

Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Michaela Kotásková

**Das Spiel im Spiel: Die Verschmelzung der
primären und sekundären Spielebene in Arthur
Schnitzlers Drama *Der grüne Kakadu***

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Motyčka, Ph.D.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne 30. 4. 2015

.....

Michaela Kotásková

Meinen herzlichen Dank möchte ich Herrn Mgr. Lukáš Motyčka, Ph.D. aussprechen, da er durch kritisches Hinterfragen und zahlreiche Anregungen die Entstehung der Arbeit gefördert hat.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Hauptteil.....	7
2.1. Definition des ‚Spiels im Spiel‘	7
2.1.1. Die Anwendung in <i>Der grüne Kakadu</i>	10
2.2. Die Analyse des Stückes <i>Der grüne Kakadu</i>	12
2.2.1. Allgemeines über das Stück.....	12
2.2.2. Die Illusionskonstruktion im Stück.....	15
2.2.3. Das gesamte Personal in <i>Der grüne Kakadu</i>	17
2.2.4. Die Einzelprotagonisten in <i>Der grüne Kakadu</i>	22
2.3. Mögliche Interpretationen der Verschmelzung der Spielebenen	28
2.3.1. Die politischen Hintergründe	29
2.3.2. Die kulturellen und gesellschaftlichen Hintergründe.....	33
3. Fazit	38
4. Resumé.....	41
5. Resümee.....	41
6. Bibliographie	43
6.1. Primärliteratur	43
6.2. Sekundärliteratur	43
7. Anotace	46
8. Annotation	47

1. Einleitung

Im Jahre 1898 schrieb einer den bedeutendsten Autoren der Wiener Moderne, Arthur Schnitzler,¹ seinen Einakter *Der grüne Kakadu*. 1899 wurde das Stück uraufgeführt. Die gesellschaftliche und politische Situation in Wien der Jahrhundertwende war bekanntlich zugespitzt – sowohl die größeren als auch kleineren Nationen des Vielvölkerstaates strömten nach Wien, um Arbeit zu finden und so ein wenig anständigeres Leben als das in der Provinz zu führen. Die Pluralität der Nationen und politischen Subjekten rief ein Gewühl in der Stadt hervor, die Einwohnerzahl wuchs, das Lebenstempo beschleunigte sich². Dass das Stück die Französische Revolution thematisiert und formal als ein Spiel im Spiel konzipiert ist, in dem die beiden Spielebenen verschmelzen, gibt zusammen mit der historischen Kenntnis der Entstehungszeit einen Anstoß zu verschiedenen Interpretationen.

Heutzutage gilt Schnitzler als einer der wichtigsten Vertreter der Wiener Moderne.³ Von der Bedeutung und Aktualität seiner Werke zeugen zahlreiche Aufführungen seiner Theaterstücke nicht nur auf deutschsprachigen, sondern auch auf vielen ausländischen Bühnen. Seine Dramen sorgten schon während der Jahrhundertwende und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts für Aufsehen. Es ist sicher nicht übertrieben zu behaupten, dass Schnitzler die Grenzen dessen, was auf der Bühne „erlaubt“ war, erweitert hat.

¹ Mehr zu biographischen Informationen vgl.: Jürgensen, Ch., Lukas, W., Scheffel, M. (Hrsg.): *Schnitzler-Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*. J. B. Metzler, Stuttgart 2014; Le Rider, J.: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 2. Ausgabe, Passagen Verlag, Wien 2008.

² Vgl. dazu: Hanisch, E.: *Der lange Schatten des Staates: Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Ueberreuter, Wien 1994, S. 45ff.

³ Die Rezeption von Schnitzlers Werken war nicht immer positiv und selbstverständlich. Schon während seines Lebens erregte Schnitzler zwiespältige Reaktionen sowohl bei den Kritikern als auch beim Publikum. Er wird nicht selten als „gesellschaftskritische[r] Provokateu[r]“ bezeichnet, welche Bezeichnung im Grunde genommen die Folge der Rezeptionsambivalenzen zu seinen Lebzeiten ist. (Jürgensen, Ch., Lukas, W., Scheffel, M., Hrsg.: *Schnitzler-Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*. J. B. Metzler, Stuttgart 2014, S. 347) Arthur Schnitzler wurde nicht nur während seines Lebens als umstritten wahrgenommen, sondern auch nach seinem Tode war sein Werk in gewissen Jahren verdammt (in der NS-Zeit war Schnitzler seiner jüdischen Herkunft wegen angegriffen) oder im besseren Fall ignoriert (so z. B. in der DDR, wo Schnitzler ästhetisch nicht passte). Ein eifriges Interesse an Schnitzler wiesen jedoch die Literaturwissenschaftler schon seit den 50er Jahren in der BRD, Österreich und der Schweiz als auch in manchen ausländischen Ländern auf. So wurden u. a. 1981 – 2000 *Schnitzlers Tagebücher* – ein sehr wichtiger Beitrag zur Schnitzler-Forschung – herausgegeben. (Mehr zur Rezeptionsgeschichte: Jürgensen, Ch., Lukas, W., Scheffel, M., Hrsg.: *Schnitzler-Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*, S. 347ff.)

Das Stück *Der grüne Kakadu* wird jedoch zurzeit von den Herausgebern und Theaterintendanten eher an den Rand von Schnitzlers Schaffen gestellt und so erfährt es nicht unbedingt ein großes Leser- und Publikumsinteresse. Daran ist aus großem Teil die mangelnde Aktualität des behandelnden historischen Stoffes schuld, die zur Zeit der Jahrhundertwende, in der Zeit politischer und gesellschaftlicher Umbrüche, doch kräftiger als heutzutage wirkte. *Der grüne Kakadu* steht im Schatten Schnitzlers populären Dramen und Prosawerke wie *Reigen*, *Liebelei*, *Traumnovelle* oder *Leutnant Gustl*.

Trotzdem wurde *Der grüne Kakadu* während des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand mehrerer wissenschaftlicher Aufsätze. Die vorliegende Arbeit fokussiert die Problematik des Spiels im Spiel in diesem Theaterstück, und somit auch die Verschmelzung der beiden Spielebenen, d.h. der primären und der sekundären Spielebene. Mit Hilfe der Besprechung des Phänomens Spiel im Spiel und einer Analyse des Stückes wird *Der grüne Kakadu* interpretiert – es wird sowohl eine eigene Sichtweise auf die möglichen Gründe der Verschmelzung dargestellt, als auch einige der bisherigen Interpretationen besprochen. Die zentrale Fragestellung dabei lautet: Wie tragend und markant ist die Verschmelzung der Spielebenen in *Der grüne Kakadu* und inwiefern dient sie indirekt oder direkt der Gesellschaftskritik.

Um die zentrale Fragestellung der vorliegenden Arbeit zu beantworten, wird in folgenden Schritten vorgegangen: Erstmal wird die theoretische Erläuterung zum Thema Spiel im Spiel vorgestellt, dann wird kurz auf die Entstehungsgeschichte und die Charakteristika des Stückes *Der grüne Kakadu* eingegangen. Den Hauptteil dieser Arbeit macht die Analyse der Spielebenen und der wichtigsten Protagonisten in *Der grüne Kakadu* aus (dabei wird die größte Aufmerksamkeit dem Umgang mit der Illusion gewidmet – v.a. anhand der Besprechung der Figuren, die auf beiden Spielebenen auftreten).

Der Analyse des Dramas folgt ein Interpretationsvorschlag der Ergebnisse. Weil das Stück ein brisantes politisch-gesellschaftliches Thema behandelt (die Französische Revolution 1789), werden die politischen und gesellschaftlichen Geschehnisse der Entstehungszeit des Stückes in Betracht gezogen und in die Interpretation miteinbezogen.

2. Hauptteil

2.1. Definition des ‚Spiels im Spiel‘

Bevor man sich mit dem ästhetischen Verfahren des Spiels im Spiel auseinandersetzt, ist es nötig, kurz das ‚einfache Spiel‘ zu definieren. Nach Uwe Durst weist ein übliches Drama nur eine einzige „fiktionale Ebene“ auf – die Zuschauer grenzen die „Scheinhaftigkeit [der Aufführung] von der Nicht-Scheinhaftigkeit ihrer eigenen Welt“⁴ ab. Es besteht also nur eine einzige Illusion/Fiktion, mit der der Zuschauer konfrontiert wird, was die wichtigste Charakteristik des herkömmlichen Theaters (wenn auch nicht die einzige) darstellt.

Als Spiel im Spiel werden dann solche Stücke bezeichnet, in deren Handlung ein Theaterstück aufgeführt wird: Aus einem Teil der primären⁵ Schauspieler wird demgemäß Publikum und aus einem anderen Teil werden Schauspieler in einem in das primäre Spiel eingebetteten Theaterstück – sie übernehmen neue Rollen. Dadurch kommt es zur Integration noch einer Fiktionsebene (solche Einbettungen der Fiktionsebenen kann rein theoretisch ad Infinitum gehen, wenn in das eingebettete Spiel noch ein weiteres eingebettet wird usw.⁶). Bei einem Spiel im Spiel ist demzufolge eine primäre und sekundäre bzw. tertiäre usw. Spielebene zu unterscheiden.

Dem dramatischen Strukturelement des Spiels im Spiel widmet sich Manfred Pfister eingehend in seiner Publikation *Das Drama*⁷. Als zwei wichtige Momente bei der Behandlung des Spiels im Spiel thematisiert er einerseits die

⁴ Durst, U.: *Realitätssystemisch einfache und komplexe Varianten der Spiel-im-Spiel-Struktur*. In: Neohelicon 37 [online], 2009, S. 489-507 [abgerufen: 2013-07-18], hier S. 489.

⁵ Die Bezeichnung „primär“ und „sekundär“ in Verbindung mit den Schauspielern, der Spielebene bzw. der Fiktionsebene ist selbstverständlich nur eine der Möglichkeiten, die beiden betreffenden Ebenen terminologisch zu bezeichnen. Diese Terminologie ist Pfisters Buch *Das Drama. Theorie und Analyse* entnommen. Pfister arbeitet ferner mit den synonymisch benutzten Begriffen „übergeordnete“ und „untergeordnete“ Sequenzen. Ich werde mich jedoch (um der Eindeutigkeit willen) der Ausdrücke „primär“ und „sekundär“ bedienen.

⁶ Pfister, M: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. Fink, München 2001, S. 299.

⁷ Pfister, M: *Das Drama*, Kapitel: Spiel im Spiel, S. 299ff. Dieses Werk bietet m.E. eine übersichtliche Bearbeitung des hier behandelten Themas mit interessanten Anhaltspunkten sowie die Anweisung für eine praktische Analyse des ‚Spiels im Spiel‘. Bei den folgenden Ausführungen halte ich mich – falls nicht anders angegeben – ausschließlich an die Pfister’sche Terminologie.

„quantitativen Relationen zwischen den über- und untergeordneten Sequenzen“⁸ und andererseits die „personale Verknüpfung [der Ebenen]“⁹.

Vergleicht man den Umfang der jeweiligen Spielebenen, können grundsätzlich zwei Möglichkeiten vorkommen: Entweder dominiert das primäre Spiel – dann hat das sekundäre Spiel oft eine handlungsbezogene Funktion¹⁰ - oder das primäre Spiel fungiert als eine Rahmenhandlung für das quantitativ überwiegende sekundäre Spiel. In diesem Falle hat das primäre Spiel oft vornehmlich die Funktion der Potenzierung der Fiktionalität. Nach Pfister sei dabei die dramatische Form verfremdet, die Existenz der Rahmenhandlung ermögliche das Kommentieren des sekundären Spiels durch das fiktive Publikum oder sogar eine Kommunikation zwischen den fiktiven Zuschauern und dem Spiel-im-Spiel-Personal (den Schauspielern, dem Regisseur).¹¹

Wenn Pfister die personale Verbindung bzw. Überlappung der Ebenen thematisiert, lehnt er sich an die Ausführungen von J. Voigt¹². Es kommen folgende Möglichkeiten in Frage: Das sekundäre Spiel wird von neuen Dramatis Personae aufgeführt. So tritt das Personal der sekundären Spielebene in dem primären Spiel nicht auf. Dies bezeichnet Pfister als „die [lockerste] Verbindung zwischen den [...] Sequenzen“¹³. Als die zweite Möglichkeit kommt die „Identität des Personals“¹⁴ in Frage, d. h. das Personal tritt sowohl auf der sekundären Spielebene (im Spiel im Spiel), als auch auf der primären auf – es ist nicht nur auf eine der Ebenen beschränkt¹⁵. Diese Schauspieler stellen also eine Verknüpfung beider Ebenen. Dabei kann es zu einem „Umschlagen der Figuren“¹⁶ kommen, die ursprünglich selbständig im Spiel im Spiel fungieren, sich dann aber in irgendeiner Art und Weise in das primäre Spiel einmischen. Als ein distinktives Merkmal zwischen dem

⁸ Pfister, M., S. 303.

⁹ Ebd., S. 300.

¹⁰ Zum Beispiel in Shakespeares Drama *Die Tragödie von Hamlet, Prinz von Dänemark* aktiviert das Spiel im Spiel das Gewissen der Mörder von Hamlets Vater - seine Funktion lässt sich dann als die eines Moralvorbilds feststellen. In einem anderen Drama von Shakespeare, *Ein Sommernachtstraum*, trägt die Spiel-im-Spiel-Einlage die Funktion der Erheiterung der primären Protagonisten (vgl. dazu Pfister, M., S. 303f.).

¹¹ Pfister, M., S. 303f.

¹² Voigt, J.: *Das Spiel im Spiel*. Diss., Göttingen 1954.

¹³ Pfister, M., S. 300.

¹⁴ Ebd., S. 301.

¹⁵ Als Beispiel führt Pfister Shakespeares *Sommernachtstraum* auf, in dem eine Schauspieltruppe sowohl bei den Proben eines Theaterstückes (also auf der primären Spielebene), als auch bei seiner Aufführung (diese stellt die sekundäre Spielebene dar) abgebildet ist. (Ebd.)

¹⁶ Pfister, M., S. 301.

Umschlagen von Figuren und der Identität des Personals wird dann ein Bruch des Spiels im Spiel durch einen Impuls seitens der primären Spielebene vorausgesetzt, der verursacht, dass einer/mehrere der Darsteller aus der Rolle fällt/fallen und die sekundäre Spielebene verlässt/verlassen. Es lässt sich dabei annehmen, dass sie ohne diesen Impuls auf der ursprünglichen Spielebene geblieben wären und es sich um ein „selbständige[s] Personal“¹⁷ gehandelt hätte. „Umschlagen“ bedeutet hier also ein scheinbar spontanes „Aus-der-Rolle-Fallen“ der Protagonisten des Spiels im Spiel.¹⁸

Genauso wichtig ist die Problematik des fiktiven Zuschauers. Auch er kann – den Protagonisten des Spiels im Spiel ähnlich – die Beziehung der beiden Spielebenen mitbestimmen. Pfisters Ansatz rechnet erstens mit einem Zuschauer, der bloß präsent ist und nichts zu dem Spiel im Spiel bemerkt. Zweitens gibt es laut Pfister solche Zuschauer, die die Handlung des ‚Spiels im Spiel‘ aktiv kommentieren – sie können eventuell das sekundäre Spiel nicht nur kommentieren, sondern auch mit dem Ensemble in ein Dialog treten und so auch die Verschmelzung der Spielebenen forcieren. Ein Extremfall stellt ein zusätzliches Eingreifen (verbales oder physisches) in das Spiel im Spiel dar.¹⁹ Das Verhalten des Publikums sowie der Protagonist/die Protagonisten des ‚Spiels im Spiel‘ können also die Illusionswahrnehmung je nach dem Grad des Anteils an dem Geschehen auf der Bühne stark beeinflussen²⁰.

Die oben besprochenen Strukturmerkmale sind an dieser Stelle begreiflicherweise verallgemeinert. In dramatischen Texten kommen die angedeuteten Möglichkeiten eher selten in einer reinen Form vor. Sie können miteinander kombiniert werden. Pfisters Ansatz bietet immerhin eine wertvolle theoretische Grundlage für eine praktische Analyse und er wird bei der folgenden Analyse von *Der grüne Kakadu* als Bezug immer wieder benutzt.²¹

¹⁷ Pfister, M., S. 300.

¹⁸ Als Beispiel für das Umschlagen von Figuren nimmt Pfister zutreffend Schnitzlers Drama *Der grüne Kakadu*. Dies wird im Kapitel 2.1.1 behandelt.

¹⁹ Pfister, M., S. 302f.

²⁰ Die Aufhebung der Illusion auf dem Theater hat vor allem Bertold Brecht in seinen Ausführungen zum epischen Theater thematisiert. Die im Spiel im Spiel mit Hilfe der Kommentare der Protagonisten und der Verschmelzung der Spielebenen verursachte Destruktion/Zerstörung der Illusion ist eine Möglichkeit, den Verfremdungseffekt zu realisieren.

²¹ Als letztes könnte theoretisch noch die mögliche Kommunikation der Schauspieler (sowohl der primären und sekundären Spielebene) mit den realen Zuschauer erwähnt werden. Da die aber nicht

2.1.1. Die Anwendung in *Der grüne Kakadu*

Der grüne Kakadu ist nicht das einzige Theaterstück, das Arthur Schnitzler als ein ‚Spiel im Spiel‘ konzipierte. 1904 schrieb er das Stück *Zum großen Wurstel*, in dem er sich dieses ästhetischen Verfahrens auch bedient. Es hat den Anschein, dass die Über- und Unterordnung von Spielebenen für Schnitzler interessant war, denn Schnitzlers weiteres Drama *Die Frau mit dem Dolche* beinhaltet eine Traumeinlage, die Manfred Pfister²² der Kategorie des Spiels im Spiel auch zuordnet (es geht um eine andere Art der Überlagerung von Spielebenen)²³. Die Anwendung der Über- und Unterordnung der Spielebenen in *Der grüne Kakadu* weist nicht die lockerste Verbindung von Spielebenen auf – das Spiel im Spiel ist hier von zentraler Bedeutung, die Ebenen sind voneinander nicht klar zu trennen.

Schnitzlers Interesse an der Problematik der undeutlichen Grenze zwischen Sein (Wirklichkeit) und Schein (Illusion) bezeugt auch ein Zitat aus seinem Stück *Paracelsus* (1898, ein Jahr später zusammen mit *Der grüne Kakadu* als ein Zyklus uraufgeführt): „Es stießen ineinander Traum und Wachen, Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends. Wir wissen nichts von anderen, nichts von uns. Wir spielen immer, wer weiß es, ist klug.“²⁴ Dieses Zitat kann sich genauso gut auf das Vorspielen der Revolution in *Der grüne Kakadu* beziehen: Es gibt weder auf der Bühne noch auf der Straße in Paris dieser Zeit eine Sicherheit. *Der grüne Kakadu*

spezifisch im Spiel im Spiel vorkommen kann, sondern auch in einem einfachen, aus einer Spielebene bestehenden Drama, wird sie in dieser Arbeit nicht behandelt.

²² Vgl. Pfister, M: *Das Drama. Theorie und Analyse*, S. 294 ff.

²³ Die Thematik des Traumes verbindet man in der Zeit der Wiener Moderne ohne weiteres mit dem Namen Sigmund Freud. Es ist nicht ohne Interesse, dass Schnitzler diesen Psychologen kannte. Jacques Le Rider spricht die Verbindung zwischen Schnitzler und Freud in seiner Monographie über Schnitzler eingehend an. Die beiden Persönlichkeiten haben sich für das Verhalten der Menschen interessiert, sowohl Schnitzler als auch Freud befassten sich mit der Hypnose und dem Traum, natürlich aber in anderer Art und Weise. Trotzdem war auch Schnitzlers Beobachtung der Menschen durch sein Studium der Medizin (das er erfolgreich 1895 beendete) bedingt, was bei den Literaten nicht so üblich war. Seine quasi psychologischen Beobachtungen hat er in seine Werke eingearbeitet. Freud konzentrierte sich dagegen auf die medizinische Exaktheit. Die Nähe ihrer Interessen war aber beiden Persönlichkeiten bekannt, in seinem Brief an Schnitzler schrieb Freud 1922 folgendes: „...ich habe Sie gemieden aus einer Art von Doppelgängerscheu. [...] So habe ich den Eindruck gewonnen, daß Sie durch Intuition – eigentlich aber infolge feiner Selbstwahrnehmung – alles das wissen, was ich in mühseliger Arbeit an anderen Menschen aufgedeckt habe. Ja ich glaube, im Grunde Ihres Wesens sind Sie ein psychologischer Tiefenforscher [...]“ (zit. nach: Le Rider, Jacques: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 2. Auflage, Passagen Verlag, Wien 2008, S. 45). Für mehr Informationen vgl.: Le Rider, Jacques: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. V.a. das Kapitel: Ein Doppelgänger Freuds, S. 43-60.

²⁴Schnitzler, A.: *Paracelsus*. In: *Das dramatische Werk. Band 2*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 240.

repräsentiert in Bezug auf die Pfisterschen Kategorien (siehe oben unter 2.1) jedoch eine kompliziertere Variante.

Die quantitativen Relationen sind in *Der grüne Kakadu* nicht eindeutig festzustellen, da man oft nicht sicher weiß, auf welcher Ebene gerade gespielt wird. Das primäre Spiel darf keinesfalls als Rahmenhandlung betrachtet werden und das sekundäre Spiel stellt keine kurze Einlage mit begrenztem Umfang dar. Das Spiel im Spiel dient in diesem Stück der größtmöglichen Verwirrung der Zuschauer – es erweckt die Frage nach dem Sein und Schein, es thematisiert das Spiel.

Die personale Verknüpfung entspricht (Pfisters Terminologie nach) der Identität des Personals. Pfister selbst aber ordnet das Drama *Der grüne Kakadu* dem Umschlagen den Figuren zu. Die Definition des Umschlagens der Figuren sagt, dass „das Spiel im Spiel mit einem scheinbar selbständigen Personal beginnt, dann aber die Darsteller der Rollen des Spiels im Spiel in die übergeordneten Sequenzen des primären Spiels eingreifen“²⁵. Dagegen lässt sich aber argumentieren, dass die nahezu komplette Schauspielertruppe erstmal auf der primären Ebene erscheint, auf der über die Rollen erst geredet und noch nicht gespielt wird. Das betrifft zum Beispiel die Protagonisten Scaveola, Jules oder Henri, der am Ende tatsächlich am stärksten aus der Rolle (auf der zweiten Spielebene) austritt und den Herzog auf der primären Spielebene ermordet (was ursprünglich nur als fiktives Ereignis auf der sekundären Spielebene berichtet wird). Der Übergang von der primären Spielebene zur sekundären und wieder zurück zur primären ist auch bei dem Wirt zu beobachten, es bleibt jedoch unklar, ob er überhaupt spielt – alles von ihm angeblich als fiktiv Gesagte mag dem realen Zuschauer als reine Wahrheit vorkommen. Jedenfalls ist hier eine Linie der Identität des Personals zu beobachten, nicht die des Umschlagens des Personals, wie Pfister behauptet. Es dürfte sich um das Umschlagen der Figuren nur dann handeln, wenn man davon abgesehen würde, dass Henri noch vor seinem fatalen Bericht über die Ermordung des Herzogs (auf der sekundären Spielebene) auch auf der primären Spielebene erscheint. Jedoch auch in diesem Fall wäre *Der grüne Kakadu* immer noch als eine Kombination aus der Identität des Personals und dem Umschlagen der Figuren zu betrachten.

²⁵ Pfister, M: *Das Drama. Theorie und Analyse*, S. 301.

Die fiktiven Zuschauer in *Der grüne Kakadu* sind aktiv, sie kommentieren das Geschehen, gehen ganz auf das Spiel ein – so kokettieren z. B. die männlichen Zuschauer mit den Prostituierten aus dem Spiel im Spiel, antworten ruhig auf die ordinären Repliken, die ihnen adressiert werden, als wenn es nur „zum Spaß wäre“ (GK²⁶ 116). Sie greifen sowohl verbal als auch physisch ein.²⁷ Die Folge des Eingreifens der fiktiven Zuschauer ist die Thematisierung des Mediums Theater; die Illusion wird destruiert, die Spielebenen verschmelzen.

2.2. Die Analyse des Stückes *Der grüne Kakadu*

2.2.1. Allgemeines über das Stück

Das 1898 geschriebene Theaterstück *Der grüne Kakadu* gehört zu frühen Werken von Artur Schnitzler. Zusammen mit den Stücken *Paracelsus* und *Die Gefährtin* bildet es einen Zyklus, welcher am 1. März 1899 uraufgeführt wurde. Eine frühere Aufführung wurde durch die Zensur verhindert; die Thematik des Stückes schien den Zensurorganen der Donaumonarchie wahrscheinlich zu provokativ. Die Annahme des Stückes in Berlin war nicht besser. Schnitzler beklagte sich darüber in seinem Briefwechsel mit dem dänischen Literaturkritiker und Philosophen Georg Brandes, als er am 12. 1. 1899 schrieb:

In Berlin haben sie es verboten; - hier will die Hofcensur die unmöglichsten Änderungen. Es spielt am Abend der Bastille-Erstürmung zu Paris – aber ich soll den ‚Blutgeruch‘ herausstreichen. Auch daß ein Herzog umgebracht wird, will den Leuten nicht gefallen.²⁸

Der Autor selbst bezeichnete sein Stück *Der grüne Kakadu* als eine „Grotteske in einem Akt“²⁹. Die Struktur des Stückes entspricht dem Spiel im Spiel

²⁶ In dieser Arbeit wird mit der Sigle GK folgende Ausgabe zitiert: Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Reclam, Stuttgart 2009.

²⁷ Das fiktive Publikum wird im Kapitel 2.2.4 näher analysiert.

²⁸ Schnitzler, A.: *Briefe: 1875-1912*. Hrsg.: Schnitzler, H., Nickl, T. S. Fischer, Frankfurt am Main 1981, S. 367.

²⁹ GK 110. Die erwähnte Gattungsabgrenzung entspricht diesem Drama in vielen Hinsichten. Die Abbildung der Wirklichkeit ist grotesk überzeichnet, viel Komisches wird präsent, jedoch mit einem gewissen gruseligen Nachgeschmack (bei der Charakteristik des Grottesken gehe ich von einer Definition von Peter Fuß aus: „Es handelt sich um eine amorphe Menge sich überlagernder Schnittmengen des Komischen, des Unheimlichen, des Phantastischen, des Absurden und der Satire.“ Fuß, P.: *Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln [u.a.]: Böhlau 2001, Kölner germanistische Studien. Neue Folge, S. 112.) Auch die Einordnung zum Einakter ist sowohl formal als auch inhaltlich nachvollziehbar. Formal besteht das Drama aus einem einzigen Akt, der

und dieser Aufbau (in dem sich die Ebenen eigentlich nicht klar trennen lassen) ermöglichte, die Situation auf der Bühne spannungsreich und widersprüchlich zu gestalten, was den realen Zuschauer zu einer ständigen Bemühung um das ‚Sich-Orientieren‘ zwingt und so seine völlige Aufmerksamkeit verlangt. Diese Tatsache - zusammen mit spannenden, oft mehrdeutigen Dialogen – macht das Theatererlebnis fesselnd.

Durch den Titel des Stückes wird die Aufmerksamkeit auf das ‚Sprachliche‘ gelenkt. Da er auf einen biologisch inexistenten Vogel hinweist³⁰, löst er im Zuschauer/Leser eine gewisse Neugier aus. Da diese Neugier nicht befriedigt wird – der rätselhafte Titel bezeichnet bloß einen Lokal und man erfährt auch nicht, warum er eben der *grüne* Kakadu heißt - kann er als Hinweis auf das sprachliche Spiel stehen. Ulrike Dedner legt dar, dass die „Wahl eines sprachimitatorisch begabten Vogels“ einen „[Bezug] auf die eigene Sprachlichkeit [des Titels]“³¹ bedeuten dürfte, weil dahinter keine „gegenständlich[e] Entsprechung“³² steht.

Ein sprechender Papagei, der bloß das schon vorher einmal Gesagte nachplappert, wird zum Symbol der mechanischen sprachlichen Wiederholung. Im Kontext dieses Stückes dürfen zwei Deutungen erwogen werden: Einerseits bietet sich die Anspielung auf die Schauspielkunst an, die auf einer Wiederholung eines fixierten, unveränderlichen Textes basiert. Die Assoziation des Papageien mit dem Schauspieler wird hier durch die Anwendung des improvisierten Theaters unterwandert, die Erwartung eines geordneten Schauspiels wird nicht erfüllt. Die Schauspieler beim Grünen Kakadu plappern keinen Text nach wie ein Papagei, sie schaffen zum Teil spontan ihren eigenen Text. Andererseits wird durch diesen Titel

Wechsel der Szenen ist minimal, es gibt nur wenige Ab- und Auftreten von Figuren und die Figurenzeichnung ist klar. Ebenfalls inhaltlich erfüllt *Der grüne Kakadu* die typischen Merkmale eines Einakters. Die Spannung wird nicht allmählich entwickelt, die Handlung fängt stattdessen in einer spannungsreichen Situation an. Darüber hinaus werden die Ereignisse stark verdichtet und spitzen sich schließlich in der Tötung des Herzogs zu (vgl. *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Hrsg: Schweikle, G., Schweikle, I. Metzler, Stuttgart 1984, S. 112).

³⁰ Auf die Diskrepanz zwischen der Farbe des Kakadus im Stück und seiner biologischen Farbe (die ist meistens weiß oder grau) machte Axel Schalk in seinem Aufsatz *Geschichte im Einakter* aufmerksam. Vgl.: Schalk, A.: *Geschichte im Einakter. Arthur Schnitzler: Der grüne Kakadu. Jean Anouilh: Majestäten. Dieter Kühn: Herbstmanöver*. In: *Literatur für Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkennntnis*. Hrsg.: Kaiser, H., Mayer, D. Oldenbourg, München 1989, S. 135.

³¹ Dedner, U.: *Deutsche Widerspiele der Französischen Revolution. Reflexionen des Revolutionsmythos im selbstbezüglichen Spiel von Goethe bis Dürrenmatt*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2003, S. 166.

³² Ebd., S. 165.

die Französische Revolution thematisiert, in der die Rhetorik eine bedeutungsvolle Rolle hatte³³. Die revolutionären Gedanken wurden durch prägnante, leicht verständliche und merkbare Parolen ausgedrückt, die entweder durch Redner oder durch gedruckte Texte dem Volk vermittelt wurden. Dieses rhetorische Moment der Französischen Revolution ist im *Grünen Kakadu* am Beispiel des Protagonisten Grasset zugespitzt entwickelt – an einem ehemaligen Schauspieler, der sich momentan als revolutionärer Redner hervortut. Der Übergang vom Schauspieler zum politischen Redner ist dabei signifikant, in beiden Fällen geht es um das Präsentieren der Rede vor einer Masse oder einem Publikum. Grasset übergibt Prospère sogar einige Broschüren mit versammelten revolutionären Texten, an denen der Wirt Gefallen findet: „Jetzt steckt das Vieh in der Schlinge, erdrosselt es!“ – Er schreibt nicht übel, dieser kleine Desmoulins“ (GK 117). Bei dem Aufgreifen der Revolutionsideen werden - im Gegenteil zu der Schauspielkunst - die Gedanken kritiklos nachgeplappert, die Übernahme der Ideen geschieht ohne eine inhaltliche Erfassung.

Wie schon erwähnt, beschränkt sich der Handlungsort auf das Vergnügungsort ,Zum grünen Kakadu‘. Das Lokal funktioniert am Tag als eine Kneipe und abends wechselt es dann zu einem improvisierten Theater, in dem die Schauspieler Verbrecher spielen. Die doppelte Funktion des Spielortes unterstützt die Spannung, denn der primäre Zuschauer darf voraussetzen, dass ähnliche aufrührerische Gespräche, welche im Laufe der Theatervorstellung durch die Schauspieltruppe als Fiktion präsentiert werden, auch am Tage stattfinden. Dass der Wechsel von einer Kneipe zum Theater nur durch den expliziten Hinweis des Wirts und durch die Anwesenheit des Publikums erfolgt, unterstreicht die unsichere Grenze zwischen dem Spiel und der Wirklichkeit.

Das Publikum, das am Abend zum Grünen Kakadu kommt, besteht hauptsächlich aus reichen und vom Leben gelangweilten Adeligen, die sich das Gespielte mit großem Vergnügen anschauen. Hierbei mochte sich Schnitzler offensichtlich in Paris inspiriert haben, wo das Kabarett ,*Chart noir*‘ seit 1881 das

³³ Vgl. dazu: Gauger, H.-M.: *Die Rhetorik der Französischen Revolution*. In: *Die Französische Revolution*. Engler, W. (Hrsg.). Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992, S. 60-66.

Adelspublikum mit ähnlichen Vorstellungen belustigte, wie sie Schnitzlers *Der grüne Kakadu* dargestellt³⁴.

2.2.2. Die Illusionskonstruktion im Stück

In *Der grüne Kakadu* ist es meistens nicht möglich, die verschiedenen Spielebenen voneinander klar zu trennen. Die Ausnahme stellt der Anfang dar, wo explizit darauf hingewiesen wird, dass die Inszenierung eines Theaterstücks bevorsteht, was ausreichend für die Erwartung einer Illusion genügt. Der Leser/Zuschauer sowie der sekundäre Zuschauer erfährt im Verlauf des Stückes jedoch nicht (zumindest nicht völlig verlässlich), auf welcher der Ebenen sich die Figuren momentan befinden, es wird sogar nicht einmal angegeben, wann die Vorstellung anfängt, endet oder ob sie unterbrochen wird. Das veranlasst den Leser/Zuschauer zu unterschiedlichen Überlegungen, ob, wann und inwieweit die Schauspieler die ihnen zugewiesenen Ebenen durchbrechen.

Die Illusionskonstruktion in *Der grüne Kakadu* ist komplex. Es ist nötig zu unterscheiden, wer der Wahrnehmer der Illusion ist. Man darf drei Gruppen von Rezipienten ausmachen: 1) die primären Zuschauer (bzw. Leser des Stückes), 2) die sekundären Zuschauer (die Adeligen) und 3) letztendlich auch die Schauspieler selbst als die Rezipienten des von ihnen Gespielten (das betrifft v.a. Henri, der durch das Vorspielen seinen persönlichen Konflikt verarbeitet).

Bei den ersten zwei Gruppen fungiert der Illusionsaufbau unterschiedlich (die dritte Gruppe wird hier ausgelassen, da es höchst fraglich ist, ob da überhaupt eine Illusion entsteht, die Schauspieler müssten einer Selbsttäuschung erliegen). Der reale Zuschauer profitiert davon, dass er mehr als die fiktiven Zuschauer erfährt (er hört und sieht auch das, was den Adeligen nicht bestimmt ist), und darüber hinaus – und das stellt einen wichtigen Punkt dar – weiß er, wie der Tag, der 17. Juli 1789, ausgehen wird. Es ist ihm also klar, dass die Schauspieler der sekundären Spielebene nicht notwendig übertreiben, sondern dass die Meinungen und

³⁴ Hinderer, W.: *Der Aufstand der Marionetten. Zu Arthur Schnitzlers Grotteske 'Der grüne Kakadu'*. In: *Zeitgenossenschaft. Zur dt.-sprachigen Literatur im 20. Jh. ; Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*. Athenäum, Frankfurt am Main 1987, S. 16. Vgl. dazu auch Dedner, U. (2003), S. 165.

Spannungen des sekundären Stückes der Realität der primären Ebene, ja vielmehr der historischen Realität entsprechen.

Was ferner die Illusionsglaubwürdigkeit in Bezug auf die realen Zuschauer mindert, ist das Nutzen derselben Namen sowohl auf der primären als auch auf der sekundären Spielebene (z. B. der Truppenmitglieder Henri bleibt Henri auch beim Spielen usw.). Dies fordert die Verschmelzung der beiden Ebenen, da der reale Zuschauer nicht unbedingt wissen muss, auf welcher Ebene er sich gerade bewegt. Die Verwirrung der realen Zuschauer unterstützt auch die Absenz einer räumlichen Trennung der Ebenen. Dem Spiel im Spiel wird keine separate Bühne zur Verfügung gestellt, das ganze Geschehen findet in einem Raum (im ganzen Wirtshaus) statt. Ebenso die Tatsache, dass das Vorgeführte eine Improvisation ist, die auf der alltäglichen Realität basiert und nicht im Wiederholen von künstlich festgelegten Repliken besteht, unterwandert den Illusionsaufbau. Das Spiel im Spiel hat keine feste Handlung, die Rollen sind nicht festgelegt. Sie entwickeln sich sehr nah an den Erlebnissen der Personen, die sie verkörpern. Die genannten Momente stellen nun aber auch das Prinzip ‚Spiel im Spiel‘ selbst in Frage.

Anders ist es beim sekundären Publikum, bei dem sich amüsierenden zuschauenden Adel; im Einklang mit der Erwartung (sie erwarten ein Stück, d.h. Fiktives zu sehen) glauben sie, dass alles, was als Theater präsentiert wird, Fiktion ist, und sie verhalten sich auch dementsprechend. Sie sträuben sich gegen eine andere Deutung des Vorgespielten, obwohl das Thema des Vorgeführten eindeutig mit ihrer Realität zu tun hat. Die meisten fiktiven Zuschauer geben sich also der Illusion des Spiels im Spiel völlig hin, bringen in die Spelunke eine „naiv[e] Illusionsbereitschaft“³⁵ mit. Sie werden aber tatsächlich vorwiegend getäuscht (falls es angenommen wird, dass die Schauspieler des Spiels im Spiel alles im Ernst meinen). Hans-Peter Bayerdörfer zweifelt an der Fähigkeit des sekundären Publikums, „das Spiel der Realität oder die Realität des Spiels richtig einzuschätzen“, ihre Auswertung der Situation sei eine komplette

³⁵ Bayerdörfer, H.-P.: *Vom Konversationsstück zur Würstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 16. Jahrgang. Hrsg.: Martini, F., Müller-Seidel, W., Zeller, B. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1972, S. 563.

„Fehleinschätzung“³⁶. Die meisten Vermutungen des Publikums zeigen sich als falsch.

Der primäre, d.h. reale Zuschauer hält sich dagegen für orientiert, er betrachtet alles Vorgespielte als Wahrheit. Laut Bayerdörfer hat der reale Zuschauer im Laufe des Stückes „den Überblick über die Lage bewahr[t]“. Jedoch „mit dem zweiten Auftritt Henris [hört] die Orientierung für alle [...] auf“³⁷. ‚Für alle‘ muss hier sowohl für die fiktiven als auch die realen Zuschauer sowie die gesamte Schauspieltruppe heißen. Die Fähigkeit zu bestimmen, ob es sich bei diesem Auftritt um Fiktion oder Wahrheit handelt, ist in dieser Phase des Spiels bei niemandem mehr (außer Henri selbst) vorhanden. Hier verschmelzen die primäre und sekundäre Spielebene, die Realität und der Schein am stärksten.

2.2.3. Das gesamte Personal in *Der grüne Kakadu*

Um ein System in dem Personal zu schaffen, werden folgende Gruppen von Auftretenden aufgestellt.

Im Allgemeinen wird zwischen den Adeligen, der Schauspieltruppe und den Revolutionären und nicht spielenden Bürgern und dem Kommissar unterschieden. Entscheidend für das Verhalten der jeweiligen Gruppen ist die politische Stellungnahme und gesellschaftliche Stellung.

Der Adel repräsentiert die herrschende, absolutistische Schicht, die die Bedrohung ihrer Macht nicht wahrhaben will. Die Adeligen stehen außerhalb der Realität, des aktuellen Geschehens. Zu Recht betont Gerwin Marahens, dass „die Adeligen kein Bewußtsein ihrer politischen und gesellschaftlichen Funktionen mehr spüren; sie lassen keine staatlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Konzepte mehr erkennen [...] Sie halten ihre standesmäßigen Privilegien für völlig selbstverständlich.“³⁸ Zum Grünen Kakadu kommen sie, damit sie „den angenehmen Kitzel, unter dem gefährlichsten Gesindel von Paris zu sitzen“ (GK

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S. 562.

³⁸ Marahens, G.: *Die Gestaltung des Politischen in Arthur Schnitzlers Der grüne Kakadu und Günter Grass' Die Plebejer proben den Aufstand*. In: *Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka*. Hrsg.: Auckenthaler, K. F., Rudnick, H. H., Weissenberge, K. Stauffenburg Verlag, Tübingen 1997, S. 324-325.

116), erleben können. In ihrem Verhalten zeigt sich eine deutliche moralische Perversion, wenn sie „die radikale Bedrohung seines eigenen gesellschaftlichen Status als [...] Reiz empfinden und [...] genießen. [...] Daß diese Schicht [...] ihren Untergang zum ästhetischen Genuß umwertet“³⁹, ruft ihren Untergang in der Form der Revolution hervor.

Auf der anderen Seite steht das gesellschaftlich völlig unzufriedene Bürgertum, das in *Der grüne Kakadu* durch die Schauspieltruppe und durch andere, auf die primäre Spielebene begrenzte Bürger repräsentiert wird. Es wäre zu erwarten, dass die Bürger für höhere Ziele und die Gleichberechtigung kämpfen und demgemäß als sittlicher Gegenpol des Adels dargestellt werden. Bei Schnitzler wird jedoch das Bürgertum genauso verdorben dargestellt. Ihre Überzeugung vom Kampf fürs Richtige wirkt seicht, sie benehmen sich als eine Masse, die sich den anderen anpasst, ohne sich eigene Gedanken zu machen. Marahens kommentiert es folgendermaßen: „Nirgends in dem Stück äußern die Bürger politische, soziale und kulturelle Ideen und Entwürfe; [...] es gibt überhaupt keine inhaltlichen Aussagen über die ideellen Ziele der Revolution“⁴⁰. Nach Marahens wisse das Volk nicht mehr, wofür und wogegen es eigentlich kämpft. Aber dass sich das Volk zu den Zielen der Revolution in keiner Weise äußert oder keine Stellung zu politischen, sozialen und kulturellen Inhalten (mindestens in Form von Floskeln) einnimmt, wie Marahens behauptet, stimmt m.E. nicht (vgl. etwa die Zwischenrufe: „Freiheit! Freiheit!“ GK 149, „Es lebe die Freiheit!“ GK 152 u. a.).

Gerade an den Revolutionsidealen (die in dem Stück durch die Forderung der Freiheit vertreten werden) wird die Gaunerei des Volkes hervorgehoben. Das zeigt sich vor allem am Ende des Dramas, wo die Bürger den von Henri verübten Mord aus Leidenschaft als eine große revolutionäre Tat feiern (weil er einen Herzog ermordete) – obwohl seine Motivation in keiner Weise revolutionär war. Der Revolutionär Grasset fasst es zusammen, als er erklärt, dass „wer einen Herzog umbringt, ein Freund des Volkes [ist]“ (GK 151).

³⁹ Bayerdörfer, H.-P.: *Vom Konversationsstück zur Würstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 16. Jahrgang. Hrsg.: Martini, F., Müller-Seidel, W., Zeller, B. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1972, S. 560ff.

⁴⁰ Marahens, G.: *Die Gestaltung des Politischen in Arthur Schnitzlers Der grüne Kakadu und Günter Grass' Die Plebejer proben den Aufstand*. In: *Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka*. Hrsg.: Auckenthaler, K. F., Rudnick, H. H., Weissenberge, K. Stauffenburg Verlag, Tübingen 1997, S. 328.

In der Minderheit ist hier der Vertreter der Behörde des sog. „ancien régime“. Auf die Ordnung und auf das Verhalten der Bürger im Grünen Kakadu soll im Namen der Monarchie ein Kommissar aufpassen, weil Prospères Spelunke unter Verdacht steht, dass sie „der Schauplatz wüster Orgien“ (GK 118) sei und dass „die Belustigungen [...] in jedem Sinne über das Erlaubte hinausgehen“ (GK 119). Die „aufführerisch[en]“ (GK 119) Reden, die im aufgeführten Stück angeblich gesagt werden, seien für die Monarchie gefährlich. Es ist paradox, dass die Behörde eine drohende Gefahr in einer Theatervorstellung sieht, während im Laufe der Vorstellung im Grünen Kakadu ein Sturm auf die Bastille im Gange ist. Dies illustriert die Unfähigkeit der staatlichen Behörde, auf der richtigen Stelle eingreifen zu können.

Eine andere mögliche Aufteilung des Personals wäre die nach ihrer Beziehung bzw. Einstellung zum Spiel im Spiel. Es darf unterschieden werden zwischen den fiktiven Zuschauern, der Schauspieltruppe und anderen Bürgern, die keine Beziehung zum präsentierten Spiel im Spiel haben (die nur auf der primären Ebene fungieren und weder zur Schauspieltruppe noch zu den Zuschauern werden).

Der Kommissar und die Adligen werden zu fiktiven Zuschauern. Das fiktive Publikum besteht also auch an diesem Abend aus „d[en] elegantesten Leute[n] von Paris“ (GK 116) – den „Adelige[n]“, „Herren vom Hofe“ (GK 116). Die meisten halten das, was ihnen vorgespielt wird, für Fiktion, für einen Scherz. Sie lassen sich auf die Illusion ein, obwohl es ganz wahrscheinlich erscheint, dass es die Schauspieler vor dem Hintergrund der gespannten Situation in Paris möglicherweise auch ernst meinen dürften. Für ein mieses Spiel halten sie auch die durchaus wahre Aussage des Mörders Grain, den François folgend bewertet: „Der ist schwach. Das ist ein Dilettant“ (GK 141). Einige von ihnen aber schwanken bei der Auffassung des Vorgeführten zwischen Realität und Fiktion, der Zweifel an der Fiktionalität kommt bei denjenigen Protagonisten auf, die den Grünen Kakadu an diesem Abend zum ersten Mal besuchen – Séverine („Ich schwöre, daß das keine Komödie ist.“ GK 143) und Albin („Ich versichere dich, das sind wirkliche Spitzbuben!“ GK 144).

Der Grund, warum die Adligen das Lokal besuchen, ist der „angenehme Kitzel, unter dem gefährlichsten Gesindel von Paris zu sitzen“ (GK 116), wobei sie

der naiven Überzeugung sind, dass „solange das Gesindel zu Späßen aufgelegt ist, kommt’s doch nicht zu was Ernstem“ (GK 132). Neben diesem Kitzel lässt sich nach Marahens noch die Langeweile, eine „makabre Art des Zeitvertreibs“ und Selbsttäuschung anführen⁴¹.

Die Gruppe der fiktiven Zuschauer ist jedoch nicht homogen. Einige lassen sich auf die Illusion bedenkenlos ein, die anderen stellen sich dem Spiel gegenüber skeptisch. Sie äußern Zweifel an der Wahrhaftigkeit des Ausgesprochenen. In diesem Fall verschmilzt das Spiel mit der Realität. Auch wenn die Zweifler ausgelacht werden, stehen sie paradoxerweise (und ohne es zu wissen) tatsächlich der Realität sehr nahe; die sekundären Schauspieler rezitieren im Ernst, was ihren eigenen Meinungen entspricht, obwohl sie es hinter ihren Rollen verstecken.

Das Gesagte darf am Beispiel des unerfahrenen, jungen Adligen Albin gezeigt werden, der nicht aus Paris kommt und das Lokal zum ersten Mal besucht. Wir können die Personal-Gruppe ‚Adel‘ dann noch weiter in den Adel aus Paris (alle außer Albin) und Adel aus der Provinz (Albin) aufteilen. Der Unterschied zwischen ihnen ist neben dem problematischeren Aufbau der Illusion auch der unterschiedliche Grad der Gewohnheit an verschiedene Grobheiten: Albin entrüstet sich darüber, dass die Bauern seinen Großonkel „einen Kornwucherer“ (GK 130) nannten, worauf der großstadt-erfahrene François bloß „Das ist alles...?“ (GK 130) antwortet und dies als eine Bagatelle abtut. Jede Gruppe weist einen anderen Gedankengang auf. Albin ist nicht in der Lage, überhaupt eine Illusion aufzubauen, was aber sicherlich mit dem Fakt zusammenhängt, dass er ein so ungewöhnliches Lokal noch nie besucht hat, wie erwähnt wird. Er reagiert verwirrt, da er z.B. sagt: „Also bitte, erkläre mir, François, sind das anständige Frauen?“ (GK 130) und er gesteht: „Es verwirrt mich aufs Höchste!“ (GK 131). Dagegen schafft es der Adelige François (aus Paris) nicht, sich von der Illusion zu befreien – auf alle Fragen Albins antwortet er so, dass die Fiktion des Gespielten nicht gefährdet wird, und somit schützt er sich selbst vor möglichen Zweifeln („Requisiten, lieber Albin“, GK 144; „Gewiß, diese Liebesgeschichte ist wahr, aber es handelt sich um die Mordgeschichte“, GK 147). Er präsentiert sich als Kenner dieses Theaters. Er

⁴¹ Marahens, G.: *Die Gestaltung des Politischen in Arthur Schnitzlers Der grüne Kakadu und Günter Grass' Die Plebejer proben den Aufstand*. In: *Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka*- Hrsg.: Auckenthaler, K. F., Rudnick, H. H., Weissenberge, K. Stauffenburg Verlag, Tübingen 1997, S. 325.

genießt das Spiel so, dass er sogar laut jubelt – für sein „Bravo!“ (GK 142) wird er aber durch die knappe Antwort seitens des Schauspielers Balthasar mit „Kretin“ (GK 142) betitelt. Erst am Ende durchschaut auch er die Wahrhaftigkeit des Spiels.

Ein Teil der Bürger wird auf der sekundären Spielebene zu Schauspielern. Sie treten auch als Zivilpersonen auf der primären Spielebene auf. Es bleibt zwar unausgesprochen, was die Schauspieler außer der Schauspielkunst in ihren Leben treiben, es wird aber aus manchen Anspielungen offensichtlich, dass sie nicht viel besser sind, als ihre Rollen. Das verführt zum Gedanken, dass das Vorgespielte sehr nahe an der Realität steht oder dass es sich sogar um keine Fiktion handelt, sondern um ihre Realität. Le Rider vertritt dieselbe Meinung, da er bemerkt, dass „jeder die Rolle [im Spiel in Spiel – Bem.] gewählt hat, die seine innere Natur enthüllt“⁴². So z.B. erscheinen im Grünen Kakadu zwei Diebe (angebliche Rollen) mit einem Raub aus der Hochzeit des Fräuleins La Tremouille, die an demselben Tag tatsächlich stattgefunden hat. Sie reden über die Hochzeit so detailgetreu, dass sie sowohl bei den fiktiven als auch bei den realen Zuschauer den Eindruck erwecken, dass alles wahr ist. Sie prahlen mit einem wertvollen Raub, den sie wahrscheinlich nicht wirklich haben. Weiter wird es über einen Schauspieler berichtet, der seit ein paar Tagen verschwunden ist, wobei man erfährt, dass er zurzeit wegen einiger tatsächlicher Diebstähle im Gefängnis sitzt.

Daraus lässt sich die Nähe des realen und des gespielten Daseins der Schauspieler in Prosperes Spelunke deduzieren. (Die einzelnen Figuren werden im folgenden Kapitel behandelt.)

Nur kurz wird an dieser Stelle noch eine Aufteilung präsentiert, die Ulrike Landfester⁴³ entwirft. Sie bemerkt unterschiedliche Formen der Körpersprache beim Adel und bei den Schauspielern. Landfester nach gehe es in *Der grüne Kakadu* um ein körperliches „Zeichenspiel“⁴⁴ zwischen diesen zwei Gruppen, wo einerseits die markante Körperlichkeit des Schauspielers hinausrage (anwesend in den Regieanweisungen, Rollentexten) – so z. B. bei den verführerischen Prostituierten,

⁴² Le Rider, J.: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 2. Auflage, Passagen Verlag, Wien 2008, S. 142.

⁴³ Landfester, U.: *Sprachkritik und Zeitdiagnose in Schnitzlers „Der grüne Kakadu“*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. „Zeitwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“*. Hrsg: Wiesinger, P. Band 6. Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 2002, S. 398-399.

⁴⁴ Ebd., S. 398.

im Gebrüll Scaveolas, beim Auftritt von Henri usw. – und andererseits die „künstlichen Zeichen“⁴⁵ in der Form des Adels anwesend seien. Der Adel gliche dagegen eher unlebendigen Requisiten, den „substanzlosen Körper[n]“⁴⁶, ihre Kleidung und Parfüme seien auffällig überholt – wie das alte Regime. Der Körper werde zum „Kulturzeichen“⁴⁷ – die lebendigen Revolutionäre (ihre Körperlichkeit = ihre Kampflust) stehen im Kontrast zu den historischen und künstlichen Vertretern des alten Regimes (Künstlichkeit = Passivität). Man hat hier also mit einer Zweiteilung zu tun, die die Figuren in Gestalter des Neuen und Träger des Alten unterscheidet.

2.2.4. Die einzelnen Protagonisten in *Der grüne Kakadu*

Die leitende Person der Schauspieltruppe ist der Wirt in *Der grüne Kakadu* namens **Prospère**⁴⁸. Prospère war früher als Theaterdirektor tätig und setzt seine Theaterkarriere auch in der Spelunke als Regisseur fort, wo er empörende Improvisationen der Schauspieltruppe leitet und organisiert (obwohl die Schauspieler nicht immer seinen Anweisungen folgen).

Er ist von seinem Beruf abhängig, da die gesamte Arbeitssituation in Paris (bzw. Frankreich) in dieser Zeit katastrophal ist, und dies nutzt er als eine Ausrede, damit er sich an der Revolution auf der Straße nicht beteiligen muss. Prospère ist tatsächlich feige, es „macht [ihm] Vergnügen genug, den Kerlen [seine] Meinung ins Gesicht sagen zu können und sie zu beschimpfen nach Herzenslust – während sie es für Scherz halten“ (GK 117). Er hält sich für besser als der Adel, er lacht die Adelligen frei und straflos aus und behandelt sie zynisch, er scheint aber moralisch genauso verdorben zu sein wie sie, denn er nimmt an der Revolution nur aus sicherer Entfernung teil. Prospère gibt explizit zu, dass „irgendeinmal ja noch der

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 399.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ In mehreren Quellen wird es auf die Ähnlichkeit zwischen Schnitzlers Prospère und dem Protagonisten im Shakespeareschen Drama „The Tempest“ – Prospero - hingewiesen. Z.B. Ulrike Landfester entwirft eine literaturhistorische Verknüpfung zwischen diesen beiden Autoren des Spiels im Spiel – Schnitzler knüpfe bei seinem Schaffen an die wichtigen Entwicklungsschübe im Metatheater (u. a.) an Shakespeare an, was er in seinem Werk durch die Verleihung des Namens Prospère‘ andeutet. Der ‚Prospero‘ bei Shakespeare sei dann ein „allwissende[r] Spielleiter“, was eine enge Verbindung zu der Figur ‚Prospère‘ bildet (Landfester, U.: *Sprachkritik und Zeitdiagnose in Schnitzlers „Der grüne Kakadu“*, S. 397).

Tag [kommt], wo aus dem Spaß Ernst wird“ (GK 117), er ist davon überzeugt, dass die Revolution früher oder später siegt. Sein Schauspielern hält er für eine Möglichkeit, seinen Hass auszuleben, für eine Satisfaktion; den gefährlichen Kampf auf der Straße überlässt er jedoch denjenigen, die „nichts anderes zu tun haben“ (GK 115).

Das Theaterspiel als ein Mittel zum Schaffen der Illusion stellt bei Prospère einen Schutz vor einer Bezeichnung wegen einer Revolte dar. Wie Prospère dem Kommissar klar macht, „man treibt hier Späße, nichts weiter“ (GK 118). Das Wort Spaß nutzt er übrigens relativ oft – es kommt zwölfmal im Text vor (was für einen kurzen Einakter nicht wenig ist) und die Hälfte davon gehört zu Prospères Rede. Das Spaß, das Theater, das Fiktive ist hier zur universellen Antwort auf alle Vorwürfe gegen die kontroversen Reden der Schauspieler; diese Ausrede benutzen allerdings auch die Adelligen, um sich selbst zu beschwichtigen, dass die ihnen adressierten wüsten Beschimpfungen nur Spaß sind.

Prospère ist eine der Figuren, die sowohl auf der primären als auch sekundären Spielebene auftreten. Der Wirt ist ein Protagonist der Improvisation, und die sekundären Zuschauer halten seine Rede für fiktiv. Der reale Zuschauer neigt jedoch dazu ihn auf der primären Ebene zu sehen – er weiß nämlich, dass Prospère sich hinter dem Spiel nur versteckt, um seine wirklichen Gedanken aussprechen zu können, es geht also um ernst gemeinte Beschimpfungen, die der herrschenden Schicht adressiert werden. Deswegen besteht bei dem realen Zuschauer keine neue, zweite Illusion.

Er als Direktor des sonderbaren Theaters sollte immer genau wissen, ob seine Schauspieler gerade auf der primären Ebene reden (d.h. nicht spielen), oder auf der sekundären Ebene (d.h. gerade spielen). Jedoch ausgerechnet er lässt sich am Ende völlig verwirren und ist nicht mehr fähig, die Grenze zwischen Sein und Schein zu unterscheiden.

Mit **Henri** schuf Schnitzler einen Typus des „sentimentale[n] Rousseauist[en]“⁴⁹. Die Ideen von dem aufklärerischen Philosophen Jean Jacques Rousseau prägten stark die Französische Revolution. Einer seiner Hauptgedanken

⁴⁹ Le Rider, J.: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 2. Auflage, Passagen Verlag, Wien 2008, S. 145.

„Zurück zur Natur!“ widerspiegelt sich in Henris Traum vom Leben auf dem Lande: „Ich sehne mich nach dem Frieden der weiten Ebene. Ja, Prospère, in meinen Träumen seh ich mich mit ihr abends über die Felder gehn, in einer unendlichen Stille, den wunderbaren tröstlichen Himmel über uns.“ (GK 126-127).⁵⁰

Henri wird von den sekundären Zuschauern (Adel) sowie von den Mitgliedern der Truppe als ein hervorragender Schauspieler angesehen und stellt regelmäßig den Höhepunkt der Vorstellung dar. „Der eifrigste Bewunderer [...] des berühmten Henri“ (GK 118) ist paradoxerweise der Herzog, ein Geliebter von Henris Ehefrau Léocadie, den Henri am Ende aus Eifersucht ermordet.

Henri spielt wie für sich selbst, ist in seinem Spielen wie gefangen. Er thematisiert im Spiel sein eigenes Leben und wird sich zum Zuschauer. Seine schauspielerische Kunst wird nicht einmal bei seinem ersten Auftritt (auf der primären Spielebene) unterdrückt, da sein ganzes Verhalten durch eine pathetische Redeweise gekennzeichnet ist. Seine Rede über Léocadie erfolgt nach der Regieanweisung „in einem hochgestimmten Ton, wie begeistert“ (GK 125). Seine Bemerkung, dass es alle bei seinem letzten Auftreten „schaudern“ und dass „eine Ahnung von dem Ende ihrer Welt [...] sie anwehen“ (GK 127) wird, trifft tatsächlich zu, nachdem er den Herzog ermordet. Der von diesem unglücklich verliebten Mann verübte Mord wird paradoxer Weise von den Revolutionären als eine Revolutionstat gefeiert.

An den Figuren der **Prostituierten** (Georgette, Michette und Flipotte) wird die Sexualmoral nicht nur der Unterschicht, sondern auch (und umso deutlicher, da es weniger selbstverständlich ist) des Adels entlarvt. Die Schmeicheleien werden weniger des Entgelts wegen ausgesprochen - die Mädchen zeigen einfach eine „erotische Zuneigung“⁵¹ und Lust zum Kokettieren. Eine eindeutige Anspielung auf das Sexuelle enthält Flipottes Bitte an den Herzog: „Erlaubst Du, daß ich mit Deinem Degen spiele?“ (GK 132). Auch die Dirne **Léocadie**, die der Herzog für „die größte, die herrlichste Dirne der Welt“ (GK 135) hält, wird kontrastreich zur

⁵⁰ Zu Rousseau und seinem philosophischen Ansatz vgl.: Brandt, R.: *Rousseau. Emile. Du Contrat social*. In: *Die Französische Revolution*. Engler, W. (Hrsg.). Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992, S. 80-86.

⁵¹ Mennemeier, F. N.: *Kritik der Revolution im Medium der neueren deutschen Komödie*. In: *Das Wagnis der Moderne. Festschrift für Marianne Kesting*. Hrsg.: Klussmann, P. G., Berger, W. R., Dohm, B. Peter Lang, Frankfurt a. M. 1993, S. 265.

Vorstellung ihres Ehemannes Henri über ein anständiges Zusammenleben auf dem Lande dargestellt. Die Unfähigkeit, eigene Meinung in Bezug auf das Eheleben zu äußern, deutet auf ihre Angst vor Henris Eifersucht. Sie „[redet] Henris [...] rhetorische Fragen [...] wie ein Papagei [nach]“⁵², um ihn nicht aufzubringen, obwohl ihre Meinung wohl anders ist. Wenn also Henri seinen Kommentar „Nicht wahr, Léocadie, wir haben es oft geträumt“ (GK 127) ausspricht, vermag sie nichts anderes zu antworten als: „Ja, wir haben es oft geträumt“ (ebd.).

Zu den Dirnen - trotz wesentlicher Standesunterschiede - kann auch die laut Mennemeier „nymphomanisch[e] Marquise“⁵³ **Séverine** gerechnet werden, die mit großer Aufregung in das Spiel eingreift und dabei ihre eigene Unsittlichkeit bloßstellt. Sie klagt darüber, dass es in dem Lokal „höchst gesittet zugeht“ (GK 139). Obwohl sie den Grünen Kakadu mit ihrem Ehemann besucht, äußert sie offen erotisches Gefallen an den anwesenden jungen Männern („Was für ein lieber kleiner Junge“ GK 139; „Gott, sind das bildhübsche junge Leute!“ GK 143). Nach der Ermordung des Herzogs fühlt sie sich sogar so „angenehm erregt“ (GK 152), dass sie ein Rendezvous mit Rollin ausmacht. Sie lässt sich von der erotischen Lust hinreißen, zeigt Sympathie zu den Schauspielerinnen-Dirnen, will sich ihnen anschließen: „Was ist's mit diesen beiden hübschen Mädchen? Warum kommen sie nicht näher? Wenn wir schon einmal da sind, will ich alles mitmachen“ (GK 139). Da ihr Benehmen ihrem Stand nicht unbedingt entspricht, fragt der unerfahrene Albin, von ihrem Verhalten verwirrt: „Ist das eine von denen, die spielt, oder . . . ich kenne mich gar nicht aus“ (GK 139); „Sagen Sie mir, Herr Rollin, spielt die Marquise oder ist sie wirklich so – ich kenne mich absolut nicht aus“ (GK 140). Worauf der Dichter erwidert: „Sein...spielen...kennen Sie den Unterschied so genau, Chevalier? [...] Ich nicht. Und was ich hier so eigentümlich finde, ist, daß alle scheinbaren Unterschiede sozusagen aufgehoben sind. Wirklichkeit geht in Spiel über – Spiel in Wirklichkeit“ (GK 140-141). Der Adel und die Bürger sind als moralisch ähnlich abgebildet, was transparent gerade an der Figur Séverin

⁵² Marahens, G.: *Die Gestaltung des Politischen in Arthur Schnitzlers Der grüne Kakadu und Günter Grass' Die Plebejer proben den Aufstand*. In: *Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka*. Hrsg.: Auckenthaler, K. F., Rudnick, H. H., Weissenberge, K. Stauffenburg Verlag, Tübingen 1997, S. 327.

⁵³ Mennemeier, F. N.: *Kritik der Revolution im Medium der neueren deutschen Komödie*, S. 265.

dargestellt wird, die sich nicht nur mit den Prostituierten identifiziert, sondern am Ende auch die Revolution mitfeiert.

Rollin, ein Dichter, fasst das Hauptthema des ganzen Stückes zusammen, indem er im Gespräch mit Séverine auf ihre Bemerkung hin „Ich schwöre, daß das keine Komödie ist“, antwortet: „Freilich nicht, überall blitzt etwas Wirkliches durch. Das ist ja das Entzückende“ (GK 143-144). Rollin hat also das Prinzip des Spiels mit Wahrheit und Illusion durchschaut. Er vertritt die hochgeachteten Künstler - er selber schafft als Dramatiker seine Werke in Versen, seine Artefakte stehen im Kontrast zum improvisierten Theater im Grünen Kakadu. Rollins Benehmen seiner Geliebten Séverine gegenüber wirkt höchst ungeschickt und lächerlich, denn er will sich von ihr ständig eine Liebeserklärung erzwingen. Die Aufregung Séverines beobachtend, vermag er nur bissig anzumerken, dass Séverin Gefallen an jedem Mann findet.

François „weiß [...] von den adeligen Zuschauern am besten über die gespielten und realen Situationen Bescheid“⁵⁴. Von ihm bekommen die anderen Zuschauer (v.a. Albin) erklärende Informationen. Es muss jedoch hinzugefügt werden, dass seine Einschätzungen der Situation oft falsch sind. So reagiert er etwa nach dem Diebstahl seines Geldbeutels, den ihm der Wirt zurückgibt, völlig naiv: „Siehst Du, wir sind in Wirklichkeit unter den anständigsten Leuten von der Welt“ (GK 145). Er zeigt seine angebliche Erfahrung, da er dieses Theater regelmäßig besucht. François kommt zum Grünen Kakadu, weil es ihn „[sehr] beruhigt“ (GK 132), seine Überzeugung lautet: „Solange das Gesindel zu Späßen aufgelegt ist, kommt's doch nicht zu was Ernstem“ (GK 132). Marahens zufolge halte François „die revolutionären Reden in Paris für eine gute psychologische Therapie“⁵⁵. Er gesteht sich die mögliche Gefahr gar nicht ein.

Sehr wichtig erscheint seine Lenkung der „innere[n] und äußere[n] Kommunikation.“⁵⁶ Er spricht die Schauspieler an, um die Richtung des Spiels im

⁵⁴ Hinderer, W.: *Der Aufstand der Marionetten: Zu Arthur Schnitzlers Grotteske Der grüne Kakadu*. In: *Zeitgenossenschaft: Studien zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag. Hrsg.: Lützel, P. M. Athenäum, Frankfurt a. M. 1987, S. 25.

⁵⁵ Marahens, G.: *Die Gestaltung des Politischen in Arthur Schnitzlers Der grüne Kakadu und Günter Grass' Die Plebejer proben den Aufstand*. In: *Ein Leben für Dichtung und Freiheit*. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka- Hrsg.: Auckenthaler, K. F., Rudnick, H. H., Weissenberge, K. Stauffenburg Verlag, Tübingen 1997, S. 326.

⁵⁶ Hinderer, W.: *Der Aufstand der Marionetten*, S. 25.

Spiel so zu organisieren, wie es das Publikum verlangt: „Sag mir doch, mein Lieber, warum Du das Haus angezündet hast“ (GK 137) oder „Ihr braucht noch nicht anzufangen, wartet, bis mehr Publikum da ist“ (GK 130). Diese Signale und überhaupt der Kontakt der sekundären Zuschauer und der Truppe prägen stark das improvisierte Stück.

François und sein Freund **Albin**, den er in die Spelunke mitbringt, stellen ein kontrastreiches Paar: François führt sich als ein Kenner dieses Theaters auf (er ist es aber in der Tat nicht) und Albin wird als ein Verwirrter suggeriert, der „die [...] größten Schwierigkeiten hat, Spiel und Wirklichkeit, Schein und Sein, Lüge und Wahrheit, Illusion und Erkenntnis zu unterscheiden und auseinanderzuhalten“⁵⁷.

Der **Herzog**, dessen Tod zum Symbol des Ausbruchs der Revolution umgewandelt wird, ist „ein desillusionierter Pessimist“⁵⁸. Er fühlt sich alt (obwohl er 24 Jahre alt ist) und denkt, dass er seine Jugend „versäumt“ (GK 134) hat. Er neigt zum Schauspielerleben und fühlt eine innere Sympathie vor allem zu Henri: „Mir ist immer, als verstünd ihn [Henri –Bem.] keiner so ganz wie ich“ (GK 135). „Der Beruf des Schauspielers“, betont Marahens, „käme seinem Naturell, unverbundlich zu leben und spielerisch über das Leben, die Menschen, vor allem Frauen, zu verfügen, am nächsten.“⁵⁹ Der Herzog spricht die Unheimlichkeit der Witze im Grünen Kakadu an, doch kommt er in die Spelunke, um seine Lust nach Kunst zu befriedigen. Er ist von der Theatralität fasziniert, „es ist doch die schönste Art, sich über die Welt lustig zu machen; einer, der uns vorspielen kann, was er will, ist doch mehr als wir alle“ (GK 135).

Der Herzog ist ein Liebling der Frauen (sein Erscheinen im Kakadu erweckt eine begeisterte Reaktion: „Mein süßer Herzog!“ GK 131). Es ist also kein Wunder, dass sich seine Beziehung mit Léocadie herausstellt, die Henri schließlich zum Mord treibt. Der Herzog, ein Dandy, verkörpert nach Le Rider den „dekadenten

⁵⁷ Marahens, G.: *Die Gestaltung des Politischen in Arthur Schnitzlers Der grüne Kakadu und Günter Grass' Die Plebejer proben den Aufstand*, S. 326.

⁵⁸ Le Rider, J.: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 2. Auflage, Passagen Verlag, Wien 2008, S. 144.

⁵⁹ Marahens, G.: *Die Gestaltung des Politischen in Arthur Schnitzlers Der grüne Kakadu und Günter Grass' Die Plebejer proben den Aufstand*, S. 330.

Geist [...], von welchem die Blüte des französischen Adels vergiftet wird – und noch mehr diejenige der Wiener Elite.“⁶⁰

Grasset, wie schon erwähnt, hat das Schauspielern im Grünen Kakadu für das Spielen im Palais-Royal gewechselt, doch ist er aber ein und derselbe Schauspieler geblieben, der v.a. Erfolg haben möchte. „Von Grünen Kakadu bis hin zum Palais-Royal“, so Le Rider, „ist es ein und dasselbe Schauspiel, das weiterläuft.“⁶¹ Er macht aus der Revolution eine Theatervorstellung, in der er eine der Hauptrollen haben möchte: „Ich habe mich auf den Tisch gestellt... ich habe ausgesehen wie ein Monument... Jawohl – und alle die Tausend, Fünftausend, Zehntausend haben sich um mich versammelt [...] und haben mir zugejubelt.“ (GK 114). Seine bitte an Prospère: „Wenn die Sache schief ginge [...] Nun, die Sache mit meiner politischen Karriere... würdest Du mich wieder engagieren?“ (GK 116) zeigt, dass er bloß ein berechnender Egoist ist.

Er versucht, alles möglichst eindrucksvoll zu äußern, und es gelingt ihm schließlich eine zutreffende Definition der Spelunke zu schaffen: „Es ist ein seltsamer Ort! Es kommen Leute her, die Verbrecher spielen – und andere, die es sind, ohne es zu ahnen“ (GK 116). Grasset ist sehr egozentrisch und lobt sich selbst: „Ich mache Dich aufmerksam, daß das, was ich eben sagte, sehr geistreich war; es könnte das Glück einer ganzen Rede machen“ (GK 116). Der Politikaster Grasset stellt nach Le Rider ein Zerrbild eines „Intellektuellen in der Französischen Revolution und [...] in allen Revolutionen“⁶² dar.

2.3. Mögliche Interpretationen der Verschmelzung der Spielebenen

Die Verschmelzung der Spielebenen wird am deutlichsten von Séverine und Albin, letztendlich auch vom Kommissar, wahrgenommen. In der Schlusszene durchschauen sie dann alle anwesenden Protagonisten. So gerät zum Beispiel auch François in Verwirrung, der sich vorher ständig für orientiert hielt: „Um Himmelswillen, so ist es wirklich wahr oder nicht?“ (GK 150)

⁶⁰ Le Rider, J.: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 2. Auflage, Passagen Verlag, Wien 2008, S. 144.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., S. 145.

Am Beispiel der Protagonistin Séverin demonstriert Schnitzler nicht nur die Verschmelzung des Seins mit dem Spielen, in ihr kommt es zusätzlich noch zu einer zweiten Verschmelzung, ihr tatsächlicher Charakter geht nämlich im Spiel auf – somit beteiligt sie sich am Ausbauen der sekundären Spielebene, obwohl sie keine Rolle auf der sekundären Ebene innehat. Sie verwirrt sich selbst dermaßen, dass sie sich am Schluss den Revolutionären anschließt und „Es lebe die Freiheit!“ (GK 152) mit ruft. Ihr tatsächliches Dasein wird durch die Verschmelzung mit dem sekundären Spiel unterdrückt. Die Anwendung der Verschmelzung von Spielebenen bei Séverine könnte durch die Identitätskrise bewirkt werden, die in der Epoche der Wiener Moderne präsent war – und zwar in dem Sinne, dass Séverin ihre eigene Identität zu Gunsten des Eingehens im sekundären Spiel schnell verliert, bzw. dass sich ihre Identität verändert.

François und Albin stellen offenbar einen Gegensatz dar in Bezug auf die Wahrnehmung der Illusion: Im Vergleich zu Albin darf François, obwohl er der Überzeugung ist, dass er eindeutig die Grenze zwischen der Realität und Illusion unter Kontrolle hat, in der Tat als ein wesentlich größeres Opfer der Illusion betrachtet werden. Albins Bemühungen, die Realität und Illusion auseinander zu halten, scheinen zunächst zu scheitern. Es zeigt sich jedoch, dass es just er ist, wer wahrnimmt, dass die vorgetäuschte/vorgespielte Illusion keine Illusion ist, dass also das Theater nicht automatisch gänzlich Schein ist und dass Theater doch mit der Realität zu tun hat. Mit Hilfe der beiden als Gegensätze konstruierten Figuren zeigt Schnitzler das Scheitern jeder Illusionsvorstellung. Am Beispiel der Verschmelzung der Spielebenen in *Der grüne Kakadu* darf m.E. gut veranschaulicht werden, wie schwierig es um die Jahrhundertwende war, sich im Allgemeinen zu orientieren. Eine Sicherheit zu finden war beinahe unmöglich – sowohl in der Politik, als auch in der intellektuellen Sphäre. Im Folgenden werden die Entstehungshintergründe des Dramas skizziert.

2.3.1. Die politischen Hintergründe

Robert Musil bemerkte in seinem Roman *Mann ohne Eigenschaften* über das Jahr 1913 Folgendes: „Man konnte auch nicht recht unterscheiden, was oben

und unten war, was vor und zurück ging.“⁶³ Es ist eine treffliche lapidare Charakteristik der Jahrhundertwende. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts hat infolge der Bemühung des liberalen Bürgertums um die Schwächung der Oberschichten eine „Explosion der unteren Klassen“⁶⁴ begonnen.

In *Der grüne Kakadu* stellen die politischen Ereignisse die grundlegende thematische Linie dar. Die Liberalen, eine gebildete Mittelschicht, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Doppelmonarchie durch die politische Überlegenheit auszeichnete (bzw. den bedeutsamsten Gegenpol der traditionellen Herrschaft darstellte) und deren Absicht und Ziel die Aufklärung und Fortschritt des „einfach[en] Volk[es]“⁶⁵ war, haben schließlich gerade durch diese aufklärerische Bemühungen eine Spaltung in vielen politischen und Interessenrichtungen mitausgelöst. Unter diesen waren z.B. die Sozialdemokraten, die Christlich-Sozialen, die Antiklerikalen, die Schönerianer⁶⁶, verschiedene weitere nationale Parteien der beteiligten Völker des Vielvölkerstaates⁶⁷ und nicht zuletzt die Juden mit ihren Assimilationsbemühungen⁶⁸. In dieser „sozialen und politischen Desintegration“⁶⁹ war die allgemeine Orientierung beinahe unmöglich.

Die Figur des Kommissars stellt im Stück die Entmachtung der alten Herrschaft dar, die in der Monarchie natürlich anwesend war, ihre Macht ist jedoch schon vorbei. Der Kommissar verliert gänzlich die Orientierung und vermag zwischen der Illusion und Realität nicht zu unterscheiden: Nach dem Ausbruch der Revolution verlangt er sogar das Ende der Theatervorstellung, die nicht mehr im Gange ist, sondern sich in die Wirklichkeit verwandelte. Dies kann der Kommissar nicht nachvollziehen. Er, genauso wie die Vertreter der überlebten politischen Ansichten und der überholten Monarchie, also der Adel, haben ihre Entmachtung

⁶³ Musil, R.: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt Verlag, Berlin 1957, S. 13.

⁶⁴ Schorschke, C. E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Piper, München 1994, S. 112.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Die Anhänger der österreichischen Deutschnationalismus, nach dem Politiker Georg von Schönerer benannt. (Hanisch, E.: *Der lange Schatten des Staates: Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Ueberreuter, Wien 1994, S. 121f.)

⁶⁷ Die Nationalität gewann in dieser Zeit an Bedeutung, die Unzufriedenheit der Völker wuchs und diese verlangten Gleichberechtigung. Die Emanzipation dieser Nationen spielte bei den Gruppierungen große Rolle. (Vgl. dazu: Kapitel *Ein neuer Ton in der Politik: Ein österreichisches Trio*. In: Schorschke, C. E., 1994, S. 111-168).

⁶⁸ Für eine ausführliche Behandlung der politischen Struktur der Jahrhundertwende siehe das Werk von Hanisch, E.: *Der lange Schatten des Staates* (1994). Diese Publikation stellt auch die Quelle der erwähnten Aufzählung der angeführten politischen/sozialen/religiösen Gruppierungen dar (S. 30f.)

⁶⁹ Schorschke, C. E., 1994, S. VIII.

noch nicht realisiert. Die Adeligen unterhalten sich sorglos, ohne zu akzeptieren, dass der „Spaß zu Ende [ist]“ (GK 150).

Es ist wahrscheinlich, dass Schnitzlers Wahl eines politischen Stoffes (und konkret einer Revolution) auf die unsichere und chaotische politische Lage um die Jahrhundertwende zurückzuführen ist. Genauso könnte für ihn auch die oben geschilderte Pluralität der Interessengruppen und das daraus folgende Chaos eine Motivation zur absichtlichen Verwirrung der Zuschauer sein, die sich nun angesichts der Verschmelzung der Spielebenen nur schwer zu orientieren vermögen.

Diese Interpretation findet sich in der Forschungsliteratur häufig. So spricht etwa Marahens über das Stück als über eine „ironische Satire“, die eine „Warnung an die führenden gesellschaftlichen Schichten der österreichisch-ungarischen Monarchie“⁷⁰ darstelle. Schnitzler habe die Revolution als „ein Mittel der Ironie gegenüber der zeitgenössischen Gesellschaft in ihrer augenblicklichen Krise“⁷¹ benutzt. Hinderer betrachtet die Anwesenheit der historischen Thematik – der Revolution im Jahre 1789 – als einen „Spiegel der Verhältnisse“⁷² Schnitzlers Zeit. Diese Krise war nicht nur politischen Charakters (s.u.), sondern es handelte sich auch um eine kulturelle, gesellschaftliche Krise. Das Ende des Stückes ist offenbar zugespitzt und der Leser/Zuschauer kann erwarten, dass keine friedliche Zeit folgen wird. Marahens Interpretation beruht auf dem Gedanken, dass Schnitzler die Bezwingung der Krise in einer „moralischen Regeneration“⁷³ sehe. Akzeptiert man diese Interpretation, könnte man dann unter dieser moralischen Regeneration zur Zeit der Jahrhundertwende wohl ein plurales Kulturdialog, die Auflösung des anwesenden Chaos und Einführung einer Ordnung verstehen.

In Schnitzlers Drama findet man ferner mehrere Anspielungen auf die finanzielle Not, die sowohl in der Zeit des französischen Absolutismus herrschte als auch manche der Einwanderer betraf, die nach Wien am Ende der 1890er Jahre gekommen sind, um Arbeit und eine bessere Existenz zu finden. Die

⁷⁰ Marahens, G.: *Die Gestaltung des Politischen in Arthur Schnitzlers Der grüne Kakadu und Günter Grass' Die Plebejer proben den Aufstand*, S. 334.

⁷¹ Ebd.

⁷² Hinderer, W.: *Der Aufstand der Marionetten: Zu Arthur Schnitzlers Grotteske Der grüne Kakadu*, S. 29.

⁷³ Marahens, G.: *Die Gestaltung des Politischen in Arthur Schnitzlers Der grüne Kakadu und Günter Grass' Die Plebejer proben den Aufstand*, S. 335.

erwartungsvollen jungen Menschen erlebten nach der Ankunft in der Großstadt einen Schock. Wer in Wien keine Kontakte oder Verwandten besaß, blieb meistens ohne jede Unterstützung und die erwünschte Arbeit⁷⁴. Vielleicht auch deshalb zögert der Wirt Prospère, als Lèbret und Grasset ihm befehlen, Wein einzuschenken. Er fürchtet, dass sie nicht bezahlen. Erst als ihm Lèbret seinen Geldbeutel zeigt, beruhigt er sich. Auch François' Kommentar deutet auf die soziale Notlage: „Die arme Teufel sind hungrig; das ist das Geheimnis“ (GK 129). Überraschender Weise wird dieser Satz von einem Adeligen gesagt; die Unbekümmertheit des Adels und seine Überzeugung, seine sozialpolitische Stellung sei unerschütterlich, grenzen am Zynismus.

Auch die Migration stellt in *Der grüne Kakadu* ein eigenständiges Thema dar. Die Lebenssituation auf dem Lande ist noch schlimmer als in der Stadt (in Paris). Das wird in dem Stück explizit erwähnt. Prospère bezichtigt Henri einer Torheit, als er seinen Wunsch, auf das Land zu ziehen, äußert: „Was willst du auf dem Lande tun? Auf dem Lande verhungert man. Da geht's den Leuten noch tausendmal schlechter als in der Stadt“ (GK 126). Die Migration nach Wien nahm gerade wegen der schlechten Lage auf dem Lande Jahr für Jahr zu – Wien war für viele ein Synonym für „Arbeit, vermeintliche[n] Luxus, Kultur, ein freieres, weniger kontrolliertes Leben als im Dorf“⁷⁵. Also auch da kann man eine Verbindung zwischen der Französischen Revolution und der Entstehungszeit des Stückes finden.

Paris der vorrevolutionären Zeit stellte für Schnitzler ein Vorbild im Hinblick auf die großen sozialen Kontraste dar: In vorrevolutionärem Frankreich und Paris zeigte sich als eines der größten Probleme die disproportionale Ständegesellschaft. Die Unterschiede zwischen den Bewohnern in der Monarchie am Ende des Jahrhunderts lagen dann hauptsächlich in den Nationalitätsdifferenzen (und daraus folgenden unterschiedlichen politischen Forderungen) und in der Religion (v.a. Juden vs. Christen, resp. Antisemiten). Die Französische Revolution in *Der grüne Kakadu* liest sich also als ein abschreckendes Beispiel für einen

⁷⁴ Hanisch, E.: *Der lange Schatten des Staates: Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Ueberreuter, Wien 1994, S. 46.

⁷⁵ Ebd., S. 45.

möglichen Ausgang der Aufbruchsstimmung. Der Sturm auf die Bastille wurde zum Symbol der totalen Zuspitzung und Unkontrollierbarkeit der Situation.

Schnitzler selbst war ein „desillusionierte[r] Liberal[er]“, er glaubte „nicht mehr an das politische Handeln, und es graut[e] ihm – wie vielen Liberalen Mitteleuropas nach 1848 – schon vor dem Wort ‚Revolution‘.“⁷⁶ Die Stimmung in der k. u. k. Monarchie konnte nicht befriedigend sein, das Politische „durchwuchs ein tiefer Pessimismus“⁷⁷, der bei manchen Menschen die Revolutionsgedanken wecken konnte. Mennemeier stellt sich die Frage, ob „Schnitzler – ein ‚Revolutionär‘“ gewesen sei.⁷⁸ Schnitzler als einen Revolutionären zu verstehen, wäre jedoch eindeutig als ein Missverständnis des Stückes zu betrachten. Mennemeier beantwortet die eigene Frage folgendermaßen: „Diese Frage mit ‚Ja‘ zu beantworten, wäre, trotz allem, nicht nur voreilig. Es wäre auch falsch.“⁷⁹ Das Stück behandelt m.E. eindeutig die Schattenseiten den Revolutionen. Das Überlebte passt zwar nicht mehr zur modernen Zeit, das Neue hat sich aber noch nicht herausgebildet. Das verursacht die Meinungskonflikte, aber die Revolution als eine Lösung würde wahrscheinlich keinen Schritt nach vorne bedeuten, und das wird auch in dem Stück demonstriert.

Die Verschmelzung der Spielebenen lässt sich somit als eine dringende Warnung Schnitzlers vor der Unfähigkeit der Österreicher interpretieren, sich die schlechte Situation in der Gesellschaft einzugestehen. Diese Unfähigkeit könne – so die Suggestion – möglicherweise in einem Unglück enden. Dagegen könnte die Auflösung der Kommunikationsbarriere, die Einführung eines Dialogs für alle eine akzeptable politische Entwicklungen bedeuten.

2.3.2. Die kulturellen und gesellschaftlichen Hintergründe

Neben der Politik bildet das Theater bzw. die Kunst eine weitere thematische Linie des Textes. Gerade das Spielen mit der Theatralität, das im

⁷⁶ Le Rider, J.: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 2. Auflage, Passagen Verlag, Wien 2008, S. 146f.

⁷⁷ Hanisch, E. (1994), S.32.

⁷⁸ Mennemeier, F. N.: *Kritik der Revolution im Medium der neueren deutschen Komödie*. In: *Das Wagnis der Moderne. Festschrift für Marianne Kesting*. Hrsg.: Klussmann, P. G., Berger, W. R., Dohm, B. Peter Lang, Frankfurt a. M. 1993, S. 262.

⁷⁹ Ebd.

auffälligen Umgang mit der Illusion besteht, führt zur Verschmelzung der Spielebenen.

Schnitzlers Schaffen wird zu der sog. Wiener Moderne, breiter gesehen zur Literatur der Jahrhundertwende zugeordnet, die durch viele Krisen⁸⁰ gekennzeichnet war – so gab es neben der politischen Krise auch die Krise der Identität, Krise des Erzählens⁸¹ und eine tiefe erkenntnistheoretische Krise⁸². Zwischen dem Leben und der Zeit entstand eine Barriere, die die Suche nach einem Sinn des Lebens komplizierte. Nach Schalk „folgt [Schnitzler] der Position des Identifikationsverlustes des modernen Individuums“⁸³. Diese zeigt sich dann in *Der grüne Kakadu* eben an der Unmöglichkeit sich zu orientieren. Schorschke behauptet, dass „die Kunst dem modernen Menschen einen Zufluchtsort vor dem Druck des modernen Lebens bieten soll“⁸⁴. Diese These steht jedoch im Kontrast zur Erklärung von Hermann Bahr, dem führenden Kritiker der Wiener Moderne;

⁸⁰Der Krisencharakter der Jahrhundertwende findet in der Forschungsliteratur zur Moderne zahlreiche Auslegungen, die von den jeweiligen Blickpunkten auf die Epoche abhängen und so nicht selten sehr unterschiedlich sind. Der Krisencharakter der literarischen Moderne und dessen Einfluss auf das Werk von Arthur Schnitzler wird eingehend z. B. im *Schnitzler-Handbuch* besprochen, wo die Krise als ein Resultat „den epochalen denk- und anthropologiegeschichtlichen Prämissen“ zusammengefasst wird; die Subjektkrise, bzw. Wert- und Normenkrise wird hier sogar als „das zentrale Thema schlechthin in Schnitzlers Werk“ hervorgehoben (Jürgensen, Ch., Lukas, W., Scheffel, M., Hrsg.: *Schnitzler-Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*. J. B. Metzler, Stuttgart 2014, S. 327). Zu der sozial-politischen Situation in Wien und so zum Verständnis der oben angesprochenen Prämissen der Krise ist dann z.B. der Aufsatz *Das Elend und der Schein. Wiener Gesellschaft um 1900* von Gabriele Koller sehr empfehlenswert (Koller, G.: *Das Elend und der Schein. Wiener Gesellschaft um 1900*. In: *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. Brandstätter, Wien 1985, S. 477 ff.)

⁸¹ Ein Paradebeispiel für die Krise des Erzählens stellt der sog. Chandos-Brief (ein fiktiver Brief eines Dichters), den Hugo von Hofmannsthal 1902 geschrieben hat und der nahezu als ein Dokument der anwesenden Sprach- und Erzählkrise zu lesen ist: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. [...] Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte ‚Geist‘, ‚Seele‘ oder ‚Körper‘ nur auszusprechen.“ (Hofmannsthal, H. von: *Ein Brief*. In: *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Bd. 7 – Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Fischer, Frankfurt am Main 1986, S. 465) Der Dichter verlor das Vertrauen in die Sprache, die bisher verwendete Sprache wurde leer, oberflächlich, andere Sprache kennt er jedoch nicht. Das Sprachthema (die Unfähigkeit der Kommunikation durch die Sprache) bleibt letztendlich auch heutzutage ein wichtiges Thema der Literatur.

⁸² Dieser Krisenzustand führte bei manchen Intellektuellen der Zeit sogar zu apokalyptischen Visionen (wie etwa bei Bahr, der den Weltuntergang als einen möglichen Ausweg aus der Unsicherheit des Daseins fürchtete: „Es kann sein, dass wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe. [...] Man kann sagen: es ist das Ende. Morgen bricht die Welt.“ – In: *Moderne Dichtung. Monatsschrift für Literatur und Kritik*. Jg. 1, Bd. 1, Heft 1. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brno 1890, S. 13).

⁸³ Schalk, A.: *Geschichte im Einakter. Arthur Schnitzler: Der grüne Kakadu. Jean Anouilh: Majestäten. Dieter Kühn: Herbstmanöver*. In: *Literatur für Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkennntnis*. Hrsg.: Kaiser, H., Mayer, D. Oldenbourg, München 1986, S. 137.

⁸⁴ Schorschke, C. E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Piper, München 1994, S. 204.

Bahr behauptet in seinem Aufsatz *Die Moderne* aus dem Jahr 1890 Folgendes: „Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer uns. Sie ist nicht in unserem Geiste. [...] Das Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund, und wandelt sich immer noch aufs neue, alle Tage, rastlos und unstät. Aber der Geist blieb alt und starr und regte sich nicht und bewegte sich nicht und nun leidet er hilflos, weil er einsam ist und verlassen vom Leben.“⁸⁵ Das zeigt, dass die Künstler nicht unbedingt eine Flucht aus der Realität suchten, sondern ihre aktuelle Realität fassen und benennen wollten, wobei sich die literarische Darstellung allen Neuerungen der modernen Zeit anpassen musste: Die Künstler konnten dabei aber nicht die erwünschte Perspektive erlangen. Das Erzählen fanden sie beinahe unmöglich. So schrieb Rilke in seinem Roman *Die Aufzeichnungen des Malte Lauridis Brigge* (veröff. 1910) Folgendes: „Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. Ich habe nie jemanden erzählen hören.“⁸⁶ Auch das beweist die oben angesprochene Krise des Schreibens. Dagegen verlangte das Publikum eine Zufluchtsgewährende Kunst, nicht die wahre Wiedergabe ihrer Umwelt. Das bildete eine Kluft zwischen dem Künstler und dem Rezipienten. Der Zwang sich dem Publikum anzupassen steht in engem Zusammenhang mit der erkenntnistheoretischen Krise dieser Zeit.

Die Schwierigkeit des Schaffens sahen die Künstler der Wiener Moderne im Wandel von Altem zu Neuem, wobei sie sich gerade in einer Übergangsphase zwischen diesen Polen wussten. Mit Bahrs Worten: „In uns wuchert die Vergangenheit noch immer und um uns wächst die Zukunft“⁸⁷. Betrachten wir das Stück *Der grüne Kakadu*, finden wir auch hier dieses Thema anwesend. So stellt der Adel das Alte, das sich durchsetzende Bürgertum das Neue dar. Die Revolution als Ergebnis, der Sieg des Neuen bzw. die Neigung zum Neuen. Die Atmosphäre am Schluss wirkt grauhaft und lässt bei den primären Zuschauern ein Angstgefühl entstehen, was wohl Schnitzlers Absicht war. Am Schluss zeigt sich auch das Scheitern der zeitgenössischen Kunst, als sich die Schauspieler selbst in ihrer eigenen Kunst verlieren, während sie die Ebenen nicht trennen können –

⁸⁵Bahr, H.: *Die Moderne*. In: *Moderne Dichtung. Monatsschrift für Literatur und Kritik*. Jg. 1, Bd. 1, Heft 1. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brno 1890, S. 14.

⁸⁶Rilke, R. M.: *Die Aufzeichnungen des Malte Lauridis Brigge*. In: *Werke in drei Bänden. Dritter Band. Prosa*. Hrsg.: Nalewski, H. Insel Verlag, Leipzig 1978, S. 755.

⁸⁷Bahr, H.: *Die Moderne*, S. 14.

obwohl sie ein Teil der Maschinerie sind. Die Verschmelzung von Ebenen zeigt den problematischen Übergang zwischen alt und neu.

Ferner ist auch die lange und reiche Theatertradition in Österreich zu erwähnen. Das österreichische Theater hat seine Wurzeln schon in der Barockzeit. Das Barocktheater beeinflusste auch „die österreichische [p]olitische Kultur“ - die Neigung zum Theater zeigte sich nicht nur in der hohen Zahl der Theaterbesuche, sondern es kam auch zu einer „Visualisierung“⁸⁸ verschiedener öffentlicher Auftritte, wie z.B. politischer Debatten oder Auftritte politischer Persönlichkeiten. Diese Auftritte wirkten als „große theatralische Inszenierung[en]“⁸⁹. Die Verschmelzung des Theatralischen und des Alltagslebens demonstriert Schnitzler an der Figur Grassets, der einer Karikatur eines Politikers und des Theatralischen gleicht. Obwohl kein Schauspieler mehr, schauspielert Grasset im Laufe seiner revolutionären Reden zum Volk. Genauso versucht er während des Gesprächs in der Spelunke möglichst wirkungsvoll zu reden. Die Ausdrucksweise dieser Figur ist absichtlich sehr phrasenhaft, sie ist äußerst ironisiert. Das Gefallen der meisten Figuren an Theatralischem lässt sich an dem bereitwilligen Mitmachen des Adels am sekundären Spiel verfolgen.

Die Vorliebe für das Theater in Österreich darf bis zum alten Wiener Volkstheater und Vorstadttheater zurückverfolgt werden, es handelt sich um eine lange und reiche Tradition. Bis heute blieb das Theater ein bedeutungsvoller Kulturbegriff der österreichischen Kulturgeschichte. Mit der gesellschaftlichen Entwicklung (infolge der industriellen Revolution, der politischen Ereignisse usw.) veränderte sich das Publikum aber stark. Schnitzler reagierte auf die gesellschaftlichen Änderungen durch Einführung neuer Themen in seinen Stücken, die der konservativen Hofzensur nicht gefielen und auch sein Publikum in hohem Maß in Verlegenheit brachten (das galt vor allem für die sexuelle Thematik)⁹⁰. Das Theaterpublikum war aus großem Teil konservativ. *Der grüne Kakadu* darf also auch als Kritik am Publikum interpretiert werden – die sekundären Zuschauer nehmen alles Vorgespielte als Fiktion an, ohne darüber nachzudenken. Wenn ihre Einstellung zum Theater flexibler wäre und sie ihre konservative Stellungnahme

⁸⁸ Hanisch, E. (1994), S.27.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Siehe die problematische Rezeption Schnitzlers im Kapitel 1.

verändern würden – d.h. wenn sie realisieren und zugeben würden, dass nicht alles, was auf die Bühne passiert, automatisch eine Illusion ist, würden sie nicht zum Opfer einer Täuschung.

Wien galt (nicht nur) um die Jahrhundertwende als ein Symbol der Kultur, es fanden sich dort zahlreiche Theater, Konzerthäuser, Kaffeehäuser und architektonische Werke. Die Kunst wurde zu einem untrennbaren Bestandteil der österreichischen Gesellschaft, zu einer „Kunstreligion“⁹¹. Die Kunst solle einerseits „das Dasein repräsentieren und erhöhen“⁹², andererseits - fügt Hanisch hinzu – habe sie noch einen anderen Zweck, sie solle nämlich „die Wunden des Lebens heilen und verdecken“⁹³. Die Figur des Rollin in *Der grüne Kakadu* ist eine Verkörperung solch eines Repräsentanten der hohen Kunst, der das Krisenhafte dieser Zeit verdeckt. Er hüllt die erwähnten Sorgen der Menschen in die Verse ein, infolge dessen sie banalisiert werden. Die Probleme wurden dadurch jedoch bloß verdrängt. Der junge Albin etwa versteht Rollins Verse nicht, die der Herzog ausspricht, und fragt nach ihrem Sinn. Der Herzog erwidert, dass der Sinn zu entschlüsseln wäre, nur wenn man die Verse genau wiedergeben würde: „Wenn ich die Verse wüßte, verstünden Sie’s übrigens gleich“ (GK 134). Le Rider sieht in Rollin den unzeitgemäßen Dichter, durch den in dem Stück „das literarische ‚Junge Wien‘ zur Zielscheibe der Satire“⁹⁴ wird. Le Rider zufolge offenbaren sich hier die „Wiener Verhältnisse um 1900 mit ihrem dominanten Historismus und ihrer Theatromanie“⁹⁵. Das Stück sei dann zur „Groteske einer Gesellschaft der überkultivierten Spätphase“⁹⁶: Obwohl höchst kulturliebend, scheitert die Gesellschaft an der Starre ihrer Einstellung zur Kunst, die das Spiegelbild der eigenen Epoche sein soll, es aber nicht ist.

⁹¹ Hanisch, E.: *Der lange Schatten des Staates: Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Ueberreuter, Wien 1994, S. 243.

⁹² Ebd., S. 244.

⁹³ Ebd. Ähnlich auch: Schorschke, C. E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Piper, München 1994, S. 204.

⁹⁴ Le Rider, J.: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 2. Auflage, Passagen Verlag, Wien 2008, S. 143.

⁹⁵ Dedner, U., S. 167.

⁹⁶ Bayerdörfer, H.-P.: *Vom Konversationsstück zur Würstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern*. 1972, S. 564.

3. Fazit

Diese Bachelorarbeit verfolgte das Ziel, das Drama *Der grüne Kakadu* von Arthur Schnitzler zu analysieren und zu interpretieren, wobei die Fokussierung auf dem Phänomen des ‚Spiel im Spiel‘ lag. .

Die vorliegende Arbeit macht zum Teil auf das ästhetische Verfahren des ‚Spiel im Spiel‘ aufmerksam. Ich habe die möglichen Aspekte der Analyse eines Spiels im Spiel mit Hilfe der ausgewählten Sekundärliteratur ausgeführt, die bei der Analyse dieses Phänomens generell untersucht werden können.

Die angeführten Aspekte habe ich im nächsten Schritt am Beispiel des Dramas *Der grüne Kakadu* besprochen. Sie zeigen sich als gut anwendbar, die in ihnen erhaltene nötige Generalisierung, die zwar ihre Anwendung an eine große Menge der Texte ermöglicht, zeigt sich jedoch als etwas vage – wie sich auch in *Der grüne Kakadu* herausstellte. In einigen Blickpunkten entsprach das analysierte Stück keiner der Kategorien (z.B. in Bezug auf die quantitativen Relationen oder auf die „Identität des Personals“ und ihre Unterkategorie „Umschlagen von Figuren“). Ich wollte allerdings durch diese Analyse auf das Problematische des in der Forschungsliteratur nicht selten behandelten Dramas aufmerksam machen – *Der grüne Kakadu* weist nämlich eine verwirrende Verschmelzung der primären und sekundären Spielebene auf, die den Hauptgegenstand meiner Arbeit bildete. Auf diese bedeutungsschwangere Verschmelzung konzentrierte ich mich in meiner Arbeit.

Der Analyse des Spiels im Spiel folgte die Charakteristik des auftretenden Personals, wobei großenteils die Merkmale hervorgehoben wurden, die die Verschmelzung der Spielebenen fördern bzw. thematisieren und die für die weitere Interpretation des Stückes nützlich waren: Die auffälligste Verschmelzung weist während des ganzen Spielverlaufs der adelige Zuschauer Albin, eine starke ebenso Séverine und der Kommissar. Zum Schluss verwechseln sogar die Mitglieder der Schauspieltruppe das Spiel mit der Realität, dieser Moment lässt sich als der Markanteste in Bezug auf die Verschmelzung der Ebenen bezeichnen.

Die politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Themen, die das Drama *Der grüne Kakadu* beinhaltet, versuchte ich auf den Kontext der Entstehungszeit des Stückes zu beziehen und so die Affinität zwischen der

im Drama vorkommenden historischen Ereignissen (Französische Revolution) und der Entstehungszeit zu zeigen. Dabei lehnte ich mich an die Sekundärliteratur.

Das ästhetische Spiel der Verschmelzung von Spielebenen dürfte dem Leser/Zuschauer m. E. helfen - dies wollte die vorliegende Arbeit beweisen - die Desorientierung der Intellektuellen in der Zeit der Jahrhundertwende zu verstehen. Diese Desorientierung wurde vor allem durch die Pluralität der politischen Gruppierungen und der Nationalitäten in dem damaligen Vielvölkerstaat verursacht. Als spannend zeigte sich die Beleuchtung der kulturellen und gesellschaftlichen Hintergründe. Als einer der Beweggründe für die Verschmelzung zeigte sich die problematische Auseinandersetzung der Künstler mit der modernen Welt – die Schreibweise blieb alt, dagegen verlangten die Themen eine neue, moderne Herangehensweise. Das Schwanken zwischen dem Alten und dem Neuen darf ferner als einer der Gründe für die Verschmelzung der Spielebenen betrachtet werden. Auch die geschichtlich bedingte Inklinaton der Österreicher zum Theater und generell zum Theatralischen durfte einen Impuls zur Thematisierung der Illusion und deren In-Frage-Stellung abgeben, die Zuschauer erweisen sich somit als Opfer der Illusion. Einen Beweggrund für die Anwendung des ästhetischen Phänomens der Verschmelzung der dramatischen Spielebenen in diesem Drama sehe ich also auch in der Kritik am zeitgenössischen, in seinem Umgang mit der Illusion beschränkten Publikum.

Beim Verfassen meiner Bachelorarbeit habe ich mir Mühe gegeben, eingehend zu arbeiten, den Text möglichst plausibel zu strukturieren und die Interpretation konsequent zu belegen. Dazu nutzte ich neben der neueren Sekundärliteratur auch einige zeitgenössischen Texte, die die Stimmung der damaligen Zeit am besten nahe bringen. Die in der Einleitung ausgesprochene These, dass die Verschmelzung der Spielebenen der Gesellschaftskritik dient, hatte sich m. E. bestätigt. Im Laufe meiner Ausführungen hatte ich ferner vor, zu demonstrieren, dass die Verschmelzung der Spielebenen in dem besprochenen Drama *Der grüne Kakadu* von Arthur Schnitzler allgegenwärtig und bedeutungstragend ist und eine komplexe künstlerische Verfahrensweise darstellt. Es handelt sich im Falle dieser Bachelorarbeit jedoch begrifflicherweise nur um eine Problemskizze, die an der ersten Stelle zum Ziel hatte, die komplexe

Problematik in groben Zügen anzudeuten und einen Anstoß zu weiteren möglichen Überlegungen über die angesprochenen Themen zu geben.

4. Resumé

Tato práce se zabývá analýzou a interpretací dramatu *Der grüne Kakadu* rakouského spisovatele tzv. Vídeňské moderny Arthura Schnitzlera, a to s důrazem na fenomén hry ve hře, konkrétně na splývání primární a sekundární úrovně hry. V první části je definována hra ve hře a dále představena možná hlediska, na jejichž základě lze daný fenomén zkoumat na jednotlivých dramatických dílech právě s touto strukturou. Představené aspekty se zabývají jednak kvantitativními relacemi (tzn. poměrem rozsahů jednotlivých úrovní hry), dále také vztahy vystupujících protagonistů a sekundárních diváků k úrovním hry ve hře.

V další části jsou pak tyto aspekty aplikovány na hru *Der grüne Kakadu*. Poté následuje komplexní analýza tohoto dramatu, věnující se m. j. výstavbě iluze a nakládání s ní, neboť iluze hraje při splývání primární a sekundární herní úrovně v tomto dramatu důležitou roli. Podstatná část je věnována vystupujícímu personálu, který je nejprve rozřazen dle vícero kritérií, a poté jsou jednotliví protagonisté důkladněji představeni a analyzováni, čehož je dále využito v poslední části, kterou je samotná interpretace hry *Der grüne Kakadu*.

V interpretační části této práce je brán ohled zejména na dobové poměry, a to jak politické, tak kulturně-společenské. Jsou zde navrženy možné příčiny splývání obou úrovní hry. Vedle pokusu o vlastní interpretaci jsou zmíněny a zhodnoceny vybrané teze v příslušné odborné literatuře. Cílem této práce je vedle představení samotného fenoménu ‚hra ve hře‘ interpretace dramatu *Der grüne Kakadu*, a to se záměrem poukázat na možnosti nakládání se hrou ve hře a tím na možnosti zacházení s divadelní iluzí.

5. Resümee

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse und Interpretation des Dramas *Der grüne Kakadu* des österreichischen Autors der sog. Wiener Moderne Arthur Schnitzlers. Sie akzentuiert das ästhetische Phänomen des ‚Spiels im Spiel‘. Im ersten Teil wird das Spiel im Spiel definiert. Weiter werden die möglichen Gesichtspunkte vorgestellt, die die Grundlage einer Analyse dieses Phänomens bei konkreten dramatischen Werken darstellen. Die angesprochenen Aspekte umfassen einerseits die quantitativen Relationen (d.h. die Relation zwischen den

verschiedenen Ebenen des Spiels), andererseits auch die personale Verknüpfung der Spielebenen.

Im nächsten Teil werden die Komponenten des ‚Spiel im Spiel‘ in Schnitzlers Stück *Der grüne Kakadu* verfolgt. Weiter folgt eine komplexe Analyse des Dramas, die sich u.a. der Illusionskonstruktion und dem Umgang mit der Illusion widmet, weil die Illusion eine wichtige Rolle bei der Verschmelzung der primären und sekundären Spielebene spielt. In einem wesentlichen Teil der Arbeit wird das auftretende Personal behandelt, das zuerst mit Hilfe diverser Kategorien eingeteilt und dann eingehender vorgestellt und analysiert wird. Dies wird im letzten Teil der Arbeit genutzt, indem mehrere Interpretationen des Stückes *Der grüne Kakadu* besprochen und kommentiert werden.

Im Interpretationsteil der Arbeit werden vor allem die Entstehungshintergründe in Betracht gezogen, und zwar sowohl die politischen, als auch die kultur-gesellschaftlichen Hintergründe. Es werden die möglichen Beweggründe für die Verschmelzung der Spielebenen diskutiert. Bei dem Versuch um eine eigene Interpretation werden auch ausgewählte Thesen der entsprechenden Forschungsliteratur erwähnt und beurteilt. Das Ziel dieser Arbeit ist es, neben der Vorstellung des Phänomens ‚Spiel im Spiel‘ die Interpretation des Dramas *Der grüne Kakadu*, die v.a. den möglichen Umgang mit dem ‚Spiel im Spiel‘ und somit auch den Umgang mit der Illusion fokussiert.

6. Bibliographie

6.1. Primärliteratur

Hofmannsthal, H. von: *Ein Brief*. In: *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Bd. 7 – Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Fischer, Frankfurt am Main 1986.

Musil, R.: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt Verlag, Berlin 1957.

Rilke, R. M.: *Die Aufzeichnungen des Malte Lauridis Brigge*. In: *Werke in drei Bänden. Dritter Band. Prosa*. Hrsg.: Nalewski, H. Insel Verlag, Leipzig 1978.

Schnitzler, A.: *Anatol. Anatols Größenwahn. Der grüne Kakadu*. Reclam, Stuttgart 2009.

Schnitzler, A.: *Paracelsus*. In: *Das dramatische Werk. Band 2*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1978.

6.2. Sekundärliteratur

Bahr, H.: *Die Moderne*. In: *Moderne Dichtung. Monatsschrift für Literatur und Kritik*. Jg. 1, Bd. 1, Heft 1. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brno 1890.

Bayerdörfer, H.-P.: *Vom Konversationsstück zur Würstelkomödie. Zu Arthur Schnitzlers Einaktern*. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*. 16. Jahrgang. Hrsg.: Martini, F., Müller-Seidel, W., Zeller, B. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1972.

Brandt, R.: *Rousseau. Emile. Du Contrat social*. In: *Die Französische Revolution*. Engler, W. (Hrsg.). Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992.

Dedner, U.: *Deutsche Widerspiele der Französischen Revolution. Reflexionen des Revolutionsmythos im selbstbezüglichen Spiel von Goethe bis Dürrenmatt*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2003.

Durst, U.: *Realitätssystemisch einfache und komplexe Varianten der Spiel-im-Spiel-Struktur*. In: *Neohelicon* 37 [online], 2009, S. 489-507 [abgerufen: 2013-07-18].

Fuß, P.: *Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Kölner germanistische Studien. Neue Folge. 1. Köln [u.a.]: Böhlau 2001.

Gauger, H.-M.: *Die Rhetorik der Französischen Revolution*. In: *Die Französische Revolution*. Engler, W. (Hrsg.). Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992.

Hanisch, E.: *Der lange Schatten des Staates: Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Ueberreuter, Wien 1994.

Heinrich, M.: *Erinnerung in der Wiener Moderne. Psychopoetik und Psychopathologie*. Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München 2005.

Hinderer, W.: *Der Aufstand der Marionetten: Zu Arthur Schnitzlers Grotteske Der grüne Kakadu*. In: *Zeitgenossenschaft: Studien zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*. Hrsg.: Lützel, P. M. Athenäum, Frankfurt a. M. 1987.

Jürgensen, Ch., Lukas, W., Scheffel, M. (Hrsg.): *Schnitzler-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. J. B. Metzler, Stuttgart 2014.

Koller, G.: *Das Elend und der Schein. Wiener Gesellschaft um 1900*. In: *Wien um 1900. Kunst und Kultur*. Brandstätter, Wien 1985.

Landfester, U.: *Sprachkritik und Zeitdiagnose in Schnitzlers „Der grüne Kakadu“*. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000. „Zeitwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“*. Hrsg: Wiesinger, P. Band 6. Peter Lang, Bern 2002.

Le Rider, J.: *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 2. Auflage, Passagen Verlag, Wien 2008.

Marahens, G.: *Die Gestaltung des Politischen in Arthur Schnitzlers Der grüne Kakadu und Günter Grass' Die Plebejer proben den Aufstand*. In: *Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka*. Hrsg.: Auckenthaler, K. F., Rudnick, H. H., Weissenberge, K. Stauffenburg Verlag, Tübingen 1997.

Mennemeier, F. N.: *Kritik der Revolution im Medium der neueren deutschen Komödie*. In: *Das Wagnis der Moderne. Festschrift für Marianne Kesting*. Hrsg.: Klusmann, P. G., Berger, W. R., Dohm, B. Peter Lang, Frankfurt a. M. 1993.

Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Hrsg.: Schweikle, G., Schweikle, I. Metzler, Stuttgart 1984.

Pfister, M.: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. Fink, München 2001.

Sabler, W.: *Moderne und Boulevardtheater. Bemerkungen zur Wirkung und zum dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Heft 138/139. Arthur Schnitzler. Hrsg.: Arnold, H. L. Edition Text + Kritik, München 1998.

Schalk, A.: *Geschichte im Einakter. Arthur Schnitzler: Der grüne Kakadu. Jean Anouilh: Majestäten. Dieter Kühn: Herbstmanöver*. In: *Literatur für Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkenntnis*. Hrsg.: Kaiser, H., Mayer, D. Oldenbourg, München 1986.

Schnitzler, A.: *Briefe: 1875-1912*. Hrsg.: Schnitzler, H., Nickl, T. S. Fischer, Frankfurt am Main 1981.

Schorschke, C. E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*. Piper, München 1994.

Voigt, J.: *Das Spiel im Spiel*. Diss., Göttingen 1954.

7. Anotace

Příjmení a jméno autora: Kotásková Michaela

Název katedry a fakulty: Katedra germanistiky, Filozofická fakulta

Název bakalářské práce: Das Spiel im Spiel : Die Verschmelzung der primären und sekundären Spielebene in Arthur Schnitzlers Drama *Der grüne Kakadu*

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Lukáš Motyčka, Ph.D.

Počet znaků: 89 318

Počet příloh: 1 CD

Počet titulů použité literatury: 28

Klíčová slova: Arthur Schnitzler, Spiel im Spiel, Der grüne Kakadu, Dramenanalyse, Verschmelzung der Spielebenen, Literatur der Jahrhundertwende, Wiener Moderne, österreichische Literatur, literarisches Bild der Französischen Revolution

Charakteristika bakalářské práce: Tato práce se zaměřuje na fenomén hry ve hře v dramatu Arthura Schnitzlera *Der grüne Kakadu* (*Zelený kakadu*). Důraz je kladen na teoretické vymezení hry ve hře, ve větší míře pak na analýzu a interpretaci díla *Der grüne Kakadu*, a to s důrazem na sledovanou problematiku. V práci jsou představeny možné příčiny splývání obou úrovní hry, které jsou zpracovány zejména na politickém a kulturním pozadí doby vzniku, tedy konce 19. století. Vedle vytvoření vlastní interpretace jsou představeny a vyhodnoceny vybrané teze uvedené v sekundární literatuře.

8. Annotation

Name of the author: Kotásková Michaela

Name of the Institute and Faculty: Department of German Studies, Philosophical Faculty

Name of the bachelor thesis: The play within the play: the fusion of the primary and secondary levels of the play in Arthur Schnitzler's drama *The Green Cockatoo*

Supervisor: Mgr. Lukáš Motyčka, Ph.D.

Number of signs: 89 318

Number of supplements: 1 CD

Number of titles of the used literature: 28

Key words: Arthur Schnitzler, play within the play, The Green Cockatoo, drama analysis, the fusion of the levels of the play, literature at the turn of 19th and 20th Century, Viennese Modern Age, Austrian literature, literary image of French revolution

Characterization of the bachelor thesis: The topic of the thesis is concerned with phenomena of a play in a play in Arthur Schnitzler's drama *Der grüne Kakadu* (*The Green Cockatoo*). First, the emphasis is put on theoretic delimitation of play in a play, in a greater degree on analysis and interpretation of the work *Der grüne Kakadu*, with accentuation of studied theme. Possible causes of blending of both levels of the play are introduced. They are processed according to political and cultural background of the origination of the play – i.e. 19th century. Furthermore, our own interpretation is created, and selected theses from secondary literature are introduced and analysed.