

Johann Nepomuk Nestroy, Lithographie von Joseph Kriehuber.

Nestroys Spuren

Johann Nestroy, dessen 200. Geburtstag am 7. Dezember gefeiert wird, gehört zum Wiener Lokalkolorit und der volkstümlichen Komödie des 19. Jahrhunderts. Doch schon für die Zeitgenossen hatte Nestroys Komik ihre durchaus bedrohlichen Züge. Und wer genauer hinsieht, kann Nestroys Spuren gerade in der gesellschaftskritischen, formal innovativen Dramatik bis in unsere Gegenwart hinein verfolgen.

Jürgen Hein

Nicht erst Friedrich Dürrenmatt („man behandle mich als eine Art bewusster Nestroy“) und Thornton Wilder („Deathless Nestroy“) haben auf die Modernität Johann Nestroys hingewiesen und sich seiner dramatischen Kunst verpflichtet gefühlt. Auch Nestroys Zeitgenossen erkannten zum Teil das Neuartige, und Karl Kraus hat am Beginn des 20. Jahrhunderts – also zur selben Zeit, als das moderne Drama zu entstehen beginnt – in seinem berühmten Aufsatz „Nestroy und die Nachwelt“ auf dessen zukunftsweisende Zeitgenossenschaft aufmerksam gemacht. Nestroys Bedeutung für die Exildramatik und deren Impulse für das Nachkriegsdrama ist erst jüngst erkannt worden. Seine Modernität hat vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg immer wieder Theaterregisseure und Literaturwissenschaftler beschäftigt: Namhafte Regisseure meinten, man brauche seine Stücke kaum zu bearbeiten, weil sie, indem sie manche spätere Stilrichtung vorwegnehmen, auch heute modern und aktuell sind. Sie haben Nestroys Nähe zum modernen Drama in allen seinen Spielarten betont: sozialkritisches Volksstück, episches und groteskes Theater, forcierte Künstlichkeit theatralen Spiels, aber auch politisches Kabarett. Martin Esslin stellte fest, Nestroy nehme in seinen „unbarmherzigen Parodien des hochtrabenden Dramas [...] manche Charakteristika des Theaters des Absurden“ vorweg. Das von Bayern und Österreich ausgehende neue Volksstück nach 1970 erinnert an die Dramaturgie Nestroyscher Possen, besonders an die kritische Funktion des Dialekts. Der Wahrnehmung tiefgreifender sozialer Umbrüche entspricht eine „moderne“ Dramaturgie des Zeigens und der Thematisierung des Sprechens.

Nestroys neue Dramaturgie und das moderne Drama

Als Nestroy zu Beginn der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts auf den Wiener Vorstadtbühnen erschien, hatte man sich dort gerade an die gegenüber der Kongresszeit-Posse subtileren Formen der Komik Raimunds gewöhnt, während sich Inhalt und Umfang der Volkskomik inzwischen weiter wandelten. Friedrich Schögl beschreibt in seinen Erinnerungen „Vom Wiener Volkstheater“ das Erscheinen Nestroys so: „Da ergoß sich urplötzlich über die Stadt der spezifischen Sorglosigkeit und ‚Gemütlichkeit‘ ein Schwefelregen von infernalischem Witz, eine Sturmflut ätzender Lauge brauste heran, ein Wirbelwind dialektischer Bravouraden erfaßte sie“, und der Burgschauspieler Costenoble notiert in sein Tagebuch: „Wie komisch Nestroy auch zuweilen wird – er kann das Unheimliche nicht verdrängen, welches den Zuhörer beschleicht.“ Friedrich Theodor Vischer urteilt: „Er verfügt über ein Gebiet von Tönen und Bewegungen, wo für ein richtiges Gefühl der Ekel, das Erbrechen beginnt.“ Nestroys neue Komik, bei der einem das Lachen im Halse stecken blieb, war alles andere als harmlos, was in seinem Sinne soviel wie „geistlos“ bedeutete; in der Posse „Unverhofft“ (1845) lässt er den Unterschied zwischen „harmlos“ und „geistlos“ so definieren: „Wenigstens kein großer Unterschied, denn nur der geistlose Mensch kann den Harm übersehen, der überall durch die fadenscheinige Gemütlichkeit durchblickt.“

Nestroys herausfordernder, aggressiver Stil, durch eine oft pessimistische Satire getönt („Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab' mich noch selten getäuscht.“), fand ungeachtet der mora-

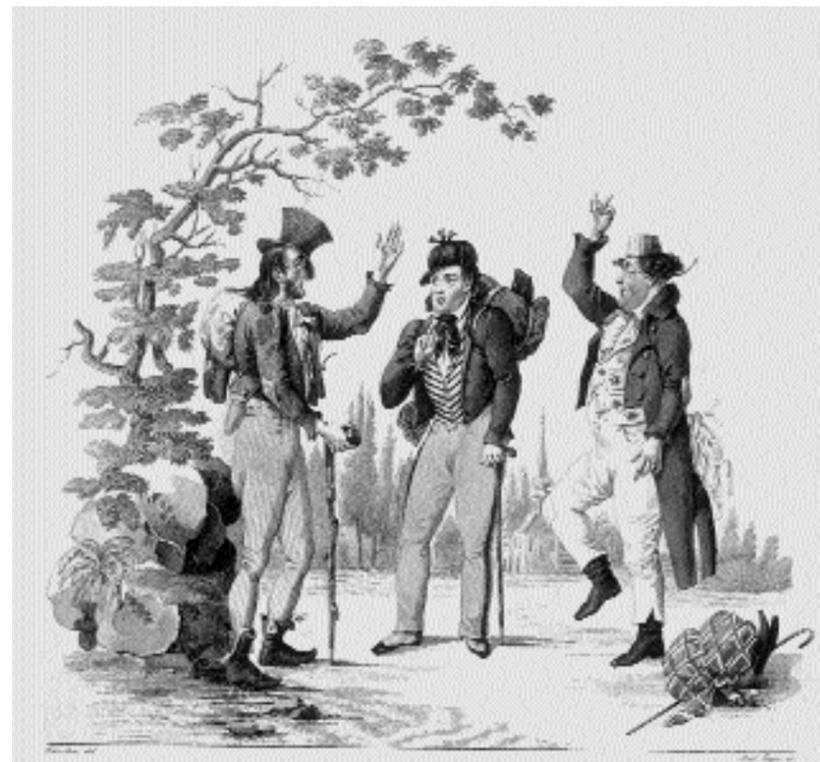
lischen Entrüstung vieler Zeitgenossen bald ein begeistertes Publikum, das den theatralischen Stilwandel auf den Wiener Vorstadtbühnen vom parodistischen Zauberspiel zur satirisch-kritischen Posse erkannt hatte. Bezeichnend für das anfängliche Schwanken der Kritik zwischen Bewunderung und Verdammung sind auch die Urteile Friedrich Hebbels, der Nestroy einmal „Genius der Gemeinheit“ nennt und von den „Augiasställen“ spricht, die er hinterlasse, auf der anderen Seite aber ausruft: „Sicher wird ein Kunstverständiger für einen einzigen Nestroyschen Witz de première qualité eine Million gewöhnlicher Jamben hingeben.“

Aber auch vor der Gefahr wird gewarnt, die von Nestroy ausgehe. Der Burgschauspieler Costenoble schreibt, die Spielart Nestroys erinnere ihn „immer an diejenige Hefe des Pöbels, die in Revolutionsfällen zum Plündern und Todschiessen bereit ist“. Und Hebbel meint, die Furcht vor dem „Hereinbrechen der ungezügeltsten Anarchie“ sei gerechtfertigt, „wenn man die Wiener Vorstadtheater mit ihrem Nestroy kennt“. Die Zeitgenossen sahen wohl das Neue im dramaturgischen Stil Nestroys – von späteren Kritikern als „proletarischer Zug“ bezeichnet –, aber sie empfanden es, meist ablehnend, als Bruch mit den liebgewordenen Traditionen. Seine Zeit-, Sozial- und Ideologiekritik, dargestellt mit Mitteln des Unterhaltungstheaters, die moderne Struktur der Stücke – kommentierender Stil, offene Dramaturgie und Gleichgewichtigkeit von Satire (Wirklichkeitsbezug) und Spiel (theatrale Fiktion) – all das wurde von den Zeitgenossen nur zum Teil verstanden. Seine Nachfolger bedienten das Publikum wieder mit leichter Kost, und erst Anzenberger, der wie Nestroy spürte, dass mit der Dramatik allgemein auch die volkstümliche Darstellung von Wirklichkeit unter kritischer Perspektive in eine Krise geraten war, versuchte, an den neuen Stil Nestroys anzuknüpfen.

Erst das 20. Jahrhundert entdeckt in stärkerem Maße die sprachsatirische Seite der Nestroy'schen Stücke, die geistvolle Kritik, die sich des Spiels bedient, um – in Zeiten der Zensur und Unterdrückung – überhaupt bis zum Zuschauer gelangen zu können. Peter Szondi formuliert in seiner „Theorie des modernen Dramas“ den neuen Verstehensprozess, der auch für das Theater Nestroys gelten kann, so: „Weil aus der Form eines Kunstwerks immer Unfragwürdiges spricht, gelingt die Erkenntnis solcher formalen Aussagen meist erst einer Zeit, der das einst Unfragwürdige fragwürdig, das Selbstverständliche zum Problem geworden ist.“ Bei Nestroy findet sich



Fotos (3): AKG Berlin



schon jene Dialektik von Form und Inhalt, von Subjekt und Objektbeziehung, die für das moderne Drama spezifisch ist, und die alle überkommenen Formen sprengt, welche nach Szondi Drama als die „Dichtungsform des je gegenwärtigen zwischenmenschlichen Geschehens“ und damit die Darstellung „zwischenmenschlicher Aktualität“ verhinderten. Nestroy bricht mit der Posstradition des alten Wiener Volkstheaters, er macht die Posse der wirklichkeitsbezogenen Darstellung menschlicher und sozialer Probleme fähig, indem er in der Dialektik von Form und Inhalt zeitlos-komische Spielschablonen mit aktueller satirischer Thematik verbindet. Bei ihm erhält die Komödie – wie das Volksstück im Sinne Brechts – eine Doppelfunktion: Das komische Spiel erzeugt beim Zuschauer Vergnügen und Spaß am Dargestellten, zeigt aber in der Satire zugleich dessen Widersprüchlichkeiten auf.

Das Couplet als Spiel und Satire

Blickt man auf die Zentralthemen der Nestroy'schen Possen – etwa die Kommerzialisierung aller Lebensbereiche und Werte, das Verhältnis von Knechtschaft und Herrschaft, Willkür und Größenwahn der Herrschenden, die konventionelle Moral des Kleinbürgertums und der sentimentalisierten Speißbürger, die Macht des Geldes, die Lage der gesellschaftlich Deklassierten, die Krise sprachlicher Kommunikation (Aufspüren von Sprachbarrieren zwischen Dialekt und Hochsprache, Entlarvung von Phrasen und falschem Pathos) – und ihre kritische, mit Mitteln der Parodie, Satire und Karikatur arbeitende Darstellung, die z.T. auf vorliterarische Elemente populären Theaters zurückgreift, so wird die inhaltliche und strukturelle Affinität zum modernen Drama (etwa bei Wedekind, Sternheim, Horváth, Canetti und Brecht) sowie zu zeitgenössischen Inszenierungsformen (Pop-

„Der böse Geist Lumpacivagabundus“ – Nestroys erster Erfolg als Bühnenautor, uraufgeführt 1833 am Theater an der Wien. Eine Radierung nach einer Zeichnung von Johann Christian Schoeller aus der Wiener Theaterzeitung von 1833. Unten: Der Komiker Wenzel Scholz, der Direktor des Leopoldstädter Theaters, Carl Treumann und Nestroy – eine Lithographie von Joseph Kriehuber.

Soap-, Trash-Theater) offenbar. In Sätzen wie: „Was? Der Herr ist ein Knecht?“ oder: „Es spricht sich deutlich aus, dass der Mensch viel zu wenig is, wenn er nix is als ein Mensch“, spürt die Satire in der Unzulänglichkeit der Sprache die Widersprüchlichkeit der Welt und der Menschen auf. Sie enthüllt die Problematik sprachlicher Kommunikation in der Sprache selbst; sie spielt mit den durch alltäglichen Gebrauch abgenutzten oder missbrauchten Wendungen, um die in ihnen liegende Wahrheit wieder ans Licht zu bringen.

Charakteristisch für die satirische Intention und die Spielfunktion in Figurengestaltung, Handlung und Sprache sind vor allem die Couplets, die eine Distanz zwischen den Zuschauer und das auf der Bühne dargestellte Spiel legen. Sie betonen einerseits die Spielwirklichkeit

des Dargestellten, geben aber darüber hinaus dem Zuschauer die Möglichkeit, den Sinngehalt des Couplets auf die reale Wirklichkeit zu beziehen. Durch ihren reflektierenden Charakter stellen sie einen Übergang zwischen dem Besonderen des Dargestellten und dem Allgemeinen der Erfahrungswelt her; ihre Liedhaftigkeit dient zugleich der spielhaften wie der satirischen Wirkung. Sie sind „Stücke im Stück“, die nicht nur durch ihre an den Bänkelsang erinnernde komisch-dramatische Grundstruktur mit der Komödie verbunden sind, sondern auch durch ihren Bezug zur Idee des jeweiligen Stücks. Die Funktion der Liederlagen bei Nestroy weist voraus auf den Song bei Brecht. Das Couplet ist ein Mittel der Verständigung zwischen Publikum und Bühne und dient der „offenen Dramaturgie“, welche die Welt des Stückes in Distanz zur Außenwelt hält. Auch hier

VERMISCHTE VERHÄLTNISSE

Im Leben hatte Nestroy eine Schwäche für Frauen, als Bühnenfiguren zeichnete er die meisten schwach. Ein bisserl aufbegehren gegen die Mannsbilder durften sie aber schon – zumindest in den Couplets.

Der Standplatz der Droschken befand sich dem Wiener Kaffeehaus Weißhappel gerade visavis. Von dort konnte man gut beobachten, wie ein auffälliger Mann „fast täglich“ an einem der Fiaker vorbeischlenderte und diesem, die Augenbrauen ziemlich auffällig hebend und senkend, zublinzelte. Daraufhin ließ der Kutscher seine Pferde dann gemächlich hinter dem Mann hertraben. Wenn das Gespann außer Sichtweite war, stieg der Typ in die Kutsche zu. Die Sache war klar: ein heimliches Rendezvous. Ein Tête à Tête im Frühling. Im Sommer. Wann immer. Der Hauptakteur dieser Heimlichkeiten war stadtbekannt: Johann Nestroy (1801-1862), Autor von 80 Komödien, die sich um Liebe, Geld und die Kluft zwischen oben und unten drehen, schillernder Komödiant und in späteren Jahren Direktor des Wiener Carltheaters. Ein Spieler – in jeder Hinsicht. In seinem Privatleben ging es mindestens so turbulent zu wie in seinen Stücken. Der Herr Direktor sei hinter jeder Choristin her und vergnüge sich sogar in den Pausen zwischen den Auftritten in seiner Garderobe, notierten seine Mitarbeiter. Überhaupt sind seine amourösen Abenteuer Legion, sein Verhältnis zu den Frauen und seine Verhältnisse mit ihnen Legende. Die Eifersuchtsanfälle der Lebensgefährtin Marie Weiler, ein Vater-schaftsprozess und ein Gerichtsverfahren wegen Verführung einer 17-jährigen Schauspielerinnen gehören zu seiner Biografie wie die Couplets zu seinen Stücken. Und wenn er eine Bühnenfigur sagen ließ, „Mein Entschluß ist schon gefaßt; verliebt war ich in meinem Leben nicht, so sehr mir alle sauberen Madeln gefallen; ich werd mich auch nie verlieben, ich geb nur so hinundwieder Gastrollen beym schönen Geschlecht“ (Eduard in „Die Gleichheit der Jahre“) – meinte er sich selbst dabei.

Seine Biografie weckt sogar den Verdacht, Nestroy hätte für die szenischen Liebesgeschichten und Heiratssachen von seinem privaten Leben abgeschrieben. Da war doch die verhängnisvolle Affäre mit der Schauspielerin Karoline Köfer. Sie fiel ihm auf und gefiel ihm, also schrieb er ihr einen Brief, in dem er erst mal bedauerte,

dass dies umgekehrt nicht der Fall gewesen war: „...man wird ja gewöhnlich übersehen, wenn man, wiewohl vielleicht mit einigen Ansprüchen und Eroberungen ausgerüstet, sich an der Seite der Gemahlin und somit als Ehekrüppel präsentiert“, schloss er daraus und schlug ihr vor, sich bei einer Ausfahrt auf der Prater Hauptallee zu verständigen. Ein Winken mit dem Taschentuch sollte ihr Zeichen des Einverständnisses sein. „...selbst wenn Sie Braut seyn sollten, dürfte Ihnen nach den Flitterwochen ein derart geheimer Freund nicht ohne Nutzen seyn“, empfahl Nestroy sich am Ende des Briefes pragmatisch. Die nachfolgende Liaison mit dieser Schauspielerin dauerte ein Jahr. Nestroy mietete ihr eine Wohnung an und zahlte ihr eine private Gage von 83 Gulden und 30 Kreuzer monatlich. Als Köfer unter falschem Namen Briefe schrieb, in denen die Affäre für Marie Weiler offensichtlich wurde, machte Nestroy schnell ein Ende, nicht ohne seine Dame korrekt abzufertigen und – wie immer zum Abgesang seiner Lovestories – alle Liebesbriefe zurückzuverlangen und zu vernichten.

Er liebte das süße Geheimnis. Dafür sind die Eckdaten seiner offiziellen Beziehungskisten hinlänglich bekannt: Von 1823 bis 1845 war er mit der Schauspielerin Wilhelmine Nespiesni verheiratet, zumindest am Papier. Tatsächlich hatte ihn seine Frau samt dreijährigem Sohn einer Liebschaft mit einem Grafen wegen verlassen. Seit 1827 teilte er Tisch und Bett mit seiner Lebensgefährtin Marie Weiler, einer guten Sängerin und mittelmäßigen Schauspielerin, die seine Finanzen kontrollierte, und mit der er zwei Kinder hatte. Geheiratet hatte er nicht mehr, wohl auch, weil er von der Institution Ehe nichts hielt. „Ja, bei heiraten muss man nit voreilig sein; das is ein Schritt, der Überlegung braucht; so mancher tummelt sich beim Unterschreiben des Ehkontraktes und glaubt, jetzt wird er Mitglied des seligsten Vereins – und derweil schreibt man sich in die wechselseitige Lebensverbitterungsanstalt ein“, machte er auf der Bühne nie ein Hehl daraus.

So sehr Nestroy sich mit Frauen vergnügte, so wenig gut kommen sie in seinen Stücken weg: Er gesteht ihnen nur dienende Rollen zu. Sie sind Stubenmädchen, Köchinnen, Wäscherinnen, Geliebte oder Ehefrau. Dabei zeichnete er sie entweder als farblose, naive, gutmütige – jedoch niemals als differenzierte, erotische – Geschöpfe oder aber als hantige Weibsbilder, womöglich angebliche oder echte Witwen, die hinter dem Geld her sind, recht holzschnittartig gebaut und nicht entwicklungsfähig. Deshalb braucht es eine große schauspielerische Energie, diesen Figuren auch Leben einzuhauchen. Die einzige Ausnahme: „Der Talisman“, meint der Wiener Regis-

seur Michael A. Schottenberg, der dieses Stück gerade am Volkstheater inszeniert: „Das sind Frauen, die verschiedene Etagen der Hierarchiepyramide bewohnen – von der Gärtnerin Flora Baumscheer bis zur Frau von Cypressenburg. Sie sind sehr zielstrebig und haben die Kontrolle über ihren angestammten Bereich fest in der Hand. Sie sind verwitwet und wollen Karriere machen. Und Salome Pockerl ist überhaupt eine starke Frau und Kämpferin.“

Nestroys moderne Einakter

Nicht nur in der differenzierten dramatischen Struktur von Spielebene und Kommentarebene, sondern auch mit seinen Einaktern ist Nestroy ein Vorläufer des modernen Dramas. Von unbedeutenden Gelegenheitsarbeiten abgesehen, hat er drei Einakter geschrieben. „Die schlimmen Buben in der Schule“, „Hauptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl“ und „Frühere Verhältnisse“ sind Vorläufer einer nach 1880 immer häufiger auftretenden Dramenform (z.B. bei Strindberg, Schnitzler, Hofmannsthal, Wedekind und den Expressionisten). Der Einakter entsteht aus einer einzigen dra-

matematischen Situation. Er konzentriert sich auf wenige Motive, er reduziert und radikalisiert. Er verbindet die dramatische Längsspannung mit kontrastierender Bildgestaltung. Seine spezifische Thematik ist die Darstellung des Widerspruchs, besonders der sozialen Gegensätze. Wo in den überlieferten Formen des Dramas die Spannung zu verflachen droht, gewinnt der Einakter in der konsequenten Reduktion auf das Beispielhafte und Sinnbildliche neue dramatische Potenz. Solche Reduktion führt dazu, dass szenisches Beiwerk keinen Platz mehr findet bzw. dass auch szenisch Vordergründiges in der knappen und klaren Ganzheit des Einakters bedeutsam wird; er ist durchsichtiges Beziehungsgeflecht aller Elemente. Der Einakter neigt weniger zur Darstellung einer Entwicklung, er schildert das Bildgewordene, das Statische und hat eine Affinität zur pessimistischen Darstellung des Menschen in seiner Gesellschaft.

Wenn Nestroy in „Die schlimmen Buben in der Schule“ die Schule als Bild der verkehrten Welt darstellt und in „Frühere Verhältnisse“ in einem durch raffinierte Verschränkung begrenzten Handlungsrahmen nur vier Personen auftreten lässt, die durch ihre „früheren Verhältnisse“ geprägt und miteinander verbunden sind, entspricht er Gattungseigenschaften des modernen Einakters. Seine Einakter sind in der Konzentration auf wenige Bilder satirische Momentaufnahmen der in ihrer Verkehrtheit verfestigten menschlichen Gesellschaft. An diesem Punkt setzen auch Brecht, Horváth, Canetti und Marieluise Fleißer sowie das neue Volksstück an, indem sie an die von Nestroy begonnene sozialkritische Intention anknüpfen und dabei in verschiedener Weise die Determination des Individuums durch die gesellschaftlichen Verhältnisse darstellen.

Nestroy und Brecht

Parallelen zwischen der satirischen Komödie Nestroys und dem epischen Theater Brechts, der wohl durch Karl Valentin zu Nestroy fand, machen in besonderer Weise die enge Verknüpfung Nestroys mit dem modernen Drama deutlich (z.B. im publikumsbezogenen Spiel, in der Figur des Sängers, in den Formen der Distanzierung und Poetisierung des Theaters durch musikalische Einlagen, Spiel im Spiel und in der Funktion von Komik und Verfremdung). Die an Nestroy erinnernde desillusionierende Dramaturgie wird am ehesten in Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ deutlich. Hier wird das Lustspielmotiv der Trunkenheit so zur widerspruchsvollen Charaktergestaltung Puntilas verwendet, dass die verschiedenen Seiten desselben Menschen sich auf spielerische Weise wechselseitig erhellen und satirische Funktion erhalten. Das dialektische Spiel demaskiert die verkehrte Welt. Puntilas, der nur freundlich ist, wenn er betrunken ist, das heißt, wenn er sich aus der Wirklichkeit in sein finnisches Wunschreich zurückgezogen hat, in dem alle gleich sind, wo der Knecht ungestraft Geld aus der Kasse seines Herrn nehmen darf. In Wirklichkeit aber, im Gutsbesitzer-Alltag ist er unmenschlich. So greifen auch bei Brecht Spiel und Satire ineinander, um dem Zuschauer das vollständige, widerspruchsvolle Bild der Welt Puntilas zu entwerfen. Satirisches Organ des Volksstücks ist der Chauffeur Matti – wie in der Posse Nestroys eine Dienerfigur! –, der sich einerseits in der

Und wie sehr die Ehe den Frauen das Leben vermiesen kann, hat Nestroy in versteckter Selbstkritik denn auch eingestanden – zumindest auf der Bühne: „Der Ehstand ist an und für sich schon betrübt / Und nur zu ertragen, wenn man wahnsinnig liebt, / Als Frau soll man g'setzt sein, sonst richten s' ein aus, / Nur ewig mit'm Schlüsselbund umgehn im Haus / Nicht tanzen, nicht lachen, wech trauriges Leb'n, / Nur immer für n'Mann auf die Wirt-schaft achtgeb'n, / Und er soll dein Herr sein, heißt's noch obendrein, / Nein, nein, nein, nein, das geht mir halt durchaus nicht ein.“

Sibylle Fritsch



Foto: Reinhard Werner

Foto: Margit Muenster

Wiener Nestroy-Aufführungen zum Jubiläum: „Der Zerrissene“ am Burgtheater Wien mit Hermann Scheidleder, Detlev Eckstein, Juergen Maurer, Hans Dieter Knebel und Branko Samarovski (v. l.). Rechts: Otto Schenk in „Heimliches Geld, heimliche Liebe“ am Theater in der Josefstadt“.

Abhängigkeit des Dieners und des Unterdrückten befindet, andererseits aber eine desillusionierende Selbstbewusstheit zeigt.

Wie bei Nestroy dient das Spielhafte, das im Prolog zum „Puntilla“ wie in der sprachlichen Gestaltung und szenischen Struktur (z. B. in den Liedern oder in den Spielen im Spiel) angelegt ist, der Satire, indem es Anlässe zur Satire schafft. Realismus und Artistik, Satire und Spiel ermöglichen den zugleich „artistischen“ und „natürlichen“ Stil, den Brecht für das Volksstück fordert. Die Dramaturgie des Brechtschen Volksstücks wie die der Nestroyschen Posse setzt ein betroffenes Publikum voraus, das sich aus der kritisierten Gesellschaft nicht herausnehmen kann. Während Brecht durch Spiel und Spaß die Wirkung der Satire auf den Zuschauer zu intensivieren und ihn zur Änderung der dargestellten Verhältnisse zu bewegen sucht, steht Nestroys Spiel einer Änderung pessimistisch gegenüber. Auch bei ihm intensiviert das Spielerische das Satirische, da aber der Glaube an eine bessere Welt fehlt, dringt die Satire weniger auf eine Änderung, sondern kehrt zurück in das Spiel mit der vernichteten, schlechten Welt. Nestroy spielt die Gegensätzlichkeit der Welt und der Gesellschaft satirisch aus, um Lachen zu erzeugen. Ihm geht es in der Komödie nicht um die Änderung der sozialen Verhältnisse, ja er zeigt sogar, weil ihm Brechts Optimismus fehlt, dass diese wegen der ständigen Unzulänglichkeit der Menschen nicht zu ändern sind. Nestroys desillusionierendes Verfahren hat hierin eher eine Parallele bei Horváth, dem ebenfalls Brechts Optimismus fehlte, und der 1932 schrieb, er wolle nichts anderes, „als die Welt so zu schildern, wie sie halt leider ist“.

Bei Nestroy hätte das Stück wohl mit der Besserung Puntillas und einer Lustspiel-Heirat zwischen Matti und Eva geendet. Brecht begnügt sich nicht mehr mit dem unterhaltenden Spiel und dem versöhnlichen Schluss, auch wenn dieser in sich selbst schon satirisch ist. Nestroy hält sich hier an Schopenhauer, nach dem „sich das Lustspiel beeilen muss, im Zeitpunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehen, was nachkommt“. Brecht geht über diese schwebende Offenheit des Schlusses hinaus, bietet dem Publikum eine ‚operative‘ Lösung an; die Komödie wandelt sich zum Lehrstück.

Nestroy und die Erneuerung des Volksstücks

Nestroys Dramaturgie hat den Blick für die vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten bedrängender Wirklichkeit mittels Spiel und Satire, Fiktionalisierung und Fiktionsbruch, Theatralisierung und Gesellschaftskritik, wie sie im 20. Jahrhundert (u. a. bei Wedekind, Sternheim, Schnitzler, Thoma, Hofmannsthal, Canetti, Horváth, Soyfer, Valentin, Qualtinger, Kroetz, Turrini, Mitterer) zu finden sind, geschärft. Spuren bewusster und unbewusster Anknüpfung an Nestroy lassen sich vor allem in der Erneuerung des sozialkritischen Volksstücks sowie unter jeweils anderer Akzentuierung bei Wolfgang Bauer, Alfred Paul Schmidt, Thomas Bernhard, Heinz R. Unger, Elfriede Jelinek, H.C. Artmann und Werner Schwab finden.

Um 1924 versuchen Brecht, Zuckmayer, Horváth und Marieluise Fleißer – jeder auf andere Weise – eine Erneuerung dessen, was man den proletarischen Zug am Volksstück nennen könnte. Zuckmayer gewinnt jene – auch sprachliche – Vitalität für das Volksstück zurück, welche die Lokalposse früherer Zeiten auszeichnete. Der skandalbegleitete „Fröhliche Weinberg“ wollte den „einfachen, unverbildeten, vorurteilslosen“ Menschen ansprechen. Nicht von der Unterdrückung der vitalen Bedürfnisse beim Volk geht die Fleißer in „Fegefeuer in Ingolstadt“ und „Pioniere in Ingolstadt“ aus, sondern von der beengenden Lebensform der Provinz, die sich vor allem in der „geliehenen“ Sprache artikuliert. Ihre Figuren benutzen in Sprache und Gesten angelebte und anerzogene Stereotypen. Sie müssen sich in einer Sprache mitteilen, die sie nicht beherrschen. Fleißers Dramen sind umgekehrte Volksstücke, die Figuren sind negative Helden, erregen fast Mitleid, weisen aber über die private Sphäre hinaus auf die sozialen Verhältnisse, deren Produkt sie sind. Canettis „Hochzeit“ nutzt Volksstück-Elemente zur Darstellung des Zusammenbruchs einer korrupten Gesellschaft. Rolf Hochhuths „Wessis in Weimar“ zitiert dagegen Nestroys szenisches und sozial-symbolisches Arrangement („Zu ebener Erde und erster Stock“) nur mehr äußerlich. Frank Castorfs „Krähwin-

kelfreiheit. Karambolage nach Nestroy“ (Text: Thomas Martin) ist eine verfehlte Collage, die nicht aus der Sprache heraus inszeniert und übersieht, dass die theatrale Aktion die Problematik gesellschaftlicher Kommunikation sowie der Kommerzialisierung und Mechanisierung der Lebensverhältnisse transportiert. Dies leisten eher heutige Adaptionen von Comedy- und Soap-opera-Formen und die kritische Verwendung von Versatzstücken der „volkstümlichen“ Fernsehunterhaltung.

Die Entdeckung der Sprache, des Dialekts nicht als Lokalkolorit, sondern als sozialer Faktor, als Instrument kritischer und satirischer Gesellschaftsanalyse, macht auch die wesentliche Qualität der Volksstücke Horváths aus. Ihm schwebte so etwas „wie die Fortsetzung des alten Volksstücks“ mit anderen Mitteln und für eine andere Gesellschaft vor. „Man müsste ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht“, schreibt er 1938, und in dem Versuch einer „Synthese zwischen Ironie und Realismus“ knüpft er an den spezifischen Stil Nestroys an. Auch Horváths Figuren verfügen – wie viele Nestroys –, wiewohl sie den vertraut klingenden Dialekt sprechen, nicht über ihre Sprache. Sprachkompetenz und Sozialkompetenz der Figuren fallen auseinander und führen zur „Demaskierung des Bewusstseins“ bei Kleinbürger und Spießler.

Auf die Umkehrung von Dialekt und Volksstück bei Fleißer und Horváth, auf die Erkenntnis des revolutionären Zugs der vitalen Sphäre durch Zuckmayer und die – an Nestroy anknüpfende – durch das Theater Brechts geförderte Dramaturgie, mit Mitteln der Unterhaltung zugleich zu demaskieren, greift das Volksstück der siebziger Jahre zurück. Es erneuert – zum Teil unter ausdrücklicher Berufung auf Fleißer und Horváth – Intentionen des Volksstücks aus dem Dialekt heraus. Kroetz meinte, bei den Songs in seinen Stücken habe er „immer mehr an Nestroy als an Brecht gedacht“. Ebenfalls zeigen sich die von Nestroy entdeckten vielfältigen Eigentümlichkeiten des Dialekts – als regionale Sprache, Soziolekt, Folklore-Element, Jargon – und seine Funktionen: Anbiederung, realistisch-kritische Spontaneität,

Sprachkritik, Instrument gesellschaftlicher Analyse.

Die zurückgewonnene Literaturfähigkeit des Dialekts hat hier keine Unterhaltungsfunktion mehr; denn Leid und Unterdrückung, dargestellt in der gestörten Kommunikation, haben nichts Unterhaltendes. Der Dialekt, das vertraut Klingende, zerstört das Vergnügen am Zuschauen, ist eine (ohnmächtige) Revolte der „Sprachlosen“ gegen die Verhältnisse, in denen sie zu Marionetten degradiert sind. Das alte Volksstück war Komödie, das neue steht der Tragödie nahe. Die Korruption von Sprache und Heimat, der das alte Volksstück schon zu Zeiten Anzengrubers, spätestens aber in der „Heimatkunst“- Bewegung und „Blut-und-Boden“- Ideologie verfallen war, wird vom neuen Volksstück durch die Umkehrung des Dialekts, durch eine Reflexion auf die sozialen und regionalen Bindungen, aufgehoben. Dabei zeigt sich zugleich die Korruptierbarkeit von Sprache überhaupt, etwas, das – zumindest ansatzweise – in den Stücken Nestroys schon zu spüren ist; ebenso wie die potenzierte Theatralität als Mittel der Kritik am Wirklichkeitsverlust und an dem zum Klischee verkommenen Menschenbild. Sahen die Zeitgenossen in Nestroy entweder den „Zerstörer“ oder den „Vollender“ der Tradition des Wiener Volkstheaters, so erscheint er uns heute als vormoderner Theatermacher, dessen Spuren bis in die postmoderne Dramaturgie reichen.

Der Autor dieses Beitrags, Dr. phil. Jürgen Hein, ist seit 1973 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.

Er hat zahlreiche Bücher und Aufsätze unter anderem über Raimund, Nestroy, das Wiener Volkstheater und über die Gattungen Dorfgeschichte und Volksstück sowie Beiträge zur österreichischen Literatur, zu Aspekten von Dialektliteratur und literarischem Regionalismus veröffentlicht. Hein ist Mitherausgeber und Bandbearbeiter der neuen historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe (HKA, 1977 ff.) sowie Vizepräsident der Internationalen Nestroy-Gesellschaft (Wien) und Verantwortlicher Programmgestalter der Internationalen Nestroy-Gespräche.