

## VOM FEENZAUBER ZUR DISKURSFIGUR

Die Krise des Wiener Zauberspiels um 1830: Raimund – Grillparzer – Nestroy

Karl Eibl

Das Wiener Vorstadttheater um 1830<sup>1</sup> ist Bestandteil biedermeierlicher Alltagskultur. Deren Entfernung zur Literatenkultur etwa des Jungen Deutschland ist so groß, daß man fast von zwei voneinander unabhängigen Kulturen sprechen könnte. Während die Literatenkultur vornehmlich subsidiäre Literatur produziert: Literatur im Dienste der neuen Ideen –, nimmt das Vorstadttheater fast ausschließlich komplementäre Funktionen wahr: Entlastung vom Realitätsdruck, Harmonie-Pflege, verklärende Deutung der Alltagsmühen. Die politische Gärung um 1830 kann sich hier nicht unmittelbar artikulieren; denn die Existenzgrundlage des Vorstadttheaters ist, daß man eh' nichts ändern kann. Deshalb geht man ja ins Theater. Es wäre schon übertrieben, wenn man dem Vorstadttheater eine Art von konservativer Überzeugung oder Ideologie unterstellte; es ist der Funktion, der Verwendungsform nach konservativ.

Gleichwohl ist auch dieser Theatertypus nicht ohne Wirklichkeitsreferenz. Er transportiert die Probleme zeitgenössischer Realität in einen Spiel-Raum, durch dessen Regeln sie fast bis zur Unkenntlichkeit umformuliert – und lösbar gemacht werden. Denn beides ist für den ›Spaß‹, für den Entlastungseffekt unabdingbar: Das Durchschimmern des realen Problemhintergrundes und ein Formulierungsmuster, das diese Probleme spielerisch erledigt. Denn wäre der reale Problemhintergrund nicht mehr gegenwärtig, hätte das Publikum nicht mehr die Illusion, daß auch seine Sache hier verhandelt wird. Und gäbe es keine Formulierungsmuster, die diesen Problemhintergrund in ein Reich entrücken, in dem letztlich alle Probleme sich von selbst auflösen, dann fände das Publikum nur die Wiederholung seiner eigenen Alltagsmisere.

Das führt zu spezifischen Anpassungsschwierigkeiten. Das Regelsystem muß, damit Irritationen ausgeschlossen werden, relativ starr bleiben. Und doch darf der Kontakt zur Umwelt nicht verloren gehen, wenn diese sich ändert. Beharrungstendenz des Regelsystems und Zwang zur Anpassung an neue Problemerkahrungen begründen einen Widerspruch, der freilich latent bleibt, so lange der Wandel sich langsam und kontinuierlich vollzieht. Erfolgt er in einem Schub, so führt das zu einer Zerreißprobe.

Die Wiener Zauberposse wird um 1830 an einer solchen Zerreißprobe zerbrechen. Aber gerade die Krise, die sie als Gattung nicht übersteht, treibt doch gerade jene Einzelexemplare hervor, welche die gattungskonforme Dutzendware überdauerten. Ferdinand Raimund versucht, mit seinen Ideenstücken – *Moisasurs Zauberfluch* (Urauff. 1827), *Die gefesselte Phantasie* (1828, entst. 1826) und *Die unheilbringende Zauberkrone* (1829) – der alten Gattungsmatrix noch einmal eine neue Ernsthaftigkeit abzurufen; einer solchen Überlastung hält sie nicht

stand, das Unternehmen mißglückt. Franz Grillparzer greift von der anderen Seite, vom Burgtheater her, in die Tradition und schafft mit *Der Traum ein Leben* (1831/34) das Kunststück, das Raimund nicht gelungen war. Und Johann Nepomuk Nestroy liquidiert schließlich die alte Gattung mit *Der böse Geist Lumpazivagabundus* (1833), gewinnt damit aber zugleich die Ausgangsposition für seinen neuen Stil.

## 1. ›Indien‹ und Leopoldstadt: Raimunds MOISASUR

Die 20er Jahre waren die große Zeit Ferdinand Raimunds<sup>2</sup>. Vor allem *Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär* (1826) hatte den Durchbruch gebracht, sowohl beim Publikum wie bei der Kritik, die in diesem Stück einen »Beleg« sah, »daß auf dieser, der Komik gewidmeten Bühne, das Sinnreiche Eingang findet, wenn es nur in ansprechenden Formen und Farben geboten wird«<sup>3</sup>.

Das in seinen Wurzeln bis zum Ordensdrama zurückreichende »doppelstöckige Theodizeemodell«<sup>4</sup> des Zauberspiels: höhere Welt mit Geistern, Feen und Allegorien, Menschenwelt mit zeitgenössischen Bürgern, beide verknüpft durch ein Bedingungsgefüge, das, wenn schon nicht die beste aller Welten, so doch eine gewisse Ordentlichkeit der Welt gewährleistet, in der die Bösen bestraft, die Guten belohnt und die kleinen Lauser gebessert werden – dieses Modell taugte scheinbar nur noch als konventioneller Rahmen für die Späße des Komikertheaters. Raimunds Versuch, diesem Rahmen wieder ein gewisses Maß an Ernsthaftigkeit zurückzugeben, ihm das »Sinnreiche« hinzuzugesellen, glückte, so lange er es vermied, das Publikum dabei zu überfordern. Die Feier der Zufriedenheit, Bescheidenheit und des häuslichen Glücks, die hier unter Assistenz etlicher allegorischer Figuren vorgeführt und am Schicksal des unvermutet zu Reichtum gelangten Bauern Fortunatus Wurzel exemplifiziert wird, konnte allgemeiner Zustimmung sicher sein. Die ›Verfremdung‹ der alten literarischen Matrix ist hier kein Affront der Publikumserwartung, sondern eine Komplettierung durch anspruchslose Werte des ›Gemüts‹.

Trotzdem begann damit für Raimund eine Gratwanderung, die er nicht schadlos bewältigte. Der zitierte Kritiker hatte gewarnt: »wenn es nur in ansprechenden Formen und Farben geboten wird«. Diese »Formen und Farben« sind noch immer die Pathos-Parodie, die Streitereien zwischen Feen und Zauberern, der radebrechende ungarische Magier Bustorius, der konfuse schwäbische Magier Ajaxerle, die burleske Unzulänglichkeitskomik des Wurzel, ein gewaltiger Aufwand an Blitz und Donner, Verwandlung und Zauberei, der die Schaufreude befriedigt, und eine Dramaturgie der sinnlosen Bedingungen und Fristsetzungen, die gerade wegen ihrer Sinnlosigkeit den ohnedies bescheidenen moralischen Anspruch spielerisch entlastet<sup>5</sup>. Das ist eine labile Mischung. Wenn Komik und ›Gemüt‹ miteinander verbunden werden, wenn es parodiertes Pathos gibt, über das man lachen darf, und auf engstem Raume daneben ernstzunehmende Pathos, dann muß die Dosierung sehr fein abgestimmt werden, damit nicht eines dem anderen ins Gehege kommt.

Raimund entschied sich, die Komik zurückzudrängen, das ›Ernsthafte‹ noch stärker

ker zu betonen, — und prompt verfehlte er die »ansprechenden Formen und Farben«. Die *Gefesselte Phantasie* war, wie er selbst schrieb, »dem Publikum nicht komisch genug und die Idee nicht populär«. Die »Idee« war nicht populär, weil Raimund hier mit etlichem allegorischem Aufwand über das Wesen des wahren Dichtertums räsonierte, — ein Problem, das dem Leopoldstädter Publikum gewiß nicht sehr brennend auf der Seele lag. Und da er die Restbestände des Komischen, die noch enthalten waren, selbst lieblos als »eingelegte Narredeyen« auffaßte, mußte er die Wirkung verfehlen. Ähnlich erging es mit dem Stück *Die unheilbringende Zauberkrone oder König ohne Reich, Held ohne Mut, Schönheit ohne Jugend*. Das im Untertitel genannte Bedingungsgefüge übertrifft selbst das im Zauberspiel sonst übliche Maß an Unsinnigkeit, ohne durch parodistische Untertöne hinreichend relativiert zu werden. Thematisiert werden Fragen der Macht, also der in der Zeit sehr aktuelle Napoleon-Komplex. Rettung kommt durch den Dichter Ewald; auch hier also geht es um die Kraft der Poesie, wenn auch nicht so dominierend wie in der *Gefesselten Phantasie*. Der immense Aufwand an Mythologie, Allegorie, Philosophie — größtenteils Eigenbau — und dazu Raimunds fatale Neigung zur Überfrachtung der Sprache mit Pathos lassen das Publikum kalt.

Nur ein Drama aus der Trilogie der Ideendramen hatte zumindest anfangs Erfolg: *Moisasurs Zauberfluch*<sup>7</sup>. Vorweg kann man dafür zwei Gründe namhaft machen: Raimund hat sich hier nicht so weit verstiegen wie in den anderen; und das Stück wurde im Theater an der Wien uraufgeführt, das einen »gemischten« Spielplan pflegte und deshalb die Erwartungen des Publikums nicht so stark auf Komik festlegte. Raimund verzichtet sogar zunächst darauf, selbst aufzutreten und nimmt die Rolle des Gluthahn erst später in sein Repertoire auf. Auch dies soll anscheinend verhindern, daß falsche Erwartungen entstehen.

Zunächst, da das Drama kaum mehr allgemein bekannt sein dürfte, die Fabel: Die indische Fürstin Alzinde läßt den Tempel des bösen Dämons Moisasur niederreißen und statt seiner einen Tempel der Tugend errichten. Moisasur erscheint racheschnaubend, läßt das ganze Reich zu Stein erstarren und verwandelt Alzinde in ein altes Weib, dem, zur Vergrößerung ihres Leids, die Empfindungen der Jugend erhalten bleiben. Sie muß diamantene Tränen weinen und kann erst erlöst werden, wenn sie im Arm des Todes Freudentränen weint. Alzindes Gatte Hoanghu kehrt siegreich aus dem Krieg zurück. Er will, da er Alzinde verloren hat, selbst das Reich betreten und die Versteinerung auf sich nehmen. Aber er wird vom Genius der Tugend zurückgehalten. Dieser Genius taucht hinab ins Reich der Vergänglichkeit, um dessen Genius für die Rettung Alzindes zu gewinnen. — Alzinde ist unterdessen in eine rauhe Alpengegend versetzt worden. Dort fällt sie dem brutalen Bauern Gluthahn in die Hände, der sie an einen Juwelier verkaufen möchte. Um diesem zu demonstrieren, daß die Alte diamantene Tränen weint, mißhandelt er sie. Doch der Juwelier stellt Gluthahn vor Gericht. Auch gegen Alzinde wird verhandelt, denn das Weinen diamantener Tränen ist Hexerei. Sie wird bis zum endgültigen Urteil — es kann nur der Tod durch Verbrennen sein — ins Gefängnis geworfen. Hier erscheint ihr der Genius der Vergänglichkeit — Raimund scheut sich offenbar, ihn direkt als Tod zu bezeichnen<sup>8</sup> — und stellt ihr die Reize des Todes in ihrer aussichtslosen Lage vor Augen. Alzinde folgt ihm, doch da kommt Hoanghu und ruft sie zurück.

Hoanghu bietet die Hälfte seines Lebens für Alzinde: Alzinde bricht vor Rührung über soviel Liebe in den Armen des Todes in Freudentränen aus, Moisasurs Bedingung ist erfüllt, sie werden nach Indien zurückversetzt, und die Macht des Bösen ist überwunden.

Oberflächlich betrachtet sind die alten Zauberspielmomente noch immer in Kraft. Am Anfang steht ein Fluch, der nur unter einer bestimmten Bedingung wirkungslos wird, und diese Bedingung ist als Adynaton formuliert, also sinnlos wie die meisten der Bedingungen der Zauberspiele. In der »höheren« Welt stehen einander das Böse und die Tugend in allegorischer Personifikation gegenüber, das Geschehen der »niederen« Welt ist Objekt einer Art Wette, die »oben« abgeschlossen wird. Hinzu kommen Motive wie das plötzliche Altern, der Disput zwischen dem Genius der Tugend und dem Genius Vergänglichkeit — wie im Zauberspiel der Metternichzeit üblich als eine Art Verhandlung zwischen zwei Ressort-Chefs, bei der eine Klärung durch Intervention des obersten Chefs (einer »Stimme . . . von oben durchs Sprachrohr«)<sup>9</sup> erfolgt —, und dazu natürlich ein paar Lachszenen, maschinelle Verwandlungen, Donnerschläge usw.

Aber schon die erste Szene macht programmatisch deutlich, was Raimund anders zu machen gedenkt. Normalerweise wird am Anfang in der »höheren« Welt das Bedingungsgefüge der Wette ausgehandelt, und erst im Anschluß daran treten die Menschen auf, die auf diese Weise schon zu Objekten fremder Mächte degradiert sind. Hier aber erscheinen sogleich die Menschen: Alzinde hat aus eigenem Antrieb, in einem Akt der Freiheit, den Tempel des Bösen zerstört. Es ist ein Akt sittlicher Autonomie, der das Geschehen in Gang bringt. Das Eingreifen der höheren Mächte ist bereits zur bloßen Reaktion geworden.

Dabei bleibt es während des ganzen Stücks. Gewiß muß der Genius der Tugend einige Veranstaltungen treffen, damit das Geschehen glücklich ausgehen kann. Aber diese Veranstaltungen haben nur den Zweck, das Gleichgewicht zwischen Gut und Böse und damit die Wahlmöglichkeit des Menschen aufrechtzuerhalten. Moisasur hatte ja ein Adynaton formuliert, und dieses muß nun durch entsprechende Manipulationen erfüllbar gemacht werden, — erfüllbar; die Erfüllung selbst haben die Menschen zu leisten.

Ähnliche Verschiebungen können auch in anderen Bereichen festgestellt werden. Nicht mehr wird ein braver Wiener Bürger, wie im *Barometermacher auf der Zauberinsel* oder im *Diamant des Geisterkönigs*, aus seiner Heimat in ein Zauberland versetzt, wo er allerlei mit Magie durchsetzte Abenteuer zu bestehen hat, sondern Alzinde wird im Gegenteil aus einem idealen Indien auf den »Rücken einer Alpe« verschlagen. Ansatzweise hatte es eine solche Umkehrung schon im *Mädchen aus der Feenwelt*, auch in *Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche* von Alois Gleich gegeben, wo ein Geist in fünf »Wanderungen« das Menschenleben verstehen lernt. Hier aber ist die Umkehrung radikal durchgespielt. Die Verbannung aus dem Idealreich in die alpenländische Realität führt Alzinde in eine Wirklichkeit, die von Raimund als eine Art repräsentativer Querschnitt konzipiert ist: Da ist der brutale Bauer Gluthahn, da sind aber auch Hans und Mirzel, die unter den Bedingungen dieser Realität das »Gute« als Glück und Fröhlichkeit in der Armut verwirklichen, und da ist auch der Amtmann, der mit seinen bescheidenen Mitteln Recht spricht, ohne dem Einbruch des Außergewöhnlichen gerecht werden zu können. Er dürfte es auch gar nicht, weil es

sonst ein Durcheinander gäbe. Idealität und Realität werden einander hier also programmatisch entgegengesetzt, und daß Alzinde diamantene Tränen weint, wird dadurch gleichfalls zu mehr als nur einem Zauberrequisit: Alzinde ist Verkörperung der Poesie, die aus dem Idealreich in die Wirklichkeit verschlagen wurde, ihr Leid zu ›Diamanten‹ macht, dabei — wie zeitweise auch der Theaterdichter Raimund — ausgenutzt wird, in der etablierten Bürgerlichkeit des Amtmanns kein Verständnis finden kann, aber einfache Naturmenschen wie Hans und Mirzel mit innerem Reichtum erfüllt. Auch hier also bringt Raimund das zentrale Thema seiner ›Ideendramen‹ ein, viel dezenter freilich als etwa in der *Gefesselten Phantasie*, und deshalb ohne Irritation für ›Hans und Mirzel‹ in der Leopoldstadt.

Welche Sinndeutung Raimund seinem Spiel geben möchte, macht er in einer Rede des Genius der Tugend deutlich, mit der dieser sein Eingreifen begründet:

Nur ein Kampfplatz ist die Welt

. . .

Tugend darf im Kampfe wanken,  
Eigne Schuld ists, wenn sie fällt.  
Jedem ward die Kraft hienieden,  
Der Verführung Trotz zu bieten  
Nur der Schwache sinkt im Krieg,  
Doch den Starken krönt der Sieg.  
So ist es bestimmt auf Erden,  
Tugend muß geprüft dort werden.  
Dies ist auch Alzindens Los,  
Doch ihr Lohn unendlich groß,  
Denn sie wird ein Beispiel geben,  
Wie der Mensch gelangt im Leben  
Durch die Qual der tiefsten Leiden  
Zu dem Ziel der höchsten Freuden,  
Die ein groß Bewußtsein schenkt<sup>10</sup>.

Dies jedoch sind nicht des Genius eigene Worte, sondern er wiederholt hier den Auftrag, den der »hohe Meister« ihm gegeben hat.

Raimund eröffnet sich hier Dimensionen, die in die Welt Calderóns hineinreichen. Der »Meister« — so wird später Eichendorff Calderóns »El Autor« im *Welttheater* übersetzen — läßt das Spiel zum Beispiel werden, das Theater ist theatrum mundi, selbst Calderóns Molinismus, der der Gnade nur Unterstützungsfunktion des freien Willens zuwies, wird hier paraphrasiert. Freilich kann ein solcher Hinweis nur illustrative Bedeutung beanspruchen. Eine Calderón-Kenntnis Raimunds ist nicht nachweisbar, wäre auch wohl eine Überforderung des Autodidakten. Hier sind ›anonyme‹ Traditionen am Werk, von der Theaterpraxis bis hin zum Kaffeehaus-Gespräch, die sich nicht belegen lassen, — und in mindestens gleichem Maße auch eine immanente Logik der dramatischen Form. Denn Raimunds Versuch, dem Zauberspiel das parodistische Moment (wieder) zu nehmen und es von neuem in den Stand der Unschuld zu versetzen, führt mit einer gewissen Notwendigkeit zurück in die Nähe jener Formen, aus denen es sich entwickelt hatte, ohne daß ihm solcher Rückgriff bewußt gewesen sein müßte.

Die wirkungsvolle Grundfigur des Dramas ist ein Dreischritt von ursprünglicher Einheit, ›Entfremdung‹ in der Welt gegenwärtiger Realität und neu gewonnener Einheit, ein beinahe universell auftretendes Schema, das sowohl im Mythos der Heilsgeschichte als auch im ›O-Bein-Schema‹ trivialer Liebesgeschichten vom hellenistischen bis zum Bastei-Roman steckt, vor allem aber in der romantischen Geschichtsphilosophie einen Höhepunkt erreicht. In *Moisasurs Zauberfluch* ist es Raimund gelungen, dieses triadische Schema in der symbolischen Verweisung gleich auf mehreren Bedeutungsebenen fruchtbar zu machen. Einmal natürlich ist es das ›O-Bein-Schema‹ der Liebesgeschichte; die Vertreibung aus dem ›indischen‹ Paradies und dessen Wiedergewinnung bringt die Heilsgeschichte ins Spiel, so daß im individuellen Schicksal ›beispiel‹-haft auch der Lauf der Welt formuliert wird; die ›Freudentränen im Arm des Todes‹ setzen eine Spannung von individueller Erlösung im Tod und allegorischer ›Indien‹-Utopie; die ›Prüfung‹ der Tugend und die Beständigkeit der Liebe öffnen den Raum zum Märtyrerdrama, zur constantia-Thematik, und verknüpfen so Heils- und Liebesgeschichte. *Moisasurs Zauberfluch* wird damit zu einem Versuch, mit den Mitteln des Wiener Vorstadttheaters zu einer neuen mythischen Weltdeutung durchzustoßen. So ist es nur konsequent, wenn in Alzindes Tränen auch die Poesie mitverkörpert ist, die, aus dem Reich der Idealität stammend, nach dem Durchgang durch die Realität des Vorstadttheaters, zu neuer Idealität zurückkehrt: in der Revirginisierung des Zauberspiels. Die Erlösungssehnsucht des Melancholikers Raimund, — und der Burgtheater-Ehrgeiz des verhinderten ›Idealdichters‹ Raimund wirken hier zusammen. Doch wenn nicht mehr das kleine Wiener Glück am Ende steht, sondern ›Indien‹, wenn die Leopoldstadt nicht mehr genügt, dann droht die Gefahr, daß die Spannung allzu groß wird.

Raimund radikalisiert die Komplementärfunktion des Vorstadttheaters so sehr, daß die extreme Spannung von Realitätsdruck und Harmoniebedürfnis nur noch einen unzureichenden Entlastungseffekt zuläßt. Der augenzwinkernde Kompromiß zwischen ›höherer‹ und ›niederer‹ Welt wird in der Spannung ›Indien‹ — ›Österreich‹ verweigert, der Gegensatz wird nicht ›humoristisch‹ aufgelöst, sondern zu einem Gegensatz von Utopie und gegenwärtiger Realität verschärft. Das obligatorische happy ending wird zwar absolviert, aber zugleich wird gezeigt, daß es nicht von dieser Welt ist. Die Revirginisierung des Zauberspiels stellt den Hiatus wieder her, den die vorangegangenen parodistischen Zauberspiele spielerisch überbrückt hatten, und erhebt ihn gerade durch diese Wendung zum eigentlichen Thema. Die Kryptotheorie der verwienerten Feen- und Geistersphäre lautete ja: Auch anderswo, selbst im Idealreich geht es im Grunde nicht anders zu als hier, es gibt keine denkbare Alternative. Doch nun tritt an die Stelle der These von der so ziemlich besten aller in Wien und Umgebung denkbaren Welten die These von der Unerlöstheit der Welt. Natürlich ist das in dieser Form keine ›politische‹ These. Aber es ist die Artikulation einer Zeitstimmung, einer ziellosen Alternativ-Sehnsucht, und zwar durch Verfremdung der Artikulationsmuster des kalmierenden Zufriedenheits-Theaters.

Gerade Raimunds reifste Stücke, mit denen er auch wieder seine Zeitgenossen erreichte, der *Alpenkönig* und der *Verschwendler*, wären ohne die in den Ideenstücken erarbeiteten Erfahrungen undenkbar. Dazu ist im nächsten Kapitel, im Zusammenhang mit den Besserungsstücken, noch eine Bemerkung nachzutragen.

## 2. »Vollkommener Sukzeß«: Grillparzers DER TRAUM EIN LEBEN

»Ich wollte, ich wäre in Frankreich und ein Eingeborener, ich wäre eben jetzt in Stimmung, mich für eine interessante Sache totschießen zu lassen«<sup>11</sup>: Eine solche rabiante Reaktion auf die Pariser Julirevolution möchte man Grillparzer kaum zutrauen. Was für Raimund allgemeiner Weltzustand ist, hat für ihn auch deutlich politische Züge. Der gefürchtete »Demokratismus«, so erwägt er, sei immer noch besser »als der Geist erliegt und die edelsten Bedürfnisse des Menschen werden einem scheußlichen Stabilitätssystem zum Opfer gebracht ... Ich hätte dieses Land verlassen müssen, wenn ich ein Dichter hätte bleiben wollen. Nun ist zu spät, mein Innres ist zerbrochen«<sup>12</sup>. Grillparzer sieht also ganz klar, daß das politische System nicht nur ephemeren Ärger mit der Zensur, sondern eine Verstümmelung des Menschen hervorbringt, er verknüpft sein neurotisches Naturell mit den neurotisierenden Verhältnissen des Metternich-Staates. Und wenn einer so klar erkennt, daß die Misere nicht in der Konstruktion der Welt begründet ist, sondern in der Konstruktion eines bestimmten Staates: Müßte man da nicht eigentlich als Konsequenz erwarten, daß er die Konstruktion dieses Staates zu verändern sucht? — Doch Grillparzers poetische Antwort auf die Julirevolution ist sein »Dramatisches Märchen« *Der Traum ein Leben*.

Grillparzer hatte dieses Stück schon 1831 abgeschlossen, aber der Burgtheater-Direktor Schreyvogel zögerte mit der Aufführung, so daß es erst 1834, nochmals überarbeitet, in den Spielplan kam. Zuviel Vorstadttheater-Elemente schien das Stück zu enthalten, als daß man es in die heiligen Hallen des Burgtheaters einlassen konnte; das Theater an der Wien aber, das *Die Ahnfrau* uraufgeführt hatte, war unter dem Regiment des Direktors Carl<sup>13</sup> so sehr zum Anspruchlosen übergegangen, daß wiederum Grillparzer einen solchen »Abstieg« nicht hätte akzeptieren können.

Schon die Entstehungsgeschichte des Werkes ist recht kurios und zugleich bezeichnend für die Wiener Theatersituation. 1817 hatte Grillparzer den ersten Akt des Stückes verfaßt, das damals noch »Traum und Wahrheit« heißen sollte<sup>14</sup>. Es sollte wegen seines phantastischen Inhalts am Theater an der Wien aufgeführt werden, und zwar als Benefizstück für einen Schauspieler namens Küstner, der den Zanga spielen sollte. Ob Grillparzer und Küstner sich nun wirklich nicht über Zangas Hautfarbe einigen konnten oder ob die Kontroverse für Grillparzer nur der willkommene Anlaß war, von sich aus die Arbeit abzubrechen, sei dahingestellt. Jedenfalls ließ Küstner sich sein Benefizstück schließlich von einem Mann namens van der Velde zimmern; wie bedenkenlos dieser Grillparzers Idee ausbeutete, zeigt schon der Titel: *Schlummre, träume und erkenne!* Obwohl der Erfolg ausblieb, brachte das Theater in der Leopoldstadt, wie üblich, sogleich eine Parodie: *Der lustige Fritz oder Schlafe, träume, stehe auf, kleide dich an und beßre dich!* von Karl Meisl. Es wurde eines der erfolgreichsten Stücke dieser Zeit. Daß es eine Parodie war, nahm man gar nicht weiter zur Kenntnis, vielmehr wurde das Stück selbst wiederum parodiert und es erschien *Der traurige Fritz* und dann *Der närrische Fritz oder Schlafe, träume, stehe auf und sei gescheidt*. So trat der eigentümliche Fall ein, daß Grillparzer 1831/34 an eine Tradition des Vorstadttheaters anknüpfte, die er selbst 1817 mit einer Idee eingeleitet hatte.

In den zwanziger Jahren haben die »Besserungsstücke«<sup>15</sup> Hochkonjunktur. Der Übergang zur Zauberposse ist dabei so fließend, daß man durchaus von einer Gattung mit unterschiedlichen Akzentuierungen sprechen kann: Das Ergebnis von Zauberei ist zumeist Besserung, — zur Besserung bedarf es zumeist der Zauberei. Meisls lustiger Fritz ist ein Verschwender mit diversen Bräuten, der die Eltern an den Rand des Ruins bringt. Nach Befragen des Familienrats, der »respektablen Vettern und Godeln«, beschließt der Vater, ihn zur Besserung zum Magier zu bringen — etwa so, wie man heutzutage zum Zahnarzt geht. Fritz muß einen Zaubertrank einnehmen, er schläft ein, und damit das Ganze auf der Bühne dargestellt werden kann, verwandelt sich das Sofa, auf dem die Eltern sitzen, in einen Wolkensitz, von dem aus die Eltern nun sehen, was Fritz alles im Traum erlebt. Es ist sein zukünftiges Leben. Unter Assistenz der Allegorien von Satire, Laster, Begierde, Wahnsinn usw. kriegt er eine deftige Katharsis verpaßt und wird ein braver Mensch: »Wie ich jetzt brav bin, das ist ein Spektakel!« Nach diesem Schema lassen Komödien sich im Dutzend schneiden. Es ist, wie das verwandte »doppelstöckige Theodizeemodell«, ein konventioneller Rahmen, der selbst gar keine große Eigenbedeutung mehr hat, sondern nur Vorwand ist für das Spielen mit dem Apparat der Verwandlungen und Versetzungen und beliebten Schauspielern wie Raimund oder Nestroy die Möglichkeit gibt, ihr Können in verschiedenen Masken zu zeigen. In Gleichs *Ydor* z. B. muß der Hauptdarsteller nacheinander als Geist, als Bauernjunge, Amtmann, Privatier, Geizhals und reisender Musikant auftreten; der Herr von Mißmut in Gleichs *Berggeist oder die drei Wünsche* ist nacheinander älplerischer Gutsbesitzer, indischer Herrscher und italienischer Landedelmann; in van der Velde *Schlummre* ... ist der Held walachischer Bauer, deutscher Soldat und Tataren-Khan; Bäuerles *Wien, Paris, London und Constantinopel* nennt gleich im Titel die Orte, an die zwei unzufriedene Wiener von einer Fee versetzt werden und schreckliche Abenteuer erleben, bis sie erkennen: »z'Haus ist's am besten!« Das ist ohnedies die wichtigste, immer wiederkehrende Lehre: Bleibe im Lande und nähere dich redlich, das Wiener Durchschnittsglück ist das beste.

Auch hier hat Raimund verfremdend eingegriffen. Sein *Alpenkönig* und sein *Verschwender* sind zwar noch Besserungsstücke. Aber vor allem im *Verschwender* kommt anderes hinzu. Hier wird das Besserungsschema durch das im *Moisasur* entwickelte triadische Schema überformt und neu metaphysiziert. Ursache für Flottwells verschwenderischen Lebenswandel ist der Verlust der ursprünglichen Einheit mit der Fee Cheristane. Die Verschwendung wird so fast zum positiven Zug, denn durch sie »schließt« er sich »aus dem Reich des Eigennutzes aus«<sup>16</sup>. Zwar erhält er schließlich, »gebessert«, einen Teil des Geldes zurück. Aber das hat nur den Zweck, daß er den Rest seines Lebens in Würde fristen kann, bis zur eigentlichen Erlösung in der Wiedervereinigung mit Cheristane. »Wir werden uns gewiß einst wiedersehen / Dort, in der Liebe grenzenlosem Reich, / Wo alle Geister sich begegnen dürfen«<sup>17</sup>. Die Besserungstour ist weniger »verhaltenstherapeutischer« Kniff als eine Variante des Leidens am Leben. Über das Schema innerweltlicher Besserung wölbt sich der Dreischritt von ursprünglicher Einheit, Sehnsucht und Erlösung.

Wie macht Grillparzer des Besserungs-Schema Burgtheater-würdig? Zunächst ist da die recht glückliche Verswahl zu nennen. Beim Standardstück des Vorstadt-

theaters erscheint der Vers nur in den eingelegten Theaterliedern, Raimund verwendet ihn außerdem bei besonders pathetischen Stellen, und zwar gleich in allen möglichen Varianten, Jamben, Trochäen, Daktylen, jeweils »hochbedeutend«. Grillparzer hingegen verwendet fast ausschließlich »spanische« Trochäen. Diese Versart verkörpert für die Zeitgenossen offenbar den Typus des »poetisch-volkstümlichen«, — weniger Calderóns oder Lopes als wegen der Romanzendichtungen, wie sie seit dem 18. Jahrhundert in Mode gekommen waren. Entsprechend ist die Stilhöhe bei Wortwahl und Satzbau beachtet; die Schlichtheit der Sprache resultiert eher aus dem Milieu des Rahmens, das bewirkt, daß schlichte Dinge (wie das »Abendessen«) benannt werden. Das einfache Mädchen Mirza spricht immerhin von »Blitzen wilden Feuers«, die aus den »tiefgezogenen Brauen« Rustans »schossen«<sup>18</sup>, und der Bauer Massud baut recht ausgefeilte Bilder:

O, ich weiß wohl, jedes Wort,  
Tadelnd, rauh zu ihm gesprochen,  
Wie ein Pfeil aus schwachen Händen,  
Prallt von seinem starren Busen  
Und dringt in dein weiches Herz<sup>19</sup>.

Grillparzer verschafft sich die Möglichkeit zu solcher Sprache, indem er das Geschehen in eine arkadisch-utopische Märchenlandschaft verlegt. Die Zauber- und Besserungsstücke des Vorstadttheaters waren ja nicht müde geworden, Wiener Gegenwartsrealität mit der Feenwelt oder exotischen Gegenden in Kontrast zu setzen und bezogen gerade aus solchem Kontrast immer wieder neue parodistische Effekte. Dazu gehörte auch der Kontrast von Mundart und Hochsprache, der im süddeutschen Raum besonders wirkungsvoll ausgebeutet werden konnte. Mit dem Wegfall dieser Kontraste, mit der Ansiedelung in einem geschlossenen Märchenraum, entfällt auch fast jede Komik.

Die Besserungsstücke der Vorstadt-Bühne hatten die Helden in einer Reihe von Episoden, meist ganz unterschiedlicher Art, Einsicht lernen lassen. An die Stelle dieser Episodentechnik setzt Grillparzer eine geschlossene Traumhandlung. Die großen Zauberstücke und Allegorien entfallen weitgehend, die Figur des Magiers wandelt sich in die des Derwischs, der dem Traum zwar einen Rahmen gibt, aber nicht sichtbar eingreift. Aufgeben der Reihentechnik, Reduzierung der Zauberstückchen führen zu einer Straffung der Handlung. Sie bekommt, wie Grillparzer selbstkritisch vermerkt, »mehr und mehr die Farbe einer Kriminalgeschichte«<sup>20</sup>. Aber gerade dies, daß »die mittleren Akte das Traumartige verloren«<sup>21</sup> haben — das Traumartige im Sinne des Vorstadttheaters — und wie eine »Kriminalgeschichte« nach dem bewährten Schema der Verbrechens-Klimax funktionieren, half mit zu dem »vollkommenen Sukzeß«<sup>22</sup> des Werkes. Denn die Zuschauer vergaßen selbst, daß es ein Traum war; als der gejagte Rustan sich verzweifelt von der Brücke stürzte, sich die Bühne plötzlich verwandelte und Rustan schlafend im Bett zeigte, ging ein Aufstöhnen durch den Zuschauer-raum, und das Publikum erwachte mit Rustan zugleich aus der Klimax der Beklemmung. Die kurzatmigen, immer wieder desillusionierten Szenen des Vorstadttheaters weichen hier also einem konsequenten Handlungsaufbau, der zugleich konsequenter Aufbau der Illusion ist.

Auch *Der Traum ein Leben* ist, wie *Moisasurs Zauberfluch*, ein Versuch der Überwindung des Vorstadttheaters durch Revirginisierung, durch das Ernstnehmen eines abgebrauchten Schemas<sup>23</sup>. Aber auch hier muß ein zusätzliches Moment hinzutreten, damit das Experiment glückt und nicht bloß pseudonavier Manierismus entsteht wie in der *Gefesselten Phantasie*. Diese entscheidende Zutat ist von Heinz Politzer ausführlich beschrieben<sup>24</sup> worden und kann deshalb hier relativ kurz angemerkt werden: Es ist die Darstellung von »Traumarbeit« in einem sozusagen realistischen Sinne, in dem Sinne, den später Freud mit diesem Namen verbunden hat.

Hier geht es nicht, wie im üblichen Zauber- und Besserungsstück, um Abschreckung im Sinne eines: »So weit wird's mit dir kommen, wenn du so weitermachst!« Hier geht es vielmehr um die Entdeckung bislang unbewußt schlummernder Wünsche, Triebe, Möglichkeiten der eigenen Seele — Rustans, Grillparzers, des Publikums —, die im Traumbild konkrete Gestalt gewinnen. Denn: »die Träume, / Sie erschaffen nicht die Wünsche, / Die vorhandnen wecken sie, / Und was jetzt verschleucht der Morgen, / Lag als Keim in dir verborgen. / Hüte dich, so will auch ich«<sup>25</sup>. Die Nachtseiten der Seele sind verdrängter Teil der eigenen Person, der im Traum sich artikuliert.

Solche Verdrängung hat jedoch auch eine bestimmte historische Stelle. Wenn Freud die Person in der Art eines Polizeistaates beschreibt, mit dem Über-Ich als Zensurbehörde, einem aufmüpfigen Es im Untergrund und einem Ich, das sich dazwischen hindurchwurstelt, dann stand dafür auch das Modell des Metternich-Staates und seiner Nachfolger Pate. Dieser Prohibitiv-Staat, der alles überwachte und zu den Akten gab, der für alles zuständig war, aber keinerlei Perspektiven eröffnete, förderte in besonderem Maße die Zeitkrankheit der Melancholie und Hypochondrie, wie Rustan sie vor seinem Aufbruch formuliert:

Wie so schal dünkt mich dies Leben  
Wie so schal und jämmerlich.  
Stets das Heute nur des Gestern  
Und des Morgen flaches Bild.  
Freude, die mich nicht erfreuet,  
Leiden, das mich nicht betrübt,  
Und der Tag, der stets erneuet,  
Nichts doch als sich selber gibt.  
O, wie anders dacht ichs mir,  
In entschwindnen, schönern Tagen<sup>26</sup>.

Diese Stimmung war dem Autor und seinem Publikum nur allzu bekannt. Und wenn dann einer auf der Bühne, noch dazu im Traum, den Ausbruch versuchte, konnte er allgemeiner Anteilnahme sicher sein. Denkbar war der Ausbruch jedoch nur als individuelles Unternehmen; denn alternative Gesellschaftskonzeptionen waren den Beteiligten nicht sichtbar. Was da 1789 begonnen hatte und immer wieder einmal, zuletzt 1830, rumorte, erschien nicht als Alternative, sondern als amorphe Bedrohung. Es hatte ja schon seinerzeit sinnfällig genug ins Chaos geführt, zur Herrschaft des korsischen Usurpators, zum großen europäischen Krieg — und zur Rückkehr der Bourbonen<sup>27</sup>.

Ehe man Grillparzer und seine Zeitgenossen, die mit dem Liberalismus liebäugelten, aber dann doch lieber alles beim alten ließen, der Halbherzigkeit zeicht, sollte man sich immer wieder diese Erfahrung der Französischen Revolution vor Augen führen, die das Denken der ganzen Generation prägt: Die Erfahrung einer riesigen, mit unendlichen Opfern verbundenen, vergeblichen Anstrengung. Das ›Modell Napoleon‹ ist im politischen Denken, in der Dramatik der Zeit allgegenwärtig, ob im *Ottokar*, in Raimunds *Zauberkrone*, im Traumspiel von der Veldes oder eben im Traumspiel Grillparzers: Die aus der ›Hefe‹ aufsteigende Inkarnation der ›selbstischen‹ Triebwelt, welche zwar die alten Ordnungen und ihre Zwänge zerstört, aber nicht Freiheit bringt, sondern Tyrannei und Krieg, und nach dem wohlverdienten Fall die Rückkehr der alten Mächte. Ein kurzer Rückblick auf die eingangs zitierte Reaktion auf die 30er Revolution kann verdeutlichen, in wie hohem Maße Grillparzers eigene Position in dieser Hinsicht zeittypisch war. Schon im Moment der ersten Aufwallung läßt er sich zurückfallen ins »zu spät«, verschanzt er sich hinter einer doppelten irrealen Prämisse — »in Frankreich und ein Eingeborener« — rekuriert er auf eine bloße »Stimmung« (»O Stimmung, Stimmung! du Göttin der Schwachen«<sup>28</sup> notiert er kurze Zeit später), und das wenig dezidierte: »eine interessante Sache« weist deutlich darauf hin, daß sich ihm hier keine ernsthafte Alternative bietet, sondern daß es sich nur um eine kleine ›Rustan-Anwandlung‹ handelt. Der »Demokratismus« schreckt ihn allzusehr; denn er ist für ihn gleichbedeutend mit der Herrschaft der dumpfen Triebwelt.

Aber gerade diese Konstellation: Unbehagen gegenüber den Lebensgrundlagen ohne Aussicht auf eine vertretbare Alternative (in der primitiven Version: Raunen über das was ist, und Furcht davor, daß es anders werden könnte), trifft zugleich die Problemsituation des Burgtheaterpublikums von 1834. Wie Raimund gab Grillparzer der Vorstadt-Matrix einen neuen Ernst. Aber er wich dabei nicht aus in eine neue Art von Mysterienspiel, sondern richtete die Matrix, orientiert am ›Modell Napoleon‹, zur Parabel zu. Was ›zufälliges‹ Beiwerk war, das Wiener Milieu etwa und die abgebrauchten Lachszenen, wurde getilgt, Schauplatz wurde nun das orientalische Nirgendwo. Die psychische Konstellation in der ›Dialektik‹ von Unzufriedenheit mit dem Gegebenen, Angstvision der Alternative und Preis der Selbstbescheidung jedoch wurde dadurch um so schärfer herausgearbeitet — und zugleich zu einem Allgemeinen erklärt. Die geheimen Sehnsüchte nach einem anderen Leben, Sehnsüchte Grillparzers wie des Publikums, wurden bestraft; aber Gott sei Dank nur auf dem Theater, und da Gott sei Dank auch nur im Traum. Resignation gab sich als Ergebnis eines Lernprozesses, und dies nicht nur unter den Bedingungen von Wien 1834, sondern wegen der parabolischen Zuspitzung als Grundmodus der *conditio humana*. Da konnte der ›vollkommene Sukzeß‹ nicht ausbleiben: Das Stück war die vollkommene Formulierung restaurativ-biedermeierlicher Problemerkennung.

### 3. »Ich halt's nicht aus«: Nestroys *LUMPAZIVAGABUNDUS*

Johann Nepomuk Nestroys<sup>29</sup> Anfänge als Autor sind, wie das bei einem Schauspielers-Autor der Zeit nicht anders zu erwarten ist, geprägt durch routinierte

Beherrschung der automatisierten Schemata: Parodie, Quodlibet, Zauber- und Besserungsstück. In *Die Verbannung aus dem Zauberreiche oder dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* (1829), einem Benefiz-Stück noch aus der Grazer Zeit, dient die Figur des Zauberersohnes Longinus dem hochgewachsenen Nestroy dazu, sein Können in der Maske eines 24jährigen, eines 34jährigen, eines 44jährigen und eines 54jährigen zu zeigen. Der wegen seiner Liederlichkeit zum Erdendasein verbannte Zauberersohn durchläuft hier alle Stufen einer Lumpenexistenz bis hin zur tiefen Reue (ursprünglicher Titel: *Des Wüstlings Radikal-kur*); dann, ›gebessert‹, darf er ins Zauberreich zurück, wo nur wenige Tage vergangen sind. Das »doppelstöckige Theodizeemodell« ist hier zwar dadurch aufgelockert, daß, wie in Gleichs *Ydor*, ein Angehöriger der ›oberen‹ Welt seine Besserungstour unter Menschen absolvieren muß, aber in der Gestalt des Erziehers Nocturnus, der letztlich alle Fäden in der Hand hält, erhält auch die göttliche Providenz noch ein relativ sicheres Plätzchen inmitten der sich zersetzenden Zauberwelt.

Weitergetrieben ist die Zersetzung bereits in *Der konfuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit* (1832, nun schon für Carls Theater an der Wien), wo die Trennung ›oben/unten‹ nicht mehr konsequent durchgeführt wird. Der Magier Schmafu hat sich von der Fee Treue zur Fee Flatterhaftigkeit gewandt, in der Ehe der beiden geht es ziemlich ›französisch‹ zu, schließlich kehrt er zur Treue zurück, und auch das junge Pärchen Amanda und Amoroso darf heiraten; die meisten Verwirrungen entstehen durch den ehemaligen Seeräuber Konfusius Stockfisch, der einen Talisman gefunden hat, im Dienst Schmafus damit zaubern soll und alles durcheinanderbringt. Das jedoch ist nur der Rahmen einer lockeren Szenenreihe, in die Nestroy auch mühelos Szenen aus einem früheren Stück unterbringen konnte<sup>30</sup>. Von Raimund ist das weit entfernt, eher schon knüpft das Stück an die vor-raimundsche Zauberposse an. *Die Zauberreise in die Ritterzeit oder Die Übermütigen* schließlich — um noch ein drittes frühes Beispiel zu nennen (ebenfalls 1832) — verbindet wieder in bewährter Manier Zauberei und Besserung. Da wird die Fee Gegenwart gebeten, zwei Bürger von ihrer Auffassung zu heilen, daß in der Vergangenheit alles besser war (Schuld an der Auffassung sind die vielen Bücher, besonders Walter Scott): »Warum sind wir nicht in der Vorzeit geboren, / Aus uns wär'n zwei schöne Stück Ritter gewor'n«<sup>31</sup>. Wie es weitergeht, kann man sich denken: Die beiden werden von der Fee in Schlaf versetzt, die Ritter kommen aus den Romanen heraus, nach einigen Verwicklungen landen die beiden vor dem Femegericht und im Hungerturm, sie sehen ein: »Wir waren ein paar Eseln!«, werden von der Fee in die Gegenwart zurückversetzt und sind gebessert (›Sind Sie auch gebessert? ... O sehr, s' gibt gar nix Besseres mehr«)<sup>32</sup>.

*Der böse Geist Lumpazivagabundus* oder *Das liederliche Kleeblatt* von 1833 hat zwei Vorstufen. In *Genius, Schuster und Marqueur* (1832) geraten ein Schuster und ein Zahlkellner ins Feenreich: Zwei Geisterprinzen sollen durch die beiden Irdischen ersetzt werden, was zu den üblichen Konfusionen führt. Im *Feenball* wird den beiden noch ein Tischler zugesellt, der Zahlkellner wird zum Schneider gemacht. Der Rahmen in der ›oberen‹ Welt entspricht hier wie das Personal schon dem *Lumpazivagabundus*: Eine Eheschließung wird davon abhängig gemacht, daß es der Fee Fortuna nicht gelingt, zwei von drei Anhängern des

Lumpazivagabundus dessen Einfluß zu entreißen. Beide Stücke wurden nicht aufgeführt. Aber die Mühe, über zwei Vorstufen erst zum endgültigen Werk zu gelangen — immerhin ungewöhnlich angesichts der Massenproduktion der Vorstadttheater und auch Nestroys selbst — sollte sich lohnen: Der *Lumpazivagabundus* wurde Nestroys meistgespieltes Werk<sup>33</sup>, und dies nicht zuletzt deshalb, weil es überdurchschnittlich sorgfältig gearbeitet war.

Dies kommt schon darin zum Ausdruck, daß Nestroy auf die beliebte und immer wieder wirkungsvolle Mischung von ›oberer‹ und ›unterer‹ Welt verzichtet, die sonst immer für ein paar Lachszenen gut war. Die Askese zahlt sich aus. Aus der Zauberwelt kommt nur der Handlungsanstoß, die Menschenwelt aber funktioniert dann ohne jedes weitere Eingreifen, und das bedeutet: Man könnte den Rahmen auch gleich weglassen, ohne daß irgendwelche Umbauten notwendig wären. Die Zauberwelt wird auch im Sinne des Handlungsnexus rein ornamental.

Mehr noch: Sie demaskiert sich selbst als dramaturgischer Vorwand. Klassische Stätte der Pathos-Parodie ist sie zwar schon lange, aber nun müssen, damit das Geschehen überhaupt in Gang kommen kann, auch die Voraussetzungen umständlich erläutert werden. So antwortet Fortuna auf den Befehl des Feenkönigs: »Befehlen lasse ich mir nichts, auch nicht von dir; doch weil ich gerade guter Laune bin . . . mag es sein«<sup>34</sup>. Und der Feenkönig selbst muß, ehe er das für die untere Welt gültige Bedingungsgefüge formuliert, erst einmal Klarheit über die Gesetze der ›oberen‹ Welt schaffen: »Des Feenreiches unumstößliche Gesetze erlauben dir nicht, Hilaris' Antrag unbedingt zu verwerfen; nur eine schwere Bedingung, deren Erfüllung . . .«<sup>35</sup> usw. Zwar hatte schon Raimunds Moisasur sich sagen lassen müssen: »Ewig darfst du nicht verfluchen . . . Drum sprich, wie lang . . . und wann und wie . . .«<sup>36</sup> usw. Aber da war es immerhin um ein ganzes in Stein verwandeltes Reich gegangen, und da Moisasur dann eine unerfüllbare Bedingung diktierte, die erst mit Hilfe der guten Mächte erfüllbar gemacht werden konnte, mochte der Hinweis auf die Gesetze des Geisterreichs immerhin noch sinnvoll sein.

Im *Lumpazivagabundus* aber geht es um eine recht zweifelhafte Wette. Lumpazivagabundus verlacht die Fee Fortuna, die meint, man könne die Menschen durch Reichtümer bessern. Der Zauberersohn Hilaris stimmt dem zu: Allein die Liebe könne ihn bessern, und deshalb bittet er Fortuna um die Hand ihrer Tochter Brillantine. Ob solcher Behauptung jedoch wird Fortuna eifersüchtig auf die »Beschützerin der Wahren Liebe«, die Fee Amorosa, und verweigert ihre Zustimmung. Der Feenkönig Stellaris handelt schließlich die Bedingung aus: Wenn es Fortuna gelingt, wenigstens zwei von drei Vagabunden dem Lumpazivagabundus durch Glücksgüter zu entreißen, hat sie gesiegt, — und Hilaris und Brillantine müssen getrennt bleiben. Wenn aber zwei von ihnen ihr Glück mit Füßen treten, dann dürfen die Liebenden sich verbinden.

Daß die Bedingungen im Zauberspiel oft unsinnig sind, gehört zur Tradition. Hier aber handelt es sich um eine ausgesprochen wertwidrige Wette: Die Liebenden kriegen sich nur, wenn die Irdischen sich nicht bessern. Alle Wohlmeinenden des Geisterreiches müssen deshalb ein Interesse daran haben, daß die Welt in den Händen des Lumpazivagabundus bleibt. Das ›Theodizee-Modell‹, wackelig genug, wird hier explizit über den Haufen geworfen; das Eigeninteresse

der höheren Welt verselbständigt sich so sehr, daß bei der Wette nicht mehr auf Sieg, sondern auf Niederlage gesetzt wird, und nur der Triumph der Fee Amorosa am Ende des Stückes kleistert die Wertwelt noch einmal mühsam zusammen. Am Ende nämlich ist nur der Tischler Leim gebessert, und zwar durch die Liebe, der Schuhmacher Knieriem und der Schneider Zwirn haben ihr Geld wieder verloren und sind Vagabunden. Ungeachtet ihrer Beteuerungen: »Ich werd mich bessern . . . Ich bin schon gebessert«<sup>37</sup>, mit denen noch einmal auf das Schema verwiesen wird, verbannt der Feenkönig sie in den Abgrund, »wo der ganze Troß der bösen Geister haust«<sup>38</sup>. Hilaris und Brillantine können heiraten. Aber da erwirkt die Fee Amorosa die Begnadigung der beiden Lumpen, und das Schlußbild zeigt uns, wie auch sie im bürgerlichen Idyll landen. Die provozierende Aufdringlichkeit, mit der auch sie auf der letzten halben Druckseite noch schnell gebessert werden, legt ein letztes Mal die Kunstmittel des Zauberspiels bloß und zerstört sie zugleich. Die literarische Matrix ist bis zur Unbrauchbarkeit zerschissen; der *Lumpazivagabundus* ist quasi der formelle Akt ihrer Grablegung<sup>39</sup>.

Dies geschieht im Namen einer neuen, ›realistischen‹<sup>40</sup> Konzeption. Denn im selben Maße, in dem das Zauberarsenal demontiert wird, gewinnt die ›untere Welt‹ an Eigengewicht. Solange der Zauberapparat nur in immer neuen parodistischen Spielereien angekratzt, aber beibehalten wurde, blieb auch die ›untere‹ Welt recht unverbindlich. Die parodierte Zauberwelt entlastete auch die Menschenwelt, beide ergänzten einander zu einer Spielwelt des Jux. Wenn nun die Angehörigen der ›oberen‹ Welt das menschliche Geschehen nur noch betrachten wie einen Hahnenkampf oder ein Pferderennen, also, aus menschlicher Perspektive, überflüssig geworden sind, dann gewinnt das Menschenleben eigenes Gewicht, ist es nicht mehr beliebig unterbrechbar durch korrigierende Zauberkunststückchen, sondern folgt seinen eigenen ›Gesetzen‹.

Nestroy nutzt diese neue Möglichkeit der Wirklichkeitsreferenz sogleich in dem Umfange, in dem der Gattungsrahmen und die Zensur das erlauben. Was im *Lumpazivagabundus* zur Debatte steht, ist die Ordnungs-Konzeption des Metternich-Staates, wie der kleine Mann sie wahrnimmt. Der ›Chor der Zauberer‹ eröffnet das Stück und ruft den liederlichen Zaubersöhnen zu: »Ihr kehrt im nächsten Augenblick zur Ordnung wiederum zurück«<sup>41</sup>. Lumpazivagabundus habe sie, so erläutert Mystifax, »vom Pfad der Ordnung gelockt«<sup>42</sup>. Stellaris fragt sie: »Wie? Ihr seid nicht ernstlich entschlossen, zur Ordnung zurückzukehren?«<sup>43</sup> Und als er ihnen vor Augen führt, wie ihr Weg zum Verlust des Vermögens über Schulden schließlich ins Gefängnis führen wird, antwortet einer: »Da gibt sich hernach die Ordnung von selbst«<sup>44</sup>. Wenn auf den ersten drei Druckseiten so oft das Wort ›Ordnung‹ fällt — und keine andere Wertvokabel wie etwa ›Pflicht‹ oder ›Moral‹ oder ›Tugend‹ — und dies in der Vorstellung vom Gefängnis als dem eigentlichen Hort der Ordnung gipfelt, dann hat das den Charakter eines Mottos.

Das Leitwort erscheint immer wieder. So verspricht Leim dem wieder verarmten Zwirn ein neues Startkapital, wenn er sich »fest und ordentlich und ansässig«<sup>45</sup> macht, »ordentlich und fleißig«<sup>46</sup>, »brav und ordentlich«<sup>47</sup> geworden ist. Und zugleich wird, wie bei der Replik des Zauberersohnes, auf den doppelten Boden des Ordnungsbegriffs hingewiesen, wenn Zwirn und Knieriem einander eröffnen,

daß sie kein Geld mehr haben, und Zwirn zum Schluß kommt: »Kamerad, mir scheint, wir sein alle zwei mit unseren Kapitalien in Ordnung«<sup>48</sup>. In Knieriems berühmtem Kometenlied heißt es:

Es ist kein' Ordnung mehr jetzt in die Stern',  
D' Kometen müßten sonst verboten wer'n  
Ein Komet reist ohne Unterlaß  
Um am Firmament und hat kein' Paß;  
Und jetzt richt't a so a Vagabund  
Uns die Welt bei Butz und Stingel z'grund;  
Aber lass'n ma das, wie's oben steht,  
Auch unt' sieht man, daß's auf'n Ruin losgeht<sup>49</sup>.

Eine solche Anzüglichkeit<sup>50</sup> war nur aus dem Munde eines unverbesserlichen Lumpen, Säufers und Deliranten tolerierbar. Denn wenn man ernstlich dem Hinweis folgt und fragt, wie es »unt'« aussieht, geben die Kontexte des Ordnungsbegriffs ein recht deutliches Bild der politischen Welt, in der der Vorstadttheater-Besucher sich zurechtfinden muß. Kontexte wie »brav«, »fleißig«, »ansässig« verweisen auf Anforderung, die der Polizeistaat an die »ordentlichen« Bürger stellt; Kontexte wie »Gefängnis«, »Paß«, »verboten« auf die Mittel, mit denen Ordnung hergestellt wird. Doch das allein hätte sich vermutlich noch ins offizielle Weltbild des »ordentlichen« Bürgers eingefügt. Der Hinweis jedoch auf »die Stern'«, in denen »kein' Ordnung« mehr ist, zusammen mit dem Vergleich Komet/Vagabund, enthält erhebliche aktuelle politische Brisanz. Denn die umherstreunenden Handwerksburschen und ihr aggressiver Bettel waren eine Landplage, welche die Ordnungsideologie des Metternich-Staates ganz augenfällig in Frage stellten. Leim, Zwirn und Knieriem repräsentieren ein Elend, das als Folge von Mechanisierung und Schließung der Zünfte dem Vorstadt-Theater-Besucher recht bekannt war, sei's als lästige Irritation, sei's als Bild des eigenen drohenden Schicksals. Das dunkle Gefühl, daß mit der »Ordnung« etwas nicht in Ordnung sei, war dem Publikum zutiefst vertraut und fand hier seine Artikulation.

Deshalb können die »unordentlichen« Figuren, Knieriem und Zwirn, mit erheblichem Interesse rechnen. Sie sind Lumpen, unverbesserliche noch dazu. Aber weshalb? Für die alte Dramaturgie hätte als Antwort genügt: Weil sie in Händen des Lumpazivagabundus sind. Aber der neue Ernst der Menschenwelt macht hier, schon aus dramaturgischen Gründen, eine gründlichere Motivierung notwendig. Überdies stattet Nestroy sie noch mit einer Szene aus, die eindeutig positive Gesinnungen ihres »Herzens« dokumentiert. Leim »prüft« sie, indem er ihnen hundert Taler zukommen läßt — und die Nachricht, daß er verarmt im Spital liegt. Sie reagieren spontan: »KNIERIEM . . . Wir bringen dem Leim das Geld ins Spital, und nichts wird davon versoffen. ZWIRN. Wir wollen unterwegs Erdäpfel essen, daß uns der Staub bei die Ohren herausfährt«<sup>51</sup>. Seit den Zeiten des Picaro hat die Figur des »Lumpen mit gutem Herzen« eine offensive Pointe: Sie richtet sich gegen die Umstände, die einer kontinuierlichen Realisierung dieses »guten Herzens« im Wege stehen.

Nestroy greift bei der Skizzierung dieser Umstände — fast möchte man sagen: selbstverständlich — nicht auf das soziale Handwerksburschenelend der zeitgenössischen Realität zurück. Das hätte die Zensur gewiß nicht zugelassen, das Publi-

kum nicht akzeptiert, und es bleibe dahingestellt, ob eine solche Motivierung nicht auch Nestroy selbst überfordert hätte. Trotzdem betreffen, wenn auch in etwas abstrakterer Weise, seine Hinweise zeitgenössische soziale Realität. Zwirn sagt, wieder mit Anspielung auf den Ordnungsbegriff: »Da tun's nix als arbeiten, essen, trinken und schlafen. — is das eine Ordnung?«<sup>52</sup> Gegenüber den Ordnungsaufrufen Leims wiederholt er stereotyp: » . . . ich bleib gern bei dir, aber ich halts nicht aus. Ich hab' eine Herzensangst in mir, eine Bangigkeit — mit einem Wort, Bruder, ich halts nicht aus . . . der Abschied von dir fällt mir schwer — aber — ich halt's nicht aus . . . Das halt ich nicht aus. (Läuft ab) LEIM. Er halt's nicht aus, sagt er«<sup>53</sup>. Zwirn artikuliert hier eine Gefühlslage, wie sie auch in den oben zitierten Worten Rustans vor seinem Aufbruch zum Ausdruck kam, und er artikuliert sie vor dem gleichen politischen Hintergrund eines Staates, der für alles eine »Ordnung« hat, aber für nichts eine Perspektive. In einer Szene voller Situationskomik, die den tieferen Gehalt vergessen lassen könnte, wird das auch an Knieriem dargestellt: Leim sperrt ihn ins Zimmer, damit er nicht mehr säuft. Er aber klettert durchs Fenster und schimpft: »Was ist das? Er hat — hat — mich eing'sperrt? — Das hat er nicht nötig — ich war schon eingesperrt — wie er noch Lehrbub' war, war ich schon eingesperrt«<sup>54</sup>.

Bürgerliches Leben, »Ordnung« als Gefängnis: man kennt das schon aus der Romantik. Aber hier handelt es sich nicht um sehnsuchtsvolle Empfindungen edler poetischer Träumer, sondern um die Unfähigkeit zweier recht grober Handwerksburschen, sich sozial einzuordnen, weil der Sozialzusammenhang ihren elementaren Bedürfnissen nach Selbstverwirklichung keinen Platz läßt. Sie leiden an der Philistrosität der trügerischen Ruhe und Ordnung des Vormärz, weil sie darunter etwas anderes spüren, das sie nicht zur Ruhe kommen läßt. Zwirn repräsentiert das Prinzip der Bewegung, ziellos zwar, und deshalb fern von Revolution, aber der oberflächliche Stillstand erfüllt ihn mit »Herzensangst« und »Bangigkeit«; Knieriems Kometenangst, sein: »Madame, denken Sie an den Kometen —«<sup>55</sup>, ist nichts Geringeres als die Handwerksburschen-Version des »Memento mori«, dessen ständige Gegenwärtigkeit er selbst nur im Suff erträgt. Mit diesen beiden Figuren gewinnt Nestroy im Ansatz einen neuen Blickwinkel, den er immer stärker ausbauen wird und der zu einem gerade ihm eigenen Darstellungsprinzip werden wird: zur Technik der »Diskursfigur«. Darüber wird im nächsten Abschnitt zu handeln sein.

#### 4. Die Technik der Diskursfigur

Die Verfremdungen Raimunds und Grillparzers setzten die alte Matrix als Erwartung voraus, waren in gewisser Weise parasitäre Einzelstücke, die selbst keine neue Tradition begründen konnten. Nestroy erweist sich deutlich als Angehöriger einer neuen Generation. Der zunehmend schärfere Wind der 30er und 40er Jahre — von der Zuspitzung der politischen Konflikte über den Industrialisierungsschub mit seinen sozialen Folgen bis hin zur strikten Kommerzialisierung des Vorstadttheaterbetriebs durch den Direktor Carl und die Umschichtungen des Publikums — forderte einen neuen Theaterstil, und Nestroy wußte ihn zu verwirklichen: aggressiver, ohne Umschweif und Ornament, und um der

rationellen Pointierung willen auch ›kunstloser‹. Im vorangegangenen Kapitel war erörtert worden, wie Nestroy die alte Matrix auflöst. Das souveräne Verfügen über deren Elemente ermöglicht es ihm nun, aus der alten Struktur ein bestimmtes Moment herauszulösen und zum neuen dominierenden Zentrum seiner Stücke zu entwickeln: Das herkömmliche Auftrittslied wird zum Nucleus, aus dem sich die das Stück dominierende Diskursfigur entwickelt.

In der Tradition des Vorstadttheaters gibt es ein festes Schema für den Auftritt des Chefkomikers. Zunächst wird die Problemkonstellation in einer oder mehreren Szenen exponiert. Erst dann kommt der Chefkomiker und singt sein Auftrittslied. Das noch heute bekannteste Beispiel ist der Auftritt Papagenos in der *Zauberflöte* (›Der Vogelfänger bin ich ja‹). Um 1820 verfestigt sich ein weiteres Element: Nach (gelegentlich auch vor) dem Auftrittslied erläutert die Chefkomiker-Figur in einem Monolog, d. h. in einer Rede ad spectatores, ihre Auffassungen vom Leben. In Meisls *Lustigem Fritz* zum Beispiel wird Familienrat gehalten, dann gibt es eine Beratung im kleinen Kreise, dann eine Konfrontation der Bräute. Und erst nach dieser Vorbereitung, im sechsten Auftritt, erscheint Fritz mit dem Lied: »Ich bin der schöne, lust'ge Fritzel«, dem sich ein Monolog über seine Schulden anschließt. Erst durch den Monolog wird die Chefkomiker-Figur eindeutig festgelegt, einfache Auftrittslieder haben auch andere Figuren. Bei Raimund erscheint die Sequenz ›Ensemble-Soloauftritt-Lied-Monolog‹ in jedem Stück; nur in der *Gefesselten Phantasie* und in der *Zauberkrone* ist sie etwas modifiziert: Deutlicher Hinweis, daß Raimund hier ›Größeres‹, von der Tradition Abweichendes vorhatte.

Zunächst hat das Schema wohl nur Effektgründe. Die Sequenz läßt den Chefkomiker sogleich in besonderem Maße zur Geltung kommen und schafft ihm die Möglichkeit, besonders intimen Kontakt mit ›seinem‹ Publikum aufzunehmen. Nicht die Rolle, nicht die Funktion im Stück ist dabei wichtig, sondern der Schauspieler, der sagt: ›Seht, Freunde, heute trete ich in dieser Verkleidung auf.‹ Sowohl Haupt- wie Nebenfiguren, Sympathieträger wie Bösewichte werden auf diese Weise eingeführt, sowohl der Diener Florian im *Diamant des Geisterkönigs* als auch der brutale Bauer Gluthahn im *Moisaur*.

In Nestroys frühen Stücken fehlt das Auftrittsschema noch; erst um die Mitte der dreißiger Jahre festigt es sich, dann aber kommt es mit schöner Regelmäßigkeit in fast jedem seiner Stücke. Der Grund liegt wohl darin, daß erst mit dem *Lumpazivagabundus* Nestroys Position als Chefkomiker eindeutig geklärt ist. Doch nicht nur dies: Es gelingt Nestroy, die Chefkomiker-Rolle mehr und mehr zur strukturbestimmenden Dominante seiner Stücke zu machen. Das geht so weit, daß von seinem vierzigsten bis zu seinem siebenzigsten Stück (1840–1850) alle anderen Gesangsrollen verdrängt werden, nur noch Nestroy singt<sup>56</sup>. Durch dieses Monopol der Parabase wird die Chefkomiker-Rolle zur Diskursfigur<sup>57</sup>.

Diese Diskursfigur ist nicht bloß ›komische Figur‹. Ihre Spannweite reicht von Hochstaplern wie Nebel in *Liebesgeschichten und Heiratssachen* oder Titus Feuerfuchs im *Talisman* bis hin zu jenen Figuren des Spätwerks, die wie Schlicht in *Mein Freund* oder die Titelfigur im *Kampl* ihre Sonderposition einer abgeklärten-melancholischen Weisheit verdanken, die schon auf die Komödien Hofmannsthal vorausweist. Die Diskursfigur wird inskünftig das beherrschende Moment der Stücke Nestroys, das auch die konfuseste Handlung noch leidlich zusammenzu-

halten vermag. Durch den Diskurs, den sie mit dem Publikum führt, wird das dramatische Geschehen selbst zu einem von ihr vorgeführten, kommentierten, durch gelegentliche Handlungsanstöße initiierten Exemplum. Ansatzweise gab es diese Diskursfunktion natürlich schon früher, schon beim alten Pickelhäring, in jeder Form der dramatischen Parabase, vom antiken Chor bis zur Sentenzenrede der Klassiker. Entscheidend aber ist die Radikalisierung, die Nestroy vornimmt, und die ihre Krönung durch ein simples und dadurch leicht übersehene Faktum erhält: Der Chefkomiker und der Autor sind empirisch dieselbe Person, und das wissen die Zuschauer selbst dann, wenn der Name des Autors nicht mit auf dem Theaterzettel steht. Damit aber wird die Dominanz der Diskursfigur in einem unvergleichlichen Maß gesteigert, der Autor ist in ihr immer mit präsent, das ganze Stück wird in vollem Sinne zu einem Moment des Dialogs zwischen Autor und Publikum. Und daß auch das Publikum in diesem Dialog mitagierte, in Beifall und Protest seinen Part spontan verwirklichte, so daß der Dialog oft sich bis zum Duell steigerte, ist oft genug bezeugt.

Das Nestroy-Theater der 30er und mehr noch der 40er Jahre — der *Lumpazivagabundus* ist dafür das Präludium — zeichnet sich also dadurch aus, daß ein bestimmtes Individuum aus den vorliegenden Traditionselementen haargenau das Instrument zusammengesetzt hat, das es braucht, um sich zu artikulieren. Nestroys in vielen Anekdoten belegte private Schüchternheit, Haltlosigkeit und Führungsbedürftigkeit ist nur die Kehrseite dieser nahezu restlosen Verwirklichung der Person im adäquaten Medium. Auch für die Zeitgenossen waren Nestroys Stücke keine von der Person ablösbare ›Literatur‹: Als er starb, verschwanden seine Stücke sogleich fast völlig vom Spielplan, weil man sie sich ohne ihn nicht vorstellen konnte; erst zwanzig Jahre später, als die Erinnerung an Nestroys Spiel verblaßt ist, werden die schriftlichen Relikte seines Theaters zu ›Literatur‹ und kehren auf die Bühne zurück. Und wenn später immer wieder die Lesungen von Karl Kraus als die vollkommenste ›Bühne‹ für Nestroy gerühmt werden, dann entspricht das genau der Struktur dieser Stücke, weil die Ein-Mann-Bühne die Dominanz der Diskurs-Figur am reinsten verwirklicht: Was immer auf der Bühne geschieht, geschieht im Medium dieser Figur.

Eine Tradition im Sinne einer überpersönlichen Kontinuität konnte auch Nestroy nicht begründen. Zu einmalig war das Zusammentreffen von Persönlichkeit, Stil und Publikumsbedürfnis. Denn nun, in den vierziger Jahren, bilden sich die gesellschaftlichen Konflikte auch im Publikum ab: Die vormals heile Welt der Vorstadttheater wird durch die Spannung zwischen Parterre und Galerie<sup>58</sup> gestört, und diese Spannung macht die Voraussetzung eines ›Volkstheaters‹, in dem alle Stände sich auf der Basis eines ›Allgemeinmenschlichen‹ treffen, zunichte. Wenn derart der Voraussetzungsrahmen in Frage gestellt ist, können Traditionen sich nicht entwickeln; dafür aber wächst die Bereitschaft zur Diskursivität, zur Innovation, zur — bei allem Jux — Intellektualisierung des Theaters. Was schon viele Zeitgenossen vermerkten und die ältere Forschung oft nachsprach: daß Nestroy der Zerstörer des alten Volkstheaters war, hat darin seinen Grund, daß das Vorstadttheater-Publikum aufhörte, wenigstens im Theater homogenes ›Volk‹ zu sein. Nestroy hat nicht das Volkstheater zerstört, sondern nur die Konsequenzen daraus gezogen, daß das Volkstheater keine Voraussetzungen mehr hatte.

ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Die umfassendste Faktendarstellung gibt noch immer Otto Rommel, *Die Altwiener Volkskomödie*, Wien 1952. — Überblick und Standard-Literatur jetzt bei Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt 1978.
- <sup>2</sup> Raimund wird hier zitiert nach *Sämtliche Werke*, hist.-krit. Säkularausgabe in 6 Bänden, hg. v. Fritz Brukner und Eduard Castle, Neudruck Nendeln/Liechtenstein 1974 (HKAR).
- <sup>3</sup> HKAR 5/1, S. 304.
- <sup>4</sup> Vgl. hierzu Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums*, München 1976, das Raimund-Kapitel S. 27–88, eine der anregendsten Raimund-Arbeiten überhaupt. Hier auch Analyse der innovatorischen Momente des *Mädchen aus der Feenwelt* als einer »Makrometapher«. Die wichtigsten sozialgeschichtlichen Daten sind bei Klotz noch einmal zusammengefaßt und werden deshalb hier nicht abermals repetiert.
- <sup>5</sup> Diese Funktion übersieht Klotz, *a. a. O.*, bei dem das Bedingungsgefüge nahezu kafkasche Dimensionen annimmt; man könnte fast vergessen, daß das Publikum sich dabei amüsiert.
- <sup>6</sup> In der Selbstbiographie HKAR 5/2, S. 722–745, hier: 726. Dort auch Abwertung der komischen Elemente des *Mädchen aus der Feenwelt* als »viele läppische Kleinigkeiten« (S. 725).
- <sup>7</sup> Die einzige Einzelinterpretation: Claude David, *Ferdinand Raimund: Moissasurs Zauberspruch*. In: *Das deutsche Lustspiel*, hg. von Hans Steffen, Bd. 1, Göttingen 1968, S. 120–143. David meint, das »altbekannte Handlungsgerüst« werde hier »entmythisiert« (S. 125); tatsächlich tritt an die Stelle der oberflächlichen Jux-Mythologie der Versuch, dem Handlungsgerüst wieder ernstzunehmenden mythischen Sinn abzugewinnen.
- <sup>8</sup> Möglicherweise spielen hier Zensurrücksichten mit. So durfte etwa von »Gott« nur im Burgtheater gesprochen werden, in den Vorstadttheatern mußte statt dessen »Himmel« oder — was Nestroy dann für satirische Zweifel an der Theodizee voll ausnutzt — »Schicksal« gesagt werden.
- <sup>9</sup> HKAR 2, S. 62.
- <sup>10</sup> HKAR 2, S. 39.
- <sup>11</sup> Zitate des Dramas nach Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, hist.-krit. Gesamtausgabe, hg. v. August Sauer und Reinhold Backmann, Erste Abteilung, 5. Band, S. 5–140 (HKAG). Sonst nach *Sämtliche Werke*, hg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher, München 1960–1965, 4 Bde. (SW) — Das Zitat: SW 4, S. 462.
- <sup>12</sup> Ebd.
- <sup>13</sup> Carl — er war nach Erhöhung seiner Pacht am Münchner Isartor-Theater mit seinem Ensemble auf Flößen die Donau hinab nach Wien gefahren — hatte das bankrotte Theater an der Wien handstreichartig erobert und seit Mitte der 20er Jahre als Brückenkopf ausgebaut, von dem aus er schließlich ein ganzes Vorstadttheater-Imperium errichtete. Carls radikale Kommerzialisierung der von Pleite zu Pleite hinwurstelnden Vorstadttheater beschleunigte das Ende der verstaubten Zauberspiele. — Die Dichotomie Burgtheater/Vorstadttheater reicht bis in die Forschung hinein, die das Traumspiel immer etwas stiefmütterlich behandelt hat. Vgl. Joachim Müller, *Franz Grillparzer*, Stuttgart <sup>2</sup>1966, sowie die Forschungsberichte von Herbert Seidler in: *ZfdPh* 83 (1964), S. 228–242 und 472–505, 88 (1969), S. 299–316, 94 (1975), S. 267–288.
- <sup>14</sup> Die Entstehungsgeschichte ist in Band I/20 der hist.-krit. Ausgabe dokumentiert. — Wie wichtig ihm diese Idee war — verglichen mit dem übrigen Handlungsengang — geht daraus hervor, daß er ausdrücklich auf Voltaires *Le Blanc et le Noir* als »Quelle« hinweist: Abgesehen von Namensähnlichkeiten hat das Stück mit der Erzählung fast nur diese Idee gemeinsam.
- <sup>15</sup> Die wichtigsten Texte sind abgedruckt in *DLE*, Reihe XIII d, *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*, hg. v. Otto Rommel, 6 Bde., Die »Besserungsstücke« Bd. 4 und 5.
- <sup>16</sup> HKAR 2, S. 447.
- <sup>17</sup> HKAR 2, S. 451.
- <sup>18</sup> HKAG I/5, S. 10.
- <sup>19</sup> HKAG I/5, S. 14.
- <sup>20</sup> SW 4, S. 431.
- <sup>21</sup> Ebd.
- <sup>22</sup> SW 4, S. 507.

- <sup>23</sup> Indirektes Indiz für die Bindung an die Folie ist die Tatsache, daß der Wiener Erfolg sich auswärts nicht wiederholte: Auch die Aufnahme des Stückes setzte die Vertrautheit mit der Matrix des Vorstadttheaters voraus.
- <sup>24</sup> Heinz Politzer, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Wien 1972, S. 230–269.
- <sup>25</sup> HKAG I/5, S. 138.
- <sup>26</sup> HKAG I/5, S. 16.
- <sup>27</sup> Vgl. später das Epigramm zur 48er Revolution:  
Auf die erste Revolution  
Kamen wieder die Bourbons.  
Auf unsere allgemeine zweite,  
Kommen wohl wieder die alten Leute. (SW 1, S. 492)
- Zum Problem des Konservativismus des späten Grillparzer vgl. Karl Eibl, *Ordnung und Ideologie im Spätwerk Grillparzers. Am Beispiel des »argumentum emblematicum« und der »Jüdin von Toledo«*. In: *DVJS* 53 (1979), S. 74–95.
- <sup>28</sup> SW 4, S. 463.
- <sup>29</sup> Nestroy wird entweder (*Lumpazivagabundus*) nach Johann Nestroy, *Sämtliche Werke*, hist.-krit. Gesamtausgabe in 16 Bänden, hg. v. Fritz Brukner und Otto Rommel, Neudruck Nendeln/Liechtenstein 1973 (HKAN) oder (andere Werke) nach Johann Nestroy, *Gesammelte Werke*, Ausgabe in sechs Bänden, hg. v. Otto Rommel, Wien 1948/49, Neudruck 1962 (GW) zitiert.
- <sup>30</sup> Übernommen wurden Partien aus *Der Tod am Hochzeitstage*, ausführlich untersucht von Franz H. Mautner, *Nestroy*, Heidelberg 1974, S. 129–140, als Beispiel des Frühstils.
- <sup>31</sup> GW 1, S. 497.
- <sup>32</sup> GW 1, S. 572.
- <sup>33</sup> In merkwürdigem Kontrast dazu spielt das Werk — verglichen etwa mit dem *Talisman*, *Judith und Holofernes*, *Einen Jux will er sich machen* usw. — in der Nestroy-Forschung nur eine untergeordnete Rolle. Der Grund dafür liegt wohl im Übergangscharakter des Werkes, der aber gerade seine eigentümlichen ästhetischen Qualitäten begründet.
- <sup>34</sup> HKAN 2, S. 8.
- <sup>35</sup> HKAN 2, S. 10.
- <sup>36</sup> HKAR 2, S. 12.
- <sup>37</sup> HKAN 2, S. 78.
- <sup>38</sup> Ebd.
- <sup>39</sup> Die von Erich Joachim May, *Wiener Volkskomödie und Vormärz*, Berlin 1975, behandelten Zauberspiele der 40er Jahre, insbesondere Karl Haffners, sind Erneuerungsversuche, welche die Sozialproblematik stärker hervorheben, aber dann, da Thema und Formulierungsmuster offenbar nicht in Einklang zu bringen sind, zum »Raimund-Plagiat« (S. 263) zurücksinken.
- <sup>40</sup> Zur Frage der Matrix-Widerlegung und des Realismus-Arguments vgl. Karl Eibl, *Kritisch-rationale Literaturwissenschaft*, München 1976, bes. S. 100, sowie *Realismus als Widerlegungen von Literatur*. In: *Poetica* 6 (1974), S. 456–467. — Das Stück *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder der Weltuntergangstag* (1834) widerlegt den »harmonischen« Schluß des *Lumpazivagabundus* auch explizit: Leim ist ein hoffärtiger Spießier geworden, Knieriem säuft wie eh und je und verprügelt seine Angetraute, Zwirn ist längst wieder auf die Walz gegangen. Und auch die Ehe zwischen Hilaris und Brillantine kriselt heftig. Die übrigen hier angesprochenen Probleme sind unschwer wiederzuerkennen, da sie angesichts des bevorstehenden »Weltuntergangstages« besonders heftig hervorbrechen (s. GW 2, S. 189–278).
- <sup>41</sup> HKAN 2, S. 5.
- <sup>42</sup> Ebd.
- <sup>43</sup> HKAN 2, S. 7.
- <sup>44</sup> Ebd.
- <sup>45</sup> HKAN 2, S. 73.
- <sup>46</sup> Ebd.
- <sup>47</sup> HKAN 2, S. 74.
- <sup>48</sup> HKAN 2, S. 59.
- <sup>49</sup> HKAN 2, S. 68.
- <sup>50</sup> Nestroy hat für die Zensur häufig Sonderfassungen hergestellt. So findet sich hier in H 1 von Nestroys Hand die Anmerkung: »NB. In der Abschrift für die Zensur ist dieses Lied folgen-

dermaßen zu schreiben.« Die erste Zeile des Liedes lautet in dieser Zensurfassung: »Fatale Sachen sind das unter d'Stern«, die fünfte: »Und jetzt richt't einer, das ist gar zu rund ... (HKAN 2, S. 652). Also gerade die Wörter »Ordnung« und »Vagabund« werden umgangen, weil sie zu deutlich an die zeitgenössische Realität anschließen. Übrigens soll Nestroy (vgl. Kurt Kahl, *Johann Nestroy oder der Wienerische Shakespeare*, Wien 1970, S. 90) im Kometenlied betont haben: »Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang«, ›die‹ ist also hier Demonstrativpronomen mit Bezug auf die ›Ordnung‹ des Metternich-Staates.

<sup>51</sup> HKAN 2, S. 65.

<sup>52</sup> HKAN 2, S. 72.

<sup>53</sup> HKAN 2, S. 73 f.

<sup>54</sup> HKAN 2, S. 75.

<sup>55</sup> HKAN 2, S. 68.

<sup>56</sup> Vgl. hierzu Otto Rommel, *Die Theaterlyrik Nestroys und ihre künstlerische Entwicklung*. In: GW 6, S. 586–605, bes. S. 589 ff.

<sup>57</sup> Mautner, a. a. O. spricht von der »Mittelpunktfigur«, Jürgen Hein, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg 1970, von der »Zentralfigur«. Hein hebt auch deren — ans Couplet gebundene — »Mittlerrolle zwischen Komödie und Publikum« (S. 104) hervor. Ansgar Hillach, *Die Dramatisierung des Komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy*, München 1967, beobachtet die »Distanzhaltungen der Rollenfigur« (S. 61 ff.). — Der mehrdeutige Begriff ›Diskurs‹ wird von mir in dem Sinne gebraucht, in dem Jürgen Habermas ihn in die deutsche Diskussion eingeführt hat: als Gespräch über die Voraussetzungen von Handeln und Sprechen, also als ›Metakommunikation‹. »Mittlerrolle«, »zentrale« Position und »Distanzhaltung« sollen damit ihrer kommunikativen Funktion nach zusammenfassend benannt werden.

<sup>58</sup> Zu den Veränderungen im Publikum der 40er Jahre vgl. besonders May, a. a. O., S. 87 ff.

### Summary

Raimunds ›Moisaur‹, Grillparzers ›Der Traum ein Leben‹ and Nestroys ›Lumpazivagabundus‹ are three different trials of adapting the old matrix of the Wiener Zauberspiel to the new reality of 1830. The paper searches for the methods of this trials, the reasons of success and failure and, after the period of transition, the stabilization of a new, individual, matrix by Nestroy.