»Begriffsstutzig«. Zur Mehrdeutigkeit von Wirklichkeit und Spiel in Arthur Schnitzlers *Der grüne Kakadu*

Maren Scheurer

1. *Der grüne Kakadu* und die Mehrdeutigkeit der Realität

Beinahe wäre Arthur Schnitzlers *Der grüne Kakadu* seiner Mehrdeutigkeit zum Opfer gefallen. Dabei geht es in dem 1898 verfassten Einakter vornehmlich um das Theater, seine Konstruktion von Illusion und die Desillusionierung des Publikums. Am Vorabend der Französischen Revolution verdienen sich der frühere Theaterdirektor Prospère und seine derangierte Truppe auf ungewöhnliche Art ihren Unterhalt. In der Taverne »Der grüne Kakadu« spielen sie einen zwielichtigen Kneipenbesitzer und seine kriminellen Gäste, sodass sich die aristokratischen Besucher:innen des Etablissements das dekadente Vergnügen gönnen können, sich ›wirklich‹ unter Gaunern und Halunken herumzutreiben. Doch nach kurzer Zeit ist nicht mehr eindeutig, was gespielt ist und was wahr: Ist ein Mord vorgefallen oder ist die Geschichte des Schauspielers Henri bloß erfunden? Gehört der Lärm, der von draußen in die Taverne dringt, zur Inszenierung, oder wird dort tatsächlich gerade die Bastille gestürmt? Die Bedingungen einer realistischen Aufführung und der Realitätssinn aller Beteiligten – auf der Bühne und jenseits davon[1] – werden auf die Probe gestellt.

Für den österreichischen Kaiserhof erschien die potentielle Mehrdeutigkeit des *Kakadu*, der am 1. März 1899 in einem Zyklus mit *Paracelsus* und *Die Gefährtin* am Burgtheater uraufgeführt wurde, jedenfalls als Bedrohung. Was, wenn es in Schnitzlers Einakter nicht, oder zumindest nicht nur, um ein geschichtliches Ereignis ging, sondern um die Gegenwart? Nicht zum ersten Mal hätte sich eine politische, ja geradezu revolutionäre Botschaft hinter der Ambiguität eines literarischen Textes versteckt. Vor der Aufführung hatte es seitens des Zensors nur »kleine Einwendungen« gegeben, die durch die Umbenennung einer Rolle und die Verringerung der Anzahl freiheitsliebender Ausrufe behoben werden konnten. Sogar die Figur des machtlosen Regierungskommissars durfte Schnitzler behalten (vgl. Kolkenbrock 2014: 132). Doch auf Druck der Erzherzogin Va-

1 Zur einfacheren Unterscheidung werde ich das textexterne Publikum – Theaterbesucher:innen und Leser:innen – ab sofort als »Rezipient:innen« bezeichnen; »Zuschauer:innen« und »Publikum« betreffen das textinterne Personal.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lerie sah sich der Intendant Paul Schlenther gezwungen, die Anzahl der Aufführungen zu reduzieren und den *Kakadu* schließlich einfach nicht mehr aufzuführen. Schnitzler kämpfte darum, dass sein Werk entweder offiziell verboten oder wieder wie vereinbart gespielt würde, doch erst nach langem Drängen entfernte Schlenther das Stück in einem offiziellen Statement aus dem Programm und gab Schnitzler das Verfügungsrecht über sein Werk zurück (vgl. ebd.: 132).[2] Die heutige Forschung würde der Erzherzogin in ihrer Interpretation Recht geben: Michaela Perlmann hält in ihrer Einführung zu Schnitzlers Werken fest, dass diese stets indirekt die Gegenwart thematisieren, selbst wenn sie auf der Oberfläche historische Ereignisse darstellen (vgl. Perlmann 1987: 45).

Allerdings steht in Schnitzlers Stück selbst eine andere Mehrdeutigkeitsproblematik im Vordergrund, die auch in diesem Beitrag das Hauptinteresse darstellen wird: die Frage, wie das jeweils Dargestellte auf der Bühne zu deuten sei, als geschauspielerter Akt oder als Teil der Realität. Für Wolfgang Nehring ist deshalb auch nicht die politische Krise, sondern »the impossibility of distinguishing between illusion and reality, between role and person« (Nehring 1992: 84) das dominante Thema des Stückes. Mehrdeutigkeit ist hier also weniger ein Problem der Interpretation, bei der verschiedene Deutungen einer fiktionalen oder faktualen Aussage vorliegen. Stattdessen geht es im *Kakadu* um die Ambivalenz, die entsteht, wenn es uns nicht gelingt, eine Aussage oder ein Ereignis überhaupt als fiktiv oder real einzuordnen. Die zentrale Thematik in Schnitzlers Stück bildet daher die Mehrdeutigkeit der menschlichen Realitätserfahrung: Die Schwierigkeit, entscheiden zu müssen (oder zu wollen), ob eine gegebene soziale Erfahrung Realität oder Schein, Ernst oder Spiel, Wahrheit oder Lüge ist,[3] treibt Schnitzlers Werk und insbesondere den *Kakadu* um. Dabei ist es gerade Schnitzlers Versuch eines Balanceakts, der einerseits Mehrdeutigkeit nicht ausschließt, andererseits aber auch das Schwelgen in Spiel und Ambiguität als epistemologische Trägheit problematisiert, der ihn für eine Untersuchung zu Mehrdeutigkeit interessant macht.

Worin aber besteht der Zusammenhang zwischen Mehrdeutigkeit und Realitätserfahrung, an dem Schnitzler sich damit abarbeitet? Um der Verknüpfung dieser beiden Begriffe auf den Grund zu gehen, lohnt es sich trotz des Medienwechsels, einen kurzen Blick in das Werk des Filmwissenschaftlers André Bazin zu werfen. Dort finden wir die interessante Vorstellung einer ›Mehrdeutigkeit der Realität‹. Er fordert Filmemacher:innen zu äußerster Zurückhaltung bei der Verwendung filmischer Stilmittel auf, da sie die »ambiguity inherent in reality« (Bazin 1997: 8) zerstören würden. Laut Bazin sind wir in der Konfrontation mit der Realität stets mit mehr Daten konfrontiert, als wir verarbeiten können, und wissen viel zu wenig über die Ereignisse, in die wir verwickelt werden, um sie abschließend deuten zu können. Deshalb ist die Realität notwendig von Ambiguität geprägt. Um uns in dieser potenziell endlosen Vieldeutigkeit zu orientieren, treffen wir bewusst und unbewusst eine Auswahl aus Wahrnehmung und Fakten, die wir zur Kenntnis nehmen und zur Interpretation heranziehen:

2 Durch Aufführungen in vielen deutschen Städten wurde das Stück im Jahr 1899 dennoch eines der meistgespielten deutschsprachigen Theaterstücke (vgl. Kolkenbrock 2014: 132).

3 Die Begriffspaare beschreiben unterschiedliche Nuancen der Ambivalenz, um die es Schnitzler geht; sie hängen aber so eng miteinander zusammen, dass ich sie im Folgenden als gegenseitig austauschbare Elemente einer gemeinsamen Problematik verwenden werde.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> The event exists continuously in its entirety, every part of it demands our undivided attention; we are the ones who decide to choose this or that aspect, to select this instead of that according to the bidding of our feelings or our thinking. Someone else, however, would perhaps make a different choice. In any case, we are *free* to create our own *mise en scène*: another »creation« or cutting is always possible that can radically modify the subjective aspect of reality. (Ebd.: 7–8)

Ein Film kann, wie jedes Kunstwerk, durch seine Stilmittel nun entweder unsere Entscheidung bei der Auswahl aus den Sinnesdaten stärker oder weniger stark beeinflussen und somit die Ambiguität der Realität zu einem kleineren oder größeren Teil rekreieren.

Schnitzlers dramatisches Werk ist daran interessiert zu untersuchen, wie das Theater mit dieser Ambiguität umgeht. *Der grüne Kakadu* zeigt uns Figuren, die mit der Mehrdeutigkeit der Realität konfrontiert sind und ihre jeweils eigene Auswahl aus den zu deutenden Hinweisen treffen. Das Stück fokussiert dabei einen für das Theater besonders relevanten Aspekt dieser weitreichenden Mehrdeutigkeit: die Doppeldeutigkeit, die entsteht, wenn unklar bleibt, ob ein Ereignis wirklich oder gespielt ist. Für Schnitzler ist diese Frage – Realität oder Illusion? – zwar nicht nur eine metadramatische Reflexion, sondern immer auch eine existentielle Reflexion unserer Lebenswelt, denn die soziale Interaktion wird ja ebenfalls stets von der Ambivalenz Wahrheit oder Lüge, Ernst oder Spiel beherrscht. Allerdings lässt sich auch diese soziale Konstellation durch die theatrale Selbstreflexion besonders gut untersuchen, geht es doch in beiden Fällen um die Problematik einer performativen Mehrdeutigkeit, die unter den besonderen Bedingungen des Theaters ausgestellt und erforscht werden kann. Dieser Beitrag verfolgt Schnitzlers dramatisches Experiment, um drei Aspekte seines Umgangs mit performativer Mehrdeutigkeit besonders herauszuarbeiten: Wie wird die Ambivalenz von Realität/Wahrheit/Ernst und Illusion/Lüge/Spiel in *Der grüne Kakadu* inszeniert? Wie beeinflussen die besondere Situation des Theaters sowie das Ineinander von Performanz und Rezeption das Zustandekommen und die Interpretation dieser Doppeldeutigkeit? Und welche Funktion hat die Reflexion über solche Doppeldeutigkeit für Schnitzlers Verständnis von Theater und Realität?

2. »Wirklichkeit geht in Spiel über«: Mehrdeutigkeit auf der Bühne

Der grüne Kakadu wird angetrieben von der zeitweiligen Unmöglichkeit seitens der Figuren, Illusion und Realität voneinander zu trennen. In einer modifizierten Stück-im-Stück-Struktur experimentiert Schnitzler mit einem theatralen Setting, in dem die Schauspieler:innen und das Publikum eine Darbietung wünschen, die den größtmöglichen Realitätseffekt anstrebt, doch gerade durch dieses Streben eine Ambiguität zwischen Realität und Illusion herstellen. *Der grüne Kakadu* erlaubt uns, Stück für Stück die »Entwirklichung der Wirklichkeit, ihre Verwandlung in Spiel und deren Umschlag in Wirklichkeit und immer so fort« mitzuerleben (Herzmann 2006: 75). Dies gelingt dem Stück durch die Darstellung einer radikalen Form des realistischen Theaters: Es zeigt uns ein Theater, das vorgibt, gänzlich ›real‹ zu sein, das auch teilweise ›real‹ wird, aber genau deshalb seinen Halt in der Realität verliert.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anders als andere, vergleichbare Stücke Schnitzlers enthält *Der grüne Kakadu* keine Elemente wie das Marionettenspiel oder andere Vorrichtungen, die die Illusion des Theaters stören würden (vgl. ebd.; Melchinger 1968: 117). Dennoch wurde der Einakter oft als eine »Infragestellung bzw. Modifikation des Konversationstheaters traditioneller Machart zu Formen der anti-illusionistischen Dramatik« betrachtet (Perlmann 1987: 52–53), und mit den Mitteln der »Groteske« – so der Untertitel des Stückes – wird die realistische Oberfläche weiter durchlöchert. In diesem Sinne repräsentiert *Der grüne Kakadu* eine Transgression der Genres, die für Schnitzlers Werk durchaus typisch ist. Für Wolfgang Sabler besteht Schnitzlers Dramaturgie aus einer Zusammenführung von Widersprüchen: »Sein fast durchgehend realistisches Werk birgt naturalistische wie symbolistische, alltägliche wie märchenhafte Aspekte. Es ist Ausdruck einer kritischen Analyse seiner Zeit, und dennoch hat ein bedeutender Teil seines Theaters nicht die Gegenwart zur Handlungszeit« (Sabler 2014: 291). Der *Kakadu* mit seinem historischen Gewand, das spielerische, metadramatische Elemente mit realistischer Bühnenästhetik verbindet, ist schon durch seine Genremischung auf Mehrdeutigkeit hin angelegt und stellt dadurch umso dringlicher die Frage nach dem Verhältnis von Illusion und Wahrheit.

Der genaue Aufbau der Stück-im-Stück-Struktur wird zu Beginn der Handlung erläutert, als Grasset, ein früheres Mitglied von Prospères Kompagnie und jetzt ein Revolutionskämpfer, zu der Taverne »Der grüne Kakadu«[4] zurückkehrt und seinem Freund Lebrêt erklärt:

> [I]ch habe hier gespielt, denn es ist kein gewöhnliches Wirtshaus… es ist eine Verbrecherherberge. […] Es ist ein seltsamer Ort! Es kommen Leute her, die Verbrecher spielen – und andere, die es sind, ohne es zu ahnen. […] Meine einstigen Kollegen und Kolleginnen sitzen hier herum und tun, als wenn sie Verbrecher wären. Verstehst Du? Sie erzählen haarsträubende Geschichten, die sie nie erlebt – sprechen von Untaten, die sie nie begangen haben… und das Publikum, das hierher kommt, hat den angenehmen Kitzel, unter dem gefährlichsten Gesindel von Paris zu sitzen – unter Gaunern, Einbrechern, Mördern. (Schnitzler 1962: 518–519)

Diese kurze Exposition wird durch den Besuch eines Kommissärs der Regierung erweitert, der die Taverne im Verdacht hat, revolutionäres Gedankengut zu verbreiten. Prospère, der tatsächlich mit der revolutionären Bewegung sympathisiert, versucht diesen Verdacht abzuwenden: »Es ist ein Vergnügungslokal, Herr Kommissär, nichts weiter« (ebd.: 520). Interessant ist, wie Prospère seine Verteidigung aufstellt: »Sie werden bemerken, daß hier gar nichts Aufrührerisches vorgeht, schon aus dem Grunde, weil mein

4 Schnitzler ließ sich zu der Taverne vermutlich durch das Pariser Kabaretttheater »Chat noir« inspirieren. Es wurde 1881 auf dem Montmartre gegründet und erlaubte dem Publikum wie im »grünen Kakadu«, sich in der Gesellschaft von Dieben und anderen Verbrechern aufzuhalten (vgl. Melchinger 1968: 117). Für Perlmann hängt diese Inspirationsquelle eng mit Schnitzlers allgemeinem Interesse für populäre Formen des Theaters zusammen (vgl. Perlmann 1987: 57). Rys hat außerdem hervorgehoben, dass eine weitere Quelle Schnitzlers das satirische Epos »Ver-Vert, ou les voyages du perroquet du Nivers« (1734) von Jean-Baptiste-Louis Gresset sein könnte, dessen Name an Schnitzlers Revolutionär Grasset erinnert (vgl. Rys 2016: 619).

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Publikum sich nicht aufrühren läßt. Es wird hier einfach Theater gespielt – das ist alles« (ebd.: 521). Auffällig sind nicht nur die vielen Phrasen, die Eindeutigkeit beteuern: »nichts weiter«, »gar nichts«, »einfach«, »das ist alles«. Allein diese Häufung von Versuchen, andere Bedeutungen auszuschließen, sollten den Kommissär eigentlich misstrauisch machen. Bemerkenswert ist aber auch, dass Prospère die Verantwortung für den Doppelsinn beim Publikum verortet: Ein politischer Unterton kann nur verfangen, wenn die Zuschauer:innen bereit sind, sich davon bewegen zu lassen – ohne diese Resonanz gebe es, so Prospère, auch keine weitere Bedeutung. Die Rolle des Publikums wird uns deshalb noch weiter beschäftigen.

Doch kurz eine Bestandsaufnahme: Noch bevor das Stück im Stück überhaupt begonnen hat, haben die Rezipient:innen bereits eine Reihe von widersprüchlichen Wünschen und Wahrnehmungen zur Kenntnis genommen. Die Schauspieler:innen geben vor, sie wären Verbrecher:innen. Aber indem sie dabei revolutionäres Gedankengut äußern und die Aristokratie angreifen, vermuten die Rezipient:innen (und der Kommissär), dass sie eigentlich ihre wahren Ansichten äußern. Der Akt des Schauspielens erlaubt ihnen allerdings, diese Vermutung von sich zu weisen: Hier wird ›nur‹ Theater gespielt. Die Schauspieler:innen geben also vor, nichts vorzugeben, und verbergen gerade durch diesen künstlerischen Anspruch auf absolute Wirklichkeit, was wirklich real ist. Das aristokratische Publikum, auf der anderen Seite, hat den starken Wunsch, durch ein vorgebliches Spiel etwas Wirkliches zu erfahren, während es selbst möglicherweise nicht ist, was es vorgibt oder zu sein glaubt: »Verbrecher […] ohne es zu ahnen« (ebd. 518). Christa Melchinger hat deshalb Recht, wenn sie behauptet, der Begriff »Stück im Stück« werde dem Einakter nicht gerecht: Es müssen mehrere »Spielschichten« (Melchinger 1968: 123) auseinandergenommen werden, um herauszufinden, wie sie die mehrdeutigen Verzahnungen von Realität und Illusion erzeugen, an denen sich die Rezipient:innen und das textinterne Publikum abarbeiten müssen.

Obwohl der Zweck von Prospères Theater darin besteht, eine Illusion von Realität zu kreieren, wird für die Rezipient:innen die Konstruiertheit dieser Illusion regelmäßig betont, besonders zu Beginn der Produktion des Abends. So sehen sie beispielsweise, wie der Direktor das Stück aus dem Hintergrund anleitet, indem er den Schauspieler:innen »Bewegung! Mehr Bewegung!« (Schnitzler 1962: 537) zuruft. Darüber hinaus wird die Handlung fortwährend durch zwei Mitglieder des Publikums kommentiert: François Vicomte de Nogeant, ein Stammgast, der seinen Freund Albin, einen jungen, naiven Aristokraten aus der Provinz, in die Pariser Unterhaltungswelt einführt. François erinnert Albin: »Denk' doch, daß alles Spaß ist« (ebd.: 530), macht ihn darauf aufmerksam, »Das ist jetzt Schauspiel. Paß auf!« (Ebd.: 537), und beruhigt ihn, wenn die kriminellen Handlungen ihn aufregen: »Ich kenne die zwei. Ich hab' sie schon ein Dutzendmal spielen sehen« (ebd.: 544). Vor allem besteht François darauf, dass »wir […] in Wirklichkeit unter den anständigsten Leuten von der Welt« (ebd.: 545) sind, wodurch er dem Spektakel der Kriminalität eine ›wahre Wirklichkeit‹ des Anstands entgegenhält. Im Gespräch von François und Albin wird die Ambiguität des Schauspiels in der Taverne also als eine Doppeldeutigkeit mit zwei miteinander nicht kompatiblen Deutungsmöglichkeiten konstruiert: Es ist entweder ›echtes‹ Schauspiel, und dann handelt es sich um ›falsche‹ Kriminelle, oder das Schauspiel ist ›falsch‹ und die Kriminellen sind ›echt‹. Albin und François verorten sich mit ihren jeweiligen Deutungen auf den gegenüberlie-

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

genden Polen und stellen dadurch, für sich, Eindeutigkeit her. Albin gelingt es nicht, sich auf die Spielebene einzulassen; dadurch deutet er das Geschehen als ›wahr‹ und fürchtet sich vor den Schauspieler:innen. François dagegen sieht nur die Spielebene, was ihm hilft, die vorgetäuschten Verbrechen als solche zu entlarven, ihm aber den Blick auf den Hintersinn verstellt. Seine »Haltung eines ästhetisch Genießenden« hilft ihm zwar, ein »Spielbewußtsein« zu entwickeln und »das Gespielte« als solches zu erkennen, aber dabei »[verfällt] er unversehens der umgekehrten Täuschung […] und [verwechselt] die Wirklichkeit mit dem Spiel« (Melchinger 1968: 120). Denn trotz der anscheinend vorliegenden Doppeldeutigkeit liegen sowohl Albin als auch François in gewisser Hinsicht falsch, denn beide sehen nicht, inwieweit ihre jeweilige Interpretation richtig ist und wo sie an ihre Grenzen gerät, da die Alternativen im Stück ständig im Fluss sind.

Die Gespräche der zwei Adligen liefern darüber hinaus auch weitere Auskunft über die Wirkungsweise der Verwechslung und offenbaren eine ungeahnte kritische Komponente in Albins Naivität. Als Albin von Michette umgarnt wird, steigt der Schauspieler Scaevola auf das Spiel ein und greift Albin an: »Und du miserabler Verführer, wirst du schaun, daß Du… Sie ist mein!« Wieder muss François dies für Albin deuten: »Spaß, Spaß…« und Albin fragt verwundert: »Sie ist nicht sein –?« (Schnitzler 1962: 532) Albin hat die Aussage »Sie ist mein« also ganz wörtlich genommen, so wörtlich, dass er sie verwirrt negieren muss, um die Möglichkeit einer gegenteiligen Bedeutung zu prüfen. Schnitzler konzipiert mit dem jungen Adligen eine Figur, die die Möglichkeit von Doppeldeutigkeiten – Lüge, Schauspiel, Ironie – überhaupt nicht verarbeiten kann. So kann Albin umgekehrt auch nicht damit umgehen, als die Marquise Séverine beginnt, mit den Schauspieler:innen mitzuagieren: »Ist das eine von denen, die spielt, oder… ich kenne mich gar nicht aus.« François klärt ihn auf: »Sei doch nicht so begriffsstutzig! – Das ist die wirkliche Frau des Marquis von Lansac… eine höchst anständige Dame« (ebd.: 539). Das erhöhte Bewusstsein für die gespielte Ebene lässt François also nicht das Interesse an der Realität verlieren, im Gegenteil: Er fühlt sich dadurch besonders ausgezeichnet, festzustellen, wer »wirklich« und »anständig« ist. Ob aber ausgerechnet die promiskuitive Marquise, die sich am Elend der Massen ergötzt, als »höchst anständige« Dame gelten darf, oder ob sie nicht doch auch »eine von denen, die spielt«, ist, gehört zu den Fragen, die das Stück an die Rezipient:innen richtet. Der Vorwurf an Albin, »begriffsstutzig« zu sein, darf bei näherer Betrachtung also nachdenklich machen, denn schließlich ist Albin, ohne es zu wissen, näher an der Wahrheit als die meisten anderen Zuschauer:innen. Das Wort bezeichnet oberflächlich jemanden, der »schwerfällig im Begreifen« ist (Pfeifer et al. 1993). Doch wer »stutzt«, hält inne, bleibt stehen, wird aufmerksam, leistet Widerstand; wer »stutzig« ist, ist misstrauisch und befremdet (vgl. ebd.). Die Schwerfälligkeit im Begreifen wäre also auf eine besondere Vorsicht, eine besondere Aufmerksamkeit oder einen besonderen Widerstand gegenüber dem Begriff und dem Begreifen zurückzuführen. Wer, wie Albin, angesichts einer Aussage stutzt, hat letztendlich auch die Möglichkeit, sie genauer auf ihre Bedeutung(en) hin zu prüfen. Ein klein wenig ›Begriffsstutzigkeit‹ könnte also sogar ein heuristischer Ansatzpunkt zur Konfrontation von Mehrdeutigkeit sein; doch wie der *Kakadu* so scharfsichtig zeigt, ist keine:r der Zuschauer:innen daran wirklich interessiert, glauben doch alle (außer Albin) genau zu wissen, was sie sehen.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tatsächlich können sich weder die Zuschauer:innen noch die Rezipient:innen so sicher sein, dass sie einem harmlosen Spiel beiwohnen. Als Prospère zu Beginn des Stücks mit Grasset spricht, ist seine Angriffslustigkeit gegenüber dem Adel offenbar und er warnt mit Blick auf seinen Dolch: »[I]rgend einmal kommt ja noch der Tag, wo aus dem Spaß Ernst wird – und darauf bin ich für alle Fälle vorbereitet« (Schnitzler 1962: 519). Seine Produktion ist mehr als eine Illusion von Realität und nutzt die inhärente Mehrdeutigkeit des theatralen Settings, um seinem politischen Unmut Luft zu machen: »Es macht mir Vergnügen genug, den Kerlen meine Meinung ins Gesicht sagen zu können und sie zu beschimpfen nach Herzenslust – während sie es für Scherz halten« (ebd.). So bringt er etwa den Gästen mit folgenden Worten ihren Wein: »Da habt ihr! Ich wollte, es wäre Gift, aber es ist vorläufig noch nicht gestattet, euch Kanaillen das vorzusetzen« (ebd.: 540). Die Texte der Schauspielenden sind zwar eindeutig formuliert, aber ihre Äußerung im Theater entkräftet sie. »[A] performative utterance will […] be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage […]. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use«, erklärt John Austin (1962: 22) in *How To Do Things with Words*.[5] Es ist diese ›Hohlheit‹ oder ›Leere‹ der dramatischen Aussage, um die sich bei Schnitzler die Mehrdeutigkeit dreht: Ist die Aussage, wie Austin meint, performativ leer, nicht ernst gemeint, oder ist sie ›gefüllt‹ und als performativer Angriff gemeint? Und was geschieht, wenn die Aussage zwar ernst gemeint ist, aber aufgrund des Kontexts nicht ernst *genommen* wird? Auch dann wäre der performative Akt laut Austin wohl nicht geglückt. Es geht hier aber nicht um den Vollzug, bei dem der perlokutionäre Akt auch den entsprechenden Effekt bei den Zuschauer:innen auslöst. Bei Schnitzler entsteht vielmehr eine wirksame sprachliche Handlung, die ihren Vollzug in den Sprecher:innen selbst findet. Das Ziel dieses Sprechakts ist nicht das antwortende Gegenüber, sondern die Genugtuung, durch das Unverständnis des Gegenübers Freiheit für die eigene politische Botschaft zu generieren. Das ›Parasitäre‹ der Sprachhandlung liegt hier also darin, dass auf dem Vehikel vermeintlicher Leere ein Akt unentdeckt mitgetragen und mitverwirklicht wird – ganz so, wie ein Parasit von seinem Wirt unentdeckt die eigenen Ziele verfolgt. Das Stück, das in der Taverne aufgeführt wird, wird so zu einem »Ventil, das die angestauten Aggressionen eines unterdrückten Standes freisetzt« (Melchinger 1968: 118). In diesem Sinne treffen Albins Ängste – »Es ist erschreckend… die Leute meinen es ernst« (Schnitzler 1962: 546) – den Kern der Aufführung, auch wenn sie nicht die komplexe performative Ebene berücksichtigen, die zwischen den von ihm wahrgenommenen ›Ernst‹ und dem ›Ernst‹ hinter dem Schauspiel der Kompagnie liegt.

Deshalb ist es auch so schwierig, die Mehrdeutigkeit dieser Performance auf einen Pol festzulegen, selbst wenn dieser Versuch in der Sekundärliteratur immer wieder unternommen wurde. So schreibt etwa Melchinger, das Stück im Stück breche mit einer wichtigen Konvention des Theaters:

5 Diese Annahme ist zu Recht vielfach diskutiert und widerlegt worden (vgl. Fischer-Lichte 2020: 1). Dennoch deutet Austins ursprüngliche Formulierung auf einen besonderen Status der Sprachhandlung im Theater, die für Schnitzler ebenfalls von Bedeutung ist.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> [*Der grüne Kakadu*] leugnet die wichtigste Voraussetzung des Spiels, daß nämlich die Handlung ›nicht so gemeint‹, das heißt Fiktion, Erfindung sei. Die Schauspieler der Truppe Prospères ›meinen‹ vielmehr jedes Wort, das sie an ihr Publikum richten, wörtlich. Ihr Spiel ist eine Tarnung, ihre Masken sind Masken, ihre Rollen Rollen, die Täuschung ist Täuschung. Realitäts- und Spielebenen werden vertauscht. Das Dargestellte ist wirklich, das Spiel Fiktion. (Melchinger 1968: 118)

Auch dies erscheint jedoch zu einfach. Melchinger versucht aus der Mehrdeutigkeit wieder eine Eindeutigkeit herzustellen, eine Sicherheit, dass die Schauspieler:innen die wörtliche Wahrheit sprechen. Doch dies ist nicht immer der Fall: Einige Handlungselemente ihrer Darbietung bleiben weiterhin frei erfunden, andere sind dem Leben entnommen; einige Ansichten haben sie wirklich, andere vertreten sie nur für die Bühne. Die Schauspieler:innen spielen bewusst mit den verschiedenen Ebenen und würzen ihre erfundene Darbietung mit Fakten, die das Publikum als wahr erkennt, und erzeugen so einen Realitätseffekt (vgl. Schnitzler 1962: 544, 547). Der zuschauende Schriftsteller Rollin erkennt den besonderen ästhetischen Reiz ihrer Vorführung deshalb in der Verknüpfung von Realität und Illusion: »[Ü]berall blitzt etwas wirkliches [sic!] durch. Das ist ja das Entzückende« (ebd.: 543). Auf welcher Seite sich die einzelnen Spielelemente verorten lassen, muss für jedes einzeln bestimmt werden und ist selbst dann womöglich nicht immer eindeutig. Auch jenseits der Bühne darf man nur eingeschränkt auf Aussagen vertrauen. Der Herzog von Cadignan etwa warnt: »Denken Sie nicht nach über das, was ich sage: Es ist alles nur im selben Augenblick wahr« (ebd.: 536). Wahrheit oder Lüge sind also nicht statische Alternativen, sondern ineinander verschränkte, ephemere Konstrukte.

Das wird beispielsweise in einer Gegenüberstellung zweier Schauspieler deutlich, die zeigt, dass Wirklichkeit und Fiktion, Ernst und Spiel verwoben sind – nicht nur nicht inkompatibel, sondern oftmals gleichzeitig in einer Verhaltenskonstellation verankert. Der ehemalige Schauspieler Grasset ist ausgerechnet durch das Theater politisiert worden: »Hier […] hab' ich meine erste Rede gehalten, als wenn es zum Spaß wäre… und hier hab' ich die Hunde zu hassen begonnen, die mit ihren schönen Kleidern, parfumiert, angefressen, unter uns saßen« (ebd.: 519). In seinem Fall hat die Illusion also eine neue Realität erzeugt, denn Grassets Hass ist im Spiel gewachsen und er ist nun ein ›wirklicher‹ Revolutionär. Der Schauspiel-Anwärter Grain geht den umgekehrten Weg. Er ist »ein wirklicher Strolch«, der sich einen »Ehrenmann« nennt, weil seine Geschichte, wie er zum Mörder seiner Tante wurde, die »volle Wahrheit« ist (ebd.: 522–523). Prospère beschließt ihn zu engagieren, doch er soll keine Rolle spielen, sondern sich selbst: »Sie werden schon durch Ihre Maske wirken. Und in einem gegebenen Moment werden Sie einfach die Sache mit der Tante erzählen. Wie's war« (ebd.: 524). Hier wird aus der Realität also eine Rolle erzeugt, die immer Realität bleibt, aber durch die Inszenierung im Theater sogar für Grain selbst zur Illusion wird.

Denn paradoxerweise wirkt gerade seine Darstellung nicht überzeugend und erlaubt uns zu verstehen, welchen Einfluss das Schauspielen auf die Etablierung der Ambiguität von Illusion und Realität nimmt. François urteilt: »Der ist schwach. Das ist ein Dilettant. Ich hab' ihn noch nie gesehen« (ebd.: 541). Hier ist die vermeintliche Illusion zwar Realität, sie wird aber für eine schlecht gelungene Illusion gehalten. Die Wahr-

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heit wirkt nicht für sich allein: Die ›schwache‹, ›dilettantische‹ Performance eines Laienschauspielers überzeugt nicht. François bemerkt auch, dass der Auftritt Henris »etwas theatralisch« ist, »wie wenn er sich zu einem Monolog vorbereiten würde« (ebd.: 545), denn er »deklamiert ein wenig« (ebd.: 546). Offenbar ist die schauspielerische Leistung ein wichtiger Teil bei der Herstellung dramatischer Eindeutigkeit aus der möglichen Mehrdeutigkeit: Henris theatralisches Gebaren markiert seine Erzählung als Fiktion, obwohl Grains Dilettantismus, seine Unkenntnis theatraler Kniffe, nicht automatisch für Realität steht. Trotzdem nutzen die Zuschauer:innen bei beiden deren handwerkliche (Un-)Geschicklichkeit als Hinweis auf den zugrundeliegenden Realitätsstatus. François' Bemerkung, er habe Grain noch nie »gesehen«, deutet zudem darauf hin, dass seiner Einschätzung *Seh*gewohnheiten zugrunde liegen, und zwar mehr als echtes ästhetisches Urteilsvermögen. Fehldeutungen und alternative Interpretationen sind aber auch die Folge der mehr oder weniger gelungenen Kunst der Schauspieler:innen, wie sich durch Prospères Regieanweisungen und die Reaktion des Publikums zeigt. So korrigiert der Direktor beispielsweise einen der Schauspieler: »Du spielst einen Wahnsinnigen, nicht einen Verbrecher«. Der Marquise Séverine ist derweil gar nicht recht klar, was er überhaupt darstellt: »Er sieht Flammen?« Und Albin gibt zu, »von dem allen« bereits »wirr« zu sein (ebd.: 540). Zur ohnehin schon schwierigen Frage, wer spielt und wer nicht, kommt also die inhärente Mehrdeutigkeit des fiktionalen Texts, den die Schauspieler:innen mit ihrer Präsentation weiter potenzieren.

Die Situation wird durch die Würdigung des Spektakels durch das Publikum also noch komplexer. Der Herzog ist ein großer Fan von Prospères Starschauspieler Henri und meint, »einer, der uns vorspielen kann, was er will, ist doch mehr als wir alle« (ebd.: 536). Séverine will nicht nur an dem Schauspiel teilhaben – »Wenn wir schon einmal da sind, will ich alles mitmachen« (ebd.: 540) –, sondern schätzt die beginnende Revolution auf der Straße als ästhetische Erfahrung: »Auf der Straße, find' ich, unterhält man sich in der letzten Zeit am besten« (ebd.), erklärt sie und berichtet, wie sie mit ihrer Kutsche in der Nähe der Bastille hielt, um die Unruhen zu beobachten: »Es ist ein prächtiger Anblick; Massen haben doch immer was Großartiges« (ebd.: 538–539). Paradoxerweise hungert es diese Menschen nach Realität, aber nur nach einer Realität, die durch perfektes Schauspiel oder ästhetische Erfahrung vermittelt wird. Wie François' Einschätzung der Massen zeigt, ist ein direkter Kontakt mit der Wirklichkeit nicht gewünscht: »Ja, ja, wenn sie nur nicht so übel riechen würden« (ebd.: 539). Mit anderen Worten, der Adel will einen radikalen repräsentativen Realismus: Die Realität soll so genau wie möglich simuliert werden, ohne dass ein Kontakt mit der Realität stattfindet. Die Mehrdeutigkeit fungiert dabei als simulatives Schutzschild, denn wenn ein Ereignis mehrere Interpretationen zulässt, kann dies – wie in Schnitzlers Stück – zum Anlass genommen werden, sich der Festlegung auf eine Bedeutung zu entziehen.

Das Publikum ist sich im Übrigen darin einig, dass Henris Auftritte das größte Vergnügen bereiten. Dabei ist sein größter persönlicher Wunsch, die Bühne zu verlassen und sich mit seiner frisch angetrauten Ehefrau Léocadie in die Provinz zurückzuziehen. Da Léocadie ihm in der Vergangenheit untreu war, scheint ihm dies die sicherste Option: »Léocadie, nur so können wir alles vergessen. Aber dann werden wir so glücklich sein, wie nie Menschen gewesen sind. Wir werden Kinder haben, du wirst eine gute Mutter werden, Léocadie, und ein braves Weib. Alles, alles wird ausgelöscht sein« (ebd.: 529). Es

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

scheint, als wolle Henri durch das Verlassen der Stadt eine Eindeutigkeit in ihrer Beziehung herstellen, die vorher nicht gegeben war: Die Ambiguität der promiskuitiven Frau wird »ausgelöscht« und ihre Rolle als »gute Mutter« und »braves Weib« festgeschrieben. Henris Begehren offenbart ein allgemeines Unbehagen gegenüber der Komplexität und der damit einhergehenden Mehrdeutigkeit der realen Beziehung zu seiner Frau. Er bietet damit nur ein weiteres Beispiel für die im Personal des Stücks vorherrschende Tendenz, die Realität auf ihren gewünschten Blickwinkel zuzuschneiden.

Für seine letzte Aufführung hat er dementsprechend eine Rolle vorbereitet, die seine vorherigen Leistungen noch übertreffen soll: »Aber sie werden schaudern, sag' ich Dir. Und du selbst wirst sagen: So gut hat Henri nie gespielt« (ebd.). Seine Darbietung verbindet eine wahre »Liebesgeschichte« mit einer fiktionalen »Mordgeschichte« (ebd.: 547). Als er die Taverne betritt, erzählt er allen, er habe seine Ehefrau mit dem Herzog von Cadignan überrascht und diesen daraufhin im Affekt ermordet. An diesem Punkt ist es aber schon nicht mehr klar, ob Henri eine Geschichte erfindet oder die Wahrheit spricht. Prospère weiß, dass Léocadie Henri tatsächlich betrogen hat und »*hat in diesem Augenblick offenbar die Empfindung, es könnte wahr sein*« (ebd.: 545). Er beginnt, Henri misstrauisch zu befragen, was François als weiteres Zeichen einer realistischen Illusion nimmt: »Sehen Sie, der Wirt geht drauf ein. Merken Sie, das macht die Sache so natürlich« (ebd.). Als die Marquise applaudieren will, schreitet Rollin ein, um die Illusion aufrecht zu erhalten: »Im Augenblick, wo Sie Bravo! rufen, machen Sie das alles wieder zum Theater – und das angenehme Gruseln ist vorbei« (ebd.: 548). Das »angenehme Gruseln« entsteht in dem Moment, in dem das Publikum die Handlung in einer *suspension of disbelief* für wahr hält, durch die Situation aber nicht als Realität anerkennen muss. Die mögliche Doppeldeutigkeit ist dadurch ebenfalls suspendiert: Im Theater, abgesichert durch Konventionen des Schauspielens und Konventionen des Zuschauens, ist es für den Moment nicht notwendig, eine Entscheidung zwischen Fakt und Fiktion zu treffen. An diesem Punkt mögen sich die Rezipient:innen aber bereits fragen, ob dieses Zutrauen in die Illusion – »wir alle wissen, daß er spielt« (ebd.) – ein Trugschluss sein könnte. Prospère bricht aus: »Der Spaß ist zu Ende, begreift Ihr nicht? […] Henri hat den Herzog von Cadignan wirklich ermordet« (ebd.: 549). Da die Rezipient:innen von Prospère bereits zuvor gelernt haben, dass in dem aufgeführten Stück mehr Wahrheit steckt, als das Publikum ahnt, sind sie gehalten, ihm in seiner Interpretation zu folgen, und betrachten die ästhetische Wertschätzung von François und Rollin als fehlerhaft. Für einen Moment verlieren auch sie den Überblick über das mehrdeutige Konstrukt Schnitzlers und es wird immer unklarer, was ernst und was gespielt ist (vgl. Perlmann 1987: 53).

Rollin hatte zuvor Albins Versuche unterbunden, zwischen Realität und Illusion zu unterscheiden: »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« (Schnitzler 1962: 541). In der Taverne »Der grüne Kakadu« werden die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Spiel absichtlich schon im Aufbau der dramatischen Prämisse aufgehoben und Ziel ist es, wie Rollin argumentiert, nicht so sehr, sie auseinanderzuhalten, sondern ihr Zusammenspiel zu genießen. So ist hier auch Polyvalenz keine Bereitstellung von Alternativen, sondern ein Kontinuum: Bedeutungen gehen ineinander über oder spielen zusammen; vielleicht wird eine Entscheidung sogar schwieriger, je näher

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wir einer Bedeutung kommen. So scheint es zumindest um Henris Darbietung bestellt: Gerade weil er der Realität so nahe kommt, geraten ehemalige Annahmen ins Wanken.

Letztlich wird die Sicherheit Prospères und der Rezipient:innen, dass Henri den Mord begangen hat, aber durch den Eintritt des Herzogs in die Taverne zerstört. Dadurch wird »der Glaube, die Grenzen zwischen Spiel und Wirklichkeit zu erkennen, die Verwirrung zu durchschauen, als Illusion entlarvt« (Melchinger 1968: 125). Es geht also nicht nur darum, wie wir prüfen können, was echt ist. Das Stück ist vielmehr damit beschäftigt, die zahlreichen Varianten durchzuspielen, mit denen wir auf die Ambiguität der Realität und des Theaters reagieren: wie wir versuchen, Eindeutigkeit unbedingt herzustellen; wie wir ausgerechnet an der Illusion festhalten, um Sicherheit herzustellen; wie wir lernen, dass diese Sicherheit selbst eine Illusion ist; wie wir Mehrdeutigkeit fürchten, aber auch genießen.

3. »Spielt man hier noch, während draußen …«: Von der Konfrontation mit der Realität

Allerdings hat Henri inzwischen durch Prospères Reaktion erfahren, dass Léocadie ihm tatsächlich untreu war, und tötet den Herzog nun vor aller Augen, wodurch er sein ursprüngliches Spiel schlussendlich realisiert. Gleichzeitig stürmen Revolutionär:innen die Taverne. Es scheint, als wäre die Realität zuletzt doch in das Stück eingebrochen. Doch sofort beginnt wieder ein Deutungsprozess: Obwohl sein Mord am Herzog keinerlei politische Motive aufweist, wird Henri zu einem Helden der Revolution erklärt. Das ist oft als ein Hinweis auf Schnitzlers Botschaft gelesen worden: »daß keine Wirklichkeit ohne Spiel, Komödie, Täuschung möglich ist« (ebd.) oder dass »the only objectivity possible, […] to Schnitzler, is to show that *Sein* and *Schein* intermingle« (Squercina 1989–1990: 107) – mit anderen Worten, dass es keine ›wahre‹ Realität gibt, alle jederzeit etwas vorspielen, und dass sogar die französische Revolution »an example of the universal theatricality of human existence« sei (Nehring 1992: 90). Hierin besteht zuletzt auch ein Zusammenhang zwischen der eingangs diskutierten politischen Mehrdeutigkeit und der metadramatischen Mehrdeutigkeit des Stücks. Laut Michiel Rys leistet Schnitzler mit seiner

> Revolutionsgroteske[] eine scharfe Gesellschaftsanalyse, die als ästhetische Reflexion über die Repräsentation der Volksmassen zu betrachten ist. Soziale und politische Verhaltensmuster werden als Maskeraden in einem permanenten Zustand von Entfremdung relativiert. […] Sowohl etablierte wie auch sich neu konstituierende gesellschaftliche Skripte werden als theatralische Konstrukte entlarvt. (Rys 2016: 628)

Wir dürfen also bei allem Hin und Her zwischen Illusion und Realität nicht vergessen, dass die Realität selbst theatral strukturiert sein kann und von Illusionen durchsetzt ist.

Dabei handelt es sich zweifellos um eine wichtige Lesart des Einakters. Aber man sollte dies nicht als Beweis dafür nehmen, dass Schnitzler die Realität für eine Illusion hält oder Mehrdeutigkeit für eine notwendige, unauflösliche Eigenschaft aller sozialer Interaktion und künstlerischer Kommunikation. Die Schauspieler:innen stoßen stän-

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dig an eine widerständige Realität, zum Beispiel wenn der ›echte‹ Mörder Grain versucht, die Rolle eines Diebs zu spielen, und bei der Tat erwischt wird, oder wenn der Eintritt des Herzogs Henris Vorführung beendet und zugleich überhaupt erst möglich macht, sie zu verwirklichen. So ist das Stück auch durchsetzt mit dem Lärm der Revolution, der aber lange für eine Illusion gehalten wird: »Wie sonderbar! … Es ist wirklich ein Lärm, wie wenn Leute draußen sehr rasch vorbeijagten. Wird das auch von hier aus geleitet?« (Schnitzler 1962: 537) Der Eintritt der Revolutionär:innen in die Taverne bildet einen weiteren Zusammenbruch der Illusion: »Spielt man hier noch, während draußen… Weiß man denn nicht, was da draußen für Dinge vorgehen?« (Ebd.: 550) Selbst wenn sogar die Revolution eine Ansammlung von Performanzen darstellt, und selbst wenn alle Figuren in *Der grüne Kakadu* zu einem bestimmten Grad Rollen spielen, gibt es Momente, die das Rollenspiel kurz unterbrechen, wenn Realität einbricht. *Der grüne Kakadu* inszeniert diese Momente, aber zeigt uns auch, dass sie zum größten Teil wieder in Illusionen zurückgebunden werden. Die Zuschauer:innen ahnen die Aggression und genießen sie doch als Teil der Vorstellung; und Henri ermordet zwar tatsächlich den Herzog, aber man erklärt ihn allzu schnell zum Helden der Revolution. Anders gesagt: Wo für einen Augenblick Eindeutigkeit herrscht, wird diese schnell durch eine andere bevorzugte Bedeutung ersetzt oder ergänzt. Schnitzler geht es also nicht um die prinzipielle Unmöglichkeit von Realität oder Eindeutigkeit, sondern um die Beobachtung, dass unsere Fähigkeiten und unsere Bereitschaft, Realität zu konfrontieren und unliebsame Bedeutungskonstellationen, seien sie nun ein- oder mehrdeutig, auszuhalten, unterentwickelt sind.

Der grüne Kakadu nutzt die Stück-im-Stück-Struktur als eine Art Versuchsaufbau, in dem die Ambivalenz von Realität/Wahrheit/Ernst und Illusion/Lüge/Spiel von allen möglichen Seiten beleuchtet werden kann. Das Stück spielt dabei eine Reihe von Varianten durch, wie diese Ambivalenzen auftreten und wie wir darauf reagieren können. Dazu führt der Einakter Figuren mit unterschiedlichem Zugang zu dieser Ambivalenz vor, vom ›begriffsstutzigen‹ Albin über die verschieden begabten Schauspieler:innen bis hin zu den mehr oder weniger ästhetisch versierten Zuschauer:innen. Schnitzler interessiert sich besonders für Momente der Doppeldeutigkeit, in denen eine Trennung zwischen den beiden Polen nicht mehr möglich ist, und untersucht deren Zustandekommen. Eine wichtige Rolle spielt dabei die besondere Situation des Theaters, in der (Sprach-)Handlungen habituell als Illusion und Spiel angenommen werden. Schauspiel wird nicht ernst genommen, selbst wenn es ernst gemeint ist, und genau dadurch entsteht ein Doppelsinn, der durch die jeweilige (Un-)Geschicklichkeit der Schauspieler:innen noch weiter destabilisiert wird, indem sie die *suspension of disbelief* aufrechterhalten oder stören. Allerdings verortet der *Kakadu* die Verantwortung für den Doppelsinn vor allem beim Publikum: Nur wer bereit ist, das Geschehen »begriffsstutzig« in Frage zu stellen, kann überhaupt ansatzweise die Vielfalt der möglichen Bedeutungen erahnen; zu viele Zuschauer:innen interessiert aber nur, das zu sehen, was sie bereits erwarten – eine Eindeutigkeit zu bestätigen, von der sie immer schon ausgegangen sind. Die Mehrdeutigkeit der Realität wird von diesen Figuren auf einen Blickwinkel verkürzt. Ihr vermeintlicher Hunger nach Realität ist nur der Wunsch nach einer Simulation von Realität, die ihren Erfahrungshorizont bestätigt.

Schnitzlers Untersuchung von Mehrdeutigkeit im Theater hat deshalb auch konkrete Relevanz für seinen Begriff von Realität – in der Literatur, aber auch in der Lebenswelt. Er

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeigt, dass durch das komplexe Zusammenspiel von Performanz und Rezeption Wahrheit und Lüge keine Alternativen sind, sondern miteinander verwobene und aufeinander bezogene Aspekte einer ambiguen Realität, ohne dass dies gleichzeitig bedeuten würde, dass wir die Aufgabe von uns weisen dürften, diese Mehrdeutigkeit ständig zu befragen und Wahrheit von Lüge zu trennen. Der *Kakadu* demonstriert, dass sowohl diejenigen, die die Ambivalenz nicht aushalten können, als auch diejenigen, die in ihr schwelgen, fehlgeleitet sind. Es gilt vielmehr, das Kontinuum von Mehrdeutigkeit zu entdecken, das zwischen diesen Polen liegt; kritisch zu prüfen, in welchem Verhältnis zu Ernst und Spiel einzelne Handlungen liegen, und in Betracht zu ziehen, dass sich diese Kategorien nicht gegenseitig ausschließen müssen. So ist das Theater, vermittelt durch Spiel- und Rezeptionskonventionen, ein Raum, in dem wir nicht erwarten, dass wir Handlungen auf ihren Realitätsgehalt überprüfen müssen. Schnitzler zeigt aber, dass in der Simulation von Realität für Publikum und Schauspielende stets auch etwas Reales auf dem Prüfstand liegt. Im Gegenzug ist die Schnitzler'sche Prämisse, dass auch die Realität von theatralen Momenten durchsetzt ist, kein Aufruf, alles zur Illusion zu erklären und der Wirklichkeit auszuweichen, sondern im Gegenteil umso energischer an unserer Fähigkeit zu arbeiten, die Realität zu konfrontieren.

Literaturverzeichnis

Austin, John L. (1962): How To Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955, Oxford: Clarendon Press.

Bazin, André (1997): Bazin at Work. Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties, hg. von Bert Cadullo, übers. von Alain Piette u. Bert Cadullo, New York: Routledge.

Fischer-Lichte, Erika (2020): »Introduction: Reflections on the Politics and Philosophy of Language in Performance«, in: Erika Fischer-Lichte/Torsten Jost/Saskya Iris Jain (Hg.), Theatrical Speech Acts: Performing Language: Politics, Translations, Embodiments, London: Routledge, S. 1–20.

Herzmann, Herbert (2006): »Mit Menschenseelen spiele ich«. Theater an der Grenze von Spiel und Wirklichkeit, Tübingen: Narr.

Kolkenbrock, Marie (2014): »*Der grüne Kakadu: Groteske in einem Akt* (1899)«, in: Christoph Jürgensen/Wolfgang Lukas/Michael Scheffel (Hg.), Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: Metzler, S. 131–135.

Melchinger, Christa (1968): Illusion und Wirklichkeit im dramatischen Werk Arthur Schnitzlers, Heidelberg: Carl Winter.

Nehring, Wolfgang (1992): »Arthur Schnitzler and the French Revolution«, in: Modern Austrian Literature 25:3-4, S. 75–94.

Perlmann, Michaela L. (1987): Arthur Schnitzler, Stuttgart: Metzler.

Pfeifer, Wolfgang (1993): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. [Im Aufsatz erwähnt: https://www.dwds.de/wb/begriffsstutzig und https://www.dwds.de/wb/etymwb/stutzen vom 18.05.2023.]

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rys, Michiel (2016): »Groteske Vorführungen. Die Darstellung von Masse und Individuum in den Revolutionsgrotesken von Arthur Schnitzler (*Der grüne Kakadu*) und Rudolf von Delius (*Robespierre*)«, in: Neophilologus 100:4, S. 611–629.

Sabler, Wolfgang (2014): »Zwischen Tradition und Innovation: Schnitzler als Dramatiker«, in: Christoph Jürgensen/Wolfgang Lukas/Michael Scheffel (Hg.), Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart: Metzler, S. 291–298.

Schnitzler, Arthur (1962): Die Dramatischen Werke. Erster Band, Frankfurt a.M.: Fischer.

Squercina, Marianna (1989–1990): »History and Fiction in a Drama on Revolution. Arthur Schnitzler's *Der grüne Kakadu*«, in: New German Review. A Journal of Germanic Studies 5–6, S. 98–109.

https://doi.org/10.14361/9783839467312-007 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY