

**Gerda Baumbach (Hg.): Theaterkunst & Heilkunst.
Studien zu Theater und Anthropologie**

Böhlau: Köln, Weimar, Wien 2002, 434 S., 24 farbige Tafeln, 63.- Euro

Ein schönes, spannendes Lese- und Denkbuch, gut in der Hand zu halten, reich an Schwarzweiß-Abbildungen und mit 24 farbigen Tafeln versehen; ein komplizierter Sachverhalt; die Leserin sollte zunächst blättern, Beispiele lesen, sich an einer Reihe von Details aus den historischen Forschungen erfreuen / sich darüber wundern und dann erst sich dem kompakten Vorwort, den abschließenden Problematisierungen oder der eigentlichen Intention zuwenden.

Dem Buch nämlich, das sich bescheiden als "eine einstweilige Zwischenbilanz" vorstellt (S. XIII), geht es durchaus um eine Revolution: um "ein Relativieren des europäischen (Aufklärungs-)Theaters unter der Vorherrschaft des dramatischen Textes" (VII) oder, schärfer formuliert, darum, "die bisher vorherrschende, einseitige Vorstellung - das Theater - auf(zu)brechen, was im Sinne aktuellen und zukünftigen Theaters unabdingbar ist" (364). Dem literarischen wird das improvisierende Theater gegenüber gestellt; in der Opposition / Konfrontation zwischen der '**alt comedi**' und der '**neuen comedi**'¹ geht es um den Gegensatz zwischen Schauspieler-Comödie (Commedia dell'Arte, Commedia irregolare) und literarischem Genre Komödie (der Commedia erudita oder Commedia regolare), die sich auch als 'wahres' Theater bezeichnet oder als Schaubühne (2). Dort agiert ein ehrlicher Komödiant, der nichts mit Krankheiten zu tun hat (darum kümmert sich ein sittlich-rechtschaffener Medico ohne alle Theaterei); auf der anderen Seite finden wir die unsittliche "Sozietät von Heilkunst und Comödie" (10). Diese Sozietät "componiert" "lustigen Mischmasch", "ambigu comique" (27), praktiziert verschiedene Künste nebeneinander (S. 72), kommt, nach Garzoni (dt. 1619), "bald mit einer neuen Zeitung / bald mit einer Historien" (187), ist also beileibe kein "Ort des Entweder-Oder" (94), sondern virtuos in der Kunst "des Zusammensetzens, des Vermischens, Zusammenfummeln und des Springens" (188). Diese alt comedi entsteht in der Interaktion zwischen Publikum und den improvisierenden Schauspielern; sie greift Geschichten "des Tages aus der Nachbarschaft" und "jedes Stadthistorchen" auf (31)²; sie liebt "Skandalmacherei und ärgerniserregende Personalitäten ... private Verhältnisse" (32); "vor Lachen kann man fast nicht an sich halten", schreibt Thomas Platter 1599 in seiner Lebensgeschichte: "Vor allem, wenn man die Geschichte oder die Person kennt, die darin eine Rolle spielen" (161)³. Und: die alt Comedi betätigt sich medizinisch mit allen nur möglichen Krankheiten und Leiden!

Gegenüber diesem Theater der Oralität und der Improvisation, das Sachfragen und unmittelbare Lebensprobleme aufgreift, das "sich mit Übeln, Krisen und anderweitigen Sorgen des Lebens im Sinne von 'skimphen' ab(gibt) - d.h. charakteristisch fiktiv, zum Schein, theatral" (268), steht das Theater der Literarisierung mit seiner Aufspaltung in Autor und Schauspieler (später auch noch Regisseur), seiner Forderung nach

¹ So die Begrifflichkeit von Erasmus von Rotterdam im "Lob der Torheit", 1508, bzw. bei seinem Übersetzer Sebastian Franck, 1534. Zitieren wir Franck mit seiner Übersetzung wörtlich: "Die alt comedi war bei den alten gleich ein **rugbuch**, das die kinder und jungen gesellen mit grosser freiheit durch alle gassen der statt hofierten, einem jeden sein tadel und felh anzeigen, auch mit namen nenten. ... eim das wappen visieren, mit namen nennen, mit fingern auf in zeigen, biß man sie mit dreck beschütt. Die alt comedi weret so lang, biß ein geben gesatz verbot, niemand mit namen zu rüegen" (hier S. 269).

² Pezzl, 1787: "Statt des Trauerspiels bekommt ihr nichts als Schläge zu sehen und wenn diese vorbei sind, schimpft der Schauspieler auf den Kreuzerplatz (d.h. legt sich mit einem Zuschauer an!); dieser erwidert die Sticheleien; und so seht ihr das possierlichste aller Schauspiele, welches von dem Publikum mit den Schauspielern aufgeführt wird. Die gröbsten Schimpfwörter, die unflätigsten Zoten, die Geschichte des Tages aus der Nachbarschaft würdet ihr hören, wenn euch nicht um eure Kleider und eure Nasen zu bange würde" (31).

³ Vergl. die "verspätete Fastnacht mit großem Rügegericht" (Schweiz, 309), das "Narrengericht" (310), die Quacksalber in Tirol, die "unter tollsten Ulken und unter den beißendsten Ausfällen auf alles Ungereimte, das während des Jahres vorfiel", tätig werden (312). deutschen

"Internalisierung von Rollen", nach Bewahrung der "menschlichen Identität" (33). Für dieses Theater musste man sich "in einer der gesetzlich vorgeschriebenen Korporationen ("artes"!) einschreiben"⁴ lassen (345).

Auf der anderen Seite nutzten die Improvisatoren ungeniert vielfache Verwandlungen mit Masken, spielten mit Identitäten; sie "anmasseten" sich alle möglichen "Berufe", verwirrten und erfreuten "mit schamlosen Sprüngen und unanständigen Gebärden" (263). Ihre "*chaotische gesticolazione*" (189), ihre "ungehörige, ungezügelte, nutzlose und obszöne Gestik" untergrub und entwürdigte die genau "reglementierte und disziplinierte ... Logik der Gesten"⁵; was funktional sein sollte, wurde durch uneindeutigen Gebrauch in ein verwirrend-parodierendes, Lachen machendes Spiel hineingezogen; statt eines Ideals der "Reglosigkeit" wurde die Nähe zu "Narrheit und Wahnsinn" zelebriert (263), werden "nicht durch die reine Vernunft bewältigbare Paradoxien des Lebens" (275) umspielt, wird wandernd, nomadisierend ungeniert zu allen nur möglichen Darstellungsmitteln gegriffen, während die anderen das "Vorbild in der Natur" (338) suchen, sich in der Stadt und, sehr bald, in "stehenden" Theatern verorten und verregeln.

Für die einen also Pan, "der bauern oder wälder Gott, mit hörnern und geißfüessen", für die anderen "Phebus der künstler Gott" (275)⁶.

Die beiden Formen bestehen (nicht nur zeitlich) nebeneinander⁷; sie greifen sich an⁸, bewegen sich "fließend zwischen der sich institutionalisierenden, gegenständlich orientierten Medizin und dem seßhaft werdenden, von Zoten und körperlichen Anspielungen gereinigten Theater" (98); nicht selten praktiziert ein und dieselbe Person beide Formen.⁹

Zum Schluss siegt die neue Komödie, wobei Machthaber und Autoritäten (z. B. die Kirche) durch vielfache Verbote weidlich nachhelfen; die alt Comedi zerfasert in Genres, zieht sich etappenweise in Randzonen zurück; Kasperl landet schließlich im Wanderpuppenspiel des 19. Jahrhunderts (36)¹⁰.

Um diese Entwicklung zu verstehen, schauen wir noch einmal genauer auf zwei **Charakteristika des Marktes** und des Jahrmarkts-Theaters:

1. Das **Nebeneinanderpraktizieren** verschiedener Künste: Komödianten und Quacksalber

⁴ Diese Einschreibung erfolgte, z.B. in Florenz, nie unter den anderen Künsten! Wenn Schauspieler "ihre Tätigkeit ausüben wollten, waren sie gehalten, sich in einer anderen 'arte' registrieren zu lassen - in der für Mediziner und Apotheker. Dort trafen sie sich mit andern Kategorien von Gewerbetreibenden, deren Tätigkeit gleichfalls mit Schauspielerei zu tun hatte: den Saltimbanchi (Seiltänzer), den Montimbanchi oder Cantimbanchi (Bänkelsänger), den Cerretani (Marktschreier) und den Cuirmadori (Pseudoärzte). Aus der Zeit von 1592 bis 1620 haben sich für Florenz 114 Eintragungen nachweisen lassen" (345).

⁵ Gerda Baumbach bezieht sich hier auf Jean-Claude Schmitt: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter. Stuttgart 1992

⁶ So wiederum Erasmus / Franck.

⁷ Zuan Polo etwa neben Ruzzante, "mit dem er gleichzeitig, ja im gleichen Gebäude (in Venedig) produzierte" (397).

⁸ Bonafede Vitali nennt die (edlen) Schauspieler „Windbeutel“, die „Hirngespinnste“ erzählen und "Nichts" produzieren; während Wanderkomödianten selbst sich auszeichnen durch "Kenntnisse" und "Produzieren" (von "Waren") (345).- Umgekehrt attackiert Garzoni (1585; dt. Übersetzung 1619) "jenes verachtete, niedrige Pack" (canaglia), "das jegliche Verwirrung auf den Platz bringt und alle Orte, wo es hinget, mit tausend Skandalen überhäuft" und lobt die "ehrbaren Schauspielertruppen ..., ihre Komödien und ihre Figuren, die voll sind von scharfsinnigen Sprüchen und hervorragenden Scherzen" (349 f).

⁹ Hugues Guéru hatte "zwei gänzlich verschiedene Formen von Theater geboten ..., das Rollenspiel nach einer literarischen Vorlage" und als Mitglied eines Farceurtrios die Maske des Gaultier Garguille (150).

¹⁰ Dass die moderne Entwicklung hin zu Arbeitsteiligkeit und Spezialisierung, zu Rationalisierung und Effektivierung für die gereinigte Schaubühne, also die neue Komödie günstig war, ist leicht einzusehen; erläuterungsbedürftig ist vielmehr, weshalb die alt Comedi überhaupt bis ins 19. Jahrhundert hinein lebendig bleiben konnte.

"verkauften ihre Medikamente und verrichteten ihre Kuren; von Comödien- oder Possenspiel, dem Auftreten von Narren bzw. komischen Masken, Marionettenspiel und Musik über Körperkunst wie Seiltanz, Äquilibristik, Luftspringen oder starke Mannskünste bis hin zu mechanischen Vorführungen, Feuerwerk und Tierdressuren war alles bei ihnen vertreten. Dabei veranstalteten sie vor allem 'Tumult und Spiel'" (72).-

Benedetto Croce berichtet von einem Tabarrino in Neapel 1669, dass dieser mit einem "Ensemble von rund zehn Personen gratis Komödien spielte, während er selbst Unmengen von Wacholderöl verkaufte und damit alle Neapolitaner vom Kropf bis zu den Frostbeulen zu kurieren versprach" (hier S. 139).-

Oder, nach einer Ankündigung des "Sieur Cassate" (etwa 1764): "Er wird auf dem Flugseil schlafen, in Schrecken wird er herunterfallen und mit einem Fuß hängenbleiben, er wird auch an der Fußzehe hängen bleiben und mit dem Kopf herunter hangen, essen und trincken ... Befinden sich allhier etwa Personen, welche böse Zähne ... in ihrem Munde haben..., der beliebe mich selbst zu sich rufen zu lassen, oder in mein Logie zu mir zu kommen" (67).-

2. Das **Reglement**: Die Wanderärzte mussten sich zuerst "beim Stadtphysikus vorstellen, der ihnen gegen Bezahlung ein Gutachten ausfertigte. Nach dessen Vorlage erhielten sie die Konzession und bekamen dann vom Marktvogt einen Platz zum Aufbauen ihres Theaters oder Standes zugewiesen" (56).-

Der alte **Marktplatz**, so können wir vorläufig zusammenfassen, war alles zugleich: Schule und Gericht, Apotheke und Arztpraxis, Zeitung und Konzertraum, Theater und Kabarett - ein Markt für Neuigkeiten, Lebenshilfe, Unterricht¹¹. Aus diesem theatral bestimmten "marktschreierischen" Durcheinander, dem "chaotisch-ganzheitlichen" Kunterbunt entwickeln sich professionelle Spezialisierung und präzise Verortung, oft in eigenen, in eigentümlichem Stil gehaltenen, genau(er) auf die jeweiligen Erfordernisse zugeschnittenen Bauwerken:

Justiz (Rüge) im Gericht
Medizin im Krankenhaus bzw. der Arztpraxis
Medikamente in der Apotheke bzw. bei der Pharma-Industrie
Erziehung in der Schule
Schauspiel im Theater
Oper im Opernhaus
Konzert im Konzertsaal
Religion, Kultus in der Kirche¹²
(später die Psychotherapie in der Heilanstalt bzw. der Therapeutenpraxis).

Es gibt sekundäre Synchronisierungen durch Spezialisten (die Form der Oper); es gibt weitere Spezialisierungen (Aufteilung der Musik in Kirchenmusik, Konzertmusik, Tanzmusik, Unterhaltungsmusik, U- und E); es gibt, gegenwärtig, wiederum Auflösungen der klaren Formgrenzen. Festzuhalten bleibt aber, dass die Zusammenarbeit von Komödiant und Arzt (Charlatan, Apotheker)¹³, die "Sozietät von Heilkunst und Comödie - und damit eine auf die Bewältigung realer Krisen, Mängel und Schwächen gerichtete 'recreierende Behandlung' des Publikums" (10) über viele Jahrhunderte besonders eng, gleichsam "normal" waren. Das spricht für eine "strukturelle" Besonderheit wie für eine zusammenfassende Untersuchung, wie sie schon im Titel "**Theaterkunst und Heilkunst**" anklingt.

Wie also kommt es zu dieser engen Verbindung?

Zunächst: Aus vielen Zeugnissen spricht eher naive Gewohnheit und überkommene

¹¹ Insofern muss immer interdisziplinär arbeiten, wer das (mittelalterliche und frühneuzeitliche) Marktplatzleben untersuchen will. Dabei könnten von der Theaterwissenschaft, soweit sie sich nicht auf das literarische Theater beschränkt, kräftige Impulse kommen.

¹² Die Kirche hatte als erste begonnen, sich in eigene Räume, in das Gotteshaus, zurückzuziehen - ein guter Teil des "Gottesdienstes" aber fand immer noch draußen statt.

¹³ Der Komödiant dabei "in närrisch-clownesker Doppelrolle als 'Socius' des 'Arztes' diesen gleichsam parodierend ... Der Kern eines Ciarlatano-Auftritts, davon darf man ausgehen, besteht aus einer solchen Verdopplung: ob nun von einem Akteur vorgestellt oder von zwei oder mehreren oder auch mittels Puppen oder Marionetten" (6 f).

Tradition, nicht eine besondere "Philosophie", die die Besonderheit der eigenen Position begründet. Neben den vielen "normalen" Wanderärzten/Komödianten gab es aber auch Fahrende, "die diesen Status bewußt", sogar als **Rebellen**¹⁴ "annahmen und von einer Position des 'Außen' nicht nur reagierten, sondern agierten: die Kerntruppen der Giulleria - die Ribaldi (ribauds), die Turlupine, die Goliarden und die Giullari nudi ... Die Ribaldi galten als Kriminelle, die Turlupine als Ketzer, Goliarden und Giullari nudi hatten ihre Fehden mit dem Klerus jahrhundertlang. Sie akzeptierten weder die disziplinierenden Maßnahmen, die Hugo de St. Victor in seiner *theatrica* festlegte, noch unterwarfen sie sich den Bestimmungen des sogenannten 'thomistischen Kompromisses', der für einen Großteil der 'gemütlichen' Giulleria gewisse Milderungen des klerikalen Interdiktes mit sich brachte" (365). Sie realisieren eine besondere "Struktur-Figur": "ein (Musik-) Instrument, ein fernes Wunderland ... den von dort bzw. nach dort Reisenden" (XIV). Münz¹⁵ präzisiert: diese Fahrenden

"haben (1) prinzipiell einen bestimmten regional-lokalen Ausgangspunkt ... Ihre Herausbildung ist (2) in der Regel an bestimmte konkret-historische Ereignisse gebunden... Sie erhalten / wählen überwiegend (3) in gewissem Gegensatz dazu ein mythisch / legendäres / historisches 'Hinterland' ... werden im allgemeinen (4) aus regional-lokalen Phänomenen zu (mindestens) europäischen Erscheinungen ... sind (5) ihrer Grundstruktur nach (ambivalente) Maschere, charakterisiert durch ein bestimmtes Verhalten, das man verbreitet als theatral bezeichnet, d.h. in jedem Falle körperbezogen und kommunikativ ... (399).

Damit sind zwei Reibungspunkte zwischen den Fahrenden und den Autoritäten benannt: **Körper und Kommunikation**. Für Kleriker zählt die Seele; der Körper ist 'turpis': schändlich, missgestaltet, unförmig, hässlich, monströs, tierisch (262), vor allem, wenn er "mit schamlosen Sprüngen und unanständigen Gebärden" bewegt wird (263), weil "dadurch beydes Gesicht und Gehör gereizet/ darauß entstehen unzüchtige Gedancken/ welche auch in Reden und vppigen Geberden herauß brechen", so Garzoni 1585 in seiner "Piazza universale", dt. 1619. Zuzulassen sei nur "Kurtzweil machen mit allerhand wunderbarlichen vnnnd auch gefährlichen Sprüngen", also Unterhaltung. Haben die Bewegungen aber "einen 'doppelten Boden', drücken sie mehr aus als rein unterhaltende Akrobatik, werden sie verteufelt", kommentiert Münz (354). D. h.: "Der volksnahe, gemeinschaftliche, solidarische, sich gegen bestimmte Normen wendende Figuren-(Ausdrucks-) Tanz" ist eine "Teuffelische Invention" (Garzoni). Den **Teufel** aber fürchten die Fahrenden nicht; sie machen sich ungeniert auf in andere Welten, in die Anderwelt, opponieren wohl auch direkt gegen kirchlichen Dogmatismus. So 1541 im "I sogno dil Caravia": "Ich werde San Pietro um Zuspruch für dich bitten, / Andernfalls möge mir Satan solche Gunst erweisen" (390).

Für die Kirche ist das blasphemisch - wie das **Maskenwesen** insgesamt: "Die Erfindung der Masken, besser noch die erste Maske, die jemals auf der Welt gewesen ist, ist ohne jeden Zweifel der schwarze Engel gewesen" (so Garzoni; in der alten deutschen Übersetzung klingt der Passus wie folgt:) "Der erste Mummer/ vnd die erste Mummerey/ so jemals in der Welt gewesen/ ist ohne allen zweiffel der leidige Teuffel/ so vnter der Verkleidung und gestallt der listigen vnnnd bößhafftigen Schlangen/ vnsere erste Mutter dahin gebracht vnnnd verführet/ daß sie sich an ihrem Schöpfer so schändlich und schwerlich hat vergriffen" (357). Was die Autoritäten so aufbrachte, kommentiert Münz, "waren eben auf Grundfragen des

¹⁴ Saccardino ("konvertierter Jude, professioneller Buffone, zunächst im Dienst der Großherzöge von Toskana, dann der Anziani in Bologna, betrieb er eine bottega di distillatore d'acque und genoß einen anerkannten Ruf als Heiler", 343) wird 1622 mit Sohn und den Gebrüdern Todeschi "öffentlich ... hingerichtet" (341). Er trat "in der Maske des Dottore Graziano auf, und zwar zur Gitarre singend, offenbar dummes Zeug redend, improvisierend und dabei Offenbarungen machend. ... Ihre 'Schuld' war beträchtlich, hatten sie doch die heiligen Bilder der Stadt mit Exkrementen beschmutzt und Plakate voller Gotteslästerung und Drohungen gegenüber den politischen und religiösen Autoritäten angebracht" (342).

¹⁵ Rudolf Münz schreibt den abschließenden Beitrag des Sammelbandes: „Sind ‚die großen Erzählungen‘ im Theater am Ende?“ (327 ff).

menschlichen Lebens bezogene Eigenschaften des Karnevals: Exzentrizität, Relativierung des Bestehenden durch ständiges Betonen des Wechsels, freier 'familiärer' zwischenmenschlicher Kontakt, Charakter von ständiger 'festa grande' mit Vorstellungen vom Goldenen Zeitalter..." (358).

"Die Verteufelung der Maske war also letztlich die Verteufelung des (sozialen) Festes"; deshalb die Maßnahmen, die "auf die totale Ausrottung oder wenigstens auf die zeitliche oder lokale Begrenzung bzw. auf das Paralisieren der beim (Masken-)Fest freiwerdenden Phantasien, Träume, Wünsche - der 'Begierden' - abzielten" (360). "Für den Quacksalber und verwandte Phänomene gilt exemplarisch, was Kaden für die mindestens letzten beiden Jahrtausende europäischer Kulturgeschichte andeutet: „**Interaktive Sozialstrukturen** ... werden ihr zunehmend, ja in katastrophischem Umfang problematisch" (192)¹⁶. Letztlich nämlich steht mit dem körperlich-kommunikativen Durcheinander auch das soziale Durcheinander an. Deshalb warnt Agrippa von Nettesheim, für das Jenseits gelte: nur "Wer Bürgertugenden übte, kehrt als Mensch zurück"; wer sich vom Zorn beherrschen ließ, wird als wildes Tier wieder geboren, Sinnliche als unvernünftige Tiere, Wollüstige als geile Tiere (414). Und im Buch Arbatel steht die Warnung, "daß sich keiner über seinen Beruf und Stand erhebe" (415).

Verständlich also ist die Opposition der Fahrenden mit ihrer Lust an Körper und Kommunikation. Warum aber, noch einmal gefragt, halten sie so kraftvoll an ihrem Widerstand gegenüber den Mächtigen fest? Was macht sie so sicher?

Es scheint offensichtlich, dass das Jahrmarktstheater von einer uralten, tief verwurzelten Tradition gespeist wird: dem **Schamanismus**¹⁷; das macht jedenfalls Gerda Baumbach in ihrem Beitrag über das Steckenpferd "Narr zu Pferde. Versuch über das Hobby-Horse" verständlich. Zu finden ist dort "die Jenseitsreise des 'Narren' in ein Land bzw. aus einem Land, in dem 'kein ach noch wee ist' (die Reise des Schamanen in den Himmel bzw. die Unterwelt, um von dort die Toten zurück oder Kraft für die Kranken zu holen), eine Reise, die man sich "als rhythmische tänzerische 'tolle', wohl auch rasende und 'obszöne' Bewegung 'zu Pferde' vorstellen" kann (299) und zu der G. Baumbach eine Reihe von Belegen beibringt.

Jedenfalls können Schamanismus und Jahrmarktstheater neben Lachen und szenisch-körperlicher Bewegung, neben vielem Unsinn und Hokusfokus auch auf eine ernsthaft zu diskutierende Philosophie verweisen. Dazu abschließend noch drei Bemerkungen¹⁸:

¹⁶ Maren Boltz verweist hier auf: Christian Kaden: Des Lebens wilder Kreis (Darin: Vom Geist der Improvisation). Kassel, Basel, London 1993, 53

¹⁷ Erhellend in diesem Zusammenhang ist der Beitrag von **Armin Prinz "Schamanen als Clown-Doktoren"**, in dem er von seinen Feldforschungen bei den Azande Zentralafrikas berichtet. Er notiert die "Behandlung" eines Kranken durch einen binza (Schamanen) wie ein Theaterstück mit wörtlicher Rede und Handlungsbeschreibungen sowie mit erläuternden Kommentaren; er interpretiert kaum. Die "Rationalität" unter der "Theatralik" wird aufgedeckt; es wird verständlich, wie Krankheit bei den Azande bikausal erklärt wird: "'natürlich' ... und 'mystisch' , (besser) 'gesellschaftsbezogen' ..." (196), wie demzufolge "der individuelle Krankheitsfall ... zur umfassenden Therapie von Störungen in der Gemeinschaft 'benutzt'" werden (207) und wie letztlich eine solche Heilung funktionieren kann. Freilich gibt es auch ein Opfer, einen Sündenbock: ein Schwacher, der sich nicht weiter wehren kann und eine harte Strafe erhält: "Die Leute hören jedoch nicht auf diese (seine Unschulds-)Beteuerung; sie lachen auch nicht mehr. Aus dem Spiel ist bitterer Ernst geworden" (206).- Vergl. auch den Beitrag von **Marco Süß: Der Mediziner als 'Jongleur' und 'Charlatan'**.- Überraschend für mich, dass Eberles grundlegende Arbeit über das "Urtheater" nicht zitiert wird.

¹⁸ Ich muss freilich gestehen, dass ich dieses überaus komplexe Buch nicht ausgeschöpft und durchaus simplifiziert habe - was sich schon daran zeigt, dass ich kaum auf einzelne Autoren des Sammelbandes eingegangen bin (die "natürlich" alle ihre eigene Position haben), sondern eher versucht habe, das Allgemeine, Verbindliche zu formulieren. So will ich wenigstens in dieser Fußnote noch hinweisen auf die methodisch vorzüglich geführte Untersuchung von **Stefan Hulfeld** über "**Das Theatrum des Herrn Mary**" mit der Leitfrage: "Inwiefern ist die Interaktion zwischen Arzt und Patient an Darstellung gebunden und welche besondere Ausprägung erfährt diese Wechselbeziehung in der Jahrmarktsmedizin?" (81). Hulfeld macht zunächst deutlich, dass sich Kranke "in einem labilen Zustand zwischen zwei undurchsichtigen Bereichen, dem Leben und dem Tod" befinden. Er hebt dann vom Arzt her drei Aspekte hervor: (1)Selbstinszenierung des Arztes (2) Inszenierung der Wirksamkeit von Therapien und Heilmitteln (3) Interaktion mit dem Publikum unter möglichem Einbezug musikalischer und spielerischer Elemente (82). Überdies wird die gesamte **Entwicklung des Berufsstandes** bei Herrn Mary sichtbar, der "zuerst auf dem Theatrum Medikamente verkaufte, operierte und Comödien spielte, später Operationen eher in Privat-

Lachen und Heilen werden in jüngerer Zeit wieder näher aneinander gerückt (verweisen wir in diesem Zusammenhang nur auf die Klinik-Clowns und auf die vielen Formen von Kunst-Therapie). Übersetzen wir Lachen mit Tätigkeit, Interesse, kreativer Lebendigkeit, Lust, Körper¹⁹ (letztlich: Kommunikation), so wird der Zusammenhang noch klarer. G. Baumbach fragt vorsichtig: "Darf Heilen auch als Vermittlung und daher als in Verbindung, in Zusammenhänge bringend, als Kommunikation verstanden werden ...? Auch von Leben und Tod?" (425).

Bemerkbar dahinter ein Menschenbild, eine **Philosophie**, die integriert, nicht spezialisiert, und die "bewußt jene Illusion (verhindert), daß Heilen die Natur besiegen kann. Sie vermittelt zwischen dem Bewußtsein des Kulturwesens Mensch, daß es sterblich ist, und der Natur, der natürlichen Notwendigkeit der Sterblichkeit" (237)²⁰. Eine Philosophie auch, die hinaus denkt über den "eingeschränkten Charakter des 'wissenschaftlich' medizinischen Zugangs, der sich eher dem Teil, dem Organ, als dem Ganzen, dem Subjekt, in seinem Bezugsrahmen zuwendet. Für die traditionelle, holistische Medizin praktizierenden nganga (Kamerun) ist es nicht das Individuum, das behandelt wird, sondern die Gruppe, zu der es gehört, ebensowenig heilt nicht nur die Behandlung allein, sondern die gesamte Heilungszeremonie" (426).

Und für das **Theater**? Ich zitiere zunächst Flögel (1788), der "extemporierenden Schauspielern ... mit Verwunderung und Gefallen zugehört. Ihr Spiel und ihre Ausdrücke waren viel feuriger und dringender als in bloß auswendig gelernten Szenen, und man sahe augenscheinliche und wahre Begeisterung in ihnen. Dieses wollte vermutlich (der Schauspieler und Prinzipal) Schuch ... dadurch ausdrücken, wenn er sagte: wenn ich schon die Hannswurst=Jacke anziehe, so ist es, als wenn der T. (der Teufel) in mich führe" (25).

Ich kann mich an eine Aufführung beim **Theatertreffen der Jugend** erinnern, bei der es zum Lied von den Königskindern, die nicht zusammen kommen können, einen Mauertoten gibt, der während des ganzen Stücks von skurrilen Ärzten u.a. mit Kochrezepten operiert wird. Erst am Schluss kann er seine Wiedergeburt mit einem Pulcinella-, pardon, einem Gartenzwerghut feiern - und prompt verwandeln sich alle Spieler in Gartenzwerge. Das war eine Aufführung zum Thema deutsche Leitkultur voller Parodien: Rotkäppchen und ein Korpsstudent, Tennisgirl und Fußballidol, Torwand und Grölgesang, eine Art preußisch-

und Wirtshäusern ausführte, die Heilmittel aber weiterhin neben seinem als Zahnarzt wirkenden Schwiegersohn öffentlich feilhielt und schließlich ab 1762 in Zürich seine 'Audienz ...' ganz in das Gasthaus verlegte ... bis er schließlich in Fribourg seßhaft wird" (92).

¹⁹ Zu Lachen und Nützlichkeit noch einmal zwei Zitate: 1701 übersetzt Johann Joseph Winckler "Des heil. Vaters Chrisostomi Zeugnis der Wahrheit wieder die Schauspiele oder Comödien", darin: "wie der ganze mensch von Natur an Seel und Leib ein heißlicher Greuel" (109). Auf der anderen Seite Karl Ludwig von Heidelberg (1664): "Erstlich seind die Komödianten arme teufel, so ihr Leben dadurch gewinnen, zum andern so macht die Komödie Freude, Freude gibt Gesundheit, Gesundheit Stärke, Stärke macht besser arbeiten, also sollten sie es mehr gebieten als verbieten" (111).

²⁰ Münz zitiert aus Giorgio Cosmacini: Ciarlataneria e medicina. Milano 1998: "Der Ciarlatano ... hat sein Betätigungsfeld .. in der **Existenzangst** und beim seelisch-körperlichen Leiden des Menschen. Die Menschen haben von Kindesbeinen an die Gelegenheit festzustellen, daß ihre Artgenossen leiden, krank sind, in den lebenswichtigen Funktionen vermindert, sterben" (401). Münz fährt fort: "Zur Beantwortung der Frage, was dem Menschen die Furcht nehme und Hoffnung gebe, genüge 'der Glaube an einen guten Gott' und 'das Vertrauen in die gute Wissenschaft, im besonderen in die Medizin' nicht. Gebraucht werde auch der 'medico dei miracoli' und - kann man hinzufügen - der 'Comico meraviglioso'. Beide verfügen über ein enormes Phantasiepotential, das sie freilich sehr unterschiedlich einsetzen" (402).

paukerhafter Dottore mit einem Geometrie-Dreieck und weitere Typen aus dem Arsenal der National- (und der Theater!-)geschichte - ein Zeichen für das subkutane Weiterleben der alt comedi und ein Beweis dafür, wie günstig Improvisation, Grotteske, Parodie, Mischmasch und "Zusammenfummeln" dem Schul- und Jugendtheater anstehen. Es muss nicht immer Stanislawski sein.

Hans-Wolfgang Nickel (Neues in Büchern 2002)