

VIELSTIMMIGKEIT UND DIALOGIZITÄT
IN NESTROYS POSSE
›DIE VERHÄNGNISVOLLE FASCHINGSNACHT‹¹⁾

Von Silke Arnold-de Simone (Mannheim)

PHILIPP: Mein Vater beliebt zu scherzen.

CHARMANT: Vortrefflich, das paßt zum Carneval.

(NESTROY, Die verhängnisvolle Faschingsnacht)

In der neueren Forschung wird verstärkt auf Nestroys „Grenzgängertum“ hingewiesen, auf die Tatsache, dass er nicht nur Possen auf die Bühne gebracht, sondern sich in dem Versuch, das Phänomen ‚Theater‘ auszuloten, häufig auf der Grenze zwischen verschiedenen Gattungen bewegt hat: Wie ein „Seiltänzer“ (Baumbach) sucht er in seinen Stücken die Balance zwischen tragischem und komischem, phantastischem und realistischem Theater, Sensations- und Sittendrama, Sprech- und Musiktheater. Nestroys Stücke sind jedoch kein Konglomerat diverser Genremerkmale, sondern bringen diese in ein dialogisches Spannungsverhältnis zueinander. Aus seiner „produktiven Auseinandersetzung mit den Vorstellungen von einem Volksstück“²⁾ entsteht etwas Neues – eine ‚Nestroyade‘.

Münz betont insbesondere das Grenzgängertum der ‚Nestroyaden‘ zwischen Dramatik und Epik. Ihm zufolge sind die Stücke durch eine „episch-erzählende Grundstruktur“, durch die „Konzentration auf das Wort bei der Figurenzeichnung“ und durch „Redevielfalt“ gekennzeichnet. Seine These lautet, dass Nestroy „stilgeschichtlich gesehen, für das Volkstheater (Volkskomödie) Strukturelemente zurück[gewinnt], die dieses in einem jahrhundertelangen währenden, hochinteressanten Wechselprozess an die erzählende Literatur, besonders an den komischen

¹⁾ Dieser Aufsatz ist die grundlegend überarbeitete Version eines im Rahmen der 26. Internationalen Nestroy-Gespräche 2000 in Schwechat gehaltenen Vortrags mit dem Titel ›Karneval als Motiv und Textstrategie in Nestroys Posse „Die verhängnisvolle Faschingsnacht“‹.

²⁾ HUGO AUST, PETER HAIDA und JÜRGEN HEIN, Volkstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart, hrsg. von JÜRGEN HEIN, München 1989, S. 145.

Roman abgegeben hatte bzw. hatte abgeben müssen.³⁾ Daraus ziehen Münz, aber auch Baumbach den Schluss, dass sich Michael Bachtins Thesen zur „Philosophie des Dialogs“ produktiv auf Nestroys Werk anwenden lassen.⁴⁾

Was aber bedeutet ‚Dialog‘ im Bachtin’schen Sinne? Der Begriff bezeichnet eine Kommunikation, in der nicht *ein* Bewusstsein unangefochten den Sieg davonträgt, sondern die den Schnittpunkt zweier oder mehrerer verschiedener Standpunkte bildet.⁵⁾ Diese Polyphonie, in der keine Stimme über die andere dominiert, lässt sich auch als ein Grundzug der Dramen Nestroys postulieren. Der Bachtin’sche Begriff der ‚Dialogizität‘ wurde in der Forschung zwar mit Nestroy in Verbindung gebracht, aber bislang noch nicht in die Analyse seiner Stücke mit einbezogen. Am Beispiel der weniger bekannten,⁶⁾ aber zu Lebzeiten Nestroys äußerst erfolgreichen Posse⁷⁾ ›Die verhängnisvolle Faschingsnacht‹ (uraufgeführt 1839) soll dies hiermit nachgeholt werden.

Sein Konzept der karnevalistischen Literatur⁸⁾ hat Bachtin vor allem anhand der polyphonen Romane Rabelais’ und Dostojewskis entwickelt, indem er gezeigt hat, dass diese Texte nicht durch einen übergeordneten Erzähler dominiert werden, sondern sich vielmehr aus einer Vielzahl nebengeordneter und gleichgewichtiger Stimmen und Redeweisen zusammensetzen. In einem potentiell nicht abschließbaren Dialog einander überlagernder Positionen lassen sich keine Bedeutungshierarchien mehr etablieren. Das Charakteristikum karnevalistischer Texte ist, dass sie

³⁾ RUDOLF MÜNZ, Nestroy und die Tradition des Volkstheaters, in: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik, Folge 11, Berlin und Weimar 1988, S. 192–254, bes. S. 235.

⁴⁾ „Nestroys Texte sind dem prosaischen Roman verwandt, wie ihn Michail Bachtin als Roman der zweiten stilistischen Linie analysiert hat.“ GERDA BAUMBACH, Seiltänzer und Betrüger. Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater, Tübingen und Basel 1995, S. 33.

⁵⁾ RAINER GRÜBEL, Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin, in: MICHAEL M. BACHTIN, Die Ästhetik des Wortes, hrsg. und eingeleitet von R. G. Frankfurt/M. 1979, S. 21–78, bes. S. 39.

⁶⁾ Diese Posse hat in der Forschung bislang nur wenig konzentrierte Beachtung gefunden. An Einzelanalysen gibt es lediglich den Aufsatz von FRANZ H. MAUTNER, Die verhängnisvolle Faschingsnacht: Eine „Parodie“?, in: Nestroyana 5.3/4 (1983/84), S. 41–48.

⁷⁾ „Die Wiener Kritiker stimmten darin überein, daß *Die verhängnisvolle Faschings-Nacht* zu Nestroys gelungensten Stücken gehört. [...] Bis zu Nestroys Tod 1862 stand das Stück auf dem Spielplan.“ JOHANN NESTROY, Die verhängnisvolle Faschingsnacht, in: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von JÜRGEN HEIN, JOHANN HÜTTNER, WALTER OBERMAIER und W. EDGAR YATES, Stücke 15, hrsg. von LOUISE ADEY HUISSH, Wien 1995, S. 279.

⁸⁾ Bachtin zufolge wurden „der Karneval, seine Formen und Symbole, vor allem aber das karnevalistische Weltempfinden, [...] jahrhundertlang von vielen literarischen Gattungen eingesaugt, verwachsen mit deren Eigenheiten, formierten sie, wurden von ihnen untrennbar. Der Karneval reinkarnierte sich gleichsam in die Literatur, genauer: in eine mächtige Linie ihrer Entwicklung. Die in die Sprache der Literatur übertragenen Formen des Karnevals wurden zu mächtigen Mitteln der künstlerischen Erschließung des Lebens.“ (MICHAEL M. BACHTIN, Karnevalistisches bei Dostojewski, in: DERS., Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von ALEXANDER KAEMPFER, Frankfurt/M. 1990, S. 61–85, bes. S. 61.

den Bezug zu anderen Texten explizit machen, indem sie sich als eine Stimme eines größeren Diskurses begreifen: Als ‚Exzentrik‘ bezeichnet Bachtin die Notwendigkeit, den eigenen Standort zu verlassen, indem man es zulässt, dass er durch ein *Anderes* relativiert wird. Die ‚Familiarität‘ befreit vom Zwang zur Eindeutigkeit und hierarchischer Anordnung, das Unvereinbare kommt in einer ‚Mesalliance‘ zusammen und bildet die Grundlage der Komik.

Im Unterschied zum Roman bildet die Auseinandersetzung mit dem Drama dagegen ein Desiderat in Bachtins Werk, da er das Drama, insbesondere die Tragödie, zu den monologischen Gattungen zählt.⁹⁾ Der Tatsache, dass sich seine Beschreibung des Dialogischen und Karnevalesken aus der Tradition des Dramas und hier insbesondere der Volkskomödie ableitet, trägt Bachtin insofern Rechnung, als er die Komödie zur Ausnahme erklärt und ihr das Potential zur Mehrstimmigkeit zugesteht: „Einzig in den ‚niedereren‘ poetischen – satirischen, komödienhaften u. a. – Gattungen hat Redevielfalt einen gewissen Platz.“¹⁰⁾

Diese Vielstimmigkeit, aus der heraus letztlich keine der Stimmen das letzte Wort behält, bildet ein wichtiges Kennzeichen der Nestroy'schen Stücke. In der ›Faschingsnacht‹ lassen sich unterschiedliche Ebenen ausmachen, auf denen zumindest zwei Positionen miteinander in einen Dialog eintreten, ohne dass eine davon die Oberhand behält: a) die Ebene der Handlung, b) die Ebene der Sprache und c) die Ebene der Gattungskonventionen. Auf der Grundlage von Bachtins Konzept einer karnevalisierten Literatur, das er in seinem Aufsatz ›Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur‹¹¹⁾ entworfen hat, soll nach der Funktion und den Auswirkungen der auf verschiedenen Ebenen der ›Verhängnisvollen Faschingsnacht‹ greifenden Dialogizität gefragt werden.¹²⁾

Es ist nicht das Ziel dieses Artikels, den Nachweis zu erbringen, dass Nestroy in der ›Faschingsnacht‹ ausnahmsweise eine karnevalistische Textstrategie entwickelt, weil dieses Stück den Karneval zum Thema hat. Zwar liegt, Bachtin zufolge, im Phänomen des *mundus inversus*, der verkehrten Welt, der Kern des Karnevals, in dem die soziokulturellen Reglementierungen und Hierarchien aufgehoben und die klaren Grenzen zwischen Oben und Unten, Kunst und Leben, Ernst und Spaß, Gut und Böse, Lachendem und Verlachtem verwischt werden: „der Karneval ver-

⁹⁾ Ein Grund dafür mag darin liegen, dass Bachtins Vorstellungen über das moderne Theater und seine Kritik daran letztlich auf den ‚Diderot'schen‘ Begriff von Theater zurückgehen und damit „auf einen Sonderfall“ beschränkt bleiben. BAUMBACH, Seiltänzer (zit. Anm. 4), S. 118.

¹⁰⁾ BACHTIN, Das Wort im Roman, in: DERS., Ästhetik des Wortes (zit. Anm. 5), S. 154–300, bes. S. 179.

¹¹⁾ BACHTIN, Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur, in: DERS., Literatur und Karneval (zit. Anm. 8), S. 47–60.

¹²⁾ In den letzten Jahren ist Bachtin wiederholt in die Kritik geraten, da man die historische Basis seiner Theorie in Zweifel gezogen hat (vgl. DIETZ-RÜDIGER MOSER, Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie, in: Euphorion 84.1 [1990], S. 89–111). Für diese Untersuchung sind jedoch weniger seine mentalitätsgeschichtlichen Thesen von Belang als vielmehr die Ergebnisse seiner Untersuchungen von Textstrategien, über deren historische Rückbindung an dieser Stelle nicht spekuliert werden soll.

einigt, vermennt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törrichten.“¹³⁾ Es finden sich jedoch in zahlreichen Nestroy-Stücken Versionen einer – zumindest zeitweise – verkehrten Welt, eines elementaren Komödienelements, das insbesondere die „Posse“ charakterisiert. Im ›Talisman‹ (1840) wird das dramatische Prinzip des Glückwandels und der „belohnten Tugend“ auf den Kopf gestellt: Der Held steigt mit Hilfe diverser Perücken vom armen, rothaarigen Habenichtsin in die feine Gesellschaft auf, fällt wieder auf seinen ursprünglichen Stand hinab und erhält schließlich für seine Betrügereien Ehefrau und Haus. In ›Der Färber und sein Zwillingbruder‹ (1842) wird die verkehrte Welt durch das Motiv der vertauschten Doppelgängeridentität evoziert: Der zaghafte Färber Kilian springt für seinen verwegenen Zwillingbruder ein und sieht sich dabei gezwungen, „zum Schein“ auch dessen Verhalten zu imitieren. In ›Einen Jux will er sich machen‹ (1842) wird mit sozialen Identitäten und Geschlechtsidentitäten gespielt: Der Kommissar Weinberl, alias „Herr von Geist“, gibt sich als Ehemann der „Frau von Fischer“ aus (vgl. II,5); der in Frauenkleidern Zuflucht nehmende Lehrjunge Christopherl wird für das durchgebrannte Mündel Marie gehalten (vgl. III, 3 u. 4). Diese oft „mittels Verkleidung hergestellte Verwechslung sozialer und geschlechtsspezifischer Rollen“¹⁴⁾ ist als Doppelgänger- und Hochstapler-Motiv wichtiger Bestandteil des Sujets der karnevalistischen „verkehrten Welt“.¹⁵⁾ Doch in allen diesen Stücken wird am Ende nicht einfach die Ausgangssituation wiederhergestellt, vielmehr rettet sich ein Teil dessen, was die Helden bei ihrem Ausflug in die Fantasiewelt, bei dem die Grenzen des realistisch machbaren aufgehoben waren, dazu gewonnen haben, in den grauen Alltag herüber.¹⁶⁾ Der Gegenentwurf ist zwar nicht auf Dauer angelegt, dynamisiert jedoch die herrschende Wirklichkeit, indem er jede Form von Fixierung und Vereindeutigung negiert.

Daher wäre es verfehlt, sich in der Auseinandersetzung mit Bachtins Konzept der Polyphonie lediglich auf Nestroys karnevalistische Stilmittel zu konzentrieren und eine Analyse des Plots als unergiebig abzutun, wie dies teilweise bei Münz anklängt.¹⁷⁾ Durch die Analyse der ›Faschingsnacht‹ auf der Folie von Bachtins Be-

¹³⁾ BACHTIN, *Literatur und Karneval* (zit. Anm. 8), S. 49.

¹⁴⁾ JULIA BERTSCHIK, „Kleider machen Leute“ – Gerade auf dem Theater. Zu einem vernachlässigten Gegenstand des Volksstücks, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119.2 (2000), S. 213–244, bes. S. 218.

¹⁵⁾ Dieses Motiv ist auch in Nestroys Besetzungspraxis eingegangen. Er hat mehrfach Frauen- und Kinderrollen in seinen Stücken gespielt, ohne allerdings den Anspruch auf eine illusionsstiftende Darstellung. Vielmehr hat er die Diskrepanz zwischen seiner hochaufgeschossenen Gestalt und diesen Rollen oft für komische Effekte genutzt (vgl. FRIEDRICH WALLA, *Fiktion and Fiktionsbruch in the Comedies of Nestroy*, in: *German Life & Letters* 26 (1973), S. 13–20, bes. S. 18).

¹⁶⁾ LOUISE ADEY HUISE, *Beating the Bounds. Fantasy and Farce in Nestroy's Comedy*, in: *Theatre and Performance in Austria from Mozart to Jelinek*, ed. by RITCHIE ROBERTSON and EDWARD TIMMS (= *Austrian Studies* 4), Edinburgh 1993, S. 27–38.

¹⁷⁾ MÜNZ, *Nestroy* (zit. Anm. 3), S. 223.

griff einer karnevalisierten Literatur können Einblicke in die Verfahren gewonnen werden, mit denen Nestroy seine Texte sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene disparaten Diskursen öffnet.

1. Dialogizität auf der Handlungsebene

In der ›Verhängnisvollen Faschingsnacht‹ werden die Zuschauer in eine verkehrte Welt eingeführt, die am Ende scheinbar wieder aufgehoben wird: Das Geschehen ist an einem Faschingsdienstag angesiedelt und es mündet in den Aschermittwoch, der das Ende des Faschings markiert. Der Pächter Tatlhuber kommt nach Wien, um seinen Sohn Phillip und dessen Frau Helene zu besuchen, mit deren Ehe es nicht zum Besten steht. Die reiche und stolze Helene verachtet ihren Mann und lässt sich von dem Chevalier Charmant (im Erstdruck Herr von Geck), dessen sprechender Name bereits auf seine affektierte Arroganz verweist, den Hof machen. Einzig das von beiden Elternteilen vergötterte Kind hält die Ehe noch zusammen.

Bereits in den ersten Szenen des ersten Aktes zeigt sich, dass die etablierte gesellschaftliche Ordnung in Bezug auf Geschlecht, Alter und sozialen Status auf den Kopf gestellt ist, da die Frau über den Mann, das Kind über die Eltern herrscht und Helene sich in ihrem Verhältnis zum Chevalier ihrem bürgerlichen Stand überhebt. Am Beispiel einer zeitgenössischen Rezension wird deutlich, dass das Stück in der Tat so interpretiert wurde: als Darstellung einer verkehrten Welt, die vom Kopf wieder auf die Beine gestellt werden muss. Die Rezension fasst den Kern der Handlung folgendermaßen zusammen:

Ein junger Mann, der dem Rathe seines Vaters zuwider eine reiche Witwe heirathet, die ihn im empörenden Geldstolze mißhandelt, die im Gefühle ihres sichergestellten äußeren Glückes behauptet, eine reiche und kluge Frau könne zu allen Wechselfällen des Lebens lachen, durch den von einem ihrer Verwandten aus Eigennutze veranstalteten Raub ihres Kindes auf eine bittere Weise eines Besseren belehrt wird, und nachdem das Kind durch einen Zufall gerettet wird, als reumüthige Gattin ihrem Mann Gehorsam verspricht¹⁸⁾

Die Normvorstellungen des soziokulturellen Leitsystems werden konterkariert, indem Geld, Ehre, Macht und Unabhängigkeit nicht ausnahmslos dem männlichen Personal zugeordnet sind. Dieser Zustand wird allerdings als zu behebender Missstand dargestellt, denn der Pantoffelheld Phillip und der Hausdrache Helene werden dem Verlachen preisgegeben. Tatlhuber macht deutlich, dass Phillip als der Herr im Hause, und nicht seine Frau Helene, Autorität, Geld und Unabhängigkeit besitzen sollte. Die dem Karneval entgegengesetzte Normalität weist, als umgestülpte Welt, also bereits karnevaleske Züge auf.

Indem Nestroy jedoch die zentrale komische Figur seiner Posse, Lorenz, zum Sprachrohr der oben genannten Normvorstellung macht, verweist er auf die zeitgenössische bürgerliche Doppelmoral und rückt diese in ein ironisches Licht. Lorenz

¹⁸⁾ V. RIZZI, Rez. in: Der Adler, Nr. 90, 15. April 1839, S. 272, zit. nach NESTROY, Faschingsnacht, S. 289

ist ein scheinheiliger, selbstverliebter, seine gutmütige Braut Sepherl mit seiner unbegründeten Eifersucht quälender Holzhacker, der für sich einen überspannten Ehrbegriff in Anspruch nimmt, ihn aber durch sein Verhalten als leere Phrase entlarvt. Er pocht mit folgenden Worten auf die Unterordnung der Frau und auf seine Vorrechte als Mann:

Sie [Sepherl] glaubt was dem Weibe verbothen is, das darf auch der Mann nicht thun, wie ‚arrogant‘. Und es is doch ganz das ‚contraire‘ Verhältniss. Erlaubt sich das Weib das Geringste, so leidet die Ehre des Mannes dabey, je mehr sich aber der Mann erlaubt, je niederträchtiger als er sie behandelt, und sie erträgt das Ding alles als stille Dulderinn, desto mehr Ehre macht es ihr. Es giebt ja gar nichts Ausgezeichneteres für ein Weib, als wenn sie im ‚Renommee‘ als stille Dulderinn is. (Faschingsnacht 143)¹⁹⁾

In erster Linie werden also die unrechtmäßigen Ansprüche von Helene (als Frau) und Lorenz (als sozial Niedrigstehendem) verlacht. So weit scheint die Posse dem Muster der Verlach- und Besserungskomödie zu folgen. Doch selbst die Verlachposition wird letztlich in Frage gestellt, da der unrechtmäßige Anspruch auf Autorität nicht nur in Bezug auf Helene und Lorenz ad absurdum geführt wird. Auch die Figuren, die einen Wertehorizont vertreten, der sich mit der zeitgenössischen Ideologie deckt, wie etwa Tatthuber oder Phillip, werden als komische Figuren gestaltet und verlacht. Egal wie man die eingangs vorgestellte verkehrte Welt dreht und wendet, eine ‚richtige‘ Sichtweise ergibt sich daraus nicht. Damit verortet sich die Posse nicht nur in der Tradition der Verlachkomödie, sondern lässt unterschiedliche Paradigmen zu Worte kommen, ohne sich eindeutig zu positionieren. Nestroys Theater „verletzt nicht einfach Normen, sondern es dementiert abstrakte, starre Normen und ihren Anspruch auf immerwährende Gültigkeit und Absolutheit.“²⁰⁾

Diese Verweigerung einer gesicherten Position zeigt sich auch im Vergleich der unterschiedlichen Fassungen der ›Faschingsnacht‹. Ein von Nestroy ausgearbeitetes Manuskript und die davon abweichende bekannte und gespielte Fassung des Erstdrucks von 1841 (Verlag J. B. Wallishausser) weisen unterschiedliche Schlusszenen auf: Während in der handschriftlichen Rohfassung Tatthuber sein ehemaliges Mündel am Ende dazu überreden kann, in eine Vernunftehhe mit ihm einzuwilligen und damit Alt und Jung als Brautpaar vereint werden, wird in der Fassung des Erstdrucks dem reumütigen Lorenz vergeben. Die Versöhnung des Paares Lorenz und Sepherl in dieser späteren Fassung verdankt sich wohl dem Wunsch des Publikums nach einem glücklichen Ende, in dem das junge liebende Paar zusammengeführt wird. Lorenz fällt zwar am Ende vor Sepherl auf die Knie, wiederholt dabei aber nur ein Verhalten, das Charmant schon das gesamte Stück hindurch zeigt und das für die pathetische Phrasenhaftigkeit seiner ‚Liebe‘ zu Helene steht. Das Happy End wird zudem durch Tatthubers Schlusskommentar unterwandert: Er gratuliert ausdrücklich nur Lorenz zu seiner Wahl, „denn das Mädle ist so brav, so gut und

¹⁹⁾ Nestroys ›Faschingsnacht‹ wird im laufenden Text in Klammern mit Dramentitel und Seitenzahl nach der historisch-kritischen Ausgabe (zit. Anm. 7) zitiert.

²⁰⁾ BAUMBACH, Seiltänzer (zit. Anm. 4), S. 32.

geduldig, daß Er auf ihr Holz hacken kann“ (Faschingsnacht 185). Damit gibt er einen Ausblick auf den Ehealltag, den Sepherl mit dem auffahrenden, ungerechten, zu Trunkenheit und Gewalttätigkeiten neigenden Lorenz zu erwarten hat, wobei deutlich wird, dass weder Sepherl noch Lorenz bekommen, was sie in den Augen der Zuschauer verdienen. Und doch setzt sich im Erstdruck Lorenz' kindlicher und aggressiver Egoismus nicht nur durch, er wird vielmehr noch dafür belohnt. In der Figur des Lorenz' wird das karnevaleske Element der ‚Profanation‘, das heißt die Entwertung von Wertmaßstäben durch die Einebnung aller Positionen, auf den Punkt gebracht: Mit seiner sich selbst entlarvenden Ehrsucht findet sich darin nicht nur die Erniedrigung eines hohen Ideals, sondern zudem – in der Heirat mit Sepherl und der materiellen Ausstattung des Paares durch die reumütige Helene – die Erhöhung des Niedrigen und Abstoßenden, das Lorenz durch das gesamte Stück hindurch repräsentiert.

Im Schluss der Handschrift fällt Sepherl eine pragmatische Entscheidung, doch als Tathubers Braut ist sie zur Dankbarkeit für diesen sozialen Aufstieg verpflichtet und in Aussicht steht ihr eine Zukunft als seine „sorgsame [...] Pflegerinn“ (Faschingsnacht 179). In beiden alternativen Komödienthesen wird zwar geheiratet, das obligate Happy End aber dennoch subtil verweigert. Indem Nestroy zwei alternative Schlüsse entwirft, die dem klassischen Komödienthese zunächst einmal Rechnung zu tragen scheinen, um ihn dann aber auf unterschiedliche Weise zu unterlaufen, verweigert er den Zuschauern die ungetrübte Gratifikation und beruhigte Rückkehr in den Alltag.

2. *Dialogizität der Sprache*

Nestroy geht noch einen Schritt weiter. Dialogisierung bedeutet in seinen Stücken auch, dass die Sprache ihre ‚Objekthaftigkeit‘, d. h. ihre auf den Aussagegehalt fixierte Orientierung verliert und zugleich Mittel und Gegenstand der Darstellung wird. Nestroy macht die Sprache selbst zu seinem Thema, indem er die Autorität des Wortes untergräbt. Die Sprache wird „als sozial und historisch begrenzte [...] sprachliche [...] Realität“ vorgeführt.²¹⁾ Sie erweist sich als abhängig von sozialer Schicht und Berufsstand, ebenso wie von der sich hinter ihr verbergenden Intention der Rede. In der ›Faschingsnacht‹ wird eine Vielfalt von Soziolekten und Dialekten vorgeführt, wobei unterschiedliche Terminologien, das Wienerische und das Hochdeutsche und mit dem Französischen sogar eine andere Nationalsprache zu Wort kommen:

Die innere Dialogizität kann [...] nur dort zu einer [...] wesentlichen, formbildenden Kraft werden, wo die individuellen Dissonanzen und Widersprüche durch die soziale Redevielfalt befruchtet werden, [...] wo der Dialog der Stimmen unmittelbar aus dem sozialen Dialog der ‚Sprachen‘ entsteht, wo eine fremde Äußerung wie eine sozial fremde Sprache zu klingen beginnt.²²⁾

²¹⁾ BACHTIN, *Das Wort im Roman* (zit. Anm. 10), S. 178.

²²⁾ Ebenda, S. 177.

Die sprachlichen Eigenheiten dienen nicht nur dazu, die Figuren zu charakterisieren. Die Figuren machen sie sich mehr oder weniger sprachgewandt zunutze, um ebenso wie in den Verkleidungsszenarien mehr oder weniger überzeugend eine fremde Identität anzunehmen. Die Figuren sprechen nicht nur eine ‚Sprache‘, sondern wechseln – je nach Thema und Gesprächspartner – vom Wienerischen ins Hochdeutsche. Ebenso wie Lorenz und Charmant verfügt auch Tatthuber nicht nur über *ein* sprachliches Register. In der Konversation mit Charmant wendet er, wenn auch etwas unbeholfen, das modisch-verruchte Französisch an, das er im Krieg von einer Marketenderin gelernt hat. Die Tatsache, dass die Figuren nicht nur über *eine* Sprache verfügen, macht deutlich, dass sie keine klar umrissene, feststehende Identität haben, sondern dass sich diese im Fluss befindet und vom Kontext oder dem Gesprächspartner abhängt. Charmant greift für seine Liebeserklärungen gegenüber der Dame des Hauses (Helene) auf die Phrasen platonischer Liebeslyrik nach dem Vorbild der Hohen Minne zurück: „Sie sind das Abbild jeder Tugend, das Muster hoher Frauenwürde“ (Faschingsnacht 122). Kurze Zeit später jedoch klagt er seine körperlichen Bedürfnisse gegenüber der Dienstmagd Sepherl ganz konkret ein, indem er Liebe als käuflich kennzeichnet und schließlich auch vor einem gewaltsamen Übergriff nicht zurückschreckt: „du kleiner Schelm, weißt recht gut dass du an deinen Lippen ein Kapital besitzt, welches große Interessen wirft“ (Faschingsnacht 124).²³⁾ Dieses Sprachspiel zielt nicht nur auf die Bloßstellung von Doppelmoral und Heuchelei, sondern macht deutlich, dass ein und dieselbe Person in Liebesdingen unterschiedliche Haltung einnehmen kann, und dass die Erwartung eines eindeutigen Charakters ebenso wie einer eindeutigen Sprache an der Realität vorbeigeht. Als Charmant vor Helene auf die Knie fällt und dabei von Taubenherz überrascht wird, versucht er die verfängliche Situation zu überspielen, indem er behauptet, dies sei eine Scene „aus einer Komödie, welche wir probierten“ (Faschingsnacht 158). Er fällt damit auf mehreren Ebenen ‚aus der Rolle‘: Erstens, er diskreditiert sein eigenes Liebeswerben und den in diesem Kontext ausgedrückten Schmerz als „Komödie“, als lächerliches, nicht ernst gemeintes Spiel, und zweitens, er verweist damit gleichzeitig auf den Rahmen der Komödie, innerhalb der er – als Spiel im Spiel – agiert.

Auch die Figur der Sepherl, die in Karl von Holteis ›Trauerspiel in Berlin‹ (1838), das Nestroy als Vorlage diente, das weibliche Ideal verkörpert und selbst bei Nestroy – als einzige Figur, die dem Karnevalstreiben fernbleibt – konstant positiv gezeichnet wird, ist uneindeutig. Die zeitgenössische Kritik sah in ihr das

Bild treuer Mädchenliebe, Frömmigkeit, Dienertreue, Herzensreinheit, kindlicher Dankbarkeit, kurz, einem Totale der herrlichsten Eigenschaften, treu, wahr, natürlich gezeichnet und durchgeführt, [welche] als versöhnendes Band die Extreme vereinigt und manches Verletzende mildert.²⁴⁾

²³⁾ Zur Verquickung von Liebesrhetorik mit ökonomischem Vokabular vgl. auch Lorenz' Begriff der „Herzensgeschäfte“ (NESTROY, Faschingsnacht, S. 141).

²⁴⁾ Der Wanderer, Nr. 90, 15. April 1839, S. 360, zit. nach NESTROY, Faschingsnacht, S. 281.

Aus dieser Bewertung spricht ein unübersehbares Bedürfnis nach einem klaren Anhaltspunkt, einer Figur, die frei von jeder Ambivalenz, den Wertekatalog repräsentiert, der um sie herum dispensiert und außer Kraft gesetzt wird. Diese scheinbare Eindeutigkeit gerät jedoch bei genauerem Hinsehen ins Wanken. Die Marktfrau Everl verweist auf den Aspekt des trügerischen äußeren Scheins, wenn sie über Sepherl bemerkt: „Recht a gute Seel das, freylich man kann ein Menschen nicht einmahl ins Herz schaun und die Seel steckt noch hinterm Herzen“ (Faschingsnacht 105). Bereits im ersten Aufzug wird Sepherls scheinbar so reiner Mädchenliebe eine konkret-körperliche Note zugeschrieben. Von Tatelhuber ermahnt: „Ich will hoffen, daß du von der Lieb nicht mehr weißt, als der Blinde von der Farb“, entgegnet Sepherl: „Grad so viel, die Blinden kennen die Farben durchs Gefühl, und auf die selbe Art, durchs Gefühl nehmlich hab ich die Lieb kennen g'lernt“ (Faschingsnacht 107). Hier wird mit der Doppeldeutigkeit des Wortes „Gefühl“ gespielt, indem es einerseits als geistig-seelische Regung, andererseits als konkret körperlich-taktiler Vorgang gekennzeichnet wird. Selbst in der Figur der Sepherl zeigt sich damit die konkrete Leiblichkeit eines hochgespannten Liebesbegriffs.

Nestroys Sprachspiele tragen nicht allein zur Komik des Stückes oder zur Charakterisierung der Figuren bei, sondern machen auf das Potential der Sprache aufmerksam, verborgene Absichten und Implikationen zu entlarven. Konventionelle Redewendungen oder Metaphern werden beim Wort genommen und gemäß ihres eigentlichen Wortsinns interpretiert, wodurch sie ihre in Vergessenheit geratene Bildlichkeit zurückgewinnen, sinnlich konkret werden und auf die ideologischen Grundlagen verweisen, auf denen sie fußen. Dabei wird deutlich, dass die Sprache voller Klischees ist, die ihre ursprüngliche Bedeutung verloren haben. Indem diese Bedeutung in Erinnerung gerufen wird, wird sie auf ihre Wirklichkeitstauglichkeit hin geprüft, wobei die Diskrepanz des Gesagten und des Gemeinten offensichtlich wird. Auf den Morgengruß einer Marktfrau erwidert Lorenz, indem er sie beim Wort nimmt: „Sie hat die Ehre, ein guten Morgen zu wünschen. Jetzt hat doch schon alles ein Ehre. Was sollen wir Gebildete dazu sagen, wenn's ordinari Volck so daher redt“ (Faschingsnacht 109f.).

Nestroy lotet dabei auch das gestische und mimische Potential der Sprache aus: Wenn etwa Katherl den von Tatelhuber geplanten Täuschungsversuch nicht mitmachen will mit der Begründung: „auf so was laß ich mich nicht ein“, entgegnet Tatelhuber: „Bis ich nicht was auslaß. (Giebt ihr Geld.)“ (Faschingsnacht 132). So rücken die Präfixe, die ihre ursprüngliche Bedeutung eingebüßt haben, in den Vordergrund. Indem „ein“ und „aus“ einander gegenübergestellt werden, wird dem Zuschauer ihre räumliche Dimension vergegenwärtigt. Die Grenze zwischen Sprachspiel und Schauspiel wird bewusst aufgehoben, indem die Sprache zur Imagination ihres gestischen Potentials, von dem sie ihre Anschaulichkeit bezieht, einlädt. Wenn etwa Nanni die Vorsehung anruft, ihr ihren zukünftigen Mann zu zeigen und Lorenz zur Tür hereintritt, so wird er zu dem Mann „auf den das Schicksal mit Fingern zeigt“ (Faschingsnacht 141). Klotz hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Nestroy durchweg szenisch denkt und ausagieren lässt, was seine

Figuren sprachlich ausdrücken.²⁵⁾ Auf diese Weise verweist er auf die materiellen und körperlichen Aspekte der Sprache. Diese Sprachauffassung lässt sich mit Nestroys Selbstverständnis als Autor-Schauspieler in Verbindung bringen, der sich nicht auf die Autorität des geschriebenen, feststehenden Wortes zurückzieht.²⁶⁾ Er ist selbst Akteur und wird in dieser Funktion vom Spannungsverhältnis, das in der konkreten Aufführungspraxis zwischen dem Einzelnen und seinem auf ihn reagierenden Umfeld entsteht, zu spontanen und nicht ‚von oben‘, sondern sozusagen ‚von der Seite‘ initiierten Erwidierungen provoziert. Das Extemporieren²⁷⁾ trägt dem direkten Kontakt zwischen Schauspielern und Publikum Rechnung, da diese in einen Dialog eintreten können. Theater ist ein öffentliches Spektakel und im Unterschied zum Roman nicht das Produkt eines Individuums, sondern resultiert aus dem Zusammenspiel aller, die in demselben Raum agieren. Das Geschehen beschränkt sich nicht auf die Bühne, sondern greift um sich und gewinnt damit eine Eigendynamik. Wie im Karneval oder auf der Redoute²⁸⁾ sind Zuschauer und Darsteller keine distinkten Rollen: „Carnival ‚does not acknowledge any distinction between actors and spectators“.²⁹⁾ Alle Gesellschaftsschichten nehmen an diesen Ereignissen (Karneval, Redoute und Volkstheater) gleichermaßen Anteil.

Der öffentliche Raum des Theaters und die Sprache des Theaters treten in einen Dialog mit dem öffentlichen Raum des Marktplatzes und der Stadt, in dem Nestroy seine Figuren in der ›Faschingsnacht‹ agieren lässt. Im Gegensatz zu Holteis

²⁵⁾ VOLKER KLOTZ, Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde. Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe, Bielefeld 1996, S. 191.

²⁶⁾ Nestroy hat seine Stücke immer von der Theater- und Aufführungspraxis her konzipiert. Es gibt insofern kein Primat des (geschriebenen) Wortes, was auch dadurch deutlich wird, dass viele Stücke erst lange nach der Erstaufführung, ja sogar nicht einmal zu Nestroys Lebzeiten im Druck erschienen sind.

²⁷⁾ Bei dem Extemporieren sind sprachliches und körperliches Agieren kaum voneinander zu trennen, was sich etwa darin zeigt, dass der Theaterzensor Sonnenfels darunter nicht nur spontane sprachliche Hinzufügungen verstand, sondern auch „Kleidungsarten und Attribute, welche nicht in dem Exemplar bezeichnet sind, hauptsächlich aber Geberden, durch welche oft eine an sich unschuldige Rede zur größten Zote werden kann.“ „Allerunterthänigsten Pro Memoria über die Errichtung der Theatencensur“, zitiert nach GERHARD SCHEIT, Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik. Von Mozart bis Thomas Bernhard, Wien 1995, S. 58.

²⁸⁾ Auch die Redoute findet auf einem öffentlichen Platz statt, und stellt ein soziales Ereignis dar, an dem die sozialen Hierarchien, die Generationsgrenzen und die bürgerlichen Identitäten zeitweise aufgehoben sind. Ein zeitgenössischer Reisebericht beschreibt die Redoute folgendermaßen: „man nimmt von der lustigen Saison Abschied, indem man mit einer Art saturnalischer Gleichheit in einer aus Masken, Dominos und Zuschauern gemischten Menge bis um sechs Uhr des Morgens umherwandelt. Es ist wahrscheinlich, daß manche Fürstin sich hier ihrer Kammerfrau, ja selbst ihrem Lakai gegenüber befindet“. FRANCES TROLLOPE, Wien und die Österreicher, sammt Reisebildern aus Schwaben, Baiern, Tyrol und Salzburg. Aus dem Englischen von JOHANN SPORTSCHIL, Bd. 1–3, Leipzig 1838, S. 82–86, zit. nach NESTROY, Faschingsnacht, S. 277).

²⁹⁾ ANN JEFFERSON, Bodymatters. Self and Other in Bakhtin, Satre and Barthes, in: Bakhtin and Cultural Theory, ed. by KEN HIRSCHKOP and DAVID SHEPERD, 2nd rev. and ext. ed., Manchester and New York 2001, S. 201–228, bes. S. 215.

Trauerspiel ist die Eingangsszene von Nestroys Posse dementsprechend nicht in der Privatsphäre der gutbürgerlichen Stube des Ehepaars Philipp und Helene angesiedelt, sondern vielmehr in der Öffentlichkeit, auf dem Marktplatz und damit in der „Hauptarena“³⁰⁾ des Karnevals. Mit dem Eintritt des Pächters Tatlhuber³¹⁾ in die Stadt Wien werden die Zuschauer mit der Stimmenvielfalt der – wie es in der Regieanweisung heißt – „Bauersleute. Marktweiber. Dienstboten [und] Frauen“ (Faschingsnacht 103) konfrontiert. Das intime Wiedersehen zwischen dem Gönner Tatlhuber und seinem Mündel Sepherl findet mitten auf dem Marktplatz unter den Augen der Marktweiber statt, die sich ihren ganz eigenen Reim darauf machen und den Tratsch sofort an Lorenz weitergeben. Öffentlichkeit und Privatheit bilden keine einander entgegengesetzten Räume, sondern werden ineinander geblendet. Lorenz bringt dies auf den Punkt, wenn er von sich sagt: „Ich liebe die öffentlichen Orte nicht, ich geh daher auch für gewöhnlich immer nur in die Wirtshäuser, wo ich zu Haus bin“ (Faschingsnacht 141).

Die Intimität der Privatsphäre wird konsequent negiert: Die bürgerliche Kleinfamilie des Stückes ist keineswegs in einem von der Öffentlichkeit abgesonderten Bereich angesiedelt. Vielmehr mischt sich diese in Gestalt der Dienstboten (Sepherl), der weiteren Familie (Tatlhuber, Taubenherz), Freunden und Bekannten (Charmant) ständig kommentierend und handelnd in deren Beziehung ein. „Die Öffentlichkeit drängt sich auf als eine vieläugige und vielmündige Macht.“³²⁾ Das Individuum zieht keine klare Grenze zur Gemeinschaft, sondern geht im wahrsten Sinne des Wortes ‚in ihr auf‘: Auch Tatlhuber, der zu Beginn noch für das moralisch untadelige Landleben steht, tritt kurz nach seiner Ankunft in der Stadt die Verantwortung für seine Handlungen an die Menge ab: „Wie man nur in die Stadt hereinkommt, man muß mit die andern verrückt werden, man mag wollen oder nicht“ (Faschingsnacht 121). Unter dem Einfluss des Stadtlebens sieht sich Tatlhuber plötzlich nicht mehr nur als Sepherls Gönner, sondern als ihr potentieller Ehemann.³³⁾ Der Einzelne hat keinen festen Standpunkt, sondern geht in der

³⁰⁾ BACHTIN, *Literatur und Karneval* (zit. Anm. 8), S. 56.

³¹⁾ Tatlhuber selbst wurde auf der Bühne von Wenzel Scholz verkörpert, dem Nestroy die lächerlichsten Rollen seiner Stücke auf den Leib geschrieben hat: Er ist ein gutmütiger, vorsichtiger und etwas simpler Pächter vom Land, der in der Stadt offensichtlich deplaziert ist. Als er auf die Redoute geladen wird, verkleidet er sich als Harlekin und weist sich damit selbst die Rolle des Hanswursts zu, wodurch er Gelächter von Sepherl erntet: „Ich kann nicht ernsthaft reden mit Ihnen, wenn S' wie ein Faschingsnarr ausschaun“ (NESTROY, *Faschingsnacht*, S. 151). Der Arlecchino hat sich aus den Masken volksverbundener, lebenslustiger Karnevalsbuffoni entwickelt. Er ist aus der Verquickung des teuflischen, durch Karnevalsbräuche popularisierten Namens mit der Maske des bergameskischen Zanni (Bauern) entstanden. KARL RIHA, *Commedia dell'Arte*, 6. Aufl., Frankfurt/M. 1986, S. 29). Hier ist Nestroy einmal mehr von Holteis Original abgewichen, wo Ehrenthal (die mit Tatlhuber korrespondierende Figur) im Kostüm eines Ritters geht.

³²⁾ KLOTZ, *Radikaldramatik* (zit. Anm. 25), S. 91.

³³⁾ Unter diesem Gesichtspunkt wird seine anfängliche väterliche Gunstbetuerung gegenüber Sepherl doppeldeutig. „Wenn wier [= die Männer] sehn daß ein Dienstboth nur willig is, da können wir nicht so hartherzig seyn“ (NESTROY, *Faschingsnacht*, S. 106).

Gemeinschaft auf, in der er sich befindet. Die Charaktere sind dementsprechend keine festen Größen und machen keine individuelle Entwicklung durch. Sie sind einerseits Typen, andererseits in ständigem Wandel begriffen.

Der Versuch, den Einzelnen auf eine eindeutige Position festzulegen, führt lediglich dazu, dass die Figuren sich ständig über die Welt und über ihre Mitmenschen täuschen. Sie täuschen andere bewusst oder unbewusst und werden getäuscht. Ihr Ziel besteht letztendlich auch gar nicht darin, diese Täuschung zu durchbrechen, wie Lorenz deutlich macht: „Wahrheit oder Verleumdung alles eins nur Gwißheit will ich haben“ (Faschingsnacht 112). Solange eine Figur sich in dem Szenario der Täuschungen behaupten kann und die Situation unter Kontrolle hat, ist die Täuschung nützlich. Das machen auch die diversen Verkleidungsszenarien deutlich. Neben dem jahreszeitlich motivierten und legitimierten Spiel mit vertauschten Identitäten, dem Karneval, zu dem alle „en masque“ (Faschingsnacht 121) gehen, gibt es Verkleidungsszenarien und Rollenwechsel ganz anderer Art, wobei das karnevalistische Treiben auf das normale Alltagsleben übergreift: Tatlhuber und Charmant verabreden sich auf den Abend und die Redoute, treffen jedoch schon vorher, im Versuch unerkannt zu bleiben, als Holzweiber verkleidet aufeinander, während sie Lorenz bzw. Helene beschatten. Im Unterschied zu Charmant ist für Tatlhuber die Verkleidung gleichbedeutend mit einem Identitätswechsel: Während Charmant immer agiert und vortäuscht, das Schauspielern ihm also zur zweiten Natur geworden ist, hat Tatlhuber eine kindliche, naive Einstellung zur Verkleidung: So hält er z. B. Lorenz Treue für erwiesen, da er gegenüber dem als Holzweiber verkleideten Tatlhuber keine Annäherungsversuche unternimmt. Auch in seiner Faschingsverkleidung als Harlekin glaubt er seinen Gutsverwalter täuschen zu können. Auf die Frage Charmants, ob er keine Angst habe, erkannt zu werden, entgegnet er: „Keine Möglichkeit, sie wissen dass ich ein dicker bejahrter Mann bin und ein Harlekin ist ein schlanker wiefer Pursch. Ich hab darum diese Masque ausgesucht“ (Faschingsnacht 150).

Die karnevalistische Weltsicht subvertiert die Setzung einer homogenen und konstanten Identität und favorisiert nicht den abgegrenzten, vom Über-Ich in seinen Schranken gehaltenen, sondern den exzentrischen, grotesken Körper. Dabei werden etablierte Tabus missachtet, denn was sich als Bedeutendes erfährt, wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Dies hat jedoch keineswegs zur Folge, dass sich das bislang Ausgegrenzte als neue Ordnungsmacht etabliert. Nestroy lotet in seinem Stück den Zusammenhang zwischen Schein und Wirklichkeit, Wahrheit und Lüge aus und macht dabei deutlich, dass es sich nicht um gegensätzliche, sondern um komplementäre Elemente handelt: Wenn etwa Tatlhuber von den tratschsüchtigen Marktweibern in zweideutiger Weise als Sefherls „Wohltäter“ gesehen wird, so ist das Irrtum und tiefere Wahrheit zugleich, wie die weitere Entwicklung der Handlung zeigt. Die Aufhebung aller Täuschungen am Ende der Komödie ist ein Zustand, der nur für einen kurzen Augenblick aufrechterhalten werden kann. Würden wir einen Moment länger auf der Szene bleiben, so wäre die menschliche Tendenz zur Intrige und zur Täuschung schon wieder am Werke. Das Ende stellt eine

äußerst kurzlebige und künstliche Ordnung her, deren Fragilität die Einhaltung der Gattungskonvention, des glücklichen Komödien schlusses, als nicht aufrechtzuerhaltenden Schein entlarvt.

3. Dialogizität auf der Ebene der Gattungskonventionen

Nestroys Stücke sind intertextuell organisiert, da er auf Rezensionen und Zeitungsartikel,³⁴⁾ Unterhaltungsdramen, Opern, Ballette, populäre Romane und Vaudevilles zurückgreift und damit die Idee eines ‚Originalwerks‘ boykottiert. In den von ihm abonnierten Theaterzeitschriften stößt er auf Berichte über Stücke, die auf den Bühnen der europäischen Metropolen wie Berlin, Paris und London erfolgreich aufgeführt wurden. Seinen Stücken liegen häufig literarische Vorlagen zugrunde, wobei er von einer bereits gestalteten Weltansicht ausgeht, die er parodiert, überzeichnet und kommentiert. Neben literarischen Werken sind es vor allem die in diesen Zeitschriften ebenfalls geführten literaturkritischen Gattungsdiskussionen, auf die Nestroy in seinen Stücken Bezug nimmt.

Nestroys Posse ›Die verhängnisvolle Faschingsnacht‹ kann als eine Parodie auf Karl von Holteis 1838 im Erstdruck erschienenenes ›Trauerspiel in Berlin‹ (Bürgerliches Drama in 3 Akten) gelesen werden. Allerdings war Holteis Stück von der Wiener Zensur nicht zur Aufführung zugelassen worden.³⁵⁾ Da man also nicht davon ausgehen kann, dass die Vorlage dem Wiener Theaterpublikum bekannt war, kann die Parodie des Trauerspiels nicht für den großen Bühnenerfolg der ›Faschingsnacht‹ verantwortlich gemacht werden. Die Parodie hat sich vielmehr früh verselbständigt und so entfällt schon nach kurzer Zeit der Hinweis auf Holteis „Trauerspiel“ auf dem Theaterzettel.³⁶⁾ Aber auch wenn das Wiener Publikum das Holteische Stück nicht kannte, so waren die theaterbegeisterten Wiener doch mit der Gattung des Bürgerlichen Trauerspiels wohlvertraut.

Nestroy transformiert das Bürgerliche Trauerspiel in eine Verwechslungskomödie, indem er die Verbrechen der Vorlage zunächst einmal ins Komische wendet: Die unwiderruffliche und nicht wieder gutzumachende Mordtat, die bei Holtei notwendigerweise zum tragischen Ende führt, entschärft Nestroy zu einer Ohnmacht: Charmant erzählt Lorenz, der sich als Hausangestellter Heinrich ausgibt,

³⁴⁾ In einem Zeitungsbericht, ›Warnung‹ betitelt (Der Wanderer, zit. Anm. 24, S. 281), wird auf die tödlichen Gefahren durch den erhitzten Zustand nach dem Tanz und dadurch entstehende Erkältungen bzw. Lungenentzündungen hingewiesen: Nestroy bezieht sich in der ›Faschingsnacht‹ auf diese Verbindung von Fasching, ausschweifender Körperlichkeit, Erotik und Tod. Nestroy zieht die ernst gemeinte „Warnung“ ins Lächerliche und entlarvt damit die enge bürgerliche Moral, die dahinter steht (FRIEDRICH WALLA, Zeitungslesen als Inspiration. Ein kleiner Beitrag zur Vorlagenforschung bei Nestroy, in: Nestroyana 15.3–4 [1995], S. 102–112).

³⁵⁾ Yates weist darauf hin, daß sich die Parodie deshalb nicht auf die Aufführung, sondern ausschließlich auf die Textvorlage bezieht (W. EDGAR YATES, Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy, Cambridge: University Press 1972, S. 99).

³⁶⁾ KURT KAHL, Johann Nestroy oder der wienerische Shakespeare, Wien u. a. 1970, S. 109.

dass er ein zärtliches Zusammentreffen mit Sepherl hatte, um sein Verhältnis mit Helene geheim zu halten. Daraufhin ohrfeigt Lorenz Helene, die er in der dunklen Kammer für Sepherl hält, was dazu führt, dass Helene in Ohnmacht fällt. Bereits Holteis Fabel, die auf Verwechslung (zwischen Hausfrau und Magd) beruht, hat ein gewisses Komödienpotential, was auch den Kritikern nicht entgangen war, die darauf hinweisen, dass in Holteis Original „das Gräßliche schon nahe an's Lächerliche streift“.³⁷⁾ Dieses Komödienpotential baut Nestroy aus, um den überspannten und hohlen Liebes- und Ehrbegriff seiner Vorlage zu entlarven. Er profaniert die in den Bürgerlichen Trauerspielen von Holtei oder von Schiller propagierten Ideale. Mit der Profanierung der Eltern- bzw. Mutterliebe betreibt er die radikale Karnevalisierung seines Stückes: Behauptet Ferdinand von Walther in Schillers ›Kabale und Liebe‹ (II. Akt, 6. Szene): „Es gibt eine Gegend in meinem Herzen, worin das Wort *Vater* noch nie gehört worden ist“, dann hört sich das bei Lorenz so an: „In meinem Kopf ist ein Fleckel wohin das Wort Vernunft noch nie gedrunken ist“ (Faschingsnacht 134). Das handlungsbestimmende Element in der Tragödie ist das Gefühl („Herz“), in der Komödie dagegen steht dafür die Vernunft („Kopf“). Die Leidenschaften setzen hier kein Verhängnis in Gang, sondern werden – letztendlich – von der Vernunft kontrolliert. Der Triumph über die Leidenschaften besteht jedoch bei Nestroy nicht darin, frei von ihnen zu sein, wie Schiller dies in ›Über naive und sentimentalische Dichtung‹ als das Ziel der Komödie entwirft.³⁸⁾ Denn selbst wenn Figuren wie Lorenz nicht in der Lage oder nicht willens sind, ihren Leidenschaften und ihren sinnlichen Bedürfnissen etwas entgegen zu setzen, so können diese doch unterschiedliche Konsequenzen haben. Leidenschaft ist nicht gleichbedeutend mit Notwendigkeit, sondern kann durch willentliche (etwa durch materielle Erwägungen beeinflusste) Entscheidungen oder durch Zufall in alternativen Schlusstableaus enden, die Nestroy nicht nur im Verhältnis zur Vorlage, sondern auch in seinen verschiedenen Komödienschlüssen durchspielt.

Der Bezug auf Holteis Stück erschöpft sich nicht in der komischen Überzeichnung der dort propagierten Ideale oder der Trivialisierung der Tragik.³⁹⁾ Mit seiner Posse reflektiert Nestroy nicht nur gesellschaftliche Normen, sondern auch Gattungskonventionen. Die Entstehung und Aufführung der ›Faschingsnacht‹ fällt in eine Phase, in der sich Nestroy mit einer in den Rezensionsorganen hitzig geführten Debatte um die Gattungsbezeichnungen des ‚lustigen Trauerspiels‘ bzw. der ‚tragischen Posse‘ konfrontiert gesehen hat. Er hat auf diese Klassifizierungssucht reagiert, indem er die Genrebezeichnungen für seine eigenen Stücke parodistisch verwendet⁴⁰⁾ und sich damit in die unabgeschlossene Diskussion um

³⁷⁾ Der Wanderer (zit. Anm. 24), S. 280.

³⁸⁾ FRIEDRICH SCHILLER, Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Werke, Nationalausgabe, Weimar 1943ff., hier: Bd. 20. 1962, S. 411–503, bes. S. 446.

³⁹⁾ YATES, Nestroy (zit. Anm. 35), S. 104f.

⁴⁰⁾ So etwa im Falle des „lustige[n] Trauerspiel[s]“ ›Gegen Thorheit gibt es kein Mittel‹ (1838). Vgl. W. EDGAR YATES, „So schreiben Sie eine traurige Posse“. Ein Zitat im *Talisman* als Scherz für Eingeweihte, in: Nestroyana 1.3–4 (1991), S. 84f.

die Gattungsgrenzen als eine Stimme in einem Chor von Stimmen eingemischt hat – eine Diskussion, die in der Ambivalenz des Titels mit aufgerufen wird. ›Die verhängnisvolle Faschingsnacht‹ signalisiert einen vielschichtigen Bezug auf die Elemente des Komischen und Tragischen: Im Untertitel als ›Posse‹ bezeichnet, verweist der Haupttitel auf eine tragikomische Handlung mit seiner Andeutung eines dunklen Schicksals und der Einbettung des Geschehens in den Kontext der närrischen Zeit.⁴¹⁾ Die zeitgenössischen Rezensenten haben irritiert auf diese in der ›Faschingsnacht‹ vorliegende Mischung von tragischen und komischen Elementen reagiert und auf einer klaren Trennung zwischen Tragödie und Komödie bestanden:

Der Ernst soll auf der Bühne rühren und erheben: Der Scherz dagegen soll erheitern, den Geist und das Gemüth soll er laben mit herzlich frohem, gesundem, unerzwungenem Gelächter; aber es soll sich kein Atom darunter mischen, von den Abartungen und Convulsionen der Zeit.⁴²⁾

Die Rezensenten haben sich insbesondere an Nestroys Entscheidung gestoßen, den Kindsraub aus der Holtei'schen Vorlage beizubehalten und ihn zum Mittelpunkt seiner Komödienhandlung zu machen.⁴³⁾ Dieses Thema war offensichtlich für die komische Bearbeitung vollkommen tabuisiert:

Es gibt Dinge, in deren Gegenwart die heiterste Stimmung versiegt, denen gegenüber der lauteste Spaßmacher verstummt, die unwillkürlich eine sehr ernste Saite in jeglicher Brust berühren. Ein Kind wird seinen Aeltern geraubt, und wir sollen lachen!⁴⁴⁾

Bei Holtei signalisiert die Kindesentführung bereits die Wendung ins Tragische. Nestroy dagegen kann dasselbe Ereignis als Komödienelement deuten, indem er die Verwechslung des Kindskorbes hinzufügt: Lorenz überbringt statt des Wäschekorbs, den er für die Wäscherin Nannerl transportieren soll, den Kindskorb, wodurch er den Säugling unwissentlich vor seinen Entführern rettet. Intrige und Verwechslung sind ebenso sehr Elemente der Komödie wie der Tragödie, die Frage ist, ob die damit verbundenen Handlungen und Entscheidungen unwiderrufliche Wirkungen haben oder nicht. Bei Nestroy wird die monologische Struktur der schicksalhaften Notwendigkeit, die in Holteis Trauerspiel von der Intrige zur Katastrophe führt, aufgebrochen und die Rolle des Zufall in ihr Recht gesetzt.

⁴¹⁾ Das Stück spielt am Faschingsdienstag, dem „Sterbtag des Faschings“ (NESTROY, Faschingsnacht, S. 141), an dem zur Verwunderung der Wäscherin Nanni dennoch alle lustig und ausgelassen feiern.

⁴²⁾ TÜVORA, Rez. in: Allgemeine Theaterzeitung, Nr. 75, 15. April 1839, S. 376f., zit. nach NESTROY, Faschingsnacht, S. 283f.

⁴³⁾ Taubenherz, Helenes Schwager, plant den jungen Erben zu entführen während alle auf der Redoute sind, um ihn bei armen Leuten aufwachsen zu lassen und so selbst in den Genuss des Erbes zu kommen. Die Kindesentführung wird von dem ahnungslosen Lorenz vereitelt, der, um Sepherl eifersüchtig zu machen, für die Wäscherin Nanni den Wäschekorb ins Haus bringt, diesen jedoch aus Versehen mit dem Korb des entführten Säuglings vertauscht hat und am Ende völlig zu Unrecht als Retter gefeiert wird.

⁴⁴⁾ RIZZI (zit. Anm. 18), S. 289.

Da Nestroy die von den Kritikern eingeklagten eindeutigen Signale in Richtung Komödie verweigerte, wurde ihm von Kritikerseite und sogar von Holtei selbst vorgeworfen, dass es sich bei der ›Faschingsnacht‹ eigentlich nicht um eine Parodie, sonder eher um eine „Nachahmung, Umarbeitung“ handle, da er zu dicht am Original geblieben sei (Faschingsnacht 255). In Bachtins Parodie-Konzeption leistet die Parodie jedoch genau das, was sich an der ›Faschingsnacht‹ zeigen lässt. Nestroys Posse zeichnet „eine doppelte Ermöglichungsstruktur in Richtung Tragödie und Komödie aus“⁴⁵): Das Parodierte wird nicht negiert, sondern wird zum Bestandteil der Parodie. Es ergänzt diese um eine Gegenstimme, welche auf Elemente der Realität verweist, die sich einer Allgemeingültigkeit beanspruchenden Perspektive nicht unterordnen lassen. Auf diese Weise wird die vorangegangene Stilisierung des Gegenstandes deutlich und dem Widersprüchlichen und Dissonanten, das sich der einen ausschließlichen Auslegung nicht unterordnen lässt, zu einer Stimme verholten. Das Parodierte bleibt dabei als eine Stimme des Chors erhalten und wird in der Parodie ‚auf-gehoben‘. Die realistischere Sicht, die gegen die Idealisierung ins Feld geführt wird, erweist sich selbst wiederum als defizitär und verzerrt, wodurch ihr der Status der Objektivität abgesprochen wird. Verschiedene Wahrnehmungsweisen von Welt werden vorgestellt und ziehen sich gegenseitig in Zweifel, ohne dass eine die Oberhand behält: „So kommt es, dass zwei bedeutungsmäßige Gerichtetheiten, zwei Stimmen in einem Wort koexistieren.“⁴⁶)

In seinem zuerst 1967 erschienenen Aufsatz ›Aus der Vorgeschichte des Romanwortes‹ beschäftigt sich Bachtin mit den parodistischen Elementen im antiken griechischen Theater, in dem er einen Vorläufer der Vielstimmigkeit im modernen Roman sieht. Seiner Auffassung nach tritt das so genannte ‚vierte Drama‘, das satirische Drama, in einen Dialog mit der von ihm parodierten tragischen Bearbeitung des Mythos ein. Die Parodie spricht nicht direkt über die Welt, sondern über Abbildungen und Auffassungen von der Welt. Sie stellt die vorangegangenen Verbindungen von Wort (Bewertung) und Gegenstand (Welt) nicht so sehr in Frage, als dass sie ihre eindeutige Identifikation auflöst und den Anspruch der Alleingültigkeit dementiert. Das

Nachäffen reißt das Wort gleichsam vom Gegenstand los, trennt sie, zeigt, dass das betreffende direkte – epische oder tragische – Wort der Gattung einseitig und begrenzt ist, den Gegenstand nicht erschöpft; das Parodieren zwingt uns, diejenigen Seiten des Gegenstandes wahrzunehmen, welche sich in die betreffende Gattung, in den betreffenden Stil nicht einbetten lassen. Das parodistisch-travestierende Schaffen bildet das ständige Korrektiv des Lachens und der Kritik gegenüber der einseitigen Ernsthaftigkeit des hohen direkten Wortes, das Korrektiv der Realität, die allemal reicher, wesentlicher ist und, vor allen Dingen, mehr an Widerspruch und Redevielfalt enthält, als es in der hohen und direkten Gattung der Fall sein kann.⁴⁷)

⁴⁵) WALTER PAPE, Tragödie und Possenstruktur am Beispiel von Schiller und Nestroy, in: Nestroyana 23.1/2 (2003), S. 5–18, bes. S. 17.

⁴⁶) BACHTIN, Typen des Prosawortes, in: DERS., Literatur und Karneval (zit. Anm. 8), S. 107–131, bes. S. 113.

⁴⁷) BACHTIN, Aus der Vorgeschichte des Romanwortes, in: DERS., Ästhetik des Wortes (zit. Anm. 5), S. 301–337, bes. S. 313f.

In der ›Verhängnisvollen Faschingsnacht‹ wird die eindeutige Grenzziehung zwischen Komödie und Tragödie aufgebrochen und die beiden Gattungen treten in ein dialogisches Verhältnis ein. Indem er mit den Gattungsmerkmalen spielt, öffnet Nestroy seine Posse zugleich dem Metadiskurs über Gattungsgrenzen und -definitionen. Anstatt eine Autorität gelten zu lassen, gibt es einen Chor von Stimmen, der über den Gegenstand, mit- und übereinander kommuniziert.

Resümee

Nestroys Posse spielt auf der Handlungsebene mit aufgehobenen Geschlechts-, Standes- und Generationsidentitäten, gibt sich selbst jedoch immer wieder als ‚Spiel im Spiel‘ zu erkennen und verweigert damit gattungstheoretisch eine eindeutige Positionierung als Satire, Verlachkomödie oder Parodie. Es wird sowohl die eindeutige Moral des Holtei'schen Stücks unterlaufen als auch die Position der Verlachkomödie, indem das Stück dem Zuschauer jeden gesicherten und autorisierten Standpunkt entzieht, von dem aus verlacht oder eine Identifikation vorgenommen werden könnte. Dabei tritt das Stück zu seinen literarischen Vorlagen aber auch zu den Rezensentenstimmen in ein dialogisches Verhältnis, indem diese einerseits aufgegriffen, andererseits jedoch übersteigert und verfremdet werden. Nestroys Spott richtet sich sowohl gegen die zeitgenössische Mode der Gattungsmischung im „lustigen Trauerspiel“ oder in der „tragischen Posse“ als auch gegen die puristische Kritikerschelte.

Es ist der Spaß am Spiel, vor allem am Wort- bzw. Sprachspiel, der vorherrscht und damit das Kohärenzgebot subvertiert, sowohl was moralische Eindeutigkeit als auch was Sinnkohärenz oder Gattungsmerkmale angeht. Die Karnevalisierung der Handlungsstruktur greift auch auf die Textstruktur über, wobei diese die hierarchischen Ordnungen des Bedeutens unterläuft. Die monologische Struktur wird aufgehoben und das Verlachen verwandelt sich zu einem lustvollen, dionysischen Lachen angesichts einer dispensierten Eindeutigkeit und einer Lust am Spielerischen. Nestroys Komik korrespondiert mit Bachtins Konzept des ambivalenten Lachens, das er aus der Untersuchung des mittelalterlichen Karnevals entwickelt hat und das „die beiden Pole des satirisch negierenden und des positiv-heiteren Lachens in sich vereint. [...] es begleitet das Gewahrwerden der Grenzüberschreitung, es ist ein Lachen des Wechsels, der Krise, das Gelächter der ‚fröhlichen Relativität‘.“⁴⁸⁾ Das eindeutige, feststehende Wort wird nicht nur durch die gängige, wenn auch verbotene Aufführungspraxis des Extemporierens oder durch die alternativen Komödienschlüsse, sondern auch durch die Überschreitung von Gattungsgrenzen in Frage gestellt.

⁴⁸⁾ PETER VON MÖLLENDORFF, Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin, Tübingen 1995, S. 48.

