8-1-1967

Das satirische Element in den Werken Nestroys

Walter Pauler
Portland State University

Follow this and additional works at: https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds

Part of the [German Language and Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

Pauler, Walter, "Das satirische Element in den Werken Nestroys" (1967). *Dissertations and Theses*. Paper 708.

<https://doi.org/10.15760/etd.708>

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: pdxscholar@pdx.edu.

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF

Walter Pauler for the Master of Arts in German

Date thesis is presented: August 1, 1967

TITLE: DAS SATIRISCHE ELEMENT IN DEN WERKEN NESTROYS.

Abstract approved:

Franz Langhammer U
Associate Professor of German

This thesis proposes to show the satirical element in the works of Nestroy. Nestroy was playwright and actor, producer and director. His dramatic art represents the highest development in the three hundred year tradition of the "Wiener Volkstheater". For this reason, the thesis begins with a summary of the evolution of the "Wiener Volkstheater".

Following a brief chapter appraising comedy, various definitions of satire have been summarized. The theories have been examined with the intention of finding a general definition of the genre. It has been concluded that each author of satire has an individualized style and use of satire, based on his selection of models and their subsequent interpretation by him. Thus diverse definitions of satire must be incorporated in evaluating Nestroy's

works, as his satire ranges from fine irony to invective. As the satiric element in Nestroy's plays evolves out of familiar comic conventions, it represents an unusual blend in the history of the "Wiener Volkstheater" (satirical farce).

For Nestroy the stage was not a means of transforming a poetic vision into reality, but for reflecting with satiric wit upon man's caricatured image. The hilarious framework of his plots are a concession to the audience, as is the reference to local institutions, topography and habits.

Despite a surprising variety of language technique, which he inherited from the "Wiener Volkstheater", he created new forms of language usage. In his satirical attacks, he exposes the shortcomings of his contemporaries through deliberately unpoetic dialogues, witty antithesis, vivid figures of ironic speech, provocative aphorisms and series of questions and definitions that reveal the weaknesses of his characters. By interweaving technical terminology in his dialogues, Nestroy achieved comic and parodistic effects; through these hilarious incongruities he satirized various professions. Nestroy's dramatic satire originates in his hyperbolic portrayal of human shortcomings.

Behind a gay facade, the sceptic views presented in Nestroy's plays are not immediately obvious. However, a

-pessimistic outlook dominates Nestroy's satire. His satirical contrasts demonstrate the imperfection of man, and reveal Nestroy's doubt about the validity of ideals. Nestroy recognized, perhaps intuitively, that measuring reality against the ideal on the stage might create a "Schaubühne als moralische Anstalt." As a result, Nestroy often refers to transcendence through intellect. Nestroy found it sufficient to portray human shortcomings, often in hyperbolic manner, without reference to an acceptable ideal. He leaves the interpretation of his satirical attack to his audience.

All of the elements of stage technique heighten the masterly dialogue in Nestroy's plays, making his unique satirical farces among the most admirable within the German tradition of comedy.

DAS SATIRISCHE ELEMENT

IN DEN WERKEN NESTROYS

by

Walter Pauler

A THESIS

Presented to the Department of Foreign Languages
and the Graduate Council of Portland State College
in partial fulfillment

of the requirements for the degree of

Master of Arts in German

June 1968

PORTLAND STATE COLLEGE
LIBRARY

APPROVED:

FRANZ LANGHAMMER, Ph.D.
Associate Professor of German

H. FREDERICK PETERS, Ph.D.
Administrative Officer
Department of Foreign Languages

FREDERICK J. COX, Ph.D.
Dean of Graduate School

Date thesis is presented: August 1, 1967

INHALT

Einleitung	1
I. Die Entwicklung der Wiener Volkskomödie vor Nestroy	8
II. Das Komische	36
III. Die Satire	
a) Definitionen	43
b) Theorien	53
c) Anwendung der Theorien	58
IV. Der Inhalt der Satiren Nestroys	63
a) Mensch	68
b) Gesellschaft	77
c) Geld	101
d) Politik	104
e) Schicksal	112
Abschluß	115
Bibliographie	116

EINLEITUNG

Mit dem Essay "Nestroy und die Nachwelt"¹ und der Interpretation von Nestroys Stücken leitete Karl Kraus eine Neubewertung Nestroys ein. Und heute, bemerkt F.H. Mautner, "versammeln sechs deutsche Universitäten² einen Hörerkreis, um der Kunst Nestroys zu gedenken--wahrlich keines Unbekannten mehr, wenn auch eines Verwirrenden und vielen noch Fragwürdigen, der imstande ist, den Streit der Meinungen zu erregen".³

E. Castle bezeichnet Nestroy als "kaustischen Menschenverächter"⁴--während J. Wiegand über die "eigentümliche Sonderform des Humors der österreichischen Dichter von Grillparzer, Raimund, Nestroy bis zu Hofmannsthal und

¹vergl. Karl Kraus, Die Fackel, No. 349/50 (1912), p. 1-23.

²die Universitäten München, Köln, Heidelberg, Freiburg, Bonn und Berlin; (Reden anlässlich Nestroys 100. Todestag, 1962).

³Franz H. Mautner, "Nestroys Kunst und unsere Zeit", Schiller Jahrbuch 1963 (Stuttgart: Klett Verlag, 1963), p. 393/394.

⁴E.Castle, "Österreichische Literatur", Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 2. Auflage, Bd. II, p.747.

Rilke" schreibt. Er nennt diesen Humor "zugleich gekannten Realismus wie romantische Schwermut und Weltangst, die in z.T. sehr kultivierten Formen gebändigt wird."¹ Otto Forst de Battaglia kommt in seinem Artikel "Nicht Philosoph, sondern Moralist" zu dem Schluß, Nestroy sei "wahrhaft groß und originell" nur in "einem Bezirk, wo Philosophie und Literatur einander begegnen: als Moralist".² Dagegen sieht J. Gregor in Nestroy "eine Abklärung nach der Seite der Philosophie".³

Zu einem besonderen Urteil kommt N. Fuerst in seinem 1966 erschienenen Werk The Victorian Age of German Literature:

Nestroy does not exist apart from the stage, although the twentieth century has endeavored to make him a literary classic. . . . And he actually had as much 'genius' as Grillparzer, as much intellect, verve and wealth--only in an inferior genre: twice inferior, first because it was 'ancilla theatri', subservient to the theatre, and second because it was the parasitic genre of parody.⁴

Die Feststellung, daß Nestroy nicht ohne Bühne existiert, kann man mit W. Kayzers Ausführungen beantworten:

Bei der Interpretation des Dramas besteht immer die Gefahr, daß Literaturhistoriker und Kritiker Buchphilosophie betreiben und über dem lesbaren

¹J. Wiegand, "Humor", Reallexikon, Bd. I, p. 733.

²Otto Forst de Battaglia, "Nicht Philosoph sondern Moralist", Forum IX (Mai 1962), 208-210.

³Joseph Gregor, Geschichte des österreichischen Theaters (Wien: Donau Verlag, 1948), 116.

⁴Norbert Fuerst, The Victorian Age of German Literature (University Park & London: The Pennsylvania State University Press, 1966), p. 21.

Wort vergessen, daß ein Drama für die Aufführung gedacht ist und nur in der Aufführung volles Leben hat.¹

Überhaupt ist ein Teil der dramatischen Technik von dem Umstand des gleichzeitigen Theaters abhängig; der Literaturhistoriker, der bei der Untersuchung eines Dramas nicht die dazugehörige Bühne kennt, gerät leicht auf Irrwege.²

Über die Stellung Nestroys in der Komödienliteratur führt F.H. Mautner folgendes aus:

Schlagen wir Ängstlichkeit vor traditionellen Vorurteilen in den Wind, so möchten wir, nach nüchterner Überlegung, sagen: Er ist der größte deutsche Komödiendichter, ganz gewiß, wenn man Komödiendichter jenen nennt, dem Komödie nicht Nebenleistung ist--ein Einmaliges oder Gelegentliches--sondern Hauptwerk, Leben und Zwang wie einem Goldoni oder Molière.³

Die Geschichte der Wiener Volkskomödie ist erst in zweiter Linie eine Dramengeschichte, in erster Linie wohl eine Geschichte von Gebrauchsformen⁴ des Theaters. Diese Gebrauchsdramatik steigert sich bei Philipp Hafner, Raimund und Nestroy zur Dichtung. Hafners geniale Lustspielbegabung bezeichnet E. Alker als "vielleicht einzigartig in Deutschland".⁵ F. Sengle sieht in Nestroy (zusammen mit Schiller, Goldoni und Grillparzer) "einen der großen

¹Wolfgang Kayser, Das sprachliche Kunstwerk (Bern u. München: Francke Verlag, 1964), p. 171.

²Ibid. p. 196.

³Mautner, p. 384.

⁴vergl. Klaus Ziegler, Deutsche Philologie im Aufriß, Herausgeber H. Stammeler (Berlin-Bielefeld: Erich Schmidt Verlag, 1954) Bd. II, Spalte 1067/68.

⁵Ernst Alker, Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1961), p. 136.

Meister der theatralischen Barocktradition".¹ Sengle führt weiter aus, man solle die Zweckliteratur des Biedermeier anerkennen und hochhalten "wo sie innerhalb der begrenzten ästhetischen Möglichkeiten der Zweckform zur Meisterschaft gelangt".²

Gute Satiren, Briefe, Epigramme oder Reisebeschreibungen sind besser als mittelmäßige Dramen, Epen, Elegien oder Oden. Im Widerspruch zu diesem eigentlich doch selbstverständlichen Prinzip hat die neuere Germanistik, wenigstens in Deutschland, die Geschichte der Gebrauchsformen kaum noch erforscht.³

Das Standardwerk über die Wiener Volkskomödie ist Otto Rommels Geschichte der Alt-Wiener-Volkskomödie--Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys.⁴

Während N. Fuerst Nestroy beschäftigt sieht mit dem "parasitic genre of parody", bezeichnete K. Kraus Nestroy als "den ersten deutschen Satiriker in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge",⁵ wobei der Begriff "parody" bei Fuerst etwas unbestimmt gemeint sein mag. "It is a well known fact, that in their wider application, the words 'parody', 'burlesque', 'caricature' and 'travesty' are often used interchangeably."⁶ Ergänzen könnte

¹Friedrich Sengle, Arbeiten zur deutschen Literatur 1750-1850 (Stuttgart: Metzlerscher Verlag, 1965) p. 117.

²Ibid. p. 165.

³Ibid. p. 166.

⁴Otto Rommel, Die Alt-Wiener-Volkskomödie (Wien: Schroll Verlag, 1952)

⁵Karl Kraus, Auswahl aus dem Werk (München: Kösel Verlag, 1957) p. 171.

⁶J.G. Riewald, "Parody as Criticism", Neophilologus vol. L (January 1966) p. 125.

man vorstehende Abgrenzung noch durch diese Feststellung:
 "So selbstverständlich das Wort 'Parodie' verwendet wird,
 so wenig ist der Begriff im Sinnbereich zwischen Nachah-
 mung und Satire geklärt."¹ "Parody . . . is not merely a
 craft, but also an art, and that the perfect parodist
 must be a finished and experienced craftsman and artist.
 The highest kind of this art form is both critical and
 creative by nature."²

Vor allem muß festgestellt werden, daß nur ein klei-
 ner Teil der 83 Stücke Nestroys Parodien sind. Das paro-
 distische Element ist fast in allen Stücken vorhanden.
 O. Rommel bezeichnet zum Beispiel Nestroys Parodie Judith
und Holofernes als "eine der berühmtesten Parodien un-
 serer Literatur".³

Die Charakterisierungen, die ästhetischen und mora-
 lischen Urteile über Nestroys Werk und seine Person, er-
 reichen ein beachtliches Volumen. Darunter befinden sich
 Aussprüche von Hebbel, F. Th. Vischer, Gutzkow, Richard
 Wagner, den Fürsten Metternich und Schwarzenberg--bis zu
 Brecht und Dürrenmatt. Verwirrend sind die sich oft wider-
 sprechenden Darstellungen in den Literaturgeschichten.

Die Grundlage jeder Arbeit über Nestroy bildet die

¹vergl. "Parodie", Reallexikon, Bd. III, erste Teil-
 lieferung, p. 12.

²Riewald, p. 128.

³Fritz Bruckner und Otto Rommel (Herausgeber), Johann
Nestroy, Sämtliche Werke (Wien: Schroll Verlag, 1924-1930)
 Bd. IV, p. 364.

historisch-kritische Gesamtausgabe, Johann Nestroys sämtliche Werke, in fünfzehn Bänden, herausgegeben von Fritz Bruckner und Otto Rommel (1924-1930). Eine Auswahl von 47 der insgesamt 83 Stücke Nestroys, enthält die von Otto Rommel nach den Handschriften und Erstdrucken revidierte sechsbändige Ausgabe Johann Nestroy: Gesammelte Werke (1948). Der sechste Band dieser Edition ist für das gesamte Coupletwerk und die Aphorismen Nestroys maßgebend.

Bei der Beschäftigung mit dem dramatischen Werk Nestroys bietet sich zunächst ein Bild verwirrender Vielfalt, in Bezug auf Form, Stoff und Gehalt. Rommel ordnete diese Stücke, indem er sie in der historisch-kritischen Ausgabe in fünf Hauptgruppen aufteilte: 1) Zauberspiele 2) Parodien 3) Politische Komödien 4) Volksstücke 5) Possen. Im Gegensatz zur Rommelschen Einteilung bezeichnet F.H. Mautner alle Stücke als "satirische Possen", und Nestroy als den Schöpfer dieser neuen Gattung.¹

Einer eingehenden Analyse der dramatischen Form Nestroys käme nach Rommel "der Darlegung einer erschöpfenden Theorie der Komik gleich".² Tatsächlich steht eine zusammenfassende Darstellung von Nestroys Satire noch aus. In Nestroy sind Satiriker und Theaterkomiker in einer Person vereint. Die vielschichtige Bindung des

¹vergl. F.H. Mautner, "Johann Nestroy und seine Kunst", Johann Nestroy, Ausgewählte Werke (Wien: Otto Lorenz Verlag o.J.) p. 36.

²vergl. Otto Rommel (Herausgeber) Johann Nestroy: Gesammelte Werke (Wien: Schroll Verlag, 1948), Bd.1, p.107.

satirischen Elementes an Komik, Parodie, Ironie, Groteske und Karikatur stellt einer eingehenden Untersuchung Schwierigkeiten entgegen.

Ein weiterer Faktor im komischen Theater sind die überlieferten Motive, Figuren und Strukturmodelle, die durch die Tradition der europäischen Komödie und der Wiener Volkskomödie auf Nestroy einwirkten. Außerdem sind die Personen und Handlungen der Komödie--weit stärker als die der Tragödie--an soziale Zusammenhänge gebunden. Geschichtliche Elemente und die üblichen Stilmittel der Zeit sind demnach von Bedeutung. Eine Beschränkung auf das Einzelwerk, auf die werkimanente Interpretation, würde der eigentlichen Leistung Nestroys nicht gerecht werden.

In der vorliegenden Arbeit soll versucht werden, durch die Auswertung der vielfältigen Vorbedingungen, eine Deutung der Satire im dramatischen Werk Nestroys zu geben.

I. DIE ENTWICKLUNG DER WIENER VOLKSKOMÖDIE

VOR NESTROY

Die Entwicklung des Wiener Volkstheaters von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts steht an Umfang und Reichtum ebenbürtig neben dem Londons des 16., Venedigs des 17. und Paris des 18. Jahrhunderts. Das Wiener Volkstheater ist die einzige organische Weiterentwicklung des Theaters der Wandertruppen des 17. und 18. Jahrhunderts. Doch kann seine Blüte nur durch die barocke Oper, barocken Kaiserspiele und die barocken Haupt- und Staatsaktionen verstanden werden. Commedia dell'arte und Théâtre italien spielen besonders nach Stranitzky eine entscheidende Rolle.

Eine vollendete Wechselwirkung zwischen Bühne und Zuschauer wird nur innerhalb eines geographisch, kulturell und soziologisch begrenzten Bereichs erreicht. C.P. Magill führt dazu folgendes aus:

In Austria,¹ there existed a homogeneous culture and code of manners, a long and unbroken tradition, a cultural centre where comedy has flourished for centuries and which is itself a fathomless reservoir of comic material.²

Es kann nicht Aufgabe dieser Darstellung sein, die allmähliche Entwicklung des Barockdramas aus dem mittelal-

¹"Austrian comedy means, of course, Viennese comedy." (Magill)

²C.P. Magill, "Austrian Comedy", German Life and Letters IV (October 1950), p. 33.

terlichen geistlichen Schauspiel und dem Renaissancedrama zu verfolgen. Die Wurzeln der Wiener Volkskomödie liegen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der Glanzzeit des Barockdramas. Die prunkvolle Oper des Kaiserhofes und die aufwendigen Kaiserspiele (ludi caesarei) der Jesuiten wurden das Vorbild der "großen Aktionen" der Wandertruppen.

Der Einfluß des barocken Universal dramas macht sich in Geist und Form durch die ganze Wiener Volkskomödie-- über Grillparzer bis zu Hofmannsthal bemerkbar. Es ist das, für die Bühne und von der Bühne bestimmte, schau- und geschehnisfreudige Theater.

Es will den Blick auf das Ganze des Lebens vermitteln und gibt daher gerne neben der Tragik auch der Komik Raum . . . Mit dem mittelalterlichen geistlichen Schauspiel ist nicht nur dem Ordensdrama, sondern dem gesamten Barockdrama überhaupt, auch in seiner weitgehenden Säkularisierung auf der Opernbühne, der weltanschauliche Drang gemeinsam, das Irdische stets in seine Determinierung durch metaphysische Potenzen zu sehen, und, dem Formtrieb des "Schau-Spieles" gehorchend, diesen Zusammenhang theatralisch schaubar zu machen.¹

R. Alewyn nennt den "so schwer zu fassenden, unserer direkten Anschauung entzogenen Geist des Barocktheaters" . . . das "zugleich geistigste . . . aber ebenso sehr das sinnlichste Theater das jemals existiert hat".²

¹Rommel, Geschichte der Alt-Wiener-Volkskomödie, p. 119.

²Richard Alewyn, "Weltliteratur", Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag, Walter Muschg und Emil Staiger (Herausgeber) (Bern: Francke Verlag, 1952) p. 15-38.

Die ältesten Dokumente der Wiener Volkskomödie sind Bearbeitungen von Operntexten der Wiener Hofoper, die sogenannten "Wiener Haupt- und Staatsaktionen" Anton Stranitzkys. Eine direkte stoffliche Beeinflussung der Volkskomödie durch die pathetische Barocktheatralik von Oper und Ordensdrama läßt sich mit Sicherheit nicht feststellen.

Von Bedeutung jedoch ist das Schein - Sein Problem des Barockdramas für das Wiener Volkstheater. Dieses "sinnlichste und geistigste Theater" (Alewyn) neigt zur Derbheit, zur Drastik, Großartiges rückt neben direkte Nichtigkeit. Das Publikum vergißt aber auch im Lachen nicht die Verpflichtung tragender Werte--es fordert das 'ridendo dicere verum', also einen Gehalt.

Die barocke Komik beruht auf "der Spannung zwischen sich blühendem Schein und dem werthaltigen Sein".¹ Schein und Sein also werden sichtbar nebeneinander gestellt. Es ist die Freude der Barockzeit an der Antithese. Die "Inkongruenz des Werthhaften" jedoch will man nicht satirisch angreifen. So erklärt sich auch, daß Hanswurst das barocke Heldenideal nicht angreift--er versucht nur durch sein Narrenprivileg bis an die äußerste Grenze zu gelangen. Auch ist die Intermedienkomik des Barock- und Jesuitendramas keine Satire auf den Gehalt des Hauptteils. Die Auseinandersetzung mit dem barocken Schein - Sein Problem

¹Ibid. p. 13.

läßt sich in der Wiener Volkskomödie bis zu Nestroy verfolgen.

Von besonderer Bedeutung sind die Beziehungen zwischen der Wiener Volkskomödie und der Intermedienkomik von Oper und Ordensdrama. Bereits 1588 erhielt die Provinz Österreich die Genehmigung, bei den Intermedien die Landessprache zu verwenden. Wahrscheinlich machten diese allegorisch-komischen Zwischenspiele für das Volk den Hauptreiz der in lateinischer Sprache gegebenen Jesuitendramen aus. Im Gegensatz zu den sonst üblichen Nachspielen, den Pickelherring-Possen und Hanswurstspielen im Anschluß an die Haupt- und Staatsaktionen, gestaltet man in Österreich häufiger das Zwischenspiel possenhaft. Die Jesuiten lernten von der Gewandtheit der 'buffoni' der Commedia dell'arte, doch ebenso durch den Wettbewerb mit den englischen Komödianten und deren burlesk-derben Tragikomödien (z.B. Wettbewerb mit der Truppe des John Green in Graz 1607/08).

Alle diese Elemente führten zur Ausbildung der Wiener Jesuitenkomödie; in manchem gewissermaßen eine Vorwegnahme der Synthese verschiedener Kräfte, die später, nur auf anderer Ebene, zur Wiener Volkskomödie führten.

Daß das vielfältige Barockerbe auf das volkstümliche Theater und auf die Phantasie des Volkes einwirken mußte, ist selbstverständlich. Direkter jedoch war der Einfluß, der seit Ende des 16. Jahrhunderts, vorwiegend in Wien spielenden italienischen Polcinellspieler, spanischen Sänger--und seit Anfang des 17. Jahrhunderts auch englischer

Komödianten. 1649 hielten sich auch deutsche Truppen in Österreich auf. Nach Rommel trugen die Wandertruppen "im 17. Jahrhundert die Tradition des deutschen Theaters und wurden geschichtlich zu einem ganz unentbehrlichen Bindeglied zwischen den in drückender Enge lebenden breiten Schichten des Volkes und den traumhaft phantastischen, aber romanisch überfremdeten Barocktheater der Höfe".¹

Um das Volk mit der Welt des Hofes "vertraut" zu machen, führten die Wandertruppen die sogenannten "Haupt- und Staatsaktionen" auf. Diese "Aktionen" waren zurechtgemachte Schauspielerstücke nach literarischen Vorlagen (oftmals Gryphius, Lohenstein, Shakespeare, mit starken Motiven und krassen Effekten. Unter dem Einfluß des romantisch-abenteuerlichen Typus der spanisch-italienischen "Commedia per aventura" treten die Greueldramen zurück. Die grellen Motive werden am Ende, des glücklichen Ausgangs wegen, meistens widerrufen. Das Gebilde, das man anfangs des 18. Jahrhunderts als "Haupt- und Staatsaktion" bezeichnet, setzt sich aus den verschiedensten Elementen zusammen. Fürstenhöfe, große Empfänge, kriegerische Aufzüge, Einkerkerungen, "Großmütigkeit" in allen Formen und Liebe, als schäferisches Milieu, bilden den großartig-feierlichen Hintergrund.

Unter den Wandertruppen taucht 1705 J. A. Stranitzky (1676-1726) in Wien auf. Über die Prinzipale Elenson und Hilverding führt sein Weg zum Wiener Volkstheater.

¹Rommel, Geschichte der Alt-Wiener-Volkskomödie, p.168.

Über die Neubersche Truppe dagegen führt der Weg zum deutschen Bildungstheater.

Beim Volkstheater handelt es sich stets um ein komisches Spiel; wesentlich ist die zentrale Stellung der komischen Figur. Einfache dramatische Vorführungen nach der Art des Fastnachtspiels, lassen sich in Österreich schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nachweisen. In dem Spiel aus St. Paul "Neidhart mit dem Veilchen", nach E. Castle "das erste weltliche Lustspiel unserer Literatur",¹ und besonders in Neidharts "Winterliedern" verbinden sich Spott, Humor, Parodie und Bauernsatire.² G. Ehrismann sieht in der Zeitspanne vom 13. bis zum 15. Jahrhundert, "für die Zeitsatire in Österreich einen günstigen Boden, hier herrschte eine rege Teilnahme an den Vorgängen des wirklichen Lebens".³

Im mittelalterlichen Passionsspiel findet sich die komische Person als "Rubin", des Gehilfen des Salbenkrämers. Die "erste politische Satire in deutscher Sprache die sich der dramatischen Form bedient"⁴ ist Des Antichrist Fastnacht (1354), der Verfasser ist ein Schweizer.

¹"Österreichische Literatur", Reallexikon Bd. II, p. 733.

²vergl. Julius Schwietering, Die deutsche Dichtung des Mittelalters (Darmstadt: Herman Gentner Verlag, 1957) p.258.

³vergl. Gustav Ehrismann, Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgange des Mittelalters Bd. IV, p.336.

⁴vergl. Annalen der deutschen Literatur, Heinz Otto Burger (Herausgeber), Erste Lieferung (Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, o.J.) p. 232.

In den vielfältigsten Formen tritt der Narr auf. Die metaphysische Auffassung der Reformation, "der Mensch sei dem Teufel verfallen", ersetzte den Narr durch den Teufel. Eine "Flut von Teufeln ängstigte das Volk, in Prosa, Versen und sogar in dramatischer Form".¹

Eine weitere Form des Narren ist der bauerliche Schalksnarr 'Eulenspiegel', er gehört zur Tradition des "weisen" Narren. Rommel leitet den "wienerischen" Hanswurst Stranitzky aus dieser Linie ab. Die Narrenfigur des Fastnachtspiels wird vom Hanswurst verdrängt. Als komische Figur des Dramas, (als derber und geiler Bauerntölpel) erscheint der Name 'Hans Wurst' zuerst in einem Nürnberger Fastnachtspiel (1553). E. Castle hebt die österreichischen Fastnachtspiele, die Sterzinger Spiele und drei Stücke aus einer Monseer Handschrift (Ende des 15. Jahrhunderts) in dramatischer und stilistischer Hinsicht von den Nürnberger Fastnachtspielen ab. "Die Heiterkeit dieser Spiele beruht mehr auf dem der österreichischen Volksart eigenen harmlosen Spaß, als auf der in Nürnberg beliebten Zote."² Jedenfalls ist die Figur des Hanswurst der Wanderbühnen und damit auch die Gestalt von Stranitzkys wienerischem Hanswurst von elementarer Derbheit und Drastik.

¹Wolfgang Stämmler, Von der Mystik zum Barock, "Epochen der deutschen Literatur II/1", Zweite Auflage (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1950) p. 446.

²E. Castle, "Österreichische Literatur", Reallexikon Bd. II, p. 734.

Für das Verständnis der Sexualkomik und der damit verbundenen Parodie und Satire in der Wiener Volkskomödie sind folgende Ausführungen aufschlußreich. Bereits F. Martini hat gezeigt, "daß der Bauer in der mittelalterlichen Literatur als Sinnbild und mimischer Typus verstanden werden muß, nicht aber als realistisches Abbild".¹ Nach P. Böckmann ist in Neidhart von Reuentals parodistisch-satirischer Haltung "der Realismus und die Drastik der Schilderung nicht Selbstzweck, sondern steigert sich zur Satire und bedient sich deshalb parodistischer Formen".² E. Catholy äußert sich ausführlicher zu diesem Thema:

Der Versuch, sich einer Bildsprache zu bedienen, in der charakteristische Termini des Geschlechtslebens durch harmlose Wörter ersetzt werden, ist freilich kein besonderes Merkmal der Fastnachtspiele, sondern kennzeichnet jede komische Dichtung im Bereiche des Erotischen. Mit der Absicht, durch diese Bilder das Publikum stärker am Spiel zu beteiligen, verbindet sich auch hier wieder das Bestreben, Anschluß an die literarische Tradition zu finden.³

Die Obszönitäten wirken in erster Linie als Formen eines Spiels.⁴

Wie stark die Sphäre des Irdischen und damit auch die Triebwelt auf die Sphäre der Transzendenz bezogen war und von dort her ihren Rang und ihre Stellung zugewiesen erhielt, zeigt sich übrigens auch im realen Leben der Zeit. . . . Die Fastnacht-

¹Fritz Martini, "Das Bauerntum im deutschen Schrifttum, von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert, (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistes-Geschichte, Bd. 27, 1944) zitiert nach: Eckehard Catholy Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters (Gestalt und Funktion) (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1961) p. 259.

²Paul Böckmann, Formgeschichte der deutschen Dichtung (Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1949) Bd. I, p. 176.

³Eckehard Catholy, Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters, p. 246.

⁴Ibid. p. 252.

spiele konnten sich somit teilweise auf eine selbstverständliche Betonung der sexuellen Sphäre im städtischen Alltag berufen . . .¹

Stranitzky übernahm demnach bei der Schaffung des "Wiener" Hanswurst eine lange Sexualkomik-Tradition. Diese Richtung ist bei den Vaganten, der mittelhochdeutschen Kleinepik, bei Neidhart und der Nachfolge der unechten Neidhart-Lieder, Oswald von Wolkenstein, der Narren- und Teufelsliteratur, vorgebildet. Ähnlicher Drastik bedienen sich etwa die Barockkomödien eines Gryphius, Lohenstein und Chr. Weise, die Aufführungen der Hamburger Oper (um 1690, mit Ansätzen zu einer plattdeutschen Volkskomödie) und zur Zeit Stranitzkys, die "Sächsische Komödie". (Henrici, König). Diese Feststellungen sind für diese Untersuchung insofern von Wichtigkeit, als Nestroy stärker als seine unmittelbaren Vorgänger, die Modelle der Hanswurst-Tradition und Commedia dell'arte verwendet. Es erklärt außerdem die Haltlosigkeit der vielfachen Angriffe wegen seiner "Laszivität"--durch parodistisch-satirische Verwendung sexueller Komik--mit Bezug auf die damalige Umwelt.

Mit der Übernahme des Kärntnertortheaters (Ende 1710) begründete Stranitzky das erste stehende deutsche Sprechtheater. Für den Spielbetrieb verfaßte er die sogenannten "Wiener Haupt- und Staatsaktionen", insgesamt 14, durchwegs nach italienischen Operntexten der Wiener Hofoper. Die Komik dieser umgearbeiteten Stücke ist von elementa-

¹Ibid. p.256.

rer Derbheit, ebenso die der Intermezzi, die in die "Aktionen" eingeschaltet sind. Wie beim Pickelhering neigt diese Komik zum Burlesk-Grotesken und verwendet ebenso die in barocken Stücken übliche Sexual- und Fäkalkomik.

C.P. Magill berichtet über einen Besuch von Lady Mary Wortley Montagu im Theater am Kärntnertor (1716). Lady Mary schrieb über eine Aufführung von Stranitzkys "Amphitryon" an Pope:

"I could not easily pardon the liberty the poet has taken of larding his play with not only indecent expressions, but such gross words as I don't think our mob would suffer from a mountebank." It was not so much the gross antics of the players which shocked her as the fact that they performed them "in the direct view of the boxes, which were full of people of the first rank, they seemed very well pleased with their entertainment". With agreeable frankness she confesses: "I never laughed so much in my life."¹

Die reichste Quelle Stranitzkys Hanswurstkomik leitet sich aus der Unzulänglichkeit an dem heldischen Ideal der Barockwelt ab. Die Furchtsamkeit wird durch unsinniges Prahlen und Brambarasieren kompensiert. Parodie und Satire werden selten verwendet, es ist naive, drastische Komik die Situationen sucht. Stranitzky gab seiner Hanswurst Gestalt, trotz aller Bindung an die jahrhundertealte Tradition der Hanswurst-Figur, individuelle Züge. Hier gelang erstmalig die Vermittlung zwischen den englischen Spielformen des Pickelhering und den italienischen Typen der Commedia dell'

¹C.P. Magill, "Austrian Comedy", German Life and Letters vol. IV (October 1950) no.1, p. 35.

arte. Aus dieser Synthese entstand der "Wienerische" Hanswurst (nach Rommel der "Wiener Ur-Hanswurst"). Stranitzky wurde damit zum Begründer der Wiener Volkskomödie.

Es fällt nicht in den Rahmen dieser Arbeit, die vielfältigen Einflüsse der Masken (Typen) der Commedia dell'arte auf die Wiener Volkskomödie aufzuzeigen; ebenso die in Frankreich zur Comédie italienne bzw. zum Théâtre italien umgeformte Commedia dell'arte.

Bedeutsam für die Entwicklung wird Stranitzkys Kenntnis der Gherardischen Singspiel-Sammlung des Théâtre italien. Der literarische Einfluß der Commedia dell'arte auf die Wiener Volkskomödie erfolgt somit über Frankreich.

Die ebengenannten Singspiele stehen in enger Beziehung zum Théâtre de la Foire. Es sind Stücke aus Prosadialogen mit eingebauten Gassenliedern (Vaudevilles) die wirkungsvoll Komik, Satire und Groteske verbinden. Bezeichnender Weise, formt Stranitzky die "witzig-pointierten Dialoge ins volkstümlich Drastische um, ebenso beschneidet er die satirischen Zusätze"¹ (Standessatire) des Théâtre italien. Aus heimischen Elementen, aus Motiven des Picarischen Romans,² Szenen der Gherardischen Sammlung und Textstellen und Einfällen aus Abraham a Santa Claras Werken entsteht die sogenannte "Ollapatrida des

¹ vergl. Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965) p.143/44.

² verwiesen sei auf den Artikel "Wiederkehr der Schelme" Willy Schumann, PMLA Vol. LXXXI (December 1966) No.7, bes. p. 467.

durchtriebenen Fuchsmundi". Gottsched schließt in der "Critischen Dichtkunst" bei seiner erbitterten Polemik gegen die "Geburten der italienischen Schaubühne" Stranitzkys "Ollapatrida" mit ein.

Der Straßburger Theologe Johann Geiler von Kaisersberg (1445-1510) brachte die deutsche Predigt in enge Berührung mit der weltlichen Dichtung. Er verwendet die sprachlichen Mittel der zeitgenössischen Satire, burleske Wortspiele und derbe Komik. Abraham a Santa Clara (1644-1709) bereicherte diesen Stil noch mit barocken Mitteln. Es entstand damit, "die saftig-groteske Drastik der sinnlich ausmalenden Bilder, Metapher und Vergleiche, überall eine Freude am Burlesken, die in der Heimat des Hanswursts verständlich ist".¹

Die barocken Stilmittel der Antithese waren die Wiederholungen von Einzelworten oder ganzen Sätzen, unterstrichen durch Parallelismus und Synonymhäufungen; noch Nestroy macht davon ausgiebigen Gebrauch. Geblieben ist auch der Hang zu Hyperbolik und Wortverdrehungen, zu Wortketten, Klangwitz und dem verkehrten Gebrauch von Fremdwörtern nach dem Vorbild eines Gryphius. Es ist bezeichnend für Nestroy, daß er trotz aller Verpflichtung zur Barocktradition des Wiener Volkstheaters, "Barockgegner" ist. J.H. Scholte sieht die Satiriker der Barock-

¹vergl. Deutsche Philologie im Aufriß (Herausgeber Wolfgang Stammeler) (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1952) Bd. I, p. 1134.

zeit (Logau, Lauremberg, Moscherosch, Schupp, Chr. Weise) ebenfalls als Barockgegner, weil sie "der eigenen Zeit den Spiegel vorhalten".¹ Wenn Nestroy etwa die aus der Barockzeit stammenden Phrasen "Euer Gnaden" und "Euer Wohlgeboren" satirisch verwendet, oder wenn er barocke Worthäufungen konstruiert, wie zum Beispiel "Oberpremierpolizeikommissärdirektionsdirektor"; um damit die Titelsucht komisch-satirisch zu beleuchten. Die "Barockgegnerschaft" Nestroys entspringt jedoch, zum Unterschied der Satiriker des Barock, nicht erster Linie moralischer Absicht.

Nachfolger Stranitzkys wird Gottfried Prehauser (1699-1769). Er ist weit großstädtischer als der als "Salzburger Bauer" agierende Stranitzky. An Stelle der barocken "Haupt- und Staatsaktionen" tritt die zur Groteske neigende Burleske. Die pompöse Welt der Fürstenhöfe wird abgelöst durch die Figuren der Großstadt. Neu war die Gesellschaftssatire des Théâtre italien für die abgeschlossenen Adelskreise des barocken Wien. Während der Hanswurst vom Typ Stranitzkys ein Solist war, ist Prehauser gewandter Alles-Spieler nach Art der Commedia dell'arte. Der Kontakt mit italienischen Einflüssen und eine kaiserliche Verfügung (1741) bestimmte die Vermischung der "teutschen Comödien" mit "dermalen italienischen Operetten" (Kurzoperen). Nach Rommel wurde dadurch die Wiener

¹vergl. Jan Hendrik Scholte, "Barockliteratur", Reallexikon, Bd. I, p. 136.

Volkskomödie "für alle Zukunft zum Singspiel oder wenigstens zur Posse mit Musik".¹

Josef Felix von Kurz (1717-1783), genannt Bernardon, (nach einer Type die er schuf), war der letzte Repräsentant des barocken Universalismus in der Wiener Volkskomödie. Er schrieb Dutzende "Ambigue comique", entstanden aus der jahrhundertealten Tradition der Zwischenspiele; sie vereinigen eine Komödie, eine Pantomime und eine Operette. Burlesk-Komik und Parodie verschmelzen die beliebten "Teufelskomödien". Die von Italien übernommenen Teufels- und Unterweltskomödien gehen auf die seit der Renaissance übliche Form der Totengespräche (nach Lukian) für Zwecke der Satire zurück. Die Anwendung in der Wiener Volkskomödie brachte eine Parodierung der mythologischen Vorstellungen nach Wiener Muster mit sich. Schließlich war Kurz-Bernardon auch noch der Schöpfer der dramatischen Parodie in der Volkskomödie. Seine Parodien auf die "Haupt- und Staatsaktionen" hielten sich fast ein halbes Jahrhundert auf dem Spielplan.

Mit dem aufkommenden Rationalismus geht der Einfluß der Barocktradition vorübergehend zurück. Auf Betreiben des "Wiener Gottsched", Joseph von Sonnenfels, muß der Hanswurst die Bühne verlassen (1769).

Erst die Aufklärung--in Deutschland Lessing und in Wien Sonnenfels--hat dem Theater, das bisher nur Scherz war, seine tiefere Bedeutung gegeben;

¹ vergl. Otto Rommel, Geschichte der Alt-Wiener-Volkskomödie, p. 352.

die soviel verlästerte Zensur erwies sich als heilsam, denn sie entthronte die sterile Diktatur des Schauspielers und führte die wie überall heilsame Zweiheit Dichter-Schauspieler ein; diese führte im nächsten Jahrhundert zu der grandiosen Entwicklung des Wiener Volkstheaters.¹

Die Pflege der Volkskomödie fiel--wie vor Stranitzky--wieder den Wandertruppen zu. Bei den Wandertruppen wurde Hanswurst als lustige Person von Kaspar (Hanskasper) abge- Die Figur des "Wiener Kasperl" schuf Johann Laroche. Die Hauptmasse der für Kasperl geschriebenen Stücke sind Burlesken.

Die Vertreibung des Hanswurst hatte in Wien jedoch keineswegs eine Unterbrechung der romanischen Einflüsse zur Folge. In Deutschland dauerte die Wirkung der Commedia dell'arte nur bis gegen 1770, auch fand besonders die Richtung der Pariser Comédie italienne keine Entsprechung in den Kleinstädten Deutschlands. Während man aus der Tradition der Wiener Volkskomödie die wertfreie Sphäre der Commedia dell'arte als Spiel auffaßte, sah Gottsched in der Komödie ein Mittel satirischer Verspottung des Lächerlichen zur moralischen Belehrung. Lessing unterstellt der Komödie die Wirkung eines "Preservatifs", für J. Möser wird der Harlekin zu einem "Controleur der Sitten". Den Hanswurst wollten weder Lessing, Möser noch Krüger wieder auf die Bühne bringen.

¹Franz Hadamowsky, "Die Commedia dell'arte in Österreich und ihre Wirkung auf das Wiener Volkstheater", Maske und Kothurn (Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft), Jg. 1957, Heft 4, p. 312.

Alle drei verfochten die Sache eines zwar lustigen, frechwitzigen, ausgelassenen und satirischen, gelegentlich auch empfindsamen aber in jedem Falle "gesitteten" Harlekins, eines Harlekins, der in seiner komischen Substanz ebenso "gereinigt" sein sollte, wie es die unter Gottscheds Herrschaft entstandene deutsche Komödie war.¹

In der Komödie eine "Schule der Sitten" zu sehen lehnte bereits Ph. Hafner ab. Der satirisch-parodistische Gehalt in den Stücken der Wiener Volkskomödie ist weitgehend der moralisch-didaktischen Tendenz enthoben. Die satirischen Angriffe sind Teil des theatralischen Spiels und nur begrenzt Ausdruck eines konkreten gesellschaftlichen Zustands. Erst bei Nestroy wird die Satire vielschichtiger.

Philipp Hafner (1735-1764) studierte die Komödien Molières, Goldonis und Holbergs. E. Alker weist auf die "organische Verbindung zwischen dem teilweise literarischen Theater des Spätbarock (Stranitzky--Kurz--Bernardon) und dem Bühnenschrifttum der Aufklärung" durch Hafner hin.² Hafner gab der Parodie und der Burleske, vor allem aber dem volkstümlichen Sittenstück (Wiener Lokalstück) neue Richtung. Die fortschreitende Auflösung der barocken Ständeordnung betrachtet Hafner schon von einem rationalistisch-bürgerlichen Standpunkt. Er bringt scharfgezeichnete Typen des Wiener Alltags auf die Bühne und

¹Horst Steinmetz, "Der Harlekin, seine Rolle in der deutschen Komödientheorie und Dichtung des 18. Jahrhunderts" Neophilologus L, no. 1 (January 1966) p. 97.

²Alker, p. 136:

rückt damit von der Hanswurstfigur ab; der Barocktradition bleibt er trotzdem verbunden. Im "Wiener Hanswurststreit" schrieb er eine "Verteidigung der Wienerischen Schaubühne" (1761).

Die Zeit der Stegreifkonödie war mit Prehausers Tod (1769) abgelaufen. Sie war noch reines Spiel, eine Spiegelung der Ganzheit des Lebens, im Sinn des barocken Universal dramas. Der Rationalismus verlangte von jedem Kunstwerk eine "vernünftige Nachahmung der Natur", und eine "moralische Perspektive". Dieser Einfluß macht sich teilweise bei Hafner, stärker jedoch bei Ferdinand Kringsteiner (1775-1810) und im josephinischen Lokalstück bemerkbar. Kringsteiner geht vom bürgerlichen Schauspiel aus. Eine scharfe Konstrastierung von Gut und Böse, sozialkritische Tendenzen vermischt mit burlesken Episoden, kennzeichnet seine Stücke. Die Komik stand über der moralisch-erzieherischen Tendenz. Das josephinische Lokalstück hatte enge Beziehungen zur zeitgenössischen Journalistik. In den "Eipeldauer Briefen" gibt J. Richter in der Form satirischer Briefe Berichte zu Wiener Zuständen und Ereignissen. G. Schildbach und K. Gewey schrieben satirische Stücke die das "lockere moralische Leben" der Zeit angriffen. Der Komödiengehalt nimmt zugunsten "moralischer Aktualitäten" ab.

Um dem wachsenden Unterhaltungsbedürfnis der Wiener zu genügen, gründete man die sogenannten "Vorstadttheater" (1781 Theater in der Leopoldstadt, 1786 Theater an der Wien,

1787 in der Josefstadt). Durch neue Zensurvorschriften (1784) und verschärfte Polizei- und Zensurmaßregeln ausgelöst, und als Gegenströmung gegen die rationalistischen Bestrebungen setzte eine starke Wiederbelebung der Barocktheatralik ein. Die Wandlung des Volksgeschmacks nach dem "Wunderbaren" traf sich mit dem Einfluß von Feenmärchen und Ritterromanen aus Frankreich. Der in Wien beliebte Wieland, hat mit seinen Märchensammlungen unmittelbar auf das Alt-Wiener-Volkstheater eingewirkt.

Emanuel Schikaneder stellte die Barocktheatralik wieder in den Dienst des Volkes. Neben effektvollen Motiven ging es ihm um den großen Gedanken des Jahrhunderts, Weisheit und Menschenliebe. Die "Zauberflöte" (1791) wurde sein Haupterfolg und Text zu Mozarts Oper. Joachim Perinet formte Hafners Stücke in burleske Singspiele um. Im Zusammenhang mit der Gottschedschen Komödienreform bemerkt F. Schneider in seinem 1948 erschienenen Buch, Die deutsche Dichtung der Aufklärungszeit, "wie lange sich dann die lustige Figur noch auf der Bühne erhielt, besonders in Süddeutschland und hier wieder in Wien, . . . entzieht sich im einzelnen unserer Kenntnis".¹ Für Einzelheiten sei hier auf Rommels Geschichte der Alt-Wiener Volkskomödie verwiesen, da in dieser Arbeit nur die auf

¹Ferdinand Schneider, Die deutsche Dichtung der Aufklärungszeit 2. Auflage (Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1948) p. 102.

Nestroy weisenden Richtungen herausgearbeitet werden können. Anton Hasenhut führte die komische Gestalt des Thaddädl ein, der Typus kommt von "Taddeo" der Commedia dell'arte. Diese Gestalt beeinflusste noch Nestroys geistreiche Dümmlingsrollen.

Das neue Großstadtbewußtsein und ein Zug zum Mondänen wird von wesentlichem Einfluß auf die Volkskomödie der Kongreßzeit. Die drei Beherrscher der Bühne vor Raimund und Nestroy sind Josef A. Gleich (1772-1841), Karl Meissl (1775-1853) und Adolf Bäuerle (1786-1859).

Meissl schreibt Komödien in der Tradition des josephinischen Sittenstückes. Erfolgreicher sind seine Parodien in Form des Lokalstückes; für die Satire hatte er besondere Begabung. Die grotesk übersteigerten "mythologischen Karikaturen" schufen die Voraussetzung für die parodistischen Zauberspiele Nestroys. Bäuerle war einer der repräsentativsten Persönlichkeiten des Wiener Vormärz. Er verlangte eine radikale Modernisierung des "Kasperl" Theaters, und forderte die Erneuerung des Lokalstücks. Die von Bäuerle geschaffene Figur des "Staberl" bildet eine Neuheit in der Wiener Volkskomödie, sie löste Kasperl und Thaddädl ab. Es ist der Wendepunkt in der Entwicklung vom Typus zum Charakter. Nach der Figur des Staberl entwickelte sich die komische Person bei Raimund und Nestroy immer mehr zur Charakterfigur. Es gelang Bäuerle jedoch nicht, das ihm vorschwebende Lokalstück zu schaffen, viele seiner Stücke blieben Burlesken und harmlose parodistische Zauberspiele.

Das Verdienst, die Tradition des Zauberspiels für Raimund offengehalten zu haben, gebührt Gleich. Der charakteristische Beitrag Gleichs sind die Zauber- und Geisterstücke, die man "Bekehrungs- oder Besserungsstücke" genannt hat. Sie tragen in die Volkskomödie einen "tieferen weltanschaulichen Gehalt ohne ihr Wesensmerkmal, die schwerelose Heiterkeit einzubüßen" (Rommel). K. Goecke nennt die "Großen Drei" (Meissl, Bäuerle und Gleich) "Meister der Schaubühne ohne ideale Ansprüche".

Ferdinand Raimund (1790-1836) überwand die Staberlkomik Bäuerles und die Dichtung erhob sich über die Schaubühne ohne ideale Ansprüche". Rommel nennt Raimund den "letzten Meister barocker Theatralik". Anstelle des barocken Glaubenspathos aber tritt die Biedermeiermentalität, daß wahres Glück und menschliche Größe nur in Selbstbescheidung liegen könne. In Raimunds Zauberstücken vereinigen sich Märchenhaftigkeit und Wirklichkeit. Der aus der Barocktradition stammende Dualismus von Geisterreich und Menschenwelt kommt zu Versöhnung und Illusion. Durch Raimund vollendet sich zwar das parodistische Zauberspiel, das echt parodistische Element darin spielt eine untergeordnete Rolle.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß es bereits vor Nestroy Ansätze einer satirischen Literatur gab. Die vielfachen Strömungen innerhalb der Wiener Volkskomödie verwischen die Grenzen von der Satire zur Posse und Burleske, zum Singspiel und Zauberspiel. Stärker ausge-

prägt ist der satirische Gehalt nur im Sittenstück (Wiener Volksstück) und der durch die josephinische Journalistik beeinflussten Literatur. Das sonst notwendigerweise in der Parodie enthaltene satirische Element kommt durch den Charakter der Wiener Parodien in besonderer Form zum Ausdruck. A. Liede bezeichnet die Parodientradition der Wiener Volkskomödie als "die einzig bedeutende des deutschen Sprachgebietes"--das stimmt sicher dem Umfang nach. Trotzdem ist diese Art der Parodien, mit wenigen Ausnahmen (etwa bei Kringsteiner) mehr eine Angelegenheit des volkstümlichen Lebens. Die Untertitel der Parodien sprechen daher oft von "Karikaturgemälden" oder "parodierenden Possen". Die Überbetonung von Überspanntheiten und Empfindungen führt mehr zur Grotesk-Komik, denn zur Satire. Eine Angelegenheit der Literatur werden Satire und Parodie erst unter Nestroy.

Johann N. Nestroy (1801-1862) ist an ererbter und erworbener Bildung reicher als seine Vorgänger. Der Vater Nestroys war Rechtsanwalt und ermöglichte ihm eine humanistische Erziehung, sowie den Besuch der Universität. 1822 gab Nestroy das juristische Studium auf, um als Solist ein Engagement an der Hofoper anzunehmen. Es folgten Anstellungen am Deutschen Theater in Amsterdam, in Brünn, Lemberg, Preßburg und Graz. Die Sprechstücke in Nestroys Repertoire nehmen immer breiteren Raum ein; das erste Stück schrieb er 1827. Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung als Dramatiker und Schauspieler wurde

der Vertrag mit Direktor Carl (Theater an der Wien, 1831). Für sechs Jahre (1854-1860) war Nestroy Direktor des Carl Theaters, ab Ende 1860 bis 1862 trat er nur noch in Gastspielen auf. Sein 83. Stück schrieb Nestroy 1862.

Rommels Monographien¹ haben jeder weiteren Arbeit über Biographie, Theaterverhältnisse, schauspielerische Eigenart und Psychologie vorgebaut. Die Zeitbezogenheit der Satire macht es notwendig, kurz auf die sozialen und politischen Verhältnisse von Nestroys Umwelt zu verweisen. Wir sind nicht der Meinung, daß Nestroys Stücke "humoristisch getarnte sozialkritische Sittenstücke" sind.² Weit zutreffender ist Hugo v. Hofmannsthals Bezeichnung des dramatischen Charakters als "einer Verengung des Wirklichen". Besonders der Charakter der Hauptperson in Nestroys Stücken ist durch die satirische Richtung notwendigerweise bis zur Karikatur verzeichnet. Auch können wir uns nur zum Teil der Ansicht anschließen, im Biedermeier "eine Zeit des Geruhigen, des stillen Glücks, des behaglichen Familienlebens"³ zu sehen. B. Emrich verweist auf die "resignative Haltung" die oft nur gespielt wird und "besonders in Österreich--zu fast maskenhaften Seelenanlagen führt", während Nestroy durch "seine

¹Johann Nestroy, Sämtliche Werke, Bd. XV; Johann Nestroy, Gesammelte Werke, Bd. I.

²vergl. Alker, p. 159.

³vergl. Julius Wiegand, "Komische Dichtung", Reallexikon, Bd. I, p. 873.

Resignation und durch seinen Zug zur Bitterkeit vom biedermeierlichen Gelassenheitsideal abweicht".¹

Auf die Problematik der Biedermeier Forschung und die von ihr vorgenommene Einreihung Nestroys kann hier nicht näher eingegangen werden. W. Bietak betrachtet die biedermeierliche Resignation, als "Ausgleichserlebnis eines Spannungsvorganges, dessen Polrichtungen Ideal und Wirklichkeit anstreben". Bei Nestroy will Bietak alle Stücke als "unbiedermeierlich" ausgeschlossen wissen, die sich in ihrem "zersetzend-pessimistischen Charakter dem jungdeutschen Geist nähern".²

P. Kluckhohn meint als Biedermeier nur eine "literarische Epochenbezeichnung . . . in der die Literatur eine Richtung auf den gesellschaftlichen Gebrauch bekommt".³

W. Flemming sieht ein "beträchtliches Durcheinander innerhalb der Literaturgeschichte und der Verwendung der Bezeichnung 'Biedermeier'". Auch die "Verallgemeinerung des Biedermeier zu einem in sich beruhenden Zeitraum der sich durch eine besondere Kultur auszeichne" sei irreführend.⁴

¹vergl. Berthold Emrich, "Biedermeier", Reallexikon, Bd. I, p. 171/72.

²vergl. Wilhelm Bietak, Das Lebensgefühl des Biedermeier in der österreichischen Dichtung (Wien-Leipzig: 1931) p. 141.

³Paul Kluckhohn, Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur und Geistesgeschichte, Bd. 13 (1935/36) zitiert nach: Willi Flemming, "Die Problematik der Bezeichnung 'Biedermeier'", Germanisch-Romanische Monatsschrift (1958) Bd. 39, Heft 4, p. 381.

⁴Ibid., p. 384.

Im Ganzen aber zeigt sich keine besinnliche Gemütlichkeit à la Biedermeier, sondern das aufgeregte Getriebe einer Übergangssituation. Die Zeit der Romantik und des Idealismus überhaupt scheint vorbei. Romantisch wird meist mit verstiegen und idealistisch mit illusorisch gleichgesetzt . . . Was die Mehrzahl der literarisch beachteten Werke zwischen 1826 und 1850 zeigt, ist also durchaus nicht biedermeierlich im üblichen Sinn, weder in Haltung, Gesinnung noch Form . . . Die Wirklichkeit dieser Übergangszeit war weit unbehaglicher . . . als Ganzes läßt sich diese Zeit nicht als "Biedermeierzeit" charakterisieren. Vielmehr zeigt sie tatsächlich eine besonders auffällige Zerspalteneit.¹

Im Gegensatz zu früherer Auffassung, kommt man mit der von Flemming gezeigten Richtung zu einem besseren Verständnis Nestroys. Er benützt wohl überlieferte Formen, übernimmt jedoch nicht deren Gesinnung. Er ist Monarchist, protestiert aber in der satirischen Art eines Anastasius Grün. Sein Protest gegen übernommene Wertungen schließt ihn mit Büchner, Heine und Lenau zusammen. Die Modeausdrücke "Zerrissen" und "Zerrissenheit" verspottet er in der Posse Der Zerrissene.² Zu "erfassen" ist Nestroy als Dichter weder vom "Lebensgefühl" des Biedermeier, noch von der "Zerspalteneit" her. Auch die Feststellung W. Muschg, "Alle großen Komödien der europäischen Bühne stammen von tragisch oder melancholisch gestimmten Dichtern: die Shakespeares, Molières und Corneilles so gut wie die Calderons und Lopes und wie die Kleists, Grillparzers,

¹Ibid., p. 384/85.

²vergl. Deutsche Wortgeschichte, Herausgeber Friedrich Meurer und Friedrich Stroh (Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co, 1959) Bd. II, p. 346.

Nestroys, Büchners"¹ fügt nur eine weitere Komponente hinzu.

Auf die wesentlichen Unterschiede der Periode des "Biedermeier" und "Vormärz" in der politischen Geschichte kann hier nur verwiesen werden. Die Zeitspanne des Biedermeier in Österreich ist beeinflusst von der Geisteshaltung der josephinischen Aufklärung und von romantischem Gefühlsüberschwang. Literatur, Musik, und Kunst erleben eine Blüte (Grillparzer, Raimund, Nestroy, Stifter--Beethoven, Schubert, Lanner, Strauß--Waldmüller, Schwind, Führich u.a.m.). Von Frankreich kommen neue Ideen einer sozialen und politischen Reform. Der österreichische Liberalismus wird vom deutschen und westlichen Liberalismus beeinflusst. Die wirtschaftlichen Probleme der "industriellen" Revolution werden um 1830 auch in Österreich wirksam. Verhaßt ist die Zensur, verhaßt aber auch die Bürokratie, die dem Volk gegenüber den Staat repräsentiert--durch Arroganz und beschränkten Geist des unteren Beamtentums. Der hohe Adel distanzierte sich vom niederen, Großbürgertum und Bankiers führten ein Leben großen Stils. Der Kleinbürger wird im allgemeinen vom Handwerk gestellt, der einfache Arbeiter lebt in Armut. Der Polizeiminister Sedlnitzky erließ Verordnungen gegen das "ausweislose Gesindel" von Bettlern und Vagabunden.

Die satirischen Angriffe Nestroys auf die Mißstände

¹Walter Muschg, Tragische Literaturgeschichte (Bern: Francke Verlag, 1948) kap. 1.

seiner Zeit, nahm die marxistische Literaturkritik zum Anlaß, in Nestroy einen frühen Vorkämpfer des Kommunismus zu sehen.¹ So stellt P. Reimann fest, Nestroy geißle in der Posse Freiheit im Krähwinkel die Feigheit der bürgerlichen Schichten und bringe die "Angst der Bürger vor der Arbeiterklasse zum Ausdruck".² Über das gleiche Stück Nestroys kommt Reimann in einem anderen Werk³ zu der Ansicht, Nestroy war "noch weit entfernt von sozialistischen Ideen . . . und erkannte die Gefährlichkeit der Bourgeoisie noch nicht im vollen Umfang".⁴ Auch für die Posse Mädl aus der Vorstadt bezeugte Reimann Nestroy, er war noch kein "zielklarer bürgerlicher Revolutionär . . . und begriff das Wesen der sozialen Gegensätze noch nicht".⁵ In keiner der Auswahlgaben und Besprechungen ist jedoch Nestroys Stück Lady und Schneider erhalten. Dort heißt es nämlich im Refrain eines Couplets "Ah, wenn d'Freiheit Kommunismus wird, nein, Da hört es auf ein Vergnügen zu sein."⁶

¹Herbert W. Reichert, "Some Causes of the Nestroy Renaissance in Vienna", Monatshefte, vol. 47 (1955) p. 225.

²Johann Nestroy, Werke in zwei Bänden (Teilsammlung) ausgewählt und eingeleitet von Paul Reimann (Weimar: Volkerverlag, 1962) Bd. I, Einleitung p. 21.

³Paul Reimann, Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750-1848 (Beiträge zu ihrer Geschichte der Kritik) (Berlin: Dietz Verlag, 1963).

⁴Ibid., p. 749.

⁵Ibid., p. 748.

⁶Johann Nestroy, Gesammelte Werke, Bd. V, p. 202.

Ein Bericht der Weimarer Beiträge¹ über den III. Internationalen Germanisten-Kongreß in Amsterdam (1965) erwähnt einen Vortrag von W. Dietze (Leipzig) über "Tradition und Ursprünglichkeit in den Besserungsstücken des Wiener Volkstheaters". In seinen Ausführungen entwickelte Dietze die Theorie "von der Funktion der Volkserziehung und Sozialkritik im 'Besserungsstück' . . . der Entfaltung ironisch-parodistischer Züge auf die Struktur der Sozialerfahrung" von 1815-1848. Es wird weiter ausgeführt wie Dietze versuchte² "durch konsequenten Historismus die Klassenbeziehungen zu erfassen". Lokalposse und Sittenkomödie lösten das "Modell des Besserungsstückes" ab, weil die "Kompliziertheit des gesellschaftlichen Gefüges nicht mehr hätte erfaßt werden können".³ Ohne den vollen Wortlaut von Dietzes Vortrag zu kennen, weisen allein die ausgewählten Stellen einen starren Schematismus auf. Die Wertung wird zum erheblichen Teil nicht von der Sache, sondern vom sozialkritischen Standpunkt des Marxismus bestimmt-- offensichtlich um sich von der "reaktionären" Literaturwissenschaft abzuheben.

In Wirklichkeit sah Nestroy in den sozialen Rangstufen einen natürlichen Ausdruck der sozialen Ordnung. Die Sa-

¹Weimarer Beiträge, begründet von L. Fürnberg und H.G. Thalheim (Berlin Ost), Heft 2, 1966.

²Ibid., p. 308.

³Ibid., p. 308.

tire Nestroys ist aufs Allgemeine gerichtet, sie ist keine Personalsatire. Er wollte nicht die "eigenartige Poesie" der "Wiener Luft" schildern, "sondern die Miasmen hatten es ihm angetan, die Krankheitskeime all der Neurosen und Aggressionen die in ihr schwirrten".¹

Die geistige Haltung Nestroys verbirgt sich hinter übernommenen Formen und Modellen der Komik. Das Neue in der Tradition der Wiener Volkskomödie ist aber die besondere Art von Nestroys Satire.

¹ Johann Nestroy, Des wüsten Lebens flücht'ger Reiz, ausgewählt und mit einem Nachwort von Heinz Politzer (Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1961) p. 67.

II. DAS KOMISCHE

Tragödie und Komödie, die beiden großen Arten der dramatischen Dichtung haben in dem Konflikt von Sinn und Wirklichkeit ihren Grund, der Tragödie geht es um den Sinn, der Komödie um das Übergewicht der Lebenswirklichkeit.¹

Die Tragödie will demnach in ihrer Problematik an dem ungelöst bleibenden tragischen Konflikt mit der sittlichen Weltordnung verstanden werden. An dieser Problematik hat der Mensch sich zu bewähren. Die Komödie hat die Aufgabe, Komik, das heißt menschliche Unzulänglichkeit, in Erscheinung treten zu lassen. Statt um Problematik geht es um die Lösung eines oft nur scheinbaren Konfliktes.

Während die Tragödie immer im Mittelpunkt der Betrachtung stand, sahen viele ihre Aufgabe erfüllt, wenn sie die "niedere" vor der "höheren" Komik abgehoben hatten.

Bis nach der deutschen Klassik galt das Komische im Bereich der literarischen Wertung als "niederer" Stil. In der ethischen Einstufung der Philosophie, bei Spinoza zum Beispiel, galt es als Ausdruck der "Tierheit am Menschen".

O. Rommel weist darauf hin, daß über das Wesen des Komischen "Philosophen, Ästhetiker, und Psychologen, seit dem 17. Jahrhundert--unter ihnen Männer wie Hobbes, Kant, Schleiermacher, Solger, F. Th. Vischer, Schopenhauer, Spencer, Lipps, Bergson, Freud, in nie abreißender Gedankenar-

¹Kurt Berger, "Die Dichtung im Zusammenhang der Künste" Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. XXI (1943) p. 251.

beit eine berghohe Literatur einander vielfach widersprechender Theorien aufgehäuft . . ."¹ haben. Zu den deutschen Theorien der Komödie bemerkt G. Müller, sie "interpretieren in mehr oder weniger pedantischer und schulmeisterlicher Weise den Aristoteles, sind von übertriebener Strenge und versuchen immer, eine moralische und belehrende, weltverbessernde Tendenz in das heitere Spiel des Theaters einzuschmuggeln".² Tieck ist der einzige--mit Einschränkungen auch Kant--der eine physiologische Erklärung der Komik gibt. Er erkennt, daß Komik sich wohl an den Intellekt wendet, die Aufmerksamkeit jedoch weitgehend an das Physische gebunden ist.

E. Staiger sieht das Wesen komischer Dichtung im "Antagonismus von dramatischer Spannung und komischer Entspannung", im ganzen steht dies aber im "Widerspruch zum dramatischen Zweck". Er führt weiter aus:

Je mehr ein Dichter zum Komischen neigt, desto eher wird er versucht sein, dramatische Spannung nur als Ausgangslage des Lachens zu erzeugen und sich in lauter lächerlichen Einzelheiten zu verzetteln. Aristophanes, Plautus, Shakespeare in seinen derbsten Stücken, Molière in den Farcen, Gryphius, Raimund gebärden sich hier ganz hemmungslos. Doch immer wieder wird die Komödie hochliterarisch reformiert. Dann setzt sich jener Typus durch, in dem die einheitliche Spannung durchhält, das Lächer-

¹Otto Rommel, Die Geschichte der Alt-Wiener-Volkskomödie, p. 154.

²Gottfried Müller, Die Theorie des Komischen, (Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1964) p. 39.

liche aber nur noch leise an den Rändern der Handlung spielt . . .¹

Die Gegnerschaft zur Komödie bildet sich noch heute zu einem großen Teil aus der Einstellung heraus, die Nietzsche als "ästhetischen Sokratismus in der Bühnenkunst" bezeichnet hat. Das Fehlen einer großen deutschen Lustspieltradition erklärt das zurückhaltende Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung für die deutsche Komödie. So ist die Geschichte des deutschen Lustspiels von K. Holl (1923), noch immer die einzige Gesamtdarstellung.² Erst in jüngster Gegenwart scheint man dem Lustspiel vermehrte Aufmerksamkeit zu schenken, wie Teiluntersuchungen aus dem Gebiet der deutschen Lustspieltradition erkennen lassen.³

Schon die Begriffe "Lustspiel" und Komödie" sind keineswegs von eindeutiger Bestimmtheit. In den meisten Theorien werden sie unterschiedslos für alle Arten des heiteren Dramas gebraucht. Nach neueren Theorien ist die Komödie durch eine satirische Komik gekennzeichnet, während man dem Lustspiel eine zum Humor neigende, weniger aggressive Komik zuspricht.

¹Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik (Zürich: Atlantis Verlag, 1951) p. 205.

²Karl Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels (Leipzig, 1923).

³Catholy, Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters.
Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. u. 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie.

Günter Wicke, Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung (Bonn: H. Bouvier, 1965).

O. Rommel unterscheidet in der Hauptsache zwei Formen der Komik: die Komik der Unzulänglichkeit und die Komik des übermütigen bzw. heiterüberlegenen Spiels.¹ Die dramatische Ausformung der Unzulänglichkeitskomik ist die mimische Szene, die komische Figur. Von dieser Figur abgespalten, aber auf sie bezogen, ist der sogenannte "Lustigmacher", etwa wie die Narren Shakespeares oder der GraziOSO des spanischen Dramas. Der "Lustigmacher" vertritt den Geist, den Witz, die Komik ist demnach aggressiver. Neben diese "Unzulänglichkeitskomik" stellt Rommel die Komik des "Kraftüberschwanges und des Übermutes". Im Sprachlichen ist diese Komik durch Überfülle charakterisiert. "Diese Komik hyperbolischen Übermutes ist der beste Nährboden für Parodie und Karikatur."²

Viele komische Erscheinungen werden ebenso oft dem Humor wie dem Witz zugeordnet. Der Witz ist vor allem an das Wort gebunden; die Form des Witzes könnte man dramatisch nennen. Sprachlich hängt Witz mit Wissen und Geist zusammen; der Intellekt ist daher stark beteiligt. Vielfach nimmt der Witz Klanggleichheit oder Ähnlichkeit bedeutungsverschiedener Wörter zum Anlaß. Nestroys Wortwitz etwa weist mit der Mehrdeutigkeit der Wörter und der logisch-begrifflichen Grenze der Sprache, deren Unzulänglichkeit nach. Inhaltlich reicht die Skala von der Auf-

¹Rommel, "Komik und Lustspieltheorie", DVLG, Bd. XXI, p. 252ff.

²Ibid., p. 264.

deckung von Unzulänglichkeit bis zum Ausdruck überlegenen Esprit. Wie bei aller Komik, darf auch der Witz nicht von der Bindung an das Normale und Wirkliche zu weit gelöst sein, um die komische Wirkung zu erreichen. Durch bewußte Konzentrierung auf einen Punkt (Pointe) und seinen meist satirischen Charakter ist der Witz ein Element der Satire.

Im Komischen setzt sich der "sinnliche" Mensch zur Wehr. Unzulänglichkeitskomik und die Komik des überlegenen Spiels verbinden sich, um Dinge aus einer gewissen Entfernung zu sehen. Die dadurch entstehende geistige Freiheit empfinden wir als Lust, sie gibt uns ein Überlegenheitsgefühl, das die Relativität des "Absoluten" erkennt und die Bedingtheit auch des Normalen durchschaut. Eine solche Erkenntnis befreit zugleich von der Bindung an Vorschriften, Gebräuche oder etwa vom Druck der Autorität (z.B. bei Nestroy der Zensur). Schließlich setzt sich eine Komödie oder eine Posse aus "komischen Einheiten" zusammen, die mehr oder weniger fest verbunden sind. Verschieden ist auch der Grad der Komik, oder etwa die Bindung an Witz, Satire, Parodie und Groteske.

Im Ganzen gesehen ist das Phänomen des Komischen ein vielschichtiger Vorgang,

. . . eine komplexe Angelegenheit, in der verschiedene körperliche und geistige Funktionen zusammenarbeiten. Vielleicht geht man nicht fehl, wenn man in der Zusammenarbeit das Gedächtnis, das Gefühlsleben, den Willen, die kognitive Tätigkeit und vor allem das Triebleben erkennt. Keiner von diesen Faktoren läßt sich ganz ausscheiden, weder im Sinn für das Komische im

einzelnen Menschen noch im Sinn für das Komische bei einer bestimmten Gemeinschaft.¹

In jedem Fall umschließt das Komische die Fülle des Lebens --auch der Ernst im Hintergrund behält seine Stelle.

Die Vielgestaltigkeit des Wortschatzes im "Sinnbereich des Komischen" hat W. Schmidt-Hidding in seiner Untersuchung² (nach Wortarten) in vier komische Grundhaltungen unterteilt: Witz--Humor--Spaß--Spott. Die sich in den Wortarten ausdrückenden Perspektiven versuchen eine Abgrenzung, wo die ästhetisch-literarische Termini zu weitläufig und schwer zu überschauen wären.

1. Anlage, Begabung, Sinn für:

Witz: Witz, Geist, Esprit, Mutterwitz, Schlagfertigkeit

Humor: Selbstverspottung, Selbstironie

Spaß: Scherz

Spott: Verspottung, Spottsucht, Hohn, Ironie, Sarkasmus, Zynismus.

2. Eigenschaft:

Witz: witzig, geistreich, schlagfertig, spitz

Humor: humoristisch, launig, schalkhaft, drollig, putzig

Spaß: spaßhaft, spassig, scherzhaft, (possierlich), schelmisch, burlesk, grotesk

Spott: spöttisch, spottlustig, spottsüchtig, lächerlich, beißend, schneidend, scharfzüngig, schnipisch, höhnisch, hämisch, anzüglich, mokant, ironisch, satirisch, sarkastisch.

3. Nomina agentis:

Witz: Witzbold, witziger Kopf, Witzling (abschätzig) (Zotenreißer)

Humor: Humorist, Schalk, Schelm, lachender Philosoph, Kauz, Till Eulenspiegel, (Büttenredner)

¹Werner R. Schweizer, Der Witz (Bern u. München: Francke Verlag, 1964) p. 24.

²Wolfgang Schmidt-Hidding, Europäische Schlüsselwörter, Bd. I. Humor und Witz (Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien) (München: Max Hueber Verlag, 1963).

Spaß: Spaßvogel, Spaßmacher, Possenreißer, fideles
 Haus, vergnügtes Huhn, Schäker
 Spott: Spötter, Satiriker, Ironiker, Sarkast
 Die Professionellen: Hofnarr, Hausnarr, Clown,
 Kasper, Kasperle, Hanswurst, Harlekin, Pickel-
 hering, Bajazzo, Dummer August, Hännesche.

4. Der verbale Bereich:

Witz: Witze reißen, witzeln, geistreicheln
 Humor: belächeln, necken, foppen, uzen
 Spaß: Spaß machen, einen Possen, einen Streich spielen,
 hänseln, frotzeln, in den April schicken
 Spott: spotten, spötteln, bespötteln, zum Narren hal-
 ten, sich lustig machen, sticheln, herziehen
 über, anflaumen, durchhecheln, durch den Kakao
 ziehen, sich mokieren, zum Besten haben, zum
 Narren halten, hochnehmen, auf den Arm nehmen,
 verkohlen, verulken, auslachen, verlachen, ins
 Lächerliche ziehen, lächerlich machen, nach-
 äffen, ironisieren, persiflieren, travestieren,
 karikieren, parodieren

5. Objektivierungen:

Witz: Witz, Pointe, Einfall, Wortspiel, Aphorismus, Bon-
 mot
 Humor: nur in Adjektivverbindungen: humorvolle Geschichte
 Spaß: Spaß, Streich, Jux, Ulk, Scherz, Narrenposse,
 Schnurre, Schnack, Posse, Possenspiel
 Spott: Spottrede, Spottlied, Spottname, Spitzname, Stich,
 Stichelei, Hieb, Hänselei, Anspielung, Satire
 Parodie, Travestie, Karikatur, Persiflage.

Diese Anordnung nach Wortarten gibt somit Auskunft
 über die angeführten Bezirke ("komische Grundhaltungen")
 und wie sie mit sinnverwandten Wörtern besetzt sind.

III. DIE SATIRE

a. Definitionen

"I can testify that it is a sobering experience to have worked for years on a subject like satire and finally to realize that one cannot define strictly the central term of one's study."¹ "Eine heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Geschichte der deutschen Satire gibt es . . . nicht."² Erst seit wenigen Jahren verfügen wir über eine Geschichte der deutschen Tragikomödie³ und einer Darstellung über das Groteske.⁴

Schon bei dem Versuch für den Begriff "Satire" eine befriedigende Definition zu finden, stößt man auf eine Unsicherheit in der Bewertung dieses Phänomens. Die Einleitungskapitel der meisten Werke über die Satire unterstreichen die Schwierigkeit einer einheitlichen Begriffsbestimmung. C.E. Vulliamy schreibt:

Although satire is one of the most evident of qualities, both in literature and in life, there has never been agreement with regard to its precise definition,

¹Robert C. Elliot, "The Definition of Satire: A Note on a Method", Yearbook of Comparative and General Literature No. 11, 1962 (Indiana University), p.22.

²Klaus Lazarowicz, Verkehrte Welt, Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1963), p.X.

³vergl. Karl S. Guthke, Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1961).

⁴Wolfgang Kayser, Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (Oldenburg: Verlag Gerhard Stalling, 1957).

or even with regard to the original meaning of the word *satura*.¹

W.O.S. Sutherland setzt in gleicher Richtung fort. "No one has much trouble in pointing out satire, but an attempt to describe or define it often arouses an uncomfortable feeling of inadequacy."² Auf eine kurze Formel bringt R.C. Elliot seine Ansicht, "Satire is notoriously a slippery term, designating, as it does, a form of art and a spirit, a purpose and a tone--to say nothing of specific works of art whose resemblances may be highly remote."³

Die Schwierigkeit, die Gattung Satire "wissenschaftlich zu etablieren", liegt darin, "daß es sich um eine unlösliche Einheit der Berührungspunkte mit Ironie, Humor, Witz, Parodie, Travestie, Pasquill etc. handelt. Hat schon jedes Phänomen für sich eine uferlose Diskussion über ihr jeweiliges Wesen hervorgerufen, so erst recht jener komplexe Begriff den man mit Satire bezeichnet".⁴ Aus dieser Sicht werden die zum Teil sich widersprechenden Definitionen erklärlich. Über das Ziel der Satire etwa

¹C.E. Vulliamy, The Anatomy of Satire (London: Michael Joseph Ltd., 1950) p. 11.

²W.O.S. Sutherland, Jr., The Art of the Satirist (The State University of Texas, 1965) p. 9.

³Robert C. Elliot, The Power of Satire: Magic, Ritual, Art (Princeton: Princeton University Press, 1960) p. VIII.

⁴Guthke, p. 12.

gibt das Sachwörterbuch der Literatur folgende Auskunft, "stets ruft die Satire durch Anprangerung der Laster die Leser zu Richtern auf, mißt nach einem bewußten Maßstab das menschliche Treiben und hofft, durch Aufdeckung der Schäden eine Besserung zu bewirken".¹ Zu anderer Ansicht gelangt C.E. Vulliany: "Thus, I think it must be admitted that the primary intentions of satire are purely descriptive and its pretence of moral improvement exceedingly frail."²

Nach W. Kayser kann sich das Satirische als "Kategorie der Perzeption" in nahezu allen literarischen Formen zur Geltung bringen. "Je mehr aber die Satire als 'Sinn-Aussprache' gemeint ist--durch gleichsam negierende Darstellung eines Negativen--desto weiter entfernt sie sich aus der Literatur und begibt sich auf jenes Feld, das als didaktische Literatur bezeichnet wird."³ Im Ganzen entsteht bei Kayser's Darstellung der Satire der Eindruck, als betrachte er die Satire nicht als eine vollwertige literarische Form.

Darin, daß sich die Dichtung der Neuzeit von übernommenen Regeln und Formen befreite, sieht P. Böckmann in der Struktur eines Werkes das bestimmende Element.⁴

¹Sachwörterbuch der Literatur, p. 611.

²C.E. Vulliany, p. 11.

³Kayser, p. 380-383.

⁴vergl. Paul Böckmann (in seinem Vortrag) Stil- und Formprobleme in der Literatur, Vorträge des VII. Kongresses der internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg) Herausgeber Paul Böckmann (Heidelberg: Carl Winter Universitätsbuchhandlung, 1959).

Wir verstehen heute demnach unter "satirisch" eine bestimmte Geisteshaltung. Wenn K.S. Guthke zum Tragikomischen bemerkt, "Denn wir behandeln das Tragikomische ja nicht lediglich als ein ästhetisches Phänomen, sondern zugleich als Chiffre einer Kategorie der Perzeption, einer Auffassungsweise des Menschlichen, einer Möglichkeit, sich zur Welt und zu sich selbst zu verhalten"¹, so läßt sich diese Erweiterung ebenso auf das Satirische anwenden.

Eine "Erweiterung" der "ästhetischen Grundauffassungsart" (nach Wiegand)² glaubt H. Arntzen zu geben, wenn er zu der ästhetischen, noch die "moralisch-ethische Auffassungsweise"³ hinzufügt. Arntzen stellt zwar das "veränderte Weltverständnis seit der Aufklärung" fest, erachtet aber die Frage für wesentlich, wie sich das "Ästhetische mit dem Kritisch-Moralischen verbinden lasse,"⁴ bedenkt jedoch nicht, daß es nicht unbedingt des "Kritisch-Moralischen" bedarf um Satiren zu schreiben. Es ist zu bedenken, daß sich die moralischen Werte in Umfang und Inhalt im Laufe der Zeit ändern--selbst bei verschiedenen Bevölkerungsschichten der gleichen Zeit verschieden sind. Zur

¹Guthke, p. 23.

²Julius Wiegand, "Satire", Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte (Berlin: Verlag Walter de Gruyter, 1928/29) Bd. III, p. 137. Nach Wiegand ist die Satire eine "ästhetische Grundauffassungsart".

³Arntzen, p. 1/2.

⁴Ibid., p. 2.

Frage der "Moralität" führt L. Feinberg folgendes aus:

So the satirist, in choosing material which involves ethics and morality, is choosing material with which his particular audience is familiar. Because he chooses this socially acceptable kind of criticism, his satire is likely to appear "moral", but morality is usually incidental to his aesthetic intentions, peripheral to it, and motivated to a large extent by purely technical requirements. It is no more fair to assume that satirists have greater moral motivation than other writers . . .¹

Until we have a society in which there is considerably more agreement as to precisely what morality is, we will have to admit the possibility that there are satirists who are moral, satirists who are amoral, and satirists who are immoral.²

Man darf gerade bei der Bühnensatire Nestroys mit Recht annehmen, daß der Autor jene Figuren und Modelle auswählt, die für das Sichtbarmachen des Satirischen am besten geeignet sind. Der Versuch, die Satire und den Satiriker zu erfassen und zu deuten, führte die Kritiker dazu, das Problem aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten. J. Pfeiffer nähert sich der Beziehung zwischen Satire und Satiriker wie folgt:

Satire drückt die Spannung aus, die zwischen der wahren Wirklichkeit und dem tatsächlichen Zustand der menschlichen Dinge besteht. Was auch immer in einzelnen getroffen und bekämpft werden mag: es ist doch nur der stoffliche Anlaß, durch den das eigentliche Thema fühlbar wird, das den Satiriker in Atem hält. Satire setzt also ein Unbedingtes und Unentstelltes als Hintergrund und Maßstab voraus. Sie lebt zwischen Verzweiflung und Hoffnung, dergestalt, daß diese, indem sie aus dem Verborgenen wirkt, das

¹Leonard Feinberg, The Satirist, His Temperament, Motivation and Influence (Ames: Iowa State University Press, 1963) p. 40.

²Ibid., p. 25.

Abgleiten in skeptische oder gar zynische Weltsicht verhindert.¹

Zum vollen Verständnis wäre vorerst zu klären, ob mit dem Begriff "wahre Wirklichkeit" die außerdichterische Wirklichkeit, hier etwa in Übereinstimmung mit dem ethischen Ideal (als Inbegriff der Vollkommenheit) gemeint ist.

Eine philosophisch-theologische Auslegung gibt Th. Haecker in seinem "Dialog über die Satire". Danach "kann nicht einer Christ sein und ein Satiriker zugleich . . . man kann nicht zwei Herren dienen, der Liebe und dem Haß".² Wobei es schon allein fraglich ist, ob man so allgemein im Haß eine treibende Kraft der Satire sehen kann. Die Satire ist für Haecker "ein großer künstlerischer und ethischer Versuch, die Dinge wiederherzustellen, wiedereinzurenken vor der Erlösung".³

Zu einer etwas anderen Festlegung des Satirischen kommt G. Highet, wenn er über die Beschaffenheit eines satirischen Textes sagt: "Most satiric writing contains cruel and dirty words; all satiric writing trivial and comic words; nearly all satiric writing contains colloquial antiliterary words."⁴ Als weitere Kennzeichen ("typical weapons") des

¹Johannes Pfeiffer, Über das Dichterische und den Dichter (Hamburg: Richard Meiner Verlag, 1956) p. 122.

²Theodor Haecker, Opuscula (München: 1949) p. 361.

³Ibid., p. 370.

⁴Gilbert Highet, The Anatomy of Satire (Princeton: Princeton University Press, 1962) p. 18.

satirischen Stils sieht Hight, "irony, paradox, antithesis, parody, colloquialism, anticlimax, topicality, obscenity, violence, vividness, exaggeration".¹ "The final test for satire is the typical emotion which the author feels, and wishes to evoke in his readers. It is a blend of amusement and contempt."² Nach diesem "endgültigen Test" bleibt nur die Frage offen, wie der Autor die Resonanz bei dem Leser sichern kann.

Aus dem Bestreben für die deutsche Literatur eine gültige Definition der Satire zu erarbeiten, prüft und analysiert K. Lazarowicz satirische Texte und Theorien des 18. Jahrhunderts. In dieser umfangreichsten neueren Untersuchung über die deutsche Satire³ kommt der Autor zu folgenden Ergebnissen. Das Satirische ist nach Lazarowicz "eine dem satirischen Naturell eigentümliche Art der Welterfassung und Weltbeurteilung".⁴

Im Unterschied zu anderen Erlebnisformen zielt die satirische Welterfahrung auf die Überwindung der reinen Passivität. Der Satiriker ist nicht bereit, die Welt hinzunehmen, wie sie ist. Er empört sich gegen die Verunstaltung des Idealen oder Absoluten.⁵

Satirisches Schaffen gründet . . . in der unbestreit-

¹Ibid., p. 18.

²Ibid., p. 21.

³K. Lazarowicz (Verkehrte Welt, Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire) siehe S. 43 dieser Arbeit.

⁴Ibid., p. 310.

⁵Ibid., p. 310.

baren Erfahrung, daß die Welt vor dem Absoluten, dem Idealen und Normativen versagt.¹

Das Problem des moralischen Aspektes behandelt Lazorowicz nicht immer widerspruchsfrei. Danach gehört "allein das Problem der Legitimation des Satirikers in die Zuständigkeit der Moral".²

Indessen: moralische Integrität ist zwar eine unabdingbare Voraussetzung für die Zulässigkeit des Satirisieren. Sie gewährleistet jedoch nicht, daß die Ambitionen eines untadeligen Gelegenheitssatirikers auch satirische Gestalt annehmen. Andererseits ist es durchaus möglich, daß einem moralisch zwielichtigen Autor (Liscow) satirische Meisterwerke gelingen.³

"Qualität und Rang" einer Satire bemessen sich, nach Lazorowicz, "allein nach dem Grad der künstlerischen Perfektion" auch die Frage nach dem "Besserungseffekt des satirischen Schaffens vermag dazu nichts beizutragen".⁴

Wenn demnach "Qualität und Rang einer Satire allein durch die künstlerische Perfektion" bestimmt werden, so sind damit Liscows "satirische Meisterwerke" gerechtfertigt--es bleibt jedoch die Frage offen, wie sich ein "moralisch-zwielichtiger" Autor (Liscow) gleichzeitig gegen die "Verunstaltung des Idealen oder Absoluten empören" kann. Wir dürfen somit annehmen, daß "Moralität" und das "Versagen der Welt vor dem Absoluten, dem Idealen und Normativen"

¹Ibid., p. 311.

²Ibid., p. 315.

³Ibid., p. 315.

⁴Ibid., p. 315/316.

als Kriterium der Satire von untergeordneter Bedeutung sind.

Die "gestaltprägende ("strukturbildende") Energie" des Satirischen ist die Verkehrung. "Verkehrung, Verstellung, und Verzerrung stehen im Dienst der satirischen Negation. Diese drei Kräfte wirken strukturbildend und integrationsfördernd, sie begründen die 'verkehrte Welt'"¹

Lazarowicz schlägt vor,

den Begriff Satire nur dort anzuwenden, wo der künstlerische Aufbau einer verkehrten Welt angestrebt und wenigstens ansatzweise (auf jeden Fall aber deutlich erkennbar) geleistet worden ist.²

Die Bezeichnung Satire oder das Beiwort satirisch soll "dem Verfasser einer Strafpredigt, eines politischen Pamphlets, einer Stachelschrift" (Straf-, Stachel- und Sittenschriften des späten Mittelalters und des Barock) "oder eines Lasterkatologs verweigert werden".³

Kennzeichnend für die Satire ist somit der Aufbau einer verkehrten Welt ("mundus perversus").

Zu den wichtigsten Medien des satirischen Weltaufbaus gehören die Ironie, die Parodie, die Travestie und die zur Karikatur tendierende Hyperbolik. Dazu tritt, vor allem das Mittel der indirekten Gestalten-Charakteristik (was in der Satire soviel wie Entlarvung bedeutet), die Sprachsatire. Kaum von der Stoffwahl, viel mehr von der sachgerechten und diskreten Verwendung dieser im Dienst der formalen wie materialen Dekompo-

¹Ibid., p. 71.

²Ibid., p. 312.

³Ibid., p. 310.

sition stehenden Mittel wird die satirische Darstellung bestimmt. . . . Der Satiriker bringt . . . vor dem allenfalls angedeuteten Hintergrund des Ordo die totale Verkehrtheit der Welt zur Anschauung. Das ist ein sehr ernsthaftes Geschäft, auch da, wo es sich den Anschein gelassener Heiterkeit gibt, und auch dann, wenn wir durch die Verwendung komischer Darstellungsmittel zum Lachen oder Lächeln gereizt werden.¹

Im Unterschied zum Humoristen und Komiker, ist der Satiriker ein Feind des Verkehrten. Nach Lazarowicz ist "das Problem der Abgrenzung der satirischen von der rein komischen Literatur unerledigt geblieben".²

Schließlich hat man noch versucht, den Satiriker aus biographischer, historischer und psychologischer Sicht zu bewerten. A. Kernan³ untersucht die biographischen und historischen Möglichkeiten. Bei der biographischen Annäherung glaubt man die Art der Satire aus körperlichen Fehlern, psychischen Störungen und sozialen Schwierigkeiten ableiten zu können. Die historische Methode vergleicht die satirische Aussage eines Werkes mit dem nichtsatirischen Bild der gleichen Gesellschaft. L. Feinberg⁴ gruppiert die Ansichten verschiedener Psychologen, um aus psychologischen Aspekten (etwa neurotischen, sadistischen, masochistischen Tendenzen) die satirische Weltsicht eines Autors zu erklären.

¹Ibid., p. 315.

²Ibid., p. 318.

³Alwin B. Kernan, The Plot of Satire (New Haven & London: Yale University Press, 1965) p. 4-6.

⁴Feinberg, p. 211 ff.

Die angeführten Definitionen und Ansichten über die Satire haben deutlich gezeigt, daß es eine allgemeingültige Formel für die Satire nicht geben kann. Eine "Universal-Formel" der Satire würde zu einem starren Schema führen und der Mannigfaltigkeit dieses Phänomens nicht gerecht werden. Auch wird notwendigerweise das Mischungsverhältnis in einer Satire immer verschieden sein. So sind etwa Spott oder Ironie in Art und Intensität des Ausdrucks vom jeweiligen Autor abhängig. Man darf demnach annehmen, die Satire schaffe sich für jeden neuen Anlaß neue Ausdrucksmittel. Die Tradition und die Umwelt geben wohl die Modelle, die satirische Kunst jedes Autors ist jedoch spezifisch einmalig. Aus diesem Grund wird es schwierig sein, eine "allgemeine" Abgrenzung gegen Parodie, Ironie, Witz, Groteske, Karikatur etc. zu finden. Die divergierenden Definitionen verschiedener Kritiker zu diesem Problem der "genauen" Abgrenzung gäbe wieder nur eine Aneinanderreihung verschiedener Ansichten.

b. Theorien

Bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts galt die Satire als "unanständige" Art der Poesie. Mit deutlicher Reserve behandelt Opitz die Satire in seinem Buch von der deutschen Poeterey (1624). Er fordert eine Sittenlehre die durch "ergötzliche" Darbietung annehmbar zu machen sei. Die "Seele" der Satire sei die "harte verweisung der laster und anmahnung zue der tugend".

Eine Verbesserung der Sitten wird bei fast allen Theoretikern der Satire des Barock vertreten (D.G. Morhof, Buchner). Die Satiren von Lauremberg, J. Rachel, Grimmels-
hausen ("Satyrischer Pilgram") und von Chr. Weise werden als Ansätze in dieser Richtung begrüßt. J.B. Mencke macht den Vorschlag, die Satiren "Sitten-Gedichte" zu nennen. Harsdörffer bezeichnet die "Satyra" als "Schimpff-Stachel oder Strafgedicht".

Von "Satiren oder Strafgedichten" handelt auch Gottsched im zweiten Teil seiner Critischen Dichtkunst. Die Satire, so heißt es, sei "eine Abschilderung lasterhafter Handlungen oder das Gegenteil von Lobgedichten". Der "Systematiker" Gottsched teilt die satirische Dichtung in "zwei Hauptgattungen ein, nämlich in die 'lustige oder scherzhafte' und die 'ernsthafte oder beißende' Satire".¹ Nach römischen Muster schränkte er die Satire auf ein längeres Gedicht in Alexandrinern ein. Gottsched begrenzte die Spielwelt des Lustspiels auf die zeitgenössische bürgerliche Wirklichkeit, die pädagogisch in das bürgerlich-moralische Leben zurückwirken sollte. Das freie Spiel wurde durch die Forderung einer "ernsthaften" Satire unterbunden, dem Witz und der Komik blieben durch die Einengung des "Lächerlichen" auf das "Lasterhafte" wenig Raum. Trotz seiner Barockgegnerschaft steht Gottsched in seiner Satire-Theorie noch unter dem Einfluß der Barockpoetiken.

¹Lazarowicz, p. 19/20.

Im 18. Jahrhundert macht sich die deutsche Satire nicht in der von Gottsched geforderten Gedicht-Form der Satire bemerkbar, (z.B. die Prosasatiren von Rabener¹ und Liscow). Die Frage der Gattung wird der Frage nach dem Satirischen untergeordnet. Von den anderen "Formen des Komischen und des Ironischen ist es wie zu dieser Zeit allgemein, noch keineswegs unterschieden".² (Etwa bei J.A. Eberhard, 1738-1809).

Nach J.G. Sulzer gehört die Satire unter die "wichtigsten Werke des Geschmacks" und steht unter dem "Gesetz der Nutzbarkeit". Der Endzweck der Satire ist "dem Übel, daß sie zum Inhalt gewählt hat, zu steuern, es zu verban-
nen, oder wenigstens sich dem weiteren Einreißen desselben zu widersetzen, und die Menschen davon abzuschrecken".³
In seiner dreibändigen Geschichte der europäischen Satire bringt C.F. Flögel unter anderem auch eine Neugliederung der deutschen Satire Theorien. Seine Feststellungen liegen bis auf geringe Erweiterungen im Rahmen der Tradition (besonders Sulzers). Der Satiriker bleibt Moralist und die Satire ein "Werk des Geschmacks".

Aus den Erklärungen der meisten barocken und aufge-

¹Zu Rabeners Ansichten über die Satire vergl. Werner Kohlschmidt, Geschichte der deutschen Literatur vom Barock bis zur Klassik (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart Bd. II) (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1965) p. 272-275.

²Schmidt-Hidding, p. 195.

³Lazarowicz, p. 220.

klärten Theorien der Satire über Nutzen, Schaden und Zugehörigkeit des Satirisierens, führt erst Schillers Abhandlung Über naive und sentimentalische Dichtung (1795) zu einer Neubewertung der Satire. Das der Satire zugewiesene Kapitel setzt sich von dem Moralismus¹ der früheren Theorien deutlich ab. In der Unterscheidung zwischen dem "naiven" und dem "sentimentalischen" Dichter, teilt er die Satire dem sentimentalischen Dichter zu. Die drei einzig möglichen Arten sentimentalischer Poesie sind Satire, Elegie und Idylle, wichtig ist in allen die herrschende "Empfindungsweise". Als satirisch bezeichnet Schiller den Dichter,

wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit Ideale (in der Wirkung auf das Gemüt kommt beides auf eins hinaus) zu seinem Gegenstande macht. Dies kann er sowohl ernsthaft und mit Affekt als scherzhaft und mit Heiterkeit ausführen, je nachdem er entweder im Gebiete des Willens oder im Gebiete des Verstandes verweilt. Jenes geschieht durch die strafende oder pathetische, dieses durch die scherzhafte Satire.²

Über die Satire heißt es weiter, "In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt. Es ist übrigens gar nicht nötig, daß das letztere ausgesprochen werde, wenn der Dichter es nur im Gemüt zu erwecken weiß."³

¹vergl. dazu Schillers Bemerkungen über die einseitige moralisierende Auffassung der Kunst. Schillers Werke, Nationalausgabe Bd. XXI (Weimar: Herman Böhlau Nachfolger, 1963) Teil 2, p. 310, Anmerkung 486, 12f.

²Friedrich Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1962) p. 42.

³Ibid., p. 43.

Der Satiriker hat sich demnach nicht vor der Moral, sondern vor dem Ideal zu verantworten. Das wesentliche Element ist aber die Antithese, bei Schiller mit Ideal und Wirklichkeit bezeichnet. Der auf das Ideal verpflichtete Satiriker richtet seine pathetische oder scherzhafte Satire (der Dichter hat die Wahl) gegen eine Welt die vor dem Ideal versagt. Erst durch die ethische Deckung wird somit die Satire zur gerechtfertigten Antithese ihres Gegenstandes.

Die schwierigen Fragen nach dem Verhältnis des Satirikers und der Satire zur Komik und zum Humor hat Schiller nicht behandelt. Nach B.v. Wiese ist es "erstaunlich" wie sehr in Schillers Theorien die "satirische und gesellschaftskritische Seite der Komödie zurücktritt".¹ Von den später aufgestellten Theorien der Satire wird die Theorie Hegels bei der Erfassung der satirischen Elemente in den Werken Nestroys zur Anwendung kommen.

¹Benno von Wiese, Friedrich Schiller (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1963) p. 542.

c. Anwendung der Theorien

Die dramatische Satire der Bühne und die in Buchform gebotene Satire haben Gemeinsames und sind doch wesentlich verschieden. Das Gemeinsame ist die Einkleidung der kritischen Art der Satire in eine ansprechende Form. Das geschieht durch Witz und Humor.¹ Der satirische Angriff darf nicht zu scharf erfolgen, denn er richtet sich ja im Grunde gegen den Zuschauer oder Leser. In der Literatur finden sich deshalb die topoi der "verzuckerten Pille", "gesüßten Arznei", "lachenden Sittenkritik" etc.²

Die Person der Buchsatire ist anonym, der Satiriker der Bühne jedoch hat die Unzulänglichkeit, die er bekämpft, an seiner eigenen Person darzustellen. Nestroy wurde deshalb "für die Übel verantwortlich gemacht, die er geißelte" (Rommel). Er drückt das in einem Dialog in Mein Freund aus (GW-V., 446).³ Julius spricht von der Gründung eines "illustrierten Blattes", einer "satirischen Wochenschrift":

Schlicht: Ein satirisches Unternehmen--? Hast du Freunde?

Julius: Die hoff' ich zu finden.

Schlicht: Mit der Satire? Mit dem ominösen Zauberstab, der die besten Freund' in Feind' verwandelt.

Julius: Was fällt dir ein?! Die Menschen lachen gerne.

Schlicht: Das wohl, wenn aber einer nach dem andern merkt, daß er bei den Satiren über sich

¹vergl. p. 39-42 dieser Arbeit.

²vergl. Wölfel, p. 85-86.

³Johann Nestroy, Gesammelte Werke, Bd.V., p.446. Herausgeber Otto Rommel (Wien: Anton Schroll Verlag & Co., 1962). (Abkürzung GW-V. für Gesammelte Werke, Bd.V, wird hier und im letzten Kapitel benutzt.)

selber gelacht hat, das bildet eine Masse, die einem's bitter nachträgt.

Der Satiriker der Bühne arbeitet in der Regel mit starken Kontrasten, die sich bei Nestroy oft in Form der Karikatur und Groteske bemerkbar machen. In der gleichen Szene setzt der Dialog mit der Ansicht über die Karikatur fort:

Julius: Ich bau' auf mein nicht unbedeutendes Talent im Karikaturzeichnen.

Schlicht: Das ist noch das Allerverfehlteste. In der Karikatur liegt zuviel Wirkliches, und die Menschheit will nur recht poetisch aufgefaßt sein, ein klarer Beweis wie prosaisch sie ist.

Zuerst sei auf ein Charakteristikum der Hauptperson in den Stücken Nestroys hingewiesen. Diese Hauptfigur, von Nestroy fast immer selbst gespielt, bringt in Dialogen, Auftrittsmonologen und Couplets Teilausschnitte seiner Weltbetrachtung. Hier konzentrieren sich die satirischen Angriffe, und hier wird auch die größte Dichte im sprachlichen Ausdruck erreicht. Wir haben daher in unserer Untersuchung zum überwiegenden Teil mit der Nestroy-Figur zu tun. M.Mack¹ nennt diese satirische Hauptperson "satiric speaker" oder "persona".

Die angeführten Dialoge lassen bereits erkennen, daß sich Nestroys Satire gegen alle richtet ("Menschen", "Menschheit"), die Betroffenen sollen es nur nicht merken. Die Karikatur als Element von Satire und Komik, sieht Nestroy durch die Wirklichkeit selbst dargestellt, d.h. die

¹vergl. Maynard Mack, "The Muse of Satire", Yale Review, 1951, p. 88.

Wirklichkeit selbst dargestellt, d.h. die Wirklichkeit braucht erst gar nicht verzerrt zu werden, um Karikatur zu sein. Es ist aber auch möglich, daß die Überzeichnung der Wirklichkeit erst das Entscheidende trifft.

Nestroy hat keine Hinweise auf eine Theorie der Satire gegeben. Dafür hat man versucht, die Art seiner Satire mit verschiedenen Methoden und Definitionen zu erfassen. Von der stofflichen Seite, besonders vom Aphorismus her, versuchte dies L. Langer,¹ vom philosophisch-theologischen Standpunkt Alph. Hämmerle.² F. Leib³ will die Art der Satire durch Schillers Theorie erläutern. Nach H. Arntzen ist Schillers "Grunddefinition der Satire die beste--und letztlich einzige, die wir besitzen".⁴ Diese Feststellung gilt jedoch nur teilweise für die dramatische Satire. Wie schon ausgeführt, hat Schiller das Verhältnis von Satire und Komik nicht behandelt. Nach Schiller können sittliche Mängel nur Gegenstand der "strafenden" Satire sein, während die "scherzende" Satire die intellektuellen Mängel verlacht. Schiller denkt zu stark in reinen Typen, deshalb läßt sich Nestroys Satire hier nicht einordnen, wenn er etwa sittliche Mängel satirisch-komisch darstellt.

¹vergl. Johann Nestroy, Sämtliche Werke, Bd. XV., p. 596, Anmerkung 197.

²Alphons Hämmerle, Komik, Satire und Humor bei Nestroy (Freiburg: Dissertation, 1947) (vergl. auch p. 56 dieser Arbeit.)

³Frymet Leib, Die Gesellschaftssatire bei Nestroy (Wien: Dissertation, 1931)

⁴Arntzen, p. 2.

Wie sich im Laufe der Untersuchung noch ergeben wird, fühlt sich Nestroy keineswegs den hohen Idealen der Klassik verpflichtet. Seine Ideale sind deshalb verschieden, damit aber auch die Art seines satirischen Angriffes. Nestroy will gar nicht die "Wirklichkeit als Mangel" dem "Ideal als der höchsten Realität" gegenüberstellen, dazu hat er gar nicht den festen "idealischen" Standpunkt. Er will die Welt entlarven, und daraus entwickelt sich sein skeptisches Menschenbild. In den Grenzen seiner Veranlagung, bedingt durch die Forderungen des komischen Theaters, wird der Satiriker von der Zeit "gemacht", der er den Spiegel vorhält. Nestroy war satirisches Denken Zwang; ihm war es auf Grund seiner Veranlagung gar nicht freigestellt, nach Schillers Auffassung zwischen der "strafenden" und der "scherzhaften" Satire zu wählen.

Der dramatische Stil Nestroys ist an die Eigentümlichkeiten seiner Sprache gebunden. Nestroy ist ein aphoristischer Denker; deshalb fehlen in seinen Stücken die großen Zusammenhänge. Jeder Text bedeutet einen neuen Anfang, in dem gewonnene Einsichten manchmal revidiert werden.

Es hilft kaum, ein starres Schema und eine "exakte" Terminologie auf eine lebendige Dichtung anzuwenden. Die über die Satire gewonnenen Einsichten sollen vielmehr helfen, den satirischen Gehalt sichtbar werden zu lassen. Einen besseren Überblick erreicht man durch eine mehr flächenhafte Untersuchung, deren Ergebnisse man

nachher zu einzelnen Gruppen zusammenfassen kann. Das führt uns zum Inhalt der Satire.

IV. DER INHALT DER SATIREN NESTROYS

Am einfachsten ist die Frage nach dem Inhalt (Objekte) der Satire, wenn sich der Satiriker nur mit einem Übel beschäftigt und seine Angriffe darauf konzentriert. Am häufigsten ist dies bei der Buchsatire der Fall. Der Satiriker der Bühne jedoch steht durch die Forderung des komischen Theaters immer vor der Frage, eine geeignete Basis für seine satirischen Angriffe zu schaffen. Im Allgemeinen verwenden Satiriker fremde Stoffe als Vorlage. So auch Nestroy. Er beurteilt die Vorlagen vor allem nach den Rollen, die sich daraus gewinnen lassen. (Man hat oft versucht, den Stücken Nestroys den dichterischen Rang abzusprechen--nur weil er Vorlagen benutzte.)

Mit der Breite der satirischen Skala erreichen Nestroys satirische Objekte barockes Ausmaß. Überblickt man das Gesamtwerk des Dichters, so zeichnen sich einige Objekte ab, zu denen er immer wieder zurückkehrt. Oft ist die Auswahl der Figuren--etwa bestimmte Berufsgruppen--und deren immer wiederkehrende Verwendung eine Konzession an den Publikumsgeschmack. In anderen Fällen ist der Darstellung aus Zensurgründen kein großer Raum gewidmet, wie etwa bei den Angriffen auf die Politik und den Klerus. Wie bereits ausgeführt, konzentriert sich das satirische Element in den Werken Nestroys zum überwiegenden Teil auf die Hauptfigur. Diese Gestalt erhält über das in der Satire übliche Maß von Subjektivität noch den

besonderen Stempel von Nestroys Persönlichkeit (nach Rommel: überlegenen, analytischen Verstand und depressiv-pessimistische Veranlagung). Die Vorwürfe, die Nestroy gegen die Menschen, gegen Geiz, Habgier und Dummheit erhebt, sind alte Modelle der Satire. In den Gestalten des Heuchlers und Schmarotzers, wie sie Nestroy häufig darstellt, erkennen wir Typen aus der Tradition der Wiener Volkskomödie.

Die Objekte der Satire werden in der dramatischen Entwicklung Nestroys weniger oft gewechselt, als durch eine veränderte satirische Sicht verschieden beleuchtet. Drei Schaffensperioden lassen sich feststellen. B. Gutt ein Prager Theaterkritiker, hat diese Phasen in drei Abschnitte eingeteilt. Den Darstellungsstil der "Frühzeit" (1832-1838), den Stil der "Reifezeit" (1838-1852) und den "dritten Darstellungsstil" (1852-1862). Diese Einteilung, vornehmlich für den schauspielerischen Darstellungsstil gedacht, stimmt im Wesentlichen auch mit dem literarischen Schaffen des Dichters überein.

In der ersten Schaffensperiode begann Nestroy in der Art der Zauberspiele seiner Vorgänger. Noch bleibt der Zauberrahmen, in dem die Figuren Werkzeug "höherer Mächte" sind, erhalten. Die allegorischen Vorspiele im Geisterreich werden jedoch bereits parodistisch-ironisch und in mechanisierter Form verwandt. Nur in wenigen Stücken versucht Nestroy, wie im alten Schelmenroman, durch abschreckendes Beispiel erzieherisch zu wirken. Das Spaßhafte, Naiv-Komische seiner Vorgänger ersetzt er durch

Witz und Vergeistigung. Die Stücke befreien sich von dem pompösen Balast des Zauberwesens.

Den bilderreichen Stil, der auf die Barocktradition der Wiener Volkskomödie zurückgeht, behält Nestroy bei. Er durfte bei dem Theaterpublikum noch ein echtes Gefühl für den barocken Sprachstil voraussetzen. In dem Original-Zauberstück Der konfuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit (1832), zeigen sich zum erstenmal die ungewöhnlichen sprachlichen Fähigkeiten Nestroys. Es ist auch das erste Stück mit satirischem Einschlag und aphoristischen Wortfolgen. Exzentrisch-grotesk wird der Grundton der später geschriebenen Stücke, besonders Lumpazivagabundus (1833). Vorherrschend ist das parodistische Element in Robert der Teuxel (1833). In dem Stück Die beiden Nachtwandler oder das Notwendige und das Überflüssige (1836) werden die "höheren Mächte" satirisch angegriffen. Der Seiler "Strick" sieht die Welt in einem "verkehrten Licht". Nestroy entlarvt die sich zwischen das Traumreich der Phantasie und die Realität des Alltags geschobene Scheinwelt der Illusion.

In der "Reifezeit" (1838-1852), die wir besser schon 1835 ansetzen können, (mit der Parodie Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab, 1835, und der Posse Zu ebener Erde und erster Stock, 1835) nimmt das Groteske ab, dafür wird aber Nestroys Weltsicht komplexer. Aus dieser Periode wurden die meisten für unsere Untersuchung wichtigen Stücke ausgewählt. Nach 1852 wandelt sich des Dichters Stil neuer-

lich wieder stärker zur Karikatur und Groteske. Der Sarkasmus ist abgeklärter und Humor bildet den Hintergrund mancher Stücke. Dem Satirischen bleibt Nestroy bis zu seinem letzten Stück Häuptling Abendwind (1862) treu.

Es ist möglich, einen Teil der Objekte in die eine oder andere Kategorie zu stellen. Die Satire befaßt sich mit Typen, sie zeigt das Allgemeine durch das Einzelne. "Ich hasse nicht das Einzelne, ich hasse alles, wo sich die Erbärmlichkeit auf Kosten des Verdienstes erheben will, es heiße Geldstolz, Adelsstolz, Gelehrten- oder Künstlerstolz." (GW-VI., 572). Die wesentliche Aussage dieses Aphorismus ist die Betonung auf "alles". Der satirische Angriff trifft zwar die typische menschliche Schwäche und Torheit, den typischen Schein--er richtet sich aber auf spezifische Objekte.

Zu dem Problem der Objekte sagt K. Kraus: "Die Satire wählt und kennt keine Objekte. Sie entsteht so, daß sie vor ihnen flieht und sie sich ihr aufdrängen."¹ Hier ist der Autor Interpret seiner eigenen satirischen Richtung.² Durch die journalistische Tätigkeit bedingt, hat seine Satire die Tendenz zur Polemik. Die Satire ist in den Werken Nestroys nur ein Element. Die Wirkung seiner Stücke beruht deshalb nur zu geringem Teil auf polemischer Satire, überwiegend aber auf der Mischung von Zeit-

¹Karl Kraus, Beim Wort genommen, zitiert nach Joachim Stephan, Satire und Sprache, Zu dem Werk von Karl Kraus (München: Anton Pustet Verlagsbuchhandlung, 1964) p. 35.

²vergl. Kraus, Nestroy und die Nachwelt, p. 1.

kritik und Komik. Die Wahl der Objekte ist beeinflusst durch die Forderungen der Bühne.

Mit witzigen Aggressionen unterhöhlt Nestroy die biedermeierliche Selbstsicherheit, spottet er über Unechtheit und Verlogenheit der Lebensformen. Aber auch soziales Unrecht und vormärzliche Bevormundung verfallen seinen satirischen Angriffen. Immer ist er bemüht, die falschen Hüllen dieser Welt Schicht für Schicht abzulösen, bis schließlich der Schein in sich selbst zusammenfällt.

Mit dem Barock ist Nestroy durch die Schein-Sein Problematik verbunden. Sein Barockerbe ist, die Wahrheit gegenüber dem Schein durchzusetzen. Ihm geht es aber nicht mehr um den Schein der Welt, hinter dem Tod und Leere stehen, sondern allein um den Schein in der Welt, hinter dem die Menschen ihre Unzulänglichkeit zu verdecken suchen. Im Gegensatz zu dem barocken Menschen, dem alles, was er darstellte, zu einer Rolle wurde, erkennt Nestroy die Mechanik hinter dem Pathos. Er deckt den Mechanismus auf, um auf den Schein aufmerksam zu machen oder ihn plötzlich versagen zu lassen. Nestroy tritt der Realität entgegen, um ihr zu sagen, wie sie ist.

Menschenkenntnis befähigt Nestroy, in seelischen Vorgängen, wie sie sich in den Beziehungen der Menschen untereinander äußern, das Wesentliche zu erkennen. Das ermöglicht die realistisch-wirkende Charakterzeichnung

seiner Figuren. Dies bezieht sich vor allem auf die Figuren, welche die unteren Schichten des Volkes darstellen. Die adeligen Gestalten sind fast "reine" Typen. In der Regel nimmt die Typisierung mit höherem sozialen Milieu zu. Die nicht rational erklärbaren Handlungen des Menschen nennt Nestroy die "psychologischen Quadrillierungen, die das Unterfutter unseres Charakters bilden" (Das Mädl aus der Vorstadt, GW-III., 533).

Nestroys Denken ist bildhaft und phantasievoll, aber auch bohrend. Mit den Dichtern des Barock hat Nestroy das Zusammenwirken von Ratio und Bildhaftigkeit gemeinsam. Nestroy erhitzt sich an einzelnen Objekten, bis er sie von den verschiedensten Gesichtspunkten beleuchtet hat. In seinem Nachlaß findet sich das bezeichnende Bekenntnis: "Je tiefer ich in meinen Ideen das Senkblei auswerfe, desto mehr finde ich in mir den Abgrund der Widersprüche." (GW-VI., 574).

Man hat Nestroys Stücke vor allem als reine Theaterstücke betrachtet. Sie könnten aber auch als Ideenstücke gesehen werden, in denen die Ideen in komischer Einkleidung auftreten. Dies hat dazu geführt, daß sie nicht beachtet wurden. Mit sprachlicher Meisterschaft drückt Nestroy seine bis ins Metaphysische reichenden Gedanken aus.

a. Mensch

Der Gegenstand der Satire Nestroys ist der Mensch schlechthin. Der Dichter kommentiert und attackiert

durch seine Figuren die Eigenheiten, Schwächen und Laster des Menschen.

In der Burleske Die schlimmen Buben in der Schule gibt der Schüler Willibald eine Definition des Menschen: "Der Mensch ist das Wesen, welches die oberste Stufe in der sichtbaren Schöpfung einnimmt, welches sich sogar für das Ebenbild Gottes ausgibt, worüber sich jedoch Gott nicht sehr geschmeichelt fühlen dürfte." (GW-V., 32/33). Das Zitat wird eingeleitet mit dem Hinweis auf die Stellung des Menschen in der Schöpfung. Danach wird der Mensch mit Gott auf eine Stufe gestellt. Zusätzlich wird in einer weiteren Anspielung auch "Gott" mit einbezogen. Das ganze Zitat endet nicht wie ein Witz in einer plötzlichen Entladung, sondern bleibt in einem geistigen Schwebezustand, dessen Wirkung man mit "dry, inner laughter" (Worcester) bezeichnen kann. Der überhebliche Mensch fällt von seinem sich selbst angewiesenen Platz wieder auf die Erde zurück. Die Satire bedient sich hier des Stilmittels der Ironie.¹ In zwei Stufen wird mit ironischer Anspielung die überhebliche Rolle des Menschen bloßgestellt.

In allen seinen Stücken bedient sich Nestroy mit wechselnder Häufigkeit und Intensität des Stilmittels der Ironie. Außer einigen kurzen Hinweisen (bei Rommel) be-

¹David Worcester in The Art of Satire dazu: "The spectrum-analysis of satire runs from . . . invective at one end, to the . . . most delicate irony at the other." (New York: Russel & Russel, 1960), p. 16.

achtete man die Ironie fast ausschließlich unter dem Begriff "Sarkasmus".¹ Unter dieser Voraussetzung wurden die subtileren, indirekten Formen der Nestroyschen Satire (Ironie) übersehen.²

Durch den Zimmermann Peter Span (Der Unbedeutende) deckt Nestroy seine Weltsicht auf.

Peter: Wann i als Zimmermann arbeit' hoch ob'n auf'n
Dach,
Da g'schicht's mir oft, daß ich Bemerkungen mach;;
An der Aussicht auf d'Leut' herab tu' ich mich lab'n,
Seh' ich, was s'oft alls treib'n, ohne a Aussicht
zu hab'n.

(GW-IV., 531)

Aus der Vogelschauperspektive übersieht Peter das Treiben der Menschen.

Peter: Der Zollstab gibt uns die wahrste Ansicht von Länge und Breite, von Größe überhaupt, und wann man die einmal hat, da fallen einem dann allerhand Mißverhältnisse auf--wie so mancher so groß herauskommt, und wenn man ihn genau abmeßt, so klein ist, daß man ihm gern noch was aufmisset. . . . So ist es auch beim Winkelmaß; man denkt dabei unwillkürlich an die vielen menschlichen Winkelzüge, die offenbar

¹G. Highet in The Anatomy of Satire: "The word 'sarcasm' is often associated with irony. By derivation it means only cruel and biting speech of any kind."

²Walter Höllerer in einer Rezension über Beda Allemann, Ironie und Dichtung, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur (Wiesbaden) Bd. 68 (1957), p.127-135. Höllerer weist darauf hin, daß "eine so erregende Kette von Namen . . . wie Lichtenberg, Lenz, Büchner, Heine, Nestroy . . . nicht einmal inselhaft erscheinen (bei Allemann) . . . vor allem aber, daß bei diesen Autoren die Ironie nicht so leicht aufzufinden ist" . . . "Denn erst in einem fortgeschrittenen Zustand des Schreibens und Lesens und Rezipierens werden Formen der Ironie überhaupt erkannt . . . Formen, die man vorher als rein registrierende oder sogar pathetische Fügungen angesprochen hätte."

unter die Gattung der spitzigen Winkel gehören, an die Aufenthaltsorte des Unglücks und der Armut, die unter die stumpfen Winkel gehören. Die schwierige Genauigkeit, die der rechte Winkel erfordert, mahnt uns daran, daß das Rechte überhaupt nicht leicht in Winkeln zu finden, eine Behauptung, die sich auch bis auf Winkelagenten, Winkelsensalen, Winkelschreiber etc. etc. ausdehnen ließ'.-- Ein noch weiteres Gedankenfeld liegt im Zirkel. Zirkel ist die vollkommenste Rundung, drum fällt es auch in die Zirkel am meisten auf, wenn sich einer eckig benimmt.-- Der gesellschaftliche Zirkel unterscheidet sich vom mathematischen wesentlich dadurch, daß der mathematische einen einzigen Mittelpunkt hat, der akkurat mitten im Zirkel liegt--der gesellschaftliche Zirkel jedoch hat in der Mitte nur den scheinbaren Mittelpunkt, den Kaffeetisch, währenddem der eigentliche Mittelpunkt, um den sich die Peripherie der Unterhaltung dreht, meistens außerhalb des Zirkels liegt, weil gewöhnlich nur die Abwesenden ausgerichtet werden. (GW-IV., 533/34).

Mit den Werkzeugen des Zimmermanns, "die man nicht leicht, ohne zu denken in die Hand nehmen kann", macht sich Nestroy an seine "satirische Arbeit". Er stellt Abweichungen vom "rechten" Winkel fest und deckt Mißverhältnisse auf. Peter wäre keine Hauptfigur Nestroys, wenn er trotz der Gradlinigkeit nicht anfangen würde zu spekulieren. In einem Monolog drückt das Peter so aus: "Hm--welcher Entdecker hat das schon bemessen, wie weit sich die äußeren Vorgebirge der Möglichkeit ins Meer der Unmöglichkeit hinein erstrecken?" Mit dieser Metapher stellt Nestroy die Grenzen des Möglichen in Frage. Zwischen Gegenstand und Abstraktion werden die "menschlichen Winkelzüge" satirisch ausgemessen, um mit dem Zirkel, der "vollendetsten Rundung", in der nicht so vollendeten Sphäre des Kaffeeklatsches zu enden.

Die problematische Wirklichkeit, in der die Menschheit lebt, zeigt der Commis Weinberl in Einen Jux will er sich machen. Auf der "Grenze zwischen Knechtschaft und Herrschaft", zieht der gerade vom Commis zum Associé beförderte Weinberl resignierte, aber auch ironische Vergleiche zwischen Handelsstand und Menschheit.

Vor dem Handelsstand kriegt man erst den wahren Respekt, wenn man zwischen Handelsstand und Menschheit überhaupt eine Bilanz zieht. Schauen wir auf'n Handelsstand, wieviel gibt's da Großhandlungen, und schauen wir auf die Menschheit, wie wenig große Handlungen kommen da vor!--Schaun wir auf'n Handelsstand, vorzüglich in der Stadt, diese Menge wunderschöne Handlungen, und schauen wir auf d'Menschheit wie schütter sind da die wahrhaft schönen Handlungen ang'sät!--Schaun wir auf 'n Handelsstand, diese vielen Galanteriehandlungen, und schauen wir auf d'Menschheit, wie handeln s' da oft ohne alle Galanterie, wie wird namentlich der zarte, gefühlvolle, auf alle Galanterie Anspruch machende Teil von dem gebildetseinsollenden, spornbegabten, zigarrozuzelnden, roßstreichelnden, jagdhundkaschulierenden Teil so ganz ohne Galanterie behandelt!--Jetzt, wenn man erst die Handlungen der Menschheit mit Gas beleuchten wollt'--ich frag', wieviel menschliche Handlungen halten denn eine Beleuchtung als wie eine Handlung auf'n Stock-im-Eisen-Platz aus?--Kurzum, man mag Vergleiche anstellen, wie man will, der Handelsstand is was Erhabenes, wir haben einen hohen Standpunkt, wir von der Handlung, und ich glaub', bloß wegen dieser schwindelnden Höhe fallen so viel' von der Handlung! (GW-III., 615f.)

Es ist ein Monolog mit doppeltem Boden, denn er beruht auf einem Selbstbetrug. In einer Zwischenbilanz weist Weinberl den Handlungen der Menschen Lichtempfindlichkeit nach (bei Gasbeleuchtung!). Doch am Ende geht auch die Summe für den Handelsstand nicht auf. Aus dem "Erhabenen" und "hohen Standpunkt" des Handelsstandes wird eine "schwindelnde Höhe", daß heißt, etwas Trügerisches. Dem "wahren

Respekt" vor dem Handelsstand ist damit der Boden entzogen, der Vergleich mit der Menschheit fällt in sich zusammen. Am Ende steht Weinberl (Nestroy) hinter sich selbst und spottet über Handelsstand und Menschheit. Mit Geschick verwendet Nestroy hier das Stilmittel der Ironie.

Eine philosophische Vorstellung der Welt hat Kniereim in Der böse Geist Lumpazivagabundus. Nach dem Genuß von einigen G'mischten ergibt er sich astronomischen Betrachtungen.

Ich hab' die Sach' schon lan' heraus. Das Astralfeuer des Sonnenzirkels ist in der goldenen Zahl des Unions von dem Sternbild des Planetensystems in das Universum der Parallaxe mittelst des Fixstern-Quadranten in die Ellipse der Ekliptik geraten; folglich muß durch die Diagonale der Approximation der perpendikulären Zirkeln der nächste Komet die Welt zusammenstoßen. Diese Berechnung ist so klar wie Schuhwix. Freilich hat nicht jeder die Wissenschaft so im klein' Finger als wie ich; aber auch der minder Gebildete kann alle Tag' Sachen genug bemerken, welche deutlich beweisen, daß die Welt nicht lang mehr steht. Kurzum, oben und unten sieht man, es geht rein auf'n Untergang los. (GW-I, III 631/32)

Mit burlesker Übermutskomik gibt Kniereim eine Entschuldigung für seine Abneigung gegen die Arbeit. Es ist das in der Wiener Volkskomödie oft abgewandelte Motiv des carpe diem. Gleichzeitig parodiert der philosophierende Schuster, an der Grenze von Unsinn und Tiefsinn, die Fachsprache der Wissenschaftler. Nach der Auslegung Kniereims soll der Komet den Untergang der Welt herbeiführen. Mit satirischer Absicht wird der himmlische auf

den irdischen Ruin bezogen, ". . . kurzum, oben und unten sieht man, es geht rein auf'n Untergang los."

Das vielseitige Denken Nestroys läßt hier einen satirischen Seitenhieb auf die Geschäftswelt vermuten.

Als Vorlage nimmt Nestroy wahrscheinlich die zahlreichen Konkurse der Zeit (um 1830). Empfiehlt doch auch Weinberl (Einen Jux will er sich machen), "Abfahren?--

Sie haben recht, Krida ist da, also verschwinden--das kommt im Merkantilischen häufig vor!" (GW-III., 657).

In Kniereims Zwischenwelt zwischen Schein und Sein entdeckt Nestroy die Wirklichkeit der Illusionen, indem er sie analysiert und mit satirischem Lachen bloßlegt.

In der Parodie Robert der Teuxel auf die romantische Oper Robert der Teufel von Meyerbeer und Scribe reduziert Nestroy den "romantischen Teufel" (Robert) auf das Banale. Die Figur des Reimboderl erhält in der Nachbildung eine Doppelfunktion. Äußerlich gutmütig, offenbart er im Rausch die Wahrheit über seine innere Veranlagung. Als Mittel dient ein Rock (Caputus Infernalis), den er auf der Straße findet. Er zieht ihn an, verzerrt das Gesicht und schreit: "Ha! Nur Böses! Die Welt möcht' ich mit Arsenium anstreichen, daß die ganze Menschheit vergift't war' in drei Viertelstund. Wenn ich nur wenigstens wen ausrauben könnt' zum Pläsier. (Sich umsehen) Ist denn kein Mensch zum Ausrauben da?" (GW-II., 46). Er sieht

einen alten Bettler, wirft ihn zu Boden und will ihn ausrauben. Das Possenhafte wird zum Grotesken, die Nachbildung der literarischen Vorlage wird zur grotesken Parodie. Nachdem Reimboderl den Rock ausgezogen hat, bemerkt er, "ich war doch mein Lebtag ein seelenguter Kerl. Die Bosheit muß alle in dem Rock drin stecken." Die satirische Tendenz ergibt sich in dieser grotesken Parodie durch das gezielte Entlarven des "gutmütigen" Menschen, in dessen Innerem das Unheimliche und auch die brutale Art, zu Geld zu kommen, verborgen ist. Reimboderl ist so wenig wie Kniereim eine Glorifizierung des Betrunkenen,¹ der nur sinnlos daher redet, wie die Kritik oft angenommen hat. Beide Figuren sind persona, Gestalten, durch die der Dichter seine Angriffe führt.

"Was ist der Mensch?" fragt der Lehrer Wampl in der Posse Die bösen Buben in der Schule. Der Schüler Willibald antwortet: "Der Mensch ist das Wesen, welches die oberste Stufe in der sichtbaren Schöpfung einnimmt . . ." (GW-V., 32-33). Darauf Wampl: "Grundfalsch! Der Mensch ist ein Säugetier!" Willibald assoziiert daraufhin den Menschen mit der Tierwelt. "Der Mensch ist auch ein Wurm, denn er krümmt sich häufig im Staube und kommt auf diese Art vorwärts." Diese satirische Bemerkung zielt in die-

¹E. Rose dehnt diese Ansicht auf ein ganzes Stück von Nestroy aus. "His 'Lumpazivagabundus' (1833) was hardly more than a glorification of vagabondage." Ernst Rose, A History of German Literature (New York: K. Praeger, 1960) p. 241.

sem Beispiel auf den "kriechenden Lehrer Wampl, der sich durch "Krümmen" vor dem Wirtschaftsintendanten eine bessere Stellung sichern will.

Die Darstellung menschlicher Dummheit gehört zur Tradition der Komödie. Die große Häufigkeit dummer Menschen und der durch sie verursachten Handlungen in den Stücken Nestroys, entspringt neben der Absicht, komische Situationen zu schaffen, auch der Freude, durch den satirischen Angriff das "psychologische Unterfutter" bloßzustellen. Nestroy spottet deshalb selten in direkter Form, er breitet zuerst die psychologischen Voraussetzungen aus.

Der intelligente, aber undurchsichtige Räsoneur Nebel (Liebesgeschichten und Heiratssachen) verspottet den Parvenu Fett (ehemals Fleischselcher, jetzt Partikulier) wegen seiner "verdeckten" Dummheit. Fett lobt seinen eigenen "Scharfblick", findet die Liebe nicht "nobel", redet im "Vokativus"--und verlangt schließlich von Nebel die Zerstörung einer "Leidenschaft" durch eine "noble Intrigue". Daraufhin erwidert Nebel: "Nix leichter als das!" Fett: "Es wird nicht so leicht gehn!" Nebel: "Kinderei! Ich werd' schon das rechte Mittel finden. 'Homo sum', dagt der Lateiner, das heißt auf deutsch: 'Ich bin ein Viechkerl.'" (GW-IV., 131). Die Verdrehung des Zitats erfolgt hier nicht aus Nebels Unkenntnis. Durch die falsche Übersetzung entsteht eine satirische Spitze auf den Parvenu Fett, dem die Bezeichnung "Viechkerl" ja auch zusteht, hier sogar in doppelter Weise.

In einem Couplet der gleichen Posse, beginnt Nebel mit der Menschheit, und endet im Tierreich.

Es verdammt der Mensch manches und nennt manches gut,
Der Mensch tut oft was und weiß nit, was er tut.

Es is übrigens bei keinem Hund noch entdeckt,
Was er denkt, wann er d'Hand seines Schläggebers leckt.
Doch i tu' mi hinüber ins Tierreich verirr'n,
Und hab' über d'Menschheit woll'n philosophier'n!

(GW-IV, II-9, p.152 u.153)

Nebel stellt sich naiv, indem er vorgibt, daß man sich unabsichtlich ins Tierreich verirrt. Die Aussage Nebels hat hier zweifachen Sinn. Momentan ist Nebel Bedienter bei dem "unscheinbaren" Herrn Buchner der "scheinbar" sein Herr ist, und dessen "Bedienter er zu sein scheint" (GW-IV., 131). Nebel ist im Augenblick mit der Relativität der Standpunkte--mit Verspottung--einverstanden. Er spielt den "Hund" und "denkt". Das Allgemeingültige ist durch Nebels räsonierende Kritik in parabolischer Form dargestellt.

b. Gesellschaft

Nestroy hat nicht die Absicht, die Wirklichkeit realistisch darzustellen. Der äußere Anschein weist allerdings auf Realismus hin, wenn Nestroy soziale Verhältnisse darstellt. Als rationeller Denker nimmt er an dem protzen Wohlstand genau so Anstoß wie am Elend der unteren Klassen. An der zerfallenden Ordnung findet er ebenso wenig Gefallen wie an der extremistischen der Revolution von 1848.

Das Milieu der Gesellschaft ist nach der Tradition

der Wiener Volkskomödie die "Wienerische Theaterwirklichkeit" (Rommel). Nestroy stellt die Welt des biedermeierlichen Wien auf die Bühne---in Kulissen, Kostümen, Dialekt, Musik und äußerlich schwereloser Heiterkeit. Die Auswahl der Gestalten der bürgerlichen Welt und des Handwerkerstandes aber geschieht nicht nach soziologischen Gesichtspunkten. Wie bereits erwähnt, sind die Figuren Modelle des komischen Theaters und gehen in ihrer Wienerischen Ausformung auf Prehauser, als schärfer gezeichnete Typen auf Hafner zurück. Auch die Namen wählt Nestroy vom Standpunkt der komischen Wirkung, sie haben meistens spottenden Charakter ("Massengold", "Nebel", "Herr von Platt", "Fett", "Schafgeist" usw.).

Die scheinbar veristische Abbildung ist demnach ein "Nebenprodukt", der mit "Wiener Wirklichkeit" angereicherten Typen der Wiener Volkskomödie. Außerdem hat Nestroy stofflich viel aus den literarischen Vorlagen seiner Stücke entnommen. Die Frage, ob es sich um realistische Kritik oder um Komik handelt ist ein wesentliches Nestroy-Problem.

Immer wieder versuchte die zeitgenössische Kritik (besonders Jeitteles und Saphir) Nestroy zu einem "modernen Volksdramatiker" zu "erheben", das Wiener Volkstheater zu einer "moralischen Anstalt". In der Lokalposse Zu ebener Erde und erster Stock (1835) sah die Kritik eine aus dem Leben gegriffene Handlung, Personen aus dem Volksleben, gesunde Komik und erzieherische Tendenz. Aber gerade das Stück Zu ebener Erde... beweist, daß es Nestroy

nicht um Realismus geht. Nestroy verwendet in diesem Stück eine horizontal geteilte Bühne, auf der sich das Spiel der Armen, die zu ebener Erde wohnen, und der Reichen im ersten Stock gleichzeitig vorführen läßt. Er tut das jedoch nicht nur, um den Kontrast von arm und reich szenisch zu unterbauen, vielmehr unterbaut der Kontrast die Szenen. Mit barocker Freude an der Antithese entwickelt Nestroy durch Herausarbeitung der Gegensätze komische Spannung; durch den satirischen Angriff trifft er arm und reich.

Zu dem Thema "Realismus" äußert sich Nestroy durch Titus aus der Posse Der Talisman. Auf einer schöngeistigen Soirée bei Frau von Cypressenburg wird Titus als neuer Sekretär vorgestellt.

Frau von Cypressenburg: Dieser Herr wird Ihnen in der nächsten Soirée meine neuesten Memoiren vorlesen.

Alle: Scharmant!

Herr von Platt: Schade, daß die gnädige Frau nichts fürs Theater schreiben.

Frau von C.: Wer weiß, was geschieht; es kann sein, daß ich mich nächstens versuche.

Titus: Ich hör', es soll unendlich leicht sein, es geht als wie g'schmiert.

Herr von P.: Ich für mein Teil hätte eine Leidenschaft, eine Posse zu schreiben.

Titus (zu Herrn von P.): Warum tun Sie's denn nicht?

Herr von P.: Mein Witz ist nicht in der Verfassung, um etwas Lustiges damit zu verfassen.

Titus: So schreiben Sie eine traurige Posse. Auf einem düsteren Stoff nimmt sich der matteste Witz noch recht gut aus, so wie auf einem schwarzen Samt die matteste Stickerei noch effektiert.

Herr von P.: Aber was Trauriges kann man doch keine Posse heißen?

Titus: Nein! Wenn in einem Stück drei G'spaß und sonst nichts als Tote, Sterbende, Verstorbene, Gräber und Totengräber vorkommen, das heißt

man jetzt ein Lebensbild.¹

Herr von P.: Das hab' ich noch nicht gewußt.

Titus: Is auch eine ganz neue Erfindung, gehört in
das Fach der Haus- und Wirtschaftspoesie.
(GW-III., 475/76)

In diesem straffen Dialog mit aggressiver Tendenz stellt sich Nestroy gegen den "Geschmack" der Gesellschaft. Die tendenziös-zweideutige Bemerkung "es geht wie g'schmiert" richtet sich gegen das massenweise Verfassen von pseudo-realistischen Theaterstücken mit "einigen G'spaß".

Nestroy will das "Interregnum der Langweile aufheben und den Geist wieder auf den Thron setzen" (GW-VI., 572).

Hinter der heiteren Fassade seiner Stücke führt er seine satirischen Angriffe gegen die Gesellschaft, ohne moralische Besserungsabsichten, ohne "verklärte Sittenschilderung".

Dem Menschen steht zwar "die Stütze der Vernunft zu Gebote aber leider gebraucht er sie fast nie", heißt es im Talisman. In der Posse Haus der Temperamente verspottet der Friseur Schlankel die fragwürdige Einrichtung des Duells.

Braus: Was ich Ihnen getan, ist so viel als nichts!

Schlankel: Sie haben mich in der Weinstube auf den Stiefel getreten, das hat mich an meiner Ehre gekränkt.

Braus: Steckt denn Ihre Ehre in dem Stiefel?

Schlankel: Ja, denn ich stecke im Stiefel, und die Ehre steckt in mir, folglich steckt sie auch im Stiefel so gut als ich.

. . .

¹Das "Lebens- und Charakterbild" war nach den Zauberstücken Raimunds eine erfolgreiche Gattung auf den Vorstadtbühnen. Der Inhalt dieser pseudo-realistischen Stücke war eine in "ernst-heiterem Ton verklärte Sittenschilderung" (Rommel).

Braus: Ich habe Ihren Fuß unter dem Tisch gar nicht bemerkt.

Schlankel: Diese Achtlosigkeit gegen meine Person war schon Beleidigung, Sie müssen sich schlagen!

Braus: Was wollen Sie denn aber ins Teufelsnamen?

Schlankel: Nichts als Ihr Blut!

Schlankel: Die Ehre ist die feine Wäsche, in welche sich die Seele des Gebildeten kleidet, drum muß so eine Ehre auch fleißig gewaschen werden, das geht aber nicht mit Wasser und Seife, nur mit dem Blut des Beleidigers wäscht man die Ehre rein.

Edmund (nachdem er mit Schlankel ein Zeichen des Einverständnisses gewechselt hat): . . . Ihnen ist's doch gleich, ob Sie sich mit mir oder mit dem Herrn schlagen?

Schlankel: Ganz egal, die Beleidigung fordert Blut, das des Beleidigers oder dessen Stellvertreters, alles eins!

Schlankel und Braus (beide sind bezeichnenderweise Choleriker) werden durch eine Nichtigkeit in eine "Ehrenbeleidigung" verwickelt. Durch die Verwendung satirischer Ironie wird das von den "Gebildeten" geforderte Duell verspottet.

Über kein Thema hat Nestroy soviel Spott, soviel Pessimistisches geäußert wie über Liebe und Ehe. Über die Liebe stellt der Winkelagent Schnoferl (Ein Mädl aus der Vorstadt) mit pessimistischem Spott über seine Erfolge in der Liebe fest: "Für mich war die Liebe kein buntes Gemälde in heitrer Farbenpracht, sondern eine in der Druckerei des Schicksals verpatzte Lithographie, grau in grau, schwarz in schwarz, dunkel in schmutzig verwischt. Die pragmatische Geschichte meines Herzens zerfällt in drei miserable Kapitel: zwecklose Träumereien, ab'brennte Versuche und wertlose Triumphe." (GW-III., 517). Am Schluß

des gleichen Stückes als Schnoferl von Frau von Erbsenstein als "Lohn" die Zusage zur Heirat bekommt, ist er aufs höchste überrascht.

Schnoferl (in Ekstase): Ha, so zerschmettert, ihr Kniescheiben! Stürz nieder, Winkelagent! so eine Seligkeit kann der Mensch nicht als so stehender ertragen!
 . . . (aufstehend): Also hier (auf Thekla und Gigl zeigend) steht ein glückliches Paar; hier (auf sich und Frau von Erbsenstein zeigend) ein enorm glückliches; und Sie, Herr von Kauz, klauben sich unter die Sprichwörter: "Der Krug geht so lang zum Brunnen, bis er bricht", oder "Tue recht und scheue niemand!" oder "Nichts ist so fein gesponnen, es kommt dennoch an die Sonnen", oder "Ehrlich währt am längsten"--unter diesen Sprichwörtern suchen Sie sich das passendste als Moral heraus! (GW-III., 599-600).

Die burleske Komik enthält durch die Übersteigerung einen Zug ins Ironische. Durch die Häufung von Sprichwörtern wird die Überzeugungskraft der Moral ausgespielt. Man ist nicht sicher, ob alle Sprichwörter auf Herrn von Kauz bezogen sind, oder als "Moral" für die Ehe gedacht. Die obligatorisch gut ausgehenden Schlüsse seiner Stücke, die in der Mehrheit in einer Verlobung oder Heirat enden, sind eine Konzession an das Publikum. Nach den ständig wiederholten Ausfällen und Einwänden über das "Trauerspiel" der Liebe im Stück selbst, ist der gute Ausgang als Ironie zu werten.

Nestroys satirisches Hauptmittel ist der Spott, je-

doch nicht mit dem Ziel zu bessern,¹ sondern mit der Absicht, Übertreibungen jeder Art auf ein mittleres Maß zu reduzieren. Die negativen Erscheinungen des Lebens werden konzentriert dargestellt, wobei durch diese Zuspitzung deren Widersprüche hervortreten. Nestroys Satire ist aber kein frontaler Angriff und keine scharfe Verurteilung all dessen, was hohen Idealen nicht entspricht. Seine Waffe ist in vielen Fällen die satirische Ironie (als Stilmittel der Satire), die sich als Unterströmung in der Komik bemerkbar macht.

In der Posse Mein Freund philosophiert der Buchdruckergehilfe Schlicht zuerst über die Relativität der Gerechtigkeit, schließlich kommt er zur Moral.

Ich weiß es, es gibt dutzend weis' Weltweise, die auf alle Weis' beweisen, daß die Schlechtigkeit ein moralisches Zentralfeuer is, welches ausströmt in den ganzen Tatenkreis der Schlechten.--Diesen Lehrsatz brack' ich mit einer Analogie vom Physischen auf's Geistige zusamm'. Es gibt keinen mit einem zu kurzen Fuß, der nicht auch einen längeren Fuß darneben hat--'s gibt keinen Einseitigen, der nicht auch eine andere Seiten hat, die den Gegensatz zur ersten Seite bildet, so daß grad der Einseitige der Vielseitige oder wenigstens der Zweiseitige is. Das is echt philosophisch--und so behaupt' ich, muß oder kann, wenigstens der auf einer Seite moralisch Gesunkene auf der andern Seiten seine moralischen Erhabenheiten hab'n.

Der Spott in seinem Verhältnis zur Ironie hat hier die Qualität nach außen als Einverständnis zu erscheinen, in einem Unterton, trotz der Bejahung, den Gegenstand zu verspotten. Die ironische Unterströmung über die Relativität

¹vergl. J. Borew, Über das Komische. "Es gibt in der Gestaltung des Komischen bis heute recht zahlreiche Fälle, in denen die moralische Verurteilung nicht in Einheit mit der Verspottung auftritt. . . ." p. 283.

der Vergleiche ruft dry inner laughter hervor.

In der Posse Zu ebener Erde und erster Stock vertraut sich Emilie, eine Tochter des Millionärs Goldfuchs, in einer Liebesangelegenheit dem höhnischen Diener Johann an.

Emilie: Ich hoffe nicht, daß Er mir Ursache geben wird, mein voreiliges Zutrauen zu Ihm zu bereuen.

Johann: Sie haben Gold gesät, Sie werden goldne Früchte ernten.

Emilie: Ich liebe--

Johann: Haben vollkommen recht; Liebe ist die schönste Blüte des Lebens.

Emilie: Ich weiß keine Rettung, als wenn Adolf mich entführt.

Johann: Haben vollkommen recht; Entführung ist die Poesie des Durchgehens.

Emilie: Ich will lieber als Adolfs Gattin im Elend sein als an der Seite eines anderen im Überfluß leben.

Johann: Das hat zwar noch keine g'sagt, die schon im Elend war, aber Sie haben dennoch vollkommen recht, weil das romantische Elend, von dem zur Gewohnheit gewordenen Überfluß aus betrachtet, sehr eine reizende Ansicht gewährt.
(GW-II., 489/490).

Der Diener Johann verwendet für seine Bemerkungen oft gehörte Phrasen der feinen Gesellschaft. Die zynische Art und Verwendung der schablonenhaften Antworten erhöht noch den satirischen Effekt. Gewissermaßen mit einer Unterströmung verspottet der Untergebene durch seine Intelligenz den Dünkel der Reichen.

Nestroys Herr von Lips (Der Zerrissene) erscheint als ein Gegenstück zu Raimunds Rappelkopf (Der Alpenkönig und der Menschenfeind). Beide Hauptfiguren sind mit sich, und der Welt nicht einig. Raimund legt mehr Wert auf die Gestaltung der persönlichen Schwierigkeiten, während

Nestroy durch die Figur Lips das Allgemeingültige darstellt und die Zerrissenheit im Allgemeinen unterstreicht.

Lips ist ein Zerrissener, er betrachtet sich in seiner Rolle, und gibt Kommentare dazu.

Lips: Sie müssen wissen, mein Inneres ist zerrissen wie die Nachtwäsche von einem Bettelmann--da hab' ich mich also unlängst erschießen wollen, und derweil ich so im Schuß ein Testament aufsetz' zugunsten meiner Freunde, ist mir der Schuß zum erschießen vergangen.

Madame Schleyer: So einen veränderlichen Herrn tät' auch 's Heiraten bald reuen.

Lips: Dafür ist ja eben 's Heirat'n erfunden, daß's nix mehr nutzt, wenn's einem reut; wenn die Reue nicht wär', wär' ja die Liebe genug. Also jetzt in vollem Ernst: Ihre Antwort!

Madame Schleyer (für sich, in Freude und Ungewißheit schwankend): Ich weiß nicht, träumt mir--oder--

Lips: Spielen Sie mir jetzt die Komödie vor, als ob nicht mein Reichtum, sondern meine liebenswürdige Persönlichkeit Ihren Entschluß bestimmt!

In einer früheren Fassung der Posse,¹ spricht Lips von "Formeln", wenn er Frau von Schleyer alles vorspricht, ihr die Antwort "souffliert". Erst ein "gewisses Stocken, vermischt mit der beliebten Schnupftüchelspielerei, dann Überraschung, Erröten, eine Uneigennützlichkeitsstirade . . ." endlich "Augenniederschlagen und eine gefühlvolle Einschmelchungsformel . . .--so lautet ungefähr die Komödie, die Sie mir jetzt vorzuspielen hab'n". In dieser Fassung werden die Gefühle, die etwas Spontanes sein sollen, verdäch-

¹J.N. Sämtliche Werke, Bd. XII, Anhang, p. 611.

tigt, mechanisch¹ und berechenbar zu sein. Es ist ein Spott über das Draußen und Drinnen zugleich. Der Zuhörer wird hier parodiert, indem Nestroy das Marionettenhafte auf ironischem Hintergrund vorführt.

Nestroy steht mit der Darstellung und Verspottung der Zerrissenheit in der gleichen Tradition wie Büchner, Grabbe und Heine.² Das klassisch-romantische Weltbild mit seinem Idealismus wird um 1830 als nicht mehr der Wirklichkeit gerecht angesehen. Im Bereich der Wiener Volkskomödie hatte Raimund noch den Standpunkt im christlich-bürgerlich-idealistischen Sinn. Bei Nestroy hat schon die Desillusion den Vorrang, in seinen Stücken (ab 1832) macht sich aus diesem Grund als geistige Strömung ein "schwebendes Gleichgewicht" bemerkbar. Nestroy läßt den Winkelagenten Schnoferl (Ein Mädl aus der Vorstadt) sagen, er befinde sich in einem "Zustand wo man über alles räsonniert, aber auch alles akzeptabel findet".

Das Pathos der idealistischen Dichtung reizte Nestroy, deshalb will er nicht, wie Raimund, dieses Pathos

¹Nach Rommel ist die "Mechanisierung im Denken und Empfinden und in der Struktur des Lebens überhaupt" Gegenstand von Nestroys Satire (NSW-XV., 295 ff.). Die Mechanisierung des Lebens ist nach der Komik Theorie Bergsons das Urphänomen der Komik (GW-I., 155).

²Friedrich Sengle, Arbeiten zur deutschen Literatur 1750-1850). "Der Fatalismus, der 'Lebensnihilismus' (Paul Hankamer) der Barockkultur taucht wieder empor, aber der überweltliche Trost, an dem sie sich noch hielt, gewinnt seine kulturprägende Kraft nicht zurück. Um 1800 erschienen bereits radikale Manifestationen des Weltschmerzes, und in der Zeit Heines, Lenaus, Grabbes, Platens, Büchners, Nestroys beherrschen sie schließlich einen gewaltigen Sektor der geistigen Welt." p. 115.

ernsthaft nachahmen, sondern er parodiert diese Formen. Bereits in den Zauberpossen parodiert Nestroy vereinzelt den Stil und das "Zauberische" der Geister- und Zaubermärchen. Eine frühe Parodie Nestroys Der einsilbige oder ein dummer Diener seines Herrn (1829), auf Grillparzers Ein treuer Diener seines Herrn, ging verloren. Die parodierenden Possen Der gefühlvolle Kerkermeister (1833), Zampa der Tagedieb (1832), Robert der Teuxel (1833) und Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab (1835) wurden Bühnenerfolge. Die Parodien Martha (auf F.v. Flotows Oper Martha) und Lohengrin und Tannhäuser (auf R. Wagners Opern) dagegen waren weniger erfolgreich. Alle Parodien außer Robert der Teuxel und Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab stehen in der Tradition der Wiener Volkskomödie. Als Gegen- oder Seitenstücke richteten sie sich nicht direkt gegen die parodierte Vorlage, sondern sind nur der äußere Rahmen eines burlesken und teilweise kritischen Kulturspiegels.

In den parodierenden Possen Robert der Teuxel und Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab enthüllt Nestroy die Schwächen der nur auf äußeren Effekt gerichteten Vorlagen. Mit dem sarkastischen Ton der satirischen Angriffe in den erwähnten Parodien, machte sich Nestroy bei dem Publikum nicht beliebt. Dafür wurde seine "Meister-Parodie", Judith und Holofernes (1849) (dem Theaterzettel nach eine "Travestie mit Gesang"), ein außerordentlicher Erfolg. In dieser Parodie greift Nestroy vor allem die "unechten"

Szenen an. Hebbels Tragödie stellt Holofernes als einen Mann von ungewöhnlichen Eigenschaften dar. Die Begegnung des Holofernes mit Judith gestaltet Hebbel als erotischen Konflikt. Aus Zensurgründen verwienerte Nestroy die Erotik ins Harmlos-Burleske. Nestroy reizte vor allem das Pathos des zum Halbgott aufgeblähten Holofernes. "Hätt ich doch nur einen Feind", deklamiert in Hebbels Drama der Holofernes, "nur Einen, der mir gegenüberzutreten wagte! Ich wollt ihn küssen, ich wollte, wenn ich ihn nach heißem Kampf in den Staub geworfen hätte, mich auf ihn stürzen und mit ihm sterben!" Nestroys Parodie übertrumpft das falsche Pathos Holofernes:

Ich bin der Glanzpunkt der Natur, noch hab' ich
keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter
den Feldherrn. Ich möcht' mich einmal mit mir selbst
zusammenhetzen, nur um zu sehen, wer der Stärkere is,
ich oder ich. (GW-V., 222)

Durch kleine Verschiebungen des Textes gelingt Nestroy im folgenden Beispiel eine Auflösung der phantastischen Rederei des Holofernes--in eine gelassene Ironie.

Judith: Nur einer kann so aussehen!

Holofernes: Fänd' ich den zweiten, so würde ich ihm
den Kopf vor die Füße legen, denn auf mein
Gesicht glaub' ich allein ein Recht zu ha-
ben. (Hebbel)

Holofernes: Wär' mir nicht lieb, wenn's außer mir
noch einen gäbet. Ich hab' die Spiegel ab-
g'schafft, weil sie die Frechheit haben, mein
Gesicht, was einzig in seiner Art is, zu ver-
doppeln. (Nestroy)

Holofernes' Maßlosigkeit reduziert Nestroy auf eine Capitano-Figur der Commedia dell'arte. Hebbel selbst hat später die Mängel seines Jugendwerkes angedeutet. Mit

der Parodie Judith und Holofernes¹ erreicht die Parodientradition der Wiener Volkskomödie ihren Höhepunkt.

Als Element ist die Parodie auch in den übrigen Stücken vorhanden. In der Posse Der Zerrissene wird das klassische Pathos zur Parodie. "Diesen Undank muß die Nemesis rächen!" deklamiert Lips, und fährt fort (mit Bezug auf Madame Schleyer): "Also heraus jetzt mit dem Entschluß, meine Holde!" (GW-IV., 383). In der Erwartung von einer Viertelstunde Bedenkzeit, nach der ihm Madame Schleyer ihren Entschluß zur Heirat bekannt geben wird, drückt sich Lips in der Parodie des hohen Tragödienstils aus: "Also in einer Viertelstund', Angebetete --ich werde die Sekunden zählen--das Blut drängt sich zum Herzen, das Hirn pulsiert--der Atem stockt!--In einer Viertelstunde--Leben oder Tod." Daraufhin geht Lips in den Speisesalon! Eine parodistische Kritik auf die dramatischen Umstände, wie Luise, in Schillers Kabale und Liebe, ihr Leben beendet, ist Nestroys lakonische Feststellung: "D'Lemonadi macht alles so schaurig." (Der Tod am Hochzeitstage, SW-I., 129). Die literarische Parodie ist durch die Kritik des Inhalts immer eine bis zu verschiedenen Graden verzerrte Wiedergabe der Vorlage. Eingestreut in seine Possen findet man Nestroys parodistische Kritik auf die Übertreibungen der zeitgenössischen Literatur.

¹F.H. Mautner, "Johann Nestroy und seine Kunst", in Johann Nestroy, Ausgewählte Werke (Wien: Otto Lorenz Verlag, o.J.). Nach Mautner ist diese Parodie das "klassische Beispiel der kritischen Parodie in der deutschen Literatur überhaupt." p. 59.

Nestroy war ein Feind von Täuschungen und Selbsttäuschungen, doch die bewußte Selbsttäuschung, die er Chimäre nennt, hat er nicht abgelehnt. Die Chimäre ist ihm sogar ein Weg zum Glück, ". . . sich so hoch erheben --in der Phantasie--daß einem die Welt winzig klein erscheint. . . ." ^I Den Mangel an geistiger Entwicklung verspottet Nestroy bei den "guten Geschöpfen", den stumpfen Kleinbürgern, deren Träume beim Reichtum enden. "Es gibt gute Geschöpfe, bei denen selbst die Wünsche den Stempel ärmlicher Einbildungskraft tragen. Einen Prinzen können sie sich träumen, der sie mit Gold, Equipage und Dienerschaft überschüttet, aber nie einen Engel, der ihnen die Hälfte seines Sternes anbietet; ihre Träume können sich bis zum Feenmärchen, doch nie bis zum Gedicht erheben." (GW-VI., 561/62). In einem Couplet "bereichert" der arme Schreiber Federl (er selbst nennt sich "kalligraphische Mähre"!:) seine Lage durch die Phantasie.

Wem a trarige Wirklichkeit nur is beschert,
Der muß als Ressource sich alls denken verkehrt;
Ich schau' oft mein' Sack an (wendet die leere Tasche
um) und denk' mir dann: Ah!

Da is a Million drin, (wendet die andere ebenfalls
leere Tasche um) in dem sein gar zwa!

Wann jetzt die, die in d'r Equipagi umfahr'n,
Sich plötzlich verwandelten in arme Narr'n,
Müßten betteln bei mir um a G'wand, um a alts--
Das is wohl nur Chimäre, aber mich unterhalt't's.
(GW-IV., Vorspiel, p.15)

¹In Nestroys tabellarischer Übersicht über "Ideen", GW-VI., p. 558.

Hier stellt Nestroy die Verkehrung in den "Dienst seiner satirischen Negation" (Lazarowicz). Als Satiriker ist Nestroy nicht bereit, die Welt hinzunehmen wie sie ist, die Verkehrung sieht er aber nur für den Armen; für den Reichen ist die Welt "geordnet", weil ihm alles zur Verfügung steht. Durch die Welt der "Chimäre" wird der Reiche zum "armen Narren".

Ein Thema der Biedermeierzeit war der Parvenu, der Unordnung in das ständische System bringt. Dramatisch interessant wird für Nestroy das Zusammentreffen des Parvenus mit dem Adeligen. In Liebesgeschichten und Heirats-sachen gibt es eine Szene zwischen dem ehemaligen Fleischselcher Fett, der sich jetzt Partikulier nennt und "Herr von Fett" titulieren läßt, und dem Marchese Vincelli.

Der Marchese wird angemeldet:

Fett: Sakerlott, jetzt muß ich mich in Positur setzen! Er soll mich in Lektüre überraschen! Georg!

Georg: Euer Gnaden!

Fett: Gib mir den "Hans Jörgel"¹ herüber! (Georg tut es eilig) Und jetzt stell' dich zu der Tür und meld' ihn an, aber laut, nicht wis-peln, als ob du einen Schneider anmeldest!

Georg: Weiß schon! (Öffnet die Mitteltüre und stellt sich unter dieselbe.)

Fett: Wenn ich nur gleich recht einen vornehmen Eindruck auf ihn--ich mach' halt alles, was er macht, nachher is's g'wiß nit g'fehlt!

Georg (unter der Türe meldend): Der Herr Marquis von Vincelli!

Fett: Lauter, du Esel!

Georg (schreit aus vollem Halse, daß der eben eintretende Marchese beinahe erschrocken zurück-

¹"Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen an seinen Schwager Maxel in Feselau und dessen Gespräche über die Tagesereignisse in Wien", Nachbildung der berühmten Eipeldauer Briefe (1785-1821). (Rommel), GW-IV, Anhang, p. 731.

prallt): Der Herr Marquis von Vincelli!

Fett: Habe die Ehre! (Vincellis Gruß und Kopfnicken imitierend.) Herr Vincelli vermutlich!?

Vincelli: Marchese Vincelli, so ist es!

Fett: Herr von Fett, so ist es! (Für sich) Auf die Art kann's nicht g'fehlt sein--und jetzt will ich zeigen, daß ich ein gebietender Herr bin. (Zu Georg) Na, du Dalk, siehst nicht, daß wir Sesseln brauchen, laßt uns dastehn als wie ein paar Maulaffen und--ah, es is schrecklich--

Vincelli (für sich): Welche Pöbelhaftigkeit--! Mir vergehen fast die Sinne! (Beide setzen sich)

Fett: Aha, wegen der Heirat von Ihrem Sohn mit meiner--

Vincelli (für sich): Mit diesem Menschen wollte mein Sohn mich in Verbindung--(zu Fett) mein Herr, vergessen Sie nicht, wie groß der Unterschied unseres Ranges, unserer--

Fett: Larifari, tschiritschari!--Sie hab'n a no weit hin, bis S.¹ Kaiser von Marokko sein. Und sie is eine, die Maxen² hat.

Vincelli (für sich): Schatten meiner Ahnen--Maxen --'s ist abominable!

Fett: Übrigens muß ich Ihnen sagen,³ ich kümmer' mich um den ganzen Balawatsch³ nicht so viel!

Vincelli (für sich): Balawatsch--ich komme von Sinnen!

Fett: Das is der Lucia Distel ihre Sach', da soll sie--

Vincelli: Lucia Distel--welch ein Name!

Fett: Na, weg'n Namen, das wär's geringste, wenn s' Ihren Sohn heirat't, nacher is sie eine Bintschelli!

Vincelli (heftig): Daraus wird nichts! (für sich) Um jeden Preis muß da vorgebeugt werden! (zu Fett, in freundlicherem Tone) Hören Sie, mein Lieber--

¹Ähnlich "Larifari", ein Ausdruck der eine Vorhaltung als verächtlich und unsinnig entwerten will.

²Geld (nach Rommel, vielleicht ein Goldstück, Max d'or, nach dem bayrischen Kurfürsten Max Emanuel benannt).

³Auch Palawatsch, slawisierender Ausdruck für "Verwirrung, Unordnung".

Fett (für sich): Aha, jetzt zieht er schon andere Saiten auf! (Zu Vincelli, indem er ihn derb-vertraulich aufs Knie schlägt) So is recht, nur zu in der Dicken, den Ton laß' ich mir g'fall'n.

Vincelli (für sich): Geister meiner Vorfahren--! (Sich wieder fassend, zu Fett) Sagen Sie mir aufrichtig, suchen Sie vielleicht pekuniären Gewinn bei der Sache?

Fett: Sie--jetzt hätt' ich bald g'sagt, Sie Dapp-schädl, Sie--ich bin eh' ein reicher Kampl. Wissen S' was, ich will Ihnen ein' Rat geben: wann Sie durchaus nicht anbeißen wollen, so waschen S' Ihrem Buben tüchtig den Kopf--oder noch besser--reden S' z'erst mit ihr, ich schick' Ihnen s' her.

Vincelli: Ja, ganz recht, tun Sie das, mein Bester! (Steht auf)

Fett (ebenfalls aufstehen): Na, bin ich a Kerl, der in d'Welt taugt, oder nicht? Sixt, Alter, nur reden muß m'r! Jetzt laß dir derweil die Zeit nicht lang wer'n, Bruder Tschinelli, ich schick' dir s' her, wart' nur ein' Augenblick du Teuxels-Tschinelli, du! (Geht durch die Seitentür links ab)

Vincelli: Das kostet mich zehn Jahre von meinem Leben. Die Gemeinheit dieses Menschen hat mir völlig die Glieder verrenkt--ich bin dem Ersticken nahe, ich muß Blut lassen, in Dampfbädern schwitzen, Brunnen trinken und mich durch langanhaltende Etikette wieder purifizieren. (GW-IV., 154-157)

Lucia Distel, ledige Schwägerin von Fett und sein weibliches Gegenstück, beschließt die Unterredung mit dem Marchese: "Ich sag Ihnen's in guten, mein bester Herr von Violoncelli, so kommen Sie mir nicht mehr!" (GW-IV., 160). In einem abschließenden Monolog sagt der Marchese Vincelli unter anderem: "Ich möchte mich lieber ein Stündchen in die Gruft meiner Ahnen setzen, um von edlem Moder umgeben, die pöbelhafte Luft zu verschmerzen, die ich hier geatmet." (GW-IV., 160).

Bei Nestroy erscheinen Adelige und Parvenu komisch, Vincelli weil er überspannt ist, Fett und Lucia weil sie

unzulänglich sind. Fett möchte als Vornehmer auftreten, aber seine Primitivität schlägt immer wieder durch. Der Marchese will unnahbar bleiben, aber Fett durchbricht alle Schranken. Nestroy greift hier auf die Hanswurst-Tradition der Wiener Volkskomödie zurück. Das Verhältnis Fett-Vincelli ist vergleichbar mit dem zwischen Hanswurst und der höfischen Welt. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch in der Störung der Einheit beider Welten. Die Selbstgewißheit des Adels wurde durch Hanswurst nicht innerlich betroffen, auch wenn er in naiver Unverschämtheit derb-vertraulich wurde. Nestroy zeigt, wie durch den reichgewordenen Fett der Adel in seiner inneren Substanz getroffen wird. Dem Unterschied des Ranges setzt Fett seine "Maxen" entgegen. Mit spottenden Namenverderbungen¹ glaubt Fett den Marchese auf sein Niveau herunterzuehen zu können. Durch die Figur von Lucia Distel unterstreicht Nestroy nur noch die Primitivität von Fett. Eigentlich verachtete Nestroy als Intellektueller den beschränkten Kleinbürger genauso wie den protzenden Parvenu. Der Zusammenbruch der Standesgrenzen war für Nestroy demnach nicht nur Anlaß zur Komik. Als Satiriker glaubt er an die Unzulänglichkeit des Menschen, gleichzeitig aber verwirft er auch die Möglichkeit einer Gleichstellung aller Menschen--nur die Übertreibungen verfallen seiner Satire.

¹Nach Rommel war damals (1843) die öffentliche Verspottung eines Adelligen ein Wagnis; die Kritik tadelte Nestroy deswegen. (SW-XI, p. 622).

Nach der Revolution von 1848 übt der "politische" Schneider Heugeigen in einem Couplet (Lady und Schneider) Kritik an der "Gleichmacherei".

Doch die Gleichheitsverseß'nen sag'n gar, es soll rein
Zwisch'n ein' Schust'r und ein' Herzog kein Unter-
schied sein!

Und grad, wenn wir in Rang und Stand alle sind gleich,
Wird noch bitt'rer der Abstand werd'n zwisch'n arm
und reich;

Mit zehn Fürsten und Grafen red't man leichter ganz
g'wiß

Als mit ein' Flecksieder, der Millionär worden is.
Auch Aufwand, Luxus, Verkehr, fällt alls mit d'gros-
sen Herrn,

So daß d' G'werksleut' vor Gleichheit noch betteln
gehn wer'n.---

Schaut man d'Gleichheit so an, sagt man: "Nein,
Da hört es auf, ein Vergnügen zu sein."

(GW-V., 201)

Daß alle Menschen gleich werden können ist eine Unmöglich-
keit; die wirtschaftliche Chance eines Flecksieders Mil-
lionär zu werden ist hier ironisch behandelt. Wäre der
Flecksieder aber Millionär--wäre er trotzdem weder "Herr"
noch "gleich" mit den Adeligen. Mit Hilfe von Ironie
weist Heugeig'n den schönen Ideen ihren eigenen Wider-
spruch nach.

Ein Freund des Adels war Nestroy nicht; sein satiri-
scher Angriff traf ihren Adelsstolz genau so wie ihre un-
begründete Überheblichkeit. In adeliger Gesellschaft
wird die Frau des reichen, aber nicht adeligen Grundbe-
sitzers Kern (Der alte Mann mit der jungen Frau) ohnmäch-
tig. Die Gräfin Steinheim bemerkt daraufhin zu Baron Wet-
terhahn mit Bezug auf ein "adeliges Privileg": "Es ist
empörend, solche Leute wollen auch schon ohnmächtig wer-
den." (GW-V., 401). Diese Feststellung der Gräfin wirkt

im Zusammenhang der Szene als Spott auf die Überheblichkeit und Gefühlskälte der Gräfin. Die Verwendung eines falschen Adelstitels greift Schlicht in der Posse Mein Freund an. Ein ehemaliger Bekannter Schlichts, Julius Fint, gibt sich jetzt als Baron von Hohenfint aus--Fint will in einer Heiratsangelegenheit die Unterstützung Schlichts gewinnen.

Julius: Die Auseinandersetzung, wie ich zur Kenntnis und zu den Rechten meiner Geburt gelangte, bedarf längere Zeit . . .

Schlicht: . . . und ich sag' Ihnen, daß das wirklich ein spaßiges Zusammentreffen 's. Sie reden von Ihren Rechten der Geburt, und ich studier grad, ob es recht is, daß Sie geboren sind . . .

Hier wird die Person für ihr Verhalten verantwortlich gemacht, eine sachliche Voraussetzung löst den Angriff aus. Weil es in diesem Fall nicht zuerst um den Typus, sondern den Einzelfall geht, hat die Satire polemischen Charakter.

Die Mode als zeitgebundenen Ausdruck, als "Garderobe", hat Nestroy begrüßt; satirisch beleuchtet hat er die Unstimmigkeiten, das "aufputzte Wesen". In Liebesgeschichten und Heiratssachen heißt es:

Ja, es glaubt's kein Mensch, was der Mensch alles braucht, bis er halbwegs ein' Menschen gleichsieht. Kurios, der Mensch, heißt's, is das Meisterstück der Schöpfung, und man muß sich völlig arm zahl'n an Schneidern, daß man das Meisterstück nur gehörig verstecken kann. (GW-IV., 126)

In diesem Wortspiel weist Nebel (Nestroy) dem Menschen seine Unzulänglichkeit gleich zweimal nach. Er ist gar nichts so Besonderes, der Mensch, denn er versteckt sich hinter der äußeren Aufmachung. Der innere Wert eines

Menschen wird ohne teure Kleider gar nicht beachtet. Um das satirische Enthüllen war es Nestroy ernst. Die Verpflichtungen für den äußeren Schein werden umso größer, je mehr das innere Sein an Wert verliert.

Mit der Darstellung des intelligenten Arbeiters Gottlieb Herb (Der Schützling) geht Nestroy über die Typen-Tradition der Wiener Volkskomödie hinaus. Aber wie alle Komödiendichter, reagiert auch Nestroy auf die Veränderungen der Gesellschaftsordnung und die Strömungen der Zeit. Durch die Gestalt des Gottlieb stellt Nestroy den gerade "modernen" Selbstmord--das "Werther-Fieber"--als Pose dar. Als Vorwand zu Gottliebs Selbstmord dient der ablehnende Bescheid eines Stellungsgesuches. In einem Monolog legt er daraufhin seine Gründe auseinander.

Es gibt wohl viele, die ganz stolz den Selbstmord eine Feigheit nennen . . . 's Moralisieren is leicht, wenn man die Welt vom grünen Talgrund aus betrachtet, ich aber schau' sie vom Gipfel des kahlsten aller Felsen, vom Kulminationspunkt alles Elends an, und in dieser Vogelperspektiv' haben die bausbackigsten Sentenzen eine hohle, nichtige Gestalt!

(GW-IV., 622/23)

Mit übersteigerten Ausdrücken parodiert er das Pathos. Immer wieder setzt er die Pistole an, doch ebenso oft wird er gestört. Eine Drehorgel spielt im Hof, eine Feier in der benachbarten Wohnung und der kurze Besuch eines Freundes--alles hält ihn zurück. Er redet sich ein, Rücksicht nehmen zu müssen auf seine Umgebung.

Nein--das seh' ich schon, hier kommt kein ordentlicher Selbstmord zustand'. Alles braucht einen zweckmäßigen Ort--die Liebe den Blumenhain, die Freude den erleuchteten Bankettsaal, die Trauer den schwarzbehangenen Katafalk--auch der Selbstmord will sein

Lokal, will seine Deforierung haben: abgelegene Gegend, feuchte Nacht, Sturmgewölk', das in seiner Zerrissenheit über den ruhigen, klaren Mond herfährt, wie ein zerrissenes Gemüt, das mit der Vor-sehung hadert, Windessausen im Baumlaub, die Äste knarren, der Uhu krächzt, die Turmuhr dröhnt--angesezt--ein Knall--und 's is vorbei! So soll's sein!
(GW-IV., 625)

Mit scharfer Ironie wird die Romantik mit ihrer überdehnten Darstellung der Natur, bei der die Natur zur Kulisse wird, angegriffen. Antithetisch wird dem "ruhigen, klaren Mond" das "zerrissene Gemüt" gegenübergestellt. Später als Gottlieb in einer abgelegenen Gegend nochmals versucht sich zu erschießen, ist ihm die "Nacht bei weitem nicht schaurig genug". "Geduld--vielleicht macht sie sich noch bis Mitternacht!" Der ironische Spott gilt der Idee des "romantischen" Selbstmordes. Am Ende seines "Entschlusses" stellt Gottlieb fest: "Es ist beinah, als ob uns die Natur zeigen wollt', daß das miserabelste Leben mehr Wert is als der brillianteste Tod." (GW-IV., 632).

Berufe und Institutionen verfallen bei Nestroy oft der Typisierung ohne dem Besonderen Rechnung zu tragen. Durch Verwendung der juristischen Fachsprache, die sich in ihrer rein funktionellen Art von dem mundartlichen Wienerisch unterscheidet, ergeben sich deshalb starke Kontraste. (Die Sphäre des Rechts war Nestroy durch sein früheres Jusstudium vertraut.) In dem Amtsschreiber Klecks (Nur Ruhe) zeichnet Nestroy einen ausgeprägten juristischen Charakter.

Klecks (zu Herrn von Hornissl): Bitte um nochmalige Namhaftmachung sämtlicher Verbrechen.
Herr von Hornissl: Er ist mit meiner Frau auf und davongegangen.

Klecks: Widerrechtliche Ehestörung, erschwerende Umstände: auffallende Stellung bei geschehener Attrappierung.

H. von Hornissl: Meine Ehre als Gatte ist kompromittiert.

Klecks: Das auch; verheiratete Ehrenbeleidigung, erschwerende Umstände: Alter der Verlockten.

H. von Hornissl: Meine Tochter hat er aus den väterlichen Armen gerissen.

Klecks: Das hat er auch getan? Ungesetzlicher Kinderraub, erschwerende Umstände: Einführung der Schuldlosen in den gleichzeitigen Wohnort eines verführischen Werkführers.

Schafgeist: Hör'n S', jetzt hab' ich's bald genug!

Klecks: Still! Das Gericht hat nie genug!

H. von Hornissl: Seinem Neffen, der den meinigen ins Wasser gestürzt hat, hat er zur Flucht verholfen.

Klecks: Das hat er auch getan? Unterschleif und Teilnahme an Mordversuchsattentatverdacht, erschwerende Umstände--

Schafgeist (höchst ärgerlich): Daß Sie ein boshafter dummer Kerl sind.

Klecks: Also auch Ansehnsverletzung des Repräsentanten des Kriminaltribunals? Erschwerender Umstand: ein öffentlicher dummer Kerl. Da häufen sich zu viele Verbrechen! Fort mit ihm! (Winkt den Wächtern) (GW-IV., 267)

Für Klecks existieren Menschen nur in der Form von Gesetzesbrechern. Er wendet daher aus seiner Sicht den Menschen auf das Gesetz an--und nicht das Gesetz auf den Menschen. Einfache Tatbestände werden von Klecks in eine komplizierte, unsinnige Sprache übertragen und dadurch verdreht. So wird aus der Ehrenbeleidigung, die Herr von Hornissl angibt, eine "verheiratete Ehrenbeleidigung". Die schablonenhaften Wiederholungen und Verallgemeinerungen des Amtsschreibers zeigen sein starres Denken. Durch das "juristische Schema" wird aus der ganzen Handlung ein satirisches Zerrbild. Klecks kennt sich nur als Repräsentanten des Gerichts, nicht als eigenes Ich. Nur mit dem tendenziösen "Still!" beleuchtet er seine zynische

Gemütsanlage. Durch die satirische Darstellung des Amtsdieners greift Nestroy auch indirekt die unpersönliche Institution des Gerichtes an.

Mit seiner antiklerikalen Geisteshaltung stand Nestroy den Josephinern und Liberalen nahe. In der Literatur der Zeit fand diese Stimmung durch Grillparzer, Lennau, A. Grün u.a. ihren Ausdruck. Aus Zensurgründen konnte Nestroy seine Angriffe gegen die Machtstellung der Kirche vor der Revolution (1848) nicht auf die Bühne bringen. In der Posse Höllenangst (1849) glauben der Schuster Pfrim und sein Sohn Wendelin, der Teufel habe mit ihnen einen Vertrag gemacht; sie beschließen, den Bösen zu prellen.

Pfrim: Nix leichter als das. Auf zehn Jahr' schließt er meistens seine Kontrakt', da machen wir das Ding so: Neun Jahr' leben wir recht flott und fidel, und im zehnten Jahr gehen wir auf Rom, nacher is der Teufel erst noch der G'foppte.

Wendelin: Ja, geht denn das?--

Pfrim: In Rom geht alles. Also g'scheit sein!

Wendelin: Mir fällt ein halbeter Stein vom Herzen.

Pfrim: Wie g'sagt: Neun Jahr' fidel leben und im zehnten Jahr Buße, das is das Wahre.

(GW-V., 283)

Nestroy macht die falsche Ansicht von christlichem Leben und christlicher Buße sichtbar. Man darf seelenruhig ein ausschweifendes Leben führen, eine Bußfahrt nach Rom sichert die Absolution. Die scheinbar moralische Idee der späteren Besserung wird verspottet. Die Zusammenarbeit von Kirche und absolutistischem Staat mißfiel Nestroy ebenso wie die politische Betätigung des Klerus. In dem Revolutionsstück Freiheit im Krähwinkel begrüßt

er die Vertreibung der Ligorianer¹ mit einem Chor.

Wir sehen mit Freuden
Die schwarzen Herren scheiden,
O herrliche Zeiten!
Vorbei ist der Druck!
's is memento mori
Für d' Brüder Ligori
O bittre Zichori,
Kommts nimmermehr z'ruck! (GW-V., 121)

Das Ade für die "schwarzen Herren" ist hier aktuelle satirische Zeitkritik.

c. Geld

Die Macht und Bedeutung des Geldes war schon immer Angriffsziel der satirischen Kritik. Das Geldmotiv hat in der Tradition der Wiener Volkskomödie große Bedeutung. Hensler sagt in der Teufelsmühle am Wienerberg: "Geld ist Meister in der Welt, Geld macht zum Mann, Geld macht klug den faden Wicht."² In Meisls Besserungsstück Der lustige Fritz heißt es: "Seit die zauberischen Talismane aus der Welt verschwunden sind, ist das Geld an die Stelle getreten--das zaubert alle Augenblicke, als wenn wir in einem Feenreich lebten."³ Quecksilber, der Held in Raimunds Barometermacher auf der Zauberinsel, bekommt von der Fee einen Stab, der alles in Gold verwandelt. Die Macht des Goldes zeigt sich: als die Matrosen davon erfahren, fallen

¹Eine Ordenskongregation der Redemptoristen (1732 gegründet). Nach Rommel wurde mechanisch das satirische Klischee, welches Aufklärung und Liberalismus gegen die Jesuiten ausgebildet hatten, auf die Ligorianer übertragen. (GW-V., 721 Anhang).

²Otto Rommel, Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater (Leipzig: Reclam Verlag, 1935-38) Bd. II, 178 ff.

³Ibid., Bd. IV, p. 48.

vor Quecksilber auf die Knie.

Nestroy betonte die Bedeutung des Geldes noch stärker als seine Vorgänger. Die Behandlung des Geldmotivs in der Wiener Volkskomödie vor Nestroy war naiv. Auf die verderbliche Wirkung des Geldes wurde zwar hingewiesen, am Ende aber gezeigt, daß man "gesund und fröhlich" auch ohne Geld leben kann. Nestroys Skeptiker wissen, daß man Geld haben muß, auch wenn einem die Rolle, die es in der Gesellschaft spielt, nicht gefällt. Der Diener Nebel (Liebesgeschichten und Heiratssachen) verspottet den Philosophen, der sagt: "Freilich, Geld macht nicht glücklich--aber der Gott dankt hätt', wenn ihm wer eins g'liehen hätt'" (GW-IV., 113). Schon in dem Zauberspiel Der konfuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit wird die Zufriedenheit ironisch belächelt. Der Magier Schmafu "besticht" in einer wichtigen Sache einen Geist mit einem Kreuzer und empfiehlt ihm: "Zufriedenheit ist der größte Reichtum. Bewahre diese Grundsätze!" (GW-I., 442).

Bezeichnend ist, woran Nestroy den Hausknecht Melchior (Einen Jux will er sich machen) zwei Einbrecher, die dieser zunächst für Gespenster hält, als Menschen erkennen läßt.

Melchior (hinter den Fenstergardinen hervorguckend, schauernd für sich): Den leichten Tritt, man hört's gar nicht: es sind Geister!

Rab: Ich meinesteils mache mich immer gleich aus dem Staub, wenn ich das Geld habe, denn nur Geld, Geld--

Melchior (für sich): Sie gehn aufs Geld, es sind Menschen.

Rab: Mit Pretiosen befaß' ich mich nicht so gern.
(Nimmt von Weinberl die Laterne und nähert sich dem Silberkasten.)

Weinberl: Ah was, Silber is auch nicht zu verachten, je mehr, desto besser, man hat nie genug.

Melchior (für sich): Sie haben nie genug--es sind Menschen!
(GW-III., 696)

Die Bedeutung des Geldes für den Menschen ist so groß, daß selbst der dumme Hausknecht Melchior, Mensch und Geld sofort in Zusammenhang bringt. Das Unersättliche in Geldsachen wird durch das Stehlen von allem, was zu Geld zu machen ist, noch unterstrichen. Durch die komische Situation wird der Spott hier gemildert.

In einem Couplet der Posse Eisenbahnheiraten weist der Portrait- und Zimmerlmaler Patzmann dem Zufriedenheitsideal mit einer einfachen Überlegung seine Unmöglichkeit nach.

Zufriedenheit wird als Surrogat angerühmt
Einem jeden, dem's Schicksal kein' Reichtum bestimmt,
Darüber kommen fast alle Gelehrten überein:
Der Mensch kann mit wenigem glücklich auch sein!
Schad' nur, daß die Gelehrten nicht erfinden die Kunst,
Wie man dies wenige haben könnt' umsunst.
Der Mensch braucht nicht z'wohnen am schönsten Platz
Wiens,
Aber a Hütten beim Lini-Graben kost't auch an Zins,
Z'Mittag a Pfund Fleisch, auf d'Nacht Augsburger Würst',
Damit lebt der Zufried'ne so gut als ein Fürst;
Doch selbst dazu hat man d'nötigen Maxen oft nicht;
Der G'nügsamste macht dann a so a langs Gesicht!
Laßts mich aus mit der Welt,
Es is nix ohne Geld! (GW-IV., 331)

Patzmann spottet hier über den "Ersatz" für das Geld, denn er glaubt einfach nicht daran. Nur die Reichen können sich den Luxus der Zufriedenheit leisten.

Es ist nicht das Geld selbst, gegen das sich Nestroy wendet, sondern dagegen, daß es dem Menschen zum Ideal

wird und zum Ziel seines Strebens. Darüber äußert sich Wendelin in der Posse Höllenangst: "Und dem Gold erzeugt d'Menschheit fast göttliche Ehr', d'meisten Leut' geb'n ihr Seel' drum als Agio her." (GW-V., 264). In seiner Art erinnert der Spott auf das Gold an die satirischen Predigten Abraham a Santa Claras gegen das Geld. In seinen Ekklesiastes X heißt es: "O allmächtiges Geld, dir geschieht die größte Ehr'--Pecuniae oboedinunt omnia, Geld kann alles!"

In Nestroys Aphorismen-Sammlung finden sich die geistreichen Wort: "... heißt Geschmeide--weil es Weiberherzen geschmeidig macht." (GW-IV., 565).

Die Devotion vor dem Geld ist in den meisten Stücken Nestroys ein vielfach abgewandeltes Thema mit satirischer Tendenz.

d. Politik

Die politischen Possen Nestroys wurden in verschiedenem Licht gesehen. Während man die Posse Freiheit in Krähwinkel als Verherrlichung der Revolution begrüßte, beurteilte man seine anderen politischen Stücke (Lady und der Schneider, Höllenangst, Der alte Mann mit der jungen Frau und Verwickelte Geschichten) als Verrat.¹ Mit Bezug auf die Revolution von 1848 schreibt Rommel, Nestroy "sei rein bürgerlich orientiert gewesen" (SW-V., 394). Die

¹Man hat Nestroy in pathetischer Anklage vorgeworfen, er habe die "edle Sache der Freiheit in den Kot getreten". SW-V., 628.

Zugehörigkeit Nestroys zum bürgerlichen Mittelstand hat sich literarisch nicht ausgewirkt, weil es Nestroy in erster Linie darum ging, die Unzulänglichkeiten der Revolution zu kritisieren. Nestroy sah sich keiner Partei verpflichtet und seine satirischen Angriffe trafen alle Schichten.¹ Die politischen Possen sind die dichterische Reaktion auf die Revolution, Nestroy ist weder ein systematischer noch ein historischer Denker.

Durch die Typen aus der Tradition der Wiener Volkskomödie und dem Stoff der Vorlagen (bei Freiheit im Krähwinkel, z.B. die Krähwinkeliaden als karikierende Darstellung der kleinstädtischen Borniertheit) hatte Nestroy bereits den Rahmen der theatralischen Illusion. Nestroy verstand es meisterhaft, diese "Theater-Wirklichkeit" mit Material, das ihm die Wiener Gegenwart bot, zu verbinden; eine "Verherrlichung der einzigen Kaiserstadt Wien und der Wiener Art" (nach der Tradition der Wiener Volkskomödie) lag ihm nicht (Rommel). Wie die gesellschaftlichen Zustände, erfuhren jetzt auch die politischen Ereignisse eine komisch-gebrochene Darstellung. Es ist ein Kriterium der Satire, daß sie umso mehr hervortritt, je problematischer die gesellschaftlich-politische Situation ist. Zum Unterschied von E. Alker, F. Leib, und den ost-

¹Fritz Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898 (Stuttgart: J.B.Metzlerscher Verlag, 1962). "Nicht nur die reaktionäre Obrigkeit, auch die spießbürgerlichen oder leichtherzig-übermütigen Revolutionäre lösen sich in die Karikatur auf. . . .", p. 217.

deutschen Kritikern, betont F. Martini, daß "Nestroys schwankhaftes Volksspiel" (hier Freiheit in Krähwinkel) "der Ansatz zu umfassender gesellschaftlicher Satire war".¹ Zu dieser "umfassenden" Gesellschaftssatire ist es bei Nestroy deshalb nicht gekommen, weil seine Darstellung zwischen Zeitkritik und Komik liegt. Die Figuren als Typen der Satire sind ins Allgemeingültige² abgewandelt, eine Anspielung auf einzelne Personen ist äußerst selten.

Die komisch-gebrochenen Aussagen von Nestroys Hauptfiguren (besonders die seiner Räsoneure) drücken des Dichters skeptische Ansichten aus und sind vielschichtiger. Sie vereinigen in ihrer Person Mißtrauen, Zweifel und Pessimismus, sie sind zu ironisch und witzig um komisch zu sein. Nestroys Satire erscheint deshalb als "Mißklang seiner eigenen Subjektivität". In einem Aphorismus bekennt er: "Das Übelste is, daß ich da denke, wo man fühlen soll." (GW-IV., 581). Durch die innere Widersprüchlichkeit erhalten Nestroys satirische Angriffe jene skeptisch-pessimistische Richtung. Durch das Gegenüberstellen der Scheinwerte des Alltäglichen, mit seinen eigenen "nüchternen" Urteilen über diese Illusionen er-

¹Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus, p. 217.

²Nur einmal brachte Nestroy "Wien ausdrücklich" auf die Bühne ("Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing", 1837), das Stück erlebte einen Durchfall, wurde ausgepiffen und von der Kritik verurteilt.

reicht Nestroy Komik und Satire. Nach der Art des satirischen Maßstabes läßt sich Nestroys Satire am besten in die Satire-Definition Hegels einordnen. Der "Mißklang der eigenen Subjektivität"¹ bei Nestroy steht im Gegensatz zu der "entarteten Äußerlichkeit".²

Mit seiner Posse Freiheit in Krähwinkel kam Nestroy den Tendenzen seiner Zeit entgegen. In einem "Hohlspiegel fängt er die Freiheitsbegeisterung" der Revolution ein (Rommel). Von keiner Zensur bedrängt, gibt Nestroy durch Ultra, den Revolutionär und Mitarbeiter der Krähwinkler-Zeitung, seine satirischen Kommentare.

Die Zensur ist die jüngere von zwei schändlichen Schwestern, die ältere heißt Inquisition. Die Zensur ist das lebendige Geständnis der Großen, daß sie nur verdummte Sklaven treten, aber keine freien Völker regieren können. (GW-V., 82)

Durch das rhetorische Mittel eines Gleichnisses stellt Nestroy die Zensur auf die gleiche Stufe mit der verhaßten Inquisition. Die Zensur als Mittel der Großen wird als menschenunwürdig dargestellt. Nestroy hat aus oftmaligen Gelegenheiten die Art der Zensoren beim Zusammenstreichen

¹Auf den Gegensatz ("Kluft") zwischen Nestroy und der Welt, auf die er als Bühnenautor besonders angewiesen war, macht F.H. Mautner aufmerksam: "... heute wissen wir daß diese Kluft fruchtbar war, daß wir ihr es zu danken haben, daß seine Komik sich vergeistigte und aktivierte zur Satire." Johann Nestroy, Ausgewählte Werke (Wien: Otto Lorenz Verlag, o.J.) p. 15.

²Nach Hegel ist die Satire der "Mißklang der eigenen Subjektivität ... der empirischen Wirklichkeit gegenüber," den "Gegensatz der endlichen Subjektivität und der entarteten Äußerlichkeit". Erwin Rotermond, Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik (München: Eides Verlag, 1963) p. 26.

seiner Stücke kennengelernt.

Ultra: Das weiß ich nur zu gut! Ein Zensor is ein menschgewordener Bleistift oder ein bleistiftgewordener Mensch, ein fleischgewordener Strich über die Ereignisse des Geistes, ein Krokodil, das an den Ufern des Ideenstromes lagert und den darin schwimmenden Literaten die Köpf' abbeißt. (GW-V., 81)

Durch Metaphern steigert Nestroy hier das Wortspiel bis zur satirischen Invektive,¹ wobei der Zensor am Ende mit einem Krokodil gleichgesetzt wird.

Den Optimismus der Revolution drückt Ultra in einem Couplet aus.

Da fing z'denken an
Der gedrückte Untertan;
'Zum Teuxel hinein,
Muß i denn a Sklav' sein?
Der Herrsch'r is zwar Herr,
Ab'r i bin Mensch wie er;
Und kostet's den Hals--
Rechenschaft soll für alls
Gefordert jetzt wer'n.
Von die großmächtigen Herrn.'
Da war'n s' sehr in der Klemm'
Mit 'n Zopfensystem. (GW-V., 71)

Weil auch der Untertane ein Mensch ist, fordert Ultra seine Gleichstellung selbst mit dem "Herrn" (Kaiser).

Die satirische Kritik gilt dem "Zopfensystem", welches bisher diese Gleichstellung unmöglich gemacht hat. Die Zustände vor der Revolution kritisiert Ultra in einem Monolog.

Was für eine Menge Rechte haben wir g'habt, diese Rechte der Geburt, die Rechte und Vorrechte des Standes, dann das höchste unter allen Rechten, das Bergrecht, dann das niedrigste unter allen Rechten,

¹Worcester. "Invective-satire is the direct and didactic expression of Opinion, relieved from tedium and bad taste by comic mechanisms." p. 44.

das Recht, daß man selbst bei erwiesener Zahlungs-
unfähigkeit und Armut einen einsperren lassen kann.

Nach den Rechten der Untertanen bis hinauf zum Bergrecht
zählt Ultra die verschiedenen Freiheiten auf.

Was haben wir ferner alles für Freiheiten g'habt!
Überall auf 'n Land und in den Städten zu gewissen
Zeiten Marktfreiheit. Auch in der Residenz war
Freiheit, in die Redoutensäle nämlich die Masken-
freiheit. . . . Wir haben sogar Gedankenfreiheit
g'habt, insofern wir die Gedanken bei uns behalten
haben. Es war nämlich für die Gedanken eine Art
Hundsverordnung. Man hat s'haben dürfen, aber am
Schürl führen!--Wie man s' loslassen hat, haben s'
einem s'erschlagen. Mit einem Wort, wir haben eine
Menge Freiheiten gehabt, aber von Freiheit keine
Spur. (GW-V., 72ff.)

Hyperbolisch stellt Nestroy die Zensurverordnungen dar,
welche den Menschen in seiner Sprechfreiheit einengen.
In einem ironischen Gleichnis wird der Untertane durch
diese Beschränkung als Hund betrachtet. Trotz all der
Freiheiten gab es trotzdem keine wirkliche Freiheit.

Auch nach der Revolution von 1848 griff Nestroy
die Unzulänglichkeiten in der Politik an. In dem "Schick-
sals-Couplet" der Posse Höllenangst heißt es:

Und doch hab' i auf d'Reichstäg ka rechte Fiduz;
'In medio virtus'--In der Mitte is das Recht'--
Das Sprichwort sagt klar, was an d'Reichstäg is
schlecht.

Ober- und Unterhaus haben s', aber kein Mittelhaus,
Drum geht 's drunter und drüber, aber Rechts kommt
nix heraus.

(GW-V., 712)

Nestroy erkennt in dem adeligen Oberhaus, aber auch in
dem ständischen Unterhaus, Mängel. Aus seinem Wissen um
Maß und Mitte fordert er ein "Mittelhaus". Der satiri-
sche Angriff gilt dem nicht so ausschließlich für das Wohl
der Untertanen sorgende Regierungssystem.

In einem Couplet greift der politische Schneider
Heuteig'n (Lady und der Schneider) den Gesinnungswechsel
nach der Revolution an.

Nur ein G'schäft tut z'kurz kommen,
Was, metaphorisch genommen,
Grad z'tun hat am meisten,
Das sind d'Sattler, die leisten
Enorms in der Zeit,
Wo von gestern auf heut'
Hunderttausend' von Leut'
Hab'n umg'sattelt so g'scheit--
Und kein einz'ger von all'n
Tut dem Sattler was zahl'n.
Ja, beim Umschwung der Zeit
Lernt man s' kennen, die Leut'.
(GW-V., 147)

Durch die Doppeldeutigkeit von "umsatteln" und "Sattler",
greift Nestroy das Umsatteln aus politischen Motiven an.
Ironisiert wird hier die "G'scheitheit" der vielen Leute,
die ihre politischen Überzeugungen einfach über Nacht
wechseln und mit jedem System sympathisieren.

Zu den gesetzlichen Folgen einer Revolution äußert
sich der Gutsbesitzer Kern, in der von der Zensur verbo-
tenen politischen Posse Der alte Mann mit der jungen Frau.

Nach Revolutionen kann 's kein ganz richtiges Straf-
ausmaß geben. Dem Gesetz zufolge verdienen so
viele Hunderttausende den Tod--natürlich, das geht
nicht; also wird halt einer auf lebenslänglich er-
schossen, der andere auf fünfzehn Jahr' eing'sperrt,
der auf sechs Wochen, noch ein anderer kriegt a
Medaille--und im Grund haben s' alle das nämliche
getan.
(GW-V., 366)

Eine Revolution steht außerhalb des Gesetzes, sie wider-
spricht der Ordnung, die durch das Gesetz erhalten wird.
Es ist ironisch, daß man das Gesetz in so willkürlicher
Weise anwendet, wenn Hunderttausende das Gleiche getan
haben.

Das Überspannte einer Zeit, in der plötzlich biederere Kleinbürger politische Leidenschaften entwickeln, verspottet Nestroy in der Posse Lady und der Schneider.

Heugeig'n: Opposition muß sein. Aber nur Geduld!

(Mit Begeisterung) Sie müssen mich noch wo an die Spitze stellen, sei's Bewegung oder Klub, liberal, legitim, konservativ, radikal, oligarchisch, anarchisch oder gar-kanarchisch,¹ das is mir alles eins, nur Spitze! (GW-V., 154)

. . . Ich kann heut' nacht noch der Mann des Tages werden. Morgen steh' ich nachher schon wo an einer Spitze, und übermorgen bin ich vielleicht der, von dem's abhängt, ob Europa eine pennsylvanische Provinz oder ob Nordamerika eine Vorstadt von Frankfurt werden soll. (GW-V., 170)

Bieglischeer (Schneidergeselle): Der Herr Heugeig'n hat ihnen versprochen, wie er einmal an der Spitze steht, so is's Arbeiten das erste, was er abschafft. (GW-V., 180)

Mit burlesker Übertreibung bis zum Unsinn wird der Drang des politischen Phantasten Heugeig'n nach einer "Spitze" dargestellt. Der satirische Angriff trifft die vielen Parteien, die um 1848 entstanden, den Größenwahn und den erhofften schnellen Aufstieg. Mit hyperbolischen Mitteln wird die Phantasterei satirisiert. Das Versprechen des Schneiders Heugeig'n, die Arbeit abzuschaffen, sobald er an der "Spitze" stehe, bringt eine komische Entlastung.

Das Streben Nestroys nach einem Mittelweg wird durch den Techniker Edelschein, in einem Couplet ausgedrückt (Die Anverwandten): "Die Freiheit is Licht, und durchs Licht wird dann Tag, Doch, wie beim Naturprozess, nur nach und nach." (GW-VI., 681).

¹Wiener Dialekt: gar-kein-archisch.

e. Schicksal

Mit dem Begriff "Schicksal" hat sich Nestroy zeit-
 lebens beschäftigt und es geradezu herausgefordert. Es
 widerspricht seinem rationalen Denken, eine willkürliche
 Macht jenseits aller Vernunft anzunehmen. In einem Apho-
 rismus heißt es: "Kaum ist die Ernte der Erfahrung
 glücklich eingebracht, wird der Acker vom Schicksal neu
 gepflügt." (GW-VI., 573). Dem Unberechenbaren des Schick-
 sals versucht Nestroy die menschliche Erfahrung entgegen-
 zusetzen.

Vom Schicksal sind Glück und Unglück abhängig, sie
 können nach Verdienst oder Willkür ausgeteilt werden.
 "Das Schicksal nimmt manchmal, um nicht zu schrecken, die
 läunige Miene des Zufalls an." (GW-VI., 572). Nestroy
 (und seine Figuren) wissen aber auch um die Gefährlich-
 keit, Ungerechtigkeit und grausame Ironie des Schicksals.
 Für den Ausdruck Schicksal wird manchmal auch Vorsehung
 gebraucht.

Wendelin: Die Vorsehung hat mit die Reichen, mit
 die Glücklichen zu viel zu tun, für die Armen
 bleibt ihr ka Zeit. . . . Warum sitzt der
 reiche Wucherer in der Equipagi, während
 seine Opfer hinter der Scheibtruhen gehn?
 Warum kleid't die reiche Hundsmutter ihre¹
 Lieblinge in atlaswattierte Schabrakerln,
 während die arme Menschenmutter für ihre
 Kinder nix anz'legen hat? . . . man sieht's
 zu deutlich, die Vorsehung hat abg'wirt-
 schaftet. . . . (GW-V., 269/70)

Hier, in der Posse Höllenangst, klagt Wendelin die unge-
 rechte Vorsehung an. Selten erreicht Nestroy eine so

¹Warme Hundedecken.

scharfe Invektive wie in der Antithetik zwischen der "reichen Hundsmutter" und der "armen Menschenmutter".

Eine spottende Ansicht über das Schicksal äußert Nestroy auch in einem Aphorismus, "Schicksalstandelmarkt, denn jedes Schicksal war schon da". (GW-VI., 581, Aphorismen aus den Konzeptblättern). Der unauflösbare Widerspruch der das Wesen des Schicksals charakterisiert, macht es dem Menschen schwer, das Schicksal richtig zu erkennen. Der fleißige Schlicht in Mein Freund sieht alle seine Vorhaben fehlschlagen, ein Freund betrügt ihn und seine Braut heiratet einen andern. Daraufhin klagt er das Schicksal an: "Da sagt man nur: 'Und deine Blitze leuchten nicht?'--macht seinen Wolken-G'horschamerdiener vor'n Schicksal und gratuliert ihm zur neuen Blamage. Es is wirklich Luxus vom Schicksal, daß es Pfeile schleudert; an seinen Fügungen sieht man ohnedem, daß es das Pulver nicht erfunden hat." (GW-V., 493).¹ Schlicht spottet über das Schicksal und wirft ihm Blindheit vor. Der Vergleich mit Pulver und Pfeil weist auf die primitiven Angriffsmittel des Schicksals hin. Der Spott steigert sich zum Hohn. In einer früheren Fassung heißt es: "Und's is noch was in mir, was ein Triumphgeschrei aufschlagt grad' dann, wenn's mir recht schlecht geht, das ist mein Schicksalshaß." Der Haß auf das Schicksal macht

¹Die Zensur sah darin Atheismus, Beleidigung des christlich-religiösen Gefühls, gesteigert durch die scheinbare humoristische Ruhe (Abdruck des Zensuraktes, SW-XV., 373ff).

Schlicht jedoch stolz.

Nicht immer werden menschliche Handlungen für die Verkehrtheit der Welt verantwortlich gemacht. Vom Sozialen kommt Nestroy bis zum Metaphysischen--die irdische Regierung kann nicht allein für die Ungerechtigkeiten verantwortlich sein. ". . . Revolutionärs stürmen in der Regel gegen die irdischen Regierungen an. Das ist mir zu geringfügig, ich suche das Übel tiefer oder eigentlich höher, ich revoltiere gegen die Weltregierung, das heißt gegen das, was man eigentlich Schicksal nennt. . . ."¹
Hier gelangt Nestroy zu einer reinen Kritik des Schicksals.

¹Entwurf zu dem "Schicksals-Monolog", Höllenangst, (GW-V., 704, Anhang).

Wenn wir tiefer in die Possenwelt Nestroys dringen, erscheint uns der Mensch darin wie eine Marionette, die von unsichtbaren Fäden bewegt wird. Wir erleben den Menschen in der Spannung zwischen Schein und Sein. Es war Nestroys Ziel, mit seiner Satire durch die Hülle zum Kern zu gelangen. Aus einem Wissen um Maß und Mitte ist seine Kritik erdgebunden. Es ist das Geheimnis von Nestroys Kunst, daß er uns Wahrheiten lachend zu sagen vermochte.

BIBLIOGRAPHIE

Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe, herausgegeben von Fritz Brukner und Otto Rommel, 15 Bände. Wien: Schroll Verlag, 1924-1930.

----- . Gesammelte Werke. Herausgegeben von Otto Rommel, 6 Bände. Wien: Schroll Verlag, 1948-49.

----- . Johann Nestroy, Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang. Eine Sammlung von Couplets und Monologen herausgegeben von Hermann Hackel. Wien: Forum Verlag, 1962.

----- . Des wüsten Lebens flücht'ger Reiz. Ausgewählt mit einem Nachwort von Heinz Politzer. Frankfurt/Main: Insel Verlag, 1961.

----- . Liberty Comes to Krähwinkel. The Tor Play Series edited by Eric Bentley. The Tulane Drama Review IV, Summer 1961. New Orleans: Tulane University.

Alker, Ernst. Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert, 1832-1914. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1961.

Allemann, Beda. Ironie und Dichtung. Pfullingen; Günther Neske Verlag, 1956.

Arnold, Robert F. Das deutsche Drama. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1925.

Arntzen, Helmut. Deutsche Satire des 20. Jahrhunderts. Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1964.

----- . Satirischer Stil, zur Satire Robert Musils im "Mann ohne Eigenschaften". Abhandlungen zur Kunst, Musik und Literaturwissenschaft Band 9. Bonn: Verlag H. Bouvier & Co., 1960.

Battaglia, Otto Forst de. Johann Nestroy. München: Albert Langen-Georg Müller Verlag, 1962.

Baum, Georgiana. Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik. Berlin: Rütten und Leoning, 1959.

Bietak, Wilhelm. Das Lebensgefühl des Biedermeier in der österreichischen Dichtung. Wien-Leipzig; 1931.

Böckmann, Paul. Formgeschichte der deutschen Dichtung. 2 Bände. Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, Bd. I. 1949).

_____. Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen. Herausgeber Paul Böckmann. Heidelberg: Carl Winter Universitätsbuchhandlung, 1959.

Boor, Helmut de und Newald, Richard. Geschichte der deutschen Literatur. 6 Bände. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1949ff.

Borow, Jurij. Über das Komische. Berlin: Aufbau Verlag, 1960.

Burger, Heinz Otto (Hrsg.). Annalen der deutschen Literatur. 2. Auflage, 1. Lieferung. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, o.J.

Catholy, Eckehard. Das Fastnachtspiel des Spätmittelalters. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1961.

Dietrich, Margret. Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert. Graz-Köln: Herman Böhlau Nachfolger, 1961.

Dürrenmatt, Friedrich. Der Besuch der alten Dame (Anmerkung). Zürich: Verlag der Arche, 1956.

_____. Theaterprobleme. Zürich: Verlag der Arche, 1955.

Ehrismann, Gustav. Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgange des Mittelalters. 4 Bände. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1955.

Elliot, Robert C. "The Definition of Satire: A Note on a Method," Yearbook of Comparative and General Literature No. 11 (1962). Indiana University.

_____. The Power of Satire: Magic, Ritual, Art. Princeton: Princeton University Press, 1960.

Feinberg, Leonard. The Satirist, His Temperament, Motivation and Influence. Ames: Iowa State University Press, 1963.

Flemming, Willi. Die deutsche Barockkomödie. Band 4, Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Barock, Barockdrama. Willi Flemming (Hrsg.).

Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.

. Das Schauspiel der Wanderbühne. Band 3, Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Barock, Barockdrama. Willi Flemming (Hrsg). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.

Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Vorträge gehalten im Deutschen Haus Paris 1961-62. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.

Friedell, Egon. Wozu das Theater. Essays, Satiren, Humoresken (Nestroy Artikel p.108-112). Herausgegeben von Peter Haage. München: Verlag C.H. Beck, 1965.

Fuerst, Norbert. The Victorian Age of German Literature. University Park & London: The Pennsylvania State University Press, 1966.

Gibian, George. "The Grotesque in Russian and Western Literature" in Yearbook of Comparative and General Literature No. 13 (1964). Indiana University.

Gregor, Joseph. Geschichte des österreichischen Theaters. Wien: Donau Verlag, 1948.

Greiner, Martin. Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie. Göttingen: Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, o.J.

Grimm, Jakob und Wilhelm. Deutsches Wörterbuch. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1854ff.

Guthke, Karl S. Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1961.

Haecker, Theodor. Opuscula. München, 1949.

Hämmerle, Alphons. Komik, Satire und Humor bei Nestroy. Freiburg: Dissertation, 1947.

Hantsch, Hugo. Die Geschichte Österreichs. 2 Bände. Graz-Wien-Köln: Verlag Styria, 1962.

Hartmann, Nicolai. Kleinere Schriften. 2 Bände. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1955.

Hauser, Arnold. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 2 Bände. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1958.

Hermand, Jost. Die literarische Formenwelt des Biedermeiers. Giessen: Wilhelm Schmitz Verlag, 1958.

Highet, Gilbert. The Anatomy of Satire. Princeton: Princeton University Press, 1962.

Hinck, Walter. Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1965.

Holl, Karl. Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig: 1923.

Kayser, Wolfgang. Das Groteska, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg: Verlag Gerhard Stalling, 1957.

_____. Das sprachliche Kunstwerk. Bern-München: Francke Verlag, 1964.

Kernan, Alwin B. The Plot of Satire. New Haven & London: Yale University Press, 1965.

Knoche, Ulrich. Die römische Satire. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1957.

Kohlschmidt, Werner. Geschichte der deutschen Literatur vom Barock bis zur Klassik, Band II in Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1965.

Kraus, Karl. Auswahl aus dem Werk. München: Kösel Verlag, 1957.

Kutscher, Artur. Stilkunde der deutschen Dichtung. Bremen-Horn: Walter Dorn Verlag, 1952. 2 Bände.

Lazarowicz, Klaus. Verkehrte Welt, Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1963.

Leib, Frymet. Die Gesellschaftssatire bei Nestroy. Wien: Dissertation, 1931.

Liepe, Wolfgang. Mensch und Gesellschaft im modernen Drama. Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte. Neumünster: Wachholtz Verlag, 1963.

Mann, Otto. Geschichte des deutschen Dramas. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1963.

Martini, Fritz. Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898. Epochen der deutschen Literatur

V/2. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1962.

_____. Forschungsbericht zur deutschen Literatur in der Zeit des Realismus. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1962.

Mautner, F.H. "Johann Nestroy und seine Kunst" in Johann Nestroy, Ausgewählte Werke. Wien: Otto Lorenz Verlag, o.J.

_____. "Nestroy, Der Talisman" in Benno von Wiese, Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart, Band I. Düsseldorf: Verlag Bagel, 1958.

_____. "Nestroys Kunst und unsere Zeit" in Schiller Jahrbuch 1963. Stuttgart: Klett Verlag, 1963.

Meuer, Friedrich und Stroh, Friedrich (Hrsg). Deutsche Wortgeschichte. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co., 1959.

Meyer, Richard M. Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Berlin: Georg Bondi, 1900.

Müller, Gottfried. Die Theorie des Komischen. Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1964.

Muschg, Walter und Staiger, Emil (Hrsg). Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag. (p.15-38) Bern: Francke Verlag, 1952.

_____. Tragische Literaturgeschichte. Bern: Francke Verlag, 1948.

Nagl, I.W., Zeidler und Castle. Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. 3 Bände. Wien: Verlag Carl Fromme, 1914.

Pfeiffer, Johannes. Über das Dichterische und den Dichter. Hamburg: Richard Meiner Verlag, 1956.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band I, 2. Auflage 1958ff. Band III., 1928/29. Berlin: Verlag Walter de Gruyter.

Reimann, Paul. Hauptströmungen der deutschen Literatur 1750-1848. Beiträge zu ihrer Geschichte der Kritik. Berlin: Dietz Verlag, 1963.

Rommel, Otto. Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys. Wien: Schroll Verlag, 1952.

Rommel, Otto, (Hrsg). Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater. 6 Bände. Leipzig: Reclam Verlag, 1935-38.

_____. (Hrsg). "Unbekannte Couplets von Johann Nestroy" in Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung (1951/52). Wien: Verlag A Sendl.

Rose, Ernst. A History of German Literature. New York: K. Praeger, 1960.

Rotermund, Erwin. Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik. München: Eidos Verlag, 1963.

Schiller, Friedrich. Schillers Werke. Weimar: Herman Böhlau Nachfolger, 1943 ff.

_____. Über naive und sentimentalische Dichtung. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1962.

Schmidt-Hidding, Wolfgang. Europäische Schlüsselwörter, Band I., Humor und Witz. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien. München: Max Hueber Verlag, 1963.

Schneider, Ferdinand. Die deutsche Dichtung der Aufklärungszeit. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1948.

Schweizer, Werner R. Der Witz. Bern & München: Francke Verlag, 1964.

Schwietering, Julius. Die deutsche Dichtung des Mittelalters. Darmstadt: Herman Gentner Verlag, 1957.

Seidler, Herbert. Die Dichtung. Wesen-Form-Dasein. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1959.

Sengle, Friedrich. Arbeiten zur deutschen Literatur 1750-1850. Stuttgart: Metzlerscher Verlag, 1965.

Smeall, J. L. English Satire, Parody and Burlesque. Exeter: A. Wheaton & Co., Ltd., 1952.

Speidel, Ludwig. Kritische Schriften. (Nestroy Artikel p. 99-105). Herausgegeben von Julius Rütsch. Stuttgart & Zürich, Artemis Verlag, 1963.

Staiger, Emil. Grundbegriffe der Poetik. Zürich: Atlantis Verlag, 1951.

Stammler, Wolfgang (Hrsg). Deutsche Philologie im Aufriß. 3 Bände. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1952 ff.

Stammler, Wolfgang. Von der Mystik zum Barock in Epochen der deutschen Literatur, Band II/1. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1950.

Stephan, Joachim. Satire und Sprache. Zu dem Werk von Karl Kraus. München: Anton Pustet Verlagsbuchhandlung, 1964.

Straubinger, O. Paul. "The Reception of Raimund and Nestroy in England and America" in Österreich und die Angelsächsische Welt. Hrsg. Otto Hietsch. Wien & Stuttgart: Wilhelm Braumüller (Universitäts) Verlag, 1961.

Sutherland, W.O.S. Jr. The Art of the Satirist. State University of Texas, 1965.

Viëtor, Karl. Geist und Form. Bern: Francke Verlag, 1952.

Vulliamy, C.E. The Anatomy of Satire. London: Michael Joseph Ltd., 1950.

Wellek, René. Geschichte der Literaturkritik 1750-1830. Stuttgart: Hermann Luchterhand Verlag, 1959.

Wicke, Günter. Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Bonn: H. Bouvier, 1965.

Wiese, Benno von. Friedrich Schiller. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1963.

Wilpert, Gero von (Hrsg.). Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1964.

Worcester, David. The Art of Satire. 2. Auflage. New York: Russel & Russel, 1960.

- - - - -

Battaglia, Forst de. "Nicht Philosoph sondern Moralist," Forum, IX (Mai 1962), 208-210.

Berger, Kurt. "Die Dichtung im Zusammenhang der Künste," Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XXI (1943), 232-51.

Enzinger, Moriz. "Das österreichische Barocktheater," Österreich in Geschichte und Literatur, 4 Jg., H.1, p.18-24. (Hrsg. Institut für Österreichkunde, 1960).

Görlich, Ernst J. "Der geistige Raum der österreichischen Literatur," Österreich in Geschichte und Literatur, 2. Jg., (1957) H.4, p.175-180.

- Hadamowsky, Franz. "Die Commedia dell'arte in Österreich und ihre Wirkung auf das Wiener Volkstheater," Maske und Kothurn, 1957, H. 4, p.312-316. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft.
- Höllner, Walter. Eine Rezension über Beda Allemann, Ironie und Dichtung in Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Bd. 68 (1957), p.127-135.
- Kindermann, Heinz. "Nestroy---Revolutionär und Bürger," Maske und Kothurn, 9. Jg. (1963), H. 2, p.132-152. Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft.
- Kluckhohn, Paul. "Die Arten des Dramas," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. XIX (1941), p.240 ff.
- Kraus, Karl. "Nestroy und die Nachwelt," Die Fackel, No. 349/50 (1912), p.1-23.
- Mack, Maynard. "The Muse of Satire," Yale Review, 1951, p. 80-92.
- Magill, C. P. "Austrian Comedy," German Life and Letters, IV (Okt. 1950), p.31-41.
- Majut, Rudolf. "Das literarische Biedermeier. Aufriß und Probleme," Germanisch-Romanische Monatsschrift, Bd. XX (1932), p.401-424.
- Mühlher, Robert. "Die Literatur zur Zeit der Aufklärung in Österreich," Österreich in Geschichte und Literatur, 8. Jg. (1964), H. 5, p.289-297.
- Petsch, Robert. "Zwei Pole des Dramas," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. II (1924), p.193 ff.
- Reichert, Herbert W. "Some Causes of the Nestroy Renaissance in Vienna," Monatshefte, vol. 47 (1955), p.221-230.
- Riewald, J. G. "Parody as Criticism," Neophilologus, vol. L (1966), No. 1, p.125 ff.
- Rollet, Edwin. "The Laughter of Johann Nestroy," The American-German Review, vol. XXIX (1962), no. 1, p.19-39.
- Rommel, Otto. "Komik und Lustspieltheorie," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. XXI (1943), p.252-286.

Rommel, Otto. "Die wissenschaftlichen Bemühungen um die Analyse des Komischen," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. XXI (1943), p.161-195.

Schumann, Willy. "Wiederkehr der Schelme," PMLA, vol. LXXXI (1966), no. 7, p.467-474.

Schweizer Musikzeitung. "Der Zerrissene." Uraufführung von Gottfried von Einems Nestroy-Oper an der Hamburgischen Staatsoper. Jg. 104 (1964), p.377-379.

Spalding, K. "A Philological Note on Abraham a Sancta Clara," German Life & Letters, vol. III (1949), no. 1, p.64-70.

Staiger, Emil. "Das Problem des Stilwandels," Euphorion, Bd. 55 (1961), H. 3, p.229-241. Zeitschrift für Literaturgeschichte, Heidelberg.

Steinmetz, Horst. "Der Harlekin, seine Rolle in der deutschen Komödientheorie und Dichtung des 18. Jahrhunderts," Neophilologus, L (1966), no. 1, p.95-106.

Tscherpel, R. M. "Die Funktionen der Sprache in der dichterischen Form," Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. 29 (1955), p.76-98.

Weimarer Beiträge. Begründet von L. Fürnberg und H. G. Thalheim, Berlin Ost. 1966, H. 2, p.302 ff.

Wölfel, Kurt. "Epische Welt und satirische Welt--zur Technik des satirischen Erzählens," Wirkendes Wort, Jg. 10 (1960), p.85-98.