

mehrere »niedere«, d.h. komische Typen zusammenfließen, so u.a. der verlogene Diener, der Pedant und der Dichterling.

Damit ist auch die Komik für den damaligen und heutigen literarhistorisch gebildeten Leser höchstens zu einem Teil die archaische des Auslachens und der Schadenfreude (ganz lässt sich das nicht ausschließen), zum anderen und wohl größeren aber die des Erkennens all der genannten Konventionen, Arrangements und Sprachspiele. Sein Lachen gilt überwiegend der literarischen Machart, ist also im Wesentlichen »Meta-Lachen« (*sit venia verbo*) und kaum identifikatorisches Lachen in Bezug auf das fiktionale Geschehen. Die grundsätzliche Gefahr, dass ihm aufgrund der allzu kruden Geschehnisse auf der Fiktionsebene auch das Meta-Lachen im Hals stecken bleibt, ist im *Roman comique* durch die angeführten Unernst-Signale weitgehend vermieden, selbst für moderne Gemüter.

Das impliziert für den kompetenten Leser eine Art Gattungs-Switching: Er erkennt, dass er nicht einen realistischen Roman liest, sondern wie durch einen Schleier aus Versatzstücken der Alltagswelt einen hochkonventionalisierten, aber erkennbar nicht der Höhenkammliteratur zuzurechnenden literarischen Ulk. Dass Ragotin als komische Figur im Grand Guignol oder in einem Slapstickfilm noch durchaus vorstellbar wäre, signalisiert seine Zugehörigkeit zu einem trivialeren und archaischeren Präsentationsmodus. Dazu passt, dass die psychischen Verletzungen, all die Häme und Schadenfreude in sprachlicher und außersprachlicher Form, die er zu erdulden hat, außerhalb des Blickfelds bleiben, wie man ja auch nicht weinen muss, wenn der dumme August im Zirkus hinfällt.

Werner Helmich

Die Lustige Person oder Das Komische als Rollenfach

Der ganz junge Josef Kainz wurde nach mehreren Engagements als »Erster Held und Liebhaber« in Marburg in der Steiermark (heute: Maribor; Spielzeit 1875/76), als »jugendlicher Held und Liebhaber« am Stadttheater Leipzig (1876/77) und am Meininger Hoftheater (1877/78-1879/80) im September 1880 von Ernst von Possart an das Königliche Hof- und Nationaltheater München verpflichtet, wo er bald in enge Beziehungen zu König Ludwig II. trat. Während all dieser frühen Engagements übermittelte Kainz seinen Eltern briefliche Einschätzungen der von ihm gespielten Partien vor dem Hintergrund des Systems der Rollenfächer, in das er eingebunden war. Über den »Romeo« schrieb er am 11. September 1880 an seine Mutter:

Als Romeo wurde ich fünfmal gerufen, und die Rolle gehört nicht gerade zu den dankbarsten und ist für einen jugendlichen Liebhaber die schwierigste unter allen; denn sie erfordert viel Maß, viel Verständnis, sie erfordert tragische Kraft und den säuselnden Ton des schwärmerischen Liebhabers und dann wieder den ausgelassenen Humor eines Bonvivants, dabei Routine, Feinheit und Eleganz im Auftreten und Bewegen, und schließlich muß er noch elegant fechten und etwas turnen können; denn er hat sich zweimal zu duellieren und den ganzen Abend über Gartenmauern zu springen und über Balkone zu steigen.¹

Das System der Rollenfächer als ein über Jahrhunderte gültiges, zentrales Ordnungsprinzip von Theaterrealität ist, soweit sich dies überblicken lässt, kein Gegenstand der neueren Theaterwissenschaft. Dem entspricht die Darstellung des Rollenfachs im derzeit wohl am weitesten verbreiteten Standardnachschlagewerk, dem *Theaterlexikon* von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin.² Der knappe Eintrag »Kunstfach/Rollenfach« von Roswitha Körner zerfällt in mehrere kleine Abschnitte; Körner erwähnt darin die nurmehr bedingte vertragsrechtliche Relevanz des Rollenfachs für die aktuelle Bühnenpraxis, gibt eine Andeutung zu jenem »Theaterverständnis«, das dem Fach-Begriff zugrunde liege und das von der »gegenwärtigen Dramaturgie [...] überholt« sei, und greift schließlich an der entscheidenden Stelle auf ein bekanntes Theaterlexikon aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück, um einen Katalog der Fachbezeichnungen vom Helden über den Bonvivant und den Intriganten bis zur munteren Liebhaberin und Komischen Alten aufzulisten.³ Körner wagt keine selbständige definitorische Bestimmung des Begriffs »Rollenfach« und reflektiert nicht den historischen Wandel, den das Rollenfach auf den Ebenen der Stückdramaturgie, der Darstellung, der Besetzungspraxis und der genossenschaftlichen bzw. juristischen Bewertung durchlaufen hat.

Die Entwicklung des mitteleuropäischen Theaters im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert und die Verschiebungen in den Forschungsinteressen der Theaterwissenschaft vor allem seit den 1980er Jahren dürften gleichermaßen dazu beigetragen haben, dass das Bewusstsein von der Bedeutung des Rollenfaches, wie es die einschlägi-

1. Josef Kainz: *Briefe*, Wolfgang Noa (Hg.), Berlin: Henschelverlag 1966, S. 136.

2. Vgl. Manfred Brauneck/Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt 1986.

3. Vgl. Roswitha Körner: Artikel »Kunstfach/Rollenfach«, in: M. Brauneck/G. Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon*, S. 512. Vgl. dazu: L.S.: Artikel »Fach«, in: Robert Blum/Karl Herloßsohn/Hermann Marggraff (Hg.): *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde. Neue Ausgabe*, Altenburg, Leipzig: H.A. Pierer und C. Heymann 1846, Bd. 3, S. 221-225.

gen Dissertationen von Bernhard Diebold (1913) und Hans Doerry (1926) noch dokumentieren, gänzlich verloren gegangen ist.⁴ Die historische Funktion des Rollenfachs erschließt sich weder einer philologisch ausgerichteten noch einer auf Aspekte von Performativität und Korporalität konzentrierten Theaterwissenschaft, soweit diese auf der Basis eines tradierten oder auch neu formulierten Kanons ausschließlich ›ästhetisch avancierte‹ Bühnenwerke und -ereignisse einer Interpretation unterzieht. Das Rollenfachsystem war Bestandteil einer historischen Theaterpraxis, in der – und dies noch bis ins 20. Jahrhundert – das Gros der Produktion dem Tagesbedarf galt: Es strukturierte das Ensemble, formierte Aufgabenbereiche anhand der körperlichen und darstellerischen Eigenheiten der Ensemblemitglieder und bildete die dramaturgische Grundlage der überwiegenden Mehrzahl von neu entstehenden Stücken. Das einzelne Rollenfach bezeichnete innerhalb des Spannungsfeldes von Dramatik und Darstellung einen doppelten Sachverhalt: Es gruppierte auf der Ebene der Werke vergleichbare Rollen und wies dem Darsteller als Vertreter eines Rollenfaches aufgrund seines Aussehens und seiner spezifischen Begabung entsprechende Partien zu. Diebold grenzt in diesem Sinn das literarische Fach, das er »Typenfach« nennt, vom »schauspielerischen Fach« ab, zu dem bestimmte »darstellerische Kunstmittel« gehören.⁵

Überblickt man die europäische Dramatik, aber auch die Opernproduktion, das Ballett und das unterhaltende Musiktheater, so dominieren Stücke, die für ein konkretes Haus oder Ensemble verfasst und auf die dort vorhandenen Darsteller berechnet wurden. Im Fall kanonisierter Dramatik, wie etwa derjenigen William Shakespeares⁶ oder Molières, wird diese Art der dramatischen Produktion für die Wissenschaft nicht zum Problem, da die betreffenden Autoren im Laufe der komplizierten Repertoirebildungsprozesse seit dem späten 18. Jahrhundert von ›Tagesdramatikern‹ zu ›Klassikern‹ avancierten. Im Fall der unüberschaubaren Zahl von Melodramen, Sensationsstücken, Lustspielen, Possen und Operetten des 19. Jahrhunderts hingegen, die

4. Bernhard Diebold: *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, Hamburg: Leopold Voß 1913 (= Theatergeschichtliche Forschungen 25.), Nachdruck: Nendeln: Kraus 1978. Hans Doerry: *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1926 (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 35).

5. Vgl. B. Diebold: *Rollenfach*, S. 9f.

6. Interessante Überlegungen zur Entwicklung von Shakespeares Typen des »clown«, des »fool« und des »jester« im Hinblick auf Shakespeares Mitspieler William Kempe und Robert Armin bei Barbara Puschmann-Nalenz: »Der Clown in Shakespeares Dramen«, in: Peter Csobádi/Gernot Gruber u.a. (Hg.): *Die lustige Person auf der Bühne*, Bd. 1, Anif, Salzburg: Ursula Müller-Speiser 1994, S. 135-145.

von Theaterrouтинiers für die zahlreichen Unterhaltungsbühnen vor allem der Großstädte gewissermaßen ›nach der Schablone‹ verfasst wurden, steht das Produzieren für den Tag und für populäre Darsteller einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung bislang entgegen. Diese dramatische Produktion mit Blick auf die besonderen Wirkungsmöglichkeiten einzelner Darsteller vor dem Hintergrund des Gesamtensembles orientierte sich am System der Rollenfächer.

Inwieweit sich das Rollenfachsystem der französischen Bühne des 18. Jahrhunderts aus den Typen der *commedia dell'arte* ableitete, in welchem Ausmaß das Rollenfachsystem der deutschsprachigen Bühne die französischen Fächer adaptierte und sie im Zuge der intensiven Shakespeare-Rezeption ab dem späten 18. Jahrhundert um Fächer des englischen Theaters ergänzte, dies zu erläutern, würde hier zu weit führen. Festzuhalten ist, dass das Rollenfachsystem als Reaktion auf die sich verändernden sozialen Schichtungen bereits vom 18. hin zum 19. Jahrhundert gewissen Wandlungen unterlag. So stellt Doerry für das Schauspiel des deutschsprachigen Bereichs unter anderem ein Zurücktreten des Soubrettenfaches gegenüber den moderneren Salonfiguren fest. Im musikalischen Theater dagegen, vor allem in der Operette, blieb die Soubrette längerfristig eines der wichtigsten Rollenfächer.⁷ Vom 19. hin zum 20. Jahrhundert lässt sich dann ein weiterer Wandel des Rollenfachsystems beobachten, der als eine Verwischung des Spezifischen und eine Tendenz zur Verallgemeinerung der Fachbezeichnungen zu beschreiben wäre.⁸ Dieser Wandel gründet in erster Linie auf einschneidenden Neuerungen innerhalb des Theaterbetriebs, nämlich der Etablierung der Regie, die standardisierte Besetzungsmuster aufbrach, und der Neuformierung des Repertoires, in dem die Quantität an aktuellen Werken zugunsten eines begrenzten, aber aus verschiedenen Epochen gespeisten Klassiker-Kanons immer weiter in den Hintergrund gedrängt wurde.⁹ Die Jahrzehnte, in denen das

7. H. Doerry arbeitet die Jahre um 1830 als entscheidenden Wendepunkt hinsichtlich der Zusammensetzung des Fachsystems heraus.

8. Umfangreiches Material zu den Ensemblestrukturen an deutschen Bühnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts liefert Charlotte Engel Reimers: *Die deutschen Bühnen und ihre Angehörigen. Eine Untersuchung über ihre wirtschaftliche Lage*, Leipzig: Duncker und Humblot 1911. Für eine Diskussion des teilweise extrem spezifizierten Fachsystems im 19. Jahrhundert vgl. Max Hochdorf: *Die Deutsche Bühnengenossenschaft. Fünfzig Jahre Geschichte*, Potsdam: Kiepenheuer 1921, Kapitel »Das Fach«, S. 105-111.

9. Im späten 19. Jahrhundert wurde das Fächersystem im deutschsprachigen Raum sowohl im Hinblick auf neuere Dramatik – etwa unter dem Schlagwort »Naturalismus« – als auch in Bezug auf das Vertragsrecht, das trotz vielfältiger Abreden zwischen Deutschem Bühnenverein, Deutscher Bühnengenossenschaft und dem Verband Deutscher Bühnenschriftsteller noch längere Zeit einer definitiven Grundlage entbehrte, zum Ge-

Rollenfachsystems infrage gestellt wurde, erweisen sich dabei zugleich als Widerstreit von Praxis und Programmatik: Während sich die überwiegende Mehrzahl der Darsteller weiterhin für eine Engagements- und Besetzungspraxis nach dem Fachsystem aussprach, häuften sich programmatische Verlautbarungen, die unter dem Stichwort der ›Menschendarstellung‹ ein Abrücken vom Typenfach postulierten. Als beispielhaft für die fortschreitende Ideologisierung solcher Ansätze kann das System neuer Fächer gelten, das Felix Emmel in den 1920er Jahren im gedanklichen Umfeld der Ausdruckskunst entwickelte. Emmel grenzt, ausgehend vom »Zentralseelische[n] eines Menschen«, sechs Menschen- und damit Fachtypen voneinander ab, die sämtliche Partien der »dramatischen Weltliteratur« zu verkörpern imstande wären, da ja auch diese »nur ein Spiegelbild, eine Konzentration der wirklichen Gestaltenfülle des Lebens« darstelle. Emmels Typen sind der »Instinkttypus in Dur« mit dem hauptsächlichen Charakteristikum des »herrenmenschlichen Siegertums«, der »Instinkttypus in Moll« mit »erdhafter Unbeweglichkeit«, der »Geisttypus in Dur« mit »Witz«, der »Geisttypus in Moll« mit »Tragikomik«, der »Seelentypus in Dur« mit »seelischem Gefülltsein« und der »Seelentypus in Moll« mit einer »Seele ohne Grenzen«.¹⁰

Was das Komische innerhalb des schon im 18. Jahrhundert relativ fest etablierten literarisch-schauspielerischen Fachsystems betrifft, sind eindeutige Zuschreibungen im Sinn eines Komischen des Körpers schwer zu treffen: Die Zuordnung einer Rolle zum ›komischen Fach‹ bedeutete im 18. Jahrhundert unter Umständen nichts anderes als ›Rolle in einer Komödie‹. Die traditionell komischen Diener- und Soubrettenrollen gewannen im Laufe der Zeit eine deutlich empfindsame Tendenz, eine ganz und gar nicht komische Partie wie die des Hofmarschalls von Kalb in Friedrich von Schillers *Kabale und Liebe* konnte im 19. Jahrhundert aus dem Fach des Charakterkomikers besetzt werden. Während sich die im Fachsystem verankerten komischen Fächer des

genstand künstlerischer und organisatorischer Debatten. Vgl. hierzu als unterschiedliche Stimmen die Erinnerungen Eduard von Wintersteins an seine ersten Engagements und einen Artikel Oscar Blumenthals zum Problem der Verankerung von Fächern in Theaterverträgen: Eduard von Winterstein: *Mein Leben und meine Zeit. Ein halbes Jahrhundert deutscher Theatergeschichte*, Bd. 1: *Jugendjahre*, Berlin: Oswald Arnold 1947 (2. Auflage), insbesondere S. 99-106; Oscar Blumenthal: »Eine Theaterfrage«, in: *Die Rampe. Theater-Jahrbuch des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller 1912*, Berlin: Boll und Pickardt 1911, S. 131-135.

10. Felix Emmel: »Schauspielertypen«, in: *Das Prisma. Blätter der Vereinigten Stadttheater Bochum/Duisburg-Hamborn*, Spielzeit 1932/33, Heft 2, S. 13-19, insbesondere S. 17f. Zwar erschien Emmels Aufsatz in der Spielzeit der Machtergreifung durch die NSDAP, doch waren entsprechende Programme bereits Jahre zuvor ausgeprägt.

Schauspiels also vornehmlich aufgrund ihres Verhältnisses zu den sogenannten ›Anstandsrollen‹ sowie durch das darstellerische Mittel des ›Individualisierens‹ gegenüber dem ›Idealisieren‹ der tragischen Fächer bestimmten, bildete sich im (fast durchwegs musikalischen) Unterhaltungstheater eine eigene Fachgruppe des Komischen heraus, die sich nur bedingt den literarisch-schauspielerischen Fächern zuordnen lässt: Es ist die Fachgruppe der ›Lustigen Personen‹, die – von herausragenden Darstellern kreiert – zu feststehenden Typen wurden, denen die körperlichen Eigenheiten eben dieser Darsteller das entscheidende Gepräge verliehen und die sich, an Traditionen des Stegreiftheaters anschließend, durch eine besonders enge Beziehung zum Publikum auszeichneten.

Als eine kaum unterbrochene Reihe der Darstellung solcher Lustigen Personen stellt sich das Wiener Populartheater¹¹ vom 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert dar, dessen dramaturgische Merkmale auch für den deutschen bzw. österreichischen Unterhaltungs- und Musikfilm gültig blieben.¹² Die Darsteller, die den Lustigen Personen dieser Zeitspanne ihr Gesicht, ihre Stimme, ihren Gang, kurz, ihren ›Körper‹ gaben, waren Joseph Anton Stranitzky, Gottfried Prehauser, Joseph Felix von Kurz, Friedrich Wilhelm Weiskern, Johann Christoph Gottlieb, Johann Joseph Laroche, Anton Hasenhut, Emanuel Schikaneder, Ignaz Schuster, Karl Carl, Ferdinand Raimund, Wenzel Scholz, Johann Nepomuk Nestroy, Karl Treumann, Josefine Gallmeyer, Alexander Girardi und schließlich Hans Moser. Blieben Stranitzky (›Hanswurst‹), Prehauser (›Hanswurst‹), Kurz (›Bernardon‹), Weiskern (›Odoardo‹), Gottlieb (›Jakerl‹), Laroche (›Kasperl‹) und Hasenhut (›Thaddädl‹) weitestgehend ihren genau bezeichneten Rollentypen verpflichtet, so traten Schikaneder (›Anton‹), Schuster (›Staberl‹), Carl (›Staberl‹) und Raimund (›Herr Adam Kratzerl, Hausbesitzer‹) nur vereinzelt als Typen auf.¹³ Und doch fügte sich das Spektrum ihrer Rollen, ebenso wie bei

11. Die theatergeschichtlich, wissenschaftsgeschichtlich und ideologiegeschichtlich äußerst heikle Thematik des sogenannten ›Wiener Volkstheaters‹ kann hier nicht diskutiert werden. Der von mir verwendete Begriff des ›Populartheaters‹ bezieht sich auf ein Theater für größere Bevölkerungsgruppen, im 19. Jahrhundert dann auf ein Massentheater, das in der Regel nicht an den Hof-, sondern an den Vorstadttheatern gespielt wurde, und birgt keine weiteren Implikationen in sich.

12. Vgl. die exemplarische Untersuchung von Gunhild Oberzaucher-Schüller: »Bewegungswelten. Filmregie, aus dem Rollenfach gespeist«, in: Armin Loacker (Hg.): *Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien*, Wien: Filmarchiv Austria 2003, S. 229-257.

13. Für Dokumente und Quellen zu den Wiener Komikern des 18. und 19. Jahrhunderts vgl. den Katalog zur Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, die 1892 im Wiener Prater abgehalten wurde: *Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien. Abtheilung für Drama und Theater*, Katalog, [Wien]: Verlag der Bibliothek

Scholz, Nestroy, Treumann, Gallmeyer, Girardi und Moser, zu fest umrissenen komischen Fächern, die nun zwar nicht mehr ›Kasperl‹ oder ›Staberl‹ hießen, aber in vergleichbarer Weise auf Individualisierung verzichteten. Aufgrund der Charakteristik der betreffenden Bühnenkünstler entstanden die Fächer ›Scholz‹, ›Girardi‹ oder ›Moser‹; die Rollen Raimunds und Mosers gewannen, so ließe sich behaupten, für die im 19. und 20. Jahrhundert immer wieder problematisierte Wiener Identität gar die Funktion gebrochen-komischer ›Wiener Allegorien‹.¹⁴ Frauen waren unter den Lustigen Personen Ausnahmeerscheinungen; die wenigen lassen sich gruppieren zum Fach der Lokal- und Operettensoubrette, spalteten dieses Fach jedoch – wie die genannten männlichen Komiker – in abgegrenzte Typen auf, die ihrer jeweiligen komischen Eigenart entsprachen.¹⁵ Leopold von Sacher-Masoch verdeutlicht dies am Beispiel einer der bedeutendsten Wiener Soubretten des 19. Jahrhunderts, Josefine Gallmeyer:

Aber Soubrette und Soubrette sind zwei verschiedene Dinge wie es Primadonna und Primadonna, ja Frä. [Clara] Ziegler und eine Birne nicht sind. – Eine Soubrette spielt immer nur sich selbst – auf der Bühne. Ihr wird nicht wie der Heldin, der Liebhaberin, der Nainen von ihren Rollen die Charaktermaske des Lebens gleichsam aufgenöthigt, sondern sie modellt vielmehr umgekehrt alles, was sie darstellt, nach ihrer kleinen Person. Sie muß also, wenn sie halbwegs Bedeutung erlangen soll, ein *Original* sein. Hier liegt das Geheimniß des Erfolges einer *Gallmeyer* verborgen. Die *Gallmeyer* ist mehr als jede Soubrette, ein *Original*, und zwar ein *geniales Original*.¹⁶

Was das 18. Jahrhundert betrifft, ist die ausgeprägte Typisierung der Lustigen Personen, die nicht zuletzt in der fixierten Namensgebung, einer entsprechend standardisierten Kostümierung und einer regionalen/lokalen Ausrichtung greifbar wurde, und die Anbindung dieser Typen an konkrete Darstellerpersönlichkeiten in der theaterwissenschaftlichen Forschung präsent: einerseits im Rahmen der Diskussion um die *commedia dell'arte* und deren Rezeption durch das Musiktheater

und des Historischen Museums der Stadt Wien 1892. Eine ausführliche Bibliographie bei Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997 (3. Auflage).

14. Vgl. hierzu Georg Seeßlen: »Hans Moser. Oder vom traurigen Dienstmann, dem alten Glück und der neuen Zeit«, in: Thomas Koebner (Hg.): *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*, München: edition text + kritik 1997, S. 245–264.

15. Für Material zu diesem historischen Komplex vgl. Adolph Kohut: *Die größten und berühmtesten deutschen Soubretten des neunzehnten Jahrhunderts*, Düsseldorf: Felix Bagel [1890].

16. [Leopold von] Sacher-Masoch: »Soubretten«, in: *Morgenpost*, Wien, 18. Juli 1873, S. 1f., hier S. 1 (Hervorhebungen von Sacher-Masoch).

des 20. Jahrhunderts, andererseits vor dem Hintergrund ästhetischer Positionen des 18. Jahrhunderts, etwa der Theaterreformbestrebungen Johann Christoph Gottscheds und Friederike Caroline Neubers. Wenig beachtet wurde bislang, dass es sich auch bei den Lustigen Personen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts noch um ebensolche Typen handelte, die innerhalb der Stückdramaturgien eine Sonderstellung einnahmen und an die spezifische Körperlichkeit eines Darstellers gebunden waren, also nur unter erheblichem Bedeutungsverlust von einem anderen Schauspieler übernommen werden konnten.

Diese zentralen Aspekte komischer Typisierung lassen sich besonders anschaulich bei Hans Moser, aber auch bei den bayerischen Typen Karl Valentin und Liesl Karlstadt verfolgen, deren Spiel im Film dokumentiert ist. Die Kurzfilme und verfilmten Sketche von Valentin und Karlstadt und die Spielfilm-Auftritte Mosers fördern darüber hinaus ein weiteres besonderes Merkmal der Lustigen Person zutage: Die dramaturgische Sonderrolle, welche die Lustige Person von jeher innerhalb der Handlungen des Unterhaltungstheaters einnahm, manifestiert sich immer wieder in komischen Auftritten mit Nummern- oder Einlagecharakter, in denen Geschehenszusammenhänge zugunsten von Präsentationen des komischen Körpers gänzlich suspendiert wurden. Valentin und Karlstadt agierten in diesem Sinn nahezu ausschließlich als ›Nummern‹, bei Hans Moser finden sich wiederkehrende Einlagen wie das umständliche Schultern eines Koffers, bei Gallmeyer wurden mehraktige Bühnenstücke nach und nach zu Einaktern gekürzt, deren knappe Handlung lediglich als Vorwand für ihre grotesken Tanzauftritte diente. Für die Lustigen Personen der Hanswurstiade im 18. Jahrhundert, der Posse und Operette im 19. Jahrhundert wie für diejenigen des Films im 20. Jahrhundert gilt gleichermaßen, dass sie jenseits des literarischen Faches darstellerische Individualität inszenieren; sie verlassen das Rollenfachsystem insofern, als es sich hier nicht um die Besetzung von komischen Partien durch geeignete, gleichwohl austauschbare Schauspieler und Sänger handelt, sondern um das In-Szene-Setzen des komischen Körpers durch singuläre »lustige« Personen.

Marion Linhardt

Dario Fo: Mit Wörtern, Lauten und Gesten die Welt umkehren

[...] dei gesti con i quali accompagnamo un discorso non ci curiamo [...]; pensiamo sempre che il gesto e la gestualità siano l'insalata, mentre il pezzo forte, la carne, è la