

**Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta**

Ústav germánských studií

Diplomová práce

Natalie Kocmanová

**Die Zauberposse bei Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk
Nestroy**

Kouzelná fraška u Ferdinanda Raimunda a Johanna Nepomuka Nestroye

Ferdinand Raimund's and Johann Nepomuk Nestroy's Magic Farce

Danksagung

Ganz besonders bedanken möchte ich mich bei Herrn Prof. PhDr. Milan Tvrđík, CSc., der mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat und mir sehr viel Geduld entgegengebracht hat. Erst durch sein Seminar über Österreichische Literatur wurden mir Raimund und Nestroy und ihre Stücke näher gebracht.

Des Weiteren möchte ich auch meiner Familie und meinem Mann für ihre seelische Unterstützung und ihre unendliche Geduld danken.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 31. července 2015

.....
Jméno a příjmení

Abstrakt

Diese Arbeit konzentriert sich auf die „Zauberposse“ in den Werken von Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy. Es werden die Grundgedanken der Zauberposse aufgeführt, die Voraussetzungen ihres Entstehens und die Hauptmotive in Hinsicht auf das Wiener Volkstheater der Biedermeieridylle und des Vormärz aufgezeigt. Ausgesuchte Stücke beider Autoren werden vorgestellt und analysiert: Raimunds *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* und Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt*, *Freiheit in Krähwinkel* und *Höllenangst*. Den Rahmen dieser Arbeit bildet der historische und biographische Kontext, mit Augenmerk auf die Zensur dieser Zeit und ihren Einfluss auf das Schaffen von Raimund und Nestroy. Ferner werden die Wandlungen im Schaffen der beiden Autoren unter biographischen Aspekten betrachtet.

Schlüsselwörter

Zauberposse, Posse, Besserungsstück, Alt-Wiener Volkstheater, Ferdinand Raimund, Johann Nepomuk Nestroy, Biedermeier und Wiener Vormärz

Abstrakt

Tato práce se soustředí na „kouzelnou frašku“ v díle Ferdinanda Raimunda a Johanna Nepomuka Nestroye, její podstatu, podmínky jejího vzniku a hlavní motiviku v rámci Vídeňského lidového divadla biedermeierovské idyly a Vormärz. S ohledem na účel této práce jsou v jejím rámci představena a analyzována vybraná díla obou autorů: Raimundův *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* a Nestroyův *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt, Freiheit in Krähwinkel* a *Höllenangst*. Rámec analýzy představuje historický a biografický kontext; zejména pak problematika dobové cenzury a její dopady na Raimundovu a Nestroyovu tvorbu. Vynechány nezůstanou významné biografické aspekty v souvislosti s proměnou díla sledovaných autorů v pozdějších letech.

Klíčová slova

Kouzelná fraška, fraška, Besserungsstück, vídeňské lidové divadlo, Ferdinand Raimund, Johann Nepomuk Nestroy, Biedermeier, březnové povstání ve Vídni

Abstract

This essay's primary focus is on the phenomenon of "magic farce" within the works of Ferdinand Raimund and Johann Nepomuk Nestroy, its essence, main establishment conditions and its motifs on the background of the Viennese popular theater, the Biedermeier idyll and Vormärz. With respect to purpose of this essay, selected works of both authors are introduced and are afterwards the subject of analysis: Raimund's *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* and Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt*, *Freiheit in Krähwinkel* and *Höllenangst*. The framework of the analysis is the historical and biographical context; notably the phenomenon of censorship and its impacts on artistic production of both Raimund and Nestroy. This essay also comprises important biographical aspects in relation to the transformation of the artistic approach of the authors in later years.

Keywords

Magic farce, farce, Besserungsstück, Viennese popular theater, Ferdinand Raimund, Johann Nepomuk Nestroy, Biedermeier and Viennese Vormärz

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	8
2	DIE HISTORISCHEN HINTERGRÜNDE ZUR ZEIT VON FERDINAND RAIMUND UND JOHANN NESTROY	9
2.1	BIEDERMEIER UND VORMÄRZ.....	10
2.2	THEATERZENSUR.....	12
3	DIE URSPRÜNGE DES WIENER VOLKSTHEATERS	16
4	GATTUNGEN UND MERKMALE	19
4.1	DIE ZAUBERPOSSE.....	19
4.2	DAS BESSERUNGSSTÜCK.....	22
4.3	DIE POSSE.....	22
4.4	MUSIKALISCHE GESANGSEINLAGEN.....	23
5	BIOGRAPHIE UND CHARAKTERZÜGE VON FERDINAND RAIMUND UND JOHANN NESTROY	24
5.1	FERDINAND RAIMUND (1790-1836).....	24
5.2	JOHANN NESTROY (1801-1862).....	29
6	RAIMUND – VOM ZAUBERSTÜCK ZUM BILDUNGSTHEATER	32
7	NESTROY – VOM ZAUBERSTÜCK ZUR SATIRE	34
8	DIE STÜCKE	35
8.1	DER BAROMETERMACHER AUF DER ZAUBERINSEL.....	36
8.2	DER BÖSE GEIST LUMPAZIVAGABUNDUS ODER DAS LIEDERLICHE KLEEBLATT.....	38
8.3	FREIHEIT IN KRÄHWINKEL	40
8.4	HÖLLENANGST	43
8.5	ANALYSE DER STÜCKE.....	47
8.5.1	<i>Der Barometermacher auf der Zauberinsel</i>	48
8.5.2	<i>Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt</i>	51
8.5.3	<i>Freiheit in Krähwinkel</i>	56
8.5.4	<i>Höllenangst</i>	59
9	FAZIT	61
10	ZUSAMMENFASSUNG	64
11	VERWENDETE LITERATUR	66

1 Einleitung

Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy gelten ohne Zweifel als eine der wichtigsten Vertreter des Wiener Volksstücks des 19. Jahrhunderts. Sie haben das Theaterleben in Wien nachhaltig geprägt und beeinflusst.

Deshalb macht sich diese Arbeit zum Ziel die Zauberposse bei Raimund und Nestroy zu untersuchen und die unterschiedlichen Entwicklungsschritte der beiden Autoren bei der Verwendung des Zauberthemas in ihren Stücken zu erforschen.

Aus diesem Grund soll das Augenmerk auf der Zauberposse liegen, insbesondere was ihre Grundcharakteristik auszeichnet und ihre Hauptmerkmale ausmacht. Ein weiterer essenzieller Punkt, mit der sich diese Arbeit beschäftigen möchte, ist die Frage danach, wie präsent die Motive der Zauberposse in Raimunds und Nestroys Werk vertreten sind. Des Weiteren wird die individuelle Weiterentwicklung des Zauberstücks sowohl bei Raimund, als auch bei Nestroy beleuchtet und die abschließende Überwindung des „Zaubermotivs“ bei Nestroy und seine Entwicklung bis hin zur schärfsten und bissigsten Satire erläutert.

Es werden aber auch Fragen zur Lebensgeschichte gestellt und wie sich die Persönlichkeit von den beiden Schauspielern und Dramatikern Raimund und Nestroy auf ihre Stücke ausgewirkt hat und welchen Einfluss das vorherrschende Regime und die politische Situation zu Raimunds und Nestroys Wirkungszeit auf ihre Stücke hatte.

Um diese Fragen zu beantworten werden zu Beginn dieser Arbeit die historischen Hintergründe in der Wirkungszeit von Raimund und Nestroy näher eräutert. Es werden die Ursprünge des Wiener Volkstheaters aufgezeigt und schließlich die Zauberposse, das Besserungsstück und die Posse mit ihren wichtigsten Merkmalen vorgestellt.

Im Anschluss werden Raimund und Nestroy in einem kurzen biographischen Abriss genauer beleuchtet um später Überlegungen zu geschichtlichen, menschlichen und psychologischen Hintergründe aufzustellen, die sich auf ihren Stil ausgewirkt haben können. Denn die Lebensgeschichte der beiden Autoren hat sicherlich einen starken

Einfluss darauf genommen, auf welche Art und Weise sie ihre Stücke verfasst und ihre Schauspiel- und Bühnenkunst ausgeübt haben.

Dann wird kurz Raimunds und Nestroys Entwicklungslinie im Bezug auf die Zauberposse betrachtet.

Nach dieser ersten Einordnung der beiden Schriftsteller werden die für diese Arbeit relevanten Stücke von ihnen vorgestellt:

Raimunds *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* gerichtet, so wie Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt, Freiheit in Krähwinkel und Höllenangst*.

Diese Stücke werden einander vergleichend gegenübergestellt und auf typische Motive aus dem Genre der Zauberposse, des Besserungsstücks und der Posse untersucht.

Abschließend wird ein Fazit gezogen und die Erkenntnisse werden mit den biographischen Hintergründen beider Dramatiker in Zusammenhang gebracht und schließlich zusammengefasst.

2 Die historischen Hintergründe zur Zeit von Ferdinand Raimund und Johann Nestroy

Für das Schreiben und Wirken Raimunds und Nestroys ist nicht nur ihre Biographie (siehe Kapitel 5) ausschlaggebend, sondern in erster Linie auch die politische, soziale und religiöse Lage, die zu ihrer Zeit vorherrschend war, um zu verstehen wie und warum Raimund und Nestroy so geschrieben haben, wie sie es taten. Denn die politischen Entscheidungen und Geschehnisse nach der französischen Revolution (1789 – 1799) und dem Fall des heiligen Römischen Reiches (1806) dem Wiener Kongress (1814/1815) und die darauffolgende Regierungszeit Metternichs¹ zusammen mit dem Zensurdruck hatten eine starke Auswirkung auf das soziale Leben der Bürger, sodass dadurch gezwungenermaßen auch die Kunst, Literatur ebenso wie das Theater beeinflusst wurden.

¹ Klemens Wenzel Lothar Fürst von Metternich (1773 – 1859): Diplomat und Staatsmann; 1809 Außenminister, kämpfte für ein europäisches Gleichgewicht der Großmächte und den Erhalt der Fürstentherrschaft in den deutschen Staaten. Er spielte eine wichtige Rolle beim Wiener Kongress - Gründung des Deutschen Bundes.

In den folgenden Kapiteln soll nun auf die – für Raimund und Nestroy relevanten – Geschehnisse der Zeit zwischen 1815 – 1848 eingegangen werden, also auf die Zeit des Biedermeier und Vormärz. Des Weiteren wird im nächsten Abschnitt auch die Zensur in der Metternichschen Ära thematisiert.

2.1 Biedermeier und Vormärz

Die politischen Umstände, die im 19. Jahrhundert herrschten, sind sehr eng mit der kulturellen Situation Österreichs verbunden.

Das Jahr 1814/1815 ist geprägt durch die Neuordnung Europas, es ist die Zeit der absolutistischen Monarchie Metternichs, in der die Unterdrückung von Demokratie, Presse-, Meinungs- und Versammlungsfreiheit vorherrschend ist.

Nachdem die Französische Revolution zerschlagen wurde und Napoleon besiegt war, waren die Hoffnungen des deutschen Volkes des Heiligen Römischen Reichs auf eine nationale Einheit – einen zusammengeschlossenen deutschen Nationalstaat – enorm hoch. Doch die Beschlüsse auf dem Wiener Kongress von 1814/1815, waren rückschrittlich. Die Entstehung eines Nationalstaates – in dem die gleichen Bürgerrechte für alle gelten – wurde vereitelt, stattdessen wurden die Interessen der Fürstentümer durchgesetzt und die alte europäische Ordnung² wieder hergestellt.

So wurde das Volk von jeglicher politischer Einflussnahme ausgegrenzt. Durch die Karlsbader Beschlüsse von 1819 (unter der Leitung von Fürst Metternich) wurden schließlich nationale, liberale und demokratische Tendenzen zerschlagen, harte Zensuren – die das Kulturleben stark beeinflussten und formten – wurden eingeführt und Wirtschaftskrisen (unter anderem 1846/47) erschütterten das Land, sodass sich ein „Nährboden für die revolutionären Umsturzversuche von 1848“³ bildete. In Paris beginnend, brach im März 1848 schließlich auch in Österreich die Revolution aus. Staatskanzler Fürst Metternich trat am 13. März zurück und musste nach London fliehen. Am 14. März verkündete Kaiser Ferdinand I. die Pressefreiheit. Als der

² es wurde versucht die alten Staatsgrenzen weitgehend wieder herzustellen – Restaurationsepoche

³ Vgl. <http://www.dhm.de/lemo/kapitel/vormarz-und-revolution.html> (Stand 1.8.2015)

preußische König Friedrich Wilhelm IV. bei der Nationalversammlung aber die Kaiserkrone ablehnte, scheiterte der Plan einer konstitutionellen Monarchie und somit auch die Revolution. Erst 1871 konnte schließlich das Deutsche Kaiserreich als Nationalstaat gegründet werden.

Das Biedermeier ist die Bezeichnung für eine tendenziell konservativere Kunst-, Kultur und Literaturepoche, welche etwa vom Jahr 1814/1815 – also in der Zeit der Anfänge des Wiener Kongress – bis in die Zeit der bürgerlichen Revolution von 1848 reicht. Durch den vorherrschenden unterdrückenden politischen Zustand (s. o.) und die Zensur ist im Volk ein starkes Misstrauen gegen die Politik und die Obrigkeit entstanden, was zu einem Rückzug in die Privatsphäre und zur „ablenkenden“ Unterhaltungskultur führte. Cafés und Theater wurden zu geschätzten Treffpunkten. „Die Neubelebung des Zauberspiels nach 1817, die Märchendramatik, das Entstehen des Besserungsstücks und die Flucht in tendenzlose Spielformen des komischen Theaters sind ebenso Ausdruck wie die fortschreitende Kommerzialisierung des Vorstadttheaterbetriebs [...]“⁴. Es ist die Epoche, in der das „biedere“, konservative, häusliche Glück das höchste Gut ist und zum Innbegriff der Gemütlichkeit wird. Wichtige Formen des Biedermeier sind unter anderem Novellen, Kurzgeschichten, Balladen und Dramen. Gleichzeitig ist dieser Zeitraum die Blütezeit des Wiener Volksstückes.

Der Vormärz wiederum bezeichnet eine politisierte Literaturepoche in den Jahren vor der Märzrevolution. Die genaue Datierung dieser Epoche ist nicht ganz eindeutig; weiter gefasst wird sie – genau wie die Biedermeierzeit – von 1814 bis zur Revolution im März 1848 datiert. Im engeren Sinne kann aber auch ein Zeitraum von 1830 oder 1840 bis 1848 gemeint sein.⁵ Im Sinne der Literatur waren mit Vormärz politische, liberal-revolutionäre und oppositionelle Tendenzen gemeint. Die Epoche überschneidet sich gleichzeitig auch mit dem Jungen Deutschland (1830-1834). Die Hauptmotive des Vormärz sind die Forderung nach Pressefreiheit, Zensuraufhebung, Trennung von Kirche und Staat und Gleichberechtigung der Bürger. Satiren und Parodien sind wichtige literarische Formen des Vormärz.

⁴ Vgl. Hein, 1997, S. 108

⁵ Vgl. Sanjosé: Literaturepoche Vormärz, xlibris: <http://www.xlibris.de/Epochen/Vormararz> (Stand 31.7.2015)

2.2 Theaterzensur

In diesem Abschnitt soll nun näher auf die Auswirkung der Zensur – besser gesagt auf die Theaterzensur – eingegangen werden, da dieses Thema essenziell für die Wirkungszeit Raimunds und Nestroy's ist und die beiden Autoren stark in ihrem Schreiben und Wirken beeinflusst hat.

Die Theaterzensur ist nicht erst eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, sondern ist mit der gesamten Theatergeschichte eng verbunden. Schon Platon legte dar, dass jede Erstaufführung im Theater der griechischen Antike eine staatliche Genehmigung benötigte.⁶

Besonders von Bedeutung für die Entwicklung des Wiener Volkstheaters war das Bundes-Pressegesetz, welches 1819 in den Karlsbader Beschlüssen unter der Leitung Fürst Metternichs festgelegt wurde. Es setzte Maßregeln zur Kontrolle und Bekämpfung nationaler, liberaler und demokratischer Bewegungen.

Die Obrigkeit des post-napoleonischen Deutschlands fühlte sich nämlich von möglichen Revolutionsausbrüchen bedroht, welche man mit harten Mitteln zu unterdrücken versuchte. Burschenschaften und politische Parteien wurden deshalb verboten, Universitäten und Professoren kontrolliert, Demagogen⁷ unterdrückt und eine verstärkte Pressezensur wurde durchgesetzt. Im Theater wurde das Extemporieren verboten, was vor allem Nestroy immer wieder Probleme mit den Kontrolleuren und der Polizei bereitete und ihn sogar für fünf Tage ins Gefängnis brachte.

Hein merkt zur Zensur an:

„Neben die Zensur, deren Aufgabe mehr die ästhetisch-sittliche Überwachung der Stücke und ihrer Darstellung auf dem Theater war, trat die Theaterpolizei, die für die Aufrechterhaltung der Ordnung im Theater (Schauspieler und Publikum betreffend) zuständig war. Auf den Vorstadtbühnen gingen, wie die Dokumente

⁶ Vgl. Roswitha Körner: Theaterzensur. In: Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. rowohlt's enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1986, 5. vollständig überarbeitete Neuausgabe August 2007

⁷ Demagoge – eine Person die durch leidenschaftliche Reden politisch aufhetzt

beweisen, diese Bereiche oft ineinander über. Extemporieren wurde z. B. sowohl als Verstoß gegen die Zensur wie gegen die ‚guten Sitten‘ – zum Teil in Theatergesetzen definiert – bestraft.“⁸

Diese Strafen wurden eingesetzt, da das Theater zu dieser Zeit stark durch die Regierung kontrolliert wurde. Die Voraussetzung für eine Förderung des Theaters seitens des Staats war aber, dass es der Bildung, Unterhaltung und Ablenkung der Massen dienlich sein musste. Deshalb wurde es energisch überwacht. Die Theaterzensur dieser Zeit ist also unter diesen Bedingungen zu betrachten, denn sie hat den Schaffensfaktor der Biedermeier- und Vormärzperiode stark beeinflusst.

Die Zensur im Theaterbereich galt sogar als wesentlich strenger im Vergleich zur Buchzensur, denn die Zensur eines Theaterstückes wurde nicht nur auf den Text, sondern auch auf die Realisierung und auf die mögliche Wirkung auf das Publikum gerichtet. Unruhen und Missvergnügen sollten verhindert werden.

Heinz Rieder bezeichnet weiter die Zensur – für die alles als verdächtig galt – als eine „Dämonie der Albernheit“ und legt zur Untermauerung einige prägnante Beispiele aus der Buch- und Theaterzensur vor, an denen man sehr gut erkennen kann, wie absurd willkürlich und hemmungslos die Zensoren teilweise mit dem Rotstift wüteten:

„Bei Schillers „Fiesco“ wurde nicht nur die Fabel geändert, sondern auch der Name des Autors und das Wort „Freiheit“ an allen Stellen ausgemerzt. [...] In einer Erzählung für Kinder hieß es von einem Mädchen: „Es hatte einen üppigen Haarwuchs.“ Der Zensor fand „üppig“ zu lasziv und strich es. So stand dann dort: „Es hatte einen Haarwuchs“.“

Ein weiteres Beispiel von Rieder für die absolute Prüderie einiger Zensoren, diesmal bei einem Lustspiel:

„Ähnlich sittenverderbend schien dem Zensor eine Stelle aus einem Lustspiel Castellis zu sein, in dem ein alter Herr zu sagen hatte: „Ihr Busen ist weiß und üppig.“ Dieses Mal betätigte sich jedoch der Zensor nicht allein durch

⁸ Hein, Jürgen. *Das Wiener Volkstheater: Raimund und Nestroy*, 1991. S 81.

Elimination, er ließ Phantasie walten und änderte die Stelle in: „Sie ist vorne sehr schön gebaut“.⁹

Doch die Zensoren revidierten nicht nur die Texte, sondern zensierten sogar die Regieanweisungen in Theaterstücken, nahmen Einfluss auf die Kostüme und machten auch vor den Dekorationen und Kulissen nicht Halt. Denn im Jahre 1803 gab es eine explizite Instruktion nach welcher die Kleidung der Schauspieler in den Grenzen des Anständigen bleiben sollte, wie Rieder angemerkt:

„Das heißt, es durfte weder eine Montur eines k. k. Regimentes, wozu auch die Polizeiwache gehört, noch die Uniform eines Hofkriegsrates auf der Bühne sichtbar werden. In einem Stück von Mosenthal „Der Holländermichel“ sollte der Teufel mit roten Hosen erscheinen. Sie wurden von der Zensur in grüne verwandelt, weil die österreichischen Generale rote Hosen trugen.“¹⁰

Im selben Zusammenhang damit zitiert Hein nach Glossy, dass seit 1803 Theaterkommissare dazu angehalten worden seien:

„bei den Generalproben eines jeden neuen Stückes sowie bei der ersten Aufführung und den Wiederholungen anwesend zu sein. Ihre Aufsicht hatte sich überdies auf das gesprochene Wort, auf die Mimik, das Kostüm, ja selbst auf die Dekorationen zu erstrecken; auch wurde ihnen aufgetragen, das Extemporieren, gegen das schon 1795 ein scharfes Verbot ergangen war, mit aller Strenge zu verhüten. (Glossy 1915, S. XXI; vgl. Glossy 1920, S. 7, 11f. u. 26)“¹¹

Nestroy beispielsweise soll oft selbst eine Art Vorzensur in seinen Stücken gemacht haben, um mögliche Konflikte mit den Zensoren zu vermeiden, was den Schauspieler aber nicht davon abgehalten habe, eventuell die gestrichenen Passagen später wieder einzufügen.¹² Nestroy bemerkt (etwas scherzhaft) zum Phänomen der Zensur Folgendes:

„[...]allein es ist notwendig, daß ich da die Veränderungen für die liebe Censur mit rother Tinte anzeichne. Mag die Freyheit in Rede, Schrift und Druck noch so

⁹ alle Zitate beziehen sich auf Rieder, 1959, S. 38f

¹⁰ Rieder, 1959, S. 41

¹¹ Hein, 1997, S. 100

¹² Hein, Das Wiener Volkstheater, S. 101

erfreulicher Weise um sich greifen, so bleibt das Theater immer noch der letzte Bissen, in den sich der ... [unleserlich], wenn man ihm auch Alles Andere schon entrissen, um so hartnäckiger verbeißt.“¹³

Abschließend soll ein Zitat Grillparzers angegeben werden, in welchem er diese Zeit der Zensur rückblickend charakterisiert:

„Kaiser Franz in seiner Engherzigkeit und Gedankensteifheit hatte beschlossen, seinen Staat von allen Neuerungen entfernt zu halten; kurzsichtig, aber in der Nähe scharf sehend, führte er zu diesem Ende einen Polizeidruck ein, der in der neueren Geschichte kaum ein Beispiel hat.“¹⁴

Die Zensur bzw. Theaterzensur dieser Zeit hatte in der Schaffensperiode Raimunds und Nestroys dementsprechend eine starke Auswirkung auf ihr Wirken. Im Jahr 1826 erhielt Nestroy – der sich meist nicht zurückhalten konnte – ein Bühnenverbot wegen Extemporierens und bekam 1836 sogar eine fünftägige Haftstrafe.

Im Gegensatz dazu gelang es Raimund seinerzeit, dass seine Stücke „beynahe so unverändert aus den Händen der Censur [kommen], wie sie eingesendet werden.“¹⁵

Genau aus diesem Grund war das Zauberspiel in dieser Zeit eine beliebte Ausdrucksform, denn unter dem Schleier des phantastischen Märchenspiels war es den Dichtern möglich, über Gesellschaftliches zu schreiben, ohne dass die Stücke zensiert oder verboten wurden.

Nachdem in diesem Kapitel eine Einführung in die Zustände der damaligen „Zensurwütere“ gegeben wurde, welche den Schriftstellern und Dramatikern das Leben schwer machte, soll nun im nächsten Kapitel auf die Ursprünge des Wiener Volkstheaters eingegangen werden.

¹³ Vgl. HKA, Briefe, S. 222

¹⁴ Rieder, Wiener Vormärz, S. 36

¹⁵ Hein, Raimund, S. 12

3 Die Ursprünge des Wiener Volkstheaters

Das Wiener Volkstheater, eine Theaterform des 19. Jahrhunderts, ist im allgemeinen Verständnis ein – wie der Name schon andeutet – „populäres, unterhaltendes, kommerzielles Theater, angesiedelt an den Vorstadtbühnen“¹⁶, ein Theater über das gemeine, nicht höfische Volk, gleichzeitig aber auch eines für das einfache Volk, mit dem Ziel zu unterhalten. Es war im Grunde die Gegenform, bzw. sogar eine Konkurrenzform zum Hoftheater (oder dem Bildungstheater), welches ausschließlich dem adeligen Publikum vorbehalten war. Gleichzeitig war es das Pendant zum bürgerlichen Trauerspiel. Laut Hein kann man diese „soziale“ Differenzierung zwischen Hof- und Volkstheater bereits in einem späten Goethe-Brief finden (um 1825).

Das Volkstheater versuchte zwar den Stil des „gehobeneren“ Hoftheaters zu imitieren, war aber gleichzeitig verstärkt von der Parodie und dem niederen Stil beeinflusst. Meist waren diese Theater „privatwirtschaftlich“, wurden also im Gegensatz zum höfischen Theater nicht vom Staat subventioniert.¹⁷

Von seinen zugehörigen Gattungen her war das Volkstheater ziemlich offen, es wurden hauptsächlich Possen gespielt, aber auch Pantomimen, Melodramen und Zauberpossen.

Das Wiener Volkstheater geht ursprünglich aus der Barockzeit (ca. 1600 – 1720) hervor und entwickelte sich schließlich im 18. Jahrhundert nach und nach aus dem mittelalterlichen Jesuiten- und Schuldrama, der barocken Prunkoper (italienische Oper am Wiener Kaiserhof) und der Stehgreifkomödie der Wanderbühne. Gespielt wurde unter anderem von italienischen und englischen Komödianten (später abgelöst durch deutsche Wanderbühnen) die durch das Land zogen und auf Marktplätzen und anderen öffentlichen Orten einfachen Bühnen aufbauten und das Volk belustigten, bis die Wandertruppen mit der Zeit – wie Hein beschreibt – „seßhaft“ wurden.¹⁸

Eine Quelle also, aus der das Wiener Volkstheater schöpft, ist – wie oben schon kurz angedeutete – die Commedia dell’arte, die Komödie der italienischen Wandertruppen, welche ungefähr seit dem 16. Jahrhundert in Italien bestehen. Aus ihr entstammt auch die bekannte Figur der „Colombina“, eine kokette lebenslustige Kammerzofe oder

¹⁶ Linhardt, 2012, S. 31

¹⁷ Vgl. Hein 1997, S. 5ff

¹⁸ Vgl. Hein 1997, S. 15

Köchin und die Figur des „Arlecchino“, bzw. Harlekin, welcher als Vorlage für Josef Anton Stranitzkys (1676-1726) Hanswurst und seiner Hanswurst-Komödien diente.¹⁹ Typisch für diese Art von Stehgreifkomödie sind zum einen die improvisierten Texte und zum anderen die prächtigen, farbenfrohen Masken und Verkleidungen.

Mit dem Ziel ein Bildungstheater zu gründen, ließ Maria Theresia 1752 kurzerhand durch einen Erlass – auf Drängen ihres Beraters, des josephinischen Rationalisten, Joseph von Sonnenfels hin – die Stehgreifkomödien (das Extemporieren) verbieten und führte die Zensur ein (der sogenannte Hanswurststreit von 1747-1783), was das Ende des Stehgreiftheaters bedeutete.²⁰

Nachdem der Hanswurst von der Bühne verbannt war und die Stücke „das Bürgerliche Leben darstellen, belehren, bilden“ sollten, brachte der sogenannte „Vater des Wiener Volkstücks“ Philipp Hafner (1735-1764) ein lebendiges Theater in „geschlossener Form“ und führt die „Gestalten aus dem Wiener Volksleben“ und psychologisch-realistische Charaktere ein, wie bei Hein zu lesen ist.²¹

Zwischen den Jahren 1781-1788 wurden schließlich die drei wichtigsten privaten Wiener Vorstadttheater gegründet, die vorwiegend Volksstücke spielten:

Im Jahr 1781 das Theater in der Leopoldstadt (ab 1847 Carltheater), 1787 das Theater an der Wien und 1788 das Theater in der Josefstadt.

Die *Zauberflöte* aus dem Jahr 1791 von Emanuel Schikaneder (1751-1812) und W. A. Mozart (1756-1791) leitete, wie Hein anmerkt, eine neue Zauberspiel-Renaissance ein. Es entstanden romantisch-komische Volksmärchen, um 1818 dann auch parodistische Zauberspiele und Besserungsstücke.

Im Folgenden nun zu den typischen Merkmalen des Wiener Volkstheaters:

Eine grundlegende Charakteristik des Wiener Volkstheaters war schon von Anbeginn die, dass es „Stoffe, dramatische Konventionen, Spielweisen usw. übernimmt, überformt, verändert, erneuert und sich dabei stets in der produktiven

¹⁹ Vgl. Langermann (Hrsg.), 2002, S. 71

²⁰ Vgl. Hein, Raimund, S. 9

²¹ Hein, Raimund, ebd.

Auseinandersetzung mit den Theaterbedingungen, dem Publikum, der Zensur usw. befindet.²²

Ein weiterer wichtiger Aspekt sei die theatralische Darstellung des Diesseits und Jenseits durch „Zaubern“ mithilfe von bühnentechnischen Mitteln, Verwandlungsbildern, und Maschinentzaubern, die primär der „Befriedigung naiver Schaulust“ dienten und die Stücke für die Zuschauer der barocken Opern und Ordensbühnen sinnlich erfahrbar machten.²³

Hein hat die Haupteigenschaften folgendermaßen zusammengefasst:

„Es betont die ‘Körperlichkeit’, Sinnlichkeit und die theatralischen Effekte, nutzt den ‘Theaterzauber’ und alle ‘spektakulären’ Wirkungsmittel, einschließlich Musik, Gesang und Tanz; es spielt mit der Fiktion; es bevorzugt den niederen Stil und die Stilmischung; seine lokale Bindung verstärkt die Alltags- und Wirklichkeitsnähe; es neigt einerseits zu Sentimentalisierung und Normenstabilisierung, andererseits zu Provokation bestehender Normen und hat Ventilfunktion.“²⁴

Abgesehen von den höfisch geförderten Theatern, haben also insbesondere die Vorstadtbühnen das Volk unterhalten und ihm Vergnügen bereitet. Der massive Erfolg des Wiener Volkstheaters rührte sicherlich auch aus der damaligen gesellschaftspolitischen Lage der restaurativen Ära Metternichs her. Denn durch den politischen Druck – ganz speziell auch durch die strengen Zensur der damaligen Zeit (siehe Kapitel 2.2), flüchtete sich das biedermeierliche Bürgertum ins Vergnügen, in die Kunst, um die gesellschaftlichen Missständen der damaligen Zeit zu verarbeiten. Gleichzeitig gab es auch eine Flucht in die Privatsphäre. Zum Zentrum des Geschehens wurde also die Wohnung, ebenso wie die Kaffeehäuser und Theater, die ebenfalls als wichtiger gesellschaftlicher Treffpunkt dienten.

²² Hein, 1997, S. 15

²³ Vgl. Hein 1997, S. 16

²⁴ Hein 1997, S. 6

4 Gattungen und Merkmale

In diesem Kapitel soll nun, nachdem die Ursprünge des Wiener Volkstheaters (siehe Kapitel 3) kurz skizziert wurden, näher auf die Untergattungen des Wiener Volkstheaters eingegangen werden. Im Folgenden werden jeweils die Zauberposse, die Posse und das Besserungsstück vorgestellt, es werden ihre Ursprünge geklärt und ihre Hauptmerkmale aufgezeigt.

Anzumerken bleibt, dass es laut J. A. Gleich und F. X. Told zwischen Zauberspiel, Märchendrama und Besserungsstück kaum Unterschiede gibt, was den Stoff, die Dramaturgie und die Konfliktlösung angeht, „wenngleich es viele Märchendramen und Zauberspiele gibt, die auf das Moment der Besserung weitgehend verzichten und das Märchenhaft-Phantastische betonen, während in anderen wiederum der Zauber abgeschwächt und auf bloße Mechanik reduziert ist.“²⁵

Trotzdem sollen diese drei Gattungen der Übersicht wegen kurz beschrieben werden.

4.1 Die Zauberposse

Zauber- und Märchenspiele machten einen Großteil des Repertoires der drei Wiener Vorstadttheater (das Theater in der Leopoldstadt, das Theater in der Josefstadt und das Theater an der Wien) aus, da die Dichter durch den Zensurdruck des Metternichschen Regimes in ihrem Schaffen stark eingeschränkt wurden, und mithilfe des Zauberapparats die Zensur größtenteils umgehen konnten.

Die Zauberposse, beziehungsweise das um eine komische Handlung erweiterte Zauberstück oder Zauberspiel, ist eine Untergattung des Wiener Volkstücks (oder auch Volkstheaters) und ein „Genre des Lustspiels“. Zu ihr reihen sich weitere Gattungen, beispielsweise Zauberopern, Feenmärchen oder auch Gespensterstücke.²⁶

Ihren Ursprung hat sie im Barockschauspiel, der Commedia dell'arte – dem sogenannten italienischen Stehgreifspiel – und den französischen Feenmärchen.

²⁵ Hein, Volksstück 1989, S. 126

²⁶ Reimann, Einleitung S. 26

Die bedeutendsten Bestandteile der Zauberposse sind märchenhafte Elemente und Zauberhandlungen, wobei die wichtigsten Figuren unter anderem Dämonen, Geister, Nixen, Zauberer, Genien und andere Figuren aus der Feen- und Märchenwelt darstellen. Diese magischen Mächte bilden meist die Rahmenhandlung des Zauberstücks und greifen in die zentrale, „irdische“ Handlung ein, also in die menschlichen Verhältnisse und beeinflussen diese entweder im guten oder im schlechten Sinne.

Die Zauberstücke wurden – ähnlich wie im Barocken Theater des 17. und 18. Jahrhunderts – meist durch eine aufwendige und höchst spektakuläre Bühnentechnik realisiert. Es gab künstliche Maschinen wie z. B. Wind- und Nebelmaschinen, Feuerwerfer und Hebebühne, mit deren Hilfe man Dämonen und Geister aus Versenkungen oder in die Luft aufsteigen ließ. Weiter sorgte man mit Zauber- und Taschenspielertricks für eine Erheiterung des Publikums, was für diese Gattung unverkennbar im Vordergrund stand.²⁷

Besonders wichtig und sensationell in den Zauberstücken waren, wie schon oben angedeutet, die obligatorischen Flugwerke oder Kräne mit deren Hilfe z. B. Teufel oder Engel, Geister, Dämonen und andere Figuren auf die Bühne gehoben oder über der Bühne schweben gelassen wurden.²⁸ Dieser Flugwerke entspringen der sogenannten „Deus ex machina“ (in der Übersetzung „Gott aus der Maschine“) welcher ursprünglich aus dem antiken Theater stammt.

Die antiken Schauspieler, die im Stück eine himmlische Erscheinung oder eine Gottheit darstellten, schwebten in einer speziellen Hebemaschine befestigt über der Bühne oder auf die Bühne herab, um in letzter Minute die dramatische Verwicklung aufzulösen und die herannahende Katastrophe abzuwenden, wenn das Eingreifen durch den Menschen keine Lösung mehr bringen konnte. In der antiken Tragödie hat sich dieser Maschinerie besonders der griechische Tragödiendichter Euripides bedient.

Im übertragenen Sinne ist ein Deus ex machina, eine plötzlich und unerwartet, im richtigen Moment erscheinende Person oder Begebenheit, die eine ausweglose Konfliktsituation löst. Verwendet werden Dei ex machina auch heute; sowohl in der Literatur oder auch im Film.²⁹ Ebenso in der Zauberposse hatten sie eine wichtige

²⁷ Vgl. Jekutsch et al., S. 144

²⁸ Vgl. Weisstein 1902, Abschnitt 753, S. 3

²⁹ Vgl. Duden – Literatur, S. 161f

Funktion. Einmal des Spektakels wegen (s. o.), zum anderen auch, um einen nicht lösbaren Konflikt zu lösen.

Auch die visuelle Ausstattung, sprich also die Kostüme und das Bühnenbild der Zauberstücke, waren extrem aufwendig und bis ins kleinste Detail ausgestaltet. In den Regieanweisungen innerhalb der Bühnentexte der Zauberstücke von Raimund und Nestroy sind die zu benutzenden Kulissen, Dekorationen Bühnentechniken und Kostüme oft sehr detailreich angemerkt.

Des Weiteren waren laut Weisstein in den Anfängen der Zauberposse auch Schimpfreden, (gespielte, also passive) Prügeleien, Sprünge ins Wasser oder eben das Auftauchen an einer Flugmaschine gern gesehene Einlagen, die das Publikum unterhalten sollten. Diese wurden den Schauspielern sogar als sogenannte „Nebengefälle“ nach einem eigens erstellten, festen Tarif bezahlt. Für jedes Auffliegen (das sogenannte „Fliegegeld“), einen Sprung ins Wasser, über eine Mauer oder von einem Felsen herab und jeden Kostümwechsel gab es je 1 Gulden. Für Prügel, eine Ohrfeige oder einen Fußtritt je 0,34 Gulden. Mussten Darsteller in Wien also für eine Rolle „geschwärzt“, d. h. schwarz geschminkt werden (z. B. Othello oder Monostatos in der Zauberflöte) oder wurden sie auf die Bühne gehoben, so wurde ihnen dies ebenfalls als Extrahonorar vergütet. Diese Bestimmungen hielten sich sogar teilweise noch bis ins Jahr 1884, wobei das Honorar für die Schauspieler gestiegen ist.³⁰

Typisch für die Zauberposse waren auch musikalische Einlagen und Gesangseinlagen in Form von Couplets und Quodlibets (siehe 4.4) und die Verwendung von volkstümlichen Dialogen und Lokaldialekten.

³⁰ Vgl. Weisstein, 1902, Abschnitt 753. Anfänge in Wien, S. 3f, einsehbar auf <http://www.internetloge.de/arst/zauberpossen.pdf>

4.2 Das Besserungsstück

Das Besserungsstück ist eine Spielart des Zauberstücks³¹ und wird immer durch ein aufklärerisches, volkserziehendes didaktisches Schema geleitet. Es geht hauptsächlich um die „Läuterung“ des Menschen, der mit seinem Schicksal, der Gesellschaft, der ganzen Welt unzufrieden ist oder „auf die schiefe Bahn“ geraten ist und in dem Glauben liegt, sein Zustand würde sich verbessern, wenn ihm seine – zumeist übertriebenen – Wünsche erfüllt würden. Als Vertreter der „guten Ordnung“ tritt meist ein Feenwesen, Magier oder ein guter Geist auf, der die Wünsche des „Störenfrieds“ erfüllt, mit der Motivation erzieherisch zu moralisieren und aufzuzeigen, dass die vorherrschenden Zustände die besten sind und sich der Mensch seinem Schicksal zu fügen hat.³² Denn die Erfüllung der Wünsche „führt den Ordnungstörer in existentielle Nöte und bringt ihn damit zur Einsicht in die Torheit seines Strebens. Als Gebesserter fügt sich der Held am Ende seinem Schicksal und wird wieder ‘gesellschaftsfähig’.“³³

Typisch für die Besserungsstücke ist auch, dass der Mensch nicht gezeigt wird, wie er ist, sondern wie er sein soll.

4.3 Die Posse

Die Posse hat sich aus dem Fastnachtsspiel und aus der italienischen Stehgreifkomödie, der Commedia dell’arte (s. o.), entwickelt und ist im eigentlichen Sinne ein derb-komisches Bühnenstück, in dessen Zentrum eine komische Person kleinbürgerlicher Herkunft steht. Hein fasst dies sehr treffend zusammen:

„Sie gilt als Form niederer Komik mit mangelnder Tiefe, fehlendem Problemhorizont, derben Motiven und mimisch-improvisierender Grundhaltung. In ihrem Mittelpunkt steht die komische Volksfigur“³⁴

Es treten meist einfache Menschen aus dem alltäglichen Leben, wie z. B. Handwerker, Bauern oder Angestellte auf. Dies wirkt sich auch auf die Sprache der Posse aus, die

³¹ Vgl. Hein, Raimund, S. 45

³² Vgl. Hein, Raimund, S. 11

³³ Hein, Volksstück 1989, S. 127f

³⁴ Hein, 1991, S. 73

meist von der Alltags- oder Umgangssprache, sehr oft auch vom Dialekt oder derber Sprache geprägt ist. Häufig thematisiert werden z. B. gesellschaftliche Unterschiede oder finanzielle Probleme und Gegebenheiten. Weitere wichtige Motive der Posse sind unter anderem Verwechslungen, Übertreibungen und komische Zufälle. Außerdem zeichnet sie sich durch ein hohes Maß an Improvisationen aus, die das Publikum belustigen sollten. Eines ihrer Ziele ist es, dem Publikum eine kritische Botschaft zu vermitteln, aber „Lachenmachen, Unterhaltung ist ihr eigentlicher Zweck“.³⁵ Denn ebenso, wie die Zauberposse, oder das Besserungsstück, arbeitet auch die Posse mit Bühnenillusionen und Singeinlagen in Form von Couplets oder Quodlibets, welche im nächsten Abschnitt kurz erläutert werden.

Wie Hein anmerkt, war sie im Prinzip eine „Frühform der Unterhaltungsindustrie“.³⁶ Die Zauberposse, parodierende und travestierende Possen sind Varianten der Posse.

4.4 Musikalische Gesangseinlagen

Sowohl in der Posse, der Zauberposse oder im Besserungsstück sind musikalische Gesangseinlagen in Form von Couplets und Quodlibets üblich und vom Publikum sogar oft mit großer Vorfreude erwartet.

Das Wiener Couplet ist eine eingängige, veränderbare, handlungsunterbrechende Gesangseinlage, die zu aktuellen Anspielungen genutzt wird. Es ist ein aus mehreren Strophen und einem Refrain bestehendes Lied mit gereimten Verspaaren, die nach derselben Melodie gesungen werden. Es unterbricht die Bühnenhandlung und wird direkt an die Zuschauer gerichtet. Überwiegend sind die Couplets im Dialekt verfasst.

Das Quodlibet wiederum ist eine Gesangseinlage in der bekannte Melodien aus der klassischen Musik (z. B. Arien und Duette) mit einfachen Volksliedern vermischt werden. Diese Gesangseinlagen unterbrechen nicht die Handlung, sondern sind direkt in das Geschehen integriert und können die Handlung auch vorantreiben und z. B. Liebesverwicklungen erklären. Meist singen ein Quodlibet zwei oder mehr Personen.

³⁵ Vgl. Hein, S. 72

³⁶ Hein, 1991, S. 72

Sowohl bei Raimund, als auch bei Nestroy sind diese musikalischen Einschnitte prägend und haben einen Einfluss auf den Handlungsverlauf. Mithilfe der Lieder werden Charaktere näher beschrieben oder sie können auch eine resümierende Funktion erfüllen, die Geschehnisse für den Zuhörer noch einmal erläutern oder auch neue Informationen geben. Diese Lieder können „satirisch-gesellschaftskritisch“, „liberal-besänftigend“ oder einfach nur „belustigend“ sein.³⁷

5 Biographie und Charakterzüge von Ferdinand Raimund und Johann Nestroy

Nachdem in den letzten Kapiteln eine knappe Übersicht der historischen Begebenheiten, dem Ursprung des Wiener Volkstheaters und eine Einführung in die Gattung des Zauberstücks, der Posse und des Besserungsstücks gegeben wurde, sollen nun kurz die Biographie und auch die Charakterzüge von Raimund und Nestroy behandelt werden, um in der späteren Analyse ihrer ausgesuchten Stücke (siehe Kapitel 6.5) ein besseres Verständnis für ihr Schreiben entwickeln zu können.

5.1 Ferdinand Raimund (1790-1836)

Ferdinand Raimund wurde als Sohn des eingewanderten böhmischen Kunstdrehschlers Jakob Raimund (eigentlich Raimann, aber auch Reymann, Raymond oder Reymund) am 1. Juni 1790³⁸ in der Wiener Vorstadt Mariahilf geboren. Er wuchs in ärmeren Verhältnissen auf und verlor im frühen Kindesalter seine Eltern. Als er zwölf Jahre alt war, verstarb seine Mutter, lediglich zwei Jahre später dann sein Vater. In Folge dessen verschärfte sich seine finanzielle Lage noch stärker und er musste seine schulische Laufbahn aufgeben und eine Zuckerbäckerlehre beginnen. Während dieser Lehre kam Raimund erstmals mit dem Theater in Kontakt, denn seine Aufgabe war es, Süßigkeiten

³⁷ Vgl. Hein, 1997, S. 90ff

³⁸ Raimund selber gibt in seiner Selbstbiographie fälschlicherweise 1791 als sein Geburtsjahr an. Des Weiteren ist laut Hein diese Biographie als zweifelhaft anzusehen.

im Wiener Burgtheater und im Josefstädter Theater zu verkaufen. In dieser Zeit entkeimte seine absolute Begeisterung für das Theater, und brach um das Jahr 1808 schließlich seine Lehre ab, um Schauspieler zu werden. Hier ein Auszug aus Raimunds Selbstbiographie (die laut Hein aber als zweifelhaft anzusehen ist):

„Die Neigung zur Schauspielkunst, durch den Besuch des k. k. Hofburgtheaters geweckt, erwachte schon sehr früh und mit solcher Heftigkeit in mir, daß ich schon als Knabe beschloß, nie einen andern Stand zu wählen; doch war mein Sinn vorzugsweise dem Trauerspiele zugewandt, das Lustspiel begeisterte mich weniger, die Posse war mir gleichgiltig. Als ich kaum fünfzehn Jahre alt war, entriß mir der Tod meine Eltern, und meine unbemittelte Schwester, welche mich zu sich nahm, konnte nicht fortsetzen, was jene für meine Bildung begonnen hatten. Man wollte mich zwingen, einen andern Stand zu wählen, als den eines Künstlers, aber ich konnte von meinen romantischen Träumen nicht lassen, und wollte lieber hungern, als meinem Entschlusse entsagen; ein Schicksal, welches mir im Anfange meiner Laufbahn reichlich zu Theil geworden ist“³⁹

Aufgrund eines Sprachfehlers, wurde er aber von den Theatern abgewiesen.⁴⁰

Wie Raimund selber in seiner Biographie beschreibt, wollte er aber seinen Traum nicht aufgeben und schloss sich dem Schmierentheater an, welches in Meidling, Pressburg, Steinamanger, Ödenburg und Raab auftrat, wodurch er sein schauspielerisches Talent trainieren und verbessern konnte:

„Ich machte nun durch einige Jahre vergebliche Versuche, an eine der Wiener Bühnen zu gelangen, bis mich endlich, da alle anderen Hoffnungen scheiterten, ein herumziehender Director nach Ungarn nahm. Doch diese Art von Kunstleben contrastierte so sehr mit meinem Ideal, daß diese Art der Erfüllung des Wunsches beinahe meinen Entschluß zum Wanken gebracht hätte. Doch kam ein glücklicher Zufall mir zu Hülfe: Die Durchreise des Directors Kunz. Er sah mich auftreten, glaubte Talent in mir zu entdecken, und verschaffte mir ein angemessenes Engagement. Bei diesem rechtlichen Manne, der mir Gelegenheit gab, mich in allen Fächern zu versuchen, spielte ich durch vier Jahre in den Städten Oedenburg

³⁹ Selbstbiographie, Sämtliche Werke Bd. 5,2, S. 722 f.

⁴⁰ Vgl. Reimann, Einleitung S. 10

und Raab, gefiel aber besonders in dem Fache der Intriguants und komischen Alten.“⁴¹

In diesen Jahren machte Raimund sich erstmals einen Namen und bekam alsdann 1813 die Möglichkeit eine Rolle im Josefstädter Theater zu spielen. Doch er war am Anfang nicht besonders erfolgreich, denn er imitierte allzu sehr den Stil anderer Schauspieler, was bei den Kritikern auf harte Ablehnung stieß und teils sogar Hohn hervorrief:

„Hr. Reymund scheint nicht ohne Talent zu sein, aber die sklavische Nachahmung eines hier in seinem Fache mit Recht beliebten Künstlers warf ihn manchmal bis zum Lächerlichen herab.“⁴²

1815 feierte Raimund erste große Erfolge in der Rolle des eifersüchtigen Geigers „Adam Kratzerl“ in der Lokalposse *Die Musikanten am Hohen Markt* und 1817 trat er, nach einigen Gastauftritten, dem Ensemble des hoch geachteten Leopoldstädter Theaters bei. Hier gelang es ihm endlich, sich von dem Darstellungsstil anderer Schauspieler zu trennen und seinen eigenen Stil und seine eigene Komik herauszuarbeiten und zu verfeinern.⁴³

Im Jahre 1821 wurde Raimund schließlich zum Regisseur des Leopoldstädter Theaters ernannt. Unzufrieden mit dem Repertoire des Theaters verfasste er schließlich seine eigenen Theaterstücke. Er wollte „wahre Kunst“ schaffen und nicht nur „bloße Unterhaltung“ bieten. Also schrieb er seinen *Barometermacher auf der Zauberinsel*, welcher 1823 mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Schon bald folgten weitere Stücke und 1828 wurde Raimund endlich zum Direktor des Leopoldstädter Theaters. Noch im selben Jahr entstand sein erfolgreiches Stück *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*.⁴⁴ Zu einem gewaltigen Fehlschlag wurde jedoch sein Stück *Die unheilbringende Zauberkrone* aus dem Jahre 1829. Nach Ablauf seines Theatervertrages im Jahre 1830 trat er als Gastschauspieler in München, Hamburg, Prag und Berlin auf. Sein letztes Stück *Der Verschwender* wurde im Jahre 1834 im Josefstädter Theater zu einem überragenden Erfolg, seinen allerletzten Bühnenauftritt hatte er am 1. Mai in Hamburg. Am 25. August wurde er von einem Hund gebissen und auf Grund seiner panischen

⁴¹ Vgl. Sämtliche Werke, Bd. 5,2, S. 723.

⁴² Vgl. Sämtliche Werke Bd. 5,1, S.17

⁴³ Vgl. Hein, Ferdinand Raimund, S. 17f

⁴⁴ Vgl. Hein, Ferdinand Raimund, S. 20

Angst vor der Tollwut reiste er sofort zu einer Behandlung nach Wien. Doch ein Unwetter durchkreuzte seinen Weg, sodass er in einem Wirtshaus in Pottenstein übernachten musste, in welchem er sich am 30. August in den Mund schoss und schließlich am 5. September an den Folgen seiner Verletzung verstarb.⁴⁵

Charakterlich soll Raimund ein Mann „aufbrausenden, groben Charakters“ gewesen sein, depressiv, eine schwankende Persönlichkeit mit einem Hang zur Hypochondrie, wodurch viele Beziehungen zu Frauen scheiterten.⁴⁶ Seinem Wesen lag zudem eine tiefe Ernsthaftigkeit zugrunde, „der Ernst in seinen Stücken war ihm die Hauptsache“⁴⁷ und gerade durch diesen Charakterzug gelang es ihm, „Spaß und Witz in Humor zu veredeln und die spielende Karikatur des Grotesk-lächerlichen in eine erhabene Ironie umzuwandeln“.⁴⁸

Seine wankelmütige Natur beeinflusste unausweichlich seine schauspielerischen Leistungen, leider aber nicht nur im positiven Sinne, wie Fuhrmann zu berichten weiß:

„Seine Begabung war explosiv; in manchen Augenblicken hochanschwellend, [...] dann plötzlich gänzlich versagend“.⁴⁹

Ein weiterer entscheidender Aspekt von Raimunds Persönlichkeit war sein unbändig beharrlicher Fleiß, der wohl von seinem Sprachfehler – er artikulierte ein „gequetschtes R“⁵⁰ – herrührte, denn er musste eine Vielzahl von langwierigen Sprachübungen machen um ihn zu beseitigen, was ihn viel Zeit und Eifer kostete.⁵¹

Des Weiteren wollte Raimund nicht nur Stücke zur reinen Erheiterung des Volkes schreiben, sondern er wollte „wahre Kunst“ schaffen, also distanzierte er sich energisch vom „typisch“⁵² unterhaltenden Wiener Volksspiel und versuchte folglich den Figuren seiner Theaterstücke sein persönlichstes Leben einzuhauchen, so Fuhrmann:

⁴⁵ Vgl. Hein, Ferdinand Raimund, S. 21

⁴⁶ Vgl. Hein, Ferdinand Raimund, S. 17 ff

⁴⁷ Fuhrmann, S. 16

⁴⁸ Fuhrmann, S. 18

⁴⁹ Fuhrmann, S. 18

⁵⁰ Rieder, S. 25

⁵¹ Vgl. Fuhrmann, S. 18

⁵² Vgl. Fuhrmann, S. 11

„Die Raimundsche Kunst war nicht die Entfaltung des allgemeinen Lebenstriebes, sondern das Emporwachsen einer eigentümlichen Persönlichkeit“.⁵³

Hierbei nahm für Raimund die Tragik und Ernsthaftigkeit einen besonderen Stellenwert ein, denn er sah sich selber immer als Tragiker an, doch sein Schicksal war es, vom Publikum als Komiker betrachtet zu werden.⁵⁴ Dieses Problem löst er schließlich, „indem er in seinen komischen Rollen Tragisches aufleuchten läßt“.⁵⁵ Mit der Steigerung seiner Wesensart, dem ständigen Streben nach der Perfektion des Tragischen, stieg auch die Ernsthaftigkeit seiner Stücke und mit seinem letzten Stück, dem Verschwender, vollendete er schließlich seine Kunst und erreichte laut Fuhrmann die „dramatische Kraft innerer Einheit“.⁵⁶

Dennoch gelang es Raimund nie seine Rolle als Komiker gänzlich abzustreifen.⁵⁷

Dies bildete eine Kluft der Zerrissenheit in Raimunds Persönlichkeit:

von der Außenwelt als bloßer Komiker wahrgenommen lag zwischen ihm als „Schauspieler“ und ihm als „Mensch“ – also seinem persönlichen Innenleben – eine große Diskrepanz zugrunde. Denn er soll an einer „unüberwindlichen Menschenscheu und Menschenfurcht“ gelitten haben, er fühlte sich von seinem Publikum und auch von den Menschen in seiner Umgebung (wahrscheinlich abgesehen von seiner Lebensgefährtin Antonie Wagner – Toni) ewig unverstanden und unterschätzt. So wuchs seine Scheu ständig und steigerte sich zu Hass gegen seine Kollegen und auch gegen das Theater. Die Menschen im Theater seien von Heuchelei und Eigennutz beherrscht, so Raimund in einem Brief an Toni. Trost konnte er nur in der „unbelebten Natur“ finden.⁵⁸ Schon seit dem Jahre 1823 litt er an einem, wie er selber sagte, „unbegreiflichen melancholischen Schmerz“, was wohl eine Andeutung auf seine Depression war.⁵⁹

Raimund soll laut Bauernfeld von sich selber gesagt haben:

„Ich bin zum Tragiker geboren, mir fehlt dazu nix als die G'stalt und 's Organ.“⁶⁰

⁵³ Fuhrmann, S. 13

⁵⁴ Vgl. Hein, Ferdinand Raimund, S. 21

⁵⁵ Rieder, S. 28

⁵⁶ Fuhrmann, S. 77 und Vgl. Hein, S. 26

⁵⁷ Vgl. Reimann, Einleitung S. 11

⁵⁸ Vgl. Fürst, S. XXII ff

⁵⁹ Fürst, S. XXIV

⁶⁰ Hein, Ferdinand Raimund, S. 17

5.2 Johann Nestroy (1801-1862)

Im Kontrast zum empfindlichen, ernsten, aufbrausenden, später hochdepressiven Schauspieler Raimund, welcher vor allem die Tragik in seinen Figuren hervorheben wollte, steht nun Johann Nepomuk Eduard Ambrosius Nestroy, welcher am 7. Dezember 1801 als zweitältestes Kind von insgesamt acht Kindern einer anerkannten Bürgerfamilie in Wien geboren wurde; sein Vater war ein angesehener Wiener Rechtsanwalt. Nestroy war nur ein Jahr älter als Raimund (also dreizehn), als seine Mutter an Tuberkulose verstarb.⁶¹ Er genoss eine sehr gute Schulausbildung, lernte Klavier zu spielen und bekam Gesangsunterricht.

Im Jahre 1819 begann Nestroy zuerst ein Philosophiestudium, ab 1820 dann für zwei Semester ein Jurastudium an der Wiener Universität.⁶² Schon während dieser Zeit, widmete er sich dem Theater. Nestroy, der Bassbariton, begann als Opernsänger am Wiener Hoftheater und hatte seinen ersten Auftritt am 24. August als Sarastro in Mozarts „Zauberflöte“. Er sang auch den Kaspar im „Freischütz“, den Don Fernando im „Fidelio“ und noch in vielen weiteren Opern. Später spielte er auch klassische Rollen in Stücken von Schiller, Kleist, Lessing und Grillparzer⁶³, er spielte „alles was man ihm bot“.⁶⁴ Auch Nebenrollen übernahm er sehr gerne und war der „ideale Einspringer“, da er ein brillantes Gedächtnis hatte. Es stellte kein Problem für ihn dar „knapp vor einer Vorstellung, oft nach einer einzigen Probe“ neue Rollen zu erlernen und diese auch gleich zu übernehmen. War es von Nöten, dann spielte er an einem Abend sogar mehrere Rollen gleichzeitig und übernahm auch Sprechrollen⁶⁵ und spielte in Amsterdam, Brünn, Graz und Pressburg.⁶⁶

1823 heiratete er mit 22 Jahren Wilhelmine Nespiesni, die er bei privaten Aufführungen im Hause ihres Stiefvaters kennengelernt hatte, 1824 wurde ihr Sohn Gustav geboren und im Jahre 1827 wurde Nestroy von Wilhelmine, die eine Liebesaffäre mit einem Grafen eingegangen war, verlassen. Sie trennten sich und der dreijährige Sohn blieb bei Nestroy. Ab dem Jahr 1826 ging Nestroy langsam von Gesangsrollen zum musikalischen Sprechtheater über. Während er Ende des Jahres 1826 noch 63

⁶¹ Vgl. Basil, S. 162

⁶² Vgl. Basil, S. 25

⁶³ Vgl. Rieder, S. 32

⁶⁴ Basil, S. 34

⁶⁵ Vgl. Basil, S. 34

⁶⁶ Vgl. Basil, S. 34ff

Opernpartien gegenüber 49 Sprechrollen hatte, so war die Jahresbilanz Ende des Jahres 1827 mit 76 Gesangspartien gegenüber 143 Sprechrollen, 1829 sogar 222 Sprechrollen und nur noch 5 Gesangspartien.⁶⁷

Im Jahre 1828 wurde die Schauspielerin Marie Weiler seine Lebensgefährtin, die er aber aufgrund der Ehegesetzgebung nicht heiraten konnte. Sie bekamen zwei Kinder. 1845 konnte die Ehe mit Wilhelmine Nespiesni endlich geschieden werden.

Nestroy hatte während der Verbindung mit Marie Weiler unzählige Affären, sie blieben aber dennoch bis zu seinem Tode zusammen.⁶⁸

Im Jahre 1831 trat er dem *Theater an der Wien* bei, das unter der Führung von Carl Andreas Bernbrunn (Künstlername Carl Carl) stand und war dreiundzwanzig Jahre lang ein Teil des Ensembles. Nach dem Tode Carls übernahm Nestroy am 1. November als Pächter und Direktor das Carl-Theater, welches er bis zum Jahre 1860 leitete.⁶⁹

Seine ersten Schwierigkeiten mit der k. k. Zensur hatte er bereits im Jahr 1826, im November 1835 wurde er wegen Extemporierens zu einer fünftägigen Arreststrafe verurteilt, die er 1836 vom 16. bis 21. Januar verbüßen musste.⁷⁰

Am 18. Mai 1862 erlitt Nestroy einen Schlaganfall und verstarb am 25. Mai 1862 an seinen Folgen.⁷¹

Der signifikanteste Unterschied zwischen Nestroy und Raimund besteht darin, dass Nestroy die komischen Rollen, in denen er die menschlichen Schwächen ganz besonders akzentuieren konnte, am liebsten waren, in ihm brodelte nicht der „Tragiker“, wie es der Fall bei Raimund war. Er verfolgte hauptsächlich das Ziel der Menschen- und Gesellschaftskritik, ganz besonders von Bedeutung war für ihn die Kritik an seiner Zeit. Er war ein „rücksichtsloser Zyniker“, er demaskierte schonungslos alle schlechten und unschmeichelhaften menschlichen Eigenschaften⁷² und hielt seinem Publikum unbarmherzig den Spiegel vor.

⁶⁷ Vgl. Basil, S. 162f

⁶⁸ Vgl. Weigel, 1927, S. 7f

⁶⁹ Vgl. Basil, S. 65

⁷⁰ Vgl. Basil, S. 163f

⁷¹ Vgl. Basil, S. 167

⁷² Vgl. Rieder, S. 32

Martini beschreibt Nestroy folgendermaßen:

„Er war ein Virtuose in der Mischung der Stimmungen und Töne, ein Meister in der Handhabung witzig-aggressiver Wortspiele und Wortpfeile, des dialogischen Sprachspiels“.⁷³

Ähnlich wie Raimund verfasste auch Nestroy anfangs Zauberpossen, wie zum Beispiel *Genius, Schuster und Marquer* (1832) und *Lumpazivagabundus* (1833). *Robert der Teuxel* (ebenfalls 1833) war bereits eine Parodie mit Zaubermotiv (im Textbuch des Stücks steht parodierende Zauberposse), doch dann – etwa um das Jahr 1834 – sprengte er laut Reimann „den äußeren Rahmen des phantastischen Märchendramas“ und wurde mehr und mehr „zum bewußten Kritiker der bestehenden Verhältnisse“.⁷⁴

Sein letztes Bühnenstück in der Tradition des Zauberstücks im klassischen Sinne war *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Welt-Untergangs-Tag* (1834). Der Wendepunkt Nestroys lässt sich also relativ gut im Jahre 1834 festmachen, denn ab diesem Zeitpunkt verschwindet das Zaubermotiv größtenteils aus seinen Stücken. Im Auftrag von Theaterdirektor Carl Carl lässt er das Zaubermotiv 1938 kurz noch einmal in der parodierenden Zauberposse *Der Kobold oder Staberl im Feendienst* aufleben, für welche ein Feenballett als Vorlage gedient hatte.

Auch hier sieht man Nestroys Bruch mit der traditionellen Zauberposse und seinen Übergang zum parodierenden, satirischen Stück und zur Lokalposse. Er entwickelte sich zu einem Satiriker, dessen Grundsatz es war, die romantischen Illusionen zu destruieren⁷⁵, sein Ziel: die verkommenen kleinbürgerlichen Verhältnisse durch seine Satire zu entlarven. Mit seiner satirisch-sozialkritischen Dramenkunst reflektiert er die gesellschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit, es werden schonungslos die menschlichen Abgründe und Schwächen durch seine Figuren aufgezeigt. Nestroy musste aber wegen der strengen Zensuraufgaben der Metternichschen Ära mit seinen gnadenlosen Anspielungen sehr geschickt umgehen und behalf sich deshalb oft mit Wortspielen, in denen er das Gemeinte verschleierte, damit seine Kritik nicht auf den ersten Blick ersichtlich war.

⁷³ Martini, S. 390

⁷⁴ Beide Zitierungen Reimann, Einleitung S. 15

⁷⁵ Reimann, Einleitung S. 17

Was ihn, abgesehen von seinem extrem kritischen Denken, zusätzlich von Raimund unterscheidet, war seine vorteilhafte Figur, er soll „von großem Wuchse“ gewesen sein, „mit einer biegsamen, angenehmen Stimme und aller Disposition zu Spiel und Darstellung“.⁷⁶ Er musste demzufolge nicht so unerbittlich an sich arbeiten, wie es beispielsweise Raimund aufgrund seines Sprachfehlers tun musste.

Aber auch Nestroy wurde nicht von Anfang an bedingungslos vom Publikum akzeptiert. Er war ein sehr temperamentvoller und lebhafter Mensch und seine Schauspielerei war anfangs noch viel zu überspitzt und grob, bis er schließlich ein Gleichgewicht in seinem darstellerischen Ausdruck fand und prägnant minimalistisch seine Kunst ausbaute.

„In Graz sucht er noch mit den größten Mitteln zu wirken, übertreibt, verzerrt, lärmt auf der Bühne, läßt nach den Pointen ein dröhnendes Gelächter hören. Aber allmählich wird er immer delikater im Bringen seiner Sentenzen, kommt auf die richtig dosierte Wirkung, weiß er, daß eine maßvoll vorgebrachte Satire um so schärfer wirkt. Er begnügt sich mit kleineren Gesten, Achselzucken, Seitenblicken, die gerade wegen ihrer Sparsamkeit erst recht wirken“⁷⁷

Doch dieser vielseitige Schauspieler hatte auch seine Schattenseiten. Basil beschreibt, Nestroy habe eine „neurotische [...] Grundstruktur“ zu eigen gehabt, weiter sollen ihn „fortschreitende Selbstaggressionen“ gequält haben. Außerdem soll er ein sehr ängstlicher Mensch gewesen sein, der Entscheidungen und Konflikten lieber aus dem Wege ging.⁷⁸

6 Raimund – vom Zauberstück zum Bildungstheater

Während in Raimunds ersten Stücken *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823) und *Der Diamant des Geisterkönigs* (1824) die Zauberposse noch im klassischen Sinne parodiert wird, seien im *Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*

⁷⁶ Vgl. Basil, S. 29

⁷⁷ Rieder, S. 33

⁷⁸ Vgl. Basil, S. 54

(1826) – Raimunds eigenen Worten nach – die „vielen täppischen⁷⁹ Kleinigkeiten“ bloß noch ein Zugeständnis bzw. ein Entgegenkommen dem Publikum, das diese Art von Belustigung verlangt.⁸⁰ Mit seinem fünften *Stück Moisasurs Zauberfluch* (1827) – einem ernst-komischen Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen, dessen Fabel Raimund selbst erfunden hat – hatte Raimund das Gebiet des parodistischen Zauberstücks des Alt-Wiener Volkstheaters hinter sich gelassen und versuchte sich an einer erhabeneren, tragischeren Richtung. Das parodistische Element verbannte er fasst vollständig aus seinen Stücken und versuchte Anspruchsvollere Stücke zu verfassen, die das Volkstheater, welches nur belustigen wollte, zu überwinden versuchte.⁸¹

Der österreichische Popularphilosoph, Mediziner, Lyriker und Essayist Ernst von Feuchtersleben schrieb nachdem er *Moisasurs Zauberfluch* gesehen hatte:

„Ist der Titel etwas burlesk, so ist das Werk umso erhabener. Die Allegorie des Stückes rührt an die geheimsten Töne des Daseins, und es erklingen welche, die noch nie gehört worden sind. Die tragische Wirkung, auch aufs nichtdenkende Publikum, ist wunderbar. Nach Shakespearescher Art ist dem Stück auch eine komische Person (doch im tragischen Sinne) beigegeben. Die ist das minder Gelungene.“⁸²

In seinem erfolgreichsten Stück *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) – Romantisch-Komisches Original-Zauberspiel – hat Raimund viele Motive des Besserungsstücks miteinfließen lassen. Mit psychologischer Präzision wird der Menschenfeind Rappelkopf durch das magische Eingreifen des Alpenkönigs sich selber gegenübergestellt und muss sich, wie in einem Spiegel mit seinem eigenen Ich konfrontieren, um seine Fehler einzusehen. In diesem Stück sind die Zerrissenheit und der Selbsthass die stärksten Motive und man kann sehr gut die Richtung ins Tragische beobachten. In seinem letzten Stück *Der Verschwender* (1834) baut er dies weiter aus. Als belehrende Aussage bleibt stehen, dass Verschwendung als Laster bestraft werden müsse, als Freigiebigkeit jedoch belohnt würde.⁸³ Wichtige Motive im *Verschwender* sind z. B. die Vergänglichkeit des Reichtums und die Problematik, Reichtum als

⁷⁹ täppisch – österreichisch für ungeschickt, tollpatschig.

⁸⁰ Vgl. Liede, 1992, S. 351

⁸¹ Vgl. Liede, 1992, S. 351

⁸² Vgl. Kahl, Ferdinand Raimund, S. 64 - 65

⁸³ Vgl. Hein, 1997, S. 128

Grundlage des Glücks zu sehen und das Besserung nur durch Einsicht geschehen kann. Raimund hat aufzuzeigen versucht, dass das Soziale nur dann erreicht werden kann, wenn sich der Mensch sozial verhält.

7 Nestroy – vom Zauberstück zur Satire

Nestroy Wandlung vollzieht sich vom romantischen Zauberspiel bis hin zur bissigen Satire. Ist in seinen anfänglichen Stücken noch die wirklichkeitsferne Märchenwelt vorhanden (z. B. *Lumpazivagabundus*) entwickelt sich diese in etwa ab 1834 zu einer realitätsbezogenen Demaskierung menschlicher Schwächen.

Bis in die 30er Jahre – genauer gesagt bis 1834 mit seinem Stück *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Weltuntergangstag* – benutzte er noch das Motiv des Zaubermärchens, aber dann wandte er sich dem „satirischen, mehr oder minder sozialkritischen Lustspiel“ zu und nahm dementsprechend nach und nach eine „radikale Entzauberung“ in seinen Stücken vor, welche seinen Zeitgenosse nicht ganz geheuer gewesen sein soll.⁸⁴ „Als Realist verzichtete Nestroy auf die idealisierte Auffassung menschlicher Charaktere“ und betrachtete das „Leben ohne Schleier romantischer Idealisierung“⁸⁵, romantische Illusionen werden kurzerhand destruiert. Deshalb wird Nestroy oft als ‘Realist’ angesehen, „Dummköpfe sind bei Nestroy eben Dummköpfe und Schufte sind Schufte“.⁸⁶

Diese Entzauberung kann man sehr schön in Nestroys Stück *Freiheit in Krähwinkel* sehen, in dem kein einziger Aspekt der Zauberpöse mehr vorkommt, sondern stark in die politische Richtung gerückt wird. *Höllenangst* (1849) und *Der alte Mann mit der jungen Frau* (1849) werden schließlich von einer ganz anderen Perspektive bestimmt, hier werden Skepsis, Fatalismus und Resignation laut.⁸⁷

Nach diesem kurzem Abriss der Entwicklung von Raimund und Nestroy, werden im folgenden Kapitel die ausgewählten Stücke näher betrachtet.

⁸⁴ Vgl. Basil, 50 f

⁸⁵ Reimann, Einleitung, S. 17f

⁸⁶ Reimann, Einleitung S. 17

⁸⁷ Vgl. Hein, Johann Nestroy, S. 88f

8 Die Stücke

Im folgenden Kapitel sollen nun Raimunds *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823) und Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt* (1833), *Freiheit in Krähwinkel* (1848) und *Höllenangst* (1849) im Mittelpunkt stehen.

Die Tatsache, dass in dieser Arbeit ein einziges Stück von Raimund – im starken Kontrast zu drei Stücken von Nestroy – behandelt wird, hat folgende Gründe:

Zum einen liegt es an dem extremen „Produktivitätsunterschied“ zwischen Raimund und Nestroy. Während Raimund in seiner ganzen Wirkungszeit insgesamt acht Stücke verfasst hat, steht im markanten Kontrast ihm gegenüber Nestroy mit seinen 83 Stücken, in denen er etwa ab dem Jahr 1834 das romantische Zauberstück langsam „entzauberte“ (erst durch parodierende Zauberpossen) und dann zur sozialkritischen, satirischen Posse überging, in denen menschliche Schwächen aufgedeckt wurden. So hat Nestroy mit seinen Stücken das Wiener Volkstheater vom Biedermeier über den Vormärz bis hin zur Revolution im Jahr 1848 beeinflusst und geprägt. Und gerade dieser Werdegang ist ganz besonders interessant, nämlich die schrittweise Weiterentwicklung von der Zauberposse hin zur scharfen satirischen Sozialkritik in Nestroys Possen und Lokalposse, in denen das bürgerliche Alltagsleben des Biedermeier „auf die Schippe“ genommen wird.

Zum anderen ist die Entwicklung der Schreibweise bei Raimund weniger prägnant als bei Nestroy. Raimund bewegt sich in seinen Stücken eher in die Richtung des Besserungsstücks, was später auch an einigen Textstellen und Auszügen gezeigt werden soll.

In den nachfolgenden Abschnitten werden nun also die oben erwähnten Stücke vorgestellt, zuerst werden sowohl grundsätzliche Informationen zu ihrer Entstehungsgeschichte gegeben, als auch die ursprünglichen Quellen aufgezeigt, falls welche vorhanden sind. Dann folgt eine kurze Inhaltsangabe, um später die Struktur und die Art und Weise, wie Raimund und Nestroy geschrieben haben besser erfassen zu können.

Auf eine genauere Analyse der Stücke soll anschließend im Kapitel 6.5 eingegangen werden.

8.1 Der Barometermacher auf der Zauberinsel

Der Barometermacher auf der Zauberinsel ist Raimunds erstes Stück. Es ist eine Zauberposse mit Gesang und Tanz in zwei Aufzügen und wurde am 18. Dezember 1823 Uraufgeführt.⁸⁸ Der erste Aufzug ist in fünfzehn Szenen gegliedert und der zweite Aufzug hat siebenundzwanzig Szenen.

Im Jahr 1823 hat Raimund den Theaterdichter Karl Meisl beauftragt für seine Benefizvorstellung ein Stück zu verfassen, unter der Vorgabe, welchen Stoff (siehe unten) er benutzen soll. Doch als Meisel nach dem Verfassen des I. Akts nicht mehr vorankam und das Stück zum vereinbarten Termin nicht fertigstellen konnte, schrieb Raimund das Stück – mit Einwilligung Meisels – zu Ende. Das Stück wurde zuerst anonym aufgeführt, doch nachdem der Erfolg so gewaltig war, bekannte sich Raimund nach der dritten Aufführung als der Verfasser. Nur die Eingangsszene mit den Nymphen, und die fünfte Szene mit dem Auftritt Tutus habe er von Meisel übernommen, den Rest, so Raimund, habe er eigenständig verfasst.⁸⁹

Der Stoff dieser Zauberposse entstammt ursprünglich aus mehreren Quellen. Unter anderem aus dem Märchen „*Die Prinzessin mit der langen Nase*“ aus der Märchensammlung „*Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen, theils neu erfunden, theils übersetzt und umgearbeitet*“ von Christoph Martin Wieland, welche er in den Jahren von 1786 bis 1789 herausgegeben hat. Die wohl älteste Quelle ist aber vermutlich das französische Feenmärchen *Prinz Tangut und die hochnäsige Prinzessin* (Original: *Histoire du Prince Tangut et de la princesse au pied de nez*), das im Jahr 1720 in einem Märchenband herausgekommen ist (Original: *Contes arabes, les aventures d'Abdalla – Arabische Märchen, die Abenteuer von Abdalla*).⁹⁰ Aber auch die Gebrüder Grimm haben bereits im Jahr 1819 das Märchen *Der Ranzen, das Hütlein und das Hörnlein* herausgebracht, das ebenfalls als Inspirationsquelle für den ersten Teil des *Barometermachers* gedient haben könnte. Der tatsächliche Ursprung ist aber nicht hundertprozentig nachzuweisen.

⁸⁸ Vgl. Fürst, S. XXV

⁸⁹ Vgl. Hein, Ferdinand Raimund, S. 27

⁹⁰ Vgl. Hein, Ferdinand Raimund, ebd.

Inhalt:

Im Feenpalast erinnert die Nymphe Lidi die Fee Rosalinde daran, dass wieder bereits einhundert Jahre verflossen sind und die Zaubergaben Horn, Stab und Schärpe an einen Sterblichen übergeben werden müssen. Als sie sich entschließen, es dem Zufall zu überlassen, wem die Gaben geschenkt werden sollen, stoßen sie auf den Barometermacher Bartholomäus Quecksilber, der auf der Zauberinsel gestrandet ist.⁹¹ Er ist ein „lebenslustiger Mensch, der dem Scherze huldigt“.⁹² Mit dem Stab kann Quecksilber alles in Gold und Silber verwandeln, bläst er ins Horn, so ruft er eine Zauberarmee herbei und mit der Schärpe kann er sich an einen anderen Ort wünschen.⁹³ Doch schnell wird Tutu, der Herrscher der Zauberinsel, auf den reichen Barometermacher aufmerksam und vor allem seine habgierige Tochter Zoraide will die Zaubergaben an sich bringen:

„Besitzt er solche Reichtümer? Sie müssen mein sein, dann mag er hingehn, wo er hergekommen ist“.⁹⁴

Mit List und Tücke entwendet ihm Zoraide einen Talisman nach dem anderen⁹⁵ und Quecksilber muss fliehen. In einer verlassenen Gegend findet er schließlich einen Feigenbaum und isst seine Früchte, doch plötzlich wächst seine Nase.⁹⁶ Um sich besser betrachten zu können, sucht er nach einem Spiegel und findet eine Strohütte, in der er den ‘menschenscheuen’ Waldbewohner Zadi vorfindet. Dieser zeigt ihm eine Quelle mit Zauberwasser, welches die große Nase wieder verschwinden lässt.⁹⁷

Die treue Kammerzofe Linda findet ihren geliebten Quecksilber und zusammen denken sie sich einen Racheplan aus: Sie lassen Zoraide und Tutu einen Korb mit den Zauberfeigen zukommen und sofort wachsen ihnen lange Nasen.⁹⁸

Nun verkleidet sich Quecksilber als Arzt und verspricht Tutu und Zoraide zu heilen. Die Nase des Herrschers lässt er sofort verschwinden, doch zu Zoraide sagt er, er könne sie nur heilen, wenn sie ihm alle Talismane, die sie hat, schenkt. Widerwillig bringt

⁹¹ Vgl. Fürst, S. 3f

⁹² Fürst, S. 4

⁹³ Vgl. Fürst, S. 7

⁹⁴ Fürst, S. 11

⁹⁵ Vgl. Fürst, S. 18-34

⁹⁶ Vgl. Fürst, S. 35

⁹⁷ Vgl. Fürst, S. 37

⁹⁸ Vgl. Fürst, S. 38-42

Zoraide ihm die Zaubergaben, welche er schnell an sich nimmt und, um sich zu schützen, hastig seine Zauberarmee herbeiruft. Zoraide muss also ihre große Nase für immer behalten und Quecksilber feiert noch am selben Tage glücklich seine Verlobung mit der Kammerzofe Linda.⁹⁹

8.2 Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt

*Der böse Geist Lumpazivagabundus*¹⁰⁰ oder *das liederliche Kleeblatt* ist Nestroys erfolgreichstes Werk überhaupt, oder – um es mit den Worten von Otto Basil zu sagen – „der größte Treffer seines Lebens“.¹⁰¹ Allein im Jahr 1835, also nur zwei Jahre nach der Uraufführung des *Lumpazivagabundus*, hatte das Stück bereits seine einhundertste Aufführung, die eintausendste Aufführung war im Jahre 1881, was ein klarer Beweis für einen grandiosen Erfolg und eine große Beliebtheit des Stückes spricht.¹⁰²

Der Lumpazivagabundus ist eine Zauberposse mit Gesang in drei Akten und wurde am 11. April 1833 im Theater an der Wien uraufgeführt. Genau wie bei Raimund, ist auch dieser Stoff nicht frei erfunden, sondern entstammt der Erzählung *Das große Loos* von Karl Weisflog.¹⁰³

Inhalt:

Dieses Stück handelt vom bösen Geist Lumpazivagabundus, dem „Beherrscher des Lustigen Lebens, Beschützer der Spieler, Protektor der Trinker“ welcher sich der Herzen einiger Söhne aus dem Zauberreich bemächtigt und sie vom „Pfade der Ordnung“ gelockt hat.¹⁰⁴ So provoziert er einen Streit zwischen der Liebesfee Amorosa und Fortuna, der Fee des Glücks, was zu einer Wette zwischen den beiden

⁹⁹ Vgl. Fürst, S. 46-47

¹⁰⁰ In einigen Ausgaben auch in der Schreibweise „Lumpacivagabundus“

¹⁰¹ Basil, S. 79

¹⁰² Basil, 1976, S. 79

¹⁰³ Vgl. Reimann, S. 383

¹⁰⁴ Vgl. Reimann, S. 3-5

führt. Sie suchen unter den Sterblichen drei Anhänger von Lumpazivagabundus aus und wollen diese testen. Fortuna ist davon überzeugt, dass Reichtum den Menschen bessert, Amorosa hingegen ist der Meinung, dass nur die Liebe den Menschen vom Lumpazivagabundus befreien kann. Wenn Amorosa die Wette gewinnt, dann darf Hilaris (der Sohn eines Zauberers) Brillantine, die Tochter Fortunas zur Frau nehmen.¹⁰⁵

Für ihre Wette wählt sie drei einfache Handwerker aus, den Schuster Knieriem, den Tischler Leim und den Schneider Zwirn, die sich zufällig auf dem Weg nach Ulm treffen. Sie tun sich zusammen und gehen in eine Gaststätte.¹⁰⁶ Als sie einschlafen, offenbart sich ihnen durch Fortuna die Nummer 7359 im Traum.¹⁰⁷ Am nächsten Tag kaufen sich die Gesellen ein Lotterielos mit der „geträumten“ Nummer und gewinnen ganz unverhofft hunderttausend Taler, welche sogleich untereinander aufgeteilt werden. Sie entschließen sich zu trennen, aber vereinbaren ein Treffen nach genau einem Jahr beim Tischlermeister Hobelmann in Wien¹⁰⁸, zu welchem Leim gleich reist, da er Hobelmanns Tochter Peppi heiraten möchte.¹⁰⁹ Zwirn eröffnet in Prag eine Schneiderei, doch er umgibt sich mit den falschen Freunden und verliert sein ganzes Vermögen.¹¹⁰ Knieriem wiederum vertrinkt sein Geld, weil er glaubt ein Komet würde bald die Welt zerstören.

Ein Jahr vergeht, sodass sich Zwirn und Knieriem auf den Weg nach Wien machen, um Leim bei Meister Hobelmann zu treffen. Doch dieser erzählt ihnen, dass Leim all sein Geld verloren habe und deswegen in die weite Welt gegangen sei. Er kann den Gesellen nur einen Brief von Leim überreichen, in dem steht, er sei im Krankenhaus, habe den Freunden hundert Taler als Reisegeld hinterlegt und hoffe sie noch vor seinem Ende wieder zu sehen.¹¹¹

Als sich Knieriem und Zwirn sofort entschließen, Leim das Geld ins Krankenhaus zu bringen, steht dieser plötzlich in der Tür und ist glücklich darüber, dass seine Freunde immer noch „treue Seelen“ und wahre Freunde sind:

¹⁰⁵ Vgl. Reimann, S. 7f

¹⁰⁶ Vgl. Reimann, S.10-19

¹⁰⁷ Reimann, S. 20

¹⁰⁸ Vgl. Reimann, S. 21-26

¹⁰⁹ Vgl. Reimann, S. 27-33

¹¹⁰ Vgl. Reimann, S. 33-47

¹¹¹ Vgl. Reimann, S. 50-54

Leim: „Der ganze Brief ist erlogen [...] Den Brief hab ich nur geschrieben, um zu sehen, ob bei euch's Herz auf'm rechten Fleck sitzt [...]“¹¹²

In Wirklichkeit hat Leim Peppi geheiratet und sein Vermögen noch vervielfacht.

Doch Knieriem und Zwirn sind immer noch Vagabunden und auch Geld kann sie nicht auf den rechten Weg bringen.¹¹³

Fortuna muss also ihre Niederlage einsehen und der Hochzeit ihrer Tochter und Hilaris stattgeben.¹¹⁴ Durch Amorosas Hilfe, finden Knieriem und Zwirn die große Liebe und werden doch noch sesshaft.¹¹⁵

8.3 Freiheit in Krähwinkel

Das Stück *Freiheit in Krähwinkel* ist (im Gegensatz zum Stück *Lumpazivagabundus*, s. o., welches von Nestroy noch als Zauberposse konzipiert wurde) als Posse „mit Gesang in zwei Abtheilungen“ aufgebaut. Die erste Abteilung heißt „Die Revolution, in zwei Akten“, die Zweite ist als „Die Reaktion, in einem Akt“ benannt.

Auch dieses Stück ist nicht frei erfunden, einige Personen und Motive sind unter anderem aus Adolf Bäuerles „*Die falsche Primadonna: Posse mit Gesang in zwey Acten*“¹¹⁶ von 1818 übernommen.

Bei diesem Stück ist von bedeutungsvoller Wichtigkeit, dass Nestroy es im Jahr 1848, also genau in der Zeit als die Revolution im Kaisertum Österreich (1848/1849) wütete und eine kurzzeitige Zensurfreiheit (1848-1851) herrschte, wodurch das Stück für seine Zeit hochaktuell und gleichzeitig unzensiert war.

Aus diesem Grund fällt die Inhaltsangabe ein wenig länger aus, da die Geschehnisse im Stück ein wenig genauer betratet werden.

¹¹² Reimann, S. 54

¹¹³ Vgl. Reimann, S. 61

¹¹⁴ Vgl. Reimann, S. 65

¹¹⁵ Vgl. Reimann, S. 66f

¹¹⁶ Originaltitel: *Die falsche Catalani*, Uraufführung 1818 in Wien, Herausgegeben im Perst Hartlebens Verlag 1820.

Inhalt:

Die Posse *Freiheit in Krähwinkel* handelt von der gleichnamigen kleinen Stadt Krähwinkel, welche bislang eine noch autoritäre Regierung hat. Doch schon bald wird deutlich, dass sich unter dem Volk eine aufständische Stimmung ausbreitet und das Verlangen der Bürger nach Freiheit wächst:

„Was recht is, is recht; doch was z’viel is, is z’viel,
Der Chef uns’rer Stadt thut mit uns, was er will!
D’ganze Welt thut an Freyheit sich lab’n,
Nur wir Krähwinckler soll’n keine hab’n. Die Krähwinkler, Mordsapprament,
Sind eb’nfalls ein deutsch’s Element.
D’rum lass’n wir jetzt nimmer nach, Freyheit muß seyn!“¹¹⁷

Dies wird vom Ratsdiener Klaus, der von den Bürgern als Spitzel betitelt wird, mit Missachtung beobachtet. Er macht es sich zum Ziel, der Regierung über diese „maßlose Kühnheit“¹¹⁸ alles zu berichten. Bei einem „Meinungskrieg“ zwischen dem Nachtwächter und Klaus, wird es so laut, dass ihre beiden befreundeten Töchter herbeieilen, um die beiden Streithähne auseinanderzubringen. Der Nachtwächter verschwindet mit seiner Tochter Walpurga und Klaus spricht gegenüber seiner Tochter Cecilie (die eine heimliche Affäre mit dem einfachen Beamten Siegmund hat) das Verbot aus, weiterhin mit der Tochter des Nachtwächters befreundet sein zu dürfen.¹¹⁹

In der nächsten Szene hat Eberhard Ultra, der die Verkörperung des Revolutionsverfechters in Persona ist, seinen ersten Auftritt. In seinem Lied über das „Zopfensystem“¹²⁰ und gleich darauffolgend in seinem Monolog, preist er die Revolution an und protestiert gegen die Unterdrückung des freien Denkens und der Freiheit insgesamt.

Als sich Ultra dann mit seinem Vorgesetztem Chefredakteur Pfiffspitz über die Problematik der Zensur unterhält, kommt Klaus entsetzt hereingestürzt und berichtet,

¹¹⁷ Nestroy, *Freiheit in Krähwinkel*, S. 9, Z. 8-14.

¹¹⁸ Nestroy, *Freiheit in Krähwinkel*, S. 13, Z. 9-11.

¹¹⁹ Nestroy, *Freiheit in Krähwinkel*, S. 13 - 15

¹²⁰ Zopfensystem: Bezeichnung für die absolutistische Staatsform des Vormärz nach der altmodisch gewordenen Zopfperücke höherer Stände

dass in Krähwinkel die Revolution ausgebrochen ist, woraufhin Ultra die revoltierenden Bürger sogleich mit den Worten „Auf also! Frey- heit, Umsturz! Sieg oder Tod!“ anfeuert und unterstützt.¹²¹ Um dem aufsässigen Ultra Einhalt zu gebieten, soll ihm vom Bürgermeister eine sehr lukrative Stelle als Zensor angeboten werden, damit er ruhig gestellt wird. Doch für Ultra ist dieses Angebot absolut inakzeptabel, denn:

„Ein Censor is ein Menschgewordener Bleysteften oder ein Bleistiftgewordener Mensch; ein Fleischgewordener Strich über die Erzeugnisse des Geistes“¹²²

Während Ultra beim Bürgermeister ist, trifft er auf Frau von Frankenfrey – eine reiche Witwe, die darauf hofft, vom Bürgermeister das Testament zu ihrem Erbe zu bekommen, doch dieser trachtet danach, die Witwe zu ehelichen und sich ihr Erbe anzueignen. Als dieser aber erkennt, dass Ultra und Frau von Frankenfrey sich allzu sympathisch sind, veranlasst er Ultra innerhalb der nächsten zwei Stunden ohne weiteres aus Krähwinkel auszuweisen. Dadurch entsteht Ultras Plan, den Bürgermeister zu stürzen.¹²³

Ultra verkleidet sich kurzerhand als Pater Fidelius aus dem Ligorianerorden¹²⁴, horcht Klaus in dieser Maskierung aus und erfährt von einer Anordnung, die von mehreren europäischen Großmächten unterschrieben, vom Bürgermeister aber unterschlagen wurde.¹²⁵ Kurz nachdem Ultra das Haus verlässt, trifft der Bürgermeister angstbesetzt bei Klaus ein und bleibt über Nacht, gequält von Albträumen die von Freiheit und Revolution handeln.¹²⁶

Im zweiten Akt verkleidet sich Ultra zuerst als der russische Fürst „Knutikof Sibiritschevski Tyrannski Absolutski“ und verlangt vom Bürgermeister die Aushändigung der Anordnung.¹²⁷ Dann verkleidet er sich als Abgesandter der Freiheits- und Gleichheitskommission und verkündet in Krähwinkel Rede- und Pressefreiheit,

¹²¹ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel, S. 22, Z. 26 - 27

¹²² Nestroy, Freiheit in Krähwinkel, S. 26, Z. 33 - 36

¹²³ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel, S. 28 ff

¹²⁴ auch Liguorianer oder Redemptionisten, ein – mit den Jesuiten verwandter Orden – welcher seit 1732 im Dienste des „wahren katholischen Glaubens“ steht. Vgl. Fuhrmann 1828, S. 660

¹²⁵ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel, S. 31 ff

¹²⁶ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel, S. 35 ff

¹²⁷ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel, S. 42ff

Gleichsetzung aller Stände und freie Wahlen, woraufhin der Bürgermeister vor Schreck in Ohnmacht fällt.¹²⁸

Im dritten und letzten Akt werden zuerst die neuen Verhältnisse in Krähwinkel bei Frau von Frankenfrey diskutiert. Ultra erscheint, denn er kann sich aufgrund der neuen, durch ihn verkündeten Freiheitsanordnung wieder als freier Mann bewegen. Schließlich trifft auch der Bürgermeister ein und verkündet, dass er noch am selben Nachmittag die Revolution niederschlagen wird und für den nächsten Tag die Hochzeit von ihm und Frau von Frankenfrey geplant ist. Als diese aber erneut vehement ablehnt, versucht der Bürgermeister sie abermals mit dem Erbe zu erpressen, aber Ultra hat das Testament vom Prior des Ligorianerklosters bekommen, weil er ihm zur Flucht verholfen hat.¹²⁹

Auf die Bitte Frau von Frankenfreys hin, die Angriffe durch den Bürgermeister bis zum Abend zu verzögern, verkleidet Ultra sich als Diplomat – vermutlich mit Anspielung auf Metternich¹³⁰ – und überredet den Bürgermeister dazu, die Revolution nicht vor Einbruch der Dunkelheit zu bekämpfen.¹³¹ Das Volk hat währenddessen Barrikaden aufgebaut und unter Anweisung von Frau von Frankenfrey haben sich die Frauen aus Krähwinkel als Studenten verkleidet, und schlagen den Bürgermeister und Klaus auf diese Weise in die Flucht, denn – wie der Bürgermeister meint: „Studenten – Klaus, hir ist nichts mehr zu thu’n.“¹³²

Abschließen willigt Frau von Frankenfrey dem Heiratswunsch von Ultra ein.

8.4 Höllenangst

Höllenangst ist eine Posse mit Gesang in drei Akten, welche im Jahr 1849, also genau ein Jahr nach der Revolution, entstanden ist. Im Textbuch ist vermerkt, dass die Handlung „*theilweise dem Französischen des d’Epagny und Dupin nachgebildet*“ ist. Gemeint ist das dreiaktige Lustspiel „*Dominique ou le Possédé*“ aus dem Jahre 1831

¹²⁸ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel, S. 52

¹²⁹ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel, S. 53ff

¹³⁰ Ultra zum Bürgermeister: „Wenn sie nach London kommen, besuchen sie mich“ – Auch Metternich wohnte eine Zeit lang in London, nachdem er 1848 vor den Revolutionären aus Wien fliehen musste.

Vgl. https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Clemens_Wenzel_Lothar_Metternich, 4.8.2015

¹³¹ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel, S. 59ff

¹³² Nestroy, Freiheit in Krähwinkel, S. 76

von Jean Baptiste Rose Bonaventure Violet d'Epagny und Jean-Henri Dupin. Das Stück wurde nur fünfmal aufgeführt.

Auch diese Inhaltsangabe fällt ein wenig länger aus, da die Handlungslinien des Stücks sehr komplex sind.

Inhalt:

Im ersten Akt ist Freiherr von Reichthal nach einem zweijährigen Gefängnisaufenthalt gelungen aus dem Gefängnis zu fliehen. Nachdem nämlich seine Schwester kurz nach ihrem Mann verstorben war, hatte sein habgieriger Schwager (Freiherr von Stromberg) es auf das Familienvermögen abgesehen und aus diesem Grund zusammen mit dem Staatssekretär Arnstett einen intriganten Plan gegen Reichthal geschmiedet. Er wurde der Verschwörung beschuldigt, und musste – eigentlich unschuldig – ins Gefängnis gehen. Nun Bangt er um das Wohl seiner Nichte Adele, die von ihrem arglistigen Onkel ins Kloster geschickt werden soll, damit ihm das Familienerbe zufällt. Diese ist aber seit drei Wochen heimlich mit dem Oberrichter Thurming verheiratet, der gerade heimlich mit einer Strickleiter bei ihr ins Zimmer eingestiegen ist. Stromberg bemerkt die Strickleiter und schneidet diese ab, um den Eindringling an der Flucht zu hindern. Doch dieser kann sich trotzdem durch das Fenster auf das Dach des Nachbarhauses retten.¹³³

Wendelin, der Sohn des Schusters Pfrim, lebt mit seiner Familie in größter Armut, da seiner Mutter das Gnadengehalt, das sie von der verstorbenen Baronin bekommen hatte, vom habgierigen Stromberg gestrichen wurde. Die Mutter Wendelins hält ihrem Sohn vor, dass es ein Fehler war seine Arbeit in der Fabrik aufzugeben und stattdessen als Gefängniswärter zu arbeiten. Doch dieser erwidert, dass er die Arbeit im Gefängnis nur deshalb angenommen hatte, um dem zu unrecht eingesperrten edle Baron Reichthal zur Flucht verhelfen zu können, worüber seine Mutter hochofreut ist. Dann sprechen Wendelin und sein Vater über die Ungerechtigkeit, dass die Reichen es gut haben und die Armen an Hunger leiden und Wendelin erklärt erbost, es sei besser sich mit dem Teufel einzulassen, als mit manch einem Menschen und befiehlt dem Teufel schließlich zu erscheinen. Ein furchterregender Donnerschlag ertönt und die Fensterscheiben klirren, woraufhin Pfrim und seine Frau sich ins Nebenzimmer flüchten.¹³⁴

¹³³ Vgl. Nestroy, Höllenangst. pdf. S. 7ff

¹³⁴ Nestroy, Höllenangst. pdf. S. 14 ff

Plötzlich springt Thurming – gekleidet in einem schwarz-roten Mantel – durch das Fenster ins Zimmer hinein, gibt Wendelin 30 Dukaten und bittet ihn im Tausch dafür seine Kleidung mit ihm auszuwechseln, um unerkannt vor Strombergs Wachen fliehen zu können. Der perplexer Wendelin lässt dies willenslos mit sich geschehen und ist überzeugt davon, gerade seine Seele an den Teufel verkauft zu haben. Thurming verabschiedet sich mit den Worten, dass er von nun an Wendelin ein treuer, auf ewig verbundener Freund sein wird. Als Wendelin den Gehrock befühlt, den Thurming bei ihm zurückgelassen hat, ist er der Überzeugung, dass der Stoff ein „infernalisches Fabrikat“ sein muss, da er sich heiß anfühlt.¹³⁵

Der hungrige Baron Reichthal erscheint und bittet die Familie Pfrim, ihm Unterschlupf zu gewähren. Als der Baron die 30 Dukaten auf dem Tisch liegen sieht, fragt er, woher Wendelin das Geld hat. Dieser erklärt ihm völlig unverständlich, er habe ein schauderhaftes Geschäft abgeschlossen, würde das Gold aber gerne brüderlich teilen. Reichthal ist der Überzeugung, dass Wendelin verwirrt ist und verlässt lieber das Haus, solange er nicht weiß, was dort genau vorgefallen ist.¹³⁶

Wendelin, immer noch im Gehrock des Teufels (eigentlich Thurming) gekleidet, wird schließlich in der Schänke von einem Bediensteten Thurming abgeführt, da dieser irrtümlicherweise denkt, Wendelin habe seinen Herrn überfallen und ausgeraubt.¹³⁷

Im zweiten Akt sucht Pfrim den Oberrichter Thurming auf, um ihn zu bitten, den verhafteten Wendelin wieder frei zu geben, welcher sogleich herbeigeholt werden soll. In der Zwischenzeit erfährt Thurming von Pfrim, dass der Baron Reichthal noch lebt und auf der Flucht ist und verspricht, sich des Barons anzunehmen. Dann erfährt er, dass seine „heimliche“ Ehefrau Adele zu ihm kommt, um dem Kloster in das sie ihr Onkel bringen will, zu entfliehen.¹³⁸ Inzwischen wird Wendelin ins Richterzimmer gebracht und beschwert sich betrübt, warum man denn einen Pakt mit dem Teufel habe, wenn dieser einem ja doch nicht helfen würde. Als Thurming das Zimmer betritt, hält Wendelin in weiterhin für den Teufel und beschuldigt ihn, ihm in seiner Notlage nicht geholfen zu haben, obwohl sie durch den Teufelspakt verbunden sind. Thurming erkennt, dass ein Missverständnis vorliegt, aber lässt Wendelin vorerst in dem Glauben,

¹³⁵ Nestroy, Höllenangst. S. 23 ff

¹³⁶ Nestroy, Höllenangst. S. 26 ff

¹³⁷ Nestroy, Höllenangst. S. 32 ff

¹³⁸ Nestroy, Höllenangst. S. 35 ff

wirklich der Teufel zu sein. Als Prüfung verlangt Wendelin, der Teufel möge Wendelins Geliebte Rosalie und den Baron Reichthal herbeibringen. Als beide erscheinen, ist Wendelin restlos von Thurmings teuflischer Macht überzeugt. Dann wird Thurmings Haus auf Befehl des verärgerten Strombergs, der gemerkt hat, dass seine Enkelin Adele verschwunden ist, von der Polizei umzingelt, da man dort sowohl Adele, als auch Reichthal vermutet. Dieser kann jedoch mit Hilfe Thurmings noch rechtzeitig fliehen.¹³⁹

Im dritten Akt wird Wendelin verhaftet und zur Polizei gebracht, weil er dem Baron Reichthal zuvor zur Flucht verholfen hat. Zwischenzeitlich verlangt Wendelins Vater, von der Polizei, dass man seinen Sohn suchen soll, der im Besitz wichtiger Dokumente ist. Dann offenbart er, dass Stromberg das Testament der Baronin vor ihrem Tode stehlen wollte und dabei ein Brief gefunden wurden, aus dem hervorgeht, dass Stromberg und der Staatssekretär Arnstett „unter einer Decke stecken“ und zusammen intrigante Erbschaftspläne verfolgen.¹⁴⁰ Diese, die „Feinde entlarvenden“ Papiere hat aber schon der Baron Reichthal, weil er diese durch einen glücklichen Zufall in Wendelins Jacke gefunden hat. Durch einen Brief lässt er Wendelin ausrichten, dass er Adele heimlich zu seiner Mutter bringen soll und dass sie dort von Thurming abgeholt wird. Dies entsetzt Wendelin zutiefst, denn immer noch ist er der Überzeugung, dass Thurming der Teufel sei.¹⁴¹ Währenddessen erfahren Reichthal und Thurming vom Ableben des Ministers und da sie wissen, dass der Nachfolger ihnen gesinnt ist, sprechen sie den Befehl aus Stromberg und Arnstett zu verhaften. Prim und Wendelin brechen indessen zu einer Pilgerfahrt nach Rom auf, um dem Teufel zu entfliehen, doch sie werden von Rosalie abgefangen, die sie um Hilfe bittet, da Stromberg und Arnstett mit Adele über die Grenze flüchten wollen. Die beiden Männer lehnen es ab zu helfen und Rosalie verschwindet verärgert. Thurming fängt die beiden ab und ist verärgert über ihren Fluchtversuch. Durch Rosalie wird Wendelin zur Vernunft gebracht und sieht endlich ein, dass Thurming nicht der Teufel ist und alles nur Einbildung war. Adele kann durch ihren Gemahl Thurming gerettet werden und auch Rosalie und Wendelin vertragen sich wieder und planen eine Hochzeit.¹⁴²

¹³⁹ Nestroy, Höllenangst. S. 43 ff

¹⁴⁰ Nestroy, Höllenangst. S. 61 ff

¹⁴¹ Nestroy, Höllenangst. S. 75 ff

¹⁴² Nestroy, Höllenangst. S. 83 ff

8.5 Analyse der Stücke

In diesem Kapitel sollen nun die zuvor oben einzeln vorgestellten Stücke *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt*, *Freiheit in Krähwinkel* und *Höllenangst* analysiert werden.

Im Zentrum der Analyse soll die Frage stehen, welche Zaubermotive (Rahmenhandlung – Binnenhandlung, Ausstattung, Deus ex machina, Märchenfiguren, usw.) in den Stücken *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* und *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt* vorkommen und wie sie genau funktionieren und eingesetzt werden. Auch wird untersucht, ob im *Barometermacher* und *Lumpazivagabundus* Ansätze des Besserungsstücks zu finden sind.

In diesem Zusammenhang soll auch *Höllenangst* mit in die Untersuchung des Zaubermotivs aufgenommen werden, um die Figur und Funktion des „Teufels“ näher zu betrachten.

Freiheit in Krähwinkel und *Höllenangst* als Possen (laut Titelbezeichnung in den Stücken) sollen schließlich unter dem Aspekt des „Zauber-Motivverlustes“ und der Entwicklung Nestroys zur satirischen oder sozialkritischen Posse betrachtet werden und es soll untersucht werden, ob nicht doch noch ein wenig vom Zauberapparat in seinem Werk übrig geblieben ist.

Zusammenfassend soll also in der anschließenden Analyse die Präsenz der folgenden Motive untersucht werden:

- Das Vorliegen einer Rahmenerzählung - Binnenerzählung
- Die Existenz von Märchenfiguren oder Fabelwesen vs. Menschenwelt – Zauberposse
- Die Ausstattung (Bühnenbild, Maschinerie, Kostümangaben)
- Die Erscheinung eines Deus ex machina
- Motive des Besserungsstücks
- Motive der Parodie, Lokalposse oder Satire
- Motive des Volkstheaters, Sprachkomik

8.5.1 Der Barometermacher auf der Zauberinsel

An Raimunds Stück *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* kann man das typische Muster der Tradition des Wiener Volkstheaters und der Zauberposse erkennen. Er verwendet alle Möglichkeiten des traditionellen Zauberspiels, behält also die typischen „Motive, Figuren, Sprache, Komik und Handlung“ bei¹⁴³, wie wir nun an einigen Beispielen beweisen werden.

Die Verbindung zum Volksstück ist durch die Figuren im *Barometermacher* gegeben. Die „positiven Helden“ sind nämlich keine „Menschen aus den höheren Gesellschaftsklassen, sondern Gestalten aus dem Volk“¹⁴⁴, was man sehr schön an der Hauptfigur Bartholomäus Quecksilber erkennen kann, er ist ein armer, gescheiterter, aber dennoch lustig gesinnter Barometermacher aus Wien:

„Das ist eine prächtige Profession, das Barometermachen, man kann verhungern alle Tag“.¹⁴⁵

Auch von der Sprache her ist der *Barometermacher* dem Volksstück nah, denn er ist größtenteils im Dialekt verfasst.

Die phantastische Zauberwelt, in der Nymphen, Feen, Amazonen und Zwerge vorkommen, spielt sich in der vorangestellten Rahmenerzählung der 1. Szene des I. Aufzugs ab. Hier wählt die Fee Rosalinde durch das Zufallsprinzip Bartholomäus Quecksilber aus, der die Zaubergaben bekommen soll.¹⁴⁶

Die Nymphe Lidi und die Fee Rosalinde, als Präsenz der überirdischen Macht, greifen in das Leben der Figuren, also das des Bartholomäus Quecksilber ein, sind „freundliche, dem Menschen wohlgesinnte Mächte“.¹⁴⁷ Durch sie wird angekündigt:

„Es soll ihm geholfen werden. Umgebt mich; ich wende dem Fremdling die Gaben zu.“¹⁴⁸

¹⁴³ Vgl. Hein, Ferdinand Raimund, S. 29ff

¹⁴⁴ Vgl. Reimann, Einleitung S. 13

¹⁴⁵ Raimund, *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* pdf, S. 6

¹⁴⁶ Raimund, *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* pdf, S. 3ff

¹⁴⁷ Reimann, Einleitung S. 9

¹⁴⁸ Raimund, *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* pdf, S. 4

Die Binnenhandlung findet auf der Zauberinsel des Herrschers Tutu statt.¹⁴⁹ Prägnant dabei ist, dass auch die Binnenhandlung in einem Zauberreich und nicht in der Menschenwelt stattfindet.

Ein weiteres Merkmal für die Zauberposse ist die Nutzung der für diese Zeit typischen Bühnenmaschinerie, welche Raimund im Barometermacher bis ins letzte Detail ausschöpft, wie an den Regieanweisungen gut zu erkennen ist. Dies soll im Folgenden anhand konkreter Textstellen belegt werden:

In der 1. Szene des I. Aufzugs (also der Feenwelt) wird in Form einer Erscheinung eine Voraussicht auf das Eintreffen der Figur von Quecksilber gegeben.

„Musik. Die Hinterwand geht auf; man sieht in einer ovalen Öffnung die nächstkommende Szene en miniature abgebildet, und Quecksilber, durch einen Knaben repräsentiert, auf einer Ruine sitzen. Die Musik spielt sehr piano den Gesang von Quecksilbers nachfolgender Arie. Nach der Musik beginnt die Prosa.“¹⁵⁰

Hier wird sich also eindeutig einer beweglichen Bühne bedient, da sich laut Anweisung eine Rückwand hebt.

Auch in der nächsten Regieanweisung wird klar, dass für die Bühnenwechsel eine aufwendige Maschinerie und prunkvolle Dekoration – ganz im Sinne des Zauberstücks – verwendet werden muss:

„Die Ruinen verwandeln sich in ein hellrotes Wolkenzelt, mit weißen Rosen garniert.“¹⁵¹

„Eine Schar von idealen Soldaten kommt schnell aufmarschiert. Die Leibgarde bildet sich von Zwergen, welche sich auf Quecksilber reihen“¹⁵², nachdem er in sein Zauberhorn bläst. Hier wird deutlich, dass eine Vielzahl von Komparsen in dem Stück mitgewirkt haben muss, was aus dem Stück ohne Zweifel ein großes Spektakel gemacht hat.

¹⁴⁹ Raimund, Der Barometermacher auf der Zauberinsel pdf, S. 5 - 79

¹⁵⁰ Raimund, Der Barometermacher auf der Zauberinsel pdf, S. 4

¹⁵¹ Raimund, Der Barometermacher auf der Zauberinsel pdf, S. 9

¹⁵² Raimund, Der Barometermacher auf der Zauberinsel pdf, S. 30

Die wohl ausführlichste Regieanweisung mit detailreicher Beschreibung findet sich im I. Aufzug der 15. Szene, welche gleichzeitig den I. Aufzug beendet:

„Schlachtmusik. Sie legen die Leitern an den Palast und stürmen hinauf. Die Zwerge bringen einen großen Mauerbrecher und stoßen damit das goldene Tor ein. In der Luft erscheinen zwei Kanonen in Wolken, wobei überall ein Genius als Kanonier sich befindet. Wie sie den Palast erstiegen haben, nimmt Quecksilber von den zwei Zwergen, welche bei ihm zurückgeblieben, einen auf den Arm, den andern führet er an der Hand, und so verteidigen die Zwerge ihn gegen die aus dem Palast herausdrängenden Insulaner. Das Gefecht wird auf der Bühne allgemein. Der Palast steht in Flammen, Tutu und Zoraide werden herausgebracht. Gruppe des Sieges der Zaubermansschaft. Lidi erscheint ober ihnen in einem schönen Wolkenzelt als Kriegerin gekleidet, von vier Genien umgeben, welche kleine Fahnen schwingen; die Genien haben auf dem Haupte kleine Helme, wovon jeder einen transparenten Buchstaben enthält, welche das Wort Sieg formieren. Allgemeine Gruppe.“¹⁵³

Hier wird Raimunds phantasievoller Blick und auch seine Intention deutlich. Er will das Publikum beeindrucken und ihnen eine phantastische Vorstellung bereiten, was er erneut durch eine Vielzahl technischer Hilfsmittel (Hebkräne für die kanonenbestückten Wolken, evtl. Flammenwerfer oder Maschinen die künstliches Feuer entstehen lassen usw.)

In einer weiteren Szene (II. Aufzug, 13. Szene) sehen wir folgende Regieanweisung:

„Quecksilber kommt auf einem großen Hahn zum Fenster hereingeflogen. Wie der Hahn im Gemach ist, steigt Quecksilber ab und der Hahn fliegt wieder zum entgegengesetzten Fenster hinaus und kräht.“¹⁵⁴

Quecksilber scheint also mit einem Hebemechanismus, oder einem Kran auf die Bühne gehoben zu werden, man könnte also meinen, er würde als Deus ex machina fungieren. Da er aber keine Gottheit darstellt oder durch sein Erscheinen auch keine verfahrenere Situation auflöst (er will sich in dieser Szene seine beiden Talismane wiederbeschaffen,

¹⁵³ Raimund, Der Barometermacher auf der Zauberinsel pdf, S. 30f

¹⁵⁴ Raimund, Der Barometermacher auf der Zauberinsel pdf, S. 53

die Zoraide ihm mit List entwendet hat, aber er wird nun auch seinen letzten Talisman an sie verlieren) kann er laut der Definition keinen Deus ex machina verkörpern.

Erst später, wenn wirklich alles ausweglos zu sein erscheint, trifft er auf einen Deus ex machina, und zwar den Feigenbaum mit den Früchten, die einem eine lange Nase wachsen lassen, wenn man sie verzehrt. Mit der Hilfe dieser Feigen, kann er Zoraide nämlich eine lange Nase wachsen lassen und ihr – verkleidet als Arzt – die Talismane wieder entreißen.

Motive des Besserungsstücks (Definition siehe 4.2) lassen sich im *Barometermacher* noch nicht ausmachen. Aber Raimund erweitert dieses traditionelle Zauberspiel um einen neuen Aspekt, die „Moral“, welche eine „strukturprägende und tragende Bedeutung“ hat. Die Hauptaussage des Stücks ist, dass Treue belohnt wird, weswegen sich diese Zauberposse von Raimund dem Besserungsstück stark annähert, mit dem Ausgangspunkt, dass menschliche Schwäche durch Erziehung heilbar sei, was ein romantisches Motiv ist.¹⁵⁵ Somit entsteht in dem Stück eine ganz neue ethische, bzw. moralische Tiefe.¹⁵⁶

8.5.2 Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt

Auch im *Lumpazivagabundus* ist das Motiv des Volkstheaters klar zu spüren. Die Protagonisten Kneipp, Leim und Zwirn sind gescheiterte Handwerksgesellen, die aus dem einfachen Volk gegriffen sind. Der Dialekt ist hier in der Schriftlichen Fassung noch viel stärker ausgeprägt, als bei Raimunds *Barometermacher*:

Zwirn: Halloh! da hab ich a Musik g'hört!

Knieriem: Herr Vater! a Halbe G'mischts.

Leim: Mir eine Halbe und eine Portion Nierndln.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Vgl. Hein, Ferdinand Raimund, S. 29f und Reimann, Einleitung S. 16f

¹⁵⁶ Martini, S. 390

¹⁵⁷ Nestroy, Lumpazivagabundus pdf, S. 144

Im Gegensatz zu den drei Gesellen, sind die Theatertexte für die Rollen aus dem Feenreich aber auf hochdeutsch, was einen zusätzlichen Kontrast zwischen den beiden Welten, also der Magischen und der Menschlichen bildet.

Fortuna: Beherrscher des Feenreichs! befehlen lasse ich mir nichts, auch nicht von dir; doch weil ich gerade guter Laune hin (zu Lumpazivagabundus) und dir, Elender, zum Trotze, mag es sein. (Zu den Söhnen.) Ich schütte mein Füllhorn über euch.

Die Söhne: Tausend Dank!

Lumpazi: Ha, ha, ha, das ist zum Todtlachen! Durch die Fortuna will Der mir meine Anhänger entreißen! Da werden grad noch ärgere Lumpen draus.¹⁵⁸

Der Schneider Zwirn ist hinsichtlich der Sprache sehr interessant, denn am Anfang des Stücks spricht er noch mit Dialekt:

Zwirn: Pfui Teuxel! Schamts euch nit? Auf so ein Trümmerl Weg rasten s' aus! Ich geh heut schon meine drei Stationen, und kann den Augenblick nit erwarten, wo ich zum Tanzen komm.¹⁵⁹

Nachdem er aber in Prag ist, spricht er mit seinen Bediensteten gehobenes Deutsch:

Zwirn: (allein, tritt in einem modernen Palmenschlafrock auf). Jetzt hin ich schon über ein Vierteljahr hier in Prag etablirt – ist das ein Leben in dem Prag, wenn der Mensch ein Geld hat. Ich betreib zwar mein Handwerk auf eine noble Manier, aber es bleibt halt doch Schneiderei, und mich hat die Natur zu etwa Höherem bestimmt. Alles zeigt, daß ich nicht zum Schneider geboren bin.¹⁶⁰

Als aber ein Maler kommt, um ihn zu porträtieren, fällt er wieder zurück in den Dialekt:

Maler: Ihre Nase ist sehr schwer zu treffen.

Zwirn: Meine Nasen? Gar nicht. Schaun S', mir hat voriges Jahr im Bierhaus

¹⁵⁸ Nestroy, Lumpazivagabundus pdf, S. 139

¹⁵⁹ Nestroy, Lumpazivagabundus pdf, S. 142

¹⁶⁰ Nestroy, Lumpazivagabundus pdf, S. 161

Einer ein Halbglas ins G'sicht g'haut, der hat meine Nasen sehr gut getroffen, sag ich Ihnen.

Durch diesen Wechsel zwischen Dialekt und vermutlich übertriebener, affektierter Hochsprache wird der Charakter und der soziale Stand des Menschen demaskiert. Es wird klar, dass Zwirn kein edler Mann ist, sondern nur einen spielt.

Sprachkomik entsteht außerdem in den Versuchen eine Fremdsprache zu sprechen, indem sie einfach imitiert wird. Auch hier wird die Figur wieder demaskiert und vorgeführt. Das folgende Beispiel ist aus dem II. Akt, 17. Szene¹⁶¹:

Zwirn (für sich): Ich hab vier Wochen in Triest gearbeitet, da ist so Manches hängen geblieben. (Zu Windwachel) Pobiren wir's. Schreib italienisch. (Dictirt.) cane perduto – Non avete veduto – cane perduto. (Zu Camilla) War der Mopperl ein Mandel oder ein Weibel?

Camilla: Er war männlichen Geschlechtes.

Zwirn (dictirt): Questo Mopperl – un Signore. (Zu Camilla.) Was für einen Charakter hat er gehabt?

Camilla: Je nun, wie alle Mopperln.

Zwirn (nachdenkend): Aha. – (Dictirt.) carattere – calfactoristico. (Zu Camilla.) Wie alt?

Camilla: Drei Jahre.

Zwirn: Drei Jahr – wie heißt denn das – (Dictirt.) tre cento anni vecchio. (Zu Camilla.) Hatte er keine besonderen Kennzeichen?

Camilla: Er trug ein schwarzes Halsband.

Zwirn (dictirt): Portate un nero cravattel.

[...]

Camilla: Ein ganz kleines Hunderl.

Zwirn (dictirt): Piccolo Viech mit quattro Haxen.

Wie für das Zauberstück üblich liegt auch hier eine Rahmenerzählung vor, in der sich die magischen Figuren (Feenkönig, Zauberer, Magier usw.) bewegen und von welcher aus sie auf die Menschen einwirken. Aber im Gegensatz zu Raimunds

¹⁶¹ Nestroy, Lumpazivagabundus pdf, S. 167

Barometermacher, der voll von phantastischen Regieanweisungen ist, sodass sich dem Leser im Geiste ein phantastisches Bild eröffnet, ohne das Stück mit eigenen Augen gesehen haben zu müssen, sind die Regieanweisungen bei Nestroy einfacher gehalten, sie sind ein wenig simpler, „weltlicher“ nicht so betont phantastisch:

„Die Handlung spielt [theils im Feenreich,] theils in Ulm, theils in Prag und theils in Wien.“¹⁶² [...] „Verwandlung - Kurze freie Gegend. die Landstraße vorstellend, links eine hölzerne Bank unter einem Meilenzeiger.“¹⁶³

Auch wenn das Feenreich oder die Auftritte der Zauberwesen beschrieben werden, sind die Anweisungen viel schlichter, wenig magisch gehalten:

„Mehrere alte Zauberer und Magier, darunter Mystifax, treten auf und stellen sich im Halbkreis, jeder führt einen erwachsenen Sohn an der Hand, darunter Hilaris und Fludribus. – Stellaris sitzt auf dem Throne.“¹⁶⁴ [...] „Leise Musik beginnt. Wolken senken sich über den Hintergrund. Nach einer Weile theilen sich die Wolken, Fortuna wird sichtbar mit einem Füllhorn, daraus kommt die transparente Zahl 7359. – Der Schlaf der Drei Gesellen wird unruhig. Die Wolken erheben sich wieder.“¹⁶⁵

Aber auch bei Nestroy kann man anhand der Regieanweisungen sehen, dass er Bühnentechnik benutzt hat, bewegliche Kulissen um die Wolken im Hintergrund zu bewegen (s. o.) und Versenkungen mit Hubboden/Hebebühne, in denen die Schauspieler unter die Bühne gefahren wurden.

„Musik fällt ein, die Furien packen Zwirn und Knieriem und versinken zu beiden Seiten mit ihnen.“¹⁶⁶

Weisstein äußert sich zu Nestroys Stücken folgendermaßen:

„Nestroy hat in dem Genre, welches er im „Lumpacivagabundus“ betreten hat, niemals wieder die gleiche dramatische und künstlerische Kraft [wie Raimund]

¹⁶² Nestroy, Lumpazivagabundus pdf, S. 136

¹⁶³ Nestroy, Lumpazivagabundus pdf, S. 141

¹⁶⁴ Nestroy, Lumpazivagabundus pdf, S. 137

¹⁶⁵ Nestroy, Lumpazivagabundus pdf, S. 150

¹⁶⁶ Nestroy, Lumpazivagabundus pdf, S. 185

gezeigt, seine zahlreichen Wiener Lokalpossen und Schwänke fallen aus dem Rahmen dieser Darstellungen heraus“.¹⁶⁷

Nun bleibt zu hinterfragen, ob dieser Aussage wirklich aussagekräftig ist, denn man darf natürlich nicht vergessen, dass wir uns nur an den Texten und den darin enthaltenen Regieanweisungen orientieren können, ein Bildmaterial oder anderes steht uns nicht zur Verfügung. Und ob Weisstein eine Aufführung Nestroys mit eigenen Augen gesehen hat, ist schwer zu sagen.

Denn Nestroys wichtigste Eigenschaft, sein Talent zu extemporieren, also zu improvisieren, hat die Figuren, die er verkörpert, sicherlich zum Leben erweckt und wenn man zeitgenössische Kritiken liest, dann war Nestroy ein fabelhafter, die Bühne einnehmender, extrem charismatischer Schauspieler (siehe 5.2 Nestroy). Das bedeutet, dass man die Aussage, er habe niemals die gleiche dramatische und künstlerische Kraft gezeigt, nicht ausnahmslos ernst nehmen kann.

Was den Aufwand seiner Bühnentechnik in seinen Aufführungen angeht, ob es auch so „zauberhaft“ und spektakulär wie bei Raimunds Barometermacher zugeht, ist aber dennoch schwer zu sagen, denn wir haben hier nur den Bühnentext vorliegen.

Im *Lumpazivagabundus* fungiert Anastasia Hobelmann als Deus ex machina. Denn Leim erfährt dass die Tochter Hobelmanns geheiratet hat und denkt deshalb, dass es sich um seine geliebte Peppi handeln muss und ist am Boden zerstört. Doch plötzlich taucht eine zweite unbekannte Tochter auf – Anastasia – die geheiratet hat. Durch diesen glücklichen Zufall kann also Leim seine Peppi heiraten und verfällt nicht dem Lumpazivagabundus.

Der *Lumpazivagabundus* kann nicht direkt als Besserungsstück wahrgenommen werden, da das Ende sehr konstruiert ist. Leim wird zwar im III. Akt als anständig und bürgerlich gezeigt, aber er war auch vorher kein Lump, sondern nur Liebeskrank, weil seine geliebte Peppi für ihn unerreichbar war. Wenn wir es also genau nehmen, so wurde Leim nicht geläutert, er war schon vorher ein rechtschaffener Mensch. Zwirn und Knieriem, die beiden unverbesserlichen Lumpen, die sich selbst von ihrem Freund Leim nicht auf den rechten Weg führen lassen, obwohl er ihnen Geld und Arbeit

¹⁶⁷ Weisstein, 1902, Abschnitt 757. Die Glanzzeit der Zauberposse: Ferdinand Raimund, S. 12

anbietet, werden von zwei Furien in die Hölle verschleppt, doch aus unklarem Grund von der Liebesfee Amorosa begnadigt und so kommt die letzte, idyllische Szene (Verwandlung nach der 17. Szene im III. Akt) in der alle ein glückliches Familienleben haben.

8.5.3 Freiheit in Krähwinkel

Die Posse *Freiheit in Krähwinkel* markiert in der Dramenauswahl dieser Arbeit eine ganz eigene Position, es ist eine scharf satirische Posse, die viele provozierende Anspielungen auf die Revolution von 1848 enthält. Sie ist komplett entzaubert, hat also mit der Zauberposse nichts mehr gemeinsam.

Wegen dieser Sonderstellung, sollen erst einmal die kritischen Motive mit Hilfe einiger Textstellen aufgezeigt werden und erst zum Schluss werden einige Anmerkungen zum Aufbau und zur Sprachkomik gegeben.

Das fiktive Krähwinkel, die letzte Stadt Österreichs, in der noch keine Revolution herrscht, in der die Regierung und das Beamtentum jedwede Freiheit ablehnt und zerschlagen will. Die Macht obliegt einzig und allein dem Bürgermeister: „Ich bin die Macht, und mache das Recht.“¹⁶⁸ Alles, was über die Grenzen Krähwinkels hinausgeht, ist verpönt. Eine weitere Anspielung darauf finden wir in einem Gespräch zwischen dem Ratsdiener Klaus und dem Nachtwächter, welcher selber ein Beamter ist, aber sich trotzdem als „freysinniger Mensch“ sieht. Die Reaktion des Ratsdieners daraufhin:

Klaus: „Als solcher sind Sie uns bereits denunciert. Wir wissen daß Sie auswärtige Blätter lesen, sogar österreichische.“¹⁶⁹ Auch das selbstständige Denken ist nicht gern gesehen, „[...] das Denken is viel größeren Regirungen verhaßt.“¹⁷⁰ Wer „Freidenker“ ist, bekommt sofort den Stempel aufgedrückt, er sei „ein Aufrührer, ein Wühler, ein Demagog“.¹⁷¹

¹⁶⁸ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel pdf, S. 57, Z. 22f

¹⁶⁹ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel pdf, S. 11, Z. 1-5

¹⁷⁰ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel pdf, S. 11, Z. 15-20

¹⁷¹ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel pdf, S. 12, Z. 2 ff

In der 7. Szene des I. Akts wird in Ultras Monolog ganz explizit die Wichtigkeit der Gedankenfreiheit erhoben und ihre systematische Unterdrückung angesprochen:

Ultra: „Wir haben sogar Gedankenfreiheit g’habt, insofern wir die Gedanken bei uns behalten haben. [...] Mit einem Wort, wir haben eine Menge Freiheiten gehabt, aber von Freiheit keine Spur. Na, das is anders geworden, und wird auch in Krähwinkel anders werden.“¹⁷²

Nestroy nimmt gleichzeitig aber auch die Schriftsteller „auf die Schippe“:

Ultra: „[...] die Dichter haben [nach Erlangen neuer Freiheit] ihre beliebteste Ausred eingebüßt. Es war halt eine schöne Sach’, wenn einem nichts eing’fallen is, und man hat zu die Leut sagen können: Ach Gott! es is schrecklich, sie verbieten einem ja Alles. Das fällt jetzt weg, und aus dem Grund, und aus vielen andern Gründen [...]“¹⁷³

Dass Nestroy nicht nur die „Obrigkeit“ kritisiert, sondern auch vor den Revolutionären Krähwinkels keinen Halt macht und sie ebenfalls entlarvt und verspottet (was typisch für Nestroy ist), sieht man am Verlauf der Revolution in Krähwinkel, denn es kommt keine ordentlichen Revolution zustande, es gibt nur eine Katzenmusik, die den Bürgermeister wegen Alpträumen von Freiheit und Revolution schlecht schlafen lässt. Erst als die Frauen im zweiten Aufstand als Studenten verkleidet auf die Barrikaden gehen, werden die Reaktionäre in die Flucht geschlagen.

Die Textstelle in der Ultra vom Bürgermeister das Angebot bekommt für ihn als Zensor zu arbeiten (um den ungeliebten Unruhestifter aus dem Weg zu geräumt zu wissen) ist im Besonderen dadurch interessant, dass das Stück *Krähwinkel* in der kurzen zensurfreien Zeit von 1848 – 1851 verfasst wurde, wodurch es möglich war, ganz explizit die Zensur anzuprangern:

Ultra: „Die Censur is die jüngere von zwey schändlichen Schwestern, die ältere heißt Inquisition; – die Censur is das lebendige Geständniß der Großen, daß sie nur verdummte Slaven treten, aber keine freyen Völker regieren können; – Die Censur is etwas, was tief unter dem Hencker steht, denn derselbe

¹⁷² Nestroy, Freiheit in Krähwinkel pdf, S. 17-18, Z. 33 - 40

¹⁷³ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel pdf, S. 18, Z. 38 - S. 19, Z. 15

Aufklärungsstrahl, der vor 60 Jahren dem Henker zur Ehrlichkeit verholfen, hat der Censur in neuester Zeit das Brandmahl der Verachtung aufgedrückt.“¹⁷⁴

Im Folgenden sollen nun die Motive bearbeitet werden, die Gegenstand der Analyse sind (s. o.).

Da Freiheit in Krähwinkel in keinem Zusammenhang mehr mit der Zauberposse steht, kann man gut erkennen, dass die Bühnenausstattung stark reduziert wurde, soweit es aus den Regieanweisungen erkennbar ist:

„Bureau in der Krähwinkler Staatskanzley, rechts und links ein Kanzleytisch. Mittelthüre; Seitenthüre rechts führt in's Kabinet des Bürgermeisters, Seitenthüre links in das Kabinet des Geheimsekretair Reakzerl Edler von Zopfen“¹⁷⁵

Erst als der Bürgermeister seinen Alptraum hat, gibt es ein etwas klarer gezeichnetes Bild. Auch in diesem Stück wird mit einem beweglichen Bühnenbild gearbeitet, es gibt sich hebende Rückwände, was für eine technische Ausstattung spricht. Sicher ist aber, dass das Bühnenbild in keinster Weise mehr so aufwendig gestaltet ist, wie bei den klassischen Zauberpossen (z. B. Der Barometermacher, s. o.):

„Nach einer kleinen Pause beginnt im Orchester leise charakteristische Musick, welche, unruhige beängstigende Träume schildernd, immer stärker wird. Nach einer Weile, während welcher man den Bürgermeister die Bewegungen eines unruhigen Schlafes machen sieht, hebt sich ein Theil der Rückwand, an welcher das Kanapee steht; man sieht einen Wolken-Vorhang, welcher sich ebenfalls erhebt, und den Traum des Bürgermeisters in tableau darstellt. Man sieht nemlich den Moment, wie im Hofe des Wiener-Landhauses ein auf dem Brunnen stehender Redner die versammelte Menge zur Erringung der Freyheit aufruft. Nach einer Weile endet die Vision, die Wand schließt sich, die Musikbegleitung im Orchester hört auf, der Bürgermeister erwacht.“¹⁷⁶

Komische Situationen entstehen beispielsweise in den Verkleidungsmomenten. Als russischer Zar getarnt, will Ultra den Bürgermeister dazu bringen, die Revolution erst in den Abendstunden zu zerschlagen. Hier ist besonders die Verwendung der Wortspiele

¹⁷⁴ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel pdf, S.27, Z. 7 - 15

¹⁷⁵ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel pdf, S. 23

¹⁷⁶ Nestroy, Freiheit in Krähwinkel pdf, S. 36

in der Sprache interessant, in der eindeutig ein russischer oder östlicher Akzent ganz gewollt laienhaft verwendet wird. Auch die sprechenden Namen (wie z. B. der Zar, siehe unten) sind wieder eine klare Verspottung.

Denn auf das Angebot hin, Platz zu nehmen, erwidert Ultra, bzw. der Zar „Knutikof Sibiritschevski Tyrannski Absolutski“ mit „Nixi sitzi“. Auch Rummelpuff wird kurzerhand zu „Fürst Rummelpuffkitchef“.¹⁷⁷

Das Ziel dieses Werkes ist – durch seine komischen Passagen und die groteske Aufarbeitung der Ereignisse der Revolution – den Zuschauer oder den Leser zu belehren und zu sensibilisieren.

8.5.4 Höllenangst

Im Gegensatz zu *Freiheit in Krähwinkel*, in dem von einem Zaubermotiv keine einzige Spur mehr ist, behilft sich der Autor in *Höllenangst* – um komische Momente zu erzielen – mit der Teufelsfigur. Der Zauberposse kann das Stück dennoch nicht zugeordnet werden, denn der Teufel als „magisches Wesen“ wird hier nicht in eine Rahmenhandlung eingebettet, so wie es bei Zauberposse üblich ist (dieses Konstrukt wird sowohl bei Raimunds *Barometermacher* als auch bei Nestroys *Lupazivagabundus* eingehalten). Außerdem ist der Teufel auch nicht als wirklich eigene Figur anwesend, sondern nur im Wahn von Wendelin erdacht, doch hat dies sicherlich trotzdem eine kleine Spur, bzw. einen Überrest aus der Zauberposse. Verfasst ist das Stück ebenfalls wieder im Dialekt, auffällig dabei ist abermals, dass die einfacheren Personen mehr im Dialekt sprechen, als die Höhergestellten.

Für die Gattung der Posse typisch sind auch in diesem Stück sowohl Lieder enthalten, als auch ein Quodlibet.

Im Gegensatz zu den Zauberpossen ist *Höllenangst* (ähnlich wie auch *Krähwinkel*) Bühnentechnisch eher realistisch gestaltet:

„Platz in einer Stadt mit altmodisch gebauten Häusern, mit Giebeldächern und Erkern, Vorsprüngen etc. In dem Prospecte, welcher nicht tief seyn darf, ist ein

¹⁷⁷ Nestroy, *Freiheit in Krähwinkel* pdf, S. 43ff

großes Pallastähnliches Haus, mit Erkern, Giebeln und einem Balkon. Auf den Balkon führt eine praktikable Glas-Thüre, das Fenster rechts vom Balkon ist praktikabel, und stößt nahe an das Giebeldach des dem Prospecte zunächststehenden Hauses. Unter dem Balkon das praktikable Hausthor. An den Koulissen lincks sind alterthümliche kleinere Häuser“¹⁷⁸

„Ärmliche Stube. In der Mitte der Rückwand ist das Fenster, practicable. Vor dem Fenster steht ein Tisch. Vom Fenster lincks im Prospecte ist die Eingangsthüre. Eine Seitenthüre führt rechts in eine Kammer.“¹⁷⁹

Auch haben wir hier kein Besserungsstück vorliegen, denn es gibt keine magischen Wesen, die in die Handlung eingreifen. Wir haben hier aber Volksstücktypische Figuren, einfache Menschen, die im Kontrast zur der Obrigkeit (den Fürsten etc.) stehen. Ebenfalls sind die Dialoge im Dialekt:

Pfrim: „hast du nie gehört, daß Kinder und Betrunkene einen eigenen Schutzengel haben? Kind bin ich schon lang kein's mehr, also muß ich trinken, um mir meinen Schutzengel nicht zu verscherzen. [...] So war es von jeher bey mir, und alte Gebräuche muß man ehren. Ich versprech dir keine Besserung; zu was?
Du weißt ohnedem, daß Alles Lug und Trug is auf der Welt.“¹⁸⁰

Der Deus ex machina in Höllenangst ist diesmal der Tod des Ministers, der dazu führt, das Stromberg und Arnstett verhaftet werden können:

Reichthal (der eine Schrift überflogen hat): Die Depesche enthält nur die Bestätigung von dem Ableben des Ministers wie auch die uns bereits bekannte Wahl seines Nachfolgers, welche eben in der Residenz kund gemacht wird.

Thurming (zum officier): Sie haben somit Ihre Instruction, Stromberg und Arnstett werden arretiert.

Officier. Jedoch hab' ich den Einbruch der Nacht abzuwarten.

Thurming. Um jedes Aufsehen möglichst zu vermeiden. Ihre Truppe befindet sich in der Nähe?

¹⁷⁸ Nestroy, Höllenangst pdf, S. 7, Z. 1 ff

¹⁷⁹ Nestroy, Höllenangst pdf, S. 13

¹⁸⁰ Nestroy, Höllenangst pdf, S. 14, Z. 3 ff

Officier: Die Mühle dort unten wurde einstweilen zum Stations-Platz des Piket's eingerichtet.¹⁸¹

Weiter, für die Posse typisch, sind diverse Wortspiele in den Dialogen und Liedern vorhanden.

„In London d’Punschgläser klingen / God save the Sultan thun s’ singen“¹⁸²

9 Fazit

Kommen wir nun zu der anfangs gestellten Frage zurück. Welche der Stücke sind noch mit der Zauberposse verbunden und erfüllen ihre Grundcharakteristiken und Hauptmerkmale, welche Stücke sind schon entzaubert und eher in die Richtung der Satire gerückt.

Wenn man nun die Stücke in ihrer Gesamtheit betrachtet, kann man sie relativ deutlich kategorisieren.

Raimunds *Barometermacher* ist ganz klar der Zauberposse verschrieben. Er erfüllt von der Motivik her sämtliche Voraussetzungen, die typisch für diese Genre sind. Es sind Zauberwesen anwesend, das Stück ist durch eine aufwendige Bühnentechnik, Dekoration und Kostümierung realisiert. Es gibt einen Kontrast zwischen Hochsprache (in der Feenwelt) und leichtem Dialekt (Zauberinsel), was die Orte klar voneinander trennt. Vergleichen wir mit diesem Stück Nestroys *Lumpazivagabundus*, so ist auch dieses Stück noch der Zauberposse zuzurechnen, obwohl es schon eher parodierend ist. Auch hier sind zwar Zauberwesen und Bühnenspektakel, der Kontrast zwischen Dialekt und Hochsprache ist ebenfalls vorhanden, aber noch viel weiter ausgebaut als beim *Barometermacher*. Hier dient die Hochsprache zur Demaskierung des einfachen Menschen, der nur vorgibt einer höheren Stellung zu sein. Die eigentliche Botschaft ist aber, dass ein Lump immer ein Lump bleibt. Im Prinzip kann man sagen, dass es sich um ein „Anti-Besserungsstück“ handelt, denn das Stück wird ausschließlich durch die

¹⁸¹ Nestroy, Höllenangst pdf, S. 83, Z. 13 - 24

¹⁸² Nestroy, Höllenangst pdf, S. 29, Z. 24 f

nachgestellte Schlusszene (durch das Eingreifen der Fee Amorosa) relativ gewaltsam zu einem „Happy End“ gezwungen. Raimunds *Barometermacher* hat hier eine viel seichtere Botschaft: Menschliche Schwäche ist heilbar. Hier wird dem Zuschauer eine ganz neue Moralvorstellung dargestellt, während sich die Geschichte in einer Märchenwelt abspielt.

Im absoluten Kontrast zu diesen beiden Zauberpossen steht *Freiheit in Krähwinkel*. Kompletentzaubert, höchst politisch, höchst satirisch, dennoch in der Manier des Volkstheaters, werden alle Figuren in diesem Stück bloßgestellt. Sowohl die Regierenden, als auch die Revolutionäre. *Höllenangst* ist, ähnlich wie *Krähwinkel*, entzaubert, also vollkommen von der Zauberposse losgelöst. Trotzdem findet man durch die imaginäre Teufelsfigur einen kleinen Überrest aus den Zauberspielen. Aber auch hier ist es satirisch gemeint, der Oberrichter Thurming erkennt, das ihn Wendelin fälschlicherweise für den Teufel hält, macht sich aber einen Spaß aus ihm und lässt ihn fast bis zum Ende des Stücks auch in diesem Glauben, wodurch Wendelin beinahe verzweifelt und nach Rom fliehen will. Es ist ein Stück voller verwickelter Intrigen, ist aber im Gegensatz zu *Krähwinkel* unpolitisch, obwohl es nur ein Jahr später (1849) als *Krähwinkel* zur Zeit der Revolution entstand. Hier hat es der Zuschauer/Leser wirklich mit der Angst zu tun: die Figuren müssen heimlich heiraten, sie fliehen nach Rom, weil sie sich ihren Ängsten nicht stellen wollen oder sich vor dem Gesetz oder anderen Menschen verstecken müssen, hier findet man ein relativ realistisches Bild der vorherrschenden Zeit vor und während der Revolution vor.

Vergleicht man nun Raimund und Nestroy noch einmal von ihrer Persönlichkeit her, so waren beide eines schwankenden Charakters, sie waren unruhig hatten kein besonderes Glück was ihre Ehen betrifft, was dazu führte, dass sie verschiedenen Liebesabenteuern nachgingen. Sie wurden von Depressionen und teilweise auch Aggressionen geplagt. Beide waren ursprünglich Schauspieler, welche auf der Bühne zu Dramatikern wurden.¹⁸³ Beide waren beliebt, bekannt und geachtet.

Aber dennoch kann man signifikante Unterschiede zwischen Raimunds und Nestroys Erfassung der Figuren im Stück erkennen, denn im Gegensatz zu Raimund hatte Nestroy die „romantische [...] Vorstellung der menschlichen Natur“ überwunden, er

¹⁸³ Vgl. Reimann, Einleitung S. 9

zeigte genau auf, dass nicht alle Menschen gut und anständig sind.¹⁸⁴ Raimund hingegen erweiterte seine romantischen Motive um eine belehrende, moralisierende Funktion, dass der Mensch läuterbar ist.

Weiter waren Raimund die tragischen Rollen lieber, wohingegen Nestroy die komischen Rollen vorzog, um seine Menschen- und Zeitkritik zu äußern. Nestroy war ein Zyniker, Raimund hingegen wollte ein Tragiker sein, wurde aber von den Theaterbesuchern als Komiker angesehen. Vergleicht man sie nun noch einmal von ihrer biographischen Seite aus, so ist Raimund sehr arm aufgewachsen und verlor früh seine Eltern. Deswegen musste er die Schule abbrechen und eine Lehre beginnen. Nestroy hingegen entstammte einer wohlhabenden Familie, war schulisch sehr gut ausgebildet und genoss schon sehr früh Gesangs- und Klavierunterricht. Obwohl auch er in seinen frühen Kindheitsjahren seine Mutter verlor, hatte er dennoch eine stabile Lebensgrundlage. Wahrscheinlich liegt hier der Grund für Raimunds Hang zur Tragik und Nestroys scharfsinnige, kämpferische Satire. Durch seine Bildung hatte er einen besseren Überblick über die politische Lage der damaligen Zeit, was zu seinem sehr kritischen und zynischen Blick geführt haben könnte.

Raimund dagegen, der Verbissene und Depressive, musste sich im Leben viel erkämpfen, er musste an sich und seinem Sprachfehler arbeiten, damit er überhaupt Schauspieler werden konnte. Er wollte „wahre Kunst“ schaffen, aber fühlte sich die ganze Zeit lang als missverstandener Tragiker und entwickelte vielleicht gerade deshalb seine Verbissenheit, die sein ganzes Leben prägte. Martini merkt folgendes in seinem Buch an:

„[Raimund] schöpfte aus der gleichen Tradition wie Grillparzer, aber er war weniger gebildet, Schauspieler und Theaterdirektor und dem Volk näher“.¹⁸⁵

An dieser Stelle wird also bestätigt, dass auch zwischen Raimund und Nestroy ein Bildungsunterschied bestanden haben muss, der sich sicherlich auf ihre Weltanschauung und Menscheneinschätzung ausgewirkt haben muss.

¹⁸⁴ Vgl. Reimann, Einleitung S. 17

¹⁸⁵ Martini, S. 389

10 Zusammenfassung

Raimund und Nestroy waren sich zwar biographisch gesehen relativ ähnlich (früher Tod der Mütter, Schwierigkeiten in der Liebe, Affären, Zensurdruck etc.) aber ihr Bildungs- und Gesellschaftsstand war doch sehr unterschiedlich, was sich stark auf die Art und Weise auswirkte, wie sie ihre Rollen auf der Bühne verkörperten und auf welche Art und Weise und mit welchem Ziel sie auch später ihre Theaterstücke verfassten.

Raimund konnte sich nicht vom Zauberstück trennen, er hat es zwar um eine Moral erweitert, versucht die Tragik zu vertiefen und hatte es dem Besserungsstück näher gebracht, aber das Motiv des Zauberreiches ist dennoch in seinen Stücken geblieben.

Raimund konnte sich erst durch einen enormen Kraft- und Fleißaufwand und beharrliche Sprachübungen überhaupt als Schauspieler und Dramatiker durchsetzen. Er wollte Kunst schaffen und nicht nur mit Unterhaltung brillieren, dennoch fühlte er sich von seinem Publikum missverstanden, er wollte als Tragiker angesehen werden, wurde aber als Komiker verstanden. Er brachte einen „hintergründigen Humor“ und eine ganz neue dramatische Auffassung in die Zauberposse ein.

Nestroy hingegen war durch seine ganze Statur, sein Auftreten und auch seine Stimme von Anfang an zum Schauspieler prädestiniert, er war sowohl schulisch als auch musikalisch sehr gut gebildet. Er liebte die komischen Rollen und kehrte zugunsten seiner Zeitkritik bald der Zauberposse den Rücken, entzauberte also radikal seine Stücke und wandte sich der Gesellschaftskritik zu. Laut Schlosser erweiterte Nestroy das Raimundsche Erbe um eine satirische, zeitkritische Note.¹⁸⁶ Romantische Illusionen wurden destruiert und die verkommenen kleinbürgerlichen Verhältnisse durch seine Satire entlarvt.

Doch gemeinsam hatten die beiden Schauspieler und Dramatiker eines: sie hauchten ihren Figuren eine neue „individuell gezeichnete“ Persönlichkeit ein und entwarfen besondere Schicksale.¹⁸⁷

Bei Raimunds *Barometermacher* bleiben die Helden Volksnah, das traditionelle Zauberstück mit seiner Symbolik und seinen typischen Figuren wird beibehalten. In

¹⁸⁶ Vgl. Schlosser, S. 194

¹⁸⁷ Vgl. Schlosser, ebda.

Nestroys *Lumpazivagabundus* hat auch er sich noch nicht ganz von dem Genre des Zauberstücks abgewandt, auch diesem Stück liegen die für das Zauberstück typischen märchenhaften Motive zugrunde. Doch das „Märchenhafte“ spielt sich fast nur noch in der Rahmenhandlung der Geschichte ab, auf der „Erde“ geht es sehr menschlich zu und zum Happy End werden die Protagonisten durch das Eingreifen Amorosas gezwungen. Mit Freiheit in *Krähwinkel* vollzieht sich dann Nestroys Bruch mit der Zauberposse, hier herrscht absolute Entzauberung und politische Satire. In *Höllenangst*, fehlt ebenfalls das Motiv der Zauberposse (nur der Teufel bleibt als ein Überrest), aber es wird durch Angst und Skepsis geleitet.

Raimund und Nestroy, zwei der wichtigsten Vertreter des Wiener Volksstücks

Bis zum Lorbeer versteig' ich mich nicht.
G'fallen sollen meine Sachen, unterhalten,
lachen sollen d'Leut' und mir soll die G'schicht a Geld tragen,
daß ich auch lach', das ist der ganze Zweck.

Johann Nepomuk Nestroy
Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab (1835)
1. Act, 12. Scene

11 Verwendete Literatur

Primärliteratur:

Fürst, Rudolf: *Raimunds Werke in drei Teilen*, Erster Teil, Spamersche Buchdruckerei in Leipzig (Barometermacher), um 1920

Raimund, Ferdinand: *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, PDF. Verfügbar unter: <http://ferdinandraimund.at/stuecke/barometermacher/barometermacher.pdf>

Hein, Jürgen (zus. mit J. Hüttner, W. Obermaier, W. E. Yates): *Johann Nestroy, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Wien, München 1977–2010.

Die folgenden Stücke aus der online *hist. krit. Ausgabe* in der PDF-Ausgabe aus der Datenbank: <http://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/list>

Nestroy, Johann Nepomuk: *Freiheit in Krähwinkel*, in: Stücke 26/I, 7/1–77/29. Verfügbar unter: <http://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf/id/59>

Nestroy, Johann Nepomuk: *Höllenangst*, in: Stücke 27/II, 5/1–90/23. Verfügbar unter: <http://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=64>

Nestroy, Johann Nepomuk: *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt (Druckfassung)* in: Stücke 5, 135/1–187/17. Verfügbar unter: <http://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=15>

Reimann, Paul: *Nestroys Werke in zwei Bänden*, Erster Band, erste Auflage, Volksverlag Weimar (Lumpazivagabundus) 1962

Sekundärliteratur:

Basil, Otto: *Johann Nestroy mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1967

Fuhrmann, Karl: *Raimunds Kunst und Charakter*, Ernst Hofmann & Co, Spammersche Buchdruckerei in Leipzig, Berlin 1913

Fuhrmann, Wilhelm David: *Handwörterbuch der christlichen Religions- und Kirchengeschichte – Zugleich als Hilfsmittel bei dem Gebrauch der Tabellen von Seiler, Rosenmüller und Vater*, Zweiter Band, Buchhandlung des Waisenhauses, Halle 1828

Fürst, Rudolf: *Raimunds Werke in drei Teilen*, Erster Teil, Spammersche Buchdruckerei in Leipzig (*Barometermacher*), um 1920

Glossy, Karl: Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. Jb. d. Grillparzer-Ges. 7, 1897

Hein, Jürgen: *Ferdinand Raimund*, Realienbücher für Germanisten, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart 1970

Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*, 3. neubearbeitete Auflage, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997

Hein, Jürgen. *Das Wiener Volkstheater: Raimund und Nestroy*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991

Hein, Jürgen (Hrsg.), H. Aust, P. Haida: *Volksstück: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, Beck, München 1989

Jekutsch, Ulrike, et. al.: *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1994 (Forum modernes Theater: Schriftenreihe; Bd. 16)

Kurt Kahl: *Ferdinand Raimund*. Friedrich-Verlag, Velber bei Hannover 1967

Kohlschmidt, Werner, Mohr, Wolfgang: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Band 3, Walter de Gruyter, Berlin 2001

Liede, Alfred: *Dichtung als Spiel – Studien zur Unsinnpoesie an den Grenzen der Sprache*, 2. Auflage, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1992

Linhardt, Marion: *Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010*. LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 3, 2012

Martini, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, fünfzehnte Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1968

Reimann, Paul: *Nestroys Werke in zwei Bänden*, Erster Band, erste Auflage, Volkerverlag Weimar (Lumpazivagabundus) 1962

Rieder, Heinz: *Wiener Vormärz*, Wien: Bergland, 1959

Schlosser, Horst Dieter: *dtv-Atlas Deutsche Literatur*, Deutsche Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München 1983

Weigel, Hans: *Nestroy*, Zweite Auflage, Friedrich Verlag Velber bei Hannover, 1972

Weisstein, Gotthilf et. al.: *Spemanns goldenes Buch des Theaters - Geschichte der Zauberpossen*, Verlag von W. Spemann, Berlin & Stuttgart, 1902
<http://www.internetloge.de/arst/zauberpossen.pdf>

Nachschlagewerke:

Langermann (Hrsg.): *Duden - Literatur, Basiswissen Schule*, paetec Gesellschaft für Bildung und Technik mbH, Berlin und Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim, 2002