer Überlegenheit, die im Anschluss in Lachen gipfelt. Auch eine Umkehrung dieser konkreten Zuordnung des Zuviel oder Zuwenig zu einer körperlichen oder geistigen Handlung kann komisches Potential beinhalten und ist nicht ausschließlich an das jeweils eine gekoppelt. Freud ordnet im Bezug auf Komik dem Körperlichen das „Zuviel“ zu, obwohl auch ein „Zuwenig“ in diesem Zusammenhang Potential zum Lachen beinhaltet. Sehe ich jemanden in einer Situation, die schnelle Reaktion erfordert, die Kraft und Intensität voraussetzt, erwarte ich von ihr ein hohes körperliches Geschick und intensive Anstrengung. Verweilt diese Person im Stillstand oder betreibt nicht ansatzweise den Aufwand der für mein persönliches Empfinden in logischer Weise absolut notwendig ist, kann ich ihn dennoch verlachen, da er als kraftlos und ungeschickt erscheint. In weiterer Folge kann auch ein „Zuviel“ im Zusammenhang mit geistigen Handlungen belustigend wirken, betrachtet man eine Situation, die einem selbst simpel und leicht zu lösen erscheint, dem Gegenüber jedoch einen übermäßigen gedanklichen und seelischen Aufwand

⁸ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S. 98.

⁹ Ebd., S. 99.

abzuverlangen scheint. Dieses „Zerdenken“, das Verkomplizieren der Umstände und die Wiederholung der Anstrengungen sind also auch im Bezug auf geistige Handlungen eine potentielle komische Quelle.

In beiden Situationen ist es immer noch möglich, das Gefühl der Überlegenheit zu erleben, da die andere Person in dem Moment lachhaft wird, in dem der Beobachter ihre Handlungen als inadäquat betiteln und sich seines Status des „Besserwissens“ rühmen kann.

Die Entstehung von Komik, wie sie innerhalb dieser Arbeit verstanden werden soll, wurzelt grundsätzlich in der Existenz eines Widerspruchs, zumeist zwischen dem, was das betrachtende Subjekt erwartet, und dem, was es innerhalb eines gesamtgesellschaftlichen Wertesystems als „normal“, also richtig und gängig, versteht. Diese Vorstellung wird auf das betrachtete Objekt, welches von der durch das Subjekt erwarteten Norm abweicht und seinen Erwartungen nicht entspricht, übertragen. Aus dem Mangel an Kongruenz erhält der Beobachter die Möglichkeit sich im verdienten Vorteil gegenüber der anderen Person zu sehen und diesen deswegen berechtigt durch das Verlachen zu degradieren.

Die Grundzüge des Komischen liegen demnach in der wahrgenommenen Inkongruenz zweier Parteien, wobei die Wahrnehmung dessen entscheidend ist, denn nur wo ein Kontrast erkannt wird, ist er existent und sobald er erkannt ist, beinhaltet er ein komisches Potential.

Nur das Bewusstsein von einer Norm kann auch eine Abweichung oder Zuwiderhandlung dieser Norm, also einen Kontrast, feststellen. Will man also das Komische bewusst erzeugen, wie es bei der Schaffung einer Komödie der Fall ist, ist die Kenntnis dieser normhaften Vorstellungen Voraussetzung. Im Falle des Wiener Lustspielhauses beinhaltet dies ein Bewusstsein des aktuellen sozialen Umfeldes und der gesellschaftlichen Konstitutionen, sowie der darin agierenden Menschen, die die dargebotene Komik erreichen soll. Die gezeigten Abläufe, Handlungen, Konversationen und Rollen müssen also dem entsprechen, was nicht nur für eine einzelne Person und ihren Humor verständlich und ansprechend ist, sondern erstreckt sich auf die Kenntnis und das Verständnis eines allgemeinen Querschnitts der Gesellschaft, aus dem sich das Publikum zusammensetzt. Ein Stück, das bei einer breiten Masse Belustigung hervorrufen soll, muss demnach dem Anspruch gerecht werden, nicht nur jenes darzustellen, was dem Leben und den Bedingungen seines Publikums entspricht, sondern darüber hinaus die Abweichung davon so gestalten, dass sie viele Personen adressiert und ihnen die Möglichkeit gibt, sich nach der Erkenntnis gemeinsam erhaben zu fühlen. Erst

das gemeinsame Verständnis ermöglicht im Theater ein gemeinsames Lachen, denn das Publikum wird nicht einzeln, sondern als Kollektiv adressiert und über diesen Weg zum Mitwisser erhoben. Als Gruppe sind sie dem Dargebotenen überlegen, da sie, im Gegensatz zu den Figuren auf der Bühne, die Abläufe von außen betrachten können und im Besitz aller nötigen Informationen sind, wodurch eine nicht vollzogene Erkenntnis der Figuren ihnen lächerlich erscheint. Der Prozess des gemeinsamen Lachens kann in dem Moment scheitern, in welchem im Publikum der Anteil jener Personen besonders hoch ist, die sich nicht zu dem adressierten Kollektiv dazuzählen. Man kann sie als „ungebildetes“ Publikum bezeichnen, nicht in einem akademischen Sinne, sondern im Kontext einer bewussten oder unbewussten Ausgeschlossenheit aus dem adressierten Kollektivwissen, welches bewusst oder unbewusst sein kann.

Es soll in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, dass die beschriebenen Autoren in ihren Ausführungen die Möglichkeit, unfreiwillig oder freiwillig komisch zu agieren und zu reagieren auf die Welt der Zwischenmenschlichkeit beschränken, was Komik in seiner Bedingung und Funktion als soziales Wissen und Verständnis unterstützt. Dies schließt nicht-menschliche Quellen der Komik, wie Gegenstände oder Phänomene der Natur, aus. Im Rahmen dieser Arbeit, die sich mit der bewussten Erzeugung komischer Kontexte in Form einer theatralen Darstellung von Menschen für Menschen desselben sozialen Kontextes auseinandersetzt, liefern die Ausführungen von Henri Bergson eine ausreichende Erklärung:

„Manche haben den Menschen definiert als ein Tier, welches lacht. Sie hätten ihn aber auch ein Tier nennen können, das lachen macht, denn wenn das ein anderes lebendes Wesen oder ein toter Gegenstand tut, so geschieht das nur auf Grund irgendeiner Ähnlichkeit mit dem Menschen, auf Grund irgendeines Zuges an ihm, der vom Menschen herrührt oder auf Grund des Gebrauchs, den der Mensch von ihm macht.“¹⁰

2.2 Harmlosigkeit als Voraussetzung der Komik

Neben der Bedingung des erkannten Widerspruchs, sind weitere Anreize der Entstehung von Komik zuträglich. So liegt das komische Potential einer Sache auch in der Harmlosigkeit ihres Geschehens. Nur unter der Voraussetzung der negativen Konsequenzlosigkeit, in

¹⁰ Henri Bergson: Das Lachen, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S. 80.

welcher Gefühle wie Mitleid, Schmerz oder Wut sowohl für den Agierenden, also auch für den Zuseher ausgeschlossen sind, hat die Reaktion des Lachens ihre Berechtigung.

„Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.“¹¹

Soeren Kierkegaard erweitert diesen Gedanken auf einen gesamt-theatralen Kontext.

„Das Tragische und das Komische sind dasselbe, soweit beide den Widerspruch bezeichnen, aber das Tragische ist der leidende Widerspruch, das Komische der schmerzlose Widerspruch.“¹²

Das Komische wird also demnach in dem Moment gestoppt, indem dem Betrachter deutlich wird, dass die Situation ihre Leichtigkeit verloren hat und in einen Ernst umgeschlagen ist, da er sich im Prozess der Kontrasterkennung in sein Gegenüber hinein versetzt und seine Situation nachempfindet. Innerhalb einer dramatischen Darstellung sind alle Abläufe der Konsequenzlosigkeit zuzuordnen, da sie gespielte Fiktion sind. Der Tod einer Figur auf der Bühne, bedeutet nicht den Tod des Schauspielers in der Realität. Dennoch geht die Wahrnehmung der Abläufe nicht effektorlos an dem Zuschauer vorbei, wenn er sich auf die Emotionen der betrachteten Darbietung einlässt, weshalb die Bedingung der Harmlosigkeit auch in das dramatische Spiel greift.

Die Wahrhaftigkeit dieser komischen Bedingung lässt sich durch ein Beispiel der Zuschauerreaktionen innerhalb einer Inszenierung des Wiener Lustspielhauses stützen.¹³ In Szene 8, „Der Kampf“¹⁴, aus der Sommerproduktion von „Romeo und Julia“ aus dem Jahr 2011, vollzieht sich nach Kränkungen beider Streitparteien der Doppelmord an Claudia Canale und Serafin Seifentanzl, die innerhalb der Lustspielhausversion des Shakespeare'schen

¹¹ Aristoteles: Poetika, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S. 12.

¹² Soeren Kierkegaard: Abschließende unwissenschaftliche Nachricht zu den philosophischen Brocken, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S. 62.

¹³ Innerhalb der Inszenierung von „Romeo und Julia“ war ich als Inspizientin angestellt und somit bei jeder Vorstellung hinter der Bühne anwesend. Dies erlaubt mir anhand meiner Erfahrung die Zuschauerreaktion aus der Erinnerung heraus adäquat wiederzugeben.

¹⁴ Die Szeneneinteilung entstammt dem Textbuch der Regieassistentin und Produktionsleiterin Theresa Pachucki, welches die finale Regiefassung inklusive Regieanweisungen, Liedtexten, sowie Streichungen enthält. Die beschriebene Szene findet sich im Sammelband: Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf - Drei Volksstücke*, Passagen Verlag Ges.m.b.H, Wien, 2011 auf S. 180-184 und entspricht hier Akt 1, Szene 5.

Originals im übertragenden Sinne die Rollen von Tybalt und Mercutio verkörpern. Serafin ersticht Claudia während eines Wortgefechts hinterrücks, woraufhin Romeo im Affekt dasselbe Messer gegen Serafin richtet. Diese Szene wurde von Franzobel insofern als komisch angelegt, als dass der Tod in weiterer Folge seine Endgültigkeit verliert, da die Figuren im weiteren Stückverlauf immer wieder als Engel erscheinen, die das Geschehen begleiten und widerwillig mit dem gemeinsamen Ziel ihrer seelischen Erlösung beauftragt werden. Auch die Inszenierung der Szene durch Adi Hirschal war auf Lächerlichkeit ausgelegt, da er die Schauspieler ungeschickte Bewegungen ausführen ließ und Ausrufe zu Franzobels Textversion ergänzte, die der Todesszene ihren Ernst nahmen, sowie die Konsequenz und Intensität des Todes an sich degradierten. Darüber hinaus ließ er sie keine deutlichen Anzeichen von Schmerz durchleben, sodass der Tod als simpler, im Grunde gewaltloser Prozess stattfand.¹⁵ Hier entstand also ein Widerspruch zwischen dem vom Publikum erwarteten Sterbeprozess und dem tatsächlich Dargestelltem.

Claudia: „Ah, das war nicht fair, ich war abgelenkt. Wiederholung! [...] Ich glaub, ich fahr in den Orbit, das ist Englisch und heißt Öhrchenbiss [...]. Und das ausgerechnet jetzt, wo meine Sänfte in der Kurzparkzone steht.“¹⁶

Serafin: „Na, ge! Au. Du, das war gemein. [...]“

Romeo: „[...] Das ist mir ausgekommen. Entschuldigung! Das wollt ich nicht.“¹⁷

Das Sterben wird also als Akt des Lächerlichen inszeniert und dem Tod wird seine Bedrohlichkeit entzogen, indem er durch Verharmlosung trivialisiert wird und sich dadurch von unserer Vorstellung über seinen Ablauf in der Realität verfremdet vollzieht. Diese schmerzlose, spielerische Bearbeitung eines Themas, das jeden Menschen betrifft, erzeugte beim Publikum Belustigung und es nahm das Angebot, in dem Moment die Endlichkeit des Lebens ausblenden zu dürfen, wahr und lachte in dieser Szene stets besonders herzlich.

¹⁵ Vgl. Videoaufzeichnung *Romeo und Julia - Posse mit Gesang* von Franzobel, frei nach William Shakespeare, Dvd für den Verein Wiener Lustspielhaus, unverkäufliches Exemplar, jimidee.com production, Kameramann: Alexander Zechmeister, Wien, Produktion 2011 Min. 56:05- 1:00:40. Die Aufzeichnungen, die in dieser Arbeit zitiert werden sind nicht öffentlich zugänglich. Sie können aber zur Begutachtung angefragt werden: www.wienerlustspielhaus.at/kontakt/team

¹⁶ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf - Drei Volksstücke*, Passagen Verlag Ges.m.b.H, Wien, 2011, S.183.

¹⁷ Ebd. S.183.

Im Zuge einer Vorstellung entschlossen sich die Darsteller der Szene jedoch dazu, während des Tötungsaktes Kunstblut zu verwenden.¹⁸ Als sich die Schauspieler gegenseitig mit den Klappmessern attackierten, ließen sie die präparierten Säckchen zerplatzen, sodass das Blut über sie und Teile der Bühne strömte. Den Komik vermittelnden Text behielten sie bei und dennoch verstummte das Publikum vollends. Lachen war keine mögliche Reaktion mehr, da durch die optische Ähnlichkeit zu einem realen Gewaltszenario die Szene ihre Leichtigkeit verlor. Ihr komisches Potential war direkt an ihre Harmlosigkeit gekoppelt. Durch den Mangel an Verfremdung trat eine Realitätsnähe in Kraft, wodurch das Publikum war nicht mehr in der Lage, sich über das Schicksal, das ihnen allen zu teil wird, zu erheben. So wurde ihm die Möglichkeit genommen, sich über diesen bedrückenden Gedanken lustig zu machen, da die Szene zu nah an ihr wirkliches Leben und damit an den Ernst der Realität geknüpft war.

2.3 Die Plötzlichkeit als Voraussetzung der Komik

Der letzte der Komik zuträgliche Aspekt, der in dieser Arbeit Platz finden soll, ist ein zeitlicher. Die zuvor beschriebene Rezeption der Erkennung eines Widerspruchs durch den Rezipienten muss sich „plötzlich“ vollziehen. Diese Feststellung findet sich bei verschiedenen Theoretikern im Bezug auf das komische Moment. Kant bezeichnet die Ursache des Lachens als gespannte Erwartung, die „plötzlich in nichts“¹⁹ verschwindet und auch Schopenhauer nutzte den Begriff der „Plötzlichkeit“ in seinen Ausführungen über das Lächerliche, die er in der „paradoxe(n) und daher unerwarteten Subsumtion eines Gegenstandes unter einem ihm übrigens heterogenen Begriff“ verstand. Thomas Hobbes verliert als Einziger erklärende Worte zu diesem Umstand:

„Allgemein ist das Lachen das plötzliche Gefühl der eigenen Überlegenheit angesichts eines fremden Fehlers. Hier ist die Plötzlichkeit wohl erforderlich; denn man lacht über dieselben Dinge oder Scherze nicht wiederholt.“²⁰

¹⁸ Nikolaus Firmkranz und Elena Schwarz wollten die Tradition des „Dernierenschertes“ bedienen, bei dem es gängig ist anlässlich der letzten Vorstellung einer Produktion, die Teilnehmer des Ensembles durch unerwartete, leichte Veränderungen an der Regiefassung des Werkes zu belustigen und zu irritieren.

¹⁹ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S. 26.

²⁰ Thomas Hobbes: Vom Menschen, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S. 16.

Hobbes Ansatz zielt auf die Verneinung eines komischen Potentials durch Wiederholung ab und kann daher im Kontext dieser Arbeit nicht als ausreichend betrachtet werden. Die gelebte Realität zeigt, dass es sehr wohl möglich ist, erneut über eine komische Situation zu lachen, abhängig von der Intensität der Belustigung, die sie beim ersten Erleben ausgelöst hat. Hervorgerufen durch die positive Erinnerung an das erste Mal, kann der Lachreiz erneut stimuliert werden und der Komikfaktor liegt so in seinem Echo in der Erinnerung des Zuschauers. Die Wiederholung kann auch Verstärker eines komischen Faktors sein oder diesen sogar erst existent werden lassen, da auch in einer unerwarteten, unnötigen Dopplung ein Widerspruch zum Erwarteten liegt. Durch den Umstand, das Gegenüber wiederholt in einer Situation zu erleben, die diesem einen Fehler abverlangt, wird die eigene Überlegenheit gefördert, da es den Anderen in die Position einer Unbelehrbarkeit rückt und so lächerlich für den Betrachter lächerlich erscheinen lässt.

Der komische Aspekt der Plötzlichkeit liegt vielmehr in der zeitlichen Differenz zwischen dem Erwarteten und dem zuvor beschriebenen Widerspruch. Ein schleichendes Auftreten des Kontrastes ermöglicht dem Rezipienten sich an die Andersartigkeit der entgegengesetzten Gegenstände der Betrachtung zu gewöhnen, wodurch die Überraschung entfällt, die dem körperlichen Affekt des Lachens zuträglich ist. Die langsame Einleitung des Kontrastes verhindert, dass dieser intensiv wahrgenommen wird, wodurch er sich in das Verständnis des Zuschauers eingliedert und seinen Status als Widerspruch verliert. Damit wäre der Situation seine komische Grundbedingung genommen.

Die Voraussetzungen von Komik, Widerspruch, Harmlosigkeit und Plötzlichkeit können durch diverse Techniken im Schreib- und Inszenierungsstil anwendbar gemacht werden. Die unterschiedlichen Ausdrucksmethoden, welche die Übermittler des Lächerlichen und somit Auslöser des Lachens sind, sollen im Folgenden beschrieben werden.

2.4 Die komischen Fehler

Die Ausdrucksebenen der Menschen lassen sich als Wechselbeziehung zwischen Geist und Körper beschreiben. Diese lassen sich als Medien der Informationsvermittlung betrachten über die sich die Rezeption durch einen Zuschauer vollzieht.

Die geistige Ebene wird inhaltlich über die Sprache vermittelt. Der Körper findet seinen Ausdruck anhand von ganzheitlichen und detaillierten Bewegungen, wie Mimik und Gestik, sowie seiner Beschaffenheit an sich und seiner nachträglichen Ausstattung, in Form von Kleidung und Gestaltungsstil (Frisur/Make-up). Zuweilen treten die Ausdrucksmittel der Menschen in Verbindung miteinander auf, sind doch Körper und Geist als Einheit zu betrachten. So kann eine innere Haltung die Körperlichkeit einer Person beeinflussen und ausschließliches Mittel ihres Ausdrucks werden, was in einem theatralen Zusammenhang in der Darstellungsform der Pantomime sein Extrem findet. Der zuvor beschriebene Widerspruch, der von einem Zuschauer erkannt werden muss, um ein komisches Moment zu ermöglichen, lässt sich dem als fehlerhaft eingestuften Verhalten dessen, der betrachtet wird, zuordnen. Eben jene Fehler finden sich entweder in den Ausdrucksmöglichkeiten von Körperlichkeit oder Bewusstsein des verlachten Gegenübers, können aber auch in einer Mischform auftreten. Die auf der Bühne inszenierten Fehler entstammen realen Beobachtungen und sind Imitationen menschlicher Fehler im Allgemeinen. Ihre Darstellung im Theater entspricht einer Methodik, um den Widerspruch zu provozieren und somit Komik hervorzurufen. Die komischen Fehler fungieren also als Leitfaden zur beabsichtigten Abweichung von einer durch das Publikum festgelegten Vorstellungsnorm bezüglich eines angemessenen Verhaltens.

Die Ausprägung der körperlichen Fehlerhaftigkeit kann von einer unerwarteten Deviation von der als „normal“ definierten Physis bis hin zum allgemeinen Verständnis von Hässlichkeit reichen. Abhängig von Zeit und Lokalisierung einer Gesellschaft herrscht eine klare Definition von Entsprechung und Diskrepanz mit aktuellen Idealen der Schönheit, sodass über den Widerspruchsfaktor, während der Betrachtung eines Fehlers, Einigkeit herrschen muss. Selbst wenn dieser Fehler theoretisch mit dem individuellen Schönheitsbegriff eines Beobachters in Einklang zu bringen wäre, ist dieser dennoch in der Lage, durch bewusste oder unbewusste Kenntnis der gesamtgesellschaftlichen Meinung, die Abweichung als solche zu erkennen, sie der Hässlichkeit zuzuordnen und somit, unter der Bedingung der Harmlosigkeit, als komisch zu empfinden.

Das Lachen über die Hässlichkeit einer anderen Person ist im Rahmen des alltäglichen Miteinanders zwar verständlich, da es Ausdruck der Überlegenheit des Beobachters ist, jedoch gilt es nach moralischen Standards als wenig akzeptabel, da körperliche Makel unverschuldet auftreten. Im Theater verliert das durch Hässlichkeit hervorgerufene Verlachen jedoch sein

soziales Stigma, da die dargestellten Figuren bewusst in dieser Weise hergerichtet werden. Das Publikum ist sich beim Eintritt in den Theaterraum seiner Bedingungen im Klaren und somit in Kenntnis über die beabsichtigte, komische Wirkung seiner Darbietung. Es akzeptiert dieses Umfeld als Ort, an dem alle Ausdrucksmittel eingeübt und bewusst herbeigeführt sind.

„Der Zuschauer bzw. das Publikum, das ein Theater betritt, weiß um die besonderen Umstände dieses Raums. Man kommt mit der Absicht, sich an einem Spiel zu beteiligen, sich zu unterhalten, mit anderen Menschen zusammen etwas Gemeinsames zu erleben, in diesem Fall über das dargebotene Komische zu lachen.“²¹

Die Bedingungen des realen Lebens werden hier ausgeschlossen, was der Komik insofern zuträglich ist, als es den Aspekt der Harmlosigkeit fördert.²²

Der komische Fehler, der das Lachen hervorruft, kann in der karikaturhaften Darstellung des Äußeren liegen. Die Übertreibung wird zumeist genutzt, um Eigenschaften einer Figur nach außen hin sichtbar zu machen und sie so bereits im Vorhinein zu charakterisieren. Darüber hinaus wird der Körper in dem Moment zum Objekt der Belustigung, in dem er beginnt, seinen natürlichen Bedürfnissen zu unterliegen. Der Kontrollverlust über den eigenen Körper und die Situation einer höheren Macht, der Natur, ausgesetzt zu sein, ist für jeden Beobachter nachvollziehbar. Es beendet den Status der menschlichen Erhabenheit und verweist ihn auf einen Platz, an dem er nicht mit freiem Willen agiert und so sich selbst ausgeliefert ist.

„Fehler des Körpers sind entweder offensichtlich oder anschaulich oder sind mittelbar erkennbar durch unreflektierte Abhängigkeit vom Übermaß körperlicher Bedürfnisse oder Triebe, wie Sexualität, Hunger, Durst oder Schlaf. Sie erregen Gelächter als Erniedrigung durch Vergleich von Hässlichem mit noch Hässlicherem oder als Darstellung des Zusammenhangs von körperlichem Ausdruck und seelischer Hässlichkeit (z.B. große Ohren für ein Übermaß an Neugier).“²³

Der Körper bildet außerdem eine Quelle der Komik, indem seine Beschaffenheit und sein Ausdrucksmittel, die Bewegung, nicht miteinander übereinstimmen. So wird beispielsweise ein Mann, dessen Äußeres viele Attribute von klischeehafter Männlichkeit enthält (Größe, ausgeprägte Muskulatur, strenge Gesichtszüge) dann komisch wirken, sobald seine Bewegungen nicht dem entsprechen, was ein Beobachter durch die Betrachtung seines

²¹ Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 112

²² Vgl. Kap. 2.2 u. 2.3: Voraussetzung der Komik - Harmlosigkeit und Plötzlichkeit

²³ Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 25.

Körpers erwartet. Bewegt er sich leicht, grazil und sanft, ordnen wir dies der Weiblichkeit zu, erkennen einen Widerspruch und lachen darüber. Bewegt er sich ungeschickt, erkennen wir, dass er seinem eigenen Körper nicht gewachsen ist und lachen über seinen Machtverlust.

Auch die Innerlichkeit einer Person muss in unserer Vorstellung mit seiner Körperlichkeit übereinstimmen. Behauptet eine Person von sich besonders talentiert zu sein, z.B. im Tanz, und bewegt sich dann stümperhaft, so lachen wir ihn aus, da die Wahrnehmung seines Selbst mit der Realität nicht übereinstimmt. Dies entspricht jedoch einem „Fehler des Geistes“²⁴, der Körper wird hier nur sein Ausdrucksmittel. Zuvor wurde das komische Potential der Körperlichkeit beschrieben, was sich in der Fehlerhaftigkeit des äußeren Erscheinungsbildes und seiner Ausdrucksform, der Bewegung, findet. Die Innerlichkeit einer Person bietet jedoch ebenfalls komisches Potential. Die inneren Vorgänge lassen sich als zwei Wirkungsbereiche definieren, wobei sich der eine auf die Gedankenwelt der Menschen, der andere auf ihr Gefühlsleben bezieht, und sich so in Geist und Seele unterteilen lässt, die getrennt voneinander operieren können.

„Fehler des Geistes“ finden ihren Ursprung innerhalb des Verstandes einer Person.²⁵ Erkennen wir, dass jener, den wir beobachten, einem gedanklichen Fehler unterliegt, der in unserer Vorstellung vermeidbar gewesen wäre, da wir anhand der uns zur Verfügung stehenden Informationen den „richtigen Schluss“ gezogen haben, so bietet dies die Möglichkeit des Gefühls der Erhabenheit, gefolgt von dem Affekt des Verlachens. Wir gehen hier also erneut davon aus, dass unser Gegenüber im Vergleich mit uns selbst einen Mangel aufweist, in diesem Fall, dass er nicht in der Lage ist, seine Intelligenz und Logik so anzuwenden, dass er zu einer Erkenntnis gelangt, die der Beobachter als selbstverständlich wahrnimmt. Der Fehler des Geistes beruht also auf einem Mangel an Erkenntnisfähigkeit im Bezug auf Zusammenhänge, die dem Beobachter des Fehlers als deutlich erscheinen. Der Träger des Fehlers übersieht jene Zusammenhänge oder zieht aus ihnen eine falsche und für den Beobachter abwegige Schlussfolgerung. Die Vorgänge, aus denen eine Konklusion gezogen werden soll, liegen im gemeinsamen Wahrnehmungsfeld der handelnden und beobachtenden Parteien einer Situation. Abläufe des alltäglichen Lebens, an denen sie gemeinsam teilnehmen oder die sie aus vorheriger Erfahrung kennen, stellen beide vor dieselbe Aufgabe, wodurch sie sich miteinander vergleichen und so eine Abweichung von ihren eigenen Handlungsweisen feststellen können. Die Forderung nach einer gedanklichen Leistung kann also von außen an

²⁴ Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S.15ff.

²⁵ Ebd. S.18.

eine Person herangetragen werden und deckt sich mit jener, die an seine Mitmenschen gestellt wird, da die Lebensumstände, in denen sie sich bewegen, identisch sind.

Ein Fehler des Geistes kann aber auch dann entstehen, wenn die den Verstand fordernden Abläufe sich auf die Innerlichkeit einer Person beziehen und nicht von der Außenwelt gefordert werden. Dies beinhaltet den Prozess einer Beobachtung der eigenen inneren Vorgänge und einer daraus folgenden Selbsteinschätzung, die sich mit der Wahrnehmung Anderer deckt. Eine Person wirkt auf einen Beobachter demnach dann lächerlich, wenn ihre Wahrnehmung von sich selbst in hohem Maße nicht mit dem übereinstimmt, wie der Beobachter diese Person einschätzen oder was er von ihr erwarten würde. Die Fehleinschätzung kann sich sowohl auf den eigenen Körper²⁶, wie auch auf die Charaktereigenschaften und geistigen Fähigkeiten beziehen. So wirkt eine Person komisch, wenn sie sich selbst als klüger, schöner, beziehungsweise generell positiver einschätzt und beschreibt, als es ihre Handlungen nach außen verdeutlichen.

„Das Selbstverkennen ist demnach eine Selbstüberschätzung in Bezug auf den eigenen Körper, auf die eigene Situation und auf den eigenen Charakter. Es handelt sich um einen Fehler des Geistes, um Unverstand.“²⁷

Die Innerlichkeit verkennt sich hier selbst und scheitert an den Aufgaben des Äußeren, in dem sie agiert. Ein Fehler des Geistes entspricht also einer Umkehrung und Verzerrung all dessen, was durch fähige und mit der Umwelt übereinstimmende Selbstreflexion erkannt werden sollte. In Folge dessen verhält sich die Person, die dem Fehler unterliegt, in Äußerung und Handlung nicht adäquat, wodurch sie uns unterlegen erscheint. Wir lachen über ihre Dummheit und erfreuen uns an unserer Intelligenz, unter der Bedingung, dass die Bedingung der Harmlosigkeit bewahrt bleibt.

Im Theaterraum wird dieser Zustand gefördert, da der Zuschauer im Besitz aller Informationen ist, die sich aus der Beobachtung des gesamten Handlungsverlaufs ziehen lassen. Er erlebt nicht nur, wie sich eine Figur auf der Bühne selbst direkt und indirekt charakterisiert, sondern auch wie sie von den anderen Figuren wahrgenommen wird. Der Zuschauer kennt demnach die jeweiligen Motive, Intentionen und Pläne aller Handlungsträger. Durch diese Allwissenheit befindet er sich in einer privilegierten Position, die ihm erlaubt, die Handlungen jener, die er beobachtet, zu beurteilen. Der harmlose

²⁶ Vgl. oben genanntes Beispiel.

²⁷ Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 17.

Schaden, den sich eine Figur durch ihr Verhalten zufügt, ist dann komisch, wenn sie es versäumt, ihren eigenen Zielen nachzugehen und sich selbst im Weg steht.²⁸ Dramaturgische Methoden, um diesen Zustand herbeizuführen, finden sich im Missverständnis und der Verwechslung.²⁹ Der Zuschauer kennt die Pläne aller Beteiligten, weiß um ihre wahre Identität und amüsiert sich über die Unfähigkeit der Figuren, die Wahrheit zu erkennen. Im Gegensatz zu einem Fehler des Körpers, dessen komische Beschaffenheit von seinem Träger selbst erkannt werden kann, wird ein Fehler des Geistes erst durch die Reflexion eines Beobachters existent, der im Zuge seiner Objektivität die Fehleinschätzungen und daraus folgenden Taten einer Figur entlarvt. Beispielhaft lässt sich diese Theorie wie folgt zusammenfassen: Wenn eine Person stolpert und fällt, ist ihr bewusst, dass sie körperliches Ungeschick bewiesen hat und von der adäquaten Norm des aufrecht gehenden Menschen abgewichen ist. Sie erkennt den von ihr nach außen getragenen Fehler an und ist in der Lage, die Reaktion der Beobachter (Lachen) nachzuvollziehen. Auch einer Person, die in ihrer Äußerlichkeit nicht dem Schönheitsideal ihrer Zeit entspricht, ist sich über diesen Zustand im Klaren, da sie Kenntnis von der Norm hat, an der es sich zu orientieren gilt. Wenn sie sich dessen nicht bewusst ist, bezieht sich ihr komisches Potential nicht auf ihren körperlichen Makel (Hässlichkeit), sondern auf ihre Unfähigkeit diesen Umstand durch Selbstreflexion zu erkennen. Dies entspräche einem Fehler des Geistes.

Die Innerlichkeit der Menschen wird aber im gleichen Ausmaß, unabhängig von ihrem Verstand, durch ihre Charaktereigenschaften und Gefühle bestimmt. Ihre daraus resultierende Fehlerhaftigkeit bietet ebenfalls ein komisches Potential, welches jedoch innerhalb der objektiven Wahrnehmung weniger allumfassend und eindeutig erkennbar ist.

Hier werden die Eigenschaften und die innere Haltung einer Person Bezugspunkt der Beobachtung und Beurteilung von außen, also jene Aspekte, die einen Menschen als Individuum kennzeichnen. In diesem Zusammenhang eine Norm sowie deren Komik fördernde Abweichung festzulegen, widerspricht dem Faktum der generellen Unterschiedlichkeit der Menschen bezüglich ihres Charakters. Das Prinzip der charakterlichen Individualität entspricht also der Idee der Normabweichung, bzw. Normauflösung. Diese Abweichung wiederum entspricht, wie zuvor beschrieben, einem wahrgenommenen Widerspruch, wodurch eine Bedingung für Komik inkludiert ist. Verstand erweist sich in der

²⁸ Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 17.

²⁹ Sowohl in „Der Widerspenstigen Zähmung“ als auch in „Romeo und Julia“ finden sich die bewusst eingesetzten Elemente der Verwechslung. Vgl. Kap. 5: Die Aneignung des Fremden.

Betrachtung von außen als objektiv beurteilbares Phänomen der Innerlichkeit, da der Beobachter in der Lage ist, seine eigene Leistung mit der des Betrachteten in Beziehung zu setzen, vorausgesetzt sie erhalten eine identische Aufgabe. Der Charakter einer anderen Person hingegen entzieht sich aufgrund seiner ultimativ individuellen Beschaffenheit dem Vergleich mit einem anderen und lässt sich daher nur anhand der nach Außen getragenen Selbstreflexion des Beobachteten beurteilen. Die Komik entsteht in diesem Falle also nicht durch den Vergleich zweier getrennter Parteien aus Beobachter und Beobachtetem, sondern manifestiert sich in der Vorstellung des Beobachters über den Beobachteten. Die Abweichung liegt immer noch in der inadäquaten Entsprechung des Gegenübers, das Indiz, an dem dies festgemacht wird, verlagert sich jedoch vom Beobachter selbst auf seine Einschätzung des Gegenübers. Das Objekt der Betrachtung wird also anhand seiner präsentierten Selbstdarstellung mit der daraus resultierenden Vorstellung und Erwartung des Zusehers abgeglichen.

Ein Fehler der Seele entspricht somit der Unterlassung, den eigenen Charakter in seiner Wahrhaftigkeit darzustellen, auf Grund mangelnder Fähigkeit zur Selbstreflexion und entsprechender Handlung. Der Maßstab, an dem das ausgeglichene Verhältnis zu sich selbst gemessen wird, lässt sich im Mittelmaß vorhandener charakterlicher Eigenschaften verorten. Ein zu intensiv oder zu wenig ausgeprägter Charakterzug ist nicht gleich komisch. Der Mangel an Erkenntnisfähigkeit in Bezug auf das eigene Unvermögen hingegen wirkt auf den Beobachter fehlerhaft und lächerlich, da das Gegenüber sich selbst verkennt und so den Bestandteilen seines Charakters, seinen Trieben, Gefühlen und Wünschen³⁰ zum Opfer fällt. In Folge dessen entsprechen das Verhalten und die Darstellung nach außen nicht dem tatsächlichen Charakter und „drücken sich entweder aus als Verstellung (aktiv), z.B. in Form von Geltungssucht, Heuchelei oder als Mechanisierung (passiv), z.B. in Form von Geiz, Hypochondrie.“³¹

Die beschriebenen Fehler entspringen also der Ganzheitlichkeit menschlicher Natur. Im Theaterrahmen zeigen sie sich innerhalb des Textes (hauptsächlich Fehler des Geistes und Fehler der Seele), wie auch in seiner Inszenierung (Fehler des Körpers), wodurch Komik zu einem bewusst herbeigeführten Stilmittel und das Lachen als Reaktion absehbar wird.

³⁰ Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 28.

³¹ Ebd., S. 40.

3. Theatertraditionen

Das Wiener Lustspielhaus etablierte sich vor rund elf Jahren als transportables Sommertheater in den inneren Bezirken der Gemeinde Wien. Seine junge Entstehungsgeschichte³², kombiniert mit seiner Präsentation in der Öffentlichkeit, in Bezug auf Design und Inhalt, zeichnet das Bild einer hohen Ambivalenz zwischen dem Anspruch ein modernes Theater zu sein, welches ein breites Publikum ansprechen und somit wirtschaftlich erfolgreich sein kann, und dem Wunsch, Theaterelemente vergangener Zeiten zu reaktivieren.³³ Bereits auf den ersten Blick, sowohl auf das Theatergebäude, wie auch auf seinen Spielplan, lässt sich erkennen, dass es diverse Bestandteile verschiedener historischer Theatertraditionen aufgreift. Die Betrachtung jener Orientierungspunkte, die in ihrer Auswahl und Kombination zur Erschaffung eines neuartigen Theaterkonzeptes beigetragen haben, soll im Folgenden als Grundlage zur Beschreibung des Konzeptes des Wiener Lustspielhauses dienen. Hierbei steht nicht die ausführliche Darstellung der Historie von Entstehung, Ablauf und Ende der als Vorbild dienenden Darstellungstraditionen im Vordergrund, vielmehr sollen die konzeptuellen, wie gestalterischen Komponenten herausgefiltert werden, die sich im Wiener Lustspielhaus wiederfinden lassen.

Das Lustspielhaus bildet ein Konglomerat verschiedenster dramatischer Einflüsse, wodurch sich seine feste Einordnung innerhalb der Vielfalt an möglichen Definitionen (Volkstheater, Alt Wiener Volkstheater, Pawlatschentheater, Wanderbühne, Stegreifkomödie, Commedia dell'arte, Volksstück, Parodie, Singspiel etc.) als schwer greifbar erweist.³⁴ In der Theorie greifen all diese Bezeichnungen, da ihre gattungsbestimmenden Parameter innerhalb der Lustspielhauskonzeption aufscheinen. Betrachtet man jedoch die historische Aufarbeitung und Bestimmung der Kategorisierungen genauer, lässt sich feststellen, dass keine konkrete Definition vollends auf das Lustspielhaus zutrifft. Viel eher ist es eine „Alchemiewerkstatt“³⁵, in der sich die verschiedenen Einflüsse zu einem neuartigen Produkt verbinden. Dies ergibt

³² Die Eröffnung des Theaters mit der Premiere von „Ein Wiener Sommernachtstraum“ von Susanne Wolf, frei nach William Shakespeare, fand am 29. Juli 2004 statt.

³³ Vgl. Interview von Adi Hirschal und Louise Schäfer, Wien, 23.10.14, im Anhang, S. 124.

³⁴ Die Verwendung unterschiedlichster Gattungsbegriffe durch Autoren, Forschung, sowie historische Belege, wie Theaterzettel erschwert die strikte Trennung und Definition der unterschiedlichen Ausprägungen des Wiener Volkstheaters.
Vgl. Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, 3. neubearbeitete Auflage, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1997.

³⁵ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 139.

sich zum einen aus dem Umstand, dass sich die vergangenen Theaterformen eher als konzeptuelle Inspirationsquelle denn als originaltreue Handlungsmaxime des Wiener Lustspielhauses beurteilen lassen, zum anderen ist die Definition der oben genannten Termini stets an vergangene Zeiten geknüpft. Die einzelnen Begriffe betiteln Theater- und Darstellungstypen, die sich einem bestimmten historischen und topografischen Kontext zuordnen lassen, wodurch sie nicht vollständig auf ein modernes Theater der heutigen Zeit übertragbar sind.

Bereits bei einer oberflächlichen Betrachtung der Selbstdarstellung des Wiener Lustspielhauses im öffentlichen Raum lassen sich zwei bedeutende Hinweise bezüglich seines Selbstverständnisses finden. Zum einen bietet der Name „Wiener Lustspielhaus“ die Erkenntnis, dass es sich hierbei um ein Theater handelt, welches sich der Lust am Spiel und somit auch der Lust an der Betrachtung des Spiels widmet. Die „Lust“ besteht demnach nicht nur auf Seiten der Erschaffer dieser Kunstform, sie beinhaltet gleichermaßen das Ziel ihrer Präsentation. Lusterzeugung beim Publikum geht Hand in Hand mit der Lust an der Arbeit und der Fähigkeit diese positive Einstellung auf das zu sehende Stück und damit auf seine Zuschauer zu übertragen. Darüber hinaus verweist der Begriff „Lustspiel“ auf die Präsentation komödiantischer Inhalte, sowie auf seine Zugehörigkeit zum Gattungsbegriff des „Volkstheaters“.³⁶

Als weiteren Hinweis zur Einordnung seines Theatertypus lässt sich die Zuordnung der Gattung der ausgewählten Stücke lesen. Das Wiener Lustspielhaus untertitelt seine Stücke stets mit der Genrebestimmung „Posse mit Gesang“, ergänzt durch den Namen des Autors, sowie dem Verweis auf die Originalvorlage.³⁷ Innerhalb des Marketingkonzeptes wird hier bereits auf die Art der Darstellung sowie auf verwendete Stilmittel verwiesen und der Zuschauer darauf vorbereitet, eine Version des Werkes zu sehen, welche nicht dem Original entspricht.

Eine einheitliche Definition kann im Falle des Wiener Lustspielhauses nicht greifen, denn „den Begriff „Volkstheater“ befriedigend zu definieren, scheint hoffnungslos.“³⁸ Welchem

³⁶ Manfred Brauneck / Gérald Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1 - Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 5. vollständig überarbeitete Neuauflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2007, S. 602.

³⁷ s. Abb. 1 und Abb.2: Werbeplakate der Stücke „Der Widerspenstigen Zähmung“ und „Romeo und Julia“, S.95 und S.100.

³⁸ Klaus Lazarovic / Christopher Balme (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters - Kommentiert von Klaus Lazarovic und Christopher Balme*, Reclam, Stuttgart, 1991, S.571.

Theatertypus es am ehesten entspricht, inwieweit es Vorbilder traditioneller dramatischer Kunst aufgreift und für sich anwendbar macht, liegt im Fokus der Untersuchung.

3.1 Von der Commedia dell'arte zur Wiener Volkskomödie

„Als Posse werden verschiedene Formen des volkstümlichen komischen Theaters, die sich durch größere Bedeutung des Stoffs vor der reinen Form (besondere Bedeutung hat die Improvisation), einfachen linearen Handlungsablauf, oberflächlichen Situations- oder Typenkomik und in den meisten Fällen Verzicht auf jede moralische Unterweisung des Zuschauers kennzeichnen.“³⁹

Das Wiener Lustspielhaus wählt durch die Genrefestlegung seiner Stücke als „Posse“ das Selbstverständnis eines Volkstheaters, welches sich der Präsentation komischer Inhalte verpflichtet. In Teilaspekten ist diese Einstufung zutreffend, da sich die Stückinhalte an einen chronologisch verlaufenden Handlungsrahmen halten und Komik hauptsächlich über die Darstellung von Prototypen einer aktuellen Gesellschaft vermittelt wird. Auch der Aspekt der Auslassung erzieherischer und belehrender Inhaltsvermittlung an das Publikum entspricht der geplanten Kommunikation zwischen Künstlern und Zuschauern. Der Intendant und hauptverantwortliche Regisseur des Hauses, Adi Hirschal, lehnt einen Bildungsauftrag sogar explizit ab.

„Ich mache [...] inhaltlich revolutionärerem, rebellischerem Theater als so manches Theater, das von sich behauptet „politisch“ zu sein. Dort schlafe ich ein, weil es pädagogisch ist. Weil es uns erziehen möchte. Und weil es sich im Grunde wieder den alten Schlapfen⁴⁰ anzieht, das Volk belehren zu wollen. Das funktioniert heutzutage nicht mehr.“⁴¹

Innerhalb einer Darbietung, die den Anspruch hat, mehr als bloße ästhetische Darstellung zu sein und sich als fiktive Narration einstufen lässt, ist der vollständige Ausschluss einer belehrenden Botschaft jedoch nicht möglich.

³⁹ Manfred Brauneck / Gérald Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1 - Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, S. 795.

⁴⁰ Vgl. Schlapfen = der Hausschuh
in: Maria Hornung / Sigmar Grüner (Hg.): *Wörterbuch der Wiener Mundart*, ÖBV Pädagogischer Verlag, Wien, 2002, S. 698

⁴¹ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 133.

„Herbert Herzmann weist in seiner Untersuchung zum Volksstück und dem epischen Theater darauf hin, dass die „Spannung zwischen Bildung und Unterhaltung, prodesse und delectare“ [Herzmann, Herbert, Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen: Stauffenberg 1997. S.45] für das Volksstück von Beginn an kennzeichnend sei.“⁴²

Eine Geschichte wird erzählt, um einen Inhalt und seine Bedeutung zu vermitteln, wodurch eine moralische oder erzieherische Unterweisung des Publikums automatisch inbegriffen ist. Durch die konsequente Umwandlung der Stücke zu Komödien, die dem Happy End verpflichtet sind⁴³, lässt sich das Ziel der Aufführung jedoch weniger in der Belehrung des Publikums als in seiner positiven Beeinflussung finden. Der Zuschauer soll hier nicht von oben herab verurteilt werden, vielmehr soll er sich auf der Bühne wiedererkennen und durch die Belustigung die Möglichkeit gewinnen, lebensbejahend auf sich und sein Umfeld zu blicken. Die Botschaft der Stücke lässt sich also weniger als moralische Unterweisung, denn als Verweis auf eine positive Lebensführung und soziale Interaktion verstehen.

„Unsere Zielsetzung ist es, Wärme zu erzeugen. Die Leute müssen sich ihrer angenommen fühlen. Ich kann über Kabarett nicht mehr lachen, weil es Bitternis verbreitet. [...] Das findet nicht mein Interesse, weil das keine komplette Geschichte ergibt. Das hat keine Poesie, keine Vision, erfüllt niemanden mit Hoffnung, stärkt niemanden. Keiner geht dort inspiriert heraus, eher despiriert. Klar, im Lustspielhaus wird auch gelacht, aber da ist Musik dabei. Es ist ein positives „Sich erkennen“.“⁴⁴

Ein weiterer Aspekt der Possen-Definition, der sich nicht mit der Realität der Arbeitsweise im Lustspielhaus deckt, ist die Betonung des Improvisationscharakters. Alle szenischen Abläufe sind genau eingeübt, sie werden während der Probenphase intensiv zwischen Regie und Schauspieler/in erarbeitet. Eine Abendspielleitung/Abendregie kontrolliert während der Spielzeit stichprobenartig, ob die festgelegte Regiefassung der Inszenierung auch nach der Premiere von den Darsteller/innen eingehalten wird. Bei zu starker Abweichung werden die Beteiligten dazu angehalten, sich erneut der vereinbarten Fassung anzunähern. Die Einordnung im Typus des komödiantischen Volkstheaters trifft demnach auf das Wiener Lustspielhaus zu, seine Verortung im Genre der Posse ist allerdings nicht ausreichend und

⁴² Iris Isabella Grunert: *Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts. Dissertation am Institut Deutsche Philologie, Wien, 2008, S. 7.*

⁴³ Vgl. Kapitel 3.: Das Konzept des Wiener Lustspielhauses

⁴⁴ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 137.

bedarf weiterer Konkretisierung. Durch seine enge Bindung an den wienerischen Kontext, sowohl im geografischen, wie auch im inhaltlichen Sinne⁴⁵, bietet sich die Definition der „Lokalposse“ an, also eines „Volksstücks, das mittels meist typisierter Personen die Eigentümlichkeiten einer Stadt, seltener einer Gegend, auf der Bühne darstellt - etwa durch lokale Mundart, lokale Sitten, Lebensform und Verhältnisse.“⁴⁶

Die Lokalposse steht in enger Verbindung mit dem Alt Wiener Volkstheater, einer Spiel- und Darstellungsform, die sich im Großraum Wiens im frühen 18. Jahrhundert etablierte. Eine konkrete Festlegung in Bezug auf die definierbaren Parameter dieser dramatischen Entwicklung ist innerhalb der Forschung umstritten.

„Eine trennscharfe Unterscheidung einzelner theatralischer Formen und dramatischer Gattungen des Wiener Volkstheaters ist gattungstypologisch wie gattungsgeschichtlich problematisch, da fast zu allen Zeiten ein Neben- und Ineinander und fließende Übergänge einzelner Ausprägungen des Volksdramas zu beobachten sind.“⁴⁷

Reinhard Urbach ergänzt diesen Gedanken durch die Fixierung der Begriffsproblematik der „Alt Wiener Volkskomödie“. Er befindet zwei der drei Teilbegriffe dieser Definition, „Alt wien“ und „Volk“, als zu unscharf und als zu vielen Auslegungen zugänglich, und plädiert für den Begriff der „Wiener Komödie“.⁴⁸ Diese lässt sich als historische und kulturelle Konsequenz der *Commedia dell'arte*⁴⁹ einstufen⁵⁰, auch Stegreifkomödie genannt, einer Theaterform der Volkskomödie, die sich ursprünglich in Italien im 16. Jahrhundert entwickelte und sich in weiterer Folge in Europa ausbreitete.⁵¹

⁴⁵ Vgl. Kapitel 3: Das Konzept des Wiener Lustspielhauses.

⁴⁶ Manfred Brauneck / Gérald Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1 - Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, S. 599.

⁴⁷ Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S. 58.

⁴⁸ Vgl. Reinhard Urbach: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum - Stranitzky und die Folgen*, Jugend u. Volks Verlag, Wien, München, 1973.

⁴⁹ Die Bezeichnung „Commedia dell'arte“ für diese spezifische Darstellungsform wurde vermutlich von Carlo Goldoni im 18. Jahrhundert geprägt. Ursprünglich wurde sie von den Italienern als „Commedia all'improvviso“ bezeichnet, was den Improvisationscharakter der Spielkonzeption betont. Vgl. Manfred Brauneck / Gérald Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1 - Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, S.272ff.

⁵⁰ Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S. 53.

⁵¹ Vgl. Otto Rommel: Die Maschinenkomödie, in: *Reihe Barock - Barocktraditionen im österreichisch-bayrischen Volkstheater, Band 1*, hg. v. Otto Rommel, Verlag von Phillip Reclam jun., Leipzig, 1935.

Schauspieler, Künstler und Gaukler schlossen sich zu wandernden Truppen zusammen und erschufen so ein professionelles, nicht-höfisches Theater.⁵²

Sie versetzten das Schauspiel in den öffentlichen Raum, indem sie ihre Stücke an zentralen und belebten Plätzen der Städte und Vorstädte präsentierten. Damit erhoben sie das Volk zum akzeptierten und mündigen Publikum, was auch die Inhalte ihrer Darstellungen beeinflusste. Wie der Name „Stegreifkomödie“ erahnen lässt, war ein wesentliches Merkmal der *Commedia dell'arte* ihr hoher Improvisationscharakter im Spiel.

„Der Stegreifcharakter der *Commedia dell'arte* erlaubte Kritik und Satire in Form von verbalen Anspielungen und redegewandte oder kritische Stellungnahme in einem Umfang, wie es einem Drama mit feststehendem Text nicht möglich gewesen wäre.“⁵³

Zwar gab es für die Aufführungen handlungsweisende Grundgerüste an Szenarien (*il soggetto*), jedoch waren die Darsteller nicht an konkrete Textvorgaben gebunden. Dies unterschied sie wiederum vom „gelehrten“ Theater, in dem nach festgelegten vollständigen Textvorgaben gespielt wurde.⁵⁴ Wie bereits erwähnt, findet sich der Improvisationsaspekt nicht im Wiener Lustspielhaus wieder. Die Möglichkeit, Kritik an bestehenden Systemen und Problemen des öffentlichen Lebens zu üben, erweist sich jedoch als Bestandteil seiner inhaltlichen Vermittlung.

Die *Commedia dell'arte* zeichnet sich vor allem über das Auftreten wiederkehrender Figuren aus, die auf parodistische Weise einen Querschnitt der damaligen Gesellschaft verkörpern sollten. Die Darstellung von Prototypen wurde der Darstellung von Individuen und deren Entwicklung übergeordnet. Bestimmte Figuren wurden zum fixen Bestandteil dieser Gattung und traten in wechselnder Kombination in allen Vorstellungen auf. Zur weiteren Generalisierung des dargestellten Typus trugen die Darsteller Masken auf der Bühne, die darüber hinaus die augenblickliche Erkennbarkeit der jeweiligen Figur für das Publikum

⁵² Der Begriff *Commedia dell'arte* führt heute zu Verwirrungen. „*Commedia*“ bezeichnete damals nicht ausschließlich die Darstellungsform der Komödie, sondern war Überbegriff für das Schauspiel im Allgemeinen. „*Arte*“ hingegen war nicht gleichbedeutend mit „Kunst“, sondern bezeichnete „Handwerk“. *Commedia dell'arte* ließe sich also frei mit „die gekonnte Arbeit des Schauspielens“ übersetzen, was auf die Professionalisierung dieser Berufssparte, außerhalb jener Theaterensembles, die am Hof angestellt waren und darüber einen akzeptierten Status genossen, verweist.

⁵³ Veit Alexander Bessenbacher: *Die Commedia dell'arte im Theater des 20. Jahrhunderts*, Bamberg, 2013, S.7.

⁵⁴ Aleksej K. Dshiwelegow: *Commedia dell'arte - Die italienische Volkskomödie*, Henschel Verlag, Berlin, 1958, S. 111.

sicherte. „Die Maske war die Rolle, die der Komödiant verkörpern musste“⁵⁵ und fungierte als Kennzeichen seiner Charaktermerkmale. Viele Schauspieler legten sich auf eine bestimmte dieser Rollen fest und perfektionierten sie während ihrer gesamten Karriere.⁵⁶ Dies ist eine Entwicklung, die sich auch in der Historie der Wiener Volkskomödie wiederfinden lässt. Das wohl berühmteste Beispiel ist die Entwicklung der komischen Figur des „Hanswurst“⁵⁷, das Stereotyp eines Salzburger Bauern, erfunden von Joseph Anton Stranitzky.⁵⁸ Die Figur des Hanswurst wurde über die Jahre von vielen Schauspielern (z.B. Gottfried Prehauser) verkörpert und auf unterschiedliche Arten interpretiert, seine typengerechten Kennzeichen blieben jedoch stets erhalten.⁵⁹

Die Figuren, die als hauptsächliche Träger der Komik in der *Commedia dell'arte* fungierten, waren die „zanni“, archetypische Dienerfiguren aus einer unteren Bevölkerungsschicht.⁶⁰

„Die Masken der Zanni sind die Seele der *Commedia dell'arte*. Sie sind das Bindeglied zwischen der *Commedia dell'arte* und den Schaustellungen, aus denen sie hervorgegangen ist und die für das Wesentliche an ihr, das heißt für ihren Realismus und ihre Volksverbundenheit, bestimmend waren.“⁶¹

Diverse andere Figuren bzw. Masken vervollständigten die Darstellung sämtlicher gesellschaftlicher Schichten, vom Bauern („Brighella“ und „Arlecchino“), über die verliebten „Amorosi“, bis hin zum gelehrten „Dottore“, meist ein Jurist, mitunter ein Arzt, und dem die spanische Unterdrückung Italiens symbolisierenden „Capitano“. Entscheidend ist hier, dass zwar alle Schichten ihre Darstellung fanden, jedoch aus dem Blickwinkel des Volkes heraus

⁵⁵ Aleksej K. Dshiwelegow: *Commedia dell'arte*, S. 128.

⁵⁶ Harry S. Ashmore (Hg.): *Encyclopedia Britannica*, Volume 4, Ceylon-Congreve, Chicago, 1982, S. 979

⁵⁷ Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie - Ihre Geschichten vom barocken Welt-Theater*, Anton Schroll & Co Verlag, Wien, 1952, S.190ff.

⁵⁸ Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S. 33ff.

⁵⁹ „Angefangen hat es mit Josef Anton Stranitzkys (1676-1727) Hanswurst-Figur zu Beginn des 18. Jahrhundert im Theater am Kärntnertor, einem aristokratischen Belustigungsort. Stranitzky stellte dem Adel auf der Bühne und im Parterre den kommentierenden, satirisch glossierenden Bauern im Salzburger Kostüm gegenüber. Sein Nachfolger Gottfried Prehauser (1699-1769), fand schon ein anderes Publikum vor, ein nicht mehr ausschließlich aristokratisches, ein schon mehr bürgerliches.“ in: Reinhard Urbach: Raimund und sein Publikum, in: *Theater und Gesellschaft - Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Hein, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf, 1973 S. 106.

⁶⁰ Wolfgang Krömer: *Die italienische Commedia dell'arte*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976.

⁶¹ Aleksej Dshiwelegow: *Commedia dell'arte*, S.143.

charakterisiert wurden. Die Figuren, die höher gestellte Schichten symbolisierten, galten als Objekt der Belustigung und wurden auf spöttische, degradierende Weise inszeniert.⁶² Dies beinhaltete somit eine Möglichkeit für das Volk indirekt gegen jene aufzubegehren, die ihm im realen Leben finanziell und gesellschaftlich überlegen waren. Das Verlachen verschaffte ihm Erleichterung, ermöglichte den Austritt aus dem Alltag durch Ablenkung und Belustigung. Das positive Erlebnis dieses Prozesses wurde hervorgerufen, da das Volk „damit die ihnen Überstellten entmachtet. Verlachen entmachtet. Ein Diktator oder Schreckensherrscher, über den gelacht wird, hat keine Macht mehr.“⁶³

In Anbetracht der konsequenten Einhaltung der Typenschemata, sowie des Einsatzes von Masken zur Vervollständigung des Kostüms, lässt sich dieser Aspekt der *Commedia dell'arte* nicht vollständig auf das Wiener Lustspielhaus übertragen. Dennoch liegt es in seiner Absicht, ebenfalls Archetypen darzustellen, die einer heutigen Gesellschaft entsprechen.

„Alles, was wir dort [sic: im Lustspielhaus] tun, läuft auf dieses Typentheater hinaus. Im Italienischen gibt es zum Beispiel einen „Capitano“, einen „Brighella“. Es gibt immer wieder bestimmte Typen, die gewisse Funktionen erfüllen. [...] im Leben gibt es nicht viele Ingredienzien, aus denen man Theater macht. [...] In Wien gibt es auch so ein Klischee, das nennt sich das „süße Wiener Mädl“. Oder das „Goldene Wiener Herz“. [...] Dieses innere Skelett der Befindlichkeit dieser Stadt in Figuren umzuarbeiten, ist eine Sache, die sich über Jahrzehnte erstrecken kann. Deswegen möchte ich eine *Commedia dell'arte*, aber wien-typisch.“⁶⁴

Das Wiener Lustspielhaus greift darüber hinaus den Aspekt der Mobilität aus der *Commedia dell'arte* auf. Die Truppen spielten selten an festen Spielstätten, sondern zogen mit mobilen Bühnen herum. Dieser Umstand garantierte eine größere Reichweite für ihre Bekanntheit und garantierte einen steten Zuschauerwechsel. Dies lässt sich als Demokratisierungsprozess verstehen, denn durch die plötzliche Verfügbarkeit und Zugänglichkeit eines Theaters für Jedermann konnte sich ein populäres Volkstheater erst entwickeln. Auch das Wiener Lustspielhaus ist auf Grund seiner architektonischen Beschaffenheit ein transportables Theater. Es wird jährlich im 1. Wiener Gemeindebezirk für eine Proben- und Spielzeit von ca. drei Monaten aufgestellt. Der ursprüngliche Gedanke, das Haus durch diverse Bezirke Wiens ziehen zu lassen, scheiterte jedoch aus Kostengründen.

⁶² Aleksej Dshiwelegow: *Commedia dell'arte*, S. 133-191.

⁶³ s. Interview mit Adi Hirschal, S.133.

⁶⁴ Ebd. S. 139f.

„Der Plan war, das Haus durch alle Bezirke ziehen zu lassen. Diese Uridee eines dezentralen, mobilen Theaters war genial, weil die Leute in den Außenbezirken eben nur selten rausgehen aus ihrem Grätzl. Das war der eigentliche Auftrag und das wirklich Befriedigende.“⁶⁵

Das Wiener Lustspielhaus ist aus einer heutigen Betrachtung heraus also weniger als Wander-, denn als Mobiltheater zu beschreiben, seine konzeptuelle Grundidee verweist jedoch auf die Tradition der gesteigerten Erreichbarkeit des Publikums, indem das Theater zu ihm gebracht wird.

Ein inhaltlicher Aspekt der *Commedia dell'arte*, den das Lustspielhaus aufgreift, ist die konsequente Umsetzung eines Happy Ends. Dies bedeutet nicht, dass alle Elemente der Tragik aus den Originalstücken eliminiert werden, sondern dass, unabhängig von den Geschehnissen innerhalb der dramatischen Realität, ein positives Ende für jene Figuren vorgesehen ist, die sich während des Stückes als moralisch, oder zumindest als „nicht böseartig“ erweisen. Strafe wird nur den offensichtlichen Antagonisten zuteil. Jenen Figuren, die zwar moralisch fragwürdige Charaktermerkmale aufweisen, aber nicht als grundsätzlich „schlecht“ skizziert werden, wird stets ein positives Ende beschert. Dies geschieht zum einen über ihre charakterliche Läuterung, hervorgerufen durch die Geschehnisse innerhalb des Stückes, zum anderen über ihre romantische Zusammenführung mit einer anderen Figur des Stückes. So findet zum Abschluss fast jede Figur ihr Gegenstück. „Die *Commedia dell'arte* ist auch ein Theater mit in der Regel positivem Ausgang, denn die Liebenden werden am Schluss vereint.“⁶⁶

Adi Hirschal erfand für sein Haus die Definition „*Commedia dell'arte* Viennese“⁶⁷, bezieht sich also konkret auf eben jene Theaterform, ergänzt durch den Anspruch, es in einem wienerischen Kontext zu präsentieren. Es entspringt demnach auch der Tradition des Wiener Volkstheaters, im Speziellen seiner Volkskomödie. Gesamtgeschichtlich betrachtet, lässt sich die Entstehung der Wiener Volkskomödie als Synthese diverser internationaler Theaterentwicklungen verorten. Bereits das religiöse Spiel des Mittelalters lässt sich als sein Ursprung lesen, denn „die Riten, die Liturgie sind ja bereits Inszenierungen. Die Priester, die

⁶⁵ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 128.

⁶⁶ Veit A. Bessenbacher: *Die Commedia dell'arte im Theater des 20. Jahrhunderts*, S.38.

⁶⁷ Wiener Lustspielhaus, Verein zur Förderung musikalischer und darstellender Künste, Redaktion: Gärtner, Daniela, Programmheft zu seinem 10 jährigen Jubiläum, „Jedermann oder Der Tod steht ihm gut“, Wien, 2013. S. 10f.

Klingelbuben, der Chor und das Volks, das nachspricht.“⁶⁸ Konkreter lässt es sich als zeitnahe Konsequenz der Abgrenzung zu anderen Theaterformen und des Bedarfs einer volkstypischen, unterhaltsamen Darstellungsform definieren.

„Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gehen Jesuiten- und Schuldrama sowie die barocke Prunkoper (italienische Oper am Wiener Kaiserhof) mit der Wanderbühne (Herkunft meist aus der Stegreifkomödie internationaler Prägung) und der volkstümlichen Komik die Synthese zur Wiener Volkskomödie ein.“⁶⁹

Die Elemente der Wiener Volkskomödie, die sich im Lustspielhaus wiederfinden, sind gleichermaßen zahlreich, wie in ihrem Ursprung schwer zu definieren. Basierend auf dem Forschungsstand von Theaterwissenschaftlern unterschiedlicher Epochen sollen hier detaillierte Elemente vergangener theatraler Strukturen aufgegriffen und in ihrem zeitgenössischen Äquivalent dargestellt werden. So sind es zum einen inhaltliche, wie gestalterische Elemente, die das Lustspielhaus in seinen konzeptuellen Schmelztiegel einfließen lässt, zum anderen Aspekte, die sich als Konsequenz eben jenes Konzeptes beurteilen lassen, wie die Zusammensetzung seines Publikums.

Inhaltlich gleicht das Wiener Lustspielhaus dem Wiener Volkstheater vorrangig in seiner hohen Adaptionfähigkeit. Beide Theaterformen bedienen sich bereits bestehender Inhalte, greifen Bekanntes auf und formen es, den eigenen Bedürfnissen und denen ihres Publikums entsprechend, zu etwas Neuartigem um.

„Von Anfang an ist es ein wesentlicher Zug des Wiener Volkstheaters, daß es Stoffe, dramatische Konventionen, Spielweisen usw. übernimmt, überformt, verändert, erneuert und sich dabei stets in einer produktiven Auseinandersetzung mit den Theaterbedingungen, dem Publikum, der Zensur usw. befindet“.⁷⁰

Diese Aneignung findet sich in seiner Angleichung des Inhalts bereits existierender Stücke an einen den aktuellen Umständen der Spielzeit entsprechenden Kontext.

Im Wiener Lustspielhaus wird das Gesamtgeschehen in die Zeit der Entstehung der Adaption gehoben, die Figuren an eine dementsprechende Gesellschaft angepasst, sowie in weiter Folge ihre Motivationen, ihre Intentionen und Wege, diese zu erreichen. Auch die Beziehung der

⁶⁸ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 132.

⁶⁹ Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S.15.

⁷⁰ Ebd. S.15.

Figuren zueinander wird modernisiert, wodurch sich neuartige Konflikte ergeben, die im Original nicht aufscheinen, da sie im Leben des Volkes der damaligen Zeit keine Relevanz aufweisen. Auch im „Alt Wiener Volkstheater“ finden Anpassungen an den wienerischen Kontext statt, indem darin auf satirische Weise die Stadt Wien, ihre Bewohner und deren Eigenarten in einer Wechselbeziehung aus Lob und Selbstkritik skizziert werden. Elemente wie „Phantasie, Zauberei, Parodie und Satire dienen zum Bau der ‚Fassade Wien‘ und sind zugleich Mittel ihrer Entlarvung.“⁷¹ In diesem Sinne vollzieht sich die Umwandlung der Vorlagen aber vor allem in der Transkription seines Textes. Dazu dient vordergründig die Umwandlung der Sprache in die Wiener Mundart.

„Was an theatralischen Formen und Motiven aus dem allgemeindeutschen oder italienischen oder französischen oder englischen Theater oder sonst wo her übernommen wird, muß zuerst restlos verwienert werden, bevor es sich auf der Volksbühne zeigen kann.“⁷²

Die Transkription der Vorlagen in eine verfremdete Version, die im Wiener Dialekt und unter der Nutzung wientypischer Assoziationen vorgetragen wird, bestätigt erneut ihre Zugehörigkeit zum Genre der Lokalposse. Die Genrefestlegung der „Posse mit Gesang“ findet sich bereits bei Raimund und Nestroy⁷³. In der Anwendung musikalischer Einlagen zeigt sich ein weiteres Strukturelement, das sich aus der Entwicklung des Wiener Volkstheaters für das Konzept des Wiener Lustspielhauses anbietet. Die Inszenierung der Stücke durch musikalische Elemente zu ergänzen, lässt sich als konzeptuelle Konstante innerhalb der Wiener Volkstheatertradition lesen. Hierbei steht die Musik nicht ausschließlich für sich, sondern wird sowohl als strukturelles, als auch inhaltliches Bindeglied genutzt.

„In der gegenwärtigen Beschaffenheit der Possen ragen vorzüglich zwei wichtige Momente hervor. Das eine ist die freie Willkür in der Ökonomie und Allegorisierung

⁷¹ Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S.2

⁷² Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, S.19.

⁷³ Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S.60

politischer und moralischer Begriffe. [...] Das andere Moment ist die Verbindung der Musik mit der Dichtung in den Couplets [74].“⁷⁵

Sowohl in den traditionellen Stücken, als auch in seiner modernen Variation im Wiener Lustspielhaus variiert der Einsatz von Musik von bloßer Untermalung des Geschehens, hin zu inhaltsbestimmenden Einlagen mit Text. Die von den Darstellern gesungenen Lieder sind die zentralen musikalischen Sequenzen und erfüllen verschiedene Funktionen. So können sie zur Intensivierung einer Szene beitragen, indem sie inhaltlich seine zentralen Elemente betonen und musikalisch ihrer Stimmung Rechnung tragen. Historisch besonders bedeutend ist jedoch das „Auftrittslied“, welches von einer Figur bei ihrem erstmaligen Erscheinen auf der Bühne oder zur Verfestigung ihrer charakterlichen Darstellung genutzt wird. Es „unterbricht als Form der Exposition die Handlung kaum, [und] es besitzt handlungsfördernden Charakter.“⁷⁶

„Die meisten Couplets sind mit dem Komödiengeschehen szenisch verklammert [...]. Allen Couplets ist gemeinsam, dass sie eine Reihe merkwürdiger ‚Fälle‘ des sozialen Alltags und menschlichen Lebens, aber auch Reflexion über aktuelle politische Vorgänge der zeitgenössischen Wirklichkeit unter einer überraschenden, akzentuierenden Schlußpointe im Refrain zusammenfassen.“⁷⁷

Die musikalischen Einlagen treten hier in eine Wechselbeziehung zwischen Lyrik und Drama, Musik und Text, sowie dem Anspruch, einerseits die Verzauberung des Publikums zu verstärken und es in seine gespielte Realität zu ziehen, andererseits inhaltlich auf die tatsächliche Realität außerhalb des Theaterraumes zu verweisen. Der Einsatz von Gesangseinlagen diente damals und dient auch im Wiener Lustspielhaus darüber hinaus, neben der Übermittlung und Verdeutlichung von Informationen zum Geschehen, vordergründig zur Intensivierung der Unterhaltung des Publikums. Die Hauptaufgabe des

⁷⁴ Die Begriffwahl „Couplet“ verweist hier bereits auf den Inhalt und die Botschaft des Liedguts: „Kurzes pointiertes, witzig-satirisches und oft auch zweideutig-schlüpfriges Lied mit einer Vielzahl von stets auf den gleichen Kehrreim endenden Strophe. Häufig in [...] Posse, Singspiel.“ Vgl. Manfred Brauneck / Gérald Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1 - Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, S.283.

⁷⁵ Gottfried Keller / Carl Helbling (Hg.): *Gesammelte Briefe - Band 1*, Bern, 1950, S.354f.

⁷⁶ Jürgen Hein: Zur Funktion der „Musikalischen Einlagen“ in den Stücken des Wiener Volkstheaters, in: *Volk - Volksstück - Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts*, hg. v. Jean-Marie Valentin, Verlag Peter Lang, Bern, 1986, S.118.

⁷⁷ Ebd., S. 115.

Volkstheaters „[...] entspricht den Bedürfnissen des Volkes nach Unterhaltung und komischer Befreiung von der bedrängenden Wirklichkeit“.⁷⁸

Das Ziel sämtlicher Volkstheaterformen und damit auch des Wiener Lustspielhauses besteht also in dieser sozialen Komponente der Institution. Manfred Brauneck verweist auf „seine Bedeutung als eine Einrichtung der sozialen Verständigung, als Forum von Diskussion und Kritik, als Spielort, [Anm. d. V.: und] als Einrichtung der Unterhaltung oder Belehrung.“⁷⁹

Die musikalischen Einlagen im Wiener Lustspielhaus tragen zur Etablierung eben jenes Unterhaltungsfaktors bei, da sie inhaltlich und strukturell die Grenze zwischen gelebter und gespielter Realität markieren und auf beide Seiten verweisen. Zum einen betonen sie den Spielcharakter des Stückes, da musikalische Einlagen als Unterbrechung des Geschehens ein rein darstellerisches und inszeniertes Stilmittel sind, das im realen Lebensverlauf nicht stattfindet. Gleichermäßen sind die Gesangseinlagen aber auch ein Verweis auf die reale Welt, da sie Adaptionen bekannter Lieder der Pop- und Rockmusikgeschichte, und somit Zitate aus einer dem Publikum bekannten Kultur, sind.⁸⁰ Die musikalischen Sequenzen dienen also als dekoratives Element bei der Erzeugung eines theatralischen Paralleluniversums, „[...] daß den Zuschauer in eine heiter-sorglose Welt begleitet, ihn seine Realität vergessen oder ‚trotzdem‘ bejahen läßt.“⁸¹

Jürgen Heins Verweis auf den Verzauberungscharakter des Volkstheaters, unter Nutzung musikalischer Elemente, lässt sich auch auf eine weitere Ausprägung des traditionellen Wiener Volkstheaters ausweiten, welche im Wiener Lustspielhaus aufgegriffen wird. Das „Zauberspiel“ mit seinen internationalen Einflüssen und Ausprägungen⁸² beinhaltet märchenhafte Elemente, einerseits in seiner äußeren Aufmachung innerhalb der Bühnen- und Kostümgestaltung, andererseits auch in Bezug auf seine Figuren. Die Darstellung „phantastischer Wesen (Teufel, Satyrn, Amoretten, Geister, Götter), Allegorien (Reichtum, Hoffnung, Verzweiflung und andere) und Tiergestalten [...]“⁸³ intensivierte den Eintritt in eine

⁷⁸ Jürgen Hein: Das Volksstück - Entwicklung und Tendenzen, in: *Theater und Gesellschaft - Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Hein, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf, 1973, S. 13.

⁷⁹ Manfred Brauneck: *Theater im 20. Jahrhundert - Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Rowohlt, Hamburg, 1993, S.24.

⁸⁰ Vgl. Kap. 4.3.2: Musik als Stilmittel - Verwendung und Wirkungsabsicht.

⁸¹ Jürgen Hein: *Zur Funktion der „Musikalischen Einlagen“ in den Stücken des Wiener Volkstheaters*, S.119.

⁸² Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, S.25-43.

⁸³ ebd. S.40.

Welt fernab des Alltags seines Publikums. Auch im Spielplan des Wiener Lustspielhauses finden sich märchenhafte Stücke. So wurde als Premierenstück die Adaption von William Shakespeares „Sommernachtstraum“ geboten⁸⁴, ein Stück, das in einer Welt sich vermischender Realitäten spielt und märchenhafte Figuren beinhaltet.⁸⁵ Das Vorkommnis jener Figuren ist in diesem Falle nicht Konsequenz der Autorenschaft, sondern der Intendanz des Lustspielhauses, denn das Originalwerk enthält bereits den Charakter eines Zauberspiels durch die Wahl seines Schauplatzes. Mit der Auswahl dieses Werkes kann erneut auf die Intention des Hauses verwiesen werden, den Charakter vergangener Spielformen wieder aufleben zu lassen. Auch in der Lustspielhaus-Bearbeitung von „Goethes Faust“, „Faust oder ein Dermatologe auf der Suche nach einer guten Haut“⁸⁶, findet sich die moderne Interpretation einer mythologischen Figur, in diesem Fall des Teufels, Mephisto Wolfram Luzifer Lamperl. In Anlehnung an die Tradition des Zauberstücks finden sich in den Adaptionen auch phantastische Figuren, die eigens zum Zweck der Botschaftvermittlung des umgewandelten Stückes in das neue Werk hinein geschrieben wurden. Ein Beispiel dafür ist die allegorische Figur des „Gonzales Morales“ in „Othello - Ein Schlechter in Hernals“⁸⁷, der, wie sein Name erahnen lässt, die moralische Instanz des Geschehens verkörpert und den anderen Figuren als Gewissen dienen soll. Über diese Figur wird während des gesamten Stückverlaufs die Botschaft über eine positive Lebensführung vermittelt, was im versöhnlichen Ausgang für alle Beteiligten endet. Der Märchencharakter zeigt sich im Wiener Lustspielhaus vordergründig im Happy End, das, unabhängig vom Ende der Originalwerke, in jedem Stück stattfindet. Dies bestätigt erneut seine Zugehörigkeit zum Volksstück, denn „unter Einfluss eines märchenhaften Schicksals neigen alle Konfrontationen dazu, ein gutes und versöhnliches Ende zu erfahren.“⁸⁸

Als Zauber des Wiener Lustspielhauses lässt sich aber vor allem sein konzeptueller Ansatz verstehen, das Publikum in ein Universum vergangener Geschichten hineinzusetzen. Im

⁸⁴ Adi Hirschal / Suanne Wolf: *Das Wiener Lustspielhaus*, Molden Verlag GmbH & Co KEG, Wien, 2005, S. 11.

⁸⁵ Im Wald bei Athen, in den die unglücklich Liebenden der Erzählung flüchten, regieren der Elfenkönig Oberon und seine Gattin Titania. Mit Hilfe des Elfen Puk und eines Liebeszaubers kommt es zu Verwirrungen und Missverständnissen und den Paaren. Das Stück endet mit der glücklichen Zusammenführung aller Paare.

⁸⁶ Uraufführung im Wiener Lustspielhaus, Am Hof, 1010 Wien, am 19.07.2012.

⁸⁷ Uraufführung im Wiener Lustspielhaus, Am Hof, 1010 Wien, am 17.07.2014.

⁸⁸ Manfred Brauneck / Gérald Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon 1 - Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, S. 1173.

Aufgreifen von Werkvorlagen aus historischen Epochen, deren vollständige Beschaffenheit sich dem Verständnis eines heutigen Publikums entzieht, ist es bemüht, den Eintritt in diese Welt zu erleichtern. Dafür ist eine Anpassung an den lokalen Kontext sowie die Transkription der Texte hilfreich, was Adi Hirschal, anhand der Adaptionen der Werke Shakespeares, erklärt.

„Wenn ich mir eine Übersetzung anschau, dann brauche ich eine überdurchschnittliche Sprachbegabung und die Möglichkeit abstrakt zu denken, um viele dieser Schlegel-Tieck’schen Sätze zu verstehen. Das heißt, das ganze Stück leidet unter dem Mangel an Verständlichkeit. Nun kann man sagen: „Ok, Pech gehabt aufgrund mangelnder Bildung“, aber das ist nicht der Sinn der Sache. Shakespeare hat die Stücke für das Volk geschrieben.“⁸⁹

Eine Ebene der Verständigung mit dem Publikum zu finden, steht hier also im Vordergrund und ist handlungsweisender Maßstab in der Erzeugung eines neuartigen Volksstückes.

Die Volkskomödie lässt sich abschließend als eine Theaterausprägung betrachten, die sich sowohl über die Integration, als auch über die Abgrenzung anderer Gattungstypen definiert. Einerseits greift sie vorbildhafte Elemente verschiedenster Darstellungskonzepte auf und bearbeitet sie seinem Publikum entsprechend neu. Andererseits fungiert sie als Gegenkonzept zu beherrschenden Darstellungsformen, die sich dem Aspekt der Unterhaltung verwehren, und verarbeitet so Kritik an bestehenden Systemen. Roger Bauer konkretisiert diesen Gedanken im Bezug auf die Lokalposse.

„Lokal bezeichnet hier also das, was dieses Theater trennt und unterscheidet vom „anderen“ Theater, jenem, das in der Burg gepflegt wird.“⁹⁰

Zugunsten seines Publikums ist es Ziel der Posse, ein Medium des Vergnügens und der Lust, aber auch der kritischen Äußerung und der Verständigung zu sein. Um dies zu erreichen, müssen ihre Inhalte, Sprache und Botschaften ihrem Publikum angepasst werden, was zur Folge hat, dass die Geschichte des Volksstückes in seiner steten Erneuerung besteht.⁹¹

⁸⁹ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 135.

⁹⁰ Roger Bauer: Das Wiener Volkstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Noch nicht und (oder) doch schon Literatur, in: *Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Hein, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1973. S. 36.

⁹¹ Vgl. Hugo Aust / Peter Haida / Jürgen Hein (Hg.): *Volksstück - Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, Beck, München, 1989.

3.2 Das Volk als Adressat und Thema des Volksstücks

In den vorherigen Ausführungen steht der Terminus „Volk“ im Vordergrund. In der Reihung der Überbegriffskategorien steht das „Volkstheater“ an erster Stelle. In ihm findet das „Volksstück“ statt, das sich im Wiener Lustspielhaus als „Volkskomödie“ präsentiert. Innerhalb der Beschreibung dieser Theaterform stellt sich also die Frage, was dieses „Volk“ ist, wer ihm zugehörig ist, was es ausmacht und wie es in weiterer Folge seine Darstellung auf der Bühne findet. Die Erkenntnis, über die in Bezug auf diese Fragen innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschung Einigkeit herrscht, ist die Problematik der Eingrenzung und Definition des Begriffes selbst. Die analytischen Erläuterungen werden zumeist mit der Betonung der Ungreifbarkeit des Volksbegriffes begonnen, obwohl es Namensgeber dieser Theaterform ist und somit als gattungsbestimmend betrachtet werden muss.

„Sagen sie mir, was ein Volk ist und ich sage Ihnen, was ein Volksstück ist. Es gibt ein Landvolk, ein Stadtvolk, ein gebildetes, ein ungebildetes, ein deutsches Volk usw. Also ist auch das Wort ‚Volksstück‘ keine einheitliche Bezeichnung.“⁹²

Jürgen Schröder fasst die Forschungslage diesbezüglich mit der Äußerung zusammen, dass es sich beim Volk um „eine[r] imaginäre Größe [Anm. d. V.: handelt], die bis heute niemand zu definieren vermag.“⁹³ Dennoch ist es unerlässlich, zumindest den Versuch zu unternehmen, eine treffliche Definition zu finden, nicht für den Volksbegriff im Allgemeinen, sondern für seine Bedeutung im Bezug auf das Theater, welches sich ihm widmet. Die Frage nach dem Volk im Volkstheater ist also eine Frage nach seinem Adressat, dem Publikum, und daraus ergibt sich wiederum die Problematik der Definition des Publikumsbegriffes. Auf der einen Seite ist das Publikum naturgemäß jene Ansammlung an Menschen, die sich zu den jeweiligen Stücken einfindet, also jene Personen, die tatsächliche Rezipienten der Kunstgattung sind. Es ist aber auch jene Gruppe von Menschen, die sich theoretisch den Theatergängern zuordnen lässt und mit dem Kulturangebot angesprochen werden soll. Das

⁹² Peter Rosegger: Brief an Heinrich Gottinger, 09.04.1900.
zitiert nach: Hugo Aust / Peter Haida / Jürgen Hein (Hg.): *Volksstück - Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, Beck, München, 1989, S.28.

⁹³ Jürgen Schröder: Auf der Suche nach dem Volk, in: *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, hg. v. Ursula Hassel / Herbert Hertzmann, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 1992, S. 76.

Publikum kann aber auch im generellen Blick der Öffentlichkeit auf ein Theater und seine dargebotenen Aufführungen verortet werden.

Gehen wir davon aus, dass sich das Publikum des Volkstheater aus dem Volk selbst zusammensetzt, so blicken wir auf eine Masse an Menschen, die durch ihre gemeinsame Herkunft und die daran gekoppelte Kultur, Geschichte und Sprache miteinander verbunden sind. Das Volkstheater würde sich also an jeden richten, in dessen Sprache ein Werk aufgeführt wird, und dessen Lebensraum, mit allen daran geknüpften Parametern, innerhalb eines Stückes dargestellt wird. Iris Grunert fasst diesen Gedanken im Bezug auf den ursprünglichen Adressaten zusammen, der sich in den unteren Bevölkerungsschichten findet.

„Betrachtet man aber das Volk als Einheit, würde die Volkszugehörigkeit das Volksstück für alle propagieren, denn sonst müsste es Bauernstück oder Kleinbürgerstück heißen.“⁹⁴

Das Volkstheater hätte demnach den Anspruch die Ganzheitlichkeit einer Bevölkerung anzusprechen, was nicht zuletzt daran liegt, dass das Volk nicht nur seinen Adressat, sondern maßgeblich auch seinen Inhalt darstellt. Für ein heutiges kommerziell erfolgreiches Theater, wie das Wiener Lustspielhaus, gilt diese Regel, jedoch beschränkt auf einen kleineren lokalen Kontext. Wie auch beim Alt Wiener Volkstheater ist es nicht sein Ziel, das Bild eines gesamtösterreichischen oder gar internationalen Volkes zu skizzieren und damit anzusprechen, sondern die Eigenarten, sprachlichen Besonderheiten und Aspekte des Lebens dieser speziell städtischen Bevölkerung zu thematisieren.

Ursprünglich war das Volkstheater jedoch Abgrenzung zu anderen Theaterformen, speziell dem höfischen Theater, und damit auch bemüht, eine andere Art von Publikum anzusprechen, indem es ihr Leben anhand von stereotypen Figuren darstellte und in den Mittelpunkt seiner Aussagekraft rückte. Es wurde eine niedere Bevölkerungsschicht adressiert, also jene, die finanziell und gesellschaftlich wenig begünstigt war, und so einer ständisch überlegenen Schicht gegenüber gestellt.⁹⁵ Dies bedeutete aber nicht, dass sich auch das Publikum ausschließlich aus dieser Schicht zugehörigen Personen speiste, im Gegenteil sogar, beurteilt doch die Forschung das Publikum des Wiener Volkstheater als eine stark vermischte Zusammensetzung aller gesellschaftlicher Schichten. Dies findet sich zum einen bei Otto Rommel,

⁹⁴ Iris I. Grunert: *Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts*, S. 13.

⁹⁵ Roger Bauer: *Das Wiener Volkstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, S.29.

„[...] es macht die Besonderheit des Wiener Volkstheaters aus, daß sich von den Tagen des Wienerischen Hanswurst bis auf die Zeit des späten Nestroy in den Volkstheatern Abend für Abend eine wohl ausgewogene Auslese aus allen Schichten der Bevölkerung zu gemeinsamem Genießen zusammenfand.“⁹⁶

wie auch bei Roger Bauer, der das Ziel der Autoren des Wiener Volkstheaters darin beschreibt, „die Gunst des Publikums - und zwar eines breiten Publikums - zu erlangen bzw. zu erhalten. Denn das Publikum bleibt für sie das ganze „Volk“, jenseits aller ständischen Unterschiede.“⁹⁷ Auch Adi Hirschal betrachtet das Publikum seines Theaters als Mischsatz der Wiener Bevölkerung und damit als Stellvertreter aller Schichten, die dem Begriff „Volk“ gerecht werden.

„Ich betrachte mein Publikum und seine breite Streuung: vom Nobelbewohner des 1. Bezirks bis hin zu ganzen Delegationen aus den Außenbezirken. [...] Wenn man das sieht, weiß man, was Volk ist. Das Volk stürmt, macht Aufstände und hält aber auch, leider viel zu oft die Pappen.“⁹⁸

Allerdings entsprangen innerhalb des traditionellen Wiener Volksstücks die Figuren und die Lebensumstände, die auf der Bühne dargestellt wurden, aus der Betrachtung der nicht-privilegierten Wiener Bevölkerung, der Arbeiter, der Bauern, der nicht akademisch Gebildeten, wodurch es den Themen des „kleinen Mannes“ und seiner Sicht auf seine Gegebenheiten Bedeutung verlieh und so ein Sprachrohr hinaus in die Öffentlichkeit wurde. Eine inhaltliche Abgrenzung zu anderen Schichten fand und findet also durchaus statt, denn Volksstücke „[...] sind nicht für diejenigen geschrieben, die schuld sind am Zustand der in ihnen dargestellten Personen.“⁹⁹

Die inhaltliche Zusammensetzung des Wiener Volksstücks speist sich aus dem Leben seines Publikums, indem es einen Querschnitt der Bevölkerung und aller in ihr vorkommenden Schichten des Wienerischen anhand von repräsentativen Stereotypen darstellt. Es geht also nicht um Einzelschicksale oder ein hohes Maß an Individualität, sondern um die Darstellung

⁹⁶ Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, S.19.

⁹⁷ Roger Bauer: *Das Wiener Volkstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, S. 35.

⁹⁸ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 131.

⁹⁹ Thorsten Bügner: *Annäherung an die Wirklichkeit - Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*, Lang Verlag, Frankfurt aM / Bern /New York, 1986, S. 52.

zitiert nach: Iris I. Grunert: *Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts*, S. 13.

von Stellvertreterfiguren, die im Publikum Assoziationen zu seiner eigenen Realität erlauben. Das Dargestellte muss also für seine Zuschauer verständlich sein, denn nur dann entspricht es ihm. Innerhalb einer Mischform aus Realitätsnähe und Abstraktion zur Förderung des komischen Charakters, z.B. durch Übertreibung, muss also ein hohes Maß an Authentizität präsentiert werden, um die Theatererfahrung einem „Volk“ gerecht werden zu lassen. Andererseits werden auch Ansprüche an das Publikum gestellt, indem das Dargestellte von ihnen erkannt und in Bezug zu sich selbst gesetzt werden muss. Außerdem muss es ein hohes Bewusstsein für sein Lebensumfeld aufweisen, um in der Lage zu sein, die komischen Verweise zu den unterschiedlichsten Lebensbereichen, wie Kultur und Politik, nachvollziehen und darüber lachen zu können. In seinem adaptiven Charakter verlangt das Volksstück seinem Publikum außerdem ab, die Querverweise zu seinen literarischen Vorlagen zu verstehen. Jürgen Hein beschreibt die Zuschauer des traditionellen Volkstheaters folgendermaßen:

„Das Publikum in der Frühzeit des Volkstheaters wird als ein aus allen Kreisen der Gesellschaft bestehendes beschrieben, das sehr sprach- und mythenkundig, überdies illusionsfreudig gewesen sein muss.“¹⁰⁰

Auch das heutige Publikum des Wiener Lustspielhauses muss diese Qualität des Verstehens mitbringen, will es sich, dem Ziel eines Unterhaltungstheaters entsprechend, dem Alltag entziehen und lachen. Die Mittel der Darstellung und ihre Inhalte, um dies zu erreichen, müssen sich aber über den Wandel der Zeit hinweg an ein jeweiliges Publikum anpassen, denn es können nur Bezugspunkte nachvollzogen werden, die sich mit seinem Leben decken oder zumindest in seinem Bewusstsein als relevante Größe des Lebens anderer vorhanden ist. Das Wiener Lustspielhaus bezieht sich inhaltlich zu diesem Zweck nicht nur auf sein Publikum, es bezieht es während der Aufführung tatsächlich mit ein, indem es zuweilen die vierte Wand öffnet und seine Zuschauer direkt anspricht. Meist geschieht dies, indem sich Figuren direkt an das Publikum wenden und das Geschehen oder eine andere Figur kommentieren. Dieses Stilmittel, gepaart mit der inhaltlichen Publikumsthematisierung, offenbart seine direkte und indirekte Ansprache an das Volk, innerhalb der Wechselbeziehung aus Betonung des Spielcharakters und realitätsnahem Authentizitätsanspruch in einem wienerischen Kontext. Dies wirft die Frage auf, ob das Volkstheater tatsächlich in der Lage ist, ein Volk abzubilden. Fest steht, dass es bemüht ist, dies zu tun und auf überspitzte Art und

¹⁰⁰ Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater - Raimund und Nestroy*, 2. aktualisierte und bibliografisch ergänzte Auflage, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1991, S.83.

Weise ein Spiegel seiner selbst zu sein. Jürgen Schröder beschreibt die Volksdarstellung im Volkstheater als gescheiterten Versuch. Grund dafür ist zum einen die Idealisierung seines Gegenstandes, sowie die Konsequenz seiner typenhaften Charakterzeichnungen, die sich als realitätsferne Hyperbel betrachten lässt.

„Deshalb läßt sich das Volksstück als eine Gattung definieren, bei der von allen beteiligten Faktoren das ‚Volk‘ die geringste Rolle spielt. Wo es in ihm auftaucht, ist es entweder irreales Zerrbild oder Wunschbild.“¹⁰¹

Dennoch lässt sich festhalten, dass das Volkstheater eine starke und direkte Wechselbeziehung mit seinem Publikum eingeht. Dies stellt die Voraussetzung für die Erschaffung einer Verständnisebene auf beiden Seiten dar, die für sein Bestehen unerlässlich ist. Das Volkstheater auf der einen Seite speist seine Inhalte aus der Beobachtung des Volkes heraus, das Publikum wiederum, das das Volk repräsentiert, erkennt sich in den theatralischen Vorgängen wieder. Das Publikum ist also im Volkstheater Objekt und Subjekt der Betrachtung zugleich. Um diese gegenseitige Wahrnehmung und die daraus folgende Darstellung zu ermöglichen, bedarf es der steten Anpassung des Theaters an dieses Volk. Eine allgemein gültige Definition sowohl für das Volk, als auch für sein Theater, kann es nicht geben, denn beide Faktoren sind dem Wandel der Zeit unterworfen. Ändert sich das Volk, ändert sich das Volkstheater, das ihm verpflichtet ist. Es ist ein Theater für und über das Volk, ein Theater im Interesse des Volkes und auch eines, das vom Volk selbst produziert wird. Innerhalb des Wiener Lustspielhauses wird dieser Gedanke verarbeitet, indem es Werke aus anderen Epochen des Volkstheaters aufgreift, sie jedoch, seinem aktuellen Publikum entsprechend, überarbeitet. In welcher Weise der Spielplan des Hauses den Wünschen und Bedürfnissen seines Publikums entspricht, wird im Folgenden erläutert werden.

¹⁰¹ Jürgen Schröder: *Auf der Suche nach dem Volk*, S. 84.

4. Das Konzept des Wiener Lustspielhauses

4.1 Ein Haus entsteht

Bevor das Konzept des Wiener Lustspielhauses untersucht und dargelegt wird, soll an dieser Stelle in einem kurzem Abriss die Entstehung des Theaters beleuchtet werden, da es sich mit seinem elfjährigen Bestehen innerhalb der Wiener Theaterlandschaft um ein recht junges Haus handelt.

Der oberösterreichische Schauspieler und Sänger Adi Hirschal, der über die Jahre nach eigenen Angaben eine „Liebesbeziehung zu Wien“¹⁰² aufgebaut hat, entwickelte die Idee einer mobilen Spielstätte, welche eine Brücke zwischen dem Altwiener Volkstheater und einer Institution zur Vermittlung unterhaltsamer, zeitgemäßer Inhalte bilden sollte. Hirschal hatte nicht den eigenständigen Anspruch eine Theatergründung und -leitung zu übernehmen, sondern wurde von der Marketingabteilung der Fernwärme Wien angehalten, die Konzeption eines wien-typischen Theaters zu erarbeiten.

„Ich wurde aufgefordert, auf Grund meines Profils, das ich in Wien habe, etwas wientypisches im Theater zu machen. Etwas, das sich stark mit meiner Person verknüpfen lässt und mit Wien zu tun hat, weil ich im Grunde genommen als Wienklichee wahrgenommen werde. Und da kam ein schlauer Marketingmensch

¹⁰² Adi Hirschal / Susanne Wolf: *Das Wiener Lustspielhaus*, S. 13.

Die Informationen bezüglich Adi Hirschals Ansichten und Intentionen basieren auf dreierlei Quellen. Zum einen nutze ich als literarische Angabe Hirschals Werk „Das Wiener Lustspielhaus“, ein bebildertes Buch über die Entstehung des Hauses, welches während der Spielzeit im Lustspielhaus zum Verkauf angeboten wird. Es ist trotz der Vermittlung subjektiver Ansichten und persönlicher Interessen als wissenschaftliche Quelle betrachten, da sein Autor der Schöpfer, gedankliche Vater und künstlerische Leiter des Hauses ist. Es findet in meiner Arbeit somit seine berechnete Anwendung. Die von ihm getätigten Aussagen sind somit zwar persönlich, vermitteln jedoch einen wahrheitsgemäßen Inhalt durch seinen Status als Experte rund um dieses Haus. Seine Wahrnehmungen, Ideen und Bestimmungen bilden bis heute das inoffizielle Regelwerk des Konzeptes und Ablaufs innerhalb des Theaters und stehen stets als Ziel der Erarbeitung des jeweiligen Stückes im Vordergrund. Hirschal ist insofern Lehrer, aber auch Schüler seiner eigenen Kreation, die er bemüht ist, in die Realität des Spiels zu übertragen und diese somit nicht nur in der Theorie, sondern auch in der praktischen Umsetzung seines Theaterideals anwendbar zu machen.

Des Weiteren habe ich mit Adi Hirschal ein Interview geführt, in welchem er mir, von der Entstehung des Hauses, über organisatorische Abläufe bis hin zu seinem künstlerischen Anspruch Rede und Antwort stand. Das Interview befindet sich im Anhang dieser Arbeit.

Darüber hinaus bin ich auf Grund meiner vierjährigen Anstellung im Wiener Lustspielhaus, als Regiehospitant, Inspizientin und Regieassistenz selbst Teil jener Prozesse gewesen. Daher bin ich bezüglich der Proben- und Vorstellungsroutine erfahren und habe darüber eine gewisse Expertise erlangt. Ich habe Hirschals Arbeitsweise, seine Regieanweisungen und diverse Fachdiskussionen kennen gelernt und an ihrer Umsetzung teilgehabt. Dadurch habe ich einen einzigartigen Einblick erhalten, auf dem die Entstehung dieser Arbeit fußt.

eines großen Energiekonzerns auf mich zu und hat mich gefragt, ob ich Direktor eines Theaters werden möchte.“¹⁰³

Ein bisher nicht vorhandenes Kulturangebot zu schaffen, welches im Speziellen ein Tribut an das „Wienerische“ an sich darstellen sollte, war dabei der zielgebende Gedanke. Um den Geist Wiens mit seinem Flair, seinen Bewohnern und seinem Lebensstil einzufangen und auf die Bühne zu bringen, wollte Hirschal ein Haus schaffen, das genauso ein außergewöhnliches Original ist, wie die Stadt, in welcher es steht und die es sich zum Vorbild nimmt und zum Thema macht.

Hirschal stellte ein Produktionsteam aus Experten zusammen und begann im Sommer 2003 die ersten Gespräche über die Umsetzung seiner Idee. Der mit der Konstruktion temporärer Bauwerke vertraute Architekt und Bühnenbilder Eduard Neversal übernahm die Aufgabe des Designs, wobei er sich von Zirkussen, Pawlatschenbühnen und berühmten Volkstheatern vergangener Zeiten, wie dem *Globe Theatre*¹⁰⁴ in London inspirieren ließ.¹⁰⁵

Er gestaltete ein auf Stecksystemen beruhendes Zwölfeck, mit 4 Eingängen (Haupteingang, Hintereingang, behindertengerechter Eingang mit Rampe, Eingang zur Hinterbühne als Auftrittsbereich für die Darsteller), einer dreirängigen Tribüne im Stil eines Amphitheaters, sowie einer Raumbühne mit dazugehöriger Empore.¹⁰⁶ Auf Grund der erhöhten Position der Schauspieler ist die freie Sicht für einen Großteil des Publikums gewährleistet, auch wenn diese ebenerdig im Zuschauerraum platziert sind. Anhand von Aufzeichnungen und Skizzen über die architektonischen Gegebenheiten geht man davon aus, dass die meisten Theater, in denen Shakespeares Werke zur elisabethanischen Zeit aufgeführt wurden, ebenfalls über eine erhöhte Raumbühne verfügten.

„Play had been performed in public places for centuries. The raised stage, boards supported on barrels or trestles, was a practical refinement. It was easier to lift into visibility a small number of actors than a large number of spectators.“¹⁰⁷

¹⁰³ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 124.

¹⁰⁴ Das Globe Theatre wurde 1576 unter der Leitung von James Burbage gebaut. Vgl. Peter Thomson: *Shakespeares Theatre. Second Edition*, Routledge & Kegan Paul plc, London, 1992, S. 36.

¹⁰⁵ s. Abb. 3: Außenansicht des Wiener Lustspielhauses, S. 53.

¹⁰⁶ s. Abb. 4: Innenansicht des Wiener Lustspielhauses, S.53.

¹⁰⁷ Peter Thomson: *Shakespeares Theatre*, S. 37.

Abbildung 1:¹⁰⁸



Abbildung 2:¹⁰⁹



¹⁰⁸ Vgl. Abbildungsverzeichnis: Außenansicht des Wiener Lustspielhauses.

¹⁰⁹ Vgl. Abbildungsverzeichnis: Innenansicht des Wiener Lustspielhauses.

Auch der Grundriss des Hauses beruht auf der Erkenntnis, dass die fest installierten Theater der elisabethanischen Zeit den Anschein eines Rundbaus erweckten. Tatsächlich waren sie Vielecke, denn der Bau eines abgerundeten Hauses erwies sich zur damaligen Zeit als schwer umsetzbar.

„The Theatre propably had three galleries, surrounding an open yard. Its basic frame may have looked ‚round‘, but was almost certainly polygonal. Practical carpentry, given the implausibility of circular timbers and round trees, would have demanded as much.“¹¹⁰

Die Firma Klik Bühnensysteme wurde anhand der Entwürfe mit der technischen Umsetzung und Anfertigung der hölzernen und metallenen Bestandteile des Hauses betraut und ist bis heute für seine Lagerung, seinen Transport, sowie den Auf- und Abbau verantwortlich. Im Anschluss an die Fertigung der Einzelemente entwickelte die Künstlerin Raja Schwahn-Reichmann¹¹¹ ein Konzept zur äußeren und inneren Gestaltung der Fassaden, indem sie dem Haus durch das Anwenden von Illusionsmalerei sein buntes und auffälliges Antlitz verlieh.

„Die Ansichten, vielfach trompe l’oeil-Malereien, signalisieren Lust am Spiel und an der Gaukelei, zitieren die Formensprache der alten Panoramen, Theater und Unterhaltungsetablissemments der Jahrhundertwende.“¹¹²

Aus dieser Entwicklung entstand ein mobiles Sommertheater im ersten Wiener Gemeindebezirk, Am Hof, welches am 29. Juli 2004 seine Premiere mit „Ein Wiener Sommernachtstraum“, geschrieben von Susanne Wolf, feierte. Seither wurden im Wiener Lustspielhaus innerhalb von elf Jahren Spielzeit elf Produktionen erarbeitet, von denen bis ins Jahr 2007 zwei in einer Wiederaufnahme erneut auf die Bühne gebracht wurden. Abgesehen

¹¹⁰ Peter Thomson: *Shakespeares Theatre*, S. 38.

Das Zitat bezieht sich zwar auf die Spielstätte *The Theatre*, da aber nachweisbar Bestandteile dieses Hauses im Globe verarbeitet wurde, geht man davon aus, dass beide Häuser einer identischen Struktur entsprachen.

¹¹¹ Adi Hirschal / Susanne Wolf: *Das Wiener Lustspielhaus*, S. 94.

¹¹² Ebd., S. 41.

von „So machen‘s alle oder Cossi fan tutte“, welches über zwei Spielzeiten geboten wurde, wird alljährlich ein neues Stück verfasst und im Anschluss zur Uraufführung gebracht.¹¹³

Das organisatorische Konzept des Hauses veränderte sich mit der Erfahrung über die Jahre und so traten, aus Gründen des Kosten- und Zeitersparnis, einige Umgestaltungen in Kraft. Die Verantwortlichen der einzelnen Wiener Gemeindebezirke entschieden sich, die Idee einer Wanderbühne hintanzustellen, da der Ab- und Aufbau des Hauses, sein Transport, sowie das Lokalisieren und Fixieren eines geeigneten alternativen Standortes sich als enorme logistische Herausforderung und finanzielle Belastung herausstellte. Arbeitskräfte, Überführung und dafür benötigtes Gerät mussten abgegolten werden, während die Zeit, die die örtliche Veränderung in Anspruch nahm, zwangsläufig vorstellungsfreie Tage und somit Einbußen bei den Kartenverkäufen bedeutete. Adi Hirschal selber war mit dieser Entwicklung nicht einverstanden. Das Beenden der ursprünglichen Mobilität während der Spielzeit, bezeichnet er als

„eine Entscheidung der öffentlichen Hand. Man hat gesagt, dass das Wandern zu teuer sei. Der Plan war, das Haus durch alle Bezirke ziehen zu lassen. Die Uridee eines dezentralen, mobilen Theaters war genial, weil die Leute in den Außenbezirken eben nur selten rausgehen aus ihrem Grätzl. Dabei war das der eigentliche Auftrag und das wirklich Befriedigende. Und ich könnte heute noch weinen vor Glück, wie schön das war. Es war grandios.“¹¹⁴

In Folge dessen entschied man sich nach der Spielzeit 2008, in der das Haus vor dem Riesenrad am Prater aufgestellt worden war, das Theater für die gesamte Proben- und Spielzeit an dem vorteilhaftesten Platz hinsichtlich Erreichbarkeit, Sichtbarkeit und günstiger Beschaffenheit zu platzieren. Der Stellplatz Am Hof bietet diverse Vorteile, vor allem gegenüber einer Grünfläche wie jener im Wiener Prater. Der gepflasterte Grund hält dem Gewicht des Hauses ohne jedwede Gefahr der Beschädigung stand und bietet direkten Zugang

¹¹³Aufgeführte Werke im Wiener Lustspielhaus:

„Ein Wiener Sommernachtstraum“ - Susanne Wolf, 2004/05/06

„Was ihr wollt‘s“ - Susanne Wolf, 2005

„So machen‘s alle oder Cossi fan tutte“ - Susanne Wolf, 2006/07

„Calafatis Traum“ - Susanne Wolf, 2008

„Der Geikrag‘n“ - Susanne Wolf, 2008

„Der Impressario von Schmierna“ - Franzobel, 2009

„Der Wiederspenstigen Zähmung“ - Franzobel, 2010

„Romeo und Julia in Purkersdorf“ - Franzobel, 2011

„Faust - Ein Dermatologe auf der Suche nach einer guten Haut“ - Franzobel, 2012

„Jedermann oder Der Tod steht ihm gut“ - Franzobel, 2013

„Othello - Ein Schlechter in Hernals“ - Franzobel, 2014

¹¹⁴ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 128.

zu Elektrizität und Wasser. Darüber hinaus befinden sich in unmittelbarer Nähe alle nötigen Ressourcen zur Versorgung, sowohl des Ensembles, als auch des Publikums. Zur Nutzung dieses Vorteils entstand eine Kooperation mit dem nahe gelegenen Gastronomiebetrieb „Zum schwarzen Kameel“, dessen Belegschaft aus einem dem Design des Theaters angepassten Bauwagen heraus die kulinarische Verpflegung gewährleistet. So wurde neben dem Eingang des Theaters ein begrünter Gastgarten errichtet, der öffentlich zugänglich und nicht ausschließlich durch das Publikum nutzbar ist. Somit wurde das Angebot geschaffen, die unmittelbare Umgebung des Hauses als attraktiven Platz zum Verweilen zu nutzen, an welchem indirekt durch die Geräuschkulisse an der Vorstellung teilgenommen werden kann. Auf diese Weise besteht außerdem die Option auf dadurch angezogene neue Zuschauer.

Das Angebot der während der Spielzeit (für gewöhnlich Mitte Juli bis Ende August) gebotenen Vorstellungen beschränkt sich nicht ausschließlich auf die jeweilige Inszenierung des aktuellen Stückes, sondern wird durch diverse Gastprogramme ergänzt. Lesungen, Kabarett und Konzerte externer Künstler, die inhaltlich und konzeptuell zum Selbstverständnis des Hauses passen, erweitern den Spielplan. So treten Größen der österreichischen Theaterkultur mit ihren Soloprogrammen auf (unter anderem Otto Schenk, Heinz Marecek, Gabriela Benesch). Adi Hirschal selbst trägt gemeinsam mit Wolfgang Böck die Wiener „Strizzi Lieder“ vor und gibt so dem „Weanaried“ einen Raum innerhalb seines Theaters. Seit nunmehr drei Jahren stellt das Lustspielhaus darüber hinaus jungen deutschsprachigen Literaten seine Bühne zur Verfügung, die in einem Poetry Slam gegeneinander antreten. Hier schlägt sich wiederum die Absicht nieder, auf innovative Weise dem Anspruch der Modernität gerecht zu werden, in der Hoffnung, das Haus für eine jüngere Generation von Zuschauern attraktiv zu gestalten.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass das Wiener Lustspielhaus ein Kulturangebot schuf, welches sich dem „Vorstadttheater“ zuordnen lässt und gleichzeitig ins sowohl topografische wie auch gesellschaftliche Zentrum seiner namensgebenden Stadt befördert wurde. Damit schloss es tatsächlich eine kulturelle Bedürfnislücke, was anhand der hohen Publikumsauslastung ablesbar ist. Im Anschluss wird nun das Konzept des Hauses analysiert werden, wobei ich mich im Speziellen mit seiner Anwendung bezüglich jener Stücke befassen werde, die in dieser Arbeit verglichen werden („Der Widerspenstigen Zähmung“, Franzobel, 2010 / „Romeo und Julia“, Franzobel, 2011).

4.2 Die Stückauswahl

Das Konzept des Wiener Lustspielhauses ist von verschiedenen Theatermodellen inspiriert und versucht, sowohl durch den vorgetragenen Text an sich, als auch durch dessen Inszenierung, Aspekte der Tradition mit jenen der Gegenwart und Aktualität zu verbinden.

Zu diesem Zwecke wählen der jeweils beauftragte Autor und Adi Hirschal alljährlich ein Werk aus dem übergroßen Pool traditioneller Volksstücke aus, um dieses durch Transkription in einem modernen Kontext wieder zu beleben und so dem Publikum des „Heute“ gerecht zu werden. Die Wahl fiel bisher aus dreierlei Gründen stets auf Autoren der Theaterliteratur, welche einen hohen Bekanntheitsgrad aufweisen und deren Werke seit ihrer Entstehung vielfach inszeniert und deren Stoff in den verschiedensten Kunstgattungen bearbeitet, umgewandelt, verzerrt und neu erfunden wurde. Der erste Grund für die Wahl des jeweiligen Stückes ist als ein rein wirtschaftlich Pragmatischer einzustufen. Ein namenhaftes Werk, mit über die Jahre ungebrochen hohem Popularitätsfaktor, erweist sich in seiner Rezeption als Magnet öffentlicher Aufmerksamkeit und daher als leicht zu bewerben. Autoren wie Lorenzo da Ponte, Molière, Johann Wolfgang von Goethe und allen voran William Shakespeare sind Figuren einer weit verbreiteten Kulturkenntnis im Bereich der Theaterliteratur. Ihre Namen heranzuziehen, um das Haus für eine breite Masse als interessante Anlaufstelle zu bewerben, geht als Werbestrategie auf.

„Oft kennen die Leute den Namen des Stückes, wissen aber gar nicht, worum es geht. Das ist Produzenten-Denke. Marketing. Wie kriege ich die Leute ins Haus?“¹¹⁵

Die barocke Gestaltung der Plakate¹¹⁶ trägt zu der Erwartungshaltung des Betrachters bei, ein Stück Weltliteratur, welches in seinem kulturellen Bewusstsein verankert ist, in einer authentischen Version auf der Bühne sehen zu können. Dies mag auf den möglichen Zuschauer reizvoll wirken, da die Werke eben auf Grund ihres Bekanntheitsgrades und ihrer dadurch hervorgerufenen überdurchschnittlich häufigen Bearbeitung heutzutage nur mehr selten originalgetreu inszeniert werden. Der originale Stoff ist demnach weitreichend bekannt, dessen Umsetzung entspricht jedoch zumeist nicht mehr der romantisierten Vorstellung unserer Generation, die seine Entstehungszeit suggeriert. Ein mit dem Wiener Lustspielhaus

¹¹⁵ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 136.

¹¹⁶ s. Abb. 1 und Abb. 2: Werbepлакate von „Der Widerspenstigen Zähmung“, sowie „Romeo und Julia“, S. 95 und S. 100.

nicht vertrauter potentieller Zuschauer kann also, durch die Selbstdarstellung des Hauses in der Öffentlichkeit, eine bestimmte Erwartungshaltung aufbauen, jenes ihm vertraute Werk traditionell dargeboten zu sehen. Das zuvor beschriebene Design des Hauses unterstützt den Eindruck einer Darbietung in der Tradition des elisabethanischen Zeitalters, da es diverse Assoziationen zu traditionellen Theaterbauten weckt. Nicht selten zeigten sich Besucher der Vorstellungen demnach überrascht, das Stück in seiner umgestalteten Version gespielt zu sehen, anstelle der von ihnen erwarteten Darbietung des Originaltextes.

Ein weiterer nicht zu unterschätzende Auswahlaspekt, liegt in der Beschaffenheit jener Stücke selbst. Ihr Bekanntheitsgrad fußt auf ihrem Erfolg, ihr Erfolg beruht auf ihrer Qualität. Die Autoren, der ausgewählten Stücke sind nicht umsonst Koryphäen ihres Gebietes. Gerade Shakespeares Werke stellen sowohl strukturell wie inhaltlich literarische Meisterleistungen dar. Als Vorlage sind sie daher besonders unter dem Aspekt des Zeitmangels ihres Neudichters geeignet. Mit Abschluss der Spielzeit des Lustspielhauses beginnt bereits die Planung der darauf Folgenden, wodurch zwischen Dernière des Vorjahres und Premiere der nächsten Uraufführung nur zehn Monate liegen. Innerhalb dieser Zeit will das zu bearbeitende Werk ausgewählt und umgeschrieben, passende Darsteller gefunden und geprobt werden. In den Produktionsjahren der hier untersuchten Werke begann die Saison mit einer einmonatigen Leseproben-Phase im April, weswegen bis auf den Feinschliff das Grundgerüst der Adaption vollendet sein musste. Franzobel schreibt demnach unter enormem Zeitdruck. Ein gut konzipiertes Werk, das in seinem Aufbau und seiner Dramaturgie bereits vollends aufgeht, zu nutzen, erweist sich daher als taktisch kluge Entscheidung. Somit entfällt größtenteils die Arbeit ein funktionierendes Grundgerüst aus Auf- und Abtritten, Figurenintention, dramaturgischen Höhepunkten und Auflösung erschaffen zu müssen. Dieser Aspekt gilt besonders für jene Werke, die in ihrer Originalfassung bereits dem Genre der Komödie zu zuordnen (wie Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“) und somit dem Konzept des Lustspielhauses, ausschließlich Komödien zu spielen, angepasst sind. Bei einer Vorlage, die dieser Grundidee nicht entspricht (wie Shakespeares „Romeo und Julia“) ist der Faktor der Umwandlung höher, die Verfremdung stärker.¹¹⁷

Der letzte ausschlaggebende Punkt für die Auswahl von Werken mit überdurchschnittlich hohem Bekanntheitsgrad liegt in dem Entgegenwirken einer Gefahr der Abgedroschenheit

¹¹⁷ Inwieweit genau dies Einfluss auf den Inhalt der Originalwerke hat, wird zu einem späteren Zeitpunkt beim Vergleich von Original und Adaption genauer beschrieben werden.

durch Überinszenierung. Ein Werk wie „Romeo und Julia“ wurde über die Jahre hinweg so häufig Objekt von Kunstschaffenden, dass seine Verwandlung in ein historisch angepasstes und inhaltlich überraschendes Werk sowohl für die Theaterschaffenden, wie auch für seine Rezipienten einen enormen Reiz ausüben muss. Inszenatorische Anpassungen wurden an diesem Werk mehrfach durchgeführt und auf die Bühne gebracht, auch die Versetzung des Stoffes in einen Kontext der Moderne ist nicht neu¹¹⁸. Die Übersiedlung der Handlung in den Wiener Raum, mit seiner Sprache, seiner Gesellschaft und seinem Lebenswandel, ist es jedoch durchaus.

Ein mit dem Haus vertrauter Rezipient mag es womöglich genau deswegen auswählen, weil es eine Vermischung verschiedener Erwartungshaltungen gerecht wird. So bietet es mit seiner baulichen Gestaltung, seinen opulenten Kostümierungen, dem Einsatz von Live-Musik und seinem Spielplan an sich Aspekte diverser traditioneller Volkstheater-Kulturen, erschafft jedoch de facto ein neues Werk mit veränderter Figurenkonstellation, sowie deren Intentionen und daraus resultierendem Schicksal innerhalb der Realität des Stückes. Diese ambivalente und sich doch ergänzende Dynamik zwischen Original und Verfremdung beinhaltet einen hohen Überraschungsfaktor und trägt somit auch zur erwünschten Komik der Adaption bei.

Abschließend muss erwähnt werden, dass in der Qualität der Vorlagen gleichzeitig auch die Notwendigkeit wurzelt, jene Werke auch noch heute auf die Bühne zu bringen. Adi Hirschal schätzt den Wert der ausgewählten Originalstücke höher ein, als das Prestige eines vollständig neuen Werkes.

„Shakespeare ist immer noch das Beste, was das Theater zu bieten hat. [...] Nur um als Original zu gelten, mühe ich mich nicht ab, wenn es bereits perfekte Stücke gibt, die alles beinhalten. Das gibt es nicht besser geschrieben, das gibt es nicht besser in Zusammenhang gebracht. [...] Ich könnte weinen vor Glück, dass es diese Stücke gibt. Genau die möchte ich machen, zu meiner ganz persönlichen Freude.“¹¹⁹

Berühmten Klassikern ein neues Gesicht und somit eine neue Bedeutung zu verleihen ist demnach konzeptuelles Ziel der Stückauswahl und -aneignung des Wiener Lustspielhauses.

¹¹⁸ Es lassen sich für die Anpassung des Romeo-und-Julia-Stoffes diverse Beispiele finden. Eines davon ist der Film „Romeo and Juliet“ aus dem Jahre 1996 von Baz Luhrmann, der die Tragödie der beiden Liebenden in die Welt der neunziger Jahre versetzt, den Originaltext aber beibehält.

¹¹⁹ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 135.

4.3 Ein konzeptueller Überblick

4.3.1 Traditionstreue und Modernitätsanspruch

Wie bereits erwähnt, fußt das Konzept des Wiener Lustspielhauses auf der Idee, theatergeschichtliche Vorbilder mit neuem Leben zu füllen.¹²⁰ Seine drei konzeptuellen Grundideen lassen sich mit den Schlagworten Traditionstreue, Modernitätsanspruch und Musikeinsatz betiteln. Durch die Zusammenfügung dieser Konzeptansätze will es eine modernisierte Form des Volkstheaters darstellen.

Als Basis des Gesamtmodells des Hauses steht die Orientierung an Inspirationsquellen traditioneller Theatergeschichte. Aspekte des nationalen und internationalen Volkstheaters fließen in die unterschiedlichen Wirkungsbereiche des Hauses ein und zollen somit seiner Entstehungsgeschichte Tribut. Wie bereits im geschichtlichen Abriss über die Entstehung des Hauses, sowie im vorherigen Kapitel über die traditionellen Verweise erwähnt, gliedert sich seine Gestaltung an das Erbe verschiedenster Theaterformen vergangener Zeiten an, indem es Elemente der Wanderbühne, des Vorstadttheaters, des Alt Wiener Volkstheaters und seiner diversen Ausprägungen, sowie des *Shakespearian theatres* aufgreift.

Durch seine zentrale Platzierung im Stadtkern integriert das Haus eine barocke Ästhetik in das moderne Stadtbild Wiens und wirkt dennoch durch sein Design im Stil vergangener Zeiten als auffälliger Fremdkörper. Dadurch bedient es die Schaulust von Passanten, zieht durch seinen ästhetischen Wert des Unerwarteten die Blicke auf sich und fördert so seinen Bekanntheitsgrad.

Der Arbeitsmethodik des Adaptierens und Parodierens bekannter und erfolgreicher Vorlagen, auf der die Entstehung des Spielplans des Lustspielhauses beruht, ist ebenfalls in die Geschichte des Alt-Wiener Volkstheaters eingeschrieben¹²¹ und zählt so ebenfalls zum Konzept der Traditionserhaltung. Jürgen Hein hebt in seinen Ausführungen besonders hervor, inwieweit das traditionelle Wiener Volkstheater seine Stoffe aus vorhergegangenen dramatischen Konzepten speist und an die neuen Bedingungen der Entstehungszeit seiner

¹²⁰ Adi Hirschal / Susanne Wolf: *Das Wiener Lustspielhaus*, S. 22.

¹²¹ z.B. Ferdinand Kringsteiners „Othello, der Mohr in Wien“ (1806) + „Werthers Leiden“ 1807 oder Adolf Bäuerles „Kabale und Liebe“, 1827.

Umformung anpasst.¹²² Vorbildhaft auf dem Gebiet der Aneignung bekannter Vorlagen an einen Wiener Kontext arbeitete Karl Meisl. Er erschuf Werke wie „Die Kathi von Hollabrunn“ (1831), basierend auf Kleists „Das Käthchen von Heilbronn“ (1808), „Othellerl, der Mohr in Wien“ (1829), basierend auf William Shakespeares „Othello“ (1602), sowie die „Travestierte Zauberflöte“ (1818), die sich mit ihrer Vorlage „Die Zauberflöte“ (1791) von Schikaneder und Mozart zu der besonderen Gattung der Opernparodie zählen lässt.¹²³

Die ausgewählten Originalstücke, „Der Widerspenstigen Zähmung“, bzw. „The taming of the shrew“, und „Romeo und Julia“, bzw. „Romeo and Juliet“, entspringen ebenfalls einer vergangenen Epoche, konkret dem elisabethanischen Zeitalter zur Schaffensphase Shakespeares. Der ausgewählte Inhalt spiegelt demnach den Zeitgeist vergangener Theaterformen wider, greift diesen auf und macht ihn innerhalb der Aneignung und Präsentation für sich nutzbar.

Geht man davon aus, dass der Grundanspruch eines „Volkstheaters“ darin besteht, ein Medium für das Volk und zugleich über das Volk zu sein, ist eine Anpassung an jenes Volk, welches Rezipient der Inszenierung wird, seiner Rezeption dienlich. Eine Modernisierung seiner Inhalte ist daher ebenfalls eine konzeptuelle Grundidee des Wiener Lustspielhauses. Der Begriff „Volk“ ist in seiner Allgemeingültigkeit schwer zu erfassen, bezeichnet aber im Zusammenhang mit den Inhalten des Wiener Lustspielhauses die Darstellung eines Querschnitts diverser Schichten einer weißen, mitteleuropäischen Gesellschaft. Dass dies durch den Ausschluss anderer Ethnien dem Begriff „Volk“ in seiner Gesamtheit nicht gerecht wird, ist hier zwar zu erwähnen, wird jedoch erst in der abschließenden Kritik dieser Arbeit intensiver behandelt werden. Um diesen Umstand keineswegs zu rechtfertigen, wohl aber zu erklären, ist es hier notwendig das Ziel des Lustspielhauses in der Darstellung österreichischer, speziell wienerischer, Prototypen zu verorten. Zusätzlich zur Beibehaltung nostalgischer Figurenelemente, präsentiert uns Franzobel demnach klischeehafte Stereotypen unserer heutigen Gesellschaft.

Ein gutes Beispiel für die Verbindung traditioneller, wie auch moderner Typendarstellung ist die Figur der Amme, Maresa Milli Pitsch Milichmayer, aus „Romeo und Julia“. Einerseits hat

¹²² Vgl. Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*.

¹²³ Richard Reutner: *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy*, Peter Lang Verlag, Frankfurt aM, 1998, S. 131ff.

sie die Funktion, die Figurenkonstellation aus Shakespeares Original aufrecht zu erhalten und übernimmt die Ratgeber- und Helferrolle, um die Handlung voranzutreiben. Der Beruf einer Amme, also einer Frau, die nicht nur die Betreuung eines „fremden“ Kindes übernimmt, sondern dieses auch stillt, ist unserer heutigen Gesellschaft zwar weitreichend bekannt, stellt jedoch keine relevante Größe mehr dar. Um sie als Figur dennoch für ein heutiges Publikum unterhaltsam und interessant zu gestalten, wird ihr gesamter Charakter mit der Entsprechung des Klischees einer Esoterikerin überschrieben, welches alle ihre Handlungen und Aussagen bestimmt. Dabei entspricht sie dem Klischee der Esoterikerin schlechthin. Sie ist die ultimative Hyperbel ihres Typus und somit auch Träger eines hohen komischen Potentials.

Der Nährboden der Traditionstreue wird also durch Elemente der Modernisierung erweitert, welche rein inhaltlich vollzogen werden. Die einzelnen Bausteine der Handlung des Originaltextes werden innerhalb der Transkription in einen heutigen Kontext versetzt und diesem angepasst. Diese Änderungen werden hauptsächlich über die Figuren des Stückes etabliert, indem sie einer zeitgenössischen Lebensweise entsprechende Lebensbedingungen zugeschrieben bekommen. Diese Anpassungstaktik beruht ebenfalls auf traditionellen Darstellungstaktiken. Otto Rommel schreibt im Speziellen Adolf Bäuerle diese Arbeitsweise zu. Er „hatte durch die geniale Schöpfung der Staberl-Komik ein Tor aufgerissen: er eröffnete den Blick auf eine realistische Komödie, die Stoffe und Probleme aus dem kraftvoll pulsierenden Volksleben der Kaiserstadt schöpfen sollte.“¹²⁴

Die Umwandlung der Figurenbeschaffenheit beinhaltet sowohl eine Neukonzeption ihrer Grundinformationen, wie ihres Berufs und Familienstandes, aber auch ihrer Charaktermerkmale. So werden unter anderem jene Figuren, die im Original dem Adel angehören, bei Franzobel stets in eine finanzielle Elite verwandelt. Ein Titel ist, abgesehen von seiner Seltenheit, heutzutage kein Garant mehr für eine gehobene soziale oder wirtschaftliche Stellung. Stattdessen etabliert der Autor das gesellschaftliche Phänomen des Geldadels und verleiht seinen Figuren durch ihre finanzielle Übervorteilung die Möglichkeit, sich dennoch dem Original entsprechend einem Verhalten der vermeintlichen Überlegenheit zu bedienen und dennoch eine zeitgemäße Schicht zu repräsentieren. Als konkrete Beispiele sind die Figuren der Mutter, Antoinette de Lavoisier, und Romeos Cousine, Claudia Canale, aus „Romeo und Julia“ anzuführen. Gemeinsam leiten sie ein Unternehmen zur Produktion

¹²⁴ Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, S. 766.

klassischer Badewannenstöpsel „[...] aus Gummi und an einer Kette.“¹²⁵. Sie gehören also zur arbeitenden Bevölkerung und oberen Mittelschicht. In unserer heutigen westlichen Gesellschaft gehören wirtschaftlich erfolgreiche Frauen zur Norm hielte man sich an die Gegebenheiten des Originalstückes, wäre dies keine mögliche Darstellungsform. Hier präsentiert uns Franzobel ein weiteres Stereotyp heutiger Gesellschaft: Die ehrgeizige Geschäftsfrau. In Verbindung mit diesem Überbegriff weisen sie klischeehafte Charaktereigenschaften wie Gier, Arroganz und die Unfähigkeit zur Empathie auf, welche den Vorurteilen in unserer noch immer patriarchalischen Gesellschaft bezüglich Karriere orientierter Weiblichkeit entsprechen.

Ein weiteres Element der Angleichung der Figuren an heutige Denkmuster ist die Übernahme ihrer Rolle im Original, jedoch erweitert durch ihre Charakterisierung aus einem „modernen“ Blickwinkel. Dafür lassen sich in Franzobels Adaptionen zwei Beispiele finden. Zum einen der männliche Protagonist aus „Der Widerspenstigen Zähmung oder the hystery of mystery of Love“, Petruchio von Tunichtgut-Radicchio, der als „verarmter Salatzüchter und verlebter Lebemann aus Simmering“¹²⁶ vorgestellt wird. In Shakespeares Original ist Petruchio ein Edelmann aus Verona, auf der Suche nach einer finanziell vorteilhaften Partie. Er ist selbst ausreichend vermögend und ein Mann, der gesellschaftliches Ansehen genießt. Zwar ist er nicht adelig, hat jedoch einen Status, der ihm Respekt verleiht. Die Werbung um die widerspenstige Katharina beginnt er auf Bitte seines Freundes Hortensio, welcher sich deren Schwester Bianca erst nähern darf, sobald die Ältere der Schwestern verheiratet ist. Vordergründig betont Petruchio die Wichtigkeit einer reichen Heirat. Seine Hauptmotivation Katharina an sich zu binden, lässt sich also in seiner Gier nach weiterem Reichtum verorten. Wie sich im Verlauf des Stückes erweist, liegt der Reiz ihrer Umwerbung aber auch in seinem sportlichen Ehrgeizes in Bezug auf die Eroberung einer Frau, die seinen Informationen zu Folge nicht erobert werden will. Die Titel bestimmende Zähmung der Widerspenstigen ist Petruchios Herausforderung und seine Handlungsmotivation.

„Petruchio: Im Beutel hab ich Gold, daheim die Güter, Und also reist‘ ich aus, die Welt zu sehen. [...] Weißt du also nur Ein Mädchen, reich genug, mein Weib zu werden (Denn Gold muss klingen zu dem Hochzeitstanz) - Sei sie so hässlich als Florentius“

¹²⁵ Franzobel, *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S.153.

¹²⁶ Ebd., S. 79.

Schätzchen, Alt wie Sybille, zänkisch und erbost Wie Sokrates‘ Xanthippe, ja noch schlimmer, Ich kehre mich nicht dran. [...] Ich kam zur reichen Heirat hier nach Padua. Grumio: [...] nichts bringt ihm Angst, wenn‘ s ihm nur Geld bringt.“¹²⁷

In der Adaption wird die Figur Petruchio jedoch als verarmerter Nichtsnutz charakterisiert. Dies geschieht, um seine Handlung für eine heutige Leistungsgesellschaft, welche vom finanziellen Potential und dem Willen zur Arbeitskraft gestützt wird, nachvollziehbarer zu gestalten. Sein Geldmangel zwingt ihn, sich auf die Herausforderung einzulassen.

„Petruchio: Du, wenn du glaubst, dass mich meine langjährige vorübergehende Finanznot korrumpierbar macht, [...] dann sag ich ekelregend, geschmacklos, impertinent, es gab noch nie und wird auch niemals geben einen Tunichtgut-Radicchio, der sich verkauft. Und wenn du glaubst, ich gebe mich für so was her, dann hast du recht. Ich mach‘ s.“¹²⁸

Franzobel lässt Petruchio selbst keine Zweifel an seiner Situation äußern, stattdessen wird er sogar als überaus selbstzufrieden und mit sich im Einklang charakterisiert. Die Kritik an seiner Lebensweise geschieht einerseits über seinen Nachnamen, „Tunichtgut-Radicchio“, aber hauptsächlich über die anderen Figuren des Stückes, welche den Blick unserer Gesellschaft auf vermeintlich unproduktive, aber zumindest wirtschaftlich Benachteiligte widerspiegeln.

Kathi: „Sie! Was stehen Sie da herum im Halteverbot? Haben Sie nichts zu tun? Ich mag es nicht, wenn nichts getan wird.“¹²⁹

Hortensio: „Das wird sowieso nichts, er ist ein Tunichtgut, hat seinen Eltern nur Kummer gemacht (...).“¹³⁰

Ein weiteres Beispiel für die Betrachtung aus einem aktuellen Blickwinkel ist der Pater Bulimio Beichtl aus „Romeo und Julia“. Er ist der Antagonist und Intrigant der Geschichte und durchweg negativ skizziert. Ein Beispiel dafür findet sich in dem Charakterzeugnis, dass Julia über ihn abgibt.

¹²⁷ William Shakespeare: *Der Widerspenstigen Zähmung*, Übersetzt von Wolf Heinrich Graf Baudissin, Klose Dieter (Hrsg.), Reclam, Stuttgart, 1972, S. 31f.

¹²⁸ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S.104.

¹²⁹ Ebd., S. 112.

¹³⁰ Ebd., S. 123.

Julia: „Bulimio! Sie folgen nur Ihren eigenen zwielfichtigen Bedürfnissen, die von mir keinesfalls erwidert werden.“¹³¹

War nach offizieller Ansicht zu Shakespeares Zeiten, in welcher Religion eine bedeutende Rolle im Leben der Menschen spielte, ein Geistlicher der Maßstab höchster Integrität und moralischer Unantastbarkeit, verkörpert Bulimio hier das Stereotyp des Heuchlers innerhalb des Christentums. Andererseits ist das Motiv die Geistlichen als besonders korrupt und verschlagen zu kennzeichnen, eine Tradition seit dem späten Mittelalter. Die Figur des Bulimio ist demnach ein Topos literarischer Religionskritik, der aber hier aktualisiert wird, indem sie ihre lüsternen Motive schamlos offenlegt. Die Figur selbst sieht sich eher als Opfer von Umständen, wird jedoch durch die Begegnung mit den anderen Figuren der Handlung in seiner Unmoral entlarvt.

„Bulimio: Schau Julia. [...] Ich hab also einen Plan ersonnen. Du brauchst ein Kind, dann müssen sie eure Beziehung legalisieren. Nun wachsen aber Kinder nicht auf Bäumen, du wirst gewiss einsehen, dass es unmöglich ist, den Romeo sooft heimlich zu treffen bis du schwanger bist. Das geht nicht. Du brauchst also einen Samenspender. [...] Um es kurz zu machen, ich wäre bereit, mein Keuschheitsgelübde hintanzustellen, meinem Zölibat Lebewohl zu sagen, um dir mit Wollust mit meinem Mödlin in die Klagenfurt zu fahren, bis zu Villach, Villach schreist...
Romeo: „Das tüt dir so passen, du geiler alter Bock.“¹³²

Franzobel schafft hier der durch diverse Skandale hervorgerufenen Kritik an der Institution Kirche Platz und nimmt seinen Vertretern die Unantastbarkeit. Durch den Kontrast seiner offiziellen spirituellen Berufung und seiner dieser widersprechenden Handlungsweise, ist Bulimio Träger eines hohen komischen Potentials.

Entscheidend ist hierbei, dass Franzobels Charakterzeichnung satirisch zu verstehen ist. Sie erfasst nicht, wie die Menschen in ihrer Individualität tatsächlich sind, sondern macht sie zu den paradigmatischen Vertretern einer Kategorie. Die Figuren verkörpern nicht nur eine generalisierte Wahrnehmung auf ein Objekt, sondern die Einigung über die Existenz dieser Wahrnehmung und die Voraussetzung ihrer Kenntnis. Das Wissen um die dargestellten Blickwinkel macht weder die Darsteller, noch das Publikum zu ihren Wortführern, sondern kennzeichnet sie als Mitwisser eines gesellschaftlichen Kontextes und Kenner seiner Vertreter.

¹³¹ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 164.

¹³² Ebd., S. 180.

Die Modernisierung der Figuren zielt also darauf ab, Rollen zu schaffen, in denen sich ein heutiges Publikum wiedererkennen kann. Das aktuelle „Volk“ soll sich eindenken und die Intentionen, Sorgen und Wünsche der Figuren nachvollziehen können, dadurch, dass sie den ihren oder ihrer Vorstellung jener Anderer gleichen.

Eine exakte Wiedergabe der Inhalte der Shakespeare'schen Version entspräche zwar einer höheren Originaltreue, würde aber einer Identifikation der Betrachter mit den Betrachteten im Wege stehen, da ihre soziale Realität durch den Wandel der Zeit und Gesellschaft nicht mehr deckungsgleich sind. Durch den Umstand der Modernisierung erhöht sich also der Faktor der Nachvollziehbarkeit und dadurch die Sympathie der Zuschauer für die Figuren sowie das positive Theatererlebnis.

Darüber hinaus ist es der Komik des Stückes zuträglich, da sich das Publikum durch Identifikation mit dem Dargestellten gespiegelt sieht und somit in der Lage ist, sich selbstironisch zu betrachten. Auch wenn der Faktor der Selbsterkenntnis nicht gegeben ist, so ist die Abgrenzung davon eine Position der vermeintlichen Überlegenheit, wodurch die Möglichkeit besteht das Objekt der Betrachtung zu „Verlachen“.

Zusammenfassend ist also zu sagen, dass auf Basis der Vorlage zwar die Konsequenzen der Handlung des Originals beibehalten werden, die Motivation, die diese vorantreiben, sich jedoch zugunsten der Anpassung an ein heutiges Weltbild ändern.

4.3.2 Musik als Stilmittel - Verwendung und Wirkungsabsicht

Ein weiteres konzeptuelles Element der Darstellung im Wiener Lustspielhaus ist der Einsatz von Livemusik. Die selbstgewählte Definition des Genres als „Posse mit Gesang“ verdeutlicht, dass durch die Musik erneut ein traditionelles Element aufgegriffen wird, indem das Vorkommnis an sich als Element der Operette und der Lokalposse bezeichnet werden kann.

Die Musik hat verschiedene Funktionen innerhalb der Inszenierung. Zum einen wird sie zu organisatorischen Gründen genutzt, zum anderen hat sie einen inhaltlichen Wert. Die verschiedenen Nutzungsbereiche der Musik, als Hilfsmittel den Ablauf der Vorstellung zu vereinfachen, sollen nun dargelegt werden.

Organisatorisch dient sie als Übergangselement von der Realität zur Immersion. Bevor das Spiel beginnt, erklingen mit der Abdunklung des Zuschauerraums die ersten Töne. Es ist das

offizielle Zeichen des Stückbeginns und fordert die Fokussierung der Zuschauer ein. Die Musik bildet also die Grenze zwischen gelebter und dargestellter Realität und versucht so das Publikum in die nötige Stimmung zu versetzen. Des Weiteren wird sie eingesetzt, um szenische Zeitverzögerungen als inszeniertes Element zu gestalten. Während Umbauten der Bühne oder länger währender Kostümwechsel, spielen die Musiker und verleihen der nötigen Störung des Spiels einen Charakter von Sinnhaftigkeit. Zusätzlich zur Änderung der Lichteinstellung wird die Musik genutzt, um Szenenwechsel einzuleiten, die inhaltlich divergierende Stimmungen vermitteln. Darüber hinaus dient der Einsatz musikalischer Elemente, sowohl rein instrumental wie auch mit Gesang, als Zeichen für die Darsteller, indem sie das Stück in zeitliche, sowie inhaltliche Intervalle gliedern.

Durch die Architektur des Wiener Lustspielhauses befindet sich der Aufenthaltsbereich der Mitarbeiter außerhalb des Theaters, beim Aufgang zur Hinterbühne, welche nicht genug Platz für einen permanenten Verbleib während der gesamten Vorstellung bietet. Es gilt also den Schauspielern und Inspizienten deutlich hörbare Einsätze für ihre Auftritte zu erteilen, was durch die Nutzung musikalischer Cues statt eines einzelnen Stichwortes vereinfacht wird.

Die Funktion der strukturellen Einteilung durch Musik erweitert sich auch auf jene, die Gesang beinhalten, indem es stets ein Pausen-, sowie ein Abschlusslied gibt. Letzteres wird als revueartige Ensemblenummer von sämtlichen Figuren des Stückes gesungen, um dann mit allen Darstellern auf der Bühne den Abschlussapplaus einleiten zu können. Diese beiden Songs werden so gewählt, dass sie dem Publikum den Schritt erleichtern, sich der Realität des Stückes zu entziehen, da es sich um Nummern mit schnellem Beat handelt, welche durch eine Gruppenchoreografie untermalt werden.

Die Musik wird allerdings auch auf einer Ebene zur Vermittlung von Inhalten genutzt, indem die Darsteller entweder Solos, Duette oder Ensemblesongs präsentieren.

Die Einsatzbereiche der Lieder unterwerfen sich verschiedenen Zwecken. Zum einen fungieren sie als Auftrittssongs, um eine Figur bei ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne zu etablieren, indem sie sie in den Fokus der Aufmerksamkeit stellen, und durch ihren Text zu charakterisieren.

„Der Einsatz des Auftrittsliedes ist also nicht nur effektiv, sondern auch rationell, im Sinne einer vereinfachten Exposition.“¹³³

Jürgen Hein fasst die Funktion „musikalischer Einlagen“ stichpunktartig zusammen. Seinen Ausführungen zufolge, „übernehmen [sic.: sie] die Aufgabe der Exposition (Figur, Rolle, Situation, Thematik), schließen Handlungen ab, lenken auf neue Handlungen über.“¹³⁴ Während der einzelnen Szenen werden die Lieder eher dazu genutzt, in Schlüsselmomenten der Handlung die Befindlichkeiten und Intentionen der Figuren darzustellen, sie „resümieren Spiel, Handlung und Thematik“¹³⁵ wie sich an den ausgesuchten Beispielstücken zeigen wird.

Zunächst folgt eine tabellarische Auflistung der vorkommenden Lieder¹³⁶ in „Der Widerspenstigen Zähmung oder the hystery of mysthery of love“:

Nr.	Songtitel	Original	Figur/en	Funktion	Inhalt	Min
1	Traniandl	Mariandl - Maria Andergast, Hans Lang 1947	Trania von Gewürz- Tramin	Solo: Auftrittssong Tranias	Tranias unerfüllte Liebe zu Luc	5:57
2	Find an Mann	Rum and Coca Cola - Andrews Sisters, 1944	Battista von Ganswohl , Katharina, Bianca	Terzett: Auftrittssong Battistas, Katharinas, Biancas	Die Vorzüge der Battistafrauen und ihre Ansprüche an die Ehe	11:28

¹³³ Birgit Amlinger: *Dramaturgische Strukturen der Gesangseinlage in der Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien, 1985, S. 154.

¹³⁴ Jürgen Hein: Zur Funktion der „musikalischen Einlagen“ in den Stücken des Wiener Volkstheaters, in: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Volk - Volksstück - Volkstheater*, S. 109.

¹³⁵ Ebd., S. 110.

¹³⁶ Die angegebenen Titel in der Rubrik „Original“ sind nicht zwangsläufig die Erstproduktionen der Lieder, sondern oftmals jene Interpretation, die sie berühmt machte. Dies ist zulässig, da die Songs aufgrund ihres Bekanntheitsgrades ausgewählt werden und das Publikum mit ihnen bestimmte Assoziationen verbindet.

Nr.	Songtitel	Original	Figur/en	Funktion	Inhalt	Min
3	Orth an der Donau	Quantanamera - Basierend auf Guajira-Melodie, seither vielfach interpretiert	Hortensio Schlauch	Solo: Auftrittsong Hortensios	Selbstcharakterisierung	22:12
4	Teufel ohne Scheiß	Devil in disguise - Elvis Presley 1963	Petruchio	Solo: Übergang von einer Liebesgeschichte zur anderen	Petruchio lobt seine Qualitäten als Mann	45:10
5	Nur du, nur du	Denise - Randy and the rainbows 1963	Katharina	Solo: Pausensong/ Ausdruck emotionalen Höhepunkts	Hysterie frischer Verliebtheit und Unsicherheit	57:02
6	Heast kum oba, Bianca	Paloma Blanca - George Baker Selection 1975	Luc	Solo: Song nach der Pause zum Wiedereinstieg in die Realität des Stückes	Luc bringt Bianca ein Liebeslied	59:28
7	Bleib da bei mir	New York - Frank Sinatra 1979	alle	Duett, dann Chor: Abschlussnummer	Alle Figuren loben die Liebe, das Happy End und Wien	1:30: 34

137

¹³⁷ Vgl. Videoaufzeichnung: *Der Widerspenstigen Zähmung - Posse mit Gesang von Franzobel, frei nach William Shakespeare*, Dvd für den Verein Wiener Lustspielhaus, unverkäufliches Exemplar, jimidee.com production, Kameramann: Alexander Zechmeister, Wien, Produktion 2010.

und „Romeo und Julia“:

Nr.	Songtitel	Original	Figuren	Funktion	Inhalt	Min.
1	A Schnur nur	Azzuro - Adriano Chelentano 1968	Romeo	Solo: Auftrittssong Romeos	Romeo ist bis in den Tod verliebt und fühlt sich allein	2:11
2	Bei mir bist du scheen	Bei mir bistu Shein - Sholom Secunda, Jacob Jacobs 1932	Antoinette de Lavoir, Claudia Canale, Maresa Milichmayer	Terzett: Die 3 weiblichen Figuren des Lavoir-Klans präsentieren ihre Macht über Romeo	Die drei Frauen in Romeos Leben betonen sein Wohlbefinden unter ihrer Aufsicht und raten ihm von der Liebe ab	17:20
3	Was kann der Serafin dafür	Was kann der Sigismund dafür - aus „Im weißen Rössl“, Ralph Benatzky 1930	Serafin Seifentanzl	Solo: Auftrittssong Serafins, Charakterisierung	Serafin singt sich selbst ein Liebeslied	27:48
4	Glockenspiel	Instrumental (Keyboard, Gitarre)	alle	Tanz: Umbau auf Ballsaal	Menuettchoreografie	29:40
5	Ei, woanna si verläuft mei Jung	I wanna be loved by you - Helen Kane 1928	Julia	Solo: Wechsel zu ruhiger Szene nach Bahöö	Julia liebt nur Romeo und niemanden sonst	48:15
6	Hier kam da Moan	Here comes the sun - Beatles 1969	Claudia, Serafin	Duett mit Chor im Hintergrund: Entschärfung der Todesszene	Claudia und Serafin sehen den Tod kommen, nachdem sie sich gegenseitig erstochen haben	1:00:37

Nr.	Songtitel	Original	Figur/en	Funktion	Inhalt	Min.
7	Fieber	Fever - Little Willie John, 1956	Romeo, Julia	Duett: Pausensong, Darstellung von Sexualität	Romeo und Julia wollen nicht mehr über ihre Probleme nachdenken, sondern „Fiebertessen“	1:04:02
8	S'war stark	Jailhouse Rock - Elvis Presley, 1957	Maresa Milichmeyer	Solo: Selbstcharakterisierung	Maresa verdeutlicht ihre Liebe zur Esoterik und Rockmusik	1:12:22
9	Z'fruah gfreit	Walk on the wild side - Lou Reed, 1972	Bulimio Beichtl	Solo: Betonung Bulimios Rolle als Anagonist	Bulimio hält sich und seine Pläne für überlegen und drückt seine Freude über die Naivität der anderen Figuren aus	1:21:10
10	Sei mei Gländer	Love me tender - Elvis Presley, 1956	Romeo	Solo: Darstellung eines emotionalen Tiefpunkts des männl. Protagonisten	Romeo sucht in Julias Liebe Trost und Schutz	1:29:42
11	A Wiener	Marina - Rocco Granata, 1956	Alle	Chor: Abschlussrevue	Die Figuren beteuern ihre Läuterung und preisen das Gute im Menschen	1:48:34

138

Die Songs werden allerdings nicht nur für die direkte Charakterisierung durch ihren Inhalt genutzt, sondern können darüber hinaus sowohl indirekt durch ihr musikalisches Genre weitere Kommentare zur Figur liefern. Sowohl die Amme, wie auch der Pater in Franzobels „Romeo und Julia“ bekommen Songs zugeschrieben, die zu weltberühmten Klassikern der Rockmusik zählen, wodurch verschiedene Effekte erzielt werden. Zum einen stützt es die

¹³⁸ Vgl. Videoaufzeichnung: *Romeo und Julia - Posse mit Gesang von Franzobel, frei nach William Shakespeare*, Dvd für den Verein Wiener Lustspielhaus, unverkäufliches Exemplar, jimmedee.com production, Kameramann: Alexander Zechmeister, Wien, Produktion 2011.

Zuschauer mit ergänzenden Informationen über beide Charaktere aus. Der Song „S‘woar stark“ ermöglicht der Amme dem Publikum direkt mitzuteilen, dass nicht nur die Esoterik, sondern auch Rockmusik, Tanz und Lebenslust wesentliche Bestandteile ihres persönlichen Glücks darstellen, wodurch sie aus einem neuen Blickwinkel betrachtet werden kann. Er dient ausschließlich der erweiterten Darstellung ihrer Persönlichkeit, da er sich inhaltlich weder auf die Szene davor, noch auf jene, die er einleitet, bezieht.

Bulimios Solo „Z‘fruah gfreit“ manifestiert inhaltlich zwar seine Charakterdarstellung, die uns das gesamte Stück über präsentiert wird, durch die Wahl der Melodie von Lou Reeds „Jailhouse Rock“ wird jedoch eine unerwartete Seite seiner Persönlichkeit offen gelegt, die sowohl mit dem Klischee seines Berufs, als auch mit seiner vorherigen Darstellung als steife, verkopfte Natur divergiert. Zur Unterstützung dieses Eindrucks knöpft Bulimio in der Lustspielhaus-Inszenierung seine Kutte auf, unter der er ein mit Strasssteinen besetztes T-Shirt trägt, das ein Totenkopf ziert.¹³⁹ Die Songauswahl erweist sich hier außerdem als mögliche komische Quelle, da sie eine Kontrastdarstellung etabliert und die Figuren als zwiegespalten darstellt. Dies lässt sich durch die Unvereinbarkeit des Textinhaltes oder der Figur mit dem musikalischen Genre erreichen, gegenteilig dazu kann aber auch Komik durch extreme Übereinstimmung mit der Charakterdarstellung, also durch die Überhöhung des Erwarteten, erzeugt werden.¹⁴⁰

Das komische Potential von Musik kann außerdem erweitert werden, wenn sie durch eine Choreografie ergänzt wird, die unerwartete Differenzen zu den Einzelkomponenten seiner Beschaffenheit aufweist (Charakter oder Körper der singenden Figur, Inhalt des Liedes) oder an sich einen Charakter der Fehlerhaftigkeit, also des Scheiterns, beinhaltet.¹⁴¹

Des Weiteren lässt sich die Musik nutzen, um Hinweise auf den weiteren Handlungsverweis zu liefern, wie sich ebenfalls anhand der oben genannten Beispiele zeigt. Wie sich durch die Songzuschreibung erweist, sind die Figuren Maresa und Bulimio nicht nur beide Verkörperungen von Spiritualität (Maresa charakterlich, Bulimio beruflich), sie haben auch die gleiche versteckte Vorliebe: Die Begeisterung für Rockmusik. Dies lässt sich als Anhaltspunkt für ihre romantische Zusammenführung am Ende des Stückes werten.

¹³⁹ s. Videoaufzeichnung „Romeo und Julia“, Min.: 1:21:00.

¹⁴⁰ Vgl. Kap. 1: Die Entstehung von Komik.

¹⁴¹ Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S.20.

Abschließend ist zu sagen, dass die Musik, abgesehen von den zuvor beschriebenen Funktionen außerdem als Brückenelement zwischen der konzeptuell erwünschten Traditionstreue und dem Modernitätsanspruch des Wiener Lustspielhauses fungiert. Sie greift erneut das Modell der Aneignung und Verfremdung weltbekannter Exemplare ihrer Kunstgattung auf. Die Nutzung von Nummer-Eins-Songs der Musikgesichte des 20. Jahrhunderts (Tradition) wird durch ihre Umdichtung ins wienerische Deutsch (Modernität) dem Zweck des Theaters angeeignet.

Durch die Inversion der Songtexte ins Wienerische rückt ihr eigentlicher Inhalt in den Hintergrund. Ihre ursprüngliche Botschaft hat im Handlungsverlauf der Werke keinen Platz, vielmehr geht es darum, durch ihre Melodie eine der Situation angemessene Stimmung zu vermitteln. Der neue Text hingegen, weist bei Franzobel nicht zwangsläufig eine die Handlung vorantreibende Information auf. Oft liegt sein Zweck auch darin, über den Klang der Worte eine Ähnlichkeit zum Originaltitel oder -text aufzubauen. So wird seine Wiedererkennbarkeit intensiviert und darüber hinaus Komik erzeugt, da die hörbare Ähnlichkeit und die inhaltliche Differenz einen unerwarteten Kontrast bilden. Die phonetische Gleichartigkeit wird häufig über die Anwendung des Reims erzeugt, die inhaltliche Informationsvermittlung tritt dabei in den Hintergrund.

Innerhalb der Tabelle werden, die Songtexte von Adaption und Original gegenüber gestellt, um zu belegen, dass sie sich in ihrer Lautsprache gleichen oder einen klingenden Reim erzeugen.

„Ei woana si verlauft mei Jung“, gesungen von Julia.¹⁴²

Adaption	Original
Ei woana si verlauft mei Jung, Grad du und kana aus Wels, nur du. Ei woana si verlauft mei Jung, aloan. Pooh pooh bee doo! (...) Ei kunnt net a Geier, oder irgend a Meier, mir zruckholn mein Freier?“ (...)	„I wanna be loved by you, just you and nobody else, but you. I wanna be loved by you, alone. (...) I couldn't aspire to anything higher Then to fill the desire“ (...)

¹⁴² s. Videoaufzeichnung von „Romeo und Julia“, Min.: 48:25.

Der Text der Umdichtung vermittelt zwar denselben Inhalt, wie der des Originals, ist aber nicht durchgängig von Sinnhaftigkeit geprägt.

Genauso verhält es sich bei „Hier kam da Moan“, gesungen von Serafin und Claudia.¹⁴³

Adaption	Original
„Bisserl doling, i bin a longer kalter Winter. Bisserl doling, i gspiers, es kost Zins, Witz, wegen dir. Hier kam da Moan, hier kam da Moan, und der sagt, es ist Zeit.“	„Little Darling, it's been a long, cold, lonely winter. Little Darling, it feels like years since it's been here. Here comes the sun, here comes the sun and i say it's alright.“

Ein Beispiel für den Entzug jedweder inhaltlicher Aussagekraft zugunsten einer identischen Tonfolge von Original und Adaption ist ein Textstück aus „Bei mir bist du schön“ aus „Romeo und Julia“.¹⁴⁴

Adaption	Original
„I kunnt sag'n Billa Billa, i werd sag'n Eurospar.“	„I could say Bella Bella, even say Wunderbar.“

Diese Zeilen stellen keinerlei inhaltliche Ergänzung zum Rest des Liedtextes dar, sie beziehen sich nicht auf zuvor getätigte Aussagen und entbehren jeglichen narrativen Gehalts. Ihr Zweck ist es, das Original des Liedes widerzuspiegeln.¹⁴⁵

¹⁴³ s. Videoaufzeichnung von „Romeo und Julia“, Min.: 1:00:40.

¹⁴⁴ Ebd., Min.: 17:20.

¹⁴⁵ Als Referenz für die Liedtexte der Adaption kann die offizielle Verschriftlichung des Franzobelschen Textes im Sammelband „Romeo und Julia in Purkersdorf“, herausgegeben vom Passagen Verlag, Wien, nicht genutzt werden, da sie von jenen Texten, die tatsächlich zur Aufführung kamen, stark abweicht. Das Buch wurde vor der Premiere des Stückes in Druck gegeben, um es während der Spielzeit im Wiener Lustspielhaus verkaufen zu können, deshalb entspricht es jedoch nicht der inszenierten Strichfassung. Die Songtexte unterlagen einer besonders starken Änderung, da Franzobel, der Autor und nicht Komponist ist, häufig zu viele oder nicht singbare Silben in den Texten verarbeitete. Textänderungen wurden in Zusammenarbeit mit dem musikalischen Leiter und Pianisten des Lustspielhauses, Wolfgang Tockner, erarbeitet. Auf Grund dessen verweise ich auf die korrekten Texte anhand der Videoaufzeichnung der Inszenierungen.

Es lassen sich, wie aus der Tabelle der Auflistung aller gebotener Songs hervorgeht, noch etliche weitere Beispiele dafür anführen, die hier angeführten sind jedoch die Aussagekräftigsten.

Die Wienerisierung des Textes endet aber nicht mit der Musik, sie wird über die komplette Neufassung des Textes hinweg aufrechterhalten und macht einen großen Aspekt des Konzepts des Lustspielhauses aus. Inwieweit dies vollzogen wird, soll im folgenden Kapitel thematisiert werden.

4.4. „Wienerisierung“ - Die Anpassung des Textes an die Wiener Mundart

Die Sprache, welche in den Adaptionen genutzt wird, dient bei Franzobel nicht ausschließlich der Inhaltsvermittlung, sondern fungiert als Verbindungselement der konzeptuellen Ansätze des Wiener Lustspielhauses. Wie zuvor beschrieben, besteht eine seiner Grundideen in dem Vorhaben ein Theater für und über Wien zu erschaffen, wobei hiermit nicht ausschließlich der topografische Ort Wien, sondern das Einfangen und Darstellen eines damit verbundenen Bewusstseinszustandes gemeint ist. Adi Hirschal bezeichnet das Wiener Lustspielhaus „[...] als rein Wienerisches Theater. Daher ist es notwendig, sich mit dieser Sprache auseinander zu setzen, wenn man darin spielen wollte.“¹⁴⁶

Grundvoraussetzung, um dies zu erreichen, ist die Anwendung eines „wienerischen“ Deutsch. Die Umwandlung des Originaltextes zu einem der Postmoderne entsprechenden Inhalt wird demnach in österreichischer Mundart vollzogen. „Bezeichnet man in üblicher Weise mit dem Wienerischen die in Wien gesprochene Sprache, ergibt sich zwangsläufig die Frage nach den Varietäten.“¹⁴⁷Die Auswahl des Sprachgebrauchs lässt sich also nicht ausschließlich auf das Wienerische beschränken. Die Umsetzung innerhalb der Inszenierung zielt zwar auf eine Satzmelodie ab, die dem wienerischen Sprachgebrauch entspricht, und enthält diverse wienerische Ausdrücke, vereinzelt entstammen die Begrifflichkeiten jedoch einem gesamtösterreichischen Kontext. Um als Paradebeispiel des Wienerischen anerkannt zu werden, ist die Nutzung des heimischen Sprachgebrauchs unumgänglich, fördert sie doch den Eindruck der Identifikation mit der Stadt und wird nur so dem Anspruch des Lustspielhauses

¹⁴⁶ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 126.

¹⁴⁷ Richard Reutner: *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy*, S.21.

nach Authentizität gerecht. Die Mundart wird hier also zur Bühnensprache erhoben, wodurch es sich von gängigen Theaterformen abgrenzt, die ausschließlich ein akkurates Hochdeutsch verwenden. Die Mundart etabliert also gleichermaßen den Ort wie das damit verbundene Lebensgefühl, indem sie über den Sprachgebrauch die Mentalität der Bewohner des Ortes zur Schau stellt oder zumindest jene, die ihnen angedichtet wird. Sie ermöglicht also dem Zuschauer eine typisierte Form der Textur dieser Stadt aufzunehmen und sich darin gegebenenfalls wiederzuerkennen, vorausgesetzt das Publikum gehört zu denjenigen, die ebenfalls diese Ausprägung des Deutschen nutzen oder mit ihr vertraut sind.

Die Anwendung von Mundart trägt also dazu bei, ein Theater zum Volkstheater zu machen, indem es seine Figuren eine Sprache benutzen lässt, die für sein Publikum repräsentativ ist. Der Faktor der Authentizität wird darüber intensiviert, dass die Bühnensprache bemüht ist, nicht künstlich zu sein, sondern sich mit dem Sprachgebrauch einer breiten Masse an Personen aus unterschiedlichen Schichten deckt. Will das Lustspielhaus ein Volksstück präsentieren „und zwar in der Bedeutung eines erbaulichen, das „echte“ Volk und das „echte“ Leben des Volkes darstellenden Spiels“¹⁴⁸, muss es also den Anspruch erfüllen, über die ausgewählte Sprachform von Mundart und Dialekt ein Lokalkolorit zu präsentieren, um so die Zuschaueridentifikation zu steigern. Adi Hirschal betont während der Probenphase im Lustspielhaus stets die Wichtigkeit des Anscheins von Echtheit. Vollkommene Authentizität lässt sich innerhalb eines vorgegebenen Theatertextes nie erreichen, da die zu sprechenden Worte nicht die eigenen sind. Dennoch hält er die Schauspieler dazu an, die Worte so zu sprechen, wie sie sie als Privatperson sagen würden, „denn je näher sie sich selber sind, desto besser sind sie.“¹⁴⁹ Dies lässt sich als eine weitere Ausprägung der Aneignung und Überformung lesen, die für das Volkstheater gattungsbestimmend ist. Das „Wienerische“ findet seine Darstellung jedoch nicht nur innerhalb der Mundart per se, es wird auch inhaltlich wiedergegeben, indem es über das Medium der Sprache Wesenszüge etabliert, die den Wiener/innen innerhalb einer vermeintlich generellen Wahrnehmung angedichtet werden. Nicht nur der Charakter der Figuren entspricht hier also einer Typisierung, die eine klischeehafte Wahrnehmung wiedergibt, auch der Text und die Art, wie er gesprochen wird, lässt sich dieser zuordnen. So verortet Adi Hirschal den viel besprochenen und schwer zu fassenden Begriff des „Wiener Schmähs“, der den schwarzen, aber lebensbejahenden Humor

¹⁴⁸ Roger Bauer: Das Wiener Volkstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Noch nicht und (oder) doch schon Literatur, in: *Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Hein, S. 31.

¹⁴⁹ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 142.

der Wiener betitelt, als festen Bestandteil des Lustspielhauses und versteht sein Haus demnach als Teil der Kultur der Wiener/innen.

„Schau‘n Sie sich das Wiener Lustspielhaus an, da können‘s ihn sehen, so schaut er aus und übrigens: Er hat zwölf Ecken.“¹⁵⁰

In einem erweiterten Erklärungsversuch bezeichnet er den Wiener Schmääh als „Metaebene. Da läuft etwas ab, das nur für Eingeweihte einen Spaßfaktor hat. Wichtig ist aber immer, dass jemand anders ausgeschlossen ist aus dem „Schmääh“. Man kuschelt sich in eine gemeinsame Grammatik.“¹⁵¹

Wie auch in vergangenen Volkstheaterformen ist bei Franzobels Texten und ihrer Inszenierung die Nutzung der Mundart nicht flächendeckend, sondern eine Mischform verschiedener Sprachtypen und -ausformungen. „Freilich sind auch diese Stücke nicht ausschließlich dialektal, sondern enthalten das ganze Kontinuum von Hochsprache, Umgangssprache, Dialekt mit all seinen feinen Zwischenstufen und Nuancen.“¹⁵² Dadurch stellt sich die Frage nach der Kennzeichnung des Wienerischen, also den dialektalen Ausformungen, die vom Hochdeutschen¹⁵³ abweichen. Die Kennzeichen des Dialekts sind so zahlreich vertreten, dass sie hier nur exemplarisch dargestellt werden können, um als Erläuterung für die Feststellung zu dienen. Besonders auffällig ist die Auslassung des Personalpronomens der 2. Ps. sing. innerhalb der direkten Anrede (z.B. „Dafür schaut recht frisch aus“¹⁵⁴, „Bist krank?“¹⁵⁵; oder auch der Ausruf „Heiraten sollst!“¹⁵⁶). Dies stellt eine phonetische Ellipse dar, da das „du“

¹⁵⁰ Adi Hirschal / Susanne Wolf: *Das Wiener Lustspielhaus*, S. 14.

¹⁵¹ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 134.

¹⁵² Richard Reutner: *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy*, S. 130.

¹⁵³ Mit dem Hochdeutschen ist hier ein Deutsch gemeint, das sowohl in Grammatik und Aussprache den Richtlinien des Duden, also einem bundesdeutsches Standarddeutsch, entspricht. Ein tatsächlich gesprochenes Deutsch ist nie vollständig lexikalisch exakt, sondern ist den sprachlichen Ausprägungen seiner Region unterworfen. Die bundesdeutschen Dialektausformungen (Fränkisch, Sächsisch uvm.) sind genauso zahlreich, wie die Österreichischen (Allemanisch, mittelbairisch, ostmittelbairisch, südmittelbairisch). In diesem Zusammenhang sollen also nicht ein vermeintlich einheitlicher „österreichischer Dialekt“ mit einem in Deutschland festgelegten Hochdeutsch verglichen werden, sondern die Besonderheiten der dialektalen Sprache, des Wienerischen im Speziellen, in Franzobels Theatertexten mit einem stilisierten Bühnendeutsch.

¹⁵⁴ Franzobel, *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 82.

¹⁵⁵ Ebd., S. 150.

¹⁵⁶ Ebd., S. 103.

hier zu einem nicht hörbaren und somit nicht ausgeschriebenen „d“ verkürzt wird.¹⁵⁷ Zusätzlich nutzt Franzobel die Endung der femininen Nomen des Singular auf den Buchstaben -n (z.B. „Na, du schwimmst in der Ursuppen.“¹⁵⁸ oder auch „Mein Bua, die Flaschen, hätt sich auch daheim in Döbling eine finden können.“¹⁵⁹). Richard Reutner beschreibt eine weitere Ausprägung, die sich bei Franzobel finden lässt. „Das Wienerische präferiert für die 2./3. Ps. sing. von Verben der 6./7. Ablautreihe bekanntlich die umlautlose Form.“¹⁶⁰ (z.B. „Du fangst gleich eine.“¹⁶¹ oder auch „Die kleine Julia vergrabt sich lieber in ihren Decken [...].“¹⁶²)

Abgesehen von den grammatikalischen Eigenarten der wienerischen Mundart nutzt Franzobel Begriffe, die der österreichischen Sprache zuzuordnen sind. Dies zieht sich von den Nomen (z.B. Ehegespons = Ehemann; Schnäuztüchl = Taschentuch; Gspaßleiberl = Brüste; Haxen = Beine), über die Adjektive (z.B. hackestad = arbeitslos; derisch = taub; fesch = hübsch; gspritzt = blöd, verwöhnt; narrisch = verrückt) und Verben (z.B. hatschen = gehen/hinken; jmd. pflanzen = jmd. veralbern, abkragl = erwürgen)¹⁶³, bis hin zu konkreten Anreden, mit denen andere Personen betitelt werden und die oftmals als Beleidigungen fungieren (z.B. Kerzelschlucker = notorisch beflissener Kirchengeher; Kopfschüssler = Idiot/Person mit Hirnschaden; Zniacht = hilfloses, schwaches Männchen/unterentwickelte Person; Parkwastl = korpulenter, dummer Parkwächter; Gschropp = Kleinkind)¹⁶⁴.

Es ist entscheidend festzuhalten, dass die Mundart sich nicht nur über die Nutzung von dialektalen Begriffen etabliert, sondern zu großen Teilen auch mit der Betonung der gesprochenen Worte zusammenhängt. Das Wienerische entwickelt sich auch über die Satzmelodie und die Aussprache der Worte. Hirschal hält seine Darsteller immer wieder dazu

¹⁵⁷ Die korrekte Schreibweise wäre „Dafür schaut‘d recht frisch aus“; „Bist‘d krank?“; „Heiraten sollst‘d!“.

¹⁵⁸ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 83.

¹⁵⁹ Ebd., S. 91.

¹⁶⁰ Richard Reutner: *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy*, S. 135.

¹⁶¹ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 90.

¹⁶² Ebd., S. 162.

¹⁶³ Die Übersetzungen der Begriffe stammen alle aus Wolfgang Teuschl (Hg.): *Wiener Dialekt Lexikon*, 3. überarbeitete Auflage, Residenz Verlag, Salzburg, 2007.

¹⁶⁴ Die Übersetzungen der Begriffe stammen alle aus Walter Karl Daniel: *Das nicht immer so goldene Wienerherz - Das besondere Schimpfwörterlexikon*, Verlag und Edition Wien, 2000.

an, eine wienerische Melodik zu nutzen, um die authentische Sprache zu vermitteln. Dies erweist sich in der Umsetzung als arbeitsintensiver Prozess, da die meisten Schauspieler es aufgrund ihrer Ausbildung gewohnt sind, sich an ein stilisiertes Bühnenhochdeutsch zu halten.

„A.H: [...] ich entdecke die Wiener/innen in meinen Stücken, indem ich [...] jeden Satz seine Betonungsmöglichkeiten ausprobiere. [...] Es geht darum zu erkennen, was ausgedrückt werden soll. [...] Wenn du dir das Wort „betonen“ anhörst, dann heißt es: Etwas mit einem Ton versehen. Du vermittelst einer Struktur einen Ton. Du lässt sie klingen.[...]

L.S.: Du willst also die Wiener/innen mit ihrem eigenen Ton versorgen?

A.H.: Ja, das will ich zeigen. [...]“¹⁶⁵

Für eine „wahre“ Ermittlung des Wienerischen ist der Theatertext also niemals ausreichend. Die Aufführung ist das Entscheidende, um über den Ton der Sprache das Ausmaß der Mundart zu erfahren. Erst bei der verbalisierten Umsetzung des Textes lässt sich anhand der Betonungsmöglichkeiten der Feinschliff vollziehen. Auf Grund dessen haben die hier verwendeten Quellenangaben zur Nachvollziehbarkeit des Textes (Franzobels Sammelband „Romeo und Julia in Purkersdorf“) wie auch die Aufzeichnung der Lustspielhaus Inszenierungen ihre Berechtigung, da der Text durch seine Inszenierung dialektal erweitert wird.

Setzt man die gemischte Anwendung verschiedener Ausprägungen des Deutschen mit ihrer Ausführung auf der Bühne in Bezug, ist es auffällig, dass nicht alle Figuren in Franzobels Werken ein identisches Ausmaß an dialektaler Sprache nutzen. Es finden sich wienerische Begriffe in ansonsten vollständig „hochdeutschen“ Sätzen, dialektale Grammatik verbindet sich mit akkurater Aussprache und Begriffe bzw. Ausrufe unserer aktuellen Gesellschaft stehen neben sprachlichen Elementen vergangener Zeiten, nicht zuletzt dadurch, dass Bausteine der dramatischen Vorlage - in abgewandelter Form - genutzt werden, um als Zitat des Originals zu dienen. Richard Reutner beschreibt den Wechsel zwischen verschiedenen Jargons und Sprachtypen im Altwiener Volkstheater als abhängig von Gesprächspartner, -thema und -situation und betitelt ihn als „Switching“.

„Andererseits war ein „Switching“ um 1800 sicher nicht so häufig wie heute, weil es deutlichere soziale Grenzen gegeben hat. In der Vorstadt - und sie ist nicht nur der Aufführungsort, sondern auch häufiger Schauplatz der Altwiener Volksstücke - wird

¹⁶⁵ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 134.

dieses „Switching“ noch am ehesten sprachliche Realität gewesen sein. Gehobenere, an der Hochsprache orientierte Umgangssprache wird hier ebenso gesprochen worden sein, wie Dialekt, der allerdings ein städtischer Dialekt war mit einem anderen Wortschatz und teilweise anderen Lautungen als der bäurische Dialekt der Vororte.“¹⁶⁶

Interessant ist hierbei zu beobachten, welchen Charakteren Franzobel welche Intensität an Mundart zuschreibt. Orientiert man sich an Reutners Ausführungen, liegt die Vermutung nahe, dass jene Figuren, die aus einem urbanen Raum stammen und gesellschaftlich höher gestellt sind, eher einen dialektfernen Sprachgebrauch aufweisen und jene, die sich dem bäuerlichen oder einfacheren Milieu zuordnen lassen, hauptsächlich in Mundart sprechen. Tatsächlich lässt sich das Ausmaß an Mundart aber eher mit ihrem Charakterbild verknüpfen. Figuren von grobem, ehrlichen Naturell sprechen überwiegend in der ihnen vertrauten dialektalen Form. Jene Figuren, die Züge der Eitelkeit und der Geltungssucht aufweisen und in diesem Zusammenhang einen bestimmten Eindruck von sich vermitteln wollen, lässt Franzobel eher das Hochdeutsche verwenden. Als Beispiel beider Modelle dienen die Schwestern Katharina und Bianca aus „Der Widerspenstigen Zähmung“. Katharina, die Widerspenstige, mit ihren Eigenschaften der schonungslosen Ehrlichkeit, Sturheit Bodenständigkeit nutzt von allen Figuren die Mundart am intensivsten. Dadurch entsteht der Eindruck einer gewissen Derbheit, die ihre Charakterisierung unterstützt. Ihre sprachlichen Eigenarten dienen also der Ergänzung des Verständnisses ihrer Persönlichkeit und in weiterer Folge der Klärung ihrer Unbeliebtheit. Die sanftmütige, viel umworbene Tochter Bianca hingegen, weist beinahe keine Anzeichen von Mundart auf. Sie spricht von allen Figuren am dialektfreisten. Dieser Umstand deckt sich mit ihren Bemühungen, stets positiv aufzufallen, elegant zu erscheinen und auf ihre Bewerber einen intelligenten und charmanten Eindruck zu machen. Das Fehlen sprachlicher Eigenheiten und die glatt geschliffene Sprache decken sich aber auch mit ihrer indirekten Charakterisierung als langweilige und kantenlose Persönlichkeit. Der folgende Gesprächsverlauf dient der exemplarischen Darstellung der charakteristischen Dynamik der Schwestern, anhand ihrer Ausdrucksweise.

„Bianca: Also mein Brautkleid, wenn ich mich einmal vereheliche, und das werd ich, heiraten werd ich, mein Brautkleid muss schlicht und ergreifend bezaubernd sein. Nichts übertrieben Pompöses, nichts Extravagantes, Pikantes, Schnöseliges, aber elegant.[...] Das Brautkleid ist der Spiegel einer Seele - und meine ist bescheiden, natürlich. Ein schönes Dekolleté.

¹⁶⁶ Richard Reutner: *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy*, S. 22.

Kathi: ...aus dem die Gspäßleiberl scheangln. [...]

Bianca: Eine Schleppe, damit die Blumenmädchen was zu schleppen haben. [...] Und Schuhe!

Kathi: Nona, bloßhappert wirst zum Altar hatschen.“¹⁶⁷

Dialektanwendung ist bei Franzobel allerdings nicht nur an den Charakter der Figuren, sondern auch an ihre Emotionen geknüpft. Unabhängig von ihrem generellen Sprachmuster, verfallen sie dann besonders intensiv ins Wienerische, wenn sie sich in emotional aufwühlenden Zuständen befinden. Dies zeigt sich besonders in Momenten der Rage in Form von wien-typischen Schimpfworten. Dies lässt sich in zweierlei Hinsicht als dramaturgischer Schachzug Franzobels verstehen. Das Zurückfallen in eine Ausdrucksweise, die aufgrund der Informationen über die Figur als ihr ursprüngliches und natürliches Wesen eingeschätzt werden kann, erzeugt den Anschein höherer Authentizität. Die Figur hat sich im Moment der emotionalen Überwältigung nicht unter Kontrolle, achtet nicht auf seine Ausdrucksweise, redet nun ungekünstelt und offenbart sich durch sein „aus der Rolle Fallen“. Andererseits ist der bewusste Einsatz des Wienerischen in Wutmomenten der Komik des Werkes zuträglich, da die Beschimpfungen der Mundart besonders bildreich sind. Darüber hinaus muss es auf das Publikum komisch wirken, wenn eine Rolle die Fassung verliert und dies in einem ihm vertrauten Wortlaut bezeugt.

Die Authentizität, die damit verbunden ist, erzeugt einen Ernst innerhalb des komischen Moments. Dies lässt sich in den Ausführungen Richard Reutners wiederfinden. Er verortet die Funktion von Dialekt innerhalb des Theatertextes generell in einer Wechselbeziehung aus Ernst und Komik. Dialektanwendung ist dann ernsthaft, wenn sie als „natürliche Sprache von Öbsterinnen, Schneidermeistern u. dgl. eingesetzt wird. Doch können sich Handwerker je nach Gesprächssituation, Gesprächspartner und Gesprächsthema auch auf höherem sprachlichen Niveau bewegen. Kurzum, es handelt sich um eine Dialektverwendung, wie sie damals wie heute für das alltägliche Leben von Personen aus insbesondere kleinbürgerlichem Milieu charakteristisch ist.“¹⁶⁸ Mundart erhält also dann einen authentischen Status, wenn sie der Sprechart entspricht, die zur Figur passt. Wird dies nicht eingehalten, erhält der Dialekt einen komischen Charakter. Er wirkt dann lächerlich, wenn er von einer Figur genutzt wird, von der der Zuschauer es nicht erwarten würde oder auch, wenn er in übertriebenem Ausmaß eingesetzt wird. In diesem Zusammenhang wird der Dialekt zum inszenatorischen Stilmittel

¹⁶⁷ s. Videoaufzeichnung von „Der Widerspenstigen Zähmung“, Min.: 14:00.

¹⁶⁸ Richard Reutner: *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy*, S. 130f.

und liefert dem Publikum neben dem Text weitere Hinweise zu den Figuren. Er wird zum Kunstmittel und zur Metaebene der Hinterbühneninformation. Die Art, wie gesprochen wird, erweist sich hier als genauso bedeutend für die Inhaltsvermittlung, wie das, was gesprochen wird.

Darüber hinaus dient die Anwendung von dialektaler Sprache auch der Abgrenzung zur Sprache des Originalwerkes und stützt so den konzeptuellen Ansatz der Überformung einer Vorlage. Reutner erklärt dies damit, dass „[...] gerade in den Parodien die komische Verwendung des Dialekts am augenfälligsten zum Vorschein kommt. In den Parodien steht Dialekt nämlich nicht isoliert, sondern ist in Zusammenhang mit dem Parodierten zu sehen, das immer vom Leser bzw. Zuseher mitgedacht werden muß.“¹⁶⁹ Der Text der Adaption ist mehr als eine bloße Übersetzung. Er hebt die Originalvorlage in einen neuen Kontext und ist dadurch fest mit diesem verknüpft. Dieser Umstand findet sich vor allem dadurch bestätigt, dass bestimmte Textstellen ihr komisches Potential nur innerhalb der Mundart erlangen können. Bestimmte Wortspiele und Satzbausteine würden in einer Synchronisation in die deutsche Hochsprache keine Entsprechung finden. Ein Beispiel dafür findet sich im Wortwechsel zwischen der Mutter, Antoinette de Lavoisier, und der Amme Romeos bei der Entdeckung des toten Liebespaares.

„Beichtl: Beide kalt.

Amme: So kalt auch wieder nicht. Ich habe da so ein Gefühl. [...]

Mutter: [...] red nicht so deppert daher, du makrobiotische Milchdrüse. Und fang m i r bloß nicht wieder mit deinem Heilfasten an. Auf diesem Ohr bin ich esoterisch. [...].“¹⁷⁰

Ihre Bemerkung bezieht sich auf die Charakterisierung der Amme als Stereotyp einer Esoterikerin, ist aber zugleich ein Wortspiel, das mit der Betonung des Satzes zusammenhängt. Gemeint ist hier viel eher: „Auf dem Ohr bin ich eh so derisch.“, was ihren Unwillen zum Ausdruck bringt, der Amme bei ihren Ausführungen zuzuhören. Bei einer Transkription ins Hochdeutsche fände diese Stelle keine adäquate Entsprechung.

Der Dialekt erhöht also den adaptiven Charakter der Stücke und dient zugleich als ein Hilfsmittel beim Bau der Fassade Wiens, indem er die Authentizität der Figuren betont und in seinen Mischformen verschiedene Typen charakterisiert. „Die gesellschaftliche Wirklichkeit,

¹⁶⁹ Richard Reutner: *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy*, S. 131.

¹⁷⁰ Franzobel, *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 206.

das volle Spektrum der Stände, findet hier seine sprachliche Spiegelung¹⁷¹ und fordert vom Publikum ein hohes Maß an Sprachreichtum.

4.5 Stadtbezug - Die Anpassung des Textes an den Wiener Kontext

Im Zuge der Erschaffung eines Theaters von Wienern für Wiener nutzt Franzobel in seinen Werken nicht nur den wienerischen Dialekt, er unterfüttert die Stücke mit Informationen, die konkret an den topografischen Raum Wien geknüpft sind. Dies geschieht zum einen über die Verknüpfung der Figuren mit den unterschiedlichen Bezirken Wiens, die eine weitere Charakterisierung der Figuren beinhalten sollen. Wien wird hier nicht als einheitlicher topografischer Raum dargestellt, sondern in seine einzelnen Stadtteile separiert. Die damit verbundenen Klischees über ihre Bewohner werden den Figuren zugeschrieben, indem sie ihre Herkunft explizit betonen. So stellt sich Gremio, die Vaterfigur aus „Der Widerspenstigen Zähmung“, bei seinem ersten Auftritt als „Gremio von Sprudelhof. [...] Von meiner Vater Lende aus dem Tullner Becken und außerdem aus Döbling“¹⁷² vor. Döbling bezeichnet den 19. Wiener Gemeindebezirk, einen Stadtteil am Rande des Wienerwaldes, in dem viele alte Stadtvillen stehen und Lebenskosten hoch sind. In der klischeehaften Vorstellung der Wiener wird er hauptsächlich von snobistischen Reichen bewohnt, wodurch Gremio sowohl dem Publikum als auch den anderen Figuren auf der Bühne den Eindruck vermittelt, vermögend zu sein. Petruchio hingegen erwähnt mehrfach seine Abstammung aus Simmering¹⁷³, ebenfalls ein Außenbezirk Wiens, jedoch weit weniger mit glamourösen Assoziationen verbunden. Er gilt als klassischer Arbeiter- und Industriebezirk, wodurch sich Petruchio einer niederen Gesellschaftsschicht zuordnen lässt. Wien definiert sich hier aber nicht nur über die Orte, aus denen es besteht, sondern auch über alles, was außerhalb liegt, also nicht Wien ist. Es wird ein Kontrastschema von Stadt und Land etabliert. Franzobel lässt die Figuren, die in der Hauptstadt angesiedelt sind, überheblich auf jene Figuren blicken, die aus anderen Teilen Österreichs stammen. Gleichmaßen lässt er diese die klischeehaften Vorstellungen über Bewohner ländlicher Gegenden erfüllen. In diesem Spannungsfeld der Gegensätze unterstellt

¹⁷¹ Gunther Wiltschko: Dialekt und Hochsprache, Rythmus und Prosa als dramatische Wirkungsmittel bei Raimund, in: *Theater und Gesellschaft - Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Hein, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf, 1973, S. 95.

¹⁷² Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 94.

¹⁷³ Ebd. S. 115 & S. 123.

Franzobel seinem Publikum mit den präsentierten Vorurteilen vertraut zu sein, und findet Bestätigung in ihrer Reaktion des Lachens.

Die Inhalte der Adaptionen werden darüber hinaus einem aktuellen Stadtbezug angepasst, indem sie Geschehnisse seiner jungen Vergangenheit in die Realität des Spiels einfließen lassen. Die Informationen stammen aus einem breiten Spektrum an Lebensbereichen, wie Politik, Kultur und Popkultur. Voraussetzung für ein Verständnis dieser Verweise auf das urbane Leben ist die Kenntnis ihrer Existenz. Das Publikum muss mit den vermittelten Informationen vertraut sein, um die Andeutungen begreifen und als Teil ihrer tatsächlich gelebten Realität wahrnehmen zu können. Franzobel setzt hier bei seinen Zuschauern eine Art kollektives Vorwissen voraus, aus dem eine Verständnisebene entsteht, die als Basis der Komik gewertet werden kann. Nur ein Zuschauer, der mit dem angeeigneten Phänomen bereits vertraut ist, kann es in seiner dargestellten Form wiedererkennen und gegebenenfalls ein komisches Potential in seinem Erscheinen auf der Bühne erfahren. Dafür ist es entscheidend, dass die genutzten Realitätsbezüge einen hohen Bekanntheitsgrad haben, indem sie beispielsweise viel in den öffentlichen Medien thematisiert wurden, oder sich zu Phänomenen dazuzählen lassen, die zum „Stadtbild“ Wiens gehören und so einem Großteil des dort beheimateten Publikums vertraut sein müssen. In Franzobels „Der Widerspenstigen Zähmung“ hält Gremio von Sprudelhof einen der Heiratsanwärter Biancas, Hortensio Schlauch, fälschlicherweise für einen geflohenen Psychatriepatienten, da seine Initialen sich mit denen des „Irrenhäusler[s]“ decken, von dem Gremio zuvor in der Zeitung gelesen hat. Während der Interaktionen der beiden Figuren wird in diesem Zusammenhang ausschließlich von Hortensios vermeintlichem Bezug zu „Steinhof“¹⁷⁴ gesprochen. Nur ein Zuschauer, der mit Wien vertraut ist, kann hier verstehen, dass „Steinhof“ ein altes Synonym für das im 14. Wiener Gemeindebezirk ansässige Otto-Wagner-Spital ist, eine Einrichtung für psychisch Erkrankte.

Auch in „Romeo und Julia“ findet sich ein solcher Stadtbezug. Als Julia sich ersticht, verweisen ihre letzten Worte auf ein Phänomen des öffentlichen Nahverkehrs Wiens.

„[...] s‘macht Plopp. Der Stupsel ist heraußen, ich verblut. Baba, du schnöde Welt. Ich fahre hin. Da kommt auch schon der 13a und nimmt mich mit. Und Tschüss.“¹⁷⁵

¹⁷⁴ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 91ff.

¹⁷⁵ s. Videoaufzeichnung von „Romeo und Julia“, Min.: 1:37:48.

Der „13a“ ist einer der meist frequentierten Busse Wiens, da er den 8. mit dem 5. Wiener Gemeindebezirk verbindet und über seine Haupteinkaufsstraße, die Mariahilferstraße, geführt wird. Dies hat zur Folge, dass er meist überdurchschnittlich voll und darüber hinaus häufigen Verspätungen ausgesetzt ist, da er durch die engen Einbahnstraßen der Innenstadt geführt wird. Die Probleme, die mit einer Fahrt in diesem Bus verbunden sein können, sind ein weitgehend bekanntes Gesprächsthema der Bewohner Wiens. Der Sterbeprozess wird hier also mit der klischeehaften Vorstellung dieser endlos erscheinenden Busfahrt gleichgesetzt, was nur jemand verstehen kann, der den 13a und das damit verbundene Mühsal kennt. Im Zusammenhang mit dem Tod lässt sich die Erwähnung der „13“ außerdem als Anspielung auf ihren Status als Unglückszahl innerhalb des Aberglaubens werten.

Eine weitere Voraussetzung für das Gelingen einer solchen Referenz ist die zeitliche Nähe zwischen dem Phänomen und seiner Parodie. In „Der Widerspenstigen Zähmung“ setzt Katharina den Beruf ihres Werbers Petruccio mit der Wiener Politik in Zusammenhang.

„Petruccio: Petruccio von Tunichtgut-Radicchio. Geborener Salatzüchter in Simmering. Erbe ausgedehnter Ländereien.

Kathi: Salat ist sehr mondän. In Wien stammt sogar der Bürgermeister von ihm ab.“¹⁷⁶

Um diesen Witz begreifen zu können, sind zweierlei Gedankenschritte erforderlich. Zum einen muss man wissen, dass der aktuelle Bürgermeister Wiens Michael Häupl heißt¹⁷⁷ und zum anderen dass „Häupl“ eine österreichische Bezeichnung für eine Salatsorte ist, die in Deutschland als „Kopfsalat“ bekannt ist. Nur solange Michael Häupl tatsächlich Bürgermeister Wiens ist, funktioniert diese Referenz und nur solange die Zuschauer sich daran erinnern, dass Häupl dieses Amt bekleidet bzw. bekleidet hat, können sie darüber lachen. Das Phänomen muss also aktuell genug sein, um im Bewusstsein des Publikums abrufbar zu sein.

Dieses Beispiel dient außerdem als Beleg dafür, dass die thematisierten Stadtbezüge in Franzobels Werken Zeugnis ihrer Entstehungszeit sind. Franzobel schreibt für ein aktuelles Publikum, nicht für die Ewigkeit. Jürgen Hein erklärt diesen Umstand, in dem er betont, dass

¹⁷⁶ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 115.

¹⁷⁷ Michael Häupl ist Wiens Bürgermeister seit dem Jahr 1994. Beim Abschluss dieser Arbeit, Januar 2014, bekleidete er dieses Amt noch immer.

„Formen, Themen und Funktionen [Anm. d. Verf.: des Volkstheaters] sich unter dem Einfluss der politischen, gesellschaftlichen, ökonomischen und kulturellen Entwicklung“¹⁷⁸ wandeln. Daraus ergibt sich die Problematik eines Verständnisverlustes beim Publikum mit steigendem Alter der Werke. Die Pointen verlieren mit der Zeit ihre Wirkung, da das Wissen um ihren Bezug zum realen Leben vorausgesetzt wird. In ein paar Jahren kann sich die komische Wirkung der Texte dadurch verringern, dass das Publikum nicht mehr mit dem Objekt, auf das er sich referiert, vertraut ist. Um weiterhin ein aktuelles Volkstheater zu bleiben, bedürfen seine Inhalte also der Anpassung. Die Wiener/innen sind nicht nur Inhalt, sondern auch Zielpublikum der Produktionen, wodurch das Lustspielhaus ihnen als Dienstleister verpflichtet ist, will es eine „Commedia dell'arte viennese“ erschaffen. Die Darstellung Wiens auf der Bühne, in einer Vermischung als Lob und Kritik, bedarf also der steten Überwachung und Wandlung, wie das Volkstheater an sich, um seinem Publikum gerecht zu werden.

4.6 Komödienzwang

Wie zuvor beschrieben, wird innerhalb des Konzepts des Wiener Lustspielhauses ein bekanntes Werk der traditionellen Volkstheaterliteratur als Vorlage für eine Neubearbeitung herangezogen. Unabhängig vom Genre des Originals werden seine Inhalte als Basis für eine neue Komödie mit aktuellem Zeitbezug genutzt. Im Prozess der Aneignung werden die handlungstragenden Erzählstrukturen beibehalten, sodass sich die Grundinformationen von Original und Adaption decken. Der Vorgang der Transkription vollzieht sich jedoch insofern unabhängig von der Vorlage, als die Eliminierung oder Abwandlung ernster und tragischer Elemente - und somit die Entstehung eines komödiantischen Ablaufs - zu Gebot und Bedingung wird. Handlungsverläufe, die in der herangezogenen Originalversion zur Eskalation des Stückes führen, werden innerhalb der Bearbeitung entweder vollkommen getilgt oder durch die Einführung der Voraussetzung zur Herstellung von Komik, der Harmlosigkeit, deeskalierend verzerrt. Dies ist notwendig, da das Lustspielhaus sich vor seinem Publikum als Unterhaltungstheater etablieren will, indem es durch einen komödiantischen Zugang in der überzogenen Darstellung ihrer gelebten Realität als Ablenkung vom Alltag dient.

¹⁷⁸ Jürgen Hein: *Das Alt Wiener Volkstheater*, S. 14.

In der italienischen Theatertradition beinhaltet der Begriff *commedia* nicht zwangsläufig die Darstellung komischer Inhalte, sondern stand der Tragödie bloß insofern gegenüber, als tragische Elemente, im Speziellen der Tod, in ihr ausgespart wurden. In den Bearbeitungen der Stücke wird der Tod, sofern er in den Originalen eine Rolle spielt, nicht zugunsten der Komik ausgelassen, stattdessen werden ihm die Konsequenzen entzogen, die ihn zu einem tragischen Ereignis werden lassen. Adi Hirschal betont daher, dass im Lustspielhaus nicht ausschließlich Komödien gespielt werden.

„Wir spielen ja nicht ausschließlich Komödien. Wir spielen auch Tragödien. Wir haben „Romeo und Julia“ gespielt, „Faust“, „Jedermann“ und „Othello“. [...] Ich habe einmal Jean Genet unter Aufsicht inszeniert. Da geht es um drei Häftlinge. Einer ist Kindsmörder, einer ist ein Dieb und der Dritte ein Rechtsradikaler und alle sitzen sie in einer Zelle. Furchtbar. Ich habe dieses Stück inszeniert und es wurde sehr viel gelacht. Auch bei meiner Inszenierung von Anne Frank haben die Leute gelacht. Das heißt, es kommt aus mir raus. Ich suche und finde das Komische in unserem Dasein.“¹⁷⁹

Hirschal blendet in seiner Erklärung den Umstand aus, dass die Tragödien, die im Lustspielhaus letztendlich auf die Bühne gebracht werden, dennoch stets durch ihre Abwandlung ihr Originalgenre verlieren. Sie stehen unter einem komödiantischen Zwang. Viel eher ließe sich festhalten, dass Tragik nicht ohne Komik auskommt und umgekehrt ebenso. Ohne sein Gegenmodell kann keines der beiden Genres existieren, da sie stets Elemente des jeweils anderen enthalten. Otto Rommel findet für die Vermischung von Tragik und Komik innerhalb des Altwiener Volkstheaters eine Formulierung, die sich auf das Lustspielhaus übertragen lässt.

„Auf diese Weise konnten allerdings nicht „Dramen“ entstehen - Drama ist Gestaltung eines Konflikts -, sondern Gebilde, die man als dramatische Idyllen bezeichnen könnte.“¹⁸⁰

Die Adaptionen lassen also die tragischen Elemente innerhalb der Handlung bestehen, verzerren sie jedoch und unterwerfen sie so der Harmlosigkeit. Tod und Krankheit werden in diesem Zusammenhang auf zweierlei Arten behandelt. Zum einen werden sie während der Handlung ihrer dramatischen Wirkung beraubt, indem die Figuren ihre Konsequenzen banalisieren. Die Figur, der das Drama passiert, lässt die erwartete Reaktion des Leidens aus.

¹⁷⁹ s. Interview mit Adi Hirschal, S. 137.

¹⁸⁰ Otto Rommel: *Die Altwiener Volkskomödie*, S. 709.

Schmerz und Trauer werden von ihr entweder gar nicht durchlebt oder in einer dem Ausmaß des Dramas unangemessenen Form. Dies kann entweder durch übertrieben und daher gekünstelt wirkendes Verhalten ausgedrückt werden oder aber durch den Ausdruck von minimaler Beeinträchtigung trotz großem Schaden.

Als die Eltern Romeos und Julias ihre Kinder tot im Bett auffinden, verfallen sie in einen hysterischen *Clamor*¹⁸¹, in dem sie ihre Fehler bereuen und Besserung geloben. Diese Reaktion passt nicht zu ihrem groben und desinteressierten Verhalten, das sie zuvor gezeigt haben, sodass der Ausdruck ihres intensiven Schmerzes unecht wirkt.¹⁸² Sie reagieren also ihrer Charakterzeichnung nach zu intensiv, weswegen sie nicht glaubhaft erscheinen und so den Tod ins Lächerliche ziehen. Auch bei der Sterbeszene von Serafin und Claudia ist der ausgedrückte Schmerz der Situation nicht angemessen, jedoch in Form einer Verharmlosung. Beide kommentieren ihre tödlichen Verletzungen als auf spielerische Art (Claudia: „Ahhh - das war nicht fair, ich war abgelenkt“; Serafin: „Ahhh. Du. Das war gemein.“)¹⁸³. Auch hier wird der Sterbeprozess komisch dargestellt, allerdings durch einen Mangel an adäquater Reaktion.

Nicht nur das aktive Leiden erscheint hier in abgewandelter, komischer Form - tragische Elemente werden auch durch das Fehlen von Mitleid verharmlost. Die Figuren verhalten sich einander gegenüber unempathisch und zeigen kein Mitgefühl, wodurch sich das Leid des Anderen gar nicht erst etablieren kann. Das „Zuviel“ oder „Zuwenig“ innerhalb der tatsächlichen Reaktion im Vergleich zu der Erwarteten wirkt komisch.

Die andere Methode, mit der tragische Elemente in der Komödienform gerechtfertigt werden, liegt in ihrer nachträglichen Aufhebung. Das Drama findet also statt, wird aber im weiteren Handlungsverlauf rückgängig gemacht. Serafin und Claudia sterben zwar innerhalb der Handlung von „Romeo und Julia“, sie bleiben aber dennoch Teil des Geschehens, indem sie, wie zuvor erwähnt, die weiteren Ereignisse als Engel begleiten. Ihr Tod bedeutet also nicht ihr Verschwinden von Bühne, wodurch er relativiert wird.

Die Auflösung von Tod und Schmerz erfolgt darüber hinaus in Form der Heilung nach einem *deus ex machina*-Prinzip. Die Mutterfigur aus „Der Widerspenstigen Zähmung“ wird im Lustspielhaus als körperbehindert inszeniert. Ohne dass dieser Umstand erklärt und darauf

¹⁸¹ [aus dem Lat.: lautes Rufen; Geschrei; Missfallensäußerung] in: J.M. Stowasser / M. Petschenig / F. Skutsch: *Der kleine Stowasser. Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch*, Holder - Pichler - Tempisky, Wien, 1980, S. 80.

¹⁸² s. Videoaufzeichnung von „Romeo und Julia“, Min.: 1:41:56.

¹⁸³ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 182f.

Bezug genommen wird, verbringt sie das gesamte Stück in einem Rollstuhl. Ihre körperliche Hilflosigkeit steht im Kontrast zu ihrer dominanten Natur und unterstreicht ihren Charakterzug der Verbitterung. Bei der revueartigen Ensemblenummer, kurz nach der Zusammenführung der Liebenden, erhebt sie sich unerwartet, tanzt die Choreografie mit und fällt zum Höhepunkt in den Spagat.¹⁸⁴ Ihre plötzliche Heilung wird genauso wenig angesprochen wie ihre vorherige „Krankheit“, was die Verharmlosung noch intensiviert. Bei „Romeo und Julia“ tritt der *deus ex machina* zur Auflösung des dramatischen Moments sogar in Erscheinung, um die Heilung einzuleiten. „Der liebe Gott“ unterbricht unter Blitz und Donner den Moment der Trauer am Totenbett und erweckt das Liebespaar wieder zum Leben. Er begründet die Möglichkeit der Eliminierung der tragischen Konsequenz mit dem Verweis auf die Bedingungen des Theaterraums, in dem das Spiel stattfindet.

„Kinder, Kinder, so geht das wirklich nicht. [...] Denkt nicht, das bleibt alles ungestraft. [...] Andererseits, wir sind im Lustspielhaus. Da ist sich noch immer alles ausgegangen. Also wird auch heuer so wie jedes Jahr das junge Liebespaar gefälligst wieder auferstehn, pardon, aufstehn und in eine hoffnungsfrohe Zukunft sehen. [...] So mach ma´s, basta. Weil ich es so mag.“¹⁸⁵

Eine externe Gewalt schaltet sich ein und hebt die Konsequenzen der Handlung nicht nur unvermittelt auf, sondern liefert zugleich eine Erklärung, weshalb innerhalb der Komödie der Tod nicht das Ende der Geschehnisse sein darf. Indem explizit auf das Lustspielhaus als Ort des Happy Ends verwiesen wird, wird hier zu Gunsten des positiven Ausgangs die Illusion des Spiels aufgebrochen. Das Konzept des Komödienzwangs wird somit dem Publikum offengelegt.

Eine weitere Ausprägung der Umwandlung ins komische Genre findet sich in Franzobels Schreibstil. Obwohl im Lustspielhaus der Anspruch nach authentischen Figuren gestellt wird, legt er seinen Figuren eine Sprache in den Mund, die sich nicht vollständig mit einer regulären Art zu kommunizieren deckt, wodurch ein Kontrast zu den Hörgewohnheiten des Publikums erzeugt wird. Franzobel arbeitet mit dem Sprachmaterial in einer Weise, die oftmals den Inhalt des Gesagten seiner Ausdrucksform unterstellt. Hierfür setzt er unterschiedliche Stilmittel ein, die sich als Literarisierung der Normsprache verstehen lassen.

¹⁸⁴ s. Videoaufzeichnung von „Der Widerspenstigen Zähmung“, Min.1:32:00.

¹⁸⁵ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 208f.

In den Texten finden sich besonders häufig Alliterationen (zB. Trania: „Na, du schwimmst in der Ursuppen. Ursuper.“¹⁸⁶ oder auch: Battista: „Drum müsst ihr euch verhelichen. Urschnell! Urscheln! [...] So steht's im Urli-Testament.“¹⁸⁷) und Wortfolgen, die über den gesamten Satz eine phonetische Ähnlichkeit zueinander aufweisen (zB. Petruchio: „Und alles nur, weil ich einen Gendefekt hab, ich kann nämlich nicht heimgehen. [...] Dass ich nicht heimgehen kann, ist nur Schuld der Gene. Gemma.“¹⁸⁸). Durch das Spiel mit den Klängen wird der Bedeutung der Worte Nachdruck verliehen. Darüber hinaus wendet Franzobel ein Stilmittel an, das sich als Isotopie bezeichnen lässt, bei der ein semantisches Feld oder ein Bildbereich über einen längeren Textabschnitt mitgetragen wird. Bei Franzobel wird diese „inhaltliche Alliteration“ über mehrere aufeinanderfolgende Sätze durchexerziert.

„Dididie Weiber. Ich sag's ja. Wenn man sie heiratet sinds Obeliskn - und später werdens zu Pyramiden. Jede Frau ist ein Pharao: Tuteuchungut. Ägypt dich, sonst spielt Kleopatra und man wird zum Nil, zum Nihil, Nihilist. [...] Die Ehe ist ein Sarkophag, aber ein leerer.“

Hier wird ein weiteres Stilmittel deutlich. Franzobel ersetzt ein Wort durch ein Anderes, das - allein stehend - dem Inhalt nicht gerecht werden würde, aber dennoch passend erscheint, da es seinem ursprünglichen Klang nahekommt („Ägypt dich“ statt „Ergib dich“). Bei der ersten Begegnung von Petruchio und Katharina findet sich eine hohe Ansammlung an phonetisch ähnlichen Worten, die den gewöhnlichen Sprachgebrauch ersetzen. Als übergeordneter Themenkomplex dient die Autoindustrie, was durch Katharinas erste Bemerkung zu Petruchio eingeleitet wird.

Kathi: Was stehen Sie da herum im Halteverbot. Haben Sie nichts zu tun? [...]
Petruchio: Ich spiele Tankwart. Soll ich ihren Tank vollmachen?
K.: Was Ihna einfällt?! [...]
P.: Audi! Das tut mir im Herzen BMW.
K.: Ein Alfa Romeo. Wissen's was? Haun's Ihnen über d Garage, sie VW. Mazda!
P.: Trabant, Trabant! Mercedes Benzn's net rum. Sonst gibt es an Range Rover.
K.: Peugeot net. Wie käm ich denn Datsun?
P.: Weil ich ein Jaguar bin.
K.: Aber geh? Das Maserati nie.

¹⁸⁶ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 82.

¹⁸⁷ s. Videoaufzeichnung von „Der Widerspenstigen Zähmung“, Min.: 16:35.

¹⁸⁸ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 81.

P.: Ein Mann fiat Toyotag und Nacht. [...] Volvo können wir uns wieder sehen, schöne Frau?¹⁸⁹

Trotz des sprachlichen Substituts bleibt der Inhalt des Textes, auf Grund der klanglichen Ähnlichkeit zwischen den Ursprungs- und den Ersatzworten, verständlich. Die Entkopplung von Inhalt und Klang wirkt hier komisch, da sie stark von einer standardisierten Ausdrucksweise abweicht.¹⁹⁰

Als weiteres Stilmittel nutzt Franzobel Metaphern und Vergleiche. Diese erhalten dann eine komische Wirkung, wenn sie dem Inhalt, der ausgedrückt werden soll, nicht angemessen erscheinen. Ein Beispiel dafür findet sich in Romeos Liebesbekundungen für Pipette Bidet von Bottich.

„Ich hab sie hab so gern, wie a Hunderl sein Herrn, wie a Badener sei Wean, wie a von Leibschmerzen Bedrängter den Scherm, wie a Physiker Cern. Ich hab sie so lieb wie a Polizist sein Dieb, wie a Flagellant jeden Hieb, wie a Schotter das Sieb.“¹⁹¹

Durch die Aufzählung der Vergleiche in Reimform, erhalten sie strukturell den Anschein eines Liebesnetts, inhaltlich jedoch entsprechen die Beziehungen, auf die Bezug genommen wird, unausgeglichene Macht- und Abhängigkeitsverhältnissen, wodurch sie ihre romantische Wirkung verlieren. Romeo unterliegt hier einem „Fehler des Geistes“, da er es versäumt, seine Gefühle für Pipette richtig einzuschätzen. Durch die Vergleiche offenbart er jedoch unbewusst die wahren Verhältnisse der Beziehungen, ohne es selbst zu begreifen. Das Publikum erhält hier einen Wissensvorsprung und ist in der Lage, Romeo aufgrund seiner mangelnden Selbsterkenntnis zu verlachen. Hier zeigt sich außerdem das Stilmittel der Häufung, das von Franzobel sowohl zur Konkretisierung als auch zur Intensivierung eines Inhaltes eingesetzt wird. Die Wiederholung des identischen Inhaltes durch verschiedene Synonyme wird stets verwendet, um einen Zustand überdeutlich zu betonen (zB: Bulimio: Er ist tot, hin charlie, meier, gaga, parterre.“¹⁹²).

Besonders auffällig ist, dass Franzobel die Sprache seiner Figuren dazu benutzt, um sie zusätzlich zum Inhalt des Gesagten zu charakterisieren. Dies geschieht, indem er vereinzelt

¹⁸⁹ s. Videoaufzeichnung von „Der Widerspenstigen Zähmung“, Min.: 50:10.

¹⁹⁰ Komik entsteht durch einen plötzlich wahrgenommenen Widerspruch. Vgl. Kap. 1.

¹⁹¹ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 151.

¹⁹² Ebd., S. 185.

Figuren sprachliche Eigenarten zuschreibt. Wie auch schon das Ausmaß an Mundart, lassen diese Rückschlüsse auf ihre Hinterbühneninformation zu. Ihre komische Wirkung erhalten sie darüber, dass sie sich entweder einem Fehler des Körpers, einem Fehler des Geistes oder einer Mischform beider zuordnen lassen. Die Sprachfehler der Figuren Julia und Serafin gehören Ersterem an, da sie in ihrer Ausdrucksweise ihrem Körper und damit der Natur unterworfen sind. Sie stehen ihrer Fehlerhaftigkeit machtlos gegenüber. Julias sprachliche Abnormität entspricht nicht den gängigen Sprachfehlern, weshalb sie dem Publikum zunächst erklärt werden muss.

„Das ist mein Sprachfehler. Immer wenn es Oe oder Eo heißt, kommt bei mir ein U heraus. Johann Wolfgang Goethe. Edgar Ellen Pu. Kuxistenz.“¹⁹³

Julias Unfähigkeit bestimmte Buchstabenfolgen korrekt auszusprechen, ermöglicht es, komische Verwechslungsmomente zu etablieren (So nennt sie beispielsweise ihr Poesiealbum „Pussie-Album“.) Außerdem erhalten dadurch andere Figuren die Möglichkeit sie zu verbessern, was durch ihre Erklärungsnot ebenfalls komisch wirkt (zB. Romeo: „Nur eins noch, warum sagst du Romu? Ich heiße Romeo, wie der Alfa. Romeo, wie das Deo.“¹⁹⁴).

Serafins körperlicher Makel des Stotterns wirkt deswegen komisch, weil er seiner Selbstwahrnehmung und -darstellung konträr gegenübersteht. Er wird als narzisstisch und arrogant dargestellt. Seine Unfähigkeit, sich in flüssiger Form verständlich zu machen, lässt ihn daher lächerlich erscheinen. Hier folgt also ein geistiger Fehler einem körperlichen.

Die sprachliche Besonderheit der Figur Claudia Canale entspricht hingegen vollständig einem Fehler des Geistes. In ihrem Wunsch, sich als intelligent darzustellen, zitiert sie häufig in Latein und liefert im Anschluss eine Übersetzung, von deren Richtigkeit sie überzeugt ist. Sie scheitert jedoch permanent an dieser Aufgabe ihres Verstandes und erscheint dem Publikum dadurch lächerlich. Häufig bildet ihr Übersetzungsversuch schlicht einen Reim zum lateinischen Zitat (zB.: „Cum grano salis - weil es wahr is.“¹⁹⁵ oder auch: „In vino veritas - in Wien, da wär i was.“¹⁹⁶). Diese sprachliche Besonderheit lässt sich als Referenz auf die *Commedia dell'arte* verstehen, da sie an den Typus des *dottore* erinnert. Dieser „wirft mit lateinischen Zitaten nur so um sich, die er allerdings unbarmherzig durcheinanderbringt.“¹⁹⁷

¹⁹³ s. Videoaufzeichnung von „Romeo und Julia“, Min.: 25:05.

¹⁹⁴ Ebd., Min.: 40:05.

¹⁹⁵ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 153.

¹⁹⁶ Ebd., S. 160.

¹⁹⁷ Aleksej Dshiwelegow: *Commedia dell'arte*, S. 140.

Auch Bianca aus „der Widerspenstigen Zähmung“ ist Opfer ihres Unverstandes. Sie erscheint lächerlich, weil sie Fremdwörter und Fachtermini zwar häufig benutzt aber stets falsch ausspricht und ihre Bedeutung verkennt.

Bianca: [...] Sparen Sie sich Ihre vertikale Bronchialgewalt, bei mir ist das Syphilisarbit.

Petruchio: Das muss ich wohl als Kompliment auffassen, Sie gefakter Orgasmus auf zwei Haxen.

B.: [...] Orgasmus? Sie! Ich bin keine japanische Papierfaltung.

P.: Das heißt Origami, was du meinst.

B.: [...] Ich weiß genau, was das bedeutet, schließlich bin ich stukkadiert. Origamie ist die Vielweiberei.“¹⁹⁸

Außerdem scheitert sie an der Aussprache fremdsprachiger Namen. So wird Chopin zu „Sean Penn“¹⁹⁹ und George Clooney zu „George Kuli“²⁰⁰. Ihr Unverstand charakterisiert aber nicht nur sie selbst, sondern auch die männlichen Figuren der Handlung, die trotzdem um sie werben. Für das Publikum wird deutlich, dass das Interesse der Werber sich ausschließlich auf ihr Äußeres und ihren Reichtum bezieht, was ihre Liebesbekundungen absurd und trivial erscheinen lässt.

Sprachliche, strukturelle und inhaltliche Anpassungen dienen also der Umwandlung der Vorlagen zu Komödien in einem zeitgenössischen Kontext. Bei den bearbeiteten Werken Shakespeares ist jedoch zu beachten, dass das eine bereits im Original dem Genre der Komödie angehört („Der Widerspenstigen Zähmung“), das andere hingegen im Genre der Tragödie zu verorten ist („Romeo und Julia“). Inwieweit sich die Anpassungen zur Erschaffung einer *Commedia dell'arte Viennese* unterscheiden und ob sie bei der Genretransformation - wie zu erwarten wäre - intensiver verfremdet werden, soll im Folgenden untersucht werden.

¹⁹⁸ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 111.

¹⁹⁹ Ebd., S. 88.

²⁰⁰ Ebd., S. 90.

5. Die Aneignung des Fremden

Zur Konkretisierung der vorab dargestellten Theorien bezüglich des Konzepts des Wiener Lustspielhauses soll hier nun anhand der beiden ausgewählten Stücke verdeutlicht werden, inwieweit die Erzählstrukturen des Originals übernommen und/oder abgewandelt werden. Im Zuge der Intention der Erschaffung einer zeitgenössischen Komödie, die dennoch mit seiner Vorlage vergleichbar ist, bleiben bestimmte Grundpfeiler der Erzählung innerhalb der Figurenkonstellation und Handlung bestehen. Andere inhaltliche Elemente weichen, entweder aus Gründen der Vereinfachung (z.B. weniger Rollen) oder weil sie den komödiantischen Ablauf behindern. Unter Berücksichtigung des Genres der Originalversion ergibt sich die Frage nach der Drastik der Aneignung. Eines der beiden Stücke ist bereits im Original dem Genre der Komödie zuzuordnen (Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“) und wird in eine neue Komödie mit modernen Bezügen umgewandelt (Franzobels „Der Widerspenstigen Zähmung oder *The hystery of mystery of Love*“). Das zweite Werk hingegen vollzieht die Umwandlung von einer Tragödie (Shakespeares „Romeo und Julia“) in eine Komödie (Franzobels „Romeo und Julia“) und ist somit einem Genrewechsel unterzogen²⁰¹. Die tragischen Elemente der Originalerzählung werden von Franzobel im Zuge dieser Umwandlung nicht eliminiert. Sie finden auch in der zeitgenössischen Komödie statt, jedoch in einer der Komik zuträglichen Verfremdung. Die Durchführung der Abwandlung vollzieht sich maßgeblich anhand der Figurenkonstellation, wohingegen die Schlüsselsequenzen der Originalhandlung in die Adaption übernommen werden.

²⁰¹ Um die Parameter der Untersuchung des Textes, sowohl inhaltlich als auch sprachlich, möglichst vergleichbar zu halten, nutze ich jene Übersetzung der Shakespeare'schen Originale ins Deutsche, die auch Franzobel für seine Bearbeitung herangezogen hat. Die Abgleichung von Textstellen des Originals und der Adaption sind somit auf Grund der Orientierung am selben Wortlaut gerechtfertigt. Alle hier thematisierten Inhalte bezüglich des Originals finden sich in:

William Shakespeare: *Der Widerspenstigen Zähmung*, übersetzt von Wolf Heinrich Graf Baudissin, Klose, Dietrich (Hrsg.), Reclam, Stuttgart, 1972.

und

William Shakespeare: *Romeo und Julia*, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Klose, Dietrich (Hrsg.), Reclam, Stuttgart, 1969.

Jene Inhalte, die den Adaptionen entnommen sind, finden sich in:

Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf - Drei Volksstücke*, Passagen Verlag, Wien, 2011.

5.1 Vergleich der Stückinhalte - „Der Widerspenstigen Zähmung“

Abbildung 3:²⁰²

**DER WIDER-
SPENSTIGEN
ZÄHMUNG**

WIENER
LUSTSPIEL
HAUS.

POSSE MIT GESANG VON FRANZOBEL
NACH WILLIAM SHAKESPEARE

**AB 16.7.'10
AM HOF**

MIT STEFANO BERNARDIN, NINA BLUM,
PETRA BÖHM, THOMAS FRANK,
BRIGITTE KREN, VALENTIN SCHREYER,
RONALD SEBOTH, ROSWITHA SZYSZKOWITZ
REGIE ADI HIRSCHAL
WIENERLUSTSPIELHAUS.AT

MUSIKALISCHES IM WIENER LUSTSPIELHAUS:
„DER HIMMEL IS A EIERSPES“ FRANZOBEL &
MAXI BLAHA 21.7.'10 // „BEST OF STRIZZIS“
ADI HIRSCHAL & WOLFGANG BÖCK 28.7.'10 //
„I GABAT OIS“ DIE STROTTERN 4.8.'10 //
„ES WAR EINMAL“ ERIKA PLUHAR 11.8.'10 //
„ÖSTERREICH UND ARM“ ELFRIEDE OTT &
ADI HIRSCHAL 18.8.'10 // „AUS DER GARAGE“
ADI HIRSCHAL & BAND 25.8.'10 //
„MELODIE DES LACHENS“ KARLHEINZ HACKL &
HEINZ MARECEK 1.9.'10 //

© 2010 WIENER LUSTSPIELHAUS

Reifen in Wien
Meine Bundeskarte  NONOMATIC
Sprint Kultur im Spiel  wienholding  Die Mann  STADION CENTER  KULTURSTÄTTE LEBEN  WIENERLUSTSPIELHAUS  UND IN ALLEN RAUPESENBAKEN IN WIEN

²⁰² Vgl. Abbildungsverzeichnis: Werbeplakat von „Der Widerspenstigen Zähmung“, Produktion 2010.

5.1.1 Figurenkonstellation

In Franzobels Adaption von „Der Widerspenstigen Zähmung“ finden sich die zentralen Figuren der Originalversion wieder, zugunsten der Verkleinerung des Ensembles werden jedoch einige aus Shakespeares Vorlage entweder vollständig entfernt oder aber innerhalb einer einzelnen Figur zusammengefasst. Erhalten bleiben die Frauenrollen des Originals, „Katharina“ und „Bianca“, um deren Liebeswirrungen sich das Stück dreht. Bianca wird in beiden Versionen von diversen Werbern um ihre Hand gebeten, kann jedoch eine Bindung erst eingehen, wenn ihre ältere Schwester Katharina verheiratet ist. Die Abwandlung der Figuren, zugunsten der Modernisierung und Komikerzeugung, vollzieht sich hier innerhalb ihrer Charakterisierung. In beiden Versionen ist Katharina diejenige, die dem Stück seinen Namen verleiht, jedoch wird ihre Widerspenstigkeit unterschiedlich bewertet. Bei Shakespeare verkörpert sie die zänkische, sture Frau, die erst gebrochen werden muss, um einen Mann und somit ihr Glück zu finden, was der Konzeptualisierung und Darstellung von Weiblichkeit im elisabethanischen Zeitalter entspricht. Bei Franzobel hingegen wird sie zwar durch die Aussagen der restlichen Figuren ebenso dargestellt, jedoch erscheint sie aufgrund unseres heutigen Verständnisses von emanzipierter Weiblichkeit als kluge, unabhängige, wenn auch spitzzüngige Frau. Ihre Widerspenstigkeit ist hier nicht mehr ihr Makel, sie ist Teil ihrer Stärke und Attraktivität.

Im Original ist die als „sanfte“ Tochter charakterisierte Bianca auf der Bühne kaum präsent, wodurch die Anzahl und Intensität ihrer Werber unerklärlich erscheint. Ihre Beliebtheit beruht hier auf ihrer Schönheit und den damit verbundenen Assoziationen. Franzobel greift diesen Umstand auf und macht ihn sichtbar, indem er Bianca negativ skizziert. Ihre Sanftheit entspricht hier der Schlichtheit ihres Geistes, wodurch er den Ursprung ihrer Anziehungskraft in ihrer Schönheit verortet. Dadurch erscheinen nicht nur sie, sondern auch ihre Werber als lächerlich, da die Motivation ihrer Liebe in Frage gestellt wird. Innerhalb der Töchterfiguren vollzieht sich also eine Umkehrung im Bezug ihre positive bzw. negative Darstellung, der einem modernisierten Blickwinkel geschuldet ist. Ihre Charakterzüge bleiben zwar originalgetreu, aus heutiger Sicht sind sie jedoch dem Original entgegengesetzt bewertet.

Durch Franzobels Umwandlung der Vaterfigur „Baptista“ in die Frauenrolle „Battista“ erweitert er die Riege der weiblichen Figuren. Die Funktion der Rolle liegt weiterhin in der indirekten Charakterisierung und Beurteilung der Töchter und ihrer Werber, zusätzlich ist sie aufgrund ihrer boshaften, vorurteilsbeladenen Charakterzeichnung eine Quelle komischer

Situationen. Der Hauptgrund der Geschlechterumwandlung findet sich also nicht in einer inhaltlichen, sondern in einer strukturellen Komponente. Innerhalb der Figurenkonstellation der Posse soll eine möglichst hohe Ausgeglichenheit an männlichen und weiblichen Rollen vorherrschen, um am Ende eine Zusammenführung aller Figuren mit ihrem jeweiligen *Match* zu ermöglichen. Zum selben Zweck wird auch die Rolle des „Tranio“ bei Franzobel in „Trania Gewürztramina“ verwandelt. In diesem Fall beinhaltet die Umwandlung der Rolle in eine Frau jedoch auch die Beurteilung ihres Pendants im Original. Franzobel karikiert Tranios glühende Ergebenheit gegenüber seinem Herrn Lucentio, indem er sie in eine unglückliche Verliebtheit ummünzt. Dadurch erhöht er außerdem die Nachvollziehbarkeit von Trantias Handlungen für ein heutiges Publikum, das im Gegensatz zu Shakespeares Adressaten mit dem Konzept der treuen Dienerschaft nicht vertraut ist, indem er ihre Zustimmung zum Verwechslungsspiel als verzweifelten Versuch einer Frau inszeniert, die ihrem Angebeteten einen Gefallen tun will. Bezüglich der Rolle innerhalb der Rolle ermöglicht die Weiblichkeit der Figur darüber hinaus eine Intensivierung der Komik. Tranio/Trania spielen Lucentio/Luc, um diesem die Möglichkeit zu geben, im Stillen um Bianca zu werben, wodurch die bloße Verkleidung im Original zu einem *cross-dressing* in der Adaption wird. Eine Frau, die so tut als wäre sie ein Mann, wirkt naturgemäß komischer, als ein Mann, der vorgibt ein anderer Mann zu sein, da der Widerspruch größer ist. Die Annahme der Beteiligten, dass dieser Plan aufgeht und die Bereitwilligkeit der getäuschten Figuren die Scharade zu glauben, erscheinen dem Beobachter als lächerlich, das der Unterschied zwischen den Figuren bereits durch ihr Geschlecht eindeutig ist.

Eine Figurenvermischung findet sich in der Rolle des „Gremio“. Er verkörpert zum einen den Vater Lucentios/Lucs, der die Maskerade seines Sohnes und Tranios/Trantias und somit das Verwechslungsspiel beendet. Zum anderen wird er in Franzobels Werk selbst Opfer eines Missverständnisses, da er von allen als weiterer Anwärter um Biancas Hand wahrgenommen wird, obwohl er sie eigentlich nur zum Zweck der Beurteilung ihrer Tauglichkeit als Schwiegertochter begutachten will. Er verbindet somit die dramaturgische Funktion der Auflösung eines Konflikts mit der Schaffung eines neuen Konflikts, indem er Figurenelemente der Vaterrolle („Vincenzio“), als auch der Werberrolle („Gremio“) des Originals übernimmt.

Die übrigen Männerrollen sind mit denen des Originals weitgehend deckungsgleich. Lucentio/Luc, Hortensio/Hortensio und Petruchio/Petruchio übernehmen in beiden Werken die Funktion der Heiratsanwärter. Ihr Schicksal am Ende des Stückes deckt sich ebenfalls mit

Shakespeares Zusammenführung der Liebespaare²⁰³. Die Figur des Hortensio wird in ihrem komischen Potential erweitert, indem dieser sich unerwartet für homosexuell hält, als er der als Luc verkleideten Trania begegnet. Da er nun zwischen der Umwerbung Biancas und Trantias schwankt, wirkt er auf Grund seiner Unentschlossenheit und Unfähigkeit zur Selbstreflexion komisch (Fehler des Geistes). Petruchio übernimmt zusätzlich zur männlichen Hauptrolle die Funktion des die Handlung einleitenden „Christoph Schlau“. Durch seinen Anfangs- und Endmonolog umklammert es das Geschehen inhaltlich und wirft dadurch die Frage auf, ob das Dargebotene Stück tatsächlich nur ein Traum gewesen ist.

5.1.2 Handlungsabläufe

Sowohl beim Original als auch bei der Adaption von „Der Widerspenstigen Zähmung“ handelt es sich um ein Stück im Stück. Die Rahmenhandlung bei Shakespeare beinhaltet einen Streich an dem Kesselflicker Christoph Schlau, der von einem Lord im schlafenden, betrunkenen Zustand aufgelesen wird. Zu seiner Belustigung beauftragt der Lord seine Diener, Schlau nach seinem Erwachen weis zu machen, dieser sei ein Adliger, der die letzten 15 Jahre im Delirium verbracht habe. Alle Beteiligten der Scharade verkaufen Schlau sein bisheriges Leben als Teil einer Halluzination und verneinen die Existenz aller Personen, die er kennt. Das Stück über die Liebesverwirrungen der Widerspenstigen wird als Teil des Streiches von einer Schauspieltruppe für den vermeintlichen Adligen aufgeführt. In der vorliegenden Übersetzung endet das Stück mit dem Ende der Darbietung des Stücks im Stück. Was aus Schlau wird, bleibt hier offen. Bei Franzobel ist diese Rahmung nicht vorhanden, stattdessen bezieht er sich in zweierlei Hinsicht auf die Figur des Schlau. Er greift die Idee der inhaltlichen Klammer des Stückes auf, indem er den Darsteller des Petruchio zu Beginn einen betrunkenen Monolog halten und ihn im Anschluss einschlafen lässt, woraufhin die eigentliche Handlung beginnt. Nach Ende der Handlung, erwacht die Figur, jedoch offensichtlich über die Geschehnisse informiert. Es ist hierbei nicht eindeutig, ob die Binnenhandlung sich als bloßer Traum der Figur oder als eine Rekonstruktion seiner Erinnerung werten lässt. Darüber hinaus bleibt offen, ob die Figur der Rahmenhandlung mit Petruchio gleichzusetzen ist. Franzobel greift mit der Verortung der Handlung in einer

²⁰³ Luc wird mit Bianca vereint und Petruchio geht eine Bindung mit Katharina ein. Hortensio bleibt im Original allein, in der Adaption ist seine Vereinigung mit Trania offen gelassen.

Traumsequenz eine Überlegung Schlaus aus dem Original auf: „[...] Traum ich? sagt, oder träumte mir bis jetzt?“²⁰⁴

Die restlichen Hauptpfeiler der Handlung sind in Original und Adaption deckungsgleich. Lediglich die Begründungen und Auslöser der Situation ändern sich aufgrund der veränderten Figurenkonstellation. So ist der Auslöser der Werbung um Katharina durch Petruchio in beiden Stücken Konsequenz der Bedingung, dass diese vor Bianca heiratet. Im Original ist dies eine Bestimmung Baptistas, in der Adaption liegt die Entscheidung darüber nicht in den Händen der auftretenden Figuren, sondern ist Teil einer Klausel des „Uriltestaments“, das die Erbfolge und somit die finanzielle Absicherung der Familie an Katharinas Heirat knüpft. Die Figuren sind hier einer höheren Macht ausgesetzt und im Gegensatz zum Original liegt die Lösung des Problems nicht in ihrer Hand. Die Notwendigkeit des Plans der Verkuppung Katharinas wird somit nachvollziehbarer gestaltet.

Auch die Elemente der Verkleidung und die dadurch hervorgerufenen Verwechslungen werden beibehalten, sowie das Ende des Stückes, das in der Zusammenführung der Liebenden gipfelt. Auf Grund der komödiantischen Struktur des Originals müssen bei der Adaption also lediglich Anpassungen im Bezug auf seine Modernisierung und Wienerisierung stattfinden, um dem Konzept des Lustspielhaus gerecht zu werden.

²⁰⁴ William Shakespeare: *Der Widerspenstigen Zähmung*, S. 15.

5.2. Vergleich der Stückinhalte - „Romeo und Julia“

Abbildung 4:²⁰⁵

ROMEO + JULIA

POSSE MIT GESANG VON FRANZOBEL
NACH WILLIAM SHAKESPEARE

AB 15.7.'11 AM HOF

MIT MADDALENA HIRSCHAL,
BRIGITTE KREN, ELENA SCHWARZ,
ROSWITHA SZYSZKOWITZ,
STEFANO BERNARDIN,
NIKOLAUS FIRMKRANZ,
CHRISTIAN FUTTERKNECHT,
RONNIE SEBOTH
REGIE ADI HIRSCHAL
WIENERLUSTSPIELHAUS.AT

WIENER
LUSTSPIEL
HAUS.

KARTEN ERHÄLTEN BEI:
Neoflixen in Wien Meine BeraterBank, Saalbau, wienhotelfing, NEVOMATIC bringt Kultur ins Spiel, wesen.ch, GÖTTSCHE LOWE, HDI Versicherung, TAXI 40100, articket.com, WIENERSTADT 158886

UND IN ALLEN RAIFFEISENBANKEN IN WIEN

²⁰⁵ Vgl. Abbildungsverzeichnis: Werbeplakat von „Romeo und Julia“, Produktion 2011.

5.2.1 Figurenkonstellation

Franzobel nimmt auch bei „Romeo und Julia“ Verdichtungen innerhalb der Figurenkonstellation vor. Unter Berücksichtigung des Originalgenres der Tragödie erweist es sich als notwendig, den Figuren ihre tragischen Charakterzüge zu nehmen oder diese mit komischen Elementen zu erweitern. Die Titel bestimmenden Figuren „Romeo“ und „Julia“ bleiben in ihren Schicksalen erhalten und werden lediglich durch Bezüge zu einer modernen Gesellschaft charakterlich an ein heutiges Publikum angepasst, was gleichzeitig die Etablierung ihres komischen Potentials beinhaltet. So wird Romeo als Muttersöhnchen charakterisiert, der unter dem Druck eines Frauenhaushaltes steht. Ein Verweis darauf ist seine Vorstellung im Prolog: „Es beginnt mit Romeo, der zwanzig Jahre schon, immer noch bei seiner Mutter wohnt.“²⁰⁶ Alle Figuren, die seiner Familie angehören, sind Frauen (Mutter Antoinette, Amme Maresa, Cousine Claudia), die während des Stückverlaufs versuchen über sein Leben zu bestimmen. Julia hingegen lebt ausschließlich mit Männern zusammen (Vater Antonio, Onkel Bulimio, Cousin Serafin). Sie wird als trotziger Teenager charakterisiert, der sich den Bestimmungen ihres patriarchalischen Umfeldes nicht beugen will.

Wie auch bei „Der Widerspenstigen Zähmung“ vollzieht sich in der Adaption eine Geschlechterumwandlung innerhalb der Elternfiguren. Während bei Shakespeare die „Capulets“ und die „Montagues“ intakte Familien mit jeweils zwei Elternteilen bilden, sind sie bei Franzobel jeder für sich alleinerziehend. Dies gewährleistet erneut die Ausgewogenheit der Geschlechterverteilung, was in ihrer romantischen Vereinigung zum Abschluss des Stückes seinen Zweck findet. Wie im Original unterliegen die Familienoberhäupter einem lang zurückreichenden Streit, dessen Ursprung im Gegensatz zum Original ausführlich erklärt wird und dreierlei Ursprünge hat. Der Offensichtlichste ist das wirtschaftliche Konkurrenzverhältnis der Familienunternehmen, die beide im Sanitärbereich tätig sind, allerdings unterschiedliche Produkte anbieten. Romeos Familie stellt klassische Badewannenstöpsel her („Lavoir-Badewannenstöpsel aus Gummi und an einer Kette.“)²⁰⁷, während Julias Vater Produzent eines moderneren Produktes ist ([...] der integrierte Badewannenstöpsel ist meine Idee, meine Zeit: sozial, umweltfreundlich, familiengerecht, wassersparend, modern, demokratisch, liberal, weltoffen.“)²⁰⁸. Darüber hinaus beanspruchen

²⁰⁶ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkerdorf*, S. 149.

²⁰⁷ Ebd., S. 153.

²⁰⁸ Ebd. S. 160.

beide Streitparteien, Opfer eines unangenehmen Affronts gegen die eigene Person durch den jeweils Anderen geworden zu sein.

„Mutter: Unser Streit reicht lang zurück, [...] Ich weiß es noch wie heute, meine Hochzeit, Romeos Vater [...] kannte seine Frau, deshalb waren die Bassenas eingeladen. Wie allen Gästen habe ich auch ihm das Du-Wort angeboten. Und der? [...] Lehnt es ab. Vor allen Gästen hat er mich blamiert bis auf die Knochen. [...] Diese Beleidigung. Diese Infamie!“²⁰⁹

„Vater: Unser Streit reicht lang zurück, [...] meine Hochzeit, deine Mutter kannte ihren Mann. Wie allen Gästen habe ich auch ihr das Du-Wort angeboten. Und die, diese hochgestochene Zicke, lehnt es ab. Vor allen Gästen hat sie mich blamiert bis auf die Knochen.“²¹⁰

Franzobel persifliert hier die Trivialität längst vergangener Konflikte, deren Beginn, Ablauf und Ende nicht einmal mehr die Beteiligten selbst wahrheitsgemäß und logisch wiedergeben können. Die Nichtigkeit der Begründung gepaart mit dem Ausmaß ihrer Wut, wirkt auf den objektiven Beobachter lächerlich. Den dritten Streiturprung deckt Franzobel erst am Ende des Stückes auf. Wie sich durch einen Brief herausstellt, haben die jeweils anderen Elternteile beider Hauptfiguren zueinander gefunden und ihre ursprünglichen Partner verlassen, wodurch sich auf Basis von Eifersucht und verletztem Stolz die Feindschaft der beiden Familien als nachvollziehbar herausstellt. Der Brief erfüllt darüber hinaus die Funktion, die Zusammenführung der Figuren zu beschleunigen, da er bei ihrer Versöhnung mit finanzieller Entlohnung lockt. Im Gegensatz zum Original wird die Feindschaft also nicht nur überdeutlich erklärt, sie ist außerdem Quelle der Komik. Die Erläuterung der Beweggründe öffnet die Möglichkeit zu einer Aufklärung und Versöhnung, was dem positiven Ausgang des Stückes dienlich ist. Die Tatsache, dass hingegen im Original keinerlei Kommunikation zwischen den Verursachern der Feindschaft stattfindet, sondern lediglich emotionale Lakaien den Hass als indiskutablen Zustand verinnerlicht haben und ihn als Handlungsmaßstab nutzen, spricht für so stark verhärtete Fronten, dass die Katastrophe unvermeidbar wird. Während im Original verschiedene Nebenfiguren dazu genutzt werden, um den Hass zwischen den Familien zu verdeutlichen, finden sie sich bei Franzobel in den Figuren „Claudia“ und „Seraphin“ zusammengefasst. Sie übernehmen die dramatischen Funktionen der Figuren „Mercutio“, „Benvolio“, „Abraham“ und „Balthasar“ auf Seiten Romeos und

²⁰⁹ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*. S. 157f.

²¹⁰ Ebd. S. 174.

„Tybalt“, „Simon“ und „Gregorio“ auf Seiten Julias Familie und dienen so als ihre Stellvertreter.

Auffällig ist bei Franzobels „Romeo und Julia“, dass auch die Namen der Figuren verändert werden. Franzobels Bestreben ein volksnahes Stück zu erschaffen, ermöglicht es ihm sich an Elementen der Popkultur zu bedienen und Inspirationsquellen heranzuziehen, die im allgemeinen Verständnis von Personen mit demselben kulturellen und demographischen Hintergrund verankert sind. Darauf basierend erschafft er Figuren, deren Namensgebung diese bereits im Vorhinein charakterisiert und darüber hinaus meist ihren Tätigkeiten und/oder augenscheinlichen Merkmalen und Wesenszügen entspricht. Nach dem Prinzip *nomen est omen* erscheint es somit, als hätten die Figuren von Beginn an keine andere Wahl gehabt, als ihr Leben unter dem ihnen zugeschriebenen Leitsatz zu führen. Auf Grund des Machtverlusts, dem sie darüber ausgesetzt sind, werden sie automatisch der Lächerlichkeit preisgegeben. Dies ist der intensiveren Verfremdung des Originals zuträglich, indem es den Figuren einen komischen Grundcharakter verleiht. Im Streit stehen sich die Familien „De Lavoir“ (Romeos Seite) und „Bassena“ (Julias Seite) gegenüber. Die Namensgebung nimmt hier bereits auf ironische Art Bezug zum Broterwerb der Familien, die beide Produzenten von Badewannenstöpseln sind. „Lavoir“ ist ein Ausdruck aus dem Französischen und bezeichnet einen öffentlichen, überdachten Waschplatz, „Bassena“ hingegen ist ein Begriff aus dem Wienerischen für eine öffentliche Wasserstelle, meist ein im Hausflur angebrachtes Waschbecken, auf das alle Bewohner Zugriff haben.²¹¹ Interessant ist hierbei, dass die Zuordnung der Namen, trotz ihrer ähnlichen Bedeutung, nicht zufällig gewählt ist, sondern in ihrer Konnotation eine weitere Informationsebene beinhalten. Romeos Familien erhält von Franzobel den französisch stämmigen Namen „De Lavoir“, wodurch er auf den allgemeinen Eindruck zurückgreift, dass der Klang des Französischen etwas Edles, Fremdes und Besonderes verspricht, was der Selbstwahrnehmung der Figuren innerhalb dieser Familie entspricht. Die eher bodenständige Figur des Antonio Bassena hingegen erhält den Namen eines Wienerischen Phänomens und genau als solches wird auch er inszeniert. Die Paarung der Vornamen dieser Figuren „Antoinette“ und „Antonio“ lässt sie eindeutig als noch nicht zusammengeführtes Paar erscheinen, das Beruf, Schicksal, Familienkonstellation und Ziele teilt. Eine Verbindung zwischen den Klans wird also bereits durch ihre Anreden etabliert.

²¹¹ Wolfgang Teuschl: *Wiener Dialekt Lexikon*, S. 54.

Zusätzlich wird durch ihre namentliche Ähnlichkeit ihre Feindschaft ins Lächerliche gezogen, da von außen betrachtet mehr Ähnlichkeiten als Unterschiede zwischen ihnen bestehen.

Auch die leicht verbitterte und ehrgeizige Cousine „Claudia Canale“ wird vorab durch ihren Namen charakterisiert. Zum einen findet sich hier ein erneuter Verweis auf die berufliche Verbindung der Familien hin zu Wasser²¹², zum anderen birgt die Wortwahl Assoziationen mit Schmutz, Unsauberkeit und Abwasser, was auf ihre unzulängliche Persönlichkeit verweist. Darüber hinaus besteht eine phonetische Ähnlichkeit zu dem Wort „Kanaille“, was sie als schurkenhaft und von Beginn an unsympathisch charakterisiert. Eine weitere Figur, die aus dem Original übernommen wurde ist die Amme, hier „Maresa Milli Pitsch Milichmayer“ genannt, die durch ihre Namensgebung auf verschiedene Weise Bezug zur österreichischen Kultur, darüber hinaus aber auch zu ihrer Berufswahl nimmt. Ihr Vorname Maresa ist eine Anspielung auf das österreichische Vertriebsunternehmen für Milchprodukte *Maresi*, ihr Zuname Milli ist eine Anlehnung an eine kindliche Verformung des Wortes Milch, Pitschen bezeichnet in der österreichischen Mundart ein großes Gefäß und wird häufig im Zusammenhang mit Molkerei („Müchpitschn“) gebraucht²¹³. Darüber hinaus ist ihr Nachname „Milichmayer“ nicht lediglich eine Anspielung auf ihren Beruf, sondern auch eine Referenz zur österreichischen Schauspielerin Birgit Minichmayr, die hauptsächlich mit immenser Weiblichkeit in Verbindung gebracht wird. Diese Namenswahl ist somit zum einen ein Verweis auf die lustvollen und sexuellen Züge der Figur, die in ihrem Gesangssolo zum Ausdruck gebracht werden²¹⁴, zum anderen birgt es zweierlei Quellen der Komik, da ihre weibliche Sexualität im harten Kontrast zu ihrem mütterlichen Beruf steht und darüber hinaus die Möglichkeit besteht, die Rolle mit einer Person zu besetzen, die den Assoziationen des Publikums im Verbindung mit diesem Namen rein äußerlich nicht gerecht wird. Ihre Rollenfunktion in der Adaption deckt sich mit denen des Originals, indem sie einerseits eine Quelle der Komik darstellt, andererseits die Handlung aufgrund ihrer Partizipation am Plan der Liebenden vorantreibt.

Auch auf Seiten der Bassenas wählt Franzobel Namen, die die Unausweichlichkeit ihres Schicksals beschreiben, unter anderem Julias Onkel „Bulimio Gottlieb Gottfried Gotthilf Theofrast Amadeus Beichtl“. Sein Name stellt auf der einen Seite die ultimative Hyperbel und

²¹² *Canale* entspricht dem Italienischen für „Kanal“.

²¹³ Wolfgang Teuschl: *Wiener Dialekt Lexikon*, S. 221.

²¹⁴ Vgl. Kap. 4.3.2: Musik als Stilmittel - Verwendung und Wirkungsabsicht.

auf der anderen Seite die größte Scheinheiligkeit dar, ist Bulimio doch ein zwielichtiger Charakter, von unterdrückter Sexualität gebeutelt, egoistisch, verbittert und lediglich an seinen eigenen Zielen interessiert. Er findet sein Pendant im Original in „Bruder Lorenzo“ und „Bruder Markus“, ist jedoch nicht wie diese Unterstützer der Hauptfiguren, sondern stattdessen bemüht, das Liebespaar in die Katastrophe zu führen. In Shakespeares Version ist Bruder Lorenzo Drahtzieher, Mitwisser und Organisator des Fluchtplans, was in Franzobels Werk erhalten bleibt, allerdings will Bulimio den jungen Liebenden nicht helfen, sondern missgönnt ihnen ihr Glück. Der unglückliche Unfalltod Romeos und Julias ist in Franzobels Komödie also der beabsichtigte Ausgang des Planinitiators.

5.2.2 Handlungsabläufe

Trotz des ursprünglichen Genres der Tragödie bleiben in Franzobels Adaption alle handlungstragenden Schlüsselszenen des Originals erhalten. Der Prolog entspricht der inhaltlichen Exposition und beinhaltet bei beiden Stückversionen die Vorstellung der Familien und die Etablierung ihrer Feindschaft zur Aufklärung des Konfliktpotentials für das Publikum. Auch die erste Begegnung Romeo und Julias auf dem Maskenball der Capulets/Bassenas bleibt erhalten und ist der Beginn ihrer heimlichen Romanze. Der Konflikt der Familien gipfelt bei beiden Stücken im Kampf der den Streit vertretenden Figuren Tybalt/Serafin und Mercutio/Claudia, die hier ihren Tod finden. Tybalt/Serafin stirbt aus Rache für die Ermordung an Mercutio/Claudia durch Romeos Hand. Dies ist Auslöser der Notwendigkeit des Fluchtplans der Liebenden, der wiederum ihren Schein- und dann tatsächlichen Tod zur Folge hat. Wie im Original erreicht Romeo die Nachricht über den Plan, der Julias Betäubung involviert und so ihre spätere Flucht ermöglichen soll, nicht. Der Ablauf des Missverständnisses deckt sich ebenfalls mit Shakespeares Vorlage. Julia nimmt ein Mittel, der ihren Scheintod bewirkt, Romeo findet sie leblos vor und vergiftet sich vor Trauer selbst. Daraufhin erwacht Julia aus ihrem Schlaf und erkennt, dass der Plan fehlgeschlagen ist, woraufhin sie sich erdolcht. Franzobel lässt die Figuren diese tragischen Momente durchlaufen und trivialisiert den damit verbundenen Schmerz nicht. Er fügt dem Moment allerdings insofern komische Aspekte bei, indem er die Figuren der Situation nicht angemessene Aussagen treffen lässt. So brauchen beide Figuren eine lange Zeit, bis sie den Tod des anderen bemerken und darauf reagieren. Romeo tanzt mit dem leblosen Körper der

(schein-)toten Julia zu seinem Solosong „Sei mei G‘länder“²¹⁵ und Julia bettelt Romeo an, sich ihr hinzugeben, bevor sie ihn nach einem langen Monolog berührt und seinen Tod feststellt. Darüber hinaus legt Franzobel den Figuren makabre Vergleiche für die Leblosigkeit ihres Gegenübers in den Mund. Romeo bezeichnet Julias toten Körper mit einem „platt gefahrenen Igel“²¹⁶ und Julia den seinen als „kalt wie ein Putzfezn. Leblos, wie Schimmel auf einem Speiserest.“²¹⁷

Auch die Todesart Julias dient der komischen Verfremdung des Selbstmordes. Sie ersticht sich mit einem Korkenzieher, was in der Inszenierung mit ihrer Nachahmung des quietschenden Geräuschs beim entkorken einer Weinflasche untermalt wird. Franzobel behält hier die tragischen Momente also bei, zieht sie jedoch durch inadäquate Referenzen ins Lächerliche. Somit können Tragik und Komik neben- und ineinander existieren.

5.3 Aneignung und Verfremdung des Originaltextes

Die Sprache, die Franzobel seinen Figuren in den Mund legt, dient als Bindeglied zwischen den Konzeptbausteinen aus Traditionstreue und moderner Adaption. Der Text des Stückes wird vollständig verändert, Franzobel greift jedoch die berühmtesten Passagen seiner Vorlage auf und macht sie sich zu Eigen. So hat er drei verschiedene Methoden, sich nicht nur inhaltlich sondern konkret literarisch auf Shakespeare zu beziehen. Zum einen lässt der seine Figuren diesen direkt zitieren. Das prägnanteste Beispiel findet sich in „Der Widerspenstigen Zähmung“, in der Petruchio im Prolog den Abschlussmonolog Katharinas aus dem Original rezitiert. Das Ziel und Ergebnis des ursprünglichen Stückverlaufs, Katharinas Zähmung, die in ihrer Rede über die notwendige Sanftmütigkeit einer Frau Ausdruck findet, wird hier an den Beginn der Erzählung gestellt und ist Inhalt ihrer Rahmenhandlung. Dadurch verweist Franzobel auf die in der Binnenhandlung dargestellten Probleme zwischen Mann und Frau und kritisiert gleichermaßen die unzeitgemäßen Ansprüche, die in dieser Passage an die Pflichten der Weiblichkeit gestellt werden.

²¹⁵ s. Videoaufzeichnung „Romeo und Julia“, Min.: 1:29:50.

²¹⁶ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 203.

²¹⁷ Ebd. S. 204.

„Wie hat der Kaiser William Willi Shakespeare geschrieben?: [...] Ein zornig Weib ist gleich getrübtter Quelle, unrein und sumpfig, widrig, ohne Schönheit; und ist sie so, wird keiner, keiner, noch so dürstig, sie würdigen, ein Tröpferl draus zu kosten. Drum höre Weib: Gegen dein Ehegespons hast du ka Chance, er ist dein Herr, dein Verwalter, äh Erhalter, dein Licht, dein Fürst, dein Haupt und überhaupt: Hörst du das? Er sorgt für dich und deinen Unterhalt, gibt seinem Leib mühseliger Arbeit preis zu Land, zu Meer und weiß der Teufel wo, wacht Nächte bei Sturm und Tag bei Schnaps und Bier in kalten Spelunken und unwirtlichen Schenken, um sei Ruh zu haben, während du im Hause warm und sicher dich anstrengst beim Erröten und fordert zum Ersatz nicht andern Lohn als Liebe. Liebe, a freundliches G’schau und Gehorsam.“²¹⁸

Petruchio macht durch die Erwähnung Shakespeares kenntlich, dass er diesen hier zu zitieren versucht. Das Publikum ist also nicht gefordert, die Textstelle selbstständig mit dem Original in Bezug zu setzen, sondern wird explizit auf den Arbeitsschritt der Adaption hingewiesen. Tatsächlich ist der Monolog nicht vollständig mit dem Katharinas deckungsgleich. Er ist zum einen dialektal geprägt, also sprachlich verändert, und zum anderen durch den Perspektivenwechsel nicht als Selbsterkenntnis, sondern als Diktat an die Frau zu verstehen, was einer Umformung der Wirkungsabsicht entspricht. Im Original heißt es:

„Ein zornig Weib ist gleich getrübtter Quelle Unrein und sumpfig, widrig, ohne Schönheit: Und ist sie so, wird keiner, noch so durstig, Sie würd’gen, einen Tropfen draus zu schlürfen. Dein Ehemann ist dein Herr, ist dein Erhalter, dein Licht, dein Haupt, dein Fürst, er sorgt für dich und deinen Unterhalt, gibt seinen Leib Mühsel’ger Arbeit preis zu Land und Meer, Wacht Nächte durch in Sturm und Tag‘ in Kälte, Wenn du im Hause warm und sicher ruhst; Und fordert zum Ersatz nicht andern Lohn, als Liebe, freundlich Blicken und Gehorsam.“²¹⁹

Die zweite Möglichkeit, mit der Franzobel Textpassagen des Originals aufgreift, besteht in ihrer Umwandlung des Sprachgebrauchs, bei Einhaltung des Inhalts. Er schreibt Shakespeares Originaltext (bzw. seine Übersetzung) in eine Form um, die dem Sprachgebrauch eines heutigen Publikums eher entsprechen, um sie einerseits besser verständlich zu machen und andererseits um über einen natürlich erscheinenden Wortlaut die Authentizität der Charaktere zu gewährleisten. Im übertragenden Sinne lassen sich diese Stellen mit ihren berühmten Vorlagen assoziieren und steigern so den inhaltlichen Wiedererkennungswert. In der Szene, in welcher sich Romeo und Julia die Treue schwören, wird dies besonders deutlich. So heißt es im Original,

²¹⁸ s. Videoaufzeichnung *Der Widerspenstigen Zähmung*, Min.: 02:40.

²¹⁹ William Shakespeare: *Der Widerspenstigen Zähmung*, S. 115f.

„Julia: Oh Romeo! Warum denn Romeo? Verleugne deinen Vater, deinen Namen! Willst du das nicht, schwör dich zu meinem Liebsten, Und ich bin länger keine Capulet! [...]

Romeo: [...] Nenn Liebster mich, so bin ich neu getauft Und will hinfort nicht Romeo mehr sein.“²²⁰

und in der Adaption hingegen:

„Romeo: [...] ich lege meinen Namen ab. Was brauch ich das Lavoir, kann ich nur glücklich sein mit dir.

Julia: Und ich schmeiß weg meine Bassena. Leugne meinen Vater, lege seinen Namen ab, nimm den Namen an von seinem Feind, will auch sein eine narrisch Lavoirische. Will immer sein bei dir, mein Romu.“²²¹.

Franzobel behält den poetischen Sprachgebrauch bei, erweitert jedoch den Originaltext, indem auf die Intention und Konsequenz des Gesagten verweist. Darüber hinaus vereinfacht und verkürzt er die Konversation. Julias Aufforderung:

„O schwöre nicht beim Mond, dem wandelbaren, der immerfort in seiner Scheibe wechselt, damit nicht wandelbar dein Lieben sei. [...] Lass es ganz. Doch willst du, schwör bei deinem edlen Selbst, dem Götterbilde meiner Anbetung.“²²²

wird in der Adaption zu:

„Schwör nicht beim Mond, der ist so wandelbar, mal ist er groß und klar, dann wieder versteckt. Wenn du mich wirklich liebst, schwör bei dir selbst.“²²³.

Als dritte Möglichkeit, um auf das Original zu verweisen, ist die Franzobels Arbeit mit dem Sprachmaterial an sich. Dabei tritt die ursprüngliche Bedeutung und Aussage des Shakespeare'schen Textes in den Hintergrund und ihre Klanghaftigkeit wird stattdessen betont. Im Original versucht Julia Romeo nach ihrer Liebesnacht davon zu überzeugen, sie noch nicht zu verlassen, indem sie sagt:

„Willst du schon gehn? Der Tag ist ja noch fern. Es war die Nachtigall und nicht die Lerche, Die eben erst dein banges Ohr durchdrang; [...].“²²⁴

²²⁰ William Shakespeare: *Romeo und Julia*, S. 33f.

²²¹ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 170.

²²² William Shakespeare: *Romeo und Julia*, S. 36.

²²³ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 177.

²²⁴ William Shakespeare: *Romeo und Julia*, S. 71.

Franzobel greift diese berühmte Passage auf und verwandelt sie so, dass zum Abschluss nur mehr eine phonetische Ähnlichkeit zum Original bestehen bleibt. Das Homonym Lerche/Lärche in Paarung mit dem Reim Nachtigall/Ach egal bildet hier einen vollständig erneuerten Sinn.

„Julia: Willst du schon gehen. Das Licht ist nicht das Tageslicht, es ist ein Verweile-noch, ein Bleib-noch-da, [...] ein Einmal-noch-Fiebermessen-Licht. [...]

Romeo: Wir haben die ganze Nacht nichts anderes getan als Fiebermessen. Selbst das Kirschenholz des Bettes ist weichgeklopft.

Julia: Das ist Lärche.

Romeo: Ach egal.“

Man kann davon ausgehen, dass ein gebildetes Theaterpublikum aufgrund der vielfachen Bearbeitung von Shakespeares Werken mit diesen spezifischen Textstellen vertraut ist. Diese Annahme lässt sich nicht auf jeden Besucher ausweiten, aber entspricht der Erwartung an den modernen Theatergänger. Bei Romeo und Julia, Shakespeares wohl bekanntestem Stück, ist die konkrete Bezugnahme auf die Originalautorschaft nicht notwendig, hier ist der Zuschauer eigenständig dazu in der Lage, den Text mit seiner Vorlage in Verbindung zu setzen. Er erkennt die Differenz zwischen Original und Adaption und ist somit in der Lage, diese als komisch wahrzunehmen. Bei „Der Widerspenstigen Zähmung“ hingegen kann Franzobel seinem Publikum dieses Wissen nicht zutrauen und legt daher die Aneignung offen. Der Zuschauer muss hier nur mehr selbstständig die Erkenntnis erlangen, dass es sich bei der Passage nicht um ein vollständig akkurates Zitat handelt, um über die Verfremdung lachen zu können.

Wie sich an den ausgewählten Textstellen zeigt, bietet Franzobel dem Publikum die Möglichkeit, das Original hinter der Adaption zu erkennen und sich über seine Kenntnis zu freuen. Der Zuschauer erlangt durch die Transformation des ursprünglichen Textes einen Zugang zu einer ihm entsprechenden Verständnisebene. Er entdeckt hier Shakespeare und kann ihn somit als Bestandteil seiner Bildung und Kultur selbst in Besitz nehmen. Roland Weidle fasst Shakespeares generationsübergreifende Wirkung als Maßstab literarischer Qualität und somit erlangenswerte Kenntnis wie folgt zusammen:

„Dadurch, dass das elisabetanische Publikum in ganz bestimmten sozialen Schichten verortet wird, soll Shakespeare selbst verortet werden - und zwar nicht nur als historische Persönlichkeit, sondern viel mehr noch als Symbolfigur weit späterer

Gesellschaften- Wer zur selben Schicht wie Shakespeares Publikum gehört, hat eine Art ursprüngliches Anrecht auf ihn - und das auch noch fast 400 Jahre später.“²²⁵

Die Aneignung lässt sich hier als eine Hommage an Shakespeare werten, die zugleich der Modernisierung dient, über die das Publikum einen Bezug zum Original finden kann. Gleichzeitig ist es auch eine Persiflage Shakespeares Schreibstils, indem auf den Bedarf nach einer Umwandlung zur Erhaltung der Nachvollziehbarkeit hingewiesen wird. Franzobel entmachtet hier das Erbe des Shakespeare'schen Textes durch seine Verzerrung und ehrt es zugleich durch seine Bezugnahme.

5.4 Die Erweiterung des Stückinhaltes

Die drastischste Veränderung, die Franzobel an den Inhalten der Originalstücke vornimmt, ist ihre Erweiterung. Beide Werke werden in einer Art Epilog an der Stelle weitergeführt, an der sie bei Shakespeare enden, wodurch eine zusammenfassende Betrachtung des vorherigen Handlungsverlaufs und die Aufhebung tragischer Elemente ermöglicht werden. So werden bei „Romeo und Julia“ die Liebenden wieder zum Leben erweckt und die zuvor verfeindeten Familien paarweise zusammengeführt. Die Eltern gestehen einander ihre langjährige, unterdrückte Zuneigung und sogar dem Antagonisten, Bulimio, wird die Option auf Glück gewährt.

„Amme: Ich glaub, das gibt a Doppelhochzeit - mit mir als Brautjungfer.

Bulimio: Und ich werds trauen, wenn man mich lässt. Und wenn dir das da oben nicht passt, tret ich aus der Kirche aus und werd Esoteriker.

Amme: Bulimio!“²²⁶

Die Weiterführung der Erzählung definiert also den Punkt, an dem der Genrewechsel vollzogen wird. Das Stück wird hier abseits der sprachlichen Verzerrung endgültig von einer Tragödie in eine Komödie verwandelt, indem die Konsequenzen der Handlung aufgelöst und in einem *Happy End* für alle Beteiligten ihre tragische Wirkung verlieren.

²²⁵ Roland Weidle: *Shakespeares dramatische Perspektive - die theatrale Grammatik Erving Goffmanns als Modell strategischer Interaktion in den Komödien und Historien*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 2002, S. 237.

²²⁶ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 212.

Auch bei „Der Widerspenstigen Zähmung“ findet sich eine inhaltliche Erweiterung. Im Original endet die Handlung mit der Bezwingung Katharinas durch Petruchio und dem Monolog über ihre Läuterung. Auch Lucentio und Hortensio finden jeweils eine Partnerin. Die gezähmte Katharina entpuppt sich jedoch anhand eines Tests über den Gehorsam der Frauen als die Ergebenste, wodurch Bianca und die Witwe ihren Männern als weniger begehrenswert erscheinen. Bei Shakespeare verläuft die Erkenntnis weiterhin auf einer spielerischen Ebene. Die zuvor so von ihren Angebeteten überzeugten Männer müssen einsehen, dass sie eine oberflächliche Wahl getroffen haben und wirken dadurch lächerlich, wohingegen Petruchio und Katharina Gewährleister des glücklichen Ausganges sind. Bei Franzobel hingegen resümieren die Figuren nach ihrer Zusammenführung ihr eigenes Schicksal und werfen einen kritischen Blick auf die romantisierte Vorstellung von Liebe.

„Trania: Und wie gefällt dir nun mein Luc?

Bianca: Er ist hübsch, doch er hat schlechte Zähne. Lückrig. [...] Und er macht Geräusche nach dem Essen.

Trania: Mir hätt das nichts gemacht.

Luc: Wie sie ihre Nase hochzieht, wie sie ihre Lippen leckt. Deppert. Wie sie schaut, wie sie geht. [...] Mir ekelt vor ihrem Schnäuztuch, ihren Ohrenstäbchen, dem Klodeckel, wenn sie darauf gesessen ist. Aber sie ist fesch. Ich wollt sie haben und ich hab sie gekriegt.

Trania: Mich hättest auch haben können.

Luc: Das wär keine Kunst gewesen.

Trania: Ich hätte ihn geliebt, so wie er ist.

Hortensio: Es soll niemand überbleiben, auch wir zwei nicht.

Trania: Aber eins sag ich dir, wenn du dir eine ideale Frau züchten willst, bist du bei mir falsch. [...]

Gremio: Ich bin schon ganz heimlich postpräilluminert. Prost.

Battista: Sie werden mir immer unheimlicher. Aber Sie haben soviel Geld, da haben Sie es gar nicht notwendig, sympathisch zu sein. [...]

Bianca: Man he-Iratet halt, we-Il es so üblich ist. [Anm. d. Verf.: Die Trennung der Silbe „e-I“ etabliert sich innerhalb des Stücks als Anzeichen für Biancas Unverstand.]

Battista: Man denkt halt an später, man will nicht allein sein. [...]

Alle Drei [Anm. d. Verf.: Trania, Battista, Bianca]: Mit Romantik hat das nichts zu tun. Liebe gibt es höchstens im Theater.“²²⁷

Zwar steht hier noch immer das Genre der Komödie im Vordergrund, die Darstellung der scheinbar wahllosen Zusammenführung der Figuren aus den falschen Gründen offenbart jedoch kritische Ansätze. Dies lässt sich als eine Offenlegung der Lächerlichkeit des zwanghaft positiven Ausganges werten, wodurch sowohl Shakespeares Vorlage, das Diktat

²²⁷ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 140ff.

des *Happy Ends* innerhalb der Lokalposse und dadurch auch das Konzept des Wiener Lustspielhauses in Frage gestellt wird. Franzobel verweist in dieser Textpassage direkt auf die Bedingungen des Theaterraumes, die sich mit einer gelebten Realität als nicht vergleichbar erweisen. Gleichzeitig wird hierdurch auch das Publikum kritisiert, das durch die Figuren stellvertretend dargestellt werden soll, indem er über ihre Schicksale und die Erkenntnisse zum einen die überhöhten Ansprüche an Beziehungen beanstandet, als auch die Oberflächlichkeit liebloser Zweckbeziehungen.

Auffällig ist hier, dass jenes Stück, was in der Vorlage dem Genre der Tragödie angehört, hier einen vollständig positiven Ausgang findet und demnach die Transformation in eine Komödie lückenlos vollzieht. Alle Figuren finden ein glückliches Ende und kommunizieren ihre Läuterung, was in der Abschlussnummer „A Wiener“ seinen Höhepunkt findet. Die Figuren geloben hier ihre Besserung, wodurch die tragischen Elemente eine Sinnhaftigkeit erhalten.

„[...] Sei offen, tolerant, das ist das Wahre. Sei a guter Mensch und schwöre schwöre, Kehr nur noch vor deiner eigenen Türe Und liebe alle Menschen, Vögel, Tiere, Vergiss dein Egoismus, sei net grantig, zwieder. Nie wieder, nie wieder, nie wieder. Das Gutsein soll um so vül besser sein. [...] Knie nieder vor Amore. Jo Jo, denn Gott bewohre, Uns vor allem Streit und Zore-s. [...].“²²⁸

„Der Widerspenstigen Zähmung“ hingegen, welches ursprünglich keine tragischen Elemente aufweist, erhält in seinem Nachsatz einen zwar immer noch komischen, jedoch bitteren und kritischen Beigeschmack. Die Weiterführung und Bewertung der Handlung zeigt das, was nach dem Happy End geschehen kann und lässt das Stück zu einer dramatischen Idylle werden. Die Tragödie wird bei Franzobel also zu einer Komödie, die ursprüngliche Komödie entwickelt sich zu einer Komödie mit tragischen Aspekten.

²²⁸ Franzobel: *Romeo und Julia in Purkersdorf*, S. 212f.

6. Conclusio

6.1 Das Lachen in der Kritik

Es hat sich gezeigt, dass das Wiener Lustspielhaus ein modernes Volkstheater ist, das sich der Präsentation zeitgenössischer Komödien in einem wienerischen Kontext unter Bearbeitung bereits bestehender Volkstheaterinhalte verpflichtet. In diesem Zusammenhang wurde untersucht, inwieweit die Aktualisierung der Vorlagen innerhalb der Adaption unumgänglich ist, um die Komik für ein heutiges Publikum zu gewährleisten. Die bewusst eingesetzte Komik ist hier als ein Mechanismus zu verstehen, der durch seine Betrachtung durch einen Zuschauer die geistige Reaktion der Belustigung und in weiterer Folge den körperlichen Affekt des Lachens auslösen soll. Die Rezeption des Komischen ist demnach nicht sein Höhepunkt, sondern der notwendige Zwischenschritt zwischen seinem Vorkommen und der darauf folgenden Reaktion. Das Lachen lässt sich in zwei Ausprägungen unterteilen. Zum einen ist es Ausdruck von generell positiven Empfindungen²²⁹ und somit nicht zwangsläufig an das Komische gebunden, zum anderen kann es sich als „Verlachen“ etablieren, also als Ausdruck der Überlegenheit gegenüber dem verlachten Objekt der Komik. Thomas Hobbes erklärt diesen Umstand folgendermaßen:

„Am meisten lachen jene, deren Selbstgefühl sich weniger auf eigene Leistung als vielmehr auf die Wahrnehmung fremder Fehler gründet.“²³⁰

Jean Paul fasst die Zweiteilung des Lachens in seiner Ursächlichkeit wie folgt zusammen.

„*Verlachen*, d.h. moralischer Unwille, verträgt sich [...] mit der Dauer der erhabenen Empfindung; aber nie das *Lachen*.“²³¹

Indem er das Verlachen anderer als Ausdruck eines „gewissen Hochmut[s]“²³² bezeichnet, leitet Charles Baudelaire eine Kritik an der komischen Wahrnehmung ein. In seinem Verständnis ist das Lachen eine Folge von Unverstand, da die ernste Weisheit das Komische scheut, aus Angst davor, selbst Objekt der Belustigung zu sein.

²²⁹ Francis Hutcheson bezeichnet das Lachen als „erfreuliche Erregung des Geistes“. Vgl: Helmut Bachmaier: *Texte zur Theorie der Komik*, S. 22.

²³⁰ Thomas Hobbes: Vom Menschen (De homine), in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S. 17.

²³¹ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S. 29.

²³² Charles Baudelaire: Vom Wesen des Lachens, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S. 68.

„[...] vor dem Auge der Allwissenheit und der Allmacht hat das Komische keinen Bestand. [...] so folgte daraus, daß das Lachen gemeinhin der Anteil der Narren ist, und daß es stets mehr oder minder Unwissenheit und Schwachheit voraussetzt.“²³³

Indem die Wahrnehmung des Komischen und die Reaktion des Lachens in der Dummheit verortet wird, lässt sich der Umstand erklären, dass die Volkskomödie stets der Kritik der Trivialität ausgesetzt war. Über die Jahrhunderte hinweg musste sie sich den Vorwurf einer niederen Unterhaltungsform gefallen lassen, dem ein bildender Kunstanspruch abgesprochen wird. Jürgen Hein fasst diesen Umstand als Abwertung seiner „Tendenz zum ‘niederen Stil‘“, zusammen und kritisiert die „[...] teils verklärende[n], teils abwertende[n] Urteile ohne tieferes Bemühen um Textkenntnis und Analyse der Wirkungsbedingungen.“²³⁴ Er schätzt die pejorative Sicht auf die Wiener Volkskomödie nicht nur als eine ungerechtfertigte, veraltete Forschungslage ein, sondern verweist auch auf die aktuelle Wahrnehmung durch ein intellektuelles Bildungsbürgertum.

„Volkstheater und Volksstück erscheinen heute unter wenigstens drei Aspekten: als bloße triviale Unterhaltung für die Massen, als Rezeptionsform der Gattung Komödie oder als sozialkritisches Drama.“²³⁵

Indem das Volkstheater in seiner Arbeitsweise und seinen Darstellungstraditionen kritisiert wird, wird gleichzeitig auch sein Publikum angegriffen, das nach den gebotenen Inhalten verlangt, diese konsumiert und durch ihr Lachen positiv beurteilt. Das Publikum mit seinem Bedürfnis nach Unterhaltung wird in dieser Sichtweise als Ursache des negativ skizzierten Volkstheaters betrachtet. Bettina Boecker beschreibt die Haltung den Zuschauer für seine konsumierten Inhalte zur Verantwortung zu ziehen, anhand der kritischen Publikumsbetrachtung Alexander Popes.

„Genauso, wie die in den elisabethanischen Theatern versammelten unteren Bevölkerungsschichten für Shakespeares Normverstöße verantwortlich gemacht werden, ist für Pope auch der desolate Zustand der Bühne seiner Gegenwart darauf zurückzuführen, dass dort dem Geschmack des niedrigen Volkes („the taste of the

²³³ Charles Baudelaire: Vom Wesen des Lachens, in: *Texte zur Theorie der Komik*, hg. v. Helmut Bachmaier, S. 66.

²³⁴ Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S. 6f.

²³⁵ Ebd. S. 5.

rabble“) entsprochen wird. Der verderbliche Einfluss dieser sozialen Schichten wird als historisch konstantes Phänomen dargestellt.“²³⁶

Der Zuschauer hat in dieser Betrachtung nicht nur die Funktion des Adressaten, sondern wird zum Miterzeuger der Kunstgattung, die ihn darzustellen sucht. Unabhängig davon, ob der Vorwurf der Trivialität sich als gerechtfertigt erweisen mag, ist für den vorliegenden Zusammenhang entscheidend, dass auf eine Wechselbeziehung zwischen Volkskomödie und Publikum aufmerksam gemacht wird, die von gegenseitiger Beeinflussung und Abhängigkeit geprägt ist. Das Publikum liefert der Volkskomödie zunächst ihre Inhalte, konsumiert diese, und zeigt im besten Falle die erwünschte Reaktion des Lachens als Zeichen der Zustimmung, wodurch es ihr wiederum einen Wahrheitsanspruch und Bedeutung verleiht.

6.2. Über Geschmack lässt sich (nicht) streiten - Komik im Wandel der Zeit

Die Umformung einer literarischen Vorlage entspricht der Anpassung an seinen jeweiligen Adressaten. Um diesem gerecht werden zu können, sind die Themen, die in der Volkskomödie behandelt werden, einem steten Wandel unterworfen, der mit der zeitlichen und lokalen Abhängigkeit von kulturellen Zusammenhängen, Sehgewohnheiten und daraus resultierendem Geschmack zusammenhängt. Das Funktionieren von Komik ist ebenfalls ein Faktor, der an Zeit und Ort seiner Entstehung geknüpft ist, „[d]enn der Geschmack ist in verschiedenen Zeiten verschieden und noch nicht ausgemacht, wo der wahre Geschmack existiert.“²³⁷

Es ist also entscheidend festzuhalten, dass die bloße Intention der Komikerzeugung nicht automatisch die gewünschte Reaktion der Belustigung hervorruft, denn trotz der Zugehörigkeit zu einem „Volk“, ist nicht sicher gestellt, dass dieses flächendeckend die gleiche Auffassung von Geschmack teilt. Es lässt sich festhalten: nicht jeder lacht über dieselben Dinge.

Zuvor wurde verdeutlicht, dass ein Objekt der Betrachtung in dem Moment lächerlich wird, indem der Beobachter bei seinem Gegenüber plötzlich eine harmlose Normabweichung und somit einen Widerspruch feststellt. Bei identischer Herkunft existiert zwar eine gemeinsame Grundvorstellung von dem, was einer Norm entspricht, aufgrund der menschlichen

²³⁶ Bettina Boecker: *Shakespeares elisabethanisches Publikum - Formen und Funktionen einer Fiktion der Shakespearekritik und -forschung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006, S. 33.

²³⁷ Carl Glossy: *Die Geschichte der Wiener Theaterzensur*, Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, VII. Jahrgang, Wien, 1896, S. 63.

Individualität kann die Empfindung der Intensität der Abweichung von eben jener Norm jedoch stark variieren. Das Individuum weiß demnach zwar um das optionale komische Potenzial, das im Widerspruch ankert, weil es Teil der die Maßstäbe festsetzenden Gesellschaft ist, erlebt dieses aber nicht zwangsläufig. Das Wiener Lustspielhaus bedient eine Komik, die sich jedoch über den Individualitätsgedanken hinwegzusetzen versucht, indem sie eine generalisierte, typisierte Vorstellung von der Welt anspricht, in der Hoffnung, damit die Ansichten seines Publikums widerzuspiegeln und möglichst weitreichend seinen Geschmack zu treffen. Um dies zu erreichen, spricht es mit seinen inhaltlichen Bezügen das Kollektivwissen der Zuschauer an, um darüber auch an ihren Humor zu appellieren.

Adi Hirschal erdachte in diesem Zusammenhang den Begriff des „Poptheaters“, einer grellen, positiven, unterhaltenden Darstellungsform, die das Leben in einer modernen Welt skizziert. Dort soll nicht nur das Leben gespielt werden, sondern auch ums Leben gespielt werden.

„Wir unterhalten gegen Unterhalt. [...] Es braucht die Lust am Nachahmen und die Fähigkeit der Reproduktion. Es braucht Innenschau und zugleich den Blick des Jägers. [...] Wie sonst könnten wir spielen? Womit sonst könnten wir spielen? [...] wenn dann einer tatsächlich zum Spieler geworden ist, wenn er tatsächlich sein ganzes Leben aufs Spiel gesetzt hat, dann kann er zum Magier werden, der die Herzen zu verzaubern vermag.“²³⁸

Das „Poptheater“ lässt sich als Bestandteil der „Popkultur“ auffassen, die in ihrer Begrifflichkeit sowohl im Feuilleton, als auch im wissenschaftlichen Diskurs aufscheint. Entscheidend ist hier, dass es sich um kulturelle Ausformungen handelt, die dem Namen entsprechend „populär“, also sowohl bekannt, als auch beliebt sind. Hirschal versucht also mit dieser Bezeichnung die Relevanz seines Hauses zu betonen. Ursprünglich bezeichnet der Begriff *populus* wiederum „das Volk; die Menge“²³⁹, wodurch ein „Poptheater“ rückwirkend im engen Bezug zu volkstümlichen und eine breite Masse ansprechenden Darstellungstraditionen stehen muss. So bildet es zwar nicht die Realität ab, aber eine Sicht auf die Realität.

²³⁸ Wiener Lustspielhaus, Verein zur Förderung musikalischer und darstellender Künste, Redaktion: Gärtner, Daniela, Programmheft zu: *Othello - Ein Schlechter in Hernals*, Wien, 2014, S. 11.

²³⁹ J.M. Stowasser / M. Petschenig / F. Skutsch: *Der kleine Stowasser*, S. 348.

„Wenngleich zwischen Wirklichkeit und Literatur kein Verhältnis 1:1 besteht, wäre es doch verfehlt zu meinen, die Literatur, die mit Mitteln der Fiktionsbildung operiert, hätte mit der Wirklichkeit nichts zu tun.“²⁴⁰

So wie in der Volksbühne tradierte Theaterstücke adaptiert und im Zuge dessen modernisiert werden, so aktualisiert sich im Wiener Lustspielhaus auch das traditionelle Volkstheater zum Poptheater.

6.3 Kritik im und am Wiener Lustspielhaus

Innerhalb der Komödien des Wiener Lustspielhauses wird dem Publikum sowohl ein Einblick auf vergangene Darstellungskonventionen und Spielinhalte gewährt, als auch ein Blick auf seine eigene Gesellschaft geworfen. Über die Parodie wird hier Kritik am Zuschauer und den verschiedenen Bestandteilen seiner Realität geübt. Die Akzeptanz dieses Umstandes wird ihm dadurch erleichtert, dass er über das Dargestellte und somit über sich selbst Lachen darf. Dies lässt sich insofern als demokratischer Prozess verstehen, als dass das Publikum den Schritt des Verstehens und der Selbsterkenntnis eigenständig gehen muss. Die Freude, die er darüber erfährt, zeichnet die Komödie als idealen Vermittler volkstümlicher Themen und Probleme aus.

Innerhalb der Wahl des Überbegriffs „Volkstheater“ ist hier jedoch zu beanstanden, dass das Lustspielhaus aufgrund seines dialektalen Sprachgebrauchs und seiner ortsbezogenen Referenzen nie der Ganzheitlichkeit eines Volkes gerecht werden kann. Durch die spezielle Adressierung schließt es alle aus, die sich nicht innerhalb der benötigten Verständnisebene der Rezeption befinden.

„Parodieren heißt aber auch beim Publikum vorauszusetzen, daß es den parodierten Vorwurf kennt. Sonst ist die Parodie sinnlos.“²⁴¹

Innerhalb der Parodien Franzobels findet sich die Problematik, dass die Kritik, die über die Komik vollzogen werden soll, nicht direkt erläutert wird, sondern der Zuschauer zunächst den Schritt der Erkenntnis vollziehen muss. Die Aussagen, die von den klischeehaft inszenierten Figuren getätigt werden, müssen als Teil ihrer Rolle begriffen werden, die darauf abzielt,

²⁴⁰ Reutner, Rochard, *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy*, S. 22.

²⁴¹ Roger Bauer: Das Wiener Volkstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Noch nicht und (oder) doch schon Literatur, in: *Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Hein, S. 35.

Sinnbild eines Stereotyps zu sein. Sie prangern die Missverhältnisse der Gesellschaft nicht offen an, sondern verkörpern diese. Wenn also eine Figur beispielsweise sexistische, rassistische oder homophobe Äußerungen tätigt, besteht der Zweck nicht in der Bemerkung an sich, sondern ihrer indirekten kritischen Betrachtung. Das Publikum ist beauftragt, den Unterschied zwischen dem Inhalt des Gesagten und seiner Aussageabsicht zu erkennen. Ob dieser innere Vorgang tatsächlich stattfindet, ist aufgrund der beabsichtigten Reaktion des Lachens nicht erkennbar. Es ist nicht ersichtlich, ob sich das Lachen als unreflektierte Zustimmung zum Dargestellten vollzieht oder, ob es die Reaktion auf seine Verurteilung, also ein „Verlachen“ ist. Die Adaptionen sind also insofern als kritische Volkskomödien zu verstehen, als dass das Publikum seinen Inhalt kritisch betrachten muss.

Das Wiener Lustspielhaus versucht im Zuge der Adaption sowohl negative als auch positive Aspekte einer heutigen Bevölkerung darzustellen. Tragik und Komik liegen nebeneinander, sind verstrickt und bedingen sich gegenseitig, wodurch die Dualität der menschlichen Seele kenntlich gemacht werden soll. Als Spiegel einer generalisierten Welt ist es bemüht, das Individuum zwar nicht abzubilden, aber es dennoch anzusprechen. Es hat nicht den Anspruch, eine gesellschaftliche Realität in seiner Gänze darzustellen, sondern will Anlehnung und Quelle der Inspiration sein. Im Zuge der konsequent etablierten Komik vollzieht es die Aneignung seiner Vorlagen auf eine Weise, die dem Publikum nicht nur den Zugang in eine vergangene Welt, sondern auch einen positiven Blick auf seine eigene gewährt.

„Ein Meisterwerk entstellen
Soll böse Absicht nie.
Mit Farben zwar - mit grellen -
Malt oft die Parodie!
Sie will nur Scherz - nicht Schimmer,
Belustigen will sie,
Drum lob ich mir auch immer
Die heitre Parodie.“²⁴²

²⁴² Karl Meisl: *Die Kathi von Hollabrunn - Parodie in drei Akten*, Kleist-Archiv Sembdner, Heilbronn, 2006.

7. Bibliografie

7.1 Literaturverzeichnis

- Amlinger, Birgit: *Dramaturgische Strukturen der Gesangseinlage in der Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien, 1985
- Ashmore, Harry S. (Hg.): *Encyclopedia Britannica, Volume 4, Ceylon-Congreve*, Chicago, 1982, S. 979.
- Aust, Hugo / Haida, Peter / Hein, Jürgen (Hg.): *Volksstück - Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, Beck, München, 1989.
- Bachmaier, Helmut (Hg.): *Texte zur Theorie der Komik*, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart, 2005
- Bauer, Roger: *Das Wiener Volkstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Noch nicht und (oder) doch schon Literatur*, in: *Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Hein, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1973
- Bessenbacher, Veit Alexander: *Die Commedia dell'arte im Theater des 20. Jahrhunderts*, Bamberg, 2013
- Boecker, Bettina: *Shakespeares elisabethanisches Publikum - Formen und Funktionen einer Fiktion der Shakespearekritik und -forschung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006
- Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérald (Hg.): *Theaterlexikon 1 - Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, 5. vollständig überarbeitete Neuauflage, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2007
- Brauneck, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert - Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Rowohlt, Hamburg, 1993
- Bügner, Thorsten: *Annäherung an die Wirklichkeit - Gattung und Autoren des neuen Volksstücks*, Lang Verlag, Frankfurt aM / Bern / New York, 1986
- Daniel, Walter Karl: *Das nicht immer so goldene Wienerherz - Das besondere Schimpfwörterlexikon*, Verlag und Edition Wien, 2000
- Dshiwelegow, Aleksej K.: *Commedia dell'arte - Die italienische Volkskomödie*, Henschel Verlag, Berlin, 1958
- Franzobel, *Romeo und Julia in Purkersdorf - Drei Volksstücke*, Passagen Verlag Ges.m.b.H, Wien, 2011
- Glossy, Carl: *Die Geschichte der Wiener Theaterzensur*; Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, VII. Jahrgang, Wien, 1896, S. 63.

Grunert, Iris Isabella: *Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts. Dissertation am Institut Deutsche Philologie, Wien, 2008*

Hein, Jürgen: Das Volksstück - Entwicklung und Tendenzen, in: *Theater und Gesellschaft - Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Hein, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf, 1973

Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater - Raimund und Nestroy*, 2. aktualisierte und bibliografisch ergänzte Auflage, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1991

Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*, 3. neubearbeitete Auflage, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1997.

Hein, Jürgen (Hg.): *Theater und Gesellschaft - Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf, 1973

Hein, Jürgen: Zur Funktion der „Musikalischen Einlagen“ in den Stücken des Wiener Volkstheaters, in: *Volk - Volksstück - Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts*, hg. v. Jean-Marie Valentin, Verlag Peter Lang, Bern, 1986

Hirschal, Adi / Wolf, Susanne: *Das Wiener Lustspielhaus*, Molden Verlag GmbH & Co KEG, Wien, 2005

Hornung, Maria / Grüner, Siegmund (Hg.): *Wörterbuch der Wiener Mundart*, ÖBV Pädagogischer Verlag, Wien, 2002

Keller, Gottfried / Helbling, Carl (Hg.): *Gesammelte Briefe - Band 1*, Bern, 1950

Krömer, Wolfgang: *Die italienische Commedia dell'arte*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976.

Lazarovic, Klaus / Balme, Christopher (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters - Kommentiert von Klaus Lazarovic und Christopher Balme*, Reclam, Stuttgart, 1991

Meisl, Karl: *Die Kathi von Hollabrunn - Parodie in drei Akten*, Kleist-Archiv Sembdner, Heilbronn, 2006.

Reutner, Richard: *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy*, Peter Lang Verlag, Frankfurt aM, 1998

Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie - Ihre Geschichten vom barocken Welt-Theater*, Anton Schroll & Co Verlag, Wien, 1952, S.190ff.

Rommel, Otto: Die Maschinenkomödie, in: *Reihe Barock - Barocktraditionen im österreichisch-bayrischen Volkstheater, Band 1*, hg. v. Otto Rommel, Verlag von Phillip Reclam jun., Leipzig, 1935.

Shakespeare, William: *Der Widerspenstigen Zähmung*, Übersetzt von Wolf Heinrich Graf Baudissin, Klose Dieter (Hrsg.), Reclam, Stuttgart, 1972

Shakespeare, William: *Romeo und Julia*, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Klose, Dietrich (Hrsg.), Reclam, Stuttgart, 1969

Schröder, Jürgen: Auf der Suche nach dem Volk, in: *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, hg. v. Ursula Hassel / Herbert Hertzmann, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 1992

Stowasser, J.M. / Petschenig, M. / Skutsch, F. (Hg.): *Der kleine Stowasser. Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch*, Hölder - Pichler - Tempsky, Wien, 1980

Teuschl, Wolfgang (Hg.): *Wiener Dialekt Lexikon*, 3. überarbeitete Auflage, Residenz Verlag, Salzburg, 2007

Thomson, Peter: *Shakespeares Theatre. Second Edition*, Routledge & Kegan Paul plc, London, 1992

Urbach, Reinhard: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum - Stranitzky und die Folgen*, Jugend u. Volks Verlag, Wien, München, 1973

Urbach, Reinhard: Raimund und sein Publikum, in: *Theater und Gesellschaft - Das Volksstücks im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Hein, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf, 197

Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Volk - Volksstück - Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts*, Verlag Peter Lang, Bern, 1986

Von Ahnen, Helmut: *Das Komische auf der Bühne, Versuch einer Systematik*, Herbert Utz Verlag, München, 2006

Weidle, Roland: *Shakespeares dramatische Perspektive - die theatrale Grammatik Erving Goffmanns als Modell strategischer Interaktion in den Komödien und Historien*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 2002

Wiltshko, Gunther: Dialekt und Hochsprache, Rythmus und Prosa als dramatische Wirkungsmittel bei Raimund, in: *Theater und Gesellschaft - Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. v. Jürgen Hein, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf, 1973

7.2 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Außenansicht des Wiener Lustspielhauses, Copyright Willi Denk, 2012

Abbildung 2: Innenansicht des Wiener Lustspielhauses, Copyright Willi Denk, 2010

Abbildung 3: Werbeplakat von „Der Widerspenstigen Zähmung“, Produktion 2010

Quelle: <http://www.wienerlustspielhaus.at/presse/galerie-downloads>

Diese Internetquelle wurde zuletzt am 09. Januar 2015 auf ihren Zugriff überprüft.

Abbildung 4: Werbeplakat von „Romeo und Julia“, Produktion 2011

Quelle: <http://www.wienerlustspielhaus.at/presse/galerie-downloads>

Diese Internetquelle wurde zuletzt am 09. Januar 2015 auf ihren Zugriff überprüft.

7.3 Angabe zu den verwendeten Medien

Die in dieser Arbeit zur Belegung inszenatorischer Elemente herangezogenen Dvds,

Videoaufzeichnung *Der Widerspenstigen Zähmung - Posse mit Gesang von Franzobel, frei nach William Shakespeare*, Dvd für den Verein Wiener Lustspielhaus, unverkäufliches Exemplar, jimmidee.com production, Kameramann: Alexander Zechmeister, Wien, Produktion 2010

und

Videoaufzeichnung *Romeo und Julia - Posse mit Gesang von Franzobel, frei nach William Shakespeare*, Dvd für den Verein Wiener Lustspielhaus, unverkäufliches Exemplar, jimmidee.com production, Kameramann: Alexander Zechmeister, Wien, Produktion 2011

sind nicht öffentlich zugänglich.

Sie können aber zur Begutachtung angefragt werden. Entweder über die Verfasserin dieser Arbeit (Louise Lotte Schäfer, siehe Kontakt in Curriculum Vitae, S. 146) oder aber über:

www.wienerlustspielhaus.at/kontakt/team

8. Anhang

8.1 Interview mit Adi Hirschal am 23.10.2014

Louise Schäfer²⁴³:

Adi, du bist bereits Schauspieler, Musiker und Regisseur, demnach wärest du also beruflich ziemlich ausgelastet. Mich interessiert, warum du zusätzlich vor elf Jahren das Bedürfnis hattest, das Wiener Lustspielhaus zu gründen.

Adi Hirschal²⁴⁴:

Nein, das stimmt nicht so. Ich wurde aufgefordert, aufgrund meines Profils, das ich in Wien habe, etwas wientypisches im Theater zu machen. Etwas, das sich stark mit meiner Person verknüpfen lässt und mit Wien zu tun hat, weil ich im Grunde genommen als Wien-Klischee wahrgenommen werde. Und da kam ein schlauer Marketingmensch eines großen Energiekonzerns auf mich zu und hat gefragt, ob ich Direktor eines Theaters werden möchte. Also, ich hab das nicht selber betrieben, sondern man ist an mich heran getreten. Ich hab das dann nur durchgezogen.

L.S.

In dem Buch, das du gemeinsam mit Susanne Wolf zum Wiener Lustspielhaus herausgebracht habt, habe ich gelesen, dass die Idee ein Haus zu gründen von euch stammt.

A.H:

Naja, wir haben den Content gemacht, den Inhalt.

L.S.

Du sagst also, es war nicht deine Grundidee?

A.H.

Nein. Man hat mir vertraut, dass ich über meinen Status ein Theater führen kann.

L.S:

Aber du warst von der Idee begeistert?

A.H.

Begeisterung? Nun ja, ich war eher skeptisch.

L.S:

Weshalb?

²⁴³ [Anm. d. Verf.: in weiterer Folge abgekürzt mit „L.S.“]

²⁴⁴ [Anm. d. Verf.: in weiterer Folge abgekürzt mit „A.H.“]

A.H.

Weil das doch eine große Aufgabe ist und weil sie mit einer gewissen Erwartungshaltung verbunden ist. Mit einem so genannten „Erfolgszwang“. Deswegen kann ich nicht von Anfangsbegeisterung reden. Es formiert sich schön langsam und mit jedem Schritt, den man in Richtung Inhalt und Ästhetik macht, wird man sicherer.

Am Anfang ist alles sehr nebulös gewesen und dann hat es sich über viele Gespräche und über viele Besprechungen und Recherchen gezeigt, dass wir ein gutes Konzept entwickeln.

L.S.

Wo du es grade ansprichst: Was ist deiner Meinung nach das Konzept des Wiener Lustspielhauses?

A.H.

Das Konzept des Wiener Lustspielhauses hat natürlich mit dem ersten Spielort zu tun, an dem wir unser Theater präsentiert haben. Das ist der Hof. Dieser Platz zwischen Freyung, Judenplatz, Kohlmarkt, Graben und Petersplatz. Alles traditionelle Theaterspielstätten des Wiener Volkstheaters. Da gab es also schon einmal eine große Kongruenz. So als würde dieses Haus aus der Geschichte herauf tauchen. Und wenn ich sage „Geschichte“, dann meine ich Schicht für Schicht. Da kann man in Wien tief graben. Wie auch der Name „tiefer Graben“ sagt. Da ist überall Geschichte und es sind überall geschichtsträchtige Orte. Der Hof ist vielleicht einer der Schillerndsten in der Innenstadt. Das hat den Lauf der Dinge bestimmt.

L.S.

Wenn du sagst, dass dort so viel Geschichte zur Verfügung steht, aus der man schöpfen kann, aus der man sich Grundmaterial holen kann, um eine Idee weiterzuentwickeln und zu verschärfen - auf welcher Basis fußt dann das Haus? Was war der Grundgedanke von dem, was Du dort umsetzen wolltest?

A.H.

Es musste ein Theater werden, wie ich es mir immer erträumt habe. Ein angstfreier Raum für Spieler. Das hat halt gepasst und das muss man sich auch zutrauen. Ich kann mir nach diesen Erfahrungen nicht mehr vorstellen, ein großes Haus bespielen zu wollen. Ich traue es mir zu, aber es würde mir keine Freude machen. Ich will im Grunde genommen nur Projekte umsetzen, die meine Lebenszeit aufwerten. Ich halte es da mit Diderot. Sie sollten Freude machen, die sollten Lust bereiten. Das wäre der oberste Auftrag: ein lustvolles Leben zu führen, deswegen heißt das Haus ja auch Wiener „Lust“-Spiel-Haus. Das hat mit Lust und Spielen zu tun. Es ist auch kein Zelt, sondern ein Haus. Es ist ein windiges Haus, aber dennoch ein Haus. Es ist aus Holz! Klapprig, aber sehr stabil.

L.S.

Würdest du sagen, dass das Wiener Lustspielhaus durch seine Gründung eine Lücke im Kulturangebot Wiens geschlossen hat? Denn es gibt ja bereits ein Wiener Volkstheater, in dem auch Klassiker geboten werden.

A.H.

Das Volkstheater spielt einen ganz normalen Spielplan. Es hat mit einem Volkstheater im puristischen Sinn wenig zu tun. Es hat auch einen ganz anderen Auftrag. Es muss sich behaupten gegen das Burgtheater, gegen die Josefstadt, gegen das Schauspielhaus. Gegen alle. Ich glaube, dass das Volkstheater im weitesten Sinn als „politisches Theater“ angetreten ist und wir als „Wiener Theater“. Als rein Wienerisches Theater. Daher ist es notwendig, sich mit dieser Sprache auseinander zu setzen, wenn man darin spielen wollte. Da sind wir einzigartig. Das ist eine Alleinstellung, um die mich unausgesprochen viele Theatermacher beneidet haben. Dabei: die Idee lag auf der Hand, lag in der Luft, nur es hat sich keiner ihrer angenommen. Man hat mir vorgeworfen, es mir leicht zu machen. Aber so einfach ist es nicht! Man muss nur erföhlen, was die Leute brauchen. Und da kommen wir zu einem zweiten wesentlichen Punkt: Ich mache Theater für Menschen. Und nicht für mich selber.

L.S.

Also siehst du dich in einer Verpflichtung dem Publikum gegenüber?

A.H.

Ich verstehe mich als Dienstleister und bin selbst auch Publikum. Sehr aufmerksam, sehr geschult. Wenn mir etwas gefällt, dann maße ich mir an zu glauben, dass es Anderen auch gefällt.

L.S.

Und zeigt sich das auch? Anhand von Zuschauerzahlen?

A.H.

Ja, es hat sich bewahrheitet.

L.S.

Bevor wir über das Publikum sprechen: Du hast vorhin gesagt, die Idee zu haben reicht nicht aus. Keiner hat sich daran gemacht, so eine Art von Theater umzusetzen.

Der Weg hin zur Umsetzung musste finanziert werden. Wie wurde die Entstehung subventioniert? Wie wurden das richtige Personal aquiriert? Und wie kam es zum Stellplatz am Hof?

A.H.

Das ist eine sehr lange Geschichte. Man muss wissen, bevor das Lustspielhaus tatsächlich am Hof stand, gab es über ca. drei Jahre mühevollen Verhandlungen. Ein großer Energiekonzern Wiens hat mir Geld in Aussicht gestellt. 300.000 Euro, mit einem Vertrag über 3 Jahre. Also Insgesamt 900.000 Euro. Darüber wurde die Stadt Wien von eben diesem Energieunternehmen informiert und die hat die Idee gut gefunden. Daraufhin wurde die Summe verdoppelt. Das heißt, ich hatte eine jährliche Produktionssumme von 600.000 Euro. Ohne Sponsoring. Das Energieunternehmen war also mein erster Kooperationspartner - auf 3 Jahre garantiert. Dieses Angebot kann man nicht ausschlagen! Voraussetzung: es muss

funktionieren. Das Ganze hat sehr oft wahnsinnig gewackelt, weil ich mich mit meinem ästhetischen Konzept gegen die Vorstellungen anderer durchsetzen musste.

Es war zu entscheiden, wie das Haus ausschauen soll, was gespielt wird, wann gespielt wird, wie hoch die Preise sind und so weiter. Es gab also unglaublich viel Materie zu besprechen und in der Konsequenz viel abzulehnen, was damals bei den Geldgebern keinen schlanken Fuß machte. Aber nach 3 Jahren waren wir dann doch soweit, dass wir eine Produktionssumme für drei Spielzeiten zur Verfügung hatten. Die Zustimmung der Politik, die Zustimmung der Marketingabteilung. Aber wir hatten kein Haus.

Das schien wie das berühmte Hintertürl, das man sich offen gelassen hat, falls hoffentlich was schief geht. Dann hätte man sagen können: „Wir haben es probiert, aber es gibt kein Haus... leider.“ Irgendwie war es perfide. Ich hatte damals viele schlaflose Nächte, in denen ich mich gefragt hab: „Wie schaffe ich das?“. Wieder bin ich zur Politik gegangen und habe mich beraten lassen. Da wurde mir dann klar gemacht, dass nur Banken und Versicherungen in Frage kommen. Ich fang gewichtige Fürsprecher und so konnte dieses Theater schließlich ohne öffentliches Geld gebaut werden.

L.S.

Das heißt die zugesicherten 300.000 Euro von der Stadt Wien hast du nicht erhalten?

A.H.

Oja schon, aber nur für den Spielbetrieb. Nicht um das Haus zu bauen.

L.S.

Als klar war, dass die Finanzierung von anderer Seite zu Stande kommt: Wie hast du dir dafür die richtigen Personen ausgesucht? Wurden sie dir empfohlen oder hast du sie bereits gekannt?

A.H.

Es gab Vorschläge, denen ich nicht nachgegangen bin. Ich kannte bereits die ganze Grafikabteilung und auch den in Frage kommenden Architekten des Hauses Eduard Nervensal. Der wiederum aktivierte Raja Schwahn-Reichmann, die das Haus bemalt hat. Die wichtigste Person, obwohl natürlich alle wichtig sind - sagen wir: die wichtigste Person im täglichen Besprechen jedoch war Susanne Wolf.

L.S.

Welche Rolle hat Susanne Wolf innerhalb des Entstehungsprozesses inne gehabt?

A.H.

Sie hat die Stückentscheidungen getroffen, hat sie geschrieben und bearbeitet. Sie war die Dramaturgin und hat das ganze Konzept wissenschaftlich unterfüttert. Dadurch hatten wir die richtigen Formulierungen für eine seriöse Präsentation. Ich hatte also die Idee und sie das vertiefte Hintergrundwissen. Susanne hatte mit mir schon sechs oder sieben Jahre zusammen gearbeitet. Sie hat mir mehrere Stücke geschrieben und ich habe sie ins Theater nach

Laxenburg geholt. Dort haben wir das Konzept ausprobiert und es in der Folge im Lustspielhaus in einem größeren Rahmen umgesetzt.

L.S.

Susanne Wolf ist jetzt aber nicht mehr Autorin im Wiener Lustspielhaus.

A.H.

Aber sie ist dennoch gegenwärtig und sie kann nie verloren gehen, denn ihr Geist lebt in diesem Haus. Ohne Susanne Wolf gäbe es dieses Haus so nicht. Wir haben es über die Jahre weiter entwickeln müssen. Als Produzent kommt es dann unweigerlich zu schmerzvollen Operationen, die notwendig sind und stattfinden müssen.

Nicht als Regisseur oder Schauspieler, sondern als einer, der dieses Baby am Leben erhalten möchte - solange wie möglich. Immerhin ist es für die Ewigkeit gedacht, deswegen muss sich das Haus immer wieder erneuern, sowohl in der Hardware als auch in der Software. Das ist die Aufgabe des Intendanten.

L.S.

Du sprichst hier von nötigen konzeptuellen Veränderungen. Zu Beginn war das Lustspielhaus als Wandertheater gedacht. Das ist jetzt nicht mehr so.

A.H.

Das war eine Entscheidung der öffentlichen Hand. Man hat gesagt, dass das Wandern zu teuer sei. Der Plan war, das Haus durch alle Bezirke ziehen zu lassen. Die Uridee eines dezentralen, mobilen Theaters war genial, weil die Leute in den Außenbezirken eben nur selten rausgehen aus ihrem Grätzl. Dabei war das der eigentliche Auftrag und das wirklich Befriedigende. Und ich könnte heute noch weinen vor Glück, wie schön das war. Es war grandios.

L.S.

Wie lange war das Lustspielhaus ein tatsächliches Wandertheater?

A.H.

3 Jahre. Es war im 22., 20., und im 16. Bezirk, zwei Mal im 10. und im 2. Bezirk, am Prater und beim Schweizerhaus. Es hat also verschiedene Standorte gehabt und wir hätten weiter suchen wollen. Zum Beispiel in Floridsdorf oder wieder auf einer Wiese wie damals die Heubergstätten.

L.S.

Es war also nicht die Entscheidung der Hausleitung, das Wandern einzustellen, weil es Spieltage kostet, sondern der Mangel am Interesse der Geldgeber.

A.H.

Irgendwie ja. Denn man muss darüber hinaus wissen, dass dem Lustspielhaus von Anfang an politischer Gegenwind um die Nase pfiff.

L.S.

Weshalb und inwiefern?

A.H.

Es gab im Jahr 2003/04 eine Theaterreform. Die hatte Mailath-Pokorny in die Wege geleitet und im Zuge dessen wurde eine Kommission gegründet, die das öffentliche Geld punktgenau einsetzen sollte.

Ich hatte mit den Verhandlungen um das Lustspielhaus 3 Jahre vor dieser Theaterreform begonnen. Ich befand mich in einer riskanten Situation, denn wenn dieses Gremium unser Haus begutachtet und es, mit welcher Begründung auch immer, für nicht förderungswürdig befunden hätte, dann wäre die ganze mühevollen Vorarbeit umsonst gewesen. Das ging stark von den Grünen aus. Die hassen es und würden es bis heute noch am liebsten abfackeln - zumindest stellt es sich für mich so dar. Das Theater war und ist über die kultur-politischen Querelen zwischen den Grünen Kultursprechern und dem amtierenden Stadtrat in seiner Existenz gefährdet und zum Bettelinstitut geschrumpft. Das ist die Wahrheit.

Ich hab in dieser Stadt ein neues Theater etabliert. Als ein Geschenk an die Wienerinnen und Wiener, aber intern nur Schwierigkeiten geerntet. Ich bin mit einer ungewöhnlich hohen Summe angetreten, für die ich als Obmann des Vereins persönlich hafte. Zum einen mit 300.000 Euro Sponsorgeld von der Fernwärme, und zum anderen mit den 300.000 Euro von der Stadt Wien.

Nach Wunsch der Geldgeber hat die Karte anfänglich 3,76 Euro gekostet. Das konnte aus wettbewerbstechnischen Gründen natürlich nicht gutgehen. Aufruhr in der freien Szene war vorprogrammiert. Und weiters: Ohne politisches Bekenntnis gibt es auch keine Geschenke für die Bürger/innen dieser Stadt. An sich ein Denkfehler, denn immerhin handelt es sich ja um Steuergelder. Die Menschen zahlen sich ihr Theater ja eh selber und nach dem Besuch zu schließen auch gerne. Zum quasi Nulltarif, wenn man so will. Das ging deswegen nicht auf, weil es da einen psychologischen Haken hat. Die Leute schätzen nicht, was sie geschenkt bekommen. Sie wollen bezahlen. Jetzt haben wir über die Jahre einen normalen, aber immer noch sehr billigen Preis für die Karten. Mittlerweile haben wir 120.000 Euro an öffentlichen Geldern, aber ein Budget von 600.000 Euro.

L.S.

Diese Differenz erklärt sich dadurch, dass du Sponsoren für das Haus findest?

A.H.

So ist es. Ich sammle für das Haus über Sponsoren ca. 200.000 Euro pro Saison. Wir aquirieren das für eine Sommerproduktion. Dazu kommen die Karteneinnahmen. Das sind die drei Säulen der Finanzierung des Lustspielhauses. Die Dünnsste dieser 3 Säulen ist die öffentliche Hand.

L.S.

Ist das eine große Befriedigung, weil es größere Unabhängigkeit bedeutet?

A.H.

Bis zu einem gewissen Grad: Ja, wahnsinnig, aber „Unabhängigkeit“ würde ich nicht sagen. Unabhängig wäre man, wenn man ein zielführendes Fund Raising-System fände oder ein Crowd Funding. Dann müsste man nicht ständig neu ansuchen und in einer ständigen Dankbarkeit versauern. Unter den gegebenen Umständen wäre es natürlich toll, könnte man die Politik ganz rauslassen aus diesem Theater. Denn es gehört weder der Politik, noch der öffentlichen Hand, sondern dem Verein und damit statutengemäß den Wiener/innen. Allein der Zufall hat es mir in die Hände gespielt. Die Politik will damit nichts weiter zu tun haben. Der Gemeinderat entscheidet. Die Grünen haben Unterstützung immer abgelehnt, oder wollen es überhaupt abdrehen.

L.S.

Bitte erkläre diesen Zusammenhang genauer. Warum?

A.H.

Frag sie. Geh zu den Grünen, geh zu ihrem Kulturbeauftragten und frag, was ihn bewegt. Das Publikum kann es nicht sein.

L.S.

Denkst du, es ist ein persönliches Problem?

A.H.

Mir hat damals Maria Ringler, die zu dem Zeitpunkt die Kulturreferentin war, gesagt, ich solle es nicht persönlich nehmen. Es wäre ein kulturpolitisches Ringen. Ein Ringen, das auf dem Rücken der Theaterbesucher geführt wird. Das heißt, die Politik interessiert sich nicht - nicht für das Klientel. Sie sind an ihren Kriegen und Siegen interessiert. Die Leute, die das Haus lieben, sind denen wurscht. Sie zählen nicht.

Kann ich einem FPÖler verbieten, dass er in mein Haus geht? Auch keinem Grünen, Roten oder Schwarzen. Das ist so. Ich bin in keiner Partei. Aber die Stadt ist nunmal rot regiert und das mögen die anderen natürlich nicht, also die kleineren Parteien. Jetzt allerdings sind die Grünen im Stadtparlament, also können sie unsere Anträge ganz offiziell und demokratisch abschmettern. Es fühlt sich an, als würde ich da betrogen. Ich hab 140.000 Euro gehabt, statt der 300.000 Euro zu Beginn der Geschichte. Nach zehn Jahren suchte ich um einen dreijährigen Vertrag an. Mir wurde gesagt: „Okay, aber wenn wir es auf 3 Jahre garantieren, kriegst du pro Jahr nur mehr 120.000 Euro.“

Ich habe gesagt, dass das in Ordnung ist, dass ich das wieder einarbeiten kann, denn innerhalb von 3 Jahren finde ich Sponsoren, die das wieder wett machen. Dieser Plan wurde aber im Rathaus von den Grünen abgelehnt. Und jetzt steh ich da ohne Dreijahresvertrag mit nur mehr 120.000 Euro. Weder also den einen noch den anderen Vorteil. Ich habe verloren. So läuft das.

L.S.

Du hast offenbar dennoch die Motivation gehabt weiter zu machen.

A.H.

Wenn man sich mit dieser Energie auf etwas einlässt, ist es nicht so einfach aufzuhören. Das Projekt ist dein Leben. Natürlich könnt ich sagen, ich schmeiß das alles hin. Ich hätte auch schon öfter Lust dazu gehabt. Aber was ist mit den Schauspielern, die mit mir gearbeitet haben? Was wäre mit dir, mit deinen Kollegen und Kolleginnen? Was wäre dann mit den Besuchern? Bloß weil ich sage: „Ich will nicht mehr“? Dafür ist mir das Ganze einfach zu schade. Es hat ja auch einen Symbolwert. Es ist ein Theater mit Herz. Und dieses Herz klopft hoffentlich noch lange. Außerdem ist es Zeit, über eine sanfte Transplantation nachzudenken. Wer wäre geeignet dieses Projekt weiterzuführen? Wie kann man die Menschen weiter und fester ans Wiener Lustspielhaus binden?

L.S.

Dein Name ist ja etwas, was das Publikum anzieht.

A.H.

In diesem Fall ist das genau der Wahnsinn.

L.S.

Aber so ein Ruf ist doch hart erarbeitet.

A.H.

„Hart erarbeitet“ ist ein ziemlich deutscher Ausdruck. Hier wird gearbeitet. Hart würde ich nicht sagen.

L.S.

Ich will damit sagen, es kommt nicht von ungefähr, dass du diesen Status innerhalb der Wiener Kulturlandschaft hast.

A.H.

Das, was ich mir an Status erworben habe, und die Sympathien, die mir die Wienerinnen und Wiener entgegen bringen, liegt an einer gewissen lokalen Authentizität. Wenn ich nicht ganz hinter meinem Wien-Auftrag stünde, könnt ich das eh nicht machen. Aber ich steh wirklich dahinter. Das findet man nicht so oft. Das ist es auch, was einen zum Volksschauspieler machen könnte.

L.S.

Da du das Wort „Volk“ in den Mund nimmst: Was verstehst du unter dem Begriff „Volkstheater“?

A.H.

Man sollte sich den Begriff „Volk“ genau anschauen, um zu wissen, was gemeint sein könnte. Ich betrachte mein Publikum und seine breite Streuung: vom Nobelbewohner des 1. Bezirks bis hin zu ganzen Delegationen aus den Außenbezirken. Weil wir ja nicht mehr in die Bezirke gehen können, kommen die Bezirke zu uns. Wenn man das sieht, weiß man, was Volk ist. Das Volk stürmt, macht Aufstände, hält aber auch, leider viel zu oft, die Pappen. Ich gehe nie weg

von den Leuten. Ich ziehe mich nicht zurück in ein Wolkenkuckucks-heim, wie so manche. Nein...ich bleibe bei ihnen und ich erkläre, was ich da tue.

L.S.

Es geht also um die Volksnähe?

A.H.

Genau. Und darum, ob dir die Menschen abnehmen, was du da sagst. Ob sie das Gefühl haben verstanden zu werden. Ich beobachte und bringe das Beobachtete dann auf die Bühne. Das gibt den Menschen das Gefühl verstanden zu werden. Denn das, was sie fühlen, spüren wir auf, spiegeln und entlasten es. Alle Tragödien, alle Morde werden stellvertretend für die Leute durchlebt, die dort unten sitzen. Sie können risikolos ihrem eigenen Treiben zuschauen und finden das lustig...sehr lustig.

L.S.

Das Lustspielhaus ist also ein Spiegel?

A.H.

Das ist es. Aber das ist ja ohnehin der Sinn eines Theaters.

L.S.

Gesellschaftlicher Spiegel zu sein, ist der Sinn des Theaters?

A.H.

Absolut.

L.S.

Des Theaters im Allgemeinen oder des Volkstheaters im Speziellen?

Das alles entstammt der Historie. Es gibt das „kirchliche“ Theater, wenn man es so nennen will. Die Riten und die Liturgie sind ja bereits Inszenierungen. Die Priester, die Klingelbuben, der Chor und das Volk, das nachspricht. Dann das höfische Theater, das sich ausschließlich mit den eigenen Angelegenheiten beschäftigte. Dann das bürgerliche Theater für die höheren Schichten, also für eine große und breite, sehr gebildete Mittelschicht, die staatstragend geworden ist.

Das Volkstheater hingegen beschäftigt sich mit den Nöten und Freuden des Volkes. Also mit seinen lebensbestimmenden Inhalten. Eine ursprüngliche Form dieses Volkstheaters war die „Pawlatschen“. Das waren zwei Fässer und ein Brett darauf. Da hinauf hat man sich gestellt und die Adligen ausgedodelt.²⁴⁵ Das Volk konnte lachen und damit die über ihnen Stehenden

²⁴⁵ ausdodln = „austadeln“, verspotten

Vgl. Gründer, Sigmar/Hornung, Maria - *Wörterbuch der Wiener Mundart*, ÖBV pädagogischer Verlag, Wien, 1198, S. 81

entmachten. Verlachen entmachtet. Ein Diktator oder Schreckensherrscher, über den gelacht wird, hat keine Macht mehr.

Das ist der politische und rebellische Hintergrund. Ich mache also inhaltlich revolutionärer, rebellischeres Theater als so manches Theater, das von sich behauptet „politisch“ zu sein. Dort schlafe ich ein, weil es pädagogisch ist. Weil es uns erziehen möchte. Und weil es sich im Grunde wieder den alten Schlapfen anzieht, das Volk belehren zu wollen. Das funktioniert heutzutage nicht mehr. Und überhaupt: Um Theater wirklich zu genießen, brauchen wir eine bessere Bildungspolitik.

L.S.

Es ist dir also ein Anliegen erkennbare Prototypen oder Stereotypen darzustellen?

A.H.

Das Typische an uns Menschen ist die Möglichkeit, sich aus der Distanz zu betrachten. Ein Reflexionsabstand. Erst der gibt die Möglichkeit zur Gestaltung und ein Leben in die Hand zu nehmen. Wie im Theater!

L.S.

Ihr sprecht also im Grunde jeden an?

A.H.

Im Grunde ja, generationsübergreifend. Alle Schichten. Wir haben nur eben das selbstgewählte Profil, dass wir es im Wienerischen tun.

L.S.

Ihr spielt nicht nur im Wienerischen, sondern auch über Wien und mit Wienern. Was genau kennzeichnet das Wienerische deiner Meinung nach und weshalb ist es darstellenswert?

A.H.

Es ist darstellenswert, weil es zu wenig dargestellt wird. Es wird oft vergessen und kommt kulturell nur marginal vor. Es gibt zwar ein paar Geschichten, die sich gut verkauft haben in dieser Stadt, aber der Wiener selber, wie er funktioniert, wie er spricht und betont, wie er klingt - das ist etwas Einzigartiges und definitiv wert unter die Lupe genommen zu werden. Er befleißigt sich einer blumenreichen Sprache, die unglaubliche Bilder generieren kann. Da gibt es viel Bildgut in dieser Sprache. Das sollte gepflegt werden. Kultur ist Pflege. Mein Claim ist „Wien mit Wien versorgen“.

L.S.

Was genau ist für dich das Wienerische?

A.H.

Das kann ich nicht ganz genau sagen. Gehen wir mal davon aus, dass Wien nicht der Mittelpunkt der Welt ist. Aber die Urbanität, die dem Wiener im Laufe der Jahrhunderte zuteil

geworden ist, das Großstädtische und das „Abgefuckte“, das alles trägt dazu bei. Der Wiener Schmääh ist im Grunde eine Metaebene. Da läuft etwas ab, das nur für Eingeweihte einen Spaßfaktor hat. Wichtig ist aber immer, dass jemand anders ausgeschlossen ist aus dem „Schmääh“. Man kuschelt sich in eine gemeinsame Grammatik. So wie das „Rotwelsch“ eine von Gaunern ersonnene Sprache ist, damit Polizisten sie nicht verstehen, so pflegt auch der Wiener diese sprachliche Hermetik. Es versteht eben nur ein Wiener einen Wiener. Und eben weil ich kein Wiener bin, eigne ich mich besonders, um dem auf die Spur zu kommen.

L.S.

Weil du es von außen analytischer betrachten kannst?

A.H.

Richtig. Der Wiener selber würde das gar nicht erkennen, aber es amüsiert ihn, wenn er entdeckt wird. Genau das tue ich, ich entdecke die Wiener/innen in meinen Stücken, indem ich, wie du weißt, jeden Satz auf seine Betonungsmöglichkeiten ausprobiere. Ich untersuche, was im jeweiligen Zusammenhang stimmt. Es geht darum zu erkennen, was ausgedrückt werden soll.

Ich stehe fasziniert vor dem Phänomen der Betonung. Im Grunde ist das meine selbstgestellte Spezialaufgabe. Wenn du dir das Wort „betonen“ anhörst, dann heißt es: Etwas mit einem Ton versehen. Du vermittelst einer Struktur einen Ton. Du lässt sie klingen. Betonen ist also „mit Ton versorgen“. In diesem Zusammenhang ist Wien unerschöpflich und das ist sehr spannend.

L.S.

Du willst also die Wiener/innen mit ihrem eigenen Ton versorgen?

A.H.

Ja, das will ich zeigen. Wir sind ein Raritätenkabinett. Ich könnte es darauf anlegen, dem Publikum alle Deformationen der Welt vorzuführen. Ich aber möchte in einem kleinen Institut das Wienerische in all seinen Blüten und Formen beobachten und belauschen.

L.S.

Du hast zuvor erwähnt, dass du das Volk so darstellen willst, wie es ist. Es besteht also ein gewisser Anspruch an Modernisierung. Wenn du das Volk authentisch zeigen willst, kannst du nicht Inhalte aus Shakespeares Zeiten darbieten. Ihr nehmt euch also den Inhalt von berühmten Volkstheaterstücken vor und wandelt ihn um. Wieso schreibt ihr, um einer heutigen Gesellschaft gerecht zu werden, keine eigenen, komplett neuen Stücke?

A.H.

Vielleicht kommt das noch, aber momentan kann ich mir das nicht vorstellen. Shakespeare ist immer noch das Beste, was das Theater zu bieten hat.

L.S.

Es geht also um die unerreichbare Qualität der Vorlage?

A.H.

Natürlich. Nur um als Original zu gelten, mühe ich mich nicht ab, wenn es bereits perfekte Stücke gibt, die alles beinhalten. Das gibt es nicht besser geschrieben, das gibt es nicht besser in Zusammenhang gebracht. Es gibt einfach nichts Besseres. Sämtliche großen und nicht großen Theatermacher werden das bestätigen. Ich könnte weinen vor Glück, dass es diese Stücke gibt. Genau die möchte ich machen, zu meiner ganz persönlichen Freude.

L.S.

Dennoch eignet ihr euch diese Stücke an, schreibt sie um und macht sie damit zu einem neuen Stück.

A.H.

Nein, nicht unbedingt zu einem neuen Stück, sondern wir erleichtern den Einstieg in die Shakespeare'sche Welt. Wenn ich mir eine Übersetzung anschau, dann brauche ich eine überdurchschnittliche Sprachbegabung und die Möglichkeit abstrakt zu denken, um viele dieser Schlegel-Tieck'schen Sätze, zu verstehen. Das heißt, das ganze Stück leidet unter einem Mangel an Verständlichkeit. Nun, man kann sagen: „Ok, Pech gehabt auf Grund mangelnder Bildung.“, aber das ist nicht der Sinn der Sache.

Shakespeare hat die Stücke für das Volk geschrieben. Altenglisch und gereimt. Das war für damalige Verhältnisse an sich keine besonders raffinierte Sprache, sondern er hat einfach bestens formuliert, so wie auch Nestroy. Der wiederum ist gar nicht so beliebt beim Volk, weil es sagt „Da musst du dir so viele Namen merken, da musst du ja so genau aufpassen, sonst weißt du ja nicht mehr, worum es geht.“

Wir versuchen also die Grundmotive einer Handlung ganz klar darzustellen. Die Frage ist: Worum geht es da? Wer zum Beispiel ist der Hamlet? Wie würde man heute den Hamlet mit all seinen Schwierigkeiten beschreiben? - Als Volldillo²⁴⁶? Er kann sich nicht entscheiden, ist verwirrt, hat irgendein ADHS-Syndrom, und kommt zu nichts. Aus diesem Konglomerat speisen sich die Intrigen und Lügen. Der Stoff ist klar. Würdest du den vom Geist des ermordeten Vaters erzählen lassen, man würde sich „tot“ lachen.

L.S.

Da befindet sich also in der Tragödie das komische Potential?

A.H.

Ja.

Was haben die Leute damals von Shakespeare erwartet? Wenn ein guter Mord passiert ist, dann haben sie gerufen: „Do it again!“. Dann haben die Schauspieler den Mord wiederholt. Darum ging es.

²⁴⁶ Dillo (m.) = Dummkopf

Vgl. Daniel, Walter Karl, *Das nicht immer so goldene Wienerherz*, S. 34.

Das alles ist viel banaler angelegt und war wirklich Unterhaltung fürs Volk. Wenn ich Unterhaltung sage, meine ich: dem Alltag Einhalt gebieten. Eine Pause machen, sich erfrischen und dann wieder in den Alltag eintauchen.

L.S.

Den Auftrag siehst du auch im Lustspielhaus?

A.H.

Natürlich!

L.S.

Was muss also ein Stück haben, um von euch aufgegriffen zu werden?

A.H.

Einen guten, bekannten Titel!

L.S.

Weil ein großer Name das Publikum anzieht?

A.H.

Ja. Oft kennen die Leute den Namen des Stückes, wissen aber gar nicht, worum es geht. Das ist Produzenten-Denke. Marketing. Wie kriege ich die Leute ins Haus?

Aber die Leute wollen nicht nur das, sie wollen mich ja auch scheitern sehen. Das ist ja auch ein Spaß - Wie jemand mit Bomben und Granaten untergeht, schaut man sich gern an. Der Überprüfungsfaktor spielt also auch eine Rolle.

Ein bekannter Name ist möglicherweise Gleitmittel ins Kulturleben. Ein Gleitmittel ins Nachdenken, sich selber zu überprüfen. Wenn du von vornherein denkst: „Oje, da muss ich jetzt drei Stunden sitzen und aufpassen“, ist das ein schlechter Einstieg. Im Lustspielhaus wissen die Leute, dass es 2 Stunden dauert und dass es lustig ist. Und bemerkenswerterweise sagen die Leute auch, dass es intelligent ist.

L.S.

Wieso „bemerkenswerterweise“?

A.H.

„Bemerkenswerterweise“, weil den Leuten immer Kompetenz abgesprochen wird. Es heißt eher: „Ach, das Publikum - oder auch „das Volk“ - ist deppert.“ Der wichtigste Mitspieler, das sich unterhalten wollende Publikum, wird vom Feuilleton immer wieder als dumm und als Schafherde apostrophiert. Es fehlt der Respekt vor den Menschen und deren Verständnis von Humor. Damit auch vor deren Leben. Was für eine unglaubliche Selbsterhöhung und Arroganz. Es ist zutiefst politisch und eine Leidenschaft von mir dagegen zu rebellieren.

Unsere Zielsetzung ist es, Wärme zu erzeugen. Die Leute müssen sich ihrer angenommen fühlen.

Ich kann über Kabarett nicht mehr lachen, weil es Bitternis verbreitet. Es wird die Erfolglosigkeit mitverkauft. Das Publikum geht geschlagener raus, als es rein geht, denn dort wird bewiesen, dass wir Arschlöcher sind und kleine Kröten, die sich eh nicht zu helfen wissen und dann sollen wir auch noch darüber lachen, über diese vielen, vielen kleinen Niederlagen. Das schmeckt bitter. Das findet nicht mein Interesse, weil das keine komplette Geschichte ergibt. Das hat keine Poesie, keine Vision, erfüllt niemanden mit Hoffnung, stärkt niemanden. Keiner geht dort inspiriert heraus, eher despiriert. Klar, im Lustspielhaus wird auch gelacht, aber da ist Musik dabei. Es ist ein positives „Sich erkennen“.

L.S.

Es also kein „sich selbst auslachen“, sondern ein sich wiedererkennendes Lachen?

A.H.

Genau. Ein erfrischendes Lachen.

L.S.

Ist das der Grund, warum ihr nur Komödien spielt? Denn eigentlich besteht das Volkstheater nicht nur daraus.

A.H.

Wir spielen ja nicht ausschließlich Komödien. Wir spielen auch Tragödien. Wir haben „Romeo und Julia“ gespielt, „Faust“, „Jedermann“ und „Othello“...

L.S.

Aber ihr wandelt alle Vorlagen zu Komödien um. Es gibt ein gutes Ende. Niemand stirbt.

A.H.

Ich habe einmal Jean Genet unter Aufsicht inszeniert. Da geht es um drei Häftlinge. Einer ist Kindsmörder, einer ist ein Dieb und der Dritte ein Rechtsradikaler und alle sitzen sie in einer Zelle. Furchtbar. Ich habe dieses Stück inszeniert und es wurde sehr viel gelacht. Auch bei meiner Inszenierung von Anne Frank haben die Leute gelacht. Das heißt, es kommt aus mir raus. Ich suche und finde das Komische in unserem Dasein.

L.S.

Das heißt, alles hat komisches Potential?

A.H.

Ja, aber es gibt schon Grenzen. Ein Stück wie „Theresienstadt“, also eins über das KZ, würde ich nicht machen. Das greife ich nicht an.

L.S.

Weil Humor nicht alles darf?

A.H.

Aus Respekt! Es gibt ein paar Sachen, wo ich mich frage, warum das jemand macht. Ich würde dem Publikum eher den Film von den Amerikanern vorspielen, in dem sie in die Konzentrationslager gegangen sind, und würde sagen: „So war das und jetzt macht ein Theaterstück daraus. Zeigt mir das.“

Betroffenheit ist ein guter Artikel. Man kann mit Betroffenheit unglaublich viel Geld verdienen. Mit dieser Schuld. Man drückt auf einen Punkt, dort tut es weh und sie sagen: „Ja, du hast recht. Es tut mir leid.“ Dann haben sie das Gefühl, sie hätten was erlebt. Man kann auch anders, etwas nicht vergessen...

L.S.

Und der Wiener hat das nicht?

A.H.

Dem Wiener geben wir es eh ordentlich. Unsere Brigitte Kren hat in unseren Stücken sämtliche schlechten Eigenschaften der Welt in sich herumgetragen und präsentiert. Sie spielte bei uns immer eine böartige, windige, schleimige, selbstsüchtige Frau. Wie das Krokodil im Kasperltheater. Da steht der Kasperl und die Kinder schreien: „Pass auf! Hinten kommt das Krokodil.“

L.S.

Würdest du in diesem Zusammenhang sagen, dass die Komödie besonders dazu geeignet ist, um kritische Inhalte zu vermitteln?

A.H.

Für mich schon. Es gibt eine Eigenschaft, die ich nicht gut verstehe: Das Sich Ernstnehmen. Man kann Themen ernst nehmen, aber man sollte sich selbst nicht zu ernst nehmen, weil wir alle fehlerhafte Wesen sind, die permanent an Irgendetwas scheitern. Ich möchte erreichen, dass der Mensch erstmal über sich selber lachen kann. Weil er sich dann einfindet in der Gemeinde der Gebrochenen und Gereiften.

Das ist aber mehr Geschmack als Programm. Bei jedem Regisseur und jedem, der sich mit so etwas auseinandersetzt, bleibt am Ende nur der Geschmack übrig. Ein Lokal gefällt mir oder eben nicht. Das ist einfach Geschmack und der ist ganz wichtig, um etwas zu tun, um eine verbindliche Entscheidung zu treffen. In unserem Fall: sich was anzuschauen. Es muss mir gefallen und das hat mit Geschmack zu tun.

L.S.

Denkst du, das Lustspielhaus hat dennoch eine Aufgabe, auch wenn es geschmacksabhängig ist?

A.H.

Die einzige Aufgabe des Lustspielhauses ist es, da zu sein. Zu existieren ist seine Aufgabe. Es ist ein gesundes Haus. Eine Aufgabe an sich kann man dem Lustspielhaus nicht zuschreiben. Welche Aufgabe hat das Theater generell? Hat es überhaupt eine Berechtigung? Es ist ein

Luxusartikel! Das leistet sich eine Gesellschaft oder eben nicht. Wenn sie es nicht tut, ist sie arm. Es gibt Menschen, die glauben, eine Rolex ist wichtiger als das Burgtheater. Aber das Theater ist eine Alchemiewerkstatt. Dort wird Idee zu Materie und umgekehrt. Das dient der Hygiene des Staates und der Demokratie.

In einer Diktatur werden Bücher verbrannt. Man stelle sich diesen traurigen Zustand vor. Das Theater ist also möglicherweise ein Demokratieinstitut oder ein Liebesministerium. Wenn es das nicht mehr gibt, dann müsste man sich doch fragen, was mit unserer Gesellschaft los ist. Ich sage unseren Sponsoren: „Keiner braucht das, was ich Ihnen da jetzt anbiete, aber es ist schön. Es ist teuer. Stellen Sie sich einfach vor, dass Sie den Wiener/innen mit ihrem Geld ein Theater zum Geschenk machen.“ So wie man einer Frau einen schönen Ring schenkt. Wenn ich das nicht mache, dann bin ich halt einer, der nichts zu verschenken hat.

L.S.

Aber es ist eine Art Liebesbekenntnis?

A.H.

Ja natürlich. Ich liebe die Menschen ja auch. Ich zerplatze ja fast. Es bleibt mir gar nichts anderes übrig, ich hab da keine Alternative. Es geht nicht anders, es ist meine Natur. Das brauch ich, um einen Sinn zu erkennen. Das ist absurd, aber so ist es.

L.S.

Du hast über den Gesamtzusammenhang von Volkstheater, Komödie und der Aneignung über den Wiener Kontext den Begriff „Commedia dell'arte Viennese“ geprägt. Bitte erklär mir, was du damit ausdrücken wolltest.

A.H.

Die Commedia dell'arte ist eine Kunstform, die sich im romanischen Raum entwickelt hat; in Italien durch Goldoni, auch in Frankreich, wo sie von Molière zur Blüte gebracht wurde. Es ist ein Typentheater. Und daran arbeite ich im Wiener Lustspielhaus. Alles was wir dort tun, läuft auf dieses Typentheater hinaus.

Im Italienischen gibt es zum Beispiel einen „Capitano“, einen „Brighella“. Es gibt immer wieder bestimmte Typen, die gewisse Funktionen erfüllen.

Du wirst sehen, im Leben gibt es nicht unbegrenzt viele Ingredienzen, aus denen man Theater macht. Es gibt den „bösen Vater“, das „arme Mündel“, den „Liebhaber“. Es gibt den „Nebenbuhler“, den „Reichen“ oder den „Hitzkopf“, die „Liebenden“.

L.S.

Die perfekten Vertreter einer Kategorie?

A.H.

Ja. In Wien gibt es auch solche Klischees. Zum Beispiel das „süße Wiener Mädl“. Oder das „Goldene Wiener Herz“. Oder den „Basilisken“, bei dem du zu Salz erstarrst, wenn du ihm in die Augen schaust. Das innere Skelett der Befindlichkeit dieser Stadt in Figuren umzuarbeiten, ist eine Arbeit, die sich über Jahrzehnte erstrecken kann. Deswegen möchte ich

eine *Commedia dell'arte* entwickeln, aber Wien-typisch - "viennese". Das ist der Hintergrund dieser Geschichte.

L.S.

Bitte erzähl mir noch, wie der Entstehungsprozess einer neuen Inszenierung verläuft. Von der Stückauswahl bis hin zur Uraufführung.

A.H.

Das ist ein sehr pragmatischer Vorgang, der sich immer schneller vollzieht, je länger man dieses Theater macht und je länger man an dieser Idee arbeitet, weil es eine Sache ist, die sich aus Erfahrungen optimiert. Das heißt: Was in erster Linie notwendig ist, ist die Wahl des Stückes.

L.S:

Wer trifft diese Wahl?

Normalerweise das Team, aber das kann auch mit dem Autor passieren. Es gibt Leute, die jedes Jahr einen neuen Autoren nehmen. Ich möchte das aber nicht, weil ich ihn erst kennen lernen will. Man kann an einer Arbeit erst besser werden, wenn man mehrere Werkstücke erarbeitet und mehrere Formen gefunden hat. In unserem Fall ist es Franzobel, mit dem ich jetzt schon das sechste Mal ein Stück bestimme.

Wir fragen uns dann: „Warum nehmen wir dieses Stück?“ „Eignet es sich?“ Dann müssen wir uns treffen, um das Stück regional verstehen zu lernen, da wir eine Bearbeitung und kein neu geschriebenes Stück herstellen. Wir fragen uns: „Wo ist der wienerische Aspekt?, „Was ist das für ein Umfeld?“. Das erste Gespräch thematisiert also die Stückwahl. Dann verlieben wir uns in den Stoff.

In der nächsten Runde geht es um die Besetzung. Welche Figuren nehmen wir aus dem Original? Wozu können wir sie reduzieren? Wir haben ja immer nur 7, oder 8 Schauspieler, dann ist es mit dem Geld vorbei. Das birgt übrigens einen erstaunlich positiven Aspekt, dass wir mit wenig Geld auskommen müssen. Das kann sich natürlich umdrehen und defizient werden, aber es ist auch immer wieder ein unglaublicher Anspruch an Kreativität, weil man sich eben etwas einfallen lassen muss. Es ist vitalisierend.

Dann geht es um die Dauer des Stückes und die Form der Sprache. Wir fragen uns: „Was wollen wir nicht mehr haben?“, „Was wollen wir betonen?“, „Wollen wir gebundene Sprache oder lieber Prosa?“.

Dann geht es darum ein Werkstück in der Hand zu haben, das nicht mehr allzu stark bearbeitet werden muss. Wenn der Autor sagt, er hat es geschrieben und es dauert dann 3 Stunden, wäre ich in der Not 1,5 Stunden rauszustreichen. Das ist ohne Substanzverlust schwer. Wenn man aber dem Autor von vornherein sagt: „Bitte konzentrier dich, dass es eine gewisse Länge hat.“, also 2 Stunden mit Pause, dann vermeidest du diese Strichverluste.

Die Entstehung ist also ein handwerkliches Problem. Stücke schreiben ist auch Handwerk. Das ist ganz wichtig und wird oft vergessen. Das ist nicht nur Genialität, sondern wirklich viel Handwerk. Voraussetzung ist natürlich, dass der Autor an sich gut formuliert. Auch, dass er

verrückt ist, ist wichtig. Ich mag das. Ich brauche diese Verrücktheit, um mein Theater zu verkaufen. Für mich ist es immer ein Wunder, wie so etwas entsteht.

Dann muss besetzt und über Geld verhandelt werden. Das ist der kaufmännische Blickwinkel. Es muss eine gute Kalkulation abgegeben werden. Wir gehen von einem Worst-Case-Szenario aus, damit wir - wenn alles gut geht - eventuell auch finanziell erfolgreich sind. „Finanziell erfolgreich“ heißt in dem Fall, Geld zu generieren, das wir für den Weiterbestand des Theaters wieder einsetzen können. Für Ausbesserungen an der abblättrenden Malerei, für Verbesserungen im Sanitärsektor oder in der Grafikabteilung. Da gibt es wahnsinnig viel Hardware, die irgendwann kaputt geht, die wir aber brauchen. Wir können Geld nicht nur verbrauchen, wir müssen es auch wieder einsetzen und deswegen ist es notwendig, dass wir haushalten mit unseren Mitteln.

L.S.

Dafür ist der kaufmännische Leiter Siegmund Ganswohl zuständig?

A.H.

Ja, wenn ich Siegi nicht hätte...Ich würde es ohne ihn nicht schaffen. Um in Ruhe arbeiten zu können, braucht es einen guten Kaufmann.

L.S.

Finanzielle Absicherung bedeutet größere Sorglosigkeit?

A.H.

Wenn ich Miese mache in diesem Theater, wenn ich eine falsche Entscheidung treffe oder übertreibe, dann sind das meine privaten Schulden. In diesem Sinn verhandelt er und schützt mich. Er sagt, was wir uns leisten können und was nicht und wenn ich mich wehre, sagt er: „Es wären deine Schulden, also pass auf.“

L.S.

Vorhin haben wir über Franzobel gesprochen. Auch nächstes Jahr werdet ihr gemeinsam im Lustspielhaus eine Neuinszenierung umsetzen. Was kann man sich von eurem Hamlet neues erwarten und was ist der Reiz, es wieder in derselben Konstellation zu erarbeiten?

A.H.

Hamlet ist der Reiz. Das ist ganz einfach und ich traue das nur Franzobel zu. Wie es übernächstes Jahr ausschaut, kann ich nicht sagen. Es wird Zeit zu wechseln. Das spüre ich und das haben wir schon gemeinsam besprochen. Aber wir müssen wieder auf das berühmte Wunder warten, auf eine Eingebung. Mit dieser Disposition habe ich wunderbare Begegnungen gehabt. Man muss nur geduldig und bereit sein.

Das Glück steht irgendwo herum, aber die Leute sehen es oft nicht. Sie haben das Auge nicht, ...machen sich nicht dafür bereit. Sind zu unruhig oder zu fokussiert. Das hat mit

Geschwindigkeit zu tun. So schnell sein, dass man nichts mehr wahrnimmt. Ich war immer ein Langsamer, auch schon in der Schule. Ich hab Sachen lang nicht kapiert. Überall gibt's Druck. Ich hab ihm immer widerstehen wollen...diesem Druck. Wie es heißen hat: „Du musst jetzt was werden“, stellte mich diese Frage vor ein großes Problem. Erstens einmal bin ich ja schon - was soll ich also noch werden? Worauf soll ich mich einlassen für die nächsten 40, 50 Jahre. Das ist doch wahnsinnig schwer, das weißt du doch.

L.S:

Ja, ich bin gerade in dieser Umbruchphase, in der das Studium endet.

A.H.

Eben, ich sage dir: Lass Dir Zeit! Hör auf das Leben! Sitz herum und sei nicht nervös! Beruhig dich! Lass dir solche Fragen nicht gefallen! Widersteh diesem Druck! Alle haben das. *Live it up!* Es wird was passieren. Ich hab das Gott sei dank hinter mir. Aber ich bin sehr lang durch die Lande gefahren und hab mich gefragt: „Wer bin ich, warum passiert nichts? Ich bin doch begabt, aber wo stehe ich? Was kann ich eigentlich?“. Dann hab ich mir gedacht: „Mach, was dir grade vorgeschlagen wird.“ Ich bin nach Italien gefahren und hab dort ein Trommelprojekt gestartet. Lauter so Sachen. Dann bin ich nach Berlin gegangen. Und aus diesem Ganzen entsteht dann etwas. Es ist wie ein Erlebnispool, aus dem du dann möglicherweise schöpfen kannst. Im Burgtheater zum Beispiel hatte ich als junger Schauspieler noch zu wenig zu „schöpfen“, also bin ich weggegangen. Mein Erfolgsrezept ist die Bemühung um Authentizität, um Ehrlichkeit. Ich spiele und die Leute glauben mir, was ich da spiele, weil ich voll und ganz dahinter stehe.

Das ist die Arbeit: Sich bedingungslos hinter etwas stellen. Das verlange ich auch von meinen Schauspielern, wenn sie oft nirgendwo stehen. Sie wissen oft noch gar nicht, wer sie sind. Ist ja auch schwer, das zu wissen.

L.S.

Wenn man nicht weiß, wer man selber ist, wie soll man dann jemand anderen darstellen?

A.H.

Eben, wie sollst du das machen? Im Grunde sind es also immer auch Psychologiestunden, die ich mit den Schauspielern verbringe. Man muss einen Fokus setzen, worauf es ankommt. Und es kommt darauf an, dass du dich selbst erkennst.

L.S.

Du sagst während der Proben oft zu den Schauspielern: Wie würdest DU es sagen, du als Privatperson.

A.H.

Ja, denn je näher sie sich selber sind, desto besser sind sie.

L.S.

Zum Abschluss: Wie stellst du dir die Zukunft des Wiener Lustspielhauses vor?

A.H.

Nicht endend! Es soll weitergehen und den Leuten gefallen. Sie sollen es lieben und in ihr Herz schließen. Und wenn es hart auf hart kommt, dann sollen sie darum kämpfen. Mit mir. Wenn ich das vermitteln kann, bin ich zufrieden.

L.S.

Danke für das Gespräch, Adi.

8.2 Abstract (deutsch)

Das Wiener Lustspielhaus ist ein mobiles Sommertheater, das jährlich von Juni bis Ende September im 1. Wiener Gemeindebezirk aufgestellt wird. Sein Spielplan beruht auf dem Konzept der Aneignung traditioneller Volkstheaterliteratur, die im Zuge der Aktualisierung an einen zeitgenössischen, wienerischen Kontext angepasst wird. Alle Stücke werden hierbei in Komödien verwandelt, unabhängig vom Genre des Originalwerkes und erzeugen so eine *Commedia dell'arte viennese*. Um die komödiantische Verfremdung zu erkennen, ist die Betrachtung der Entstehung von Komik unerlässlich. Ihre Ursache liegt in den komischen Fehlern, ihre erfolgreiche Wahrnehmung stützt sich auf die Bedingungen des Widerspruchs, der Harmlosigkeit und der Plötzlichkeit. Die Konzeptbestandteile der Mobilität, der Typendarstellung, der Verwendung musikalischer Elemente und der Adaption berühmter Vorlagen lässt sich als Kombination internationaler Darstellungskonzepte verschiedener, historischer Volkstheatertraditionen betrachten. Das Wiener Lustspielhaus versucht so als Verbindungselement zwischen Traditionstreue und Modernitätsanspruch eine Form der Volkskomödie zu präsentieren, die das Publikum sowohl zu seinem Adressaten, als auch zu seinem Inhalt macht. Anhand des Vergleichs zwischen Originalstück und Adaption wird dargestellt, inwieweit sich die einzelnen Komponenten der ursprünglichen Version, wie die Figurenkonstellation und die Handlungsstruktur, verändern müssen, um einem aktuellen Publikum und seinem Geschmack gerecht zu werden. Im Zuge dessen übt es Kritik an der modernen Gesellschaft und sichert so seinen Status als zeitgenössisches Volkstheater mit Unterhaltungsanspruch.

8.3 Abstract (englisch)

The *Wiener Lustspielhaus* is a mobile summer theatre, which is build up yearly in Viennas first district from July till the end of september. Its program is based on the concept of appropriating traditional literature of popular theatre, which is adjusted to a contemporary, viennese context by using elements of updating. All plays are transformed into comedies, no matter what its original genre was. By that a *Commedia dell'arte viennese* is created. To realize the comic alienation, it is necessary to exermine the emergence of comicality. It is caused by the comical mistakes and its successful perception lies within the conditions of contradiction, harmlessness and suddenness. The elements of the concept (mobility, embodiment of stereotypes, use of musical elements and adoption of famous originals) build a combination of international dramatic concepts of different historical traditions within popular theatre. *The Wiener Lustspielhaus* tries to be a link between the loyalty to tradition and the requirement of modernity by presenting a type of comedy, that uses the audience as its addressee and its content. By comparing the original and the adapted play, it is illustrated how the several components of the original version, like the structure of characters and plot, need to be changed in order to reach and please a modern audience and its taste. By that the *Wiener Lustspielhaus* passes criticism on modern society and secures its status as contemporary popular theatre with the demand to entertain.

8.4 Curriculum Vitae

Name: Louise Lotte Schäfer

Kontakt: louiselotte@hotmail.com

Geburtsort: Herne, Deutschland

Ausbildung und Schule

03/11 - 10/14 Abschluss 2. Studienabschnitt Theater-, Film- und Medienwissenschaft

10/08 - 02/11 1. Diplomprüfung Theater-, Film- und Medienwissenschaft

10/08 - 02/15 Studium der Theater-, Film- und Medienschaft, Universität Wien

10/13 - 06/14 Universität für angewandte Kunst Wien
Mitbelegung am Institut für Bühnengestaltung

03/11 - 06/11 Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
Mitbelegung am Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft

09/95 - 06/08 Goethe-Gymnasium Dortmund, Abitur

Berufliche Tätigkeiten

07/14 - 10/14 Wiener Lustspielhaus
Abendspielleitung, Produktion: *Othello*

04/13 - 10/13 Wiener Lustspielhaus
Regieassistenz/Abendspielleitung, Produktion: *Jedermann*

05/13 - 06/13 Kurzfilm *Tights*, Regie: Julia Grevenkamp
Maske

04/12 - 10/12 Wiener Lustspielhaus
Regiehospitantz/Inspizienz, Produktion: *Faust*

- 04/12 Werbedreh *Auferstehung*, Regie: Ioan Graviłowitsch
Maske
- 11/11 Werbedreh *Pom de Grenade*, Regie: Ioan Graviłowitsch
Maske
- 04/11 - 10/11 Wiener Lustspielhaus
Regiehospitantz/Inspizienz, Produktion: *Romeo und Julia*
- 05/10 - 06/10 Kurzfilm *Zweiter Blick*, Regie: Jan Keller
Regieassistenz
- 09/07 - 10/07 Atelier Brückner für Szenografie und Architektur, Stuttgart
Praktikum im Bereich Raumkonzeption