



Die Komik der Extravaganza

James Robinson Planché und der Londoner Unterhaltungsdiskurs der 1820er bis 1850er Jahre

Von Marion Linhardt

*Der Freischütz; or, The Seventh Bullet*¹

English Opera House, Juli 1824

Air des Max

Text: Walter M'Gregor Logan
nach Friedrich Kind

Musik: William Hawes nach
Carl Maria von Weber

*Success; or, A Hit if You Like It*²

Adelphi Theatre, Dezember 1825

Song der Success

Text: James Robinson Planché
Musik: nach Carl Maria von Weber

Through the forests, through the meadows,
Joy was wont with me to stray
While my rifle never failing,
Made each bird and beast my prey

When, at length, with booty loaded,
'Ere home rose before my sight,
Agnes, smiling, came to meet me,
Cloth'd in beauty's heavenly light.

In the parlour, in the kitchen,
Still I hear the well-known sound,
Every place you put your foot in
Echoes with the chorus round.

In the street the pot-boys whistles,
From the mail 'tis heard afar
La, la, la, la, la, la, la, la, &c.

-
- 1 Zitiert nach: *The Universal Songster, or, Museum of Mirth*. Bd. 1. London: Jones & Co. 1825, S. 122. – Im deutschen Original: „Durch die Wälder, durch die Auen / zog ich leichten Sinn's dahin! / Alles, was ich konnt' erschauen, / war des sichern Rohr's Gewinn, [...] Abends bracht' ich reiche Beute, / und wie über eig'nes Glück, / drohend wohl dem Mörder, freute / sich Agathe's Liebesblick“. Carl Maria von Weber: *Der Freischütz*. Partitur. London; Zürich; Mainz; New York: Eulenburg 1976, S. 100–102.
 - 2 James Robinson Planché: *Success; or, A Hit if You Like It*. In: *The Extravanzas of J.R. Planché, Esq. (1825–1871)*. Herausgegeben von T.F. Dillon Croker und Stephen Tucker. 5 Bde. London: French 1879, hier Bd. 1, S. 24.

Was ist eine „Extravaganza“ und wer war eigentlich James Robinson Planché?

Die „Extravaganza“ und ihr hauptsächlichster Vertreter James Robinson Planché bezeichnen ein Kapitel der englischen Theater- und Populärkulturgeschichte, das außerhalb des angloamerikanischen Raums in der Forschung bislang kaum Beachtung gefunden hat. Mit Planché werden selbst Theater-, Literatur- und Musikwissenschaftler, die einigermaßen mit den Abseitigkeiten des musikalischen Theaters des frühen 19. Jahrhunderts vertraut sind, bestenfalls zwei Daten verbinden: er schrieb das Libretto zu Carl Maria von Webers „Grand Romantic and Fairy Opera“ *Oberon or The Elf King's Oath* (1826)³ und das Melodrama *The Vampire; or, The Bride of the Isles* (1820), eine der frühen Dramatisierungen von John William Polidoris Erzählung *The Vampyre* und wesentlicher Vorläufer der Vampir-Opern von Heinrich Marschner und Peter von Lindpaintner (beide 1828).⁴ Tatsächlich gehörte der weitgehend vergessene Planché (1796–1880) zu den produktivsten Persönlichkeiten der Londoner Theaterszene seiner Zeit. Ein Nebeneffekt des vorliegenden Versuchs über die Komik der Extravaganza könnte darin bestehen, in Planché einen Theatermacher vorzustellen, der in einer Mediengeschichte des Populären eine Zentralfigur abgeben müsste und der darüber hinaus ein idealer Gegenstand für die Diskussion um Fragen des kulturellen Transfers im 19. Jahrhundert wäre.⁵

Unter den von Planché zwischen 1818 und 1872 verfassten Stücken, deren Zahl sich – Bearbeitungen eingeschlossen – auf ca. 170 beläuft, finden sich originale Opernlibretti neben Adaptionen französischer Melodramen, Farcen neben Roman-Dramatisierungen, Antike-Parodien neben Christmas Pantomimes. Der Praxis des großstädtischen Theaters entsprechend, bewegte Planché sich frei in einem Feld von Bildern und Geschichten, das keine klaren Grenzen zwischen Sprech- und Musiktheater, zwischen avancierter und Unterhaltungskunst, zwischen Eigenem und

-
- 3 Da Forschungsarbeiten zu Planché rar sind, werden – bezogen auf Planchés unterschiedliche Betätigungsfelder – in diesem Beitrag auch Hinweise auf Literaturtitel gegeben, auf die nicht unmittelbar Bezug genommen wird. Zu Planché als Librettist des *Oberon* vgl. John Warrack: *Oberon* und der englische Geschmack. In: Musikbühne 76. Probleme und Informationen. Herausgegeben von Horst Seeger. Berlin: Henschel 1976, S. 15–31; Alan Fischler: *Oberon* and Odium. The Career and Crucifixion of J. R. Planché. In: *The Opera Quarterly* 12 (1995/96), S. 5–26; Markus Schroer: *Carl Maria von Webers Oberon*. Münster: Agenda-Verlag 2010.
 - 4 Vgl. Marion Linhardt: *Ruthven's Song. Der Vampir in Mélodrame, Melodrama und romantischer Oper*. In: *Dracula Unbound. Kulturwissenschaftliche Lektüren des Vampirs*. Herausgegeben von Christian Begemann, Britta Herrmann und Harald Neumeyer. Freiburg im Breisgau: Rombach 2008. (= Rombach Litterae. 163.) S. 213–239.
 - 5 Grundlegend zu Planché sind: Donald Roy: Introduction. In: *Plays by James Robinson Planché*. Herausgegeben von Donald Roy. Cambridge: Cambridge University Press 1986, S. 1–35; Jon Kenner Evans: *James Robinson Planché and His Influence on Playwriting, Design and Staging in the Early Nineteenth-Century British Theatre*. Los Angeles, University of California, Diss. [masch.] 1986; Kathy Fletcher: *Planché, Vestris, and the Transvestite Role: Sexuality and Gender in Victorian Popular Theatre*. In: *Nineteenth Century Theatre* 15 (1987), S. 9–33; Paul James Buczkowski: *The Theatrical Strategies of James Robinson Planché*. Detroit (Mich.), Wayne State University, Diss. [masch.] 1999.



Fremdem, zwischen Theater und populären Schaustellungen kannte. Aus französischen Märchen entwickelte er seine berühmten *Fairy Extravaganzas*; deutsche, französische und italienische Opern machte er ‚passend‘ für die Erwartungen des Londoner Opernpublikums, dem man nach Planchés eigener Aussage nicht allzu viel Musik zumuten durfte,⁶ oder er formte sie um zu spektakulären Melodramen; Stücke des älteren englischen Repertoires brachte er in Bearbeitungen neu auf die Bühne. Neben seiner Tätigkeit als Bühnenautor beschäftigte Planché sich intensiv mit Kostümgeschichte. Mit einer Reihe von Shakespeare-Produktionen an Covent Garden leitete er eine Reform des Bühnenkostüms ein, das nun konsequent an die historischen und regionalen Vorgaben des jeweiligen Stücks angepasst und nicht mehr nach der gerade aktuellen Zeitmode gestaltet werden sollte.⁷

Die Extravaganza, die in London ab den 1820er Jahren zu den beliebtesten Ausprägungen des unterhaltenden Theaters gehörte und dabei – anders als etwa das Melodrama⁸ mit seinen abgegrenzten Sequenzen eines *comic relief* – nahezu durchgehend auf komische Wirkungen setzte, bildet einen Schwerpunkt in Planchés dramatischer Produktion.⁹ Eine fünfbandige Planché-Gedenkausgabe, die 1879 erschien¹⁰ und zu der Planché selbst ausführliche Kommentare beisteuerte, ist allein diesem Genre gewidmet und enthält 44 der betreffenden Planché-Arbeiten, die sich zu einer Reihe von Subgenres wie Mythen-Travestien und den bereits erwähnten Fairy Extravaganzas fügen. Die für uns interessante Gruppe umfasst Gelegenheitsstücke von revueartiger Struktur, für die Planché den Begriff *Extravaganza* zuallererst prägte. Planché hatte in Paris an den *Théâtres secondaires* die Form des theatralen Jahresrückblicks kennen gelernt, in dem in unterhaltsamer Weise zu Begebenheiten des städtischen Lebens Stellung bezogen wurde. Vergleichbares wollte er auch in London einführen,

-
- 6 Vgl. Planchés entsprechende Äußerungen in: *The Recollections and Reflections of J.R. Planché. A Professional Autobiography*. 2 Bde. London: Tinsley Brothers 1872, hier Bd. 1, S. 79–81.
- 7 Nicht zuletzt aufgrund seiner kostümkundlichen und antiquarischen Interessen konnte Planché Verbindungen zum englischen Königshaus herstellen: 1842, 1845 und 1851 wirkte er an der Ausstattung großer Kostümbälle von Queen Victoria mit, nachdem er bereits anlässlich ihrer Vermählung 1840 an Covent Garden die Masque *The Fortunate Isles; or, The Triumphs of Britannia* (Musik: Henry Bishop) herausgebracht hatte. Vgl. hierzu die Informationen bei Roy, *Plays*, sowie Paul Reinhardt: *The Costume Designs of James Robinson Planché (1796–1880)*. In: *Educational Theatre Journal* 20 (1968), S. 524–544.
- 8 Zur Praxis und Rezeption des Komischen vor allem im Melodrama vgl. Merle Tönnies: *Laughter in Nineteenth-Century British Theatre: From Genial Blending to Harsh Distinctions*. In: *A History of English Laughter. Laughter from Beowulf to Beckett and Beyond*. Herausgegeben von Manfred Pfister. Amsterdam; New York: Rodopi 2002. (= *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*. 57.) S. 99–119.
- 9 Zur Extravaganza vgl. Stanley Wells: *Shakespeare in Planché’s Extravaganzas*. In: *Shakespeare Survey* 16 (1963), S. 103–117; Kathy Fletcher: *The Planché Extravaganzas as Victorian Popular Theatre*. Bloomington, Indiana University, Diss. [masch.] 1986.
- 10 *The Extravaganzas of J.R. Planché, Esq. (1825–1871)*. Herausgegeben von T.F. Dillon Croker und Stephen Tucker. 5 Bde. London: French 1879.

und da seiner Meinung nach der französische Begriff *Revue* nur schwerlich ins Englische zu übertragen war,¹¹ nannte er die betreffenden Stücke Extravaganza. Eine erste solche Arbeit entstand 1825 für das Adelphi Theatre: *Success; or, A Hit if You Like It*, eine formal noch wenig anspruchsvolle Revue, die vor allem das Ziel hat, als Jahresüberblick die zugkräftigsten Produktionen der Londoner Theaterszene herauszustellen und nebenbei das willkürliche, ja unsinnige Treiben von Fashion und Success im städtischen Leben zu thematisieren, erweist sich als Prototyp, auf den Planché in späteren Jahren deutlich komplexer gebaute Extravaganzas folgen ließ.

Zur Verständigung über den Ablauf einer Extravaganza und als erster Hinweis darauf, mit welchen Mitteln in diesem Genre komische Wirkungen erzielt werden (sollen), hier nun zunächst einige Bemerkungen zur Gestalt von *Success; or, A Hit if You Like It*: Ort der Handlung ist der Palast des Statthalters Fashion, des Nachfolgers des von Kaiser Whim entlassenen Common Sense. Der Palast vereinigt in sich die Architekturen aller Zeiten und Länder – angefangen vom Parthenon bis zur Londoner Patent Shot Manufactory – und ist mit Nachbildungen der berühmtesten Figuren geschmückt: zu sehen sind der Apollo von Belvedere, die Venus de' Medici, die so genannte „Hottentot-Venus“ Sara Baartman, die von einem englischen Schiffsarzt aus ihrem Herkunftsland Südafrika nach Europa gebracht und 1810/1811 an verschiedenen Orten in London ausgestellt worden war,¹² sowie der als „Anatomie Vivante; or, Living Skeleton“ bekannte „dünnste Mann der Welt“ Claude Ambroise Seurat, der sich 1825 im Chinese Saloon¹³ in Pall Mall produzierte. Fashions Sorge gilt seiner launischen Tochter Success, die bislang keinem der Bewerber um ihre Hand, denen sie sich zugewandt hat, treu geblieben ist. Deshalb hat Fashion heute elf Zeitungen eingeladen, die Success beraten sollen. Success' Ansinnen, sie wolle eine freie Wahl treffen, hält Fashion entgegen, dass sich seiner Anordnung entsprechend niemand selbst eine Meinung bilden dürfe, dass man vielmehr stets die Zei-

11 In seiner Einleitung zu *Success; or, A Hit if You Like It* im ersten Band der Ausgabe der Extravaganzas schreibt Planché: „[...] I have never been able to find an English word that would convey to English ears a satisfactory definition of a French ‚Revue.‘ The literal translation would suggest either a military spectacle or a critical magazine; and yet it is, undoubtedly, a ‚Review‘ of the dramatic productions of the past season [...].“ *The Extravaganzas*, Bd. 1, S. 13.

12 Eine ausführliche Kommentierung der von Planché verarbeiteten historischen und zeitgenössischen Motive aus Literatur, bildender Kunst, Musik, Alltagskultur und Technik würde ein Kompendium des populären Wissens im England des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts ergeben. Dies zu leisten ist im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht möglich; immerhin soll für verschiedene Motive auf einschlägige Forschungsliteratur verwiesen werden. Zu Sara Baartman vgl. Clifton Crais, Pamela Scully: *Sara Baartman and the Hottentot Venus: A Ghost Story and a Biography*. Princeton: Princeton University Press 2009; Sabine Ritter: *Facetten der Sarah Baartman. Repräsentationen und Rekonstruktionen der ‚Hottentottenvenus‘*. Münster; Berlin: Lit Verlag 2010. (= *Racism Analysis. Series A: Studies*. 1.)

13 Nach wie vor unerreicht in der Darstellung des weiten Spektrums von Schaukünsten in London ist Richard D. Altick: *The Shows of London*. Cambridge, Mass.; London: Belknap Press 1978.



tungen zu konsultieren habe. Immerhin erlaubt er Success, noch einmal eine Reihe von Bewerbern zu empfangen, darunter Zamiel aus Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* (in der Version von Walter M'Gregor Logan und William Hawes) als Repräsentant des Lyceum Theatre (English Opera House), Polichinelle (Charles Mazurier) aus dem Ballett *The Shipwreck of Policinello or The Neapolitan Nuptials* als Repräsentant von Covent Garden, Long Tom Coffin aus Edward Fitzballs Nautical Drama *The Pilot; or, A Tale of the Sea* als Repräsentant des Adelphi Theatre und Armando aus Giacomo Meyerbeers Oper *Il crociato in Egitto* als Repräsentant von His Majesty's. Success entscheidet sich zu Fashions Entsetzen schließlich für einen jener vielen Affen, deren zahlreiches Erscheinen die Verbreitung des französischen Stücks *Jocko, ou Le Singe de Brésil* auf Londoner Bühnen dokumentiert. Fashion spricht ein Machtwort: Success muss ledig bleiben und auch in Zukunft ihre Gunst immer wieder neu verschenken.

Mit *Success; or, A Hit if You Like It* etablierte Planché in London ein dramatisches Modell, das er bis in die 1850er Jahre immer wieder aufgriff, um damit aktuelle Entwicklungen zumal im Bereich des Theaters und der Unterhaltungskunst, aber auch anderweitige Tendenzen der städtischen Kultur zu kommentieren. Die Stücke weisen eine Struktur auf, wie sie sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in vergleichbarer Weise bei den berühmten Jahresrevuen des Berliner Metropoltheaters findet: Es gibt rahmende Teile von der Art eines Prologs und eines Epilogs, die gewissermaßen die thematische Begründung für eine Schau liefern; diese wird im großen Mittelteil vor dem Publikum abgerollt. Führer durch die Schau sind Figuren, die man aus der Geschichte der Revue als „Compère“ bzw. „Commère“ kennt, ohne dass Planché sie jedoch so nennen würde. In der Regel handelt es sich dabei um Allegorien; sie treten an, die Hauptfigur des jeweiligen Stücks in die Theater- und Vergnügungsszene Londons einzuweihen bzw. ihr die aktuellsten kulturellen, technischen oder infrastrukturellen Entwicklungen vorzuführen. In *The Drama's Levée; or, A Peep at the Past* (1838) wird die verzweifelte Drama von Praise und Censure, also von Lob und Tadel, durch die Londoner Theater begleitet; in *The Drama At Home; or, An Evening with Puff* (1844) gesellt sich Puff, die Hauptfigur aus Richard Brinsley Sheridans Klassiker *The Critic; or, A Tragedy Rehearsed* (1779), zu der heimatlosen Drama und erörtert mit ihr anhand aktueller Moden Optionen für ihre Zukunft; in *The New Planet; or, Harlequin Out of Place* (1847) werden Neptun, der 1846 neu entdeckte Planet, und eine ganze Reihe weiterer Himmelskörper von Merkur in der Gestalt Harlequins mit dem bekannt gemacht, was in London gerade Gesprächsthema ist; in *Mr. Buckstone's Ascent of Mount Parnassus* (1853) ist es der neue Pächter des Haymarket Theatre, den Fortune bei der Suche nach Erfolg versprechenden Entertainments unterstützt; eine vergleichbare Konstellation gibt es schließlich in *The Camp at the Olympic* (1853), in dem die neuen Pächter des Olympic Theatre Mr. und Mrs. Wigan von Fancy, der Einbildungskraft, eine dramatische Truppenschau geboten bekommen.

Planchés Extravaganzas und das Komische

Planchés Extravaganzas sind neben vielem anderen in erster Linie *Theater über Theater*: sie nehmen Bezug auf aktuelle Erfolgsstücke, auf das Publikumsverhalten und auf Fragen der Theaterpraxis, zu der die Theatergesetzgebung ebenso gehört wie das Ausstattungswesen, sie kommentieren längerfristige Entwicklungen des Londoner Theaters und ordnen das Theater in den weiteren Zusammenhang der großstädtischen Unterhaltungskultur ein. Die Art und Weise, wie in den Extravaganzas über Theater verhandelt wird, hat das Ziel, beim Zuschauer Lachen zu erzeugen. Dies geschieht, indem die aus anderen theatralen Kontexten übernommenen Elemente einem Verfahren der Verfremdung unterzogen werden, wie es auch für die gerade in jener Zeit europaweit äußerst beliebten Genres der Parodie und der Travestie charakteristisch war. Nun wird in der Extravaganza nicht ein ganzes Stück, ein anderes Genre, ein Mythos oder ein literarischer Topos in Form einer mehr oder weniger geschlossenen Handlung parodierend oder travestierend verarbeitet; parodiert bzw. travestiert werden vielmehr unzählige theatrale Details, die in ein in seinen Grundzügen gleich bleibendes, im Einzelnen aber sehr variables dramatisches Modell eingefüllt werden. Wie im Fall der ‚geschlossenen‘ Parodie oder Travestie setzt auch bei der Extravaganza die komische Wirkung der Verfremdung eine bestimmte Rezeptionshaltung auf Seiten des Publikums voraus. *Teil dieser Rezeptionshaltung ist eine wie auch immer erworbene Kenntnis dessen, was verfremdet wird.*

An dieser Stelle gilt es einen Seitenblick auf die Forschungen von Johann Hüttner zur Parodie im Wiener Vorstadttheater zu werfen, die er bereits in den 1970er Jahren angestellt hat. Seine Überlegungen zum Zusammenhang von Parodie und Vorlage sind für ihn – wie Hüttner selbst schreibt – ein Umweg, um zu Aussagen über die Publikumsstruktur der Wiener Theater zu gelangen: wenn man davon ausgehen könnte, dass das Interesse an einer Parodie die Kenntnis des parodierten Textes bzw. seiner Aufführung voraussetzt, dann würde dies bedeuten, dass es eine Mobilität des Publikums zwischen den verschiedenen Theatern, insbesondere zwischen den Vorstadt- und den Hoftheatern gegeben haben müsste. Hüttner trifft für die von ihm untersuchten Wiener Stücke eine überzeugende Annahme: eine Kenntnis der Vorlagen – sei es durch Theaterbesuch oder Lektüre – war nicht zwingend notwendig, da die Funktion des in den Vorstadttheatern angesiedelten Genres Parodie, das in der Regel auf „hochkulturelle“ Erscheinungen bezogen war, in einer „Transponierung in eine dem Vorstadttheater adäquate Ausdrucksform“¹⁴ lag; „die Parodien – sprich: Trivialisierungen – waren für das Galeriepublikum der Vorstädte, was die Originale für die gebildeten Zuschauer bedeuteten“.¹⁵ Das, was im direkten Vergleich der Texte als Parodie erscheint, hat so gesehen hier keine andere Funktion (und Wirkung)

14 Johann Hüttner: Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy. In: Maske und Kothurn 18 (1972), S. 99–139, hier S. 113.

15 Ebenda, S. 114.



als etwa eine verwienende Bearbeitung oder ein Seitenstück, Formen, die unabhängig vom Ausgangstext bestehen können.¹⁶

Ganz anders verhält es sich mit den Extravaganzas, die sich bis zu einem gewissen Grad als intellektuelles Spiel auffassen lassen. Sie besitzen kein dramatisches Eigenleben, sondern reihen persiflierende Bezugnahmen auf das, was da und dort zu sehen ist, aneinander. Zwar ist es auch für die komische Wirkung dieser Bezugnahmen keine unumgehbare Bedingung, dass man mit den betreffenden Stücken oder Entertainments aufgrund eigener Lektüre oder des Besuchs einer Vorstellung vertraut ist. Notwendig ist allerdings die Verfügung über bestimmte Teilbereiche eines *kulturellen Wissens*, das einerseits aus der nationalen bzw. lokalen Tradition gespeist wird, andererseits durch die je aktuellen Medien täglich neue Impulse erhält. (Auch Hüttner zieht übrigens in Erwägung, dass das Publikum Vorkenntnisse zu parodierten Stücken in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen erworben haben kann, geht dem aber nicht weiter nach.¹⁷) Die Kategorie des kulturellen Wissens¹⁸ steht im Zentrum meiner Argumentation zur komischen Wirkung der Extravaganza: grundsätzliche Techniken der Komik wie *Verzerrung*, *Übertreibung* oder *Störung* werden auf Ausschnitte dieses Wissens appliziert, wobei die komische Wirkung entscheidend davon abhängt, dass der *Kontrast der Kontexte* erkannt wird. Besonders deutlich wird dies auf der musikalischen Ebene. Wie für eine ganze Reihe von Genres des musikalischen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert – zu nennen wären das Quodlibet, die ballad opera, die burletta und die comédie-vaudeville – wird auch für die Extravaganza keine neue Musik komponiert, sondern bereits vorhandene Musik aus aktuellen Opern oder aus dem Bereich der Volks- bzw. Unterhaltungsmusik übernommen und mit neuen Texten unterlegt.¹⁹ Aus der Übernahme von

16 Eine ausführliche Diskussion zu Begriff und Theorie der Parodie findet sich bei Nikola Roßbach: *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914*. Bielefeld: Aisthesis 2006. – Für die vorliegende Annäherung an die Extravaganza ist die breite terminologische und theoretische Debatte vor allem zur literarischen Parodie, an der auch Roßbach sich abarbeitet, ohne grundsätzliche Relevanz. Die Kategorien der Referenzialität verschiedener Zeichensysteme, einer spezifischen Kompetenz des Rezipienten und des Einsatzes von Komik, die sich als zentrale Aspekte parodistischer Verfahren und ihrer Wirksamkeit bestimmen (vgl. dazu bei Roßbach das Kap. „Terminologien, Theorien, Modelle“) und zugleich für die Extravaganza geltend machen lassen, sind im Hinblick auf Kunstproduktion und -rezeption von durchaus allgemeinem Charakter.

17 Vgl. Hüttner, *Parodie*, S. 110.

18 Als einschlägig zu Theorien des kulturellen Wissens sei hier genannt: *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Herausgegeben von Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2006. (= *Studies in English Literary and Cultural History*. 22.) – Planchés Extravaganzas ließen sich gewissermaßen als Paradebeispiel für die Bezogenheit von „Texten“ (in diesem Fall Theatertexten) auf das kulturelle Wissen ihres Entstehungskontexts (vgl. Gymnich/Neumann/Nünning, S. 15) auffassen.

19 In England und Frankreich hatte diese Praxis theaterrechtliche Ursachen und stand mit der Konkurrenz zwischen den ‚ersten‘ und den ‚zweiten‘ Häusern in Zusammenhang. Grundlegend hierzu sind: Jane Moody: *Illegitimate Theatre in London. 1770–1840*. Cambridge:

Melodien oder ganzen Nummern aus anderen Kontexten und der Kombination dieser bekannten Musiken mit einem neuen Text ergeben sich verfremdende Effekte unterschiedlicher Kategorie: so wird das Pathos von Vincenzo Bellinis *Norma*-Musik zugleich zitiert und gebrochen, wenn Harlequin in *The New Planet* den Druiden-Chor und Normas Solo aus der Schlusszene dieser tragischen Oper vor Neptun aufführen lässt und Norma sich dabei als launische Primadonna geriert; ein komischer Kontrast zwischen Text und Musik (bzw. der mit dieser Musik traditionell verbundenen Emotion) entsteht beispielsweise, wenn in *Success* Thomas Arnes Musik zu der Hymne *Rule Britannia* nicht die weltweite Mission und unbeugbare Kraft Britanniens, sondern die Herrschaft Fashions, also der Mode, bekräftigt, der sich Jung und Alt als Sklaven beugen; eine komische Durchkreuzung von Bedeutungen ergibt sich, wenn die irrsinnige Ophelia, eine der Töchter der verzweifelten Drama, zu Beginn von *The Drama at Home* die über Jahrzehnte in England äußerst populäre Ballade *The Beggar Girl* aus der Pantomime *Love & Magic; or, Harlequin's Holiday* (H. Piercy, Drury Lane 1802) mit einem Text anstimmt, der beschreibt, wie sie und ihre Geschwister hungrig und barfuß durch Berge und Moore ziehen.

An ebendiesem Stück, *The Drama At Home; or, An Evening with Puff*, soll nun das für Planchés Extravaganzas charakteristische Geflecht von komischen Bezugnahmen etwas genauer erklärt werden. Daran schließen sich einige Thesen zu den Medien des kulturellen Wissens an; unmittelbar evident wird dabei, dass Planchés Stücke einerseits auf das zeitgenössische kulturelle Wissen Bezug nehmen, dass sie andererseits aber selbst an der Erzeugung bzw. Organisation von kulturellem Wissen teilhaben. Den theaterhistorischen Ausgangspunkt von *The Drama at Home* von 1844 bildet eine für die Entwicklung des Londoner Theaters äußerst wichtige gesetzliche Neuerung: 1843 wurde der Theatre Regulation Act erlassen, der eine bis dahin geltende gravierende Einschränkung für das Theaterspiel aufhob. Bislang war es lediglich Covent Garden und Drury Lane sowie im Rahmen von Sommerspielzeiten dem Haymarket Theatre, also den so genannten Patent Theatres, gestattet gewesen, das Regular Drama ohne Musikbegleitung zu spielen. Sämtliche anderen Bühnen, die so genannten Minor Theatres, waren auf musikalisches und Bewegungstheater verpflichtet, eine aus dem 18. Jahrhundert stammende Vorgabe, die auf dem Bestreben der Patent Theatres beruhte, Konkurrenz auszuschalten oder zumindest zu kanalisieren. Mit dem Theatre Regulation Act entfiel die Trennung von Patent und Minor Theatres und mit ihr die entsprechende Reglementierung des Repertoires.²⁰

Cambridge University Press 2000; Nicole Wild: Dictionnaire des Théâtres Parisiens au XIX^e Siècle. Les Théâtres et la Musique. Paris: Amateurs de Livres 1989.

20 Die hier nur angedeuteten Sachverhalte finden sich in ausgezeichneter Weise erläutert bei Moody, *Illegitimate Theatre*. – In vielen Aufsätzen der vergangenen Jahre habe ich mich auf Jane Moodys genaue und originelle Arbeiten über das Londoner Theater bezogen. Diesmal kann ich das nicht kommentarlos tun. Jane Moody ist im Oktober 2011 im Alter von nur 44 Jahren gestorben. Ich möchte ihr an dieser Stelle meine besondere Wertschätzung aussprechen.



Die Handlung von *The Drama at Home* setzt noch vor dieser Neuregelung ein, und zwar in einer für Drama äußerst prekären Situation: Drama hat kein Heim mehr, weil auch Covent Garden und Drury Lane sich längst anderen, gewinnträchtigeren Genres zugewandt haben. Beim Gedanken an die hoffnungslose Lage all ihrer Kinder wünscht sich Drama nur noch eines: sie möchte sterben. Ihre Verzweiflung ruft Puff herbei, der sich als Ratgeber anbietet. Für Covent Garden schlägt er ein Kaltwasserduschprojekt vor, das die Idee der Wasser-Melodramen des Sadler's Wells Theatre weiterführen würde, alternativ ein Projekt auf der Grundlage des animalischen Magnetismus oder Mesmerismus, in dem Lady Macbeth und Julia mitwirken könnten. Um Drama begreiflich zu machen, dass ihre traditionellen Vorstellungen endgültig passé sind, führt Puff ihr die aktuellen Publikumsattraktionen von Covent Garden und Drury Lane vor. In Drury Lane zeigt sich ihr zunächst ein Tableau aus *Richard III.* – allerdings nicht aus Shakespeares Original, sondern aus der Bearbeitung von Colley Cibber, wogegen die Statue Shakespeares sich heftig, aber vergeblich verwehrt. Es folgt das Duett Arnold/Matilde aus dem II. Akt von Rossinis *Guillaume Tell*, jener Oper, in der der französische Tenor Gilbert Duprez das Londoner Publikum und die Presse seinerzeit in einen Begeisterungstaumel versetzte. In das Zentrum der Londoner Ballettomania schließlich führt ein Ausschnitt aus Jean Corallis romantisch-fantastischem Haremsballett *La Péri*; Alfred Bunn, Direktor an Drury Lane, beförderte insbesondere das Ballett und brachte 1843 *La Péri* mit der vom Publikum vergötterten Carlotta Grisi und Lucien Petipa in den Hauptpartien heraus. Zur Sensation geriet jene Szene im „Pas de songe“, in der die Grisi sich aus einer Wolke in drei Metern Höhe in die Arme ihres Partners fallen ließ – und genau diesen Sprung als aus dem Zusammenhang gelöste Spektakelnummer zeigt Puff Drama. Ebenso hoffnungslos wie an Drury Lane erweist sich die Situation an Covent Garden: hier gibt der französische Kapellmeister Louis Antoine Jullien „Promenade Concerts“ mit Aufsehen erregendem szenischen Beiwerk, aktuell unter größtem Zulauf das Programm *The Destruction of Pompeii* mit spektakulären Bild- und Pyrotechnikeffekten. Da offensichtlich ist, dass es für Drama in ihren angestammten Häusern keinen Platz mehr gibt, schlägt Puff ihr vor auszuwandern. Für den Transport könne man Ariel engagieren, der nicht mehr in Prosperos Diensten steht, sondern in der Adelaide Gallery Vorträge über „Ariel Navigation“ hält²¹ und seine alten Streiche an der Polytechnic Institution vorführt. Wie sich herausstellt, haben auch Dramas andere Kinder ein neues Auskommen gefunden: Othello hausiert mit Schuhschwärze, Macbeth hat einen Zigarrenladen eröffnet, und Shylock betreibt einen Altkleiderladen in der Nähe des Tower. Schon ist Drama entschlossen, England zu verlassen, als Portia und Nerissa mit der Nachricht von der Theaterfreiheit erscheinen: Drama ist gerettet, da sie jetzt auch in die Minor Theatres in Islington, Lambeth oder Whitechapel einziehen kann und das Haymarket Theatre Drama nun nicht mehr nur im Sommer, sondern das ganze

21 Vgl. zum Umfeld: Iwan Rhys Morus: *The Electric Ariel. Telegraphy and Commercial Culture in Early Victorian England*. In: *Victorian Studies* 39 (1996), S. 339–378.

Jahr hindurch beherbergen darf. Zu Dramas großer Freude trifft sie hier auf Figuren aus *The Merry Wives of Windsor* und *The Taming of the Shrew*. Da Drama für sich wieder eine Heimat gefunden hat, gestattet sie großzügig, dass ihr die Freunde von den Minor Theatres unter musikalischer Begleitung ihre Aufwartung machen. Es kommen Repräsentanten von *A Christmas Carol; or, Past, Present, and Future* (Edward Stirling nach Charles Dickens) aus dem Adelphi Theatre, von *The Road of Life, or the Cabman's Career* (Edward L. Blanchard) aus dem Olympic Theatre, von *Susan Hopley* (George Dibdin Pitt) aus dem Royal Victoria Theatre, von *The Last Shilling* (John Faucit Saville) aus dem Surrey Theatre und von *The Magic Mirror* (Gilbert Abbott à Beckett) aus dem Princess's Theatre. Und da, wie Drama weiß, die Stadt kaum Zeit hat, an sie – Drama – zu denken, weil das Hauptinteresse den vielen Exhibitions gilt, die veranstaltet werden, dürfen auch diese in einem großen Finale aufmarschieren. Als besonders gefragte Attraktionen erscheinen die Ojibbeway Indians, die u. a. in der Egyptian Hall zu sehen waren,²² der als „General Tom Thumb“ beworbene Kleinwüchsige Charles Sherwood Stratton, der mit dem Zirkusunternehmer Phineas Taylor Barnum reiste, eine Wiedergabe der Centrifugal Railway, einer frühen Form der Achterbahn, Madame Toussaut mit einigen ihrer Figuren, die „Industrious Fleas“ aus einem Flohzirkus, Repräsentanten der Tauchexperimente der Polytechnic Institution,²³ wo man seinerzeit erstmals gegen Eintritt in einer Taucherglocke unter Wasser gelangen konnte, und schließlich Figuren aus der Chinese Collection, die seit 1842 in einem Gebäude an der Hyde Park Corner gezeigt wurde. Als Erkenntnis aus Dramas Odyssee bleibt: geschickte Reklame ist das Wichtigste.

Es ist offensichtlich, dass die textlichen, szenischen und musikalischen Pointen dieses Stücks ihre komische Wirkung – durch Kontrasteffekte, Kombination bzw. Gegenüberstellung von Stilebenen, auch Herauf- oder Herabsetzung²⁴ – auf der Grundlage von Kenntnissen über das Gezeigte entfalten; ganz detailliert ließe sich diese These übrigens anhand der Folge der musikalischen Nummern belegen, die mit den einzelnen Auftritten kombiniert werden. Insbesondere im Fall der Bezugnahmen auf Phänomene der Hochkultur wie Literaturdramatik oder Oper stellt sich nun die Frage, auf welchen medialen Wegen Planchés Publikum diese Kenntnisse erlangt hat. Wesentlichen Anteil an der Formung des Wissens über aktuelle Erscheinungen hatte zweifellos das Medium Plakat, das im 19. Jahrhundert in London nicht nur zu einer erstaunlichen Größe anwuchs – auch Planché kommentiert dies, indem er in seinen Stücken Außenansichten von Theatern zeigt, die von dem jeweiligen

22 Eine aufschlussreiche zeitgenössische Quelle hierzu liegt vor mit: *A Short History and Description of the Ojibbeway Indians Now on a Visit to England*. London: Vizetelly Brothers and Co. 1844. Vgl. auch Paul Reddin: *Wild West Shows*. Urbana: University of Illinois Press 1999.

23 Vgl. Brenda Weeden: *The Education of the Eye. The History of the Royal Polytechnic Institution 1838–1881*. London: Granta Editions 2008.

24 Vgl. den Beitrag von Beatrix Müller-Kampel in diesem Heft, S. 5–39.



Anschlagzettel völlig verdeckt werden –, sondern das zudem eine besondere Fülle an Informationen bot. Großdimensionierte Theaterzettel verzeichneten nicht nur die Stücke, die an einem Abend gegeben wurden, und die darin auftretenden Darsteller, sondern erläuterten die Bildfolge der Stücke, bühnentechnische Besonderheiten, Tanz- und Gesangspassagen so genau, dass sich aus der bloßen Lektüre eines solchen Zettels bzw. Plakats ein recht guter Eindruck vom szenischen Ereignis gewinnen ließ. Diese Plakatkultur war natürlich nicht auf das Theater beschränkt: alles, was es in London zu sehen und zu hören gab – von der technischen Innovation bis zum Virtuosenkonzert –, wurde dem Publikum bis in Einzelheiten auf Plakaten zur Kenntnis gebracht. Wenn Planché entsprechende Schauereignisse in seinen Stücken komisch gebrochen vorführte, konnte er also gewiss sein, dass diese Brechung verstanden wurde. Gleiches gilt im Fall der in den Extravaganzas verwendeten Musik. Opernmelodien etwa wurden in London auf vielerlei Weise popularisiert, so durch Notenausgaben für den Hausgebrauch, Darbietungen an leicht zugänglichen Orten wie in Saloons, Music Halls oder den Vauxhall Gardens, durch Straßenmusiker oder durch Adaptionen für Tanzkapellen. In *Success* widmet Planché dieser Popularität eine eigene Nummer: Success gerät in Verzweiflung, als Zamiel mit der Coda des Jägerchors aus dem *Freischütz* auftritt, einer Melodie, von der alle Klaviere Londons widerhallen, die jedes Kindermädchen, jede Wäscherin und jeder Kellnerjunge singt und pfeift und derer Success gänzlich überdrüssig ist.²⁵

Massive Werbung und die durchschlagende Wirkung zahlreicher Modeerscheinungen sind Modi der Wissensvermittlung, auf die die Komik der Extravaganza setzt; als Charakteristika einer spezifischen kulturellen Konstellation werden sie bei Planché aber zugleich selbst zum Gegenstand der Satire. Dies berührt einen weiteren Aspekt der Komik der Extravaganza. Was die Extravaganza als theatrales Genre besonders interessant für die Forschung zu Komik und zu Lachen macht, ist neben der persiflierenden Verarbeitung von Details aus der Welt des Theaters und der Schaukünste die Tatsache, dass hier soziale und kulturelle Praktiken von unmittelbarer Aktualität einer Komisierung unterzogen werden. Planché beobachtet Verhaltensweisen seiner Zeitgenossen und reflektiert sie in einer Weise, die sie dem (selbst-)kritischen Lachen aussetzt. Unter Vernachlässigung historischer Differenzierungen ließe sich

25 Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz*, uraufgeführt in Berlin 1821, gelangte ab 1824 in London zu einer immensen Popularität. Nahezu sämtliche Londoner Bühnen brachten eigene Fassungen des Stücks, teils in adaptierter Opernform, teils als Melodramen heraus. Im Februar 1824 gab es am Royal Coburg Theatre das Melodram *The Fatal Marksman; or, The Demon of the Black Forest* (anonym), es folgten u.a. im Juli *Der Freischütz; or, The Seventh Bullet* am English Opera House (vgl. die Zitate am Beginn dieses Beitrags), im August *Der Freischütz* im Royal Amphitheatre (Bearb. J. H. Amherst), im September *Der Freischütz; or, The Demon of the Wolf's Glen, and The Seven Charmed Bullets* im Surrey Theatre (Melodram; Bearb. Edward Fitzball), im Oktober *Der Freischütz; or, The Black Huntsman of Bohemia* an Covent Garden (Bearb. Barham Livius und James Robinson Planché) und im November *Der Freischütz* an Drury Lane (Bearb. Henry Bishop und George Soane). Es handelt sich hier um Theater, die sehr unterschiedliche Schichten der Londoner Bevölkerung ansprachen.

ein Bogen in die Jetztzeit schlagen: die Extravaganza ist in vielem dem gegenwärtigen Kabarett vergleichbar, soweit dieses nicht ein ausschließlich politisches, sondern eher ein auf Themen der Alltagskultur oder der Medienpraxis bezogenes Kabarett ist. Die Komik der Extravaganza ist eine Komik, die uns etwas über eine bestimmte kulturelle Konstellation verrät. Sie unterscheidet sich damit grundsätzlich von komischen Darstellungsweisen, die kanonisiert, weil gleichsam „zeitlos“ sind – obwohl auch diese, um eine komische Wirkung zu entfalten, eines spezifischen kulturellen Raumes des Verstehens bedürfen: erwähnt seien zwei so unterschiedliche Phänomene wie Molières *Monsieur Jourdain* und das Filmpaar Hans Moser/Theo Lingen.

Abstrahiert man also von den Einzelereignissen, die Planché komisch verzeichnet, dann erweist sich die Komisierung des offenbar für einen breiten Ausschnitt der Londoner Bevölkerung charakteristischen Hangs zu „rages“ – einer Sucht nach Neuem, einer kritiklosen Begeisterung für Moden, einer Neigung zu Sensationellem – als zentraler Impuls für Planchés Darstellungsweise. Als Merkzeichen einer Kultur der „Moderne“ hatte Planché diesen Hang bereits in seiner ersten Extravaganza ausgestellt: im Reich von Kaiser Whim herrscht Fashion als Statthalter, während Common Sense vertrieben wurde und Success macht, was sie will. Planché bezieht in seinen Stücken eindeutig Position zu den Neigungen seiner Zeitgenossen; wenn er etwa in *The New Planet* die Begeisterung für Phänomene des Übersinnlichen, in *Mr. Buckstone's Ascent* die Dansomanie oder in *The Camp at the Olympic* die Fixierung auf Monstrositäten oder Exotismen in satirischer Weise behandelt, dann tut er dies von einer kulturkonservativen Warte aus – mehr oder weniger explizit flicht er in seine Satire ein Gegenbild ein, in dem Shakespeare als Repräsentant einer nationalen Kultur prominent figuriert. Indem Planché die „Manien“ seiner Zeitgenossen dem Lachen aussetzt, praktiziert er nicht zuletzt, was wir heute Medienkritik nennen würden.