



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Geistererscheinungen‘ auf der Bühne als
dramaturgisches Mittel.

Ein Beitrag zu Johann Nestroy's Zauberstücken.“

Verfasserin

Julia Rous

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Dr. Birgit Peter

Inhaltsverzeichnis

- Einleitung

Teil I: *Der confuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit* unter theaterwissenschaftlichen, -geschichtlichen und -theoretischen Betrachtungen

- Einführung
- Zeitgenössische Rezeption und Kritik
- Frühere Stücke: *Der Tod am Hochzeitstage oder Mann, Frau, Kind und Treue und Flatterhaftigkeit oder der Seeräuber und der Magier*
- Das karnevalistische Lachen bei Nestroy
- Sprache und Darstellung
- *Der confuse Zauberer* - Rezeption im Blickpunkt psychologischer und historischer Betrachtungen
- Exkurs: Deus ex machina
- Nestroys Arbeitsweise: Zur Definition von Posse, Zauber- und Besserungsstück in der Wiener Komödie
- Dramaturgie und Theaterbegriff

Teil II: Zugänge zu Magie, Zauber und ‚Geistererscheinungen‘ anhand schauspieltheoretischer Überlegungen

- Übernatürliche Erscheinungen und das Unheimliche
- Zur Historisierung von übernatürlichen Erscheinungen - Ritual und Theater
- Parodieverfahren
- Der Schauspieler als Medium des Wunderbaren - Neuere Schauspieltheorien
- Das Prinzip des Harlekin
- Zusammenfassung
- Quellenverzeichnis
- Abstract
- Lebenslauf

Einleitung

Das Thema der vorliegenden Arbeit, ‚*Geistererscheinungen auf der Bühne als dramaturgisches Mittel. Ein Beitrag zu Johann Nestroy's Zauberstücken.*‘, hatte im Zuge meiner Forschungen eine gewisse Wandlung vollzogen. Als ich ursprünglich beschloss, ‚Geistererscheinungen auf der Bühne‘ zum Inhalt meiner Diplomarbeit zu machen, stieß ich auf eine derart unüberschaubare Menge an Informationen zu diesem Thema, dass es notwendig wurde, meinen Forschungsgegenstand genauer zu spezifizieren und einzuschränken. Aus diesem Grund stellte ich Johann Nestroy's Original-Zauberstück *Der confuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit* in den Mittelpunkt meiner Untersuchungen. Dadurch stieß ich aber auf eine weitere Problematik: Zum ersten sind jene Geistererscheinungen, wie sie zum Beispiel bei Shakespeare oder in antiken Dramen zu finden sind, unbedingt von denen abzugrenzen, die in Nestroy's Stücken vorkommen. Sie unterscheiden sich voneinander in vielen wesentlichen Punkten, wie in ihrer äusserlichen Erscheinung, Bedeutung, Sprache und in ihrer Funktion. Zum zweiten sind die wenigen Geister die ich im *Confusen Zauberer* ausfindig machen konnte abhängig von einer ‚Geisterhierarchie‘, in der Feen, Zauberer, Hexen, Magier, Allegorien und viele andere märchenhafte Gestalten ebenso existent sind. Das heißt, das Auftreten von Geistern im allgemeinen Verständnis lässt sich nicht auf die Nestroy'schen Dramaturgie anwenden. Deshalb hat die vorliegende Arbeit nun folgende Erörterungen zum Gegenstand: Wie ist das Erscheinen und Handeln von übernatürlichen Wesen bei Nestroy zu deuten und wie sind Magie und Zauber in den Zauberstücken von Johann Nepumuk Nestroy zur Anwendung gekommen? Welche Art der Komisierung steckt dahinter, welche Verfahren setzt Nestroy ein und wie verwendet er den ‚Zauberapparat‘ als dramaturgisches Mittel? Dazu beziehe ich mich nun auf die Stücke *Der confuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit*, *Der Tod am Hochzeitstag oder Mann, Frau, Kind und Treue und Flatterhaftigkeit oder der Seeräuber und der Magier*. Es wird sich zeigen, dass all diese Frühwerke Nestroy's in enger Verbindung zueinander stehen, sich die Figuren und Elemente der Handlung nur durch wenige äußerliche, strukturelle Veränderungen unterscheiden, während der Inhalt keiner besonderen Wandlung unterlag. Diese Tatsache wird sich nicht nur durch Nestroy's Abhängigkeit von einem hektischen Wiener Vorstadttheaterbetrieb erklären lassen, sondern auch durch seinen

grundlegenden Hang zum ‚Mischen‘ von bestehenden Elementen und Motiven. Nestroys Theater wird als Symbiose verschiedener Theatertraditionen, Verfahren und Konventionen, als ‚Schwellentheater‘ aufgezeigt, welches sich über alle Ausgrenzungs- und Einordnungsversuche hinwegsetzt und zu einem Mischwerk völlig eigenen Charakters avanciert. Die schauspieltechnischen Strategien Nestroys werden veranschaulichen, dass seine Art der Komisierung und Parodie auf eine mythische ‚Ganzheitsvorstellung‘ der Welt zurückgeht, die im Zuge einer dualistischen Welterklärung von der allgemeinen, zeitgenössischen Kunstdefinition ausgegrenzt wurde. Die Rezeption ausgewählter, schauspieltheoretischer Texte wird darlegen, dass die Trennung von Körper und Geist, der sich Nestroy rigoros entzog, einen wesentlichen Punkt in der Debatte über die darstellende Kunst markiert. Darüber hinaus wird aufzuzeigen sein, dass Nestroys Parodieverfahren Zugänge zu einem aktualisierten ‚Mythentheater‘ ermöglichen.

Teil I: *Der confuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit* unter theaterwissenschaftlichen, -geschichtlichen und -theoretischen Betrachtungen

Einführung

Karl Kraus hat mit seiner Gedenkrede von 1912, *Nestroy und die Nachwelt*, sowie durch seine zahlreichen Vorlesungen, Aufsätze und Stück-Bearbeitungen eine Nestroy-Renaissance hervorgerufen. In Bezug auf die Rezeption des *Confusen Zauberers* ist daher bezeichnend, was der Nestroy-Kenner Kraus von diesem frühen Stück hielt:

„Seitdem ich Nestroy kenne, ist mir dieses Zauberstück als eines der in ihrer Leichtigkeit und Luftigkeit gewichtigsten erschienen [...], wie da die Charakterzeichnung alles vom Wort empfängt [...] und jeder Satz förmlich die Kugel ist, die durch die Figur in die Welt schlägt, ungeachtet dessen, was die erhabene Mittelmäßigkeit des Verstandes gegen alles Beiläufige, gegen jene gewollte oder ungewollte Unwahrscheinlichkeit der vom Witz geführten und irgendwann einmal verlassenen Handlung einwenden mag, die doch schließlich die Unglaubhaftigkeit der Theaterwelt geziemend bestätigt.“¹

Aus diesem Urteil kann man entnehmen, dass sich die Handlung des *Confusen Zauberers* aus unwahrscheinlichen Beiläufigkeiten zusammensetzt, die von einem

¹ Kraus, Karl, *Schriften*, Christian Wagenknecht, Band 14, *Das Notwendige und das Überflüssige (Nach »Die Beiden Nachtwandler«) Posse mit Gesang in zwei Akten von Johann Nestroy Bearbeitet von Karl Kraus*, Frankfurt (Main): Suhrkamp 1992, S. 169.

raffinierten, durch Wortkraft geführten Witz zeugt. Was die Unglaubwürdigkeit der Theaterwelt angeht, hat Nestroy sie durch das Spiel mit Theatertraditionen entlarvt, sie mit Unwahrscheinlichkeiten demaskiert. Viele Nestroy-Kenner befanden und befinden das Stück allerdings als zu „seicht“, „zusammengestoppelt“ und „verworren“, stellen einen „Aufführungswert“ in Frage.² Helmut Qualtinger, dessen Nestroy-Interpretationen 1976 mit dem Nestroy-Ring der Stadt Wien ausgezeichnet wurden, bekundete dagegen sein Interesse an dem eher vernachlässigten Frühwerk des Satirikers durch zahlreiche Lesungen und leistete so auf dem Gebiet wichtige „Pionierarbeit“.³

Der Kritiker Kurt Kahl bemerkte in der Zeitschrift der internationalen Nestroy-Gesellschaft *Nestroyana*, dass Stücke wie der *Confuse Zauberer*, dessen Inszenierungen den Bühnen zu riskant schienen, erst so wieder ein Publikum fanden.⁴ Als Nestroy-Interpret sprach Qualtinger in einer Hörspiel-Studiofassung von 1983 alle 29 Rollen des *confusen Zauberers* selbst.⁵ Wie Kraus fand er gerade an dieser, von der Rezeption vernachlässigten, Zauberposse Gefallen. Mag sein, dass dieses Stück einen besonderen Reiz auf „Wiens grantige Instanz“ ausübte. Denn Qualtingers spezieller Hang zur Melancholie, die „[...] immer schon das Unterfutter seines Spottes, seiner Satire gewesen (war)“, ging mit der Interpretation der Rolle des melancholischen Zauberers Schmafu konform.⁶ Kraus hob besonders eine Stelle im *Confusen Zauberer* hervor, die sich durch eine parodistische Behandlung der Melancholie durch „übersinnlichen Humor“ auszeichnet:

„[M]an wird in der deutschen Humorliteratur vergebens nach einem Vergleichsstück von dem phantastischen Witz suchen der kleinen Szene des ‚melancholischen Fiakers‘, in der das ganze Vokabular dieser durch die Wiener Zeiten beruhenden Gaunersphäre in Schmerzensrufe aus tiefster Seelenumnachtung verwandelt scheint [...], dessen Wahrheit das geschaute Zerrgesicht der Wirklichkeit und dessen Tiefe die Grundlosigkeit des Lebens vorstellt [...].“⁷

² Gruber, Peter, „Der confuse Zauberer-ein konfuses Stück?“ In: *Nestroyana*. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, 26/3-4, 2006, S 115- 124, S. 115.

³ Kahl, Kurt, „Helmut Qualtinger. Ewiger Skeptizismus - Helmut Qualtinger. Wiens grantige Instanz.“ In: *Nestroyana* 6/3-4, 1984/85(86), S. 113- 115, S. 115.

⁴ Vgl, Ebd, S. 115.

⁵ Vgl, *Helmut Qualtinger als Nestroy-Interpret. Der konfuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit*, Aufnahmeleitung: Jürgen E. Schmidt, Wien, 1983/*Frühere Verhältnisse*, Produktionsleitung: Jürgen E. Schmidt, Köln, 1967, Preiser Records, 02:24 h.

⁶ Kahl, „Helmut Qualtinger. Ewiger Skeptizismus-Helmut Qualtinger. Wiens grantige Instanz“, S. 113.

⁷ Kraus, *Schriften*, S. 169.

Das Zerrgesicht der Wirklichkeit darzustellen, hier veranschaulicht durch übertriebene Neigung zur Melancholie, soll auch laut dem Nestroy-Forscher Rio Preisner als Hauptinteresse Nestroys gelten.⁸ In „Der konservative Nestroy: Aspekte der zukünftigen Forschung“ verweist Preisner auf Nestroys „enthüllende Reduktion alles abstrakt Konkreten auf seine eigentliche Scheinrealität [...]“.⁹ Ihm ginge es darum, den Menschen in all seinen Facetten aufzuzeigen, vor allem aber mit seinen Fehlern, ohne sich auf irgendwelche Vergeistigungstendenzen oder schwärmerischen Ideologien einzulassen. Seine Realitätstreue stelle sich gegen jede Verneinung der Wirklichkeit.¹⁰

Die Theaterwissenschaftlerin Gerda Baumbach weist ergänzend darauf hin, dass Nestroy die Repräsentation benutzte um gegen Realitätsaufhebung anzugehen, selbst aber nichts repräsentierte. Sein Theater unterscheide sich ebenso vom pädagogisch-bürgerlichen als auch vom avantgardistischen.¹¹ „Man findet nicht heraus, wofür er ist.“¹² Über diesen Hinweis fällt es leichter Nestroys Theater als Schwellenzone zu begreifen, anstatt vergeblich danach zu suchen, es für irgendwelche Schubladen passend zu machen. Damit, dass Nestroy sich jeder strikten Zuordnung entzieht, mit Theaterkonventionen spielt und auch verzerrt, hängen auch die Abwehrreaktionen zusammen, die der *Confuse Zauberer* hervorrief und teilweise noch immer hervorruft. Kraus Begeisterung für dieses Zauberstück veranlasste ihn zu einer Neubearbeitung, in die er auch Teile des Vorgängerstücks *Der Tod am Hochzeitstage* einarbeitete. Diese Kraus-Fassung von 1912 wurde erst 1954 im Münchener Residenztheater uraufgeführt und nicht mehr wiederholt.¹³ 1962 gab es eine Fernsehproduktion des Bayrischen Rundfunks in Kooperation mit dem ORF und dem Norddeutschen Rundfunk. Diese von Hans Dieter Schwarze inszenierte und „stark bearbeitete Fassung“ des *Confusen Zauberers* wurde zum letzten Mal 2001

⁸ Vgl. Preisner, Rio, „Der konservative Nestroy: Aspekte der zukünftigen Forschung.“, In: *Maske und Kothurn*. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 18/1-2, 1972, S. 23-37, S. 33.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 33-36.

¹¹ Vgl. Baumbach, Gerda, *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende*. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater, Gerda Baumbach, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd 13, Tübingen und Basel: Francke, 1995, S. 27.

¹² Ebd., S. 23.

¹³ Vgl. Nestroy, Johann, *Sämtliche Werke, Johann Nestroy*, Historisch Kritische Ausgabe von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und w. Edgar Yates, Wien: Deudike, Scheichl, Sigurd Paul, *Johann Nestroy. Stücke 3. Zampa der Tagedieb oder die Frau von Gyps. Treue und Flatterhaftigkeit oder der Seeräuber und der Magier. Der confuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit*, Sigurd Paul Scheichl, 2004, S. 391.

ausgestrahlt.¹⁴ 2005 kam eine, im Rahmen der 33. Nestroy-Spiele Schwechat produzierte, Neufassung der Zauberposse zur Aufführung, die um „einige Textstellen aus dessen fragmentarisch erhaltenem Vorläufer ‚Treue und Flatterhaftigkeit‘ erweitert wurde.“¹⁵

Der Leiter der Nestroy-Spiele Schwechat, Peter Gruber, der 2006 in *Nestroyana* die Frage „Der confuse Zauberer- ein konfuses Stück?“ stellte, führte dabei Regie. Die Pressestimmen zu dieser Bearbeitung bestätigten allerdings zum größten Teil ein bekanntes Urteil. So äußerte man sich zum Beispiel in der Wochenzeitung *Furche* folgendermaßen: „Für das ständige Nestroy-Repertoire dürfte diese tiefenpsychologisch interessante Rarität [...] kaum zu gewinnen sein.“¹⁶ Der Kommentar der *Kronenzeitung* viel noch ungünstiger aus: „Diesmal nahm Gruber sich eines kraftlosen Werkes an, das sich im Humor schwachbrüstig und in der Handlung recht wirr gibt.“¹⁷ Es scheint selbst heute noch das Problem dieser Posse zu sein, von der Bühne verschmäht und in der Rezeption missverstanden zu werden. Schon nach der Uraufführung des Original-Zauberspiels 1832 wurde das Stück in seiner ursprünglichen Fassung nur einmal wiederholt. Im Folgenden sollen nun einige ausgewählte Kritiken über das Original-Zauberspiel *Der confuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit* und seine Staberl-Version von 1832 analysiert werden.

Zeitgenössische Rezeption und Kritik

Nach der Uraufführung am 26 September 1832 schreibt Adolf Bäuerle in seiner *Wiener allgemeinen Theaterzeitung*:

„Das neue Stück des Hrn. Nestroy, welches ehevorgestern unter dem Titel: >>der confuse Zauberer>> im k.k. priv. Theater an der Wien zum ersten Mahl aufgeführt wurde hat in vielen Scenen die Lachlust des Publikums angeregt und besonders haben die Lieder im zweyten und dritten Akt, ein Quodlibet, gesungen von Nestroy und Scholz, ein Couplet Nestroys und ein Duett, welches man zwar schon im Leopoldstädter Theater von Dem. Jäger und Hrn. Skutta hörte, und das hier von Dem. Zöllner und Hrn. Carl gesungen und nach Melodien von Strauß und Lanner mit Tanz begleitet wurde, sehr gefallen. Alle diese Gesänge mußten wiederholt

¹⁴Ebd, S. 392.

¹⁵ http://www.nestroy.at/nestroy-spiele/sp2005_zauberer/zauberer_gruber.html, 28.5.2012

¹⁶ http://www.nestroy.at/nestroy-spiele/sp2005_zauberer/zauberer_presse.html, 28.5.2012

¹⁷ Ebd.

werden. Wer recht gerne lacht soll dieses Stück nicht verschmähen. Auch gibt es den Schaulustigen viel Augenweide. Hr. Nestroy wurde am Schlusse gerufen.“¹⁸

In dieser Rezension wird besonders die musikalische Gestaltung der Posse gelobt. Wenn auch der Rest des Stücks als Empfehlung für Lach- und Schaulustige angepriesen wird, so tritt doch die Betonung jener Passagen hervor, in denen ein Quodlibet, Couplet oder Duett gesungen wurde, dessen Melodien man bereits kannte und mochte. Über den Zugang dieser nichtliterarischen Elemente wie Lied, Couplet und besonders dem Quodlibet, dessen Bedeutung „[...] als sinnloses Durcheinander, als Galimathias (gilt)“ und den „„kleine[n]‘ Unterschied, ob Galimathias als ‚Ohne-Sinn‘, Nonsens oder gar Contro-Sens veranschlagt wird“, lenkt Gerda Baumbach in *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende* das Augenmerk auf Nestroys Theater, als ein schwer einordenbares, ein „„Zwischen“ als das Tummelfeld, das Seil der ‚Tänzer‘, die seit Jahrtausenden gegen die Lüge schwindelten.“¹⁹ Dieses Zwischen „zerstört [...] Ausschließlichkeits- und Identitätsansprüche, entzieht dem Entweder-Oder die Kraft.“²⁰ Die Quodlibets, Gemische aus bekannten Volksliedern, werden beliebig zusammengestellt und mit eigenen Produkten kombiniert. Es entstehen Versatzstücke mit doppeltem Zusammenhang. Das offiziell Bekannte wird aus seinem vorherigen Zusammenhang gelöst und in einen neuen gebettet. Der „andere Zusammenhang“, der dabei entsteht, „gründet sich auf einen scheinbaren Nicht-Zusammenhang.“²¹ Solche Zusammenhänge „doppelten Bodens“, in denen sich das bereits Bekannte und das unterdrückt oder verborgen Bekannte begegnen, werden unter anderem auch „Pseudo-, Schein-Handlung oder Parodien genannt.“²² Im Dualismus, dessen Denkweise Ansprüche auf wahre und eindeutige Aussagen stellt, werden solche Zusammenhänge als betrügerisch, sinnlos und im besten Fall als burlesk oder erheiternd veranschlagt. Auf die Problematik einer dualistischen Welterklärung soll später noch ausführlicher eingegangen werden. Die Kontraste und Brüche die sich nun durch das Mischen scheinbar unvereinbarer Elemente ergeben, im Falle Nestroys ist es das Mischen von Theatertraditionen, gelten als verworren, sinnlos und fälschlich.²³ Das Stück der *Confuse Zauberer* basiert auf

¹⁸ Bäuerle, Adolf, *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Jg. 25/Nr.195 am 29. September 1832, S. 780.

¹⁹ Baumbach, Gerda, *Seiltänzer und Betrüger?*, S. 8.

²⁰ Ebd, S. 32.

²¹ Ebd, S. 10.

²² Ebd.

²³ Vgl, Ebd, S. 10.

solchen Zusammenhängen, bleibt für die Kritik ebenfalls bloß erheiternde Pseudo- oder Scheinhandlung. Unter dem Aspekt, dass Nestroys Theater ein Phänomen darstellt, das keine Ausgrenzungs- oder Identitätsansprüche zulässt, muss man nun auch seine Figuren interpretieren, die im *Confusen Zauberer* zum größten Teil dem Zauberapparat angehören. Das folgende Beispiel veranschaulicht die Problematik, die dieses Phänomen bei zeitgenössischen Kritikern hervorrief. Am 1 Oktober 1832 folgte in der *Wiener allgemeinen Theaterzeitung* eine genauere Besprechung des Stücks. Besonderer Kritikpunkt ist hier die Verwendung der Allegorien:

„Hr. Nestroy ist [...] auf die Klippe gestossen, daß er seine Allegorien außer ihrer als bloße Personifikation vorgeschriebenen Wirkung, auch Dinge begehen läßt, die ihr fremd sind, so z. B. wird die Treue verliebt und herrschsüchtig u. s. w. Der liebe Schmafu bleibt noch flutterhaft, nachdem die Flutterhaftigkeit schon von ihm gewichen ist, und hört auf, argwöhnisch zu seyn, als noch der Argwohn an seiner Seite steht. Doch sind das alles nur Verstöße, die hauptsächlich daher rühren mögen, daß Hr. Nestroy die Einschaltung jedes ernstern Charakters und jeder ernstern Handlung verschmähte, ein Verfahren, welches zwar nicht die Kritik, doch das Bedürfniß etwas durchaus Lustiges zu schaffen, entschuldigen kann.“²⁴

Dass Nestroy seine Allegorien recht inkonsequent handeln lässt, ist nicht von der Hand zu weisen. Dieser Bruch mit Theaterkonventionen wird hier aber weder hinterfragt noch als solcher besprochen. Ebenso wenig wird in der Analyse berücksichtigt, dass Treue sowie Flutterhaftigkeit im Stück eigentlich als Feen und nicht als Allegorien auftreten. Generell zu beachten ist laut dem österreichischen Germanisten und Literaturwissenschaftler Franz H. Mautner, wie er 1974 in *Nestroy* konstatierte, dass sowohl der Zauberer Eigensinn, die Feen Treue und Flutterhaftigkeit, als auch Melancholie, Argwohn und Eifersucht „alle gestalthaft allegorisch in jedem Wort und jeder Tat [...]“ agieren.²⁵ Trotzdem plädiert Siegfried Diehl, dessen Dissertation sich 1968 mit *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys* auseinandersetzte, für eine Unterscheidung zwischen den tatsächlichen Allegorien (Argwohn, Eifersucht und Melancholie) und allegorisch anmutenden Zauberwesen. Während der Zauberer Eigensinn und die Fee Treue ihre eigenen Interessen vertreten, welche nur der mächtige Zauberring zu durchkreuzen vermag, stehen die übrigen Allegorien in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den höhergestellten Zauberwesen. Die Melancholie zum Beispiel stellt sich mal hier mal da ein, versinkt

²⁴ Bäuerle, Adolf, *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Jg. 25/Nr. 196. am 1. Oktober 1832, S. 782.

²⁵ Mautner, Franz H., *Nestroy*, Franz H. Mautner, Heidelberg: Lothar Stiehm, 1974, S. 159.

und kommt wieder aus der Versenkung, je nach dem wie melancholisch Schmafu tatsächlich ist. Eigensinn, Treue und Flatterhaftigkeit tragen zwar allegorische Namen, trotzdem handelt es sich „teils nur um stark charakterisierte Zauberer und Feen.“²⁶ Als Verbildlichung menschlicher Gemütsregungen haben Argwohn und Eifersucht, die durch den Zauberer Eigensinn auf Schmafu gehetzt werden, erst gegen Ende des Stücks die Gelegenheit sich seiner zu bemächtigen, als er sich mit ihnen beschäftigt.

„SCHMAFU. Verzeihen Sie, ich hab mir wirklich noch nicht Zeit genommen, zu fragen, wer sie sind.

ARGWOHN. Ich bin der Argwohn und das ist meine Frau, die Eifersucht.“²⁷

Wie auch in der realen Welt scheint die Existenz dieser abstrakten Sinnbilder von der Person abhängig zu sein und nicht umgekehrt. Diehl bemerkt dazu:

„Die Allegorien, ursprünglich dazu bestimmt, als handelnde Personen Wandlungen des äußeren Geschehens zu deuten und psychologische Vorgänge schaubar zu machen, erfüllen bei Nestroy ihre Funktion nur ganz mechanisch; gerade durch die grobe Veräußerlichung ihrer Wirkungsweise muten sie komisch an, indem sie das Geheimnisvolle der üblichen Schaustellung ins Lächerliche ziehen.“²⁸

Wenn die Allegorien ihre Funktionen auch nur mechanisch erfüllen und komisch anmuten, tut dies ihrer Bedeutung als Veranschaulichungen psychischer Vorgänge, wenn man sie hier so verstehen mag, aber keinen Abbruch. Psychologische Vorgänge treten ebenfalls automatisch und mechanisch auf, funktionieren also abhängig vom Individuum. Die Allegorien handeln in ihrer Inkonsequenz psychologisch raffiniert. Zwischen parodistisch-traditioneller Darstellung und raffiniert-psychologischer Zurschaustellung sind die Allegorien kaum auf eine konkrete Bedeutung zu reduzieren.

Wie Nestroy seine Allegorien angelegt hat, als teilweise schon „modern gekleidete“²⁹ Karikaturen althergebrachter Zaubergeister, deutet auf einen Spielraum zwischen Tradition und Gegenwart hin, der die Scheinrealität jeglicher Grenzziehungen aufzeigt. Die über den üblichen Rahmen herausragende Benützung

²⁶ Diehl, Siegfried, *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys. Mit neuen Handschriften zum ‚Konfusen Zauberer‘ und zum ‚Zauberer Sulphur‘*, Siegfried Diehl, Frankfurter Beiträge zur Germanistik Band 9, Zugl.: Frankfurt am Main, Univ., Diss., 1968, Bad Homburg: Gehlen, 1969, S. 106.

²⁷ Scheichl, *Stücke 3*, S. 182.

²⁸ Diehl, *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys*, S. 107.

²⁹ Scheichl, *Stücke 3*, S. 183.

der Allegorien und des Zauberapparats, wurde von der Rezeption durch die angebliche Intention Nestroys erklärt „jede ernste Handlung zu verschmähen.“³⁰ Die durchaus ernste und ernüchternde Tendenz, die der komisch-abstrusen Handlung innewohnt, wurde dabei übersehen. Nach Sigurd Paul Scheichl, dem Herausgeber der *Stücke 3* der Historisch Kritischen Nestroy-Ausgabe, ist der *Confuse Zauberer* eine „fundamentale Satire auf menschliche Beziehungen [...]“.³¹ Wie aus der Besprechung der *Wiener allgemeinen Theaterzeitung* vom 1. Oktober 1832 hervorgeht, hatte sich aber niemand über mehr als Dekorationen, Verwandlungen, Liedchen und Wortwitze Gedanken gemacht.³² Nebenbei wird dort darauf hingewiesen, dass bei der dritten Aufführung am 29. September 1832 ein Einspringen von Direktor Carl, der bislang nur als Comifo zu sehen war, als Confusius notwendig wurde. Am 28. September musste die für den Tag geplante Vorführung des *Confusen Zauberers* aufgrund der Unpässlichkeit des Herrn Scholz bereits ausfallen. Die Änderung des Titels wurde hier noch nicht erwähnt, obwohl auf dem Theaterzettel vom 29. September bereits Carl als Staberl angekündigt wurde und der neue Titel *Treue und Flatterhaftigkeit oder Staberl als Confuser Zauberer* geschrieben stand.³³ Außerdem ist auf dem Zettel die Nachricht vorhanden, dass die noch bestehende Unpässlichkeit des Herrn Scholz eine Umänderung dieser Posse veranlasst hat. Die Veränderung bezog sich auch auf neue Dekorationen und Kostüme. Nestroy musste das Stück also innerhalb eines Tages in eine Staberlversion umwandeln. Erst in der Rezension vom 4. Oktober wurden die Änderungen und der neue Titel vermerkt. Die hier präsentierte Rechnung, dass die neue Posse Nestroys zum „siebenten Mal bei vollem Haus“³⁴ gegeben wurde, geht tatsächlich nur dann

³⁰ Bäuerle, Adolf, *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Jg. 25/Nr. 196. am 1. Oktober 1832, S.782.

³¹ Scheichl, *Stücke 3*, S. 124.

³² „Hr. Nestroy hat sein Stück mit Wortspielen und pikanten Wendungen, mit hübschen Liedchen u. reichlich ausgestattet, und darin mag auch der Reiz seiner leichten Arbeit liegen. Am meisten gefiel ein Liedchen, welches sehr lustig beginnt, durch das hinzukommen der Melancholie aber plötzlich ganz kläglich wird. Hr. Nestroy wurde zwey Mahl gerufen. [...] Dekorationen und Kostüme waren geschmackvoll und reichlich ausgestattet und gereichen den Mahlern, Herren Institoris und Jachimovicz, und dem Garderobier Storath zur Ehre. Diese Vorstellung dürfte sich auf dem Repertoire erhalten und Kassa machen. Vorgestern fand sie zum dritten Mahl statt. Hr. Carl gab statt des unpäßig gewordenen Hr. Scholz den konfusen Zauberer mit dem ihm eigenen Humor.“ In: *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Jg. 25/Nr. 196. am 1. Oktober 1832, S.782-783.

³³ Vgl. Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Theaterzettelsammlung des Theaters an der Wien, Sammlung von 1832.

³⁴ „Nestroys neue Zauberposse >> Treue und Flatterhaftigkeit, oder : Staberl als konfuser Zauberer<< wurde bereits s i e b e n Mahl bey vollem Hause gegeben. Die Abänderung des Titels wurde durch

auf, wenn man die Stücke *Der confuse Zauberer: oder Treue und Flatterhaftigkeit* (Uraufführung und eine Wiederholung), *Treue und Flatterhaftigkeit: oder Staberl als confuser Zauberer* (dritte Aufführung) und *Staberl als confuser Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit* (ab der vierten Aufführung) gleichsetzt. Durch die zahlreichen Änderungen und Streichungen zugunsten der Figur des Staberl entstand jedoch ein neues Stück. Bei Diehl wird ohne nähere Erklärung darauf hingewiesen, dass gerade die Szenen in denen Confusius und Comifo aufeinandertreffen, geändert werden mussten:

„Carl mußte ganz anders in Szene gesetzt werden als Scholz. Staberl erhält deshalb in den Seeräuberbildern [...] ein Auftrittslied, einen albernen Monolog, eine Fülle von gestenreichen Extempores, und auch der Dialog ist eigens auf seine Person abgestimmt. In der Tatsache, daß Carl seine frühere Rolle des Kunstreiters Comifo auch noch mitbetreute, liegt dann vielleicht eine Erklärung für die Änderung der Szenen, in denen Konfusius-Staberl mit Comifo zusammentrifft.“³⁵

Warum Carl die Rolle des Comifo auch noch mitbetreut haben soll entzieht sich jeder Logik. Auf den Theaterzetteln ist ab der dritten Aufführung, in der Carl zum ersten Mal als Confusius/Staberl einspringen musste, Herr Werle für die Rolle des Comifo ausgeschrieben. Zwar verwandelt sich Confusius/Staberl in einer Szene des Stücks in die Gestalt des Kunstreiters Comifo um die Flatterhaftigkeit zu umgarnen, doch kann man das kaum als Betreuung der Rolle bezeichnen. Generell scheint es seltsam, ein Stück aufgrund des Fehlens eines einzigen Schauspielers derart drastisch zu verändern. Dass Carl ganz anders als Scholz agierte, ist plausibel. Ob so viele gewichtige Umänderungen tatsächlich nur aus einer Notlösung heraus geschehen mussten, bleibt allerdings fragwürdig. Mag sein, dass Carl die Gelegenheit dazu nutzte das Stück, nach seinen eigenen Interessen umzuformen. Die Lieder der Flatterhaftigkeit wurden laut Diehl gegen jede Logik ausgetauscht, der Schlusschor und der melancholische Fiaker gar ganz gestrichen. Außerdem wurde durch ein neues, belebteres Arrangement mehr Schwung auf die Bühne gebracht. Diese

eine plötzliche Unpäßlichkeit der Hrn. Scholz veranlaßt, welche die weitem Wiederholungen dieser mit Witz und Laune ausgestatteten Piece verhindert, wenn nicht Hr. Carl selbst die Rolle des Konfusius übernommen und in der beliebten Maske des Staberl durchgeführt hätte. Hr. Carl bewies bey dieser Gelegenheit eben so viel Talent als Rücksicht für das Publikum. Er stattete seine Rolle so reichlich mit Witz und Laune aus und spielte sie mit der ihm eigenen Gewandtheit, so wirksam, daß hiedurch das Ganze viel Leben gewann. Das Arrangement am Schluß des ersten Actes ist neu, und trägt nicht wenig zur Eleganz dieser belustigenden und gerne gesehenen Vorstellung bey.“ In: Bäuerle, Adolf, *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Jg. 25/Nr. 199. am 4. Oktober 1832, S. 794.

³⁵ Diehl, *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys*, S. 100.

grundlegenden Veränderungen zeigen wie viel Aufwand getrieben werden musste, um die Staberlkomik Carls in den Vordergrund zu stellen.³⁶ Vor allem zeigen sie aber auf, dass Carl weniger Potential in der Originalfassung als in der von ihm getragenen Staberlversion sah. Möglicherweise wollte Carl seinen früheren Erfolg als Physiker-Staberl mit dem *Confusen Zauberer* fortsetzen. Eine Rezension des *Humoristen*, die in der historisch-kritischen Gesamtausgabe von Scheichl wiedergegeben wird, behauptet der *Confuse Zauberer* wäre angeblich eine Parodie auf einen bekannten italienischen Taschenspieler namens Bosco gewesen³⁷: Scheichl gibt an, dass Bosco damals als Zauberkünstler durch ganz Europa reiste und unter anderem auch am Theater an der Wien als „Physiker Bosco“ mit Kunstvorführungen gastierte, die für diese Behauptung sprechen.³⁸

„Daß Carl mit dem Taschenspieler recht schäbig umgegangen sein soll, berichtet anekdotisch Kisch, *Straßen und Plätze*, 2. Band, 1895, S. 268 f. Für Bosco als ‚Quelle‘ könnte auch sprechen, daß vom 12 November 1828 bis Januar 1830 im Theater an der Wien ein Einakter Staberl als Physiker immerhin 31 Mal gespielt worden ist, in dem Carl als Staberl Bosco kopierte.“³⁹

Ein Theaterzettel vom 7. November 1832 belegt, dass Bosco eine „außergewöhnliche Kunstproduction“ im Theater an der Wien vorführte, in der er Zauberkunststücke zum Besten gab, die später in *Staberl als Physiker* nicht nur fast wortwörtlich übernommen und angekündigt, sondern eben auch parodiert wurden. In den 31 Wiederholungen des Gelegenheits-Schwanks werden mal diese mal jene Zauberstücke Boscos karikiert und einmal sogar „auf höchsten Befehl“ wiederholt.⁴⁰ Das Motiv der Zauberei war also schon früher im Repertoire Carls zu finden. Es scheint daher einleuchtend, dass Carl an diesen vorherigen Erfolg anschließen wollte. Zu bedenken bleibt ausserdem, dass der *Confuse Zauberer* ohne einen Aufhänger wie den des Staberls und des neuen Arrangements wohl keinen Erfolg gehabt hätte. Die Annahme Bäuerles, die Vorstellung würde Kassa machen und sich im Repertoire halten, stützte sich wohl bereits auf die Umänderungen. Man darf nicht übersehen, dass der *Confuse Zauberer* in seiner Originalversion nur zwei Mal

³⁶ Ebd., S. 101.

³⁷ Saphir, M.G., *Der Humorist*, Jg.3/Nr.179 am 7.September 1839, S. 712. Zitiert nach: Scheichl, *Stücke 3*, S. 377. [Die Seite 712 des *Humoristen* aus dem Jahrgang 1839 ist in der Version des Wiener Theatermuseums nicht vorhanden.]

³⁸ Scheichl, *Stücke 3*, S. 377.

³⁹ Ebd., S. 377.

⁴⁰ Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Theaterzettelsammlung des Theaters an der Wien, Sammlung von 1832.

aufgeführt wurde und viele Besprechungen zum Großteil bereits die Bearbeitung betreffen. Der Erfolg der Staberlversion ist durch häufige Wiederholungen belegt, aber auch zu dieser Version finden sich negative Urteile.⁴¹ So bemerkt auch Scheichl eine Analyse der *Wiener Zeitschrift*, die mit Ausnahme der Musik von Adolf Müller nichts zu loben fand:

„Es fehlt Hr. Nestroy nicht an einer gewissen Gattung von Witz, aber wohl am Dichtergeist. [...] Daß auch dieses Stück seine Liebhaber fand – darf nicht befremden, so lange es Theaterfreunde gibt, die keinen andern Spaß so gerne aufsuchen als einen derben.“⁴²

Nestroys Art zu allegorisieren stößt auch hier auf keinerlei Verständnis:

„Von der Art und Weise, wie die Allegorie für das Drama benutzt werden dürfte und allein mit wahren Erfolge benutzt werden kann, hat er, wie es scheint, keinen deutlichen Begriff.“⁴³ 1839 gab es noch mal eine Neuinszenierung der Zauberposse als Staberlversion. In der Nr. 180 der *Wiener allgemeinen Theaterzeitung* vom 7. September rühmte Karl Preyßner dieses „schwächere Werk“ Nestroys als überlegen im Gegensatz zu den Lokalerzeugnissen von 1839. Viel schwerwiegender fiel hier aber das Lob an Direktor Carl als Staberl aus.⁴⁴ Dass die ursprüngliche Fassung die

⁴¹ Ebd.

⁴² Schickh, Johann, *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Nr.120, am 6. Oktober 1832, S. 968. Siehe auch: Scheichl, *Stücke 3*, S. 384.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ „V o r g e s t e r n, den 5. September, (neu in die Scene gesetzt,) >>Staberl als confuser Zauberer, oder: Treue und Flatterhaftigkeit,>> Original Zauberspiel mit Gesang, in drei Aufzügen, von Johann Nestroy. Es ist bereits ziemlich lange her, daß diese Posse Novität war. Ihre Wiederaufnahme auf dem Repertoir, mag uns aber nichts desto weniger willkommen seyn. Sie gefällt noch immer, eine Thatsache, die der Verlauf der diesmaligen Vorstellung zur Genüge bewies, und die sich als sehr natürlich herausstellt, wenn man bedenkt, daß selbst Nestroys schwächere Schöpfungen, noch immer Meisterwerke gegen die Localerzeugnisse des Tages sind. Kann diese Posse auch keineswegs mit den gelungenen Arbeiten der Nestroyschen Muse, wie z.B. >>Lumpacivagabundus,<< >>Ebener Erde und Erster Stock, oder: die verhängnißvolle Faschingsnacht,<< verglichen werden, so hat sie für Lachlustige und Freunde des Localkomischen doch schon deshalb einen Werth, weil sie uns einen stehenden Charakter in drolligen Situationen vorführt, der seit den >> Bürgern in Wien,<< bis jetzt nicht aufgehört hat, ein beliebter zu seyn. Staberl ist der Mag=net, durch den sie zieht. Staberl, dies wunderbare Gebild einer heiteren Laune, diese Neckische Mischung von Verstand und Dummheit, von Witz und Blödsinn, von Güte und Bosheit, und einer Unzahl anderer sich widersprechenden Eigenschaften, Staberl, diese äffisch bewegliche Gestalt, die so natürlich, und doch wieder so carrikiert zugleich vor unseren Blicken sich bewegt, dieser Staberl ist die Seele des Stückes. Wenn seine Erscheinung an sich schon Lachen erregt, wie muß dieses Lachen erst dann noch gesteigert werden, wenn wir den armen Parapluiemacher, der sich nun einmal so entschieden in unsere Gunst gesetzt hat, erst als Seeräuber und Zauberer, und noch dazu als confusen Zauberer sehen? N e s t r o y hat dies bei Verfertigung der Posse offenbar sehr wohl bedacht, und nicht so sehr der reichen Fülle von drastischen Witzen, womit er sie ausgestattet, als diesem Umstande allein, mag sie ihr entschiedenes Gefallen jetzt sowohl, wie bereits vor mehreren Jahren zu verdanken haben. Da übrigens jetzt wie damals Director Carl den Staberl gibt, so konnte dieses Gefallen gar nie

Rolle des Staberl nicht vorgesehen hatte, war 1839 bereits vergessen.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass der *Confuse Zauberer* sowohl in der neueren als auch älteren Rezeptionsgeschichte nicht als Erfolgsstück gewertet wurde, allerhöchstens als leichter Spaß oder psychologisch interessante Rarität bemerkt wurde. Seine Handlung sei nicht nur verworren, unglaublich und seicht, seine Figuren wären schlecht genutzt, zu unsympathisch, um sich mit ihnen identifizieren zu können. Scheichl weist darauf hin, dass „keine Figur auch nur ein Minimum an Identifikation“ erlaubt.⁴⁵

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass das Theater Nestroys nicht auf Identifikationsansprüchen basiert, als Schwellenzone zwischen verschiedenen Traditionen schwer einordenbar ist, auf Kontrasten und Brüchen mit Theaterkonventionen beruht und das Zerrgesicht der Wirklichkeit als Realität doppelten Bodens darstellt. Auch seine inkonsequente Art der Darstellung von Allegorien, Feen und Zauberwesen wird sich so erschliessen lassen.

In Hinblick auf den *Confusen Zauberer* als Satire auf menschliche Beziehungen, scheint es mir deshalb naheliegend anzunehmen, dass sich einfach niemand gerne mit den Figuren identifizierte. Das Publikum sehnte sich, wie noch zu erwähnen sein wird, aber vor allem nach erbauender Unterhaltung und nach Befreiung vom Realitätsdruck der Wirklichkeit. Die „gnadenlos unsympathisch gezeichneten Figuren“, wie Schleichl sie nennt, wirken daher als Störfaktor.⁴⁶

zweifelhaft seyn – denn wo ist in Deutschland ein Schauspieler, der diese Partie durch alle Stücke hindurch, in denen sie figurirt, auch nur ähnlich, geschweige denn ebenso odergleich wie er spielt? Wo existirt weiter ein Komiker, der diese Rolle mit all ihren Bizarrerien, Eigenheiten und Widersprüchen so wie er auffassen, und so wie er zu einem wirklich bewundernswerthen Ganzen gestalten, und so wiedergeben könnte? Director C a r l s Vorzüge als Staberl wurden schon vielfach gerühmt und gewürdigt und auch schon vieles geschrieben darüber, doch wie ich glaube noch immer nicht genug. Er könnte als solcher der Gegenstand einer eigenen, dramaturgischen Abhandlung seyn, die mit Geist behandelt, gewiß von nicht geringem Interesse wäre. L e w a l d hat seine Aquarelle mit einem äußerst anziehenden Artikel der Art geschmückt; er läßt sich mit einer Teilnahme lesen, die nur der ähnlich ist, mit der wir eine jedesmalige Darstellung des Staberl von Director Carl verfolgen.- Nach all dem Gesagten braucht nicht erst umständlich erwähnt zu werden, wie äußerst beifällig das volle Haus sein diesmaliges Auftreten im Staberl als confuser Zauberer aufnahm. Empfang und mehrfache Herausrufungen verstehen sich von selbst. Ganz besondern Effekt machte die Scene mit Mad. R o h r b e c k, wo er in der Maske eines Kunstreiters erschien. Würdig zur Seite stand Hr. Director Carl, Hr. N e s t r o y als Magier Schmafu. Seine Leistung war ausgezeichnet wie immer, und überreich an gewaltig wirksamen, komischen Momenten. Auch die sonst Beschäftigten wirkten recht löblich zusammen.“ In: Bäuerle, Adolf, *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Jg.32/Nr.180 am 7. September 1839, S. 872.

⁴⁵ Scheichl, *Stücke* 3, S. 124.

⁴⁶ Ebd., S. 124.

Baumbach vermerkt dazu, dass Nestroy insbesondere damit experimentierte, „tradierte Vorstellungen und Verfahren als Störfaktoren in die modernen Verhältnisse hineinzuspielen und [...] dazu auf den Fundus komödiantischer Überlieferungen zurück (griff).“⁴⁷ Die dualistische Welterklärung, die Diesseits und Jenseits, Leben und Tod, Werden und Vergehen, Materie und Geist, Erlebtes und Unerlebtes als grundsätzlich getrennt betrachtete, konnte auch Tradition und Moderne, Parodie und Wahrheit nicht als ein miteinander Vermischtes akzeptieren. Man muss bedenken, dass Nestroy seine Theaterstücke in erster Linie nicht dazu schrieb um eine belehrende Wirkung zu erzielen, sondern um Lachen zu erzeugen. Dass dieses Lachen auch eine tragisch-komische Komponente hat, die dazu anregt über Gott und die Welt zu reflektieren, dass Nestroys Theater „[...] immer über das hinaus (weist), was es auf den ersten Blick zu sein scheint“, ist nicht von der Hand zu weisen.⁴⁸ Welche Funktion hinter dem Lachen bei Nestroy tatsächlich steckt, soll nach einem Blick auf die früheren Stücke *Der Tod am Hochzeitstage oder Mann, Frau, Kind und Treue und Flatterhaftigkeit oder der Seeräuber und der Magier* näher beleuchtet werden.

Frühere Stücke: *Der Tod am Hochzeitstage oder Mann, Frau, Kind und Treue und Flatterhaftigkeit oder der Seeräuber und der Magier*

Das Stück *Der Tod am Hochzeitstage, oder: Mann, Frau, Kind* wurde laut Friedrich Walla (Herausgeber der *Stücke 1* der HKA) für Nestroys Gastspiel in Wien 1829 verfasst und uraufgeführt. Er stellte sich dem Wiener Publikum damals nicht nur als Autor sondern auch als Schauspieler vor, denn zur selben Zeit spielte er den Dappschädel in seinem eigenen Stück, als auch den Longinus in Raimunds *Der Diamant des Geisterkönigs* am Theater in der Josefstadt.⁴⁹ Bis 1831, als Nestroy sich entschied zusammen mit seiner Lebensgefährtin Marie Weiler einen Vertrag beim Direktor des Theaters in der Leopoldstadt, Carl Carl, abzuschließen, hatte er bereits

⁴⁷ Baumbach, Gerda, „Vorstellung zweier Welten“, In: *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts*. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana*, Hg, W. Edgar Yates/Ulrike Tanzer. Quodlibet Band 8. Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Wien: Johann Lehner, 2006, S. 71-90, S. 85.

⁴⁸ Gruber, „Der confuse Zauberer-ein konfuses Stück?“, S. 115.

⁴⁹ Vgl. Nestroy, Johann, *Sämtliche Werke*, Historisch Kritische Ausgabe von Jürgen Hein und Johann Hüttner, Wien: Deuticke, Walla, Friedrich, *Stücke 1. Prinz Friedrich. Der Zettelträger Papp. Dreyssig Jahre aus dem Leben eines Lumpen. Die Verbannung aus dem Zauberreiche. Der Einsylbige. Der Tod am Hochzeitstage*, Friedrich Walla, 1979, S. 241.

über 450 Rollen gespielt, was auf eine ausgefeilte Schauspielpraxis schließen lässt.⁵⁰ *Der Tod am Hochzeitstage*, der laut Mautner wohl ursprünglich durch J. A. Gleichs *Herrn Weißvogels Witwerstand* und Friedrich Bretzners *Die verstorbene Ehefrau oder Drei Liebhaber an einem Tage* inspiriert war, wurde nach seiner Uraufführung am 18. August im Theater in der Josefstadt jedoch nur zwei Mal wiederholt.⁵¹ Das Stück fand so wenig Beachtung wie sein Vorgänger *Die Verbannung aus dem Zauberreiche oder Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*. Der Stoff unterscheidet sich kaum vom *Confusen Zauberer*. Auch hier soll das gefährliche Wesen eines melancholisch-cholerischen Tagediebs gebessert werden. Bedeutsame Änderungen zeigen sich vor allem durch die fehlende Kinder- und Hexenszene sowie durch den Wandel in der Bedeutung des Zauberapparates. Während im *Tod am Hochzeitstage* Herr Dappschädel durch einen Traum ins Reich der Unmöglichkeit verzaubert wird, gehört der triebhafte Magier Schmafu selbst dem Zauberapparat an. Trotzdem sind ihre Verhaltensmuster und Ausgangspositionen ident: Der Tod seiner Frau am Hochzeitstag hat Herrn von Dappschädel zu einem unangenehmen Zeitgenossen gemacht. Seit 25 Jahren lässt er aus Gram über den Tod seiner Frau niemand anderen im Ort heiraten. Seit diesem Unglück schwelgt er in Melancholie, lebt aber gleichzeitig in Saus und Braus. Sein Diener Stixelmann, der so wie Confusius ehemals Räuber war, einer unglücklichen Liebe nachweint und furchtbar faul ist, hat den Wunsch in ein altes Weib verwandelt zu sein. Um von allen in Ruhe gelassen zu werden, träumt er vom Leben eines alten Weibes, während sein Herr davon phantasiert wie glücklich das Leben mit seiner Frau geworden wäre. Diener und Herr erleben im Traum gemeinsam wie alles gekommen wäre. Dazu entführt die Traumkönigin Lunara die Beiden in das Reich der Unmöglichkeit. Der Umstand, dass Dappschädel und Stixelmann gemeinsam in den „Zauberrahmen“ einbezogen werden, macht laut Diehl aus dem Traumspiel ein „echtes“ Zauberstück: Das Vermischen der Handlungen eines Dieners und seines Herren, das „Nebeneinander“ von Märchenthematik und „Hanstwurstmotiven“ wäre hierfür ein hervorstechendes Zeichen.⁵² Die allgemeine Definition eines Zauberstücks in

⁵⁰ Vgl. Obermaier, Walter, *Johann Nestroy*, In: *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang*, Johann Nestroy zum 200 Geburtstag, Katalog zur 277 Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 6. Dezember 2001 bis 27. Jänner 2002, Wien, 2001, S. 11.

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 377.

⁵² Diehl, *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys*, S. 103.

Abgrenzung zu den anderen bevorzugten Genres der Wiener Komödie wird noch zur Sprache kommen.

Das Zauberspiel *Der Tod am Hochzeitstag* unterscheidet sich nun vom Original-Zauberspiel der *Confuse Zauberer* durch das Nebeneinander von ernsten und vermenschlichten Zauberwesen: Zumindest was die Zauberei Lunaras und das Reich der Unmöglichkeit betrifft, scheint noch ein separiertes Verhältnis zwischen Oben und Unten, zwischen Menschen- und Zauberwelt zu existieren.

Während im *Confusen Zauberer* Geister, Feen und Zauberer allesamt vermenschlicht und verharmlost auftreten und sich nur um ihre eigenen Probleme kümmern, ist die Traumkönigin Lunara in *Der Tod am Hochzeitstag* für die Besserung des Menschen Dappschädel zuständig. Das Verhältnis zwischen Mensch und Zauberwesen vollzieht sich in dieser Handlung noch im herkömmlichen Sinne eines Zauberstücks. Während Lunara darum bemüht ist Dappschädel von seinem Wahn zu befreien, versuchen der Teufel und seine dienstbaren Hexen den Melancholiker weiter in den Wahnsinn zu treiben. Die Hexen und der Teufel zeigen sich im Gegensatz zu Lunara nur als Karikaturen ernster Zauberwesen. Wie im *Confusen Zauberer* sind sie bereits den Weg zur Vermenschlichung angetreten. Die Hexenszene entblößt sich als einfache Geschäftsbesprechung unter Schwindelexperten:

„ZWEITE HEXE (*zur GESTALT*). In einen etwas höflichem Ton könnten S' aber reden mit mir, Sie .povre diable. (*Alle er-staunen über ihre Kühnheit.*) Da, fürs erste nehmen S' Ihre Zaubersalbn zurück; Mein Mann hat s' zu d' Stiefeln braucht, aber sie ruinirt 's Leder. (*Sie gibt ihm drei rothe Büchsen.*) Zaubersalben bei der jetzigen Zeit, das ist grad zum lachen - Kleine Bosheiten mit der gehörigen Salbung unter die Leut bringen, daß sie einen großen .Effect. machen; über jeden guten Ruf gschwind eine üble Nachred streichen, wie einen rassen Butter übers Brod, Lugen [!] und malizöse Erfindungen mit der rechten Hardiesse heraus sagen, als wie g'schmiert, das ist die wahre Zaubersalben, die thut Wunder heut zu Tag.[...]"⁵³

Indem Nestroy das Dämonische im Menschen aufzeigt, umgekehrt das Dämonische als allzu menschlich entlarvt, relativiert er die Möglichkeit einer glücklichen Welt. Das Hexentreffen wird durch seine parodistische Darstellung zum Kaffekränzchen boshafter Wiener Weiber verkehrt, „das Kaffekränzchen folglich zum Hexentreffen [...]“ gesteigert.⁵⁴ Die Hexen und der Teufel sind bereits Teil der Wiener

⁵³ Ebd, S. 255.

⁵⁴ Ebd, S. 465.

Wirklichkeit. Sie versuchen sich dementsprechend den menschlichen Gepflogenheiten anzupassen und mit modernen Mitteln zu kämpfen:

„[...]Auf diese moderne Art, hab ich seit drey Wochen, erstens einen Vatern dazu gebracht, seine Tochter zu verstoßen, da ist der letzte Brief, den sie in Verzweiflung an ihn geschrieben hat; ferners, zwei Bräute mit ihre Bräutigams entzweit, die eine ist ins Wasser g'sprungen, die andere ist durchgegangen, da ist der Todtenschein und da der Steckbrief; endlich, 3 Ehepaare auseinander geredt, die Jahre lang glücklich mit einander g'lebt haben, da ist der .Extract. von die Scheidungsurkunden, was wollen Sie mehr?
GESTALT. Ich bin stumm vor Respekt.“⁵⁵

Es scheint nicht mehr notwendig oder gar möglich die Menschen durch Zaubersalben und Tränke zu verhexten, vielmehr entspricht es dem Zeitgeist durch Lügen, Intrigen und alltägliches Getratsche Leute ins Unglück zu stürzen. Im Falle Dappschädels ist der Teufel allerdings machtlos. Lunara führt Herrn Dappschädl vor Augen, wie sein Leben tatsächlich verlaufen wäre, wenn seine Frau nicht verstorben wäre.

Mit der Hilfe von drei Träumen wird nun aufgerollt, was aus der Sicht von Mann, Frau und Kind tatsächlich geschehen wäre. Der Schrecken über diese Erfahrung lässt nicht nur Herrn Dappschädels Melancholie sondern auch Stixelmanns Faulheit verschwinden. Kurzerhand hebt Dappschädel das Heiratsverbot auf und heiratet selbst seine Nachbarin Frau von Steinbach. Trotz allem bleibt er aber Tyrann:

„DAPPSCHÄDL. Guten Morgen, guten Morgen, meine Kinder! Na seyds alle beisammen? Das ist gescheidt, jetzt nur frisch drauf los g'heirath't. Alles muß heirathen, alles! Grund! Er heirath auch sonst jag ich ihn fort.“⁵⁶

Die Besserung Dappschädels wird nicht überzeugend vollzogen.

Wie Mautner betont, ist es nicht klar auszumachen, ob Nestroy in seinem Frühwerk „mit einem Achselzucken, den Bedürfnissen seines Publikums nachgebend, den im Widerspruch zu den Charakteren stehenden guten Ausgang akzeptiert oder sich über ihn mokiert.“⁵⁷ Der gute Ausgang als Resultat der Aussöhnung Dappschädels mit dem ganzen Ort wird für das Komödienende akzeptiert, der plötzliche Umschwung vom verbitterten Geizkragen zum braven Ehemann bleibt aber ebenso fragwürdig wie die halbherzige Besserung Stixelmanns: „STIXLMANN (*in sich gekehrt*). Mein Ahndl a Hex, und ich ein Rauber, das thut kein Gut in einer Familie, ich muß

⁵⁵ Ebd, S. 255.

⁵⁶ Ebd, S. 340.

⁵⁷ Mautner, *Nestroy*, S. 31.

mich bessern.“⁵⁸ Zwar gibt Stixelmann seinen schändlichen Beruf als Räuber auf, will sein verantwortungsloses Dasein zunächst wandeln, als Diener Dappschädels bleibt er dann aber genauso faul und schlampig wie zuvor. Geändert wird nicht der Charakter, sondern nur die Stellung. Wie im *Confusen Zauberer* wird Besserung nur im Zuge der Anpassung an die jeweiligen Umstände praktiziert.

Auch in der Literatursatire Nestroys spiegelt sich jegliches Ideal als Illusion, als theaterhafte Unglaubwürdigkeit und dient zur Vortäuschung einer irrealen Weltsicht. Zum Beispiel setzen Stixlmanns Albernheiten schon in der Räuberszene zu Beginn des Stücks einen komischen Kontrast zur Räuber-Romantik Friedrich Schillers.⁵⁹ Dieses Aufgreifen von Zitaten, dient laut Mautner zur Distanzerzeugung zwischen Dialekt und Hochsprache, zur Kontrastierung zwischen „rührender, aufregender, belehrender und erbauender Unterhaltung“ und deren Redundanz.⁶⁰

Der Kontrast zwischen ernstem Besserungszauber und modernem Hexentreffen entspricht dem distanzierenden Nebeneinander von Ideal und Wirklichkeit, welches Heuchelei mit Realität vermischt und unangenehme Wahrheiten in den Zauberrahmen theatralen Pathos stellt. Nestroy dürfte dem *Tod am Hochzeitstage* selbst einige negative, autobiographische Ereignisse zugefügt haben: Nestroys Ehefrau Wilhelmine verließ ihn und ihr dreijähriges Söhnchen im Jahr 1827 für den ungarischen Grafen Batthyany. Im selben Jahr traf Nestroy auf die Schauspielerin Marie Weiler, die bis zu seinem Tod zwar „die Frau“ an seiner Seite war, jedoch nicht die einzige.⁶¹ Friedrich Walla erkennt in *Der Tod am Hochzeitstage* eine Aufarbeitung der Vergangenheit: Nestroy habe in den Rollen des triebhaften Gutsherren Dappschädel, des erpresserischen englischen Reiters, Dappschädels treuloser Ehefrau und des alleingelassenen Kleinkindes eigene Erfahrungen für die Bühne verwandt.⁶² In der späteren Bearbeitung zum *Confusen Zauberer* wurde auf diese Kinderszenen verzichtet.⁶³ In Szene 38. des zweiten Akts wird ein Wickelkind, das von Herrn Dappschädl (der Vater des Kindes im Stück) verkörpert wird, sträflich durch seine Kinderfrau vernachlässigt und sogar mit dem Fuß an einer Wiege festgebunden. Der derbe Humor dieser Kinderszene, in der das tragische

⁵⁸ Walla, *Stücke 1*, S. 260.

⁵⁹ Vgl. Mautner, *Nestroy*, S. 132.

⁶⁰ Ebd., S. 145.

⁶¹ Vgl. Ebd., S. 10-12.

⁶² Vgl. Walla, *Stücke 1*, S. 465.

⁶³ Vgl. Ebd., S. 465.

Moment einer verworrenen Familienbeziehung „nur“ durch das Mittel der Distanzerzeugung komisiert und verharmlost wird, deutet Walla als Indiz einer negativ-pessimistischen Weltsicht Nestroys.⁶⁴ Er übersieht dabei aber die relativierende Tendenz von Nestroys Komik: Dass der Vater des Kindes, Herr Dappschädel, selbst die Rolle des verwehrten Sohnes spielt, ein erwachsener Mann in Kinderkleidern um Aufmerksamkeit betteln muss und endlich, da er ans Bett gebunden wird, sogar aufs Gesicht fällt, erweitert den Ernst und die Tragik dieser Szene durch grotesk-körperliche Komik. Sie erfüllt die wichtige Funktion das Ernste, Bedrohliche und Traurige als Parodie zu verlachen. Sie erlaubt Themen anzusprechen, die im offiziellen Verständnis ein Tabu darstellen, dient nicht bloß der Verharmlosung oder Distanzierung, sondern zur Vermittlung zwischen unangenehmen Tatsachen und fröhlichen Begebenheiten. Keineswegs ist hierin eine prinzipiell pessimistische oder negative Weltsicht zu erkennen. Es wird im Folgenden noch von großem Belang sein, dass Nestroys Parodieverfahren auf eine mythische Ganzheitsvorstellung der Welt zurückführt, die eine lebenskonservative Einstellung vertritt.

Zu *Treue und Flatterhaftigkeit* liegt nur ein Fragment vor, das zu einem Drittel erhalten geblieben ist. Es ist anzunehmen, dass Nestroy versucht hat brauchbare Passagen aus *Der Tod am Hochzeitstage* und gängige zeitgenössische Motive wie die Piraten- und Zauberstück-Motivik in *Treue und Flatterhaftigkeit* zu vereinen. Letztlich dürfte es Direktor Carl oder Nestroy selbst nicht bühnentauglich erschienen sein, denn das Stück wurde nie aufgeführt. Das Fragment wurde wohl im Sommer 1832 kurz vor der Uraufführung des *Confusen Zauberers* geschrieben und gleich danach umbearbeitet.⁶⁵ „Die Wiener Stadt- und Landesbibliothek besitzt ein Autograph, das die Bögen 20 bis 30 und damit den II. Akt ab dem Ende der 8. Szene umfaßt.“⁶⁶ Das Verschwinden der ersten 19 Bögen könnte damit erklärt werden, dass Nestroy sie bereits für die Arbeit am *Confusen Zauberer* brauchte, möglicherweise sogar vollständig einsetzte.⁶⁷ Daher ist anzunehmen, dass der erste Akt von *Treue und Flatterhaftigkeit* ident oder zumindest ähnlich dem des *Confusen Zauberer* ist. Viele Elemente aus dem *Tod am Hochzeitstage* sind später in das

⁶⁴ Ebd., S. 124.

⁶⁵ Vgl. Scheichl, *Stücke* 3, S. 83.

⁶⁶ Ebd., S. 83.

⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 84.

Fragment *Treue und Flatterhaftigkeit oder der Seeräuber und der Magier* eingeflossen, das wiederum wenig später zum *Confusen Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit* umbearbeitet wurde. Das zeigt sich vor allem darin, dass in den folgenden Stücken gewisse Textteile fast wortwörtlich übernommen werden. Alle drei Zauberspiele sind in Aufbau und Sprache auffallend ähnlich, Handlung und Motive bleiben zum Großteil erhalten. Trotzdem stimmt keine Szene der drei Stücke vollkommen miteinander überein.⁶⁸ Will man, Baumbachs Vorschlag folgend, Nestroys Stücke als „Einzelepisoden eines prosaischen Zyklus“ sehen, seine Texte „in Analogie zu Harlekinade, Hanswursttiade oder Bernadoniade [...] Nestroyade nennen“, erkennt man diese Definition als logisches Ergebnis des hektischen Vorstadtheaterbetriebs.⁶⁹ Während Handlung und Figuren als fixer Bestandteil der Nestroyade bestehen, ändert sich das Szenario entsprechend den Bedürfnissen des Theaters. Figuren und Motive entsprechen im *Tod am Hochzeitstag* zum größten Teil denen, die auch in *Treue und Flatterhaftigkeit* und später im *Confusen Zauberer* vorkommen: Der Räuber Stixelmann, der sich aus Komodität und aus unglücklicher Liebe einer Räuberbande angeschlossen hat, wird in *Treue und Flatterhaftigkeit* und im *Confusen Zauberer* zu Confusius Stockfisch, während Herr von Dappschädel zum Magier Schmafu metamorphisiert wird. Der erpresserische, englische Reiter Siegwart Pont d’Honneur behält seine Rolle in den nachfolgenden Stücken als Comifo. Seine Schwester Emilie (später Amalie) und seine Mutter Madame Pont d’Honneur (diese Figur wird nur im *Confusen Zauberer* gestrichen) wechseln den Nachnamen. Schmafus Kammerdiener, der Erdgeist Grund, wird im *Confusen Zauberer* zum ehemaligen Erdgeist Grund, der zum Diener degradiert wurde. Die untreue Frau Dappschädel wird zur Flatterhaftigkeit, das Stubenmädchen Peppi zur Nymphe und die Treue wird zu Frau von Steinbach. Lord Punschingthon bleibt derselbe, seine Nichte, die englische Miss, ändert nur ihren Namen von Miss Lunar in Miss Betty. Das Liebespaar Carl und Henriette werden im *Confusen Zauberer* zu Amoroso und Amanda. Frau Stixl, ein Kindsweib, erinnert schon dem Namen nach an Stixlmann. Während sie in *Der Tod am Hochzeitstage* als Hexe auftritt und in *Treue und Flatterhaftigkeit* als Kinderfrau Pimpernell, ist diese Rolle im *Confusen Zauberer* ganz gestrichen. In *Der Tod am Hochzeitstag* übernimmt Stixelmann selbst den Part des unglücklichen Kindsweibs. Sein Wunsch, in ein altes Weib verwandelt

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 396.

⁶⁹ Baumbach, *Seiltänzer und Betrüger?*, S. 33.

zu werden, erfüllt sich im Traum durch die Rolle der Frau Stixel, die in *Treue und Flatterhaftigkeit* zu Pimpernell wird. Durch ihre Rückkehr vom schäbigen Grenadier zum gutmütigen Confusius ist sie hier noch in die Besserungsthematik eingeschlossen. Scheichl bemerkt zur Besserungsthematik, dass „Nestroy [...] den Akzent der Handlung von der Besserung Dappschädls/Schmafus auf die Komik der Figur des zaubernden Seeräubers Stockfisch verlegt“ hatte.⁷⁰ Die Rolle des Seeräubers und Magielehrlings Stixelmann hatte laut Scheichl durch dessen unerschütterlichen Glauben an seine frühere Liebe noch eine „existenzielle“ Dimension inne, die durch den Einbezug in die Auflösung der Pimpernell-Handlung hervorgehoben wurde.⁷¹ Währenddessen wäre „der Schluß im späteren Stück [...] etwas weniger pointiert.“⁷² Aus den Szenen, die erhalten sind und in denen Confusius Stockfisch vorkommt, kann man entnehmen, dass er schon in *Treue und Flatterhaftigkeit* dauernd versucht die Geschichte seiner unglücklichen Liebe zu erzählen. Er wird dabei jedoch wie im *Confusen Zauberer* immer wieder unterbrochen. Dort behält er seine existenziell-komische Komponente zum Teil noch bei, die Geschichte löst sich im Gegensatz zum Vorgängerstück aber nicht auf. Die ständig erwähnte Liebesgeschichte dient hier nur noch als ‚running gag‘. Die von Scheichl genannte Verlagerung des Akzents der Handlung auf die Komik Confusius bewirkte nun auch eine Herabstufung der Besserung Schmafus. Nicht was der faule Zauber Confusius für die Besserung Schmafus bedeutet ist hier wichtig sondern die fröhliche Darstellung eigennützigem Bühnenzaubers. Der Abstand zur herkömmlichen Zauberstückthematik kommt in den Stücken immer mehr zum Ausdruck. Der Literaturwissenschaftler Karl Eibl bemerkt, dass Nestroy im *Confusen Zauberer* die Zersetzung der Zauberwelt bereits weitertreibt, die Trennung zwischen Geister- und Menschenreich nicht mehr konsequent verfolgt, das Zauberreich aber noch als Rahmen für die lockere Szenenreihe benutzt, während er dagegen im späteren *Lumpazivagabundus* auf die Vermischung von „oberer“ und „unterer“ Späre völlig verzichtet, wodurch die Geisterwelt bereits vollkommen aus der Handlung wegzudenken wäre.⁷³

⁷⁰ Scheichl, *Stücke* 3, S. 83.

⁷¹ Ebd., S. 84.

⁷² Ebd., S. 353.

⁷³ Eibl, Karl „Vom Feenzauber zur Diskursfigur. Die Krise des Zauberspiels um 1830: Raimund-Grillparzer-Nestroy“, In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, Nr. 39, 1979, S. 176-196, S. 188.

„Aus der Zauberwelt kommt nur der Handlungsanstoß, [...] 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.“⁷⁴

Der Zauber wirkt im *Confusen Zauberer* nur noch für sich selbst, er rechtfertigt sich nicht mehr durch die Besserungsmotivik sondern verselbstständigt sich als Bekenntnis zum unnützen, fehlerhaften und profanen Zauber im Kontrast zum herkömmlichen Theaterzauber, existiert daher nur noch als dramaturgisches Mittel. Die Zauberwelt des herkömmlichen Zauber- und Besserungsstücks verlor durch ihre Vermischung mit der irdischen Sphäre in den Stücken Nestroys immer mehr an Gewicht ihrer einstigen Bedeutung. In diesem Zusammenhang wird im Abschnitt über die Arbeitsweise Nestroys noch zu bemerken sein, dass die Sinnentfremdung des Zauberwesens ein Phänomen darstellt, das sich vor allem über historische Faktoren zu erklären scheint. Zunächst aber ist es notwendig, diese profanierende Behandlung von Geistern, Feen, Allegorien und sonstigen Zauberwesen mit dem wichtigsten Aspekt Nestroys Dramaturgie zu verbinden, nämlich mit dem Lachen.

Das karnevalistische Lachen bei Nestroy

Thorsten Unger verweist in seiner Einleitung zum Thema *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung* auf eine Problematik der Rezeption des russischen Literaturwissenschaftlers und Kunsttheoretikers Michail M. Bachtin und seiner Thesen zum mittelalterlichen Karneval, die für unsere Nestroy-Forschung von erheblichem Interesse sind und später noch genauer behandelt werden. Während Bachtins Äusserungen zum Grotesken für Unger „erhellend“ wirken und gewisse Einzelausführungen des Textes „fruchtbar auf bestimmte Fälle der Komödienkomik [...]“ anwendbar bleiben, bestimmt er Bachtins Begriff der „Volkskultur“ als eher „sozial-utopisch“ als „historisch-beschreibend“.⁷⁵ Der Begriff der Volkskultur nivelliere bei Bachtin soziale, regionale und nationale Differenzen, während man für die Lachkultur des Mittelalters und der Renaissance eine stärkere Kopräsenz von Volkskultur und „offizieller“ Kultur, also kirchlicher Kultur, annehmen müsse als sein Begriff zulässt. Unger hält fest, dass der Karneval eben nicht nur Sache des Volkes war: Gerade die kirchlichen Festtage waren eng mit dem Karnevalsfest

⁷⁴ Ebd, S. 188.

⁷⁵ Unger, Thorsten, „Differente Lachkulturen?- Eine Einleitung“ In: *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk, (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe, Band 18), Tübingen: Gunter Narr, 1995, S. 9-29, S. 16.

verbunden und es gab ausserdem auch innerhalb der Kirche eigene lachkulturelle Phänomene, wie zum Beispiel das „Osterlachen“, die bei Bachtin nicht berücksichtigt werden. Es besteht für Unger also eine zu einseitige Bestimmung der Lachkultur, bezogen auf nur eine soziale Schicht.⁷⁶ Er verfolgt dagegen eine Erörterung der Lachkultur, die nicht im Rahmen einer bestimmten sozialen, geographischen oder zeitlichen Abgrenzung erfolgt, sondern erfragt „wie die jeweils vorhandene Lachkultur komplementär oder als Gegenkultur im einzelnen strukturiert ist, welches Repertoire von Lachanlässen, Lachfunktionen und Lachphysiognomien sie umfaßt [...]“.⁷⁷ Nach dieser Methode wäre die karnevaleske Lachkultur, wie Bachtin sie beschreibt, nur eine von vielen möglichen Variationen des Lachens. Thorsten Unger plädiert deshalb für eine Vorstellung der Lachkultur als „Teilkultur“, die historisch variabel und vergleichend mit anderen Teilkulturen, wie zum Beispiel einer „Trauerkultur“ oder „Esskultur“, über deren „Überschneidungsverhältnis“ zu betrachten bleibt. Sein Verständnis für Lachkultur als Teilkultur unterstreicht er zusätzlich mit Joachim Ritters Theorie des Lachens als „affirmierende“ Tätigkeit⁷⁸: Laut Ritter beziehe sich das Lachen immer auf etwas „Lächerliches“, etwas von der Norm „Ausgegrenztes“, das durch die affirmierende Handlung des Belachens in die gegebene Ordnung eingegliedert wird. Dabei wird das Lachen in ein Verhältnis zu der jeweiligen Lebensordnung gebracht, in dem beide Systeme als „kulturvariant“ zu beachten sind. Bei Unger resultiert daraus die Notwendigkeit einer interdisziplinären „Zusammenarbeit“, wolle man einen bestimmten Rahmen von Lachkultur historisch, sozial oder regional erfassen.⁷⁹

Die deutsche Slavistin und Literaturtheoretikerin Renate Lachmann, die sich in Folge ihrer Forschungsarbeit zum russischen Strukturalismus und Formalismus auch mit Bachtins Rabelais- Untersuchung eingehend beschäftigt hat, versucht in ihrem Vorwort zu *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* zu erörtern, wozu das Zergliedern „gewesenen“ Lachens dienen mag. Sie betont, dass Bachtins Rabelais-Buch, das in den 1930er Jahren der Stalinära entstand, unter besonderen Gesichtspunkten rezipiert werden muss, möchte man seine Beziehung zur Lachkultur

⁷⁶ Ebd, S. 15-16.

⁷⁷ Ebd, S. 17.

⁷⁸ Ritter, Joachim „Über das Lachen“ [1940]. In: Ritter, Joachim, *Subjektivität: sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main:Suhrkamp, 1974, S.62-92. zitiert nach: Unger, „Differente Lachkulturen?- Eine Einleitung“, S.18.

⁷⁹ Unger, „Differente Lachkulturen?- Eine Einleitung“, S. 17-19

der Renaissance und auch seine „Apotheose“ des menschlichen Körpers verstehen: Erstens ermöglichte die Revolution und die postrevolutionäre Avantgarde in Russland ein neuerliches Zusammentreffen verschiedener Kulturen, Sprachen, Texte und somit auch „Welten“, was eine unmittelbare Verwandtschaft zu Rabelais nahelegt, den Bachtin vor allem als Repräsentanten eines „Umbruchs“ erkannte. Zweitens litt Bachtin an einer unheilbaren Knochenkrankheit, die sein gesteigertes Interesse am grotesken Leib erklärt, der als Gegensatz zum „erhöhten“, „funktionalen“ Körper, der unter der Perspektive einer stalinistischen „Säuberung“ vor allem als gereinigter „Volkskörper“, als „asketischer“, „geschlechtsloser“ und „abgegrenzter“ Körper gelesen werden darf. Bachtin sieht im „karnevalistischen“ Lachen eine Möglichkeit der Abkehr von der herrschenden Ordnung. Seine Aussagen richten sich so gesehen nicht nur gegen die katholische Kirche der Renaissance sondern auch gegen den Stalinismus seiner Zeit. Die gegenwärtige Ordnung die Bachtin erlebte, empfand er vor allem im „Zerrbild“ der Volkskultur, der „Folklore“ vertreten, in der nur noch das „inszenierte“ Volk anwesend war, das alles Obszöne, Blasphemische, Parodistische und „Körperliche“ des Körpers von vorne herein ausschloß.⁸⁰ Die Bachtinsche Vorstellung einer Volkskultur als Lachkultur konstituiert sich durch weltanschauliche und kulturtypologische Betrachtungen, in denen die Vermittlung von Symbolen und Riten eine große Rolle spielt. Das Lachen läßt sich bei Bachtin weder durch die Beschreibung spezifischer Lachformen noch durch ihre historischen Funktionen erklären, denn als universales Prinzip richtet es sich auf das „Weltganze“, verkündet als weltanschauliches Lachen eine zweite „Offenbarung“ über die Welt. Diese Universalität gewinnt das Lachen nun besonders durch den Mythos und seinen „utopischen“ Charakter. Aus dem Geist des Lachens und des Karnevals, einer „Ausnahmekultur“ mit utopisch-mythischer Dimension, bildet sich eine zweite „Wahrheit“ über die Welt, die sich über das „Körperdrama“ konstituiert und die „Relativität“ jeder Wahrheit zum Gegenstand hat.⁸¹ Die Volkskultur als Träger dieser Wahrheit verlacht das Ende und den Tod im Karneval durch den „Mythos der Ambivalenz“, richtet sich gegen die Verabsolutierung jeder Wahrheit und jeder Autorität über das Inventar der

⁸⁰ Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt*. Volkskultur als Gegenkultur, Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann, Übersetzt von Gabriele Leupold, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1995, (Orig.: Bachtin, Michail: Tvorčestvo Fransua Rabele i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa, Moskau, 1965) S. 7-10.

⁸¹ Ebd., S. 14-15.

Karnavalssymbole und seiner Riten, durch die „umkehrenden Abbildung der offiziellen in der inoffiziellen Kultur“.⁸² Dieses Lachkultur- und Volkskultur-Verständnis Bachtins ist vornehmlich materialistisch zu werten. Es grenzt sich vom spiritualistischen Prinzip durch die Verherrlichung des Körperlichen ab. Die Materie wird zum „Erhalter“ der Kultur indem sie das „Wirkliche“ abbildet. Natürlich wendet Lachmann ein, dass in Bachtins Betrachtungen gerade jene Bewegungen ausgespart werden, die die institutionalisierte Kirche ebenfalls bedrohten: Bewegungen von Ketzern, Sekten, Geheimkulten, Gnostikern, Esoterikern und sonstigen werden in Bachtins Konzept einer universal-kollektiven Öffentlichkeit rigoros ausgespart.⁸³ Seine Vorstellung eines „utopischen Materialismus“, in dem es keinen Tod und keinen Zerstörungswillen gibt, klammert vor allem die Momente der Ekstase, des Rausches, der Grausamkeit und der Tobsucht aus.⁸⁴ Sein gleichzeitig weltanschaulich und kulturdeskriptiv ausgerichtetes Konzept gerät nach Lachmann vor allem dann ins Schwanken, wenn der universale Charakter des Karnevals auf eine zeitliche Begrenzung eingeschränkt wird, wenn „[...] die Frage nach der Opposition von offizieller und inoffizieller Kultur Dominanz gewinnt und bei der Beschreibung der Gegenformen gerade diejenigen des asketischen ‚Lagers‘ nicht berücksichtigt werden[...]“, deren Ausformungen weitaus radikaler waren als die des Karnevals.⁸⁵ Bachtin versucht die inoffizielle Lachkultur als Kultur der Ambivalenz einer offiziellen „Angelastenkultur“ der Dualismen gegenüberzustellen. Diese Gegenüberstellung von „Ambivalenzkultur“ und „Monovalenzkultur“ wird für ihn zu einer „Konstante“ der gesamten Kulturgeschichte, unter der er beide, kulturideologische und kulturdeskriptive Aspekte, zu vereinen sucht, wenngleich sich dabei das „Utopische“ am „Historischen“ bricht.⁸⁶

Um die Funktion des karnevalistischen Lachens nun in Bachtins Worten zusammenzufassen, die er erstmals in den 1930er Jahren in *Rabelais und seine Welt. Volkskultur und Gegenkultur* niedergeschrieben hat, beziehe ich mich auf den Text *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* in dem sowohl entnommene Teile des Rabelais-Texts als auch des bereits 1929 erschienenen

⁸² Ebd, S. 15.

⁸³ Ebd, S. 16-17.

⁸⁴ Ebd, S. 18.

⁸⁵ Ebd, S. 19.

⁸⁶ Ebd.

Dostojewski-Texts zusammengetragen wurden. Bachtins Ausführungen über den Karneval, das Lachen und die Parodie beleuchten historische Strategien, sich von jeder Art des Zwanges und Verabsolutierung zu befreien. Sie gehen mit der Ganzheitsvorstellung einer universell-kosmischen Welt einher, die dazu befähigt ist den Tod mit Geburt, die Zerstörung mit Neuerschaffung, das Vergehende mit dem werdenden zusammenzubringen. Jegliche Gegensätze werden durch das Aufzeigen ihrer Ambivalenz verkehrt und relativiert. Das Lachen im Karneval ist ebenfalls ambivalent. Es geht auf ein rituelles Auslachen der höchsten irdischen Gewalten zurück. Die Sonne als höchster Gott und andere Gottheiten sollten durch die Handlung des Lachens gezwungen werden sich zu erneuern, durch ein „universelles“ Lachen zur Wiedergeburt bewegt werden. Eng zusammenhängend mit diesem Lachen sieht Bachtin die Parodie, die das entscheidende Element aller karnevalistischen Gattungen darstellt und sich ebenfalls gegen das „Höchste“ richtet.⁸⁷ Schon hier lässt sich eine Gemeinsamkeit mit der Nestroyschen Zauberstücken erkennen. Die Geister und Zauberer im *Confusen Zauberer* werden durch ihre komische Zeichnung von ihrer ernsten Stellung enthoben. Gleichzeitig werden sie aber erneuert und wiedergeboren, in einen neuen Zusammenhang gesetzt. Im Sinne einer Funktion der Relativierung darf man die Entmachtung der Zauberwesen nicht als verabsolutierende oder revolutionäre Aussage betrachten sondern als fröhlich-sinnliche Darstellung ihrer Ambivalenz. Bachtin hebt weiter hervor, dass das Motiv der Erhöhung und Erniedrigung mit dem Karnevals-Brauch der Ernennung eines Karnevalskönigs und seinem darauffolgenden Sturz zusammenhängt. Die für gewöhnlich konträr konnotierten Begriffe sind dabei nicht voneinander zu trennen.⁸⁸

„Der Karneval feiert den Wechsel den Vorgang der Abfolge – nicht das, was der Wechsel jeweils bringt. Der Karneval ist funktionell und nicht substantiell. Er verabsolutiert nichts, er verkündet die fröhliche Relativität eines jeden.“⁸⁹

Der universelle und materiell-leibliche Charakter des Lachens zeigt sich laut Bachtin nun am deutlichsten im mittelalterlichen Festbrauch, den schaustellerischen Formen

⁸⁷ Bachtin, Michail M., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Michail M. Bachtin, Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe, München-Wien: Carl Hanser, 1969 (Orig.: Bachtin, Michail: *Tvorčestvo Fransua Rabele i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Rennansa*, Moskau, 1965 u.: Bachtin, Michail: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. Leningrad, 1929), S. 53-54.

⁸⁸ Vgl, Ebd, S. 49-52.

⁸⁹ Ebd, S. 51.

des Karnevals und den dazugehörigen Parodien: Die Lachkultur des Mittelalters war als Drama des körperlichen Lebens Gegenstück zu christlicher Frömmigkeit und offiziellem Glauben. Wenn auch inoffiziell, war diese Freiheit des Lachens legitimiert durch den Karneval. Der ephemere Charakter dieser Zeit des Festes verstärkte seine Bedeutung noch, in der gleichsam alle Verbote und Schranken aufgehoben schienen. Diese Zugeständnisse von Kirche und Staat durch die Festtagsdaten ermöglichten dem mittelalterlichen Menschen für kurze Zeit den Sieg über moralische und mystische Angst, über die Furcht des Verbotenen und Geheiligten und ermöglichten die Verkündung einer nicht offiziellen, sozialen Wahrheit über den Mensch und die Welt, im Gegensatz zur feudalen Wahrheit durch den Narren. Das Entsetzliche und Bedrohliche wurde ausgelacht. Beweihräucherungen von Seiten der herrschenden Macht wurden als Lüge entlarvt.⁹⁰ „Das Lachen befreit nicht nur von der äußeren Zensur, sondern vor allem vom großen inneren Zensor, von der in Jahrtausenden dem Menschen anezogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, vor der Macht.“⁹¹ Eng verbunden mit diesem heilenden Lachen, das jede Absolutheit und Ernsthaftigkeit in ihren Grundfesten erschüttert, ist die Thematik des Grotesken. Das Groteske gestaltet sich über seine Vorstellung vom körperlichen Ganzen und dessen Grenzen. Die Fortsetzung des Leibes, alles das über die Grenzen des Körpers hinauswächst (zB: herausquellende Augen, Geschlechtsorgane, aufgerissene Münder, herausgestreckte Zungen usw.), ist als Hyperbolisierung des Leibes von elementarer Bedeutung für eine Definition des Grotesken, da in ihr die Grenzen zwischen Körper und Welt im Zuge eines „Austauschs“ verwischen.⁹² Alles was sich an diesen Grenzen vollzieht (Tod, Geburt, Essen, Trinken, Begattung, Schwangerschaft, Ausscheidung von Körperflüssigkeiten, usw.) ist Merkmal für das Werden eines neuen Körpers, für Lebensanfang und Lebensende als untrennbar miteinander verbundene Vorgänge eines „Körper-Dramas“. Somit kann der groteske Leib als universal-kosmisch, als Darstellung der gesamten Welt definiert werden, dessen Formen besonders im nicht offiziellen Sprachgebrauch zu finden sind.⁹³ Besonders „[d]ie Thematik des Fluchens und Lachens ist [...] fast ausschließlich eine

⁹⁰ Vgl, Ebd, S. 32-37

⁹¹ Ebd, S. 39.

⁹² Ebd, S. 15-17.

⁹³ Ebd, S. 17-19.

grotesk-leibliche Thematik.“⁹⁴ Eine neuere Deutung des Grotesken durch Wolfgang Kayser 1957 in *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, beziehe sich nach Bachtin nicht mehr auf die volkstümlich-karnevalistische Lachkultur der Renaissance. Sie definiert sich vor allem durch alles Unheimliche, Verfremdete und die Gestaltung des „Es“ im Sinne einer fremdbestimmenden, unmenschlich regierenden Macht, wodurch die karnevalistische Natur der Groteske unverstanden bleibe: In der Groteske wird jedes „Es“ und jede fremde Macht seiner Würde beraubt, dem Notwendigen das Mögliche entgegengestellt und mit unbändigem Lachen das Bewusstsein des Menschen von jeglicher falschen Wahrheit befreit. Die karnevalistische Groteske ersetzt Ernsthaftigkeit durch fröhliche Phantasie und Einbildungskraft.⁹⁵ Bachtins Äusserungen über die Lachkultur des Karnevals, die ich bereits durch Lachmann und Unger kritisch hinterfragt habe, münden nun in der Erkenntnis, dass ein einseitiges und entstelltes Verständnis für groteskes Lachen, im Gegensatz zum mittelalterlich-karnevalistischen, nun vor allem für das bürgerliche 19. Jahrhundert typisch ist, welches

„[...] nur für das rein satirische Lachen Respekt (hatte), das im Grunde ein lachfeindliches, rhetorisches Lachen war: ernsthaft und belehrend [...]. Daneben wurde nur noch das unterhaltende Lachen geduldet, das gedankenlos und harmlos war. Alles Ernsthafte hatte ernsthaft zu sein, das heißt: geradlinig und flach im Ton.“⁹⁶

Diese lachfeindliche Einstellung, die Bachtin beschreibt, kann man vor allem an jenen Kritiken des *Confusen Zauberers* bemerken, die ihn als seichte Unterhaltung verurteilten. Dass die komödiantischen Elemente mit denen Nestroy arbeitete, als Gegensatz zur wahren Kunst veranschlagt wurden, erklärt warum er als Dichter „in den Hof-, Stadt- und Staatstheatern, in den ‚Menschendarstellungsinstituten‘, wie Nestroy sie nannte, nicht wirklich hat Fuß fassen können.“⁹⁷ Er bezieht sich noch auf eine Schauspieltradition, die bereits im Europa der Spätrenaissance eine Wende erfuhr. Ab dem 16. Jahrhundert unterschied man zwischen dem akademischen Theater, das literarische und regelmäßige Texte auf dem Boden der Perspektivbühne reproduzierte, und dem Theater, das von Berufsschauspielern ál‘impromptu betrieben wurde. Die Reformen des 18. Jahrhunderts trugen dazu bei, dass dieses

⁹⁴ Ebd, S. 19.

⁹⁵ Ebd, S. 24-30.

⁹⁶ Ebd, S. 30.

⁹⁷ Baumbach, *Seiltänzer und Betrüger?*, S. 28-29.

Schauspieltheater, im Gegensatz zum institutionalisierten Theater, aus dem Begriff Theater selbst herausgehalten wurde. Dieser Prozess verlief in Europa nicht überall gleichzeitig. In Wien wurde die Tradition bis Mitte des 18. Jahrhunderts durch das Agieren Gottfried Prehausers, Joseph Felix von Kurz und später durch das Vorstadttheater weitergeführt. Der Reformprozess drängte die schauspielerische Eigenständigkeit all'improviso zu Gunsten einer, nach dem gedruckten Text eines intellektuellen Autors gerichteten, Darstellung zurück. Der Unterschied zwischen den beiden Theaterformen geht aber vor allem auf das zurück, was dem Zuschauer geboten werden soll. Während ein institutionalisiertes Theater auf eine Belehrung des Publikums aus war, welches das Leben als idealisierte, auf moralischen und geistigen Werten beruhende Angelegenheit darstellte, zentrierte sich das Spiel der Berufsschauspieler auf ihr Tun selbst, mit eigenen Mitteln, Funktionen und Regeln. Im Gegensatz zum Künstler, der den Vorschriften eines Autors gehorcht und seine Tätigkeit in dessen geistigen Dienst stellt, gilt der komödiantische Schauspieler mit seinem körperbetonten Spiel als unwissend, unvernünftig und ungeeignet für die Kunst des Theaters. Es vollzog sich ein kulturhistorischer Wandel vom körperlich-praktischen zum geistigen Wissen, vom Komödianten- zum Künstler- Schauspieler. Nestroy stand an der Schwelle dieses Wechsels.⁹⁸

„Diese Begründung, wann ein Schauspieler zu Recht ein Künstler sei, zeigt in aller Deutlichkeit, dass ihn nur seine Ansiedelung in dem vom Autor vorgeschriebenen Geistigen dazu macht; dem hat er auch sein Äußeres anzuverwandeln [...]. Die Komödianten dagegen [...] spielen ‚vorzugsweise in ihren eigenen Stücken‘, [...] sprächen eine Sprache, die nur auf den Brettern, ‚diesem erlogenen Boden‘ gesprochen werde [...], verbreiten [...] Phantasien, verkleiden und maskieren sich, stehen im unmittelbaren Kontakt mit dem Publikum, gebärden sich grotesk, reden ungereimt und – sie sind Reisende spezieller Art.“⁹⁹

Die Basis dieser Schauspiel-Tradition ist die Vorstellung zweier Welten. Das Spiel mit den Welten, das Reisen zwischen ihnen, das Spiel mit Tod, Auferstehung und Wiederbelebung, erklärt sich durch die Vereinbarung mittelalterlicher Vorstellungen und christlichen Ideologien.¹⁰⁰ Diese Weltsicht verbindet „in nahezu ganz Europa mittelalterliche Guillari mit Berufsschauspielern seit der frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert miteinander [...]“¹⁰¹

⁹⁸ Baumbach, „Vorstellung zweier Welten“, S. 71-73.

⁹⁹ Ebd, S. 74-75.

¹⁰⁰ Vgl, Ebd, S. 76-77.

¹⁰¹ Ebd, S. 77.

Horst Turk hat indess seine Analyse über „Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens“ als äusserst problematisches Vorhaben beschrieben. Im gleichnamigen Beitrag zum Thema *Differente Lachkulturen* hält er fest, dass viele Studien auf dem Gebiet entweder auf einer anthropologischen, poetologischen oder soziologischen Ausgangsbasis beruhen, zusätzliche Differenzen wie unterschiedliche Ansätze, Bewertungen und Interpretationen erschweren die Übersicht über das Forschungsfeld. Während die anthropologisch ausgerichteten Arbeiten versuchen den Anreiz zum Lachen (den „stimulus“) aus der Bereitschaft zum Lachen („response“) abzuleiten, lenken andere Studien das Augenmerk auf den „Lachanlaß“. Sie untersuchen im Wesentlichen die Beschaffenheit „komischer“ Gegenstände. Einige andere, wie die Michail Bachtins, erörtern das Spiel der „Komisierung“ wiederum unter speziellen Rahmenbedingungen.¹⁰² Nach einem Rundgang durch die verschiedensten Theorien renommierter Forscher, kommt Turk zu dem Ergebnis, dass weder „die Humor- noch die Komiktheorien [...] die ganze Fläche der Lachanlässe, der Arten des Lachens und der Dispositionen zum Lachen“ abdecken.¹⁰³ Auffallend ist hierbei jedoch, dass die verschiedenen Gattungen der Komisierung und ihre Bedingungen aus anthropologischer als auch lachkultureller Sicht auf der gespaltenen Grundlage zwischen „Sinn“ und „Gegensinnigkeit“ aufgebaut werden können.¹⁰⁴

In diesem Sinne verwundert es nicht, dass das Spiel mit der Täuschung, beziehungsweise das Spiel mit erwarteter und unerwarteter Komik, als Bedingung einer Lachsituation durchaus brauchbar anzuwenden bleibt: Jürgen Hein weist 1995 (also im selben Jahr in dem *differente Lachkulturen* für Thorsten Unger und Horst Turk Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen wurden) in *Das Lachen über die ergraute Perücke oder die „plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts“* schon im Titel auf Immanuel Kants berühmte Definition des Lachens hin, die er in seiner *Critik der Urtheilskraft* gibt. Hein resümiert, dass bei Kant „der Spaß immer etwas in sich enthalten muß, welches auf einen Augenblick täuschen kann“. Dass das Vergnügen des Lachens dabei durchaus nicht durch die „Abfertigung eines

¹⁰² Turk, Horst, „Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens“, In: *Differente Lachkulturen. Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk (Forum Modernes Theater.Schriftenreihe, Band 18.) Tübingen: Narr, 1995, S. 299-317., S. 299-300.

¹⁰³ Ebd, S. 309

¹⁰⁴ Ebd, S. 308.

Lügners oder Dummkopfs“ entstehen muss, hebt er zusätzlich hervor.¹⁰⁵ Diese Feststellung fügt sich nahtlos in Baumbachs eben verwendeten Hinweis ein, dass gerade Lügner, Dummköpfe oder (in anderer Verwendung) Schausteller und Komödianten in Verbindung mit dem Vergnügen des harmlosen Lachens gebracht wurden.

Sprache und Darstellung

Betrachtet man die Ergebnisse der Nestroy-Forschung nun unter der Tatsache, dass Nestroy selbst kaum etwas zur Erhellung seiner Werke eingebracht hat, ist es nur verständlich, wenn die meisten Nestroy-Interpreten vor allem die Aussagen seiner Figuren für ihre Untersuchungen nutzten. Laut dem, durch seine Forschung zur mittelalterlichen *Giulleria*, zur *Commedia dell'Arte* und nicht zuletzt durch sein Theatralitätskonzept bekannt gewordenen Theaterwissenschaftlers Rudolf Münz, ist diese Vorgehensweise, Figurenaussagen direkt auf den Verfasser und seine Stücke zu beziehen, durchaus empfehlenswert, wenngleich sie in der Sammlung der Nestroy-Interpretationen oftmals zu den gegensätzlichsten Meinungen führte.¹⁰⁶

Vor allem scheint es ratsam, Nestroys Gesamtwerk und seine Person über den eindeutigsten Sachverhalt zu untersuchen, „daß er nämlich tatsächlich nahezu jeden Abend im Theater verbrachte – wenn er nicht selbst spielte, dann als Zuschauer.“¹⁰⁷

Nestroys Grundauffassung, dass „die Welt ein >Theater< ist, vielfältiger und perfekter als jenes Phänomen, das man in der Kunst so bezeichnete“, lässt sich laut Münz in nahezu jedem seiner Stücke beobachten.¹⁰⁸ In diesem Sinne war er sich durchaus bewusst, dass die Dynamik berufsmäßiger Schauspieler sowohl im Mittel der „Täuschung“ als auch im Spannungsfeld bestand, ob diese Kunst der Täuschung offen darzustellen oder zu verbergen sei. Das Bürgertum sah sich nun in den „blassen“ Zeiten Nestroys zur Täuschung und zum Schein hingezogen.

Ein Umstand, der umso verständlicher wird, da Nestroys Anfänge als Schauspieler gerade in Goethe- und Schiller-Parodien ansetzten. Da er den Hang des Bürgers zur Wirklichkeitsbekämpfung vornehmlich als Schauspieler angreifen konnte, von der

¹⁰⁵ Hein, Jürgen, „Das Lachen über die ergraute Perücke oder die ‚plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts‘.“ In: *Nestroyana* 15/1-2, 1995, S. 45-49, S. 45.

¹⁰⁶ Vgl. Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach. Gisbert Amm, Berlin:Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998, S. 196-198.

¹⁰⁷ Ebd., S. 199.

¹⁰⁸ Ebd., S. 200.

Bühne aus das Wirkliche durch Betonung der Täuschung abzeichnen konnte, begann er seinen Kampf gegen das „falsche“ und „erbauliche“ Pathos diverser Autoren durch ein parodistisches Prinzip vom illusionären Raum aus. Dabei richtete sich sein Angriff nicht gegen das Bürgertum selbst sondern gegen die Verneinung des Bürgers hinsichtlich seiner eigentlichen Identität.¹⁰⁹ So erkennt Münz in der Hexenszene in *Der Tod am Hochzeitstage* die „Teufelskünste“ der Wirklichkeit als perfekter und ausgeprägter dargestellt als die der „professionellen“ Zauberwesen.

So wie auch das Theater des Lebens perfekter als jede künstlerische Umsetzung erscheint, so sind die realitätsgebundenen Methoden der Hexen deutlich wirksamer als der Teufel annehmen möchte. Hier wird besonders die Korrespondenz von „theatralischen“ und „mythischen“ Aspekten anschaulich, die Nestroy im Zuge alter „Volkstheaterverfahren“ einsetzt, um das Thema einer „verkehrten“ oder umgestülpten Welt anzuschneiden.¹¹⁰ Wie sich Nestroys Parodie-Verfahren nicht prinzipiell gegen die Klassik richtete, so wandte es sich auch nicht direkt gegen die Aufklärung. Es stellte sich aber gegen die mit Romantik und Aufklärung einhergehende Tendenz, Mythos nur mittels Mythologie als Lieferant für poetische Stoffe zuzulassen. Im Gegenteil versuchte Nestroy auf den archaischen, den als „niedrig“ bezeichneten, „Volksmythos“ zurückzugreifen. Im Gegensatz zur Mythologie, die im Sinne der Poesie vor allem auf Bildern beruhte, um durch sie die Illusion einer mythologischen Welt zu konstruieren, bezieht sich der Volksmythos auf die Sache selbst, braucht die Bilder nur zur anschaulichen Verwirklichung des Gegenstands. Da die Renaissance und später die Aufklärung den Mythos nur als Fabel verstand, mythologische Figuren nur als ästhetische Schöpfungen der Dichtung anerkannte, die ausserhalb des „Bildlichen“ nicht existieren können, konnte für die aufklärerischen Denker nur die antike Mythologie für „große“ Kunst in Frage kommen. „Mythisch-multivalente“ Figuren wie der Harlekin waren dagegen aber nicht bloß Kunstwerke: Sie waren als wirkliche Wesen bekannt und wurden auch so gezeigt, was von den Vertretern aufklärerischen Denkens als schlichte Provokation gewertet wurde.¹¹¹ Eine poetische Deutung sollte die Idee vom „Goldenen Zeitalter“ durch ein ideales Ästhetikempfinden „zaubern“, was aber zur Folge hatte, dass die

¹⁰⁹ Ebd, S. 203-205.

¹¹⁰ Ebd, S. 225-226

¹¹¹ Ebd, S. 228-231.

Mythologie nur noch eine „bewahrende“ Funktion inne hatte.¹¹²

Dass solche Einstellungen das realitätsbezogene, praktisch wirkende Theater Nestroys, seine künstlerischen Verfahren und insbesondere seine körperliche Darstellungskunst, als „obszön“, „gemein“ und „unsittlich“ verwarfen, darf nun nicht mehr wundern.¹¹³ Wenn Nestroys Geisterhierarchien gleichwohl „magisch“, (wie zum Beispiel im *Confusen Zauberer* der Magier Schmafu und der Zauberer Eigensinn), „karnevalistisch“, (Münz gibt als Beispiel hierzu die Traumkönigin Lunara aus der *Tod am Hochzeitstage* an), „allegorisch“ (zum Beispiel die Feen Treue und Flatterhaftigkeit) als auch „vermischt“ aufgebaut sind, schuf er in seinen Zauberstücken doch ganz eigene Zauberfiguren. Nestroys Geisterreiche sind seltsam vermenschlicht, seine Zauberwesen sind ebenso Mitglied einer höheren Sphäre als auch in der alltagsgebundenen Wirklichkeit verankert.

Die Beziehung zwischen „Makrokosmos“ und „Mikrokosmos“ wird durch das Aufgreifen des Karnevalismus verkehrt, das „Oben“ ist bei Nestroy vom „Unten“ abhängig, seine Geisterreiche sind komisch „materialisiert“.¹¹⁴ Wie erwähnt, ist die Idee des Goldenen Zeitalters von Seiten der Aufklärer nur durch die Poesie zu vertreten. Der Verlust des Goldenen Zeitalters bedeutete nun die Entfremdung des Menschen von der Natur, von sich selbst, vom „Göttlichen“ und der Erkenntnis, die zwar nicht durch analytisches Denken, wohl aber durch die Poesie zurückzugewinnen sei. Die Illusion dieser Interpretation und „neuen“ Mythologie war die Glückseligkeit des Menschen. Es scheint, als habe Nestroy in all seinen Stücken die Frage nach einer „realen“ Glückseligkeit des Menschen verfolgt. Er bezog sich dabei nicht nur auf soziale Probleme, sondern richtete sich direkt gegen den „neumythologisch-poetischen“ Gedanken vom Goldenen Zeitalter und zwar insbesondere durch seine Sprache.¹¹⁵ Seine „Stilistik“, obgleich diese als zu den niederen Gattungen gehörig nicht als solche beachtet wurde, zeichnet sich nun vor allem durch die wechselseitige Beeinflussung zwischen Wiener Komödie und erzählender Literatur aus. So wirkten absurde, groteske, phantastische, märchenhafte, parodistische und karnevaleske Momente der Wiener Komödie auf den Roman ein, die später, von Nestroy wieder sowohl thematisch als auch strukturell aufgegriffen wurden. Besondere Voraussetzung dafür war das, unter der jahrhundertelangen

¹¹² Ebd., S. 231.

¹¹³ Ebd., S. 232-234.

¹¹⁴ Ebd., S. 236-38.

¹¹⁵ Ebd., S. 243-248.

Rezeption des Unterhaltungstheaters, geschärfte Empfinden des Publikums für Witz, Sprache, Parodie und Komik. Rückwirkend rührten laut Münz wohl besondere Anregungen für Nestroys Theater aus dem komischen Roman und den josephinischen „Broschüren“ her, weshalb seine Stücke auch weniger den Regeln der Kausalität, Finalität, einer einheitlichen dialogischen Handlung oder der epischen Dramaturgie sondern mehr einer „romanesken“ Struktur zu Grunde liegen. Münz verweist hinsichtlich dieser Tatsache auf die Ausführungen Bachtins, der das bestimmende Moment des Romans darin erkennt, dass er eine Vielzahl von national, sozial, beruflich und vom Alltag geprägten Sprachen in sich vereint.¹¹⁶

Die Überschneidung von Roman und Nestroyscher Posse wird dort ersichtlich, wo das „fremde Wort“, nicht das einer einheitlichen, aber einer charakteristischen, sozial „typischen“ Sprache wiedergegeben und nachgeahmt wird.¹¹⁷ Das Wort wird hier mit dem des Sprechers identifiziert und über das Bild des Sprechers als Objekt vermittelt. Dieser Punkt, den Bachtin für den Roman veranschlagt, Münz aber gerade für Nestroys Possen als bezeichnend ansieht, betrifft die „Dialogizität“ dieser fremden und „wahren“ Sprache, bei der das „lebendige“ Wort nicht mit seinem Gegenstand ident ist. Im Spannungsfeld von Wertungen, Besetzungen und Akzenten wird das auf einen Gegenstand bezogene Wort zum Gegenstand eines sozialen Dialogs, wodurch die aktive Form der „inneren“ Dialogizität entsteht.

Alles Gesagte bezieht sich auf den Sprecher, auf das bereits Gesagte und auf das noch zu Sagende unter der Bedingung des Verstehens.¹¹⁸ Als „nahestehende“ Form des Romans ist Sprache bei Nestroy „nicht nur primäres Mittel der Abbildung [...] sondern selbst Gegenstand der Abbildung, und zwar der parodistisch-stilisierenden Abbildung.“¹¹⁹ Der Bereich des Lachens, vor allem des ambivalent-grotesken Lachens und dessen Bezug zum Ernsthaften, ist besonders prägend für Nestroys Werk, denn in der Tradition der Wiener Komödie war das Lachen ebenso als Abwehr des sinnlich-körperlichen Geists verwendet worden, als auch zur Abbildung von Sprachen.¹²⁰ Münz verweist hierzu auf die „plumpen“ Ansichten Reichs, der unter Rezeption der aristotelischen Komödientheorie das Lächerliche besonders als Funktion zur Verlachung und Harmonisierung des „Üblen“ und „Bösen“ ansah.

¹¹⁶ Ebd, S. 250-253.

¹¹⁷ Ebd, S. 254.

¹¹⁸ Ebd, S. 254-256.

¹¹⁹ Ebd, S. 253.

¹²⁰ Vgl, Ebd, S. 258-260.

In dieser bürgerlichen Ideologie war die komische Nachahmung als harmloses Laster zu belachen, während jegliches Lachen in Bezug auf „sündhaftes“ Verhalten eine „Heilsgefährdung“ darstellte. Aus kirchlicher Position war das Lachen erst am Ende eines tränenreichen, nach Vollkommenheit strebenden, Lebens zu erlangen, dessen Belohnung ein „geistiges“, „seliges“ Lachen des Herzens und der Seele war. Als „unrein“ dagegen galt die Auffassung der „Volksmythologie“ vom körperlichen Lachen als Ausdruck purer Lebensfreude und Schöpferkraft. Im „Volksglauben“ erreichte nur der „Lachende“ das Paradies, denn erst dadurch wird der symbolische Eintritt der Seele in den menschlichen Körper vollzogen, wird die Macht des Todes und des Zwangs aufgelöst. In Nestroys Lachen versucht Münz sowohl dieses „alte“ Lachen der Wiener Komödie als auch die Lachtheorien Baudelaires und Gogols zu vereinen: Bei Baudelaire sei es wie das Weinen ein ursprüngliches Zeichen des Elends. Obwohl es nur hochentwickelte Kulturen als Zeichen der Überlegenheit gegenüber der Natur für sich beanspruchen, wird es von der „höchsten“ kulturellen Stufe, der „absoluten“ Poesie, als „überflüssig“ verworfen. Der Weise fürchte bei Baudelaire das Lachen deshalb, weil es immer „Schwäche“ und „Unkenntnis“ beinhalte. Bei Gogol wird der Lachakt ebenfalls als bedeutsamer beschrieben als in der offiziellen Lesart: Hier wird nicht das „unterhaltende“ oder durch eine Laune hervorgerufene, aber das aus der „lichten“ Natur des Menschen entsprungene Lachen bedeutsam. Nestroy vereint laut Münz nun Aspekte des „Volkstheaterlachens“, des „Gogolschen“ und des „Baudelaireschen“ Lachens, bleibt dabei aber vor allem ein Lachen absolut eigentümlichen Charakters.¹²¹

In dem eben erwähnten Zusammenhang von Lachen und Sprache durch Münz verdichtet sich das Verständnis von Nestroys Theater weiter über Mautners Beiträge zu Nestroys absurder Sprache: Die „sprachlichen Absurditäten“, die die Figurenrede im *Confusen Zauberer* aufweist, deutet Mautner als „Annäherung an wirkliche Dichtung“. Dichtung, hier definiert als „bedeutungsvolles [...] Spiel der Phantasie und Erwachen des Gestalthaften aus der Sprache selbst [...]“, entsteht demnach auf dem grotesk-absurden Boden der Parodie.¹²² Nestroys absurde Sprache als wirkliche Dichtung zu veranschlagen, wenn auch nur als Annäherung, darf man als weiteren

¹²¹ Ebd, S. 264-267.

¹²² Mautner, *Nestroy*, S. 158-159.

Wechsel in der Bestimmung wahrer Kunst deuten. Diese wirkliche Dichtung entspringt einer karnevalistischen Tradition, die aus theaterwissenschaftlicher Perspektive nicht ohne den Bezug zur körperlichen Darstellung zu beurteilen ist. Baumbach erläutert hierzu: „Das Wort ordnet sich einer ‚Sprache‘ des Spiels unter, in der das verbalsprachliche keine primär botschaftsübermittelnde Funktion hat.“¹²³ Nestroys Texte sind dem Drama nur dahingehend verwandt, „daß sie – Couplets und Publikumszwiesprachen ausgenommen – ganz allgemein der Form nach auch Dialog aufweisen.“¹²⁴ Die Nestroyschen Texte sind von ihrer Struktur her nicht mit Literatur-Dramen zu vergleichen. Sie weisen vielmehr Charakteristika des prosaischen Romans auf, können daher wie Einzelepisoden eines prosaischen Zyklus verstanden werden.¹²⁵ Baumbachs Hinweis stützt sich auf Bachtins These, dass die „künstlerische Prosa und besonders der Roman der Neuzeit [...] im Grenzgebiet zweier Sprachen“ zustande kam.¹²⁶ Die Zeitspanne dieses Grenzgebiets der Sprachen, die Renaissance, versuchte das mittelalterliche Latein durch die Einführung des ciceronischen Lateins zu reinigen, es wieder in seinem klassischen Ursprung erstrahlen zu lassen. Diese stilisierte Sprache ließ sich für den täglichen Gebrauch aber nicht verwenden, war zu beschränkt um die gegenständliche Welt auszudrücken. Die Alltagssprache der weniger Gebildeten, das mittelalterliche und das klassische Latein, ergänzten einander und nahmen gleichzeitig voneinander Abstand. In diesem Prozess rückten auch die Dialekte ins Interessensgebiet der Wissenschaft und der Künste, was zur Folge hatte, dass das Bewusstsein für Zeit, geschichtliche Räume und deren Wechsel für das Empfinden der Welt als Umwelt zusätzlich geschärft wurde. So hielt auch die Komik und Physiognomie der Sprache mit ihren lokalen und provinziellen Eigenarten Einzug in die Kunst.¹²⁷ „Die Dialekte werden [...] zu abgerundeten Gestalten, zu ausgeführten Typen der Rede und des Denkens, sozusagen zu Sprachmasken.“ Bachtin betont, dass auch jede Maske der *commedia dell'arte* „auf einen bestimmten Dialekt der italienischen Sprache fixiert“ war.¹²⁸ Sprachen sind Weltanschauungen, sie ziehen Grenzen zwischen verschiedenen sozialen Bereiche der Welt und deren Bewertungssystemen

¹²³ Baumbach, *Seiltänzer und Betrüger?* S. 29.

¹²⁴ Ebd., S. 33.

¹²⁵ Vgl., Ebd., S. 29-34.

¹²⁶ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 7.

¹²⁷ Vgl., Ebd., S. 7-11.

¹²⁸ Ebd., S. 11. (kursive Hervorhebung durch den zitierten Autor)

und Lebenspraktiken. Die Vielsprachigkeit dieses neuen Bewusstseins ließ keinen Platz für rhetorischen Dogmatismus, gewann Freiheit über jede festgelegte Hierarchie.¹²⁹ „Die Einteilung in *hoch* und *niedrig*, in *verboten* und *erlaubt*, in *heilig* und *profan* verliert ihre Macht über die Sprache.“¹³⁰ Die grotesk-leibliche Thematik des Lachens und des Karnevals läßt sich auch bei Nestroy bemerken.

Das Gestalthafte der Sprache, die Sprachmasken bei Nestroy, gehen auf diese Karnevalisierung der Literatur und Sprache zurück wie sie Bachtin für das Mittelalter beschreibt: Der Karneval wird hier als „schaustellerisches“ Phänomen beschrieben, dessen „konkret-sinnlichen“ Formen in eine Symbolsprache übergegangen sind.

Diese Sprache ist nicht durch abstrakte Begriffe zu erfassen, sie läßt sich jedoch in die „Gestaltensprache“ der Literatur übertragen, die ebenfalls einen konkret-sinnlichen Charakter aufweist. Dieses Phänomen nennt Bachtin die

„Karnevalisierung“ der künstlerischen Literatur, die auch ihren gattungsbestimmenden Charakter beeinflusst. Über den Zugang der karnevalisierten Literatur hebt Bachtin jene Eigentümlichkeiten des Karnevals hervor, die er in vier Kategorien fasst: Im Karneval sind alle Beteiligten aktive Teilnehmer, das heißt sie pflegen einen zwischenmenschlichen Kontakt auf intim-familiärer Basis.

Jede Distanz wird aufgehoben, die hierarchische Lebensordnung wird umgestülpt. Im Mischbereich von Spiel und realem Leben entsteht eine neue Beziehung zwischen Mensch und Mensch. Diese erste Kategorie des familiären Kontakts hängt eng mit den weiteren zusammen: Die Exzentrizität ist als weitere Kategorie das Vermögen des Menschen seine verborgenen Seiten hervorzukehren und ermöglicht einen Ausdruck der „unterschwellig“ Natur des Menschen.¹³¹ Als „nevalistische Mesalliance“ (die dritte Karnevalskategorie) bezeichnet Bachtin den Umstand, dass im Karneval alles was außerhalb des Festes getrennt, verschlossen oder entfernt war nun vereinigt und zusammengetragen wird.¹³² Gegensätze und Werte (wie hoch und niedrig oder groß und klein) werden in neuen Zusammenhang gebracht.

Damit erschließt sich auch die vierte Kategorie, die Profanation.

Parodien heiliger Texte und Ruchlosigkeiten aller Art, die besonders mit der Zeugungskraft der Erde und des Leibes verbunden sind, erniedrigen jede Form der Erhabenheit. Die genannten Kategorien werden als „brauchtümlich-schauhafte“

¹²⁹ Vgl, Ebd, S 13-14.

¹³⁰ Ebd, S. 14. (kursive Hervorhebung durch den zitierten Autor)

¹³¹ Ebd, S.14-49.

¹³² Ebd, S. 49.

Gedanken vorstellbar, die im historischen Verlauf als erlebte und gespielte Formen der europäischen Kultur in die Literatur einzogen.¹³³ Diese über Jahrtausende vollzogene Übertragung ist besonders auf der „dialogischen Linie der Entwicklung der Romanprosa“ zu erkennen, die Bachtin neben den anderen Wurzeln des Romans, nämlich die epische und die rhetorische, die karnevalistische nennt.¹³⁴

Als eine nicht vom körperlichen Leben zu trennende Sprache ist Nestroys Dichtung wirkliche Dichtung im Sinne der Verkündung einer nicht offiziellen Wahrheit, die leiblich und geistig, witzig und ernst ebenso wenig voneinander trennt wie hoch und niedrig, profan und heilig.

Einen Grund dafür warum der *Confuse Zauberer* „sich der Bühne versperrt hat und versperrt“, erklärt Sigurd Scheichl aber durch das „verselbständigende antiillusionistische Spiel mit der Sprache“. Er spricht sogar von einem „Widerspruch zwischen dem Bühnenapparat des Zauberstücks und der sich von der Handlung geradezu emanzipierenden sprachlichen Gestalt dieses Dramas [...]“.¹³⁵

Offensichtlich hatte Theaterdirektor Carl die Bühneneffekte über das von Nestroy intendierte Maß angelegt um den Wünschen des Publikums gerecht zu werden. Scheichl nennt den *Confusen Zauberer* eine „Sprachkomödie“ mit der die Zuschauer nur wenig hätten anfangen können, wäre sie nicht durch die Effekte der Bühnenmaschinerie aufgelockert worden. Zumindest dürften die Abwehrreaktionen, die diese frühe Posse hervorrief, nichts mit den parodistischen Elementen zu tun gehabt haben. Parodistische Darstellungen der Geisterwelt und Zauberwesen waren dem Publikum vertraut und lieb.¹³⁶ Das antiillusionistische Spiel mit der Sprache steht aber weder im Widerspruch zum Bühnenapparat noch emanzipiert oder verselbstständigt es sich von der Handlung. Die Komponenten ergänzen einander. Dort wo die Synthese von Sprache und Schauspiel stattfindet, ergibt sich die Handlung als Symbiose der Effekte. Dazu gehört auch das Spiel mit der Bühnenmaschinerie. Dafür gibt es einige Anhaltspunkte, wie zum Beispiel den Abstieg Schmafus in das Gefängnis der Flatterhaftigkeit. Nachdem sich das Theater in eine dunkle Felsenhöhle verwandelt hat beginnt die fünfte Scene des ersten Aktes:

¹³³ Ebd, S. 47-49.

¹³⁴ Ebd, S. 50

¹³⁵ Scheichl, *Stücke 3*, S. 124.

¹³⁶ Ebd, S. 124.

„Gleich nach geschehenen Verwandlung sieht man eine dem Schmafu vollkommen ähnliche GESTALT mit der Fackel während einer dumpfen Musik die Wendeltrppe von der ganzen Höhe des Theaters herabsteigen. Am Fuße der Treppe bleibt die GESTALT hinter der Eisenthüre verborgen, und der wirkliche SCHMAFU tritt durch dieselbe herein. Die Musik schweigt.

SCHMAFU. Ich bin herabgestiegen in den Abgrund dieser Höhle, jeder Mensch wird jetzt glauben, sie schläft hier, denn d e r Schlaf wäre doch tief genug, aber nein, sie schläft noch tiefer. (Die Musik beginnt wieder, SCHMAFU öffnet eine Fallthüre und steigt mit der Fackel durch die Versenkung hinab.) [...]“¹³⁷

Dieser Wortwitz würde ohne die Unterstützung der Bühnentechnik, die das Herabsteigen in die Tiefe der Höhle durch Verwandlungen unterstützt, nicht funktionieren. Vielleicht wurde diese kurze Textstelle erst durch Nestroy hinzugefügt nachdem Carl eine gesteigerte Verwendung der Bühnenmaschinerie angeordnet hatte. So oder so, Nestroys Sprachwitz mag zwar als Lesetext auch alleinstehend seinen Reiz haben, seine Texte schrieb er aber für die Bühne.

Als Theaterpraktiker und Schauspieldichter lag es nicht in seiner Intention reine „Sprachkomödien“ zu verfassen. Das antiillusionistische Spiel mit der Sprache geht hier mit der antiillusionistisch-parodistischen Darstellung des Zauberwesens einher, die sich auch durch den Einsatz der für den Zauber benötigten Maschinerie zeigt. Dass die Sprache in Nestroys Komödien die Handlung trägt, „die Figuren typisiert sprechen, ‚Sprachmasken‘ tragen, eine Distanz zwischen Sprache und Sprecher, Figur und Rolle besteht“, deklarierte der Germanist Jürgen Hein 1990 in *Johann Nestroy* als gängige Forschungsmeinung, vernachlässigt wurde bei diesem Aspekt allerdings „das Verhältnis zwischen Sprache und mimusbetontem Spiel.“¹³⁸

Dass der „Witz der Sprache“ bei Nestroy aber eng mit „Handlung, Gestik, Komik (und) Witz der Beziehung [...]“ zusammen wirkt, erkannte Mautner bereits 1974.¹³⁹

Der Theaterwissenschaftler und Germanist Johann Hüttner stellt in *Nestroyana* die Frage: „Läßt sich der Schauspieler Nestroy vom Stückeschreiber trennen?“

Er vermerkt, dass die Veränderungen auf dem Repertoire eine dauernde Neugestaltung und Anpassung der Textschichten erforderten. Ausserdem wäre die besondere Wirkung des Schauspieler-Autors Nestroy erst durch die Kombination seiner Talente voll zur Geltung gekommen, erst seine Darstellung auf der Bühne

¹³⁷ Ebd, S. 135.

¹³⁸ Vgl, Hein, Jürgen, *Johann Nestroy*, Jürgen Hein, Sammlung Metzler, Bd. 258, Stuttgart: Metzler, 1990, S. 112.

¹³⁹ Ebd, S 48.

hätte viele Zeichen und Perspektiven eindeutig erkennbar gemacht.¹⁴⁰

Dichtung bei Nestroy konzipiert sich also durch seine körperliche Darstellung, seine Praxis als Autor und Theaterkenner und durch die ihm zu Verfügung stehenden Möglichkeiten der Bühnen und des Personals. Überdies war er den Zwängen der Zensur und des Theaterbetriebs ausgesetzt. Sein künstlerisches Schaffen orientierte sich außerdem an den Verdienstmöglichkeiten als Schauspieler und Stückeschreiber. Unter all diesen Voraussetzungen verstand man Nestroy, laut Hüttner, als Vertreter einer neuen Schauspielkunst.¹⁴¹

Der confuse Zauberer - Rezeption im Blickpunkt psychologischer und historischer Betrachtungen

Peter Gruber untersuchte den *Confusen Zauberer* 2006 in Hinblick auf seine psychologischen und politischen Qualitäten. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass Nestroys Werk, selbst wenn er „primär um der Pointe und des Geldes wegen geschrieben hat“, „[...] immer über das hinaus (weist), was es auf den ersten Blick zu sein scheint“ und er fügt hinzu „[...] es ist dabei irrelevant zu mutmaßen, wie sehr er sich dessen bewusst war.“¹⁴² Betrachtet man das Stück unter dem Aspekt, dass ihm kein Erfolg beschieden war, darf man wie Gruber folgende Gründe dafür suchen: Kurz gesagt, das Stück wäre konfus, entziehe sich jeder Zuordnung und bleibe vieldeutig, daher erzeuge es Abwehrreaktionen.¹⁴³ Nestroys Original-Zauberspiel bediene sich zwar einer tradierten Form, zeige aber neue Züge auf, indem es die alte Kasperl- und Zaubervertradition sprengt „mit einer beim Wort genommenen und mitunter direkt ins Visuelle übertragenen Sprache, die comics-artige Bilder von plakativ-symbolischer Kraft entstehen lässt [...]“.¹⁴⁴ Interessant ist hier besonders der Vergleich mit einem Comics-Format. Bei Gruber bleibt der *Confuse Zauberer* ein „visionärer vormärzlicher Comicstrip“.¹⁴⁵ Nimmt man diese Deutung wörtlich, ergibt sich folgendes Problem: Zieht man den *Confusen Zauberer* als geschriebenen Text heran, entstehen in der Phantasie des Lesers tatsächlich unweigerlich passend bunte comics-artige Bilder. In der Vorstellung wird die

¹⁴⁰ Vgl. Hüttner, Johann, „Nestroy als Schauspieler.Zusammenfassung. Lässt sich der Schauspieler Nestroy vom Stückeschreiber trennen?“ In : *Nestroyana*, 4/3-4,1982, S. 104-109, S. 105.

¹⁴¹ Vgl. Ebd, S. 104-107.

¹⁴² Gruber, „Der confuse Zauberer-ein konfuses Stück?“, S. 115.

¹⁴³ Vgl. Ebd, S. 115.

¹⁴⁴ Ebd, S. 115.

¹⁴⁵ Ebd, S. 116

körperlich-schauspielerische Komponente automatisch miteinbezogen (wenn sie auch nicht der ephemeren Darstellung der Bühne entspricht sondern eher der Art eines animierten Comicfilms oder einer Comicverfilmung), während im gezeichneten Comicstrip jene Komponente dagegen gänzlich eliminiert wäre. Wenn der *Confuse Zauberer* also auch an die Art eines Comics erinnert, kann man ihn dennoch nicht als comics-haft bezeichnen. Ob der *Confuse Zauberer* als Comicstrip, Verfilmung oder Animation eher ein Publikum finden würde als auf dem Theater, darüber bleibt zu spekulieren. Trotzdem weist die „direkt ins Visuelle übertragenen Sprache“ die Gruber als comics-artig versteht, auf jene Verschmelzung von verbal- und außersprachlichen Zeichen hin, die für das Verständnis Nestroys Theater von erheblicher Bedeutung ist, da sie die alte Kasperl- und Zaubertradition sprengt und in neuen Zusammenhang setzt. Die von Gruber bemerkte gesprengte Zaubertradition im *Confusen Zauberer* nennt Mautner ein „unparodistische[s] Bekenntnis zum ‚faulen Zauber‘“, die das Stück selbst „zauberisch“ macht.¹⁴⁶ Der faule Zauber im Gegensatz zum guten Zauber ist hier Mittel zur Distanz-Erzeugung, zur „Demaskierung des Umgrenzten, Ganzen, Geschlossenen, Einheitlichen als Illusion oder Täuschung [...]“, wie Baumbach vermerkt.¹⁴⁷ Als Gegenstück zur ungläubhaften Zaubertradition der Theaterwelt, in der immer nur für den guten, sinnvollen und ernstesten Zweck gezaubert wird, um zu belehren oder zu erbauen, entzieht sich Nestroys fauler Zauber der Konvention. In erster Linie zeigt sich dieser Bruch durch die parodistische Benutzung des Besserungsschemas.

Im *Confusen Zauberer* gilt es einen Magier zu bessern, dessen irdische Wünsche im krassen Gegensatz zu seiner zauberischen Herkunft stehen. Schon die Tatsache, dass ein Magier nicht eigenständig fähig ist seinen Gelüsten nachzukommen, so menschlich sie auch sein mögen, lässt erkennen wie ausweglos die Situation von Anfang an ist. „Hier liegt die Voraussetzung für den Auftritt des Konfusen, Nichtsnützigen und Überflüssigen, [...]“¹⁴⁸ dessen Personifikation der immer verkehrt zaubernde Seeräuber Confusius ist. Dieser ist durch den Besitz des Zauberrings zwar in der Lage alle herbeigesehnten Wünsche zu erfüllen, ist aber nur Zauberlehrling, zaubert in seiner Konfusion immer das Verkehrte. Die vielen eigennützigen Wünsche des Magiers erweisen sich nur als Lappalien. Gezaubert wird

¹⁴⁶ Mautner, *Nestroy*, S. 159.

¹⁴⁷ Baumbach, *Seiltänzer und Betrüger?*, S. 32.

¹⁴⁸ Aust, Hugo, „Nestroys gemeiner Zauber“, In: *Nestroyana*, 15/1-2, 1995, S. 16-26, S. 21.

prinzipiell nur um intrigante Pläne und Betrügereien möglich zu machen und erfüllen sich dann meist noch in verkehrter Ausführung. Diese Distanzierung vom Einheitlichen und Herkömmlichen durch Karikatur, dieser vieldeutige Stil Nestroys dürfte als Grund für seinen mäßigen Erfolg auf der Bühne gelten. „Seine Karikatur, Anfangsstadium seiner Satire, stammte aus Desillusionierung. Illusion zerstört zu sehen, liebte sein Publikum nicht.“¹⁴⁹ Wenn die Figuren auch im geläufigen Sinne unsympathische Züge aufweisen, so stellen sie doch ein glaubhaftes Porträt des Durchschnittsmenschen dar, der sich selbst immer der Nächste ist.

Dies bezieht sich nicht nur auf die bürgerliche Gesellschaft sondern auch auf die höheren Instanzen, die Herrscher und Machthabenden. Bezüglich der gesellschaftlichen und politischen Konflikte von 1832 vergleicht Gruber die Regentschaft des Zauberers Eigensinn, dessen Willkür sich durch ein ständiges „Just nicht!“ ausdrückt, mit dem Staatsapparat nach dem Wiener Kongress. Seine Untergebenen sind von seiner Tyrannei abgestumpft und führen die sinnlosen Befehle nur mit Unmut aus. Die Fee Treue wird bei Gruber als „Treue zum Staat“ gedeutet, die ihre einstige Bedeutung verloren hat. Die Allegorien Argwohn und Eifersucht werden zu Spitzel des Eigensinns, während die Melancholie sich „katholisch-karitativ“ jener Untertanen annimmt, die sich in dieser verkorksten Ordnung nicht mehr zurechtfinden. Als Vertreter des Großbürgertums fungiert der reiche und zwielichtige Magier Schmafu, dessen Macht an einen Zauberring gebunden ist, der wiederum die Macht des Geldes symbolisiert.¹⁵⁰

Versteht man die Zauberwesen im *Confusen Zauberer* als „verschlüsselte Vertreter der herrschenden Klasse, was ein Teil des damaligen Publikums wohl [...] getan hat [...]“, darf man annehmen, dass sich ein Teil des Publikums auf politischer Ebene mit unbequemen Themen konfrontiert sah.¹⁵¹ Man darf dabei aber nicht übersehen, dass sich die verschiedenen Interpretationen überschneiden, die Figuren mehrdeutig zu lesen sind und mehrere unterschiedliche Interpretationen zulassen. Jede Deutung bleibt beschränkt auf eine Vermutung. Demnach lässt sich auch diese durchaus schlüssige Interpretation nicht klar festmachen. Der Talisman ist natürlich dazu in der Lage dem Großbürger Schmafu Geld zu verschaffen, in erster Linie braucht er den Ring aber um die Flatterhaftigkeit

¹⁴⁹ Mautner, *Nestroy*, S. 42.

¹⁵⁰ Vgl, Gruber

¹⁵¹ Vgl, Gruber, „*Der confuse Zauberer-ein konfuses Stück?*“, S. 118 ff.

zu befreien und sich törichte Wünsche zu erfüllen, die mit Geld nicht zu erkaufen sind:

„CONFUSIUS: Was zaubern wir zuerst? Geld, nicht wahr?

SCHMAFU: Red nicht so dumm! Geld haben wir ja im Überfluß. Da nimm! (*Wirft ihm ein paar Geldbörsen zu.*)¹⁵²

Die dienstbaren Geister des Eigensinns führen nicht nur die sinnlosen Befehle ihres Herren unwillig aus, vielmehr scheint sie jede Form der Arbeit abstupfen zu lassen:

„ERSTER: Es war das einzige, was wir zu thun gehabt haben, deswegen war's mir gar so zuwider.“¹⁵³

Und die Tyrannei des Eigensinns wird oft nicht einmal wahrgenommen:

„EIGENSINN: [...] Auf! Es müssen neue Maßregeln ergriffen werden.

ZWEITER GEIST: (etwas benebelt). Neue Maßkrügel? Das ist gscheit, die sind so schon leer.“¹⁵⁴

Nicht nur die Treue zum Staat sonder die Treue im Allgemeinen scheint eine vernachlässigte Tugend. Jeder ernste Aspekt im *Confusen Zauberer* hat seine Kehrseite, seinen Lachaspekt. So könnte zum Beispiel Schmafus treuloses und schändliches Verhalten unter Umständen durch seine Verwandlung in den „schönsten, liebenswürdigsten pffiffigsten, jungen Menschen“ erklärt werden, die er durch Confusius erfährt um der Flatterhaftigkeit zu gefallen.¹⁵⁵ Da Confusius aber wieder falsch zaubert, wird stattdessen ein „Patzenlippel“¹⁵⁶ aus ihm, bis er sich dieser Gestalt endlich durch Selbstmord wieder entledigt.¹⁵⁷

Von der neueren Rezeption aus wird die Zauberposse vor allem als tiefenpsychologisch interessant gewertet. Sowohl Siegfried Diehl, Peter Gruber als auch Hugo Aust versuchen die Abenteuer des triebhaften Schmafus mit Blick auf Sigmund Freuds Psychoanalyse zu deuten. „Wer heute den Konfusen Zauberer liest, mag sich wundern, warum Freuds Tiefenpsychologie nicht schon in den frühen 30er Jahren erfunden wurde [...]“, denn im *Confusen Zauberer* wird durch die Verwendung des Zauberapparates besonders anschaulich gezeigt, „welche

¹⁵² Scheichl, *Stücke 3*, S. 158.

¹⁵³ Ebd., S. 162.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd., S. 158

¹⁵⁶ Ebd., S. 163. Scheichl erklärt in den Anmerkungen zum *Confusen Zauberer* den Ausdruck „Patzenlippel“ als Schimpfwort, dessen Bedeutung „offensichtlich etwas wie ‚verpatzter, ungeschlachter, unförmiger Kerl‘“ meint. Scheichl, *Stücke 3*, S. 464.

¹⁵⁷ Ebd., S. 191.

leibhaftigen Gestalten Verdrängung und Neurose annehmen können [...].¹⁵⁸ Gruber ordnet die Flatterhaftigkeit zum ‚Es‘, den Eigensinn zum ‚Über-Ich‘, der Zauberring wird zum Symbol männlicher Potenz und Macht, und Schmafu, das ‚Ich‘ ist zwischen ihnen hin- und hergerissen.¹⁵⁹ Weiter bemerkt Gruber, dass die Verbote des ‚Über-Ich‘ „[...] auf keinerlei Moral oder Wertvorstellungen (basieren), sie reduzieren sich auf sich selbst, auf ein stereotypes, willkürliches ‚Justament!‘ oder ‚just nicht!‘“.¹⁶⁰ Gruber vergisst dabei aber, dass sich das ‚Über-Ich‘ im herkömmlichen Verständnis gerade als moralische Instanz definiert. Die Verbote des Eigensinns beruhen auf angelernten Wert- und Normvorstellungen und können daher nicht auf sich selbst reduziert werden. Schmafus Schuldgefühle, die durch die Schranken der gesellschaftlichen Moralvorstellungen genährt werden, versperren ihm den Weg zur Flatterhaftigkeit. Richtiger wäre es zu behaupten, dass diese Gebote auf willkürlich austauschbaren Moralvorstellungen basieren und daher auf ein unsinniges, stereotypes ‚just das nicht‘ hinauslaufen. Umgekehrt könnte man fragen, warum man sich an diese oder jene Verbote halten müsse. Die Antwort wäre ein stereotypes ‚eben darum!‘. Tabus hindern Schmafu an der Befriedigung seiner Wünsche doch versteht er nicht warum diese existieren. Die gesellschaftlichen und moralischen Hindernisse ergeben für ihn keinen Sinn. Deswegen widersetzt er sich ihnen nach der Erlangung des Ringes durch die ungezügelt Verwirklichung seiner Bedürfnisse. Das ‚Über-Ich‘ als höhere Instanz wird hier im Sinne einer karnevalistischen Handlung durch die komische Figur des Zauberers Eigensinn parodiert, verlacht und profanierend herabgezogen.

Der triebhafte Magier schwankt im ersten Teil des Stücks manisch-depressiv zwischen Weiberhass und Verliebtheit. Seine Schuldgefühle (katholische Moralvorstellungen prägen auch die Geister- und Feenwelt) und die Gebote seines ‚Über-Ich‘ (Eigensinn) hindern ihn daran seine sexuellen Bedürfnisse auszuleben und treiben ihn in die Melancholie (Depression). Im zweiten Teil, da er seine erotischen Phantasien ausleben kann, erweist sich die Erfüllung seiner Wünsche aber als tückisch. Umkehrung, Erhöhung und Erniedrigung bewegen sich hier im Sinne eines funktionellen und nicht substanziellen Wechsels. Es gibt keine Aussage über das, was ein Wechsel bewirkt sondern nur die fröhlich-sinnliche Darstellung der

¹⁵⁸ Aust, „Nestroys gemeiner Zauber“, S. 20.

¹⁵⁹ Gruber, „Der confuse Zauberer-ein konfuses Stück?“, S. 117.

¹⁶⁰ Ebd.

Vorgänge. Schmafus Wunscherfüllung wird fröhlich-distanzierend parodiert. Auch der Schluss des Stücks und die Auflösung der Besserungsthematik sind nicht klar und ernst gestaltet, sondern erfolgen plötzlich und unmotiviert: Das falsche Spiel Schmafus fliegt letztendlich durch die verkehrte Zauberei Confusius auf.

Die Flatterhaftigkeit, ihr Verehrer Comifo, Schmafu, die englischen Miss und Amalie werden gleichzeitig an einen Ort zusammengezaubert. Nach dieser Konfrontation bleibt Schmafu allein zurück. Lord Punschington, sein Gast, gibt ihm den Rat sich umzubringen und eine Pistole um dies zu bewerkstelligen.

Eine Flasche englischen „Spleens“, soll ihn dazu in Stimmung versetzen. Schmafu denkt zwar nicht daran sich umzubringen, trinkt den Spleen aber fälschlicher Weise um in die richtige Stimmung für Massenmord zu kommen.¹⁶¹ So schießt Schmafu sich seine angezauberte Gestalt irrtümlich weg, und kehrt mit einem Sprung in die Arme der Treue zurück. Ob seine triebhafte Natur gebessert wurde ist nicht auszumachen. Aber dank seiner Rückkehr darf Schmafus Neffe Amoroso endlich Amanda, die Nichte der Treue, heiraten.

Dass im *Confusen Zauberer* auch psychologische Themen wie Verdrängung, Neurose und unterdrückte Wünsche zum Ausdruck kommen, ist nicht zu bestreiten. Das ganze Thema wird hier aber in fröhlichen Popanz transformiert. Auch die innermenschlichen Probleme und Neurosen werden ihrer Ernsthaftigkeit beraubt. Der Germanist und Literaturwissenschaftler Hugo Aust fasst seine tiefenpsychologischen Deutungen für die drei Handlungsebenen wie folgt zusammen: Für die erste Ebene, gemeint ist die Handlung zwischen Amoroso und Amanda, gelten die gleichen Elemente wie für die Schmafu-Flutterhaftigkeit Handlung. Ein gestörter Ehwunsch drängt nach Erfüllung. Auf zweiter Ebene, der Schmafu-Flutterhaftigkeit Handlung, geht es um den gestörten Wunsch Schmafus mit seiner Geliebten zusammen zu sein. Als Mittel dazu benötigt er den Zauberring, den Confusius besitzt, der hier eigentlich in den Handlungsstrang der zweiten Ebene hätte einbezogen werden sollen. Diese Wunscherfüllung ist laut Aust nun die „Umkehrung“ der ersten Ebene, da sie das „Recht des Begehrens in ein Verhängnis der Verwirrung“ verkehrt.¹⁶² Auf nächster Ebene steht die Schmafu-Treue Handlung, die sich durch „Überlegenheit“,

¹⁶¹ Scheichl, *Stücke 3*, S. 191. „SCHMAFU: [...] Das nimm ich ein, das wird mich in die Stimmung versetzen, die ich brauch, das macht mich furios, und in meiner Wut bring ich dann´s ganze Haus quintelweis um.“

¹⁶² Aust, „Nestroys gemeiner Zauber“, S. 20.

„Machtwechsel“ und „Ausgleich“ auszeichnet. Aust geht hier von einem Ehedrama aus (die Thematik ist bereits aus *Der Tod am Hochzeitstag* bekannt), in dem die Unterdrückung des einen Partners erst durch den turbulenten Faktor des Confusius in die Unterdrückung des anderen Partners umschwingt. Der Machtausgleich führt letztendlich zum „Kipp-Effekt“ der in einem erzwungen-fröhlichen Ende mündet.¹⁶³ Aust resümiert: „Schmafus ‚gedachter Seitensprung‘ führt zur Uminterpretation dessen, was in ihm selbst ‚schlummert‘; woran er sich zu Spielbeginn verbissen halten mußte, vollzieht er nun brav und frohgemut.“¹⁶⁴ Ob Schmafus Seitensprung nur gedacht oder vollzogen wird, bleibt unklar. Sein neues Leben mit der Flatterhaftigkeit findet in einem Luftschloss statt, das gleichbedeutend mit einer Phantasie oder Traumvorstellung verstanden werden kann. Durch den Faktor der Zauberei bleibt diese Deutung zwiespältig. Mit dem gezauberten oder erdachten Luftschloss setzt die schwache Besserungsthematik zwar ein, ob Schmafus mit seiner Besserung am Ende tatsächlich glücklich ist oder sich nur mit der Situation abgefunden hat, bleibt aber offen.

„CHOR DER GEISTER.
Ein Luftschloß hat er sich erbaut,
Seht, wie er stolz herniederschaut,
Er wird schon sehn, was ihm beschert,
Wer weiß wie lang der Jubel währt.“¹⁶⁵

Der Hinweis, besser vorsichtig mit seinen Wünschen umzugehen, scheint hier das einzige Fazit: „Nicht daß man von törichten Wünschen geheilt werden soll, kennzeichnet die dramatische Spannung, sondern daß Krankheit wie Heilung in der Zwickmühle selbstgeschaffener Unfälle hin und her schieben [...]“¹⁶⁶ Schmafus ist mit der Erfüllung seiner Wünsche überfordert, sein Konflikt mit der unumstößlichen Wahrheit mündet in Resignation. Obwohl das Besserungsschema hier auf einen Magier angewendet wird, ändert sich nichts an der Vorgehensweise: Im *Confusen Zauberer* geht es um das gefährliche Wesen eines besessenen Individuums, das durch die Erfüllung seiner Träume in sein Gegenteil verkehrt werden soll.¹⁶⁷ Die possenhafte, erzwungene Besserung, die Schmafus erfährt, relativiert die Besserungsthematik an sich als Illusion. Schon in der Tatsache, dass

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Scheichl, *Stücke 3*, S. 166.

¹⁶⁶ Ebd., S 21.

¹⁶⁷ Vgl. Diehl, *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys*, S. 105.

Geister, Feen und sonstige Wesen im herkömmlichen Besserungsstück bisher dafür zuständig und bekannt waren gerecht und wohlwollend in die Geschicke der Menschen einzugreifen, hier aber weder daran interessiert noch fähig dazu sind und sogar selbst gebessert werden müssen, liegt der Bruch mit der Theater- und Zaubertradition offen. Der Unterschied zwischen Magier und zaubernden Mensch scheint aufgehoben. Die Zauberwesen sind trotz ihrer Herkunft nicht mehr vor den Gefahren und Problemen des irdischen Alltagslebens gefeit. So wird die Fee Treue vor ihrem eigenen Zauberschloss beinahe ausgeraubt und von einer heimtückischen Hexe um Geld betrogen. Angesichts dieser Misere muss nun der Seeräuber Confusius in die Rolle des helfenden Zauberers schlüpfen. Das Exklusivrecht für Magie geht auf einen gewöhnlichen Seeräuber über. Das Übernatürliche bleibt nicht länger auf eine höhere Sphäre oder eine Zaubergestalt begrenzt sondern wird in einen neuen Zusammenhang gesetzt. Die spirituelle Welt vermischt sich mit der materiell-irdischen. Der pathetische Theaterzauber wird einem realitätsbezogenem Rahmen angepasst:

„AMOROSO. Als Neffe des Magiers Schmafuf besitz ich Kraft genug, uns durch Zaubermacht in das Wolkenschloß zu erheben.

CONFUSIUS. Erheben? Wie wollen S´das machen?

AMOROSO. Nun, ich laß eine Wolke niederschweben, wir setzen uns auf und fliegen in die Luft.

CONFUSIUS. Nein, nein, fliegen thu ich nicht. Können S´denn nichts anderes zaubern? – Lassen s´einen Zeiselwagen vorfahren.“¹⁶⁸

Die Trennung der Welten wird im *Confusen Zauberer* nicht mehr konsequent vollzogen. „*Die Handlung spielt theils auf, und bey verschiedenen Zauberschlößern, theils in einer großen Stadt.*“¹⁶⁹ Erst in Szene 24 spielt das Stück klar und unmissverständlich in der Zauberwelt:

„CONFUSIUS. Aufzuwarten, Frau Fee. Der Herr Schmafuf hat die schöne Gestalt, die ich ihm hab anzaubern müssen, weggeschossen, und kommt als der alte Schmafuf wieder zurück. Überzeugen Euer Gnaden, die Frau Fee, sich selbst – Schmafuf, 36.000 Million`Klafter aus der natürlichen Welt herauf in die Zauberwelt!“¹⁷⁰

Dieser Sitz der Treue in der ‚offiziellen‘ Zauberwelt ist erst am Schluss des Stücks bedeutend. Die plötzliche Besserung der Zustände funktioniert wohl nur in dieser, von der irdischen streng getrennten, Welt. Wenn Diehl einwendet, dass

¹⁶⁸ Scheichl, *Stücke* 3, S. 149.

¹⁶⁹ Ebd, S. 128. (kursive Hervorhebung durch den zitierten Autor)

¹⁷⁰ Ebd, S. 192.

„Schmafu [...] ein echter Zauberer (ist) [...] der sich aber auf dem Wege der Vermenschlichung schon so weit fortgeschritten zeigt, daß er mit der Parodie auf seine ernsten Vorfahren gleichzeitig zur komischen Menschengestalt werden kann“, so bleibt kaum noch zu bezweifeln, dass Nestroy die Trennung der zwei Welten, der Seinsbereiche selbst parodierte.¹⁷¹ So spannend es auch ist, zu versuchen aus der Handlung einen konkreten Sinn herauszuwerten und den *Confusen Zauberer* auf politische, psychologische oder gesellschaftliche Kritik hin zu interpretieren, so muss man doch den intendierten Unsinn, die fröhliche Relativierung miteinberechnen die der karnevalistischen Weltsicht des Stücks zu Grunde liegt. Der Unsinn ist hier gepaart mit tiefem Sinn, Absurdität mit Rationalität, Unwahrscheinlichkeit mit Wahrscheinlichkeit und Konvention mit Experiment. Der *Confuse Zauberer* besteht aus Gemischen von Weltsichten, Theaterkonventionen und Traditionen, die im nächsten Abschnitt nochmals zueinander in Verhältnis gesetzt werden sollen. Zuvor aber ein kleiner Exkurs.

Exkurs: Deus ex machina

Die Nestroysche Satire findet sich laut Mautner nun durch „die ewigen Typen der antiken Komödie, der commedia dell’arte, des Wiener Volksstücks und später des Pariser Vaudeville [...]“ veranschaulicht.¹⁷² Handlungen und Motive seiner Possen beruhen auf tradierten Verfahren, die als eigenständige Mischung in die Wiener Wirklichkeit versetzt werden.

„Ein kunstvolles Räderwerk aus festen Typen, burlesken Situationen und Theatercoups, arbeitet sie [die Handlung J.R.] mit eifersüchtigen Liebhabern, Vätern, die ihre Kinder am Heiraten hindern wollen, übertölpelten Vormündern und piffigen Dienern, mit Verkleidungen, Erkennungszeichen und Beiseitesprechen, mit verwechselten Zwillingen und dem zufälligen Zusammentreffen von Verwandten, die einander nicht kennen, mit unerwarteten Erbschaften und reichen Vettern, die als dei ex machina alle Schwierigkeiten mit einem Schlag lösen.“¹⁷³

Die bekannteste Funktion zur Lösung eines dramatischen Knotens, der Deus ex machina, ist bei Nestroy nicht nur als Strukturtyp notwendig sondern wird auch in seiner Notwendigkeit – oder besser – in seiner opportunen Verwendung karikiert. Es scheint nun günstig einen kurzen Rückblick auf die antike Verwendung des Deus ex

¹⁷¹ Diehl, *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys*, S. 106.

¹⁷² Mautner, *Nestroy*, S 100.

¹⁷³ Ebd., S. 44.

machina einzufügen, diese Methode gleichsam als althergebrachtes Parodieverfahren zu besprechen. Wenngleich die griechische Tragödie die Göttererscheinungen mittels Theatermaschinen anwandte, um scheinbar unlösbare Probleme zu lösen und ein glückliches Ende der Handlung herbeizuführen, wird der Begriff weder in den antiken Quellen noch in der neueren Forschung in dieser eingeschränkten Form verwendet. Die Übergänge der verschiedenen Definitionen sind fließend.¹⁷⁴

Deshalb zählt der Germanist und Bibliothekar Wieland Schmidt in seiner Dissertation von 1965 *Der Deus ex machina bei Euripides* zu dem technisch abgegrenzten „Mechané-Begriff“, unter Berücksichtigung phänomenologischer Gesichtspunkte auch jene Erscheinungen zur Mechané gehörig, „in denen menschliche Interventionen oder Handlungen entsprechend dem Typus und den Funktionen des Deus ex machina die Schlußsituation gestalten oder vorbereiten.“¹⁷⁵ Diese Definition gilt bei Schmidt neben dem „eigentlichen“ als „uneigentlicher“ Deus ex machina. Die erweiterte Begriffserklärung bei Schmidt bezieht sich somit nur auf die Schlussgestaltung der Handlung und schließt auch Götterprologe aus, die keine Einwirkung auf den „Mechané-Schluß“ haben.¹⁷⁶ Für Aristoteles gilt der Deus ex machina als nur „eine“ Möglichkeit für die Verwendung der „Mechané“, bezieht diesen Begriff sowohl auf das Drama als auch auf das Epos.¹⁷⁷ In aristotelischer Deutung ist sie nicht nur „künstlerische Technik, durch eine äußere, übernatürliche oder zufällige Einwirkung (die also nicht aus der logischen Konsequenz der Handlung selbst hervorgeht), die Lösung eines dargestellten Geschehens herbeizuführen“, sondern hat als Deus ex machina auch den weiteren Zweck „der Verkündigung der Vorgeschichte und der Ankündigung der Zukunft.“¹⁷⁸

Aus den Zeugnissen der Antike ergeben sich nun meist nur indirekte Urteile über die Verwendung der Mechané. In den Parodien des Aristophanes zum Beispiel sieht Schmidt eine zeitgenössische Kritik zum Deus ex machina. Diese ist jedoch deshalb mit Vorbehalt zu werten, da Aristophanes vor allem den komischen Effekt sucht. Er verzerrt und karikiert die Darstellung der Mechané, durch die Übertreibung in seinen Szenen ergibt sich kein objektives Statement.¹⁷⁹ „Die Mechané, die auf der

¹⁷⁴ Vgl. Schmidt, Wieland, *Der Deus ex machina bei Euripides*, Diss., Univ. Tübingen, Philosophische Fakultät, 1963, Tausch U.B. Tübingen, 1965, S 1-2.

¹⁷⁵ Ebd, S 3.

¹⁷⁶ Ebd, S. 3.

¹⁷⁷ Ebd, S. 2.

¹⁷⁸ Ebd, S. 2.-3.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd, S. 5-7.

Bühne das Märchenhaft-WUNDERBARE zeigt, wird durch einen kleinen Kunstgriff ins WUNDERLICHE und Komische abgewandelt.“¹⁸⁰

Nach Schmidt kritisiere Aristophanes durch diverse *Mechané*-Parodien gezielt die bühnentechnischen Effekte der Dramen des Euripides. Als Beispiele dafür gibt Schmidt *Die Thesmophoriazusen* an, in dem Aristophanes Euripides selbst durch die Luft fliegen lässt um seinen Schwiegervater zu retten, welcher an einen Schandpfahl angebunden ist. Eine Kritik am *Deus ex machina* als Strukturprinzip lässt sich jedoch nicht feststellen.¹⁸¹ Andere indirekte Urteile stellten den *Deus ex machina* als bequeme Lösung, „für die Aporien der Dichter, nicht für die Aporie der dramatischen Situation“ dar.¹⁸² Die „literarkritisch-ästhetischen“ Urteile direkter Stellungnahmen zum *Deus ex machina* der Antike sind laut Schmidt ebenfalls als relativ zu werten, da sie meist „unhistorisch“ sind und „subjektive“ Wertungen enthalten. Die wichtigste Quelle, Aristoteles¹⁸³, heißt den Gebrauch der *Mechané* an sich gut, eine Ablehnung des *Deus ex machina* bezieht sich vor allem auf das „alogische“ Moment der Erscheinung. Besonders durch das für die Tragödie geltende verbindliche Gesetz der Einheit ergeben sich für Aristoteles gewisse Einschränkungen: Jeder „ingressive Akt“ soll vermieden werden. Um die Einheit und Geschlossenheit der Tragödie nicht zu verletzen, muss die Lösung des dargestellten Problems aus der Konsequenz des Geschehens erfolgen.¹⁸⁴ Er lehnt den intervenierenden Gebrauch der *Mechané* gänzlich ab, „zulässig dagegen bleibt sie für die Darstellung der außerszenischen Zeit“¹⁸⁵ Als Vertreter gegensätzlicher Meinung führt Schmidt Horaz an, der in seiner *Ars poetica* für einen übernatürlichen Eingriff in die Handlung spricht, solange der poetische Zweck die poetischen Mittel heiligt.¹⁸⁶ Er heißt den Gebrauch der Göttererscheinung zur Lösung eines Knotenpunktes im Gegensatz zu Aristoteles gut, jedoch ausschließlich für diesen Gebrauch und nur für jene Situationen, die einer göttlichen Intervention würdig sind. In seiner Theorie muss die dichterische Realität nicht wie bei Aristoteles mit

¹⁸⁰ Ebd, S. 7. (Hervorhebung durch den zitierten Autor)

¹⁸¹ Vgl, Ebd, S. 5-7.

¹⁸² Ebd, S. 8.

¹⁸³ siehe: Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart:Reclam, 1982.

¹⁸⁴ Ebd, S. 12-14.

¹⁸⁵ Ebd, S. 8-14.

¹⁸⁶ siehe: Horaz, *Ars Poetika*. Die Dichtkunst, Lateinisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von E. Schäfer, Stuttgart:Reclam, 1972.

wissenschaftlicher Logik vereinbar sein.¹⁸⁷ Generell ist die aristotelische Forderung nach Einheit für viele antike Dramatiker – sowie für spätere – nicht als verbindlich zu rechnen, die meisten Zeugnisse der Antike erkennen die Funktion des Deus ex machina gerade „in der Lysis der Tragödie [...], in der Form eines ingressiven Aktes.“¹⁸⁸

Das paradoxe Element der Göttererscheinung wird in der unerwarteten Erscheinung selbst und ihrer Einwirkung auf die Handlung gesehen. Das Element der Überraschung und der szenische Effekt erfüllen die Pathos-Funktion.¹⁸⁹

„Die fehlende Glaubwürdigkeit der Lösung wird durch die göttliche Autorität ersetzt [...]“¹⁹⁰ Empfehlenswert für die Verknüpfung der Handlung mit der außerszenischen Zeit, wird die Göttererscheinung nur bei Aristoteles genannt. Bei Euripides werden Zukunftsvisionen oder Prophezeihungen von Epiloggöttern sowie von handelnden Personen durchgeführt und nicht ausschließlich der Mechané zugeteilt. Weiters erfüllt der Deus ex machina für die dramatis personae wichtige Funktionen wie die Rettung aus höchster Not oder eine Bestrafung. Für die Zuschauer ergibt sich durch den Deus ex machina neben der Pathos-Funktion außerdem noch die Bedeutung einer Ermahnung (Paränese) und Überzeugung (Pithanon).¹⁹¹

Nach diesem kurzen Exkurs kommen wir zurück zu Nestroy: Wie sich gezeigt hat, kommt der Deus ex machina bei Nestroy sowohl in den Grenzen der eben genannten Begriffserklärung zum Tragen, als auch für eine gänzlich eigenständige Verwendung. Dass die parodistische Verwendung dabei keine neue Idee darstellt, ist eben erläutert worden. Die Vielfalt und die ausgesprochene Dehnbarkeit eines Deus ex machina-Begriffs bei Nestroy ist nun in dem Sinne zu erkennen, dass er nahezu in jeder erdenklichen Situation die zur Auflösung eines bestehenden Verhältnisses führt, zur Anwendung kommt. Diese Tatsache lässt sich besonders in seinen Zauberstücken verfolgen, die in ihrer Auswegslosigkeit nur noch durch den Eingriff der Zauberei zum erhofften glücklichen Ende führen können.

Nestroys Arbeitsweise: Zur Definition von Posse, Zauber- und Besserungsstück in der Wiener Komödie

¹⁸⁷ Vgl, Ebd, S. 18.

¹⁸⁸ Ebd, S. 29.

¹⁸⁹ Vgl, Ebd, S. 30.

¹⁹⁰ Ebenda, S. 30.

¹⁹¹ Vgl, Ebd, S. 31-33.

Wie erläutert wurde, wirkten auf Nestroys Frühwerk spezifische Theaterformen ein, die ihrerseits zu einem Gemisch neuen Charakters verarbeitet wurden. Neben den bereits erwähnten Einflüssen sollen nun auch die Posse, das Besserungsstück und das Zauberstück besprochen werden. Mautner nennt für Zauberstück und Posse, den beiden hervorstechenden Gattungen der sogenannten Wiener Komödie, wiederum Zauberoper, Haupt- und Staatsaktion und Stegreifburleske als vorangegangene Traditionen.¹⁹² Das von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin herausgegebene *Theaterlexikon* definiert das Ziel des Zauberstücks als „Flucht“ aus dem alltäglichen Leben in die Sphäre der Phantasie. Die märchenhaften Stoffe belehren im Sinne des Besserungsstücks aber auch über moralisch-sittliche Werte.¹⁹³

Die Feen und Zauberer fungieren hierbei in ihrer Funktion als überirdische, ‚über den Dingen stehende‘ Wesen nicht selten als „Anlass zu mittelbarer gesellschaftlicher Kritik unter Umgehung der amtlichen Zensur.“¹⁹⁴ Die Verknüpfung und schließlich Gleichsetzung von Zauberstück und Besserungsstück sieht Brauneck durch Joseph Alois Gleich (1772-1841), Karl Meisl (1775-1853) und Adolf Bäuerle (1786-1856) initiiert, welche die zauberhaften und märchenhaften Elemente von Zauberposse, parodistischem Zauberspiel und Besserungsstück mit satirischen und komischen Elementen der Lokalposse vermischten.¹⁹⁵ Dabei scheint die Gleichsetzung von Zauberposse und Besserungsstück durch das immer gleiche Prinzip der Handlung erzwungen. Die Zauberwesen „bevölkern zwischen Himmel und Erde ein übernatürliches Reich mit z.T. echt bürgerlich-menschlichen Gepflogenheiten und können durch ihr eingreifen nach Belieben irdisch-menschliche Geschicke [...] beeinflussen.“¹⁹⁶ Dabei lösen sie diverse Alltagsprobleme, verwandeln vermeintlich schlechte Zustände in gute und bessern dabei Menschen in moralisch-sittlicher Hinsicht. Ohne diesen Umschlag vom Bösen zum Guten, von unmoralisch in sittlich, wäre die beabsichtigte Realitätsflucht und Entlastung des Zuschauers von Druck und Sorgen des Alltags nicht gewährleistet. Durch den Zauberapparat rückt jegliche Alltagslast in die Sphäre des Lösbaren. Laut Siegfried Diehl ist es nun nicht genau zu bestimmen woher all diese übernatürlichen Erscheinungen der Wiener Komödie

¹⁹² Vgl, Mautner, *Nestroy*, S. 17-20.

¹⁹³ Vgl, Brauneck, Manfred/ Gérard Schneilin (Hg.) *Theaterlexikon I*, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Reinbek bei Hamburg:Rowohlt⁵, 2007, S. 1191-1192.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Vgl, Ebd.

¹⁹⁶ Ebd.

rühren, da sie die verschiedenartigsten Sehnsüchte, Träume, Phantasien aber auch Angstvorstellungen des Menschen auf der Bühne „sichtbar“ machen.¹⁹⁷ Eng verbunden mit diesen Sehnsuchtsvorstellungen ist das zentrale Problem der „Theodizee“: Jürgen Hein weist darauf hin, dass die Frage, wie das Böse und Ungerechte neben der Allmacht Gottes überhaupt existieren kann, im Zauberspiel und Besserungsstück neu gestellt wird.¹⁹⁸ Die Darstellung des Wunderbaren als gemeinsames Spiel von diesseitiger und jenseitiger Welt verlor nach Diehls Argumentation jedoch ihren Sinn, „als der Deismus des 18. Jahrhunderts eine Trennung der Seinsbereiche postulierte“ und das Zauberspiel zu einer Form entwickelte, die nur noch durch den barocken Zuberapparat Wirkung erzielte.¹⁹⁹ Er nennt diese Entwicklung „Entseelung“ des Zuberwesens, dessen „geistlose“ Form Nestroy auf den Bühnen vorfand.²⁰⁰ Der Zuberapparat, so resümiert Diehl, behielt trotz jeder Sinnentleerung zunächst eine absolut unangefochtene Machtposition gegenüber den Menschen. Erst die Freude am travestierten Spiel zu Beginn des 19. Jahrhunderts hätte die Geister näher an die Wiener Wirklichkeit rücken lassen. Durch die Vermenschlichung der Zuberwesen und Geister entstand zwar eine neue Beziehung zwischen Überirdischem und Irdischem, der Zuberapparat wurde aber noch lange nicht der Lächerlichkeit preisgegeben. Den ersten Schritt in diese Richtung verbindet Diehl mit dem Wiener Dramatiker Karl Meisl und seinen Karikaturen der mythologischen Götterwelt. In seinen Stücken wird der Olymp parodistisch in die Wiener Wirklichkeit verlagert. Dabei mischen die Götter sich nicht weiter in die Belange der Menschenwelt ein, eine Neuerung besteht allerdings darin, dass nun lustige Schilderungen des Götterlebens auf die Bühne gebracht werden. Diehl konstatiert, dass diese Neuerung des parodistischen Zuberstücks, da es den „wundertätigen“ Zuberapparat weitherhin für seine märchenhaften Stoffe benötigte, nicht aufgegriffen wurde. Stattdessen sieht er den Schwerpunkt der Handlung auf die Figur des Staberl²⁰¹ verlagert, der nun umgekehrt das Wiener Alltagsleben in das Feenreich eingliedert. Geister, Feen und Zuberwesen werden hier nunmehr verharmlost dargestellt. Trotz des Verlustes ihres

¹⁹⁷ Diehl, „Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys“, S. 9.

¹⁹⁸ Vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, Jürgen Hein, 3. Neubearb. Aufl, Darmstadt: Wiss.Buchges., 1997, S. 18.

¹⁹⁹ Diehl, „Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys“, S. 10.

²⁰⁰ Vgl. Ebd.

²⁰¹ Die Figur des Staberl wurde 1813 von Adolf Bäuerle erschaffen und in seinem Lustspiel *Die Bürger von Wien* etabliert. Vgl. Brauneck, *Theaterlexikon I*, S. 70.

einstigen Schreckens erfüllen sie aber immer noch ihre Funktion, tatkräftig in das Geschehen einzugreifen, auch wenn dieser Vorgang nun komisch gewendet ist. Gilt es einen böartigen Menschen oder Tölpel zu bessern, der den Wiener Alltag oder sein eigenes Leben zu gefährden droht, so nutzen die Zauberwesen ihre Macht um eine Besserung zu erwirken. Dazu versetzen sie den von der „Bürgertugend“ abweichenden Menschen in einen Zustand, in dem ihm alle Wünsche erfüllt werden. Da dieser Vorgang aber immer mit furchtbaren Konsequenzen einhergeht, kehrt die jeweilige Person gebessert und reumütig zu ihrem früheren Leben zurück. Diehl hebt hervor, dass der Mensch hierdurch meist keine besondere, innerliche Wende erfährt. Nur der blanke Schrecken über die Erfahrungen welche die Zauberwesen ihm zukommen lassen, veranlasst die Besserung.²⁰² Dadurch aber, dass die Besserung an sich keinen ernstzunehmenden Sinneswandel hervorruft, entsteht die Komik dieser Possen.

Im Rückblick auf die von Brauneck erwähnte Gleichsetzung von Zauber- und Besserungsstück durch ihre Vermischung mit Elementen der Lokalposse, kann man feststellen, dass die Posse oder Lokalposse im Vergleich zum Zauber- und Besserungsstück in seiner Definition ohne die Funktion des Zauberwesens auskommt.²⁰³ Sofort wird klar, dass der Unterschied der Formen im Verzicht auf eine moralische Belehrung, im Verzicht auf die Darstellung einer höheren Instanz und in der Präsentation einer lokalen lustigen Person zu finden ist. Ihre Verschmelzung fällt zu Gunsten der Komik aus. Diese Synthese von satirisch-komischen Elementen der Lokalposse mit Zauber- und Besserungstendenzen wird bei Nestroy nicht nur aufgegriffen sondern auch problematisiert. Sein Theater prangert, laut Brauneck, mit Hilfe der Zauberwesen die gesellschaftliche Wirklichkeit an, „verschmählt [...] die Illusion der Identifikationsdramatik zugunsten einer z.T. zynischen, desillusionierenden Komik, die bis an das Groteske und Unheimliche vordringt.“²⁰⁴ Eine Verbindung zwischen dem Grotesken und dem

²⁰² Ebd, S. 14-15.

²⁰³ „Als P. werden verschiedene Formen des volkstümlichen komischen Theaters bezeichnet, die sich durch größere Bedeutung des Stoffs vor der reinen Form (besondere Bedeutung hat die Improvisation), einfachen linearen Handlungsablauf, oberflächliche Situations- oder Typenkomik und in den meisten Fällen Verzicht auf jede moralische Unterweisung des Zuschauers kennzeichnen. Die P. organisiert sich meistens um eine lokale lustige Person, die durch Kleidung, Sprache, Benehmen bzw. durch die Konfliktsituationen, in die sie gerät, zum Lachen anregt. [...]“ Aus: Brauneck, *Theaterlexikon I*, S. 795.

²⁰⁴ Ebd, S. 70.

Unheimlichen herzustellen wäre, wie ich bei Bachtin erörtert habe, allerdings die Folge einer neueren Deutung der Groteske, in der ihre karnevalistische Grundtendenz bereits missverstanden und entfremdet gedeutet wurde. Bei Mautner wird Nestroys „neue Kunst des Grotesken“ durch „Übertreibung, Karikatur, Unstimmigkeiten aller Art bis Paradoxie“ definiert, die bald auch „Verzerrung bis ins Absurde“ beinhaltete.²⁰⁵ Diese grotesken Facetten des furchtbar Lächerlichen oder lächerlich Furchtbaren wären bis 1839 in Nestroys Werk bemerkbar gewesen, in seinen frühen Zauberpossen aber wären sie in der Form des „Absurden“ erschienen. War dieser Aspekt seiner Stücke der damaligen Bühnentradition noch fremd gewesen, so vergleicht Mautner sie mit dem 1974 bereits etablierten Begriff des „black humor“.²⁰⁶ Scheichl billigt Mautners Zugang zum *Confusen Zauberer* als „absurdestes Theater vor dem ‚absurden Theater‘“, betrachtet diese Verbindung zu einer Theaterform der Moderne als durchaus fruchtbare Rezeptionsmöglichkeit.²⁰⁷ Er wendet aber ein, dass auch dieser Zugang bis heute keine Resultate für die Bühne ermöglichte.²⁰⁸ Wenn der Vergleich mit dem absurden Theater auch naheliegend und erhellend scheint, so darf nicht vergessen werden, dass Nestroys Werk sich jeglichem Zuordnungsversuch entzieht. Sein Theater vereint moderne mit tradierten Verfahren, alte und neue Weltansichten, steht an der Schwelle verschiedener Traditionen und lachkulturellen Phänomenen.

Es ist anzunehmen, dass Nestroy die Zauberwesen in erster Linie dem Publikum zuliebe in seine Stücke einbaute, denn nach Hein entspringt die „theatralische Darstellung von Diesseits und Jenseits durch das ‚Zaubern‘ [...] weniger einer weltanschaulichen Konzeption, sondern dient mehr der Befriedigung naiver Schaulust.“²⁰⁹ Bei Nestroy wird diese Funktion beibehalten und gleichzeitig als solche demaskiert. Obwohl er den traditionsreichen Zauberapparat bewusst in sein Werk aufnahm, konnte Nestroys Verwendung eines absurd anmutenden Geisterreichs das Publikum nicht begeistern. Als Störfaktoren funktionierten seine Feen, Geister, Allegorien und sonstige Erscheinungen nur noch über den Aspekt der witzigen Verfremdung, suggerieren aber noch die Illusion traditionell angelegter Zauberwesen. Im *Confusen Zauberer* sind die Zauberwesen bereits so tief in irdische

²⁰⁵ Mautner, *Nestroy*, S. 33.

²⁰⁶ Ebd., S. 33-35.

²⁰⁷ Scheichl, *Stücke 3*, S. 124

²⁰⁸ Vgl. Ebd.

²⁰⁹ Hein, *Das Wiener Volkstheater*, S. 16.

Belange eingespannt, dass sie selbst kaum noch zaubern, dort aber wo gezaubert wird, befriedigt man nur allzu menschliche Bedürfnisse. Diese parodistisch-kritische Darstellungsweise menschlicher Schwächen und Fehler stand nun laut Mautner im krassen Widerspruch zum Darstellungsstil seiner Zeit, der die Menschheit nicht „bloßstellen“ sondern ihr „schmeicheln“ wollte.²¹⁰ Auf den Darstellungsstil seiner Zeit und die Bedingungen des Theaterbetriebs soll zwecks eines besseren Einblicks in die Nestroysche Possenproduktion und Arbeitsweise im Folgenden eingegangen werden.

Dramaturgie und Theaterbegriff

Eine allgemeine Dramaturgiedefinition hat den Nachteil, dass sie bestimmte Aspekte und Teilaspekte der Dramaturgie weder erfasst noch anschnidet. So lässt zum Beispiel der breitgefächerte Begriff Braunecks²¹¹ jenes Ziel außer Acht, das die Dramaturgie der Wiener Vorstadtbühnen am ehesten beeinflusste: Die öffentliche „Aktualisierung“. Der deutsche Literaturwissenschaftler, Theaterkritiker und Dramaturg Volker Klotz gibt in seiner *Dramaturgie des Publikums* eine publikumsbezogenere Begriffserklärung. Er argumentiert, dass das Publikum ebenfalls Dramaturgie zum Gegenstand hat, weil es deren Aktivitäten aufgreift. Da das Publikum den dramatisch-szenischen Ereignistext verarbeitet, findet so erst die endgültige Herstellung des Textes statt. Was in Bild und Sprache auf der Bühne vor sich geht, wird letztendlich vom Publikum hervorgehoben oder verworfen. Die öffentliche Aktualisierung zeigt auf, für wen Dramaturgie in erster Linie betrieben wird. Die Verfertigung und praktisch-szenische Umsetzung eines Textes ginge ohne den Hinblick auf das Publikum ins „Leere“.²¹² Zwischen der Produktion eines Stücks, welche zwischenmenschliche Handlungen durch Nachahmung präsentiert, und Zuschauern, die diese öffentlich verarbeiten und bewerten, entsteht

²¹⁰ Mautner, *Nestroy*, S. 42.

²¹¹ **Dramaturgie** (Griech. *dramaturgia* –Verfertigung und Aufführung eines Dramas).1. Arbeitsbereich im Theater und die Tätigkeit des[...]Dramaturgen.2.Das auf die praktisch-szenische Realisierung von Stücken bezogene Kompositionsprinzip des[...]Dramas, die Art seiner äußeren Bauform und inneren Struktur.3.Die Theorie von der Kunst und Technik des Dramas als Teilgebiet der Poetik.Gegenstand der D. sind die Regeln und Wirkungsgesetze für Wesen und Aufbau der dramatischen Dichtung.[...], In: Brauneck, *Theaterlexikon I*, S. 316.

²¹² Klotz, Volker, *Dramaturgie des Publikums*, Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater, Volker Klotz, 2. Durchgesehene Auflage, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998, S. 15-17

ein „ästhetisches Treffen wo Weltbilder aneinander geraten und neue aufkommen; [...] Konventionen befolgt oder angeschlagen werden; wo Nachfragen befriedigt, enttäuscht oder umgepolt werden; wo Einverständnisse oder Mißverständnisse“ aufkommen.²¹³ Laut Klotz lässt sich die *Dramaturgie des Publikums* besonders am Beispiel der Wiener Vorstadtbühnen fruchtbar aufzeigen: Da gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts das Theater einen enorm großen Bestandteil der Freizeitgestaltung der Bevölkerung einnahm, schrieben Schauspielerdichter und Schauspieler ihre Stücke in besonderer Hinsicht auf die Wünsche ihres Publikums. Was diese Bühnen aufführten, wurde von Theaterpraktikern geschaffen. Klotz hebt hervor, dass diese Stücke von der Spielweise bis zur Theatermaschinerie einer Tradition verhaftet waren, die bis ins Barocktheater zurückreicht. Es bestand nach Klotz eine Art ästhetische Übereinkunft zwischen Zuschauern und Bühne wie es sie vorher im deutschen Sprachraum nicht gegeben hätte.²¹⁴

Diese Übereinkunft findet nun auf einem Theater statt, welches gemeinhin unter dem Namen ‚Wiener Volkstheater‘ oder ‚Alt-Wiener Volkstheater‘ bekannt ist.

Diese Begrifflichkeiten, beziehungsweise der Begriff ‚Volk‘, ist allerdings problematisch. Der alternative Begriff dazu, nämlich „Wiener Komödie“, den der Dramaturg, Literatur- und Theaterwissenschaftler Reinhard Urbach 1973²¹⁵ etablierte, ist durchaus zutreffender, denn „Nestroy sah ‚Volkstümlichkeit‘ schon in gebrochener Perspektive und nannte nur ein einziges seiner Stücke ausdrücklich ‚Volksstück‘“, wie Hein konstatiert.²¹⁶ Jürgen Hein vermittelt 1997 in *Das Wiener Volkstheater* wie Urbach einen kritischen Blick auf die Verwendung des Begriffs „Volk“: Zu korrigieren wäre seiner Meinung nach die Ansicht, dass sich die am wenigsten Verdienenden bis 1840 die, im Vergleich zu den Löhnen, hohen Eintrittspreise der Vorstadttheater hätten leisten können. Einen „regelmäßigen“ Besuch der Theater schließt Hein für die kleinen Arbeiter und Angestellten daher aus.²¹⁷ Volker Klotzs Mitteilung, dass gerade der untere Mittelstand eine Mehrheit des Wiener Vorstadttheater-Publikums ausmache und seine sozialpsychologischen Erfahrungen großen Einfluss auf die Produktionen dieser Bühnen nahmen sowie

²¹³ Ebd, S. 24.

²¹⁴ Vgl, Ebd, S. 26.

²¹⁵ Urbach, Reinhard, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum*, Stranitzky und die Folgen, Wiener Themen, Reinhard Urbach, Wien-München: Jugend und Volk, 1973.

²¹⁶ Hein, Jürgen, „Nestroy auf der Bühne“, In: *Nestroyana* 1/1-2, 1979, S. 29-33, S. 32

²¹⁷ Hein, *Das Wiener Volkstheater*, S 103.

seine Verwendung des Begriffes „Volkstheater“, darf deshalb als umstritten gelten.²¹⁸ Wichtige Hinweise dazu gibt Johann Hüttner in „Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy“ (1972). Nicht nur, dass das stätige Wachstum der Vorstadtbevölkerung und dessen Verhältnis zwischen Fremden und Einheimischen eine genaue Definition des Begriffes Volk schwierig macht, gibt es laut Hüttner auch „mehrere Anzeichen dafür, daß ein regional gegliedertes Stammpublikum einen wichtigen Teil der Vorstadttheaterbesucher ausmachte.“²¹⁹ In Bezug auf ein Stammpublikum sind dann noch Spezialisierungstendenzen gewisser Bühnen mit einzuberechnen, sowie eine soziale Gliederung wie zum Beispiel in das „Sonntagspublikum“.²²⁰ Dass die Wiener Komödie ihre Stücke aber unter besonderer Rücksicht auf dieses gemischte Publikum konzipierte, darf angenommen werden. Auch Hein lässt keinen Zweifel daran, dass alle dramatischen Konventionen, Stoffe und Spielweisen die die Wiener Komödie aufgreift und verändert, in produktiver Auseinandersetzung mit dem Publikum und den Theaterbedingungen produziert wurden.²²¹

„Jeder engagierte Theaterdichter, darunter Schauspieler, Theatersekretäre und andere Theaterschaffende, hatte seinem Vertrag entsprechend pro Jahr eine Anzahl spielbarer Stücke zu liefern, die alle Seiten theatralischer Unterhaltung zu berücksichtigen, alle Sinne des Publikums durch Sprache, Mimik, Gestik, stummes Spiel, Lazzi, Musik, Gesang, Tanz, Dekoration, Kostüme, ‚Zauber‘ und Verwandlungen zu befriedigen hatten. Entsprechendes gilt für die Komponisten und Theatermaler.“²²²

Da die Vorstadttheater – gemeint sind das Theater in der Josefstadt, das Theater in der Leopoldstadt und das Theater an der Wien – frei wirtschafteten und nicht wie die Hoftheater subventioniert wurden, konnten sie gar nicht anders als derart auf die Wünsche ihres Publikums einzugehen um ertragreich zu produzieren.²²³ Die Verwertung fremder Quellen, Ideen und Motive wurde durch die Bedingung des effektiven Arbeitens gefördert und ist im Falle Nestroys Grundlage für seine Stückproduktion. Mautner kommt darauf zu sprechen, dass alle Stücke Nestroys nicht selbst erfunden waren sondern aus den Vorlagen von Erzählungen, anderen

²¹⁸ Klotz, *Dramaturgie des Publikums*, S. 30.

²¹⁹ Hüttner, Johann, „Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy“, In: *Maske und Kothurn*, 18/1-2, 1972, S. 99-140, S. 103.

²²⁰ Ebd., S. 99-133

²²¹ Vgl. Hein, *Das Wiener Volkstheater*, S 15.

²²² Ebd., S. 95.

²²³ Vgl. Klotz, *Dramaturgie des Publikums*, S 34.

Theaterstücken verschiedenster Nationalität, Novellen und Romanen stammten.²²⁴ „Wäre das Ersinnen von Handlungen selbst Nestroys Stärke gewesen – sie war es nicht – er hätte von ihr unter dem Druck des Theaterbetriebs [...] nicht vollen Gebrauch machen können.“²²⁵ Er erklärt die „nachlässig-lose“ Konstruktion seiner Handlungen und das „Zusammenstoppeln“ wirksamer Szenen aus den Bedingungen des effektiven Schreibens, die durch den hastigen Vorstadttheaterbetrieb notwendig waren.²²⁶ Nestroys Texte mussten noch dazu für die Zensur passend zugeschnitten werden. In einer Reihe seiner Manuskripte „[...] bezeichnete er Passagen und Worte und ersetzte sie gegebenenfalls durch weniger angreifbare [...]“²²⁷ Er betrieb diese „Selbstzensur“ um auf alle etwaigen Rückfragen Seitens der Zensur gefasst zu sein.²²⁸ Klotz erläutert, dass die Zensur die Produktionen der Vorstadttheater und die volkstümliche Literatur scharf beobachtete, während die „gelehrten“ Schriften Nachsicht genossen. Jeder dieser Texte wurde von der Behörde streng auf religiöse und moralische „Unbotmäßigkeiten“ untersucht. Die Prüfungen hatten zur Folge, dass besonders utopische Stoffe dramatisiert wurden. Mythologische und märchenhafte Vorlagen hatten den Vorteil, dass sie prinzipiell keinen Anlass zu direkten politischen Anspielungen boten. Auch die Neigung zu Extempores, die nur auf der Bühne zur Geltung kamen und nicht im Text vermerkt waren, ist unter diesem Gesichtspunkt zu beachten.²²⁹

Was aber als „Theater-Kunst“, oder umgekehrt als nicht „kunstgehörig“ veranschlagt wurde, ist laut Gerda Baumbach eng mit der Vorstellung einer Trennung von Körper und Geist verbunden, die sich im Sinne eines „höheren“ Geistes bemühte theatrale Darstellungen in gelehrte, „anständige“ und „ehrbare“ Kunst umzuerziehen.²³⁰ Baumbach beschreibt das Prinzip, den „Dualismus von Leib und Seele als Feind und Freund“ auszusondern, als „Offenbarung“ eines „Nationalgeistes“ der Deutschen.²³¹ In „Mit Leib und Seel. Theater und magische Künste“ verwendet Baumbach den

²²⁴ Vgl. Mautner, *Nestroy*, S. 25.

²²⁵ Ebd., S. 26.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Hüttner, Johann, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, in: *Maske und Kothurn*, 26, 1980, S. 234–248, S. 240.

²²⁸ Ebd. S. 240.

²²⁹ Klotz, *Dramaturgie des Publikums*, S. 35.

²³⁰ Baumbach, Gerda, „Mit Leib und Seel. Theater und magische Künste“, in: *Nestroyana* 13/ 1-2, 1993, S. 62-69, S. 63.

²³¹ Ebd., S. 63.

Begriff „Magie“ in Bezug auf soziale und existenzielle Probleme theatralen Verhaltens und dessen Verwendung in den theatralen Künsten. Sie bespricht magische Künste als „Generalangriff“ auf die Körperlichkeit, als System der Gewalt des Geistes, der Kraft der Einbildung und der Seele über den menschlichen Körper, das zum Ziel hat die „Finsternis“ zu überwinden, in der der Körper über die Seele herrscht.²³² Ebenso, nur mit anderen Mitteln, hätten die Renaissance-Poetologen unter der Grundlage der Aristoteles-Rezeption die „Lenkung und Leitung der Affekte zur Beeinflussung von Öffentlichkeit unterstellt.“²³³ Der Unterschied besteht in der Tatsache, dass Rhetorik und Poetik sich ausschließlich am Geist orientierten, während die magischen Künste eine Abhängigkeit des Körpers von den Affekten, die jeweils einem bestimmten Körperteil zugewiesen wurden, und den Himmelskörpern annahmen.²³⁴

Unter den Bemühungen des Dualismus Körper und Seele als Schlechtes und Gutes auseinanderzuhalten, galt es nun „das Kunststück zu vollbringen, aus Aktionen, die sich vorrangig des Leibes bedienen, eben diesen in seiner Materialität und Konkretkeit herauszuhalten [...] ihn in ‚dienstbaren Geist‘ umzuwerten.“²³⁵

Die Auffassung von echter Kunst als eine Trennung von Körperlichkeit und Geistigkeit ist historisch gesehen eine Frage von sozial bedingten Lebens-Einstellungen.

Die vital-körperliche Schauspielkunst, darunter fällt auch Nestroys Schauspiel, galt als derbe Spaßmacherei im Vergleich zur Charakterdarstellung, die dazu befähigt war alle Schattierungen der Seele darzustellen. Die Idee müsse über den Körper herrschen. Dieses Gebot wandte sich besonders gegen die Theatertradition der Commedia dell'arte, deren Einfluß auf Nestroys Theater von großer Bedeutung war. Das Theater der Komödianten beruhte auf einer Einheit von Körper und Geist, wurde von daher als nicht kunstgehörig eingestuft. Nestroys unbekümmerter Umgang mit den magischen Künsten, so resümiert Baumbach, scheint sich daher gegen die Trennung von Leib und Seel zu richten.²³⁶

Das Wunderbare zum Gegenstand eines Theaterstücks zu machen, brachte nun also eine Möglichkeit mit sich der strengen Zensur auszuweichen. Als Ausflucht vor der

²³² Ebd, S. 65-67.

²³³ Ebd, S. 65.

²³⁴ Vgl, Ebd.

²³⁵ Ebd, S. 63.

²³⁶ Vgl, Ebd, S. 66-67.

Realität weist der Zauberapparat gleichzeitig verdeckt auf gesellschaftliche Mißstände hin, die auf direktem Wege nicht angedeutet werden durften.

Die Aufnahme von zauberhaften Elementen und der „magischen“ Künste in den frühen Stücken Nestroys, scheint demnach nicht nur durch die Möglichkeit durch sie Andeutungen zu machen die auf direktem Wege von der Zensur verworfen worden wären opportun. Sie erklärt sich ebenfalls durch die ästhetische Übereinkunft mit dem Publikum, wengleich er dieses Vorgehen mit seinem „Lokalkomiker-Zauberstapel“ demaskierte.²³⁷ Die Übereinkunft mit dem Publikum beruhte indess nicht nur auf Theatertraditionen, sondern auch auf der Aktualisierung der Quellen in Hinblick auf die gegebenen gesellschaftlichen Verhältnisse und Zustände.

Klotz erklärt die Wünsche des Publikums, auf die die Vorstadtbühnen hin produzierten, durch die wirtschaftlichen und politischen Missstände, die bei der Bevölkerung eine „haltlose“ Unsicherheit auslösten. Besonders die Unterschicht empfand die „planlose“ Industrialisierung mehr als Unterdrückung denn Befreiung.²³⁸ Dieser „politische“ und „geistige“ Zustand der Unterdrückung, wie Hein es nennt, führte zu einer Unterhaltungskultur in der das Zauberwesen kurzfristig neuen Schwung verliehen bekam.²³⁹ Einen Ausdruck für dieses Klima der Unterdrückung sieht Hein in der „Neubelebung“ des Zauberspiels, die nach 1817 sowohl „die Märchendramatik, das Entstehen des Besserungsstücks und die Flucht in tendenzlose Spielformen des komischen Theaters“ als auch „die fortschreitende Kommerzialisierung des Vorstadttheaterbetriebs [...]“ ankurbelte.²⁴⁰

Die Aufnahme von zauberischen Stoffen erklärt Karl Eibl in seinem Text „Vom Feenzauber zur Diskursfigur“ ebenfalls durch die „Entlastung vom Realitätsdruck, Harmonie-Pflege, verklärende Deutung der Alltagsmühen“, also durch ihre illusionserweckende Funktion.²⁴¹ Dieser Theatertypus formulierte die Probleme der Alltags-Realität in einen Spiel-Raum um, in dem sie auflösbar wurden. Irdische Probleme werden im Theater auf übernatürliche Weise praktisch von selbst aufgelöst. Der Bezug zur Realität beziehungsweise der reale Kontakt zur Wiener Umwelt wird dabei beibehalten. Die Zauberwelt besteht daneben als Garant für den Entlastungseffekt. Beide Welten gehen eine Synthese ein, in der sie gleichzeitig strikt

²³⁷ Ebd, S. 67.

²³⁸ Klotz, *Dramaturgie des Publikums*, S. 30.

²³⁹ Hein, *Das Wiener Volkstheater*, S. 108.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Eibl, „Vom Feenzauber zur Diskursfigur“, S. 176.

voneinander abgegrenzt bleiben. Die Probleme des lokal gefärbten Alltags verquicken sich mit der Zauberwelt, es entsteht der starre Apparat des „doppelstöckigen“ Theodizeemodells. Dieses Modell vermischter Welten konnte auf Dauer nicht funktionieren.²⁴² „Beharrungstendenz des Regelsystems und Zwang zur Anpassung an neue Problemerkahrungen begründen einen Widerspruch“, der nur in einem langsamen und stetigen Wandel bestehen konnte.²⁴³ Vollzogen in einer kurzen Zeitspanne, musste eine „Zerreißprobe“ erfolgen, der die Wiener Zauberposse um 1830 nicht Stand halten konnte.²⁴⁴

Der Apparat funktionierte nicht mehr und seine Bedeutung verlor an Gewicht. Der Zauber einer einfacheren Welt konnte mit den ständigen Neuerungen und Umwälzungen moderner Zeiten nicht mehr mithalten. Dieses Problem zeigt sich deutlich in der parodistischen Verwendung von Nestroys Zauberrahmen. In seinem Werk zeichnet sich eine Skepsis gegenüber jeder verklrender und entlastender Wirklichkeitsverneinung ab, die letztendlich zur Desillusionierung des Publikums führte. Er setzt Zauberwelt und Wirklichkeit, Himmel und Hlle gleich, holt das Hohe auf den Boden der Realität herunter und relativiert dadurch die Möglichkeit die beiden Welten zu separieren. Wenn eine Trennung der Seinsbereiche bei Nestroy erfolgt, wird sie gleichermaßen als Illusion parodiert.

Teil II: Zugänge zu Magie, Zauber und ‚Geistererscheinungen‘ anhand schauspieltheoretischen Überlegungen

bernatrliche Erscheinungen und das Unheimliche

Die Verbindung Nestroys zu Magie, Zauberei und dem Erscheinen von Zauberwesen wurde bereits hergestellt. Auch wurde erwähnt, dass das merkwürdige Selbstbildnis seiner Geisterhierarchien oftmals mit dem Eindruck des Absurden, Grotesken und auch des Unheimlichen einhergehen. Der Übergang zu diesem zweiten Teil der Arbeit scheint nun insofern opportun, da er mit einer Abhandlung über das Unheimliche beginnt und mit einer Definition von Gespenstern eingeleitet wird. Was man nun im Allgemeinen unter einer übernatürlichen Erscheinung, einem Geist

²⁴² Vgl, Ebd, S. 176-77.

²⁴³ Ebd, S. 176.

²⁴⁴ Ebd.

oder einem Gespenst versteht, ist kulturell sehr unterschiedlich. Einflüsse von Religion, naivem Aberglauben und individuelle Vorstellungen prägen dieses äußerst dehnbare Spektrum. Hier interessiert allerdings was solche außernatürlichen Erscheinungen auf der Bühne bedeuten. Der deutsche Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann hat zumindest für das ‚Gespenst‘ eine äußerst aufschlussreiche Definition erstellt:

„Materialisation von Spirituellem, einerseits: eine Seele, eine abgelebte Gestalt, rätselhafte Kräfte, die nur im Denken existieren sollten, nehmen einen Körper an. Entwirklichung, andererseits: denn die gespenstische Körperlichkeit ist nicht zu treffen und zu verletzen, ist auratisch, nur Phänomen, quasimaterielle Erscheinung. So läßt das Gespenst die Zweideutigkeit und das Unheimliche jeder Schwellenzone des Unentscheidbaren fühlen.“²⁴⁵

Diese Definition veranschaulicht vor allem, dass gespenstische Erscheinungen den Gegensatz von Leben und Tod verinnerlichen. Als „quasimaterielles“ Phänomen, als Metapher für nicht greifbare aber denkbare Phänomene, vermittelt es „Zweideutigkeit“, zeigt die „Schwellenzone“ alles Uneindeutigen auf und fungiert somit auch als Medium der Erinnerung einer früheren Wahrheit.²⁴⁶

Lehmann stellt folgende Prämisse auf: „Bewußtsein verlangt Gedächtnis.“²⁴⁷

Die Erkenntnis, dass „es ohne Versenkung in den Tod keinen triftigen Blick aufs Leben gibt, [...]“ sieht er zum Beispiel in den Stücken Shakespeares deutlich veranschaulicht, dessen „Theatergeister“ als „Wiederkehr“ der Geschichte zu interpretieren sind.²⁴⁸ Geistererscheinungen deuten scheinbar auf die Vereinigung unvereinbarer Gegensätze hin: Lebend und tot, körperlich und spirituell, wirklich und auratisch sind Grenzziehungen, die solche Erscheinungen überschreiten und als Schwellenzonen erfahrbar machen. Dies und der Umstand, dass Nestroy die Erinnerung an eine ehemalige Vorstellung der Welt als Ganzes in seinen Parodien wachhielt, schließt den Kreis zum vorigen Kapitel. Doch warum beschleicht Menschen das Gefühl des Unheimlichen, wenn sie an ein Gespenst oder eine übernatürliche Gestalt denken? Lehmann benutzt das Wort ‚Zweideutig‘ und ‚Unheimlich‘ im selben Satz. Ein Verweis, der verrät, dass das Unheimliche selbst zweideutig zu lesen sein könnte: Sigmund Freud hat in seinem Text *Das*

²⁴⁵ Lehmann, Hans-Thies, „Ästhetik. Eine Kolumne.Gespensterkunden“, In: *Merkur*. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 48./7, 1994, S. 1101.-1107., S.1101.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd, S. 1102.

²⁴⁸ Ebd.

Unheimliche veranschaulicht, dass das deutsche Wort „heimlich“ beziehungsweise „heimelig“ in den Nuancen seiner Bedeutung zunächst als Gegensatz zum Unheimlichen, nicht Vertrauten oder Bekannten erscheint. In Daniel Sanders' Wörterbuch der deutschen Sprache von 1860 findet er aber auch jenen Fall, in dem beide Bedeutungen zusammenfallen.²⁴⁹ Er folgert daraus, dass die „Vorsilbe >un< an diesem Wort [...] die Marke der Verdrängung“ sein muss.²⁵⁰ So enthüllt Freud das Unheimliche als „jene Art des Schreckhaften“, die etwas ursprünglich Vertrautes, „Altbekanntes“ in sich birgt.²⁵¹ Über die Analyse verschiedenster Erscheinungsformen des Unheimlichen kommt Freud zu einem Punkt, der für unsere Untersuchung wohl der interessanteste ist, nämlich zum verdrängten „Animismus“. Das Unheimliche scheint vor allem an die Reste einer alten Weltvorstellung zu erinnern, in der die „Allmacht“ der Gedanken, die beseelte Natur und die animistische „Seelentätigkeit“ gerade im Zusammenhang mit Magie, einen besonderen Stellenwert einnimmt. Das Unheimliche entpuppt sich nun als etwas von jeher Vertrautes, das sich erst über einen Verdrängungs- und Entfremdungsprozess zu einer Art des „Ängstlichen“ entwickelte.²⁵² Als hochgradig unheimlich empfindet der Mensch nun gerade all das, was mit dem Tode zusammenhängt.²⁵³ In diesem Hinblick wird auch das Motiv des „Doppelgängers“ interessant, der „ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine ‚energische Dementierung der Macht des Todes‘ [...]“ darstellte.²⁵⁴ Freud bezeichnet den Dichter E.T.A Hoffmann (1776-1822) als einen „unerreichten“ Meister in der Disziplin des Unheimlichen in der Literatur, nicht zuletzt aufgrund seiner Behandlung des „Doppelgängertums“ in all seinen Variationen. Wenn der Doppelgänger bei Hoffmann als „Ich-Störung“, als unheimliches „Schreckbild“ auftritt, kann das nach Freud „nur daher rühren, daß der Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung ist, die damals allerdings einen freundlicheren Sinn hatte“.²⁵⁵

Diese spannende Behauptung wird sich nach einer kurzen Einleitung zur Historisierung von Geistererscheinungen verifizieren lassen. In diesen Kontext lässt

²⁴⁹ Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*. In: Aufsätze zur Literatur, Sigmund Freud, Frankfurt am Main: Fischer, 1963, S. 47-51.

²⁵⁰ Ebd., S. 75.

²⁵¹ Ebd., S. 46.

²⁵² Ebd., S. 69-70.

²⁵³ Vgl. Ebd., S. 71.

²⁵⁴ siehe: Rank, Otto, „Der Doppelgänger“, *Imago* III, 1914. zitiert nach: Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, S. 63.

²⁵⁵ Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*, S. 62-64.

sich die Bachtinsche Verwendung des Doppelgänger-Begriffs als karnevalistisches Parodieverfahren einfügen: „Parodieren ist die Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppelgängers, Parodie ist umgestülpte Welt. [...] Alles besitzt seine Parodie, das heißt: seinen Lachaspekt, denn alles wird durch den Tod [...] erneuert.“²⁵⁶ Dieser Übergang vom Unheimlichen des Doppelgängers zur Parodie wird nun vor allem durch die Forschungen des Theaterwissenschaftlers Paul Stefanek gestützt, dessen Beitrag zu Ritual und Theater die Parodie als wesentlichen Punkt im „Umschlag von ritueller zu theatralischer Mimesis“ enthüllte.²⁵⁷

Zur Historisierung von übernatürlichen Erscheinungen - Ritual und Theater

Der Theaterwissenschaftler Carl Niessen versuchte 1953 in seinem *Handbuch der Theater-Wissenschaft* den Ursprung des asiatischen und griechischen Dramas aus dem Toten- und Ahnenkult zu erklären. Seine Betrachtungen sollten darlegen, dass das Wort, das den Mimus zum Drama macht, viel reichhaltiger im Totenkult als im Fruchtbarkeitsritus zu finden ist.²⁵⁸ Doch laut Lutz Ellrich, der in seinem Text *Niessens Handbuch der Theater-Wissenschaft – Versuch einer ethnologischen Relektüre* über die Problematik einer Niessen-Rezeption reflektiert, galt bereits die Erstausgabe Niessens Handbuchs als „unseriös“. Niessens Methode, verschiedenste Phänomene diverser Epochen und Kulturkreise zusammenzutragen und miteinander in Verbindung zu bringen, zeugte für Historiker und Philologen von „unbekümmertem Dilletantismus“.²⁵⁹ Demgegenüber stellt Ellrich fest, dass unter Betracht postmoderner „Lockerungsübungen“, die einen durchaus weiteren Kulturbegriff zulassen, Niessen ebenfalls als Vertreter einer Theaterwissenschaft gesehen werden kann, „die sich der performativen Wende verschrieben hat und das postdramatische Theater feiert.“²⁶⁰ Ellrich verweist hierbei auf Paul Stefaneks Text *Vom Ritual zum Theater*, in dem der Theaterwissenschaftler Niessens Forschungsergebnisse „ob der Fülle des aufbereiteten Materials“ weniger

²⁵⁶ Bachtin, *Literatur und Karneval*, S. 54-55.

²⁵⁷ Stefanek, Paul, *Vom Ritual zum Theater*, Gesammelte Aufsätze und Rezensionen, Paul Stefanek, Wien:Ed. Praesens, 1991, S. 223.

²⁵⁸ Vgl. Niessen, Carl, *Handbuch der Theater-Wissenschaft 1. Ursprung des asiatischen und griechischen Dramas aus dem Toten- und Ahnenkult*, Carl Niessen, Emsdetten (Westfalen): Lechte, 1953, S. 1.

²⁵⁹ Ellrich, Carl-Lutz, „Niessens *Handbuch der Theater-Wissenschaft – Versuch einer ethnologischen Relektüre*“, In: *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert: Beiträge zur Fachgeschichte*, Hg. Stefan Hulfeld und Birgit Peter, Wien: Böhlau, 2009, (*Maske und Kothurn* 55/1-2, S. 175-193), S. 175.

²⁶⁰ Ebd., S. 177.

problematisiert als akzeptiert.²⁶¹ Dennoch wurde Niessen nicht für die seriöse Forschung aufgegriffen, spricht doch das Ergebnis jeglicher seriöser Forschungsliteratur dafür, dass sich „Struktur und Funktion von Totenkulten nur im Kontext von Fruchtbarkeits- und Initiationsriten oder von Vorstellungen über den Zusammenhang von Tod und (Wieder-)Geburt erschließen lassen.“²⁶² Daraus ergibt sich aber der Schluss, dass diese Riten eng mit einander verbunden sein mussten und Leben und Tod als einander ergänzende Größen, als untrennbare Pole anerkannt wurden.

Aufschlussreich für die Einordnung des Rituals als wesentlicher Punkt zur Entwicklung der Mimesis sind Stefaneks Ausführungen über dessen Kommunikationsfunktion: Als wesentlicher Punkt in der Bewusstwerdung grundsätzlicher Bedürfnisse wie zum Beispiel Fortpflanzung, Nahrungsaufnahme oder Todesbewältigung, dürfen rituelle Handlungen zunächst als „Verhalten von inhaltsbezogener Gruppenidentität“ gesehen werden.²⁶³ Dabei ist von Bedeutung, dass sich jeder Teilnehmer des Rituals auf „sinnlich-konkrete“ Art als existentielles Mitglied der Gemeinschaft wahrnimmt, nicht aber als selbstständiges Individuum. Dort wo das Ritual reflexiv wird, kann es erstmals in Frage gestellt werden. Der Begriff des Ritus kontextualisiert sich nun unweigerlich mit dem Sakralen, das grundsätzlich als gleichzeitig bedrohlich und vertraut angesehen wird. Die mythische Anschauung verbindet das Sakrale mit dem „Ungewöhnlichen“, dem Geheimnisvollen und dem vom täglichen Leben „Ausgegrenzten“, obgleich sich das Sakrale gerade im Alltag manifestiert und untrennbar mit ihm zusammenhängt. Das Sakrale wird nun bestimmende Größe in der Regelung des alltäglichen Lebens und von dessen Abläufen. Der Vorstellungsbereich des Sakralen als Motivation jeglicher Lebensregelung konzipiert sich nun direkt über den Vorstellungsbereich des Profanen, der eine Abgrenzung zum Sakralen, zum „Unerklärbaren“ erst möglich macht. Das Ritual ist demnach die Verarbeitung bestimmter Erscheinungsformen und Erlebnisse des archaischen Menschen durch ihre Darstellung, wobei diese erst durch ihre Ausstellung, durch die rituelle Verarbeitung sakralen Charakter annehmen. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive sind vor allem jene rituellen

²⁶¹ Stefanek, *Vom Ritual zum Theater*, S. 193.

²⁶² Ellrich, „Niessens *Handbuch der Theater-Wissenschaft – Versuch einer ethnologischen Relektüre*“, S. 185.

²⁶³ Stefanek, *Vom Ritual zum Theater*, S. 195.

Handlungen von Interesse, welche die Verarbeitung von Ereignissen durch mimische Darstellung, durch Nachahmung als „vorsprachlichen“ Ausdruck benennen. Obwohl diese Darstellungen keine rein ästhetischen sind, lassen sie sich auch nicht durch bloße Triebbefriedigung oder biologische Zweckmäßigkeit erklären:²⁶⁴ „In diesem Sinne mögen die mimischen Darstellungen der Frühzeit den Rang einer präverbalen, sinnlich-konkreten Ausdrucksweise erfüllen, die alsbald in den Dienst magischer Wunscherfüllung gestellt wird.“²⁶⁵ Die mimische Darstellung bezieht sich zunächst auf die Imitation eines bestimmten „Vorbilds“, einer Handlung, einer Form von Arbeit, eines Naturphänomens einerseits, als auch der „infantilen“ Entwicklungsstufe andererseits und erst später auf einen „sozial oder kulturell tradierten Bildentwurf, wie ihn die Rolle des Schauspielers exemplifiziert“.²⁶⁶ Durch die Handlung des „Abbildens“ erfährt der nachgeahmte Gegenstand nun eine „Verdopplung“. Das heißt, das Abbild ist dem Vorbild gegenüber etwas Neues, das allein durch seine Reproduktion, zustande kommt. Die Nachahmung hat trotz ihres Bezugs auf ein Vorbild aber immer auch einen eigenen Wert, sie stellt sich eben auch selbst dar. So unterscheidet Stefanek die nachgeahmte Handlung von der dargestellten durch den von ihm sogenannten Selbstwert. Die menschliche Nachahmung wird somit nicht bloß als instinktiver „Affektausdruck“ begreiflich. Dadurch, dass sie sich über ein „Allgemeines“ vermittelt, stellt sie ein „Wahrgenommenes“ dar. Rituelle Handlungen unterscheiden sich nun vom einfachen Darstellen bestimmter Handlungen oder Gegenstände durch ein subjektives „Verwandlungserlebnis“ bei dem sich die verwandelte Figur erkennbar von ihrem Vorbild unterscheidet. Dieses anthropologische Phänomen mag als Vorlage jedes künstlerisch-szenischen Schauspielens anerkannt werden. Grundlage für das Erlebnis der Verwandlung ist die „totale“ Identifikation des Darstellenden mit dem Darzustellenden von der die Wirksamkeit des Rituals abhängig gemacht wird. Die Realitätstreue dieser dargestellten Verwandlung ist indess nicht nur auf das Ergebnis einer genauen Naturbeobachtung zurückzuführen, sondern ergibt sich aus einer langwierigen Tradierung des Rituals. Wenn mit der Verwandlung eines Menschen, beispielsweise in ein beehrtes Beutetier, nun die erste Überwindung seiner „animalistischen“ Existenz stattfindet, so wird er doch wieder zu dem, was er gerade überwunden

²⁶⁴ Ebd, S. 196-201.

²⁶⁵ Ebd, S. 201.

²⁶⁶ Ebd, S. 202.

hatte.²⁶⁷ Dadurch drängt sich für Stefanek eine bedeutsame Beobachtung auf, nämlich dass diese Verwandlungen zur ersten „gelebten Erinnerung an eine frühere Station der Geschichte der Spezies“ gerechnet werden darf.²⁶⁸ Eine Veränderung des Rituals erfolgte danach schrittweise über die Entwicklung des „zweckfreien“ Darstellens zur wunscherfüllenden Funktion. Wenn das Ritual dennoch seinen Selbstzweck behält, so wird diese von der Zweckmäßigkeit einer magischen Wunscherfüllung überlagert. Im magischen Ritual der archaischen Welt ist das Abbild noch ident mit dem Vorbild, erst in dieser magischen Gleichsetzung vollzieht sich sein Sinn. Dort aber, wo dem darzustellenden Objekt zusätzliche Bedeutung zukommt, zum Beispiel dort wo die doppelte Identität von „Ahnengestalt“ und Tier zur „Totemfigur“ erhoben wird, erfährt das Ritual eine „Symbolisierung“. Die Transformation des Rituals vom „konkret“ Magischen zum „symbolisch“ Magischen bewirkt eine „Verallgemeinerung“ des Vorgangs.²⁶⁹ Stefanek stützt sich hinsichtlich dieser „Stilisierung“ des Rituals auf die Forschung Arnold Gehlens, der das Gewicht der rituellen Handlung mit seiner zunehmenden „Institutionalisierung“ in den Bereich des Mythos gerückt sieht.²⁷⁰ So bemerkt Stefanek auch die „mythisch-dämonischen Figuren, die als Kulturheroen die Ursprungsmythen bevölkern“ als das Produkt tradiert und immer weiter entwickelter Durchgestaltung ritueller Verwandlungen. So erklärt sich der Mythos ursprünglich als eine den Ritus „stützende“, „erklärende“ und „beglaubigende“ Erzählung. Die symbolisierten Rituale erklären sich nicht mehr von selbst, sondern durch den Mythos. Das Ritual büßt über den Mythos mehr und mehr sein mimetisches „Darstellungspotential“ ein. Wenn der erzählende Mythos hier auch die Funktion haben soll die szenische Ritualhandlung zu unterstützen und zu organisieren, so kann man in diesem Sinne noch nicht von einer Inszenierung eines „Textes“ reden. Wohl aber, so wendet Stefanek ein, kann man solche Sachverhalte als eine Form „literaturfreien“ Theaters oder gar als „dramatische“ Vorführung deuten.²⁷¹ Dort nun „wo das Sinnverständnis des Rituals abhängig wird von der

²⁶⁷ Ebd, S. 202-207.

²⁶⁸ Ebd, S. 207.

²⁶⁹ Ebd, S. 212-214

²⁷⁰ siehe: Gehlen, Arnold, *Urmensch und Spätkultur*, Frankfurt am Main:Athenäum, 1964, S.223 f. zitiert nach: Stefanek, *Vom Ritual zum Theater*, S. 215.

²⁷¹ Vgl, Stefanek, *Vom Ritual zum Theater*, 215-218.

mythologischen Deutung, kommt es erstmals zu einer Trennung der Einheit am Ritual Teilnehmenden in Darsteller und Zuschauer.“²⁷²

Den Übergang vom „Ekstaseritual“ zum Theater findet Stefanek nun besonders deutlich am Beispiel des sibirischen und äthiopischen „Schamanentums“ veranschaulicht: In einem dieser Beispiele fungiert der Schamane als Seelenbegleiter. Um die Seele eines verstorbenen Menschen sicher in die Unterwelt zu geleiten, bedeckt der Schamane sein Gesicht mit Ruß, macht die Stimmen der Geister der Unterwelt nach und spricht sogar mit ihnen, um nicht von ihnen als Lebender erkannt zu werden. Dabei spielt er seinem Publikum in Trance eine durch mythische Vorgabe bestimmte „Quasi-Rolle“ ein „Monodrama“ vor.

In einem anderen Beispiel werden die Pausen eines Rituals durch eine Reihe von Tanzeinlagen und Gesängen ausgefüllt. Das „eigentliche“ Ritual wird durch diverse improvisatorische Einlagen gerahmt. Dabei ist besonders hervorzuheben, dass die Schamanen in ihren rituellen Darstellungen diverse „Geisterrollen“ unterschiedlichster Charaktere zur Verfügung haben, die wohlgermerkt „menschliche“ Verhaltensweisen aufzeigen. Besonders die äthiopischen Rituale weisen nun ein hervorstechendes „parodistisches“ Moment auf. So werden bei manchen Gelegenheiten Geister sogar zur Belustigung der Zuschauer „karikiert“, das heißt sie werden nicht in Form einer magischen Verwandlung sondern in bewusstem Spiel dargestellt. Obwohl diese Parodie nun keinen generellen Zweifel am Ritual oder Geisterglauben bedeutet, ist hier durchaus ein subjektives „Spielbewußtsein“ anzunehmen.²⁷³ In Zusammenhang mit theaterwissenschaftlichen Überlegungen darf diese Art von parodierter Ekstase als der entscheidende „Umschlag von ritueller zu theatralischer Mimesis“ angesehen werden.²⁷⁴ Stefanek stellt fest, dass besonders eine Gestalt „ungebrochen aus dem Ritual in das Theater überwechselt: die des närrischen Spaßmachers.“²⁷⁵

Parodieverfahren

Die Parodie, die, wie wir gerade festgestellt haben, den wesentlichen Punkt in der Entwicklung des Rituals zur theatralen Darstellung markiert, ist wesentliches

²⁷² Ebd, S. 219.

²⁷³ Ebd, S. 221-223.

²⁷⁴ Ebd, S. 223.

²⁷⁵ Ebd, S. 224-225.

Strukturelement der Nestroyschen Stückeproduktion und letztlich auch integraler Bestandteil der Gestaltung seiner Zauberspiele. Ein neuzeitliches Parodieverständnis zu untersuchen hat sich Gerda Baumbach in *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende* zur Aufgabe gemacht. Dazu führt der Weg unweigerlich über die literaturwissenschaftliche Forschung, die den Begriff zum größten Teil für sich vereinnahmt. Erstmals zu Beginn der Neuzeit, vorallem in der Reformation und der Renaissance, ist Parodie als ideologisches „Instrument“ beansprucht worden. Das neuzeitliche Verständnis für Parodie konzipiert sich über das, was im Allgemeinen unter dem Begriff Satire verstanden wird, als literarischer „Angriff“ auf bestimmte gesellschaftliche Begebenheiten, als ideologische Kritik. Im Sinne der Durchsetzung rationalen Denkens und der mit dem 17. Jahrhundert beginnenden „Vereinseitigung“ des Renaissance-Menschen durch den Dualismus, wurde das mittelalterliche Parodieverständnis, das sich vom rituell-mythischen Festbrauch her ableitet, zunehmend kritisiert, diskriminiert und ausgegrenzt, schreibt Baumbach. Da neben der literarisch-ideologischen Kritik Parodie aber auch noch in den „niedereren“ Formen des Komischen weiter existierte, wurde diese Art des Parodistischen als harmlose „Verulkung“ definiert. Literarische Parodie ergibt sich nun über das Verhältnis einer Vorlage zu dessen, durch „Übertreibung“ oder durch „Untertreibung“ verzerrten Darstellung. Der Befund von Gerda Baumbach hat gezeigt, dass Parodie verallgemeinernd entweder der literarischen Kritik, oder unter herabwürdigender Betonung der Unterhaltung zugeordnet wird.²⁷⁶ Bei der Auseinandersetzung mit der Wiener Komödie ist es allerdings nötig einen erweiterten Parodie-Begriff anzuwenden. Vor allem Johann Hüttner bemühte sich um eine Ausweitung des Begriffs. Er stellt dabei in Frage ob terminologische Abgrenzungen, zum Beispiel zwischen Parodie und Travestie, für das Theater überhaupt zweckmäßig wären, da der durchschnittliche Besucher von Parodien die Vorlagen kaum gekannt hätte. Gerade die Wiener Komödie vor Nestroy habe keine Parodie im Sinne einer literarischen Kritik gekannt, die meisten Produktionen waren noch dazu gar nicht als Parodien sondern als Possen, Karikaturen oder Quodlibets bezeichnet worden. Erst die Trennung der Zuschauer nach sozialen Klassen rechtfertigte eine Kennzeichnung des Parodiebegriffs.²⁷⁷ Wie Baumbach konstatiert, weist er damit auf die entscheidende Wende zu Beginn des 19. Jahrhunderts hin,

²⁷⁶ Baumbach, „Seiltänzer und Betrüger?“, S. 39-45.

²⁷⁷ Vgl. Hüttner, „Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy“, S. 112-114.

„nach der alte Spiel-Traditionen umfunktioniert werden als Theater *für* das Volk, *für* den Haufen“ und betont dabei, dass Nestroy sich dieser Trennung zum Großteil erfolgreich entziehen konnte.²⁷⁸ Jürgen Hein plädiert indes einerseits für die Anerkennung theatralischer Parodie als „Sonderstellung“ innerhalb der Wiener Komödie²⁷⁹, andererseits für die Unterscheidung jüngerer Forscher zwischen Parodie und Satire als Trennung zwischen einer Kritik der Kunst und einer Kritik des Lebens.²⁸⁰ Da Nestroy aber in den Worten Heins bereits „literarisch vorgefertigte Realität“ nachahmte, sein Gesamtwerk als „Form der ästhetischen Distanzierung“ lesbar wird als Parodie auf das „Leben“ selbst, entziehe er sich dieser Unterscheidung.²⁸¹ Baumbach bestimmt den literaturwissenschaftlichen Parodie-Begriff deshalb als wesentliche Einschränkung, will man Parodie als kulturelle Erscheinungsform unter Betracht ihrer theatralen und spielerischen Funktionen erörtern.²⁸² Besonders das Verständnis für Parodie als Herabsetzung eines Originals suggeriere nur eine „gefrorene“ Objekt-Subjekt-Beziehung. Wenn das Werk eines beliebigen Subjekts zum Objekt des Lachens durch ein anderes gemacht wird, noch dazu in herablassender Intonation, entsteht nur ein starres Modell. Parodie steht aber anthropologisch gesehen gerade für die „Vertauschung“ von Subjekt und Objekt, für die Idee des „Doubles“ als Moment des Spiels in dem „Objekt- und Subjektbereiche“ überschritten werden, bezieht sich „auf die Subjektwerdung des Individuums im Verhältnis von Selbst und Mitwelt wie auch auf institutionalisierte soziale Beziehungen der symbolischen Ordnung“.²⁸³

Die Ursprünge von Parodie als spielerisches Verfahren sind nach Baumbach im vorgeschichtlichen, mythologischen Bewusstsein des Menschen zu suchen, in dem die Ganzheitsvorstellung des Kosmos in religiösen Ritualen zum Ausdruck kam. Baumbach bezieht sich in diesem Aspekt auf die Aussagen Olga Frejdenbergs, die dargestellt hat, dass sich Parodie ursprünglich auf das „Allerheiligste“ richtete.²⁸⁴ Die zunehmende Abgrenzung des Profanen vom Heiligen ermöglichte es erst die

²⁷⁸ Baumbach, „Seiltänzer und Betrüger?“, S. 54. (kursive Hervorhebung durch den zitierten Autor)

²⁷⁹ siehe: Hein, Jürgen, Nachwort, In: *Parodien des Wiener Volkstheaters*, Jürgen Hein, Stuttgart:Reclam, 1986, S. 283. zitiert nach: Baumbach, „Seiltänzer und Betrüger?“, S. 56.

²⁸⁰ siehe: Hein, Jürgen, „Nestroy und die Parodie auf dem Wiener Volkstheater“, In: *Nestroyana*, 7/1-2, 1987, S. 51. zitiert nach: Baumbach, „Seiltänzer und Betrüger?“, S. 56.

²⁸¹ Hein, Jürgen, „Nestroy und die Parodie auf dem Wiener Volkstheater“, S. 48 f. zitiert nach: Baumbach, „Seiltänzer und Betrüger?“, S. 56.

²⁸² Vgl. Baumbach, „Seiltänzer und Betrüger?“, S. 56-57.

²⁸³ Ebd., S. 60

²⁸⁴ siehe: Lotman, Juri M., *Iz naučnogo nasljedija O.M. Frejdenberg. I. Proischoždenie parodii*, [1925], In: *Trudy po znakovym sistemam*, S. 493. zitiert nach: Baumbach, „Seiltänzer und Betrüger?“, S. 78.

Funktionen der Parodie auch auf weltliche und gesellschaftliche Hierarchien anzuwenden. Die „Komplementarität“ der Parodie beruht auf der mythischen Vorstellung einer Welt als Einheit. Ihre Grundfunktionen sind „Vertauschung“, „Verkehrung“ und die daraus entstehende „Vermittlung“ einer Erinnerung an die Ganzheitsvorstellung der Welt. Der damit zusammenhängende Gedanke der „Verdopplung“, der sich nach Frejdenberg besonders über die Rolle des Dieners als „Doppelgänger“ des Helden erschließen lässt, steht hierbei für die Etablierung eines zweiten Aspekts, für die Wiedervereinigung getrennter Bereiche. Für Baumbach steht damit fest, dass Parodieverfahren nicht als „isolierte“ Phänomene betrachtet werden können. Ihre Funktionen überschneiden sich beispielweise mit denen des Karnevalismus, des „Harlekin-Prinzips“ und der Maske.²⁸⁵

Für den „Strukturtyp“ von Theater ist nun zu beachten, dass die Parodie zwar im vorgeschichtlichen Bewusstsein einer Ganzheitsvorstellung ansetzt, aber erst dort zur Anwendung kommt, wo diese Vorstellung bereits aufgegeben wurde: „Die Tendenz des Zurückdrängens der ‚Realwerte‘ von Fest und Spiel zugunsten von bloß mehr ‚Schauwerten‘ [...] bei den Übergängen von einer Spiel- und Festkultur hin zur Kunst des Zur-Schau-Stellens“ ist dafür repräsentativ.²⁸⁶ Die Parodie komplementiert und vermittelt unvereinbare Gegensätze wie Spiel und Schau, Realwert und Schauwert, Wahrheit und Lüge, Schein und Wirklichkeit über das für sie konstitutive Kriterium des Körperlich-Materiellen.²⁸⁷ Dieses Kriterium des Körperlich-Materiellen ist – wie Baumbach hervorhebt – nun auch für ein neuzeitliches schauspieltheoretisches Verständnis ein konstituierender Punkt. Im folgenden Abschnitt wird besonders ein Phänomen zu beachten sein, nämlich dass sich der Gedanke eines ‚Geisterschauspielers‘, der dazu fähig ist seinen Körper in den Dienst des Geistes zu stellen, übergreifend in den hier ausgewählten Theorien in den unterschiedlichsten Bedeutungen wiederfinden lässt.

Der Schauspieler als Medium des Wunderbaren

Ausschlaggebender und entscheidender Anstoß für meine Überlegungen zu Magie, Zauberei und Geistererscheinungen auf der Bühne war der Text *Geister-Erscheinungen auf dem Theater* von Gerda Baumbach. In dieser Studie stellt sie die

²⁸⁵ Baumbach, „Seiltänzer und Betrüger?“, S. 78-81.

²⁸⁶ Ebd., S. 83.

²⁸⁷ Ebd.

elementare Frage: „Von welcher Provenienz sind Gestalten auf dem Theater?“ Zwar nimmt sie vorweg, dass man die Frage so nicht stellen kann, sie kann jedoch als Mittel fungieren um „eine Näherung an theatereigene Kräfte und Potenzen zu versuchen.“²⁸⁸ Unter Einbeziehung paradigmatischer, schauspieltheoretischer Texte wie Denis Diderots *Paradox über den Schauspieler*, Antonin Artauds Text *Über das balinesische Theater* und Edward Gordon Craigs *Schauspieler und die Übermarionette* wird nun der Versuch unternommen, gewisse Inhaltspunkte aufzuzeigen, die einen Hinweis darauf geben sollen, wie ein Schauspieler beschaffen sein muss, um diesen theatereigenen Kräften und Potentialen gerecht zu werden.

Ende des 18. Jahrhunderts setzte Denis Diderot in seiner Schrift *Das Paradox über den Schauspieler* das „Wunderbare“ und das „Wahre“ für die Bühne gleich. Das Wahre darzustellen, bedeutet für Diderot nur das „Gewöhnliche“, die Natur selbst noch einmal abzubilden. Auf dem Theater aber ist das „ideelle“ Modell eines Dichters das Wahre, also das Wunderbare.²⁸⁹ Das Ziel des Theaters ist es demnach die Dinge auf eine Weise darzustellen, die über die Natur hinausgeht. Abhängig gemacht wird dieses Modell des Wunderbaren von der Leistung des Schauspielers. Der Theaterwissenschaftler Günter Heeg stellt in seinem 2000 veröffentlichten Buch *Das Phantasma der natürlichen Gestalt* den wichtigsten Punkt Diderots Abhandlung unter der Frage dar, „ob und wie es Subjekten, die der Spontaneität ihrer Empfindungen unterworfen sind, gelingen kann, sich selbst zu bemeistern und sich anderen gegenüber als konsistent und selbstidentisch darzustellen [...]“.²⁹⁰ Heeg leitet die Debatte unter dem Gesichtspunkt ein, dass sich Diderots Auffassung über die „*sensibilité*“ vor allem auf die medizinische Forschung seiner Zeit stützte, die besondere Betonung auf das „labile Gleichgewicht zwischen ‚Kopf‘ und ‚Bauch‘, den Zentren des Willkürlichen und Unwillkürlichen“ legte.²⁹¹ Diderot erkannte die übermäßige „Empfindsamkeit“ des Menschen als Störung des Gleichgewichts der Subjektidentität. Wenn auch nicht alle Symptome dieser „Krankheit“ negativ sein

²⁸⁸ Baumbach, „Geister-Erscheinungen auf dem Theater“, In: *Theater Kunst Wissenschaft*. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Zusammengestellt vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, Wien, Köln, Weimar 2004, S. 53.-64, S. 54.

²⁸⁹ Diderot, Denis, *Ästhetische Schriften*, Band 2, Friedrich Bassenge: Berlin-Weimar: Aufbau, 1967, S. 492.

²⁹⁰ Heeg, Günther, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts, Günther Heeg, Frankfurt (Main)- Basel: Stroemfeld, 2000, Zugl.: Habil., Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt (Main), 1997, S. 99.

²⁹¹ Ebd, S. 100. (kursive Hervorhebung durch den zitierten Autor)

müssen, die *sensibilité* ermöglicht auch die Fähigkeit zum „Mitleiden“, so führt diese Schwäche des Zwerchfells doch zum Verlust von Selbstkonsistenz.²⁹²

Als Heilung dieses krankhaften Zustands der „Selbstentfremdung“ rät Diderot zu einer paradoxen Lösung: Zu einer weiteren „Entfremdung“ durch „Selbstverleugnung“. Vor allem der Schauspieler müsse sich selbst „verleugnen“, sich selbst neu erfinden, wenn er es zu wahrer „Größe“ bringen wolle.²⁹³

Ein erfolgreiches Beispiel dafür fand Diderot im Spiel einer der berühmtesten Schauspielerinnen seiner Zeit von der *Comédie-Française*, Mademoiselle Clairon, deren größter Vorzug in der „Gleichmäßigkeit“ und „Wiederholbarkeit“ ihrer Rollen läge. Dazu konzipiert sie ein „*modèle idéal*“ in das sie ihr empfindsames Ich aufspaltet. Sie wird dadurch zu einem „Doppelwesen“ in dem sie die Empfindungen ihres entworfenen Modells in „Zeichen“ übersetzt und es in allen Details ihrer Vorstellung nachahmt.²⁹⁴ Heeg bemerkt, dass sich der Entwurf eines idealen Modells über Diderots Vorstellung einer „fehlerhaften“ Natur orientiert, deren ursprüngliche „Vollkommenheit“ verloren gegangen ist.²⁹⁵ Die Kunst der „konstruktivistischen Mimesis“ soll es nun ermöglichen die Fehler eines „kulturell deformierten Körpers“ zu vermeiden.²⁹⁶ Dazu soll der Schauspieler zu einer „Marionette“ werden, die ihre Existenz in den „Dienst“ einer fremden Idee stellt um dem „Geist“ eines Dichters, Dramatikers oder Autors zu entsprechen. Laut Heeg ergibt sich nun das Paradox, dass der Schauspieler die „Abhängigkeit“ von Empfindungen nur durch eine andere Abhängigkeit überwinden kann.²⁹⁷ In Heegs Worten plädiert Diderot hier für eine „Vorstellung der Geistesgeschichte als Geistergeschichte“, in der die „natürliche Gestalt‘ des Schauspielers [...] eine fremdbestimmte Marionette, der *modèle idéal* ein Phantom, die Wiederkehr der *revenants* gemimt“ ist.²⁹⁸

Damit ergibt sich für meine Betrachtungen der nicht unwesentliche Schluss, dass das Erscheinen von übernatürlichen Gestalten auf der Bühne für Diderot keine Ausnahme sondern die anzustrebende Regel darstellt. Er darf als Befürworter einer

²⁹² Ebd, S. 100-101.

²⁹³ Ebd, S. 104.

²⁹⁴ Ebd, S. 105-108. (kursive Hervorhebung durch den zitierten Autor)

²⁹⁵ Ebd, S. 112.

²⁹⁶ Ebd, S. 113.

²⁹⁷ Ebd, S. 119.

²⁹⁸ Ebd, S. 120. (kursive Hervorhebung durch den zitierten Autor)

Schauspielkunst gelten, der die „magische“ Trennung von Leib und Seele zu Stande bringen sollte.²⁹⁹

Der Theaterwissenschaftler und Dramaturg Thomas Spieckermann, dessen Forschungen über den englischen Theaterregisseur und Theatertheoretiker Edward Gordon Craig in *The world lacks and needs a Belief* zusammengefasst sind, hat Craigs ambivalenten Begriff der „Übermarionette“ sowohl als „Metapher“ für den Schauspieler, als auch als künstlerisches „Instrument“, als „Symbol“ für das menschliche Subjekt auf dem Theater entlarvt.³⁰⁰ Wichtig für die Untersuchungen zu Craigs Vorstellungen eines metaphysischen Theaters ist zunächst die Tatsache, dass sich sein Glauben über die „Notwendigkeit“ einer überirdischen Sphäre verdichtete. So sei es in seinen Augen auch die Aufgabe jeglicher Religion die Wahrnehmungsfähigkeit der Menschen in dieser Hinsicht zu schärfen und zu sensibilisieren. Vor allem glaubte Craig an die reale Präsenz von Geistern, wengleich diese nur für jene sichtbar wären, die es verstünden mit ihrem „geistigen“ Auge zu sehen.³⁰¹ Der wesentliche Grundsatz seines „*Belief*“ verdeutlicht sich laut Spieckermann nun durch die marginale Rolle des Menschen gegenüber des „Kosmos und den transzendenten Kräften“.³⁰² Die Notwendigkeit eines Glaubens schliesst nun dessen genaue „Visualisierung“ aus, im Gegenteil war Craig der Auffassung, dass jegliche Fixierung auf den Inhalt eines Glaubens „kontraproduktiv“ wäre, da „die Seele der Dinge sterbe, wenn man sie zu genau zu betrachten versuche.“³⁰³ Unter dem Aspekt der minimalen Rolle, die der Mensch in der transzendentalen Welt einnimmt, ist es kaum verwunderlich, dass Craig auch für das Theater ein bedeutsameres Material suchte. Wie sein Pate Henry Irving, einer der wichtigsten Shakespeare-Darsteller der viktorianischen Zeit, war Craig selbst als Schauspieler und Theaterpraktiker am *Lyceum Theatre* tätig und zu einem Vertreter des „kalten“ Spiels geworden.³⁰⁴ Ähnlich wie Diderot erkannte Craig das Problem eines von Emotionen beherrschten Schauspielers, nämlich dass dieser zu sehr auf

²⁹⁹ Baumbach, Seiltänzer und Betrüger? S. 227.

³⁰⁰ Spieckermann, Thomas, *„The world lacks and needs a Belief“*. Untersuchungen zur metaphysischen Ästhetik der Theaterprojekte Edward Gordon Craigs von 1905 bis 1918. Thomas Spieckermann, In: *Prospekte. Studien zum Theater*, Band 3, Trier: Wiss., 1998, Zugl.: Diss, Universität Bochum, 1998, S. 5.

³⁰¹ Ebd, S. 28.

³⁰² Ebd, S. 35. (kursive Hervorhebung durch den zitierten Autor)

³⁰³ Ebd, S. 36.

³⁰⁴ siehe: Craig, Edward Gordon, *Henry Irving*, London: J. M. Dent, 1930, S. 79. zitiert nach: Spieckermann, Thomas, *„The world lacks and needs a Belief“*, S. 56.

seine Persönlichkeit verweise, das Publikum dadurch von der Gesamtdarstellung ablenken würde. Ein „Symbol“ für den Menschen, ein „mechanisches“, „unbelebtes“ Material, wäre dagegen geeigneter, um dem Theater seine „religiösen“ Werte zurückzugeben, das Theater als Ort des Mystischen und Rituellen zu reetablieren.³⁰⁵ Im Versuch die Geschichte von Theater als Entwicklung eines stätigen „Niedergangs“ seiner Werte darzustellen, hat Craig die ursprünglichen Prinzipien von Theater als religiöse festgehalten: Während die Antike einem „dionysischen“ Prinzip verschrieben gewesen wäre, hätte das Mittelalter Christus als geistige Idee für das Theater verwendet. Für die Moderne jedoch erkennt Craig kein anderes Prinzip als das des „Egoismus“ und des „Geldes“. Spieckermann hält fest, dass Craigs Kunstverständnis eng mit der Wiedereinführung älterer Theaterformen zusammenhängt. Diese Anknüpfung vergangene Kulturen ist hier allerdings nicht als Aufruf zur „Imitation“ zu verstehen sondern bezieht sich darauf, ihre Fundermente neu aufleben zu lassen: Um eine Metaphysik der Theaterkunst zu ermöglichen, plädiert Craig für den Rückgriff auf das „Mechanische“, „Unbelebte“ und „Symbolische“.³⁰⁶ In Craigs Schrift *Über die Kunst des Theaters* macht er seine radikale Einstellung zur Schauspielkunst deutlich. In *Der Schauspieler und die Übermarionette* bezeichnet Craig die Darstellung des Schauspielers als keine „echte“ Kunst, da der Körper des Darstellers zu sehr dem „Zufall“ unterworfen sei als dass er als „Material“ für die Bühne in Frage käme. Doch selbst wenn der Schauspieler nun zum „Sklaven“ des Geistigen, sein Körper zu einer willenslosen „Maschine“ einer fremden Idee umfunktioniert werden könnte, wäre diese Lösung nicht zielführend: Da sich die menschliche Natur bei Craig ganz und gar über „Freiheit“ konzipiert, werde sie gegen eine solche Versklavung des Geistes vehement ankämpfen.³⁰⁷ Doch selbst wenn eine solche Verwandlung erfolgreich durchführbar wäre, führe gerade „der triumph des körpers über den geist häufig dazu, das geistige schliesslich ganz vom theater zu vertreiben.“³⁰⁸ Nach dieser Ansicht müsse die „verkörpernde“ Schauspielkunst einer neuen Form der „Gebärdensprache“, einer „symbolischen“ Darstellung weichen. Der wesentliche Fehler des Schauspielers wäre, dass er nicht

³⁰⁵ Spieckermann, Thomas, „*The world lacks and needs a Belief*“, S 56-57.

³⁰⁶ Ebd, S. 51-53.

³⁰⁷ Craig, Edward Gordon, „Der Schauspieler und die Übermarionette“, In: *Über die Kunst des Theaters*, Edward Gordon Craig, Berlin:Gerhardt , 1969, S. 51-73. (Orig.: On the art of the theatre, London:william heinemann ltd, 1911), S. 52.-55.

³⁰⁸ Ebd, S. 58.

die „Essenz“ einer Idee zu präsentieren vermöge. Anstatt selbst in „schöpferischer“ Absicht produktiv zu werden, „reproduziere“ er bloß die Wirklichkeit, sein Tun wäre vergleichbar mit dem eines „Fotoapparats“. ³⁰⁹ Für Craig gilt es nun die „Naturnachahmung“ ³¹⁰, jeglichen Bühnenrealismus auf dem Theater aufzugeben und stattdessen eine Schauspielform zu schaffen, die dazu fähig ist „die Schönheiten einer imaginären Welt zu beschwören, einen fernen Schimmer jenes Geistes zu erhaschen, den wir Tod nennen.“ ³¹¹ Dazu schien ihm offensichtlich die „Über-Marionette“ als geeignetes Medium zum Ersatz des herkömmlichen Schauspielers, die hier weniger als „Puppe“ sondern vielmehr als ein Vorbild der aus Stein gehauenen Götterbilder alter Kulturen beschrieben wird und dem Körper in „Trance“ gleichen sollte. ³¹² Spieckermann wendet dabei ein, dass Craig den Begriff der Übermarionette erst 1924 zur Metapher erklärte, davor dürfte sie als unbelebtes Objekt eine der möglichen Ersatzformen für den Schauspieler dargestellt haben. Weiters gibt Spieckermann zu bedenken, dass Craig trotz seiner radikalen Ansichten über den Schauspieler und die Kunst des Theaters, erstens ein „Liebhaber“ des Theaters und zweitens glühender „Verehrer“ perfektionistischer Darstellungskunst war. Spieckermann gibt dafür die Autobiographie Stanislawskis an, in der er über den Umstand berichtete, dass Craig schon im Angesicht des leisesten Anflugs schauspielerischen Könnens in heller Freude ausbrach. ³¹³ Daraus schließt Spieckermann, dass Craigs Anforderungen an eine Schauspiel- und Theaterkunst nicht ohne inneren Zwiespalt gestellt wurden und sich vor allem über seinen Glauben und seine kunst- und theatergeschichtlichen Überlegungen konzipierten. ³¹⁴ Die ambivalent-pragmatischen Einstellungen Craigs bleiben demnach unter der Problematik zu beobachten, die sein Wunsch eine neue Theaterform zu erschaffen mit sich brachte und die wohl eine gewisse Radikalität voraussetzte. Er steht mit seinen Forderungen an der Grenze zwischen Diderot und Artaud, kann dabei aber auch als Vertreter einer vollständig andersartigen Ästhetik gelesen werden.

³⁰⁹ Ebd, S.54-55.

³¹⁰ Ebd, S.62.

³¹¹ Ebd, S. 61.

³¹² Ebd, S.66-67.

³¹³ siehe: Stanislavski, Konstantin S., *Mein Leben in der Kunst*, Berlin: Das Europäische Buch, 1987.

zitiert nach: Spieckermann, *„The world lacks and needs a Belief“*, S. 59.

³¹⁴ Spieckermann, *„The world lacks and needs a Belief“*, S. 59.

In diesem Zusammenhang erscheinen auch die Äusserungen Antonin Artauds, die er in *Das Theater und sein Double* präsentierte, nicht nur programmatisch sondern ebenso radikal. Wie Baumbach feststellt, war er „auf der Suche nach einem Theater, das dazu da ist, „unseren Verdrängungen Leben zu verleihen“.“³¹⁵

Antonin Artaud behauptet in seinen Überlegungen *Über das balinesische Theater*, dass „unser“ Theater, das ein rein „verbales“, „psychologisches“ Theater sei, im Gegensatz zum „reinen“ und „profanen“ balinesischen „Volkstheater“, nie gewusst hätte was Theater wirklich „ausmacht“, „was auf der Bühne in der Luft liegt“.³¹⁶

Artaud lobt beim Theater der Balinesen die Präzision ihrer Darstellungen, die nichts dem Zufall überlassen sondern ihre Bewegungen gleichmäßig und „unpersönlich“ durchführen.³¹⁷ Dabei kommt der Kostümierung der Darsteller große Bedeutung zu: Die Darsteller erscheinen durch sie nun wie lebendige „Hieroglyphen“, die durch ihre Gebärden, ihren Tanz und die Musik eine Art neuer „Sprache“ entstehen lassen. Sie erschaffen in ihrer Körperlichkeit „reine“ Bühnenbilder, die nur über ihre „Gebärdensprache“ verständlich sind, den Raum des Theaters auf all seinen Ebenen nutzt, um letztendlich einen gewissen „Geisteszustand“ hervorzurufen, ein „Problem“ der menschlichen Psyche darzustellen.³¹⁸ Artaud macht deutlich, dass die Fixierung des abendländischen Theaters auf den „Text“ seine Formen erheblich einschränkt. Das abendländische Theater wäre nicht mehr als eine andere Form von „Literatur“, würde seiner eigenen Sprache, der „Inszenierung“, beraubt werden. Daher müsse es mit jeder „Aktualität“ brechen, dürfe nicht länger für die Darstellung von gesellschaftlichen, moralischen oder psychologischen Problemen missbraucht werden, wenn es stattdessen zur Wiederfindung einer „verborgenen“ Wahrheit dienen solle.³¹⁹

„Theater mit den Möglichkeiten des Ausdrucks durch Formen und alles, was Gebärde, Geräusch, Farbe, Plastik usw. ist, verbinden, heißt, es seiner ursprünglichen Bestimmung zurückgeben, heißt, es wieder in seinen religiösen und

³¹⁵ Baumbach, „Geister-Erscheinungen auf dem Theater“, S. 53.

³¹⁶ Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*. Das Théâtre de Séraphin, Antonin Artaud, Frankfurt(Main): s. Fischer, 1969, (Orig.: „Le théâtre et son double“ suivi de „Le théâtre de Séraphin“, Paris: Editions Gallimard, 1964, S. 60.

³¹⁷ Ebd, S.62.

³¹⁸ Ebd, S. 65-66

³¹⁹ Ebd, S.73-74

metaphysischen Blickwinkel stellen, heißt, es mit dem Universum wieder versöhnen.“³²⁰

Aus diesem Zitat geht die enge Verbindung zu Craigs Vorstellungen hervor, wobei jedoch zu bedenken bleibt, dass Artauds Metaphysik-Begriff nicht im herkömmlichen Verständnis zu lesen ist, kein „spiritualistisches“ Prinzip darstellt. Der Romanist und Literaturwissenschaftler Karl Alfred Blüher hat in seinem Text über *Antonin Artaud und das, Nouveau Théâtre‘ in Frankreich* festgehalten, dass Artaud unter „Metaphysik“ kein übersinnliches, sich von der „empirischen“ Realität abgrenzendes, sondern vielmehr ein „kosmisches“ Prinzip versteht, mit dem er versuchte, eine „nicht faßbare innere Dimension im Menschen zu benennen, die offenbar das Psychisch-Unbewußte weitgehend mit dem Physiologisch-Körperlichen und Biologischen gleichsetzt [...].“³²¹ Diese tiefenpsychologische Deutung des Metaphysischen lässt sich leicht mit der magischen Weltansicht des balinesischen Theaters vereinen. Die metaphysischen und seelischen „Ängste“, die Artaud in einem der balinesischen Schauspiele thematisiert sieht, seien dieselben, wie die des Menschen abendländischer Kultur. Im Gegensatz zur ostasiatischen Kultur habe das rationale Bewusstsein, die „diskursive“ Denkweise der Europäer zur „Verdrängung“ dieser Ängste geführt.³²² Wenn Artaud also davon berichtet, dass die balinesischen Truppen ihre Schauspiele unter dem Blickwinkel der Angst und der „Halluzination“ und nicht zuletzt mit dem Erscheinen von „Geisterfiguren“ verwirklichen, so ist dies der Punkt in dem sie seine Vorstellung eines reinen, metaphysischen Theaters erfüllen.³²³

Gerda Baumbach schließt sich Artauds Meinung über das europäische Theater nicht ohne weiteres an. Sie wendet ein, dass es auf dem europäischen Theater genug Anhaltspunkte für das gegeben habe, was Artaud als metaphysisches Theater bezeichnete.³²⁴ Geistererscheinungen fungieren dabei als Anhaltspunkt: So gibt sie als Hinweis die Aufzeichnungen Andrea Camilleri an, der Luigi

³²⁰ Ebd, S.75.

³²¹ Blüher, *Antonin Artaud und das Neue Theater in Frankreich*, Karl Alfred Blüher, Acta Romanica. Kiehlher Publikationen zur Romanischen Philologie, Band 3, Tübingen:Narr, 1991, S. 69.

³²² Ebd, S.68.

³²³ Artaud, *Das Theater und sein Double*, S. 57.

³²⁴ Vgl, Baumbach, „Geister-Erscheinungen auf dem Theater“, S 54-56.

Pirandello nach der Bedeutung seiner „Theaterfiguren“ fragte.³²⁵ In Pirandellos *Gespräche mit Personen* nennt er alle Personen, mit denen er in Gespräch tritt, schlicht „Personaggi“, wobei dieser Begriff nicht nur Theaterfiguren sondern auch solche einschließt, die tatsächlich existiert haben. Baumbach schließt daraus, dass Pirandello offensichtlich eine „Verwandschaft“ zwischen Theaterfiguren und ehemals Lebenden annimmt.³²⁶ Das „Gespräch“ der Lebenden mit diesen „Schatten“ aus dem Jenseits, das es gestattet, „die Welt und uns mit ihren Augen zu sehen“, könnte daher als ein „Inhalt“ von Theater gelten.³²⁷ Als Beispiel dafür verweist Baumbach auf Shakespeare, der dieses Gespräch zwischen Verstorbenen und Lebenden nicht nur im Erscheinen von Geistern sondern auch im Dialog der handelnden Personen angesiedelt hat.³²⁸ Zu dieser Feststellung scheint mir aufschlussreich zu sein, wie Edward Gordon Craig die Stücke Shakespeare zu inszenieren empfiehlt. Er weist in seinen Überlegungen *Über die Kunst des Theaters* darauf hin, dass man sich hier zunächst um die Geistererscheinungen zu kümmern habe, da diese den „Grundton“ aller Shakespeare- Stücke ausmachen. Als „Symbole“ einer jenseitigen Welt hätten die Geister wesentlichen Einfluss auf das Tun der handelnden Personen, ihre „Anwesenheit“ müsse daher in jeder Sekunde zu spüren sein, die Illusion müsse vorherrschen. Von der realistischen Behandlung einer Shakespearinszenierung und vor allem seiner Tragödien, rät er daher von vornherein ab.³²⁹ Was die Darstellung von übernatürlichen Erscheinungen betrifft, hat Baumbach nahegelegt, dass gerade die *Commedia dell'arte* im Gegensatz zur Bühne der „Naturwahrheiten“ einen völlig anderen Inhalt von Theater suggeriert. Wenn die christliche Tradition um 1600 eine „Verteufelung“ und „Dämonisierung“ der von der *Commedia* verwendeten Masken propagandiert, hatten die professionellen Schauspieler Tristano Martinelli oder Richard Tarlton aus katholischer Sicht keine Figuren auf die Bühne gebracht sondern „Falsch-Gesichter“, Dämonen und Geister.³³⁰ Dies deutet nach Baumbach auf ein konkurrierendes Verhältnis zwischen religiös-christlicher und karnevalistisch-mythischer Auslegung des Verhältnisses zwischen Geistern und Lebenden, zwischen den Themen rund um Tod und

³²⁵ siehe: Camilleri, Andrea, *Der vertauschte Sohn*, Berlin: Klaus Wagenbach, 2001, S. 229 f. zitiert nach: Baumbach, „Geister-Erscheinungen auf dem Theater“, S. 54.

³²⁶ Ebd, S. 54.

³²⁷ Ebd, S. 54.

³²⁸ Vgl, Ebd, S. 55.

³²⁹ Craig, *Über die Kunst des Theaters*, S. 171-172.

³³⁰ Baumbach, „Geister-Erscheinungen auf dem Theater“, S. 57.

Wiedergeburt hin, das wohl den „heikelsten“ Punkt in der Geschichte von Geistererscheinungen im Abendland darstellt.³³¹ Hier bleibt zu betonen, dass auch Nestroy, die als „teuflisch“ geltende Funktion der Maske in seiner Schauspielkunst einsetzte und dieses Verfahrens wegens von der „Naturseite der darstellenden Kunst“ ausgegrenzt wurde.³³²

Die neben der Commedia im 16. Jahrhundert existierende Theaterform einer Bühne der „Naturwahrheiten“ hatte über die Verwendung von Masken ebenfalls eine abschätzige Meinung. Angelo Ingegneris Traktat *Über die Kunst Bühnenstücke darzustellen* gibt wesentliche Aufschlüsse über die Struktur des italienischen Renaissancetheaters und wurde im Zusammenhang mit Giustinianis Inszenierung des *Oidipus Tyrannos*, die im *Teatro Olimpico* zu Vincenza 1584 zur Aufführung kam, niedergeschrieben. Im Gegensatz zur Commedia ist hier der Gebrauch von Masken nicht üblich. Wenn Ingegneri die Verwendung des Kothurns, der dem Schauspieler eine seiner Rolle angemessene Größe geben soll und eine für die „natürliche“ Erscheinung der Rolle passende Kostümierung als wichtige Qualitäten für die handelnden Personen auf der Bühne angibt, so lobt er den Gebrauch von Masken dezidiert nicht. Da diese die Aussprache und die Mimik des Schauspielers behindern, ihn zu einer „Statue“ machen und somit sein natürliches Aussehen stören würden, rät er von der Verwendung von Masken generell ab.³³³ Was das natürliche Aussehen und Auftreten von Geistern anbelangt, hat Ingegneri einiges zu berichten:

Vor allem solle das Gespenst, damit es im Vergleich zu den perspektivisch kleineren Häusern unwahrscheinlich groß wirkt, im letzten Teil der Hauptperspektive und auf „unerklärliche“ Art erscheinen. Es solle durch ein schwarzes Gewand bedeckt sein, dabei keine Gliedmaße herausstehen lassen, mit „hoher“, „rauer“ und immer gleichbleibender Stimme sprechen und sich am besten durch Maschinen oder Räder über die Bühne bewegen, um generell ein „unförmiges“ und „unnatürliches“ Bild abzugeben. Interessant ist dabei vorallem die Anmerkung, dass das Gespenst bei seinem Auftritt in durchgehender Bewegung bleiben und niemals in Stillstand

³³¹ Ebd, S. 56- 59

³³² Baumbach, Seiltänzer und Betrüger?, S. 228.

³³³ Ingegneri, Angelo , Kindermann, Heinz: „Schatztruhe. Angelo Ingegneris Traktat: ‚Über die Kunst Bühnenstücke darzustellen‘. Mitgeteilt von Heinz Kindermann (Wien)“. In: *Maske und Kothurn*, 5/1, 1959, S. 81-88, S. 83-84.

geraten sollte.³³⁴ Diese Bemerkung erinnert stark an die Darstellungen der Herlekins³³⁵, die wegen ihrer Verbindung mit Feuer- und Luftdämonen ebenfalls nie still stehen und sich gerade durch ihre schnellen und unentwegten Bewegungen auszeichnen. Hat also der Hinweis Ingegneris über die natürliche Darstellung unnatürlicher Gestalten seinen Grund in den Erfordernissen der Perspektivbühne und den Regeln der Bühne der Naturwahrheiten, so entspricht seine Vorstellung über die empfehlenswerte Art der Bewegungen von Geistererscheinungen doch einem Typus, der einen völlig gegenteiligen Inhalt und Charakter von Theater beinhaltet.

Das Prinzip des Harlekin

Wie Franz Hadamovsky in seinem Beitrag „Die Commedia Dell’Arte in Österreich und ihre Wirkung auf das Volkstheater“ festgestellt hat, übernahm die Wiener Komödie aus der Commedia rigoros das fixe Personal, die komische Figur und die sich aus den Eigenschaften dieser Figuren ergebenden Handlungen. Hadamovsky fasst zusammen, dass sich aus den erwähnten alten komischen Typen die komische Person mit Charakter in der Wiener Komödie entwickelte, die unter Raimund und Nestroy zur Charakterfigur weiterentwickelt wurde. Der „Wendepunkt“ vom alten Typus zum Charakter wird durch die lokal geprägte Figur des Staberl verkörpert. Wenngleich die „Type“ in Staberl immer noch zu erkennen ist, folgten ihm nunmehr komische und individuelle Charaktere als Hauptpersonen auf die Bühne.³³⁶ Die Entwicklung dieses Typus zurück zu verfolgen erweist sich als problematisch. Wenngleich die Wiener Hanswurst Gottfried Prehauser und Joseph Felix von Kurz in seiner Rolle als Bernardon, als spätere Vertreter des Arlechino, der berühmten stehenden Figur der Commedia zu nennen sind, ist die eigentliche Herkunft des Harlekin schwieriger auszumachen.³³⁷ Otto Driesen hat den *Ursprung des Harlekin* 1904 als kulturgeschichtliches Problem präsentiert. Sein Werk geht von der „unbestreitbaren“ Tatsache aus, dass der Harlekin den wir aus der französischen und italienischen Komödie kennen, kein anderer als der altfranzösische Teufel

³³⁴ Ebd., S. 85-86.

³³⁵ Vgl. Driesen, Otto, *Der Ursprung des Harlekin*. Ein kulturgeschichtliches Problem. Berlin: Duncker, 1904.

³³⁶ Hadamowsky, Franz „Die Commedia Dell’Arte in Österreich und ihre Wirkung auf das Volkstheater“, In: *Maske und Kothurn*, Jahrgang 3, Heft 4, 1957, S. 312-316, S. 312, 316.

³³⁷ Vgl. Baumbach, „Vorstellung zweier Welten“, S. 71-72.

„Herlekin“ ist.³³⁸ Doch auch in der Welt des Französischen Theaters (*Comédie Italienne, Théâtre de la Foire, Opéra Comique, Comédie Française*) erscheint der Harlekin nicht als einheitliche sondern als „unharmonische“ Figur, als eine Mischung diverser Elemente, die den Harlekin zur Phantasiefigur erhob, zum seltsamen Vertreter des „allgemein“ Menschlichen ausgestattet mit feinfühligem und sentimentaligen Zügen. Diese Entwicklung zu seinem Ursprung zurückzuverfolgen, hat Driesen unter kulturgeschichtlichen Betrachtungen unternommen.³³⁹ Schon allein das Wort Harlequin muss ursprünglich französisch sein. Denn das wie im Deutschen gesprochene „Harlequin“ und die Kollektivform „Herlequin“, findet sich nur im Französischen. Über die Spur altfranzösischer Texte kommt Driesen zu der Annahme, dass das Wort Harlekin bereits 450 Jahre vor der Geburt des „Arlechino“ der Commedia in Frankreich existierte.³⁴⁰ Ausgehend vom normannischen Historiker Ordericus Vitalis, der unter Beeinflussung des Christentums die Herlekinleute als „wilde Jagt“ oder als „wildes Heer“ bezeichnete, die als Massenzug von Seelen über die „Lüfte“ getrieben seien, um ihre Sünden abzubüßen, versucht Driesen die Herkunft des komischen Typus Harlekin auszumachen.³⁴¹ Nach seiner Forschung verband man den Begriff „Herlekinleute“ seit dem 12. Jahrhundert nicht nur mit den Geistern des wilden Heeres. Man bezeichnete damit gleichzeitig „lüsterne“ und teilweise geächtete Typen wie Räuber, Mörder, „unkeusche Weiber“, Hehler, Wucherer sowie bestechliche Beamte und professionelle Lügner.³⁴² Die Herlekinleute, die noch zu Driesens Zeit in der Champagne als „Irrlichter“ bezeichnet wurden, müssen nicht immer furchterregend erscheinen sondern treten als friedliches Seelenheer durchaus auch in fröhlichen, nicht ernstesten Situationen auf. So findet er in einem Theaterstück von Adan de la Hale, das im Jahre 1262 im Rahmen eines Volksfestes veranstaltet wurde, die Herlekinleute als „Vorhut“ guter Feen, also als freundliche Geister wieder. Der Herr und Anführer der Herlekinleute selbst, der König „Hellekin“, wird hier als „Fürst“ der Feen präsentiert. Zwar ist er hier noch als gefürchteter Herr dargestellt, der durchaus zu schrecklichen Taten fähig ist, andererseits wird sein Wesen bereits komisch relativiert: Hellekin ist nichts

³³⁸ Driesen, Otto, Vorwort, S. V - S. VIII, S. VI. In: Ders. *Der Ursprung des Harlekin*. Ein kulturgeschichtliches Problem. Berlin: Duncker, 1904.

³³⁹ Driesen, Otto, *Der Ursprung des Harlekin*, S. 3-5

³⁴⁰ Ebd, S. 14-22.

³⁴¹ Ebd, S. 29.

³⁴² Ebd, S. 31.

Menschliches fremd. So zeigt er sich verliebt, spielt seinen Rivalen böse Streiche und liebt es gut zu speisen. Völlig neu bei diesem Stück ist, dass ein Herlekin die gespenstische Gefolgschaft verlässt, als Einzelperson vom Himmel herabfliegt, um sich zu den Menschen zu gesellen. Nicht nur, dass dieser komische Dämon harmlos ist, er nennt sich selbst „Narrenbeißer“ da er alle Menschen die vor ihm Furcht zeigen als „Narren“ deklariert. Der erstmals namentlich bekannte Herlekin zeichnet sich besonders durch seine „Struwelfratze“ aus: Seine langen borstigen Haare im Gesicht und auf dem Kopf bilden zusammen mit seinen verzerrten Gesichtszügen, seinem weit aufgerissenen Mund und seinen herausstehenden Zähnen eine „Teufelsgrimasse“. Driesen bemerkt folgende Charakteristika für den ersten überlieferten komischen Herlekin. Der Herlekin Narrenbeißer ist sowohl Luftdämon, komischer Teufel als auch Bühnenfigur. Er hat eine Teufelsgrimasse, stellt sich immer mit einer „Grußfrage“ vor und macht unentwegt schnelle und seltsame Bewegungen, die damit zusammenhängen, dass der Luftdämon den Boden nicht gewohnt ist, auf dem er sich bewegt. Dies mag beim mittelalterlichen Publikum auch die „Hauptquelle“ seiner Komik ausgemacht haben. Die Verbindung des komischen Dämons mit dem Teufel erklärt sich nach Driesen indess durch die christlich-pessimistische Auffassung, dass jede noch so kleine physische oder psychische „Unbotmäßigkeit“ auf das Werk des Teufels zurückzuführen wäre. In der kirchlichen Literatur wurden die Herlekinleute daher als „verkappte“ und böse Teufel bezeichnet, während gleichzeitig die heidnische Vorstellung von harmlosen Dämonen oder „komischen“ Teufeln bewahrt wurde.³⁴³ So findet sich der Kopf des Harlekin, dessen Bedeutung überschneidend sowohl dessen teuflische Fratze als auch seine Kopfbedeckung, Kappe oder seinen Kaputzenmantel beschreibt, auf der mittelalterlichen Mysterienbühne als Hölleneingang wieder. Dieses, im Vordergrund der Bühne aufgebaute, Tor zur Hölle ist ein entweder durch eine bemalte Fläche oder Wölbung aus Stoff oder Leinwand, dem Publikum zugewandter Vorhang, der bezeichnender Weise eine vergrößerte Teufelsfratze, den Kopf des Harlekin, darstellt. Diesen „chape de herlequin“ hat Driesen als bühnentechnischen Begriff in Frankreich unter „manteau d' Arlequin“ gefunden. Er bezeichnet die Plaffonddrapperie vor dem großen Vorhang sowie die zwei ersten beweglichen

³⁴³ Ebd, S. 34- 65.

Seitensoffiten dahinter.³⁴⁴ Durch seine praktische Verwendung wird der Harlekinkopf oder chape de harlequin aber auch als „Vorhang vor und über der Hölle“, die Hölle befindet sich demnach unter den Bühnenbrettern, oder als „Deckmantel der Welt der Herlekings“ verstanden.³⁴⁵

Wie nun aber der komische „Teufelstypus“ zum komisch-menschlichen „Bediententypus“ wurde, wie sich ein einzelner Herlekin aus der Gesamtheit der Herlekings herauslösen konnte, löst Driesen folgendermaßen auf:

Zu der Masse der Herlekings ist auch der Anführer, der „führende“ Herlekin mit zu zählen. Der als Einzelperson auftretende Harlekin der Komödie ist demnach mit dem „Ober-Herlekin“ gleichzusetzen, der die Herlekinleute als König anführt.

Da dieser wie erwähnt aber vor allem als gefürchteter Dämon, als „rotes“ Gespenst, als Feuer- und Luftgestalt nach Driesen im Bewusstsein der Franzosen verankert war und auch in der kirchlichen Überlieferung schlichtweg als „der“ Teufel, als „Oberteufel“ erscheint, musste auch er die Verwandlung zum komischen Teufel durchmachen.³⁴⁶ Driesen gibt hierfür ein Gedicht des Dichters Bourdet aus dem 13. Jahrhundert an, in dem der König „Helekin“, der Anführer der „Höllenteufel“, wie inzwischen die gesamte „Gattung“ Herlekin, mit komischen Handlungen amüsiert. Seine Entwicklung ist dieselbe seiner Leute, der Herlekings, mit denen er untrennbar verbunden ist. Den Übergang zum komischen Menschen, zur komischen Figur der Bühne erkennt Driesen indess in der nordfranzösischen Verbindung des Herlekin mit der Alltagswelt. Das ganze Jahr über erscheint der Herlekin und die Herlekings – die Begriffe sind synonym zu werten – in Brauch- und Festtum. Besonders der „Charivari“, eine Maskerade in der sich Menschen laut lärmend in den Straßen herumtrieben, markiert den Punkt einer neuen Herlekinentwicklung. Der Charivari, die Darstellung der „Straßenherlekings“ führt die traditionelle äußere Erscheinung der Herlekings als komische Teufel fort, entblößt sie aber als verkleidete Menschen, stellt keine Illusion sondern Wirklichkeit dar.³⁴⁷ Die Bewegungen der Charivaridarsteller sind, im Vergleich zur mimischen Darstellung eines Bühnenherlekings, auf größeren schauspielerischen Effekt ausgerichtet. Die gesteigerte Komik der menschlichen Herlekings verdeutlicht sich durch groben Unfug, richtet sich mehr an die „Sinne“ als an das „Gemüt“ der Zuschauer. Ihre geschickten Verrenkungen, die unter dem

³⁴⁴ Ebd, S. 68-75.

³⁴⁵ Ebd, S. 80-81.

³⁴⁶ Ebd, S. 86-90.

³⁴⁷ Ebd, S. 98-109.

Tempo des Charivari zu akrobatischen Höchstleistungen gesteigert werden, sind grotesk und wild, verkörpern unbändigen Spaß und verleiten unter Begleitung der lautesten Misstöne zu „wildem Unfug“. In der Maskerade ist auch der führende Herlekin vertreten. Er veranschaulicht seine Kraft und Überlegenheit durch seine auffallende Größe, durch aufwendige Kleidung und lautes „Brüllen“, das an den von Ordericus Vitalis überlieferten, „keulenbewaffneten“ Riesen erinnern soll, der als Anführer des wilden Heeres aus der Hölle empor steigt. Als Hauptperson des Charivari begegnet uns der Ober-Herlekin als rüpelhafter Mensch.³⁴⁸

Driesen folgert den Übergang des Herlekin zur komischen Figur aus zwei Indizien. Erstens hatte der Herlekin schon „innerlich“, in der abwertenden Bedeutung des Wortes „Herlekins“, eine Wende erreicht, die auf alle lächerlichen und verächtlichen Individuen verweist, welche durch ihr Verhalten „künftige“ Herlekins, „Kandidaten“ der Hölle sein mussten. Auf zweitem Wege hatte die Erscheinung des Herlekin im Charivari, in dem er als maskierter, menschlicher Rüpel, als verkleideter, „falscher“ Herlekin auftrat, zu seiner vermenschlichung beigetragen. Das äußerlich teuflische und innerlich schändliche Wesen der menschlichen Herlekins, findet sich auch in der „Diablerie“ veranschaulicht, die sich auf der Bühne des religiösen Theaters vollzog und nur durch ihren Namen vom Charivari zu unterscheiden ist.³⁴⁹ Diese „Straßenteufelei“ und die Idee, einen Teufel als komische Menschengestalt auftreten zu lassen, ist nicht zuletzt durch Rabelais *Pantagruel* in die Literatur eingegangen. Eines der ältesten Harlekindokumente, die Pariser „Harlekinrede“ aus dem Jahre 1585, die von Harlekins „Höllenfahrt“ und seinen Bemühungen eine Seele aus der Hölle zu holen berichtet, erkennt Driesen als „erzählte“ Diablerie. In Harlekins Erzählung finden sich bereits satirische Anspielungen auf aktuelle Begebenheiten, seine „Teufelskomik“ ist dabei stark vermenschlicht.³⁵⁰

Dieser Pariser Theaterharlekin erschien 1585 als „Spaßmacher“, als „Clown“ der unsittliche Witze, Bühnentricks, lustige Reden und akrobatische Kunststücke zum Besten gab. Seine Qualitäten als Teufel gab er deshalb aber nicht auf, denn schon die Beliebtheit seines Namens erregte bei der Pariser Bevölkerung größtes Interesse. Die anonym verfasste „Höllenfahrt“ Harlekins war bis ins 17. Jahrhundert Gegenstand dramatischer Bearbeitung der „italienischen“ Komödie in Paris.

³⁴⁸ Ebd, S. 115-120.

³⁴⁹ Ebd, S. 136.

³⁵⁰ Ebd, S. 152-157.

Nach Driesen blieb die Erinnerung an Harlekins dämonische Herkunft ausserhalb und innerhalb der Theaterwelt, über die Renaissance und den französischen Klassizismus hinaus, im Bewusstsein der französischen Bevölkerung bestehen.³⁵¹ Nun bleibt noch zu beleuchten wie die Entwicklung des französischen Rüpels Herlekin zum isolierten italienischen Bauernlümmel „Zanni“, der stehenden Figur der Pariser Kunstkomödie vor sich ging, denn bisher trat auch der führende Herlekin nur in Begleitung seiner Herlekinleute auf und auch der erwähnte „Narrenbeißer“ des Alan de la Hale trat erst vor sein Publikum, als der Rest seiner Gefolgschaft am Schauplatz vorhanden war. Während die Pariser also gerade in der Massenwirkung der Herlekings die Hauptattraktion erkannten, hatten die italienischen Komödiendarsteller, denen die französische Tradition nicht geläufig war, die erfolgversprechende Teufelskomik auf einen von der Masse gesonderten Oberherlekin reduziert. Die Umformung und Isolierung des führenden Herlekin von der Staffenfigur zur alleinstehenden Bühnen-Harlekinrolle erfolgte vermutlich, ähnlich wie die Entwicklung des komischen Teufelstypus zum komischen Menschentypus, langsam aber konstant.³⁵² Zunächst bleibt festzuhalten, dass das Pariser Publikum der italienischen Kunstkomödie den Harlekin vor allem außerhalb der Handlung bewundern konnte. Bereits vor dem Beginn des Theaterstücks zeigt er seine „Clownkunststücke“, vertreibt die Zeit mit lustigen Ansprachen und lockt die Leute mit seinen Possen zum Eingang des Theaters. Nach Beginn der Vorstellung zieht er selbst sich zurück, kommt nur in den Zwischenspielen, im „Intermezzo“, wieder hervor. Als die italienischen Komödianten den Harlekin auf die Bühne brachten, bestand seine Straßentätigkeit also nicht nur in Umzügen weiter. Als „beliebtester“ Zanni fungiert er nun als Vermittler zwischen Bühne und Zuschauer. Der „italianisierte“ Oberherlekin wird nach seiner Etablierung als Mitglied der *commedia dell'arte* nun auch von französischen Komikern adaptiert und für französische Stücke verwendet. Auffällig dabei ist, dass die besondere Beweglichkeit des Harlekings die wichtigste Voraussetzung für seine Darstellung bleibt. Die Definition legt den Schwerpunkt auf die „Akrobatenvirtuosität“ des Harlekings. Er vollzieht keine Schauspielkunst sondern ist Seiltänzer, Akrobat, Gaukler und Tänzer. Die Verbindung zu den Zannis, die als herumfahrende „Einzelclowns“ immer auf neue „Zugmittel“ bedacht waren, erklärt sich nach Driesen durch die Vermischung

³⁵¹ Ebd, S. 163-67.

³⁵² Ebd. S. 204-207.

einer „Herlekinbeweglichkeit“ mit der „Herlekingemeinheit“.³⁵³ Obwohl eine Maskierung und Kostümierung der Zannis als Herlekin noch nichts mit dessen Einführung in die *commedia dell'arte* zu tun hatte, begann man den Begriff „Oberteufel“ und den Begriff „Oberlump“ zu kreuzen. Als „Hauptteufelskerl“, der dem Oberteufel Herlekin in Beweglichkeit und Gesinnung ähnelt, trat der italienische Clown nunmehr als Harlekin, als „gemein-komischer“ Diener auf die Bretter der Pariser Bühnen. Driesen schließt seine Untersuchung mit folgendem Ergebnis ab: Der Bauernlummel Zanni, der die teuflisch-rüpelhaften Straßenherlekis der französischen Volksmaskerade kopierte, wird zwischen 1571 und 1580 als Einzelperson und Mitglied der italienischen Truppen in die improvisierte Kunstkomödie eingeführt.³⁵⁴

Nach dieser eingehenden Driesen-Lektüre zeigt sich also, dass der Harlekintypus mehrere Bedeutungen verinnerlicht. Die Herkunft des Harlekin wird nun klarer. So wundert es nicht, dass Gerda Baumbach die Komödianten, die diesen Typus verkörpern, als „Reisende spezieller Art“ einordnet.³⁵⁵ Das Reisen von einer Welt in die andere, die eingebrachte „Vorstellung zweier Welten“, verbindet laut Baumbach „mittelalterliche *Guillari* mit Berufsschauspielern seit der frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert [...]. Und sie ist es auch, die den tieferen Unterschied zum akademischen Theater ausmacht[...].“³⁵⁶ Die im Fest, Karneval, Brauchtum und Mythos wurzelnde Weltsicht, das Spielen mit dieser Vorstellung von Wiedergeburt und Auferstehung, ist die Basis der Komödianten. Sie gestatten durch ihre gesonderte Stellung zwischen den Welten einen relativierenden Blick auf irdische und alltägliche Existenzprobleme. Besonders der Harlekin ist durch seinen engen Bezug zum Fest und seiner dämonischen Abkunft „Allerweltswesen“ *par excellence*. Sein Wesen ist der Gegensatz, denn er hat kein Vorbild in der Natur, ist ebenso liebevoll wie boshaft, gleichzeitig einfältig und gerissen. Ausdruck dieser Figur ist die Verkehrung. Seine „Potenz“ entspricht der des Festes und des Karnevals. Als Vermittler des „Anderen“, als Botschafter der Insubordination gegenüber den verschiedensten Zwängen sind diese Figuren Ausdruck der Erneuerung, spenden Hoffnung und Energie für den Alltag und entführen gleichzeitig in das Reich der

³⁵³ Ebd., 212-222.

³⁵⁴ Ebd., S. 224-234.

³⁵⁵ Baumbach, „Vorstellung zweier Welten“, S. 75.

³⁵⁶ Ebd., S. 77.

Träume, Visionen und Wunschvorstellungen, reflektieren in ihrer Hinwendung zum sinnlich-fröhlichen Spiel über kulturelle Werte und menschliche Bedürfnisse durch das Prinzip der Umstülpung.³⁵⁷ Diese „tricksterhaften“ Charaktere, „die das Hinterland der Maschere der Commedia all’improvviso bilden und quasi Prototypen der Theaterfiguren des Schauspiel-Theaters sind [...]“³⁵⁸, stammen nicht von dieser Welt und haben überindividuelle Kräfte. Ihre Fähigkeit durch Gebärden, Melodien, Tricks, Kunstfertigkeiten und durch ihr „Handwerk“ die aktuelle Lebensrealität „erträglich“ zu machen, alle Aspekte der menschlichen Leidenschaften und Gegensätze darzustellen, ohne auf eine Ganzheitvorstellung des menschlichen Seins zu verzichten, ist traditionell in der Fähigkeit des „souveränen“ Schauspielers erhalten geblieben.³⁵⁹

Johann Nestroy steht an der Schwelle dieser Tradition. „Im Nestroy’schen Text treffen sich noch einmal verschiedene Weltmodelle, aber der Rückbezug auf die Ganzheitsvorstellung der alten kosmischen Weltsicht ist erschwert.“³⁶⁰ Das Nebeneinander von real-lokaler Alltagswelt und Zauberwelt, das starre doppelstöckige Theodizeemodell als Zerreißprobe, gewährte keinen Platz für diese kosmisch-universielle Weltsicht. Der Rückgriff auf den komödiantischen Fundus bei Nestroy, seine realitätsbezogene Aktualisierung und Parodie, sein ganzes Theater

„ist geprägt von einer lebenskonservativen Philosophie, der Tod und Geburt noch bestimmende Pole sind, die diese Welt mit anderen Welten noch in ein Verhältnis setzt und auf diesem Wege die Sehnsucht nach ewiger Glückseligkeit fröhlich relativiert – jedoch zwangsläufig in den gezogenen Grenzen.“³⁶¹

Rudolf Münz beschreibt in *Theatralität und Theater* das „Harlekin-Prinzip“ als eine Vorstellung von Harlekin als dem „Genius des Lebens“.³⁶² Das Prinzip ist als bestimmendes „dynamisches“ Element eines „anderen“ Theaters zu sehen, das theatergeschichtlich betrachtet oft in die Rolle des Gegenpols zum „eigentlichen“ Theater gerückt wurde. Dort aber, wo sich eine Symbiose der Theaterformen ergab, beispielsweise bei Moliere, Shakespeare, in der Commedia dell’arte oder wie sich herausgestellt hat bei Nestroy, erkennt Münz „Höhepunkte“ der Theatergeschichte.

³⁵⁷ Ebd, S. 76-79.

³⁵⁸ Ebd, S. 78.

³⁵⁹ Ebd, S. 81.

³⁶⁰ Ebd, S. 85.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater*, S. 60.

Das nach Münz Kunst gewordene, aus dem Mythos und täglichen Leben der „Urgemeinschaft“ entstandene Prinzip, hat sich bis heute in der „Volksphantasie“ erhalten. Durch seine direkte Verbindung zum Gemeinschaftsleben, seinen produktiven und lebenskonservativen Charakter, ist das Prinzip vor allem Ausdruck des „Schöpferischen“, dreht sich rund um die Themen Wiedergeburt, Tod, Fortpflanzung und Arbeit und zeigt sich nicht zuletzt von karnevalistischen und lachkulturellen Elementen geprägt. Das „Harlekin-Theater“ verwendete sich nun besonders durch seine „amoralische“ Sinnlichkeit, durch das Spielen mit verschiedenen Ebenen von Zeit und Raum, seine durch Zauber und Verwandlungen elastischen „Objekt-Subjekt-Beziehungen“ und seine Körperlichkeit gegen die „Zähmung“ althergebrachten Brauchtums. Erneuerungsversuche dieses Prinzips im Theater sieht Münz zum Beispiel in den Projekten Edward Gordon Craigs, Wsewolod Emiljewitsch Meyerholds und Max Reinhardts verwirklicht.³⁶³ In Bezug zu den bereits unternommenen schauspieltheoretischen Betrachtungen bleibt nun zu folgern, dass Nestroys Schauspiel, als dem Komödiantentum zugehörig, von den Vertretern der „echten Kunst“ als ihrer nicht zugehörig eingeordnet wurde, weil er das Körperliche als dem Geistigen gleichwertiges Strukturelement für seine Darstellung benutzte. In diesem Sinne entsprechen Nestroys Verfahren einem metaphysischen Theater, das alle sprachlichen und aussersprachlichen Zeichen und Möglichkeiten der Bühne nutzte und wieder einen Bezug zum rituellen Ursprung von Theater herstellte, wie es Artaud und Craig forderten. Er selbst entzog sich der „magischen“ Trennung von Seele und Leib, vertrat eine Schauspielkunst, die das karnevalistische Lachen als Vermittlungsfunktion zum „Zweck“ hatte.³⁶⁴

So lässt sich die eingangs vorgestellte Rezeption des *Confusen Zauberers* erklären, die ihn zum größten Teil als verworren, seicht, unsittlich, burlesk oder schlicht erheiternd wahrnahm. Warum dieses Stück aber auch heute noch von der Kritik als nicht aufführungswert verworfen wird, scheint mir wert zu sein, Gegenstand einer eigenen wissenschaftlichen Untersuchung zu werden. Innerhalb der gegebenen Grenzen von Dramaturgie, ästhetischer Übereinkunft mit dem Publikum und Konvention, ist Nestroys Frühwerk nun als Mischform tradierter Verfahren in die Theatergeschichte eingegangen. Wenn sich Nestroy auch innerhalb dieser Grenzen

³⁶³ Ebd, S. 60-65.

³⁶⁴ Vgl, Baumbach, Seiltänzer und Bertüger?, S.229.

bewegte, so zeigte er gleichzeitig ihre Schwächen auf, spielte und experimentierte mit ihnen und dehnte sie nach seinen Bedürfnissen aus. Der Nestroysche Theaterbegriff konzipiert sich, und wie sich gezeigt hat ist dies besonders in seinen Zauberstücken zu verfolgen, durch einen vollkommen eigentümlichen Stil. Nestroys Theater ist als Schwellenzone, als ein gänzlich uneinordenbares Theater zu lesen, das sich auch heute noch jedem Identifikationsanspruch entzieht.

Zusammenfassung

Aus den Ergebnissen der vorliegenden Erörterungen ist es nun möglich folgende Rückschlüsse zu ziehen:

Wie bei Stefanek erkenntlich wurde, darf die Entwicklung von Parodieverfahren als markierender Punkt in der Geschichte von darstellendem Spiel verstanden werden. Am Beispiel des Schamanentums wurde deutlich, dass schon im vorgeschichtlichen Ritual Schamanen die Rolle von Geistern übernahmen, sie karikierten und dem Zuschauer als Figuren mit menschlichen Charakterzügen vorstellten. Der Schamane hatte aber auch die Funktion verstorbene Seelen sicher in ein jenseitiges Geisterreich zu überführen. Hier lässt sich eine erste Verbindung zwischen Gespenstern oder Geistern im Sinne ehemals menschlicher, verstorbener Seelen und einem Anführer solcher Gestalten ziehen, den wir als närrisch-multivalente und mythische Spaßmacher-Figur unter dem Namen ‚Harlekin‘ kennengelernt haben. Als Vermittler zwischen den Sphären und Erinnerung an eine archaische Ganzheitsvorstellung der Welt fungiert dieser Typus als Prinzip der Verkehrung und Relativierung von Oben und Unten, Gut und Böse, Leben und Tod, Körper und Geist sowie Schau und Spiel. Wie sich gezeigt hat, steht dieses Prinzip in direkter Verbindung zu Nestroys Possen, seiner Parodie, seinem Schauspiel, seiner Sprache, seiner Dramaturgie und seinen Figuren. Die Verwendung seiner Geister- und Zauberfiguren suggerieren eine Vorstellung eines mythisch-metaphysischen Theaters, in dem die Beziehung zu einer jenseitigen Welt und zum Kosmos noch bestimmende Struktur ist.

Die schauspieltheoretischen Texte haben gezeigt, dass die Vorstellung eines ‚Geisterschauspielers‘, der dazu fähig ist seinen Körper zum Medium eines fremden Geistes umzufunktionieren und das Wunderbare erfahrbar zu machen, ein Thema von beachtlicher Bedeutung darstellt. Über den Zugang von Geistererscheinungen liess sich aufzeigen, dass der Schauspieler ein Doppelwesen ist: Nicht nur, dass er

rein empirisch auch selbst auf der Bühne auftritt, seine Verkörperung einer Rolle erfüllt die Funktion einer Erinnerung an vergangene Ideen, Personen und Wahrheiten, vermittelt eine Art Gespräch zwischen Zuschauer und Vergangenen. Indem er sich in etwas Anderes verwandelt und gleichzeitig er selbst bleibt, ergibt sich das Bild einer gespenstischen Gestalt, die die Möglichkeiten von Theater dazu nutzt das Übernatürliche, Transzendente und Metaphysische für die Bühne sichtbar zu machen. Das Spiel mit Realität und Illusion, das Mischen von Wirklichem und Unwirklichem in Nestroys Zauberpossen lässt seine Verbindung zu einer Weltanschauung entstehen, die einen lebenskonservativen Grundgedanken vermittelt. In seinen Werken versuchte er nicht nur das Wiener Bürgertum gegen seine Wirklichkeitsverneinung und Realitätsflucht auszuspielen, sondern die Wiener Wirklichkeit auf den Boden des Irrationalen zu verlegen. Dieses Mittel, sowie sein Sprach- und Darstellungsstil, ermöglichte es einen kritisch-karikierenden und zugleich komisch-verzerrenden Blick auf die Theaterwelt zu werfen, die ihre verfahrenstechnischen Schwerpunkte auf belehrende Unterhaltung legte. In seinem Theater lassen sich Tendenzen erkennen, die das Universum, den Menschen und alles was dazwischen liegt, durch befreiendes aber auch ernstes Lachen wieder zu versöhnen suchen.

Quellenverzeichnis:

Artaud, Antonin, *Das Theater und sein Double*. Das Théâtre de Séraphin, Antonin Artaud, Frankfurt(Main): s. Fischer, 1969, (Orig.: „Le théâtre et son double“ suivi de“ Le théâtre de Séraphin“, Paris:Editions Gallimard, 1964.

Aust, Hugo, „Nestroys gemeiner Zauber“, In: *Nestroyana*, 15/1-2, 1995, S. 16-26.

Bachtin, Michail M., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Michail M. Bachtin, Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe, München-Wien: Carl Hanser, 1969. (Orig. Bachtin, Michail: *Tvorčestvo Fransua Rabele i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Rennansa*, Moskau, 1965 u.: Bachtin, Michail: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. Leningrad, 1929)

Bachtin, Michail, *Rabelais und seine Welt*. Volkskultur als Gegenkultur, Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann, Übersetzt von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Baumbach, „Geister-Erscheinungen auf dem Theater“, In: *Theater Kunst Wissenschaft*. Festschrift für Wolfgang Greisenegger zum 66. Geburtstag. Zusammengestellt vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, Wien, Köln, Weimar 2004, S. 53.-64.

Baumbach, Gerda, „Mit Leib und Seel. Theater und magische Künste“, In: *Nestroyana* 13/ 1-2, 1993, S. 62-69.

Baumbach, Gerda, *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende*. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater, Gerda Baumbach, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd 13, Tübingen und Basel: Francke, 1995.

Baumbach, Gerda, „Vorstellung zweier Welten“, In: *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana*, Hg, W.Edgar Yates/Ulrike Tanzer. Quodlibet Band 8. Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Wien: Johann Lehner, 2006, S. 71-90.

Blüher, *Antonin Artaud und das Nove Theatre in Frankreich*, Karl Alfred Blüher, Acta Romanica.Kiehler Publikationen zur Romanischen Philologie, Band 3, Tübingen:Narr, 1991.

Brauneck, Manfred/ Gérard Schneilin (Hg.) *Theaterlexikon I*, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt⁵, 2007.

Bäuerle, Adolf, *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Jg. 25/ Nr.195 am 29.

September; Nr. 196. am 1. Oktober; Nr. 199. am 4. Oktober 1832 und Jg.32/Nr. 180 am 7. September 1839.

Craig, Edward Gordon, „Der Schauspieler und die Übermarionette“, In: *Über die Kunst des Theaters*, Edward Gordon Craig, Berlin:Gerhardt , 1969, S. 51-73.(Orig.: On the art of the theatre, London:william heinemann ltd, 1911)

Diderot, Denis, *Ästhetische Schriften*, Band 2, Friedrich Bassenge: Berlin-Weimar: Aufbau, 1967.

Diehl, Siegfried, *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys. Mit neuen Handschriften zum ‚Konfusen Zauberer‘ und zum ‚Zauberer Sulphur‘*, Siegfried Diehl, Frankfurter Beiträge zur Germanistik Band 9, Zugl.: Frankfurt am Main, Univ., Diss., 1968, Bad Homburg: Gehlen, 1969.

Driesen, Otto, *Der Ursprung des Harlekin*. Ein kulturgeschichtliches Problem. Berlin: Duncker, 1904.

Eibl, Karl „Vom Feenzauber zur Diskursfigur. Die Krise des Zauberspiels um 1830: Raimund-Grillparzer-Nestroy“, In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, Nr. 39, 1979, S. 176-196.

Ellrich, Carl-Lutz, „Niessens *Handbuch der Theater-Wissenschaft* – Versuch einer ethnologischen Relektüre“, In: *Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert: Beiträge zur Fachgeschichte*, Hg. Stefan Hulfeld und Birgit Peter, Wien: Böhlau, 2009, (*Maske und Kothurn* 55/1-2, S. 175-193)

Freud, Sigmund, *Das Unheimliche*. In: Aufsätze zur Literatur, Sigmund Freud, Frankfurt am Main: Fischer, 1963.

Gruber, Peter, „Der confuse Zauberer-ein konfuses Stück?“ In: *Nestroyana*. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, 26/3-4, 2006, S 115- 124.

Hadamowsky, Franz „Die Commedia Dell’Arte in Österreich und ihre Wirkung auf das Volkstheater“, In: *Maske und Kothurn*, 3/ 4, 1957.

Heeg, Günther, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts, Günther Heeg, Frankfurt (Main)- Basel: Stroemfeld, 2000, Zugl.: Habil., Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt (Main), 1997.

Hein, Jürgen, „Das Lachen über die ergraute Perücke oder die ‚plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts‘.“ In: *Nestroyana* 15/1-2, 1995, S. 45-49.

Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, Jürgen Hein, 3. Neubearb. Aufl, Darmstadt: Wiss.Buchges., 1997.

Hein, Jürgen, *Johann Nestroy*, Jürgen Hein, Sammlung Metzler, Bd. 258, Stuttgart: Metzler, 1990.

Hein, Jürgen, „Nestroy auf der Bühne“, In: *Nestroyana* 1/1-2, 1979, S. 29-33.

Helmut Qualtinger als Nestroy-Interpret. Der konfuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit, Aufnahmeleitung: Jürgen E. Schmidt, Wien, 1983/*Frühere Verhältnisse*, Produktionsleitung: Jürgen E. Schmidt, Köln, 1967, Preiser Records, 02:24 h.

http://www.nestroy.at/nestroy-spiele/sp2005_zauberer/zauberer_gruber.html, 28.5.2012.

http://www.nestroy.at/nestroy-spiele/sp2005_zauberer/zauberer_presse.html, 28.5.2012.

Hüttner, Johann, „Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy“, In: *Maske und Kothurn*, 26, 1980, S. 234–248.

Hüttner, Johann, „Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy“, In: *Maske und Kothurn*, 18/1-2, 1972, S. 99-140.

Hüttner, Johann, „Nestroy als Schauspieler.Zusammenfassung. Läßt sich der Schauspieler Nestroy vom Stückeschreiber trennen?“ In : *Nestroyana*, 4/3-4, 1982, S. 104-109.

Ingegneri, Angelo „Über die Kunst Bühnenstücke darzustellen“, In: *Maske und Kothurn*. Schatztruhe: Mitgeteilt von Heinz Kindermann, Jahrgang 5, Heft 1. Wien 1959, S. 81–88.

Kahl, Kurt, „Helmut Qualtinger. Ewiger Skeptizismus - Helmut Qualtinger. Wiens grantige Instanz.“ In: *Nestroyana* 6/3-4, 1984/85(86), S. 113- 115.

Klotz, Volker, *Dramaturgie des Publikums*, Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater, Volker Klotz, 2. Durchgesehene Auflage, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.

Kraus, Karl, *Schriften*, Christian Wagenknecht, Band 14, *Das Notwendige und das Überflüssige (Nach »Die Beiden Nachtwandler«) Posse mit Gesang in zwei Akten von Johann Nestroy Bearbeitet von Karl Kraus*, Frankfurt (Main): Suhrkamp, 1992.

Lehmann, Hans-Thies, „Ästhetik. Eine Kolumne.Gespensterkunden“, In: *Merkur*. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 48./7, 1994, S. 1101.-1107.

Mautner, Franz H., *Nestroy*, Franz H. Mautner, Heidelberg: Lothar Stiehm, 1974.

Münz, Rudolf, *Theatralität und Theater*. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach. Gisbert Amm, Berlin:Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998.

Nestroy, Johann, *Sämtliche Werke*, Historisch Kritische Ausgabe von Jürgen Hein und Johann Hüttner, Wien: Deuticke, Walla, Friedrich, *Stücke 1. Prinz Friedrich . Der Zettelträger Papp. Dreissig Jahre aus dem Leben eines Lumpen. Die Verbannung aus dem Zauberreiche. Der Einsylbige. Der Tod am Hochzeitstage*, Friedrich Walla, 1979.

Nestroy, Johann, *Sämtliche Werke, Johann Nestroy*, Historisch Kritische Ausgabe von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und w. Edgar Yates, Wien: Deudike, Scheichl, Sigurd Paul, *Johann Nestroy*.Stücke 3. *Zampa der Tagedieb oder die Frau von Gyps. Treue und Flatterhaftigkeit oder der Seeräuber und der Magier. Der confuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit*, Sigurd Paul Scheichl, 2004

Niessen, Carl, *Handbuch der Theater-Wissenschaft 1*. Ursprung des asiatischen und griechischen Dramas aus dem Toten- und Ahnenkult, Carl Niessen, Emsdetten (Westfalen): Lechte, 1953.

Obermaier, Walter, *Johann Nestroy*, In: *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang*, Johann Nestroy zum 200 Geburtstag, Katalog zur 277 Sonderausstellung ded Historischen Museums der Stadt Wien gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 6. Dezember 2001 bis 27. Jänner 2002, Wien, 2001.

Preisner, Rio, „Der konservative Nestroy: Aspekte der zukünftigen Forschung.“, In: *Maske und Kothurn* Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, 18/1-2, 1972, S. 23-37.

Schickh, Johann, *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Nr.120, am 6.Oktober 1832.

Schmidt, Wieland, *Der Deus ex machina bei Euripides*, Diss., Univ. Tübingen, Philosophische Fakultät,1963, Tausch U.B. Tübingen, 1965.

Spieckermann, Thomas, *“The world lacks and needs a Belief”*. Untersuchungen zur metaphysischen Ästhetik der Theaterprojekte Edward Gordon Craigs von 1905 bis 1918.Thomas Spieckermann, In: *Prospekte*. Studien zum Theater, Band 3,Trier: Wiss.,1998, Zugl.: Diss, Universität Bochum, 1998.

Stefanek, Paul, *Vom Ritual zum Theater*, Gesammelte Aufsätze und Rezensionen, Paul Stefanek, Wien:Ed. Praesens, 1991.

Turk, Horst, „Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens“, In: *Differente Lachkulturen. Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Thorsten Unger,(Forum Modernes Theater.Schriftenreihe Band 18.) Thübingen: Narr, 1995, S. 299-317.

Unger, Thorsten, „Differente Lachkulturen?- Eine Einleitung“ In: *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk, (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe, Band 18), Tübingen: Gunter Narr, 1995, S. 9-29.

Urbach, Reinhard , *Die Wiener Komödie und ihr Publikum*, Stranitzky und die Folgen, Wiener Themen, Reinhard Urbach, Wien-München: Jugend und Volk, 1973.

Wien, Theatermuseum, Bibliothek, Theaterzettelsammlung des Theaters an der Wien, Sammlung von 1832.

Abstract

Die vorliegende Arbeit hatte das Ziel Magie, Zauber und die Erscheinung von übernatürlichen Gestalten wie Geister, Feen, Zauberer und Hexen auf dem Theater als dramaturgische Mittel darzustellen, die insbesondere auf dem Theater Nestroys zur Anwendung kamen. Dabei führte der Weg über Zugänge theatertheoretischer, -ästhetischer, -geschichtlicher sowie schauspieltheoretischer und -ästhetischer Betrachtungsweisen, die in der unbezweifelbaren Schlussfolgerung mündeten, dass Nestroys Theater sich jeglicher Einordnungsversuche entzieht. Seine Technik vereint tradierte Verfahren der Parodie, der Schauspiel- und der Theaterkunst, die ihrerseits aktualisiert und problematisiert auf der Bühne zum Ausdruck kamen. Dabei sind die besonderen Bedingungen des Theaterbetriebs zu Nestroys Zeiten berücksichtigt worden, die zweifellos einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Konzeption seiner Stücke nahmen. Über die Rezeption seines Stücks *Der Confuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit* und dessen Vorgängerstücke liess sich aufzeigen, dass seine Verwendung des Zauberapparats im Vergleich zur Wiener Komödie einen neuen Charakter annahm und dass seine Zauberwesen den Bezug zu einer Ganzheitsvorstellung der Welt suggerieren, welche zu seiner Zeit längst aufgegeben schien.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Julia Anna Katharina Rous
Geboren am: 1.4.1984 in Wien
Nationalität: Österreich
Stand: ledig
Erreichbar unter: 0680/2375613
e-mail:kueken_from_hell@gmx.at
Wohnhaft: Auhofstraße 44/c/1, 1130 Wien

Schulbildung:

Von 1988 bis 1990: Besuch des Kindergartens Schloss Hetzendorf

Von 1990 bis 1994: Besuch der öffentlichen Volksschule Hetzendorf (Hetzendorfer Straße 138, 1120 Wien)

Von 1994 bis 2002: Besuch des Bundesrealgymnasiums Rosasgasse 1-3, Wien, 1120

Ab Wintersemester 2002: ordentliche Studierende an der Universität Wien des Studienzweigs Theater-, Film-und Medienwissenschaften (A 317) Matrikelnummer: 0209150

Sprachkenntnisse:

Deutsch: Muttersprache

Englisch: 8 jährige Schulausbildung und zweiwöchige Sprachreise nach Dublin und London

Spanisch: 4 jährige Schulausbildung und zweiwöchiger Sprachreise nach Spanien (Benalmadena)

Führerschein:

Seit 2. Oktober 2003: A- und B- Führerschein

Bisherige Berufserfahrung:

Compare und Produktionsassistentin bei der Film-Firma „Close Up“ (Gaudenzdorfer Gürtel 43-45, 1120 Wien) als Volonteur für die Projekte „SILAN AROMATHERAPY feel attractive 30“, „Musikvideoclip: *Who's that girl?*“ und „PERSIL COLOR GEL whatever 30“ (2008)

Einjähriges Praktikum am Wiener Volkstheater (Neustiftgasse 1, 1070 Wien) Hospitanz für den Veranstaltungsbereich *Rote Bar* „Wort&Spiele“ und die Dramaturgieabteilung (1. September 2007 bis 15. Mai 2008)