

## IV Szenische Medien

### **Gerda Baumbach: Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater**

Tübingen, Basel: A. Francke 1995 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 13), 244 S., 38 Abb., ISBN 3-7720-1841-6, DM 78,-

Zur Dekodierung einer bestimmten Präsentationsform des Theaters und des Theatralischen rückt Gerda Baumbach zunächst die Parodie als Schlüsselbegriff ins Zentrum ihrer Überlegungen, ohne jedoch „generalisierende Aussagen zu Parodie“ oder eine „Theorie der Parodie“ formulieren zu wollen. In Abgrenzung zur literaturwissenschaftlichen Parodie-Forschung setzt die Autorin einen strukturalistischen Parodiebegriff voraus, den sie paradigmatisch an Johann Nestroy's Theater prüft, um – von diesem Sprungbrett aus – ihre kritischen Streifzüge auf das Terrain einer kulturanthropologisch abgesicherten Theorie *von* Theater zu verlegen. Präsentation – nicht Repräsentation – eigne Nestroys Stücken prinzipiell als Strukturmerkmal, dessen Ursprung als Vorgeschichte außerhalb der Geschichte von Bühnendramaturgien liege. Zusammenhang, gegründet auf einem scheinbaren Nicht-Zusammenhang, Wechsel, Brüche, Kontraste, Unordnung und Ordnung, Norm und Normenverstoß, all dies kennzeichne den parodistischen Grundzug des Nestroyschen Werks. Die „uralten Pole“ von Parodie, das Heilige und das Profane als ein Double, als Doppelsinn, als Sang und Gegen-sang, als Rede und Gegenrede aber liegen *vor* dem europäischen Theater der Neuzeit. Parodie in diesem Sinn – im Kult, im Ritual, im karnevalistischen Fest rekonstruierbar – gründe auf außerliterarischen kulturellen Funktionszusammenhängen. Die binäre Kodierung von anima und Körper, von Heiligem und Profanem werde dank der auf Formalisierung beruhenden und auf symbolischer Ordnung bestehenden Etablierung von Aufklärung in dualistische Kodierungen wie vernünftig und unvernünftig, nützlich und unnütz, eindeutig und uneindeutig überführt. Folgen habe dies auch für das Theater der Neuzeit, in dem zugunsten der Repräsentation, der Nachahmung von Wirklichkeit, eine Dramaturgie der Darstellung gegenüber einer Dramaturgie des Spiels durchgesetzt werde. Die Tyrannei des Textes scheint über die Bewegung der Körper und über das Maskenspiel zu triumphieren.

An der Figur des 'Spielers', der in die Maske schlüpft und durch die Maske spricht, verfolgt Baumbach die Spuren der Theatralität, die aus der Institution Theater hinaus in eine Welterfahrung führen, einer Welterfahrung, die auf der *Einheit* von Sein und Nichtsein, Sein und Seiendem besteht. Ein Spiel bestreiten, dazu bevölkern Spielleute, Komödianten und Tragöden, Joculariores, Possenreißer, Seiltänzer und Schalksnarren Feste und Bühnen. In einem Rekurs zu „Narren und Spieler im Alten Rußland“ wird versucht, die historische Differenz zwischen Juroden (Gottesnarren) und Skomorochen (Spieler) als eine sich abzeich-

nende exklusive Trennung einer ursprünglichen Einheit von Akteur und Maske, Realem und Symbolischem zu rekonstruieren, um an diesem historisch 'späten' Beispiel verständlich zu machen, welche theatralen Trennungsprozesse in anderen Kulturen sich bereits vollzogen haben. Die Verbannung des Narren aus rationalen Diskursen, bekanntlich auch aus dem über Theater, sollte freilich nicht verdecken, daß zumindest in der Geschichte des Theaters die Realisatoren von Repräsentations- und Präsentationstechniken auch ein Gemeinsames, nämlich ein – ausgrenzendes – Spielfeld bespielen. Kritisch möchte ich einwenden, daß im Blick auf Bühnengeschichte die Strömung veristischen Theaters die Strömung antiveristischen Spielpraxis zu brechen wie auch sich mit ihr zu vermischen sucht et vice versa. Erinnerung sei nur an Komödie und Lustspiel, an klassisches Welt-Theater, an die weit zurückreichenden Traditionen des Marionetten- und Puppentheaters, an die Fastnachtspiele, an die Commedia dell'Arte, an das Volkstheater, an Grand Guignol oder an das Konzept des Theaters der Grausamkeit Artauds. Stellvertretend für *Mischungsverhältnisse* sei etwa die Rollengestaltung zweier Narren, nämlich Polonius' und Hamlets, angeführt. Täuschung ist ihrer beider Spiel: der 'wahnsinnige' Hamlet und der 'intrigante' Polonius, der Aufklärer Hamlet, der in der Maske des Spielers auftritt und der Spieler Polonius in der Maske der Vernunft.

Daß der literaturwissenschaftliche Zugriff auf Theatertraditionen den Blick auf parodistische Verfahrensweisen und ihren Ursprung verstellt hat, bestätigt zweifellos auch Baumbachs herausfordernde und diskursanregende Untersuchung. Zweifelhaft erscheint mir nur ihr Versuch, ihre diskursanalytische Bestimmung des Schau-Spiels auch auf das „politische Problem der Parodie“ (zu Baudrillard, S.62ff. bzw. zur 'Politik' der Wiedertäufer, S.104ff.) auszudehnen (s.o. Spielfeld u. Ausgrenzung). Denn nicht zuletzt ebnet sie damit die – natürlich auch den Theaterdiskurs tangierende – Differenz zwischen interesselosem ästhetischen und interessengeleitetem politischen Diskurs durch Analogie ein. Übrigens hätte ich mir bei aller bewundernswürdigen seiltänzerischen Sprunghaftigkeit der Darstellung doch auch eine Diskussion zu Antonin Artauds *Das Theater und sein Double* und zu Derridas Rekurs darauf in *Die Schrift und die Differenz* gewünscht.

Hartmut Vinçon (Darmstadt)