



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Nix als phantastische Musirungen“

Zur Schicksalskonzeption bei Nestroy

Eine Annäherung anhand der Possen

Der böse Geist Lumpazivagabundus und Höllenangst

Verfasserin

Anna Katharina Klein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Ganz besonders danken möchte ich an dieser Stelle meinen großartigen Eltern, die mir dieses Studium nicht nur ermöglicht, sondern mich dabei auch moralisch und fachlich begleitet haben. Meinen Schwestern Elisabeth, Maria und Katharina, die mit mir dem Abschluss dieser Arbeit entgegengefeiert haben, möchte ich für ihre Geduld und ihr Verständnis danken. Auch meinen Freunde, jenen, die mich schon seit Schulzeiten begleiten und jenen, die ich während des Studiums kennen lernen durfte, sei hier gedankt. Dank gilt auch Prof. Mag. Dr. Kriegleder für die fachliche Betreuung dieser Diplomarbeit.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	III
Inhaltsverzeichnis	IV
1. Einleitung	7
2. Das Schicksal – erste Annäherungen	4
2.1. Das Schicksalsereignis	4
2.2. Die Schicksalsfaktoren	5
3. Das Schicksal – ein philosophischer Längsschnitt	6
3.1. Der kosmologische Schicksalsbegriff	6
3.1.1 Fatum, Moira und andere Mächte	6
3.1.2 Determinismus, Fatalismus und Freiheitskampf	7
3.1.3 Heidnisches Fatum in christlicher Providenz	9
3.2. Der anthropologische Schicksalsbegriff	12
3.2.1 Rückzug auf zwei Ebenen	12
3.2.2 Rückgriff auf die Antike	13
3.3. Ein erster Überblick	16
4. Das Schicksal im Theater des 19. Jahrhunderts	17
5. Das Schicksalsdrama	20
6. Vom Schicksal eines Monologs – der <i>Schicksalsmonolog</i>	24
6.1. Struktur und Aufbau I	26
6.2. Rahmenthematik	28
6.2.1 Ehe, Geld und Politik	28
6.2.2 Wiedersehen und Vergessen	29
6.3. Schicksalsthematik	30
6.4. Ironie des Schicksals	35
6.5. Erste Schicksalskonzeptionen	36
7. Vom Erfolgsstück – <i>Der böse Geist Lumpazivagabundus</i>	38

7.1. Struktur und Aufbau II	38
7.2. Zauberhafte Handlung	40
7.3. Entzauberung der Sprache	41
7.3.1 Vom Glück	41
7.3.2 Von der Schuld	43
7.3.3 Vom Weltuntergang	44
7.4. Bewegende Motive I	46
7.4.1 Zentripetale Motive	46
7.4.2 Zentrifugale Motive	48
7.5. Schicksalsdramatik I	49
8. Vom tragischen Stück – <i>Höllenangst</i>	52
8.1. Struktur und Aufbau III	52
8.2. Höllische Handlung	54
8.3. Verteufelte Sprache	55
8.3.1 Von Himmel und Hölle	56
8.3.2 Vom Aberglauben	57
8.3.3 Von der Sprachlosigkeit	58
8.4. Bewegende Motive II	60
8.4.1 Zentripetale Motive	60
8.4.2 Zentrifugale Motive	61
8.5 Schicksalsdramatik II	62
9. Zauberhaft-höllische Schicksalskonzeptionen	65
9.1. Feenkönig versus Providenz	65
9.2. Kleeblatt versus Proletariat	67
9.3. Böser Geist versus Teufel	70
10. Happy Endings – eine Conclusio	75
11. Literaturverzeichnis	81

11.1. Primärliteratur	81
11.2. Quellen	81
11.3. Sekundärliteratur	82
12. Anhang	85
12.1. Abstract	85
12.2. Lebenslauf	86

1. Einleitung

„Wie komisch Nestroy zuweilen wird – er kann das Unheimliche nicht verdrängen, welches den Zuhörer beschleicht.“¹, meinte einst der Schauspieler Costenoble über seinen außergewöhnlichen Kollegen. Diesem Unheimlichen, das uns heute mit dem Schauspieler Nestroy verloren ist – denn von dessen Darstellungskunst spricht Costenoble hier –, das aber zugleich unweigerlich auch noch in den überlieferten Texten aufzufinden ist, diesem Unheimlichen Nestroys also liegt die vorliegende Arbeit zu Grunde. Auf der Suche nach einer Möglichkeit, das Wesen dieses ambivalenten Dichters und Schauspielers fassbar zu machen, seine metaphysische oder sogar religiöse Weltanschauung einzufangen, bin ich unvermeidlich auf das wichtigste aller Nestroyschen Themen gestoßen: das Schicksal. Vom doch eher neutralen Begriff des „Themas“ darf man sich hier nicht irreleiten lassen – das Schicksal ist nicht nur einer der häufigsten, sondern auch einer der komplexesten Gegenstände im Werk des Dichters. Von beständigen Widersprüchen geleitet, entwickelt es sich von Stück zu Stück weiter und erfindet sich bisweilen auch neu. Die Formulierung einer eindeutigen Schicksalskonzeption erscheint mir daher vor dem Hintergrund dieser Verbindung von einem von äußeren, politischen Umständen motivierten Progress und einer von Zweifeln geplagten, inneren Stagnation nicht möglich. Aus diesem Grund maße ich mir lediglich eine Annäherung an einen oder mehrere Grundgedanken Nestroys an, die zumindest über dessen Verfahren mit dem Schicksalsbegriff Aufschluss geben soll. In diesem Zusammenhang scheint es mir sinnvoll, ein früheres Stück des Autors in kontrastierenden Vergleich zu einem älteren zu stellen. Dafür habe ich zunächst die Posse *Der böse Geist Lumpazivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt*² gewählt, die als sein bis heute erfolgreichstes Stück gilt. Dem gegenüber soll die Posse *Höllenangst*³ stehen, die Nestroy zu Lebzeiten einen seiner schlimmsten Misserfolge einbrachte. Durch die unterschiedlichen Lebensstationen, in denen

¹ Karl S. Costenoble: *Aus dem Burgtheater*. 1818-1837. Tagebuchblätter. 2 Bde., hg. v. Karl Glossy, Jakob Zeidler. Bd. 2. Wien: Konegen 1889, S. 336.

² Im Folgenden zit. nach: Johann Nestroy: *Der böse Geist Lumpazivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt*. Druckfassung. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Die Gesamtausg. erscheint unter d. Patronanz der Internationalen Nestroy-Gesellschaft mit bes. Förderung d. Kulturamtes d. Stadt Wien u. d. Bundesministeriums f. Unterricht u. Kunst. Von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier u. a. Bd. 5: *Stücke*. Hg. v. Friedrich Walla. Wien: J&V. Dachs 1993, S. 135-187.

³ Im Folgenden zit. nach: Nestroy: *Höllenangst*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Die Gesamtausg. erscheint unter d. Patronanz der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, mit bes. Förderung d. Kulturabteilung d. Stadt Wien. Von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier u. a. Bd. 27/II: *Stücke*. Hg. v. Jürgen Hein. Wien: Deuticke 1996, S. 5-90.

er sich zur jeweiligen Schöpfungszeit befand sowie durch die sich verändernden äußeren Umstände und die damit einhergehende differenzierte Resonanz beim Wiener Publikum soll ein Bogen gespannt werden, der die innere Entwicklung des Autors evident macht. Dabei soll ein ganz besonderer Text Grundlage für die Analyse dieser beiden Stücke sein: Es handelt sich dabei um den sogenannten *Schicksalsmonolog*⁴, einen Entwurf, der, wie ich noch genauer erläutern werde, vermutlich dem Protagonisten in *Höllenangst* als Auftrittsmonolog zugeteilt werden sollte. Dieser Monolog wurde niemals vollendet und ist doch gleichzeitig wichtigstes Zeugnis einer gereiften Schicksalskonzeption Nestroys. Meines Erachtens ist es nicht sinnvoll, ihn bei der Analyse in den Kontext des zugehörigen Stückes zu stellen. Da er in der vorliegenden Arbeit als Ausgangstext für eine Annäherung an ein Nestroysches Schicksalskonzept gelesen wird, ist es dienlich, ihn zunächst als selbstständigen Text zu interpretieren.⁵

Zu Beginn meiner Ausführungen möchte ich einen objektivierenden Längsschnitt durch die Geschichte des philosophischen Schicksalsbegriffs legen. Dieser führt von den verschiedenen Konzeptionen der Antike über das Mittelalter bis in die Neuzeit und hält sich dann im 19. Jahrhundert länger auf. Ich wähle dabei die wichtigsten repräsentativen Richtungen, Philosophen und Dichter, die der späteren Analyse direkt oder auch indirekt erträglich sein können. Auf Basis dieser Einführung soll im Anschluss ein kurzer Abriss über das Schicksal auf dem Theater des 19. Jahrhunderts geboten werden, der eine erste äußere Begründung für Nestroys intensiver Beschäftigung mit der Thematik zur Verfügung stellen soll. Das folgende Kapitel widmet sich dem Schicksalsdrama. Diese besondere Form der Tragödie, die gerade in den ersten 20 bis 30 Jahren des 19. Jahrhunderts Konjunktur hat, steht in ihrer überlegten, gegliederten Dramaturgie jener dynamischen, unstrukturierten Nestroys gegenüber. Dadurch, dass die beiden Stile dem selben Zeitgefühl entspringen und doch gleichzeitig nicht unterschiedlicher sein könnten, bietet sich ein Vergleich an. Dieser dient dem Zweck der Vereinfachung und Kennzeichnung der Bedeutung des Schicksals im dramatischen Geschehen Nestroys. Ich ziehe zur genaueren Erläuterung Alfred Pfabigan heran, der konstatiert: „Er [- Nestroy -] bediente das Bedürfnis des Publikums nach dem romantischen

⁴ Im Folgenden zit. nach: Nestroy: *Erster Entwurf des Monologs*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 27/II (1996), S. 173-181.

⁵ Die Zitate der beiden Possen werden lediglich durch (römische Ziffer, arabische Ziffer) gekennzeichnet, wobei jene vor dem Komma für den Akt und jene danach für die Szene steht. Aus dem jeweiligen Kontext geht hervor, von welchem konkreten Stück die Rede ist; sollte dies dennoch einmal unklar sein, wird es extra hervorgehoben. Die Zitate des Monologentwurfs werden durch Seitenzahlen ausgewiesen. Anmerkungen, Änderungen oder Streichungen meinerseits in wörtlichen Zitaten werden durch eckige Klammern kenntlich gemacht.

Ensemble von Typen und Konstellationen, doch die Beschaffenheit seiner Figuren konterkariert das ihnen zu Grunde liegende Klischee.“⁶ Um dem Nestroyschen Aufbrechen dieser Konventionen nachgehen zu können, ist es daher erforderlich, die Regeln derselben zu kennen und anwenden zu können. Doch zunächst folgt die Analyse des *Schicksalsmonologs*. Hier sollen durch detaillierte textimmanente Interpretation bereits vorläufige Schicksalskonzeptionen formuliert werden. Diese bilden mit der Einführung in den historisch-philosophischen Schicksalsbegriff die Grundlage für die weiteren metaphysischen Überlegungen und werden zur Analyse der ausgewählten Stücke herangezogen. Diese folgt sogleich: Zuerst werde ich mich der Zauberposse *Lumpazivagabundus* widmen und sie in den Kontext der vorangegangenen Ausführungen stellen. Danach werde ich mit der Analyse von *Höllenangst* identisch verfahren. Anschließend sollen die beiden Possen zusammengeführt werden und in einer direkten Gegenüberstellung der wichtigsten Motive und Themen ein gemeinsamer Ansatz erarbeitet werden. Mit der Conclusio soll schlussendlich ein Resümée erarbeitet werden, das die wesentlichen Folgerungen meiner Abhandlung in einen übersichtlichen Rahmen setzt und so die eingangs formulierte Problemstellung eine Auflösung in der konkreten Form einer Annäherung an das Schicksalskonzept Nestroys erfahren kann.

⁶ Alfred Pfabigan: *Dämonie, Humor u. Kulturindustrie*. Das „Über“-Lebenssystem des Johann Nepomuk Eduard Ambrosius Nestroy. In: *Raimund · Nestroy · Grillparzer*. Witz und Lebensangst. Hg. v. Ilja Dürhammer, Pia Janke. Wien: Ed. Praesens 2001, S. 122.

2. Das Schicksal – erste Annäherungen

Seit jeher beschäftigen sich die unterschiedlichsten Kulturkreise mit dem Schicksal, jener Macht, die scheinbar erbarmungslos unvermeidlich und unerklärlich in das Leben der Menschen eingreift. Demzufolge erfasst der Schicksalsbegriff heute ein immens großes, heterogenes Spektrum, das ich überblicksartig abzustecken versuchen möchte. Dabei liegt die Konzentration vor allem auf wichtigen Ansätze bzw. Persönlichkeiten der Philosophie, die indirekt oder auch direkt auf die Zeit und das Umfeld Nestroys Einfluss geübt haben. So möchte ich eine sinnvolle Annäherung an den Zeitgeist im 19. Jahrhundert ermöglichen. Dabei ist es leider unvermeidlich, dass wichtige Vertreter und Begründer neuerer Schicksalstheorien wie Heidegger oder auch schon Kierkegaard unerwähnt bleiben. Ihr Einfluss auf das heutige Verständnis bzw. auf den heutigen Umgang mit dem Schicksalsbegriff ist nicht zu unterschätzen, dient allerdings nicht dem Zweck der vorliegenden Arbeit.

Zunächst scheint eine allgemeine Begriffserklärung angebracht: Hierfür bietet die Theologische Realenzyklopädie⁷ eine Differenzierung an, an der ich mich im Weiteren orientieren möchte. Diese oder ähnlich formulierte Zweiteilungen findet man jedoch auch in anderen einschlägigen Lexika⁸.

2.1. Das Schicksalsereignis

Um die Deutung dieses Prinzips erläutern zu können, möchte ich zunächst auf die semasiologische Entwicklung von „Schicksal“ eingehen. Der Begriff wird erstmals im 17. Jahrhundert⁹ angewandt und ersetzt bzw. ergänzt den Terminus „Geschick“. Letzterer wird unter anderem mit „das Geschickte, die Fügung“ gleichgesetzt. „Geschick“ selbst geht auf das mittelhochdeutsche „*geschehen*“ bzw. das althochdeutsche „*giskehan*“ zurück¹⁰. Lexer

⁷ Ingo Klaer: *Schicksal III*. In: *Theologische Realenzyklopädie*. In Gemeinschaft mit Horst Balz u. a. hg. v. Gerhard Müller. Teilw. hg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller. Bd. 30: Samuel-Seele. Berlin, New York: De Gruyter 1999, S. 111.

⁸ Vgl.: M. Kranz: *Schicksal*. In: *Hist. Wb. d. Philosophie*. In Verbindung mit Günther Bien, Tilman Borsche, Ulrich Diesse. Hg. v. Joachim Ritter † u. Karlfried Gründer. Völlig Neubearb. Ausg. d. „Wb. d. philos. Begriffe“ v. Rudolf Eisler. Bd 8: R-Sc. Basel: Schwabe 1992, Sp. 1277-1289.

⁹ Kranz: *Schicksal*, Sp. 1275.

Die meisten Quellen verweisen hier auf das 17. oder auch erst 18. Jahrhundert, einzig Kluge siedelt den Begriff „Schicksal“ schon im 16. Jahrhundert an. Vgl.: Art. *Schicksal*. In: Kluge: *Etymol. Wb. d. dt. Sprache*. Bearb. v. Elmar Seebald. 25., durchgeseh. u. erw. Aufl. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 803, Sp. 1.

¹⁰ Art. *Geschick*. In: Kluge: *Etymol. Wb.*, S. 352, Sp. 2.

schreibt hierzu unter anderem: „*mir geschiht* [...] geschehen, durch höhere schickung sich ereignen.“¹¹ Etwas geschieht, etwas beeinflusst also von außen den ursprünglichen, vom Menschen selbst geplanten Verlauf der Dinge.

Das Lebensschicksal ist ein dem Schicksalsereignis verwandter Begriff. Darunter versteht man die Summe aller Geschehnisse, die dem Menschen in seinem Leben widerfahren sind. Es geht auch hier nicht um die Macht per se sondern vielmehr um die „Lebensgeschichte“¹² des Menschen und das allumfassende Schicksal, das er zu tragen hat. Dieses bezieht hier allerdings genauso Ereignisse mit ein, die dem freien Willen des Menschen unterliegen, wie unerwartete oder ungewollte Begebenheiten, die seinen Weg zeichnen. Das *Historische Wörterbuch* spricht hier treffend vom Schicksal als „das Zugefügte, dem Menschen Widerfahrende“¹³.

2.2. Die Schicksalsfaktoren

Mit der „zufügenden Macht“¹⁴ wird schließlich auf die Schicksalsfaktoren verwiesen. Diese vereinen das Schicksalsereignis und das Lebensschicksal bzw. fassen jene zusammen. Der Gedanke an eine von außen auf den Menschen einwirkende Macht gipfelt schließlich in der Beschreibung eines einzigen, ursprünglichen Schicksalsfaktors, der über allen anderen steht und ihr Initiator ist. Hier klingt bereits der christliche Gedanke eines Schöpfergottes an. Dass das „Schicksal“ jedoch auch in heidnischen Traditionen gründet, wird im folgenden Punkt zu zeigen sein.

¹¹ Art.: *geschēhen*. In: Matthias Lexer: *Mhd. Twb*. Mit den Nachtr. v. Ulrich Pretzel. 38., unveränd. Aufl. Stuttgart: Hirzel 1992, S. 65, Sp. 1.

¹² Klaer: *Schicksal III*, S. 111.

¹³ Kranz: *Schicksal*, Sp. 1275.

¹⁴ Ebda., Sp. 1275.

3. Das Schicksal – ein philosophischer Längsschnitt

3.1. Der kosmologische Schicksalsbegriff

3.1.1 *Fatum*, *Moirai* und andere Mächte

In der griechischen Antike besteht eine genau determinierte Konstellation von Menschen und Göttern. Schon hier existiert ein ausgeprägtes Ohnmachtsgefühl seitens der Menschen – die Macht der Götter ist ungeheuerlich und dominiert das irdische Leben. Das bedeutet in weiterer Folge, dass die Götter für jegliches Unrecht verantwortlich gemacht werden, der Gedanke von Strafe und Lohn verwirklicht sich in den Begriffen *Hybris* und *Nemesis* – missfällt das Verhalten eines Menschen, gibt er sich nicht angemessen (*Hybris*), folgen entsprechende Strafen der Götter (*Nemesis*).¹⁵ Diese Ordnung knüpft an den Begriff des „Mythos“ an, der besonders in den Tragödien des 19. Jahrhunderts wieder eine Rolle spielen wird, wie ich noch zeigen werde, und der zumeist mit „Rede“, „Botschaft“, „Erzählung“¹⁶ übersetzt wird. Im Mythos und in der durch ihn dargestellten Figurenkonstellation – der Erhebung Gottes über den Menschen – sollen die RezipientInnen ihren Platz in der Weltordnung erkennen und einnehmen. Die Geschichten der Helden, ihre Prüfungen, Abenteuer, Fehlschläge und ihr Aufbegehren sowie ihre Bestrafung und Belohnung durch die Götter dienen der Unterweisung des Menschen. So ist die soeben angesprochene *Hybris*, die Überheblichkeit und Anmaßung der Sterblichen gegenüber den Göttern, genauso essentiell für diese Lehre wie die daraus resultierende *Nemesis*. Sich gegen die Götter zu stellen, gegen ihre Gesetze zu verstoßen oder jene komplett zu missachten, ist folglich sehr wohl möglich, jedoch muss darauf immer, wenn zuweilen auch erst Generationen später, eine Strafe folgen, um so die Weltordnung wieder herzustellen. Auf die so genannte Erbschuld, deren Konzept implizit in diesem Generationengefüge steckt, möchte ich später zurückkommen.

„Schicksal“ gilt als Übersetzung des lateinischen „*fatum*“ (von *fari* – sprechen). Doch schon in der Antike bedient man sich eines breiten Begriffsspektrums, das im Neuhochdeutschen zunächst mit dem bereits erwähnten „Geschick“ vereinfacht wird. Einer dieser wichtigen antiken Termini ist die *Moirai*, in der deutschen Übersetzung „Los“, „(An-)Teil“. Sie holt den Menschen unweigerlich ein, auf Grund verschiedener Aspekte wird ihm sein Los zugeteilt:

¹⁵ Vgl.: Klaus P. Fischer: *Schicksal in Theologie und Philosophie*. Darmstadt: WBG 2008, S. 22.

¹⁶ Vgl.: Ebda., S. 33.

„Die Menschen dagegen sind Veränderungen ausgesetzt, sterblich, arm, hilflos und furchtsam.“¹⁷ Im Gegensatz zu den allmächtigen Göttern also gibt es für sie kein Entrinnen. Hier klingt ein neuer, zunächst paradox wirkender Gedanke an: Auch die Götter sind der Moira unterworfen, und zwar in dem Sinne, als dass auch sie nichts gegen das Los der Menschen tun können. Wohl beeinflussen sie deren Leben und Wirken, doch trifft die Moira jeden Menschen und hier können ihm auch die Götter nicht mehr helfen. Diese Hierarchie Mensch – Götter – Schicksal findet sich zwar nicht zwangsläufig in allen homerischen Epen, stellt jedoch einen wichtigen Unterschied zu späteren christlichen Vorstellungen dar.

Die Philosophie der Antike geht über den Schicksalsbegriff der Literatur hinaus: An die Seite der Moira tritt nun die Ananke, die Notwendigkeit. In Platons Vorstellung ist sie Ursprung allen Seins, auch Ursprung der Götter. Sie ist die Wesenheit aller Dinge, in deren Chaos erst ein Gott Ordnung bringen muss. Ein wichtiges Stichwort liefert Plato hier mit der „Überredung“: Notwendigkeit und Vernunft werden in der Ananke und in der Ordnung Gottes zusammengeführt, wobei Gott seine Omnipotenz hinsichtlich der Notwendigkeit einbüßt, da auf Grund letzterer Schlechtes auf Erden geschieht, was nicht im Gefallen und Willen Gottes liegen kann.¹⁸ Dies führt den Gedanken der Theodizee bereits aus: Gott ist nicht mehr verantwortlich für alles Unrecht, der Mensch handelt frei. So manche direkten Konsequenzen des freien Willens, die dem menschlichen Individuum wohl bewusst sein müssen, hat es schließlich aber auch selbst zu tragen. Hier entsteht bereits der Bezug zu Sitte und Moral. Anderes wird jedoch nicht vom freien Willen des Menschen initiiert, sondern entspringt letztendlich der Notwendigkeit.¹⁹

3.1.2 Determinismus, Fatalismus und Freiheitskampf

Neben Moira und Ananke finden sich in der Antike unter anderem auch die Heimarmene, die wörtlich mit „Schicksal“ zu übersetzen sind. Damit ist die Verbindung zu den kosmischen Gesetzen hergestellt, die nach Epikur im Angesicht des Mythos der Götter zu vernachlässigen sind, „denn bei den Göttern habe man wenigstens die Hoffnung auf Erhörung von Bitten, während das Sch[icksal] eine unerbittliche Notwendigkeit habe [...]“.²⁰ Die Unausweichlichkeit und die Unerbittlichkeit des Schicksals finden in den Heimarmenen einen

¹⁷ Fischer: *Schicksal*, S. 24.

¹⁸ Vgl.: Ebda., S. 33. Fischer orientiert sich in seinen Ausführungen hauptsächlich an Plato.
Vgl.: Plato: *Werke in acht Bänden Griechisch/Deutsch* (Darmstadt 2011)

¹⁹ Vgl.: Ebda., S. 37f.

²⁰ Kranz: *Schicksal*, Sp. 1275.

neuen Höhepunkt, den selbst die Götter in ihrer Größe nicht zu erreichen fähig sind. Diese naturphilosophischen Gesetze ergänzen sich durch die Prinzipien der Stoa: Die Etymologie der griechischen Heimarmene führt zu einer Bezeichnung, die in der lateinischen Übersetzung *series causarum*, also Kausalkette, bedeutet. So entsteht der stoische Kausaldeterminismus. Schicksal wird als Notwendigkeit angesehen, alles ist vorbestimmt. Die Stoiker untersuchen hier besonders die Weissagungen und deren potenziellen Wahrheitsgehalt.²¹

Schon Aristoteles beschäftigt sich mit dieser Betrachtung, die in der christlichen Philosophie noch erweitert wird durch die Frage nach der Selbstbestimmung, dem freien Willen des Menschen. Das *Historische Wörterbuch der Philosophie* formuliert die Stoa betreffend: „Der Weise kann durch seine Einsicht in den Weltzusammenhang mit seinen Handlungen dem Sch[icksal] folgen, den Nicht-Weisen wird das Sch[icksal] mitschleifen [...]“.“²² Dadurch wird besonders deutlich, welche Stellung der freie Wille im „Weltzusammenhang“, dem Logos, wie er in der stoischen Lehre genannt wird, einnimmt. Das Los des Menschen ist determiniert, seine Entscheidung liegt allein in der Art und Weise des Umgangs damit. Dies erinnert an die Moralvorstellungen Platons, die bei jenem jedoch nichts mit der Notwendigkeit zu tun haben: Handelt der Mensch sittlich, wird er folglich auch dafür ausgezeichnet, das Schicksal jedoch waltet nach eigenem, nicht transparentem Gesetz. In der Stoa jedoch ist *alles* Schicksal, alles ist vorbestimmt und der (weise) Mensch kann sich lediglich dafür entscheiden, sich seinem Los hinzugeben – diesem entkommen kann er jedoch nicht.

Eine der zahlreichen Theorien der Stoa ist jene des astrologischen Schicksals: Im Kontrast zu subtileren Tendenzen sticht vor allem jene des Gestirnfatalismus²³ heraus. So sei durch das Wirken der Gestirne das Geschehen auf Erden vorbestimmt. Besonders der Hang zum Fatalismus ist Stein des Anstoßes für viele Kritiker der stoischen Lehre. Die Resignation angesichts des vorbestimmten irdischen Loses wird als Absage an den freien Willen und somit an die Selbstverantwortung des Menschen gelesen.

Dies dient den Platonikern denn auch als Hauptargument gegen die Stoiker: Wenn alles in der Natur vorgegeben ist, so muss auch die offensichtlich bestehende Wahlfreiheit Teil dieser

²¹ Vgl.: Rainer Kuhlen, Ch. Seidel, N. Tsouyopoulos: *Determinismus/Indeterminismus*. In: *Hist. Wb. d. Philosophie*. Hrg. v. Joachim Ritter. Völlig Neubearb. Ausg. Bd 2: D-F. Basel: Schwabe & Co. 1972, Sp. 151.

²² Kranz: *Schicksal*, Sp. 1276.

²³ Vgl.: Ebda., Sp. 1276.

Determination sein, wobei sich diese beiden Konzepte jedoch nach stoischer Lehre widersprechen. Somit scheint das Prinzip des Fatalismus hinfällig.²⁴

Im letzten Abschnitt der Antike formt sich schließlich eine konkrete Zweiteilung des Schicksalsbegriffes heraus, wie sie ähnlich schon in der Stoa angedacht war; der Kausalzusammenhang behauptet sich auch hier weiterhin. Körper und Geist sind getrennt von einander, ersterer ist natürlich und so dem Schicksal unterworfen. Letzterer kann sich durch seine Wahlfreiheit entscheiden, über dem Schicksal zu stehen oder doch dem Körperlichen, der Natur nachzugeben.²⁵ Über allem herrscht jedoch letztendlich die göttliche Vorsehung und so ist der Übergang von der Antike ins Mittelalter vollzogen.

3.1.3 Heidnisches Fatum in christlicher Providenz

Als wichtigster Philosoph der Wende von der Antike zum Mittelalter sei Augustinus genannt. Seine Begrifflichkeit vom freien Willen ist maßgeblich für die weitere Entwicklung und Ausformung der Schicksalskonzeption. Er entwirft im Zusammenhang mit dem äußerst erbitterten Streitgespräch mit dem Mönch Pelagius eine radikale „Theologie der Gnade“, die in ihrer Konsequenz ohne Nachahmer bleibt, in diesem Sinne aber auch beträchtlichen Einfluss auf nachfolgende Philosophen und Dichter hat. Aus diesem Grund möchte ich Augustinus und seine Lehre an dieser Stelle zumindest kurz skizzieren:

Die Gnade also ist jener Begriff, der im Kontext der vorliegenden Arbeit den Bogen vom freien Willen hin zum Schicksal spannt. Gott ist Ursprung alles Guten, das dem einzelnen Menschen widerfährt und das er selbst verbreitet. Wem diese Gnade Gottes nicht zuteil wird, der wird in ewiger Verdammnis schmoren. Dies ist nach Augustinus allerdings das Los der Majorität, was er, und hier orientiere ich mich an den Ausführungen Habermehls²⁶, auf die Unfreiheit des Willens und die Erbsünde durch Adam zurückführt: Grundsätzlich ist der Mensch in Wahl und Wille frei; dies haben schon die Platoniker mit ihrer Kritik an den Stoikern und deren teilweise praktiziertem Fatalismus festgestellt.²⁷ Der/die Einzelne tendiert

²⁴ Vgl.: Ebda., Sp. 1277.

²⁵ Vgl.: Kranz: *Schicksal*, Sp. 1278.

²⁶ Vgl.: Peter Habermehl: *Augustinus, Aurelius*. In: *Metzler Philosophen Lexikon*. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen. Hrg. v. Bernd Lutz. 3., akt. u. erw. Aufl., Bd. 3. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 41, Sp. 2.

²⁷ Als eine der radikaleren Theorien habe ich in der bereits oben formulierten Ausführung den Gestirnfatalismus, allgemeiner die astrologischen oder kosmologischen Schicksalskonzeptionen angegeben. Die Stoa nimmt in der Antike auch zeitlich gesehen einen großen Platz ein, folglich gibt es natürlich innerhalb der Lehre einige

nun aber nach Augustinus stark dazu, diese Willensfreiheit falsch einzusetzen, indem er/sie die Selbstliebe, also jene Liebe, die auf Gott vergisst, favorisiert. Die Gottvergessenheit steigert sich jedoch bis zur absoluten Hingabe an die menschlichen Triebe – Sexualität wird hier als individuelle Sünde des einzelnen Menschen verstanden. Gleichzeitig ist die Menschheit allgemein von vornherein schlecht, bedingt durch die Ursünde Adams – folglich gilt Sexualität hier auch als Erbsünde. Der Gedanke der Erbschuld, den ich im Zusammenhang mit den Schicksalsfaktoren bereits erwähnt habe, wird hier nun erstmals ausformuliert.

Auf diese Weise versucht Augustinus die Idee des Schicksals fortzuführen, problematisch ist dabei seine Ansicht über die willkürliche Erwählung Einzelner durch Gott – der ordinäre Mensch scheint keinen Ausweg aus der Verdammnis finden zu können. Somit wird auch seine Selbstverantwortung in Frage gestellt.

Im Folgenden werde ich besonders auf zwei Philosophen der Spätantike und des Mittelalters eingehen: Boëthius und Thomas von Aquin. Beide sind grundlegende Vorreiter (Boëthius) bzw. Vertreter (Thomas) der Ordo-Philosophie, welche im 19. Jahrhundert besonders verbreitet ist und folglich vermutlich auch auf Nestroy großen Einfluss hatte. Auf letzteren Aspekt werde ich mich erst später genauer konzentrieren, doch ist eine kurze Zusammenfassung dieser Konzeption vorab für das Verständnis der folgenden Ausführungen meines Erachtens unerlässlich.

Ein wichtiger Name, der nun also im Anschluss an Augustinus genannt werden muss, ist Anicius Manlius Severinus Boëthius. Er wird heute zu den Neuplatonikern²⁸ gezählt und versucht wie sein berühmter Vorgänger den kosmologischen Schicksalsgedanken in einen religiösen Kontext zu stellen. Das vollkommene Gute existiert in Gott, durch ihn kann der Mensch selbst gut und somit auch glücklich bzw. auf dem Weg zur Glückseligkeit sein. Es

Theorien und Tendenzen, die sich von einem fatalistischen Schicksalsbegriff distanzieren. Verallgemeinerungen sollen hier vermieden werden.

²⁸ Habermehl schließt auf diese Zuordnung auf Grund der genannten Verbindung von religiösem Gedanken und Philosophie und daraus resultierenden rationalen Ausführungen im Werk Boëthius’:

Vgl.: Peter Habermehl: *Boëthius*. In: *Metzler Philosophen Lexikon*, S. 102, Sp. 2.

Im Zusammenhang mit einer epochalen oder theoretischen Zuordnung des Philosophen beschäftigt die zeitgenössische Literatur vor allem folgendes Problem: Es bleibt offen, auf welche Weise die göttliche Vorsehung wirkt; es fehlt eine eindeutige Zuordnung zu christlichen oder doch heidnischen Mittelsinstanzen.

Siehe dazu auch:

Fischer: *Schicksal*, S. 56.

liegt an jedem/jeder Einzelnen, sich bewusst für das Gute und gegen das Böse, das, wenn Gott das vollkommene Gute verkörpert, diesem naturgemäß unterliegen muss, zu entscheiden. Folglich stimmen Schicksal und göttliche Vorsehung bei Boëthius nicht miteinander überein. Wieder steht der Geist über dem Körper, er allein ist fähig zur Erkenntnis; der Kosmos regelt und relativiert irdisches Glück und Unglück, die ja im Angesicht Gottes und der vollkommenen Glückseligkeit nichtig werden müssen.²⁹ Den Unterschied zwischen dem Schicksal und der Vorsehung formuliert er in seinem Werk wie folgt:

„[9] *Quae diversa esse facile liquebit, si quis utriusque vim mente conspexerit. Nam providentia est ipsa illa divina ratio in summo omnium principe constituta, quae cuncta disponit; fatum vero inhaerens rebus mobilibus dispositio, per quam providentia suis quaeque nequit ordinibus.* [10] *Providentia namque cuncta pariter quamvis diversa, quamvis infinita complectitur, fatum vero singula digerit in motum locis, formis ac temporibus distributa, ut haec temporalis ordinis explicatio in divinae mentis adunata prospectum providentia sit, eadem vero adunatio digesta atque explicata temporibus fatum vocetur.*“³⁰

Schicksal und göttliche Vorsehung sind also nur insofern identisch, als dass sie eine Ordnung garantieren. Diese jedoch wird von der Vorsehung determiniert, im Schicksal schließlich entfaltet sie sich. Boëthius setzt hier die zweifache Kausalkette der Spätantike fort: Ort und Zeit sind im Körperlichen verbunden, daher wird dieses vom Schicksal beherrscht. Der Geist soll, wie oben erwähnt, zur Erkenntnis gelangen, dass alles gegenüber der vollkommenen Glückseligkeit oder dem vollkommenen Guten zu Nichts wird, er soll den Kosmos, die Ordnung, die durch die Vorsehung bestimmt ist, anerkennen. Das soll auch beweisen, dass nicht nur der gute Mensch, sondern auch der böse unter dem Schirm der göttlichen Vorsehung steht: Er ist ursprünglich gut, nur irrt er sich in der Wahl seines Weges und lässt dadurch Böses geschehen. Doch Gott macht aus dem Bösen Gutes bzw. lässt er Böses im Einzelnen zu, um das Gute in seiner Gesamtordnung nicht zu stören.³¹

Thomas von Aquin beruft sich in seinen Ausführungen zum Schicksalsbegriff des Öfteren auf Boëthius. Er führt dessen Gedanken vom Ziel des Menschen in der Erkenntnis der Ordnung der Welt durch das Gute, durch Gott weiter. Doch differenziert er die Begriffe „Vorsehung“ und „Schicksal“ noch genauer als sein Vorgänger. Die göttliche Vernunft teilt Thomas in

²⁹ Vgl.: Habermehl: *Boëthius*, S. 102, Sp. 1f.

³⁰ Anicius Manlius Severinus Boethius: *De Consolatione Philosophiae*. Opuscula Theologica. Ed. v. Claudio Moreschini. München, Leipzig: K. G. Saur 2005. (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

³¹ Vgl.: Fischer: *Schicksal*, S. 56f.

„Plan“ und „Ausführung“, wobei ersterer der Vorsehung entspricht und letztere der vom Menschen als „Glück“ oder „Zufall“ aufgefassten Begebenheit. Diese sprengt in ihrer göttlichen Vollkommenheit jedoch lediglich den Rahmen des menschlich Erfassbaren. Thomas spricht hier nicht von der „Fortuna“, wie der Zufall gemeinhin übersetzt wird, sondern vom „Fatum“, also vom Schicksal, das in seinem Wesen zu Gottes Ordnung gehört, als solches vom Menschen nicht erkannt wird, deshalb jedoch keineswegs außerhalb oder darüber steht.³² Thomas reiht sich hier in eine Tradition ein, in der schon Augustinus und Boëthius voranstellen: die Ordo-Philosophie. Wenn Gott Ursache des Guten ist, gibt es eine Zweit-Ursache³³, die das Böse bewirkt und folgerichtig Gott unterstellt ist; mit Hilfe dieser beschreibt Thomas das Fatum. Hier möchte ich zwei weitere Begriffe einführen: „Die mittelalterlichen Philosophen schlossen von der Existenz einer Weltenordnung auf eine sie schaffende Schöpfungskraft.“³⁴ Diese Gesamtordnung oder Erst-Ursache in Gott lässt Schlechtes, das motiviert wird durch die Zweit-Ursache oder das Fatum, in der Weltenordnung – also jener vom Menschen selbst geschaffenen Ordnung – zu. Den Grund dafür habe ich schon im oben ausgeführten Punkt zu Boëthius anklingen lassen: Im Angesicht Gottes werden Glück und Unglück nichtig. Wenn das einzelne Böse im Sinne der Gesamtordnung dem Guten dient, kann es auch von Gott zugelassen und somit zum Guten gewandelt werden.

3.2. Der anthropologische Schicksalsbegriff

3.2.1 Rückzug auf zwei Ebenen

In der Folgezeit kristallisiert sich eine neue Tendenz heraus, die sich im Laufe der Jahre immer konkreter ausformt: Der Schicksalsbegriff tritt vor den aufkommenden Naturwissenschaften immer mehr in den Hintergrund, bis er schließlich ganz und gar aus dem Vokabular der Philosophie verschwindet.

Doch schon die Reformation, die religiöse, soziale und politische Einschnitte mit sich bringt, beeinflusst langfristig die Bedeutung des Terminus. Fischer nennt als repräsentatives Beispiel Shakespeares Tragödien: Hybris und Nemesis dominieren auch hier die Dynamik des

³² Vgl.: Fischer: *Schicksal*, S. 59f.

³³ Vgl.: Ebda., S. 60.

³⁴ Günter Berghaus: *Quellen zu Nestroys Weltanschauung und Lebensphilosophie*. In: *Nestroyana*. Blätter der internationalen Nestroy-Gesellschaft 4/1 (1982), S. 7.

Geschehens. Doch anstatt eines von den Göttern veranlassten Kausaldeterminismus findet man die Helden selbst als Hauptagitatoren und -initiatoren vor.³⁵ Das Schicksal verlagert sich mehr und mehr ins Innere, es gilt als Spiegel der Hybris in der Weltenordnung.

In der Philosophie der Neuzeit taucht der Schicksalsbegriff nur im Zusammenhang mit dem Fatalismusvorwurf gegen verschiedene Denker, beispielsweise gegen Spinoza und Hobbes³⁶, noch gelegentlich auf, jedoch stets unter dem Deckmantel des „Fatum“ oder auch der „Fortuna“. Dadurch wird die Nähe zum christlichen Gott eindeutig gelöst, „Schicksal“ hat hier nichts mit „Vorsehung“ zu tun, ist höchstens eine mit der Natur verknüpften Subgattung. Dies steht auch im Zusammenhang mit der Aufklärung. Kants Ausspruch der selbst verschuldeten Unmündigkeit des Menschen, der Fokus auf die vernunftbedingte Autonomie und Freiheit tragen ihr Übriges zu dieser Ablehnung jeglicher Schicksalsauffassung bei.

3.2.2 Rückgriff auf die Antike

Im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert bedient man sich wieder vermehrt der antiken Tragödie und ihrer Figurenkonzeptionen und -konstellationen. Auch der Schicksalsbegriff wird wieder aufgenommen, allerdings verändert sich der Umgang damit. Hier kristallisieren sich vor allem zwei Tendenzen heraus: Zum einen wird harsche Fatalismuskritik geübt, zum anderen wird der antiken Tragödie auch teilweise das Konzept der Selbstverantwortung des Menschen, seiner Willensfreiheit, eingeräumt.³⁷

Eine eindeutige Veränderung, die ich bereits oben anklingen habe lassen, erfährt der Schicksalsbegriff durch die Verlagerung einer äußeren Macht auf eine innere. Herder schreibt dazu:

„Jeder Mensch hat sein eigenes Schicksal, weil jeder Mensch seine eigene Art zu sein und zu handeln hat. In diesem Verstande nämlich bedeutet Schicksal die natürliche Folge unserer Handlungen, unserer Art zu denken, zu sehen, zu wirken. Es ist gleichsam unser Abbild, der Schatte, der unsere geistige und moralische Existenz begleitet. Daß es einen solchen Zusammenhang der Dinge, mithin auch allgemeine, beständige, mit uns fortgehende Resultate unserer Handlungen und Gedanken gebe, kann niemand läugnen;

³⁵ Vgl.: Fischer: *Schicksal*, S. 65ff.

³⁶ Vgl.: Kranz: *Schicksal*, Sp. 1281.

³⁷ Vgl.: Kranz: *Schicksal*, Sp. 1284.

denn, wie die alte Philosophie sagte, keine Wirkung ist ohne Ursache, keine Ursache ohne Wirkung.³⁸

Das Schicksal wird hier nicht mehr als eine von außen auf den Menschen einwirkende Macht verstanden, vielmehr wohnt es jedem Menschen inne. Das Verhältnis, das er zur Welt hat, steht nun im Vordergrund: Jeder/jede geht mit schwierigen Situationen anders um, jeder/jede zeigt unterschiedliche Reaktionen und handelt anders als andere unter denselben Umständen handeln würden. Das Schicksal wird hier stark individualisiert.

Die „geistige und moralische Existenz“ beschreibt den Charakter des/der Einzelnen, aus ihm/ihr heraus tritt also auch sein/ihr Schicksal. Die Eigenverantwortung wird hier besonders hervorgehoben, der Mensch muss sich bewusst sein, dass sein Denken und sein Handeln stets Wellen schlagen und Konsequenzen mit sich bringen. Aus diesem Bewusstsein heraus kann er sich frei entscheiden, das Resultat dessen ist sein Schicksal.

Hegel erweitert Herders Gedanken:

„Schicksal ist das Gesetz selbst, das ich in der Handlung [...] aufgestellt habe, in seiner Rückwirkung auf mich; die Strafe ist nur die Folge eines anderen Gesetzes – die notwendige Folge eines Geschehen kann nicht aufgehoben werden, die Handlung müßte ungeschehen gemacht werden; [...] Das Schicksal hingegen, d.h. das rückwirkende Gesetz selbst, kann aufgehoben werden; [...] Das Schicksal ist das Bewußtsein seiner selbst (nicht der Handlung), seiner selbst als eines Ganzen, dies Bewußtsein des Ganzen reflektiert, objektiviert; [...]“³⁹

Die Rückwirkung aller Handlungen auf das Individuum selbst, die unabwendbaren Folgen sind einmal mehr stark verbunden mit dem freien Willen desselben und dadurch mit seinem Charakter. Strafe erfüllt nicht den Zweck der Wiederherstellung der inneren Ordnung: Wenn jemand gegen das Gesetz verstößt, kann nur das Bewusstsein darüber wieder Einklang schaffen. Das Bewusstsein des eigenen Schicksals, der eigenen Handlung und der damit verbindlich einhergehenden Rückwirkung, führt zur Erkenntnis der äußeren Ordnung. Daher tritt das Schicksal hier in aktiver Gestalt auf, ist zu Reflexion und Objektivierung fähig und

³⁸ Johann Gottfried Herder: *Schriften zu Literatur u. Philosophie*. 1792-1800. Hg. v. Hans Dietrich Irmscher. In: Günter Arnold u. a. (Hg.): *J. G. Herder. Werke in zehn Bänden*. Bd. 8. Frankfurt/Main: Dt. Klassiker Vlg. 1998, S. 241f. (Bibliothek deutscher Klassiker 154)

³⁹ Georg W. F. Hegel: *Frühe Schriften*. In: Friedhelm Nicolai u. Gisela Schüler (Hg.): *G. W. F. Hegel. Gesammelte Werke*. 25 Bde. Auf d. Grundlage d. Werke v. 1832-1845 neu ed. Ausg. Hamburg: Meiner 1986, S. 305f. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 601)

kann so aufgehoben werden. Die äußere Ordnung kann jedoch nur durch eine von außen erfolgende Strafe gesichert werden.

In diesem Zusammenhang entwirft Hegel schließlich eine Dialektik, auf die ich in Verbindung mit dem Schicksalsdrama noch zurückkommen werde.

Schelling und Hölderlin werden von Kranz im Anschluss an Hegel als Vertreter einer geschichtsphilosophischen Schicksalsauffassung genannt: Sie arbeiten besonders die historische Verbindung von Antike und Christentum heraus, die dem Schicksalsbegriff zu Grunde liegt.⁴⁰ Eine in Bezug auf die vorliegende Arbeit relevante abschließende Überlegung möchte ich jedoch zu einem anderen deutschen Philosophen anführen: Otto Basil berichtet von einem bekannten Ausspruch Anton Kuhs über Nestroy als den „Schopenhauer im Wurstelprater“⁴¹. Wenn es auch wenig wahrscheinlich ist, dass Nestroy Schopenhauer gelesen hat, so zeigen sich doch deutliche Parallelen in ihren Weltanschauungen, geäußert vor allem im Pessimismus und in der Skepsis. Arthur Schopenhauer greift in seinem Schicksalskonzept auf den Kausaldeterminismus der Stoa zurück: Er unterscheidet zunächst den demonstrablen Fatalismus vom transzendenten Fatalismus. Ersterer ist von Anfang an in der Notwendigkeit fassbar. Letzterer hingegen ist zunächst für den Menschen nicht einsehbar, lässt seine Existenz jedoch auf den Willen zurückführen⁴²: Jede Art von Bewegung und Geschehnis in der Welt ist auf einen Willen zurückzuführen, jeder Wille ist motiviert durch das individuelle Streben nach Herrschaft und Existenz. In der Erkenntnis des eigenen Willens kann der Mensch auch diese Kraft im gesamten Weltgefüge erkennen und akzeptieren und sich selbst als Teil dieses Gefüges verstehen. Dies bedeutet gleichzeitig, dass er seine eigene Aussichtslosigkeit sowie die allgemeine Aussichtslosigkeit des Ringens um Existenz erfährt. Da der Mensch jedoch dazu tendiert, seinen eigenen Willen auf Kosten anderer durchzusetzen, wird er zum Quäler. Gleichzeitig ist er als Teil des Weltwillens genauso Gequälter. Diesen inneren Widerspruch gilt es aufzuschlüsseln.⁴³ Hier verknüpft Schopenhauer das Konzept der Heimarmene mit individueller und pragmatischer Ausrichtung. Die menschliche Willensfreiheit wirkt also nur innerhalb der kausaldeterministischen Notwendigkeit, ihre Zweckmäßigkeit äußert sich im individuellen

⁴⁰ Vgl.: Kranz: *Schicksal*, Sp. 1285.

⁴¹ Otto Basil: *Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hg. v. Kurt Kusenberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967, S. 48. (rororo Monographien 132)

⁴² Vgl.: Kranz: *Schicksal*, Sp. 1285.

⁴³ Vgl.: Markus Arnold: *Die Erfahrung der Philosophen*. Wien, Berlin: Turia + Kant 2010, S. 368f, 372.

Leben.⁴⁴ Das bedeutet folglich, dass der Mensch nach Schopenhauer keinen bewussten freien Willen hat. Ohne bewusstes Wollen ist auch keine eindeutige Schuldzuweisung möglich bzw. keine Schuldabweisung: Jeder Mensch trägt gleich viel Schuld in sich und aus dieser Schuld heraus entsteht das Unheil.

3.3. Ein erster Überblick

In meinen bisherigen Ausführungen habe ich den Fokus vor allem auf den philosophisch-historischen Wandel gelegt. Die Antike begründet mit ihrer heterogenen Begrifflichkeit und den dezent voneinander abweichenden Theorien die kosmologische Tendenz, in der der Mensch einer äußeren Macht unterlegen ist, die ohne seinen Einfluss auf sein Leben einwirkt. Je nach philosophischer Richtung steht eine göttliche Instanz über, unter oder auf gleicher Ebene mit dem Schicksal. Doch mit der Allmacht der Götter kommt auch die Frage nach der Eigenverantwortlichkeit des Menschen auf. Das Schicksal wird in der christlichen Auffassung definitiv dem Schöpfergott untergeordnet, mit der Zeit verschwindet der polemisierte Begriff jedoch aus dem Fokus philosophisch-theologischer Überlegungen. Das anthropologische Zeitalter übernimmt den Terminus erst wieder im Zusammenhang mit einer nach innen gerichteten Verschiebung. Das Schicksal, das dem einzelnen Menschen eigen ist, wird zu einer individualisierenden Theorie, die Selbstverantwortung zu freier Wahl und freiem Willen führt zu einem neuen Bewusstsein. Die Nemesis ist nicht mehr initiiert durch eine äußere Macht sondern wohnt dem Handelnden in seiner Bewegung inne.

⁴⁴ Vgl.: Kranz: *Schicksal*, Sp. 1285.

4. Das Schicksal im Theater des 19. Jahrhunderts

Es zeigt sich deutlich, dass das Schicksal besonders in der Antike eine wichtige Rolle einnimmt und diese auch noch bis ins Mittelalter und teilweise bis in die frühe Neuzeit beibehält. Erste Einschränkungen erfährt der Begriff spätestens im 15., 16. Jahrhundert, mit dem Aufkommen der Naturwissenschaften. Als einer der bedeutendsten Wissenschaftler sei hier Nikolaus Kopernikus genannt. Seine Vorstellung einer sich bewegenden Erde als kleiner Teil eines unendlichen Kosmos ist bahnbrechend. Das mittelalterliche Weltbild gerät ins Wanken: Plötzlich befindet sich der Mensch nicht mehr im Mittelpunkt der Welt, seine Existenz wirkt geradezu kümmerlich im Angesicht des übermächtigen Alls. Die alte Ordnung hat einen Bruch erfahren, es kommt zu einer verzweiferten Abkehr der Philosophie vom theologischen Grundgefüge. Spätestens mit der Aufklärung, deren Programm der Vernunft philosophische Überlegungen über den Schicksalsbegriff nicht mehr zulässt, hat diese Ordnung ausgedient. Beobachten lässt sich die Ablehnung jener Epoche hinsichtlich des Schicksalsmotivs unter anderem bei Voltaire⁴⁵, welcher in einer Kritik über Corneilles *Œdipe* schreibt: „Je sais qu’il [– Œdipe –] n’est point coupable, et que sa vertu peut le consoler d’un crime involontaire.“⁴⁶ Ödipus kann sich gar keiner Schuld bewusst sein, das Los, das ihn trifft, scheint allzu willkürlich von den Göttern zugeteilt. Genau diese Willkür wird zum Kritikpunkt der Aufklärer. Schicksal dient höchstens noch als Ausdruck der Ablehnung des Fatalismus, die früheren Hauptinstanzen verschwinden dabei aber von der Bildfläche. Der Mensch steht allein inmitten der Gesellschaft, sie ist nun die von außen wirkende Macht, ihr Gegenstück ist jene Kraft, die aus dem Inneren des Individuums kommt. Ein weiteres Exemplum, das Roger Bauer in diesem Zusammenhang anführt, ist Goethes *Iphigenie auf Tauris*⁴⁷: Die Humanität steht im Mittelpunkt dieses Stücks, durch sie ist Iphigenie stark, sie ist sogar im Stande, sie an die Taurer weiterzugeben und kann so schließlich ihr eigenes Schicksal abwenden.

Trotz des ersichtlichen Verschwindens der Schicksalsbedeutung in der Philosophie und trotz der Tendenz zu ihrer Säkularisierung in der (dramatischen) Literatur, macht sich zu Beginn

⁴⁵ Roger Bauer führt in seinem Vorwort mehrere konkrete Beispiele bezüglich Voltaires Schicksalsverachtung an und widmet ihnen eine ausführlichere Deutung als ich das hier tun werde. Siehe dazu:

Roger Bauer: *Vorwort*. In: Ders. in Verbindung mit Michael de Graat u. Johannes Schlerbrügge (Hg.): *Inevitabilis Vis Fatorum*. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800. Bern u.a.: Peter Lang 1990, S. 6f. (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A, Kongressberichte; Bd. 27)

⁴⁶ Voltaire: *Théâtre*. In: *Oeuvres complètes de Voltaire*. Bd. 2. Paris: Ozanne 1838, S. 13.

⁴⁷ Vgl.: Bauer: *Vorwort*, S. 7.

des 19. Jahrhunderts ein Phänomen bemerkbar: Das Motiv erfreut sich neuer Beliebtheit, besonders die Untergattung „Schicksalsdrama“, auf die ich im nächsten Punkt genauer eingehen werde, stößt auf durchaus positive Resonanz beim Publikum. Über die Hintergründe dieser Entwicklung kann man nur Vermutungen anstellen. In der Sekundärliteratur taucht dazu ein besonderes Ereignis immer wieder auf: die Französische Revolution. Die politischen Umwälzungen, welche die Revolution mit sich bringt, wirken noch weit bis ins 19. Jahrhundert nach, im österreichischen Raum personifiziert im System Metternich. Eine Unruhe ergreift die Menschen, sie sind zum Schweigen gezwungen, fühlen sich politisch hilflos. Der autonome Mensch der Aufklärung wird scheinbar entmachtet. Eine logische Konsequenz dieser Umstände scheint die drängende Lust an und Hinwendung zu alten Formen zu sein. Die antiken Mythenstoffe bieten eine Möglichkeit der Wiedererkennung und so gleichzeitig Ablenkung von den alltäglichen Sorgen durch fantastische, geheimnisvolle Elemente. Die eigene Unsicherheit verflüchtigt sich angesichts der schauerlichen Ereignisse auf der Bühne, das eigene Schicksal scheint tragbarer. Daher ist auch eine gewisse Lust an Leidszenarien auf der Bühne festzustellen, nicht das identifizierende Erleben von Furcht und Schrecken. Dieser Umstand ist den Zeitgenossen wohl bewusst; Grillparzer meint dazu:

„Ein ungeheurer Umschwung aller Verhältnisse durch die Französische Revolution und was darauf folgte, hatte das Unmögliche möglich gemacht. Eine Art Glaube an den Fatalismus, an Vorherbestimmung, welcher ja auch den ersten Napoleon beseelte, waltete in Leben und Dichtung, sich an die Poesie, an den Glauben der Alten, an das Fatum anlehnd.“⁴⁸

Neben diesem folglich offensichtlich begründeten Motiv führt Bauer in seinem Vorwort noch ein weiteres an. Er spricht davon, „die erwiesene Lust am Schicksalhaften in Verbindung zu bringen mit der metaphysisch-religiösen Krise, die offenkundig damals das europäische Denken und Fühlen erfaßt hatte [...]“.⁴⁹ Wie ich oben bereits erwähnt habe, gerät die jahrtausendalte Ordnung des Weltgefüges mit den ersten naturwissenschaftlichen Erkenntnissen ins Wanken. Die Folge ist, wie ich bei Voltaire bereits angedeutet habe, ein Misstrauen gegenüber der göttlichen Instanz, mehr noch, eine wütende Anklage: Die gewohnte Ordnung ist keine mehr und so ist die von Gott geschaffene Welt auch keine intendiert gute. Wenn sich der Mensch jedoch nicht mehr an eine göttliche Macht anlehnen

⁴⁸ Auguste von Littrow-Bischoff bei Grillparzer. Wien, Winter 1866-1807. Nach ihrer gleichzeitigen Aufzeichnung. In: *Grillparzers Gespräche und Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen*. Gesammelt u. hg. v. August Sauer. 2. Abteilung (1863-1871). Wien: Vlg. d. Literarischen Vereins in Wien 1911, S. 164f. (Schriften des Literarischen Vereins in Wien; Bd. 15)

⁴⁹ Bauer: *Vorwort*, S. 9.

kann, sondern rein auf sich selbst gestellt ist, läuft er Gefahr, der Melancholie oder auch der Ich-Hypertrophie, wie Bauer den Größenwahn des Menschen nennt, zu verfallen.⁵⁰

Die unvermutet ansteigende Popularität des Schicksalsbegriffs geht also auf zwei Krisen zurück, wobei sie mit der einen indirekt, mit der anderen direkt in Verbindung steht. Erstere entspricht dem Zerfall der alten Ordnung, aufgrund dessen sich der Begriff in der aufgeklärten Zeit nur geringer Wertschätzung erfreut. Letztere beschreibt die Hinwendung zum Schicksalsmotiv als Ausweg aus der politisch forcierten Lethargie, die den neuen politischen und sozialen Umständen seit der Französischen Revolution entspringt.

⁵⁰ Vgl.: Bauer: *Vorwort*, S. 9.

5. Das Schicksalsdrama

„Nestroys tragische Posse ist im Entfremdungserlebnis des Menschen der frühliberalistischen Ära verwurzelt. [...] jene Entfremdung [bedeutet] eine Flucht vor dem eigenen Sein [...], verbunden stets mit einem bedrückenden Gefühl des Nichts. [...] Die Flucht in die Gleichgültigkeit ergibt dann die Grundlage der possenhaften Welt, wie sie Nestroy sah. Die Possenwelt muß von einem blinden, gleichgültigen Schicksal regiert werden, das jedoch – bei genauerem Zusehen – nur ein saugender Wirbel von Chaos, Nichts und Tod ist.“⁵¹

Rio Preisner spricht hier von einer Selbstentfremdung des Menschen, die wohl auf die beiden oben angesprochenen Krisen zurückzuführen ist. Nestroy steht inmitten dieser schwierigen politischen Situation und sucht nach einem Ausweg. Der hier angedeutete Nihilismus, dessen sich Nestroy zu bemächtigen scheint, ist ein beliebter Versuch der Nestroyforschung, den Dichter einer philosophischen oder zumindest ideellen Richtung zuzuordnen. Die Gleichgültigkeit der Figuren in seinen Stücken, die zum Grundstein des Komödiantischen werden soll, ist zugleich Ausdruck einer verzweifelten Erkenntnis der tragischen Gesamtsituation. In diesem Sinne kann Nestroy als Tragödienschreiber aufgefasst werden, als Dichter und Denker, der die Tragödie und gleichzeitig ihre tragische Aussichtslosigkeit erfasst, die auch das Theater ergreift: Denn auf Grund der Zensur sind dem erkennenden Theatermacher die Hände gebunden.

Dies führt mich zu meinen nächsten Ausführungen in Bezug auf eine ganz spezifische Kategorie. In den ersten 20 Jahren des 19. Jahrhunderts⁵² erlebt eine so genannte Untergattung der Tragödie einen neuen Aufschwung: das Schicksalsdrama. Die Gründe für diesen Aufschwung sind demnach identisch mit den oben genannten. Ein gegenüberstellender Vergleich dieser besonderen Form der Tragödie mit Nestroys nicht weniger

⁵¹ Rio Preisner: *Johann Nepomuk Nestroy*. Der Schöpfer der tragischen Posse. München: Hanser Vlg. 1968, S. 34. (Literatur als Kunst)

⁵² Diese Zeitangabe umfasst lediglich eine besonders starke Produktionsperiode. Susanne Balhar und vor ihr u. a. auch schon Herbert Kraft belegen, dass sich das Modell des Schicksalsdramas über mehrerer Epochen bis heute durchgesetzt hat. Auch wenn Nestroys Schaffenszeit hauptsächlich die Folgejahre dieses Aufschwungs betrifft, ist es also durchaus legitim und angebracht, einen systematischen Vergleich anzustellen. Siehe dazu: Susanne Balhar: *Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert*. Variationen eines romantischen Modells. München: M-Vlg. 2004. (Forum Deutsche Literatur 3)

Herbert Kraft: *Das Schicksalsdrama*. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe. Tübingen: Max Niemeyer Vlg. 1974. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; Bd. 11)

außergewöhnlichen Form der Komödie – oder, wenn man so will, auch Tragödie – scheint mir aus diesem Grund sinnvoll.

Das Schicksalsdrama steht in der Tradition der romantischen Schauerdichtung. Um diesen Vergleich auch auf einer dramentheoretischen Ebene führen zu können, muss zunächst genauer zwischen den beiden Gattungsbegriffen Tragödie und Komödie hinsichtlich des Schicksalsbegriffs differenziert werden. So ist im 19. Jahrhundert besonders der unterschiedliche Einsatz von Schicksal und Zufall bezeichnend. Wie bereits angedeutet, wird der Zufall in der Antike semasiologisch mit der lateinischen Fortuna oder der griechischen Tyche beschrieben, was wörtlich „das unberechenbar, zufällig Zustoßende“⁵³ bedeutet. Diese willkürlich waltende Macht, die Glück und Unglück (entgegen der mittlerweile einseitigen Übersetzung der Fortuna mit „Glück“) bringen kann, wird im heutigen Verständnis viel eher als Schicksal aufgefasst als das Fatum. Im 19. Jahrhundert ist jedoch gerade der unterschiedliche Gebrauch dieser Dichotomie Fatum – Fortuna ausschlaggebend. Denn herrscht das Schicksal gewaltsam über den tragischen Helden, so ist der Zufall im Drama für den komödiantischen Aspekt verantwortlich. Ausnahmen werden daher in der Tragödie nur dann gebilligt, wenn der Zufall zwar den Anstoß für die konfliktreiche Handlung bringt, jedoch im weiteren Verlauf keine ausschlaggebende Rolle mehr spielt.⁵⁴ Die Unterscheidung dieser beiden Begriffe ist auch und besonders bei der Analyse Nestroys notwendig.

Eine homogene Dramentheorie des 19. Jahrhunderts ist wohl kaum zu fassen, auch nicht für den Einzelfall des Schicksalsdramas. Allgemein kann um 1800 jedoch eine Verlagerung vom wirkungsästhetischen hin zum gehaltsästhetischen Fokus verzeichnet werden. Dies bedeutet eine Eingliederung der Tragödientheorie in die Philosophie und zum Teil auch in die Theologie. Schillers Theorie des Pathetischerhabenen kann dennoch auch noch in den Schicksalsdramen beobachtet werden.⁵⁵ Für einen späteren Vergleich mit Nestroy ist daher eine genauere Betrachtung der Schicksalskonzeption erforderlich: Dem/der tragischen HeldenIn ist stets eine Macht gegenübergestellt, die ihn/sie in seinem/ihrer Handeln und Wirken stört und aufhält. Einmal mehr wird die Frage nach der Selbstbestimmung im Verhältnis zur Determination des Menschen aufgeworfen. Neben dem Pathetischerhabenen

⁵³ Kranz: *Schicksal*, Sp. 1275.

⁵⁴ Vgl.: Balhar: *Das Schicksalsdrama*, S. 38.

⁵⁵ Vgl.: Ulrich Profitlich in Zusammenarbeit mit Peter-André Alt u. a. (Hg.): *Tragödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 121f. (rororo Enzyklopädie 55573)

möchte ich hier auf das bereits erwähnte Konzept Schopenhauers verweisen, das Nestroy in seinem Pessimismus und in seiner Skepsis so nahe steht. Für die Tragödie bedeutet die von Schopenhauer kolportierte Unfähigkeit zum bewussten Wollen und die damit verbundene Schuld des individuellen Menschen, dass der eine den anderen im beiderseitigen Ringen um die Existenz vernichtet. Diese unheilvolle Darstellung betrifft den/die ZuseherIn dann direkt, er/sie „erfährt so, daß auch er [/sie] jeden Moment davon betroffen sein kann, ohne sich gegen diese Mächte zur Wehr setzen zu können [...]“. ⁵⁶

Hegel ist im Kontext des Schicksalsdramas wohl als wichtigster Dramentheoretiker zu nennen. Sein Prinzip des Rückkopplungseffekts habe ich bereits erläutert. Bedeutend ist das oben erwähnte Gegenspiel von Held und entgegenwirkender Macht. Diese Macht kann unterschiedlich ausgeformt sein, bei Schopenhauer kommt sie aus der ursprünglichen Schuld jedes Menschen und führt zum Überlebenskampf. Auch bei Hegel stehen sich die beiden Charaktere auf einer Stufe gegenüber. Das Schicksal des/der Einzelnen wirkt aus ihm/ihr selbst, seine/ihre Handlung ist gleichzeitig Rückwirkung auf die eigene Person. Diese Ausschließlichkeit, die Einseitigkeit des Individuums in seinem Schicksal, nennt Hegel Pathos. Erkennt das Individuum dies, kann es auch jenes seines Gegenübers erkennen und in der Annahme desselben Einklang herstellen. ⁵⁷ Für die Tragödie heißt das, dass der/die HeldIn durch seine/ihre Taten sein/ihr Schicksal selbst verantwortet, genauso wie sein/ihr Feind das tut. Es liegt nun am Helden/an der Heldin selbst, das Prinzip seiner/ihrer Handlung mit jenem seines/ihrer Feindes als gleichberechtigt in ihrer jeweiligen Ausschließlichkeit zu erkennen und zu akzeptieren.

Das Spezifikum des Schicksalsdramas ist, wie schon die Bezeichnung vorgibt, im Schicksal zu finden. Es bestimmt den kompletten Ablauf des Geschehens, wobei es, gemäß der Schicksalsbegrifflichkeit des 19. Jahrhunderts, mit geradezu grausamer Willkür auf die ProtagonistInnen niederfährt. Sie sind ihm zur Gänze ausgeliefert, ein Entkommen ist nicht möglich. Die Differenzierung zur herkömmlichen Tragödienkonzeption erklärt Balhar folgendermaßen: „Ist der Mensch in der Tragödie ein Handelnder, dessen Untergang sittlich notwendig erscheint, so ist der Mensch im Schicksalsdrama ein Erduldender, der seinen Untergang völlig schuldlos erleidet.“ ⁵⁸ Die Notwendigkeit, die besonders in der Antike noch eine essentielle Rolle in der philosophischen Auffassung einnimmt, wird hier zur Karikatur

⁵⁶ Balhar: *Das Schicksalsdrama*, S. 42.

⁵⁷ Vgl.: Ebda., S. 42ff.

⁵⁸ Ebda., S. 47.

ihrer selbst, die aufgeklärte Freiheit des Menschen steht im Kontrast zum alten Konzept. Ein wichtiges Mittel dieser Dramen ist jenes der Vorhersage: Wie besonders in Bezug auf das kosmologische Konzept deutlich geworden ist, beeinflusst die Weissagung in Verbindung mit dem tatsächlichen oder ausbleibenden Eintreten des Vorhergesagten das Schicksalsverständnis. In der Tragödie deutet dies, im Gegensatz zu philosophischen Überlegungen, natürlich auf die Unausweichlichkeit des Schicksals hin. Dies kann dem/der ProtagonistIn mehr oder weniger stark bewusst werden. Verstärkt wird dieses Mittel noch durch stereotypische Motive und Requisiten, die das Schicksalsdrama auszeichnen. Die bereits mehrmals angesprochene Erbsünde ist in diesem Fall genauer zu betrachten. Durch den Sündenfall Adams lebt sie in jedem Menschen weiter, gleichzeitig entsteht menschliches Leben genau durch diesen Sündenfall, unsere Existenz ist folglich von vornherein doppelt sündig. Einzig einige wenige von Gott auserwählte Menschen, wie die Jungfrau Maria und Jesus, die ohne Erbschuld empfangen wurden, bilden die Ausnahme. Diese Schuld wird nun auf der Bühne repräsentativ dargestellt, die Ursünde verlagert sich auf unterschiedliche Verbrechen, die Familien über Jahre belasten und an sich unschuldige Nachkommen durch unausweichliche Schicksalsschläge büßen lassen. Unter diesen Verbrechen finden sich unter anderem Verwandtenmord, Inzestfälle (gelegentlich im Zusammenhang mit Personen unbekannter Herkunft) und – ein Motiv, das uns im Zusammenhang mit Nestroy noch besonders beschäftigen wird – die Schicksalsgläubigkeit verschiedener Personen. Ebenso wiederkehrend sind einzelne Requisiten wie Dolche, Messer und andere Mordinstrumente, die den Beginn des Sündenverfalls einer Generation bezeichnen und nun im aktuellen tragischen Geschehen einen erneuten Verwendungszweck finden.⁵⁹

Als wohl berühmtestes Beispiel für das Schicksalsdrama gilt Grillparzers *Ahnfrau*. In Balhars oben zitiertem Ausspruch über den Unterschied zur Tragödie steht neben der bereits erläuterten Schuldlosigkeit der ProtagonistInnen auch das Erdulden des Schicksals im Vordergrund. Dient Passivität hier also als Ausdruck der politischen Umstände? In jedem Fall ist sie Stein des Anstoßes für viele und wird zu einem der Hauptkritikpunkte am Schicksalsdrama.

⁵⁹ Vgl.: Balhar: *Das Schicksalsdrama*, S. 48.

6. Vom Schicksal eines Monologs – der *Schicksalsmonolog*

Der sogenannte *Schicksalsmonolog* existiert nur in fragmentarischer Form als Entwurf.⁶⁰ Erste Notizen zu diesem Monolog hat Nestroy auf der Rückseite eines Bogens zu Papier gebracht, der zuvorderst die Worte „Mlg Höllenangst“ trägt. Dies verweist zumindest auf die Intention des Dichters, seine Ausführungen tatsächlich in besagtes Stück einzubauen. Es wird vermutet, dass es sich dabei ursprünglich um Wendelins Auftrittsmonolog in I, 7 handeln sollte. Einige Elemente davon finden sich aber auch im Auftrittscouplet und -monolog des Vinzenz in *Sie sollen ihn nicht haben oder der holländische Bauer* wieder. Inhaltliche Ungereimtheiten lassen allerdings auch den Schluss zu, dass Nestroy beim Niederschreiben eventuell andere Figuren und Ausgangssituationen im Sinn hatte: So erzählt der Sprecher gleich zu Beginn von einer Stiege, die zu seiner Wohnung führt; Wendelin wohnt jedoch, wie spätestens in I,10 deutlich wird, ebenerdig. Auch deutet der Monolog an, dass sein Sprecher verheiratet ist: „Ich weiß, daß ich verheurath't bin, das macht mir Kopfweh; [...]“ (S.174) Wendelin ist jedoch selbstverständlich ledig.⁶¹ Trotz dieser kleineren Widersprüche ist sich die Forschung einig, dass der Monolog am ehesten Wendelin zuzuschreiben ist. Ich schließe mich dieser gängigen Interpretation an und werde an dieser Stelle keine genaueren Auseinandersetzungen und vergleichenden Arbeiten betreiben, da mein Augenmerk weniger auf dem Prozess der Entstehung und Verarbeitung des Textes an sich liegt als – zunächst – vielmehr auf einer textimmanenten Analyse. Diese Schwerpunktsetzung möchte ich mit dem Verweis auf Heins historisch-kritische Ausgabe rechtfertigen, die eine ausführliche Gegenüberstellung aller Notizen, Entwürfe und Einfälle in bietet.

Dass der Monolog nie auf die Bühne gebracht wurde, begründet Hein mit folgender Vermutung: „[Nestroy] sah wohl aus ästhetisch-dramaturgischen wie aus Zensurgründen keine Möglichkeit, den gesamten Monolog in einer Theaterfassung zu realisieren.“⁶² Otto Rommel spricht schon vor ihm vom: „[...] Entwurf zu einem Monologe, der [...] aber wegen seiner ins Gebiet metaphysischer Spekulation vorstoßender Verwegenheit von vornherein

⁶⁰ In der historisch-kritischen Ausgabe hat man sich die Mühe gemacht, jede Streichung und nachträgliche Hinzufügung, sowie Randbemerkungen des Verfassers zu transkribieren. Ich werde, um die Kohärenz der Lektüre zu sichern, diese Besonderheiten auslassen. Eine ähnliche Vorgangsweise hat schon Rommel gewählt, vgl.: Otto Rommel (Hg.): *Johann Nestroy. Gesammelte Werke*. Bd 5. Photostatischer Nachdr. d. Ausg. 1948-1949. Wien: Vlg. Anton Schroll 1962, S. 704-708.

⁶¹ Vgl.: Nestroy: *Sämtliche Werke*. Bd. 27/II (1996), S. 170.

⁶² Ebda., S. 155.

keine Aussicht hatte, die Zensur zu passieren, und daher nicht vollendet wurde.“⁶³ Schon vor einer ersten Lektüre werden hier also Stimmen laut, die die Besonderheit dieses Textes hervorheben. Aus welchen Gründen Nestroy ihn tatsächlich zu keiner Endfassung verarbeitet hat, sei dahin gestellt. Doch offensichtlich ist, dass hier auf verschiedenen Ebenen provoziert wird. Damit stimmt unter anderem auch Christoph Kuhn überein, der diesem Entwurf in seiner Dissertation ein komplettes Kapitel gewidmet hat. Er geht noch weiter und spricht von Nestroys Versuch, seinen jahrelang persönlich ausgetragenen Kampf mit dem Schicksal in diesem Monolog schlussendlich zur Sprache bringen zu wollen: „[...] denn in Wendelins Auftrittsmonolog besitzen wir einen der reichsten, für die Erkenntnis des Nestroyschen Wesens ergiebigsten Texte. Die Themen, die angeschlagen werden, haben im Werk des Dichters Vorstufen und Entsprechungen.“⁶⁴ Dieses Wesen zu fassen ist scheinbar ein unerreichbares Ziel der Nestroyforschung. Schwierig ist dabei vor allem die Unterscheidung zwischen Autorenrede und Figurenrede. Auch Preisner meint dazu: „Trotz ihrer aphoristischen und teilweise bruchstückhaften Form dringen die Gedanken des Schicksalsmonologs zum tiefsten Grunde von Nestroys Weltanschauung vor.“⁶⁵ Die Identifikation von Sprecher und Autor begründet er an späterer Stelle mit dem Testament Nestroys, das seine Furcht vor dem (Schein-)Tod äußert, welche Preisner auch im *Schicksalsmonolog* zu finden meint. Dies „[...] ist ein rückwirkender Beweis dafür, dass der Schicksalsmonolog keinen bloß künstlerisch autonomen Text wiedergibt [...], sondern ein Bekenntnis dazu, daß er [...] das wahre Wesen der Existenz des Dichters berührt.“⁶⁶ Sind solche Behauptungen auch immer mit Vorsicht zu betrachten, so zeigt sich bereits bei einer ersten Lektüre dieses Entwurfs eine klare Differenz zu den übrigen künstlerischen Texten Nestroys, teilweise auch zu den übrigen Monologen, die ja prinzipiell (jedoch keineswegs durchgehend gerechtfertigt!) die Vermutung einer Autorenrede zulassen. Eine ungewöhnlich ausgeklügelte Struktur des Textes, sein motivischer Aufbau, der ernst gewählte Ton der Sprache sind erste haltbare Hinweise, die zu dieser Feststellung führen können. Ansgar Hillach schreibt in diesem Zusammenhang:

„Besonderes Merkmal der Autor-Perspektive ist neben der zugespitzten Form die Gezieltheit der Aussage, die verdeckte Schärfe und Ernsthaftigkeit des Angriffs, die durch Komik und das Moment der Andeutung zurückgenommen werden kann. Schon durch ihr

⁶³ Rommel: *Gesammelte Werke*, S. 704.

⁶⁴ Christoph Kuhn: *Witz und Weltanschauung in Nestroys Auftrittsmonologen*. Zürich: Juris-Vlg. 1966, S. 53.

⁶⁵ Preisner: *Nestroy*, S. 137.

⁶⁶ Ebda, S. 144.

inhaltliches Gewicht heben sich die Fiktionsbrüche, in denen der Autor hervortritt, von den übrigen ab.⁶⁷

Nestroys Monologe sind gerade wegen ihres unstrukturierten Verlaufs bekannt, die inszenierte Spontaneität und Sprunghaftigkeit ist ihr Merkmal. Hierin unterscheidet sich der *Schicksalsmonolog* jedoch massiv, wie ich im nächsten Punkt erörtern werde. Auch die inhaltliche Analyse wird zeigen, dass Kuhns und Preisners Behauptungen nach Hillachs Kriterien bestehen können. Es scheint mir daher plausibel, anhand des Entwurfs zumindest eine Annäherung an das „Wesen Nestroys“ zu wagen, wobei ich mich im Sinne der vorliegenden Arbeit auf das bzw. auf die aus dem Monolog hervorgehenden Schicksalskonzeptionen konzentrieren möchte.

6.1. Struktur und Aufbau I

Der Monolog beginnt mit der Erzählung eines kurz zuvor erlebten buchstäblichen Zusammenstoßes mit einem Fremden. Dies schafft den Übergang vom Geschehen auf der Bühne zum eigentlichen Anliegen des Sprechers, die Illusion des Spiels wird aufrechterhalten und gleichzeitig in den Hintergrund verlagert. Den RezipientInnen wird dadurch der Wechsel zum ernstesten Thema erleichtert und sie merken sofort, dass nun ein Text außerhalb der Geschichte des Stückes folgt. Dieses dramaturgische Verfahren ist keine Eigenart, Nestroys Monologe und Couplets stehen prinzipiell für den Verfremdungseffekt oder, wie oben zitiert, den Fiktionsbruch, sie sind immer auch ein Mittel der Kommunikation mit dem Publikum außerhalb des eigentlichen Dramengeschehens. Durch den Körpereinsatz, der hier nicht mehr gezeigt wird, sondern nur in verbalisierter Form auftritt, wird gleichzeitig das Aus-der-Rolle-Treten Wendelins verdeutlicht.

Wendelin führt sich nun selbst von Schlagwort über Schlagwort zu seinem eigentlichen Thema. Dabei spricht er zunächst über die Nachteile, mit denen ein „G’scheiter“ gegenüber einem Dummen zu kämpfen hat, drei konkrete Beispiele – Heirat, Schulden und Politik – werden angeführt. Es folgen mehr oder minder treffend gewählte Wortspielereien über Paris und schließlich der eigentliche Einleitungssatz für seine Ausführungen: „Ich werde mein jüngste[s] [...] Schicksal ganz nach dem alten Stundenplan einer strengen halbjährigen Prüfung unterziehn.“ (S. 175) Es entsteht ein Einschnitt, die vorangegangenen Zeilen wirken

⁶⁷ Ansgar Hillach: *Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy*. München: Wilhelm Fink Vlg. 1967, S. 69.

nun wie eine Art Vorrede, in der das Problem, das Wendelin beschäftigt, durch malerische Beispiele skizziert wird – ein sehr ausgedehnter Übergang von Spiel zu Ernst. Ein neues Begriffspaar wird eingeführt: arm und reich. Während der gescheite Mensch im Gegensatz zum dummen kein Glück hat, kann auch der Arme kein Vergnügen finden, der Reiche hingegen schon. Vom Missvergnügen ausgehend findet Wendelin zu seiner eigentlichen Bestimmung: „[...] ich revoltiere gegen die Welt-Regierung, das heißt, gegen das, was man eigentlich Schicksal nennt [...]“ (S. 176) Es folgen nun harte Anklagen gegen das Schicksal, schließlich der Versuch einer Definition desselben. Dann schließt der Verweis auf den Himmel an, in dem der Mensch für sein hartes Schicksal belohnt werden will, und auf die Probleme, die Wiedersehen und Vergessen im Himmel mit sich bringen. Für das Wiedersehen werden wie oben zwei anschauliche Beispiele herangezogen, für das Vergessen nur eines. Man kann wohl nicht davon ausgehen, dass hier noch ein zweites Exemplum hätte folgen sollen, auch wenn der Text hier abbricht: „Jetzt das sind natürlich nix als phantastische Musirungen [...]“ (S. 181). Mit diesen ersten Worten des letzten Absatzes kann man die vorangestellten Ausführungen als abgeschlossen betrachten. Das Beispiel für das Vergessen ist abgefasst, durch den Absatz folgt ein weiterer Einschnitt durch reflektierende bzw. rekapitulierende Formulierungen. Dadurch, dass der Monolog jedoch mitten im Satz abbricht, ist nicht klar, ob hier schon das tatsächliche Ende beginnen soll und auch der zweite Entwurf hilft hier nicht weiter, da er gegen Schluss einen völlig anderen Verlauf nimmt und daher nicht mehr zum Vergleich dienen kann.

Man kann an diesem kurzen Aufriss sehen, dass Nestroy hier einen sehr bewusst überlegten Aufbau konstruiert hat: Er steigt fast sofort in den Monolog ein, in einem einleitenden Abschnitt wird das eigentliche Problem demonstriert. Über einen Übergangsteil kommt er zur Definition des Schicksals und darüber schließlich zum letzten Begriffspaar, dem Wiedersehen und Vergessen im Himmel. Der letzte Halbsatz deutet eine zusammenfassende Reflexion an. Kuhn meint zu dieser Besonderheit nestroyscher Monologstrukturierung:

„Ein unübersichtliches, ungefügtes Konglomerat – so stellt sich dieser Monolog in seiner ersten Konzeption dar und trägt doch mehr System in sich, als man ihm nach schnellem Durchlesen zubilligen möchte. Ein ausgeprägter Rhythmus, eine Steigerung und ein Abnehmen, eine Verdichtung und eine Verdünnung sind zu beobachten.“⁶⁸

⁶⁸ Kuhn: *Witz und Weltanschauung*, S. 56.

Dieses rhythmische Konglomerat findet einen eindeutigen Mittelpunkt: das Schicksal, das dem Monolog schließlich auch seinen Titel gibt. Die ausnehmend expressive Wortwahl bestätigt diesen Teil als Klimax. Ich möchte hier auf Hillachs oben zitierte „verdeckte Schärfe und Ernsthaftigkeit des Angriffs“ verweisen, die ich später anhand dieses Textteils noch genauer herausarbeiten möchte. Vor diesem Block finden sich Stichworte wie Glück, Glaube, (Miss-)Vergnügen, danach liegt der Fokus auf Himmel, Wiedersehen und Vergessen.

Wendelin spricht beim ersten Beispielblock von sich selbst, von seinen eigenen Umständen und auch von ihn direkt betreffenden äußeren Gegebenheiten. In gewohnter Diktion werden erwähnte Themengebiete abgearbeitet, wobei der ebenfalls übliche sprachliche Witz nicht vernachlässigt wird. Beim zweiten Block erzählt er jedoch allgemein von Paaren, ihr Schicksal wird als repräsentativ bezeichnet, die Folgen ausführlicher und bildhaft ausgemalt. Trotz des Perspektivenwechsels wird hier die anklagende Stimmung verstärkt, der Witz bleibt aus. Offensichtlich ist Nestroy dieser Teil wichtig, die unterschiedliche Ausführung dieser beiden Beweisblöcke lässt darauf schließen. Während ersterer sich typischen Themen widmet, die wohl auch das Publikum alltäglich beschäftigen, setzt sich letzterer mit metaphysischen „Musirungen“, wie Wendelin es selbst verkündet, auseinander. Man kann hier also eine deutliche Verschiebung im Aufbau erkennen: Der einleitende Abschnitt bietet Bekanntes und gleichzeitig auch einfach Nachvollziehbares, die Sprache ist illustrativ und sarkastisch, vertieft sich dann jedoch nach dem Hauptteil und wird ernst und weniger bildhaft. Dieser letzte Teil wirkt durch seine Struktur und seine Syntax weniger greifbar, Nestroys üblichen Monologstil erkennt man hier kaum.

6.2. Rahmenthematik

6.2.1 Ehe, Geld und Politik

Zunächst eine Bemerkung zur bereits angesprochenen Heiratsthematik: Die Ehe gilt bei Nestroy als beliebter Gegenstand zahlreicher satirischer Einlagen, nie wird sie als rein positive, schon gar nicht als Liebesbeziehung beschrieben. Vielmehr sind die bereits bestehenden Ehen während des Stücks Basis für grausame Sticheleien und Quälereien der Partner, die Verlobungen und Hochzeiten am Ende des Stücks zeugen von purem Zynismus: Zum einen beugt sich Nestroy in ihnen dem Wunsch des Zensurwesens sowie des Publikums,

zum anderen erzwingt er so äußerst gewaltsam ein Happy End, das dadurch längst nicht mehr glücklich erscheint. Spießbürgerliche Moralvorstellungen werden aufgedeckt und das Publikum und sein romantisches Begehren vorgeführt.

Der nächste Punkt betrifft Schulden. Geldsorgen als gängiges Problem der unteren Schichten finden sich in jedem Stück Nestroys wieder. Der Handwerksstand wird mit wirklichkeitsnahen Elementen versehen, Nestroy zeichnet ein Bild der sozialen Verhältnisse wie es in diesem realistischen Ausmaß unter den Zeitgenossen noch verpönt ist. Geld wird dadurch gleichzeitig zum beliebten Motor der Handlung: Das Streben nach Reichtum kommt dem Streben nach Glück gleich. Für die ungerechte Verteilung irdischer Güter ist die Regierung verantwortlich, für die ungerechte Verteilung der Glücksgüter, zu welchen letztendlich auch wiederum die irdischen Güter zählen, die Weltregierung, das Schicksal.

Zuletzt wird die Politik als Beweis angeführt, dass der Glaube glücklicher macht als das Wissen: Die Politik tritt als wiederkehrendes Moment auf, sie bringt dem Volk kein „goldne[s] Zeitalter“ (S. 174), ganz im Gegenteil – ihr Horizont ist vernebelt, die Situation nach der Revolution genauso aussichtslos wie davor. Ehe, Geld und Politik sind hier also die drei Argumente, die Nestroy charakteristisch einbaut. Sie werden in gewohnter Manier von einigen Wortspielereien begleitet, dafür aber auch relativ kurz abgehandelt.

6.2.2 Wiedersehen und Vergessen

Die konkreten Beispiele, die im Teil nach den Abhandlungen über das Schicksal folgen, beziehen sich auf das Wiedersehen und das Vergessen, ohne die „[...] wir bornirten Geschöpfe [...] uns keinen Himmel denken [können].“ (S. 179) Von diesem Himmel, der „geographische[n] Sphäre des Schicksals“⁶⁹, verspricht sich der Mensch Glückseligkeit, die er sich aber gleichzeitig nicht denken kann.

Das Thema des Wiedersehens beschreibt Wendelin einerseits mit einem Ehepaar, das sich im Himmel trifft, nachdem die Gattin jedoch bereits zum zweiten Mal geheiratet hat. Anschließend erzählt er anschaulich die Geschichte eines Paares, das sich nach dem Tod wiedersieht, er als Jüngling verstorben, sie jedoch erst im hohen Alter und folglich auch mit mehr Lebenserfahrung. Beide Male wird die Frage in den Raum gestellt, wie diese Verschiedenheit der Seelen, ihre ungleich ausgeprägten Erfahrungen und Sehnsüchte, das

⁶⁹ Kuhn: *Witz und Weltanschauung*, S. 57.

Paar im Himmel tatsächlich vereinen können. Das Wiedersehen nach dem Tod ist für Nestroy eine unbedingte Vorstellung im Angesicht der Unwissenheit des Menschen. Der Mensch kann sich selbst nicht ohne seinen Körper denken, schon gar nicht ohne seine Umgebung, in der er sich bewegt. Das Wiedersehen mit geliebten Menschen gibt ihm im Diesseits einerseits die Sicherheit der Gestalt seiner selbst und andererseits die Sicherheit des Bekannten, das ihn im Jenseits erwartet. Dass Nestroy hier gerade von Ehepartnern spricht, die ansonsten Gegenstand seines scharfzüngigen Witzes sind, zeugt von der Ernsthaftigkeit seines Anliegens, das er hier frei von Zynismus gestaltet.

Die Perspektive wechselt mit dem Vergessen: Eine Mutter muss vom Himmel aus das Unglück ihres Kindes mitverfolgen. Wieder stellt sich die Frage, wie dieses mütterliche (Mit-)Leid mit dem Glück und Heil versprechenden Leben nach dem Tod vereinbar sein kann. Diesmal stellt Nestroy die Betrachtungen von anderer Seite aus an: Wie steht der sich im Himmel befindende Mensch mit den auf Erden Verbliebenen in Verbindung? Ist das Wiedersehen mit den geliebten Menschen im Jenseits vorausgesetzt, so muss auch das Wiedererkennen durch die Seligen implizit sein. Das Leid, das zunächst im Wiedersehen fixiert worden ist, wird nun auf das Irdische verlegt. Glückseligkeit kann eine Mutter in dieser Situation nach menschlicher Vorstellungskraft nur durch die Macht des Vergessens erlangen, die so aber mindestens so grausam wirkt wie jene des Wiedersehens.

Der Himmel wird zu einem Ort des Unerträglichen, er wird in menschlichen Maßstäben gedacht. Das Schicksal wird in diesen metaphysischen Überlegungen dafür verantwortlich gemacht, dass wir das Leid mit in den Tod nehmen. Ohne Leid ist kein Wiedersehen vorstellbar, ohne Wiedersehen keine jenseitige Ordnung. Ebenso ist letztere nur ohne Vergessen vorstellbar, dieses aber lässt kein Leid zu. Die Dialektik von Wiedersehen und Vergessen klagt eine Weltordnung an, die sich dem Schicksal unterwirft, einem Schicksal, das sich als Leid bringend und verheerend erweist. Ob hier ein atheistisches Weltbild propagiert oder doch die Frage der Theodizee formuliert wird, soll in den folgenden Punkten erarbeitet werden.

6.3. Schicksalsthematik

„Ich bin einer von die, die man arme Teufeln heißt.“ (S. 176) Wendelin steigt in den Hauptteil mit einer Redewendung ein, die er sogleich ad absurdum führt, indem er sie wörtlich nimmt und unter den Reichen Engel vermutet. Hier stellt er sich durch ironisierte Sprache auf die

Seite der Armen, nicht nur im materiellen Sinn. Arm und Reich bezeichnen eine beliebte Dichotomie bei Nestroy, der Einstieg in die Schicksalsthematik scheint damit nachvollziehbar. Die Ungleichheit der Menschen wird sofort fixiert in der unterschiedlichen Verlagerung der irdischen Güter, die ja schon im ersten Themenblock anklingt. Sogleich wird sie auch auf eine nächste Ebene gehoben, denn Armut bedeutet Missvergnügen, eine Bezeichnung, die mühelos den Bezug zum wörtlichen wie sinnbildlichen „armen Teufel“ herstellt. „Zu seyn Mißvergnügter, Verschworner und Revolutionair, das sind Geschwisterkinder.“ (S.176) Diese Logik ist bestechend, der Reiche ist vergnügt, er muss sich nicht verschwören und er muss gegen nichts und niemanden revoltieren. Wendelin stellt sich also ganz in die Reihe der Unterdrückten, jener Menschen, die aufbegehren müssen, um ihr Glück zu finden. Wogegen er aufbegehren muss bleibt jedoch noch unerwähnt, und auch wer die Vaterrolle der Geschwisterkinder übernimmt, bleibt zunächst offen. Bis jetzt ist nur der allgemeine Zustand umrissen worden. Der Beisatz, dass sich Wendelin zwar zu diesen Geschwistern zählt, jedoch „etwas aus der Art geschlagen“ (S. 176) ist, deutet schon die bevorstehende inhaltliche Steigerung an:

„Revolutionairs stürmen in der Regel gegen die [...] irdischen Regirungen an, das is mir zu geringfügig, ich suche das Übel tiefer, oder eigentlich höher, [...] ich revoltiere gegen die Welt-Regierung, das heißt gegen das, was man eigentlich Schicksal nennt, [...] ich trage einen unsichtbaren Calabreser, mit einer imaginären rothen Feder, die mich zum Giganten [...] macht; [...] Giganten war’n nemlich die antediluvianische Studenten, [...] so haben sie sich Barrikaden gebaut, [...] um den Himmel zu stürmen.“ (S. 176f.)

Mit der Anspielung auf tiefere und höhere Ebenen wird eine vertikale Bewegung skizziert, die die Klimax des Absatzes rhetorisch unterstützt. Wendelin strebt mit tiefgreifenden Überlegungen eine Aufwertung der Schicksalsthematik an: Vom irdischen, politischen Geschehen geht er über zu einer „Welt-Regierung“, die als Ordnung schaffende Macht versagt hat. Hier wird erstmals im Hauptteil die Vaterrolle der angesprochenen Geschwisterkinder konkretisiert. Das erste Mal wird der Begriff im Entwurf an der oben zitierten Übergangsstelle vom ersten zum zweiten Block erwähnt. Sein „jüngste[s] [...] Schicksal“ (S. 175) will Wendelin überprüfen, hier erscheint dieses eindeutig individualisiert. Gleich darauf stellt er sich auf eine Stufe mit anderen Unglücklichen. Dennoch ist „Schicksal“ hier noch nicht in einem philosophischen Kontext zu sehen, was deutlicher wird, wenn man die Streichung beachtet, die Nestroy hier vorgenommen hat: Zunächst sollte an dieser Stelle „Vergangenheit“ (S. 175) stehen. Schicksal wird hier also im umgangssprachlichen Sinn verwendet. Die Streichung und Ersetzung lässt jedoch gleichzeitig eine beginnende

mehrdeutige Darstellung vermuten. Diese Anspielung nimmt also erst in der „Welt-Regierung“ Gestalt an. Bevor Wendelin näher auf jene eingeht, beschreibt er zunächst seine eigene Figur als aus der Art geschlagenes Kind, das schnell repräsentativen Charakter annimmt. Der breitkrempige Hut und die rote Feder sind beides Motive der 1848er Revolution. Sie werden jedoch durch die Attribute „unsichtbar“ und „imaginär“ zu Requisiten eines höheren Kampfes mystifiziert. Für ebensolche Requisiten kann man auch die Studenten halten, die schon in Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* Träger und Retter der Revolution waren. Giganten sind sie und zum Giganten macht sich nun auch Wendelin. Er stellt sich in die mythologische Tradition jener Gestalten, die sich gegen die herrschenden göttlichen Instanzen auflehnen und diese zu stürzen versuchen. Größer kann er sich nicht machen, die Komik dieses sprachlichen Bildes ist jedoch bereits Vorbote für die Lächerlichkeit eines solchen Versuchs.

Nachdem sich Wendelin nun selbst skizziert hat, wendet er sich seinen Aufgaben und Wünschen zu:

„[...] da schaut doch was heraus, [...] den gräulichen Absolutismus des Schicksals vernichten, das Verhängniß constitutionell machen, daß es Rechenschaft ablegen muß [...] sowohl über [...] Verschwendung als über Verschleudrung [...] [der] universellen Staatsschuldn an Glücksgütern.“ (S. 177)

Noch befindet er sich in metaphysischen Höhen, der Absolutismus ist kein säkularer, er ist jene unerbittliche, scheinbar willkürliche Wirkungsweise des Schicksals, die er „konstitutionell machen“, also brechen will. Die politische Sprache findet sich auch in den „Staatsschulden“ wieder, sie ist Gedanken- und Wortspiel des Revolutionärs, der sich einen Absatz zuvor über die irdische Regierung erhoben hat. Das Schicksal ist dem Menschen, besser gesagt dem Missvergnügten, Rechenschaft schuldig, so Wendelin. In diesen Zeilen äußert sich eine Schicksalsauffassung, die Nestroy in seinen Stücken nach gängiger Meinung in der Forschung nachgesagt wird: Nicht das Schicksal per se wird angeklagt, sondern lediglich dessen Arbeitsweise. Die ungerechte Verteilung der Glücksgüter ist dem Dichter ein Dorn im Auge. Verschwendung und Verschleudrung sind Synonyme einer liederlichen, unüberlegten und daher auch diskriminierenden Zuweisung besagter Güter. Jeder Mensch hat Anspruch auf individuelles Glück, doch nur den wenigsten – in der dichotomen Sprache Nestroys nur den vergnügten, reichen Engeln – wird es tatsächlich zuteil. Dies artikuliert Wendelin denn auch besonders kämpferisch:

„Und wann’s auch, - was bey allen solchen Unternehmen der Fall is, - mißlingt, so bleibt es doch ein schönes Bewußtseyn, dem Schicksal in’s Gesicht gesagt zu haben, Du bist [...] ein Tyrann, es is ungerecht, daß das Leben [...] einer kleinen Anzahl nichts ist, als ein beständiges Wandeln durch Triumphbögen der freudigsten Überraschungen, während Millionen Gleichberechtigte, nur dazu da sind um die Grabschriften ihrer Hoffnungen zu zählen. ’s Schicksal hat Alles, was die von ihm beherrschten Menschen empören muß.“ (S. 177)

Das Versagen im Angesicht des Schicksals wohnt der Auflehnung gegen selbiges bereits inne. Die Aussichtslosigkeit trübt gleichzeitig jedoch keineswegs die Motivation des Revolutionärs. Wendelin ist sich sicher, dass das Vorhaben an sich zumindest „ein schönes Bewußtseyn“, eine Art Befriedigung, Herstellung des inneren Gleichklanges ist. Das Gesicht, das er dem Schicksal dabei zuspricht, ist jenes des Tyrannen. Dies ist der wohl deutlichste Ausdruck innerer Verzweiflung und Auflehnung im Monolog. Verstärkt wird dieser Eindruck einmal mehr, wenn man die erste Formulierung miteinbezieht. Ursprünglich sollte diese lauten: „Du bist ungerecht“ (S. 177), was Nestroy nachträglich durch „Du bist ein Tyrann“ ersetzte. Die erste Fassung wirkt vor allem im direkten Vergleich mit letzterer zwar ähnlich verzweifelt, allerdings noch versehen mit einem Ausdruck der absoluten Hilflosigkeit im Angesicht dieser übermächtigen Gewalt. Der Tyrann bringt die Wut und die Härte des Sprechers viel deutlicher zum Ausdruck, er bekämpft das ungerechte Regiment mit seiner stärksten Macht: der verbalen Gewalt. Wieder folgen Dichotomien als rhetorisches Mittel der Veranschaulichung. Die kleine Anzahl der Glücklichen steht den Millionen Gleichberechtigten gegenüber, die ihr Recht jedoch niemals erlangen. Diese Steigerung wird zynisch umgekehrt durch die Gegenüberstellung von Triumphbögen und Grabschriften, von Glück bringenden Überraschungen und zu Grabe getragenen Hoffnungen. Zuletzt bleibt die Einsicht, dass das Schicksal über den Menschen herrscht, dass seine Wirkungsweise als falsch anzusehen ist und dass die Möglichkeiten der Reaktion des Menschen beschränkt sind: Wendelin ist empört.

„Es gibt wohl Viele, die’s mit Geduld ertragen, das sind eigentlich recht die G’scheidten, die einsehen, daß es umsonst, und daß ohnmächtige Empörung immer lächerlich ist. [...] aber deßwegen sind sie doch im Innern sanfte Aufrührer, [...] servile Revolutionäre, zarte Proletarier.“ (S. 178)

In diesem Absatz wiederholt sich Wendelin in zwei verschiedenen Punkten. Einerseits greift er die Bezeichnung des „G’scheidten“ wieder auf. Diese findet sich zuerst im ersten Teil des Monologs in der Dichotomie mit dem Dummen: Der Kluge wünscht sich dabei, dumm zu

sein, um weniger Einsicht und folglich weniger Probleme – weniger Kopfweh – zu haben. Hier ist also jener intelligent, der die Aussichtslosigkeit des Schicksals erkennt und annimmt. Die zweite Wiederholung ist die der oben artikulierten, einzigen möglichen Form des Aufbegehrens, der Empörung. Die Ohnmacht des Menschen wird in ihrem Ausdruck lächerlich, ein Gedanke, den Nestroy schon zuvor in der sprachlichen Gestaltung seines Textes erkannt hat: Er ersetzt das hilflose „Unrecht“ durch die aggressive Formulierung „Tyrann“. Doch auch dieser Tyrann besteht letztlich nur kurz; ein Zeichen, dass der anklagende Mensch für einen Moment seine Aussichtslosigkeit vergessen hat. Die Befriedigung, die Wendelin zunächst noch im verbalen Aufbegehren zu finden glaubt, schwindet nun doch im Angesicht ihrer eigenen Fruchtlosigkeit. Dennoch, schon die Erkenntnis allein scheint Wendelin zu würdigen: Besonders das Oxymoron „servile Revolutionäre“ sticht in der Dreifachnennung der Missvergnügten hervor, mutet es doch zynisch an. Diese Haltung entspricht jedoch in keiner Weise dem Grundtenor der bisherigen Ausführungen des Hauptteils. Die Erkenntnis des Schicksals soll zur Einsicht der Ausweglosigkeit der Situation führen und das Aufbegehren muss daher, wenn es denn artikuliert werden soll, von außen nach innen verlagert werden. Der Mensch wird klein gemacht vor dem Schicksal – wenn hier Nestroys Zynismus überhaupt anklingt, so ist es doch nur ein resignierter, der einem leisen Aufrühren gleichkommt. Die Klimax ist überwunden, was folgt ist der Versuch einer Gattungsunterweisung des Schicksals:

„Der größte Fehler des Schicksals ist sein Zopf. [...] Wir haben a dato das nehmliche Schicksal, was vor 2000 Jahren schon zu nix z’brauchen war, als bey die altgriechischen Trauerspiel den bösen Zauberer abzugeben. Wie paßt das [...] in diese Zeit [...], wo der Mensch statt demüthig auf die Nasen zu fallen, lieber den Kopf zurückwirft, und fragt: Warum?“ (S. 178)

Die Einsicht, die Vernunft des Menschen, steht im Widerspruch zur Schicksalsgläubigkeit. Der „Zopf“ des Schicksals ist seine überholte, reaktionäre Auffassung. Das Problem der ohnmächtigen Empörung, das zuvor bereits beigelegt wurde, wird nun noch einmal hinterfragt: Wie kann der Mensch sein neu gewonnenes Selbstverständnis mit einem althergebrachten Schicksalskonzept vereinen? Und wie kann er ihm entkommen? Doch ein Entkommen gibt es nicht, der Mensch ist ausgeliefert:

„Das Schicksal ist ferner Aristokrat der [...] strengsten Gattung. [...] Ausserdem hat es auch die schöne Eigenschaft, es ist Bureaucrat. [...] Erledigungen [...] auf Beschwerden sind selten zu erleben [...]. Der Ewigkeit ist eine [...] enorme Staatsschuld aufgebürdet, [...] und sie hilft sich mit Assignaten auf den [...] Himmel [...] so gut sie kann. Der

Himmel is allerdings eine herrliche [...] Idee, [...] die aber zwey dunkle Seiten hat, das Vergessen und das Wiederseh'n.“ (S. 178)

Als Aristokrat rechtfertigt das Schicksal seine elitäre Wirkungsmächtigkeit: Nur wenige Auserwählte profitieren von seiner Missachtung allgemeiner Gleichberechtigung. Als Bürokrat des so genannten Zopfensystems entledigt es sich jeglicher Verpflichtung und bleibt so dem armen Teufel seinen Glücksanteil schuldig. Wieder wird eine politische Sprache eingesetzt, diesmal, um den Bezug zum Diesseits wiederherzustellen: Denn in seinem irdischen Leben hofft der Mensch auf Erlösung und ewige Glückseligkeit im Jenseits und tröstet sich, bedingt durch die Aussichtslosigkeit seiner Situation, damit selbst. Somit ist der Abschluss des Hauptteils vollzogen.

6.4. Ironie des Schicksals

Zum Teil ist die sprachliche Gestaltung des Monologentwurfs bereits in die Analyse miteinbezogen worden, ich möchte daher an dieser Stelle nur einen zusammenfassenden Überblick bieten, der der Formulierung eines Schicksalskonzepts dienlich sein soll.

„Auf der Stieg'n bin ich an ein Menschen angestoßen [...] und der hat so stark dummer Kerl [...] g'sagt; wenn der Mann [...] ein Wahrsager wär', so hätt ich doch noch Aussicht auf a Glück.“ (S. 173f) Wendelins Wunsch erscheint paradox, er möchte seine Klugheit, seine Einsicht in die Weltgeschehnisse – noch befindet er sich nicht in metaphysischer Sphäre – gerne eintauschen. Durch diesen eingangs fixierten Grundgedanken steht der Monolog im weiteren Verlauf ganz im Zeichen der Ironie. Ausdruck dieser Ironie ist der antithetische Witz.⁷⁰ „Wer's glaubt, wird selig.“, ist eine beliebte Redewendung, die Nestroy im ersten Teil des Entwurfs ad absurdum führt: Der „G'scheidte“ glaubt nicht, er weiß und muss daher missvergnügt sein. Der Dumme hingegen glaubt und erfährt dadurch Glückseligkeit. Die Kopfschmerzen, die der gescheite Wendelin durch sein Wissen davonträgt, sind Verkörperlichung seines intellektuellen Leidens. Und genau dies ist seine Intention: seine Überlegungen zu vergegenständlichen, die Unbegreiflichkeit des Schicksals in die Rationalität der Sprache zu zwingen. Diese Aufgabe hat sich auch Nestroy gestellt und seinen Monolog in einen strikten Aufbau gepresst. Die absurd umgestellten Redewendungen, die zahlreichen Dichotomien und Antithesen, die gedrängten Wiederholungen und Vergleiche,

⁷⁰ Vgl.: Preisner: *Nestroy*, S. 56f.

die bildhaften Beispiele, die am Ende doch nur abstrakt bleiben, sie alle sind Zeugnis eines überlegten und doch nicht zu Ende gebrachten Entwurfs. Die Ironie kehrt alles um: Wer an sein Schicksal glaubt, hadert nicht, doch wer es in seiner Ungerechtigkeit erkennt, zweifelt und muss verzweifeln. Die Verzweiflung wird in der semantischen und syntaktischen Entfaltung deutlich, in den abwechselnd verdichteten, aufgeladenen und verdünnten, wenig ausgereiften Passagen. Ich erinnere an eine im Unterkapitel 6.1. „Struktur und Aufbau“ zitierte Stelle Kuhns, in der er dem Aufbau des Entwurfs eben diese Verdichtung und Verdünnung unterstellt.⁷¹ Rhetorisch wie auch inhaltlich gesehen zeigt sich dieses Merkmal besonders im dritten Teil und ist möglicherweise ein Zeichen dafür, dass Nestroy seinen Entwurf eben nicht zu Ende bearbeitet hat. Daran sieht man auch die Schwierigkeit, diese ihm so wichtige Thematik in Worte zu fassen. Der Begriff des Schicksals lässt sich nicht rational binden und hebt dadurch das komplette Konstrukt auf eine ironische Ebene: Je mehr sich Wendelin – und in diesem Zusammenhang kann man seinen Schöpfer miteinschließen – um Klarheit bemüht, desto mehr verstrickt er sich und desto weiter entfernt er sich von den ersehnten Antworten.

6.5. Erste Schicksalskonzeptionen

Das Wissen um die Unausweichlichkeit des Schicksals wird Wendelin zur Qual, das eigentliche Problem, das er immer wieder zur Sprache bringt, ist die Frage nach dem Warum. Warum er zum armen Teufel degradiert wird, weiß er nicht. Und wie der aufgeklärte Mensch mit einer antiken Schicksalstradition umzugehen hat, ist ihm ebenfalls nicht klar. In diesem Warum, das der Wissende, also auch Nestroy, in den Raum stellt, zeigt sich der erste wichtige Ansatz zu seinem Schicksalskonzept: Nicht das Schicksal an sich, sondern vielmehr seine Wirkungsweise wird in Frage gestellt. Weshalb Wendelin ein armer Teufel ist, erklärt sich aus der Verteilung der Glücksgüter, nicht aus dem Schicksal. Das „Warum?“ des Menschen des 19. Jahrhunderts bezieht sich auf die antike Schicksalskonzeption: Das antike Schicksal, das Wendelin hier als „bösen Zauberer“ (S. 178) klassifiziert, entspricht dem unausweichlichen Fatum. Dieses zwingt den Helden der Tragödie in die von ihm vorbestimmte Richtung. Der Möglichkeit der Hybris wird immer die Absolutheit der Nemesis entgegengehalten. Nestroy degradiert das Fatum jedoch zum Element des altgriechischen Trauerspiels, seine Macht in der realen Welt war schon damals „zu nix z’brauchen“ (S. 178). Seine Vorstellbarkeit und Nachvollziehbarkeit erschließt sich Wendelin also auch in seinem historisch-philosophischen

⁷¹ Vgl.: Kuhn: *Witz und Weltanschauung*, S. 56.

Ursprung nicht. Demut kann er ihm als Wissender und Zweifler nicht entgegenbringen, daher das rebellische Warum, das Infragestellen seiner Vorgehensweise. Die bewusst gewählte Hybris begründet er in der absolutistischen Herrschaft des Fatums, das den Menschen die ihnen gleichberechtigt zustehenden Glücksgüter schuldig bleibt.

Die Resignation, die unvermeidlich eintritt, erinnert an die stoische Auffassung: Geduld wird gepredigt, denn jede Form der Auflehnung ist sinnlos, ja sogar lächerlich. Hier wird nicht nur die Widersprüchlichkeit der Nestroyschen Sprache, sondern vor allem auch jene des Schicksals deutlich. Der Wissende kann einerseits nicht über diese ungeheure Ungerechtigkeit der absoluten Determiniertheit schweigen, andererseits kann er sich auch nicht angemessen artikulieren. Einem Aufruf zum Fatalismus kommt das jedoch in keiner Weise gleich: Im Inneren bleibt der Revolutionär Revolutionär, sein Kampf wird nur von außen nach innen verschoben.

Was dem Menschen bleibt, ist sein Leid. Dieses klingt schon in Wendelins Kopfschmerzen an und findet seinen abstrakten Höhepunkt schließlich im dritten Teil des Entwurfs. Das Leiden ist eng verknüpft mit dem christlichen Glauben, und im Sinne der Erlösung wird auch der Himmel als „eine herrliche strahlende Idee“ (S. 178) eingeführt, nur um sofort seiner „zwey dunkle[n] Seiten“ (S. 178) enttarnt zu werden. Augustinische Gnade ist an dieser Stelle nicht zu spüren. Der Mensch will geliebt werden und er will vergessen, doch das eine ist mit dem anderen nicht vereinbar. Er ist also auch in jener Welt, die ihm doch Heil bringen soll, dem Schicksal unterworfen: „Wie bettelarm steht da selbst die Allmacht da?“ (S. 181) Hier klingt ein für Nestroys Zeit blasphemischer Gedanke an, der in seiner Ausführung stark an Schopenhauer erinnert: Das Schicksal steht sogar über der göttlichen Instanz. Das eingangs charakterisierte Fatum entwickelt sich zu den Heimarmenen, der wissende Mensch erkennt hier seine eigene Aussichtslosigkeit. Eine Auflösung wird nicht geboten.

Nestroy verbindet hier verschiedene philosophische Schicksalsbegriffe, die jedoch alle einen entscheidenden Aspekt gemein haben: Die Existenz einer willkürlich und absolut wirkenden Macht wird nicht infrage gestellt. Ihre willkürliche und absolute Wirkungsweise hingegen wird scharf angeklagt. Der Begriff der Theodizee greift hier nicht weit genug, denn vorerst wird das Schicksal nicht synonym für Gott gezeichnet, sondern ist vielmehr im direkten Vergleich die größere Macht. So kann man hier zunächst von einer blasphemischen, nicht aber atheistischen Schicksalskonzeption Nestroys sprechen.

7. Vom Erfolgsstück – *Der böse Geist Lumpazivagabundus*

Der böse Geist Lumpazivagabundus oder *Das liederliche Kleeblatt* ist Nestroys größter Erfolg zu Lebzeiten und auch heute noch. 1833 wird es im Theater an der Wien uraufgeführt und entwickelt sich über Nacht zum Zugstück einer Theaterkultur. Nestroy gelingt somit der endgültige Durchbruch als Dichter und Schauspieler. Die historisch-kritische Ausgabe bietet neben dem nie aufgeführten Vorgänger *Der Feenball*, der große inhaltliche Parallelen zum *Lumpazivagabundus* aufweist, und der Druckfassung, die die erste aller Stücke Nestroys war, unter anderem auch eine zusammengesetzte Fassung der Originalmanuskripte, die den Nachteil der Vorzensur nicht tragen muss. Dennoch werde ich mich im Folgenden hauptsächlich an der Druckfassung orientieren, da sie einige für die Analyse besonders wichtige Szenen beinhaltet, die in der ursprünglichen Fassung noch nicht vorgesehen waren. Sollte sich eine zitierte Textstelle jedoch zu ihrem Nachteil erheblich vom nicht zensierten Original unterscheiden, wird dies berücksichtigt und ausgewiesen.

Nach Nestroy handelt es sich bei diesem Stück um eine „Zauberposse mit Gesang in drei Acten“. Diese Beschreibung soll zunächst oberflächlich erläutert werden:

	<i>Darstellungsstil</i>	<i>Gesangsstil</i>	<i>Haltung zur Wirklichkeit</i>
<i>Zauberposse</i> ⁷²	dämonisch- satirisch	Lied, Sing- spielarie	Ironie, Scherz

Mit diesem Auszug aus einem von Preisner erstellten Schema werden die „Komponenten des Ausdrucks“ bezüglich der Zauberposse grob skizziert. Diese erste Definition soll für die weiteren Ausführungen im Hinterkopf behalten werden.

7.1. Struktur und Aufbau II

Der erste Akt beginnt mit einer Versammlung im Feenreich, die alten Zauberer beklagen sich beim Feenkönig Stellaris, dass der böse Geist Lumpazivagabundus ihre Söhne zum liederlichen Leben verführt hat. Dieser soll daraufhin zur Rechenschaft gezogen werden, durch sein dreistes, selbstbewusstes Auftreten reizt er jedoch unter anderem die Fee Fortuna. Die fühlt sich sogleich doppelt gekränkt, denn ihre Tochter liebt einen der abtrünnigen

⁷² Preisner: *Nestroy*, S. 45.

Zauberersöhne. Amorosa, die „Beschützerin der wahren Liebe“, soll als einzige dem bösen Geist überlegen sein. Es kommt zur verhängnisvollen Wette: Fortuna will ihre Macht beweisen, indem sie zwei von drei von Lumpazivagabundus getriebenen Menschen auf den rechten Weg zurückbringt. Verliert sie, so darf ihre Tochter den Geliebten heiraten. Der erste Teil der Rahmenhandlung ist somit beendet.

Die drei Gesellen Leim, Knieriem und Zwirn treffen zufällig auf einer Landstraße aufeinander und begeben sich gemeinsam in die Stadt um Betteln zu gehen. Ihr Auftritt wird jeweils mit einer musikalisch an den Charakter angepassten Strophe eingeleitet und sie so dem Publikum und einander vorgestellt. In der Nacht erscheint ihnen Fortuna mit den Lottozahlen für die morgige Ziehung. Die drei kaufen ihr Los mit dem letzten Geld, das sie besitzen, und gewinnen den Hauptpreis. Die unterschiedlichen Pläne der Gesellen, die der jeweiligen Lebensphilosophie entsprechen, zwingen sie zur Trennung, ein Wiedersehen im Folgejahr wird verabredet.

Leim kehrt nun zu seinem alten Meister zurück, nachdem einige Missverständnisse aus dem Weg geräumt sind, heiratet er seine große Liebe Peppi, deren vermeintliche Untreue einst Anlass zu seiner Abreise war. Zwirn führt ein ausschweifendes Leben als Nobelman und merkt dabei nicht, dass er von sogenannten Freunden ausgenommen wird. Von Knieriem erfährt man in der Druckfassung nichts, im Originaltext trifft er auf Zwirn in feiner Gesellschaft und enttarnt ihn als der Schneidergeselle, der er ist. Dann fliegt er in einer absurden Situation mit einem Heißluftballon den geliebten Sternen entgegen, während Zwirn gedemütigt zurückbleibt.

Das Jahr ist um, Zwirn und Knieriem treffen zerlumpt auf den Meister Hobelmann, der ihnen im Auftrag Leims einen Brief vorliest, der von dessen Krankheit berichtet. Die beiden wollen ihm sofort zu Hilfe eilen, da tritt Leim auf und gesteht seine listige Prüfung der beiden Freunde. Die beiden sollen nun getrennt voneinander zur Besserung überredet werden, Knieriem weigert sich jedoch und besingt die Sinnlosigkeit der selbigen im „Kometenlied“. Die beiden liederlichen Gesellen treffen schließlich im Wirtshaus wieder aufeinander. Stellaris hat sich ebenfalls dorthin begeben, um die beiden zu retten und es kommt zum großen Finale: Der Feenkönig bestraft die beiden mit der Verdammnis, begleitet von Furien fahren sie zu den bösen Geistern hinab. Fortuna hat die Wette verloren und Amorosa bittet nun um Erbarmen für Zwirn und Knieriem. Damit ist nun an und für sich die

Rahmenhandlung beendet. Amorosa darf aber auch hier ihre Kräfte einsetzen und das Schlussbild zeigt die drei Handwerksfamilien in biederer Eintracht.

Der Aufbau zeigt sich hier überlegt und zugleich wenig überraschend: Die Rahmenhandlung im Feenreich ist Motor der Geschichte. Die Handwerksgesellen werden vorgestellt und schon gewinnt die Handlung immer mehr an Dynamik. Rauschende Feste und Wirtshausszenen bestimmen den ersten Teil des irdischen Geschehens; die erzählte Zeit umfasst nur zwei Tage, inklusive jener verhängnisvollen Nacht, in der die Zauberwelt kurz wieder Überhand gewinnt. Mit dem zweiten Akt beginnt auch der zweite Teil auf Erden. Dieser beschreibt die wenigen Minuten, in denen es Leim gelingt, sein altes Leben zurück zu gewinnen. Erzählzeit und erzählte Zeit sind hier deckungsgleich. Ebenso verhält es sich mit der Beschreibung eines Tages im Lotterleben Zwirns. Es folgt der dritte Akt und mit ihm der dritte Teil des irdischen Treibens: der Besserungsversuch Leims an seinen beiden Freunden. Hier wird die biedermeierliche Kulisse jedoch bald gegen die berauschende Atmosphäre des Wirtshauses getauscht. Zuvor wird noch Knieriems berühmtes Kometenlied vorgetragen; dies ist sein großer Auftritt, der im zweiten Teil fehlt und nun nachgeholt wird. Die Rahmenhandlung setzt mit dem eigentlichen Finale ein, es zeigt sich in der Verbannung durch Stellaris. Doch das Stück muss weitergehen, ein Happy End wird geradezu herbei gezwungen.

7.2. Zauberhafte Handlung

Die Zauberposse bedient sich, wie der Name schon sagt, zauberhafter Elemente, die für das Altwiener Volkstheater zu dieser Zeit nicht unüblich sind. Dies gründet zum Teil noch in der christlichen und antiken Mythologie des Welttheaters, das sich auf die bekannten Figurenkonstellationen verlässt. Dass hier nun Feen, Zauberer, Magier etc. Eingang finden, liegt daran, dass sie eine „luftige Phantasmagorie“⁷³ bieten im Gegensatz zu den schwerfälligeren christlichen Figuren. Die Umlegung auf Zauberspiele hat also einen dramaturgischen sowie natürlich wirkungsästhetischen und letztendlich auch zensurbedingten Hintergrund. Nestroy lehnt sich hier an den Ordo-Gedanken an, der, wie schon erwähnt, die feste Ordnung in der Hierarchie verlangt, in diesem Fall eine fixe Figurenkonstellation. Dies treibt der Dichter jedoch soweit, dass das Bild ins Ironische kippen muss und die Ordnung somit aufgehoben wird. Friedrich Walla reduziert das Zauberspiel bei Nestroy jedoch auf seine dramentheoretische Funktion: „Es ging ihm nicht darum, durch den Zauberapparat seine

⁷³ Bruno Hannemann: *Johann Nestroy. Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl. Zum Ende der Wiener Komödie*. Bonn: Bouvier 1977, S. 7. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; Bd. 215)

Weltanschauung auszudrücken [...]. Der barocke metaphysische Urgrund war längst vergessen.“⁷⁴ Dem kann ich nur bedingt zustimmen. Sind die äußeren Beweggründe für den Einsatz zunächst auch funktionaler Natur, so lässt sich die Deutung der Rahmenhandlung doch leicht auf jene der Binnenhandlung umlegen, sie bedingt sie, wenn sie auch natürlich allegorischen Charakters ist. Wie oben bereits angedeutet initiiert die Wette im Feenreich die Dynamik des Erdengeschehens. Gleichzeitig erklärt sie aber auch die Motivation der drei Handwerksgesellen: Wie verhält sich ein notorischer Säufer und Pessimist im Angesicht scheinbar willkürlicher, materieller Glücksüberhäufung? Wie ein sich gegen erdrückende Standesgrenzen sträubender Schneidergeselle? Und wie ein verirrter Spießbürger? Jeder der Gesellen hat seine eigene Aufgabe und Funktion im Handlungsgeschehen, das Zauberspiel versucht letztendlich nur, sie in ihrem absehbaren Lauf zu stören, ihnen metaphysischen Mut zu entlocken. Der böse Geist wohnt ihnen schon inne, ihr Aufbegehren gegen äußerliche Zwänge und Normen ist ihnen a priori gegeben. Nun sollen sie sich größeren Mächten stellen, herausfinden, was jedem einzelnen von ihnen Glück bedeutet und wie viel sie bereit sind, dafür selbst zu geben.

7.3. Entzauberung der Sprache

Der dämonisch-satirische Stil der Posse, der sich in Ironie und Scherz äußern soll⁷⁵, ist nun hinsichtlich des Schicksalsbegriffs zu erläutern. Dabei ist vor allem der sich endlos wiederholende Gebrauch bekannter Redewendungen und Floskeln auffallend. Durch die damit einhergehende Ironisierung der Situation wird die Dynamik des Stücks vorangetrieben, gleichzeitig aber die Statik der Personen veranschaulicht. Durch diese Antithese entsteht zum Teil eine satirische Groteske, die dann durch harmlosen Witz aufgelockert wird.

7.3.1 Vom Glück

In der alten Ordnung ist man noch der Meinung, man könne mit Hilfe der Fortuna die liederlichen Jünglinge auf den rechten Pfad bringen. Der rechte Pfad ist selbstverständlich jener, der besagte Ordnung respektiert und sich allen Konventionen beugt. Doch Lumpazivagabundus weiß es besser:

⁷⁴ Friedrich Walla: *Untersuchungen zur dramatischen Technik Johann Nestroy's*. Dissertation (masch.) Bd. 1. Univ. Wien: 1969, S. 47.

⁷⁵ Vgl.: Kapitel 7: Das Erfolgsstück – *Lumpazivagabundus*

„[...] denn was meine wahren Anhänger sind, die machen sich nicht so viel aus Ihnen. Kommt's Glück einmal, so werfen sie's beim Fenster hinaus, und kommt's zum zweiten Mal und will sich ihnen aufdringen auf eine dauerhafte Art, so treten sie's mit Füßen.“
(I,2)

Das achtlose beim Fenster Hinauswerfen des Glücks bekommt also noch eine brutale Steigerung durch das aggressive mit Füßen Treten. Diese Wendungen werden im Laufe des Stücks noch mehrmals wiederholt. Zunächst von Fortuna selbst, die dem ein von ihr erwartetes mäßiges, demütiges Verhalten entgegenhält. Auch Stellaris greift es wieder auf um die Wette zu besiegeln. Die Dreifachnennung dieser Verhaltensweise steht im disharmonischen Verhältnis zum Besserglauben an den Menschen. Es deutet sich also schon von Beginn der negative Verlauf an. Als Zwirn und Knieriem ins Haus des Hobelmann kommen, hält er ihnen sogleich vor: „Ihr habt euer Glück zum Fenster hinausg'worfen.“ (III, 4) und als Zwirn Leims Angebot verschmäht, meint dieser: „Du trittst dein Glück mit Füßen.“ (III, 10) Damit ist die Wette der Fortuna eigentlich schon verloren, denn Knieriem wählt denselben Weg wie Zwirn. Nun stellt sich die Frage, welche metaphysische Bedeutung dem Glück hier zukommt. Dabei wird ersichtlich, dass es in dem Stück zwei unterschiedliche Arten von Glücksauffassung gibt.

Zum einen zeichnet sich jene des Stellaris und der Fortuna ab: Glück bedeutet Ordnung und Maßhaltung, damit ist zunächst die allgemeine biedermeierliche Lebenshaltung gemeint. In dieser geht Leim von Anfang an auf. Ohne die Zusicherung der Liebe seiner Peppi kann er nicht glücklich sein. Er unterscheidet sich hierin deutlich von den anderen zwei Gesellen. Ihn treibt auch nicht die Lust am Vagabundenleben hinaus, sondern vielmehr der gekränkte Liebesstolz. Sobald er eine Möglichkeit sieht, wieder in sein altes Leben zurückzukehren, ergreift er sie. Dass er sich Glück gar nicht anders denken kann, zeigt sich in seinem Umgang mit Zwirn und Knieriem: „Daß sich bei euch das Geld nicht halten wird, das hab ich im Voraus g'wußt, aber es freut mich, daß ich jetzt in der Lag bin, euch dauerhaft glücklich zu machen.“ (III, 5) Liebe und Geld in Kombination bedeuten für ihn Glück und diese geht nur in der vorgesehenen Ordnung und entsprechenden Haushaltung auf. Zwar gesteht er seine Vorahnung bezüglich der Freunde ein, doch macht er gleichzeitig deutlich, dass dieses Verhalten kein billiges ist.

Die zweite Auffassung ist jene Knieriems und Zwirns, die sich von irdischen Gütern trennt: Zunächst sind sie es, die von Glück im materiellen Sinn reden, doch steht ihnen dabei nicht

eine geregelte Lebensweise, sondern ein liederliches, Grenzen aufbrechendes Leben vor Augen. Ihr Pläne unterscheiden sich von jenen Leims, Zwirn meint dazu: „Nein, dieser Plan ist mir zu traurig.“ (I, 10) Sich dem geregelten Leben hinzugeben, sein Lebensglück davon abhängig zu machen kommt für die beiden Gesellen nicht in Frage. Zwirn versucht, die durch Standesgrenzen eingeengte Lebensweise zu brechen, er lässt sich umschwärmen und blenden und merkt dabei nicht, dass er scheitern muss. Knieriem hingegen will sich ganz seinen beiden Leidenschaften hingeben, der Astronomie und dem Trinken. Die Aussichtslosigkeit seines Daseins werde ich im nächsten Punkt einer genaueren Betrachtung unterziehen. Dass es sich bei Zwirns Versuch auszubrechen und Knieriems Resignation nicht nur um den Zwang der biedermeierlichen Ordnung handelt, sondern auch um eine Auflehnung gegen höhere Mächte, zeigt sich letztendlich im Kometenlied, das ich ebenfalls zu einem späteren Zeitpunkt behandeln möchte.

7.3.2 Von der Schuld

Eine Floskel, die vom Schuster gerne strapaziert wird, betrifft die Schuld: Als die drei Freunde im Wirtshaus übernachten, erzählen sie sich – und dem Publikum – noch ihre Geschichten. Knieriem ist dabei von der Tragik seines Lebens überzeugt: „Erstens is mir meine Profession z’wider [...] – und dann hab ich nichts als unverschuldete Unglücksfälle gehabt.“ (I, 6) Er listet nun zwei Begebenheiten auf, in denen er durch rohe Gewalt gegenüber einem Meister und einem Lehrling auffällt. Beide entschuldigt er durch seine Räusche und wiederholt jedes Mal: „[...] also kann ich nix davor.“ (I, 6) Das Unglück seiner Existenz rechtfertigt er mit körperlichen Ausbrüchen und versucht dem gleichzeitig mit Berausung zu entfliehen. Dass er hier seine eigene, offensichtliche Schuld nicht erkennen will, erinnert an Schopenhauers Pessimismus, der jedem Menschen durch seine Rücksichtslosigkeit ein schuldhaftes Wesen anhaftet. Knieriem sieht sich nicht verantwortlich für die Missstände seiner selbst und ist auch nicht fähig ihnen entgegen zu wirken. Auch ein Jahr später, als er von seinen ausschweifenden Besäufnissen, dem unachtsamen Umgang mit dem Geld und seiner letztendlich unvermeidlichen Gefängnisstrafe berichtet, soll es sich um „nichts als unverschuldete Unglücksfälle“ (III, 3) handeln. Die Verlagerung von geistigen auf körperliche Ausbrüche zeugt von einer Verweigerung der Realität durch ein zu ausgeprägtes Realitätsverständnis und macht ihn zur räsonierenden Figur und somit zum missvergnügten Wissenden.

7.3.3 Vom Weltuntergang

Das Scheitern von Zwirn und Knieriem ist also schon von Beginn an determiniert. Dieser Grundtenor der Negation setzt sich sprachlich in allen drei Handwerksgesellen fort, wobei die Wiederholung von Phrasen hier wieder Knieriem obliegt. Leim selbst scheint sein Leid mit der Glücksfindung in Ehe und Reichtum überwinden zu können. So meint er noch zu Beginn recht düster:

„Wie ich trink, glaub ich, ein jeder Tropfen ist Gift – wie ich iß, so ißt der Tod mit mir – wenn ich spring und tanz, so ist mir inwendig, als wenn ich mit meiner Leich ging – wie ich einen Kameraden seh, der nix hat, so gib ich ihm gleich Alles, obwohl ich selbst nix hab, und das bloß, weil ich in Gedanken alleweil mein Testament mach.“ (I, 6)

Trinken, Essen und Tanzen: Die Körperlichkeit dieser Begriffe fügt sich nahtlos in die Figurenkonzeption des Hanswurst ein. Doch wird hier der ursprüngliche Witz des Ausdrucks umgekehrt, die Derbheit, die mit solchen Formulierungen normalerweise einhergeht, verliert sich im Angesicht der Todessemantik. Leim ist des Lebens überdrüssig, er hat seinen für ihn vorgesehenen Platz der unglücklichen Liebe wegen freiwillig verlassen und verzagt nun in der Welt des Lumpazivagabundus. Er ist Melancholiker durch und durch, sein Sehnen nach einer geordneten Lebensweise zerreißt ihn regelrecht. Sobald er jedoch zu Geld gekommen ist, fasst er neue Hoffnung und begibt sich wieder in seine ursprüngliche Welt des Spießertums.

Zwirn, der im Gegensatz zu Knieriem seine durch Geld vermeintlich erlangte Freiheit nicht mit Lethargie sondern mit berauscher Freigiebigkeit feiert, muss einsehen, dass er auch hier an Grenzen stößt. Denn trotz seines Geldes ist er in der Gesellschaft der Neureichen – auch die drei Damen schützen immerhin eine fremde Identität vor – als Schneidergeselle nicht erwünscht. Dies wird in der Originalfassung deutlicher umgesetzt, hier wird er in Folge seiner Enttarnung durch den Schuster von den Damen als Verräter beschimpft, der sie blamiert habe (Originalfassung: II, 22). Er findet seinen Platz in der Gesellschaft nicht: Der ihm zugewiesene behagt ihm nicht, im anderen kann er jedoch auch nicht überleben. Und als Leim ihn schließlich zum biedereren Leben überreden will, meint er dazu: „Ich hab eine Herzensangst in mir, eine Bangigkeit – mit einem Wort, Bruder, ich halt’s nicht aus.“ (III, 10) Seine Zerrissenheit zeigt sich in der sanguinischen Rastlosigkeit, mit der er sich von einem Abenteuer zum nächsten schwingt. Die verzweifelte Ernsthaftigkeit dieser Worte entspricht dem Gefühl der grausamen Aussichtslosigkeit des Schicksals, dem sich Knieriem schon gänzlich hingegen zu haben scheint.

Knieriem nun vollendet den Weltuntergangstopos in seinen immer wiederkehrenden Anspielungen auf den Kometen: „Auf's Jahr kommt der neue Komet, der die Welt z'Grund richt [...]“ (I, 5) Die Endlichkeit der Weltordnung befreit jegliches Streben seiner Sinnhaftigkeit. Knieriem erkennt, dass das aktuelle Wertesystem in seiner Porosität nicht bestehen bleiben kann, die Hybris des Biedermeier muss eine Nemesis, einen Weltuntergang nach sich ziehen. Der Fatalismus, der den Schuster hier befällt, dehnt sich im Stück aus, von der Vorhersehbarkeit der Wette ausgehend über die statischen Figurenkonzeptionen hin bis zur vermeintlichen Besserung der liederlichen Vagabunden.

Den Höhepunkt jedoch findet er im Kometenlied, das Knieriem im Hause Leims vorträgt, bevor er sich wieder ins Wirtshaus begibt. Die berühmten Eingangsverse umschreiben die Botschaft des Liedes direkt:

„Es is kein Ordnung mehr jetzt in die Stern,
D'Kometen müßten sonst verboten wer'n;
Ein Komet reist ohne Unterlaß
Um am Firmament und hat kein Paß,
[...]“ (III, 8)

Der zeitgenössische Gehalt dieses Liedes ist bekannt und war auch sicher mit ausschlaggebend für den großen Bekanntheitsgrad, den der Dichter und besonders der Schauspieler – der versoffene Schuster Knieriem ist schließlich Nestroys meist gespielte Rolle – seit der Uraufführung erfahren hat. Die dreiste und gleichzeitig versteckte politische Anzüglichkeit kam beim Publikum besonders gut an, die soziale Realität, die schon in den Handwerksständen skizziert wird, wird hier noch verstärkt. Eine genaue Betrachtung lässt jedoch auch einen sinnverwandten Schluss zu: Nicht nur ist hier allegorisch von bürgerlichen Wertesystemen, vom politischen Absolutismus die Rede. Auch die metaphysische Ordnung scheint aus den Fugen geraten zu sein. Das Schicksal waltet geradezu anarchisch, die Folge ist für den phlegmatischen Schuster zwingend: „Die Welt steht auf kein Fall mehr lang.“ (III, 8).

7.4. Bewegende Motive I

Als kennzeichnende Motive der Posse nennt Volker Klotz das zentripetale und das zentrifugale Moment. Zu ersterem zählt er vor allem die Liebe und die Flucht vor Gläubigern, letzteres zeigt sich in Ortswechseln und abenteuerlichen Reisen.⁷⁶

7.4.1 Zentripetale Motive

Die Figur des Gläubigers ist in *Lumpazivagabundus* im Grunde nicht besetzt. Geld ist zwar ein zentrales Motiv und auch die Schulden sind sich wiederholende Charakteristika, doch gibt es keinen konkreten Gläubiger, dem sich das Trio irgendwann im Laufe des Stücks stellen muss. Die Einstellung zu Schulden ist eine durchwegs liederliche: Schon die verdorbenen Söhne des Feenreiches sehen als letzte Konsequenz ihres ausschweifenden Lebensstils die Gefängnisstrafe: „Da gibt sich hernach die Ordnung von selbst.“ (I, 2) Für die vagabundierenden Handwerksgesellen ist die Bettelei keine Schande, sondern vielmehr ein Vergnügen und besonders für Zwirn und Knieriem eine Kunst, die ihnen mehr Freude bereitet als ihr ursprüngliches Gewerbe. Auch für Knieriem ist daher die Haft eine logische, wenn auch seines Erachtens unverschuldete Folgerung. Die von außen gewünschte Ordnung kann nur mit Zwang hergestellt werden, solange sich die liederlichen Zauberersöhne und irdischen Vagabunden ihr durch exzessives Verhalten entziehen können, wollen sie das auch tun. Die Revolution ist aber keine, denn sie fügen sich schon im Voraus in ihre implizite Strafe. Zwirn selbst wird von seinen falschen Freunden zum Gläubiger gemacht, bis er wieder so arm ist wie am Anfang. Der Auflösung dieser Situation, die üblicherweise durch Bewährung oder unverhofften Reichtum herbeigeführt wird, wird also aus den Figuren heraus schon entgegengewirkt. Schuld wird relativiert, im Verständnis Knieriems ist es eine äußere, höhere Macht, die sich am Menschen schuldig macht, der er, ganz fatalistischer Untertan, sich selbst als Gläubiger jedoch nicht stellen kann. Man kann hier also von keinem an sich zentripetalen Motiv sprechen, der Geldsegen durch Fortuna verändert zwar kurzfristig das Leben der Freunde, doch wird ihre langfristige Wirkung von vornherein negiert. Eine Bewegung von Reichem zu Armen und umgekehrt findet nicht statt, selbst Leims Versuch, sich finanziell aufzudrängen, wird sofort abgeschlagen.

⁷⁶ Vgl.: Volker Klotz: *Bürgerliches Lachtheater*. Komödie – Posse – Schwank – Operette. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987, S. 114-119. (rororo Enzyklopädie 451) Mit freundlicher Genehmigung d. Hanser Vlg. zuerst erschienen bei: dtv 1980.

Das zweite häufige Possenmotiv, die Liebe, wird hier jedoch verstärkt eingesetzt. Beginnend mit Hilaris, der nur durch die Hilfe Amorosas vom bösen Geist geheilt werden kann, zeigt sich die Liebe mit den unvermeidlichen Hindernissen als Hauptmotor für Leim. Wie schon oben zitiert, bringt ihn der Gedanke der verlorenen Geliebten fast um. „[...] aus Bosheit heirat ich jetzt auch“ (I, 6), schreibt er noch an seine Peppi, dann verlässt er seine gesicherte Umgebung und begibt sich auf Wanderschaft. Hier spricht der verletzte Stolz aus ihm, doch dass seine Schlussfolgerung unbegründet und die Konsequenz daraus geradezu lächerlich wirken, erkennt das Publikum sofort. Nestroy gestaltet die Erzählung unscharf und so muss den RezipientInnen das Missverständnis dahinter sofort auffallen. Auch die beiden realistisch denkenden Freunde können die überstürzte Abreise Leims nicht ganz nachvollziehen. Es sieht so aus, als hätte er sich völlig unmotiviert auf den Weg gemacht, um aus seinem bisherigen Leben auszubrechen. Aktionen solcher Art nennt Klotz „[u]nbekömmliche Ausbruchsversuche“.⁷⁷ Diese Bewegung nach außen bekommt Leim tatsächlich nicht, seine morbiden Gedanken sind Ausdruck seiner Melancholie: „Ihr werdet mir’s nicht glauben, – ich seh einem lustigen Kerl gleich, aber das is Alles nur auswendig, inwendig schaut’s famos aus bei mir.“ (I, 6) Er weiß genau, dass er nicht in diese Welt gehört, seine ist jene des Biedermeier. Nicht weniger unmotiviert wirkt seine Umkehr schließlich. Das Glück, das ihm in der Lotterie anheim geworden ist, macht ihn zum passiven Liebhaber: Auch hier gibt es keine Bewährung, jedoch den unvermuteten Geldsegen. Dieser soll nun im besten Fall die ersehnte Hochzeit ermöglichen. Dass Hobelmann währenddessen eine große Mitgift für seine Tochter angelegt hat, scheint beinahe überflüssig: Die doppelte Fügung wirkt satirisch, der Biedermann entscheidet sich von selbst für sein altes Leben, das gleichzeitig von anderen schon längst determiniert worden ist. Leim strebt nach innen, zurück in seine gesicherte Existenz. Die Ordnung, die er nur äußerlich aufgebrochen hat, wird durch Heirat und Reichtum auch nur äußerlich wieder hergestellt. Denn dass die Liebe tatsächlich über alles siegen soll, entspricht nicht Nestroys Vorgangsweise. So wird sie auch in Zwirns Quodlibet mit den beiden Damen stark ironisiert: Nicht Freundschaft, sondern Liebe soll ihn besänftigen und so singen sie im Terzett und ziehen dabei „mit Motiven Rossinis, Herolds, Winters, Bellinis, Aubers sowie aus der ‚Zauberflöte‘ einen komischen Querschnitt durch das Musikdrama der Zeit [...]“.⁷⁸ Da dieses Unterfangen unter dem Schirm der Liebe angesetzt wird, müssen die Texte, aus ihren sonst so ernsten Kontexten gerissen, eine komische Wirkung herbeiführen, was sich rückwirkend wiederum auf die Auffassung der Liebe bezieht.

⁷⁷ Klotz: *Bürgerliches Lachtheater*, S. 109.

⁷⁸ Siegfried Diehl: *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys*. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich: Vlg. Dr. Max Gehlen 1969, S. 72. (Frankfurter Beiträge zur Germanistik; Bd. 9)

Während Leim also ganz dem zentripetalen Motiv folgt, streben die beiden anderen beständig nach außen:

7.4.2 Zentrifugale Motive

Die zentrifugalen Motive stehen antithetisch zu den zentripetalen, sie hinterfragen deren Verankerung im kleinbürgerlichen Leben. Der Ausbruch, den Leim wagt, ist, wie gezeigt, von vornherein kein echter, daher werde ich mich hier auf Knieriem und Zwirn konzentrieren. Beide streben stets in die konträre Richtung ihres vorgegeben Lebenslaufs. Beide wollen aus ihrem Stand austreten, der eine als Don Juan, der andere als Astronom und Trinker leben. Im Kleinen führen sie dieses Leben schon zu Beginn, noch bevor Fortuna sie mit ihren Glücksgütern beschenkt. Zwar erheben sie sich nicht über ihre Zunft, doch brechen sie aus, sie vagabundieren umher und halten sich mit Betteln über Wasser. Der eine verstrickt sich immer wieder in Liebesaffären, der andere wird im Rausch zum Choleriker, worin sich auch ihre Arbeitslosigkeit begründet. Als sich die drei Gesellen das erste Mal auf der Landstraße treffen, steht nur Leim am Scheideweg, er hat als einziger seine Stelle freiwillig verlassen, gleichzeitig ist auch klar, dass er als einziger wieder zurückfinden wird. Die andern beiden haben sich längst gegen eine Umkehr entschieden, das zeigt sich in ihrer Freude am aktuellen Leben. Ihr Ausbruch ist der Weg, den sie tatsächlich und bewusst wählen, er bekommt ihnen nicht wirklich schlecht. So sind sie auch nicht verzagt, als sie sich von Leim abwenden, sie gehen den Weg, den sie schon kennen. Ihr eigentlicher Ausbruch gestaltet sich vielmehr im durch Fortuna begünstigten Lotterleben. Hier können sie sich einmal im großen Ausmaß den gesellschaftlichen Vorgaben widersetzen. Doch sind sie damit überfordert und müssen scheitern. Die Rückkehr ins Vagabundenleben wollen weder Leim noch Stellaris oder Amorosa als eigentliche Rückkehr gelten lassen. Sie alle versuchen sie in die biedermeierliche Idylle zu pressen; dass es Amorosa schließlich tatsächlich gelingt, ist zu bezweifeln. Wie schon erwähnt, tendiert Nestroy dazu, sein Happy End geradezu zu erzwingen. Motiviert durch Publikumswunsch und Zensur gelingt ihm dadurch besonders in *Lumpazivagabundus* eine Ironisierung bzw. eine Negation der vorliegenden Normen. Im Bezug auf die zentrifugalen Motive schreibt Klotz dazu:

„Die Kritik nach innen [...] offenbart, daß die [...] Machtverhältnisse [...], die den unmenschlichen Verhältnissen der feudalen sowie der kapitalistischen Welt widerstehen, auch ihrerseits unmenschliche Verhältnisse erzeugen können. Als Kehrseite der schönen anheimelnden Seßhaftigkeit kommt unschöne kleinliche Verhocktheit zum Vorschein.“⁷⁹

⁷⁹ Klotz: *Bürgerliches Lachtheater*, S. 117.

Zwirn und Knieriem fliehen vor dieser Verhocktheit, sie ziehen die Mühlen der unbeständigen Welt vor. Als Peppi vom Schuster Besserung verlangt, antwortet dieser bestimmt: „Nein, das thu ich nicht. – Es ist nicht der Mühe werth wegen der kurzen Zeit. In ein Jahr kommt der Komet, nachher geht eh die Welt z’Grund.“ (III, 7) Knieriem hat resigniert, die Ordnung ist ohnehin durcheinander, er will sich in ihr nicht festsetzen lassen. Sein Ausbruch ist sein Verdienst, damit sieht er jedoch seine Aufgabe als Revolutionär beendet. Nun irrt er ziel- und zügellos umher, in fatalistischer Erwartung eines (Welt-)Untergangs.

7.5. Schicksalsdramatik I

Ein Ausbruch, der nicht vollzogen wird, eine Revolution, die nicht zu Ende gekämpft wird, eine Besserung, die nicht erfolgreich durchgeführt wird. In *Lumpazivagabundus* werden viele Fronten aufgebaut und keine niedergerissen. Wie sich das Schicksal in diese Niederlagen einmischt, soll im Folgenden erläutert werden.

Zum einen gilt es, sich noch einmal der Rahmenhandlung zu widmen. Die Allegorie des Feenreiches steht ganz in der Tradition des Barock. Der oberste Herrscher ist der Feenkönig, ihm sind zahlreiche magische Wesen unterstellt. Die Hierarchie initiiert den Machtkampf, der von Fortuna, der Beherrscherin des Glücks, ausgetragen wird. Wie ihr Beiname schon sagt, steht für sie ihre Macht im Mittelpunkt, anders als bei Amorosa, der Beschützerin der Liebenden. Diese internen hierarchischen Kämpfe, und in diesem Punkt muss ich Friedrich Walla⁸⁰ zustimmen, stehen in keinem metaphysischen Verhältnis. Vielmehr spiegelt das Feenreich, das über das irdische Reich herrscht, das absolutistische System der Zeit Nestroys wieder. Dass Fortuna letztendlich nur eine marginale Rolle im Lebenslauf der drei Handwerker spielt, verweist vielmehr auf deren Festgefahrenheit im deterministischen Geschehen als auf ihre Schwäche. Dennoch geht die Rahmenhandlung über ihre dramaturgische Funktionalität hinaus: Deutlich klingen hier auch philosophische Überlegungen an. Im bösen Geist Lumpazivagabundus, dessen körperliche Präsenz im Gegensatz zu seiner ideologischen im Stück geradezu minimalistisch ist, findet sich die Liederlichkeit des Teufels wieder. Er lebt in den Protagonisten weiter und hat somit eine schicksalsweisende Funktion inne. Er ist die Versuchung, der sie – zumindest Zwirn und Knieriem – erliegen. Im christlichen Topos bedeutet dies Sünde, im antiken Hybris. Stellaris

⁸⁰ Vgl.: Kapitel 7.2.: Die zauberhafte Handlung

hat eindeutig die herrschende Funktion inne, was er befiehlt, geschieht. Ich fasse kurz zusammen, was ich am Beginn dieses Kapitels erklärt habe: Wenn man von der wirkungsästhetischen Funktion der Zauberelemente im Altwiener Volksstück absieht, so zeigt sich auch eine Tendenz der Chiffrierung christlicher Metaphorik auf Grund der Zensur. Die Ordo-Philosophie ist im 19. Jahrhundert weit verbreitet und beliebter Gegenstand von Nestroys Ausführungen. Diese wird von ihm jedoch in Frage gestellt, was sich auf der Bühne durch Mittel der Ironie oder des Zynismus äußert. Legt man dies nun auf das Ensemble des *Lumpazivagabundus* um, wird erkenntlich, dass die Macht, die über allem herrscht, göttliche Instanz und Schicksalsmacht zugleich ist. Stellaris tritt als das personifizierte Schicksal auf, im Sinne der Ordo-Philosophie ist er zugleich Gott. Doch das Verhältnis von Gut und Böse, das Thomas von Aquin noch zu rechtfertigen weiß, wird hier kritisiert: Die Grenzen zwischen Feenreich und irdischer Welt verschwimmen in den Figuren und Figurenkonzeptionen, die Sünde der Zweifler wird unverhältnismäßig stark bestraft, nur um sogleich wieder aufgehoben zu werden. Das Böse ist nicht Untertan Gottes, es kommt aus dem Inneren des Menschen. So erklärt Lumpazivagabundus Stellaris, nachdem er dessen Urteilsspruch nur belacht hat: „Natürlich, weil er nichts nutzt. [...] denn meine Grundsätze leben in ihnen [-den Zaubersöhnen-] fort.“ (I, 2) Die Sünde wird mit der Hybris vermengt. Mit Knieriem lässt sich dies am besten veranschaulichen: Wie bereits öfters erwähnt, ergibt sich der Schuster geradezu phlegmatisch seinem Schicksal. Im Bezug auf das Kometenlied erinnere ich an den kurz angesprochenen Gestirnfatalismus, eine Richtung des Stoizismus. Knieriem liest von den Sternen das Schicksal auf Erden ab, er sieht Unordnung und Desorientierung. Das Schicksal wütet über den Menschen hinweg und was ihm bleibt, ist – in Knieriems Augen – unbedingte Ergebenheit.

Um der Frage nach dem Schicksal in diesem Drama genauer nachgehen zu können, bietet sich nun ein Vergleich mit dem bereits erläuterten Schicksalsdrama an. Ein wichtiger Punkt in der Dramatik des 19. Jahrhunderts ist die Unterscheidung zwischen Fatum und Fortuna. In *Lumpazivagabundus* tritt die Glücksfee mit Namen Fortuna auf. Im Verständnis der damaligen Zeit hat sie die Glück und Unglück bringende Funktion inne, das Fatum jedoch herrscht grausam über den Menschen. Fortuna wird hier also zum dramaturgischen Mittel degradiert, in der Tragödie wird diese Funktion noch einmal gemindert: Sie gibt höchstens den Anstoß für die folgende Handlung, für den Ausgang des Geschehens ist sie jedoch nicht verantwortlich. Dies ist eine Weiterführung der oben angerissenen Auslegung dieser Figur in der Zauberposse. Tatsächlich wird hier Fortuna die tragische Randrolle, nicht die

komödiantische, aktive Rolle zugeschrieben. Dies zeigt sich in der Vorahnung der Beteiligten über den Ausgang der Wette. Hier wird durch die bereits erwähnte Dreifachnennung die Ananke im Stile des Stoizismus auf die Metaebene verlegt, das Motiv der Vorhersagung des Schicksalsdramas wird den RezipientInnen unterschwellig mitgeteilt. Die Unausweichlichkeit des Schicksals ist damit besiegelt. Im Sinne der Notwendigkeit ist die Ananke ausschlaggebend für den Unterschied zwischen herkömmlicher Tragödie und Schicksalsdrama: Der Held erduldet in letzterer sein Leid schuldlos. Das Problem der Schuld in *Lumpazivagabundus* habe ich bereits näher betrachtet. Prinzipiell fühlt sich niemand schuldig, Knieriem ist hier einmal mehr herausragender Charakter. Er *fühlt* sich wohl unschuldig und in diesem Sinne fügt er sich in die Rolle des Helden des Schicksalsdramas. Doch lässt Nestroy in der Darstellung der Schuldfrage keinen Zweifel daran, dass Knieriem nicht unschuldig *ist*. Hegels Konzept der Rückkoppelung, die im Schicksalsdrama Eingang findet, scheitert hier also. Weder Zwirn noch Knieriem wollen Verantwortung für sich selbst übernehmen. Leim gibt sich ganz seiner Melancholie hin, bis er durch die Glücksgabe der Fortuna endlich einen Wendepunkt findet. Er glaubt noch an die Harmonie der Weltordnung und fügt sich ihr auch freiwillig und gern. Er zählt zu jenen, die glauben und nicht wissen, daher aber auch vergnügt sein können. Der böse Geist lebt in ihm nicht weiter. Zwirn zweifelt bereits, doch der Rastlose hat den Absolutismus des Schicksals noch nicht erkannt. Er versucht immer noch, auszubrechen und irrt dabei ziellos umher. Man kann ihn zumindest einen Missvergnügten nennen, doch wissend ist er nicht. Dem steht schließlich Knieriem gegenüber, der, wie bereits ausgewiesen, ein missvergnügter Wissender ist. Dies entspricht auch dem Prinzip der Schicksalsgläubigkeit, die wiederum im Schicksalsdrama von großer Bedeutung ist. Er sieht, dass die Ordnung zerfällt, dass es kein Entkommen gibt und wird durch den Ausbruch, der allerdings zu keiner weiteren Handlung als zum Fatalismus führt, ein „servile[r] Revolutionär“ (*Schicksalsmonolog*, S. 178). In dieser Auflösung gibt sich Nestroy einmal mehr dem Pessimismus hin, den er mit Schopenhauer teilt. Die Schuld des Menschen kommt aus ihm selbst und sein grausames Wesen ist einer nicht weniger grausamen, bewusst erlebten Ausweglosigkeit ausgeliefert.

8. Vom tragischen Stück – *Höllenangst*

Höllenangst wurde im 1849, also im Jahr nach der Revolution, im Carltheater uraufgeführt. Nach nur vier Aufführungen musste das Stück jedoch schon wieder abgesetzt werden und zählt somit zu einem der größten Misserfolge in Nestroys Schaffen. Die Gründe dafür sind unterschiedlicher Natur, ein möglicher Aspekt ist, dass das Publikum mit der düsteren Thematik zu diesem Zeitpunkt noch überfordert war. Ähnlich wie bei *Lumpazivagabundus* steht auch hier ein Stück, *Der alte Mann mit der jungen Frau*, in enger Verbindung zu *Höllenangst*. Es wurde nie aufgeführt, einzelne Elemente davon hat Nestroy in letzterem weiterverarbeitet.

Der Beisatz „Posse mit Gesang in 3 Akten“ lässt hier auf keine genauere Einteilung schließen, wie es bei *Lumpazivagabundus* mit der Bezeichnung „Zauberposse“ geschieht. Ich halte mich wieder an Preisners Schema, das den Schluss zulässt, dass es sich hier um eine sogenannte tragische Posse handelt:

	<i>Darstellungsstil</i>	<i>Gesangsstil</i>	<i>Haltung zur Wirklichkeit</i>
<i>Tragische Posse</i> ⁸¹	fortschreitende Vermensch- lichung	anekdotisches Couplet	Umwertung der Ironie, Witz

8.1. Struktur und Aufbau III

Der erste Akt lebt vom stetigen Auf- und Abtreten, mehr als zwei Personen treffen nie gleichzeitig in der finsternen Straße aufeinander. Man erfährt eingangs von der Flucht Reichthals vor dem bösen Stromberg, von der heimlichen Heirat von Thurming und Adele und erhält eine erste Vorstellung Pfrims.

Wendelin tritt mit dem Schicksalscouplet auf und lässt einen kurzen Monolog folgen. Zu Hause erfahren er und sein Vater Pfrim von einem Testament, das ihrem Leben und dem der eingangs als positiv gezeichneten Charaktere eine glückliche Wendung bescheren kann. Sohn und Vater steigern sich in ein Gespräch über Ungerechtigkeit hinein und ergießen sich schließlich in blasphemischen Teufelsbeschwörungen.

⁸¹ Preisner: *Nestroy*, S. 45.

Als Wendelin allein ist, kommt es zur verhängnisvollen Begegnung mit Thurming: Durch die ungewöhnliche Erscheinung mit diesem glaubt Wendelin durch Kleidertausch einen Pakt mit dem Teufel geschlossen zu haben.

Wieder kommt es zur raschen Szenenabfolge, in einer davon beschließen Pfirm und Wendelin, den Teufel mit einer Pilgerreise auszutricksen. Wegen seines verdächtigen Aufzugs wird Wendelin von Ignaz, dem Bediensteten Thurming, abgeführt.

Im zweiten Akt erkennt Thurming an den Beschreibungen des Ignaz Wendelin und verspricht Pfirm, diesen freizulassen. Wieder führt eines zum anderen, bis es zum Wiedersehen vom Obergerichter und Wendelin kommt. Thurming merkt dabei, dass er für den Teufel gehalten wird, zu seinem eigenen Schutz verrät er sich jedoch noch nicht.

Wendelin und Rosalie sind allein. Er glaubt, dass sie vom Teufel manipuliert wird, es folgt ein Wechselspiel von Zuneigung und Abstoßung. Schließlich verlässt sie ihn wütend. Wendelin singt nun das Aberglaubencouplet.

Stromberg hat Thurming entlarvt, Reichthal muss sich nun verstecken. Pfirm hält seinen verschwundenen Sohn für tot und wird verhaftet. Mit dieser beklemmenden Untergangsstimmung endet der zweite Akt.

Zu Beginn des dritten Akts fordert Wendelin sein Schicksal heraus und begibt sich absichtlich in Gefahr. Die Wachen des Staatssekretärs erkennen in ihm jenen Gefängniswärter, der Reichthal zur Flucht verholfen hat, und nehmen ihn fest. Während dieser Szenen wird die Figur des Portiers eingeführt.

Pfirm erpresst Stromberg und Arnstett mit den kompromittierenden Briefen und verlangt die Freilassung seines Sohnes. Dies gelingt und als Wendelin und Pfirm per Brief den Auftrag bekommen, Adele zu Thurming zurückzubringen, entschließen sie sich zur sofortigen Pilgerreise.

Dabei stoßen sie auf Thurming, Reichthal und Rosalie. Innerhalb weniger Minuten wird Adele befreit, Stromberg und Arnstett werden abgeführt, Wendelin aufgeklärt und mit Rosalie verlobt.

Anhand dieses kurzen Aufrisses wird erkenntlich, dass hier eine komplexe Textstruktur vorliegt. Mehrere Handlungsstränge laufen nebeneinander ab oder sind ineinander verwickelt, neues Personal wird noch im letzten Akt eingeführt. Rasche Ortswechsel bestimmen ebenso die Dynamik wie die ständigen Auf- und Abgänge der Figuren und die zeitdeckende Erzählweise. Auffällig ist zusätzlich der Einsatz von Requisiten, die den Handlungsverlauf bestimmen. So wechselt Wendelins Mantel ständig den Besitzer, genauso ist jener Thurming Initiator für Wendelins Schicksal: Das Kleidungsstück bestimmt, was dieser glaubt und was andere von ihm glauben. Die Täuschung ist dabei das wesentliche Moment, das den Schicksalsglauben motiviert und somit Wendelins Handlungsweisen anleitet. Die Relevanz des Schicksals- und Aberglaubens zeigt sich besonders in den Szenen mit Wendelin und Pfrim oder mit Wendelin und Thurming. Diese Begegnungen, die ausführlicher gestaltet und mit sprachlichen Ausflügen in die Teufelsmetaphorik aufgeladen sind, bilden den Schwerpunkt der Geschichte. Von der Bezeichnung eines Hauptstranges muss man jedoch in diesem Fall absehen: Der Beziehung zwischen Thurming und Wendelin fehlt es an logischer Kohärenz und kausaler Abhängigkeit. Durch kurze Zwischenspiele wird die Handlung vorangetrieben, auf die Verhaftungen Wendelins folgen stets Bittgesuche des Vaters und Einschübe, wie beispielsweise Szenen mit dem Portier und seiner Tochter Leni, lockern das Stück mit einem leichteren Witz auf, greifen dabei jedoch nicht direkt in den Verlauf der Haupthandlung(en) ein. Die Schlusszene führt alle relevanten Personen zusammen, die Szenerie ist unheimlich und düster, erst durch die Auflösung kommt es in allen Bereichen zum Happy End.

8.2. Höllische Handlung

Die Teufelsthematik erlebt zur Zeit der Revolution einen Aufschwung in der Theaterwelt, der auch Nestroy nicht entgehen kann. „Hinter den ‚Teufeleien‘ konnte ‚Revolutionäres‘ versteckt werden.“⁸² Die Hinwendung zu diesem Gegenstand zeigt sich bei Nestroy auch in seinen Werktiteln: *Robert der Teuxel* (1833), *Die Papiere des Teufels* (1842), *Der gemütliche Teufel* (1851), wobei hier ersichtlich wird, dass sich der Autor dieser Ausrichtung nicht erst seit 1848 bedient. Interessant ist in dem Zusammenhang allerdings, dass auch die vorliegende tragische

⁸² Nestroy: *Sämtliche Werke*. Bd. 27/II (1996), S. 100

Posse ursprünglich den Titel *Der T* – trägt. In *Höllenangst* nutzt Nestroy diese Mode, um seine Ausführungen zum Aberglauben und damit einhergehend zum Schicksal neuartig zu chiffrieren. Sobald Wendelin in dem Glauben ist, seine Seele an den Teufel verkauft zu haben, fordert er sein Schicksal ein um das andere Mal heraus. Zum einen tritt er dem vermeintlichen Beelzebub zunächst recht forsch entgegen. Durch den Pakt fühlt er sich berechtigt, die Schuldigkeit des anderen konsequent einzufordern. Dabei ist Wendelin von Beginn an zwiegespalten: Einerseits ist er beglückt durch Vorteile, die ihm der teuflische Alleskönner beschert, andererseits sieht er sehr wohl die Sündhaftigkeit des Teufelspaktes und seine Angst vor der ewigen Verdammnis lässt ihn mit der Zeit immer panischer werden. So wird sein Verhalten nach und nach paradoxer. Er zieht weltliche Strafe der höllischen vor, denn erstere scheint ihm berechenbarer. Sein Vater indessen scheint die Lage konträr zu beurteilen. Für ihn ist der Verlust des Sohnes durch Haftstrafe schlimmer – dem Teufel kann man immerhin durch eine Pilgerreise entkommen.

8.3. Verteufelte Sprache

Stärker als im *Lumpazivagabundus* lebt die Sprache in *Höllenangst* von unterschiedlichen Ausdrucksformen: „Etymologisch also geht Nestroy allenthalben vor. [...] Auch dann, wenn er sichtbare und greifbare Gegenstände sprachlos reden lässt.“⁸³ Ein wichtiges Motiv dieser Ausdrucksformen in der Posse ist die Täuschung. Wendelin glaubt, einen Teufelspakt geschlossen zu haben, und solange Thurming davon nichts weiß, reden sie aneinander vorbei. Letztendlich ist die Täuschung Wendelins eine einseitige. In der sprachlichen und sprachlosen Umsetzung werden nun die so genannten Ironiesignale besonders wichtig: Der Getäuschte auf der Bühne weiß noch nichts von seinem Umstand, das Publikum, das diese Signale deuten muss, jedoch sehr wohl.⁸⁴ Durch die Teufelsthematik entstehen zahlreiche Wortwitze und -spielereien, die besonders von Wendelin und Pfrim getragen werden. Durch sublimierte Ironie kommt es zur Vermenschlichung, der sarkastische Unterton trägt den Ernst der Situation.

⁸³ Volker Klotz: *Radikaldramatik*. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld: Aisthesis Vlg. 1996, S. 193.

⁸⁴ Vgl.: Harald Weinrich: *Linguistik der Lüge*. 7., unveränderte Aufl. 2006. München: C. H. Beck 2000, S. 62-69. (Beck'sche Reihe 2000)

8.3.1 Von Himmel und Hölle

Die Himmel-Hölle-Thematik erfährt in der sprachlichen Umsetzung eine Zweiteilung. Ausgehend vom Täuschungsmotiv erhält das Publikum Einblick in zwei unterschiedliche Perspektiven: zunächst in jene des Außenseiters Wendelin, der in seinen metaphysischen Auswüchsen den Ernst des Schicksals benennt. Und schließlich in jene des getäuschten Wendelin, welche die Grundlage für Nestroys leichteren Sprachwitz ist.

Das erste Erscheinen Wendelins wird von einem Auftrittscouplet und -monolog begleitet. Dies ist die typische Vorgehensweise Nestroys in seinen Possen, nachdem er sich von den Zauberspielen gelöst hat. Üblicherweise ist der Vortragende dabei auch allein auf der Bühne, er stellt sich nicht seinen Mitmenschen sondern dem Publikum vor. Wendelins Auftritt erklärt zugleich den Titel und somit den Grundgedanken der Posse: Er singt von der Ordnung des Himmels und versucht, diese auf die irdischen Verhältnisse zu übertragen. Die Regierung der drei besungenen Naturreiche lässt sich leicht auf die irdische umlegen:

„Die Welt zu regier’n is was Leichtes, auf Ehr’:
Gut wär’s wann’s Regier’n auf der Welt so leicht wär’;
[...]
Wenn’s so kämen zum Himm’l ihre Rechte begehrt’n,
Meiner Seel’, ’s müßt dem Himmel höll’ngangst dabey wer’n.“ (I, 7)

Der letzte Vers kehrt am Ende jeder Strophe wieder und prägt sich so durch seine auffällige Dialektik besonders ein. Wendelin ist bereits „höll’ngangst“, im anschließenden Monolog erklärt er, dass er sich vor dem „weltliche[n] Arm“ (I, 7) versteckt. Die aktuellen Verhältnisse sind in der Tat furchteinflößend: Familie Pfrim ist von Existenzängsten geplagt, Wendelin findet keine Arbeit, der böse Baron Stromberg verweigert die Auszahlung der Pension. Wendelin durchlebt die Hölle auf Erden, und auch wenn er vor den irdischen Umständen zu fliehen versucht, weiß er doch, dass er seinem Schicksal letztlich nicht entkommen kann, denn „das find’t eim zu jeder Stund.“ (I, 7) Durch diese Erkenntnis, die er – mit Ausnahme seines Vaters – als einziger im Stück tragen muss, findet er auch keinen Platz in dieser Welt. Der Schustersohn betreibt selbst kein Handwerk, ihm fehlt so die sozial-realistische Bezugsmöglichkeit, die den übrigen Hanswurst-Nachfolgern Nestroys gewährt ist. Wendelin jedoch gehört keiner Zunft an, was ihm in dieser Welt bleibt, ist der Zusammenhalt der Familie. Auch sein Vater schiebt die unglücklichen Verhältnisse auf das Schicksal: „Ich bin ein rechtschaff’ner Kerl, weiter nix – und das allein is schon g’nug um kein Glück z’hab’n auf der Welt.“ (I, 9) Schuld daran ist eindeutig der fürchterliche Despot Stromberg. In ihm vereint

sich alles Böse, seine Zeichnung ist durchwegs negativ. Diese Verschiebung der gerechten Ordnung abstrahiert Pfrim folgendermaßen: „Schaun’S, mein Sohn is a guter Bub, und wann er in der andern Welt in die Höll’ kommt, so parier’ ich, es sitzt Mancher im Himmel, und laßt sich angeigen von die Engeln, der ihm nicht’s Wasser reicht.“ (II, 5) Die Ungerechtigkeit des Schicksals beginnt auf Erden und setzt sich im Leben nach dem Tod fort. Auch dort herrscht das Schicksal scheinbar anarchisch. Pfrim, der seinem Sohn überallhin nachfolgt, der ihn vor Gefängnisstrafe und Tod bewahren will, hat genau so viel Einblick wie sein Sohn. Auch hier kann die Ordo-Philosophie nicht Fuß fassen. Enttäuscht von dieser Einsicht, wiegeln sich die beiden zu Beginn des Stücks gegenseitig auf: „[...] die Vorsehung hat abg’wirthschaft’t, der böse Feind hat ihr’s Neujahr abgewonnen auf der Welt.“ (I, 9), meint Wendelin und bezieht sich hier eindeutig auf die göttliche Vorsehung, die Providenz. Er spricht ihr die Allmacht ab und gibt sich auch weiterhin blasphemischen Ergüssen hin. Pfrim folgt ihm, wenn auch zögerlich.

Das sprachliche Spiel mit Himmel und Hölle wird durch den vermeintlichen Teufelspakt ad absurdum geführt. Aus jeder harmlosen Redewendung wollen Wendelin und Pfrim nun eindeutige Anspielungen heraushören. Die „Glut“ (II, 16), mit der Adele Thurming lieben soll, deutet Wendelin als Resultat der Teufelsbeziehung und die Zuneigungen Rosalies und Lenis sieht er ebenfalls als Verdienst des Teufels an. Das Wortspiel um die Himmelsbraut, das schon eingangs Ignaz und Johann strapazieren, findet in Wendelin eine absurde Wiederholung: Adele, die heimlich verheiratet ist, soll auf Strombergs Wunsch ins Kloster gehen. Wendelin sieht hier für sie ein mögliches Entkommen aus den Fängen des Teufels, eine Option, die für ihn grundsätzlich nicht besteht, und schließt diesen Gedanken mit den Worten: „O Gott! wie gern wurd’ ich a Klosterfrau!“ (III, 10)

8.3.2 Vom Aberglauben

In seinem dritten Couplet besingt Wendelin den Aberglauben, der Kehrreim lautet:

„Ich lass’ mir mein’ Aberglaub’n
Durch ka Aufklärung raub’n,
’s is jetzt schön überhaupt,
Wenn m’r an etwas noch glaubt.“ (II, 17)

Der politische Gehalt ist hier nicht von der Hand zu weisen. Zusätzlich ist aber im Nestroyschen Werk anzuerkennen, dass auch nach der Loslösung vom Zauberspiel noch

zauberhafte Elemente darin zu finden sind. Die Allegorie des Feenreiches aus *Lumpazivagabundus* findet sich in *Höllenangst* längst nicht mehr, „indem er ihn [den Zauberapparat] aber verbalisiert, erweitert er die satirischen Möglichkeiten seiner Sprache.“⁸⁵ Das Aberglaubemotiv in der tragischen Posse ist eine Satire auf die metaphysische Weltordnung, es ist treibende Kraft für Wendelins Bereitschaft, sich täuschen zu lassen. Im Monolog, der diesem Couplet vorangeht, meint er: „Es is dalket, wenn ich noch einen Zweifel hab’; [...] Aberglauben is immer noch was Besseres als Unglauben [...]“ (II, 17) Immer wieder stellt er seinen Teufel auf die Probe, er vertraut dieser Fügung nicht zur Gänze, auch wenn er dies gerne möchte. Denn der Glaube an die Realität des Teufels gibt ihm Zuversicht: Erstmals kann er seinen Lebenslauf mitbestimmen und sich dem Schicksal entziehen. Die Zweifel müssen kommen, denn schließlich, und das werde ich nun im folgenden Punkt zeigen, obliegt Wendelin einer Selbsttäuschung.

8.3.3 Von der Sprachlosigkeit

Ein auffälliges Mittel des nonverbalen Ausdrucks ist der metaphorisch aufgeladene Einsatz der Requisiten. Sie setzen eindeutige Ironiesignale: Der schwarzrote Mantel Thurmings bestätigt Wendelin in seiner Teufelsbegegnung, als er ihn später selbst trägt, wird er des Diebstahls verdächtigt und festgenommen. Die ungewöhnlich gute Behandlung, die ihm in der Haft widerfährt, erschließt sich ihm erst im Wiedersehen mit dem Oberrichter – auch hier trägt jener schwarzrote Tracht. Es scheint, der Teufel benötige in einer Welt voller Bösewichte besondere Kennzeichnung. Dem Mantel Wendelins aber, den Thurmung an sich nimmt, kommt durch seinen ständigen Besitzerwechsel sowie das in der Tasche steckende Testament der Baronin besondere Bedeutung zu. Von Wendelin geht er über in Thurmings Besitz. In dessen Haus entdeckt ihn der Eigentümer auch wieder, doch bekommt ihn zunächst Reichthal; wie schon Thurmung zuvor benötigt er ihn zur Tarnung vor Stromberg, dem nächsten Erbberechtigten. Als Stromberg von den Papieren im Mantel erfährt, wird er von Pfrim und Wendelin erpresst. So entkommt letzterer auch seiner zweiten Inhaftierung. Wendelins Mantel reist durch die gesamte Geschichte, dreimal wird er zur Rettung herangezogen. Während Thurmings Teufelsmantel hauptsächlich zur vordergründigen Täuschung und Ironiestiftung dient, ist jener Wendelins Requisit der Glücksfügung. So

⁸⁵ Ruprecht Wimmer: *Der Teufel als Missverständnis*. Gedanken zu Johann Nestroys Posse *Höllenangst* und ihrer französischen Vorlage. In: *Gallo-Germanica*. Wechselwirkungen u. Parallelen dt. u. frz. Lit. (18.-20. Jh.). Hg. v. E. Heftrich u. J.-M. Valentin. Nancy: Presses universitaires de Nancy 1986, S. 200.

schreibt Reichthal an Wendelin: „Die Schriften, die mir ein glücklicher Zufall in die Hände gespielt, [...]“ (III, 13)

Die Sprachlosigkeit äußert sich bei Nestroy aber vor allem auch durch das Prinzip des Verschweigens. Adele verschweigt ihrem Vormund ihre Ehe, Thurming verschweigt Wendelin den wahren Sachverhalt seiner selbst. Nestroy aber verschweigt sogar den wichtigsten Teil des großen Finales: die Auflösung. Die wichtigsten Figuren treffen hier wie zufällig aufeinander: Pfrim und Wendelin sind auf dem Weg nach Rom, Thurming und Reichthal wollen im Wirtshaus Adele treffen. Rosalie ist auf dem Weg zu Thurming, um ihm von der Entführung ihrer Herrin durch Stromberg zu berichten. Während der Oberrichter seiner Geliebten zu Hilfe eilt, beginnt die vorletzte Szene des letzten Aktes mit folgender Anweisung zu Wendelin:

WENDELIN (*der mittlerweile von ROSALIE Aufklärung erhalten, und einigermaßen zur Vernunft gekommen ist*). Das wär' also richtig der Oberrichter g'wesen, der mir durch's Fenster erschienen –? glaubst richtig –? (III, 23)

Wir wissen nicht, wie Rosalie ihrem Wendelin die Botschaft übermittelt hat, wir wissen nur, dass sie bei ihrem ersten Versuch einige Szenen zuvor noch gescheitert ist. Die Wiederholung der Phrase „Glaubst richtig?“ klingt denn auch eher nach einer rhetorischen Frage. Dieser eigentümlich anmutende Regieeinfall Nestroys löst sich erst mit dem folgenden auf, der diese Szene beschließt: „(*Während dieser Scene erhellen sich die Häuser der im Prospecte in der Entfernung sichtbaren Stadt, so daß man selbe gegen den Schluß in voller Illumination erblickt.*)“ (III, 23) Was Wendelin von Illumination hält, hat er schon im Aberglaubencouplet artikuliert:

„Ich lass' mir mein' Aberglaub'n
Durch ka Aufklärung raub'n [...]“ (II, 17)

Wendelin hat sich für den Aberglauben entschieden, er ist der Teufelsillusion durch reine Selbsttäuschung aufgesessen. Die Rechtfertigung dafür hat Pfrim schon eingangs geliefert: Die Existenzängste der Familie entstammen aus ihrer Unterdrückung durch den Baron Stromberg, der wiederum von einer asozialen, absoluten Schicksalsmacht begünstigt worden ist. Die Verzweiflungstat Wendelins wird nun doppelt belegt: Einerseits will er an einen Teufel glauben, der ihm zwar nicht die besten Aussichten bietet, ihm aber im Gegensatz zum

grausamen Schicksal (Selbst-)Bestimmung zusagt. Andererseits wird gerade durch den praktizierten Aberglauben das alte Weltbild ironisiert.

8.4. Bewegende Motive II

Ich fasse kurz die wichtigsten Merkmale zusammen: Für die zentripetalen Motive findet sich der Bezugspunkt in der Liebe oder in der Flucht vor einem Gläubiger. In beiden Fällen ist das Überwinden von Hindernissen erforderlich. Dies kann durch eine aktive oder passive Haltung geschehen, indem man sich dem Gegner stellt oder unverhofft zu Geld kommt, zumeist durch eine Erbschaft. Wichtig dabei ist die Bewegung in Richtung einer Lösung. Für die zentrifugalen Motive wird die Bewegung nach außen durch Wohnungswechsel, Reisen in unbekannte Gebiete etc. dargestellt.

8.4.1 Zentripetale Motive

Die Liebe wird in *Höllenangst* anhand zweier Beziehungen erläutert. Zuallererst wird die heimliche Heirat zwischen Adele und Thurming erwähnt:

JOHANN. Und zu einer Himmelsbraut –

IGNAZ. Da kommt der Himmel schon zu spat, mein Herr is schon Drey Wochen heimlich verheurath't mit ihr. (I, 3)

Die Verheimlichung ist leicht begründet: Stromberg will sein Mündel in ein Kloster schicken, damit er freie Verfügungsgewalt über sein Erbe hat. Thurming spekuliert auf eine Beförderung, mit Hilfe derer er den Feind zur Strecke bringen kann. Daher wartet er auf die günstigeren Umstände, um mit seiner Geliebten für immer zusammenbleiben zu können. Dass sie, einmal von den Zwängen ihres Onkels befreit, eine reiche Mitgift in die Ehe bringen kann, soll kein Nachteil sein. In diesem Sinne spricht Rosalie: „Die heimliche Heurath soll offenbar werden; natürlich, Lieb kann heimlich seyn, aber Heurath – [...]“ (II, 7) Ganz in Nestroyscher Manier wird durch diese kodierte Umstände schon angedeutet, dass die offizielle Ehe der leidenschaftlichen Liebe der geheimen entbehren wird müssen. Dies wird in der pathetischen Beziehung des höheren Liebespaares jedoch nicht so deutlich wie in jener des lustigen Paares:

Rosalie gesteht Wendelin ihre Zuneigung erst nachdem der Teufelspakt geschlossen worden ist. Wendelin ist daher entsprechend misstrauisch und lässt sich nicht auf Rosalies Avancen

ein. Im witz- und wortreichen Dialog der beiden rechtfertigt er sein Zögern damit, dass er als Hintergrund ihrer Motivation die teuflische Kraft sieht. In Wirklichkeit aber will er sich noch nicht festlegen: „Jetzt muß ich nur auf eine contraire Bezauberung studieren, wenn einem Eine z’wider wird, wie man s’ da losbringt mit Teufelsg’walt, denn das is immer viel schwerer als Anziehungskraft.“ (II, 16) Das Hindernis, das Wendelin überwinden muss, ist er selbst. Kurz zuvor meint er noch: „Für micht giebt’s keine Liebe, keine Seeligkeit – – ich bin ein unglücklicher junger Mensch!“ (II, 16) Die Ernsthaftigkeit dieser Worte wird durch die vorangehende Anweisung „Für sich“ glaubhaft, Wendelin stellt sich nicht zur Schau, er fühlt sich tatsächlich unglücklich. Der Pakt mit dem Teufel, wenn auch freiwillig eingegangen, sagt keine Heil bringende Zukunft voraus. Die Alternative, nämlich die Loslösung vom Aberglauben durch die wörtliche und sinnbildliche Aufklärung und somit die Überwindung des Liebeshindernisses, ist nur eine scheinbare Lösung im Sinne des Nestroyschen Happy Ends.

8.4.2 Zentrifugale Motive

Der häufige Ortswechsel beinahe aller Beteiligten bewirkt eine ständige Unruhe auf der Bühne. Doch nicht jede Bewegung muss zentrifugal erfolgen: Thurmings folgenschwere Flucht vor Stromberg aus dessen Haus wird durch die Turnübung, die er vom Dach des einen Hauses in das Fenster des anderen durchführt, spannungsreich aufgeladen. Da seine Flucht ganz im Zeichen der Liebe steht und seinem Plan entspricht, handelt es sich hier nicht um einen Ausbruch. Die Aufladung hat lediglich funktionalen Charakter, sie entspricht ganz der höllischen Untergangsstimmung, in der sich Wendelin gerade befindet. Sie setzt den Grundstein seiner Hinwendung zu Aberglaube und Teufeleien, die Rastlosigkeit Wendelins wird verstärkt durch den Ausbruch aus dem determinierten, sogenannten vernünftigen Leben. Bisher hat er sich ohnehin schon davor versteckt, stets der Ausweglosigkeit seiner Lage bewusst. Der keiner Zunft Zugehörige nennt sich selbst:

„Proletariatsbeflissener, der den ganzen practischen Curs vom Pauperismus durchgemacht hat. Meine Lebensgeschichte ist lächerlich, denn sie ist so traurig, daß ich mich nur auf Drey Lacher, von denen nur der letzte etwas erquicklich war, entsinnen kann.“ (II, 11)

Nun wird er von Thurming in dessen Angelegenheiten verstrickt und bringt sich auch selbst freiwillig in prekäre Situationen. Der Ausbruch aus totaler Resignation wird jedoch durch die sublimierte Ironie entkräftet: Wendelin fordert sein Schicksal heraus, da er zweifelt, ob sein

neuer Weg der bessere ist. Die Zweifel werden mit der Zeit immer stärker, bis er sich am Ende scheinbar wieder ganz der Resignation ergibt.

Diese wird durch einen weiteren Ausbruchversuch verzögert: Pfrim ist sich sicher, dass eine Pilgerreise nach Rom die Seele seines Sohnes retten kann. Der Vater gibt ihn nicht auf, er begleitet ihn überallhin, auch wenn er dem Zweifler nicht immer folgen kann. Die Pilgerreise wird ins Groteske gezogen, die beiden sind mit Hüten mit Muscheln und einem Pilgerstab ausgerüstet, als müssten sie sich selbst an ihr Vorhaben erinnern. Die erste Ablenkung finden sie auch schon im Wirtshaus, in das Pfrim nur zu gerne einkehren würde. Zuvor begegnen sie Rosalie und als diese verständnislos abgegangen ist, meint Wendelin: „Ich hab mich bezwungen, und hab’ nix g’red’t mit der Sali; jetzt müßt der Himmel da auf’n Kopf g’fallen seyn, wenn er’s nicht mercket, daß ich bußfertig bin.“ (III, 19) Ein weiterer Witz auf Kosten der himmlischen Metaphorik: Man merkt, dass Pfrim und Wendelin sich anstrengen müssen, die Situation ernst zu nehmen. Das setzt sich auch im Weiteren fort, als sie auf einen Kohlenbrenner, einen Rauchfangkehrer und einen Schmied treffen. Pfrim spricht ganz im Tenor der absurden Reise: „Wir wissen’s besser. Es war eine Erscheinung.“ (III, 19) Wimmer liest darin eine erste Parodie Nestroys auf Wagners *Tannhäuser* und folgert:

„Daß es trotz aller romantischen, ja schauerromantischen Beigaben [...] vor allem die ironisierten Strukturen des alten Welttheaters sind, die das Geschehen prägen, zeigen auch die grundsätzlicheren Reflexionen Wendelins [...].“⁸⁶

Zurück zum zentrifugalen Moment: Das Scheitern des Ausbruchs wird mit der beschriebenen Untergangsstimmung angekündigt, die Aufklärung, die danach folgt, steht unter einem unheilvollen Zeichen. Neben der offensichtlichen, politischen Gewichtigkeit lässt sich hier ein Gedanke aus dem Schicksalsmonolog herleiten: Der Ausbruchversuch war auch dort von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Wendelin ist ganz offensichtlich ein missvergnügter Wissender, seine Flucht vor dem Schicksal durch die ironisierende Hinwendung zum Aberglauben macht ihn nicht zum wahrhaft Glaubenden.

8.5 Schicksalsdramatik II

Ein Vergleich mit der Dramentheorie des Schicksalsdramas soll Aufschluss über die Rolle des Schicksals in *Höllenangst* geben: Fortuna, die ja zumindest als Anstoß für eine konfliktreiche

⁸⁶ Wimmer: *Der Teufel als Missverständnis*, S. 196.

Handlung in der Tragödie zugelassen ist, findet auch in dieser Posse Eingang. Reichthal schreibt vom glücklichen Zufall, der ihn errettet, damit ist konkret das Testament der Baronin gemeint. Im Sinne der Tragödienkonzeption muss man hier jedoch vom Schicksal sprechen, das hier einmal auf Seiten der Hauptakteure steht: Im Bezug auf das Schicksalsdrama findet sich im Testament ein Requisit, das durch Vererbung – und im Nestroyschen Stil durch einige Verwicklungen – wieder an seinen eigentlichen Besitzer zurückkehrt und damit einen anderen tötet, in diesem Fall nur metaphorisch in der Entmachtung Strombergs durch Verhaftung. Als eine Art Peripetie lässt sich die Entdeckung des Sacktuchs mit Thurmings Initialen im Hause Strombergs lesen. Es soll den Beginn des Untergangs Thurmings darstellen, der jedoch auch diesmal entkommen können soll. Dass er selbst sich nicht als Schuldigen wähnt, habe ich bereits erläutert. Hier ist es in Verbindung mit dem obigen Eingreifen des Schicksals durch Requisiten nur eine weitere Ergänzung zur unheilvollen Stimmung am Ende der Posse. Dazu sogleich mehr. Zunächst möchte ich aber noch einmal auf den Mantel Thurmings zurückkommen. Dieser ist zusätzlich ein Moment der inneren Motivation Wendelins. Schicksalsverdruss plagt den Armen schon lange; es scheint als habe er nur auf die Möglichkeit des Teufelspaktes gewartet, um seiner statischen Rolle eine Ende zu setzen oder zumindest einen Aufschub zu gewähren.

Die Vorhersage als Zeichen der Unausweichlichkeit des Schicksals wird auch in *Höllenangst* indirekt im Zauberapparat dargestellt: Zu Beginn kündigt sich ein Gewitter an, Blitz und Donner begleiten die erste Teufelsbegegnung. Diese wird durch Wendelins tollkühn-verzweifelte Beschwörung eingeleitet: „Satan, Teufel, Mephisto, böser Feind, Luzifer, Belzebub [...] – erschein’! erschein’! erschein’!!!“ (I, 9) Die romantisch ironisierte Szene, die die Ausweglosigkeit und das Verderben Wendelins anzeigt, wird durch den Schlussakt ergänzt: Auch hier baut sich eine ähnliche Atmosphäre auf, das herannahende Gewitter wird als Unausweichlichkeit des Teufels gesehen, der dann ja auch in Gestalt Thurmings erscheint und schreit: „Hab’ ich dich! du –!“ (III, 22) Die aufklarende Stimmung, die die Auflösung begleitet, scheint nun nicht minder unheimlich – wieder einmal entlässt Nestroy sein Publikum mit einer unbestimmten Vorahnung. Herders und Hegels Verständnis des Schicksalsbegriffs wird im Sinne der Verantwortlichkeit des/der Einzelnen umgedeutet. Bei der ersten Inhaftierung Wendelins fragt Thurming Pfrim: „Aber wie kommt denn euer Sohn in Ketten?“, worauf dieser antwortet: „Unschuldig; das heißt, er hat wohl ein Verbrechen begangen, ein großartiges Verbrechen – [...] Der weltliche Richter is da gar keine Instanz; versteh’n Sie mich?“ (II, 3) Natürlich versteht Thurming nicht. Das Verbrechen, das

Wendelin angelastet wird, ist jenes des Teufelpaktes, des Ausbruch- oder Umkehrungsversuchs. Und wie bereits mehrmals betont, sehen Pfrim und Wendelin den Schuldigen hinter dieser Verzweiflungstat im ungerechten, unausweichlichen Schicksal. Thurming denkt nicht in solchen Dimensionen, sein Schuldbegriff ist weitaus rationaler: Stromberg macht sich schuldig, indem er sein Mündel entrechtet. Thurming, dessen Hauptmotivation noch die Liebe ist, fühlt sich daher im Recht und merkt, als er von seiner erfolgreichen Flucht nach Hause kommt, ganz in Kleistscher Bezüglichkeit an: „[...] (*lachend*) man hätte mich vor meinen eig'nen Richterstuhl geschleppt.“ (II, 1)

Mit Wendelin steht ein unbestimmter Charakter im Mittelpunkt dieser tragischen Posse, seine Vermenschlichung wird durch eine sich ausdehnende, doppelbödiges Ironie herbeigeführt. Er strebt danach, sich vor der Unmenschlichkeit der Gesellschaft zu verstecken und weiß zugleich um die Aussichtslosigkeit dieses Versuchs. Der Frage nach der Schuld versucht er mit derbem Aberglauben nachzugehen: Zwar bekennt er sich (und das Stück ihn) für schuldig, doch nur in abstrakter Relation zur Schuldhaftigkeit aller Menschen. Es scheint, als habe er nur auf die Gelegenheit eines Teufelsbündnisses gewartet, um aus der statischen Rolle, die sich der Zweifler selbst auferlegt, ausbrechen zu können. Die Schicksalsgläubigkeit, die ja auch im Schicksalsdrama von großer Bedeutung ist, wird in Wendelins Aberglauben ironisiert und an eine neue Spitze getrieben. Doch bleibt dieser Zweifler ein Zweifler und kehrt ohne neue Erkenntnis wieder in die alte Rolle zurück. Einmal mehr lässt sich eine Verbindung von Nestroy zu Schopenhauer ziehen, wenn Wendelin im Bezug auf seine Mutter konstatiert: „Ich sollt' eigentlich bö's seyn auf sie, weil sie mich geboren hat; [...]“ (I, 7)

9. Zauberhaft-höllische Schicksalskonzeptionen

Die Dialektik der nestroyschen Arbeitsweise prägt besonders den Schicksalsbegriff in seinem Werk. Widersprüche werden einander ohne Lösungsvorschlag gegenüber gestellt, bisweilen lässt sie der Dichter auch nebeneinander in schmerzhafter Koexistenz bestehen und den Betrachter – sei es jener, der von der Bühne herab- oder jener, der zu ihr hinaufblickt – in diesem Chaos allein. Im Folgenden soll nun anhand der beiden Possen *Lumpazivagabundus* und *Höllenangst* ein kontrastierender Vergleich angelegt und somit eine Annäherung an das komplexe Schicksalskonzept Nestroys ermöglicht werden.

9.1. Feenkönig versus Providenz

Die erste Frage, mit der ich mich beschäftigen möchte, ist jene nach der dramaturgischen Gestaltung des Schicksals. Der Feenkönig Stellaris ist ein Herrscher, der sich zu inszenieren weiß: Er sitzt in den Wolken auf seinem Thron, vor ihm im Halbkreis, die Hierarchie beachtend, alle mächtigen Zauberer des Reiches. Sie singen im feierlichen Versmaß:

„Wir werden euch schon Mores lehren,
Ihr liederlichen Burschen ihr!
Was nun geschehen wird, sollt ihr hören,
Der Feenkönig richtet hier.
Ihr kehrt im nächsten Augenblick
Zur Ordnung wiederum zurück.“ (I, 1)

In dieser Weise lässt sich Stellaris besingen, sein selbstbewusstes, herrschaftliches Auftreten erinnert an den Sarastro der *Zauberflöte*. Auch die folgende Szene erinnert an eine Gerichtsversammlung, Stellaris als Richter hört sich die Klagen der Beschädigten sowie die Aussage des Angeklagten an und fällt dann ein Urteil. Doch rechnet er nicht mit dem aufmüpfigen Wesen des bösen Geistes, der die junge Generation des Feenreiches heimsucht. Seine Reaktion wirkt beinahe naiv: Er lässt Fortuna kommen, die die ungehorsamen Söhne wieder beschenken soll. So glaubt er deren Liederlichkeit heilen zu können. „Des Feenreiches unumstößliche Gesetze“ (I, 3) muss er seinen Untergebenen in Erinnerung rufen, um eine gültige Wette aufstellen zu können. Mit dem Chor entlässt Nestroy den Feenkönig und seine Welt:

„So ist in dunkler Zukunft Schooß
Verborgens uns’rer Söhne Loos.“ (I, 3)

Natürlich ist das Los der Söhne nicht verborgen, sind sich doch unterschwellig alle einig, wer die Wette gewinnen wird. Die Fassade der Weltenordnung bröckelt bereits, gleichzeitig versucht man alles, sie zu wahren. Der König bemüht sich um Statik: Im Angesicht der Größe Stellaris' wirkt die „mächtige Fee“ Fortuna geradezu kümmerlich, was er sie auch spüren lässt. Amorosa und Lumpazivagabundus nehmen da eine andere Position ein. Sie erkennen den Feenkönig wohl als Herrscher an, der böse Geist zwar spottend, doch fügt auch er sich dem Urteilsspruch. Durch die gebräuchliche Allegorie kann man Nestroy hier schwer Blasphemie vorwerfen, dennoch ist der Vergleich zum christlichen Schöpfergott durchaus zielführend. Eine Verbindung der antiken Vorstellung mit der christlichen versucht die Ordo-Philosophie herzustellen. Für das Konzept des Stellaris ist es angebracht, einmal mehr Thomas von Aquins Ausführungen heranzuziehen: Er differenziert zwischen dem Plan und der Ausführung, erstere ist die göttliche Vorsehung, letztere ist ihre Entfaltung. Diese erscheint dem Menschen in seiner Begrenztheit nicht fassbar, also denkt er sie sich als Zufall oder Schicksal. Thomas setzt den antiken Begriff des Fatums ein. In dieser Hierarchie entspricht Stellaris der Providenz, die zugleich vom liederlichen Kleeblatt als Fatum aufgefasst wird. Aus der Warte des Feenkönigs ist das Böse jedoch die Zweit-Ursache Lumpazivagabundus. Hier kommt es zu einem ersten Widerspruch: Lumpazivagabundus gefährdet die Ordnung der Hierarchie, der Mensch beginnt, die göttliche Vorsehung zu hinterfragen. Stellaris wird ob seiner Festgefahrenheit verspottet. Glück und Unglück sollen im Angesicht Gottes nichtig werden, daher lässt Gott auch Böses zu. Der liederliche Mensch wehrt sich jedoch gegen diese relativierende Auffassung, sein Leiden erscheint ihm ungerecht.

Die Allegorie des Zauberapparats entfällt in Höllenangst, die Providenz wird ebenfalls verabschiedet:

„Die Vorsehung hat mit die Reichen, mit die Glücklichen zuviel zu thu'n, für die Armen bleibt ihr ka Zeit. [...] warum – zu was viel reden, - man sieht's zu deutlich, die Vorsehung hat abg'wirtschaft't, der böse Feind hat ihr's Neujahr abgewonnen auf der Welt.“ (I, 9)

Diese bereits zitierte Stelle ist der Beginn der blasphemischen Ergüsse Wendelins. Die Allegorie fehlt, in der Nachrevolutionszeit muss sich Nestroy nicht mehr allzu vorsichtig ausdrücken. Hinzu kommt, dass die Zauberspiele einer härteren Realität gewichen sind. Die

göttliche Vorsehung, die dem Menschen in *Lumpazivagabundus* immerhin noch Heil versprochen hat, kann ihre Ordnung nicht mehr aufrecht erhalten. Der böse Feind, das ist das Schicksal, wütet kalt und anarchisch. Es nimmt dabei, wie oben beschrieben, die Rolle des Zufalls an, es erscheint den Akteuren willkürlich und tarnt dabei nur seine eigene Notwendigkeit.⁸⁷ Diese Ausweglosigkeit erkennt einzig Wendelin und mit ihm sein Vater.

Das laute Warum des Schicksalsmonologs setzt sich im Konzept von *Höllenangst* fort. Doch in der Zauberposse erklingt es ebenso bereits, wenn auch gemäßigter. Es zeigt sich in Knieriems wiederholtem Untergangsglauben:

„Da wird Einem halt angst und bang,
Die Welt steht auf keinen Fall mehr lang.“ (III, 8)

Diese Einsicht setzt eine genauere Auseinandersetzung mit dem Gedanken der Weltregierung voraus. Denn der bei Nestroy scheinbar unvermeidlich Schluss, der aus solchen Überlegungen zu ziehen ist, ist die Ohnmacht des Menschen hinsichtlich des Ungleichgewichts der Ordnung. Das Fatum ist nicht nachvollziehbar, weder Knieriem noch Wendelin finden darauf eine Antwort, schlimmer noch: Sie können diesen Verfall nicht ignorieren, sie können sich durch den Verfall, der ja auch in ihnen stattfindet, nicht äußern. Ersterer versucht es noch, der Monolog, der dem Kometenlied vorangeht, beweist es. Knieriem ergeht sich hier in einer mehr oder minder sinnvollen Astronomenmetaphorik. Wendelin aber, seines ursprünglichen Monologs beraubt, sagt nur kurz „- zu was viel reden“ (I, 9). Er ist schon einen Schritt weiter als Knieriem.

9.2. Kleeblatt versus Proletariat

Auf der Suche nach einer Auflösung der Dialektik, also nach einer Möglichkeit, mit dem Warum umzugehen, wählen die liederlichen Charaktere Nestroys die Resignation. Wie frei sind diese Menschen? Entscheiden sie sich bewusst für die absolute Schicksalshingabe, den Fatalismus? Im Zusammenhang mit den Stoikern habe ich ein anschauliches Bild von der Selbstbestimmung des Menschen zitiert: Der/die Weise (oder in der Rhetorik des Schicksalsmonologs – der/die Wissende) entscheidet sich bewusst dazu, sein/ihr Schicksal zu ertragen, der/die Dumme lässt sich hinterher schleifen.⁸⁸ Leim ist nicht wissend, er lässt sich

⁸⁷ Vgl.: Walter Pape: „Überall mehr Zufall als Schicksal zu finden“: Tragödie u. Possenstruktur am Bsp. v. Schiller u. Nestroy. In: *Nestroyana*. Blätter der Internationalen Nestroygesellschaft 23 (2003), S. 5f.

⁸⁸ Vgl.: Kranz: *Schicksal*, Sp. 1276.

hinterher schleifen. Zwirn habe ich als missvergnügt, nicht aber wissend kategorisiert, er passt auch weder in den Bereich des Weisen noch des Dummen. Er ist ein Uferloser, der seinem Schicksal entkommen will, dieses aber nicht richtig erkennt und sich so im Kreis dreht. Schlussendlich ist er dann – mit Vorbehalt – doch derselben Kategorie wie Leim zuzuordnen. Knieriem schließlich ist ein Wissender, der sich seinem Schicksal ergibt. Er pflegt sein Phlegma, nur gelegentlich bricht er aus und zeigt seine dämonische Fratze. In Wendelin vereinigen sich nun mehrere Konzeptionen. Zum einen ist er natürlich Wissender. Doch kann er sich seinem Schicksal nicht ergeben, er versucht ständig auszubrechen, nur um am Ende voller Zweifel zu verharren. Seine Ausbruchsversuche kommen jenen Zwirns gleich, nicht in der konkreten sondern in der abstrakten Form: Wendelin nennt sich selbst in Ermangelung einer Alternativbeschreibung einen Proletariatsbeflissenen. Er zählt sich zum einfachen Volk, doch er gehört nirgends wirklich dazu. Zwirn entstammt einer bestimmten Zunft, doch will er dort nicht sein, zugehörig fühlt auch er sich nicht. Die Rastlosigkeit teilen die beiden. Wendelins Weltsicht ist jedoch dramatisch schwärzer gefärbt. Diese stimmt noch am ehesten mit jener Knieriems überein. Preisner spricht von einer zweipoligen Eschatologie, die in Knieriem herrscht, sie führt zu Trotz und Flucht.⁸⁹ Diese binäre Endzeitstimmung kann man auch auf Wendelin umlegen: Wenn er sagt, dass er vor dem weltlichen Arm flüchtet, so ist im weitesten Sinn doch das Schicksal gemeint, besser gesagt seine Entfaltung in der boshaften Ungerechtigkeit. Sein gesamtes Konzept des Aberglaubens, der Teufelspakt und der kurze Ausbruch in ein liederliches Leben sind eine Trotzaktion. Bisher habe ich von der Verzweiflungstat gesprochen, doch stehen die beiden Begriffe hier im Einklang nebeneinander: Seine Verzweiflung äußert sich im Trotz, denn Wendelin weiß von Anfang an von der Aussichtslosigkeit seines Bemühens. Worin unterscheiden sich nun die beiden Figurenkonzeptionen Knieriem und Wendelin? Ich zitiere an dieser Stelle Roger Bauer:

„Später, in der sogenannten gemäßigten Periode⁹⁰, verschwindet die Gestalt des unkorrigierbaren Liederlichen. Nestroy intellektualisiert ihn, macht einen nachdenklich resignierenden Menschen aus ihm, den wehrlosen Zeugen eines Verhängnisses, der nie vergisst, den Ablauf spöttisch zu durchschauen und ironisch zu kommentieren, und der seine profunde Wissenschaft von der menschlichen Schwäche als probates Vademecum allem Unbegreiflichen entgegenstellt.“⁹¹

⁸⁹ Vgl.: Preisner: *Nestroy*, S. 64.

⁹⁰ Die unterschiedlichen Periodisierungen der Nestroyforschung von dessen Werk und Schaffen hat Jürgen Hein tabellarisch aufgelistet. Siehe dazu:

Jürgen Hein: *Johann Nestroy*. Stuttgart: Metzler 1990, S. 64f. (Sammlung Metzler – Realien zur Literatur; Bd. 258)

⁹¹ Roger Bauer: *Laßt sie koaxen, die kritischen Frösche in Preußen und Sachsen!* Zwei Jh. Lit. in Österreich. Wien: Europa Vlg. 1977, S. 145f.

Wendelin hat eine ausgeprägte Distanz inne, die Knieriem sich noch nicht leisten kann. Letzterer versucht sich vor seiner Umgebung zu verschließen und geht gleichzeitig im lasterhaften, ausschweifenden Leben auf. Für ihn ist der Ausbruch, die Hybris, nur eine Ersatzhandlung, weil er aus sich selbst heraus nicht fähig ist, etwas zu bewegen. Er erkennt das Problem, kann es nicht lösen und gibt daher auf. Wendelin stellt sich mit selbstzerstörerischer Lust gerade solchen Problemsituationen, er sieht seinen Auftrag als Wissender nicht mit dem Wissen, der Erkenntnis allein beendet. Er selbst kann nicht ausbrechen, das weiß er. Ich erinnere an das Zitat Preisners, das ich als Eingang zum Kapitel 5. „Das Schicksalsdrama“ verwendet habe.⁹² Die Entfremdung des Menschen von sich selbst wird in der tragischen Posse besonders ironisch skizziert. Der passive Zuseher soll zum aktiven werden, er soll in der Ironie der Darstellung des entmenslichten Mechanismus seine eigene Befangenheit erfassen und so, die Grenzen der Bühne aufbrechend, seine ungenützte Freiheit erkennen.⁹³ Nestroy malt hier den unfreien Menschen, der Gefangener seiner selbst ist, mit der Intention der negativen Identifikation.

Auf die Frage, ob die Hybris der missvergnügten Wissenden nun aus der Willens- und Wahlfreiheit resultiert, also selbst verschuldet ist, muss man die schöpferische Kraft dieser Wesen, den Dichter selbst, miteinbeziehen. Wir erinnern und an die vage Definition der Autorenrede von Hillach, die ich im Kapitel 6. „Schicksal eines Monologs“ angeführt habe.⁹⁴ Wie ich bereits am *Schicksalsmonolog* gezeigt habe, lässt sich diese an ausgewählten Textstellen konkretisieren. Eine äquivalente Vorgehensweise anhand der beiden Possen scheint mir daher auch in diesem Fall sinnvoll: Leims Geständnis in jener verhängnisvollen Nacht, die verdrehte Hanswurstcharakterisierung, die durch die Todessemantik immens stark melancholisch gefärbt wird, das Zugeständnis der inneren Zerrissenheit, dies alles wirkt selbst für den bisweilen mieselsüchtigen Tischlergesellen dunkel. Hinzu kommt, dass seine Klagen weder von seinen Freunden noch von den RezipientInnen tatsächlich nachvollzogen werden können. Die Gründe dafür sind bekannt. Dies lässt vermuten, dass die Figur hier aus ihrer Rolle tritt und dem Autor ihre Stimme leiht. Es handelt sich hier nicht um einen üblichen Fiktionsbruch Nestroys, wie man ihn bei Monologen, Liedern oder Couplets erwartet, dennoch irritiert das Bekenntnis Leims eindeutig. Es geht Hand in Hand mit einer ähnlich beklemmenden Passage, in der Zwirn Leim gesteht: „Bruder Leim, du mußt nicht böse sein,

⁹² Vgl.: Preisner: *Nestroy*, S. 34.

⁹³ Vgl.: Ebda., S. 56.

⁹⁴ Vgl.: Hillach: *Die Dramatisierung des komischen Dialogs*, S. 69.

ich blieb gern bei dir, aber ich halt's nicht aus. Ich hab eine Herzensangst in mir, eine Bangigkeit – mit einem Wort, Bruder, ich halt's nicht aus.“ (III, 10) Die Verzweiflung, die hier herauszuhören ist, zieht sich durch das gesamte Stück, sie findet sich aber auch noch Jahre später bei Nestroy wieder. In *Höllenangst* zeigt es sich neben Wendelin am deutlichsten in seinem Vater Pfrim. Dieser folgt seinem Sohn überall hin, er hinterfragt seine Teufelerscheinung nicht einmal, sondern versucht stets, ihm zu helfen, wenn er ihn auch nicht immer zu begreifen scheint. Als er Wendelin tot wähnt, wendet er sich kurz vor seiner Verhaftung an Adele mit den Worten: „Er [Thurming] hat mich um einen frisch dem Teufel verschriebenen Sohn gebracht, noch haben wir keinen Reichthum, noch waren wir nicht in Rom, und der hat ihn gemordet!“ (II, 23) Wenn es sich auch nicht vermeiden lässt, die Ironie aus diesen Worten heraus zu hören, so ist es doch ein Witz, der im Halse stecken bleibt. Denn die Verzweiflung des Vaters ist echt, die Angst um seinen Sohn unendlich groß. Die Inversion zeugt von dem Ziel, das er fokussiert, gleichzeitig aber auch von der Lächerlichkeit, die damit einhergeht. Reichtum und Buße schützen nicht vor den Zwängen des Schicksals, wie Nestroy bereits in *Lumpazivagabundus* bewiesen hat. Die Weltuntergangsstimmung setzt sich fort.

9.3. Böser Geist versus Teufel

Es ist eine Stimmung, die sich im gesamten Werk Nestroys einfangen lässt, wenn auch in unterschiedlichen Färbungen. Knieriems Antwort auf Peppis Drängen zur Besserung wirkt bestimmt: „Nein, das thu ich nicht.“ (III, 7), seine Begründung liegt natürlich im nahenden Kometen und im Weltuntergang. Wie lächerlich klingt da die Beteuerung der beiden liederlichen Gesellen, als sie am Ende von Stellaris in das Reich der Verdammnis verbannt werden sollen:

ZWIRN (*in größter Angst zu STELLARIS' Füßen*). Gnade! Barmherzigkeit!

KNIERIEM (*ebenfalls zu seinen Füßen*). Ich werd mich bessern.

ZWIRN. Ich bin schon gebessert. (III, 16)

Um den bösen Geistern zu entgehen, geloben sie letztendlich doch Besserung, allein, der Feenkönig will ihnen nicht glauben. Er zeigt hier keine Güte im Angesicht der beiden Narren. Wie soll eine Besserung auch möglich sein? Die Besserungsthematik findet in *Höllenangst* ihre Entsprechung bei Pfrim. Dieser sagt zu seiner Frau: „Ich versprich dir keine Besserung; zu was? Du weißt ohnedem, daß Alles Lug und Trug ist auf der Welt.“ (I, 6) Die innere Zerrissenheit des Leim, die Bangigkeit des Zwirn, sie finden ihren negativen Höhepunkt in Pfrim, der abgeklärt auf sein Leben zurückblickt und damit auch auf die Jahre, die zwischen

der Zauberposse und der tragischen Posse liegen. Die Einsicht, die der eine Schuster hat, die er schließlich mit Witz und Ironie – allerdings im Angesicht größter Angst – umzukehren versucht, formuliert der andere Schuster bereits unumstößlich aus. Im späteren Stück gesteht Nestroy seinen Figuren von Anfang an keine Möglichkeit der Besserung zu, ja nicht einmal den Wunsch danach.

Treibende Kraft hinter dieser Besserungsunwilligkeit sind die beiden bösen Mächte, Lumpazivagabundus und der Teufel. Beide tragen nur eine vermeintliche Rolle, ersterem wird zumindest noch ein Auftritt in der Rahmenhandlung gewährt. Der Teufel jedoch entspringt rein der regen Fantasie Wendelins, der ohne Zauberapparat seinen inneren Störenfried suchen muss. Im Hinblick auf Lumpazivagabundus meint Peter Cersowsky: „Was er propagiert ist ja nichts Unangenehmes, sondern im Gegenteil der uneingeschränkte Lebensgenuß.“⁹⁵ Seinem Weg zu folgen bedeutet auszubrechen aus der vorgegebenen Ordnung, vor seinem Schicksal zu fliehen oder es zumindest temporär auszutricksen. Knieriem und Zwirn wollen sich nicht bessern, sie wollen nicht jener Ungerechtigkeit klein begeben, die sie in irgendwelche Normen zwingt und somit ihrer Willensfreiheit beraubt. Sie wählen ihren Lebensweg frei, wenn auch fern jeglicher Konventionen und somit fern jeglicher Sicherheit. Der uneingeschränkte Lebensgenuss, der sich ganz in der Hanswurst-Tradition in Essen, Trinken, Feiern und einem allgemein achtlos ausschweifenden Lebensstil äußert, ist letztendlich Ergebnis des freien Willens. Dass Lumpazivagabundus gleichzeitig als der „böse Geist“ titulierte wird, der aus der Sicht des Feenkönigs das eigentlich Böse repräsentiert und in dessen Reich die beiden Gesellen schließlich verbannt werden, zeugt vom Wahrnehmungs- und Erkenntnisproblem, das in Nestroys Stücken prinzipiell zu Widersprüchen führt. Denn wer nun zur Verantwortung zu ziehen ist, liegt ganz in der Betrachtungsweise. Für Leim und Hobelmann ist es eindeutig, dass die vorgeschriebene Weltenordnung nicht zu hinterfragen, dass sie außerdem unumstößlich und somit unvermeidbar ist. Die beiden unterwerfen sich Stellaris bereitwillig, sind sie auch der Meinung, dass ihnen so das Glück, das sie ja in materieller und ehelicher Stabilität zu finden glauben, gewiss ist. Zwirn und Knieriem haben diesen Glauben aufgegeben, Glück bedeutet für sie Willens- und Wahlfreiheit, Unabhängigkeit von oder eben auch Flucht vor dem determinierten Lebensweg. Trotz der Erkenntnis, dass sie am Ende der Tage ihrem Schicksal nicht entkommen können, wollen sie sich gleichzeitig diesem nicht ergeben. Lumpazivagabundus macht sie so zu Rastlosen, für die es in dieser Welt keinen Platz gibt, er zeigt ihnen aber auch, dass sie keinen Ausweg finden

⁹⁵ Peter Cersowsky: *Johann Nestroy oder: Nix als philosophische Mussenzen. Eine Einführung*. München: Fink 1992, S. 58. (UTB für Wissenschaft; Uni-Taschenbücher: 1689)

werden. In Knieriem offenbart sich dieses ambivalente Problem besonders deutlich: Zum einen frönt er der Trinksucht, zieht umher, nicht gewillt, sich in seinen vorgegebenen Stand einzuordnen. Zum anderen versucht er kaum, dem Schicksal tatsächlich zu entgehen, er ergibt sich ihm letztendlich durch sein erdrückend phlegmatisches Verhalten. Doch zwischendurch lässt auch er seine Abwehr fahren, er bäumt sich auf und zeigt seinen inneren Dämon durch rohe Gewalt. Das Böse ist in ihm und das Böse ist nicht Lumpazivagabundus. Es ist die Schuld, die der Mensch in sich trägt, von der ihn auch der Fatalismus nicht lossprechen wird. Knieriem hat sich aufgegeben, seine Hybris ist negativierte Anmaßung. Auch Zwirns Bangigkeit hört man hier heraus, das Wissen um die Unausweichlichkeit des Schicksals und den gleichzeitigen Drang, ihm zu entfliehen. Das grausame Gefühl der Ohnmacht überkommt die beiden und damit glauben sie, sich ihrer Schuldigkeit entziehen oder sie zumindest relativieren zu können. Doch nach Nestroy ist der Mensch böse und das zeigt sich eben auch in seinen „Antihelden“, die nicht nur vor ihrem Schicksal, der „Welt-Regierung“, zu fliehen versuchen, sondern auch vor ihrer eigenen Schuldigkeit.

Wendelin ist einer, der „[...] den Teufel beim Schopf packt, wenn das Schicksal ihn vorbeischickt.“⁹⁶, formuliert Renate Wagner salopp und trifft damit doch den Kern des unstimmigen Wesens Wendelins. Denn auch er trägt den Teufel in sich, jene Gewalt, die ihn zur Flucht verführt, die ihm zunächst ein schöneres, gerechteres Leben zeigen will. Dieser Teufel lebt ebenfalls schon ursprünglich in Wendelin, seine Schicksalsbegrifflichkeit stellt dies deutlich unter Beweis. Doch er muss ihn zuerst personifizieren, um einen letzten Ausbruch zu wagen. Der Teufel propagiert zunächst ebenfalls jenen Lebensgenuss des Lumpazivagabundus, wie sich in Wendelins Essenslust und der Widerwilligkeit, sich in Liebesangelegenheiten festzulegen, zeigt. Doch die Lust ist verhaltener, die Zweifel kommen immer stärker zum Vorschein. Dies liegt nicht am Teufel, der noch die selbe Macht wie einst der böse Geist innehat. Wendelin selbst ist ein anderer, das unkorrigierbare Liederliche⁹⁷ der Handwerksgesellen ist einer beobachtenden Distanz gewichen.

Wieder ist es das Wahrnehmungs-Erkenntnis-Problem, das Nestroy hier in den Raum stellt. Spielt das Schicksal nur eine Rolle, tritt es nur in einer Maske auf⁹⁸, so liegt es allein am liederlichen Menschen, es zu dechiffrieren. Die Schuld trägt der Mensch in sich, davon wird

⁹⁶ Renate Wagner: *Nestroy zum Nachschlagen*. Sein Leben- Sein Werk – Seine Zeit. Graz, Wien, Köln: Vlg. Styria 2001, S. 157.

⁹⁷ Vgl.: Bauer: *Laßt sie koaxen*, S. 145.

⁹⁸ Vgl.: Pape: „Überall mehr Zufall als Schicksal zu finden“, S. 5ff.

bei Nestroy niemand ausgenommen. Die ungerechte Entfaltung des Schicksals jedoch macht die reichen Menschen reicher, die Bösen böser, die Armen ärmer und die Unglücklichen, die zur Erkenntnis verdammt ist, unglücklicher, sie macht sie zu missvergnügten Wissenden. Die Möglichkeit zur Erkenntnis bekommt unter Umständen jeder/jede, Leim ist dafür bestes Beispiel. Das Schicksal spielt ihm übel mit, verkleidet als eine Reihe von Zufälligkeiten führt es den Tischler aus seinem geschützten Bereich. Doch er wehrt sich und wartet nur auf eine weitere Zufälligkeit, um wieder zurückkehren zu können. Ähnlich ergeht es Thurming, der der Teufel in Person sein könnte, dem seine eigene Schuldigkeit mehrmals bewusst gemacht werden soll, der letztlich aber nur ein harmloses Spiel daraus macht, das ihm beinahe den Kopf kostet, denn am Ende arbeitet der von Zweifeln geplagte Wendelin gegen ihn und sein Liebesglück. Diese Schuldigkeit jedes/jeder Einzelnen erkennt und anerkennt Wendelin, er sieht, was der Mensch aus seinem Schicksal und aus dem anderer macht. Daher versteckt er sich auch explizit vor dem „weltliche[n] Arm“ (I, 7), dem eigentlich Bösen – dem grausamen Menschen –, und nicht vor dem unausweichlichen Schicksal selbst.

Knieriem und Zwirn wollen sich nicht bessern, doch im Angesicht der fürchterlichen Schicksalsmacht geben sie zumindest vordergründig und vorläufig klein bei. Die Option schließt Pfrim für seinen Sohn von vornherein aus, gebessert wird ob der offensichtlichen Ausweglosigkeit nicht mehr. Können die beiden Handwerksgesellen sich zunächst noch am bösen Geist ihrer selbst laben, muss der Standeslose sich auch hier bald der Realität stellen und die Sinnhaftigkeit seines eigenen Teufels angesichts des Schicksals und dessen Unumgänglichkeit anzweifeln. „Wenn das Gesetz der Geschehens-Verknüpfung nur dann zur Versöhnung führt, wenn eine herrschende Idee [...] im Maskenspiel komisch verdeckt wird [...], dann wäre Versöhnung nur Täuschung.“⁹⁹, meint Pape im Bezug auf das Rollenspiel des Schicksals. Dieser Täuschung versuchen Knieriem und Zwirn zu entgehen, nur um sich ihr aus Angst vor der Ungewissheit der Alternativlösung letztendlich doch zu ergeben. So spricht der Schuster am Ende: „Ist das ein Glück, Weib, der Komet is ausbliebn, d’ Welt steht alleweil noch, und wir stehen mitten drauf mit unserer unsinnigen Familie.“ (III, 17) Die Ironie seiner Worte warnt die RezipientInnen davor, dieser Täuschung ebenfalls erliegen zu wollen. Im Gegensatz dazu stellt sich Wendelin seiner Täuschung jedoch bewusst, seine treibende Kraft ist nicht mehr die Angst vor dem Ungewissen und die Bevorzugung der vermeintlichen Stabilität. Als Reaktion auf die illuminierte Stadt, die den (politischen)

⁹⁹ Vgl.: Pape: „Überall mehr Zufall als Schicksal zu finden“, S. 7.

Machtwechsel feiert, meint er scherzhaft: „Ah so, ich hab’ glaubt, das is unserer Vermählung zu Ehren.“ (III, 24) Die drohende Untergangsstimmung ist hier viel ausgeprägter, es wird nicht einmal mehr versucht, häuslichen Frieden zu simulieren, die tragische Posse endet in unheimlicher Atmosphäre mitten auf einem Berg. Der Scherz Wendelins kommt seinem Nachgeben gleich, anders als die Handwerksgesellen fügt er sich dem Schicksal jedoch aus freien Stücken. Die Besserung kann nicht erzwungen werden, der Teufel wird nicht schweigen, doch Wendelin hört auf zu kämpfen, denn der Mensch ist – ebenso unumstößlich wie sein Schicksal – schlecht.

10. Happy Endings – eine Conclusio

Ausgehend von den griechischen Definitionen der Moira, Ananke, den Heimarmenen und der Tyche sowie den lateinischen Beschreibungen des Fatums und der Fortuna entsteht ein heterogenes philosophisches Begriffsspektrum, aus dem Nestroy reichlich schöpft. Dabei bindet er vor allem die Bedeutung der Notwendigkeit in seine Schicksalsauffassung mit ein. In ihr zeigen sich die Unausweichlichkeit des Schicksals und dessen zweckgerichtete Entfaltung im Individuum, gleichzeitig aber demonstriert er immer wieder die Willkür, die dem Schicksal seine Notwendigkeit abspricht. Nestroy zieht in seinen Ausführungen vor allem das Fatum heran und stellt ihm Fortuna als dramaturgischen Effekt gegenüber. Üblicherweise lehnt er sich hier stark an das stoische Gedankengut an und propagiert so eine fatalistische Welthaltung. In dieser äußern sich die verschiedenen Tendenzen, denen er den Tenor seiner Stücke zugrunde legt: Determinismus, Skeptik, Zynismus, Rationalismus, Pessimismus.

Boëthius geht von einem ursprünglich guten Menschen aus, dessen Sünde oder Hybris die Gottvergessenheit ist. Entscheidet sich der Mensch bewusst für das Gute und somit für Gott, so ist ihm die Erkenntnis der vorgegebenen Ordnung gewiss. In diesem Sinne trennen auch schon die Stoiker und Platoniker den Körper vom Geist und sprechen letzterem die Fähigkeit zu dieser Erkenntnis zu. Auch bei Nestroy wird diese Trennung ersichtlich. Zunächst stehen seine liederlichen Figuren natürlich ganz in der Tradition des Hanswurst und sind daher auch Vermittler alles Körperlichen. Der Lebensgenuss, der von Lumpazivagabundus und später vom Teufel versichert wird, äußert sich in ebendiesem körperlichen, natürlichen Agieren. Dennoch ist dies ein kurzweiliger Genuss, wie besonders an den von mir hervorgehobenen, ungewöhnlichen Fiktionsbrüchen in den beiden Possen ersichtlich ist: Leim kehrt diesen Genuss durch die Todesbezüglichkeit in Leiden um, Zwirn muss die sozialen Nachteile – besonders unterstrichen im zweiten Akt der Originalfassung, in der diese mit seiner Demütigung einen traurigen Höhepunkt finden – erfahren. Knieriem schließlich bekräftigt diese These mit dem repetitiven Kometenverweis: Für ihn ist die Trinksucht nicht Ausdruck der Freude sondern Flucht vor der – und zugleich Flucht in die – eigene Lethargie, die aus dem drohenden Weltuntergang resultiert. Dennoch oder vielleicht auch aus diesem Grund können sich diese liederlichen Gestalten nicht gänzlich vom Körper lösen. Auch Wendelin genießt zunächst die Vorteile des vermeintlichen Teufelpaktes, wie zum Beispiel die außergewöhnlich gute Bewirtung in Gefangenschaft oder die Neckereien mit Rosalie. Doch

auch hier wendet sich das Blatt schnell und Wendelin vermutet hinter solchen Begebenheiten eine schlimmere, stärkere Gewalt als zunächst angenommen. Die Entwicklung, die er viel offensichtlicher durchmacht als die Charaktere der Zauberposse, kommt einer langsamen aber stetigen Loslösung vom Körper gleich. Die Hinwendung zum Geist wird in der bereits angesprochenen Intellektualisierung der liederlichen Figur fassbar, Nestroy entwickelt im späteren Werk eine ausgeprägtere Trennung von Körper und Geist. Der essentielle Aspekt dieser Trennung ist bei Boëthius die bewusste Entscheidung des Menschen, das heißt, dessen freie Wahl, sich über seine Körper-Gebundenheit zu erheben und sich mit seiner Geistes-Kraft über das Schicksal zu stellen. Dieser Teil des Konzeptes tritt bei Nestroy nicht in Erscheinung, die Möglichkeit, das Schicksal zu überwinden, bietet er nicht.

Aus der Erkenntnis einer Weltenordnung schließt Thomas von Aquin im Anschluss an Boëthius auf die unbedingte Existenz Gottes. Auch bei Nestroy lässt sich ein ähnlicher Ansatz beobachten: Wenn er auch das Schicksal in seiner Mächtigkeit anklagt und die Ordnung als überholt bzw. wankend beschreibt, so bleibt doch immer die Hoffnung bestehen, dass es ebendiese Ordnung und mit ihr eine Kraft gibt, die über dem Menschen wacht und herrscht. Es ist die Sinnhaftigkeit dieser Ordnung im Zusammenhang mit ihrer Ungerechtigkeit, die er infrage stellt. Die Sicherheit, mit der er die Existenz einer schicksalsträchtigen Macht präsentiert, lässt eine atheistische Gesinnung ausschließen. In *Lumpazivagabundus* nimmt die göttliche Instanz gleichzeitig die Rolle des Schicksals ein, in *Höllenangst* muss sie einer weltlicheren Gestaltung weichen. Letztere Anschauung findet sich im *Schicksalsmonolog* wieder, in dessen Analyse ich bereits von der blasphemischen Auffassung eines Gott übergeordneten Schicksals berichtet habe. Die Weltenordnung ist nun völlig aus dem Gleichgewicht geraten, der Mensch ist ratlos und weiß nicht wie er damit umgehen soll.

Herder will eine Antwort auf dieses Problem mit dem Prinzip von Ursache und Wirkung, das auf den Menschen und seinen freien Willen zurückgeht, ausformulieren. In seiner Nachfolge setzt Hegel diese These schließlich fort, das Schicksal als Ursache eines Ungleichgewichts kann durch Erkenntnis überwunden werden. Die Herstellung des inneren Einklangs ist also möglich, wenn das Individuum ein Bewusstsein für seine eigenen Schwächen entwickelt. Die individuelle Schuld, die Augustinus schon mit der Erbsünde begründet, gesteht Nestroy auch jedem/jeder Einzelnen zu, doch im Gegensatz zu Boëthius und Thomas glaubt er nicht an das ursprüngliche Gute im Menschen. Die Problematik, mit der sich Nestroy hier beschäftigt, lässt sich mit Schopenhauer erklären, der von der Unfähigkeit des Menschen zum bewussten

Wollen spricht. Diesem wird die Fähigkeit zum bewussten freien Willen im Angesicht des grundsätzlichen und ewigen Existenz- und Herrschaftskampfes abgesprochen: In diesem ist er gefangen und kann daher seinen eigentlichen guten Ursprung nicht zu Tage bringen, ihn auch nicht selbst erkennen. Da ihm dieses Bewusstsein fehlt, kann er auch nach der Theorie Hegels keinen inneren Einklang herstellen. Nun finden sich in den Nestroyschen liederlichen Figuren an und für sich ausgewiesene Wissende. Sie gehen gerade an der Erkenntnis der Schuld des Menschen zu Grunde. Zwirn muss diese Erfahrung auf schmerzhaft Weise machen, keiner der sogenannten Freunde ist ihm als Wohlhabenden tatsächlich wohlgesinnt. Besonders deutlich zeigt sich der Existenzkampf in Wendelin: Er versteckt sich vor dem weltlichen Arm, geht ihm ohne innere Teufelsmotivation zunächst freiwillig aus dem Weg. Die Ambivalenz, mit der Nestroy dieses Problem bearbeitet, zeigt sich jedoch am deutlichsten am Beispiel Knieriems: Die Offensichtlichkeit, mit der er seine eigene Schuld von sich weist, demonstriert, dass tatsächlich jeder Nestroysche Mensch schlecht im Sinne von schuldhaft ist. Nehmen vor allem die missvergnügten Wissenden ohnehin schon eine Außenseiterposition ein, so sind sie zusätzlich sich selbst überlassen in diesem existenziellen Herrschaftskampf. Pfrim gesteht Wendelin zwar einen gewissen Schuldanteil zu, doch relativiert er ihn sogleich im Hinblick auf die Schuldigkeit der gesamten Menschheit. Die missvergnügten Wissenden erkennen zwar das grundsätzliche Problem, können im Weltzusammenhang jedoch nicht aus ihrer Position treten und somit ebenfalls keinen inneren Einklang schaffen.

Die Alternativlösung bietet Nestroy letztendlich im *Schicksalsmonolog* an: Der Aufruf zum Kampf gegen das Schicksal und zur Auflehnung gegen die ungerechte Verteilung der Glücksgüter lässt er Wendelin als „schönes Bewußtseyn“ (S. 177) beschreiben. Es ist dies das Bewusstsein der Willensfreiheit: Der/die missvergnügte Wissende kann den Weg zur Erkenntnis frei wählen, der gute, „richtige“ Weg nach Nestroy ist aber jener der Revolution. Muss diese auch immer misslingen, so kann zumindest der innere Einklang des Menschen hergestellt werden. Hier ähneln seine Betrachtungen wiederum der Theorie Hegels, die dem Individuum eine feindliche Macht gegenüberstellt, deren Ausschließlichkeit es in seiner eigenen Ausschließlichkeit erkennen soll. Auch hier wird ein inneres Gleichgewicht geschaffen, auch hier steht diesem aber immer noch das äußere Ungleichgewicht gegenüber, das ja nur durch äußere Bestrafung wiederhergestellt werden kann. Und auch hier muss diese als Kompromiss anmutende Lösung in einer Katastrophe enden. Diese wird bei Nestroy nur angedeutet, doch sie ist gewiss: Das äußere Ungleichgewicht ist es letztendlich, das einem rastlosen Schneidergesellen eine unheimliche Bangigkeit beschert, das einen cholerischen

Schustergesellen in phlegmatische Resignation treibt und das einen selbsternannten Proletarier die direkte Auseinandersetzung mit der Menschheit abschwören und eine beobachtende Distanz einnehmen lässt. Die liederlichen Gestalten Nestroys scheitern an der eigenen Schuld und verzagen an jener der Weltregierung. Der Weltuntergang scheint hier nur logische Konsequenz zu sein.

Eine Möglichkeit mit dieser eschatologischen Gewissheit umzugehen, bieten Lumpazivagabundus und der Teufel mit dem Ausbruch. Nur allzu nachvollziehbar scheint es am Ende der vorliegenden Ausführungen, dass dieser Ausbruch stets scheitern muss. Bei Knieriem und Zwirn zeigt sich dies noch abgeschwächt, immerhin schaffen sie den Auszug aus dem konventionellen, Sicherheit vortäuschenden Leben. Doch müssen sie früher oder später ebenfalls einsehen, dass dieser nur eine Ersatzhandlung, ein vorläufiger Kompromiss für einen missvergnügten Wissenden ist. Zwirn erfährt dies durch sein ständiges Versagen, einen festen Platz in der Welt zu finden. Knieriem versucht das nicht einmal mehr, er gibt sich dem täglichen Rausch hin, um so weiterführende metaphysische Überlegungen nicht mehr anstellen zu können und zu müssen. Bei Wendelin wird das Scheitern deutlicher beschrieben: Zunächst folgt er seinem Teufel noch recht enthusiastisch, doch schnell kommen auch an dieser Welt Zweifel auf. Ständig muss er sie Prüfungen unterziehen, seine selbstzerstörerischen Handlungen werden zum Ausdruck tiefster Verzweiflung. Auch hierin kommt er dem individuellen Schuldverständnis näher als noch die beiden Handwerksgesellen. Der freie Wille verharrt in Resignation angesichts des drohenden Weltuntergangs.

Das große Problem, auf das man bei einer Annäherung an das Schicksalskonzept Nestroys unweigerlich stößt, drückt sich in den Widersprüchlichkeiten aus. So scheint die Frage nach der Schuld ein grundlegendes Thema darzustellen, gleichzeitig wird sie nach außen hin ausschließlich im Hinblick auf die Schuldigkeit des Schicksals gestellt. Dadurch ergibt sich eine gewisse Ambivalenz oder auch Undurchsichtigkeit der Wesenheit missvergnügter Wissender. Dies gestaltet sich aber angesichts ihres Auftrags zur äußeren oder zumindest inneren Revolution besonders problematisch. So lehnen sie offensichtlich auch alles ab, was sie nicht erkennen, was sie nicht wissen können. Es ist Wendelins freier Wille, sich für ein resigniertes Leben in der brüchigen Weltenordnung und gegen ein vermutlich ebenso resigniert geführtes in der Unordnung des Teufels zu entscheiden. Doch kennt er die vermeintliche Stabilität der ersteren Welt immerhin schon, er hat ihren weltlichen Arm bereits erleben müssen. Knieriem und Zwirn wollen hingegen in der Welt des Lumpazivagabundus

bleiben, sie leben schon länger in ihr und durch die bewusste Entscheidung für diese Welt wird deutlich, dass sie doch noch Hoffnung auf Besserung in Form von Gerechtigkeit und Gleichberechtigung hegen.

Von der teils widersprüchlichen Wesenheit der missvergnügten Wissenden führt die Annäherung direkt zur Wesenheit des Schicksals. Und auch hier geht Nestroy nach gewohnter Manier vor, er stellt miteinander konkurrierende Konzeptionen nebeneinander, um schlussendlich seine immer gleiche Anklage vorzutragen: Jene Macht, die nicht fassbar scheint, macht er verantwortlich für die ungleiche Verteilung der Glücksgüter, für alle Ungerechtigkeiten, die dem gleichberechtigten Menschen in seiner individuellen und universellen Funktion widerfahren. Bisweilen nennt er diese Macht Providenz, bisweilen Fatum, bisweilen Weltregierung, die ausgeprägte Differenz dieser Konzeptionen hält ihn nicht davon ab, sie dennoch miteinander zu verbinden, die Übergänge verschwimmen zu lassen oder schließlich doch eine genaue Trennung zu vollziehen. Von Bedeutung ist eine Unterscheidung vor allem in Verbindung mit der göttlichen Instanz. Dass eine atheistische Auslegung Nestroys meines Erachtens nicht in Frage kommt, habe ich bereits mehrmals genau erläutert. Im Zusammenhang mit *Lumpazivagabundus* stellt sich dieses Problem auch noch nicht, die vorgegebene Weltenordnung wird nicht verneint, sondern lediglich hinsichtlich der Sinnhaftigkeit ihrer Entfaltung hinterfragt. In *Höllenangst* drückt sich dieser Grundgedanke deutlicher aus: Der weltliche Arm ist es, vor dem Wendelin zurückschreckt. Das Schicksal, das in seiner Entfaltung so grausam herrscht, verabschiedet dabei jedoch gleichzeitig die Vorsehung. Diese Hierarchie wiederholt sich im Schicksalsmonolog noch eindrücklicher. „Wie bettelarm steht da selbst die Allmacht da?“ (S. 181), fragt Wendelin verzagt. Er bezieht sich auf die Dialektik von Wiedersehen und Vergessen, vom unendlichen Leid, das den Menschen durch das Schicksal trifft. Der vermenschlichte Himmel scheint entmachteter, das Böse, das jedem Menschen zu Grunde liegt, das sich im gefürchteten weltlichen Arm veräußert, hat selbst im Jenseits Überhand gewonnen. Heil ist für Wendelin – und wieder darf man vorsichtig auf den Dichter hinter ihm schließen – in keiner Welt mehr vorstellbar, von der ausbleibenden Gerechtigkeit auf Erden muss er in seinem pessimistischen Determinismusglauben zwangsläufig auf ausbleibende Gerechtigkeit in jeder Sphäre schließen. Blasphemie wird nun zu seinem Hilfsausdruck, angesichts seiner großen Verzweiflung greift sein bisheriges Mittel des Zynismus nicht mehr. Nestroy stellt sein fatalistisches Schicksalskonzept einer Weltregierung über die göttliche Instanz, um seiner eigenen Rat- und Hilflosigkeit Ausdruck zu verleihen. Er konfrontiert seine missvergnügten

Wissenden mit zahlreichen Problemen und Widersprüchen, er hinterfragt die alte Weltenordnung, er legt unterschiedliche Schuldbegriffe nebeneinander auf, er gesteht dem Individuum nur begrenzt freien Willen zu, er will das eigentlich Böse im Schicksal finden und kehrt doch immer zum Menschen zurück, er identifiziert Gott mit dem Schicksal, er stellt die Omnipotenz Gottes infrage, nur um der übergreifenden Ungerechtigkeit auf Erden Maß anzulegen, ihrer Herr zu werden, seiner eigenen Gedanken Herr zu werden. Und dabei kreist er stets um die Frage der Theodizee. Eine Lösung kann er jedoch nicht bieten. Dieses Grundproblem wird im gezwungen biederem Happy End des *Lumpazivagabundus* fühlbar, es äußert sich auch im ahnungsvoll unheimlichen Happy End von *Höllenangst*. Noch ausdrücklicher aber verfährt Nestroy im *Schicksalsmonolog*: Hier verstrickt er sich am stärksten in Widersprüchen, gleichzeitig muss dieser Entwurf als Höhepunkt seiner metaphysischen Auseinandersetzungen gelesen werden. Deutlich wie nie legt er sein eigenes Wesen offen, nur um in seinen Ausführungen wieder ein Ende zu erzwingen, das weder ihm noch den RezipientInnen als Lösung dienlich sein kann. Letztendlich ist es verzweifelter Ausdruck seiner unergründlichen Bangigkeit: „Jetzt das sind natürlich nix als phantastische Musirungen, die manchmal [...] verwegen aufperlen im Leidenskelch des Lebens [...]“ (S. 181.)

11. Literaturverzeichnis

11.1. Primärliteratur

Nestroy, Johann: *Der böse Geist Lumpazivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Die Gesamtausg. erscheint unter d. Patronanz der Internationalen Nestroy-Gesellschaft mit bes. Förderung d. Kulturamtes d. Stadt Wien u. d. Bundesministeriums f. Unterricht u. Kunst. Von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier u. a. Bd. 5: *Stücke*. Hg. v. Friedrich Walla. Wien: J&V. Dachs 1993, S. 69-132.

Ders.: *Der böse Geist Lumpazivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt*. Druckfassung. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 5 (1993), S. 135-187.

Ders.: *Höllenangst*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Die Gesamtausg. erscheint unter d. Patronanz der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, mit bes. Förderung d. Kulturabteilung d. Stadt Wien. Von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier u. a. Bd. 27/II: *Stücke*. Hg. v. Jürgen Hein. Wien: Deuticke 1996, S. 5-90.

Ders.: *Erster Entwurf des Monologs*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 27/II (1996), S. 173-181.

11.2. Quellen

Arnold, Markus: *Die Erfahrung der Philosophen*. Wien, Berlin: Turia + Kant 2010.

Boethius, Anicius M. S.: *De Consolatione Philosophiae*. Opuscula Theologica. Ed. v. Claudio Moreschini. München, Leipzig: K. G. Saur 2005. (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana)

Costenoble, Karl S.: *Aus dem Burgtheater*. 1818-1837. Tagebuchblätter. 2 Bde., hg. v. Karl Glossy, Jakob Zeidler. Bd. 2. Wien: Konegen 1889.

Hegel, Georg W. F.: *Frühe Schriften*. In: Friedhelm Nicolini u. Gisela Schüler (Hg.): *G. W. F. Hegel*. Gesammelte Werke. 25 Bde. Auf d. Grundlage d. Werke v. 1832-1845 neu ed. Ausg. Hamburg: Meiner 1986, S. 297-316. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 601)

Herder, Johann Gottfried: *Schriften zu Literatur u. Philosophie*. 1792-1800. Hg. v. Hans Dietrich Irmscher. In: Günter Arnold u. a. (Hg.): *J. G. Herder*. Werke in zehn Bänden. Bd. 8. Frankfurt/Main: Dt. Klassiker Vlg. 1998, S. 241f. (Bibliothek deutscher Klassiker 154)

Klaer, Ingo: *Schicksal III*. In: *Theologische Realenzyklopädie*. In Gemeinschaft mit Horst Balz u. a. hg. v. Gerhard Müller. Teilw. hg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller. Bd. 30: Samuel-Seele. Berlin, New York: De Gruyter 1999, S. 110-116.

Kluge: *Etymologisches Wörterbuch. der deutschen Sprache*. Bearb. v. Elmar Seebald. 25., durchgeseh. u. erw. Aufl. Berlin, Boston: De Gruyter 2011.

Kranz, M.: *Schicksal*. In: *Hist. Wb. d. Philosophie*. In Verbindung mit Günther Bien, Tilman Borsche, Ulrich Diesse. Hg. v. Joachim Ritter † u. Karlfried Gründer. Völlig Neubearb. Ausg. d. „Wb. d. philos. Begriffe“ v. Rudolf Eisler. Bd 8: R-Sc. Basel: Schwabe 1992, Sp. 1277-1289.

Kuhlen, Rainer, Ch. Seidel, N. Tsouyopoulos: *Determinismus/Indeterminismus*. In: *Hist. Wb. d. Philosophie*. Hrg. v. Joachim Ritter. Völlig Neubearb. Ausg. d. „Wb. d. philos. Begriffe“ v. Rudolf Eisler. Bd 2: D-F. Basel: Schwabe 1972, Sp. 150-157.

Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Mit den Nachtr. v. Ulrich Pretzel. 38., unveränd. Aufl. Stuttgart: Hirzel 1992, S. 65, Sp. 1.

Littrow-Bischoff, Auguste von, bei Grillparzer. Wien, Winter 1866-1807. Nach ihrer gleichzeitigen Aufzeichnung. In: *Grillparzers Gespräche und Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen*. Gesammelt u. hg. v. August Sauer. 2. Abteilung (1863-1871). Wien: Vlg. d. Literarischen Vereins in Wien 1911, S. 164f. (Schriften des Literarischen Vereins in Wien; Bd. 15)

Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den Neuen Philosophen. Hg. v. Bernd Lutz. 3., akt. u. erw. Aufl., Bd. 3. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003

- Habermehl, Peter: *Augustinus, Aurelius*. In: *Metzler* (2003).
- Ders.: *Boëthius*. In: *Metzler* (2003)

Plato: *Werke in acht Bänden Griechisch/Deutsch* (Darmstadt 2011) – nicht eingesehen

Rommel, Otto (Hg.): *Johann Nestroy*. Gesammelte Werke. Bd 5. Photostatischer Nachdr. d. Ausg. 1948-1949. Wien: Vlg. Anton Schroll 1962, S. 704-708.

Voltaire: *Théâtre*. In: *Oeuvres complètes de Voltaire*. Bd. 2. Paris: Ozanne 1838.

11.3. Sekundärliteratur

Balhar, Susanne: *Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert*. Variationen eines romantischen Modells. München: M-Vlg. 2004. (Forum Deutsche Literatur 3)

Basil, Otto: *Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hg. v. Kurt Kusenberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967. (rororo Monographien 132)

Bauer, Roger: *Laßt sie koaxen, die kritischen Frösch' in Preußen und Sachsen!* Zwei Jh. Lit. in Österreich. Wien: Europa Vlg. 1977.

Ders.: *Vorwort*. In: Ders. in Verbindung mit Michael de Graat u. Johannes Schlerbrügge (Hg.): *Inevitabilis Vis Fatorum*. Der Triumph des Schicksalsdramas auf der europäischen Bühne um 1800. Bern u.a.: Peter Lang 1990. (Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A, Kongressberichte; Bd. 27)

Cersowsky, Peter: *Johann Nestroy oder: Nix als philosophische Mussenzen*. Eine Einführung. München: Fink 1992. (UTB für Wissenschaft; Uni-Taschenbücher: 1689)

Berghaus, Günter: *Quellen zu Nestroys Weltanschauung und Lebensphilosophie*. In: *Nestroyana*. Blätter der internationalen Nestroy-Gesellschaft 4/1 (1982), S. 3-24.

Diehl, Siegfried: *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys*. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich: Vlg. Dr. Max Gehlen 1969. (Frankfurter Beiträge zur Germanistik; Bd. 9)

Fischer, Klaus P.: *Schicksal in Theologie und Philosophie*. Darmstadt: WBG 2008.

Hannemann, Bruno: *Johann Nestroy*. Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl. Zum Ende der Wiener Komödie. Bonn: Bouvier 1977. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; Bd. 215)

Hein, Jürgen: *Johann Nestroy*. Stuttgart: Metzler 1990, S. 64f. (Sammlung Metzler – Realien zur Literatur; Bd. 258)

Hillach, Ansgar: *Die Dramatisierung des komischen Dialogs*. Figur und Rolle bei Nestroy. München: Wilhelm Fink Vlg. 1967.

Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater*. Komödie – Posse – Schwank – Operette. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987. (rororo Enzyklopädie 451) Mit freundlicher Genehmigung d. Hanser Vlg. zuerst erschienen bei: dtv 1980.

Ders.: *Radikaldramatik*. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe. Bielefeld: Aisthesis Vlg. 1996.

Kraft, Herbert: *Das Schicksalsdrama*. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe. Tübingen: Max Niemeyer Vlg. 1974. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; Bd. 11)

Kuhn, Christoph: *Witz und Weltanschauung in Nestroys Auftrittsmonologen*. Zürich: Juris-Vlg. 1966.

Nestroy, Johann: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Die Gesamtausg. erscheint unter d. Patronanz der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, mit bes. Förderung d. Kulturabteilung d. Stadt Wien. Von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier u. a. Bd. 27/II: *Stücke*. Hg. v. Jürgen Hein. Wien: Deuticke 1996, S. 100, 170.

Pape, Walter: „Überall mehr Zufall als Schicksal zu finden“: Tragödie u. Possenstruktur am Bsp. v. Schiller u. Nestroy. In: *Nestroyana*. Blätter der Internationalen Nestroygesellschaft 23 (2003).

Pfabigan, Alfred: *Dämonie, Humor u. Kulturindustrie*. Das „Über“-Lebenssystem des Johann Nepomuk Eduard Ambrosius Nestroy. In: *Raimund · Nestroy · Grillparzer*. Witz und Lebensangst. Hg. v. Ilja Dürhammer, Pia Janke. Wien: Ed. Praesens 2001, S. 117-133.

Preisner, Rio: *Johann Nepomuk Nestroy*. Der Schöpfer der tragischen Posse. München: Hanser Vlg. 1968. (Literatur als Kunst)

Profitlich, Ulrich in Zusammenarbeit mit Peter-André Alt u. a. (Hg.): *Tragödientheorie*. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 121f. (rororo Enzyklopädie 55573)

Wagner, Renate: *Nestroy zum Nachschlagen*. Sein Leben- Sein Werk – Seine Zeit. Graz, Wien, Köln: Vlg. Styria 2001.

Walla, Friedrich: *Untersuchungen zur dramatischen Technik Johann Nestroys*. Dissertation (masch.) Bd. 1. Univ. Wien: 1969.

Weinrich, Harald: *Linguistik der Lüge*. 7., unveränderte Aufl. 2006. München: C. H. Beck 2000. (Beck'sche Reihe 2000)

Wimmer, Ruprecht: *Der Teufel als Missverständnis*. Gedanken zu Johann Nestroys Posse *Höllenangst* und ihrer französischen Vorlage. In: *Gallo-Germanica*. Wechselwirkungen u. Parallelen dt. u. frz. Lit. (18.-20. Jh.). Hg. v. E. Heftrich u. J.-M. Valentin. Nancy: Presses universitaires de Nancy 1986.

12. Anhang

12.1. Abstract

Johann Nestroy gilt als einer der wichtigsten Vertreter des Altwiener Volksstücks. Für seine Sprachfertigkeit berühmt, wusste er stets die Zensur zu umgehen. Dadurch entwickelte er jedoch auch eine Dialektik, die besonders im Hinblick auf seine Schicksalsauffassung zum Tragen kommt.

Von inneren und äußeren Widersprüchen gezeichnet, ist eine Entwicklung dieser Thematik durch seine Werke hindurch zu beobachten, gleichzeitig kann aber auch eine gewisse Statik in seinen Ansichten festgestellt werden: In der Zauberposse *Der böse Geist Lumpazivagabundus* zeichnet sich bereits ein fatalistisches Weltbild ab, das im Feenkönig Stellaris seine ursprüngliche Macht findet. Die Allegorie dieser Rahmenhandlung lässt auf eine Identifizierung der göttlichen Vorsehung mit dem Schicksal schließen. Diese wird im Stück jedoch negativ gezeichnet, propagiert sie doch eine Weltenordnung, die durch ihr eigenes willkürliches Walten bereits ins Wanken geraten ist. Dieser Anschauung steht im nachrevolutionären Stück *Höllenangst* eine blasphemische Schicksalsdeutung gegenüber. Das ungerechte Schicksal herrscht nun absolut und verspricht daher auch keine Besserung der zersetzten Weltenordnung. Im Entwurf des *Schicksalsmonologs* skizziert Nestroy zunächst einen Menschen, der Erkenntnis erlangt hat und nun die ungerechte Verteilung der Glücksgüter durch das Schicksal anklagen muss. Ihm bietet der Autor den Weg des Ausbruchs aus der determinierten Ordnung durch Revolution an, welche jedoch angesichts jener fürchterlichen Macht scheitern muss und daher sogleich in Resignation umgekehrt wird. Dieser hier beschriebenen Kunstfigur entsprechen im weitesten Sinn auch die Protagonisten der angeführten Stücke, Zwirn, Knieriem und Wendelin. Sie alle gehen an ihrer Erkenntnis zu Grunde, wobei die ersten zwei teilweise noch den Lebensgenuss des Lumpazivagabundus, ihres inneren Motors zum Ausbruch, verinnerlichen. Wendelin weiß von Anfang an von seinem ständigen Scheitern, sein durch den Teufel bedingter Ausbruch kommt einem letzten verzweifelten Aufschrei gleich.

Während der frühe Nestroy noch einen abgeschwächten Determinismus auf dem Hintergrund der Skeptik zeichnet, geht der späte Dichter ganz im Pessimismus auf. Er sieht sich selbst vor

ein nicht lösbares Problem gestellt und teilt dieses in einem inkonsequenten Schicksalskonzept mit seinen RezipientInnen.

12.2. Lebenslauf

Persönliche Angaben

Name: Anna Katharina Klein

Ausbildung

1994-1998: Privatvolksschule des Klosters zum Heiligen Erlöser in Neusiedl am See

1998-2002: Bundesgymnasium Neusiedl am See, Unterstufe

2002-2006: Bundesgymnasium Neusiedl am See, Oberstufe, Matura im Juni 2006

Oktober 2006 – Juni 2007: Lehramtsstudium *Deutsche Philologie* und *Französisch* an der Universität Wien

seit Oktober 2007: Diplomstudium *Deutsche Philologie*, Schwerpunkt *Neuere Deutsche Literatur* an der Universität Wien

März 2007 – Jänner 2009: Diplomstudium der *Rechtswissenschaften* an der Universität Wien

Berufserfahrung

Sommer 2006/07: Nachhilfeunterricht aus Deutsch und Französisch

November/Dezember 2007: Hospitationspraktikum DaF/DaZ I an der Astrid-Lindgren-Schule, 1060 Wien

August 2008: Praktikum als Setassistentin bei MR-Film

Sommer 2011/12/13: privater Deutschunterricht, Schwerpunkt *Neuere deutsche Literatur*