

NESTROYANA

23. Jahrgang 2003 – Heft 1/2

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

Herausgeber:
Verein „Internationale Nestroy-Gesellschaft“: Volkstheater, Neustiftgasse 1, A-1070 Wien.
Geschäftsführer: Dipl.-Ing. Karl Zimmer, Gentzgasse 10/3/2, A-1180 Wien,
E-Mail: nestroy.gesellschaft@vienna.at

Mitglieder des Vorstandes:
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates
(Vizepräsidenten); Karl Zimmer (Geschäftsführer); Alfred Schleppnik, Brigitte Wagner
(Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); Paul Angerer,
Wolfgang Greisenegger, Peter Gruber, Maria Landau, Ernst Wolfram Marboe,
Robert Meyer, Walter Obermaier, Oskar Pausch, Karl Schuster, Ulrike Tanzer,
Thomas Trabitsch, Dagmar Zumbusch-Beisteiner.

Schriftleitung:
Univ.-Prof. Dr. W. Edgar Yates, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL
Dr. Ulrike Tanzer, Univ. Salzburg, Inst. f. Germanistik, Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg
E-Mail: w.e.yates@btinternet.com; ulrike.tanzer@sbg.ac.at

Erklärung über die grundlegende Richtung des periodischen Mediums:
Die Zeitschrift veröffentlicht wissenschaftliche Arbeiten über das Altwiener Volkstheater
und im besonderen über das Werk und die Person Johann Nestroys und berichtet über die
Tätigkeit der Internationalen Nestroy-Gesellschaft.

Abonnements laufen ganzjährig und müssen eingeschrieben einen Monat vor Ablauf
abbestellt werden, sonst erfolgen nach Usancen im Zeitungswesen Weiterlieferung und
-verrechnung.

Siglen

- CG *Johann Nestroy's Gesammelte Werke*, hg. von Vincenz Chiavacci und
Ludwig Ganghofer, 12 Bde., Stuttgart 1890–1891.
- SW Johann Nestroy, *Sämtliche Werke*, hg. von Fritz Brukner und Otto
Rommel, 15 Bde., Wien 1924–1930.
- GW Johann Nestroy, *Gesammelte Werke*, hg. von Otto Rommel, 6 Bde., Wien
1948–1949.
- Stücke 1* Einzelbände der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe, hg. von Jürgen
Briefe Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates,
Wien/München 1977ff. (HKA)

23. Jahrgang 2003 – Heft 1/2

Die Drucklegung erfolgte mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums für
Bildung, Wissenschaft und Kultur sowie des Magistrats der Stadt Wien, MA 7, Kultur,
Gruppe Wissenschaft

Rechte der Beiträge bei den Autoren

ISSN 1027-3921

Erschienen 2003 bei Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H.
1010 Wien, Schwarzenbergstraße 5, Fax: 0043/1/51405/249, E-Mail: Lehner@oebv.co.at

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Austria

INHALT

- Walter Pape
„Überall mehr Zufall als Schicksal zu finden“:
Tragödie und Possenstruktur am Beispiel von
Schiller und Nestroy 5
- Martina Wagner-Egelhaaf
Vom Nachäffen. Menschen und Affen
in der Literatur 19
- Peter Branscombe
Erstausgabe der Musik zu
Lumpacivagabundus? 35
- Friedrich Walla
Zu Nestroys Quodlibet-Vorspielen 42
- Michaela Giesing
Ein Stündchen in der Schule der schlimmen Buben.
Eine Hamburger Vorlage zu Nestroys
Schulburleske 43
- W. Friedrich
Ein Stündchen in der Schule 53
- Young-Kyun Ra
Die Nestroy-Rezeption in der
Literaturgeschichte 69
- Buchbesprechungen 85
- Jürgen Hein
Internationale Nestroy-Gespräche 2002 in
Schwechat bei Wien 89
- Lore Toman
„Jedem sei’ Freud“ 92
- Nestroy-Stücke in Wiener Theatern
Oktober 2002–März 2003 94
- Julia Danielczyk
In memoriam Jane Tilden 95
- Programm
29. *Internationale Nestroy-Gespräche 2003* 96

Ouverture
Tänze, Chöre und Gesänge
aus der
Zauberposse

LUMPACI VAGABUNDUS



Musik von Adolf Müller
Für das **PIANOFORTE** eingerichtet
von
C. BRAUN

Schwäb. Hall,
Fr. Fr. Haspel'sche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung.

Ouverture / Tänze, Chöre und Gesänge / aus der / Zauberposse / LUMPACI VAGABUNDUS /
Musik von Adolf Müller / Für das PIANOFORTE eingerichtet / von / C. BRAUN / Verlag von
J. Reitmayr in Regensburg (vgl. S. 35–42).

Walter Pape

„Überall mehr Zufall als Schicksal zu finden“: Tragödie und Possenstruktur am Beispiel von Schiller und Nestroy

Ah, ich sag's, der Zufall muß ein b'soffener Kutscher
sein, wie der die Leut' z'sammführt, 's is stark!
Nestroy, *Das Mäd'l aus der Vorstadt*, II, 15

1. Ernst ist der Anblick der Notwendigkeit

„[...] das tyrannisch ernste Schicksal kommt mir in der populären Harlekins-Maske des Zufalls entgegen und reicht mir eine Art Versöhnungshand. Wir wollen seh'n, ob's keine Fopperey is.“¹ Schlichts Worte kurz vor dem wohl glücklich zu nennenden Ende in Nestroys *Mein Freund* scheinen das Verhältnis von Komödienpoetik zur Tragödienpoetik anschaulich auf den Punkt zu bringen. Hugo Aust hat die „Possendramaturgie des Paares“ in diesem Stück und im Kontext des Nestroyschen Œuvres untersucht und dabei komödienimmanent auch dem Verhältnis von Zufall und Schicksal einige Aufmerksamkeit gewidmet.² Ich will demgegenüber die Worte Schlichts als poetologischen Kommentar zu einem *possenübergreifenden* dramaturgischen Problem lesen und in den Kontext der aktuellen Diskussion um eine Theorie der Komödie stellen. Dazu werde ich zunächst diese Worte analysieren, dann vier Geschichten erzählen und schließlich die Geschichten „auf ihre Funktion als Ermöglichungsstruktur“ (Rainer Warning) für Komödie oder Tragödie befragen.³

Was Schlicht konstatiert, ist zunächst die Identität von Schicksal und Zufall,⁴ die sich lediglich durch eine „Maske“ unterscheiden. In der Komödie ist das ernste

1 *Mein Freund*, III, 9 (*Stücke* 30, 100/26–29). Vgl. auch im 1848/49 entstandenen, zu Nestroys Lebzeiten aber nicht aufgeführten Stück *Der alte Mann mit der jungen Frau*: „Das absolute Schicksal, welches manchmal, um sich populär zu machen, im launigen Gewand des Zufalls Gutes wirckt [...]“ (IV, 21: *Stücke* 27/I, 76/5–7).

2 Hugo Aust, ‚Possendramaturgie des Paares: Zu Nestroys *Mein Freund*‘, *Nestroyana* 8 (1988), S. 29–38.

3 Rainer Warning, ‚Theorie der Komödie. Eine Skizze‘, in: Ralf Simon (Hrsg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie* (Aisthesis Studienbuch, 2), Bielefeld 2001, S. 30–46 (hier S. 43). – Es geht mir um Vorläufer der Possendramaturgie, aber nicht im Hinblick auf die unmittelbaren Possen-Vorläufer, sondern hinsichtlich der dramaturgischen Muster. Zur Nestroyschen Posse im Kontext der Zeit siehe Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein, *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, hg. von Jürgen Hein, München 1989, S. 146–149. Zu (anders als hier) vor allem sozialgeschichtlich orientierten Hinweisen auf die „anderswertige Dramaturgie des ‚Unbedeutenden‘“ und seine Orientierung an „Vorbildern des Bürgerlichen Trauerspiels, des Sittenstücks, des Genrebilds“ siehe Jürgen Hein, ‚Possen- und Volksstück-Dramaturgie im Vormärz-Volkstheater: Zu Johann Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* und *Der Unbedeutende*‘, *Der Deutschunterricht* 31 (1979), H. 2, S. 122–137, hier S. 134.

4 Wenn Yates unter Berufung auf Schlichts Worte meint, daß im Gegensatz zum Trauerspiel „in

Schicksal nicht mehr es selbst, sondern spielt eine „Rolle“, *erscheint* als Zufall. Und in diesem Maskenspiel gibt das Schicksal sein Feindseligkeit auf; offensichtlich besteht ein Konflikt zwischen der tyrannischen *Herrschaft* des Schicksals und dem nach *Selbstbestimmung* strebenden Individuum. Das wäre ein ferner Abglanz der Schillerschen tragischen Opposition von Freiheit und Notwendigkeit.

Ernst ist der Anblick der Notwendigkeit.
 Nicht ohne Schauer greift des Menschen Hand
 In des Geschicks geheimnisvolle Urne.
 In meiner Brust war meine Tat noch mein:
 Einmal entlassen aus dem sichern Winkel
 Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden,
 Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
 Gehört sie jenen tückschen Mächten an,
 Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.⁵

Vertraulich, das heißt: Der auf keine Transzendenz bezogenen Erfahrungsrealität angepaßt werden können diese tückischen Mächte nur, wenn sie zwar als unberechenbar, aber als absichtslos und nicht feindlich, also als Zufall erscheinen: „Wir wollen seh'n, ob's keine Fopperey is“, fragt sich Schlicht, und er will damit buchstäblich die Erfahrungsprobe machen, er will prüfen, ob die Geschehensstruktur sich nicht doch „jenen tückschen Mächten“ verdankt.

Allerdings hat man auch für das Drama generell schon früh (1847) den Zufall als Ausdruck, Erscheinung, Gewand oder Hülle der Notwendigkeit gesehen.⁶ Die Verkleidung des Schicksals weist zudem darauf hin, daß dramatische Ereignisse von den Akteuren unterschiedlich wahrgenommen werden. Diese unterschiedliche Wahrnehmungsweise wie die Dramenhandlung überhaupt sind im modernen Drama in der Regel durch den ‚Charakter‘ der Figur bedingt.⁷ So kann der Zuschauer aus den unterschiedlichen Figuren-Perspektiven auf die Handlungsstruktur, aus der Handlungsverknüpfung selbst *und* aus dem (glücklichen) Ende die dem Stück zugrundeliegende Vorstellung vom menschlichen Geschick und dessen Menschenbild erkennen. Denn letztlich liegt der Tragödie wie der Komödie und der Posse das

der Komödie hingegen gerade das Schicksal gar keine Rolle spielt“, so verkürzt er die Komplexität dieser Metapher: W. Edgar Yates, „Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht!“ Nestroy und das Happy-End, in: Jean-Marie Valentin (Hg.): *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang. 1830–1880* (Contacts, Série I: Theatrica, 5), Bern 1988, S. 71–86, Zitat S. 72.

- 5 Friedrich Schiller, *Werke*. Nationalausgabe, Weimar 1949– [künftig zitiert: NA, Band, Seite, Zeile (Akt, Szene)], Bd. 8, S. 184: *Wallensteins Tod*, I, 4, Z. 183–191.
- 6 Vgl. den Aufsatz des einflußreichen Kritikers und Dramentheoretikers Heinrich Theodor Röttscher, „Der Zufall und die Nothwendigkeit im Drama“, *Jahrbücher für die dramatische Kunst und Literatur* 1 (1847), S. 123–134, passim; Röttscher bleibt auch in der Kleidermetaphorik, wenn er vom ‚nackten‘ Zufall im wirklichen Leben spricht (S. 126). – Hinweis auf Röttscher bei Ulrich Profitlich, „Der Zufall als Problem der Dramaturgie“, in: *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Enrich*, hg. von Helmut Arntzen, Bernd Balzer, Karl Pestalozzi und Rainer Wagner, Berlin, New York 1975, S. 160–177, hier S. 167.
- 7 Vgl. zu diesem Komplex Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 5., durchgesehene u. ergänzte Aufl. (Uni-Taschenbücher, 580), München 1988, S. 220.

zentrale ethische Problem der „Zurechenbarkeit von Handlungen und in Folge davon von Belohnung und Bestrafung“ zugrunde. Das theologische oder philosophische Problem des unentrinnbaren Fatums, der Vorsehung oder des Zufalls⁸ wird seit alters her auch als eine Art Wahrnehmungs- oder Erkenntnisproblem aufgefaßt.⁹ Also: im Drama erscheint oft als Zufall, was ‚eigentlich‘ Notwendigkeit ist.

Schlichts Versuch der *Geschehensdeutung* („das tyrannisch ernste Schicksal kommt mir in der populären Harlekins-Maske des Zufalls entgegen“) exemplifiziert direkt die von August Wilhelm Schlegel beschriebene dramaturgische Verbundenheit und ideelle Disjunktion von Komödie und Tragödie. Für Schlegel hat die neuere griechische Komödie und damit der Prototyp auch des neuzeitlichen europäischen Lustspiels (im Gegensatz zur aristophanischen Komödie) „mit der Tragödie eine förmliche Verwicklung und Auflösung gemein. Sie verknüpft, wie diese, die Vorfälle als Ursachen und Wirkungen; nur daß sie das Gesetz dieser Verknüpfung so auffaßt, wie es sich in der Erfahrung vorfindet, ohne es, wie jene, auf eine Idee zu beziehen.“¹⁰ Es wird zu zeigen sein, ob solche strikte Trennung von Erfahrung und Idee,¹¹ von Zufall und Notwendigkeit hinsichtlich Komödie und Tragödie für unsere beiden Autoren tragfähig ist.

Ästhetisch heikel bleibt im Schlichtschen Schicksals-Bild allerdings die Masken-Metapher: Wenn das Gesetz der Geschehens-Verknüpfung nur dann zur Versöhnung führt, wenn eine herrschende Idee („das *tyrannische* ernste Schicksal“) im Maskenspiel komisch verdeckt wird („Harlekins-Maske“), dann wäre die Versöhnung nur Täuschung. Darüber hinaus wäre, falls die Komödienstruktur stets sekundär und abgeleitet ist, wie es jüngst Ralf Simon formuliert hat, Komödie nicht nur „Beobachtung von Tragödie“,¹² sondern deren Maskierung, Verbergung, Verhüllung. Wir müssen uns fragen, was eine solche Vorstellung von der Ursprünglichkeit und Vorgängigkeit (in systematischer wie in historischer Perspektive) der Tragödie für das Verhältnis von Komödie und Tragödie bedeutet.

Schiller hatte in seinen oft zitierten, aber selten ernst genommenen Ausführungen das Verhältnis von Tragödie und Komödie nicht nur in sein geschichtsphilosophisch fundiertes Konzept von naiver und sentimentalischer Dichtung integriert, sondern

-
- 8 M. Kranz, ‚Schicksal‘, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, unter Mitwirkung von mehr als 1200 Fachgelehrten in Verbindung mit Günther Bien u. a. hg. von Joachim Ritter †, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, Darmstadt 1971– , Bd. 8, Sp. 1275–1289, hier Sp. 1276.
- 9 So heißt es im ersten Korintherbrief: „Denn unser Wissen ist Stückwerk, und unser Weissagen ist Stückwerk. [...] Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich’s stückweise; dann aber werde ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin“ (1. Kor 13, 12).
- 10 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, in: Schlegel, *Kritische Schriften*, hg. von Edgar Lohner, Bd. 5–6, Stuttgart 1967–1974, Bd. 5: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Erster Teil*, S. 130–178: Elfte Vorlesung („Griechische Komödie“), hier S. 159.
- 11 Daß Tragik auf „sittlichen Ideen“ beruhen muß, ist im 19. Jahrhundert Konsens, vgl. Profitlich (wie Anm. 6), S. 163.
- 12 Ralf Simon, ‚Theorie der Komödie‘, in: R. Simon (Hrsg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie* (wie Anm. 3), S. 47–66, hier S. 55.

vor allem als drittes Gattungskonstituens von Komödie und Tragödie neben Schicksal und Zufall die Leidenschaft eingeführt: Das Ziel der Komödie sei „einerley mit dem höchsten, wornach der Mensch zu ringen hat, frey von Leidenschaft zu seyn, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.“¹³ Überträgt man den Gedanken der Leidenschaftsfreiheit auch auf die Dramenfiguren, dann steht weniger das dramaturgische Problem der poetologischen Forderung nach „Zufallseliminierung“ in der Tragödie oder die Vorstellung von der Komödie „als Spielfeld des Zufalls“¹⁴ im Zentrum des Interesses, sondern die Frage, ob und welche Leidenschaft, welcher „frevelhafte Eigensinn“¹⁵ die Figuren in ihrer Wahrnehmung einschränkt bzw. wann diese Einschränkung in den beiden Gattungen überwunden wird. Bereits in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* heißt es: „Jede auf der Schaubühne vorgestellte Handlung, die Personen von Verstand und Geschmack angenehm unterhält, ohne sie in starke ernsthafte Leidenschaften zu setzen, und das Gemüth durch heftige Empfindungen hinzureissen, ist eine gute Comödie.“¹⁶ Solche – aufklärerische wie Schillersche – Wirkungsästhetik kann nur zum Tragen kommen, wenn die Affektmäßigung bereits bei den Figuren stattfindet, so daß in der Komödie die Leidenschaftsfreiheit der Zuschauer entweder durch die Affektmäßigung der Figuren oder durch die komische Distanz erreicht wird.

Mit der Frage nach dem Verhältnis von Zufall und Schicksal und der Rolle der Leidenschaft bei der Wahrnehmung und Deutung des Handlungsgeschehens durch die Akteure versuche ich einen neuen Ansatz der Komödientheorie, der vor allem Rainer Warnings strukturalistischen Ansatz, wonach in die Syntax einer „anderweitigen Handlung“ „komische Paradigmen“ „eingelassen“ sind,¹⁷ ergänzt. Im vorliegenden Zusammenhang wäre zu fragen, ob aufgrund der „strukturellen Interdependenz“ von Handlung und *Figur*¹⁸ bereits die Syntax der anderweitigen Handlung komödienermöglichend strukturiert sein kann. Wenn Warning glaubt, daß eine „Aufwertung der anderweitigen Handlung“ schließlich potentiell die komischen Handlungen ‚verunmöglicht‘,¹⁹ so liegt das an seiner Prämisse, daß „Tollheit, nicht Vernünftigkeit [...] der eigentliche Spielraum der Komödie“ sei und daß „die Komödie mit der notwendigen Neutralisierung des Moralischen“ rechne.²⁰ Das gilt jedoch nur für *einen* Typ von Komödie, der sich der Tradition und der Intention der moralischen Lizenz der *Commedia dell'arte* verdankt. Für die „Ermöglichungs-

13 Schiller, „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: NA, Bd. 20, S. 411–503, hier S. 446.

14 Ulrich Profitlich, ‚Der Zufall als Problem der Dramaturgie‘ (wie Anm. 6), S. 165.

15 Schiller, *Kabale und Liebe*, in: NA, Bd. 5 (Neuauflage), S. 182, Z. 29 (V, 7).

16 Artikel ‚Comödie‘ in: Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Leipzig 1771, Bd. 1, S. 213.

17 So zuletzt in Rainer Warning, ‚Theorie der Komödie. Eine Skizze‘ (wie Anm. 3), hier S. 43.

18 Manfred Pfister, *Das Drama* (wie Anm. 7), S. 220.

19 Rainer Warning, ‚Theorie der Komödie. Eine Skizze‘ (wie Anm. 3), S. 43.

20 Rainer Warning, ‚Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie‘, in: *Das Komische*, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Poetik und Hermeneutik, 7), München 1976, S. 279–333, hier S. 299 und 306.

struktur des komischen Gegensinns“²¹ gilt bei unserem Komödientyp eben nicht – wie zu zeigen ist –, daß die Gattung „nicht von der Vernunft, sondern vom Anderen der Vernunft, das frei und feiernd als komische Gegenwelt ausgespielt wird“, lebt.²² Nicht allein Komik schafft Distanz und führt zur Leidenschaftsfreiheit beim Zuschauer, sondern bereits der Blick der Hauptfiguren auf die Handlung kann, wie zu zeigen ist, „frey von Leidenschaft“, „klar“ und „ruhig“ sein und damit die bereits vorhandene komödienimmanente Distanz zum potentiell tragischen Geschehen auch auf den Zuschauer übertragen.

Das beste Beispiel für eine Nestroysche Komödie, in der die Personen ihrer sinnlichen Natur und Leidenschaft und damit allen möglichen „kognitiven Fehlleistungen“²³ ausgeliefert sind, wo aber (anders als in dem hier zur Diskussion stehenden Komödientyp) die Komik das Wesentliche zu ihrer Relativierung im Sinne eines von Rainer Warning (im Anschluß an Helmuth Plessner) zu Unrecht für *alle* Komödien geforderten „Willens zum Unernst“²⁴ beiträgt, ist die Posse *Liebesgeschichten und Heurathssachen*. Dort fällt bekanntlich Anton Buchner auf den Wort- und Geldtäuscher Nebel herein, der von dessen Braut Fanny unter falschen Voraussetzungen ein Liebesgeständnis erschleicht. Buchner, der alles mit angehört hat, „stürzt mit aufgelöstem Halstuch, gezausten Haaren und offener Weste, eine Pistole in der Hand“ (II, 16: *Stücke* 9, 58/17 f.) auf Nebel und will am liebsten die scheinbar Treulose, Nebel und sich selbst mit *einer* Pistole erschießen: „3 Ansprüche auf Tod und eine einzige Kugel!“ (II, 16: *Stücke* 19, 59/2 f.). In diesem Fall relativieren die Komik und der komische Fehlschuß die tödliche Leidenschaft.

Es gilt also im folgenden vor dem Hintergrund dieser Überlegungen das Verhältnis von Schicksal, Zufall und Leidenschaft an einigen Beispielen zu umreißen. Und dazu muß ich zunächst die angekündigten vier Geschichten erzählen, die allerdings alle *einem* stofflichen Typ Geschehen zugehören. Denn das historisch Exemplarische meiner klüglich gewählten Beispiele sei ausdrücklich betont, gibt es doch nur „historisch einander ablösende Poetiken einer Gattung“.²⁵

21 Warning, ‚Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie‘ (wie Anm. 20), S. 291.

22 Warning, ‚Theorie der Komödie. Eine Skizze‘ (wie Anm. 3), S. 46.

23 Das besonders in der Aufklärung prekäre Verhältnis von Vernunft und Leidenschaft und Lessings differenzierte Antwort darauf untersucht anhand der *Emilia Galotti* Monika Fick, ‚Verworrene Perzeptionen: Lessings *Emilia Galotti*‘, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 37 (1993), S. 139–163, Zitat S. 156.

24 Warning, ‚Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie‘ (wie Anm. 20), S. 316 unter Berufung auf Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen des menschlichen Verhaltens*, 3. Aufl., Bern 1961, S. 100–106. Dort ist vom Spiel als der Sphäre des Unernstes die Rede; solch Spielbegriff greift allerdings zu kurz. Vgl. z. B. Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, 2. Auflage, mit einem Nachtrag Parodie, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu hg. von Walter Pape, Berlin, New York 1992, Bd. 1, S. 23–26.

25 Warning, ‚Theorie der Komödie. Eine Skizze‘ (wie Anm. 3), S. 30.

2. „Ich kann's nicht überleben“

Die erste Geschichte:

Ein reiches züchtiges Mädchen lebt fern von der unmoralischen Welt, und zwei junge bessere Herren verlieben sich bei verschiedenen Anlässen zufällig in sie. Es sind zwei ungleiche Brüder aus einer ersten Familie, die nach dem Tode des Vaters sich in einer Erbstreitigkeit in die Haare geraten; die ebenso geschwätzige wie heimlichtuende Mutter will die Brüder versöhnen, sie sind bereit, wollen aber zuvor einander und die Mutter mit ihrer Geliebten und Braut überraschen. Die Mutter läßt beide nicht zu Wort kommen, und die Brüder wollen nicht miteinander über ihr Geheimnis reden. So kommt es zu Mißverständnissen, man redet aneinander vorbei, und das arme Mädchen bleibt wie alle züchtigen Mädchen stumm, weil es nicht weiß, wie ihm geschieht. Die Überraschung, welche die Brüder der Mutter und einander bereiten wollen, gelingt: Der eine entführt das Mädchen und überrascht den anderen zufällig mit der Braut des anderen im Arm, denn beide wissen nicht, daß sie dasselbe Mädchen lieben und daß sie ihre Schwester ist, und ... *der eine ersticht den anderen eifersüchtig, und zwar sofort. Als schließlich alles aufgeklärt ist, ersticht sich der Brudermörder.*

Die zweite Geschichte:

Auf ein nicht vermögendes züchtiges Mädchen hat mit einiger Hoffnung auf Erhöhung ein armer Beamter sein Auge geworfen; die aber verliebt sich in einen besseren jungen Herrn, der bei ihrem Vater Flötenstunden nimmt und eigentlich eine andere und bessere Partie machen soll, die sein Vater durch eine Intrige verhindert. Das Mädchen erscheint ihrem Liebhaber aufgrund eines erpreßten Liebesbriefes an einen Dritten untreu; er glaubt's, weil das arme Mädchen sich nicht verteidigt, da es seinen Vater in Gefahr glaubt. Der ungestüme Liebhaber... *vergiftet sich und seine Geliebte.*

Die dritte Geschichte:

Ein armes züchtiges Mädchen wartet, daß ihr Bräutigam durch ihren Bruder vom Militär freigekauft wird; da wird sie zufällig das Opfer der Verleumdung eines besseren Herrn, der wegen der Beihilfe zur Entführung eines reichen Mädchens ein Alibi braucht. Der ist in der Klemme, weil er sich irrtümlich bei diesen Machenschaften beobachtet und erpreßt glaubt. Das Mädchen wird von der Gemeinschaft und vom Vater des Bräutigams geächtet. Die verzweifelte Braut glaubt, sie könne das alles nicht überleben. Der Bruder aber glaubt ... *an sie und beweist durch zwei Intrigen ihre Unschuld. Der Verleumder muß zur Strafe eine ältliche Jungfer heiraten.*

Die vierte Geschichte:

Einem züchtigen armen Mädchen macht ein besserer Herr Avancen; doch er ist ein Betrüger, weil er gleichzeitig um ein anderes reiches Mädchen buhlt, dessen Stiefmutter die ehemalige Geliebte des ehemaligen Freundes des Windbeutel ist. Jener, ein herzensguter junger Mann, wurde einst von diesem, der sich für klug und den andern für einen Narren hält, um Geld und Liebe betrogen, hält es aber für möglich, daß den moralisch Gesunkenen vielleicht andererseits moralische Erhabenheit auszeichnen könnte. Die Vernunft verdammt ihn, aber er ist blind und folgt seinem Herzen. Das reiche Mädchen wird heimlich vom ehemaligen Freund entführt und

aus der Stadt gebracht, das arme will er unterdessen scheinbar heiraten, da kommt aber dem edlen Freund der Zufall zu Hilfe ... *und der böse wird entlarvt und der Gerechtigkeit übergeben. Der Gute wird später das betrogene arme Mädchen heiraten, das betrogene reiche geht vorläufig leer aus.*

In allen vier Geschichten, unschwer als – chiasmisch enthüllt – Nestroys *Mein Freund* und *Der Unbedeutende* und Schillers *Kabale und Liebe* und *Brant von Messina* zu erkennen, wird ein züchtiges unwissendes Mädchen verleumdet oder betrogen, sind Identitäten unklar, werden verheimlicht oder erst später entdeckt. Und alle vier Geschichten ermöglichen – bis zu dem Punkt, den ich durch Hervorhebung jeweils markiert habe, strukturell eine Tragödie. Wenn wir uns die Handlungsverknüpfung hinsichtlich der Frage nach Zufall, Vorsehung oder Schicksal ansehen, so finden wir auf den ersten Blick keineswegs eindeutige Unterschiede zwischen den Schillerschen und den Nestroyschen Dramen. Sehen wir uns jedoch die Handlungsverknüpfung an, wie sie sich aufgrund des Charakters der Liebenden und der Art Liebe und Leidenschaft ergibt, so finden wir entscheidende Unterschiede.

3. „Der gereizten Leidenschaft ist keine Torheit zu bunt“

„Die Stürme des widrigen Schicksals sollen meine Empfindung emporblasen, G e f a h r e n werden meine Louise nur reizender machen.“ – „Ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen“²⁶ – wiederholt ruft Ferdinand derart das Schicksal an und will ihm trotzen. Solange er sich seiner Liebe sicher ist, läßt der scheinbar unbedingt Liebende sich nicht aus der Fassung bringen. Als Ferdinand nach der Szene im Hause der Millers, wo er den Degen gegen seinen Vater zieht (II, 7), mit seiner Louise entfliehen will, sieht die sich an der Seite ihres Vaters: „Meine Pflicht heißt mich bleiben und dulden.“ Der Verblendete traut ihr nicht: „Kalte Pflicht gegen feurige Liebe! [...] – Ein Liebhaber fesselt dich, und Weh über dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt.“²⁷ Als dann vom Präsidenten und Sekretär Wurm die Briefintrige eingefädelt wird, wo der Hofmarschall von Kalb den erpreßten Brief „auf der Parade [...] als von Ohngefähr, mit dem Schnupftuch herausschleudern“²⁸ will, gibt Ferdinand den Kampf mit dem Schicksal auf und glaubt an den Zufall: „Gepriesen sei mir der Zufall, er hat größere Thaten gethan als die klügelnde Vernunft, und wird besser bestehn an jenem Tag als der Wiz aller Weisen – Zufall sage ich? – O die Vorsehung ist dabei, wenn Sperlinge fallen, warum nicht, wo ein Teufel entlarvt werden soll?“²⁹ Ja, er verflucht sogar die einst als schicksalshaft angesehene zufällige erste Begegnung mit Louise: „Unglückseliges Flötenspiel, das mir nie hätte einfallen sollen.“³⁰ Ferdinands Wahrnehmung ist getrübt, er glaubt durch Louises Maske der Unschuld ihr wahres Wesen zu erkennen: „bald hätte selbst mich die himmlische Schminke betrogen!“³¹ Louise steht treu zur Vorsehung und

26 *Kabale und Liebe*, I, 4, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 24, 26, Z. 38/1 f., 5 f.

27 *Kabale und Liebe*, III, 4, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 104, Z. 18 f. und 23–25.

28 *Kabale und Liebe*, III, 2, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 98, Z. 17 f.

29 *Kabale und Liebe*, V, 2, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 164, Z. 11–15.

30 *Kabale und Liebe*, V, 3, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 168, Z. 9.

31 *Kabale und Liebe*, IV, 2, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 118, Z. 24 f. Vgl. auch in der siebten

sieht Ferdinands leidenschaftliche Beschränktheit: „O des frevelhaften Eigensinns! Ehe er sich eine Uebereilung gestände, greift er lieber den Himmel an.“³² Mit Kleists Toni hätte sie auch sagen können: „du hättest mir nicht mißtrauen sollen!“³³

Anders als der Sekretär Wurm handelt der Sekretär Puffmann in Nestroys *Der Unbedeutende* auf eigene Rechnung: Nachdem er zu Beginn des Stückes einer Minderjährigen durch Urkundenfälschung zur Entführung durch ihren Liebhaber verholfen hat und sich dabei irrtümlischerweise zufällig beobachtet glaubt, braucht er für diesen Tag ein Alibi, das er bewußt zufällig sucht: „Ich renn grad blindlings in die Welt hinein“ (I, 11: *Stücke 23/II*, 17/10 f.) – und zwar führt ihn die ziellose Suche abends vom Schloß seines Barons Massengold in ein „unansehnliches Gäßchen“, wo er zufällig hinter einem Fenster den Schatten der ihm unbekanntem Zimmermannschwester Klara Spann sieht und diese, einer plötzlichen Eingebung folgend, zu seinem ihm völlig unbekanntem Alibi wählt: Er redet einem kleinen Buben für Geld ein, er solle verschweigen, daß er bei der Klara gewesen. Der Bub plaudert natürlich wie geplant und das Mädchel kommt mit einem vornehmen Herrn ins Geschrei, wie man in Abwandlungen eines Satzes von Musikus Miller sagen könnte.³⁴

Bei Nestroy häufen sich hier die *tatsächlichen* Zufälle (im Gegensatz zum inszenierten Zufall bei Schiller), und alle, auch der Vater von Klaras Bräutigam (der zufällig derjenige ist, von dem Puffmann seine „Geburtsschein-Verfälschung“ belauscht glaubt) schenken dem falschen Zeugnis Vertrauen. Lediglich der nur kurz zweifelnde Bruder erklärt seiner Schwester, die „mit Innigkeit seine Hand fassend und zu ihm aufblickend“ ihm ihre Unschuld schwört:

Du hast nix zu schwören, Schwester, für dich hat die Natur schon 's Zeugnis abgelegt, Stirn und Aug sind ihre Protokolle, unsere Konduit-Listen, unsere Steckbrief und Belobungsdekret sind da notiert! – und wer dir in d'Augen schaut und nicht aufn ersten Blick Unschuld lest, der is ein A, B, C Bub, und wenn er Doktor von fünfzehn Fakultäten wär!“ (*Der Unbedeutende*, II, 12: *Stücke 23/II*, 48/28–34)

Der verblendete Ferdinand jedoch, der anfangs noch behauptet hatte: „Ich schaue durch deine Seele wie durch das klare Wasser dieses Brillanten“,³⁵ deutet Louises Gesicht als bloße Maske, um dann nach deren Tod zunächst zu triumphieren: „Der Odem des Weltgerichts, der den Firniß von jeder Lüge streift, hat jetzt die Schminke verblasen, womit die Tausendkünstlerin auch die Engel des Lichts hingegangen hat – Es ist ihr schönstes Gesicht! Es ist ihr e r s t e s w a h r e s Gesicht!“, schließlich

Szene des fünften Aktes: „Ich will dich nicht zur Rede stellen, Gott Schöpfer – aber warum denn dein Gift in so schönen Gefäßen?“ (NA, Bd. 5 [Neuausgabe], S. 182, Z. 15 f.)

32 *Kabale und Liebe*, V, 7, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 182, Z. 29 f.

33 *Die Verlobung in Santo Domingo*, in: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1987–1997, Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget (Bibliothek deutscher Klassiker, 51) [1990], S. 222–260, hier S. 259.

34 Schiller, *Kabale und Liebe*, I, 1, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 8, Z. 9.

35 *Kabale und Liebe*, I, 4, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 24, Z. 2 f.

aber doch zu spät feststellen zu müssen: „Diese Sanftmuth war keine Larve – sie hat auch dem Tod stand gehalten.“³⁶

Die unschuldige Braut Klara hingegen ringt trotz des brüderlichen Vertrauens die Hände: „Ich kann's nicht überleben“ (*Der Unbedeutende*, II, 12: *Stücke 23/II*, 49/10). Der Bruder Peter widerspricht, denn er kennt in dieser Hinsicht den Unterschied zwischen Komödie und Tragödie: „Oho, gar so übel steht's nicht mit dir, du hast inwendig ein reines Bewußtsein [das hat Louise auch], und du hast auswendig einen Brudern, der sich gewaschen hat; was auf solche Weise von Innen und Außen gestützt is, das fällt nicht gleich zusammen wegen ein bisserl Sturm – den Trost kann ich dir als g'lernter Zimmermann geben“ (III, 17: *Stücke 23/II*, 49/11–16). Allerdings hat Nestroy durch einen Kunstgriff den potentiell gefährlichen Träger „wilder Leidenschaft“,³⁷ den Bräutigam von Klara, einfach von der Bühne verbannt und läßt ihn dort auf seinen Loskauf vom Militär warten; denn wie Schillers Wurm weiß Nestroy: „Der gereizten Leidenschaft ist keine Thorheit zu bunt.“³⁸

Doch auch der Vater des Bräutigams sieht schließlich einen Ausweg, anders als Miller, der fürchtet, „das Mädäl ist verschimpfiert auf ihr Lebenlang“.³⁹ Vater Thomas fordert (nicht wissend, daß Puffmann der Rufschänder ist) von diesem Schweigegehd (wegen des vermeintlichen Selbstmordes, den er beobachtet zu haben glaubt): „Mit die [zweitausend Gulden] reisen wir, ich mein Sohn und Klara, in die Fremd [...], sie hat fürs Ausland einen unbefleckten Ruf, und mein Sohn heirath sie“ (*Der Unbedeutende*, II, 12: *Stücke 23/II*, 66/8–13). Der pragmatische, auf Versöhnung ausgerichtete Umgang miteinander bereitet das glückliche Komödien-Ende vor.

In *Mein Freund* droht hingegen eine tatsächliche ‚Verschimpfierung‘ einer Unschuldigen; der naiven Marie kommen kaum Zweifel, als der falsche Baron Hohenfint mit seiner anderen Geliebten, der Tochter des Juweliers von Stein, heimlich spricht. Der Ladendiener Schippel, der dies mitbekommt, hält der Leichtgläubigkeit der Marie entgegen: „Wenn mir Eine meinen Baron nur scharf anschauet, oh, da wär' ich schiech, wenn ich ein Mädäl wär'! ‚Baron‘ – thät' ich sagen – wenn dir die Fräulein besser g'fallen, als meine burgerlichen Reitze, so nimm dir Eine, aber zur Foppung bin ich zu gut', o ich hätt' einen enormen Stolz als Mädäl“ (*Mein Freund*, I, 18: *Stücke 30*, 47/29–34). Schippel variiert hier die Worte des Musikus Miller am Ende der ersten Szene des ersten Aktes von *Kabale und Liebe*: „Ich werde sprechen zu Seiner Exzellenz: Dero Herr Sohn haben ein Aug auf meine Tochter; meine Tochter ist zu schlecht zu Dero Herrn Sohnes Frau, aber zu Dero Herrn Sohnes Hure ist meine Tochter zu kostbar, und damit basta! – Ich heisse Miller.“⁴⁰ Marie wird im Gegensatz zu Louise ja tatsächlich von dem falschen Baron gefoppt, hat in der Mutter aber nicht wie Louise eine Verbündete, sondern eine skeptische Freundin: „Sagen Sie mir –“, wendet sich die Mutter an Schlicht, „nicht wahr, das war schon oft da, daß ein junger Baron redliche Absichten auf a arm's Mädäl g'habt hat?“ Schlicht und

36 *Kabale und Liebe*, V, 2 und V, 7, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 162, Z. 27–30 und S. 188, Z. 17 f.

37 Schiller, *Kabale und Liebe*, II, 3 in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 64, Z. 20 f.

38 *Kabale und Liebe*, III, 1, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 84, Z. 16 f.

39 *Kabale und Liebe*, I, 1, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 8, Z. 32 f.

40 *Kabale und Liebe*, I, 1, in: NA, Bd. 5 (Neuausgabe), S. 12, Z. 18–21.

Nestroy kennen natürlich die literarische Tradition bzw. Wirklichkeit: „Gar oft nicht, aber doch“ ist die Antwort (*Mein Freund*, I, 4: *Stücke* 30, 33/5–8).

Beim Vergleich der beiden Dramen Nestroys mit Schillers *Kabale und Liebe* darf der soziale und politische Handlungsrahmen nicht überbewertet werden,⁴¹ so wichtig die politische und die soziale Komponente in *Kabale und Liebe* auch sind. Ob der Konflikt einer Lösung zugeführt wird oder ob der Untergang des schuldhaften Helden nach der Erkenntnis oder „Gewährwerdung seiner Verstrickung (Anagnorisis)“⁴² bevorsteht, hängt im modernen Drama entscheidend vom Helden selbst ab. Herder hat in seinem Beitrag „Das eigene Schicksal“ zu Schillers *Horen* Schicksal als „die natürliche Folge unsrer Handlungen, unsrer Art zu denken, zu sehen, zu wirken“ bezeichnet, es sei „gleichsam unser *Abbild*, der Schatte, der unsre geistige und moralische Entwicklung begleitet“.⁴³ Wohl im Anschluß daran stellt Goethe im Briefwechsel mit Schiller fest:

Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerley ist, die entschiedne Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen, sie muß ihn niemals zu seinem Zweck, sondern immer von seinem Zweck abführen, der Held darf seines Verstandes nicht mächtig seyn, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entriren als bey Nebenpersonen zur Desavantage des Haupthelden u. s. w.⁴⁴

Was Goethe hier nur für die Tragödie konstatiert, gilt umgekehrt auch für die Komödie; die Posse kennt keine Unversöhnlichkeit. In seinem Bekenntnis, daß er „nicht zum tragischen Dichter geboren“ sei, hat Goethe indirekt auch ein wichtiges Stück Komödienpoetik mitgeliefert; der tragische Fall sei „eigentlich von Haus aus unversöhnlich [...], und in dieser übrigens so äußert platten Welt kommt mir das Unversöhnliche ganz absurd vor.“⁴⁵ Allerdings schließt in den meisten deutschen Lustspielen, die sich nicht der amoralischen Lizenz der *Commedia dell'arte* verschreiben, Versöhnung auch das Nicht-Vergessen des ‚comedia docet‘ ein. Und bei Nestroy werden die Ordnungsstörer häufig von der Versöhnung ausgenommen, da sie „einen passablen Kopf mit einem grundschlechten Herzen“ (*Liebesgeschichten und Heurathssachen*, III, 17: *Stücke* 19, 84/12 f.), vereinen; so meint Peter Spann am Schluß gegen Puffmann gewendet, der als „Straf Gottes“ die ältliche Ottilie heiraten muß: „Wenn Sie wieder einmal mit unbedeutende Leut in Berührung kommen, dann vergessen Sie ja die Lektion nicht, daß auch am Unbedeutendsten die Ehre etwas sehr

41 Vgl. dazu auch Hein, ‚Possen- und Volksstück-Dramaturgie im Vormärz-Volkstheater‘ (wie Anm. 3), S. 132.

42 Hans-Dieter Gelfert, *Die Tragödie. Theorie und Geschichte* (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1570), Göttingen 1995, S. 19.

43 Herder, *Werke in zehn Bänden*, hg. von Günter Arnold, Martin Bollacher [u. a.], Frankfurt a. M. 1985–2000, Bd. 8, S. 241–256, hier S. 241. Zum Zufall: „Gewöhnlich legt man dem Schicksal Inkonssequenzen bei und nennet diese *Zufall*.“ (S. 242) Siehe dazu auch M. Kranz, ‚Schicksal‘ (wie Anm. 8), Sp. 1284.

44 Brief Nr. 3530 an Friedrich Schiller vom 26. April 1797, in: Goethe, *Werke*, hg. im Auftrag der Großherzogin von Sachsen, Abt. IV: *Briefe*, Bd. 1–50, Weimar 1887–1912, Bd. 12, S. 101.

45 Brief Nr. 92 an Carl Friedrich Zelter, 31. Oktober 1831, in *Briefe* (wie Anm. 44), Bd. 49, S. 128.

Bedeutendes ist“ (*Der Unbedeutende*, III, 34).⁴⁶ Der Titel der Posse *Der Unbedeutende* muß vor diesem Hintergrund auch ästhetisch gelesen werden als Zurückweisung der immer wieder mißverstandenen aristotelischen Bestimmung des Komödienpersonals. Für Aristoteles ist die Komödie „μῦθις φουλοτέρων“,⁴⁷ also Nachahmung nicht etwa nur von ‚schlechteren‘, wie es meist übersetzt wird, sondern auch von unbedeutenderen Menschen, deren belachbarer Fehler eben keine schädlichen Folgen haben dürfe. Für die moderne Komödie und auch die diskutierten Possen Nestroys gilt genau das Umgekehrte: Die Komödie macht sozial scheinbar unbedeutendere Menschen zu Helden und sichert deren potentiell folgenschwere ‚Fehler‘ vor schlimmen Folgen strukturell, durch Leidenschaftsverzicht und/oder durch Komik ab.

4. „Eine düstere November-Allegorie mit einen falschen Maibuschen in der Hand“

Leidenschaft, Blindheit und Unversöhnlichkeit des oder der Helden sind Kennzeichen der Tragödie. *Kabale und Liebe* ist wie *Die Braut von Messina* eine Geschichte „Of one that loved not wisely but too well, / Of one not easily jealous but, being wrought, / Perplexed in the extreme“ (Shakespeare, *Othello*, V, 2 [V. 343–346]). An Schillers experimentellstem Trauerspiel, der *Braut von Messina*, läßt sich zeigen, wie nah hier die Struktur des vom Schicksal in der Maske des Zufalls geleiteten Geschehens der Komödienstruktur kommt. In der Vorrede ‚Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie‘ zur *Braut von Messina* heißt es über den Zuschauer, „er will [...] sich an den seltsamen Combinationen des Zufalls weiden, er will, wenn er von ernsthafterer Natur ist, die moralische Weltregierung, die er im wirklichen Leben vermißt, auf der Schaubühne finden.“⁴⁸ Zwar schlägt sich der Chor in seinen Kommentaren auf die Seite des Schicksals:

Es ist kein Zufall und blindes Loos,
Daß die Brüder sich wüthend selbst zerstören,
Denn verflucht ward der Mutter Schooß,
Sie sollte den Haß und den Streit gebähren.⁴⁹

Doch die Figuren nehmen das Geschehen auch als zufällig wahr, wie Don Cesar, der eine der feindlichen Brüder, beim Wiedersehen mit der Geliebten: „Und daß ich fest

46 *Stücke 23/II*, 83/28–31. Vgl. auch Peter zu Puffmann in III, 23: „Besteht nur aus zwei Personen, aus einer beleidigten Schwester und aus einem Rechenschaft fordernden Bruder, is eine ganz unbedeutende Familie“ (*Stücke 23/II*, 70/11–13).

47 Aristoteles, *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt u. hg. von Manfred Fuhrmann (Universal-Bibliothek. 7828), Stuttgart 1982, S. 17, 5. Kap. (1449a).

48 Schiller, NA, Bd. 10: ‚Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie‘, S. 7–15, hier S. 8, Z. 17–21. In diesem Sinne hat auch Goethe den Zufall dem unmittelbar nicht durchschaubaren gegenwärtigen wirklichen Geschehen zugewiesen: „Das Zufällig-Wirkliche, an dem wir weder ein Gesetz der Natur noch der Freiheit für den Augenblick entdecken, nennen wir das Gemeine.“ Goethe: Maximen und Reflexionen – Goethe, *Werke* (Weimarer Ausgabe) (wie Anm. 44), Abt. I, Bd. 42, 2, S. 119.

49 Schiller, *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*, V. 973–976 (I, 7): NA, Bd. 10, S. 53 f.

sogleich den Zufall fasse, / Und mich verwahre vor des Dämons Neide“.⁵⁰ Sieht man sich jedoch die *Begründung* für den Fluch und *Motivationen* für die Heimlichkeit und die Liebe der beiden Brüder an, so enthüllt sich eine Gemeinsamkeit. Die Ehe der Eltern beruht auf einer nach dem damaligen Recht fast inzestuösen Beziehung: Der Vater der unseligen drei Geschwister hatte die Braut seines Vaters „In ein frevelnd Ehebett gerissen, / Denn sie war des Vaters Wahl.“ Ähnlich folgt die Liebespartnerwahl der Kinder nicht auf dem üblichen Wege, sondern auf „lichtscheu krummen Liebespfaden“.⁵¹ Don Manuel verliebt sich zufällig und blitzartig in eine (allerdings durch kein Gelübde gebundene) Nonne, die er nie zuvor sah; ausdrücklich wird hervorgehoben, daß er bei dieser ersten Begegnung „die Besinnungskraft“⁵² verlor; in der Dramengegenwart raubt er sie aus dem Kloster. Und bei diesem Raub wiederum ist die geraubte Beatrice nicht bei Sinnen: „Wo waren die Sinne? / Was hab ich gethan? / Ergriff mich bethörend / Ein rasender Wahn?“ Sie rechtfertigt die ungezügelte Sinnlichkeit jedoch als Schicksal, das sie „nicht frei erwählt“, sondern das sie „gefunden“ habe.⁵³ Und die Liebeswahl des anderen Bruders, Don Cesar, ist noch irrationaler: Er hat sich beim Leichenbegängnis des Vaters in die heimlich anwesende Beatrice verliebt und mißdeutet die Reaktion der erschreckten Unschuld: „Der Blicke Feuer und der Lippe Stammeln“⁵⁴ haben ihn um den Verstand gebracht. Das arme Mädchen ist beim zufälligen unvermuteten zweiten Treffen (nachdem der andere Bruder sie geraubt hat) völlig verwirrt, denn sie kommt überhaupt nicht zu Wort, weder beim ersten noch beim zweiten Treffen, und wird einfach zur Gattin erklärt. Noch nachdem Don Cesar seinen Bruder ermordet hat und er weiß, daß Beatrice seine Schwester ist, wendet er sich an sie „mit dem Ausdruck der heftigsten Leidenschaft“.⁵⁵ Die von der Mutter zu Beginn des Dramas angestrebte Versöhnung der Brüder mißlingt nicht nur, weil die Mutter meint: „Das Böse, das der Mann, der mündige, / Dem Manne zufügt“ „sich schwer“ vergibt und versöhnt,⁵⁶ sondern weil außerdem die blinde Leidenschaft der Brüder ihr Schicksal bestimmt: Die Übereilung („Zu der Versöhnung mit dem Bruder eilend“; „Eile! Frage nicht!“; „Jetzt ist nicht Zeit zu Worten! / Fort laß uns eilen, schnell, der Augenblick / Ist kostbar. –“)⁵⁷ führt zu Zufällen, die einerseits Ausdruck „der entschiednen Natur“, des Schicksals dieser Tragödienhelden sind, andererseits jedoch an Zufall, Hast und Eile derjenigen Komödien erinnert, bei denen die Komik die anderweitige Handlung in den Hintergrund drängt wie im *Talisman* oder in *Liebesgeschichten und Heurathssachen*: „Geschwindigkeit is keine Hexerey“, kommentiert Nebel einmal (*Liebesgeschichten und Heurathssachen*, II, 17: *Stücke 19*, 60/14 f.).

50 *Die Braut von Messina*, V. 1143–1144, in: NA, Bd. 10, S. 60.

51 *Die Braut von Messina*, V. 962 f. und V. 956 (I, 7), in: NA, Bd. 10, S. 53.

52 *Die Braut von Messina*, V. 713 (I, 7), in: NA, Bd. 10, S. 45.

53 *Die Braut von Messina*, V. 1005 f. und V. 1039 (II, 1), in: NA, Bd. 10, S. 55, S. 56.

54 *Die Braut von Messina*, V. 1122 (II, 2), in: NA, Bd. 10, S. 59.

55 *Die Braut von Messina*, nach V. 2815 (IV, 10), in: NA, Bd. 10, S. 124.

56 *Die Braut von Messina*, V. 405–407 (I, 4), in: NA, Bd. 10, S. 34.

57 *Die Braut von Messina*, V. 797 (I, 7), in: NA, Bd. 10, S. 48; V. 1631 (II, 6), S. 76; V. 1800–1802 (III, 2), S. 85.

Als Komödie der Bedächtigkeit und Leidenschaftslosigkeit läßt sich dagegen Nestroys *Mein Freund* lesen, muß doch der Komödiendichter nach Schiller „durch beständige Abwehrgung der Leidenschaft“ seine Kunst zeigen.⁵⁸ Die Liebesgefühle der diversen weiblichen Hälften der Paare halten sich ebenfalls in Grenzen: „Ich hab’ ein G’fühl, als wie von Schwindel, wenn ich an das denck’.“ Schwindlig wird Marie, der Tochter des Maurers Hochinger, in Nestroys *Mein Freund* nicht vor Liebe, sondern wenn sie daran denkt, daß ihr Geliebter, der falsche Freund Fint, jetzt Baron von Hohenfint, sie zur „Baronin Hohenfint“ erheben wird (*Mein Freund*, I, 16).⁵⁹ Und die von Fint entführte und ebenfalls betrogene Clementine, Tochter des steinreichen Juweliers Stein, die vor der Entführung lousienmäßig zögerte: „Ach, was verlangst du, – mein Vater, meine Ehre –“, folgt dem Entführer nicht aus Leidenschaft, sondern „entschlossen“ aus leidenschaftslosem weiblichem Gehorsam: „Du willst’s – ich folge dir“ (*Mein Freund*, II, 23; *Stücke* 30, 78/12 f., 78/24). Deshalb kann sie auch nach der Entdeckung der Liebesfinten mit den Worten „Mein Vater –!“ diesem am Schluß zu Füßen stürzen, und die Marie kann nach der „Herzens-Amputation“, wie Schlicht die Entlarvung des Liebhabers als Schuft nennt, in die Arme der Mutter sinken.

Ermöglicht wird solche Leidenschaftslosigkeit durch den versöhnlichen Schlicht, der den betrügerischen Freund Fint lediglich „im stillen Gerichtshof meines Innern“ anklagt (*Mein Freund*, Vorspiel, 13. Szene: *Stücke* 30, 23/28); als dann schließlich aufgrund von falschen Zeugnissen des falschen Freundes seine Geliebte sehr schnell einen anderen heiratet, gelingt ihm das nur durch höchst bewußte Affektkontrolle: Um den Namen des anderen nicht zu erfahren, habe er „an Zuhaltung der Ohren das Höchste geleistet, was der Mensch leisten kann [...]; denn daß ich damahls die Frischvermählte zur Wittib g’macht hätt’, das wär’ an einem Haar’ gegangen; natürlich wär’ ich dann auch gegangen, aber nicht an ein’n Haar“ (I, 4; *Stücke* 30, 32/24–29). Schlicht ist eine Komödienfigur, die zu sich in der allergrößten Distanz und Selbstreflexion lebt; die Gründe für seine Abgeklärtheit liegen in der Vorgeschichte des Dramas, die gegenüber der Spielgegenwart um sechs Jahr zurückliegt. Deshalb ist er auch fähig, die zahlreichen Zufälle des Geschehens (zufälliges Wiederfinden der einstigen Geliebten und des falschen Freundes, zufälliges Entdecken von dessen Diebesgut) als Harlekins-Maske des Schicksal zu deuten, deshalb ist er auch leidenschaftslos: Das Schwärmerische an ihm ist „nicht der ächte Sternen-Auf-und-Überschwung der Liebe; meine Schwärmerei war immer eine mühsame, herausgemauste Resignation, eine Melancholie mit Flinserln, eine düstere November-Allegorie mit einen falschen Maibuschen in der Hand“⁶⁰ (II, 12).

Und so zeichnet den Typ Komödie, dem ich mich hier versuchsweise analytisch zugewandt habe, im Gegensatz zu den früheren Possen Nestroys eine doppelte Ermöglichungsstruktur in Richtung Tragödie *und* Komödie aus. Abgeschnitten wird die tragische Entwicklung zum einen dadurch, daß die Maske des Schicksals

58 *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: NA, Bd. 20, S. 446.

59 *Stücke* 30, 46/13 f.; vgl. ebda. 103/17–19: „Vater, fühlen Sie’s denn auch so recht im Innersten, wie Ihre Tochter erhoben wird?“ (*Mein Freund*, III, 13).

60 *Stücke* 30, 61/22–26; siehe auch 62/2, wo Schlicht von der „Familiengruft seiner Gefühle“ spricht.

nicht übersehen wird: Der Zufall wird in den Sinngebungshorizont mit einbezogen, und deshalb kann am Schluß aus den „sich kreuzenden *Zufälligkeiten* ein vernünftiges Resultat“ hervorgehen.⁶¹ Zum anderen sind die Hauptfiguren anders als die Tragödienhelden ihres Verstandes mächtig. Wenn Goethe im Anschluß an seine Ausführungen zur Rolle von Schicksal und Leidenschaft in der Tragödie als Agentien des Epos „blos den Verstand [...] oder eine zweckmäßige Leidenschaft“⁶² zuläßt, sind das auch unsere komödiantischen Agentien: „Einfach entführte Töchter hat man bisweilen, eine, die mit Hunderttausend Gulden in Brillanten behangen war, hat man noch nie zurückbekommen“ (*Mein Freund*, II, 26: *Stücke* 30, 84/6–9). Denn fast die einzige Leidenschaft, die sich in allen Komödien Nestroys findet, ist die berechnende Leidenschaft *mit* „metallischem Beygeschmack“ (*Liebesgeschichten und Heurathssachen*, I, 12),⁶³ die ‚zweckmäßige‘ Leidenschaft für das Geld, die ich an anderer Stelle untersucht habe.⁶⁴ So erweist sich als Spielraum *dieser* Possen Nestroys in Umkehrung von Warnings *Maxime* nicht Tollheit, sondern Vernünftigkeit, freilich – wie das Schicksal, das aus der „entschiedenen Natur“ des Helden folgt – mit einer Harlekins-Maske und gelegentlich „einen falschen Maibuschen in der Hand“.⁶⁵

61 Heinrich Theodor Rötcher, ‚Der Zufall und die Nothwendigkeit im Drama‘ (wie Anm. 6), S. 134.

62 Brief Nr. 3530 an Friedrich Schiller vom 26. April 1797, in: Goethe, *Werke* (Weimarer Ausgabe), Abt. IV: *Briefe* (wie Anm. 44), Bd. 12, S. 101. Vgl. auch Hugo Austs Ausführungen über Wiedergutmachung und Entschädigung in *Mein Freund* (im Gegensatz zur Tragödie), *Stücke* 30, 202 (*Zur Interpretation*).

63 *Stücke* 19, 25/24. Nebel spricht dort von seiner angeblichen „Leidenschaft ohne metallischen Beygeschmack“.

64 Vgl. dazu meine beiden Aufsätze „Der Schein der Wirklichkeit“: Monetäre Metaphorik und monetäre Realität auf dem Wiener Volkstheater und am Burgtheater: Nestroy und Bauernfeld“, in: *Realismus-Studien. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag*, hg. von Hans-Peter Ecker und Michael Titzmann, Würzburg 2002, S. 45–59, und ‚Symbol des Sozialen. Zur Funktion des Geldes in der Komödie des 18. und 19. Jahrhunderts‘, *IASL. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 13 (1988), S. 45–69.

65 Schlegel sieht „das Lustspiel als eine gemischte Gattung aus komischen und tragischen, aus poetischen und prosaischen Elementen“ (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, in: Schlegel, *Kritische Schriften* [wie Anm. 10], Bd. 5, S. 162).

Martina Wagner-Egelhaaf

Vom Nachäffen. Menschen und Affen in der Literatur¹

„Jahrtausende hindurch ist der Mensch das geblieben, was er für Aristoteles war: ein lebendes Tier, das auch einer politischen Existenz fähig ist. Der moderne Mensch ist ein Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht“, schreibt Michel Foucault im ersten Band von *Sexualität und Wahrheit*.² Ebenso wie man im Menschen das Tier sehen kann, sind wir geneigt, im Tier den Menschen wahrzunehmen. Die Literaturgeschichte bietet hierfür Beispiele in Hülle und Fülle, sie ist, könnte man sagen, das reinste Bestiarium. Zu denken ist etwa an die Tradition der Fabeldichtung, die in didaktischer Absicht zur Vermittlung einer allgemeingültigen Lehre Tiere wie den Fuchs, den Wolf oder das Lamm stereotype menschliche Eigenschaften wie Schläue, Gier oder Vertrauensseligkeit verkörpern läßt, oder aber an den um 200 entstandenen *Physiologus*, der Eigenschaften und Verhaltensweisen von Tieren allegorisch in einen heilsgeschichtlichen Deutungszusammenhang bringt. Man könnte auch an das um 1180 entstandene Tierepos *Reinhart Fuchs* von Heinrich dem Glichesaere oder an Goethes Hexameterpos *Reineke Fuchs* von 1794 erinnern, nicht zu vergessen E. T. A. Hoffmanns *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/21), Heinrich Heines *Atta Troll* (1843), Herman Melvilles *Moby Dick* (1851) oder Rilkes berühmten Panther, dessen Blick „vom Vorübergehn der Stäbe / so müd geworden“ ist, daß es ihm erscheint, als gäbe es „hinter tausend Stäben keine Welt“.³ Thomas Mann hat das Verhältnis von *Herr und Hund* (1920) gestaltet, George Orwell in *Animal Farm* (1945) die Bedingungen und Mechanismen totalitärer Herrschaft dargestellt. Als letzte – willkürlich herausgegriffene – Beispiele seien Günter Grass' Roman *Der Butt* (1977) und sein Endzeit-Buch *Die Rättin* (1986) angeführt. Ohne die Unterschiede zwischen diesen sehr verschiedenartigen Texten einebnen zu wollen, läßt sich festhalten, daß die Literatur im Tier den Menschen, die *conditio humana*, reflektiert. Offensichtlich bedarf es einer Differenz, der Andersartigkeit des Tieres, um der Eigen-Artigkeit des Menschen ansichtig zu werden.

Der Affe gilt als der nächste Verwandte des Menschen im Tierreich. An ihm läßt sich das angesprochene Wechselspiel von Identität und Differenz besonders anschaulich darstellen. Andreas Paul schreibt in der Einleitung seines Buches *Von Affen und Menschen. Verhaltensbiologie der Primaten*: „Niemand, der auch nur ein wenig

- 1 Eine erste Fassung dieses Beitrags wurde im Rahmen des Studium Generale in der Ringvorlesung *Der Mensch im Tier* im Wintersemester 2000/2001 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster als Vortrag gehalten.
- 2 Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, 1. Bd.: *Der Wille zum Wissen*, übers. von Ulrich Raulf und Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1977, S. 171.
- 3 Rainer Maria Rilke, ‚Der Panther. Im Jardin des Plantes‘, in: ders., *Neue Gedichte, Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1976, S. 479–554 (S. 505).

Biologie zur Kenntnis zu nehmen geruht, kann heute noch bezweifeln, daß der Mensch systematisch zur Ordnung der Primaten gehört und hier wiederum in die unmittelbare Nachbarschaft der afrikanischen Menschenaffen zu stellen ist.“⁴ Die Einleitung seines Buches hat Paul übrigens ironisch-liebenswert mit „Die peinlichen Verwandten“ überschrieben.⁵ Und er fährt fort: „Menschen- und Schimpansen-DNA unterscheidet sich nur in 1,6 Prozent der Basenpaare (jener Bausteine, aus de[nen] das Riesenmolekül zusammengesetzt ist), während der Unterschied zwischen Schimpansen- und Gorilla-DNA deutlich größer ist. Das weist darauf hin, dass Schimpansen und Menschen näher miteinander verwandt sind als Schimpansen und Gorillas [...]. Zumindest aus phylogenetischer Sicht“, folgert er, „kann also von einer sauberen Trennlinie zwischen Menschen und Menschenaffen keine Rede sein.“ Das alles wissen die Biologen natürlich viel besser, und die Literaturwissenschaft sollte sich hier auch gar nicht einmischen. Allerdings erscheint es doch bemerkenswert, daß der naturwissenschaftliche Befund eben jene kulturelle Trennlinie in Frage stellt, die in der Literatur immer schon übersprungen und problematisiert wird. Gerade der Affe, das wäre die Ausgangsthese des vorliegenden Beitrags, erzeugt wegen seiner deutlichen Ähnlichkeit mit dem Menschen umso größere Befremdung, eine Befremdung, die Sigmund Freud in seinen *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* als ‚Kränkung der naiven menschlichen Eigenliebe‘ beschrieben hat. Die erste Kränkung, die Freud zufolge der Menschheit im Laufe der Zeiten von seiten der Wissenschaft widerfahren ist, bildet die Erkenntnis, daß die Erde nicht der Mittelpunkt des Weltalls ist. Die zweite ereignete sich Freud zufolge „als die biologische Forschung das angebliche Schöpfungsvorrecht des Menschen zunichte machte, ihn auf die Abstammung aus dem Tierreich und die Unvertilgbarkeit seiner animalischen Natur verwies.“⁶ Die dritte Kränkung schließlich bereitet dann die psychologische Forschung, die dem Ich vor Augen führt, daß es nicht ‚Herr im eigenen Hause‘ ist.

Das kongeniale Medium dieser Selbstbefremdung des Menschen ist seit jeher die Literatur gewesen. Es geht im folgenden nicht darum, lediglich einen Überblick über das Motiv des Affen in der Literatur zu geben – dies hat im übrigen in umfassender Weise Horst-Jürgen Gerigk in seinem Buch *Der Mensch als Affe* getan⁷ –, vielmehr geht es um die spezifisch ‚literarische Natur‘ des Affen. D. h., es soll ein engeres, ein grundsätzlicheres Verhältnis zwischen Literatur und Affentum aufgedeckt werden; dieses Verhältnis gründet in dem genannten Wechselspiel von Identität und Differenz, das menschliche Selbstwahrnehmung offensichtlich erst ermöglicht. In seinem sprachlichen Ausagieren liegt der Reiz und, so soll hier behauptet werden, die spezifische Leistung des literarischen Mediums.

4 Andreas Paul, *Von Affen und Menschen. Verhaltensbiologie der Primaten*, Darmstadt 1998, S. 5 f.

5 Paul, *Von Affen und Menschen* (Anm. 4), S. 1–8.

6 Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Studienausgabe Bd. 1, hg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt a. M. 1982, S. 283 f.

7 Vgl. Horst-Jürgen Gerigk, *Der Mensch als Affe in der deutschen, französischen, russischen, englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Hürtgenwald 1989.

Zunächst aber sei darauf aufmerksam gemacht, in welchem Ausmaß der Affe sprachlich präsent ist. Wir sprechen von einer ‚Affenliebe‘, wenn wir eine bedingungs- und distanzlose, närrische Liebe meinen; der Ausdruck ‚Affentheater‘ beschreibt einen überflüssigen, unkoordinierten und letztlich leerlaufenden Aktionismus; wenn jemand einen ‚Affenzahn‘ drauf hat, ist er oder sie ziemlich schnell, bewegt sich mit gleichsam ‚affenartiger‘ Geschwindigkeit; eine ‚Affenschande‘ ist eine ziemlich arge Schande; von einer ‚Affenhitze‘ ist in Mitteleuropa vergleichsweise selten zu sprechen. In allen diesen Zusammensetzungen erfährt das Grundwort durch den Zusatz ‚Affe‘ eine Steigerung – im positiven wie im negativen Sinn. Die Übersteigerung läßt also das in der menschlichen Wahrnehmung Übliche und Normale zumindest sprachlich in den Bereich des Äffischen kippen. Jemand der ‚affig‘ ist, erscheint uns auf alberne Weise gefallsüchtig; und was los ist, wenn jemand ‚einen Affen‘ hat, wissen wir. Wer ‚Maulaffen feilhält‘, steht nur – mit offenem Mund – untätig glotzend herum.⁸ Auch im ‚Schlaraffenland‘ steckt der Affe: das spätmittelhochdeutsche ‚slûr-affe‘ bezeichnet nämlich einen liederlichen Faulenzer. Alle diese Metaphern führen uns menschliche Verhaltensweisen im Bild des Affen vor Augen.

Anstatt einen nur kursorischen Überblick über viele literarische Beispiele zu geben, sollen im folgenden einige wenige Texte etwas genauer betrachtet werden, um die These von der ‚literarischen Natur‘ des Affen begründen und aufzeigen zu können, wie die literarischen Signifikationsprozesse im einzelnen funktionieren. Das erste Beispiel stammt von E. T. A. Hoffmann; es handelt sich um einen kurzen Text, der unter der Überschrift ‚Nachricht von einem gebildeten jungen Mann‘ 1814 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlicht wurde. Dieser Text wird durch einen Erzähler eingeleitet, der auf den Fortschritt der Kultur hinweist und in diesem Zusammenhang eine Bekanntschaft erwähnt, nämlich die eines höchst gebildeten jungen Mannes, der von Hause aus – ein Affe ist. Dieser hat im Hause eines Kommerzienrats sprechen, lesen, schreiben, musizieren gelernt und wurde dort in die Wissenschaften eingeführt. Zum Beleg von dessen hoher Kultiviertheit fügt der Erzähler ein Schreiben aus der Feder dieses jungen Mannes bei unter der Überschrift ‚Schreiben Milos, eines gebildeten Affen, an seine Freundin Pipi, in Nordamerika‘. In diesem Schreiben berichtet der Affe Milo, wie er in menschliche Gefangenschaft geriet: Ein schlauer Jäger hatte unter den Baum, auf dem der Affe Milo gerade, wie es im Text heißt, „mit vielem Appetit eine Kokosnuß verzehrte“, ein Paar ansehnliche Stiefel gestellt. Milo schreibt:

Ich sah noch in der Entfernung den Jäger gehen, dem die den zurückgelassenen ganz ähnlichen Klappstiefeln herrlich standen. Der ganze Mann erhielt eben nur durch die wohlgewichsten Stiefeln für mich so etwas Grandioses und Imposantes – nein, ich konnte nicht widerstehen; der Gedanke, ebenso stolz

8 Die Bezeichnung ‚Maulaffe‘ geht vermutlich auf die im Mittelalter gebräuchlichen Kienspanhalter aus Ton, in deren Maul man den Kienspan steckte, zurück; vgl. *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, hg. von der Dudenredaktion, Duden Bd. 7, Mannheim u. a. 2001, S. 515. Vgl. auch: ‚Maulaffe‘, in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 12, Leipzig 1885, Sp. 1796 f.

wie jener in neuen Stiefeln einherzugehen, bemächtigte sich meines ganzen Wessens; und war es nicht schon ein Beweis der herrlichen Anlagen zur Wissenschaft und Kunst, die in mir nur geweckt werden durften, daß ich, vom Baum herabgesprungen, leicht und gewandt, als hätte ich zeitlebens Stiefeln getragen, mit den stählernen Stiefelanziehern den schlanken Beinen die ungewohnte Bekleidung anzuzwängen wußte?⁹

Doch, kaum in den Stiefeln, zeigt sich, daß Milo damit gar nicht laufen kann und der Jäger leichtes Spiel hat, ihn zu fangen. Der „Nachahmungstrieb“ also, der, wie Milo sagt, „unserm Geschlecht eigen“¹⁰ ist, führt ihn in Gefangenschaft, aber eben diese Gefangenschaft öffnet ihm den Weg zur Kultur. Und hier erweist sich Milo als gelehriger Schüler:

Ebenjener Nachahmungstrieb, der mir von jeher ganz besonders eigen, brachte mich einem Professor der Ästhetik, dem liebenswürdigsten Mann von der Welt, näher, von dem ich nachher die ersten Aufklärungen über mich selbst erhielt und der mir auch das Sprechen beibrachte. [...] Wie sehnlich wünschte ich, sprechen zu können; aber im Herzen dachte ich: O Himmel, wenn du nun auch sprechen kannst, wo sollst du all die tausend Einfälle und Gedanken hernehmen, die denen da [also den Menschen] von den Lippen strömen? Wie sollst du es anfangen, von den tausend Dingen zu sprechen, die du kaum dem Namen nach kennst? Wie sollst du über Werke der Wissenschaft und Kunst so bestimmen urteilen wie jene da, ohne in diesem Gebiete einheimisch zu sein? – Sowie ich nur einige Worte zusammenhängend herausbringen konnte, eröffnete ich meinem lieben Lehrer, dem Professor der Ästhetik, meine Zweifel und Bedenken; der lachte mir aber ins Gesicht und sprach: „Was glauben Sie denn, lieber Monsieur Milo? Sprechen, sprechen, sprechen müssen Sie lernen, alles übrige findet sich von selbst. Geläufig, gewandt, geschickt sprechen, das ist das ganze Geheimnis. Sie werden selbst erstaunen, wie Ihnen im Sprechen die Gedanken kommen, wie Ihnen die Weisheit aufgeht, wie die göttliche Suada Sie in alle Tiefen der Wissenschaft und Kunst hineinführt [...]. Oft werden Sie sich selbst nicht verstehen: dann befinden Sie sich aber gerade in der wahren Begeisterung, die das Sprechen hervorbringt. [...]“¹¹

Der gesellschaftliche Erfolg bleibt nicht aus, und Milo wird zum geschätzten Unterhalter und angesehenen Klaviervirtuosen. Zwei Dinge sind an dieser Geschichte bedeutsam: einmal die Rolle der Sprache und des Sprechens, zum anderen Milos äffischer Nachahmungstrieb. Der Sprache, die üblicherweise als diejenige Fähigkeit betrachtet wird, die den Menschen vom Tier unterscheidet, mißt Milo schon zu Anfang seines Briefes an Pipi große Bedeutung zu, wenn er schreibt:

9 E. T. A. Hoffmann, ‚Nachricht von einem gebildeten jungen Mann‘, in: ders., *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul*, Berlin, Weimar 21982, S. 365–376, S. 541 f., hier: S. 368.

10 Hoffmann, ‚Nachricht‘ (Anm. 9), S. 369; vgl. dazu auch Rudolf und Susanne Schenda, ‚Affe‘, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 1, Berlin 1977, S. 137–146 (S. 140).

11 Hoffmann, ‚Nachricht‘ (Anm. 9), S. 370 f.

Mit einer Art von Entsetzen denke ich noch an die unglückselige Zeit, als ich Dir, geliebte Freundin, die zärtlichsten Gesinnungen meines Herzens nicht anders als durch unschickliche, jedem Gebildeten unverständliche Laute auszudrücken vermochte. Wie konnte doch das mißtönende, weinerliche „Ae, Ae!“, das ich damals, wiewohl von manchem zärtlichen Blick begleitet, ausstieß, nur im mindesten das tiefe, innige Gefühl, das sich in meiner männlichen wohlbehaarten Brust regte, andeuten?¹²

Milo überwindet also die Sprachbarriere und damit das traditionelle Differenzkriterium zwischen Mensch und Tier. Mit der Aneignung und gekonnten Beherrschung der Sprache schafft er zugleich die Voraussetzung für sein Literatentum, als dessen – im wahrsten Sinne des Wortes sprechender – Beweis eben der Text dienen kann, der die Geschichte Milos, des Affen, erzählt, das „Schreiben Milos, eines gebildeten Affen, an seine Freundin Pipi, in Nordamerika“. Nun könnte man natürlich sagen, das Licht, das hier auf Kunstproduktion und Wissenschaft geworfen wird, sei nicht das allergünstigste, denn offensichtlich geht es dabei nur um nachgeahmtes, leeres Geschwätz, um die virtuose Beherrschung mechanischer Fertigkeiten. Tatsächlich ist Hoffmanns Text, der, wie erwähnt, in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschien, ein ironischer Kommentar zum auf die Spitze getriebenen Salonvirtuosentum seiner Zeit, und sein Spott trifft hier nicht so sehr Milo, den Affen, als vielmehr das Publikum, das den virtuoson Künstler bewundert und sein Genie feiert. Aber andererseits – und gute Literatur zeichnet sich darin aus, daß sie nie eindeutig ist –, zeigt sich in Milos nachahmerischem Talent doch auch ein Moment echter Kunstbegabung. Namentlich aus der Perspektive einer modernen Poetik ist offenkundig, daß es in der Kunst nicht ohne Handwerk und ohne Mechanik geht. Darauf weist schon Edgar Allan Poe hin, wenn er in seinem Essay „Die Methode der Komposition“ schreibt:

Die meisten Verfasser – insbesondere die Poeten – möchten gern so verstanden sein, als arbeiteten sie in einer Art holden Wahnsinns – einer ekstatischen Intuition –, und sie würden entschieden davor zurückschauern, die Öffentlichkeit einen Blick hinter die Kulissen tun zu lassen: auf die verschlungene und ungeschliffene Unfertigkeit des Denkens – auf die erst im letzten Augenblick begriffene wahre Absicht – auf die unzähligen flüchtigen Gedanken, die nicht zu voller Erkenntnis reifen – auf die ausgereiften Ideen, die verzweifelt als nicht darstellbar verworfen werden – auf die vorsichtige Auswahl und Ablehnung – auf das mühsame Streichen und Einfügen – kurz, auf die Räder und Getriebe – die Maschinerie für den Kulissenwechsel – die Trittleitern und Versenkungen – den Kopfputz, die rote Farbe und die schwarzen Flecken, die in neunundneunzig von hundert Fällen die Requisiten des literarischen *Histrionen* ausmachen.¹³

12 Hoffmann, ‚Nachricht‘ (Anm. 9), S. 367.

13 Edgar Allan Poe, ‚Die Methode der Komposition‘, in: ders., *Werke*, Bd. 4, hg. von Kuno Schuhmann, Olten und Freiburg 1973, S. 531–548, S. 532 f.

Wenn man, wie die moderne Literaturwissenschaft, den ‚linguistic turn‘, also die sprachwissenschaftliche Wende, nachvollzogen hat und deren Bewußtsein von der sprachlichen Konstitution des vermeintlich vorsprachlich Gegebenen teilt, sieht man, daß die Qualitätskriterien der Genieästhetik, also ‚Innerlichkeit‘, ‚Tiefe‘, ‚Authentizität‘ und ‚Originalität‘ ebenfalls sprachlich-diskursiv erzeugte und konventionalisierte Wertbegriffe sind, die – auch das demonstriert Milo auf das schönste – mit einer gewissen sprachlichen Virtuosität ins Werk gesetzt werden können. Denn dieses „tiefe, innige Gefühl“ in seiner wohlbehaarten männlichen Brust, das er in seiner vorsprachlichen Zeit noch nicht artikulieren konnte, wird ja eben erst im Medium der Sprache zu dem, was es zu sein vorgibt, nämlich zu jener vorsprachlichen Tiefe und Innigkeit. Auch der „finstere, tiefschauende Charakterblick“, den sich Milo am Ende seines Briefes zuschreibt, ist, wie er selbst zu verstehen gibt, ein virtuos gemachter.¹⁴ So fällt das kritische Licht des äffischen Schreibens¹⁵ im gleichen Maße auf das scheinbar hohle Virtuositentum wie auf ihr Gegenbild, die angeblich gemüt- und bedeutungsvolle Seelentiefe.

Die Nachahmungsgabe des Affen zieht sich als konstantes Motiv durch die Literatur. Sie scheint jedoch eher ein kultureller Topos zu sein als der biologischen Wirklichkeit zu entsprechen. Andreas Paul äußert sich bezüglich der tatsächlichen Nachahmungsfähigkeit der Affen skeptisch. Offenbar funktioniert Lernen bei Affen weniger durch Nachahmung als etwa durch Versuch und Irrtum. Paul berichtet von zwei Affen auf Cayo Santiago, die lernten, Kokosnüsse zu knacken, indem sie sie auf Steine schlugen. Obwohl sie dabei von anderen Tieren beobachtet wurden, übernahm keiner der 1000 übrigen Affen auf der Insel das Verhalten.¹⁶ Trotzdem spricht auch die Sprache den Affen Nachahmungstalent zu. Das Deutsche kennt das Wort ‚nachäffen‘, das bei der obigen kleinen sprachlichen Affenrevue ausgespart wurde; auch die Engländer sagen to ‚ape‘, die Franzosen ‚singer‘, die Italiener ‚scimmiotare‘, die Portugiesen ‚macaquear‘.¹⁷ Für den vorliegenden literarischen Argumentationszusammenhang ist diese in der Sprache hergestellte Verbindung von Affe und Nachahmung deshalb von Bedeutung, weil der Begriff der ‚Nachahmung‘ in der abendländischen Dichtungslehre *die* zentrale Kategorie darstellt. Grundgelegt wurde der Begriff in der *Poetik* des Aristoteles, der das Wesen der Dichtkunst auf Nachahmung, Mimesis, zurückführt. Weil der Begriff der Mimesis für die europäische Poetik so bestimmend war, nannte der Romanist Erich Auerbach sein berühmtes gewordenes, im türkischen Exil geschriebenes Buch, das Analysen von Homer bis Virginia Woolf enthält, schlichtweg *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*.¹⁸ Aristoteles – um auf ihn zurückzukommen – argumentiert durchaus anthropologisch, wenn er schreibt:

14 Vgl. Hoffmann, ‚Nachricht‘ (Anm. 9), S. 374.

15 Auf dem im Dickens House Museum in London zu sehenden Schreibtisch von Charles Dickens bildet das Nebeneinander von Schreibutensilien und dem Lieblingsporzellanaffen des Autors ein reizvoll-ironisches Arrangement. Den Hinweis darauf verdanke ich Jan C. Metzler.

16 Vgl. Paul, *Von Affen und Menschen* (Anm. 4), S. 230 f.

17 Vgl. Paul, *Von Affen und Menschen* (Anm. 4), S. 258.

18 Vgl. Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen, Basel ⁹1994.

Denn erstens ist das Nachahmen den Menschen von Kindheit an angeboren; darin unterscheidet sich der Mensch von den anderen Lebewesen, daß er am meisten zur Nachahmung befähigt ist und Lernen sich bei ihm am Anfang durch Nachahmung vollzieht; und außerdem freuen sich alle Menschen an den Nachahmungen.¹⁹

Nachgeahmt werden in der Dichtung Aristoteles zufolge Handlungen, die Handlungen großer und edler Menschen beispielsweise. Bekanntlich ist Aristoteles weit davon entfernt, sein Konzept der ‚Nachahmung‘ im Sinne einer platten Wiedergabe der Wirklichkeit zu verstehen, davor bewahrt ihn schon sein generelles Dichtungsverständnis, demzufolge der Dichter darstellen soll, was geschehen könnte, während der Geschichtsschreiber berichten muß, was geschehen ist.²⁰ Auch die Tatsache, daß Aristoteles dezidierte Vorgaben macht, wie die dichterische Nachahmung auszusehen habe, weist darauf hin, daß sie ihren eigenen dichterischen Gesetzen viel mehr unterliegt als der nachgeahmten Vorlage. So muß die dichterische Nachahmung beispielsweise ein Ganzes sein, d. h. Anfang, Mitte und Ende haben, oder aber gewisse Regeln in der Anlage der Charaktere befolgen usw.²¹ Der Nachahmungsgedanke des Aristoteles wurde von seinen neuzeitlichen Rezipienten, die das Konzept auf die Nachahmung der antiken Schriftsteller und auf die Nachahmung der Natur verschoben, oftmals in einem sehr viel rigideren Sinne gehandhabt als von ihrem antiken Gewährsmann. Jedenfalls drehen sich die dichtungstheoretischen Debatten im 17. und im 18. Jahrhundert zentral um den Begriff der Nachahmung und um die Frage, woran sich die dichterische Nachahmung zu halten habe und welcher Freiheiten sie sich bedienen dürfe. Und statt von ‚Nachahmen‘ redete man von ‚Nachäffen‘, so daß der Affe und seine vermeintliche Nachahmungsfähigkeit schon allein über den Sprachgebrauch in einen diskursiven Zusammenhang mit dem Literarischen gebracht wurde. So heißt es beispielsweise in Martin Opitz’ *Buch von der Deutschen Poeterey* von 1624 – die Anklänge an Aristoteles sind unüberhörbar –:

[...] vnd soll man auch wissen/ das die gantze Poeterey im nachaeffen der Natur bestehe/ vnd die dinge nicht so sehr beschreibe wie sie sein/ als wie sie etwan sein köndten oder solten.²²

Daß das Mimesiskonzept am Ende des 18. Jahrhunderts und im Übergang zur Romantik seine Verbindlichkeit zu verlieren begann und anderen poetologischen Wertsetzungen Platz machte, im Realismus allerdings, wengleich unter neuen Vorzeichen, wieder an die Tür pochte, ist im Hinblick auf die hier besprochenen romantischen und nachromantischen Texte insofern von Bedeutung, als erst in der

19 Aristoteles, *Poetik*, Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon, Stuttgart 1961, S. 26.

20 Vgl. Aristoteles, *Poetik* (Anm. 19), S. 36.

21 Vgl. Aristoteles, *Poetik* (Anm. 19), S. 33 f., S. 44 f.

22 Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, hg. von Cornelius Sommer, Stuttgart 1991, S. 17. Pejorativ im Sinne einer sklavischen Nachahmung gebraucht Kant den Begriff in der *Kritik der Urteilskraft* (vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie*, Werke in zehn Bänden, Bd. 8, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, S. 233–620 (S. 419).

kritischen Distanz und im Bewußtsein der Traditionsgeschichte seine reflexive literarische Bearbeitung möglich wurde.

In welcher Weise das Konzept der Nachäffung ein wahrhaft literarisches Affentheater ermöglicht, soll am Beispiel von Johann Nestroys Posse *Der Affe und der Bräutigam* vorgeführt werden.²³ In diesem dreiaktigen Stück geht es darum, daß ein Herr von Flachkopf seine Tochter Berta seinem Freund, dem Herrn von Mondkalb, versprochen hat, diese aber einen anderen, nämlich Wilhelm von Föhrenthal, liebt. Herr von Mondkalb, den Berta noch gar nicht kennt, reist zur Verlobungsfeier an. Die beiden alten Freunde, Flachkopf und Mondkalb, begrüßen sich aufs innigste, Mondkalb erkundigt sich bei seinem Freund, womit er wohl seiner künftigen Braut, um sie für sich einzunehmen, eine Freude bereiten könnte. Flachkopf antwortet:

Sie hat die sonderbare Passion, sich im Garten eine ganze Menagerie anzulegen, da hat sie türkische Gänse, indianische Tauben, alle Gattungen Papageien, zwei Dammhirsche, etc. nun wäre ihr sehnlichster Wunsch, einen Affen zu haben.

Darauf der Herr von Mondkalb:

Einen Affen? Ja, das wird jetzt so leicht nicht möglich sein. Vor der Hand muß sie schon so mit mir vorlieb nehmen. (*Stücke 11, 85*)

Da fällt ihm aber zum Glück ein, daß er, um anlässlich der Verlobung einen Maskenball geben zu können, einen ganzen Koffer voll Masken mitgebracht hat und sich darunter – welch glücklicher Zufall – auch ein Affenkostüm findet. Dieses legt er flugs an und macht darin eine so gute, täuschend echte Figur, daß sein Diener Hecht kommentiert:

Nein, so natürlich – wirklich, wenn man Euer Gnaden so anschaut, so weiß man nicht, ist das eine Verkleidung, oder ist Ihr gnädiges Herrn-Gewand nur a Maske. (*Stücke 11, 93*)

Auch Berta glaubt, einen wirklichen Affen vor sich zu haben, und ist hell entzückt. „Seht nur, Vater,“ freut sie sich, „was für possirliche Gesichter er schneidet!“ (*Stücke 11, 99*). Ihre Freude über Coko, wie sie den vermeintlichen Affen nennt, trübt sich aber, wenn sie an den Preis denkt, den sie dafür bezahlen muß: die Ehe mit dem ältlichen Herrn von Mondkalb, den sie natürlich noch nicht zu Gesicht bekommen konnte, da er ja im Affenkostüm steckt. Hinter den Kulissen haben sich allerdings bereits einige Verwicklungen ergeben, die den Fall noch verkomplizieren. Zum einen erfährt man, daß sich im Park des Flachkopfschen Schlosses ein richtiger Affe tummelt, der gerade aus einem Zirkus ausgebrochen ist. Zum anderen trifft der verkleidete Herr von Mondkalb in seinem Affengewand, noch bevor er sich

23 Der Herausgeber von *Der Affe und der Bräutigam*, Jürgen Hein, weist in seinem Kommentar in der historisch-kritischen Ausgabe darauf hin, daß die Posse dem berühmten Tierdarsteller Edward Klischnigg (1813–1877) auf den Leib geschrieben wurde. Um auch im Sommer Theaterbesucher anzulocken, veranstalteten die Wiener Theaterdirektoren gerne spektakuläre Sonderdarbietungen wie Gaukelspiele und akrobatische Aufführungen verschiedenster Art. Hein verweist auch auf die lange Tradition der Affenrollen im europäischen Theater. Vgl. *Stücke 11, 77–139, 245–372* (S. 249 f.).

seiner künftigen Braut präsentieren kann, auf seinen Nebenbuhler Wilhelm von Föhrenthal. Dieser steht, da er ein paar Zaubertricks beherrscht, im Rufe, ein Schwarzkünstler zu sein, was Mondkalb auch bereits zu Ohren gekommen ist. Daher begegnet er seinem Widersacher recht ängstlich; dieser wittert im mondkälbischen Aberglauben seine Chance und spielt sein Image als Schwarzkünstler voll aus. Dem verkleideten Mondkalb droht er an, er werde ihn unwiderruflich in einen echten Affen verwandeln, falls er ohne seine, Wilhelms, Erlaubnis das Affenkostüm ablege und auch nur ein einziges menschliches Wort spräche. Angstvoll hält sich Mondkalb an dieses Gebot und spielt seine Rolle als Affe mehr schlecht als recht, wobei ihm der richtige Affe dann und wann zu Hilfe kommt, indem er mit akrobatischen Sprüngen, echt affenmäßig eben, durch die Szenen tollt – natürlich immer dann, so will es die literarische Regie, wenn das verkleidete Affen-Mondkalb nicht im Bild ist. Natürlich wird der richtige Mondkalb alsbald vermißt, und er sinnt selbstverständlich auf Möglichkeiten, wie er seinem Freund Flachkopf seine vertrackte Situation begreiflich machen kann. Das Problem besteht aber darin, daß er ja nicht sprechen darf. Aber ihm kommt die Idee, sich schriftlich an seinen Freund zu wenden, und so schreibt er ihm:

Ich bin der Affe, ich dein Freund und Schwiegersonn ·in spe·. Furchtbare Verhältnisse mit Zauberei vermischt, binden meine Zunge. Ich nenne dir nur den Namen Föhrenthal, mehr wage ich nicht zu schreiben. Lebe wohl, und beklage deinen Freund Mondkalb, ·qua· Affe allhier. (*Stücke 11*, 105)

Dieses Schreiben führt nun dazu, daß der richtige Affe von Flachkopf in der Folge mit aller Zuvorkommenheit behandelt wird, während der verkleidete Mondkalb als der vermeintlich echte Affe von den Zirkusleuten wieder eingefangen wird. Da der echte Affe den für Berta vorgesehenen Brautschmuck stibitzt, kommt es im dritten Akt zu einer gerichtlichen Vernehmung der gesamten dramatis personae, bei der sich die Verwicklungen auflösen. Zufällig sind nämlich auch die Zirkusleute mit ihrer Tierschau, u. a. dem gefangenen Herrn von Mondkalb, anwesend, weil sie die gerichtliche Erlaubnis, am Ort ihre Zelte aufschlagen zu dürfen, einholen wollen. Wilhelm, der ganz besonders im Verdacht steht, den Schmuck gestohlen zu haben, wird von Flachkopf gezwungen, dessen Freund Mondkalb von seinem Bann zu lösen, und er erteilt nun dem ebenfalls anwesenden echten Affen, den er wie alle anderen für den verkleideten Mondkalb hält, die Erlaubnis, wieder zu sprechen. Indessen: der echte Affe bleibt stumm, statt dessen meldet sich der verkleidete Mondkalb aus seinem Zirkuskäfig zu Wort. Wie gesagt: Alles löst sich auf, Flachkopf ist so froh, daß er seinen lieben Freund Mondkalb wieder hat, daß er darauf verzichtet, ihn mit seiner Tochter verheiraten zu wollen, und diese nun natürlich ihren Wilhelm bekommt.

Was an dieser absurden Geschichte, die man eigentlich nicht nacherzählen kann, sondern die man auf der Bühne sehen muß, im Hinblick auf die literarische Natur des Affen von Bedeutung ist, ist die Verdopplung und gleichzeitige Brechung des Nachahmungsspiels. Ein Mensch, Herr von Mondkalb, ahmt einen Affen nach, während der echte Affe auf der Bühne immer wieder gezeigt wird, wie er menschliche Verhaltensweisen nachahmt. So hat er beispielsweise Berta beobachtet, wie sie

probeweise den Hochzeitsschmuck anlegt; und kaum hat sie den Raum verlassen, schnappt er sich die Diamantenkette, legt sie sich um den Hals und entwischt damit. Das doppelte Spiel des Nachäffens wird so weit getrieben, daß für die Figuren auf der Bühne die Unterscheidung zwischen Nachahmung und Nachgeahmtem nicht mehr möglich ist: Herr von Mondkalb wird für einen echten Affen gehalten und der echte Affe für den verzauberten Herrn von Mondkalb. Diese Vertauschung der Positionen qua Nachäffung erzeugt die Mechanik des dramatisch-literarischen Spiels, das mit seiner eigenen literarischen Verfaßtheit spielt, indem es im Bild des Affen den Prozeß der täuschenden Nachahmung parodistisch auf die Bühne stellt. Nicht weniger signifikant ist die Rolle der Sprache in diesem Stück: Die Sprache als das konventionelle Unterscheidungsmerkmal zwischen Tier und Mensch wird dem verkleideten Affen Mondkalb verboten und erst am Ende, als er wieder Mensch sein darf, wiedergegeben. Im Hinblick auf die Selbstthematizierung des Literarischen ist es nicht bedeutungslos, daß dieses künstliche Verstummen des künstlichen Tiers mittels eines alle literarischen Register ziehenden Zauberspruchs ins Werk gesetzt wird. „Der berühmte Doktor Faust“, wirft sich der falsche Zauberer Wilhelm in Pose, „ist nur ein Primaner gegen mich und weit mehr leiste ich, als von ihm die Sage ist“ (*Stücke 11*, 96). Und er bannt Mondkalb mittels des folgenden Sprachzaubers:

·Rubicundus niger·
 Die Hölle bleibt Sieger,
 ·Infernal Elixir·
 Der Mensch wird zum Thier,
 Pocht die Nacht: Eins, Zwei, Drei,
 Ist's ·humanum· vorbei. (*Stücke 11*, 97)

Man könnte sogar so weit gehen zu behaupten, daß sich im Bild des possenhaften Affen, der, wie Berta bemerkte, so „possirliche Gesichter“ schneiden kann, das literarische Genre der Posse selbst thematisiert (*Stücke 11*, 99).

Die Nachahmung bildet auch das zentrale Motiv in Franz Kafkas ‚Bericht für eine Akademie‘. In dieser 1917 erschienenen Erzählung wendet sich der Affe Rotpeter an die „Hohe[n] Herren von der Akademie“,²⁴ die ihn gebeten haben, einen Bericht über sein äffisches Vorleben abzugeben. Rotpeter bedauert zwar, dieser Aufforderung nicht nachkommen zu können, da ihn mittlerweile nahezu fünf Jahre von seinem Affentum trennen, ist aber gerne bereit, über seine Entwicklung zum berühmten Varietékünstler Auskunft zu geben. Er berichtet von der Zeit auf dem Zwischendeck eines Schiffes, auf das er nach seiner Gefangennahme an der Goldküste gebracht worden war. In einen Käfig gesperrt, sinnt er auf einen Ausweg und hat bald begriffen, daß sein einziger Ausweg darin besteht, die Affennatur hinter sich zu lassen. Dies versucht er, indem er beginnt, die ihn umgebenden Schiffsleute nachzuahmen. „Es war so leicht, die Leute nachzuahmen“, berichtet er. „Spucken konnte ich schon in den ersten Tagen. Wir spuckten einander dann gegenseitig ins Gesicht; der Unterschied war nur, daß ich mein Gesicht nachher reinleckte, sie ihres nicht.“²⁵

24 Franz Kafka, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘, in: ders., *Erzählungen*, Gesammelte Werke, hg. von Max Brod, Taschenbuchausgabe in sieben Bänden, Frankfurt a. M. 1976, Bd. 7, S. 139–147.

25 Kafka, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ (Anm. 24), S. 144.

Aber der Nachahmungsprozeß wird als schwieriger und qualvoller beschrieben, zumal er an einer Übung dargestellt wird, die Rotpeter besonders unangenehm ist, nämlich am Schnapstrinken. „Die meiste Mühe machte mir die Schnapsflasche. Der Geruch peinigte mich; ich zwang mich mit allen Kräften; aber es vergingen Wochen, ehe ich mich überwand.“²⁶ Zweifellos steht hinter diesem Exempel die bereits erwähnte Redewendung ‚einen Affen haben‘, über die Rotpeters Bericht den Gedanken nahelegt, daß die eigentlichen Affen die Menschen sind. Rotpeter beobachtet sehr genau, welche Bewegungen der trinkfeste Matrose, der zu seinem Lehrmeister wird, ausführt. Erst nach hartem Training hat er Erfolg:



Abb. 1: Franz Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie*, Bild von Andrea Di Gennaro.

Was für ein Sieg dann allerdings für ihn wie für mich, als ich eines Abends vor großem Zuschauerkreis – vielleicht war ein Fest, ein Grammophon spielte, ein Offizier erging sich zwischen den Leuten – als ich an diesem Abend, gerade unbeachtet, eine vor meinem Käfig versehentlich stehengelassene Schnapsflasche ergriff, unter steigender Aufmerksamkeit der Gesellschaft sie schulgerecht entkorkte, an den Mund setzte und ohne Zögern, ohne Mundverziehen, als Trinker von Fach, mit rund gewälzten Augen, schwappender Kehle, wirklich und wahrhaftig leer trank; nicht mehr als Verzweifelter, sondern als Künstler die Flasche hinwarf; zwar vergaß den Bauch zu streichen; dafür aber, weil ich nicht anders konnte, weil es mich drängte, weil mir die Sinne rauschten, kurz und gut „Hallo!“ ausrief, in Menschenlaut ausbrach, mit diesem Ruf in die Menschengemeinschaft sprang und ihr Echo: „Hört nur, er spricht!“ wie einen Kuß auf meinem ganzen schweißstriefenden Körper fühlte.²⁷

Im Augenblick der gelingenden Nachäffung ist Rotpeter also Künstler und – beginnt zu sprechen. Er hat die Tier–Mensch-Grenze durchstoßen und zeigt sich als, wenn man so will, Sprachkünstler. Zugegeben: sein erstes Wort ist nicht sonderlich differenziert, ja, es hat noch nicht einmal eine distinkte Bedeutung, macht, so besehen, keinen bestimmten Sinn, genausowenig im übrigen wie die Kunststücke eines Varieté-künstlers oder eines Salonvirtuosen. Wie Rotpeters „Hallo!“ adressieren sie ein Publikum und wollen im übrigen nichts als auf sich selbst aufmerksam machen. Dem entspricht, daß man das Spezifikum der literarischen Sprache im Vergleich zur zielgerichteten pragmatischen Alltagssprache in ihrer uneindeutigen, überschüssi-

26 Kafka, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ (Anm. 24), S. 144.

27 Kafka, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ (Anm. 24), S. 145 f. Vgl. Abb. 1 aus: Franz Kafka, *Ein Bericht für eine Akademie*, Bilder von Andrea Di Gennaro, Frankfurt a. M. 1996, o. S. (mit freundlicher Genehmigung des Alibaba Verlags).

gen, ungesicherten Bedeutungshaftigkeit sehen kann. Und Rotpeter perfektioniert seine Sprachkunst auch noch: der uns vorliegende Bericht ist zweifellos ein Zeugnis für die versierte Autorschaft, die er erreicht hat. Der Behauptung, literarische Sprache sei uneindeutig und ungesichert, könnte man entgegenhalten, der ‚Bericht für eine Akademie‘ vermittele doch eine identifizierbare Bedeutung, die mit etwas literaturwissenschaftlicher Interpretationskunst zu ermitteln sei. Dem nun ist gerade nicht so: Denn was wäre *die* Bedeutung dieses vielfach interpretierten Textes? Die Aussage, daß die Menschen die eigentlichen Affen und die Affen die besseren Menschen seien? Das wäre ziemlich schnell zu sagen und dazu bedürfte es nicht des ganzen erzählerischen Raffinements, mit dem dieser Text aufwartet. Außerdem setzt eine solche eindeutige ‚message‘ Eindeutigkeit ihrer Begriffe voraus, und gerade die verweigert Rotpeters Akademiebericht. Gleich zu Beginn stellt Rotpeter klar, daß er der Aufforderung, einen Bericht über sein äffisches Vorleben zu geben, nicht nachkommen kann, denn, wie gesagt, fünf Jahre trennen ihn von seinem Affentum. Als jemand, der seine Affennatur hinter sich gelassen und sich zum Menschen weiterentwickelt hat, kann er über sein Affendasein logischerweise keine Auskunft mehr geben. Menschen-Sprache und Affen-Wirklichkeit sind nicht kongruent; zwischen beiden besteht ein Verhältnis konstitutiver Nachträglichkeit, insofern als die Menschensprache mit dem Wort ‚Affe‘ eine dem Wort vorausgehende Wirklichkeit behauptet. Auch Rotpeters Bericht dessen, was ihm auf dem Zwischendeck des Schiffes widerfuhr, steht damit unter Vorbehalt, denn zum Zeitpunkt des Berichts ist er ja bereits ein anderer als auf dem Schiff. Diesen Vorbehalt formuliert er explizit:

Ich kann natürlich das damals affenmäßig Gefühlte heute nur mit Menschenworten nachzeichnen und verzeichne es infolgedessen, aber wenn ich auch die alte Affenwahrheit nicht mehr erreichen kann, wenigstens in der Richtung meiner Schilderung liegt sie [...].²⁸

Nur die Richtung ist bezeichnet, Eindeutigkeit nicht zu erreichen. Genauso ist Rotpeter auch nicht ‚eindeutig‘ Mensch geworden, was immer dies zu bedeuten hätte. Das Menschentum war allerdings auch gar nicht sein Ziel; mehrfach betont er, Sinn und Zweck seiner Nachahmungsübung sei es lediglich gewesen, einen Ausweg zu finden.²⁹ Es geht also nicht um einen zu erreichenden Zielpunkt, sondern lediglich um eine Bewegung weg von einem fixen Ort, weg von dem Ort, dem Käfig, der ihn festhält. Daß Rotpeter nicht Mensch geworden ist, daß er gleichsam immer noch auf dem Zwischendeck fährt, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß er sich als Geliebte eine Äffin hält.

Komme ich spät nachts von Banketten, aus wissenschaftlichen Gesellschaften, aus gemüthlichem Beisammensein nach Hause, erwartet mich eine kleine halb-dressierte Schimpansin und ich lasse es mir nach Affenart bei ihr wohlgehen.

28 Kafka, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ (Anm. 24), S. 141. Über die Inkommensurabilität menschlich-tierischer Kommunikation vgl. auch Manfred Schneider, ‚Kafkas Tiere und das Unmögliche‘, in: *Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman*, Würzburg 1995, S. 83–102.

29 Kafka, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ (Anm. 24), S. 141 u. ö.

Abb. 2: Franz Kafka,
*Ein Bericht für eine
Akademie*, Bild von
Andrea Di Gennaro.



Bei Tag will ich sie nicht sehen; sie hat nämlich den Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick; das erkenne nur ich und ich kann es nicht ertragen.³⁰

Hier wird eine grundsätzliche Gespaltenheit artikuliert, eine Spaltung zwischen tierischem Sichwohlseinlassen und einem Unbehagen des Bewußtseins. Rotpeter verkörpert das Zwischen des Sowohl-als-auch; insofern ist das Zwischendeck seiner Nachahmungsübungen, auf dem sich das Erzählte hauptsächlich abspielt, ein im wahrsten Sinne des Wortes sprechender Ort: Ort der Bewegung und Veränderung, Ort des Dazwischen und des Sowohl-als-auch, ein Ort, der nur als literarischer bezeichnet werden kann.

Bei der „kleinen halbdressierten Schimpansin“ sei allerdings nochmals eingehakt, um abschließend einen Blick auf den Geschlechteraspekt in der literarischen Begegnung von Menschen und Affen zu werfen (vgl. Abb. 2).³¹ Rotpeters Bericht seiner Entwicklung vom Affen zum Menschen lenkt die Aufmerksamkeit erst ganz am Ende darauf, daß es sich um die Geschichte eines männlichen Affen handelt, der sein kulturell fortgeschrittenes Ich über die Abgrenzung von einer noch tierischen weiblichen Artgenossin definiert. Auch sie ist – vermutlich durch den Umgang mit ihm – dem ‚reinen Naturzustand‘ entrissen, diesem aber in ihrer ‚Halbdressiertheit‘ zweifellos noch näher als Rotpeter selbst. Zivilisatorisch steht er über ihr, ist er weiter als sie; gleichwohl braucht er sie des Nachts, wenn gleichsam die zivilisatorischen Lichter abgeschaltet sind, um bei und mit ihr seine „Affenart“ ausleben zu können. Wenn er allerdings bei Tagesanbruch den verwirrten Irrsinn ihres Blicks nicht zu ertragen vermag, so darf man wohl davon ausgehen, daß ihm die halbdressierte Schimpansin den Irr-Sinn der eigenen Existenz widerspiegelt, dem er nur durch Verdrängung im Tageslicht der Vernunft begegnen kann.

30 Kafka, ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ (Anm. 24), S. 147.

31 Aus: Kafka, ‚Ein Bericht‘ (Anm. 27), Bilder von Andrea Di Gennaro, o. S. (mit freundlicher Genehmigung des Alibaba Verlags).

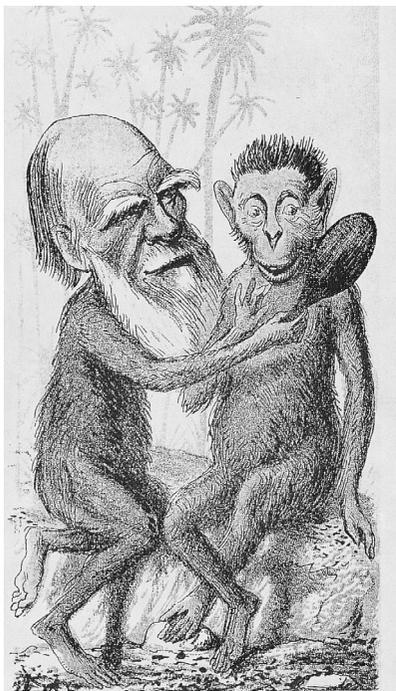


Abb. 3: ‚Prof. Darwin‘, Karikatur aus *Thespiegel*, selbst so weit gebildet sein, daß es in der Lage ist, das männliche Spiegelbild zurückzuwerfen, aber andererseits muß es

oder sie ihm doch die Möglichkeit geben, sich selbst als höherstehend definieren zu können. Die Frau als Affe des Mannes (vgl. Abb. 3)³² Zumindest an einer Stelle rückt auch Berta in Nestroys *Posse* in diese Position ein. Berta hat gerade ihrem Vater erklärt, daß sie seinen Freund Herr von Mondkalb nicht heiraten könne, weil sie schon Wilhelm von Föhrental ihr Jawort gegeben habe.

FLACHKOPF (*zornig auf sie losgehend*). Abscheuliche, Entartete! Das sollst du –
BERTHA (*ängstlich*). Aber Vater, Sie werden mich doch nicht gar schlagen wollen,
wie den Coko? Ich bin ja kein Affe. (*Stücke 11, 104*)

Die topische Nähe von Weiblichkeit und Affentum kommt beispielsweise auch in der Illustration zu Ernst Haeckels Schrift *Apotheose des Entwicklungs-Gedankens*

Im übrigen ist auch Milos Verhältnis zu seiner Freundin Pipi in Nord-Amerika von einer vergleichbaren Überlegenheitsgeste des männlichen Briefschreibers geprägt. So heißt es in Milos Brief:

Ich zweifle [...] nicht, daß Du, liebe Pipi, bei Deiner angeborenen Lebhaftigkeit, bei Deiner Fassungsgabe Dich auch etwas wenig auf die Künste und Wissenschaften gelegt haben wirst, und in diesem Vertrauen unterscheide ich Dich auch ganz von den bösen Verwandten in den Wäldern. Ha! unter ihnen herrscht noch Sittenlosigkeit und Barbarei, ihre Augen sind trocken, und sie sind gänzlich ohne Tiefe des Gemüts! Freilich kann ich wohl voraussetzen, daß Du in der Bildung nicht so weit vorgeschritten sein wirst als ich, denn ich bin nunmehr, wie man zu sagen pflegt, ein gemachter Mann [...]³²

Zweifellos muß das weibliche Gegenüber, in dem sich das äffische Bildungssubjekt

32 Hoffmann, ‚Nachricht von einem gebildeten jungen Mann‘ (Anm. 9), S. 368 f.

33 ‚Prof. Darwin‘, Karikatur aus *The London Sketch Book* (1874). Die Pose, in der Mensch und Tier einander zugewandt sind, läßt an eine Mann–Frau–Konstellation denken, insofern als das weiblich konnotierte Attribut des Spiegels näher beim Affen ist, der damit feminisiert wird, und der unzweifelhaft männliche Mensch in der Szene als der Aktive erscheint. Diese Lesart stützt sich freilich ‚nur‘ auf kulturelle Kodierungen; in der Abbildung selbst gibt es keine ‚eindeutigen‘ Hinweise auf eine Geschlechterdarstellung.

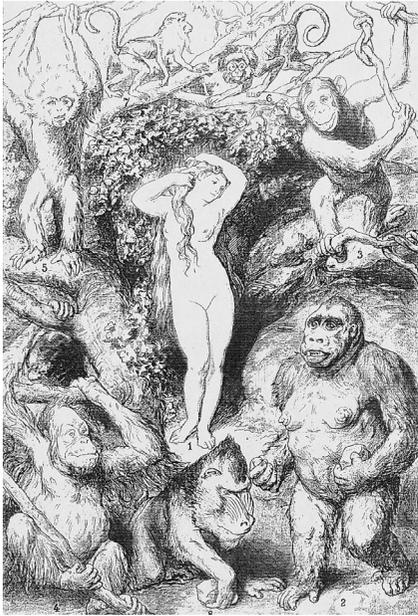


Abb. 4: Illustration zu Ernst Haeckels Schrift *Apotheose des Entwicklungs-Gedankens*. Abb. 5: Peter Høeg: *Die Frau und der Affe*.

(Abb. 4) zum Ausdruck.³⁴ Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang auch ein in einem südamerikanischen Märchen überlieferter Schöpfungsbericht, demzufolge der Affe just in dem Moment, in dem Gott Eva erschaffen wollte, Adams Rippe stahl, so daß der Schöpfer an ihrer statt den Schwanz des Affen nehmen mußte. Seitdem, so die Erzählung, ist der Menschenaffe schwanzlos – und die aus dem Affenschwanz geschaffene Frau erscheint in der Seinshierarchie als noch unter den Affen gestellt.³⁵

An die diskursive Nähe von Frau und Affe knüpft auch der 1997 erschienene Roman des dänischen Autors Peter Høeg *Die Frau und der Affe* an (Abb. 5).³⁶ In diesem Roman geht es darum, daß eine mit einem berühmten Wissenschaftler verheiratete Frau, der nicht zufällig den Namen Adam trägt, einen als Versuchstier gehaltenen Menschenaffen aus den Fängen der Wissenschaft befreit. Das Tier geht

34 Vgl. Ernst Haeckel, *Apotheose des Entwicklungs-Gedankens*, Jena 1906. Den Hinweis auf diese Abbildung verdanke ich Kathrin Stegemann, auf deren unter meiner Leitung angefertigte Staatsexamensarbeit ausdrücklich verwiesen sei: Kathrin Stegemann, *Die Frau und der Affe. Zur literarischen Wahrnehmung einer diskursiven Konstellation*, unveröff. Staatsarbeit, Münster 2000.

35 Vgl. Schenda, ‚Affe‘ (Anm. 10), S. 138.

36 Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Carl Hanser Verlags: Peter Høeg, *Die Frau und der Affe*. Roman, aus dem Dänischen von Monika Wesemann © 1997 Carl Hanser Verlag München – Wien.

um des menschlichen Erkenntnistriebs willen qualvollen Versuchen entgegen; die – und hier werden gängige kulturelle Klischees aufgerufen – der Kreatur nähere mitleidige, männlichem Ehrgeiz und männlicher Rationalität ferner stehende Frau greift hier ein und macht sich mit dem Affen auf und davon. Madelene, so heißt die Protagonistin,³⁷ und Erasmus – so heißt, die abendländisch-humanistische Bildungstradition aufrufend, ironischerweise der Affe – erleben einige paradiesische Tage, die sie auch erotisch zueinander führen. Die der Frau wie dem Affen kulturell zugeschriebene Lüsternheit³⁸ wird in Høegs Roman gegen den Narzißmus des männlichen Kulturschaffenden zurückgewendet, insofern als dieser akzeptieren muß, daß seine Frau ihm einen Affen vorzieht und unmißverständlich deutlich wird, daß der Affe Erasmus der bessere Liebhaber ist als Adam, der Mann. Diese so kitschige wie ironische Paradiesgeschichte wird allerdings überschrieben und – wenn man so will – gegengelesen mittels einer weiteren Erzählung, und zwar mit der Weitererzählung jener Geschichte, die uns die Evolutionstheoretiker erzählen. Es zeigt sich nämlich, daß Erasmus, der nicht nur ein ganz fantastischer Liebhaber, sondern auch außergewöhnlich sprachbegabt ist, mitnichten einer Spezies angehört, die der Mensch glaubt, evolutionsgeschichtlich hinter sich gelassen zu haben. Vielmehr stellt sich heraus, daß Erasmus Vertreter einer Spezies ist, die den Menschen in der Evolution bereits überholt hat. Der Arzt, der Erasmus' DNA analysiert hat, eröffnet ihm, daß

Ihre Vorväter, Ihre Spezies, nachdem sie sich vor einer Million Jahren am Turkanasee von uns getrennt hat, nach Norden gewandert ist. Und danach haben Sie uns überholt. [...] Wir haben geglaubt, wir würden Auskunft über einen der Hominiden erhalten, die dem Menschen vorausgegangen sind. Aber Sie sind nicht das, was dem Menschen vorausgeht. Sie sind eher das, was danach kommt.

So erscheint der alte Adam als evolutionäres Auslaufmodell, während seine Frau an der Hand des Affen bzw. Post-Hominiden Erasmus den Weg in eine evolutionsgeschichtliche Zukunft beschreitet.³⁹ Auch diese Geschichte ist zu schön, zu kitschig, zu ironisch, um wahr zu sein, aber immerhin – eine im Zeichen des Affen erzählte Geschichte vom Menschen, in der sich konkurrierende Erzählungen von der Entstehung des Menschen, die Schöpfungsgeschichte und die Geschichte von der Evolution, zu einer dritten Geschichte verbinden. Als ein literarisches Sowohl-als-auch bewegt sich diese dritte, von Høeg erzählte Geschichte *zwischen* den überlieferten Lesarten von der Entstehung des Menschen, die sie gleichzeitig nachahmt und äffisch verstellt.

37 Der Name läßt an die Sünderin Maria Magdalena denken.

38 Vgl. Schenda, „Affe“ (Anm. 10), S. 138.

39 Freilich wäre die Frau auch in dieser utopischen Zukunft entsprechend dem Verhältnis von Rotpeter und seiner halbdressierten Schimpansin wieder die evolutionsgeschichtlich Rückständigere.

Peter Branscombe

Erstausgabe der Musik zu *Lumpacivagabundus*?

Im Sommer 1999 erwarb ich aus einer Londoner Musikantiquariatsliste einen offensichtlich frühen Klavierauszug zu *Der böse Geist Lumpacivagabundus*. Beim sorgfältigen Studium des wohlfeilen Ankaufs erwies sich, daß es sich tatsächlich um mehr als ein Kuriosum handelt.

Die Titelseite (siehe Abbildung S. 4) lautet:

Ouverture / Taenze, Chöre und Gesänge / aus der / Zauberposse / LUMPACI VAGABUNDUS / [Vignette der drei Handwerksburschen zu I, 4] / Musik von Adolf Müller / Für das PIANOFORTE eingerichtet / von / C. BRAUN / Verlag von J. Reitmayr in Regensburg.

Der Klavierauszug enthält auf 59 mit der Hand nummerierten, gedruckten Seiten: Ouverture (S. 1–4); CHOR. Introduction („Wir werden euch schon Mores lehr'n“, S. 5–7); CHOR („So ist in dunkler Zukunft Schoos“, S. 7–9); Knieriem („Es kommen d'Stern' es wird schon spat“, S. 9–11); Zwirn („D'Stadt is in der Näh, drum schrei i Juchhe!“ , S. 11 f.); Handwerksburschenlied. Knieriem. Zwirn. Leim („Wir wollen in die Stadt marschiren“, S. 13 f.); Actus II. Tanz-Musik, S. 14 f.; Knieriem. Chor („Eduard u[nd] Künigunde“, S. 15 f.); Allegro 3/4, „Das ist heut ein Leben“, S. 17 f.; Chor Finale („Es kommt halt das Glück auf einmal“, S. 18–20); Choro („Geladen hat uns Herr von Zwirn“, S. 20–22); Quodlibet Terzetto [ohne Angabe der Zitate]. Laura. Camilla. Zwirn („Wie mich der Mann betrachtet“, S. 23–49); Knieriem („Es ist ka Ordnung jetzt mehr in de [sic] Stern“, S. 49–52); Zwirn („Ja mit die Madel da ist richti“, S. 53–55); Ländler Allegro (S. 56); Schluss-Chor („Jeder hat nun seine Arbeit gethan“, S. 56–59).

Das Layout der Seiten schwebt zwischen sechs und zwölf Stäben pro Seite; es gibt weder Plattennummer noch Wasserzeichen. Der lockere Pappeinband (der offensichtlich aus späterer Zeit stammt) trägt die Etikette der Firma „Kunst-, Musikalien- & Instrumentenhandlung [...] A. Hasdenteufel / Mannheim O 2 9“ mit handschriftlicher Beschriftung: „No 252 Müller Musik zur Zauberposse Lumpacius Vagabundus“.

Frau Dr. Sandra Tuppen, Leiterin („Curator“) der Musiksammlungen der British Library, schulde ich für die Information anerkennenden Dank, daß der Klavierauszug innerhalb einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne zu datieren ist. Eitners *Buch- und Musikalien-Händler, Buch- und Musikaliendrucker* (Leipzig 1904) enthält auf Seite 184 eine kurze Eintragung über Reitmayr; noch nützlicher ist Hofmeisters Firmenverzeichnis, *Handbuch der musikalischen Literatur*, Jahrgang 1839, in dem unsere Ausgabe von Müllers *Lumpaci-Vagabundus* angeführt steht mit dem Hinweis, daß sämtliche im *Handbuch* aufgelisteten Werke zwischen Jänner 1834 und Ende des Jahres 1838 veröffentlicht worden sind.

Von besonderem Interesse sind die Texte von Knieriems Kometenlied und Zwirns Lied im dritten Akt. Soweit bekannt, ist Nestroy in Regensburg nie aufgetreten. Trotzdem imponiert der Text von Knieriems Kometenlied so sehr, daß ich die Möglichkeit nicht ausschließen möchte, Nestroy habe selbst an der Bearbeitung des Textes teilgenommen. Das Kometenlied lautet hier (S. 49–52):

Knieriem:

- 1 Es ist ka Ordnung jetzt mehr in de Stern
d’Kometten müßten sonst verbothen wer’n;
ein Kommet reist ohne Unterlaß
um am Firmament und hot kan Paß
und jetzt richtet so a Vagabund
uns die Welt bey Wurz und Stängel z’Grund
aber laß’n mer das wie’s oben steht
herunt sieht mans daß auf’n Ruin losgeht
[[Jetzt¹ geht in der Finster mei Freund grad nach Haus
und stoß auf a Madel die laßt er nit aus,
und wie er sie küßt no do hots glei a End,
er hat an der Watschen sei Frau glei erkennt
da wurd ihm halt Angst und bang
die Watschen die g’spürt er noch lang
d’Watschen die g’spürt er noch lang.
- 2.² Mit den Himmelszeichen da is a so a G’schicht
der Schütz trifft halt den Löwen noch allweil nicht
der Waßermann in so viel tausen Jahr
der hot halt d’Fisch no net g’fangt s’is wahr
mit der Lungfrau do is a so a Sach
es rennen ihr so stark die Zwilling nach
aber laß’n mer das, herunt geht’s z’bund herunt
schon sieht mans die Welt geht z’Grund
Was haben die Frauen fur Moden den[n] jetzt
sie tragen die Better im Armel zuletzt,
die Kissen von Pflaumen die habens schon drinn
der Strohsack und die Bettlad ach noch dahin
da wird an halt Angst und bang
die Welt steht auf kan Fall mehr lang
steht dann auf kein Fall mehr lang.
3. Mit dem Widder hat der Stier sei Raufferey
Wenns donnert hört man ihr Gebrüll und Geschrei
der Steinbock is a bißigs Rabenviech
er stoßt die Waag noch z’am ganz sicherli

1 Im gedruckten Text: *Letzt*.

2 Vgl. *Stücke* 5, 526, 4. Strophe.

der Scorpion hat sich gekrümmt und bog'n
 der Krebs allein hat sich züruckezog'n
 aber laß'n mer das, herunt gehts z'bund herunt
 schon sieht mans die Welt geht z'Grund
 die Männer die glauben sie gehen leer aus
 die krieg'n ihren Tappen jetzt auch noch heraus
 do giebt's jetzt so Stutzer mit Schnurbärt und Sporn
 die lassen des ganz Jahr die Pferd ungeschorn
 wos brauchens den Spor[n] do noch a
 die hab'n den Sporn ja scho da
 haben den Sporn ja scho da

- 4.³ Am Himmel ist die Sonn jetzt voll Kapritz
 im September war die größte Hitz
 der Mond geht aufs roth auf Ehr
 nit anderster als wenn er b'soffen wär,
 die Milchstraßen die verlirt ihren Glanz
 die Milchweiber oben verpanschens ganz,
 aber laß'n mer das, herunt geht's z'bund herunt
 schon sieht mans die Welt geht z'Grund
 So a Stutzer kaum tritt er in d'Stuben hinein
 so wühlt er in Locken die sind aber nicht sein
 der Reichthum von Haaren es is mir a Platt
 und die Brust und die Waden ist alles von Watt,
 da wird am halt Angst und bang
 die Welt steht auf kan Fall mehr lang
 steht dann auf kan Fall mehr lang
5. Wir leben jetzt in einer schlimmen Zeit
 zum Chrißfest [*sic*] do is halt gar nimmer weit
 do is die größte Freud a Vater zu seyn
 von Kinder so a Stücker acht oder neun
 da sagt die Mutter jetzt gib her mei Schatz
 und hast du nix so muß der Kaput in Versatz
 und hat der Mann ka Geld im Sack,
 so laft er halt herum im Frack
 was wern's ma den[n] schenken zum Christkindel heut
 den[n] jetzt muß i wandern und Gott was wie weit.
 Schenken Sie Beifall dann geh i fröhlich nach Haus,
 und thun sie's net lachen die Andern mich aus
 da müßt i glei sterben vor Schamm
 und saufen an Rausch mir vor Gram
 saufen an Rausch mir vor Gram.

3 Vgl. *Stücke 5*, 527, 2. Strophe.

6. Doch wenn i nun mei Lied nit bald b'schließ
 so krieg i von de Kutscher noch mei Schmiß
 die warten jetz o Gott wer weiß wie lang
 und fluchen tobend über mein Gesang
 d'Laternen die sind brennend auch parat
 wenn die verlöschten das wär Jammer und Schad.
 manch schönes Füßchen käm in Gefahr
 weils nach dem Regen so schmutzig war.
 drum sag i jetzt allen a ang'nehme Ruh,
 daß Sie glücklich nach Haus komma wünsch i dazu.
 Und wenn i den Schönen im Traume erschien
 dann würde mein Glück erst recht glänzend mir blüh'n
 dann wär i der glücklichste Lump
 und saufet an Rausch mir auf Pump
 saufet an Rausch mir auf Pump.

Zwirns Lied⁴ (S. 53–55) lautet hier:

1. Ja mit die Madel da ist richti ÷ ÷
 allemal ein rechter Spass
 thun's vor'n Leuten noch so schüchti ÷ ÷
 Gehn's doch alle auf'n Has.
 Mit'n Schatz da sind sie mudel ÷ ÷
 süs als wie ein Äpfelstrudel ÷ ÷
 n' Mann behandelns wie ein Pudel ÷ ÷
 Nä das wurdet mir zu dick,
 Ob ich sing u. ob ich jodel, ÷ ÷
 alle sind's nach einem Model, ÷ ÷
 d' Mam ist grad als wie die Godel ÷ ÷
 alle nur für's jache Glück ÷ ÷ ÷ ÷
 dudl dudl dei.
2. Der Männer Anzahl will nicht klecken, ÷ ÷
 s'ist was rar's jetzt um ein Mann.
 Nur ein Finger aussu strecken ÷ ÷
 Pumpsti, beisst schon eine an.
 Und ich bin ein schöner Kerl ÷ ÷
 G'wachsen wie ein Pfeifenröhrl ÷ ÷
 und der Männer schönste Perl ÷ ÷
 Drüber lasst sich gar nichts sagn!
 hab ich Geld u. schöne Wadl, ÷ ÷
 nachher wird ein jedes Madl ÷ ÷
 herzlich gern mit mir ein Parl ÷ ÷
 Obst net doni gehst vom Wag'n! ÷ ÷ ÷ ÷
 dudl dudl dei.

4 Anstelle des bekannten Textes (III, 10) „Ich soll jetzt solid und ein Spießbürger wer'n“.

3. Ein Madl ist oft ho[p]atatschi⁵ ÷ ÷
 u. es weiss kein Mensch warum?
 Rennt am Sonntag nix als hatschi ÷ ÷
 um die Promenad herum.
 Sieht man's nur einmal von weiten ÷ ÷
 Möcht ein gleich der Teufel reiten ÷ ÷
 trägt ein Mantel, ganz von Seiden ÷ ÷
 schrecklich gleich von alle Farb'n
 und von Till ein Schleier drunter ÷ ÷
 hängt ein langer Boa nunter, ÷ ÷
 fragt man, heisst's, sie näht jetzunder ÷ ÷
 auf der Stör dass Gott erbarm, ÷ ÷ ÷ ÷ ÷ ÷
 dudl dudl dei.
4. Ich muss nur immer drüber lachen ÷ ÷
 wenn ein Madel spröd seyn will
 Warum thun's so Gschichten machen ÷ ÷
 s'ist kein Noth, es sind zu viel.
 Merkt a so a g'spreitzte Kraxen ÷ ÷
 Bei mir nur recht viele Maxen ÷ ÷
 nacher macht sie keine Taxen ÷ ÷
 führt unsinnig Putz u. Staat;
 schnürt sich z'sam als wie ein Gredl, ÷ ÷
 darum bin ich stolz und bettel ÷ ÷
 net erst lang um so ein Mäd'l, ÷ ÷
 auss'i gehst aus'n Salat, ÷ ÷ ÷ ÷ ÷ ÷
 dudl dudl dei.
5. Meiner Seel man solls oft blättern ÷ ÷
 denn sie treib'ns ja ganz verdammt,
 Wie ein Gaul ein Kopf voll Federn ÷ ÷
 auf ein Winterhut von Sammt[.]
 Im Sommer tragns ein grossen Fächer ÷ ÷
 Manchmal auch ein goldnen Stecher ÷ ÷
 d'Unterröck u. d Strümf voll Löcher ÷ ÷
 Backenbärt von Till anglais,
 an die Mäntel ohne Kragen ÷ ÷
 thun's jetzt weite Aermel tragen ÷ ÷
 man kann [']nein mit Ross u. Wagen, ÷ ÷
 halten drin ein Assamblee ÷ ÷ ÷ ÷ ÷ ÷
 dudl dudl dei.
6. Ja, ihr Beifall ist von allen ÷ ÷
 Sachen doch schon s'allerbest,
 Wenn es Ihnen nur gefallen, ÷ ÷

5 Im gedruckten Text: *hozatatschi*.

Nachher bin ich schon getröst.
 Vielleicht krieg'ich noch ein Madl, ÷ ÷
 flink u. rund als wie ein Radl ÷ ÷
 fette Arm und dicke Wadl ÷ ÷
 dass ich's glücklich machen kann;
 lasst's die alten Jungfern klagen ÷ ÷
 die schau halt zum Kartenschlagen ÷ ÷
 u. da hört man sie dann sagen ÷ ÷
 der Herzkönig wird dein Mann, ÷ ÷ ÷ ÷ ÷ ÷
 dudl dudl dei.

Von den auffallenden Unterschieden in der Orthographie und Interpunktion – z. B. -ß- in Knieriems Lied, -ss- in Zwirns Lied – läßt sich auf eine verschiedene Herkunft der beiden Texte schließen. Der informierte Leser wird die Herkunft von Zwirns Lied wohl erkannt haben; es handelt sich um Dalckopatschos Lied aus *Der gefühlvolle Kerckermeister* (1832), III, 6, „Mit d’Frauenzimmer da giebt’s richtig“, wo nur zwei Strophen stehen. Sieben weitere Strophen bzw. Varianten sind im Band *Stücke 2* der historisch-kritischen Ausgabe in den Anmerkungen wiedergegeben (S. 216–219). Wie die Herausgeber, Jürgen Hein und W. Edgar Yates, erklären, blieb dieses Lied „unabhängig vom *Gefühlvollen Kerckermeister* beliebt und wurde auch in anderen Nestroy-Stücken als Einlage verwendet“, so etwa in *Die Zauberreise in die Ritterzeit* (1832; *Stücke 4*, 33 f.) und in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* (1835; *Stücke 8/II*, 79 f.); hinzuzufügen steht jetzt auch unsere Regensburger Ausgabe von *Lumpacivagabundus*.

Die Titelseite meines (nicht kolorierten) Exemplars ist von einem früheren Besitzer leider dadurch entstellt worden, daß die Vignette mit der Gruppe der Handwerksburschen mit dem Stempel: „DONECKER MANNHEIM“ verunreinigt wurde; aus diesem Grunde bin ich Herrn Dr. Rainer Theobald (Berlin) besonders dankbar, der auf liebenswürdige Weise eine Photographie seines eigenen, schön kolorierten Exemplars von diesem Klavierauszug machen ließ und für die Abbildung hier zur Verfügung stellte. Nur der Name des Verlags ist hier von der Etikette der „Fr. Fr. Haspel’schen Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung“ in Schwäbisch Hall überklebt.

Die anderen gesungenen Nummern weisen weniger auffallende textliche Änderungen auf, die hier kurz zusammengefaßt seien. Zu erwähnen ist vor allem die Tatsache, daß die Texte der Musiknummern in dem von Bogumil Zepler herausgegebenen Klavierauszug (siehe *Stücke 5*, S. 306, Nr. 23)⁶ den Lesarten des Regensburger Klavierauszugs ziemlich genau entsprechen.⁷ Daher ist kaum zu bezweifeln, daß Zeplers Edition auf dieser Erstaussgabe basiert und nicht etwa auf der Abschrift von Adolf Müllers Originalpartitur (= *Stücke 5*, S. 304 f., Nr. 15), die im Vergleich zu den beiden Klavierauszügen ziemlich starke textliche und musikalische Abweichungen aufweist.⁸

6 Musik und Text der Gesangsnummern aus diesem Klavierauszug sind in *Stücke 5*, 645–674 abgedruckt.

7 Mit Ausnahme einiger textlichen Verbesserungen Zeplers, z. B. Richtigstellung der italienischen Phrasen.

8 Man vergleiche z. B. den Text der Druckfassung von *Lumpacivagabundus* (*Stücke 5*, 171), der

Handelt es sich hier also um die Erstausgabe von Müllers vollständiger Musik zu *Lumpacivagabundus*? Die zwei bekanntesten Couplets erschienen ja recht bald in Diabellis *Neuester Sammlung komischer Theatergesänge* (Nr. 271 und 272⁹). Nach Friedrich Wallas Recherchen zu schließen (*Stücke* 5, 306), bietet die erst viel später erschienene Ausgabe von Bogumil Zepler (Leipzig: Philipp Reclam o. J.) den ersten Klavierauszug der vollständigen Musik. Bei der Beliebtheit dieser Posse, die sehr schnell weit und breit bekannt wurde, ist eher anzunehmen, daß in Zukunft auch weitere Klavierauszüge zu *Lumpacivagabundus* zum Vorschein kommen könnten; nach unseren heutigen Kenntnissen hat es jedoch den Anschein, als wäre dieser Regensburger Klavierauszug möglicherweise der erste gewesen.

Lesarten dazu (ebenda, S. 590), des Regensburger Klavierauszugs und Zeplers Reclam-Text (ebenda, S. 657–668).

9 Mit dem 26. April 1833 datiert; siehe Nr. 4572 und 4573 in Alexander Weinmann, *Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co. (1814 bis 1840)*, Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 24 (Wien: Musikverlag Ludwig Krenn, 1985), S. 295 (diese Eintragung fehlt im Register).

Friedrich Walla

Zu Nestroys Quodlibet-Vorspielen

Rainer Theobald (Berlin) hat eine Reihe von Erläuterungen zu meinem Aufsatz ‚Der zusammengestoppelte Dampfwagen: neu aufgetauchte Manuskripte zu Nestroy-Stücken‘, *Nestroyana* 22 (2002), S. 13–28 (hier: S. 17 f.) eingesendet:

Ebestands-Exercitien: Soloscherz für 1 Dame von Rudolph Genée (vielgespieltes Parodiestück für Gastspiele).

Leiden eines Choristen: Soloscherz nach Pierre Levaassors *Tribulations d'un choriste* (der damit in Frankreich und auf Gastspielen Triumphe feierte).

Der Pariser Taugenichts: Lustspiel in 2 Aufzügen von Jean Bayard und E. Vanderburgh. (Es gab mindestens 3 deutsche Bearbeitungen, und zwar von M. Röttinger, Carl Toepfer und Th. Dunkel. Es war jahrzehntelang eine Paraderolle für alle weiblichen ‚munteren Naiven‘.)

Nach dem Balle: Lustspiel in 1 Aufzug von A. Ducque nach dem Französischen.

Nicht weniger wichtig dürfte ein in einem Artikel von W. E. Yates versteckter Hinweis sein, der mir leider nicht sofort aufgefallen ist. Yates erwähnt, daß 1839–1841 in Ofen zwei im Nestroy-Kanon sonst nicht bekannte Stücke Nestroy zugeschrieben wurden, und zwar *Die lebendig toten Eheleute* und *Der Benefiziant in tausend Ängsten*.¹ Yates vermutet, daß das zweite Stück mit dem Einakter von Theodor Hell *Der Hofmeister in tausend Ängsten*, das in Wien unter dem Titel *Der Weiberfeind in der Klemme* aufgeführt wurde, identisch sei. Dieser Titel klingt aber deutlich an das in dem in meinem Aufsatz besprochenen Konvolut enthaltene Stück *Die Theaterdirektion in tausend Ängsten* an, das mit dem Nestroy zugeschriebenen Vorspiel *Der Theaterdiener, die Benefiz-Vorstellung, und das Quodlibet* in Beziehung steht. Der *Benefiziant in tausend Ängsten* könnte vielleicht so wie die *Hitzinger Lachpillen* eine weitere Variation des in *Stücke 2* abgedruckten Vorspiels sein, denn das andere Stück handelt ja von keiner Benefizvorstellung. *Die lebendig toten Eheleute* waren Teil des Quodlibets bei seiner Neuaufnahme.

Abschließend sei noch erwähnt, daß Nestroy selbst im Jahre 1841 auch mit der *Zusammengestoppelten Komödie* in Prag gastierte (*Stücke 16/II*, 259). Dies verleiht dem Prager Text zusätzliche Authentizität.

¹ W. E. Yates, „Was ich abschreibe, das bleibt abgeschrieben.“ Zur Überlieferung von Nestroys Possen, in: *Der Milde Knabe oder Die Natur eines Berufenen* [Festschrift für Oskar Pausch], hg. von Georg Geldner (Mimundus, 9), Wien 1997, S. 68–76 (hier: S. 71).

Michaela Giesing

Ein Stündchen in der Schule der schlimmen Buben. Eine Hamburger Vorlage zu Nestroys Schulburleske

Friedrich Walla vermutet in der Edition der *Schlimmen Buben in der Schule*, daß Nestroy nicht das „gedruckte Original, sondern eine Übersetzung fremder Hand“ des Vaudevilles *Le maître d'école* von Lockroy und Anicet-Bourgeois als Vorlage gedient habe (*Stücke 25/I*, 129). Hierbei dürfte es sich um eine Bearbeitung handeln, die am 21. November 1846 am Hamburger Thalia-Theater uraufgeführt worden war: *Ein Stündchen in der Schule*. Vaudeville-Posse in einem Act, nach Lockroy von W. Friedrich.¹ Für diese Hypothese spricht nicht nur die beiden deutschsprachigen Versionen gemeinsame unvollständige Angabe zu den Autoren des französischen Spiels – ein Indiz, das Wallas Mißtrauen gegenüber Nestroys Quellenauskunft geweckt hat; wichtiger sind Übereinstimmungen im Handlungsablauf sowie in einzelnen Dialogpartikeln, die mit den Vermerken „n[ach] B[uch]“ in den Szenarien korrespondieren. Den Verdacht bekräftigen noch Nestroys vorläufige Personenangaben, wenn er den Wirtschaftsrat als „Richter“ und den kleinen Birnen- (in den Vorlagen: Äpfel-)dieb als „Großmann“ notiert (vgl. *Stücke 25/I*, 243). „Schneffe, Stadtrichter“, heißt die eine Figur in der Hamburger Fassung, „Max Großmann“ die andere. Nestroy nannte den Schlingel dann Christoph Ries. Friedrich Wilhelm Riese aber lautete der wirkliche Name des in Hamburg lebenden Übersetzers (um 1805–1879) und Bearbeiters von weit über hundert Bühnentexten,² der heute allenfalls noch als Librettist Friedrich von Flotows und Vorlagenlieferant für Nestroys Opernparodie *Martha* bekannt ist (vgl. *Stücke 25/I*).

In *Ein Stündchen in der Schule* das Missing link zwischen *Le maître d'école* und *Die schlimmen Buben in der Schule* zu sehen, dies legt bereits die Änderung in der Szenenfolge nahe. Denn Friedrich hält sich zwar in Handlung und Figurenkonstellation eng an das Original, offenbar weiß er jedoch mit dessen erotischem Charme so wenig anzufangen wie Nestroy. Daher drängt er die Liebesgeschichte zugunsten des Schul- und Autoritätskonflikts zurück, der in der korrumpierenden Abhängigkeit des Lehrers gefaßt ist. Er streicht die zentrale zehnte Szene des Vaudevilles, das Werben des jungen Faucheux um Charlotte, und zieht den Auftritt des Stadtrichters (adjoint du maire, Wirtschaftsrat) mit der Ankündigung des ominösen Briefes in die zweite Szene vor, welche die Überlegungen des Schulmeisters zu der Verteilung der

-
- 1 Hamburg, Verlags-Comptoir 1847; Exemplar in der Stadtbibliothek Lübeck, Sign.: Theater 9 all. 27.
 - 2 Vgl. August Kellner, ‚Biographie W. Friedrichs‘, in: Friedrich von Flotow, *Alessandro Stradella. Romantische Oper in drei Aufzügen von W. Friedrich*, hg. und eingel. von Georg Richard Kruse (RUB 5184), Leipzig (um 1910), S. 15–44; dort auch eine Auswahl seiner Titel mit detaillierteren Angaben; Kurztitel auch in Koschs *Literaturlexikon* (Bd. 5, ³1978, Sp. 722 f.); nicht im Goedeke, unter „Friedrich“ auch nicht in dessen Fortführung.

Preise auslöst (3. Szene; L/AB 8. und 9. Szene).³ Daraufhin erst kommen die Kinder auf die Bühne, dann die Mutter mit den Obstdieben (L/AB 2 und 3). Friedrichs Szenen 2 bis 5 entsprechen also den Szenen 7 bis 10 in den *Schlimmen Buben in der Schule*.⁴ In allen drei Versionen folgt nun das Intermezzo in der unbeaufsichtigten Klasse, bis der Lehrer den von der Tochter zurückeilenden Schüler Faucheux/Lütje bzw. den Hilfslehrer Franz Rottmann in die Knie zwingt:

Wohlan denn! – Vater, ich bitte um Ihren Segen!
 Meinen Segen?! – Mit dem Lineal!
 Zu viel! – Himmel, du hast es gesehen – ich habe das Höchste ertragen – ich habe gekniet [...]. – Aber Schläge? Nein! [...] Leb' wohl, Tyrann, nur als Deinen Schwiegersohn siehst Du mich wieder! (Friedrich 9, S. 11 f.; vgl. Nestroy, 15. Szene; *Stücke 25/I*, 32)

Die Kongruenz mit der Szenenfolge des Vaudevilles ist damit wiederhergestellt; der folgende zweite Auftritt des Stadtrichters/adjoint du maire/Wirtschaftsrats kündigt das Eintreffen der gefürchteten Respektperson und das Examen an, dem durch die unterschiedlich breit ausgespielte Zettelintrige gegengesteuert werden soll.

In Paris heckt die Familie gemeinsam den Plan aus, den der Bäckerjunge Jean Leblanc dann durchkreuzt: „j'vas tout brouiller“, teilt er dem Publikum gleich mehrmals mit (L/AB 15, S. 170 f.). In Wien bringt Franz Rottmann den hilflosen Lehrer auf die vermeintlich rettende Idee, Willibalds „Machination“ (2. Szenarium; *Stücke 25/I*, 254) wird eine eigene Szene eingeräumt. Und in Hamburg? Nun ja, hier darf der Bäckerjunge Hans Kringel alle Fäden ziehen. Er schlägt den Trick mit den Zetteln vor, die er dann vertauscht, was er jedoch nur durch ein vages „Händereiben“ kundtut (Friedrich 13, S. 14).

Wie der Bearbeiter hier die Wirkungsmöglichkeiten der Intrige verschenkt, so fällt das Prüfungschaos hinter das französische zurück. Pflichtgemäß wird es absolviert; doch erst nachdem Hans mit der Mitteilung von der Taubheit des Kreisrats die Verwicklungen gelöst hat, findet der Norddeutsche wieder zu seinem Ton zurück, wenn er den Repräsentanten staatlicher Autorität verkünden läßt: „(feierlich.) Junge Nachkommen, ich bin glücklich, mich selbst überzeugt zu haben, welche Hoffnungen das Vaterland auf Euch zu setzen berechtigt ist. – Fahrt so fort, und der Staat wird Freude und Ehre an Euch erleben“ (Friedrich 14, S. 16; vgl. Nestroy, 24. Szene; *Stücke 25/I*, 46).

Zwar ist dieses Schwadronieren nicht mit dem Satzungetüm des Baron Wolkenfeld zu vergleichen, doch lieferte Friedrich Nestroy einmal mehr die Stichworte. Neben der szenischen Straffung und einigen komischen Ausschmückungen im Detail – etwa dem Kassieren des Obstes durch den Lehrer: „Der thut, als wäre er bei Zoll und Accise“ (Friedrich 5, S. 9) – erwies sich im günstigsten, freilich seltenen Fall sogar eine ganze Sentenz als brauchbar wie der berühmte Schlusssatz der *Schlimmen Buben in der Schule* „Dem Verdienste seine Krone.“ (24. Szene; *Stücke 25/I*, 47) –

3 Lockroy und Anicet-Bourgeois, *Le maître d'école, Vaudeville en un acte; Stücke 25/I*, S. 139–178; der Text wird im folgenden mit dem Kürzel „L/AB“ zitiert.

4 Johann Nestroy, *Die schlimmen Buben in der Schule. Burleske mit Gesang in 1 Acte. Die Handlung ist Lockroy's, Maitre d'école' nachgebildet, Stücke 25/I*, S. 5–47.

„Dem Verdienste seine Krone{n}.“ notierte Nestroy auf den Rand des Bogens, der das zweite Szenarium enthält (*Stücke 25/I*, 399).⁵ Wörtlich übernahm er damit Friedrichs Formulierung, dessen Kreisrat mit diesen Worten – die „Kronen“ im Plural – den Sohn des Stadtrichters auszeichnet (14, S. 16). Den Regeln des Genres entsprechend beschließt den Hamburger Text ein Chorlied.

So sehr diese Anleihe den eingangs geäußerten Verdacht stützt, spannender sind die Abweichungen auf der sprachlichen wie der szenischen Ebene. Die gegebenen Kostproben bilden nur zwei Beispiele für die zahlreichen indirekten Bezüge, Modifikationen und Fortschreibungen, wobei die Änderungen zum Teil auch auf die unterschiedlichen Zensurverhältnisse zurückzuführen sein werden. „Segen“, „Himmel“, „Tyrann“ – dieses Vokabular war auf der Wiener Bühne tabu,⁶ während die Hanseaten dem Theater nicht solche Bedeutung beimaßen, um es einer regulären Präventivzensur zu unterwerfen.⁷ Wie die Dialoge von der französischen über die norddeutsche in der Wiener Fassung modifiziert wurden, dies vermag vielleicht am besten ein Auszug aus der ‚Betszene‘ zu verdeutlichen, als der *adjoint du maire* Grivet, Stadtrichter Schnepfe, Wirtschaftsrat Wichtig die Kinder strafkniend in der Schule antrifft:

LEGRAS (*vivement*). M. l’adjoint ... (*Saluant.*) Monsieur...

GRIVET PERE. Est-ce que c’est l’heure de la prière?

LEGRAS. Non, ils se trouvent plus commodément comme ça ... pour écrire...
Levez-vous donc, devant M. l’adjoint. (L/AB 8, S. 152 f.)

HENNE. Was verschafft mir auf’s Neue die Ehre. –

SCHNEPFE. Eine Sache von der höchsten Eile und Wichtigkeit – aber – (*sich umsehend.*) Ist hier Betstunde, daß die frommen Kinderchen knieen?

HENNE. Die frommen Kinderchen! Ja, so ungefähr! Wir hatten gerade Vorübungen – für – für die Volksgeschichte der Gegenwart – und, da ist es bequemer. – Steht doch auf und sagt dem Herrn Stadtrichter guten Tag, Esel! (Friedrich 10, S. 12)

WAMPL. Was verschafft mir den abermahligem Genuß der Ehre eines Auszeichnungsvollen Besuches

WICHTIG. Sind sehr freundlich. Sie werden staunen, ’s ist *periculum in mora* – doch was seh’ ich [–] die Knaben sämtlich auf den Knien

WAMPL. Stehen Sie auf Alle, und machen Sie Ihr Compliment

ALLE (*aufstehend*). Wir machen unser Compliment! (*Knieen sich wieder nieder.*)

WAMPL. Aufsteh’n, hab’ ich gesagt, aufstehn, ihr Rangem.

WICHTIG. Recht gute fromme Knaben, mir ist leid, daß ich störte –

WAMPL. Es war mehr eine Übung in der Devotion, die Jungens werden heut oder Morgen Bittsteller und da schadet es nicht – (16. Szene; *Stücke 25/I*, 32 f.)

5 Ich danke Herrn Prof. Walla, der mich auf diese Stelle in den Lesarten hinwies.

6 Vgl. Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt³1997, S. 96 ff.

7 Im Unterschied zu der Presse- und Buchzensur, die gezwungenermaßen den Anordnungen der Karlsbader Beschlüsse folgte.

Nichts von den gestischen Qualitäten der Wiener Fassung ist in den Vorlagen zu finden – und doch reicht der steife Norddeutsche den Funken gleichsam weiter, an dem sich die szenische Phantasie und der spielerisch-sprachliche Witz Nestroys entzündet. Als wolle dieser dem Stümper zeigen, wie man fürs Theater schreibt.

Ein Ziel nur verfolgt Friedrich. Ein vormärzliches oder gar ein „bürgerliches Tendenzstück“⁸ zu verfassen, wie es Nestroy namentlich durch die ebenfalls zensurbedingte Umwandlung der „öffentlichen Dorfschule [...] [in] die private Schloßschule einer überspannten Gutsfrau“⁹ gelingt, dazu ist er nicht fähig; statt dessen versieht er das Vaudeville mit einem aufmüppigen Vokabular. Seine Protagonisten heißen Henne, der Schulmeister, Schnepfe, der Stadtrichter, und Frau Zwetsche, die zänkische Mutter, und wie diese aus der Satire kommenden Benennungen ihre zeitgenössische Entsprechung weniger im Volkstheater mit seiner körperliche oder charakterologische Eigenschaften bevorzugenden Namenswahl als in der Karikatur finden, so muten Friedrichs Figuren wie Strichmännchen an, oder eben: wie Sprechblasenträger. Dementsprechend versucht er weder, die Handlung in norddeutsche Verhältnisse zu übertragen, noch gar den Konflikt zu einem existentiellen zu vertiefen; seine Bearbeitung lebte vielmehr von der „Fülle [...] der schlagendsten Zeitanspielungen“.¹⁰

Begonnen wird das Spiel – wie in Paris – von Charlotte und dem Bäckerjungen, der sich in Hamburg als „ein freier deutscher Bäckergesell!“ vorstellen darf und sogleich die Quintessenz der Vorlage verkündet:

Protection ist ja Alles hienieden,
 Protection hilft zu Würden im Staat,
 Durch Geburt steigt der Krieger im Frieden,
 Und durch Vettern gelangt man zum Rath.
 [...] (Friedrich 1, S. 4)

Dem wird das Publikum des Thalia-Theaters gewiß nicht widersprochen haben. Dann meldet sich die ridikülisierte Autorität in der Person des so überforderten wie korrupten Schulmeisters zu Wort:

Die ganze Welt ist eine Schule,
 Und die Erfahrung ist Docent,
 Von Sexta bis zum Herrscherstuhle,
 Ein Jeder ihren Bakel¹¹ kennt.
 [...]
 Die Herren von der ersten Klasse,
 Sind sie nicht wach mit Aug' und Ohr,
 So kommt zuletzt die unt're Masse
 Bei strenger Prüfung ihnen vor.
 [...] (2, S. 4)

8 Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, Bd. 3, Stuttgart 1980, S. 245.

9 Kurt Kahl, *Johann Nestroy oder der Wienerische Shakespeare*, Wien 1970, S. 242.

10 *Privilegierte wöchentl. gemeinnützige Nachrichten*, 25. 11. 1846 (Nr. 280).

11 Der Schulstock.

Diesen Holperversen wird zwar Willibald Schnabl widersprechen, indem er die „Welt als Schule dar[stellt], die als ‚verkehrte Welt‘ enthüllt und am Ende ‚aufgelöst‘ wird“,¹² auch weiß er den Herren in einer strengen Prüfung zuvorzukommen, doch bleiben wir noch ein wenig in Hamburg. Friedrich wertet also den von Nestroy verworfenen Bäckergehilfen in seiner Funktion als Gegenspieler auf und ‚spickt‘ die Geschichte mit Reizbegriffen der Zeit. „Ruhig, junge Deutsche!“, so eröffnet Henne die Sitzung im Klassenzimmer, das zum Versammlungsraum mutiert und in dem gleich darauf das höchst aktuelle und brisante Wort vom „Verein“ fällt (4, S. 6). Die aus dem Vaudeville übernommenen Unterrichtsstoffe dienen Friedrichs kleinem Schultyrannen hierauf für so manches bissige Aperçu, handelt es sich nun um die Kunst des Subtrahierens, deren Ergebnis immer „macht nichts“ lautet – „Brav, junges Volk; prägt Euch dieses gemüthliche ‚das macht Nichts‘ bei den Abzugsrechnungen Eurer Oberen früh ein, das wird Euch dem Staate wohlgefällig machen“ (4, S. 8) –, um die bekleckste Gerechtigkeit, über die Sand zu streuen ist, oder auch um den vergeblichen Versuch, das Wort „Freiheit“ – noch so ein Unwort in Wien – zu buchstabieren.

Die Satire auf die ‚große‘ Politik aus der Warte der ‚kleinen‘ Leute kommt in der lehrerlosen Klasse zu sich selbst und fällt in sich zusammen. Die Schüler proben den Aufstand, um dann im Bunde mit Hans, der anstelle von Jeans „etwas schlüpfrige[r]“ Rotkäppchen-Geschichte (Walla) das „Lied von den Kinderspielen“ anstimmt, die privaten, ökonomischen und politischen Sitten und Unsitten der Zeit zu verspotten und im Refrain hinwegzusingen. Was bleibt, ist das Handlungsgerüst der Vorlage, die Intrige, die Friedrich nicht interessiert, deren politischer Subtext jedoch dank der einführenden Szenen auch ohne weitere Anspielungen offenkundig ist: In einem – freilich sehr unaristophanischen – Gelächter versinken die alten Autoritäten. Gestützt wird das respektlose Treiben durch die beibehaltene Struktur des Vaudevilles mit seinen musikalischen Einlagen nach populären Melodien wie durch die Lokalisierung im Schulzimmer, die dem Publikum einen eigenen, identifikationsstiftenden Reiz bot. In all seiner Nichtigkeit drückt das Stückchen somit eine vormärzlich-optimistische Aufbruchsstimmung aus, die es noch über das Jahr 1848 hinwegtrug und die sein Nachfolger, *Herrn Hennes letztes Schulstündlein*,¹³ 1852 dann widerruft.

Ein ‚Kultstück‘ scheint das *Stündchen* in Hamburg gewesen zu sein, das im Januar 1849 die 100., im Dezember 1850 die 150. Vorstellung erlebte, ohne darüber zu einem Lückenbüßer zu werden. Denn es war kein Sonntagsstück, wie eine Überprüfung der Besetzungszettel ergibt,¹⁴ und bildete in der Regel den krönenden Abschluß des Abends.¹⁵ Insgesamt wurde es in den ersten 25 Jahren des Thalia-Theaters

12 Jürgen Hein, ‚Schule in der Komödie, Komödie in der Schule. Zur didaktischen Dimension von Johann Nestroys *Die schlimmen Buben in der Schule*‘, *Wirkendes Wort* 40 (1990), S. 192–197, hier S. 94.

13 *Posse mit Gesang in 1 Act. Fortsetzung von W. Friedrichs ‚Ein Stündchen in der Schule‘ von F. Wilhelm*, Manuskript in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln; Verfasser ist Rudolf Hahn.

14 In der Hamburger Theatersammlung.

15 Zu der Relevanz dieser Faktoren vgl. Johann Hüttner, ‚Volkstheater als Geschäft: Theaterbetrieb und Publikum im 19. Jahrhundert‘, in: *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hg. von Jean-Marie Valentin, Bern 1986, S. 127–149.

(1843–1868) zweihundertundeinmal – und das heißt, mehr als doppelt so häufig als jeder andere Titel – gegeben. Zum Vergleich: Für Nestroys in diesem Zeitraum und an dieser Bühne meistgespieltes Werk, *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, verzeichnen die Chronisten 31 Vorstellungen.¹⁶

Doch der Vergleich hinkt. Nestroys große Zeit lag vor der Eröffnung des Thalia-Theaters. Die Zauberposse war 1834 am Stadttheater erstaufgeführt worden, und seine ‚klassischen‘ Possen hatten Serienerfolge am Theater in der Steinstraße oder Zweiten Theater gezeitigt. Hamburgs (innerstädtisch gelegenes) Volkstheater, das sich in den dreißiger Jahren als Spielstätte für Lokalpossen einen Namen gemacht hatte,¹⁷ wandelte sich jedoch durch den Neubau, den sein ehrgeiziger Direktor, Charles Maurice (1805–1896), 1843 am Pferdemarkt errichten ließ, in ein ‚vornehmes‘ Haus. Ein Gesellschaftstheater sollte das Thalia-Theater werden, dessen Platzangebot stärker differenziert, dessen Eintrittspreise nach oben und unten (!) ausgeweitet wurden. Nicht mehr aus der „Inszenierung des unverwechselbaren heimischen Alltagstreibens“¹⁸ bezog es sein Selbstbewußtsein – auch wenn die Genres des zeitgenössischen Volksstücks noch lange Zeit das Fundament des Spielplans bildeten –, es suchte vielmehr das ältere, umfassender privilegierte Stadttheater auf dessen eigenem Terrain zu schlagen.¹⁹ Mit unterschiedlichen Übersetzungen – nicht mehr Übertragungen – identischer französischer Vorlagen, zeitgleich an beiden Bühnen gespielt, traten die Rivalen gegeneinander an, bevor der Emporkömmling den Kampf auf die Kassenfüller Birch-Pfeiffers und die Lustspiele der Jungdeutschen ausdehnen konnte. Als erster lief W. Friedrich über, der 1841 mit einem Zugstück am Stadttheater debütiert hatte²⁰ und nun dem Thalia-Theater die Importware besorgte.²¹

An der Schnittstelle zwischen Volks- und Gesellschaftstheater steht mit seinem Bearbeiter auch das *Stündchen in der Schule*. Der Spott auf die Obrigkeit aus der Perspektive der sich selbst feiernden kleinen Leute verweist noch auf die Steinstraße; die Unterdrückung mimischer Qualitäten zugunsten verbaler Attacken dagegen deutet auf das Thalia-Theater und dessen Bemühungen um eine ‚bereinigte‘ Schauspielkunst hin, die unabdingbare Voraussetzung für die Akzeptanz als Gesellschafts-

16 Vgl. Alfred Schönwald und Hermann Peist, *Geschichte des Thalia-Theaters in Hamburg von seiner Gründung bis zum 25jährigen Jubiläum desselben (1843–1868)*. Nach authentischen Quellen bearbeitet, Hamburg 1868, 2. Abtlg., S. 15 ff.

17 Vgl. Karl Theodor Gaedertz, *Das niederdeutsche Schauspiel. Zum Kulturleben Hamburgs, 2. Bd.: Die plattdeutsche Komödie im 19. Jahrhundert*, Hamburg 1894.

18 Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, München 1980, S. 113 f.

19 Vgl. Michaela Giesing, ‚Das Ritterschloß auf der Westseite, oder: Der Hamburger Theaterstreit‘, in: *Theaterverhältnisse im Vormärz*, hg. von Maria Pormann und Florian Vaßen (Jahrbuch Vormärz Forschung 2001), Bielefeld 2002, S. 99–137.

20 Vgl. Hermann Uhde, *Das Stadttheater in Hamburg 1827–1877. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte*, Stuttgart 1879, S. 147.

21 Rudolph Genée (*Zeiten und Menschen. Erlebnisse und Meinungen*, Berlin 1897, S. 17) bezeichnet Friedrich als Nachfolger von Louis Angely am Königstädtischen Theater in Berlin – analog zu Hamburg, wo er hinsichtlich der dominierenden Stellung im Spielplan der zweiten konzessionierten Bühne (nicht der Bearbeitungstechnik) den Lokalpossenautor Jakob Heinrich David ablöste.

theater war. Im Bild des Schulmeisters Henne, den Nestroys hamburgisches Bühnen-Alter-ego, Karl Wilke (1808–1862), spielte – der Titus Feuerfuchs (zuerst 1841), der Schnoferl/Schnüffler oder Weinberl/Weinbeer (beide zuerst 1842) der zweiten konzessionierten Bühne –, wird diese ‚Veredelung‘, die eine Domestizierung war, erkennbar. Denn im Gegensatz zu einer früheren Darstellung des Komikers²² stützen Kostüm und Requisiten nicht mehr das Spiel – die Gestik vergrößernd, körperliche Charakteristika betonend –, sie determinieren es.²³ Trotz des vermutlich späten Entstehungsjahrs des Holzstichs weist der auf die Mimik zurückgenommene, Friedrichs Karikatur durch ‚Verinnerlichung‘ mildernde Gestus in Verbindung mit den die Figur bedrängenden Requisiten doch zurück auf die Zeit der Uraufführung, in der Wilkes Spielweise als „Bild [!] der grauröckigen, weißlockigen, rauchenden Gemüthlichkeit“ beschrieben wird, „das wir später im Rahmen äußerst komischer Aengste, Verwirrungen und Lärmescenen erblicken“.²⁴ Kurze Zeit davor war der Schauspieler noch ob seiner indezenten „Gliederkomik“²⁵ gerügt worden, wenig später (1849) konnte Karl von Holtei sein „naturtreues“ Spiel „musterhaft“ nennen: „musterhaft durch komische Wirkung sowohl als durch besonnene Mäßigung“.²⁶

Aber kehren wir endlich zurück zu Nestroy, der wenige Monate vor der Uraufführung der *Schlimmen Buben in der Schule* – am 10. Dezember 1847 zur Eröffnung von Carls neuem Theater – bei seinem zweiten Hamburger Gastspiel das *Stündchen in der Schule* kennengelernt haben dürfte. Denn am Vorabend seines ersten Auftritts am Thalia-Theater, am 6. August 1847, wurde es zum 60. Male gespielt,²⁷ und wenn in Nestroys Fassung eine Anspielung auf die habsburgische Politik, in Wichtig Metternich, in Wolkenfeld „der kranke Kaiser“ gesehen werden kann,²⁸ dann geht dies auf Friedrichs Bearbeitung zurück. – Die entscheidenden Änderungen in der Schulburleske haben Otto Rommel und Friedrich Walla im Vergleich mit dem *Maitre d'école* herausgearbeitet (vgl. SW XIII, 638 ff.; *Stücke* 25/I, 135 ff.). Nestroy gibt dem Stück nicht nur ein realistisches Fundament, er „verstehen es auch, die Komik [...] in jeder Szene zu verstärken“ (Walla). Die äußere Handlung übernimmt er, übersetzt jedoch das Vaudeville in eine Posse mit Gesang. Den Schauplatz verlegt er von der Dorf- in eine vor der Schließung stehende Schloßschule, wodurch Wampfs Sorgen eine andere Qualität erhalten. Präzise ist die Abhängigkeit der Bediensteten des Gutshofs dargestellt, die Kinder sind nach Temperament und sozialer Herkunft

- 22 Nach einer Benefizvorstellung von Angelys *Sechzehn Mädchen in Uniform* (1844), abgebildet in Erich August Greeven, *110 Jahre Thalia-Theater in Hamburg. Eine kleine Chronik*, Hamburg 1953, S. 14.
- 23 Vgl. *Theaterhistorische Porträtgraphik. Ein Katalog aus den Beständen der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln*, bearb. von Roswitha Flatz, Berlin 1995, Nr. 5749.
- 24 *Der Freischütz*, 28. 11. 1946 (Nr. 48).
- 25 *Der Freischütz*, 18. 10. 1845 (Nr. 42); zu Wilkes Kilian/Hermann Blau, Erstaufführung 1842.
- 26 Vgl. Karl von Holtei, *Vierzig Jahre Lorbeerkrantz und Wanderstab. Lebenserinnerungen des Schauspielers und Poeten*, neu hg. und eingel. von Hans Knudsen, Berlin o. J., S. 452, 458.
- 27 Auch das Textbuch lag zu diesem Zeitpunkt bereits gedruckt vor, wie aus dem Vermerk auf dem Titelblatt „bis zum 15. Mai 1847 45 Wiederholungen“ zu schließen ist.
- 28 Otto Forst de Battaglia, *Johann Nestroy. Abschätzer der Menschen, Magier des Wortes*, Leipzig 21932, S. 108.

individualisiert. Für sich schreibt er die Rolle des Willibald, in die zwei Gestalten aus den Vorlagen einfließen, während „kein Vorklang des Originals“ auf dessen „höhnische Invektiven“ verweist (Rommel). Diese prinzipiellen Unterschiede gelten auch mit Blick auf das *Stündchen in der Schule*. Doch die Beziehung ist enger. Nestroy verwertet die Vaudeville-Posse, indem er sie – wie gehabt – unterläuft und vernichtet, und wählt dafür, einmal mehr, die ökonomische Arbeitstechnik, der übernommenen Handlung eine neue Exposition hinzuzufügen.

Szenisch gehört diese Nettchen, Franz Rottmann und dem „widerwertige[n] Willibald“ (4. Szene; *Stücke 25/I*, 11). Motivisch dienen die vorangestellten Auftritte dazu, die Existenzsorgen des Lehrers einzuführen, namentlich die drohende Schulschließung, deren figurative Zuordnung Nestroy offenbar etwas Kopfzerbrechen bereitete. Erst im dritten Anlauf überträgt er das Motiv Willibald, der es im Streit mit den Liebenden einführt (vgl. *Stücke 25/I*, 244, 249 f.). Dann kommt Wampl auf die Bühne und kündigt das Erscheinen des Wirtschaftsrats an. Vor dessen Auftritt jedoch baute Nestroy im zweiten Szenarium noch einen Dialog zwischen Vater und Tochter ein: „Kurz über sein[e] Aussichten wegen damahligen Gesuch“ (*Stücke 25/I*, 250). Aber die kurze Szene beinhaltet mehr als die Einführung von Wampls Motiv, der Spekulation auf eine Zulage. Sie dient als ‚Scharnier‘ zwischen Exposition und übernommener Handlung. „Ich war ein Narr mit meinen Ängsten“ (*Stücke 25/I*, 14), meint Wampl zu Nettchen in der sechsten Szene der Rohfassung, und dieser Selbsteinschätzung wird das Publikum widersprechend zugestimmt haben. Er ist ein Narr, wähnt er sich doch just in dem Moment außer Gefahr, als die diffusen Ängste konkrete und objektive Gestalt angenommen haben. Nicht weniger nährisch²⁹ stellt sich gleich darauf Wichtig vor. In der Begriffsstutzigkeit, mit der er das zweideutige Lob über die schulischen Leistungen seines Sprößlings in der siebten Szene aufnimmt, imitiert er Wampls Unfähigkeit, die Anspielungen Willibalds über die ‚Aufsicht des Aufsehers‘ in der fünften Szene zu begreifen.

Der nun anhebende Kampf zwischen den beiden Alten um die Auszeichnung des Sohns und die vom Ausgang der Prüfung abhängige Zulage wird somit als ein Schein- und Narrenkampf ausgewiesen, wird zu einem Spiel zweiten Grades. Es ist die aus dem *Maître d'école* übernommene Schulposse in der Friedrichschen Bearbeitung. In den Szenarien beginnen hier die Vermerke „n. B.“, und das „Buch“ übersetzt Nestroy in szenisches Spiel, dessen komisch-theatralischer ‚Mehrwert‘ der Erhellung der Nöte und Zwänge der Figuren dient. „Nur auf ein Wort, Herr Schulmeister [...] – Auch dies eine Wort aus des Herrn Stadtrichters Munde wird mir schon genug seyn“, heißt es bei Friedrich (2, S. 4). Nestroy greift nicht nur die kleine Sottise, diese pointierend, auf; er erweitert das verbale Pingpong zu einem die ganze Szene strukturierenden Match in mehreren Sätzen. Doch wie sehr auch Wampl sich bemühen mag, die ‚Bälle‘ Wichtigs und die Querschläger Stanislaus‘ zu parieren, seine Antworten prallen an dem stereotypen „Sind sehr freundlich“ des Wirtschaftsrats ab (vgl. 7. Szene; *Stücke 25/I*, 15 ff.). So läßt die Dialogführung keinen Zweifel daran, wer hier das Sagen hat, der Gesprächsinhalt aber weist den Unterlegenen als Überlegenen aus. Wo der Norddeutsche also schnurstracks auf sein Ziel losstürmt

29 Vgl. Johannes Braun, *Das Nährische bei Nestroy*, Bielefeld 1998.

und auf der Suche nach einem Wortwitz oder einer Anspielung die Figuren überrennt, dort verharnt Nestroy und kostet die Situation in insistierenden und repetierenden Gesprächsverläufen aus. Er motiviert und präzisiert und gibt den Gestalten Raum für ihren Eigensinn – etwa der Renitenz der Kinder gegen die Logik der Erwachsenen; er stellt die Ausflüchte und (selbst-)betrügerischen Anstrengungen der Kontrahenten aus – etwa Wampls Bemühungen um Gerechtigkeit bei der Zuteilung der Preise; er läßt die Personen sich in ihrem blinden bzw. tauben Eifer verrennen – etwa Wolkenfeld in seiner Phrase von den „Hoffnungen [...], welche das deutsche Vaterland dereinst [...] möglicher Weise setzen zu dürfen sich allenfalls angeregt und muthmaßlich berechtigt seyn zu können sich fühlen dürfte“ (24. Szene; *Stücke 25/I*, 46). Wo es die Situation erfordert, dort beschleunigt er aber auch, wie im Streit zwischen dem Lehrer und seinem Gehilfen, in dem er Lütje langatmiges Lamentieren (s. o.) kürzt und durch Wampls Einwurf dem gekränkten Jüngling zu einem effektvollen Abgang verhilft. Kurz, er verteidigt die Narren gegen ihren Bearbeiter, indem er sie von ihrem Status als Sentenzenträger befreit, damit sie sich in ihrer Deformation produzieren können.

Drei Gestalten, die auch sprachlich am schärfsten profiliert sind, reichen über dieses Spiel hinaus. Der vom Schüler zum Hilfslehrer beförderte Franz Rottmann markiert mit dem gestelzten Schriftdeutsch den einen Pol, Willibald Schnabl und die alles wissende „Frau Mutter“ (4. Szene; *Stücke 25/I*, 12) mit der stilisierten Umgangssprache den anderen. Zwar erscheint letztere nur in der Binnenhandlung, doch daß Nestroy der resoluten Frau mehr Gewicht verleihen wollte, als ihr in der Schulposse zukommt, darauf läßt das erste Szenarium, die „Aneignungsskizze“³⁰ schließen, indem er – abweichend von der Vorlage – zwei Auftritte für sie vorsah (vgl. *Stücke 25/I*, 245). Im zweiten Entwurf dann – der Herles’ „Inszenierung“ entspricht – verdichtet er die Szenensukzession zu dem Parallelgeschehen zwischen den zeternden Erwachsenen und den raufenden Birnenschnipfern. Zugleich arbeitet er die Fabel heraus.³¹ Die Beschließerin verfügt nun über ausgezeichnete Kontakte auf dem Gutshof – hier zum „Amtman“ –, dank derer sie und Willibald von der geplanten Schließung wissen, und ihr Sohn soll expressis verbis bei der „Premiumsvertheilung [...] durchfallen“ (*Stücke 25/I*, 251). Während Lockroy und Anicet-Bourgeois bzw. Friedrich die Korruption nur in dem ‚positiven‘ Mechanismus wiedergeben, stellt Nestroy die Machenschaften der ‚Oberen‘ parteilich-perspektivisch dar. Obgleich seine Fassung in der Refeudalisierung historisch hinter die Vorlagen zurückzugehen scheint, wird sie durch die plebejischen Gegenspieler zu der modernen.

Der Verdichtung der Szenen fiel die „Fortsetzung der Lection“ und diese selbst zum Opfer. Doch wie trotz der Befreiung von der Vorlage durch deren produktive Aneignung das Hamburger Buch auch in der ausgeschriebenen Fassung noch aufscheint, so folgt nun der direkten Antwort auf Friedrichs Text die indirekte. Mit jener hatte Willibald die Bühne betreten. Nicht die „ganze Welt ist eine Schule“ – „Die Welt is die wahre Schule, denn da lernt man Alles von selbst“ (4. Szene;

30 Vgl. Helmut Herles, *Nestroys Komödie ‚Der Talisman‘. Von der ersten Notiz zum vollendeten Werk*, München 1974.

31 Vgl. W. Edgar Yates, ‚Paul de Kock und Nestroy. Zu Nestroys Bearbeitung französischer Vorlagen‘, *Nestroyana* 16 (1996), S. 26–39, bes. 35 ff.

Stücke 25/I, 11). Durch die Kombination von Hans (Jean), dem Bäckerjungen mit den „ziemlich unmotivierten Auftritten“ (Walla), und Jakob Zwetsche (Loulou Chamouillard), dem Äpfeldieb mit der streitbaren Mutter, war aus dem intrigierenden Außenseiter der Vorlagen die Nestroy einzig angemessene Figur, die der „komischen Volksgestalt“ (May) geworden, die – sich wehrendes und seinen Gegenspielern überlegenes Opfer der Hackordnung des Gutshofs – auf allen Spielerebenen agiert, als rasonnierender Störenfried die „Illusion der Handlungsfiktion teil[t] und sie zugleich desillusionier[t]“. ³² Dementsprechend führte Willibald mit dem Auftrittscouplet in die Binnenhandlung ein, sich als faulen, lustlosen Schüler vorstellend, und öffnete sie mit dem anschließenden Monolog für „das Allgemeine der Erfahrungswelt“, ³³ indem er „scheinbar unschuldig-sachlich das in der Schule Gelernte mit dem in der Welt Getanen konfrontiert[e]“. ³⁴ Wenn Nestroy dann aber Friedrichs Unterrichtsstunde durch die „Prüf des Will.“ (*Stücke 25/I*, 251) ersetzt, dann dringt die Antithese in das szenische Geschehen ein und hebelt die Vorlage aus: Der kalauernde und schurigelnde Lehrer räumt dem Schüler seinen Platz, wird zum Stichwortlieferanten für Willibalds Rasonnement über die Leere im Kosmos und in den Köpfen, über das Wesen des Menschen und den historischen Fortschritt (10. Szene; *Stücke 25/I*, 24 ff.). In ihrem neuen, theatergerechten Glanz dient die Schulposse als Vexierspiegel, in dem Nestroy die Verkommenheit der vormärzlichen Ständegesellschaft mitsamt der Ignoranz ihrer Vertreter aufzeigt, die der „dritte Klassiker“ (20. Szene; *Stücke 25/I*, 36) im Wissenschaftslied genüßlich darlegt.

Dramaturgisch ist dieses Couplet geschickt eingefügt, während der Hilfslehrer hinter der Szene die Zettel präpariert. Mit der ausführlicheren Gestaltung der Intrige erhöht Nestroy aber nicht nur Spaß und Spannung, er holt die zurückgestellten Divergenzen zwischen den Jugendlichen aus der Exposition in die Binnenhandlung herein, um abermals über das Bühnengeschehen hinauszudeuten. Die offene Rechnung wird beglichen, in der zweifachen Manipulation der Kinder zunächst durch Franz, dann durch Willibald werden die Claims abgesteckt. Der zum „kleine[n] Betrug“ um des eigenen Vorteils willen bereite Aufseher (19. Szene; *Stücke 25/I*, 36) empfiehlt sich als geziemender Nachfolger seines künftigen Schwiegervaters, während der „Gassenbub“ sich in der Rolle des ‚Musterschülers‘ erprobt, als der er dann mit dem Vortrag aus dem „Nahmensbüchlein“ die Heuchelei seiner Gegenspieler aufs Korn nimmt. Wenn er anschließend, nachdem der im ersten Auftritt nur notdürftig eingefügte Landrat als gleichsam absenter Deus ex machina die Posse zu einem glücklichen Ende geführt, mit „Ruhstand und Zulag“ alle Wünsche erfüllt hat – wenn Willibald also anschließend sich „mit stolzem Wohlgefallen“ die ertauschte, verdiente und durch Bestechung des kleinen Ries erschlichene Medaille an die Brust heftet (24. Szene; *Stücke 25/I*, 47), dann wird mit dieser Selbstauszeichnung eines klar: Das Brautpaar mag jubeln, doch der künftige Lehrer Franz Rottmann wird im Spiel um Benachteiligung und Selbstwehr einen starken, einen überlegenen Gegner vorfinden.

32 Erich Joachim May, *Wiener Volkskomödie und Vormärz*, Berlin 1975, S. 117.

33 Jürgen Hein, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg v. d. H. 1970, S. 122.

34 Franz H. Mautner, *Nestroy*, Frankfurt a. M. 1978, S. 293.

All. 27.

Phil. gewm.

Ein Stündchen in der Schule.

Vaudeville-Posse in einem Act,

nach **Loctroy**

von

W. Friedrich.

(*Uebersetzungen für Wilhelm Friedrich Reise.*)

Erst aufgeführt im Hamburger Chalka-Theater am 21. November 1846.
(Erlebte bis zum 15. Mai 1847, 45 Wiederholungen.)

[Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt.]

Hamburg, 1847.

Verlags-Comptoir.

(9. Grosse Drehbahn.)

28

Die Musik zu diesem Vaudeville ist rechtmäßig nur von Herrn *Edward Stiegmann*, Musik-Director am *Thalia-Theater* in *Hamburg*, oder durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Ein Stündchen in der Schule.

Vaudeville: Poffe in Einem Act, nach Lockroy.

Personen.

Henne, Schulmeister in einer kleinen Stadt.
Charlotte, seine Tochter.
Hans, Bäckergefell.
Der Kreisrath.
Schnepfe, Stadtrichter.
Dittokar, sein Sohn.
Frau Zweifche.
Jacob, ihr Sohn.

Peter Lütje.	}	Schüler.
Titus Knut.		
Perpetuus Dämel.		
Max Großmann.*		
Felix Stof.		
Rinaldo Rispel.	}	Schüler.
Beatus Dudel.		
Bürger und Bürgerinnen. Ruffanten.		

* 4 Jahr alt.

Scene: Eine Schulstube. In der Mitte (zweite Coullisse) das Catheder; zu beiden Seiten Bänke und Tische. Seitenthüren in der ersten Coullisse.

Erste Scene.

Charlotte. Dann Hans.

Charlotte (vor dem Tische sitzend und Kränze windend.)
13 — 14 — 15 — das sind wohl schon
genug für die zweite Classe — wir haben nur
16 Schüler darin. Und Einer muß doch
wenigstens ohne Prämium ausgehen — schon
wegen des guten Beispiels.

Hans (mit einem Korb.) Guten Morgen, Char-
lottchen — hier bringe ich das Weißbrod.

Charlotte. Leg's nur in die Kammer.

Hans. Kränze? — Aha! Heut Nach-
mittag ist große Preisvertheilung — soll ich
helfen?

Charlotte. Danke! — Bin schon bei
der ersten Classe, und das geht schnell — 's
ist nur Einer darin.

Hans. Dann ist's kein Wunder, wenn
er der Beste in seiner Classe ist.

Charlotte. O, wenn auch noch so Viele
darin säßen, Peter Lütje bliebe doch immer
der Erste.

Hans. Wenn's nach Ihnen ginge, frei-
lich — der Erste in Ihrem Herzen.

Charlotte. Weil er so aufmerksam ist —

Hans. Wegen Mamsell Charlotte —

Charlotte. So schön liest —

Hans. In Ihren Augen.

Charlotte. Stets ein gutes Zeugniß
hat —

Hans. Das Sie ausschreiben.

Charlotte. Ihn wird der Papa nicht
hinauswerfen, wie gewisse Andere —

Hans. Mamsell sticheln auf mich! Im-
mer zu — nicht so viel frage ich nach der
Schule — jetzt bin ich frei — ein freier
deutscher Bäckergefell!

Charlotte. Gratulire.

Hans. Aber dem Dittokar Schnepfe will
ich's gedenken — er ist Schuld, der Tyrannen-
sohn, daß Ihr Vater mich hinausgesetzt hat.

Charlotte. Weil Du ihn immer geprü-
gelt hast.

Hans. Als ob der Rücken eines Stadtrichterjöhnes nicht eben so gut prügelfähig wäre, als ein Anderer! — Aber Ihr Vater protegirt ihn, weil er ein Zweig von der Dbrigkeit ist — ein Stückchen Wohlgeboren. — Und wenn er einen ordinairten Kranz von Gichenlaub kriegt, wie die Andern, so ist's nur, weil hier zu Lande keine Vorbeeren wachsen.

Charlotte. Herr Kringel!

Hans. Ja, Mamfell — es ist Protektion — himmelschreiende Protektion, wie überall.

Lied.

Protektion ist ja Alles hienieden,
Protektion hilft zu Würden im Staat,
Durch Gebuert steigt der Krieger im Frieden,
Und durch Bettern gelangt man zum Rath.
Protektion schlägt Talent und Genie,
Kleiß und Eifer wird eitle Müß —
Selbst des Schulmeisters Protektion
Kränzt vor Allen des Stadtrichters Sohn.

Protegit wird der kriechende Schmeichler,
Protegit wird der äußere Reiz,
Protegit wird der frömmelnde Heuchler,
Und dem Reichen wird Erren und Kreuz.
Protegit wird die freche Arroganz,
Protegit wird des Grofius Ignoranz,
Selbst der Schwundler wird oft protegit,
Wenn allein nur die Armuth verliert.

Charlotte. Es ist nicht wahr, daß mein Papa —

Hans. Und doch, Kottchen — das scheint nun einmal der Lauf der Welt. — Und protegire ich Sie etwa nicht, wenn ich Ihnen stets die braunsten Zwiebacke für Ihren Rodsenmund zuſtecke?

Charlotte. Nehme ſich der Herr Bäckergeſelle in Acht, daß ich ihm nicht mit dem Backwerke lohne, das man Maulſchelle nennt.

Hans (ſie luſſend.) So will ich's wenigſtens verdienen.

Charlotte. Der Vater kommt.

Hans. Dann ſchnell fort, ſonſt katechiſirt er mich bei den Ohren.

Charlotte. Aber dein Geld —

Hans. Das hole ich ſpäter. — Geſchwind durch den Garten — den Schlüſſel, Kottchen! —

Duetto.

Klink hinaus
Aus dem Haus,
Der Papa
Ist schon nah;

Raſch und ſchnell
Von der Stell',
Unverweilt
Ihm theilt,
Oh' er leiſt
Und mich | greiſt,
Dich |
Und mich | ſchleiſt,
Dich |
Und mich | kneiſt,
Dich |
Und beim Ohr
Mich | ſchlepyt vor
Dich |
Biſ zum Thor.

(Beide ab.)

Zweite Scene.

Henne. Später Schnepfe, Ottokar an der Hand.

Entré-Lied für Henne.

Die ganze Welt ist eine Schule,
Und die Gefahrung ist Dozent,
Von Sexta bis zum Herrscherstuhle
Ein Jeder ihren Vatel kennt.
Die Menschen bleiben stets Scholaren,
Das Schickſal klopft ſie fürchterlich,
Und ſelbſt die brav und leiſig waren,
Erhalten oft den ſchlimmſten Strich.

Arzneikunſt, Eheſtand und Handel
Bleibt durch das Leben Studium: —
Nicht ſtets erhalt der laun're Wandel
Gebührlich Teſtimonium. —
Die Herren von der erſten Klaſſe,
Sind ſie nicht wach mit Aug' und Ohr,
So kommt zuletzt die un't're Maſſe
Bei ſtrenger Prüfung ihnen vor.

Das Weib ſtudirt ſtets neue Mode,
Der Groefus, wie er mehr erwirbt,
Der Arzt ſtudirt bis zum Tode,
Weßhalb die Kundſchaft immer ſtirbt.
Ein Schüler bleibt, wie er auch ſpähet,
Wer Gottes ſchöne Welt ſtudirt: —
Doch Heil dem Menſchen, der beſtehet,
Wird Jenſeits er examinit!

Ja, ja, die Menſchen gehen ewig in die Schule, aber die Schüler ſind nicht immer die Gevlagteſten — (man hört klopfen.) Es klopft? — Hat mein Schulſtündlein ſchon geſchlagen? — Ach nein, der Herr Stadtrichter. — welche Ehre!

Schnepfe (tritt mit Ottokar ein.) Nur auf ein Wort, Herr Schulmeiſter — nur auf ein Wort wie geſagt —

Henne (ſich verſenkend.) Auch dieſes ein Wort aus des Herrn Stadtrichters Munde wird mit ſchon genug ſehn.

Ein Stündchen in der Schule.

5

Schnepfe. Ich wollte sagen — ja, was wollte ich nur gleich sagen — ja, wie gesagt, Herr Schulmeister —

Henne. Herr Stadtrichter meinen vielleicht, von wegen —

Schnepfe. Ja, ich besinne mich — von wegen meines Sohnes.

Henne. Ah! Herr Ottokar —

Schnepfe. Sind Sie zufrieden mit ihm?

Henne. Ueberaus — überaus — wie dürfte ich anders.

Schnepfe. Wie geht es mit dem Schreiben?

Henne. Wie geschnürt.

Schnepfe. Mit der Naturgeschichte?

Henne. Er hat die schönsten naturhistorischen Anlagen. Besonders ist er bei den vierfüßigen Thieren zu Hause.

Schnepfe. Ich frage dies nicht ohne Grund — denn ich möchte genau wissen, ob er bei der heiligen Preisvertheilung einige Aussicht hat?

Henne. Bei Herrn Ottokars Einsicht, Umsicht und Uebersicht, können der Herr Stadtrichter mit Zuversicht auf meine Rücksicht für seine Aussicht rechnen.

Schnepfe. In diesem Falle (v. s. einen Brief vorzulesen.) will ich meinen Brief absenden. (Saut.) Ich bin im Voraus zufrieden — und Sie werden es auch seyn, Herr Henne — Ihnen steht eine Ueberraschung bevor —

Henne. Vielleicht die seit 30 Jahren versprochene Zulage von hochlöblicher Landesregierung?

Schnepfe. Man kann nicht wissen — man kann immer nicht wissen bei der Regierung — ich sage Ihnen nichts weiter, als das! — Ottokar, mein Sohn, Du könntest hier bleiben, bis die Schulstunde beginnt. —

Ottokar (weinend.) Nein, Papa, hier ist's so eilig!

Henne. Allerliebstes Kind — er mag nur bei'm Unterrichte hier sein —

Ottokar (weinend.) Nein, dann ist's noch viel eiliger!

Schnepfe. Kleiner Schelm — Hahaha!

Henne (lachend.) Allerliebstes Kind — (v. s.) Dummer Junge. (Saut.) Ganz das Ebenbild des Herrn Stadtrichters.

Schnepfe. O, mein Zweiter, der 8 Monate jünger ist, wird noch viel klüger —

Henne. Ist's möglich! noch klüger. — Herr Stadtrichter sind ein zweiter Cornelius, ein Vater der Gracchen.

Ottokar. Vater, komm — die Mutter will schlachten — da müssen wir dabei sein.

Henne. Gefühloolles Wesen!

Schnepfe. Gleich, mein Kind, gleich. — Also es bleibt dabei, Herr Henne, — wie gesagt, eine Ueberraschung — na! Sie werden sehen —

Gesang.

Schnepfe: (geheimnißvoll) Ich sage nichts, als das allein, Sie werden sehr verwundert sein!

Henne: (sich verbeugend) Ich bin gerührt in Devotion, Und wund're mich im Voraus schon.
(Schnepfe und Ottokar ab.)

Dritte Scene.

Henne. Dann Charlotte.

Henne (begleitet ihn bis zur Thür.) Nehmen der Herr Stadtrichter Begleitung mit sich. (Zurückkommend.) Wenn das mit der Dummheit dieser Generation so fortgeht, so möchte ich nicht bei'm Urenkel Schulmeister sein. Aber der Herr Stadtrichter protegirt mich — ich darf mir also wegen der Unwissenheit nichts wissen machen. — (Ruft.) Charlotte — Rotte!

Charlotte. Papa!

Henne. Eine Schiefertafel — ich will die Preisfähigen notiren.

Charlotte. Sie scheinen ja so bergnütig, Papa.

Henne. Habe Ursache, Kind — der Herr Stadtrichter ließ mich verblümt eine Zulage in spe hoffen.

Charlotte. Das trübe sich ja herrlich zu meiner Aussteuer.

Henne. Ja, mein Kind, wollene Jacken will ich mir kaufen, wollene Strümpfe will ich mir kaufen, daß ich im Winter ganz in der Wolle sitze, da sparen wir Holz.

Charlotte. Aber ich, Papa?

Henne. Du erbst meine Feuerkise. — Also zu den Preisen. — Und ohne Bevorzugung — Gerechtigkeit vor Allen und für Alle. — Allemal — Allons!

Duetto.

Charlotte: Weltgeschichte — Buchstabiren —
Henne (schreit): Preis — für Richters Ottokar.
Charlotte: Sternenfunde — Memoriren —
Henne: Preis für Richters Ottokar.
Charlotte: Arithmetik — Conjugiren —
Henne: Preis für Richters Ottokar.
Charlotte: Religion und Decliniren.
Henne: Preis für Richters Ottokar.

Charlotte. Aber, Papa, Sie geben ihm ja alle Preise — nennen Sie das Gerechtigkeit?

Henne (nachsehend): Ja, wahrhaftig! — Die Zulage verdreht mir den Kopf. — Wollen doch ein mal nachsehen.

Charlotte: Weltgeschichte — Buchstabiren —
Henne (streich' aus): Strich! — das lernt er nie der Tropf.
Charlotte: Sternenfunde — Memoriren —
Henne: Strich! — ihm bleibt kein Wort im Kopf.
Charlotte: Arithmetik — Conjugiren —
Henne: Strich! — der Stock bleibt immer stumm.
Charlotte: Religion und Decliniren.
Henne: Strich! — der Klotz bleibt ewig dumm!

Charlotte. Aber, Papa, nun bleibt ja gar kein Preis für ihn —

Henne. Gar keiner? Ja, wahrhaftig, Du machst mich ja ganz konfuse. — Und einen Preis muß er doch haben — das wäre eine Ungerechtigkeit gegen den Richter — die er mir ewig vergelten würde. — Wart 'mal, mit der Obrigkeit muß man sich verhalten — ich werde ihm den Preis des Wohlverhaltens geben.

Charlotte. Und dem Titus Knut, dessen Mutter uns jede Weihnacht Kohl und Rüben schickt?

Henne. Den Preis für die Naturgeschichte.

Charlotte. Und dem Felix Stock, bei dessen Eltern Sie Sonntags essen?

Henne. Den Preis in der Religion.

Charlotte. Und dem Rinaldo Zivsel, dessen Vater uns das Holz gratis spaltet?

Henne. Den Preis für die Hausarbeit — Jeder soll einen Preis bekommen, das ist der beste Ausweg — um es Allen recht zu machen.

Beide.

So wird's geh'n, so wird's gefallen,
 So belohnt man Müß' und Fleiß;
 Grüne Zweige wachsen Allen,
 Und für Jeden blüht ein Preis.

Charlotte. Aber wo nehmen wir die Preise her?

Henne. Wie viele Bücher sind noch in meiner Bibliothek?

Charlotte. Die Würmer haben Allzernagt, bis auf 15 Viejerungen vom „ewigen Juden.“

Henne. So erhält Jeder $\frac{1}{15}$ vom „ewigen Juden“ — und wenn sie das Ganze lesen wollen, so können sie zusammen kommen — man muß die Jugend frühzeitig an die Vereinsmode gewöhnen. (Wußt): Doch ich höre meine Schüler sind im Anzug — verlaß' un- und störe nicht die Wichtigkeit der Aufklärung (Er bestreift das Gatheer. — Charlotte ab.)

Vierte Scene.

Henne auf dem Gatheer. Aug der Knaben Sie kommen Barweise, sämtlich in Blousen und Holzpantoffeln, mit Ausnahme Ottokar's, welcher Schnürstiefel trägt und ein etwas zu kurzes Pantalon; er ist im Streit mit einem Knaben, welcher hinter ihm geht und ihn immer auf die Hacken tritt. — Peter Lütje ist der Letzte: Alle tragen ihre Bücher an einem Riemen auf dem Rücken.

Introduction aus Norma, (die in die Melodie „Matfajer stige“ übergeht.)

Chor:

Hink vor's Gatheer,
 Mit Dintfag, Buch und Feder —
 Wer brav lernt sein Alphadet,
 Der wird gewiß Minister spät.
 Rechnen und Schreiben,
 Das muß der Jüngling treiben,
 Wer erlent das Lesen hat,
 Der wird dereinst ein Diplomat.

Ottokar (aufschreiend): Au, ich sag' es meinem Vater.

Henne (auf dem Gatheer.) Ruhig, junge Deutsche!

Ottokar. Titus hat mich getreten.

Henne. Titus sitzt nach! — Auf Cure Bläße, meine Herren! Achtung! — 1! — 2! — 3! —

(Die Knaben haben sich vor ihre Bläße gestellt; Henne schlägt dreimal mit dem Seneate auf's Gatheer. Die'm ersten Schläge nehmen sie die Bücher von der Schulter und legen sie mit Geräusch vor sich hin.)

Peter Lütje (als erste Classe, sitzt abgeondert von den Andern; rechts an der Ecke des Tisches). 's ist doch nichts Langweiligeres, als ein Verein; jedesmal werde ich schläfrig. (Wahnt.)

Ottokar (sitzt ihm gegenüber — gähnt auch.) Ah! **Henne.** Haben der Herr Schnepfe nicht gut geschlafen? (Der Ottokar gegenübersitzende, Knabe gähnt gleichfalls, zuletzt gähnen Alle.)

Henne (wider Willen gähnend.) Wollt Ihr wohl das Maul aufsperrn lassen! — Jugend, gewöhnt Euch von früh, den Mund zu halten! (Gähnt.) Ich bin's müde — hört Ihr? Jetzt zum Aufruf! — Zweite Classe — Herr Rinaldo Bispfel.

Rinaldo. Hier!

Henne. Herr Felix Stod.

Felix. Hier!

Henne. Herr Perpetuus Dämel.

Perpetuus. Hier!

Henne. Herr Titus Knut.

Titus. Hier bin ich, Herr Henne.

Henne. Keine Phrasen — wir sind nicht hier, um uns zu unterhalten. — Wie befinden sich Ihre Frau Mutter?

Titus. Meine Mutter ist gar nicht krank gewesen, aber Dudel's Vater hat ein braun und blaues Auge.

Henne. Genug! — Herr Beatus Dudel.

Beatus. Hier — und die Mutter hat gesagt, wenn der Vater erst ausgeschlafen hat, dann will sie ihm den Rest auch braun und blau —

Henne (mit dem Fingal aufschlagend.) Genug, — wir sitzen hier nicht zum öffentlichen Gerichts-Verfahren. — (Aufweisend.) Herr Ottokar Schnepfe.

Ottokar. Hier!

Henne. D ich weiß, Herr Schnepfe, Sie haben noch niemals die Schule versäumt.

Lütje. (b. s.) Weil ihn die Kinderfrau jeden Morgen mit einem Pfeffer-Kuchen herlockt **Henne.** Stille! — Wer spricht da in der ersten Classe?

Lütje. Ich bin's nicht gewesen.

Henne. Herr Jacob Zwetsche — Herr Jacob Zwetsche —

Titus (mit feiner Stimme.) Hier!

Henne. Wo, hier? — Ich sehe ihn nicht — Jacob, wo sind Sie?

Knaben. Jacob, wo bist Du? (Henne klopfte auf.)

Titus (aufstehend.) Er ist krank — er hat eingenommen.

Ottokar (aufstehend.) Es ist nicht wahr; er ist mit Max Großmann Kapsel stehlen gegangen — und von meinem Butterbrod hat

er mir die Butter abgefragt, nun bin ich ohne Butter. —

Knaben (lachend.) Haha! Er ist ohne Butter.

Henne. Silentium! Jacob Zwetsche kommt an's schwarze Brett — Max Großmann gleichfalls. Jetzt zur ersten Classe: Herr Peter Kütje.

Peter. Hier!

Henne. Die erste Classe ist vollzählig. Wir wollen anfangen. Jetzt zur Arithmetik. Wo blieben wir gleich? Ja, bei'm Addiren. — Ihr werdet wohl nie weiter kommen, Ihr faulen Michel, und ich sage Euch, wer im Leben nicht Subtrahiren gelernt hat, der bringt es zu nichts. — Also aufgemerkt:

Lied (Volta.)

Henne: 1 und 1.	
Knaben: 1 und 2.	Recht 2.
Henne: 1 und 2.	
Knaben: 2 und 1.	Recht 3.
Henne: 2 und 1.	
Knaben: 0 und 3.	Recht 3.
Henne: 0 und 3.	
Knaben: 1 mal 1.	Is Eins.
Henne: 1 mal 1.	
Knaben: 0 und 1.	Is Eins.
Henne: 0 und 1.	
Knaben: 1 und 0.	Is Eins.
Henne: 1 und 0.	
Knaben: (sehr aufreueend.)	Das ist Eins!

Henne. Sehr gut, liebe Jugend — wenn Sie mit dem „das ist Eins“ so fortfahren, wird man immer zufrieden mit Ihnen sein. — Jetzt weiter zur Subtraktion.

Lied (Volta.)

Henne: 8 von 8.	
Knaben: 6 von 6.	Recht Nichts.
Henne: 6 von 6.	
Knaben: 5 von 5.	Recht Nichts.
Henne: 5 von 5.	
Knaben: 4 von 4.	Recht Nichts.
Henne: 4 von 4.	
Knaben: 3 von 3.	Recht Nichts.
Henne: 3 von 3.	
Knaben: 2 von 2.	Recht Nichts.
Henne: 2 von 2.	
Knaben: 1 von 1.	Recht Nichts.
Henne: 1 von 1.	
Knaben:	Das macht Nichts.

Henne. Brav, junges Volk; prägt Euch dieses gemüthliche „das macht nichts“ bei den Abzugsrechnungen (Gurer Oberen früh ein, das wird Euch dem Staate wohlgefällig machen. — Diese Lehre gehört zu der angewandten Mathematik.

Ottokar (aufstehend.) Herr Henne! — Mar Großmann hat auch gesagt, „das macht nichts,“ als er mir die Butter vom Brode fragte, und nun muß ich trockenes Brod essen.

Titus. Und wenn der große Peter da mich kneift und zwickt, dann sagt er auch immer: „das macht nichts,“ Du mußt Dich daran gewöhnen.

Henne (aufsitzend.) Ihr bleibt nicht bei der Sache — das gehört in das Gebiet der höhern Staatskunst. — Doch jetzt zur Geographie: — ad vocem Deutschland.

Chor.

Deutschlands Staaten heißen:
Lippe, Meuß, Schleiß, Greiz,
Sachsen stößt an Preußen,
Käse macht die Schweiz;
Baiern grenzt an Schwaben,
Spielzeug giebt's und Bier;
Freie Städte haben
Wir bis jetzt noch vier.

Henne. Gut — und weiter in Deutschland?

Lütje.

40 Millionen
Menschen wohnen d'rin,
Doch nach fernem Zonen
Wandern Viele hin.
Flüsse: Rhein und Elbe,
Donau-Main-Canal —
Wasser hat dertelbe
Jedes Jahr — manchmal.

Henne. Das ist richtig. — Und jetzt zum Buchstabiren. — Herr Verpetuus Dämel, buchstabiren Sie das Wort Freiheit.

Dämel. F—r—e—u—f—r—e—u—

Henne. Falsch! Es darf keine Freude dabei sein. — Einen Strich, Herr Dämel.

Titus (aufstehend.) Ich weiß es: F—r—e—i—frei: mit einem i.

Henne. Brav! Bei dem frei ist immer ein Tittel von Oben! — Weiter!

Titus. H—a—i—b—haid.

Henne. Falsch — so könnte man ja verstehen, als wäre man auf der Haide frei —

und dies wäre ein Irrthum. — Das ist nun ein Wort, das die ganze Welt im Munde führt, und doch wissen sie nichts Näheres davon
Lütje (aufstehend.) Ich weiß es: F—r—e—i—frei, h—e—u—t—heut.

Henne. Geht zum Teufel — das heißt es ist frei heut.

Knaben (aufspringend.) 's ist frei heute! 's ist frei heute.

Henne (aufstehend.) Die ganze Schule sitzt nach, wegen der Freiheit. — Weiter! — ich werde euch jetzt dictiren. — Die 12 Himmelszeichen sind: der Widder, der Stier —

Dämel. Titus hat mich gestoßen.

Henne (schreiend.) der Widder — der Stier — Wer stößt, kriegt Prügel. — Der Löw — die Jungfrau — die Zwillinge —

Lütje. Ich kann nicht mit —

Henne. Machen Sie einen Gedankenstrich statt der Jungfrau — dann folgen die Zwillinge — der Scorpion, das Bild der Reue — die Waage, das Bild der Gerechtigkeit.

Lütje (schreibend.) Die Zwillinge — die Wiege — das Bild der Reue —

Henne (schreiend.) Der Gerechtigkeit.

Pipfel. Christian hat mir einen Kleck auf die Gerechtigkeit gemacht — sie ist ganz in der Dinte —

Henne. Streuen Sie Sand darüber. — Der Wassermann — die Fische —

Fünfte Scene.

Frau Zwetsche, Jacob beim Ohre hereingehend. Später Mar Großmann (4 Jahr alt.)

Frau Zwetsche. Ich sage Dir, Du sollst mit — und wenn ich sage, Du sollst mit, so sollst Du mit.

Henne (v. s.) Na, die fehlte noch. (Cont.)

Frau Zwetsche, wir sind hier nur Männer — also weiter: der Wassermann — die Fische, das Bild des Schweigens.

Frau Zwetsche. Was? Stumm soll ich bleiben, wenn mein Unglückskind seine Mutter in's Grab bringt? — Ein Bandit ist er, ein Bravo.

Henne. Was hat er denn gethan?

Frau Zwetsche. Neyfel hat er gemaußt, in Herrn Stadtrichters Garten.

Henne. In des Herrn Stadtrichters Garten? das verändert die Sache.

Jacob (weinend.) Mar Großmann sagt, das sei Communismus, denn der Herr Stadtrichter sei von der Commune bezahlt.

Frau Zwetsche. Ja, der Mar Großmann, das ist immer der Aufwiegler.

Ottokar (auf die Thür zeigend, an der Großmann iudischsam stehen blieb.) Da steht Großmann — da steht Großmann.

Henne (Großmann in die Mitte der Bühne führend.) **Al!** Hat man Sie ertappt, Volksverführer? — Sind das die Folgen meiner Erziehung? — Knieen Sie — mitten in der Klasse — als warnendes Beispiel für die Nachkommen. (Großmann kniet.)

Frau Zwetsche. Recht so, das ist die Sündenschuld. (Zu Jacob.) Und Du knieest mir auch, auf der Stelle (drückt ihn nieder.) Da, leg' mein Tuch unter das neue Beinkleid.

Lütje (verstopfen zu Großmann, der ruhig einen Apfel isst.) Gieb mir Äpfel ab. (Großmann steckt ihm heimlich Äpfel zu, die er weiter versteilt.)

Henne (ohne dies zu bemerken, hat heimlich mit Frau Zwetsche gesprochen.) Herr Großmann! Seit langer Zeit schon setzen Sie meine Langmuth auf die Probe; werden Sie denn nimmer dieses unwürdigen Benehmens satt werden? — Was — Sie fauen? (entzückt zur Zwetsche.) Er faut!

Lütje (b. s.) Wir fauen — Conjugation.

Henne. Frecher Mensch! Her mit den Äpfeln! Alle Taschen geleert — Frebler! (beißt in einen Apfel.) Und nicht einmal Genuß haben Sie davon — fauer wie Essig — Strauchlieb! (Reißt sie ein.) Raum zum Backen gut.

Lütje (b. s.) Der thut, als wäre er bei Joll und Acise.

Henne. Sind das die Früchte Ihres Freibens? Schämen Sie sich! Sie werden nie zum Maturitäts-Examen gelangen. — Schämen Sie sich — Sie Dämagoge!

Frau Zwetsche (zu Jacob.) Du schämst Dich auch im Augenblick, Du Pädagoge!

Henne. Und das heute, am Tage der Preisvertheilung.

Frau Zwetsche. Ja, als ob Du es nicht eben so gut an einem andern Tage hättest thun können, Unglückskind. (Zuräulich zu Henne.) Er kriegt doch auch einen Preis, Herr Henne?

Henne. Wer?

Frau Zwetsche. Mein Jacob.

Henne. Der?

Frau Zwetsche. Nun ja!

Henne. Er?

Frau Zwetsche. Und warum nicht eben so gut, wie die Andern? Warum nicht so gut, wie Stadtrichters Ottokar, der ein dummer Klog ist, wie sein Vater? — Und wenn mein Jacob keinen Preis kriegt, so nehme ich ihn aus der Schule.

Henne. Dann nehmen Sie Ihren Jacob.

Frau Zwetsche (Jacob emporreichend.) So steh doch auf, dummer Junge, und kniee nicht vor dem AG-Prinzen da. — Fort mit Dir, von dieser Anstalt der Verwahrlosung, wie sie der Herr Bäcker auch nennt, dessen Hans nichts mehr gelernt hat, als Brod essen.

Henne. Sie sind eine Verläumderin — das soll mir der Bäcker in's Gesicht sagen.

Frau Zwetsche. Kommen Sie nur mit — er soll es Ihnen selbst sagen.

Henne. Ja! auf der Stelle. — Peter Lütje, Sie, als Primus, halten Sie indeß die Klasse ab — da ist der Stock. — (Zu ihr.) Ich will es Ihnen beweisen, daß Sie eine böse Sieben sind!

Frau Zwetsche. Und ich Ihnen, daß man bei Ihnen nicht Drei zählen lernt.

Duett.

Ja, ich will Sie überführen,
Wie die Leute rationaliren,
Daß Sie schlecht die Schule führen,
Und die Kinder ruiniren,
Die nur Schlechtes profitiren,
Kaum ein wenig Buchhabiren,
Diese Kränzenfüße schmieren,
Für viel Geld.

Henne.

Und ich werde Sie klammern
Für Ihe freches Raisonniren,
Selber will ich es erproben,
Sie der Lüge überführen;
Meine Ehre zu beruhiren,
Meinen Eifer anzuschmieren,
Das soll mir kein Mensch vollführen
In der Welt.

Beide.

D, ich werde triumphiren,
Ihre Bosheit attackiren,
Daß Sie wohl die Lust verlieren,
Brave Vent' zu danciren,
Will's als Beispiel naturern,
Und den Venten demonstrieren,
Daß nicht Lug und Trug regieren
In der Welt.
D, ich werde ic. ic.

(Beide wüthend ab.)

Zechste Scene.

Die Knaben. (Alte Dame. Großmann steht vor sichig auf, schließt bis zur Thüre dem Henne nach — dann tritt er in die Mitte der Bühne und schreit:) Freiheit!

Knaben. Freiheit! Freiheit! (bringen auf.)

Gesang (Marschallste.)

Wenn die Kasse nicht zu Hause,
Springt die Maus auf Tisch und Bank.

Lütje (hat bisher in Gewanten geirren — läuft zum Catheder, mit dem Fuzal aufstehend.) Keinen Auf-
rubr! Nicht gemuckst in der Kammer! — Der
Erste, der sich rührt, wird aufgelöst. — Ich
bin hier Vice-Regierungsabhalter.

Titus (hört eine Klatsche erschend.) Bah!

Alle. Bah!

Lütje. Stille! (Großmann niedereruckend.) Groß-
mann! Sie bleiben in statu quo! — Keine
Amnestie! (i. i.) Nun will ich den Augenblick
benutzen und an Charlotte denken. — O,
Charlotte, wenn ich bedenke, daß ich Dein
Mann sein könnte, wenn mein Onkel, der
Geizhals, meine Bildung nicht durch früheres
Gänsetreiben vernachlässigt hätte, dann vergeht
mir Hören und Sehen. (Singt nach der Melodie des
vorigen Liedes — sehr gedankenvoll.) O Charlotte, Lotte,
Lotte!

Knaben. O Charlotte, Lotte, Lotte!

Siebente Scene.

Vorige. Charlotte (mit einer großen Tasse und Weiß-
brod.) Später Hans.

Charlotte. Na, das ist eine saubere
Wirtschaft! (setzt die Tasse auf's Catheder.)

Lütje. Sie ist's.

Charlotte. Wo ist denn der Vater?

Lütje. Ausgegangen; ich halte unterdeß
die Schule ab.

Charlotte. Das nennst Du abhalten?

Lütje. Waren die Herren etwa nicht
ruhig? Ich habe nichts gehört.

Charlotte. Woran dachtest Du denn?

Lütje. Ich dachte an: „Du, Du liegst
mir im Herzen.“

Charlotte. Schweig doch! — Hier bringe
ich Papa's Frühstück, aber der Zucker liegt so
hoch im Schranke, ich kann nicht hinauf.

Titus. Ich will 'rauf klettern.

Alle. Nein, ich, ich!

Lütje. Keiner rühre sich — ich bin
jetzt Schulmeister, also klettere ich.

Hans (eintretend.) Charlottchen — jetzt ist
der Vater fort — also — mein Geld —

Charlotte. Sogleich!

Lütje. Sieh da, Hans Krinkel. Weißt
Du was? halte 'mal einen Augenblick die Classe
für mich ab. (zieht Charlotte nach links.)

Charlotte. Aber so warte doch.

Lütje (im Abgehen.) Bin gleich wieder da.

(Beide ab.)

Großmann (hat unterdeß die Milch ausgetrunken.)

Achte Scene.

Hans. Knaben.

Hans. Meine Herren Kinder, hört, hört!
ich bin jetzt Vice-Vice-Abhalter; kraft dessen
hebe ich die Sitzung auf — steht auf, bildet
eine Ständeversammlung und schreit Alle durch-
einander.

Alle. 1! 2! 3! Hurrah!

Titus. Weißt Du was, Hans — singe
uns eins.

Alle. Ja, singe uns eins.

Hans. Das Lied von den Kinderspielen?

Alle. Ja! Ja! Das Lied von den Kin-
derspielen.

Hans.

Lied mit Chor. (Die Knaben bilden eine Runde um Hans.)

Alles ist nur Kinderspiel,
Was man treibt auf Erden —
„Kangen“, „Greifen“ ist das Wort,
„Hächen“, „Jagen“ immerfort —
Wird nie anders werden.

In dem Hause, gar zu oft
Spielt die Hausfrau „Drachen“ —
Und den Mann, als Speculant,
Sieht man oft in's blaue Land
„Seifenblasen“ machen.

Brautleute spielen „Ringspiel“,
Liebespaar spielt „Kriegen“,
Doch im lieben Ehestand
Wieb's oft „Topfschlag“, wie befannt —
Daß die Scherben fliegen.

Modedamen, mit sich selbst
Spielen wie mit „Puppen“,
Bügen sich und stützen sich
Und versäumen sicherlich
Mann und Haus und Suppen.

Stutzer spielen „Affenspiel“,
„Pferdespiel“ und „Nennen“,
Gehn nach Marionettenart
An der Schnur — und Puß und Bart
Läßt den „Bopyanz“ kennen.

Parlamente spielen oft
„Kämmerchen vernachsehen“ —
Bugeand spielt: „à la guerre,
A la Mufti;“ doch Kader
„Spielet Nasen dreheln.“

„Kleines Soldatenpiel
Gilt in Nachbar's Ländern“ —
Und in manchem fremden Staat
Wird die Geldnoth desperat,
Dann spielt man „mit Pfändern.“

Mancher Herr Entrepreneur
Baut auf loctrem Sande —
Und man dreht den Actionair
Oft im „Kreisel“ hin und her,
Daß es eine Schande!

Manches Volk spielt „Blindfuß“,
Muß im Dunkeln tappen, —
„Murmeln“ heißt's wohl hier und dort,
Doch das treibt der „Blumpfad“ fort,
Wenn sie sich verknappen.

„Wolf und Schaafe“ spielt die Censur —
Raubet nach Behagen —
Und wir spielten „Schnapp und Schnur“,
Hoffend, daß die Hörer nur
Uns fein „Schnippchen“ schlagen.

Chor: Und wir spielten zc. zc.

Alle. Hurrah! (werfen Bücher und Schreibmas-
saculien in die Luft und tanzen dann in einer großen Runde.)

Neunte Scene.

Vorige. Henne (mitron in dem Zueel eintretend.) —
Lütje von links. (Hans versteckt sich.)

Henne (ist zum Gatheder gezwungen, lautet mit der
Stode.) Aufrührer! Demagogen! Revolutionaire!
Ihr untersteht Euch, zu tanzen? Ihr untersteht
Euch, vergnügt zu sein! — Ist das mein
Danke? — O, ich sehe wohl, mit Milde setzt
man bei Euch nichts durch — man muß ein
Tiger werden — und ich werde es werden, —
ein Gensd'arm will ich sein!

Ottokar. Großmann hat angefangen.

Henne. O, ich dachte es wohl — Groß-
mann! (sucht ihn und zieht ihn unter'm Tische hervor.)
Aufrührer! Nieder mit Dir — nieder mit
Damel — Demagoge! — nieder mit Titus!
— Volksverführer — nieder mit der ganzen
Classe! — Alle knien, bis auf Peter Lütje :) Nein,
Sie nicht, Herr Ottokar, Sie haben ja gestan-
den. — Aber Sie, Peter Lütje, Radel'sführer
— lobnen Sie so mein Vertrauen?

Lütje. Ich bin ja gar nicht da gewesen.

Ottokar. Er war bei Mamfell Charlotte.

Henne. Bei meiner Tochter? Wer hat
Ihnen erlaubt —?

Lütje. Fragt die Liebe um Erlaubniß?

Henne. Liebe? — Ein ungebildeter
Mensch, wie Sie!

Lütje. Darum heirathe ich des Schul-
meisters Tochter

Henne. Heirathen — und kann noch
nicht addiren!

Lütje. Charlotte wird es mich lehren.

Henne. Kann kaum schreiben.

Lütje. Die Liebe hat Flügel — ich
werde mir eine Feder daraus rupfen — und
Charlotte wird mir die Hand führen.

Henne. Bei den Ohren will ich Euch
Beide führen — nieder auf die Kniee!

Lütje. Nimmermehr!

Henne. Nieder, wie die andern dummen
Jungen, oder ich jage Sie hinaus!

Lütje (müde.) Wohlan denn! — Vater,
ich bitte um Ihren Segen!

Henne (wütend.) Meinen Segen?! — Mit
dem Lineal! (holt aus.)

Lütje (aufstehend.) Zu viel! — Himmel, du hast es gesehen — ich habe das Höchste ertragen — ich habe gekniet — ich habe mich gedemüthigt. — Aber Schläge? Nein! — Lieber sterben, oder ausfragen. Ich wähle das Letzte. — Leb' wohl, Tyrann, nur als Deinen Schwiegerohn siehst Du mich wieder!

(Lauft ab und vom Stadtrichter in die Arme.)

Dritte Scene.

Vorige. Schnepfe.

Schnepfe (erschrocken.) Bitte tausend Mal um Vergebung.

Henne (b. S.) Hat den der Teufel auch schon wieder? —

Schnepfe. Wer war der Herr, den ich unversehens —

Henne. Der Peter Lütje —

Schnepfe (wütend.) J, den dummen Jungen soll ja —

Henne. Was verschafft mir auf's Neue die Ehre. —

Schnepfe. Eine Sache von der höchsten Eile und Wichtigkeit — aber — (sich umsehend.) Ist hier Zeit, daß die frommen Kinderchen knien?

Henne. Die frommen Kinderchen! Ja, so ungefähr! Wir hatten gerade Vorübungen — für — für die Volksgeschichte der Gegenwart — und, da ist es bequemer. — Steht doch auf und sagt dem Herrn Stadtrichter guten Tag, Gesel!

Anaben. Guten Tag, Herr Stadtrichter!

Schnepfe. Wie gesagt, schon gut. — Und jetzt, Kinderchen, ist keine Zeit zu verlieren. Geht nach Hause und zieht Eure Sonntagkleider an — in einer Viertelstunde ist Preisvertheilung.

Henne. Erlauben Sie —

Schnepfe. Wie gesagt, gehen Sie jetzt die Classe auf. —

Henne. Ja so — nun denn: ich hebe Euch auf. — Jeder gehe still nach Hause und schreie: Vivat, Herr Stadtrichter!

Alle. Vivat, Herr Stadtrichter!

Chor.

Vivat hoch, die Schul' ist aus,
Der Herr Stadtrichter soll leben:
Denn er hat uns frei gegeben,
Ach! kam oft er hier in's Haus! (Ab.)

Vierte Scene.

Henne. Schnepfe.

Henne. Belieben der Herr Stadtrichter mich aufzuklären.

Schnepfe. Also, wie gesagt, in höchster Eile. — Ich habe erfahren, daß der Herr Kreisrath beim benachbarten Gutsherrn speist — er ist auf einer Inspectionreise wegen des Mißwachses begriffen — und diese schöne Gelegenheit benutzte ich, ihn von den Fortschritten unserer heranwachsenden Jugend zu überzeugen. Ich habe ihm geschrieben, daß Sie, ihm zu Ehren, nächst der Preisvertheilung, auch ein Examen veranstalten werden — und er hat es angenommen.

Henne. Ein Examen? (b. S.) Ich bin des Todes!

Schnepfe. Wie gesagt, das ist die Ueberraschung. — Ja! wenn ich einmal so einen Gedanken gefaßt habe. —

Henne (b. S.) O Gott, o Gott! Wenn die Behörde sich auf's Denken legt, kommt immer 'ne saubere Ueberraschung raus!

Schnepfe. Und wenn der Herr Kreisrath mit der ersten Classe fertig —

Henne (b. S.) Wehe mir! Und ich habe die erste Classe vorhin raus geworfen!

Schnepfe. — Dann sorgen Sie, daß der Kreisrath vor Allen meinen Ottokar befrage — und jede seiner Antworten soll mit Pauken und Trompeten begleitet werden.

Henne. Ach, du mein Himmel! Herrn Ottokar? — Wäre es nicht besser, wenn ein Anderer?

Schnepfe. Keine Ungerechtigkeit, — keine Bevorzugung vor Anderen — Sie fragen mein Kind auf alle Fälle.

Henne. Ich frage Ihr Kind — auf alle Fälle.

Schnepfe. Und wenn er nicht antwortet — so fällt es auf Sie.

Henne. Fällt es auf mich — auf alle Fälle.

Schnepfe. Ich habe Dir Dein neues Zeug hergeschickt, Ottokar. Geh hinein zur Mamsell — sie soll Dir zum Feste auch den Mund waschen. (Ottokar ab.) Ich für meinen Theil übernehme die Musik — auf Kosten der Gemeinde. — Auf baldiges Wiedersehen!

Gesang.

Schnepfe: Nur ihn befragt,
Und was er sagt,
Daß es der Facultät behagt!

Henne: Er wird befragt,
Und was er sagt,
Ist Ihrer werth — (b. s.) Gott sei's geklagt.
(Schnepfe ab.)

Zwölfte Scene.

Henne.

O, ich geschlagener Schulmeister — mit dieser Generation soll ich vor den Kreisrath. — Ein Examen?! Als ob so etwas nicht jahrelanger Vorbereitung bedürfte, daß sie die Antworten im Kopfe behalten. Und meine erste Classe — der Peter Lütje — ist! Halt 'mal! — Charlotte, Charlotte!

Dreizehnte Scene.

Charlotte. Dann Lütje und Hans.

Charlotte. Papa!

Henne. Charlotte, Du siehst mich vor Schreck ganz dummi!

Charlotte. Ich weiß, Papa —

Henne. Schaff mir die erste Classe um jeden Preis.

Charlotte. Ja, wenn er nur kommen wird. — Ich habe Alles gehört — und Bäckers Hans, der gerade hier war, ist ihm schon nachgelaufen.

Henne. Bäckers Hans, den ich auch 'haus geworfen? Eble Seele! — Ach, die Besten werden immer verwiesen. Unterdeß bringe die Kränze und Kronen für die andern Schlingel.

Charlotte. Da sind sie schon — und der Peter kommt auch.

Peter Lütje (von Hans heringezogen.) Ich sage Dir aber — ich will nicht.

Hans. Und ich sage Dir, Du sollst! — Was ist's denn weiter? (händereibend.) Das wird ein Spaß!

Henne. Ja, gutes Peterchen, die größten Leute in der Welt sind schon hinaus geworfen worden und doch wiedergekommen — das sieht man alle Tage.

Lütje. Ich will's aber nicht und ich thu' es nicht. Ich bin kein Jesuit.

Charlotte (weinend.) Peter!

Hans (b. s.) Und ich hole den Ottokar. — Zur Rache! (links ab.)

Lütje. Einen ersten Classiker aus der Schule zu werfen!

Henne. Ich gebe Dir zwei Kränze erster Classe mit Immortellen.

Charlotte. Und ich eine Schleiße.

Lütje. Mit der Hand?

Henne. Ja doch, Dummkopf, — wenn Du mir beim Examen Ehre machst, und wenn Dein geiziger Onkel felig sein wird.

Charlotte. { Vater!

Lütje. {

Henne. Halt! Noch bin ich Euer Vater nicht — noch wird nicht geküßt. (Zu Charlotte.) Du bringst für's Erste Alles hier in Ordnung. — (Zu Lütje.) Und Du hältst Vorübung: Wie heißt die Hauptstadt vom Königreich Neapel? (Lütje schwigt.) Wie heißt die Hauptstadt vom Fürstenthum Modena? (Lütje schwigt.) Wie heißt die Hauptstadt vom Herzogthume Parma? (Lütje schwigt.) Das ist Alles, was Du weißt? — O Gott, o Gott! was hast Du denn in der Schule gethan?

Lütje. Ich habe an Charlotte gedacht.

Charlotte. Guter Peter!

Henne. Das nennt sie einen guten Peter! Ein dummer Peter ist es — ein kohlrabenschwarzer Peter —

Hans (bringet Ottokar.) Hier bringe ich den zweiten Primus.

Henne (still auf Ottokar zu.) Wie viele Monate hat das Jahr? (Ottokar schwigt.) Wie viele Tage hat der Monat? (Ottokar schwigt.) Wie viel Stunden hat der Tag? (Ottokar schwigt.) O Schaaf! Schaaf!

Ottokar (weinend.) Ich sage es meinem Vater, daß ich ein Schaaf bin.

Henne (mit unterdrückter Wuth, ihm das Kinn streichend.) Nicht doch, Schäfchen, ein Schaaf ist ja ein Lamm, und Du bist mein Lämmchen. — Warum hat denn mein Lämmchen Alles vergessen?

Ottokar. Ich hab's nie gewußt. — Hans Kringei hat mir's immer vorgesagt.

Henne. Vorgesagt?! — Ich bin ein geschlagener Mann!

Lütje. Da sieht der Schwiegerbater, wie es thut —

Charlotte. Was ist nun zu thun?

Henne. O, die Schande und die Zulage!

Hans. Halt! ein Gedanke: wir schreiben Alles auf, die Fragen für den Kreisrath und die Antworten für die Schüler — jedes besonders —

Henne. Hans, Du bist mein Retter! Da sind meine Bücher mit Fragen und Antworten. — Da, Lütje, copire die Geschichte. — Da, Charlotte, copire die Mythologie. — Da, Ottokar, schreibe die Geographie.

Ottokar. Ich kann nicht schreiben — der Hans hat's immer für mich gethan.

Henne (wüthend.) Der Hans! (gezwungen:) Der gute Hans! Hänschen copire die Geographie für das gute Ottokarchen. — Ich nehme die Mathematik auf mich. (Alle setzen sich zum Schreiben zu verschiedenen Seiten und abgefondert.)

Gesang. (Figaro.)

Charlotte (schreibend.) Wie benennet man die 9 Musen?

Henne: do. Hypothesen.

Lütje: do. Meerbusen.

Hans: do. Lappen und Tungenen.

Charlotte: do. Tartarus voll Höllengluth —

Henne: do. Schiefer Winkel —

Lütje: do. Grenz an Polen.

Hans: do. Kanut oder Knut.

Henne: do. Plus und minus.

Hans: do. Rom's Triumph —

Lütje: do. Frankreich —

Henne: do. swiß —

Lütje: do. und England —

Henne: do. stumf.

Alle: Ja, gewiß, so wird es gehen,

Wer befragt wird, muß bestehen.

Henne. Nun gebt her — die Fragen

reiche ich dem Herrn Kreisrath — hier Hans:

— die Geographie für Peter — die Geschichte

für Ottokar — das Andere gieb den Anderen.

— Legt es heimlich vor Euch auf die Bank.

Peter. Ne, Herr Schulmeister — lieber in die Mütze, so mache ich's immer, wenn Sie fragen.

Ottokar. So mache ich's auch immer.

Henne (wüthend.) Schelme! (sich fassend.) Kleine Schelme! Statt im Kopfe haben sie's in der Mütze —

Hans (händeringend.) Sie kommen.

Henne. Jetzt meine Schüler, meine besten Schüler, nehmt Euch zusammen. — Mein Schicksal liegt in Euren Händen.

Peter. Nee — in unsern Mützen.

Vierzehnte Scene.

Vorige. Bürger und Bürgerinnen, ihre Kinder an der Hand führend, welche Henne rechts aufstellt. Während des Chores Schnepfe, Kreisrath. Musikanten.

Chor.

Welche Ehre, welche Ehre!
Der Herr Kreisrath kommen!
Unre Kinder, zum Verhöre
Werden sie genannt.
Schreit: Herr Kreisrath hoch!
Meine Herrn und Damen:
Sprach er gnädig doch
Zum Gramen: Amen!

Henne (zum Kreisrath.) Herr Kreisrath — Rath der Kreises — Sie kommen uns als guter Rath, der uns so theuer ist, wie dem Lande — hätten wir früher rathen können, daß der gute Herr Rath — gleichsam — über Nacht. —

Kreisrath. Auch ich freue mich des schönen Tages —

Henne. Gleichsam über Nacht —

Kreisrath. Das also sind die Kinder?

Henne. Die Kleinen dort, mit Erlaubniß, das sind die Kinder.

Kreisrath. Und dort die Eltern.

Henne. Dort die verschiedenen Eltern, mit Erlaubniß.

Kreisrath. Auch ich fühle mich geschmeichelt — obschon ich gestehen muß, daß mich der Wunsch des Herrn Stadtrichters, die Kinder zu prüfen, verlegen macht. Es ist eigentlich nicht meines Amtes — und da —

Henne. — laß Deinen Vorwitz, meinen der Herr Kreisrath vermuthlich?

Kreisrath. Sie sind zu gütig. -- Welche Fragen wünschen Sie?

Henne. Wenn der Herr Kreisrath gütigst aus diesen Papieren —

Kreisrath. Ist unnöthig.

Henne (b. S.) Allgerichter! Er wird doch nicht etwa ex tempore —?

Kreisrath. Ich bin wirklich verlegen, weil —

Schnepfe (ibm die Papiere aufdringend.) Herr Kreisrath, im Namen meines Sohnes, der vor Verlangen brennt —

Henne (b. S.) Ich brenne auch, auf Kohlen. .

Kreisrath. Nun denn, stellen Sie mir Einige aus der ersten Classe.

Henne (b. S.) Einige! (laut.) Herr Lütje, treten Sie vor.

Kreisrath. Noch mehr.

Henne. Ja, noch mehr — aus der Zweiten. Treten Sie vor, Herr Schnepfe.

Frau Zwetsche (zur Nachbarin.) O, ich wüßte es wohl, daß der Richterssohn vorgezogen würde — alter Kriecher.

Charlotte (b. S.) Ich zittere!

Kreisrath (mit der Sorgnetto mühsam lesend, zu Lütje.) Welches sind die vorzüglichsten Völker in der Geschichte?

Lütje. Die vorzüglichsten?

Henne. Na! 'raus mit den Völkern —

Charlotte. Himmel! Er stockt!

(Henne macht Lütje Zeichen, in die Mütze zu sehen.)

Kreisrath. Die vorzüglichsten Völker?

Lütje. Ja so — (ablesend.) Sie haben rothes, kaltes Blut, sind stumm und beschuppt.

Henne (b. S.) Warmherzigkeit! Die Zettel sind vertauscht — er hat die Naturgeschichte in der Mütze — (sinkt in einen Sessel.)

Hans (b. S.) Bravo!

Kreisrath. Von welchem Stamme sind die Engländer?

Lütje (stern.) Amphibien, leben im Wasser und auf dem Lande.

Henne. Ich bin verloren.

Kreisrath. Du, Kleiner da — welches sind die Nachfolger des großen Caesar?

Titus. Der große Vär — der kleine Vär — der Krebs — der Steinbock —

Kreisrath. Großer! Wie heißen die größten Staatsmänner der Chinesen?

Lütje (lesend.) Sie haben große Klauen und gehen auf Raub aus. (Henne macht bei jeder Antwort Gebärden der Verzweiflung.)

Kreisrath. Wie heißen die vier Facultäten?

Lütje (suchend.) Wie sie heißen?

Kreisrath. Müge fort!

Schnepfe. Müge fort — her damit!

Lütje. Ja — dann weiß ich's nicht.

Großmann (vortretend.) Ich weiß es: Essen, Trinken, Schlafen und Verdauen.

Henne (b. S.) Oh!

Schnepfe (Ottokar vorführend.) Wollten der Herr Kreisrath nicht auch gefälligst meinen Sohn —?

Kreisrath (zu Ottokar.) Was ist Gold und Silber?

Schnepfe. Was ist Gold und Silber? (Ottokar fängt an zu weinen.)

Henne (verzweifelt.) Muß! Einen Fusch!

Schnepfe. Noch nicht! Was fällt Ihnen ein? (zu Ottokar.) Was ist Gold und Silber? (Hans hat sich heimlich hinter Ottokar gesel'then und ihm die Antwort ins Ohr geflüstert.)

Ottokar. Hauptwörter, Eigenschaftswörter, Fürwörter und Prädikate.

Schnepfe (gerührt.) Mein Ottokar! (zu Henne.) Ich bin stolz auf den Jungen!

Henne. Gratulire!

Frau Zwetsche (Jacob rufend.) Siehst Du, dummer Junge, so mußt Du antworten.

Kreisrath (beständig die Stirn abtrocknend und die Brille reibend.) Zu etwas Anderem: Was ist Division?

Titus. Der große Belt und der kleine Belt.

Kreisrath. Was ist „Entente cordiale“?

Titus. Das gehört zu der Lehre von den Brüchen!

Kreisrath. Welches sind die besten Autoren der Gegenwart?

Beatus. Länge und Breite.

Kreisrath (zu Lütje.) Was ist Politik?

Lütje. Wie so?

Henne (ihm zustufend.) Das ist —

Lütje. Das ist — weiter nichts?

Henne (wuthend.) Sprich doch zu Herrn Kreisrath, Dummkopf!

Lütje. Herr Kreisrath, Dummkopf.

Kreisrath. Das wäre das Letzte.

Lütje. Politik ist das Letzte.

Henne (außer sich zu den Musikanten.) Tusch!

Lütje. Politik ist Touche.

(Große Kaufare der Musik)

Henne (hinsetzend.) Mein letztes Stündlein hat geschlagen.

Charlotte (auf ihn zustufend.) Papa!

Lütje (eben so.) Schwiegerpapa!

Henne. Was wird er von mir denken? Der Vorsteher solcher Esel! — Was wird das Land sagen? — Ich bin um meine Zulage und um mein Amt —

Hans (i. i.) Sein Amt? Seine Zulage? Nein, so weit soll es nicht gehen. (Sant.) Nicht doch — habt Ihr's denn nicht gemerkt? — Er hat nichts gehört — er ist stocktaub.

Die Andern. Taub?

Hans. Sein Diener hat es mir vorhin gesagt.

Kreisrath (zu Henne.) Befinden Sie sich nicht wohl?

Henne (ihm in's Ohr schreiend.) Danke für gütige Theilnahme — ich bin wieder obenauß.

Kreisrath (feierlich.) Junge Nachkommen, ich bin glücklich, mich selbst überzeugt zu haben, welche Hoffnungen das Vaterland auf Euch zu setzen berechtigt ist. — Fahrt so fort, und der Staat wird Freude und Ehre an Euch erleben. — (Zu Henne.) Und Sie, würdiger Vor-

stand dieser aufkeimenden Hoffnungen, nehmen Sie hiemit meine Anerkennung, und die Versicherung, daß die Behörde durch eine Zulage Ihre erfolgreichen Bemühungen belohnen wird.

Henne (o. s.) Er ist wirklich taub — o Glück!

Lütje. Vater, meinen Glückwunsch — und Ihr Versprechen?

Henne. Eine Zulage — oh! sollst sie haben, würdiger Sohn, wenn Du confirmirt bist und eine Frau ernähren kannst. — Es lebe der Herr Kreisrath!

Alle. Es lebe der Herr Kreisrath!

(Tusch!)

Kreisrath. Danke! danke! Und jetzt bitte ich um die Namen der vorzüglichsten Schüler, um sie mit den Eichenkränzen erster und zweiter Classe zu krönen.

Henne. Erste Classe: Herr Peter Lütje, mein Schwiegersohn!

Kreisrath (ihm krönend.) Nur fortgeschritten auf dieser Bahn, und Ihr könnt es zum Höchsten bringen.

(Tusch.)

Henne. Zweite Classe: Herr Ottokar Schnepfe.

Kreisrath (ihm krönend.) Dem Verdienste seine Kronen!

Schnepfe (weinend.) O, wenn mein Vater das erlebt hätte!

Henne. Herr Maximilian Großmann.

Kreisrath (ihm krönend.) Ihr werdet dereinst groß werden.

Alle. Vivat der Herr Kreisrath!

(Henne setzt während des folgenden Chores den andern Schülern Kränze auf. Frau Bräutigam reißt ihm einen davon aus der Hand und krönt ihren Sohn.)

Chor.

Der Herr Kreisrath, er soll leben,
Der das schöne Fest verkündet,
Und der Tugend Fleiß und Streben
Nach Verdienst und Einsicht krönt.

Young-Kyun Ra

Die Nestroy-Rezeption in der Literaturgeschichtsschreibung

Hinsichtlich der Bewertung und Kanonisierung Nestroys in der Literaturgeschichte „fehlt es an Dokumentation und Kommentierung“ (Jürgen Hein, 1990).¹ Nun sind gerade im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte wichtige Aspekte der Nestroy-Rezeption dargestellt worden,² und der vorliegende Aufsatz kann und will nicht mehr beanspruchen, als einen weiteren Baustein zu liefern. Die umfangreiche Dokumentation, die der Autor in seiner Dissertation vorgelegt hat,³ sei in überdachter und geraffter Form präsentiert und gleichzeitig in den größeren Kontext der übrigen Rezeptionsforschung gestellt bzw. mit dieser abgeglichen. Trotz der gebotenen Straffung und trotz der geänderten Perspektive nehmen Dokumentation und Zitat viel Raum ein. Von Ergebnissen kann man bei einem Untersuchungsgegenstand dieser Art schließlich nur dann mit Recht sprechen, wenn sie über sozusagen weiterzitierfähige Belege überprüfbar dargeboten werden.

So aufwendig die „Dokumentierung“, so heikel die „Kommentierung“. Fred Walla verfolgt in seinem Aufsatz ‚Johann Nestroy im Urteil und Vorurteil der Kritik‘ die „unbedachte Weitertradierung eines Fehlurteils“ (in diesem Fall die „Auffassung von Nestroy als quasi Stegreifautor“) via Zeidler, Nadler, Adalbert Schmidt, Alker bis zu Martini und konstatiert vollkommen richtig: „Hier handelt es sich natürlich nicht darum, daß jeder dieser Forscher unabhängig beim Studium der Komödien Nestroys zu seinem Urteil gekommen wäre [...]“. ⁴ Freilich ist auch das Urteil von

- 1 Jürgen Hein, *Johann Nestroy* (Sammlung Metzler 258), Stuttgart 1990, S. 12. Ähnlich Hein in seinem Aufsatz ‚Der anthologische Nestroy. Notizen und Bibliographie, *Nestroyana* 6 (1984), S. 67–78, wo das „Ziel, Nestroys Rezeption und Kanonisierung zu beschreiben“ (S. 68) vorgegeben wird.
- 2 Siehe W. Edgar Yates, ‚Kriterien der Nestroyrezeption 1837–1838‘, *Nestroyana* 5 (1983/84), S. 3–11; ders., ‚Nestroy und die Rezensenten‘, *Nestroyana* 7 (1987), S. 28–40; ders., ‚Nestroy im *Morgenblatt*‘, *Nestroyana* 12 (1992), S. 81–86; ders., *Nestroy and the Critics*, Columbia, SC 1994; Jürgen Hein, ‚Der anthologische Nestroy‘ (Anm. 1); Wolfgang Neuber, *Nestroys Rhetorik. Wirkungspoetik und Altwiener Volkskomödie in 19. Jahrhundert*, Bonn 1987, S. 113–157; Sigurd Paul Scheichl, ‚Der „Kanon“ der Nestroy-Stücke‘, *Nestroyana* 18 (1988), S. 5–16; Peter Haida, ‚Nestroy in der Bundesrepublik Deutschland‘, *Nestroyana* 7 (1988), S. 144–149; Fred Walla, ‚Johann Nestroy im Urteil und Vorurteil der Kritik‘, *Österreich in Geschichte und Literatur* 35 (1991), S. 242–262.
- 3 Young-Kyun Ra, *Probleme der Literaturgeschichtsschreibung. Überlegungen zur österreichischen Literatur in deutschen Literaturgeschichten, am Beispiel von Johann Nestroy, Adalbert Stifter und Karl Kraus dargestellt* (Europäische Hochschulschriften I/1710), Frankfurt a. M. 1999. – Konstruktive und hilfreiche Kritik u. a. in einer Rezension von Jürgen Hein, *Germanistik* 40 (1999), S. 512 f.
- 4 Walla (Anm. 2), S. 250. Bereits einleitend bemerkt Walla in diesem Aufsatz: „Am schlimmsten steht es in der allgemeinen Literaturgeschichtsschreibung [...] Einflußreiche Standardwerke schleppen ältere Urteile weiter, obwohl diese durch Spezialuntersuchungen zu Nestroy längst entkräftet und als falsch erwiesen sind“ (S. 243).

Rezensenten, das in der Rezeptionsforschung im Rampenlicht steht, ebensowenig allemal „unabhängig“, sondern vielfach auch nur das Produkt unkritischer geistiger Übernahme bzw. zumftmäßiger Übereinstimmung. Gewiß, man darf sich insgesamt und prinzipiell von den Urteilen der Literaturhistoriker wenig Originelles erwarten. Insofern diese Urteile aber ihrerseits wieder wirkmächtig waren und insofern sie sich einerseits forterben, andererseits aber doch wandeln oder (sei's kritisch, sei's apologetisch) aufeinander Bezug nehmen, bilden sie einen Rezeptionsstrang *sui generis*, ohne dessen Auswertung in der Rezeptionsforschung eine deutliche Lücke bliebe.⁵

Für die Untersuchung wurden gut 80 Literaturgeschichten aus dem Zeitraum 1830–1997 herangezogen, wobei die Auswahl mit Rücksicht auf die unterschiedliche methodische Perspektive und die wirkungsmäßige Relevanz erfolgte. Nicht bzw. nicht von vornherein differenziert wurde – zugunsten eines aussagekräftigeren größeren Samples – zwischen ‚wissenschaftlich‘ und ‚populär‘ bzw. ‚schulpädagogisch‘. Außerdem wurden auch Werke mit literaturhistorischem Zugang und Anspruch einbezogen, die nicht den vollen Darstellungsumfang „von den Anfängen bis zur Gegenwart“ aufweisen. Ein quasi homogenes Material wäre ohnedies illusorisch. In die Bewertung der einzelnen Darstellungen und Aussagen müßten prinzipiell Faktoren wie der Gesamtumfang, die Zahl der beteiligten Autoren, der Anspruch etc. von Fall zu Fall berücksichtigt und in Relation gesetzt werden. Grundsätzlich wird die Rezeption nach einem chronologischen Prinzip beschrieben, d. h., die Untersuchung folgt einem historischen Längsschnitt von etwa 170 Jahren.

„Gemeinheit“ – Ablehnung bzw. negative Beurteilung im 19. Jahrhundert

Ein erster Befund kann klar formuliert werden: Die bekannte Bandbreite oder auch Ambivalenz der zeitgenössischen Beurteilung Nestroys (sowohl beim zeitgenössischen Publikum als auch bei den Kritikern in Tagespresse und Zeitschriften) spiegelt sich in den Literaturgeschichten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus einem einfachen Grund überhaupt nicht wider: Man begegnet nämlich Nestroy samt seinem literarhistorischen Umfeld schlechterdings gar nicht in den Literaturgeschichten von Koberstein (1830), Gelzer (1841), Mundt (1842), Vilmar (1845), Hillebrand (1845–46), Etmüller (1847). Relativierend ist hier natürlich anzumerken: Die Literatur nach Goethes Tod gilt den in bezug auf Nestroy ignoranten zeitgenös-

5 Anlässlich der Internationalen Nestroy-Gespräche 1984 hielt Wendelin Schmidt-Dengler einen leider ungedruckten Vortrag über „Nestroy und das Österreichische“ und zeigte „an einer Analyse von etwa 80 Literaturgeschichten, wie unterschiedlich die Charakterisierung Nestroys je nach ‚deutschem‘ oder ‚österreichischem‘ Standpunkt ausfällt, wie insbesondere die Urteile zwischen ‚lokal-regressiv‘ und ‚avantgardistisch-progressiv‘ schwanken, wie die österreichische Herkunft zum Maßstab der Beurteilung wird“ (Jürgen Hein, *Nestroy und die Nachwelt. Internationale Nestroy-Gespräche 1975–2000. Ergebnisse und Gespräche*, Wien 2001, S. 23). Auffällig oft bezieht sich Wendelin Schmidt-Dengler in seinem Buch zum Nestroy-Jubiläumsjahr (*Nestroy. Die Launen des Glückes*, Wien 2001) auf die Literaturhistorie: „Die Literaturgeschichten zum Beginn des 20. Jahrhunderts sind, so sie ihn überhaupt wahrnehmen, meist voller Verachtung für Nestroy“ (S. 9); „Wer sich den Literaturgeschichten von früher widmet und sich mit ihren Urteilen auseinandersetzt, wird vorsichtig, wenn er sich über Schriftsteller und Schriftstellerinnen unserer Gegenwart auseinandersetzt.“ (S. 23).

sischen Literaturgeschichten meist als die „jüngste“ bzw. „neueste“, und so sträubt sich gegen eine Darstellung entweder die prinzipielle Skepsis oder aber das Selbstverständnis als „Historiker“, so daß man die nicht „abgeschlossene“ Periode jedenfalls nicht erörtert.

Eine lediglich marginale Erwähnung wird Nestroy bei zwei Autoren des eben angesprochenen Zeitraums, nämlich Gervinus (1835–40) und Rosenkranz (1836), zuteil. Gervinus, dem der Anruch der Österreichfeindlichkeit anhaftet,⁶ fällt mit seiner Auskunft über die Wiener Volksbühne tatsächlich nicht aus der ihm nachgesagten Rolle. „Die Bäuerle, Gleich, Stegmayer, Nestroy u. A.“, so Gervinus, „hatten für den Geschmack des leopoldstädter Publikums zu arbeiten“. Das „Localbedürfnis“ sei zu groß gewesen, „um den Schauspieldichtern Zeit zu lassen, ernstern Zwecken nachzugehen“. Daß Raimund „diese Volksbühne habe veredeln und den Geschmack des Publikums läutern wollen“, ist für Gervinus „schwer einzusehen“. Die „häufigern Aufführungen dieser grotesken Kompositionen“ sind in seinen Augen lediglich „Zeugnisse von einem übersättigten, nur durch die schärfsten Reizmittel noch zu kitzelnden Magen“.⁷ Rosenkranz erwähnt beiläufig und in einer Klammer die Namen „Bäuerle, Raimund, Nestroy“ – bizarrerweise in einem Kapitel mit dem Titel „Die Tiecksche Romantik in Schweden“.⁸

Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzieht sich die Nestroy-Rezeption noch immer stockend. Unerwähnt bleibt Nestroy bei J. Schmidt (1853), Cholevius (1854), Eichendorff (1857), Prutz (1859), Kluge (1869), Koenig (1877), Stern (1886), Brugier (1895). Andererseits taucht Nestroy doch in zunehmendem Maße zumindest sporadisch auf. Während Weber (1847) und Lindemann (1866) nur seinen Namen nennen, beschäftigen sich Kurz (1853), Menzel (1858–59), Gottschall (1854), Salomon (1880) bereits deutlich mehr mit Nestroy, als man es gewohnt war. Die entsprechenden Nestroy-Bilder fallen allerdings durchwegs gleich negativ aus. Menzel fand in der „Wiener Lokalposse“ und damit wohl auch bei Nestroy nicht den „gesunden Humor einer christlichen Bevölkerung“ vor, sie sei vielmehr „berlinerisch und jüdisch“ geworden und insofern sozusagen ‚entartet‘:

[...] während die Wiener Lokalpossen mehr und mehr von ihrer bisherigen Unbefangenheit verloren und sich in Bewußtsein, Suffisance, Wortspielerei stark verberlinerten. Sie spiegelten nicht mehr das heitere Volk der Phäaken, noch weniger bemühten sie sich, auf sein gutes Herz einzuwirken; sie schmeichelten nur noch den Clacqueurs, Flaneurs und der Saphir'schen Spaßmacherei, die echt berlinisch und jüdisch obendrein nicht das Mindeste mehr gemein hatte mit dem gesunden Humor einer christlichen Bevölkerung. Man darf in dieser Beziehung Nestroy nicht unter die Verbesserer der Bühne zählen.⁹

6 Vgl. Johann Sonnleitner, „Razzien auf einen Literaturhistoriker. Gervinus und die österreichischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts“, in: *Literaturgeschichte: Österreich*, hg. von W. Schmidt-Dengler, J. Sonnleitner und K. Zeyringer, Berlin 1995, S. 158–180.

7 Georg G. Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 5, Leipzig ⁴1853, S. 625.

8 Carl Rosenkranz, *Zur Geschichte der deutschen Literatur*, Königsberg 1836, S. 12 f.

9 Wolfgang Menzel, *Deutsche Dichtung von der ältesten bis auf die neueste Zeit*, Bd. 3, Stuttgart 1859, S. 510. Kurioserweise ist Moriz Gottlieb Saphir, der bei Menzel für ein Paradigma steht,

Anders als der geradezu rabiat reaktionäre Menzel stehen Kurz und Gottschall in der Tradition einer in ihrem Selbstverständnis liberalen, fortschrittlich gesinnten Literaturgeschichtsschreibung. Kurz, mag er auch Positives zugestehen und sich einer gemäßigeren Diktion befleißigen, trifft sich in seinem Nestroy-Urteil dennoch mit Menzel, indem er Nestroy zum Vorwurf macht, er habe sich am edlen „Wiener Charakter“ und dem „Volk“ versündigt durch „Albernheit“ und – das zentrale Stich- und Schlagwort der Nestroy-Kritik – „Gemeinheit“.¹⁰ Nicht wortwörtlich, aber der Sache nach findet sich der Kritik-Topos von der Nestroyschen ‚Gemeinheit‘ auch bei Gottschall (1855).¹¹

Eine Durchsicht der in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts sich ereignenden Nestroy-Rezeption erlaubt letztlich eine in ihrer absoluten Eindeutigkeit vielleicht doch überraschende Feststellung: Es gibt keine einzige Literaturgeschichte in diesem Zeitraum, die ein tatsächlich positives Urteil über Nestroy abgibt. Unterschiede in den jeweiligen weltanschaulichen oder methodologischen Prämissen wirken sich da so gut wie gar nicht aus. Auch die politischen Zäsuren wie 1848 oder 1871 haben für die Bewertung Nestroys keine besondere Bedeutung. Diese totale Ablehnung bzw. ‚Blockierung‘ Nestroys zeugt von einer „kritischen Orthodxie“, idealtypisch in Gutzkows und Vischers bekannten Bannstrahlen ausgedrückt.¹² Vom ideologiekritischen Gesichtspunkt der marxistischen Literaturgeschichtsschreibung hat man diesen Zusammenhang wie folgt erklärt:

Seine [Nestroys] Leistung, die kritische Durchleuchtung der Wirklichkeit durch die Sprachgestalt seiner Figuren, wurde schlecht belohnt. Die Bourgeoisie empfand bald, daß sein satirischer Geist ihr an die ‚tragische Wurzel‘ griff.¹³

Sengle sucht den Grund dafür, daß Nestroy so lange außer acht gelassen wurde, im Umstand, daß sein „niederer Stil“, also das *genus humile* der Satire, mit den ästhetischen Maßstäben des herrschenden Realismus nicht vereinbar war:

Die ständigen Angriffe auf Nestroy erklären sich vor allem daraus, daß der aufsteigende und herrschende Realismus des Bürgertums die ursprüngliche literarisch-ästhetische Würde des niederen Stils und das heißt fast immer auch des satirischen Stils negiert und ihn, im Widerspruch zur Tradition, mit dem moralisch oder überhaupt anthropologisch gedeuteten Begriff der Gemeinheit, Trivialität, Ekelhaftigkeit, ja Verkommenheit zusammenwirft.¹⁴

unter das auch Nestroy subsumiert wird, bekanntermaßen der Adressat jenes berühmten offenen Briefs in der Theaterzeitung vom 18. Februar 1849, in dem Nestroy seinem Kritiker seine „unbegrenzte Verachtung“ ausspricht.

- 10 Heinrich Kurz, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, Leipzig 1853, S. 396. – Treffend sagt Schmidt-Dengler (Anm. 5): „Gemeinheit“ ist das Wort, das den Fluchtpunkt aller kritischen Äußerungen über Nestroy zu bilden scheint“ (S. 139).
- 11 Rudolf Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts*, Bd. 4, Breslau 1875, S. 139 f.
- 12 Vgl. dazu u. a. Yates, ‚Nestroy im Morgenblatt‘ (Anm. 2), S. 81 ff.
- 13 *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. von Klaus Gysi und Hans-Günter Thalheim, Bd. 8,1: *Von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Berlin (Ost) 1975, S. 327.
- 14 Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, Bd. 3: *Die Dichter*, Stuttgart 1980, S. 258.

Rezeptions- wie wissenschaftshistorisch interessant erscheint, daß diese apologetische Argumentation im wesentlichen schon von Nestroy freundlich gesinnten zeitgenössischen Kritikern vorgetragen wurde:

Man hat dem Hrn. Nestroy häufig nachgesagt, daß er [...] die Comik ein wenig in das Derbe herabziehe; eine carrikirte Zeichnung jedoch und ebenso phantastisch-willkürliche Ausführung wie auch das Heruntersteigen in eine niedere Sphäre gehört ja zu den erlaubten Eigenthümlichkeiten des Possendichters [...].¹⁵

Nestroys nur sporadisches Erscheinen bzw. negative Bewertung in der Literaturgeschichtsschreibung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verdankt sich allerdings indirekt auch der sichtbaren Tendenz, die österreichische Literatur zu einer eigenen Fraktion zu machen und österreichische Autoren zu kontingentieren (bis heute in der *deutschen* Literaturgeschichtsschreibung eine geläufige Praktik). Angesichts der sich stets vermehrenden Materialfülle wurde eine Sondereinheit „österreichische Literatur“ (im Vormärz) konstruiert. Nestroy integrierte man billig in die Narration, indem man ihm eine Hilfsfunktion zuwies, nämlich die Rolle des negativen Parts innerhalb eines schon zu Lebzeiten beider klischeehaft vorgestanzten Oppositionspaares: hie Raimund, da Nestroy.

„Diabolisch“ bis „genial“ – langsame und stockende Rehabilitierung

Forschungsberichte belegen die an sich bekannte Tatsache, daß „sich seit Karl Kraus und den Forschungen Rommels das Nestroy-Bild auf dem Theater und in der Literaturgeschichte positiv verändert hat“. ¹⁶ Daß eine ‚Wiederentdeckung‘ Nestroys „im Theater [...] bereits um die Jahrhundertwende nachweisbar“ ist, ¹⁷ steht auf einem anderen, nicht außer acht zu lassenden Blatt.

-
- 15 *Der bayerische Eilbote*, 5. September 1845, zitiert nach Louise Adey Huish, ‚Zur Geschichte von Nestroys Gastspielen: München berichtet über den langersehnten Gast‘, *Nestroyana* 12 (1992), S. 102–115, hier S. 108 f.
- 16 Hein. *Johann Nestroy* (Anm. 1), S. 126. Diese Umwertung vollzog sich nicht so drastisch, daß eine eindeutige Bruchlinie bestünde. Allerdings läßt sich die Trendwende nicht allein in der direkten Beurteilung, sondern auch in neuen Akzentsetzungen und in erhöhter Frequenz der Nennung beobachten.
- 17 W. Edgar Yates, ‚Nestroy und die Bühne. Zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte‘ in: *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 57–67, hier S. 62. Zur Erforschung der Nestroy-Rezeption im Theater siehe auch Johann Hüttner, ‚Nestroy in der Theaterkritik‘, *Nestroyana* 6 (1984/85), S. 36–41; Walter Obermaier, ‚Nestroyaufführungen in Wien 1938–1945‘, *Nestroyana* 7 (1987), S. 52–64; ders., ‚Ein unbekannter Bericht zur Premiere von *Robert der Teuxel*‘, *Nestroyana* 11 (1991), S. 25–29; Rainer Theobald, ‚„Kolossalstil im Komischen“ – Nestroys erstes Prager Gastspiel im Spiegel der Kritik‘, *Nestroyana* 12 (1992), S. 87–101; Louise Adey Huish, ‚Zur Geschichte von Nestroys Gastspielen‘ (Anm. 15); Peter Branscombe, ‚Nestroy in Leipzig. Ein Beitrag zu seinem Gastspiel 1848, nebst einem unbekanntem Augenzeugenbericht über *Freiheit in Krähwinkel*‘, *Nestroyana* 14 (1994), S. 32–39; Birgit Pargner, ‚Nestroy in München‘, in: Birgit Pargner und W. Edgar Yates, *Nestroy in München*, Wien 2001, S. 95–251.

Wenden wir uns zunächst dem Zeitraum zwischen 1901 und 1945 zu.¹⁸ Tatsächlich gibt es in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts keine einzige unter den vom Verfasser eingesehenen Literaturgeschichten, die Nestroy nicht aufnimmt. Einer Favorisierung und Höherstellung Raimunds gegenüber Nestroy befeißigen sich die Literaturhistoriker in ihrer Mehrheit gleichwohl nach wie vor. „Immerhin“ macht man verschiedentlich Nestroy schon bedeutende Zugeständnisse:

Immerhin steckt auch noch in den Werken Nestroys, des genialen Fauns, sehr viel Lebensbeobachtung, scharfe Satire, wilder Humor, wie denn überhaupt das Wiener Volksstück der Berliner Posse stets weit überlegen blieb. Eine neue Erhebung ward ihm vierzig Jahre nach Raimund durch Ludwig Anzengruber zu teil.¹⁹

Aus Bartels spricht letztlich der Konsens seiner Zeit, daß Nestroys Stücke veraltet seien.²⁰ Der prekäre Beigeschmack des Begriffs „Vorläufer“ ist auch noch bei Nagl/Zeidler/Castle (1914) wahrnehmbar, wenn auf den „Schritt von Raimunds Märchenwelt zu Anzengrubers Naturwahrheit“ hingewiesen wird.²¹ Den Wirkungszusammenhang an sich konstatiert auch Kosch, für den Nestroy „in manchem Betracht ein Vorläufer Anzengrubers“ ist.²² Walzel (1918) stellt diese Filiation ebenfalls her.²³

Die Diabolisierung Nestroys im Stile Gutzkows und Vischers hat 1912, dem Jahr von Karl Kraus' *Nestroy und die Nachwelt*, in der Literaturgeschichtsschreibung längst noch nicht ausgedient:

Mit diabolischem Spürsinn gabelte er überall das Niedrige, das Animalische, das Ordinaire auf. Wie nach der Volkssage der Teufel nichts schaffen, aber alles nachmachen kann, so war Nestroy zum Parodisten geschaffen. Seine berühmtesten Leistungen gehören hierher. Es liegt in all seiner Parodie eine gewisse zynische Ehrlichkeit, ja eine Art Naivität und Blasiertheit. Er hält im Grunde alle Poesie und allen Idealismus wirklich für Schwindel und glaubt nur an die körperlichsten Genüsse.²⁴

18 Jürgen Hein, ‚Nestroyforschung‘, *Wirkendes Wort* 18 (1968), S. 232–245, teilt die Entwicklung der Nestroyforschung von 1901 bis 1966 in vier Stadien ein: 1. „Der Beginn einer positiven Bewertung Nestroys (1901–1912)“, 2. „Der Beginn der literaturwissenschaftlichen Nestroyforschung (1912–1930)“, 3. „Die Entfaltung des Nestroybildes“, 4. „Nestroys ‚Wiederentdeckung‘ (1945–1966)“. Vgl. ders., ‚Neuere Nestroyforschung (1967–1973)‘, *Wirkendes Wort* 25 (1975), S. 140–151.

19 Adolf Bartels, *Geschichte der deutschen Litteratur*, Bd. 2, Leipzig 1902, S. 185.

20 Vgl. dazu Pargner (Anm. 17), S. 158.

21 *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn* (Nagl/Zeidler/Castle), Bd. 2, Wien 1914, S. 564.

22 Wilhelm Kosch, *Geschichte der deutschen Literatur im Spiegel der nationalen Entwicklung von 1813 bis 1918*, Bd. 3, München 1936, S. 363.

23 Oskar Walzel, *Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart* [Im Anhang zur *Geschichte der deutschen Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart* von Wilhelm Scherer], Berlin 1918, S. 639.

24 Richard M. Meyer, *Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1912, S. 122.

Der Benediktinerpater und Gymnasialdirektor Anselm Salzer (1912) stimmt in diese negative Beurteilung ein, deren Pointe darin besteht, daß man der Nestroyschen, vermeintlich völlig antiidealistischen, Satire Poesie- und Kunstferne nachsagt; von Nestroy gehe keine „erhebende Wirkung“ aus. Gerügt wird aber auch der „sprunghafte Charakter“ der Bühnenhandlung bei Nestroy, der „allzu durchsichtig“ hauptsächlich nur darauf bedacht sei, seine „Witze und saftigen Couplets“ anzubringen.²⁵

Daß dem wertenden Eifern eine quasi-seriöse Kritik an Gestaltung und Stringenz der „Handlung“ folgt, ist überhaupt ein wiederkehrendes Muster. Apodiktisch verkündet Engel (1906):

Übereifrige, schädliche Bewunderer haben ihn den ‚Wiener Aristophanes‘ genannt und dadurch bewiesen, daß sie nicht viel von Nestroys und garnichts von Aristophanes’ Bedeutung verstanden haben. [...] Seine Stücke sind überdies schlecht gebaut, spannen nicht bis ans Ende, sondern ermüden auch den bescheidenen Zuschauer.²⁶

Daß Nestroy in seinen Stücken v. a. seine ‚Aphorismen‘ „anbringen“ möchte, wurde übrigens auch noch von Alker (1950) konstatiert. Für Alker geht dies allerdings keineswegs – so seine apologetische Klarstellung – auf Kosten der Handlung. Nestroy habe seine „boshaften Wahrheiten“ ja stets organisch in die jeweilige Situation eingebettet:

Zu den vielen Mißverständnissen Nestroy betreffend hat beigetragen, daß er bei größter technischer Geschicklichkeit die trivialste Form der Bühnenliteratur als Mittel zur Verkündigung seiner boshaften Wahrheiten verwendete (die übrigens nie Selbstzweck sind, sondern der Beleuchtung einer gegebenen dramatischen Situation dienen).²⁷

Walzel (1918) und Kosch (1936) stehen am deutlichsten für die Abkehr vom traditionell negativen Nestroy-Bild. Walzel macht auf das politisch-gesellschaftskritische Moment in den Stücken Nestroys aufmerksam: „Die politische und gesellschaftliche Anspielung der jungdeutschen Dramen, aber auch Bauernfelds gelangte durch Nestroys Stegreifboshheiten zu ihrer reichsten Entfaltung.“²⁸ Die überkommene Kritik an Nestroy als Künstler ist für Walzel fehlgeleitet, „weil von vornherein nicht der dramatische Vorgang [...], sondern der Spott über die unmittelbare Gegenwart die Bühne zu beherrschen hatte.“²⁹

Die Nestroy-Darstellung bei Kosch ist so umfassend und ausführlich, aber auch so positiv wie noch keine zuvor. Nestroy wird vorgestellt „als die berühmteste, die volkstümlichste Persönlichkeit daselbst [in Wien], die nicht einmal Grillparzer in

25 Anselm Salzer, *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Bd. 3, Regensburg 1927, S. 1143.

26 Eduard Engel, *Geschichte der deutschen Literatur*, Leipzig, Wien 1906, S. 807.

27 Ernst Alker, *Geschichte der deutschen Literatur. Von Goethes Tod bis zur Gegenwart*, 1. Band, Stuttgart 1949, S. 165.

28 Walzel (Anm. 23), S. 638 f. – Vgl. auch Walzels Beschäftigung mit der Komödie bzw. Nestroy in seinem Aufsatz ‚Aristophanische Komödie‘, *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 30 (1916), S. 481–507 (bes. S. 485 ff.).

29 Ebda., S. 639.

den Schatten zu stellen vermochte.“ Nestroy führt bei Kosch nicht etwa das Volksstück „in die Gemeinheit hinein“, sondern eröffnet vielmehr mit seiner „realistischen Satire“ eine „neue Zeit“ nach Raimund, als das Volksstück „noch keine Politik und keine Elektrizität kannte“.³⁰

Akkurat in jenem Punkt, den Kosch so rühmend hervorhebt, ist Nestroy freilich vielen schon längst zu harmlos.³¹ Unter den Literaturhistorikern steht Bieber (1928) für diese Sicht:

Sein Instinkt für Hohlheit, Verwahrlosung und Schwäche hebt sich oft zu einer Zeitkritik, deren Schärfe für Überlegenheit gelten könnte, wenn Nestroy nach allen Seiten hätte mutig und unerbittlich bleiben können. Er schmeichelt [...] proletarischen Gefühlen der Befriedigung über Niedergang und Aufstieg, hat auch sonst Töne angeschlagen, die sozialrevolutionär klingen, aber kämpfendes Eintreten für eine soziale Gruppe war ebensowenig seine Sache wie Kampf für eine Idee.³²

Denkt man z. B. an Menzels Klage ob der ‚Verberlinerung‘ und ‚Verjudung‘ der Wiener Lokalposse, so könnte man sich darüber wundern, daß die betont völkische Literaturgeschichtsschreibung im Prozeß der zusehends immer positiveren Bewertung keineswegs eine Ausnahme bildet. Linden (1940) spricht etwa von Nestroys „vielen, oft genialen Volksstücken und Zauberpossen, darunter dem unsterblichen ‚Lumpazivagabundus‘“ mit großem Enthusiasmus.³³ Wie Walter Obermaier dokumentiert hat, wurde Nestroy von den Kunstschriftleitern tatsächlich als Vertreter des „deutschen Humors“, ja sogar als der Deutschen „einziger Lustspielmeister von Größe“ gepachtet.³⁴ Der Grund für die allgemeine positive Bewertung und die Instrumentalisierung liegt einerseits darin, daß Nestroy unschwer dem von den Völkischen besonders favorisierten Realismus zugeschlagen werden kann. Gelobt werden daher etwa „Sachlichkeit“ (Fechter) und „Lebensfülle“ (Linden) Nestroys oder etwa dessen „gesunder Wirklichkeitssinn“, wie im folgenden Urteil bei Koch. Dessen Ambivalenz zeugt von Verwirrung zwischen propagandistischer Vorgabe (Nestroy ist „gesund“) und ideologischer ‚Gesinnungstreue‘ (die das ‚Zersetzende‘ wittert):

Man verlangt größere Wahrscheinlichkeit auf der Bühne, mehr Lebensnähe der Handlung, gesunde Komik und erzieherische Wirkung, einen neuen Typus [...]. Kommt in Raimund die gemütliche Wärme des Wienertums zu Wort, so in Nestroys umfangreichem Werke die zersetzende Schärfe seiner ironischen

30 Kosch (Anm. 22), S. 362 f.

31 So etwa schreibt ein Rezensent in der *Münchener Post* am 18. 5. 1909: „Die Ausgrabungswut schaufelt auch den toten Nestroy wieder aus [...] Er wurde zum Sprachrohr der Unzufriedenen auf seine, für uns heute so zahm erscheinende Weise [...]“ (Zitiert nach Pargner [Anm. 17], S. 160).

32 Hugo Bieber, *Der Kampf um die Tradition. Die deutsche Dichtung im europäischen Geistesleben 1830–1880*, Stuttgart 1928, S. 259.

33 Walther Linden, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Leipzig² 1940, S. 373.

34 Obermaier, ‚Nestroyaufführungen in Wien 1938–1945‘ (Anm. 17), S. 56.

Anlage, die Frivolität seines Witzes, seine Gefahr, sich selbst nicht recht ernst zu nehmen, freilich auch sein gesunder Wirklichkeitssinn, seine Abneigung gegen alle Verstiegtheit, sein gesunder Hausverstand und sein Humor.³⁵

„Unter den Häuptionern der hohen Literatur“ – nach 1945

Nach 1945 ist in der Literaturgeschichtsschreibung keine ausdrücklich negative Beurteilung Nestroys zu finden, die nach den alten Mustern („Gemeinheit“, Minderwertigkeit gegenüber Raimund) funktionierte. Von der nachhaltigen Umwertung Nestroys, die nach 1945 deutlich wird, gibt etwa Schneider (1950) explizit Zeugnis:

Den etwa hundertjährigen Nestroy hat man ernsthaft unter die Häuptionern der hohen Literatur aufgenommen (durch eine sehr verdienstvolle Gesamtausgabe) und spielt seine Stücke heute wieder allenthalben mit größter Wirkung.³⁶

Einschränkungen im Werturteil sind nun unaufgeregt und gehen auf jeden Fall Hand in Hand mit einer nüchternen Anerkennung der Qualitäten Nestroys als (auch wenn dieser Ausdruck nicht immer gebraucht wird) Satiriker:

Schauspieler, wie Raimund, setzte er [Nestroy] unbekümmert die heimische Theatertradition fort und führte sie, als sich der Geschmack vom Allegorischen und Märchenhaften abwandte, zu größerer Wirklichkeitsnähe, ohne dabei jedoch besonderen Wert auf eine kunstvoll aufgebaute und verschränkte Handlung und feinere Motivierung zu legen. Wie die anderen Volksdichter bearbeitete er, flickte zusammen oder erneuerte eigene Stücke, gerade wie es die Bühne verlangte. Der Akzent liegt bei ihm ausschließlich auf logisch-scharfer, skeptischer Durchleuchtung all dessen, was vor nüchterner Betrachtung sich als labil erweist. Sein Witz ist desillusionierend, praktisch, großstädtisch.³⁷

Aufdeckung von durch Sprache sich verratender „Niedertracht“ mit Hilfe der Sprache, so kennzeichnet Burger (1971) das Wesen der Nestroyschen „Kritik“ (das Moment der Zeitkritik, welches Kosch positiv vermerkt, Bieber als zuwenig konsequent durchgeführt empfindet, ist bei Burger freilich ausgeblendet):

Seine Kritik ist, anders als die Gotthelfs, kein sittliches Eifern, sondern eine zynisch erscheinende Aggressivität gegen menschliche Niedertracht, die sich in der Sprache als Gedankenlosigkeit, Mißbrauch und Lüge verrät. Mit

35 Franz Koch, *Geschichte deutscher Dichtung*, Hamburg 1937, S. 221.

36 Hermann Schneider, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 2, Bonn 1950, S. 574. Schneider ist hier auf jeden Fall etwas unpräzise: „Hundertjährig“ war Nestroy 1901, die „verdienstvolle Gesamtausgabe“ von Rommel wurde 1924 begonnen. Obendrein ist bei Schneider (außer *Der Zerrissene*) kein einziger der von ihm genannten Titel von Nestroys Stücken (*Titus Feuerfuchs*, *Zur ebenen Erde und im ersten Stock*, *Judith und Holofern* und *Revolution in Krähwinkel*) richtig geschrieben.

37 Th. Schultz, ‚Von Goethes Tod bis zur Gegenwart‘, in: Wilhelm Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, Wien 1948, S. 645.

sprühendem, ätzendem Wortwitz reagiert der Advokatsohn auf diese seine Grunderfahrung.³⁸

Auch das Wiener Volkstheater findet in seiner besonderen Rolle als „ganz eigene“ und gleichzeitig jener „im London Shakespeares und im Paris Molières“ vergleichbare³⁹ Dramatik nunmehr durchgehend Beachtung. Bedenkt man, daß das Wiener Volkstheater zuvor bloß als einzelne Lokalerscheinung angesehen bzw. stets einem größeren Gattungszusammenhang (Drama, Lustspiel) untergeordnet wurde, bedeutet dies eine tiefgreifende Veränderung.⁴⁰

Aspekte der Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die dem Wiener Volkstheater zugrunde liegen, interessieren natürlich v. a. auch die sozialgeschichtliche Literaturgeschichtsschreibung. Jürgen Hein sieht die Auflösung des Wiener Volkstheaters auf spezifische Weise gerade durch den Verlust des „Zusammenhangs von Produktions- und Rezeptionsbedingungen“ bewirkt.⁴¹ Ebenfalls außertextueller Faktoren nehmen sich natürlich dezidiert – aus der Warte der marxistischen Literaturgeschichtsschreibung – Gysi/Thalheim (1975) an.⁴²

Mag es nun auch weniger ein Aha- denn ein „No-na“-Erlebnis bescheren: Die Sichtung ergibt eindeutig, daß *österreichische* Literaturgeschichten sowie jene *deutschen* Literaturgeschichten, die österreichische Autoren haben, sich wesentlich intensiver mit Nestroy befassen als *deutsche Literaturgeschichten* nichtösterreichischer Verfasser. Bei Nagl/Zeidler/Castle, Nadler und Salzer ist zwar, trotz der verstärkten Beachtung Nestroys, noch eine mehr oder weniger große Zurückhaltung samt Besserstellung von Raimund festzustellen, und Koschs Lobpreis Nestroys ist noch eine kritische Einzelleistung. Aber Adalbert Schmidt (1964) macht bereits drei „Fixsterne am dramatischen Himmel“⁴³ aus, nämlich Grillparzer, Raimund und Nestroy. Letzterer wäre lange Zeit nicht für einen solchen Ehrenplatz in Frage gekommen. Innerhalb eben dieses Dreigestirns findet sich ab nun aber Nestroy immer wieder. Für Alker (1949) ist Nestroy „an Begabung, ja an Genialität hinter seinen Brüdern in Apoll nicht zurückstehend“,⁴⁴ und in einer bestimmten und entscheidenden Hinsicht gibt Alker, der den wertenden Vergleich liebt, Nestroy sogar den eindeutigen Vorzug: „Grillparzers Verhältnis zur Sprache war ein ständiges Ringen, Raimunds – wenn er ‚gebildet‘ sein wollte – hilflose Problematik,

38 Heinz Otto Burger, *Annalen der deutschen Literatur*, 21971 [1952], S. 634.

39 Alfred Zäch, ‚Der Realismus (1830–1885)‘, in: *Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen*, hg. von Bruno Boesch, Bern 1946, S. 303.

40 Werner Kohlschmidt, *Geschichte der deutschen Literatur vom jungen Deutschland bis zum Naturalismus*, Bd. 4, Stuttgart 1975, S. 227 f. – Gegen die Vorstellung der Inkommensurabilität des Wiener Volkstheater wendet sich Helmut Schanze, ‚Hof- und Stadttheater‘, in: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, hg. von H. A. Glaser, Bd. 6, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 255.

41 Jürgen Hein, ‚Wiener Vorstadttheater‘, in: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, hg. von H. A. Glaser, Bd. 7, S. 358 ff.). Vgl. auch Edward McInnes, ‚Drama und Theater‘, in: *Hansers Sozialgeschichte*, Bd. 6, S. 373 ff.

42 Gysi/Thalheim (Anm. 13), S. 316.

43 Adalbert Schmidt, *Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1, Salzburg 1964, S. 82.

44 Alker (Anm. 27), S. 160.

Nestroys aber virtuoses Spiel.⁴⁵ Produktiv bleibt auch die Filiation von Nestroy zu Anzengruber.⁴⁶

Bezeichnend ist für die von Österreichern verfaßten Literaturgeschichten, daß sie dazu neigen, Nestroy an „die nie verlorenen uralten Stilmittel des Wiener Theaters“ (Nadler), an das Barocktheater (Alker) bzw. an den Josephinismus (Nagl/Zeidler/Castle, Alker) anknüpfen zu lassen.⁴⁷ Die in jüngster Zeit (1996) erschienene *Literaturgeschichte Österreichs* von Zeman hält an dieser Auffassung fest:

Hinter solcher Art des komisch-paradoxen Verfahrens steht der rationale Skeptizismus des Großstadt-Satirikers, der mit der Humanitätsgläubigkeit des Höhepunkts der Goethe-Zeit [...] und der darauf basierenden ästhetisch-stilistischen Harmonisierung nicht arbeiten will: das verbieten die eigene Weltauffassung und die spezifische geistig-literarische Tradition, in der Nestroy steht; hier klingt die rationale Pragmatik des Josephinismus nach wie zu derselben Zeit bei Grillparzer [...] und bei Anastasius Grün im gehobeneren Genre der Dichtung.⁴⁸

Solche Einbettung Nestroys in eine spezifische österreichische (geistesgeschichtliche bzw. theatergeschichtliche) Tradition zeigt das große Bemühen, Kontinuität und Identität der österreichischen Literatur abzusichern.⁴⁹ Dagegen interessieren sich von Deutschen verfaßte Literaturgeschichten selten für solche Zusammenhänge. Insofern eignet sich gerade auch der Fall Nestroy dazu, ein Spannungsverhältnis zwischen deutscher und österreichischer Literaturgeschichtsschreibung sichtbar zu machen. Nagl/Zeidler/Castle bemühen zur Erklärung deutscher Verstehensdefizite gar die Begriffe „Wienerthum“ und „Volksseele“:

Freilich sind das Züge, die nur aus dem intimsten Verständnis des Wienerthums heraus zu begreifen sind, aus der Bruchlinie, welche durch das Eindringen der verstandesdürren Aufklärung in den heiteren Optimismus der Barocke in der Volksseele erzeugt wurde. Daher wurde und wird Nestroy noch heute in Deutschland so häufig nicht oder nur einseitig verstanden.⁵⁰

Indes war gerade ein solches Pochen auf den regionalen Kontext, also die Behauptung, diesbezügliche Eingeweihtheit sei für das wahre Nestroy-Verständnis

45 Ebda., S. 162.

46 Vgl. Schneider (Anm. 36), S. 656. Nicht sehr sattelfest wirkend und etwas simpel vermerkt gleichzeitig Prang: „In seiner Posse zu ebner Erde und im ersten Stock *[sic]* bringt Nestroy Ansätze zum realistisch-sozialen Volksstück. Zu den Wiener Vertretern dieser Literaturgattung gehören schließlich noch Eduard von Bauernfeld und Ludwig Anzengruber (1839–1889), der als bewußter Volkerzieher wirken wollte und mit vielen Stücken nachhaltigen Anklang fand“ (Helmut Prang, *Geschichte der deutschen Literatur im Grundriß*, Bamberg 1950, S. 171).

47 Josef Nadler, *Literaturgeschichte Österreichs*, Salzburg 1951, S. 312; Alker (Anm. 27), S. 160: „Neben Grillparzer und Raimund war Johann Nepomuk Nestroy der dritte große Repräsentant des herbstlich gewordenen Barocktheaters“; Nagl/Zeidler/Castle, Bd. 2 (Anm. 21), S. 556; Alker (Anm. 27, S. 161).

48 *Literaturgeschichte Österreichs*, hg. von Herbert Zeman, Graz 1996, S. 340, S. 343.

49 Otto Rommels Standardwerk *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys* (1952) drückt schon im Titel diese Filiation aus.

50 Nagl/Zeidler/Castle, Bd. 2 (Anm. 21), S. 554.

unabdingbare Voraussetzung, immer schon Wasser auf die Mühlen jener Außenperspektive, die da meint, daß Nestroy eben auch über diesen Kontext hinaus keine Geltung beanspruchen könne. Beifall von der falschen Seite also, und von seiten der Wienertümler ein schlechter Dienst am Autor, der immerhin einst im ganzen deutschen Sprachraum als Interpret eigener Stücke auftrat.

Mittlerweile hatte die Frage, ob Nestroy einseitig lokalgebunden⁵¹ oder aber – vgl. Karl Kraus⁵² – ein Autor von universaler Geltung sei, nur noch wenig Konjunktur, da dies hieße, seinen Rang anzuzweifeln. Sengle kritisierte freilich – aus genuin historischer Perspektive – in einer Art Gegenläufigkeit gerade jetzt den Versuch, Nestroy zum eigenständigen und quasi-allgemeindeutschen Satiriker und Dramatiker zu erheben und damit von der Tradition des Wiener Volkstheaters loszulösen, eine Entwicklung, für die Sengle vor allem Kraus verantwortlich machte.⁵³

Merkmal der veränderten Rezeption ist auch das Bemühen um eine Vermittlung zwischen den beiden Polen des Literarischen einerseits und des Schauspielerischen andererseits. Man ist bestrebt, in Nestroy eine Synthese zwischen „Dramatischem und Theatralischem“⁵⁴ zu sehen. Nach demselben Muster synthetisch ist Zemans Versuch, Nestroys „Wortkomik und -satire“ geradezu „im theatralischen Zusammenhang“⁵⁵ zu beleuchten. Als „Theatergenie“, nicht aber als „Literat“, der „Literaturkomödie“ produziert, wird Nestroy von Schanze gesehen, auch dies eine Art ‚Lösung auf höherer Ebene‘ im Sinn des neuen Synthese-Paradigmas:

Nestroy, Vereinigung von Schauspieler, Theaterleiter und Stückeschreiber, ein Theatergenie ersten Ranges, ist, wie seine auf den Tag gerichtete Produktionsweise zeigt, kein Literat, zum Ärger aller seiner Verehrer und Editoren. Aber er ‚benutzt‘ Literatur in einem unabsehbaren Maße, indem er literarische Versatzstücke in komische Aktion setzt. Seine Figuren penetrieren geradezu Literatur. Hier noch von Volkstheater zu reden bei so viel ‚Bildung und Poesie‘, scheint fast wahnsinnig. Auf der anderen Seite sticht seine Produktion durch Sprachwitz und Theateraktion ab von der Literaturkomödie Tiecks, Brentanos und Büchners [...].⁵⁶

Eine Konstante ist mittlerweile auch die Rede von der Modernität Nestroys geworden, vor allem aus stilgeschichtlicher Perspektive. Über die bekannte Feststellung der Vorläuferschaft Nestroys in bezug auf Anzengruber geht dies weit hinaus. Gysi/Thalheim rücken Nestroy z. B. – ein Vergleich, der bereits eine eigene Geschichte hat⁵⁷ – „in die Nähe der materialistischen Dramen Büchners“.⁵⁸ Bereits

51 z. B. Helmut Prang, *Geschichte des Lustspiels*, Stuttgart 1968, S. 245.

52 ‚Nestroy und die Nachwelt‘, *Die Fackel* 349/350, S. 12.

53 Sengle (Anm. 14), S. 194.

54 Gysi/Thalheim (Anm. 13), S. 327.

55 Herbert Zeman, ‚Alt-Wiener Volkskomödie‘, in: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. 6 (Anm. 40), S. 282.

56 Schanze, ‚Hof und Stadttheater‘ (Anm. 40), S. 255.

57 Wohl auch wegen der wirkungsgeschichtlichen Parallelität, ist doch, so Schmidt-Dengler (Anm. 5), „Nestroy [...] nach Büchner vielleicht der Autor, dem Bedeutung am meisten durch seine Wirkung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zuwuchs“ (S. 23).

58 Gysi/Thalheim (Anm. 13), S. 327.

Alker zieht den Vergleich mit Büchner in Betracht, um ihn freilich dann eher doch wieder zu verwerfen. Damit wertet er aber Nestroy nicht ab – fast im Gegenteil, denn die für passender erachteten Vergleichspartner sind mitnichten weniger prominent als das frühverstorbene Junggenie: „Der Vergleich Nestroys mit Georg Büchner liegt nahe – mit dem Ergebnis, daß der durch diesen vertretene Realismus ein ganz anderes Phänomen ist als die geradezu an Hogarth oder Goya erinnernde Scharfsichtigkeit des Wieners.“⁵⁹

Sengle bezieht in der Frage der Modernität Nestroys eine dialektische Position. Nestroys Realismus sei „die musterhafte Erneuerung des niederen Stils“; der Nestroy-sche Witz widerspreche indessen der „relativierenden bürgerlichen Gemütlichkeit“⁶⁰ und weise über Realismus und Naturalismus hinaus, reiche aber zugleich in die Barocktradition zurück, dergestalt, daß Nestroy „im Rückgriff auf die Barocktradition [...] zugleich weiterschritt, so daß er zu einem Vorbild für moderne Dramatiker wurde“.⁶¹ Etwas reduktionistisch fällt bei Zeman die Rede von der Nestroyschen Modernität aus: „Was man heute am Josephinismus als modern erkennt, das erkennt man ebenso als modern im Werk Nestroys: Sozialkritik (Standeskritik) steht neben der Kritik an der Politik und der Wirtschaft in den Revolutionsstücken [...]“.⁶²

Benennungen

Wahlweise als „Komicker“, „Mimerer“ und „Acteur“ oder als „Dichter“ und „Dichtungsfabricant“ haben der Briefeschreiber Nestroy oder des Bühnenautors Nestroy autoreflexive Protagonisten sich selbst bezeichnet. Hatte sich nun die Ablehnung Nestroys durch die Literaturhistoriker des 19. Jahrhunderts gern darin ausgedrückt, daß man Nestroys Geltung auf die des Bühnendarstellers beschränken wollte, so rückte im beginnenden 20. Jahrhundert Nestroy immer stärker als Autor ins Blickfeld. Bei Engel (1906) ist von Schauspielerei gar nicht mehr die Rede. Er nennt Nestroy zunächst „Possendichter“, jedoch ist ein solcher etwas anderes als ein wahrer Dichter: Nestroy stehe „neben dem dichterisch heiteren und reinen Raimund als ein Schriftsteller, der an nichts und niemanden glaubt“.⁶³ Nagl/Zeidler/Castle beziehen in ihre Benennung sowohl den Aspekt der „Schauspielerei“ als auch den der „Theaterdichterei“ ein. So wird Nestroy als „Schauspiel-Dichter“ bezeichnet, womit man ihn nach der entsprechend subtilen Skala erst auf einer Vorstufe zum wirklichen „Dichter“ ansiedelt.⁶⁴ Ganz ähnlich läßt später auch noch Nadler Nestroy nur als „Bühnenschriftsteller“ gelten, im Gegensatz zur „Bühnendichtung“ Raimunds.⁶⁵

Dafür, daß sich letzten Endes die Gewichtung zwischen schauspielerischem und schriftstellerischem (dichterischem) Schaffen nachhaltig und eindeutig zu letzterem

59 Alker (Anm. 27), S. 163.

60 Sengle (Anm. 14), S. 258, S. 260.

61 Ebda., S. 196.

62 Zeman (Anm. 55), S. 343 f.

63 Engel (Anm. 26), S. 807.

64 Vgl. Nagl/Zeidler/Castle, Bd. 2 (Anm. 21), S. 557.

65 Vgl. Nadler (Anm. 47), S. 311.

hin verlagerte, darf Karl Kraus verantwortlich gemacht werden. Seine Gedenkrede *Nestroy und die Nachwelt* gab „den entscheidenden Anstoß zu einer literaturhistorischen Umwertung“.⁶⁶ Borchmeyer vermerkt einleitend zu seiner Nestroy-Darstellung:

Kraus wandte sich in seinem epochemachenden Essay [...] gegen die herrschende Auffassung, Johann Nestroy [...] sei nicht viel mehr als ein Wiener Lokalpoet, und beanspruchte für ihn den Rang eines deutschen Satirikers. Entscheidender noch war, daß Kraus erkannte, [...] daß hier zum ersten Mal in der Komödienliteratur die Sprache selbst zum Gegenstand und Medium der satirischen Destruktion wurde.⁶⁷

Kraus' pointierte grundlegende Akzentverschiebung („In Nestroy ist so viel Literatur, daß sich das Theater sträubt“)⁶⁸ war spektakulär vor dem Hintergrund der beschriebenen bisherigen Gewichtung. Seit Kraus findet man, durchgängig freilich erst nach 1945, Benennungen, in denen sich eine Würdigung der literarischen und satirischen Qualitäten von Nestroys Werk ausdrückt, mitunter um den Preis der völligen Ausklammerung von Nestroys Identität als Schauspieler: z. B. „Volksdichter“ (Schultz), „Vormärzdramatiker“ (Alker, Gysi/Thalheim), „Lustspiieldichter“, „Stegreifdichter“ (A. Schmidt, Wiegler), „Satiriker“ (Zäch), „Meister“ (Schneider), „Lokaldichter“ (Wiegler).

Aber letztlich führten gerade solche Akte ausgleichender Gerechtigkeit zur Einsicht, daß man auch so Nestroys künstlerische Eigenart verkenne. Verlangt wurde daher – Stichwort Synthese-Paradigma – eine „synthetisierende Betrachtung, die der schauspielerischen wie der dichterischen Entwicklung gerecht werden“⁶⁹ könne, und man ist wieder bestrebt, Nestroys Wortkunst und -satire „im theatralischen Zusammenhang“ zu sehen.⁷⁰ Das Bestreben, den Gegensatz zwischen schauspielerischer und schriftstellerischer (dichterischer) Seite Nestroys zu überbrücken bzw. keine Seite zu unterschlagen, sorgt in den jetzt gängigen Literaturgeschichten für Kompromißlösungen. Auch dies zeigt sich deutlich an Benennungsformen: „Schauspieler-Dichter“,⁷¹ „Kombination von Mime und Stückeschreiber für eigene Rollen“,⁷² „Nestroy, Vereinigung von Schauspieler, Theaterleiter und Stückeschreiber, ein Theatergenie ersten Ranges“,⁷³ „der große satirische [...] Komiker auf den Brettern der Vorstadttheater“.⁷⁴

66 Kurt Krolop, ‚Dichtung und Satire bei Karl Kraus‘, in: Kurt Krolop, *Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus*, Berlin ²1992, S. 37.

67 In: *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hg. von Viktor Žmegač, Bd. I,1, Königstein 1984, S. 263.

68 ‚Nestroy und die Nachwelt‘, *Die Fackel* 349/350, S. 8 f. Vgl. Otto Rommel, 1930: „In seiner sprachlichen Verlebendigung – seit 1912 liest K. Kraus Nestroysche Stücke mit von Jahr zu Jahr steigendem Erfolge – tritt, allen Fährlichkeiten übler Theatralik entrückt, das Geistige in Nestroy geradezu überwältigend in Erscheinung“ (SW XV, 357).

69 Hein, *Johann Nestroy* (Anm. 1), S. 62.

70 Zeman (Anm. 55), S. 282.

71 Annemarie und Wolfgang Rinsum, *Deutsche Literaturgeschichte*, Bd. 6, München 1992, S. 255.

72 Kohlschmidt (Anm. 40), S. 237.

73 Schanze (Anm. 40), S. 255.

74 Zeman (Anm. 55), S. 340 f.

Zusammenfassung

Der Wandel im Nestroy-Bild der Literaturhistoriker erweist sich grosso modo als relativ linearer Prozeß bis hin zur endgültigen Kanonisierung, mit den Stationen ‚Ablehnung und Ausschluß‘, ‚Marginalisierung‘, ‚negative Kennzeichnung‘ und ‚Verzögerung und Blockierung‘.

Sicher ließe sich am Fall Nestroy auch gut ein allgemeiner geistesgeschichtlicher Wandel illustrieren, der über die Paradigmenwechsel in der Literaturgeschichtsschreibung hinausgeht. Nestroys Anerkennung als Künstler, so läßt sich sagen, geht auch einher mit dem Verdächtigwerden eines bestimmten emphatischen Begriffs vom Dichtertum.⁷⁵ Eben dieser Prozeß ließe sich auch darstellen als Obsoletwerden der konstruierten Antithese zwischen Nestroy und Raimund.

Noch weit mehr als im Fall Goethe–Schiller⁷⁶ wurde die Paarung Raimund–Nestroy lange Zeit als eine oppositionelle gesehen. Vor allem in den älteren Literaturgeschichten werden kaum Gemeinsamkeiten herausgearbeitet, statt dessen übersteigert man die Unterschiede und überbietet sich bei der Charakterisierung der vermeintlichen Antagonisten in Binäroptionen, in denen Raimund „liebenswert“, „poetisch“ und „sittlich“ ist, Nestroy hingegen „gemein“, „zynisch“, „frivol“ und „kühl“. Dabei werden an Nestroy und Raimund auch begriffliche Oppositionen festgemacht, die im ganzen 19. Jahrhundert und darüber hinaus eine grundsätzliche ästhetisch-poetologische Diskussion bestimmen: (kalter) Witz vs. (seelenvoller, warmer) Humor, Unmaß/Groteske/Übertreibung vs. Maß/Wirklichkeit, krank vs. gesund, Albernheit vs. (sittlicher) Ernst, häßlich/gemein vs. schön/erhaben/sittlich/erbaulich, „Gemeinheit“ vs. „Poesie“. Wie sattem bekannt das Klischee von den gegensätzlichen Zwillingen auch sein mag: interessant – auf einer Metaebene – ist nichtsdestoweniger die Hartnäckigkeit, mit der sich in der Literaturgeschichtsschreibung das antagonistische Schema und Narrationsmuster zu halten vermochte. Eine Dokumentation muß hier aus Raumgründen ausgeklammert werden, wird aber in einem späteren *Nestroyana*-Heft folgen.

Wie, so der Ausgangspunkt dieser Darstellung, verlief der lange Weg zur Kanonisierung Nestroys? Wir „können und dürfen“, so wurde gesagt, „der Reflexion auf den Kanon nicht entkommen, wenn wir uns mit der österreichischen Literatur befassen“.⁷⁷ Aber die Gefahr besteht auch, daß eine österreichische Literaturgeschichte ständig nur Pendants zu den deutschen Vorbildern sucht, also Autoren, „die gewissermaßen selbst die klassische Norm repräsentieren, nur eben more Austria-

75 Vgl. einschlägig dazu – konkret gemünzt auf ein naiv begründetes Verdikt von Jacob Zeidler: „Nestroy war kein Dichter“ – auch Walla (Anm. 2): „Wir müssen nach anderen Kriterien als nach dem Vorhandensein von Naturschwärmerei und Liebessentimentalität suchen, um den Rang eines Schriftstellers zu bestimmen“ (S. 262).

76 Vgl. Jürgen Link, ‚Die mythische Konvergenz Goethe–Schiller als diskurskonstitutives Prinzip deutscher Literaturgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert‘, in: *Der Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. von B. Cerquiglini und H. U. Gumbrecht, Frankfurt a. M. 1988, S. 225–242.

77 Wendelin Schmidt-Dengler und Klaus Zeyringer, ‚Die einen raus – die anderen rein. Zur Problematik des Kanons in der österreichischen Literatur‘, in: *Die einen raus – die anderen rein*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer, Berlin 1994, S. 12.

co“.⁷⁸ Folgt man diesem Gedanken, so erklären sich manche „bundesdeutsche“ Reserven vielleicht gerade aus der Tatsache, daß wir in Nestroy wirklich einen Autor sui generis vor uns haben, einen absoluten Prototyp, eine klassische Norm an sich, weshalb die Suche nach einem bundesdeutschen Pendant erfolglos verlaufen muß.

„Die überkommene Form der Literaturgeschichte fristet im geistigen Leben unserer Gegenwart nur mehr ein kümmerliches Dasein.“⁷⁹ – Hans Robert Jauß hatte vor gut dreißig Jahren mit seinem berühmt gewordenen Befund sicher recht, weil er den Typus der von einem einzelnen „Patriarchen der Disziplin“ verfaßten, ein Lebenswerk krönenden deutschen Literaturgeschichte meinte. Vom „geistigen Leben“ im hehren Sinn abgesehen, gibt es aber immer noch eine gute Konjunktur und eine Leserschaft für populäre (auch schuldidaktisch aufbereitete) Literaturgeschichten einerseits und arbeitsteilig verfaßte wissenschaftliche Unternehmungen auf diesem Gebiet andererseits. Wie Nestroy im Genre der Literaturgeschichtsschreibung dargestellt wird, dürfte also weiter ein ernstzunehmendes Thema bleiben.

78 Ebda.

79 Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 61979 [1970], S. 144.

Buchbesprechungen

Jura Soyfer: *Werkausgabe*. Hrsg. von Horst Jarka. 4 Bde. Wien, Frankfurt a. M.: Deuticke 2002. ISBN 3-216-30643-7. Euro 74,90; SFr 117,-.

Vor nicht allzu langer Zeit, als es in Wien noch das Jura-Soyfer-Theater gab, wurde Soyfer häufig gespielt, er galt als revolutionärer Autor mit Zukunftsaussichten, als undogmatischer Linker mit poetischer Potenz, als österreichisch-witzige Antwort auf Brecht, kurz: er war *in*. Dann kam das Jahr 1989, und mit ihm die rückwirkende Erledigung aller Utopien. Kommunistische Schriftsteller waren plötzlich nicht einmal mehr als Bereiter eines möglichen ‚Dritten Weges‘ interessant. Das Brechtsche Schicksal – endlich durfte man die Lehrstücke ungeniert langweilig nennen – schien auch Jura Soyfer zu ereilen.

Umso erstaunlicher, daß nun zum 90. Geburtstag Soyfers (am 8. Dezember 2002) eine neue Werkausgabe in vier Bänden erscheinen konnte. Horst Jarka, der ebenso kompetente wie unermüdliche Biograph des Dichters, hat sie mit Eleganz und Akribie besorgt. Die Edition baut auf dem vor gut zwanzig Jahren im damals noch österreichischen Europaverlag von Jarka herausgegebenen „*Gesamtwerk*“ auf, das bald danach auch in einer Taschenbuchversion herauskam. Nun tritt uns das Œuvre des im zwanzigsten Jahrhundert hierzulande wohl bedeutendsten politischen Autors mit einem neuen Antlitz entgegen: solide, handlich, graphisch einladend, modern – einfach schön. Band I umfaßt Soyfers Lyrik, illustriert durch Karikaturen u. a. aus der *Arbeiter-Zeitung*, und enthält zwei bisher unentdeckte Scherzgedichte, die der 1999 verstorbene Zeichner Willi (Bil) Spira beigezeichnet hat. Neu ist auch die chronologische Anordnung aller zu Soyfers Lebzeiten gedruckten Gedichte. Der zweite Band versammelt die Stücke und Sketches, der dritte die Prosa: Darin finden sich einige bis heute nicht wieder publizierte Zeitungsartikel Soyfers, die Eckart Früh aufgefunden hat. Zu guter Letzt enthält Band IV alle überlieferten Briefe, inklusive der gesamten Korrespondenz zwischen dem Dichter und seiner Freundin Helli Ultmann, sowohl während der Untersuchungshaft im Ständestaat (1937/38) als auch während der Haft im Konzentrationslager Buchenwald, wo Soyfer am 16. Februar 1939 an Typhus starb. Somit sind auch die Briefe, die bis dato nur als eigene Publikation existierten, der Gesamtausgabe einverleibt.

Das Konzept der einzelnen Bände ist überzeugend: Eröffnet werden sie jeweils mit dem Vorwort eines/einer Prominenten. Die Briefe hat Franz Vranitzky übernommen, der sich dabei überraschend vehement vom Dritten Weg distanziert, den politische Beobachter für den seinen gehalten haben mögen, der aber laut dem Altbundeskanzler „in Wirklichkeit eine Anleihe am Neoliberalismus“ sei, „für welche einige Sozialdemokraten mit diesem Begriff ihren Anhängern eine sozialdemokratische Verbrämung andienen möchten“. Das Vorwort zu den Stücken stammt von Otto Tausig, der, zehn Jahre jünger, Soyfer nie kennengelernt hat. Nicht als begnadeter Nestroy-Schauspieler, vom Knieriem bis zum Herrn von Ledig, begeisterte Tausig sich für den Dichter, sondern vor allem als kommunistischer Gesinnungsgenosse – er gab die erste Ausgabe nach dem Krieg heraus und glaubt heute

noch, daß das faktische Scheitern der Welt-Verbesserung nichts über deren Verbesserungswürdigkeit aussagt.

Mitfühlend-kritisch äußert sich Ilse Aichinger in ihrem Vorwort zum Prosa-Band: Sie zitiert, nicht ganz genau, eine Briefstelle, in der Soyfer mit Bezug auf eine Verwechslung, die zu seiner Verhaftung führte, meint, es sei „etwas fürchterlich Komisches“ passiert. Das sei, sagt Aichinger, „sprachlich kein guter Ausdruck mehr, er wird dem Schicksal Soyfers und seinem Tod nicht gerecht. Manchmal fallen in Soyfers Prosa die geschriebenen Sätze ab gegenüber seinem Leben.“ (Da könnte man einwenden, daß Soyfer sich ja auf die unangenehme, aber nicht wirklich bedrohliche Verfolgung durch die austrofaschistischen Behörden bezog. Von seinem „Schicksal“ wußte er naturgemäß noch nichts, auch sind seine Briefe sichtlich nicht für die Nachwelt, sondern tatsächlich für seine Nächsten verfaßt. Und schließlich entbehrt die Prägung von der „fürchterlichen Komik“ nicht einer gewissen, für den Autor charakteristischen Tiefenschärfe, auf die Aichinger sich im folgenden denn auch bezieht: Das Fürchterliche im Komischen ist 1938 bereits unübersehbar.)

Jeder Band (außer den Briefen) enthält ein – überarbeitetes – Nachwort des Herausgebers, das nicht nur höchst informativ ist, sondern stets auch pointiert die Aktualität des Soyferschen Werkes herauspräpariert. Es folgt die editorische Notiz und darauf das eigentliche Herzstück der Editionsarbeit, der Anmerkungsenteil. Hier werden nicht nur *Austriaca* wie „tulli“ erklärt (ja, auch das muß man heute schon erklären!), hier finden sich ausführliche zeitgeschichtliche Kommentare, die den Witz der satirischen Gedichte und Szenen erst erschließen und ihrerseits so etwas wie eine Soyfer-Biographie in Schlaglichtern ergeben. Im Briefband liefert Jarka auch die *Curricula etlicher* in der Korrespondenz erwähnter Zeit- und Schicksalsgenossen, die die junge linke Szene im Wien der dreißiger Jahre mitprägten. Hier gewährt der Herausgeber in kapitelweisen bündigen Einleitungen Einblick in Soyfers persönliche wie die allgemeine politische Situation. Die Briefsammlung verfügt über ein Register sowie über ein Personenverzeichnis, das dem Leser auch in den übrigen Bänden gute Dienste geleistet hätte. Praktisch ist die jeweils am Schluß abgedruckte Zeittafel, die Soyfers kurzes Leben und die historischen Ereignisse, die es bestimmten und ihm früh ein Ende setzten, im Parallellalom absolviert.

Horst Jarka zitiert, nicht ganz wörtlich, Brechts berühmtes Gedicht „An die Nachgeborenen“: Auch Soyfer lebte in Zeiten, „wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt“. Er hat nun wirklich nicht geschwiegen, und doch beeindruckten gerade seine Briefe durch ihre unbekümmerte Plauderlust, ihren (selbst)ironischen Charme, ihre Herzlichkeit. Freilich äußert Soyfer sich auch zum „Fascisierungsprozeß“ des von ihm bewunderten Karl Kraus. Und er berichtet von einer Deutschlandreise 1932, er habe in Braunschweig Hitler gehört und sei „über die Geistlosigkeit und Brutalität dieses Massenbezauberers baff“ gewesen. Vor allem aber lernen wir einen uneitlen, lustigen und herzerfrischend unpathetischen Liebes- und Freundschaftsbriefschreiber kennen, der sich ganz offen und durchaus zeitgemäß auf die „seelische Treue“ zu seinen Partnerinnen konzentriert. (Beim Lesen fällt nur auf, daß Brief Nr. 3 an Marika Sececi wohl direkt auf Nr. 1 folgen müßte.)

Sind auch heute viele seiner unter der Überschrift „Zwischenrufe links“ in der *Arbeiter-Zeitung* erschienenen tagespolitisch zugespitzten Gedichte nur noch von historischem Interesse, so gibt es darüber hinaus etliche, meist grimmig sarkastische Verse, die, wie Jarka meint, keine Fußnoten brauchen: „Reformiertes deutsches Kirchenlied“ etwa oder der „Kapitalistische Segensspruch“, prophetische Kommentare zur kriegssträchtigen Lage im Reich, Boshafte wie die „Russische Liebesballade“: „Es waren zwei Nazikinder, / die hatten einander so lieb. / Sie konnten zusammen nicht kommen, / Denn sie war ein ostischer Typ.“ Und natürlich einige Lieder aus seinen Stücken, zum Beispiel „Von der Käuflichkeit der Menschen“ aus *Astoria*, zu dem sich sehr gut die Melodie der Globalisierung pfeifen läßt: „Nur eine Ware geht im Preis nicht mit / Und bleibt die billigste im Land: / Das ist die Ausschußware, ‚Mensch‘ genannt.“

Zum Spannungsfeld zwischen Utopie und Resignation tut eine (Re-)Lektüre von Soyfers Theaterstücken gut: *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* oder *Vineta*, Dramen, in denen Poesie und Pointen die Propaganda dominieren, rechtfertigen Jürgen Heins Urteil, Soyfer stünde zwischen Horváth und Brecht. Nestroy dürfte man ihnen beigesellen. Eher harmlos köstlich sind die Kabarettsszenen, die Jura Soyfer gemeinsam mit Hans Weigel für das Cabaret ABC verfaßt hat, darunter eine Satire auf Fritz Löhner-Beda, der Goethe wegen Plagiats verklagt.

Schärfstes Volkstheater ist jedoch Soyfers Bearbeitung des Kolumbus-Stücks von Tucholsky und Hasenclever unter dem Titel *Broadway-Melodie 1492*: Nicht nur Friedrich Torberg, mit dem Soyfer gut bekannt war, schätzte es außerordentlich. Die Kaffeehaus-Indianer, die von den Spaniern kolonisiert werden sollen, spotten der Weltwirtschaft Hohn, sie gleichen aber auch Soyfers Landsleuten, denen bald heim ins Reich geleuchtet werden wird. (Horst Jarka findet, aus amerikanischer Sicht, die Ethno-Satire unangemessen lustig, was ich nicht nachvollziehen kann. Auch 1848 gab es echte Tote, und doch können wir über die *Freiheit in Krähwinkel* herzlich lachen. Und noch ist niemand auf die Idee gekommen, den *Häuptling Abendwind*, der Soyfer hier zweifellos inspiriert hat, politisch zu korrigieren.) Den Kolumbus spielte 1938, wie wir aus einem Brief von Helli Ultmann an Soyfer wissen, Leon Askenasi, welcher unlängst als Leon Askin in Wien hochbetagt geheiratet hat: „Der Bursch kann was, und sicher zehnmal mehr als die bisherigen Columbusse!“

Solche Entdeckungen kann man in dieser Ausgabe zuhauf machen. Neben dem nicht vollständig überlieferten Roman *So starb eine Partei*, in dem Jura Soyfer auf spannende Weise mit dem kräfteraubenden Hin-und-Her der Sozialdemokratie im Vorfeld der Februarkämpfe hadert und den Schluß nahelegt, diese habe sich ihr Grab selbst geschaufelt, finden sich bemerkenswerte kleinere Prosastücke, politische Reportagen, Kritiken; z. B. eine kuriose Besprechung des Films *Der blaue Engel*, in der es dem Maturanten gelingt, Marlene Dietrich *nicht* zu entdecken, ja nicht einmal zu erwähnen. Der Film sei dank Emil Jannings sowie „in der ‚Vamp‘-Rolle durch Aufwand an erstklassigem ‚Sexappeal‘ tadellos“, er stelle jedoch eine unverzeihliche Verharmlosung des bürgerlich-repressiven Schulsystems dar.

Sehr schön und bezeichnend ist, was Soyfer, der nur 27 Jahre alt werden sollte, Nestroy zum 75. Todestag nachruft: Ein „so springlebendiger Toter“ werde auch durch „das Trommelfeuer gelehrt nichtssagender Nekrologe, welche derzeit auf

seinen Geist niederprasseln“, nicht umzubringen sein. Nestroy, „ein durch und durch moderner Mensch“ und revolutionärer Bürger, taugte für den Fabrikantensohn zum Spiegelbild: „Ob realistisch oder nicht: er sagte die Wahrheit, und zwar die seines Publikums.“

Die neue Soyfer-Werkausgabe ist die beste Garantie dafür, auch diesen toten Dichter *springlebendig* zu erhalten.

Daniela Strigl

Georg Schuchter. Ganz Träumer, ganz Draufgänger. Hrsg. von Peter Stephan Jungk. Wien: Czernin 2002. 160 S. ISBN 3–7076–0149–8. Euro 25; SFr 42,50.

Als im Juli 2001 in Schwechat das Fest zu Nestroys 200. Geburtstag begangen wurde, stand in der Reihe der Gratulanten neben Birgit Doll, Elfriede Ott, Hilde Sochor-Manker, Paul Gulda, Fritz Muliar und Kurt Sobotka auch Georg Schuchter. Er spielte gerade die Figur des Weinberl in der *Jux*-Inszenierung bei den Festspielen Reichenau und brachte als Geburtstagsgeschenk zwei Couplets aus Nestroys berühmter Posse mit.

Nur wenige Wochen später, am 29. September 2001, verunglückte Georg Schuchter bei einer Bergtour auf dem Hohen Göll tödlich.¹ Anlässlich seines 50. Geburtstages, den der vielseitige Schauspieler, Musiker und Regisseur am 5. Dezember 2002 (übrigens in unmittelbarer Nähe zu Nestroys Geburtstag) begangen hätte, erschien nun ein Erinnerungsbuch, herausgegeben von Schuchters langjährigem Freund aus Salzburger Jugendtagen, Peter Stephan Jungk. Der gediegene, reich bebilderte Band ist keine Biographie im herkömmlichen Sinne, sondern „eine Sammlung der Momentaufnahmen, der gemeinsam verbrachten Lebensaugenblicke“, die – so der Herausgeber im Vorwort – „im Idealfall, eine Annäherung an das Gesamtbild ergeben sollten“ (S. 7). Entstanden ist ein facettenreiches, vor allem aber ein berührendes Buch, denn die Beiträge, verfaßt von Angehörigen und Freunden der Familie, Schauspielerkollegen, Theaterdirektoren, Dramaturgen, Kritikern und Schriftstellern; sie stehen alle unter dem Eindruck des mitten ins Leben hereingebrochenen Todes.

Die teils sehr persönlich gehaltenen Texte zeigen vor allem den Menschen Georg Schuchter, und sie erinnern – aus unterschiedlicher Perspektive – an den hoch talentierten, akribisch arbeitenden Künstler und dessen berufliche Stationen: an das Engagement am Burgtheater (Debüt als Johnny Boyle in O’Caseys *Juno und der Pfau* an der Seite Paula Wesselys, große Rollen u. a. in Strindbergs *Der Pelikan*, Wedekinds *Frühlings Erwachen*, Schillers *Wallenstein* und Handkes Prosatext *Wunschloses Unglück* mit Hilde Krahl), an die Gastspiele an den Opernhäusern in Paris, Zürich und Madrid (als Selim Bassa in Mozarts *Entführung aus dem Serail*) sowie am Schauspielhaus Zürich (u. a. in Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* und Schnitzlers *Der einsame Weg*), an die Jahre am Berliner Schillertheater (u. a. in Schillers *Kabale und Liebe*), am Salzburger Landestheater (u. a. in Shakespeares

1 Vgl. Karl Harb, Nachruf, *Salzburger Nachrichten*, 2. Oktober 2001; Wiederabdruck in: *Nestroyana* 22 (2002), S. 174.

Hamlet, Hofmannsthals *Der Unbestechliche*, Goethes *Faust I* und *Faust II*, Süskinds *Der Kontrabaß*, Molnárs *Liliom*, Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*) und am Volkstheater Wien (u. a. in Schillers *Maria Stuart*, Grillparzers *Der Traum ein Leben*, Jonkes *Gegenwart der Erinnerung* und *Insektarium*), an die Inszenierungen, die Filmrollen (u. a. *Der Bockerer* mit Karl Merkatz), Rezitationen und Soloprogramme.

Am Beginn dieser beeindruckenden Laufbahn steht aber Johann Nestroy. Eine Aufführung von Nestroys *Die schlimmen Buben in der Schule* im Familien- und Freundeskreis läßt erstmals die Schauspielbegabung Georg Schuchters zum Vorschein kommen. Und zwei Nestroy-Rollen hat er später mit großem Erfolg verkörpert (in mehreren Beiträgen ist davon die Rede): Titus Feuerfuchs im *Talisman* und Weinberl in *Einen Jux will er sich machen*, zuerst am Landestheater Salzburg und zuletzt in Niederösterreich im Sommer des Jahres 2001.

Ulrike Tanzer

Internationale Nestroy-Gespräche 2002 in Schwechat bei Wien

Vom 29. Juni bis 2. Juli 2002 fanden in Schwechat die 28. Internationalen Nestroy-Gespräche unter dem Motto „Aus der Vorstadt in die Welt oder *Na, laßt man ein Jed'n sein Freud*“ statt. 2002, ein Jahr nach Nestroys 200. Geburtstag, im Jahr seines 140. Todestages und neunzig Jahre nach Karl Kraus' wegweisendem Essay *Nestroy und die Nachwelt* knüpften die Gespräche einerseits an das letztjährige Symposium *In anderen Welten* an, andererseits ging es – z. T. in Wiederaufnahme von Themen früherer Gespräche – um neue Aspekte und andere Perspektiven.²

Fortgeschrieben wurde der Komplex Nestroyrezeption in der Literatur und auf dem Theater – unter anderem von Karl Kraus bis Theodor W. Adorno – sowie die Frage der Übersetzbarkeit der Possen im Kontext des Kulturtransfers – damals und heute. Es ging um Aspekte der „fragmentarischen“ Biographie Nestroys, exemplarisch dargestellt am Jahr 1841, und um den „Nachdrucker“ Nestroy unter den Bedingungen des entstehenden Urheberrechts, ferner um sein Fort- und Wiederaufleben im Medium Film und in heutigen Theaterproduktionen.

Nestroy als Satiriker zwischen Humor und literarischem Sarkasmus erschien in neuem Licht, und es wurden poetologische Fragen der Komödie als ‚Gesellschaftsspiel‘ und der possenübergreifenden Dramaturgie sowie Aspekte der Volksstück-Tradition, die bis in die Gegenwart reicht, behandelt.

Die Nestroy-Spiele Schwechat feierten ihr 30jähriges Jubiläum mit einer aktualisierenden Bearbeitung von *Das Mäd'l aus der Vorstadt* (1841) (Regie: Peter Gruber), die eine nur auf den ersten Blick biedermeierliche Geschichte in ein gegenwärtiges soziales und ökonomisches Spannungsfeld stellt.³ Um die „Mädlerie“ und die Frauen, Geschlechter-, „Hosen“- und Sozialrollen im Komödienpatriarchat mit „Hanswurst als Familienvater“ ging es auch in einigen Vorträgen.

2 Vgl. Bericht in *Nestroyana* 22 (2002), S. 76–78; zu früheren Gesprächen vgl. Jürgen Hein, *Nestroy und die Nachwelt. Internationale Nestroy-Gespräche 1975–2000. Ergebnisse und Perspektiven*, Wien 2001.

3 Vgl. Kritiken auf der Homepage: <http://www.nestroy.at>.

W. Edgar Yates (Exeter, GB) betrachtete das Jahr 1841 als Fallbeispiel für die Problematik der Biographen, angesichts der Quellenarmut ein ‚Lebensbild‘ zu zeichnen, das einen authentischen Eindruck der Theater- und Privatperson Nestroy vermittelt. Weite Lebensabschnitte bleiben nach wie vor im Dunkeln und geben Anlaß zu Spekulationen über seinen ‚Charakter‘. – Urs Helmensdorfer (Zuoz, CH) wies nach, daß der ‚Nachdrucker‘ Nestroy im Umgang mit dem damaligen Urheberrecht und den Interpretationen von ‚geistigem Eigentum‘ ein „korrekter Theatermensch“ war;⁴ ferner gab er Hinweise auf die ‚Verwertung‘ des Werks nach seinem Tod und bis in die heutige Zeit.

Ausgehend von *Höllenangst* (1849) und den Interpretationen Franz H. Mautners, Rio Preisners und Friedrich Sengles verortete Burkhard Meyer-Sickendiek (München) Nestroy an der Schwelle eines Paradigmenwechsels des „literarischen Sarkasmus“: von einer Form angreifender Diffamierung bis zum geselligen Witz. Das 19. Jahrhundert entdeckte den Sarkasmus in der Gestalt der Groteske, in die sich Nestroys „metaphysisches“ und „satanisches“ Lachen einfüge und die Komödienstruktur präge. – Walter Pape (Köln) ging Formen der Zufallsdramaturgie und Handlungsverknüpfung bei Schiller (*Die Braut von Messina, Kabale und Liebe*) und Nestroy (*Der Unbedeutende*, 1846; *Mein Freund*, 1851) nach und entdeckte die Kunst des Komödiendichters in der Vermeidung von „Leidenschaften“.

Hanna Zimmermann (Bonn) beschrieb „Travestie und Geschlechterrollen“ bei Nestroy, wie Kleider- und Geschlechtertausch komisch inszeniert werden (*Die verhängnisvolle Faschings-Nacht*, 1839; *Judith und Holofernes*, 1849; *Zeitvertreib*, 1858) und welche soziale Bedeutung sie erhalten.⁵ – Roswitha Box (Oxford, GB) lenkte mit Michail Bachtin den Blick auf die „hybride“ Figur Gundlhuber in *Eine Wohnung ist zu vermieten* [...] (1837) – Widerspruch zwischen Hanswurst-Eigenschaften und bürgerlichen Familienvater-Tugenden – und schlug vor, die Ablehnung des Stücks durch das Publikum wegen der inakzeptablen Karikatur des Patriarchats mit Sigmund Freud als nicht befriedigte Identifikation mit der ‚Volksfigur‘ zu deuten. Aufgrund des fehlenden Zensurmanuskripts ist eine differenzierte Analyse des Rezeptionsphänomens nicht möglich.

Matthias Schleifer (Bamberg) arbeitete mittels einer Re-Lektüre der Krausschen Beschäftigung mit Nestroy in der *Fackel* den Zusammenhang von alltäglichem, journalistischem und literarischem Sprechen sowie die metasatirische Dimension heraus: Unter Berufung auf das „ordnende Sprachspiel“ reklamiert Karl Kraus Nestroy als seinen Vorläufer. Die merkwürdige Zurücksetzung Ferdinand Raimunds wird in diesem Kontext verständlich. – Johann Dvorak (Wien) machte den Versuch, aus verstreuten Bemerkungen die Wahrnehmung Nestroys durch Max Horkheimer, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno u. a. zu rekonstruieren, wobei Benjamin und Adorno eine deutliche Affinität zu Karl Kraus aufwiesen. Nestroy wird gegen die

4 Vgl. Urs Helmensdorfer, „Heilig sey das Eigenthum!“ Urheberrecht in Wien um 1850“, in: *Hinter den Kulissen von Vor- und Nachmärz. Soziale Umbrüche und Theaterkultur bei Nestroy*, hg. von H. Christian Ehalt, Jürgen Hein, W. Edgar Yates (Wiener Vorlesungen, Konversationsen und Studien, 11), Wien 2001, S. 79–103.

5 Vgl. auch die Vorträge bei den 8. Internationalen Nestroy-Gesprächen; siehe Hein (Anm. 1), S. 19–21.

„Gipsklassiker“, in Adornos Volksstück-Essay (zu Fritz Hochwälders *Der Himbeerpflücker*) und im Kontext eines „versprengten Barocks“ und der Allegorie zitiert.⁶

Helmut Herles (Bonn/Berlin) zog eine Linie von *Häuptling Abendwind* (1862) bis zur jüngsten Bearbeitung durch Volker Dietzel: *Abendwind und Sonnenbrand*, Ein kannibalisches Open-Air Musical.⁷ – Peter Schweinhardt (Berlin) demonstrierte an musikalischen Beispielen, wie Hanns Eislers Komposition zu *Höllenangst* für die Aufführung in der ‚Scala‘ 1948 von seiner Filmmusik für Hollywood beeinflusst ist, erläuterte den produktiven Umgang mit Nestroys Text und Hebenstreits Musik und beschrieb die vom „kalten Krieg“ geprägte Aufnahme des Stücks im Remigranten-theater mit seinem volksbildenden Anspruch.

Der Übersetzungsproblematik wandten sich Gabriella Rovagnati (Milano) – am Beispiel von *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835; ital. 1842 und 1974) – und Gerald Stieg (Paris) – am Beispiel von *Zu ebener Erde und erster Stock* ins Französische und *Der Zerrissene* (1844) im Vergleich mit der französischen Vorlage – zu. Sie stellten grundsätzliche Überlegungen zum Kulturtransfer sowie zu sprachlichen, nationalen und lokalen Spezifika der Übersetzungen ins Französische und Italienische (und umgekehrt) – zwischen ‚Abwertung‘ und ‚Aufwertung‘, zwischen Rohübersetzung und schöpferischer literarischer Bearbeitung – an. Die Bestandsaufnahme der Übersetzungen Nestroys und der Transpositionen in andere Kulturen ist ein Forschungsdesiderat.⁸

Alexandra Ludewig (Perth, AUS) verfolgte Aspekte der Volksstück-Tradition von Nestroy über Ödön von Horváth bis zu Dea Loher: u. a. Darstellung der Randfiguren und Außenseiter, Funktion von Dialekt und Umgangssprache, Kontrast zwischen Figurenrede und Körpersprache, Kritik am patriarchalen System. – Anthony Coulson (Dublin) stellte frühe Verfilmungen Nestroys vor: Zwischen 1912 und 1916 gab es über zehn Produktionen, u. a. von *Der böse Geist Lumpacivagabundus* (1833) und *Einen Jux will er sich machen* (1842). Der Stummfilm (*Lumpacivagabundus*, Dänemark 1912) zeige den engen Kontext von Volkstheater und Kino, der Tonfilm passe Nestroy bis die sechziger Jahre dem Unterhaltungsbedürfnis eines Massenpublikums an, während erst in den letzten Jahrzehnten eine der Synthese von Spiel und Satire verpflichtete Adaption zu beobachten sei.⁹

Die von Otmar Nestroy (Graz) geleitete Exkursion ging Nestroy-Spuren in Graz nach, wo der gefeierte Autor und Mime im April 1862 zum letzten Mal auf der Bühne stand und am 25. Mai starb (Sterbehaus: Elisabethstraße 14).

Jürgen Hein

6 Vgl. auch Benjamins positive Bewertung der Allegorie: Vortrag von Wendelin Schmidt-Dengler bei den 7. Internationalen Nestroy-Gesprächen; siehe Hein (Anm. 1), S. 18; ferner: Richard Reichensperger, ‚Johann Nestroy und Walter Benjamin‘, in: *Noch einmal Dichtung und Politik. Vom Text zum politisch-sozialen Kontext und zurück*, hg. von Oswald Panagl und Walter Weiss, Wien, Köln, Graz 2000, S. 121–140.

7 Vgl. <http://www.apron.de/apron/stuecke>; vgl. ferner Gerald Stieg, ‚Fünf Abendwinde‘, *Nestroyana* 21 (2001), S. 153–163; siehe auch Hein (Anm. 1), S. 44 und 54.

8 Zu Übersetzungen vgl. Hinweise in Hein (Anm. 1), S. 9, 24, 32, 34, 48, 49, 55, im Bericht über die 27. Internationalen Nestroy-Gespräche, *Nestroyana* 22 (2002), S. 76 sowie W. Edgar Yates, ‚Kann man Nestroy ins Englische übersetzen?‘, *Nestroyana* 6 (1984/85), S. 24–29.

9 Vgl. Entwurf einer Filmographie: <http://www.nestroy.at>.

„Jedem sei' Freud“

Das recht wörtlich genommene Motto der 28. Internationalen Nestroy-Gespräche ergab eine Art Gemischtwarenladen von Angeboten und die Merkwürdigkeit, daß just drei weibliche Vorträge der Verfasserin besonders ins Auge sprangen. So erfuhr man von Johann Dvorak, Wien, wie wenig Adorno Nestroy zitierte, wengleich er ihn gekannt haben mußte, von Mathias Schleifer, Bamberg, was wohl aus Nestroy ohne Karl Kraus geworden wäre, von Urs Helmensdorfer, Zuoz, CH, alles über die urheberrechtliche Gesetzeslage zu seiner Zeit oder von Burkhard Meyer-Sickendiek, München, über die definitorische Abgrenzung von Sarkasmus und Satire, ohne daß Reich-Ranicki mit Sicherheit einordenbar gewesen wäre; auch von Gerald Stieg, Paris, daß Nestroys Übertragungen französischer Vorlagen ins Wiener Milieu meisterhaft, die Rückübersetzungen aus dem Französischen aber flach wären. Ebenso berichtete Gabriella Rovagnati, Mailand, über enorme Schwierigkeiten bei Übersetzungen Nestroys ins Italienische. Walter Pape, Köln, sah interessante Parallelen zwischen Nestroys Possendramaturgie und Schillers tragischer. W. Edgar Yates, Exeter, rief am Beispiel des Jahres 1841, in dem Nestroy einer unbekanntan Krankheit wegen pausieren mußte, das Fragmentarische seiner Biographie in Erinnerung, und Anthony Coulson, Dublin, die seltsame Tatsache, daß die ersten noch stummen Verfilmungen von Nestroy 1912 und in Dänemark entstanden, wo er längst zum Standard-Repertoire von Theatern gehörte, die wie private anmuten – in sozusagen großer Unschuld und unter Betonung des Burlesken, wie er denn überhaupt auch in den meisten frühen Sprechfilmen lange seine Schärfe verlor, weil nach den Kriegen eine Vorliebe für musikalische Romanzen und die Nostalgie des Volkstümlichen herrschte. Erst 1965 begann man Nestroy auch auf der Sprachebene wieder gerecht zu werden.

Das Berliner Multitalent Peter Schweinhardt führte anhand von *Höllenangst*-Aufnahmen und Darstellungsvergleichen die tragende Rolle besonders des Remigranten Hanns Eisler an der Wiener Scala der Nachkriegszeit vor, und Peter Gruber, Wien, befaßte sich in der bewährten Form seines Inszenierungsgesprächs mit dem zweiten Teil des heurigen Mottos ‚Vorstadt‘. Nestroys *Müdl aus der Vorstadt* ist ein bemerkenswert mildes, moderates Stück, dessen Hintergrund von Nähterinnen- und Modewesen als verdeckter, aber lebenserhaltender Prostitution nur manchmal hervorblitzt. Jeder kannte ihn damals wohl. Der Regisseur läßt den tristen Subtext freipräpariert hervortreten, sehr im Gegensatz zur üblichen Schönung. Das verarmte Biedermeier mit seinen wenigen reichen Patriarchen, 5000 Zuhältern und 15.000–20.000 Dirnen aber ist historisch. Auch unserer Zeit ist der zufällig reich gewordene Spießer nicht so fremd, der Unterschied liegt mehr in den Modalitäten der Verlockungen. Die weiblichen Rollen des Frauenhassers Nestroy, die niemand mehr gern spielen will, lassen sich auch etwas uminterpretieren, und so wird hier aus der Erbsenstein eine emanzipierte, ziemlich starke Frau, vielleicht schon die Vorlage für eine ‚Lustige Witwe‘ der Operette, wie auch die *Fledermaus*-Verbrüderung hier bereits präformiert scheint.

Die Exkursion führte der Nestroy-Verwandte Otmar Nestroy, Graz, in seine Heimatstadt, in der der Dichter sich zur Ruhe setzte, wohl auch weil er den Direktor

des Schauspielhauses gut kannte und weiter dort auftreten konnte. Dabei ist anzumerken, daß nach der Überführung nach Wien in Währing, noch später am Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof der kleinste Hinweis darauf fehlt, daß die getreue, wenn auch vielgeschmähte Weiler mit ihm vereint bestattet ist.

Hanna Zimmermann, Bonn, zerbrach sich den Kopf über Geschlechterrollen – Travestie und wieso der verkleidete Mann zum Lachen reizt, die Frau in Hosen aber nicht: Er vergibt sich nämlich etwas dabei, denn er steht gesellschaftlich höher als die Frau und wird damit ungefährlich, während sie mit der Kleiderwahl erhöht wird, an Stärke gewinnt. Bei ihr ist es Machtanmaßung, unerwünschte Schreckensvision der Amazonen, die immer gerechtfertigt werden muß, als unverbrüchliche Treue zum Mann in *Fidelio* oder als *Gustav Adolfs Page*, sonst immer erotisch auf Männer gerichtet.

Roswitha Box, Oxford, sieht in Gundlhuber Hanswurst als Familienvater, als trägen Nichtstuer, lüstern, dumm, eigenwillig, unmoralisch, feig und faul. Als Rentier zum parasitären Mittelstand aufgestiegen, aber ständig vor dem Bankrott, vom ursprünglichen Krautschneider bereits verbürgerlicht, entblößt er manierlos seine eigene Gesellschaft mit ihren Unterdrückungsmechanismen und nimmt als Patriarch Narrenfreiheit in Anspruch, auch wenn seine Lage durchaus prekär ist. Die Diskussion nahm wieder einmal die scheinbar so unerwartete Ablehnung des Publikums aufs Korn, das sich zwar durchaus in fast allen Rollen erkennen konnte und durchsicht sah, sich aber dafür zu sehr genierte, um sich zu identifizieren. Es geriet in Verwirrung über die Wunscherfüllung seiner erst mühsam verdrängten Impulse einerseits und die von Nestroy bereits klar gesehenen Konsequenzen, die es in eine Sackgasse trieben.

Die Überraschung des Symposions aber war für die Verfasserin dieses Berichts Alexandra Ludewig, Perth, Australien, die Nestroy mit Horváth, Dea Loher und der ‚Volksstück‘-Tradition in Verbindung brachte. Jeder von ihnen wurde auch als Störenfried, subversiv und gefährlich revolutionär kritisiert, hochtalentiert, aber nicht erbaulich. Ihr scheinbares Lachtheater auf Kosten der Familie, der man immer erneut Kultstatus einräumen möchte, kann nur widerwillig gebilligt werden. Nestroy beschränkte seine Hauptfiguren oft auf Witwer und Witwen, und seinen Ehestückschlüssen mißtraute er spöttisch als Ende einer Liebe und lebenslanges Leiden. Das einstige Netz von Familienbeziehungen war während der Industrialisierung längst zerrissen, die Begünstigten waren Patriarchen und Hausherren, denen für ihre Zwecke alles zwischen offener Gewalt und sexueller Nötigung zur Verfügung stand. Nichts löst sich mehr in friedliches Wohlgefallen auf. Horváth ging über sein satanisches Lachen noch weit hinaus, dämonisierte menschliches Zusammenleben. Seine Dialoge sind oft nichts als ein Schlagabtausch, bestenfalls mit lügenhafter Versöhnung, das soziale Klima ist eines der Zersetzung. Familiensüchtige Kleinbürger singen und trinken, sind träge und boshaft, männliche Herrschaftsansprüche reiben sich an Geschlechts- und Geldgier. Wort und Wortverständnis stehen in Kontrast zueinander, und das Lachen ist nur ein sehr vorübergehendes – die grauenhafte Wirklichkeit des heraufdämmernden Nationalsozialismus ist mit Humor nicht mehr vereinbar.

Dea Loher, geboren 1964, weiß all das Schauerliche schon hinter sich, kann es aber mit ihrer scharfen Analyse der Jetztzeit immer noch steigern, wie Horváth es in *Jugend ohne Gott* schon voraussah. Ihr jugendlicher asozialer Adam, Mörder, Vergewaltiger und schließlich Selbstmörder, vermag auch, von der Last des Lebens befreit, nichts anderes als totales Ausleben, in einem Drogenparadies, das aber die eigentliche Hölle ist. In weiteren Daseinsverkleidungen begegnet er nicht mehr Personen, sondern nur mehr namenlosen Funktionsträgern, versinkt immer weiter in neue Barbarei, die das ausweglose Ende jeden Biedermeiers zu sein scheint. Was Horváth für unausweichliches Schicksal menschlicher Unzulänglichkeit hielt, entfremdet durch Gestik und Sprache des Kleinbürgers, unkoordinierte Differenz zwischen beiden Ausdrucksebenen, intensiviert durch vorgetäuschten Bildungsjargon, wird auch in ihrem Spiegel mit allgemeinen Schlagwörtern abgehandelt: der schwadronierende Vater, der Kindern zwar Mitverantwortung zuteilt, aber der Frau nicht einmal das Recht über ihren eigenen Körper einräumt, das Mädchen, wie Marianne in *Geschichten aus dem Wiener Wald*, einer brutalen Männerwelt ausgesetzt, die noch an Selbstverwirklichung mit dem Ehemann glaubt und ebenso scheitert. Beide müssen scheitern, weil von Männern etwas dabei erwartet wird, das viele konstitutiv nicht geben können. Im besten Fall retten sie sich in die patriarchale Illusion des Zauberkönigs, der die Tochter vor der bösen Außenwelt schützen, aber ihr Martyrium in der privaten übersieht, mit gesellschaftlich vorgeformter Phrasensprache, in der alles bereits zum spätkapitalistischen Warenaustausch wird. Dieser ‚Liebe entgeht man nicht‘ als Frau, im ewigen Kreislauf von Verführung, Selbstaufgabe und Verbrechensduldung. Menschen verbergen ihre Gefühle hinter einer Mauer von Sprache, sprechen mit manipuliertem Bewußtsein Sätze, die nicht ihre eigenen sind, mit denen sie sich aber identifizieren, meint sie. Der Anthropologe René Girard führt aus ethnologischer Sicht die Deklassierung und Entmachtung der Frau auf männliche Verfügung über Töchter zurück, die sie in polygamen Gesellschaften an eigene Altersgenossen auf Gegenseitigkeit überlassen oder gegen eigene Altersversorgungspflicht an jüngere Männer. Mit sehr jungen Mädchen läßt sich da auch in Kindehen sehr viel anstellen. Und es führt immer zur Erweiterung männlicher Macht und zur Einschränkung der Verwirklichungsmöglichkeiten von Frauen. Wenn man Nestroys diesbezügliche Figurenarrangements betrachtet, sich mit reichen Heiraten von Töchtern zu sanieren oder zumindest von Schwiegersöhnen detailgenaue Altersversorgung zu verlangen, hat sich da nicht allzu viel geändert!

Lore Toman

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Oktober 2002–März 2003

Frühere Verhältnisse, Theater in der Josefstadt, Kammerspiele
Nagerl und Handschuh, Kammerspiele
Der Talisman, Volkstheater
Tannhäuser, Art Cult Center
Der Zerrissene, Burgtheater

In memoriam Jane Tilden

Jane Tilden, geb. Marianne Wilhelmine Tuch, wurde am 16. November 1910 in Aussig an der Elbe geboren, wo sie auch Tanz- und Gesangsunterricht nahm. 1926 debütierte Jane Tilden im Rahmen einer Tanzveranstaltung, und 1927 trat sie dem Dilettantenclub „Verein deutsche Bühne Aussig“ bei. Nach Aufenthalt in England begann sie 1931 am Stadttheater Aussig als E Levin und ging anschließend nach Brüx, dann ans Stadttheater Teplitz-Schönau und während der Sommermonate auf Tournee mit Paul Morgan. 1933/34 spielte sie am Neuen Deutschen Theater in Prag, am Stadttheater Altona, und ab 1935 war sie in Wien am Deutschen Volkstheater sowie am Theater in der Josefstadt als Mitglied von Max Reinhardts Ensemble zu sehen. Von 1940 bis 1945 trat sie für Soldaten an der Front auf.

Ab 1945 gastierte Tilden an den Kammerspielen in München, am Schauspielhaus Zürich, in Salzburg und Berlin, bis sie 1957 ins Engagement des Wiener Burgtheaters ging, wo sie bis zu ihrer Pensionierung Ensemblemitglied bleiben sollte.

Jane Tildens Schauspielkunst war von großer Bandbreite, sie reüssierte in den vielseitigsten Rollen, beispielsweise als Antoinette Hechingen in Hofmannsthals *Der Schwierige* unter der Regie von Ernst Lothar, als Frau Rostal in Fritz Kortners *Die Zwiegespräche*, Margareta in Shakespeares *Viel Lärm um Nichts*, Valerie in Horváths *Gleichgewicht aus dem Wiener Wald* oder Claire in Edward Albees *Empfindliches Gleichgewicht*. Mit ihrem einzigartigen Darstellungsstil war sie vor allem auch in komischen Rollen erfolgreich, beispielsweise als Mrs. Quickly in Shakespeares *Die lustigen Weiber von Windsor*, Marcelline in Beaumarchais' *Der tolle Tag*, Mrs. Foresight in Congreves *Liebe für Liebe*, Gabrielle in Feydeaus *Die Dame vom Maxim*, Fräulein Plusch in Mussets *Man spielt nicht mit der Liebe* und natürlich auch als Nestroy-Darstellerin: Madame Schleyer in *Der Zerrissene*, Madame Knorr in *Einen Jux will er sich machen* in der Regie von Axel Ambesser (1967) oder Lucia Distel (1976 bis 1978, dann übernahm Gusti Wolf die Rolle) an der Seite von Fritz Muliar und Josef Meinrad in *Liebesgeschichten und Heiratssachen* in der Regie von Leopold Lindtberg.

Jane Tilden arbeitete auch für Film und Fernsehen, beispielsweise war sie 1957 in *Lumpazivagabundus* (Regie: Franz Antel) gemeinsam mit Paul Hörbiger, Hans Moser u. a. zu sehen.

Jane Tilden war mit dem Schauspieler Erik Frey, dem Komponisten Alexander Steinbrecher und dem englischen Kaufmann John Sidney Blackburne verheiratet. Mit Alexander Steinbrecher verband sie vor allem auch die gemeinsame Arbeit, da Steinbrecher die musikalische Einrichtung für zahlreiche Inszenierungen, u. a. auch für Nestroys *Liebesgeschichten und Heiratssachen* besorgte.

Julia Danielczyk

Kammerschauspielerin Jane Tilden – Trägerin des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse. Bis zu ihrem Rückzug nach Kitzbühel Mitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. * 16. November 1910. † 27. August 2002.

INTERNATIONALES NESTROY-ZENTRUM SCHWECHAT + INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT

29. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2003

„*is jetzt schön überhaupt, wenn m'r an etwas noch glaubt*“

Samstag, 28. Juni: Anreise

18.30 Begrüßung
20.30 Schloß Rothmühle; Premiere: *Höllenangst*

Sonntag, 29. Juni

9.00 Einführung: Jürgen Hein (Münster/W., D)
Moderation: Fred Walla (Newcastle, AUS)
9.15 Otto G. Schindler (Wien, A): „Der gelehrte Stolperer“ und „Das Tiergespräch“: Vom
Commedia dell'arte-Lazzo zum Biedermeierlied
9.45 Gerald Stieg (Paris, F): Alkohol im Lied und auf dem Theater von Mozart bis Qualtinger

Diskussion und Pause

10.45 Rudolf Muhs (London, GB): „O England! England! Göttliches Land!“ Engländer und
Englisches bei Nestroy
11.30 Matjaž Birk (Maribor, SLO): Nestroy-Rezeption an der deutschen Bühne in Ljubljana im
Vormärz
15.00 Stefan Willer (Berlin, D): Lokal-Possen – Zur Räumlichkeit von Theater und Text in Nestroys
Komödien der 1830er Jahre
16.30 Walter Pape (Köln, D): „Da heißt's jeder Red' ein Feiertagsg'wand'l anziehn“: Sprache und
Stimme, Verstellung und Verkleidung im dramatischen Dialog in Nestroys Komödien

Diskussion und Pause

17.30 *Höllenangst*: Diskussion über Stück und Inszenierung
19.30 Abendprogramm

Montag, 30. Juni

8.00 – 20.00 Exkursion (Leitung: Walter Obermaier, Wien, A)

Dienstag, 1. Juli

9.00 *Workshop „Stilisierung und Dialogisierung“*
Martin Stern (Basel, CH): Impulsreferat: Stilisierung - Typisierung
Monika Dannerer, Ulrike Tanzer (Salzburg, A): Impulsreferate: Dialogisierung, mit einem
Beitrag von Matthias Schleifer (Bamberg, D): Zur „Rhetorik des Schweigens“ bei Nestroy
14.30 *Workshop „Coupletkunst“*
Urs Helmsdorfer (Zuoz, CH): Wie klingt ein Nestroy-Lied?
16.00 Anthony Coulson (Dublin, IRL): Ansichten einer Zauberposse: *Lumpazivagabundus* im
Tonfilm
16.45 Wolfgang F. Hackl (Innsbruck, A): Verwicklungen der jüngsten „Nestroy“-Preisverleihungen
17.30 Schlußdiskussion

Mittwoch, 2. Juli Abreise