



Thomas Nolte

SPIELFORMEN DES KOMISCHEN
Das Unterhaltungstheater des
19. Jahrhunderts in Wien und Paris

Spielformen des Komischen

Thomas Nolte

SPIELFORMEN DES KOMISCHEN

Das Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts
in Wien und Paris

Konstanz University Press

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister
Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein.

Zugleich Diss., Eberhard Karls Universität Tübingen, 2021

Umschlagabbildung: Johann Christian Schoeller, *Barrikaden in Wien
im Mai 1848*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Konstanz University Press 2023
www.k-up.de | www.wallstein-verlag.de
Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wallstein Verlag GmbH

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz
ISBN (Print) 978-3-8353-9156-7
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-9754-5

Inhalt

EINLEITUNG 9

ERSTER TEIL: DAS THEATER DER WIENER VORSTADT 23

- 1 Die Komik des einschließenden Ausschlusses in den Zauberspielen Ferdinand Raimunds 26
 - 1.1 Brüchige Harmonie – *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826) 31
 - 1.1.1 Genealogie der Gattung 34
 - 1.1.2 Ökonomie der Komik – Fortunatus und Hanswurst 38
 - 1.1.3 Galläpfel und der Einspruch des Komischen 48
 - 1.2 Disziplinierung der Komik – *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) 53
 - 1.2.1 Der Menschenfeind als Familienvater 55
 - 1.2.2 Die Vertierung des Theaters durch die Satire 63
 - 1.2.3 Romantische Kuren 74
- 2 Johann Nestroy und die Komik der Satire 83
 - 2.1 Sabotage des Zauberspiels – *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt* (1833) 86
 - 2.1.1 »Hörts auf! Das ist ja allweil’s Nämliche« – Die Komödie im Zeitalter der Statistik 88
 - 2.1.2 Aporien der Aufklärung – Kometenfurcht und Lottospiel 96
 - 2.1.3 Komische Episoden vs. anderweitige Handlung 102
 - 2.1.4 Die Figur des Unverbesserlichen als Sollbruchstelle des Zauberspiels 107
 - 2.2 *Liebesgeschichten und Heurathssachen* (1843) – Die Rückkehr von Hanswurst im kommerziellen Theater 112
 - 2.2.1 »Der eine is mehr, der andere aber noch weniger als er scheint« – Ökonomien des Überflusses und des Mangels 116
 - 2.2.2 *L’Éducation commerciale* 122
 - 2.2.3 Xylographische Bratzen 128
 - 2.2.4 »Dynamit in Watte« – Die Posse als Gattung der Kreatürlichkeit 133

- 2.3 Hanswurst im Barrikadenkampf – *Freiheit in Krähwinkel* (1848) 139
 - 2.3.1 Die Revolution als Posse – Hanswurst in der Rolle des Berufsverschwörers 141
 - 2.3.2 Bilder der Revolution 149
 - 2.3.3 Theaterrevolutionen 159
 - 2.3.4 Das Ende der Satire 164

ZWEITER TEIL: DIE KUNST DES QUIPROQUOS IM PARISER VAUDEVILLE 169

- 3 Eugène Labiches Vaudevilles des Second Empire zwischen *autodérision* und ubueskem Gelächter 171
 - 3.1 *Un chapeau de paille d'Italie* (1851) als Gründungsdokument des Second Empire 174
 - 3.1.1 Hut-Lektüren 176
 - 3.1.2 Die geheimen Lehren der Ehebruchskomödie 187
 - 3.1.3 »Mille tonnerres ! C'est à recommencer !« – Wiederholung als Ermöglichungsstruktur des Quiproquos 192
 - 3.1.4 *Confrérie des cornards* – postrevolutionäre Strategien der sozialen Kohäsion 200
 - 3.2 Der Bürger wird zum Mörder – Die Komik des Ubuesken in *L’Affaire de la rue de Lourcine* (1857) 208
 - 3.2.1 *Terreur* im Interieur – Das Grauen des Melodramas hält Einzug in den banalen Alltag des Vaudevilles 210
 - 3.2.2 »folie vraisemblable« – Komödie der Paranoia 218
 - 3.2.3 Überfahrene Hunde und strangulierte Katzen – *L’Affaire de la rue de Lourcine* als *fait divers* 223
 - 3.2.4 »Par où diable est-il entré ?« – »homosexual panic« im Paris des 19. Jahrhunderts 231
 - 3.3 Politik, Sprache und Archäologie in *La Grammaire* (1867) 241
 - 3.3.1 *Suffrage universel* – Die Purifizierung der opinion publique mit den Mitteln der Komödie 242
 - 3.3.2 *Les Arrhes de la douairière* – Die Tücken der Orthographie 248
 - 3.3.3 Archäologie – Michel Foucault inszeniert *La grammaire* in Uppsala 251
 - 3.3.4 Das Ende der ubuesken Komik 258

- 4 Komik der Ohnmacht in den postmatrimonialen Komödien Georges Feydeaus 263
- 4.1 Komik und Poetik der Impotenz in *L'Hôtel du Libre-Échange* (1894) 265
- 4.1.1 »Moi, je retourne la pyramide« – Architektur in der Exposition von *L'Hôtel du Libre-Échange* 267
- 4.1.2 Im *Hôtel du Libre-Échange* – Vorstoß in erogene Zonen 274
- 4.1.3 Bohrende Blicke im *Hôtel du Libre-Échange* – ... 278
- 4.1.4 »Quelque plaisanterie des fumistes« – Komik der Ohnmacht 284
- 4.2 *Cancan! La Dame de chez Maxim* (1899) 291
- 4.2.1 »Eh ! allez donc, c'est pas mon père !« – Theater der Promiskuität 293
- 4.2.2 »Ah !... meeerde !« – Das Drama an der Schwelle zur Obszönität 302
- 4.2.3 Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut – Die Lust an der Unterwerfung 310
- 4.3 Postkoitale Depression in Feydeaus Zyklus *Du mariage au divorce – On purge bébé !* (1910) als Abgesang auf das Vaudeville 320
- 4.3.1 *L'obscène entre en scène* 323
- 4.3.2 Flucht ins Schweigen und Ende des Vaudevilles 329

SCHLUSS 333

DANK 339

ABBILDUNGSVERZEICHNIS 341

LITERATURVERZEICHNIS 343

Einleitung

In Eugène Labiches Vaudeville *La grammaire* tritt ein Hobby-Archäologe auf, der bei seinen Grabungen auf Überreste von Geschirr stößt. Dieses hatte ein Bediensteter zerschlagen und – um die Spuren seiner Ungeschicklichkeit zu verbergen – unter der Erde versteckt. Der Hobby-Archäologe unterzieht die banalen Alltagsgegenstände, die er zutage gefördert hat, einer genauen Lektüre und verfällt auf den Gedanken, dass es sich bei ihnen um wertvolle Zeugnisse aus galloromanischer Zeit handele. In dieser Neugierde für allgemein als wertlos angesehene Gegenstände nähert sich mein Buch dem Vorgehen des Hobby-Archäologen an. Die folgenden Textlektüren werden immer wieder banale Alltagsobjekte wie Galläpfel, Taschentücher, Strohhüte oder Regenschirme in das Zentrum der Betrachtung stellen. Dem Thema des vorliegenden Buches entspricht dieser Ansatz insofern, als das komische Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts ebenfalls nicht frei vom Vorwurf des Trivialen ist.¹ Dass diese Vorwürfe unbegründet sind, will ich in diesem Buch zeigen. Die in den hier untersuchten Stücken inventarisierten Alltagsgegenstände werden sich immer wieder als Schlüssel erweisen, der die oft übersehene Bedeutungsvielfalt und Komplexität der Stücke zu eröffnen hilft.

Im Gegensatz zu den Untersuchungen des Hobby-Archäologen bedürfen die von mir zutage geförderten Funde allerdings nicht des Bezugs auf eine irgendwie geartete Vorzeit, um eine Aufwertung zu erfahren. Stattdessen verorte ich sie in ihrer eigenen Zeit. Denn der den Gegenständen eingeschriebene Bedeutungsreichtum entspricht der gesteigerten Aufmerksamkeit, die das 19. Jahrhundert den scheinbar trivialen Dingen beimisst. Dem französischen Philosophen Jacques Rancière zufolge greift ab dieser Zeit das sogenannte ästhetische Regime, das sich ebenfalls über ein zunehmendes Interesse an banalen Alltagsdingen definiert.² Obgleich Labiches Hobby-Archäologe die von ihm gefundenen Artefakte in galloromanischer Zeit verortet und sie somit vor einem unangemessenen Hintergrund betrachtet, gibt er sich in seiner Aufmerksamkeit für triviale Details als Mensch des

1 Vgl. hierzu auch die einführenden Bemerkungen in Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1980, S. 7–9.

2 Zum Interesse an den banalen Alltagsdingen vgl. Rancière, Jacques: *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique-éditions 2000, S. 48–52; zum ästhetischen Regime vgl. ebd., S. 31–45.

19. Jahrhunderts zu erkennen. Rancière verweist nun darauf, dass das Interesse der Kunst an übersehenen Details über politische Sprengkraft verfügt. Sowohl das Politische als auch das Ästhetische schaffen die Voraussetzung dafür, dass etwas eine Sichtbarkeit und damit eine Stimme erhält. Hinter der gesteigerten Aufmerksamkeit für banale Alltagsdetails, so Rancière, zeichnet sich der im 19. Jahrhundert einsetzende Demokratisierungsprozess ab, der den unterschiedlichsten Dingen die gleiche Wertigkeit zuschreibt.³ Die Berücksichtigung der in den Stücken des massenwirksamen Unterhaltungstheaters gehäuft vorkommenden Alltagsdinge macht somit auf die Brisanz aufmerksam, die diesem von der Forschung meist vernachlässigten Theater im 19. Jahrhundert überraschenderweise zufällt. Dadurch verfügt es über das Potential, zentrale politische Themen des 19. Jahrhunderts zu verhandeln – nämlich die immer wieder von der Bevölkerung ausgehenden Bestrebungen, an der Macht zu partizipieren.⁴

In der vorliegenden Studie verfolge ich die Frage, inwiefern diese Prozesse auf den Bühnen des Unterhaltungstheaters zur Darstellung gelangen. Dabei setze ich zwei parallellaufende Forschungsrichtungen, die sich bislang in der Regel ignoriert haben, in einen Dialog: Die Aufmerksamkeit für alltägliche Gegenstände und Praktiken – wie sie für die Forschungen zur materiellen Kultur bezeichnend ist – verbinde ich mit einer Untersuchung des Komischen, das sich seinerseits durch eine Privilegierung des Materiellen auszeichnet. So erklärt sich der Fokus, den die hier untersuchten Stücke auf scheinbar banale Details richten, auch dadurch, dass sie allesamt der übergeordneten Gattung der Komödie angehören. Diese ist ihrer Tradition gemäß im Raum des Privaten angesiedelt und konzentriert sich deshalb auf vermeintlich belanglose und vernachlässigbare Alltagsdinge.⁵ Zudem ist es das gattungsdefinierende Element des Komischen, das ausgerechnet dem Unterhaltungstheater dazu verhilft, einen Platz im Zentrum der politischen Debatten des 19. Jahrhunderts einzunehmen. Das Komische tendiert seit jeher dazu, die Palette des Darstellbaren zu erweitern, indem es abseitige Dinge ins Zentrum rückt. Hierfür ist seine Struktur verantwortlich, die über Ein- und Ausschlüsse

3 Vgl. ebd., S. 13–17.

4 So bezeichnet Brigitte Mazohl die »Frage der politischen Partizipation des ›Volkes‹« als »das entscheidende Strukturproblem der Epoche«. Mazohl, Brigitte: »Die Zeit zwischen dem Wiener Kongress und den Revolutionen von 1848/49«. In: Thomas Winkelbauer (Hrsg.): *Geschichte Österreichs*. Stuttgart: Reclam 2015, S. 359–390, hier S. 360.

5 In seiner Theoriegeschichte der Komödie bezeichnet Stephan Kraft Hegels »Zuweisung der Komödie zur Sphäre des gewöhnlichen Alltagslebens« als »topische Zuweisung«. Kraft, Stephan: *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Göttingen: Wallstein 2011, S. 293.

entscheidet. Das Komische nimmt nicht nur solche Operationen vor, sondern macht diesen Prozess zugleich transparent: Es verweist auf die gegenseitige Angewiesenheit des Ein- und Ausgeschlossenen. Laut der einschlägigen Definition Joachim Ritters bewirkt das Komische, dass »das Nichtige [...] in der es ausgrenzenden Ordnung selbst gleichsam als zu ihr gehörig sichtbar und lautbar wird.«⁶ Die der Komik inhärente Ambivalenz ermöglicht es folglich, so Winfried Menninghaus, »eine Andersheit zuzulassen, die sonst der Verdrängung verfiel, ein Skandalon zu prozessieren, das anders unser System Wahrnehmung/Bewußtsein überwältigen würde.«⁷

Es ist aber nicht nur auf strukturelle Gründe zurückzuführen, dass das Komische in den politischen Debatten des 19. Jahrhunderts einen zentralen Stellenwert einnehmen kann. Auch die in den untersuchten Theaterstücken eingesetzte Art der Komik ist vor ihrem spezifischen historischen Hintergrund dafür verantwortlich. Das Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts bedient sich einer körperbetonten Form der Komik,⁸ die im Prozess der Aufklärung verdrängt werden sollte.⁹ Ihre Rückkehr ist auf ästhetische Debatten zurückzuführen, die sich um 1800 ereignen. Zu dieser Zeit vollzieht sich eine sogenannte anthropologische Wende, die sich durch ein gesteigertes

6 Ritter, Joachim: »Über das Lachen«. In: Ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 62–92, hier S. 76.

7 Menninghaus, Winfried: *EKEL. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 20.

8 So charakterisiert Jürgen Hein das Wiener Vorstadttheater folgendermaßen: »Es betont die ›Körperlichkeit‹, Sinnlichkeit und die theatralischen Effekte, nutzt den ›Theaterzauber‹ und alle ›spektakulären‹ Wirkungsmittel, einschließlich Musik, Gesang und Tanz«. Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft ³1997, S. 6.

9 Emblematisch ist hierfür die Vertreibung des Hanswursts durch das Theater der Aufklärung. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, Basel: Francke 1993, S. 88–92. Dass die Vertreibung der lustigen Figur von den Bühnen des Theaters in Frankreich bereits früher einsetzt, nämlich mit dem Verlassen der Truppen der *comédie italienne* aus Paris zur Zeit Louis XIV., zeigt Bernhard Greiner anhand der nachträglichen Bearbeitung dieses Sujets in der Malerei Jean-Antoine Watteaus. Vgl. Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Tübingen, Basel: Francke ²2006, S. 69–75. Zur Rezeption der aufklärerischen Theaterreform in Österreich vgl. Haider-Pregler, Hilde: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. Wien, München: Jugend und Volk 1980, S. 269 ff. Die in der Tradition von Hanswurst stehende lustige Figur wird auf den Bühnen des Wiener Vorstadttheaters zwar nicht vertrieben, allerdings vollzieht sich im Verlaufe des 18. Jahrhunderts eine Disziplinierung dieser Figur, was sich anhand deren verschiedener Metamorphosen nachvollziehen lässt. Vgl. hierzu den Überblick von Sonnleitner, Johann: »Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl«. In: Joseph Anton Stranitzky, Joseph Felix Kurz, Pilipp Hafner, Joachim Perinet und Adolf Bäuerle: *Hanswurstiaden*. Hrsg. v. Johann Sonnleitner. Salzburg, Wien: Residenz Verlag 1996, S. 331–389.

Interesse an den – dem traditionellen Verständnis nach – dem ›Niederer‹ zugehörigen Sinnen auszeichnet.¹⁰ Auch das Lachen, bei dem es sich um eine zutiefst leibliche Erfahrung handelt,¹¹ wird hiervon erfasst. Zugleich geht mit der Aufwertung der ›niederer‹ Sinne ein Interesse an denjenigen Bevölkerungsschichten einher, in denen die ›niederer‹ Sinne angeblich ihren unverfälschten Ausdruck finden sollen. Es sind nun diese ›niederer‹ Bevölkerungsschichten, die im 19. Jahrhundert vermehrt in das Zentrum der Aufmerksamkeit geraten und in dem regelmäßig von Revolutionen erschütterten 19. Jahrhundert immer wieder ein politisches Mitspracherecht einfordern.¹² Dass diese nicht einer gewissen Brisanz entbehrende Komik ausgerechnet auf dem als trivial verschrienen Unterhaltungstheater zur Darstellung gelangt, ist maßgeblich auf den institutionellen Rahmen des von mir betrachteten Theaters zurückzuführen. Beim Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts handelt es sich um ein kommerziell betriebenes Geschäft, das von Eintrittsgeldern abhängt.¹³ Indem das Komische das Bedürfnis des Publikums nach Unterhaltung befriedigt, sichert sein exzessiver Einsatz das Überleben der Theaterhäuser. Die von der Aufklärung vertriebene Komik kann im 19. Jahrhundert also deshalb eine Rückkehr feiern, da die in dieser Zeit sich durchsetzenden Gesetzmäßigkeiten des Kapitalismus auch das Unterhaltungstheater erfassen.

10 Vgl. hierzu den Eintrag Lehmann, Johannes F.: »Anthropologie«. In: Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes und Yvonne Wübben (Hrsg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 57–63.

11 Als ein solches untersucht Helmuth Plessner das Lachen. Vgl. Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen des menschlichen Verhaltens*. In: Ders.: *Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften VII*. Hrsg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 201–387. Zur Körperlichkeit des Lachens vgl. auch Kamper, Dietmar / Christoph Wulf: »Der unerschöpfliche Ausdruck. Einleitende Gedanken«. In: Dies. (Hrsg.): *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*. Frankfurt a. M.: Syndikat 1986, S. 7–14.

12 Im Hintergrund dieser Überlegungen ist Foucaults Konzept der Biopolitik wirksam, das er ausführlich in dem zuerst auf Englisch erschienenen Aufsatz beschreibt: Foucault, Michel: »Omnes et singulatim. Towards a Critique of ›Political Reason‹«. In: Sterling M. McMurrin (Hrsg.): *The Tanner Lectures on Human Values, II*. Cambridge: Cambridge University Press 1981, S. 223–254.

13 Zu den ökonomischen Verhältnissen des Unterhaltungstheaters in Wien vgl. Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S. 93–96. Zu den Verhältnissen in Paris vgl. u. a. Gidel, Henry: *Le vaudeville*. Paris: PUF 1986, S. 108–112; Brunet, Brigitte: *Le théâtre de Boulevard*. Paris: Armand Colin 2005, S. 4–13; Terni, Jennifer L.: »A Genre for Early Mass Culture. French Vaudeville and the City, 1830–1848«. In: *Theatre Journal* 58 (2006) H. 2, S. 221–248, hier S. 222–225; Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Dritter Band. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 242–243.

Das Komische ist somit dazu prädestiniert, die im 19. Jahrhundert sich ereignende Neuverhandlung der politischen Sphäre zur Anschauung zu bringen. Dies zeigt das vorliegende Buch anhand von Stücken des Wiener Vorstadttheaters der ersten und des Pariser Vaudevilles der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In einem chronologischen Durchgang unterziehe ich ausgewählte Stücke von vier exemplarischen Theaterautoren einer genauen Lektüre, die repräsentativ für das Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts sind. Mit Ferdinand Raimund und Johann Nestroy widme ich mich zunächst zweier Autoren des Wiener Vorstadttheaters, die der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert angehören. Anschließend untersuche ich anhand der Stücke Eugène Labiches und Georges Feydeaus das Pariser Vaudeville ab 1850.

Zur Textauswahl sind zwei Dinge anzumerken: Zum einen liegt ihr nicht die Annahme zugrunde, dass die jeweiligen Autoren politisch besonders engagiert wären, wie es etwa bei den Autorinnen und Autoren des Vormärz der Fall ist, die sich der Demokratisierung der Gesellschaft verschrieben haben. Während über die politische Zuordnung Ferdinand Raimunds und Johann Nestroys in der Forschung weiterhin Uneinigkeit besteht, ist Eugène Labiche als Anhänger Napoleons III. dem konservativen Lager zuzuordnen und Georges Feydeau zeichnet sich durch politische Indifferenz aus. Die tatsächliche politische Ausrichtung der von mir gewählten Autoren ist für meine Arbeit eher zweitrangig. Vielmehr gehe ich von der Annahme aus, dass deren Stücke sowohl formal als auch inhaltlich auf die spezifische Entwicklung ihrer Zeit reagieren. Dass hierfür kein besonderes politisches Engagement vonnöten ist, zeigt bereits Jacques Rancière. Als Beispiel für Demokratisierungstendenzen in der Kunst dienen ihm gerade nicht die Texte, die von den glühendsten Verfechtern der Demokratie verfasst wurden. Stattdessen führt er formale Eigenarten von Texten an, deren Urheber in ihrer politischen Ausrichtung eher konservativ sind wie etwa Gustave Flaubert.¹⁴

Zum anderen könnte die Anordnung der hier untersuchten Texte aus dem jeweils österreichischen und französischen Kulturraum den Eindruck nahelegen, dass sie in einer Filiation stehen. Allerdings geht es in diesem Buch nicht darum, wechselseitige Beeinflussungen zwischen den beiden Kulturräumen herauszuarbeiten. Zwar hat sich Nestroy wiederholt französischer Vorlagen bedient und vor allem das französische Vaudeville erfährt auf dem österreichischen Vorstadttheater eine breite Rezeption.¹⁵ Trotz der bereits

¹⁴ Vgl. Rancière: *Le partage du sensible*, S. 49.

¹⁵ Dem Verhältnis zwischen Nestroy und Frankreich hat die Zeitschrift *Austriaca* eine Ausgabe gewidmet. Vgl. Cagneau, Irène / Marc Lachenay (Hrsg.): *Les relations de Johann Nestroy avec la France. Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche. No. 75*. Rouen, Le Havre: Presses Universitaires de Rouen et Du Havre 2013. Zur Adaption des Vaudevilles in Wien und

von Erwin Kopen festgestellten inhaltlichen Nähe der Stücke Nestroys und Labiches besteht zwischen den hier untersuchten österreichischen und französischen Autoren kein direkt nachzuweisender Austausch.¹⁶ Die Einordnung der hier untersuchten Texte in eine gemeinsame Tradition dient vielmehr dazu, Zusammenhänge sichtbar zu machen, die durch eine einzelne Betrachtung der beiden Textgruppen nicht in Erscheinung treten würden.

Ein Beispiel hierfür sind die musikalischen Einlagen, die sowohl das Wiener Vorstadttheater als auch das französische Vaudeville charakterisieren.¹⁷ Bei ihnen handelt es sich um das heimliche Gattungskriterium des hier untersuchten Theaters, das zudem die unerwartete Brisanz kenntlich macht, die diesem Theater im 19. Jahrhundert zufällt. Der Einsatz von musikalischen Einlagen wurde den Stücken Mitte des 18. Jahrhunderts in Wien und in Paris gesetzlich vorgeschrieben und bleibt bis in die 1850er hinein verpflichtend. Damit sollte sichergestellt werden, dass die entsprechenden Stücke weder in Konkurrenz zum Sprechtheater noch zur Oper treten.¹⁸ Der per Gesetz vorgeschriebene Hybridcharakter verleiht den Stücken im 18. Jahrhundert – einer Zeit, in der die Zuordnung eines Stücks zu einer Gattung diesem erst Prestige verschafft¹⁹ – einen minoritären Status. Im 19. Jahrhundert sorgt dieser Hybridcharakter hingegen dafür, dass die Marginalität im 19. Jahrhundert in ihr Gegenteil umschlagen kann und das Unterhaltungstheater im Zentrum der prägenden Entwicklungen dieser Zeit steht. Denn mit ihren die dargebotene Handlung regelmäßig unterbrechenden musikalischen Einlagen entsprechen die Stücke auf geradezu exemplarische Weise dem von Rancière beschriebenen ästhetischen Regime, das sich durch das Nebenei-

der damit einhergehenden Debatte, dass das französische Vaudeville die eigene lokale Tradition zerstöre, vgl. Yates, W. E.: »The Idea of the ›Volksstück‹ in Nestroys Vienna«. In: *German Life and Letters* 38 (1985) H. 4, S. 462–473; Yates, W. E.: *Theatre in Vienna. A Critical History, 1776–1995*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press 1996, S. 118–124.

¹⁶ Zu dem Ergebnis kommt auch Kopen. Vgl. Kopen, Erwin: »Die Zeitgenossen Nestroy und Labiche«. In: Herbert Zeman (Hrsg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880)*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 1982, S. 615–632.

¹⁷ Zum Theater der Wiener Vorstadt vgl. Hein, Jürgen: »Zur Funktion der ›musikalischen Einlagen‹ in den Stücken des Wiener Volkstheaters«. In: Jean-Marie Valentin (Hrsg.): *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts*. Akten des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums. Nancy, 12.–13. November 1982. Bern, Frankfurt a. M., New York: Peter Lang 1986, S. 103–126, hier S. 103; zum Vaudeville vgl. Gidel: *Le Vaudeville*, S. 7–13.

¹⁸ Zu Wien vgl. Haag, Saskia: »Der Bindezauber der Komödie. Quodlibets im Theater Johann Nestroys«. In: *Poetica* 45 (2013) No. 1/2, S. 85–125, hier S. 89–90; zu Paris vgl. Gidel, Henry: *Le vaudeville*, S. 50–51.

¹⁹ Vgl. Rancière: *Le partage du sensible*, S. 28–30.

ander heterogener Versatzstücke auszeichnet.²⁰ Der im 19. Jahrhundert einsetzende Demokratisierungsprozess wird somit bereits auf der formalen Ebene dieses Theaters sichtbar.

Während der Zwang zu musikalischen Einlagen verhindert, dass die Stücke einer distinkten Gattung zugeordnet werden können, erfüllen die Unterbrechungen für die Stücke selbst eine ordnende Funktion. Für einen kurzen Moment sistieren sie die auf der Bühne sich überschlagenden Ereignisse, womit dem Publikum die Möglichkeit eingeräumt wird, sich kurzzeitig dem Sog der Handlung zu entziehen und zu orientieren. Vor allem die regelmäßigen dargebotenen Couplets fungieren als eine Art Ausrufezeichen der Handlung, indem sie sich stets an prominenten Stellen der Stücke ereignen – so etwa mit dem Auftritt der zentralen Figur oder auf dem Scheitelpunkt der Handlung, an dem die Figuren vom aktuellen Moment der Handlung ausgehend allgemeine Reflexionen anstellen.²¹ Zusätzlich unterstreichen die musikalischen Einlagen eine spezifische Eigenart des Unterhaltungstheaters: Sie durchbrechen die Illusion des Dargestellten und verweisen auf dessen Materialität.²² In den musikalischen Einlagen verdichtet sich somit erneut die Privilegierung des Materiellen.

Mein Buch verfolgt einen kulturwissenschaftlich informierten Ansatz, aus dem eine genaue Lektüre der einzelnen Stücke resultiert. Dieser Ansatz ermöglicht es, die den Stücken oft abgesprochene Komplexität aufzudecken und zu einer Rehabilitation des hier untersuchten Unterhaltungstheaters beizutragen. Mit dem *close reading* findet eine Lektürepraxis Anwendung, die üblicherweise kanonisierten Texten vorbehalten ist, wohingegen es sich bei den Texten des Unterhaltungstheaters um Massensliteratur handelt, deren Fülle nicht mehr zu überschauen ist.²³ Obwohl mit den Digital Humanities durchaus ein Instrumentarium bereitsteht, mit dem sich nicht mehr zu bewältigende Textmassen verarbeiten lassen,²⁴ halte ich ein konventionel-

20 Vgl. ebd., S. 37–38.

21 Zu den verschiedenen, vom Wiener Vorstadttheater verwendeten Liederinlagen sowie den hier beschriebenen Funktionen vgl. Hein: »Zur Funktion der ‚musikalischen Einlagen‘ in den Stücken des Wiener Volkstheaters«, S. 113–117.

22 So schreibt auch Jan Assmann mit Bezug zur Musik in der Oper, dass diese »ihren Kunstcharakter zur Schau [stellt] und [...] über der ästhetischen Präsenz des Signifikanten das Signifikat, die Handlung, in den Hintergrund treten [läßt].« Assmann, Jan: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*. München, Wien: Carl Hanser 2005, S. 30.

23 Dies gilt bereits für die hier ausgewählten Autoren: Während das Werk Ferdinand Raimunds mit acht Stücken und einigen Gedichten überschaubar ist, sind für Johann Nestroys knapp 80, für Eugène Labiche 176 und für Georges Feydeau knapp 40 Dramen zu verzeichnen.

24 Vgl. hierzu den als Begründungstext angesehenen Artikel von Moretti, Franco: »Conjectures on World Literature«. In: *New Left Review* 1 (2000), S. 54–68. Auch anhand dieses Textes

les *close reading* der einzelnen Texte für den angemesseneren Ansatz. Denn damit folgen meine Lektüren der im 19. Jahrhundert gültigen Epistemologie, die sich ebenfalls für die übersehenen Dinge des Alltags interessiert und von diesen ausgehend auf größere Zusammenhänge schließt.²⁵ Wie bereits erwähnt, bestimmt diese Epistemologie auch die hier untersuchten Dramen, in denen immer wieder kleine verräterische Details im Zentrum der Handlung stehen. Indem meine Lektüren diese Epistemologie aufgreifen, unternehmen sie den Versuch, die Stücke aus ihrer spezifischen Zeit heraus zu verstehen.²⁶ Dafür ist es unerlässlich, zunächst die in den Stücken inventarisierten Gegenstände und Praktiken genauer in den Blick zu nehmen, bevor deren enorme Bedeutungsvielfalt innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges entfaltet werden kann. Um diese kulturwissenschaftlich inspirierten Betrachtungen für eine literaturwissenschaftliche Analyse fruchtbar zu

wird deutlich, dass das sogenannte *distant reading* nicht ohne ein *close reading* auskommt, da die von Moretti an seinen Textkorpus herangetragenen Fragen erst aus dem *close reading* einzelner Texte entwickelt worden sind. Dadurch erscheint auch die mit den Digital Humanities einhergehende Utopie, durch ihre Lesepraktiken den Kanon zu erweitern und marginalisierte Texte aufzuwerten, als nur wenig überzeugend. Denn die von ihr gestellten Fragen werden weiterhin aus der Lektüre kanonisierter Texte heraus entwickelt und den untersuchten Textmassen gleichsam aufgezwungen, womit letzteren eben doch nicht mehr als ein Sekundärstatus zugewiesen wird. Trotzdem waren die durch die Digitalisierung erschlossenen großen Textbestände, vor allem des 19. Jahrhunderts, für diese Arbeit nicht unerheblich. Ein Text, wie etwa *La mère Moreau*, der für die hier vorgenommene Lektüre von *L’Affaire de la rue de Lourcine* zentral ist (vgl. Kap. 3.2.4), wäre ohne seine Digitalisierung und Bereitstellung im Internet wohl nicht auffindbar gewesen.

25 Diese Epistemologie beschreibt Michel Foucault in *Les mots et les choses* anhand der Grammatik, der Naturwissenschaft und der Ökonomie vgl. Foucault, Michel: *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard 1966, S. 280ff. Erste Ansätze zu dieser Epistemologie entwickelt Foucault bereits in seiner Arbeit über die Klinik. Vgl. Foucault, Michel: *Naissance de la clinique*. Paris: PUF 1963, S. 5–18. Eine Ausweitung der Beobachtungen Foucaults nimmt Carlo Ginzburg in seinem einschlägigen Artikel zum Indizienparadigma vor. Vgl. Ginzburg, Carlo: »Spie. Radici di un paradigma indiziario«. In: Aldo Garani (Hrsg.): *Crisi della ragione*. Torino: Einaudi 1979, S. 57–106.

26 Damit kommt die vorliegende Arbeit einer Forderung Roland Barthes’ nach, die dieser in einer 1956 verfassten Rezension zu dem Labiche-Stück *Le plus heureux de trois* formuliert. Dort stellt Barthes fest, dass das Theater seiner Zeit die Angewohnheit habe, Labiches Stücke ihres historischen Gehalts zu berauben und im Stil der Epoche um 1900 zu inszenieren. Dieser ahistorische Stil solle der angeblich von jeglichem Bezug zur Wirklichkeit gelösten Komik der Stücke Labiches besonders entgegenkommen. Barthes wendet dagegen ein, dass die Texte Labiches sehr wohl von der gesellschaftlichen Realität ihrer Zeit durchtränkt sind. Vgl. Barthes, Roland: »Le plus heureux des trois«. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Tome I. 1942–1961. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil 2002, S. 660–662, hier S. 660–661.

machen, greife ich auf Ansätze zurück, wie sie für die Wissenspoetologie bezeichnend sind. Meine Analysen verfolgen stets die Frage, inwiefern die ins Zentrum gestellten Gegenstände und Praktiken die Darstellungsverfahren der Texte bestimmen.²⁷ Den übergeordneten Zusammenhang der Detailstudien stiftet die Zuordnung der jeweiligen Texte zu vier unterschiedlichen historischen Spielformen des Komischen, die ich anhand der einzelnen Texte herausarbeite und die auf ihre jeweils eigene Art die Verwobenheit des Politischen mit der Komik zu erkennen geben. Mein Buch verfolgt also weniger das Ziel, allgemeingültige Aussagen über das Komische zu treffen und diese anschließend anhand eines hierfür ausgewählten Textkorpus zu exemplifizieren. Vielmehr geht es darum aufzuzeigen, wie die Texte bestimmte Spielformen des Komischen entwickeln, die durch ihren historischen Kontext bedingt werden.

Mit dem hier gewählten Ansatz betrete ich Neuland. Bisher stand das Unterhaltungstheater häufig aus institutionsgeschichtlicher Perspektive im Vordergrund, wohingegen die einzelnen Texte selbst keine eingehendere Betrachtung erfahren haben.²⁸ Auch die jeweiligen Überblickswerke zum österreichischen oder französischen Unterhaltungstheater im 19. Jahrhundert, aus denen die Erwähnung der hier ausgewählten Autoren nicht wegzudenken ist, begnügen sich mit Kurzdarstellungen der Stücke sowie einem Verweis auf deren allgemeine Merkmale oder Dramaturgie.²⁹ Gegenüber einer solchen panoramatischen Perspektive nehme ich die Einzelwerke in den Blick, um über diesen Weg einen neuen Zugang zum Gesamtwerk, wenn nicht gar zur Gattung zu erschließen. Am ehesten ist die Bereitschaft, einzelne Dramen genauer unter die Lupe zu nehmen, im Fall von Ferdinand Raimund zu beobachten, was auf dessen überschaubares Werk zurückzuführen ist. Allerdings scheint die Forschung zu ihm mit dem Ende der 1970er Jahre, in denen sich ein gesteigertes Interesse an diesem Autor beobachten lässt, zu stag-

27 Zum Programm der Wissenspoetologie vgl. Vogl, Joseph: »Einleitung«. In: Ders. (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*. München: Wilhelm Fink 2010, S. 7–16.

28 Vgl. hierzu exemplarisch die beiden Studien Charle, Christophe: *Théâtres en Capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne. 1860–1914*. Paris: Albin Michel 2008; Becker, Tobias: *Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London, 1880–1930*. München: de Gruyter Oldenburg 2014.

29 Zu Österreich vgl. exemplarisch Magris, Claudio: *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino: Einaudi 1963; Bauer, Roger: *La réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle*. München: Max Hueber 1965; Scheit, Gerhard: *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard*. Wien: Deuticke 1995; Hein: *Das Wiener Volkstheater*. Zum französischen Kontext vgl. Gidel: *Le vaudeville*; Brunet: *Le théâtre de Boulevard*; sowie die dem Vaudeville gewidmete Sonderausgabe der Zeitschrift *Europe* 72 (1994) Nr. 786.

nieren.³⁰ Unter den hier versammelten Autoren liegt die meiste Forschung zu Johann Nestroy vor. Dies ist das große Verdienst der Forschungsgruppe, die seit den 1970er Jahren mit der Herausgabe der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe befasst ist und die zusätzliche Studien in dem bis heute regelmäßig erscheinenden Organ *Nestroyana* publiziert. Zugleich zeichnet sich die Nestroy-Forschung durch eine Dominanz dieser Gruppe und der von ihr vertretenen Forschungsrichtung aus, die theoretisch der in den 1970er Jahren verbreiteten Sozialgeschichte verpflichtet ist.³¹ Während die Nestroy-Forschung eine wertvolle Aufarbeitung der historischen Kontexte des Wiener Vorstadttheaters geleistet hat, werden diese Ergebnisse eher selten für die Lektüre der Texte fruchtbar gemacht. Als Fluchtpunkt ihrer Arbeiten dient die Person Johann Nestroys. Zu Eugène Labiche und Georges Feydeau gibt es eine überschaubare Anzahl von Monographien, die entweder einen Durchgang durch deren Werk vornehmen oder das Werk als Ganzes unter dem Aspekt der von ihnen eingesetzten Dramaturgie betrachten.³² Eine eingehende Auseinandersetzung mit einzelnen Stücken findet sich vor allem in den entsprechenden bei Gallimard erschienenen Textausgaben, die in dieser Studie immer wieder herangezogen werden. Zudem zeichnet sich in jüngster Zeit ein wiedererwachendes Interesse am Vaudeville in Frank-

30 So erschien 1970 in der Sammlung Metzler der Band Hein, Jürgen: *Ferdinand Raimund*. Stuttgart: Metzler'sche Verlagsbuchhandlung 1970. Von der Bedeutung Raimunds in den 1970er Jahren zeugt auch, dass eine Analyse seines Stücks *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* in einem Sammelband zur deutschen Komödie vom Mittelalter bis zur Gegenwart aufgenommen wurde vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: »Raimund – Der Alpenkönig und der Menschenfeind«. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: August Bagel 1977. S. 160–174. Der Raimund-Vergessenheit widersetzt sich der Sammelband Ehalt, Hubert Christian / Jürgen Hein (Hrsg.): *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*. Beiträge zum Raimund Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 22. Oktober 2007. Wien: Verlag Lehner 2008; die Raimund gewidmete Abteilung in dem Sammelband Dürhammer, Ilija / Pia Janke (Hrsg.): *Raimund – Nestroy – Grillparzer. Witz und Lebensangst*. Wien: Edition Praesens 2001; als auch die Forschungen von Ulrike Tanzer in dem bereits genannten Sammelband von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein sowie ihr Aufsatz Tanzer, Ulrike: »Gezähmte Gefühle: Ernst von Feuchtersleben und Ferdinand Raimund«. In: Antje Arnold und Walter Pape (Hrsg.): *Emotionen in der Romantik. Repräsentation, Ästhetik, Inszenierung*. Kolloquium der Internationalen Armin Gesellschaft. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 99–111.

31 Auf diesen Ansatz verweisen Aust, Hugo / Peter Haida / Jürgen Hein: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: C. H. Beck 1989, S. 17.

32 Zu Labiche vgl. Soupault, Philippe: *Eugène Labiche. Sa vie, son œuvre*. Paris: Mercure de France 1964; Autrusseau, Jacqueline: *Labiche et son théâtre*. Essai. Paris: L'Arche 1971; Cavaignac, François: *Eugène Labiche ou la gaieté critique*. Paris: L'Harmattan 2003. Zu Feydeau vgl. Gidel, Henry: *Le théâtre de Georges Feydeau*. Paris: Klincksieck 1979; Heyraud, Violaine: *Feydeau, la machine à vertiges*. Paris: Classiques Garnier 2012.

reich ab, von dem die Publikationen von Olivier Bara, Violaine Heyraud und Jean-Claude Yon zeugen.³³

Im Folgenden zeigt das erste Kapitel anhand zweier Zauberspiele Ferdinand Raimunds, wie dort eine körperbetonte Form der Komik zurückkehrt, die im Zuge der Aufklärung von den Bühnen vertrieben wurde. Diese Form der Komik steht konträr zur Restaurationspolitik der Habsburger Monarchie. Dass sie auf Umwegen trotzdem zur Darstellung gelangen kann, ist auf die eingangs beschriebene Ambivalenz des Komischen zurückzuführen. Ihre Inszenierung erfolgt unter der Bedingung, dass die komischen Figuren anschließend einer rigorosen Disziplinierung unterzogen werden. In den Possen Nestroys, denen ich mich im zweiten Kapitel widme, findet eine solche Gängelung des Komischen nicht mehr statt. Und dies, obwohl in seinen Stücken eine gesteigerte Form der Komik mit einem vermehrten Auftritt von Figuren zusammenfällt, die den ›niedereren‹ Bevölkerungsschichten entstammen. Nestroy eignet sich dabei die Form der Satire an, um die im Vormärz herrschenden ›verkehrten Zustände‹ vorzuführen. Hierbei gelingt ihm das große Kunststück, die gesellschaftlichen Missstände auf den massenwirksamen und deshalb von der Zensur streng überwachten Bühnen des Vorstadttheaters aufzudecken. Dies ist zum einen auf eine doppelbödige Allianz zurückzuführen, die seine Possen mit dem Kapital eingehen. Die gesteigerte Komik seiner Stücke garantiert volle Theaterhäuser, weshalb die unter der Hand vorgenommene Gesellschaftskritik aus ökonomischen Erwägungen akzeptiert wird. Zum anderen verbleibt aber auch die Position, von der aus die Kritik formuliert wird, im Dunkeln – was bereits daran ersichtlich wird, dass die Herkunft der lustigen Figur in den Stücken Nestroys zumeist nicht näher erläutert wird.

Letzteres ändert sich mit Nestroys inmitten der 1848er Revolution uraufgeführten Posse *Freiheit in Krähwinkel* – die lustige Figur bekennt Farbe und engagiert sich für die Revolution. Dadurch gerät Nestroys satirische Spielart der Komik in einen Widerspruch: Einerseits setzt sich das Stück für die Revolution ein, andererseits bewirkt der satirische Darstellungsmodus, dass ihre lächerlichen Aspekte nicht ausgespart bleiben. Diese Ambivalenz zeugt von einer – wenn auch nur vorübergehenden – Verschiebung der Machtverhältnisse, die eine gewandelte Funktion des Komischen nach sich zieht. Die Offenlegung der eigenen Fehler stellt für die Machthabenden eine Möglichkeit dar, sich gegen die korrosiven Auswirkungen des Komischen

33 Vgl. hierzu den Sammelband Bara, Olivier / Violaine Heyraud / Jean-Claude Yon (Hrsg.): *Les mondes de Labiche*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelles 2017; nach Fertigstellung der vorliegenden Studie ist zudem eine Auswahl der Stücke Georges Feydeaus in der renommierten Édition de la Pléiade erschienen, ein weiteres Anzeichen für die zunehmende Kanonisierung des Vaudevilles in Frankreich.

zu immunisieren. Diese Art der Komik ist besonders charakteristisch für das postrevolutionäre Vaudeville in Paris. Die Lektüre zu Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* fungiert somit als Scharnierstelle, die zum zweiten Teil des Buches überleitet. Denn während in Wien die Revolution von der Reaktion niedergeschlagen wird, kann in Paris das Bürgertum seinen Einfluss absichern, indem es für die Zeit des Second Empire eine Allianz mit Napoleon III. eingeht.

Die vom Bürgertum gepflegte Komik manifestiert sich während des Second Empire in der immens erfolgreichen Gattung des Vaudevilles, dessen wichtigster Vertreter zu dieser Zeit Eugène Labiche ist. Das Kapitel zu Labiche zeigt anhand dreier seiner Vaudevilles, wie in ihnen das Komische der Machtdemonstration des Bürgertums dient. Dabei artikuliert das Komische weniger die Machtansprüche des Bürgertums, sondern soll ihren Erhalt sichern. Dies geschieht, indem das Bürgertum seine eigene Lächerlichkeit unverhohlen zur Schau stellt. Dadurch läuft das Komische bei Labiche immer wieder Gefahr, in eine ubueske Spielart umzuschlagen. Dies wird exemplarisch anhand des Stücks *L’Affaire de la rue de Lourcine* gezeigt, in dem das Lachen selbst vor der Verwandlung des Bürgers in einen Mörder nicht Halt macht. Grundlage für die Immunisierung gegen das Komische ist die das bürgerliche Leben bestimmende Trennung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten. Das Vaudeville stellt die dem Bürgertum inhärenten Widersprüche programmatisch aus, indem es aufscheinen lässt, dass der Bürger bei der Einhaltung dieser Trennung nur wenig konsequent ist. Die Stücke tun dies nun gerade nicht mit einem entlarvenden Gestus, sondern führen diese Inkonsequenz als stillschweigenden gesellschaftlichen Konsens vor. Das nachsichtige Lachen über die Widersprüche des Bürgertums hat damit eine affirmierende Funktion. In den Vaudevilles artikuliert sich die besagte Trennung durch die Technik des Quiproquos, die eine Vermischung beider Sphären vornimmt. Indem die Stücke die Konfusionen darstellen, die aus dieser Vermischung resultieren, führen sie den Nutzen vor, den die scheinbare Wahrung der Grenze mit sich bringt. Die Trennung wird damit zwar als eine gemachte sichtbar, aber dennoch bestätigt.

Daran anschließend führe ich vor, wie sich die in der ubuesken Spielart des Komischen ausgestellte Allmacht des Bürgers in Ohnmacht verkehrt und von einer entsprechenden Form der Komik abgelöst wird. Hierfür ziehe ich die um 1900 große Erfolge feiernden Vaudevilles Georges Feydeaus heran. In ihnen gerät der Bürger zunehmend durch die Gefahr in Bedrängnis, dass sein Privatleben an das Licht der Öffentlichkeit gelangen könnte. So frönt er in seinem Privatleben »anormalen Praktiken«, für die er sich in die marginalisierten Bereiche der Gesellschaft vorwagt. Bei Feydeau betrifft

dies vor allem das Milieu der Prostitution. Dadurch kehren die bei Labiche ausgeblendeten Außenseiterfiguren auf die Bühne zurück, die erneut die Funktion übernehmen, das Komische zu befördern. Auf den ersten Blick scheinen diese Figuren über ein subversives Potential zu verfügen. Eine genauere Lektüre wird hingegen darlegen, dass sie hauptsächlich dem Amüsement dienen: Während sie den Bürger auf der Bühne in eine Position der Ohnmacht versetzen, ist dies für das Theaterpublikum Anlass, sich lustvoll den Attraktionen des ihm dargebotenen Spektakels zu unterwerfen. An seinen Theaterstuhl gefesselt, gerät das Publikum in eine analoge Position der Ohnmacht. Die Außenseiterfiguren stehen somit im Dienst der sich herausbildenden Unterhaltungsindustrie. Am Ende meines Buches zeige ich, wie die Dominanz des Privaten zu einem Erlahmen der Komik des Quiproquos führt, die nun von einer Komik des Obszönen abgelöst wird. Die Verflüssigung der Grenze zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten leitet ein vorübergehendes Ende der Gattung des Vaudevilles ein – was zugleich auch das Ende der Untersuchung markiert. Mit dem Rückzug der Komödie ins Private erübrigt sich die Fragestellung nach der in ihr vorgenommenen Verhandlung des Politischen.

ERSTER TEIL: DAS THEATER DER WIENER VORSTADT

Eine ungeschriebene Konvention besagt, dass es den Blick nach Paris zu richten gilt, wenn man etwas über die Moderne erfahren möchte. Einem vielzitierten Diktum Walter Benjamins zufolge ist Paris die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts,¹ wohingegen Wien als rückschrittlich gesinntes Zentrum der Gegenrevolution angesehen wird.² Wenn ich mich im ersten Teil meines Buches zunächst dem Unterhaltungstheater in Wien widme, will ich weniger der verbreiteten Ansicht von einem vormodernen Status dieser Stadt das Wort reden. Vielmehr will ich darauf hinweisen, dass sich gerade im Bereich des Theaters gewisse einschlägige Entwicklungen dort früher abzeichnen, als dies in Paris der Fall ist. So wird in Wien 1776 das Gesetz zur Spektakelfreiheit erlassen, das Teil der josephinischen Reformen ist und bis 1794 gilt. Dieses Gesetz befördert die Herausbildung der im 19. Jahrhundert charakteristischen Theaterlandschaft, die durch das Nebeneinander von staatlich protegierten Hoftheatern und kommerziell betriebenen Theaterhäusern bestimmt ist. In der genannten Zeitspanne werden die drei maßgeblichen Theaterhäuser – das Theater an der Wien, das Theater in der Josefstadt und das Theater in der Leopoldstadt – gegründet, die das kommerzielle Unterhaltungstheater in Wien bis in das späte 19. Jahrhundert hinein konstituieren.³ In Paris hingegen wird die Gründung unabhängiger und damit kommerziell betriebener Theater erst im Verlauf der Revolution durch ein 1791 erlassenes Dekret erleichtert – also fünfzehn Jahre später als in Wien – und bereits 1793 wieder aufgehoben.⁴

Das Wiener Vorstadttheater bildet aber auch deshalb den Auftakt dieses Buches, weil sich dort die gesellschaftlichen Widersprüche, welche die erste

1 Vgl. Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. In.: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band V.1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 45. Dieses Diktum greift etwa folgende Stadtgeschichte über das Paris des 19. Jahrhunderts auf: Harvey, David: *Paris, Capital of Modernity*. New York, London: Routledge 2003.

2 Als zeitgenössische Quelle vgl. hierzu etwa die gegen Österreich verfasste Hass-Tirade: Engels, Friedrich: »Der Anfang des Endes in Österreich«. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Band 4. Berlin: Dietz 1959, S. 504–510. Vgl. des Weiteren den Abschnitt »Wien als Zentrum der Gegenrevolution« in Rumppler, Helmut: *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie. Österreichische Geschichte. 1804–1914*. Hrsg. v. Herwig Wolfram. Wien: Ueberreuter 1997, S. 80–84.

3 Vgl. hierzu Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S. 25–32.

4 Vgl. Brunet: *Le théâtre de Boulevard*, S. 7–10.

Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmen, verdichten und umso deutlicher manifestieren. Verantwortlich hierfür ist, dass es sich bei Wien um das Verwaltungszentrum der Habsburger Monarchie handelt, die sich dezidiert gegen das mit der Französischen Revolution aufkommende Konzept der Volkssouveränität stellt.⁵ Angesichts des revolutionären 19. Jahrhunderts gerät nun leicht aus dem Blick, dass »[n]och um die Mitte des 19. Jahrhunderts, also lange nach der Französischen Revolution [...], die Monarchie die weltweit vorherrschende Staatsform [war]«. ⁶ Dass in Wien die Partizipationsbestrebungen der Bevölkerung unterbunden werden, ist somit eher als Charakteristikum denn als Ausnahme der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anzusehen. Gleichzeitig kann der Einfluss derjenigen Phänomene, die unterbunden werden sollen, nicht verleugnet werden. Gerade in ihrer Negation – nämlich durch die Notwendigkeit, sie zu unterdrücken – treten sie umso offensichtlicher zutage.

Auf dem Theater macht sich die Unterdrückung in der staatlichen Überwachung durch die Zensur bemerkbar, von der die Bühnen der Wiener Vorstadt besonders stark betroffen sind.⁷ Hierfür mag die Tatsache verantwortlich sein, dass diese Theater diejenigen Bevölkerungsschichten in den Fokus rücken, deren Kontrolle für die weitere Aufrechterhaltung der staatlichen Ordnung eine große Rolle spielt.⁸ Besonders deutlich wird dies anhand der ebenfalls kursierenden Bezeichnung dieses Theaters als ›Wiener Volkstheater‹.⁹ Der Volkstheater-Forschung zufolge rekurriert diese Bezeichnung auf eine »sehr unscharfe soziologische Kategorie«. Den Namen erklärt sie damit, dass die auf dem ›Volkstheater‹ aufgeführten Stücke »von dem, über das, für das Volk« sind und »auf der thematischen Ebene Probleme des Volkes erfassen oder unterhaltend und belehrend auf das Volk wirken«. ¹⁰ Ein genauerer Blick auf die Verwendung des Wortes ›Volk‹ im Kontext seiner Zeit hilft dabei, die politischen Implikationen sichtbar werden zu lassen, die der Begriff mit sich führt. So erfährt der Begriff des ›Volkes‹ gegen Ende

5 Vgl. Mazohl: »Die Zeit zwischen dem Wiener Kongress und den Revolutionen von 1848/49«, S. 360 u. 366.

6 Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck 2009, S. 828.

7 Vgl. hierzu Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S. 96–101.

8 Ähnlich argumentiert auch Volker Klotz, der allerdings davon schreibt, dass die »politische Zensur [...] vor 1848 das volkstümliche Theater besonders argwöhnisch verfolgte«, weil »es [...] in den Vorstädten weit mehr Unzufriedene an[sprach] als das erhabene Bildungstheater«. Klotz: *Bürgerliches Lachtheater*, S. 16.

9 Aufgrund der ideologischen Implikationen des Begriffs ›Volk‹ wird in dieser Arbeit die topographische und damit neutralere Bezeichnung ›Wiener Vorstadttheater‹ verwendet.

10 Aust / Haida / Hein: *Volksstück*, S. 18; Hervorhebung im Original.

des 18. Jahrhunderts eine Aufwertung. Wurde er davor abwertend im Sinne von ›Pöbel‹ verwendet und zur Bezeichnung der ›niedereren‹ Bevölkerungsschichten gebraucht, meint er nun die gesamte Bevölkerung. Diese gerät mit der Entdeckung des empirischen Körpers des Staates zunehmend in den Blick und erhebt den Anspruch, den Staat zu repräsentieren.¹¹ Der Name des ›Wiener Volkstheaters‹ weist somit darauf hin, dass der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgetragene Konflikt zwischen Staat und nach Partizipation strebender Bevölkerung auf den Bühnen der Wiener Vorstadt verhandelt wird.

Ausschlaggebend ist hierfür der für das Wiener Vorstadttheater bezeichnende Rückgriff auf verschiedene Untergattungen der Komödie und das damit einhergehende Komische. Denn die in diesem Theater vorgenommene Aufwertung der ›niedereren‹ Bevölkerungsschichten ist eng an eine Aufwertung des Komischen geknüpft. So sind es häufig die Repräsentanten dieser Bevölkerungsschichten, die für eine körperbetonte Art der Komik verantwortlich sind. Damit betritt eine Form der Komik die Bühnen des Unterhaltungstheaters, die im Prozess der Aufklärung verdrängt werden sollte. Dass das Komische erneut an Bedeutung gewinnen kann, ist auf den institutionellen Rahmen der Vorstadttheater als kommerziell betriebener Unternehmen, die sich über ihre Eintrittsgelder zu finanzieren haben, zurückzuführen: Das Amusement des Theater-Publikums zahlt sich in klingender Münze aus.¹² Im ersten Kapitel soll nun anhand der Zauberspiele Raimunds gezeigt werden, dass in diesen Stücken das Komische zwar einen Zugang zur Bühne erhält, aber stets der strengen Kontrolle durch die den Staat repräsentierende Feenwelt ausgesetzt ist. Damit werden zugleich die unterschwellig formulierten Autonomiebestrebungen des irdischen Figurenpersonals eingedämmt. Das zweite, den Possen Nestroys gewidmete Kapitel führt vor, dass in diesen Stücken vermehrt ein den ›niedereren‹ Bevölkerungsschichten entstammendes Figurenpersonal die Bühne betritt, womit eine gesteigerte Form der Komik einhergeht.

11 Vgl. Koselleck, Reinhart: »Volk, Nation, Nationalismus, Masse«. In: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 7. Stuttgart: Klett-Cotta 1992, S. 141–431, hier S. 143–144 u. 314–337.

12 Zu den ökonomischen Verhältnissen des Unterhaltungstheaters in Wien vgl. Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S. 93–96.

1 *Die Komik des einschließenden Ausschlusses in den Zauberspielen*
Ferdinand Raimunds

Ferdinand Raimunds »sperrige[] Stücke[]«¹³ lösen zunächst Befremden aus. Verantwortlich hierfür mag wohl der einem überall begegnende »Zauber- und Allegorienapparat«¹⁴ sein. Er ist eine konstitutive Zutat der von Raimund im Bereich des Dramas ausschließlich bedienten Gattung: dem Zauberspiel. Diese Gattung scheint heute weitestgehend in Vergessenheit geraten zu sein. Hiervon zeugt, dass selbst das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* keinen entsprechenden Eintrag aufzuweisen hat. Dies überrascht angesichts der Geschichte, auf die das Zauberspiel zurückblicken kann: So steht Mozarts *Zauberflöte* – für die Goethe immerhin den Plan fasst, eine Fortsetzung zu schreiben – in einem engen Bezug zu dieser Tradition¹⁵ und Franz Grillparzers *Der Traum ein Leben* stellt eine dezidierte Auseinandersetzung mit dem Zauberspiel dar.¹⁶ Die Nachwirkungen der Gattung lassen sich noch bis ins 20. Jahrhundert verfolgen, so etwa in Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*, in dem sich aus dem Zauberspiel entnommene Typen finden lassen,¹⁷ oder in Elfriede Jelineks Stück *Burgtheater*. In einem »allegorischen Zwischenspiel« tritt dort der Alpenkönig aus Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* auf.¹⁸

Die aus der Theatertradition des Barocks überlieferte Gattung des Zauberspiels gilt bereits zur Zeit Raimunds als antiquiert. Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts feiern auf den Bühnen des Wiener Vorstadttheaters vor allem die im profanen Alltag angesiedelten Lokalstücke Erfolge, während dem Zauberspiel lediglich ein Nachleben als Parodie beschieden ist.¹⁹ In

13 Klotz, Volker: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*. München: Carl Hanser 1976, S. 26.

14 Ebd., S. 65.

15 Vgl. hierzu Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750 – 1950*. Göttingen: Wallstein Verlag 2015, S. 305 u. S. 331.

16 Vgl. Eibl, Karl: »Vom Feenzauber zur Diskursfigur. Die Krise des Wiener Zauberspiels um 1830: Raimund – Grillparzer – Nestroy«. In: *Aurora* 39 (1979), S. 176–196, hier S. 182–186.

17 Nämlich die Figur des Zauberkönigs. Vgl. von Horváth, Ödön: *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in sieben Bildern*. In: Ders.: *Stücke 1931–1933. Gesammelte Werke. Band 2*. Hrsg. v. Traugott Kriskhke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 5–96.

18 Vgl. Jelinek, Elfriede: *Burgtheater. Posse mit Gesang*. In: Dies.: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 129–189, hier S. 143–149.

19 Vgl. zur Zauberposse Klotz: *Dramaturgie des Publikums*, S. 65–66. Zur Dominanz des Lokalstücks vgl. Bauer, Roger: »Das Wiener Volkstheater vor Raimund aus der Sicht eines Komparatisten«. In: Institut für Österreichkunde (Hrsg.): *Das österreichische Volksstück*. Wien:

Abgrenzung von der zeitgenössischen Parodiepraxis schreibt Raimund – wie es auch die Genre-Angaben seiner Stücke betonen – wieder »originale« Zauberstücke und wertet so die Gattung auf. Mit dem Rückgriff auf eine bereits in ihrer Zeit als überholt angesehene Gattung fügt sich Raimund in das verbreitete Bild des Eskapismus der Biedermeierzeit.²⁰ Marxistisch informierte Lektüren haben hingegen darauf aufmerksam gemacht, dass die von Ferdinand Raimunds Zauberspielen inszenierten Traumwelten²¹ mehr als nur das anachronistische Produkt eines biedermeierlichen Eskapismus sind, sondern zeitgenössische Erfahrungen verarbeiten. Demzufolge greifen Raimunds Zauberspiele auf das barocke Dispositiv der Sichtbarkeit zurück,²² um zu veranschaulichen, »daß die (Geld-)Wirtschaft in alle Bereiche des Lebens eingedrungen ist.«²³ Letztendlich trage die dem Barock entlehnte Sichtbarmachung aber auch nur dazu bei, so Volker Klotz, die Undurchschaubarkeit der Realität darzustellen.²⁴

Dass ausgerechnet marxistisch informierte Lektüren den sozial-historischen Gehalt von Raimunds Zauberspielen hervorheben, ist nur wenig überraschend. Auch Karl Marx' Texte bedienen sich immer wieder der Märchenwelt entnommener Metaphern, um die Verschleierung der gesellschaftlich-ökonomischen Verhältnisse zu veranschaulichen.²⁵ An diese Lektüren knüpft das folgende Kapitel an, indem es aufzeigt, dass Ferdinand Raimunds

Ferdinand Hirt 1971, S. 5–16. Zur Programmatik des Lokalstücks vgl. die Darstellungen in Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien: Anton Schroll & Co. 1952, S. 698–701.

20 Dieses bedient etwa Claudio Magris in seiner einschlägigen Darstellung zur österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Vgl. Magris: *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, S. 90–94.

21 Generell wäre es ein lohnenswertes Forschungsunternehmen, die omniprésente Traumsprache des Wiener Theaters auf die am Ende des 19. Jahrhunderts stehende Traumdeutung Sigmund Freuds zu beziehen. Mit seiner Dechiffrierung der Träume nähert sich Freud dem an, was das Wiener Theaterpublikum Abend für Abend im Theater leisten muss. Wie die von Freud analysierten Träume changieren die auf dem Wiener Vorstadttheater aufgeführten Stücke zwischen der Erfüllung des Begehrens des Theaterpublikums und der Berücksichtigung der Zensur. Wohlgermerkt dient Freud als Vorbild für die Zensur ebenfalls die Staatszensur im 19. Jahrhundert. Auf die sich zwischen Zauberspiel und Traumdeutung ergebenden Bezüge hat bereits Karl Eibl hingewiesen. Vgl. Eibl: »Vom Feenzauber zur Diskursfigur«, S. 185.

22 Vgl. Klotz: *Dramaturgie des Publikums*, S. 65.

23 Herzmann, Herbert: »Die ›Majestät des Goldes‹. Wirtschaftliche Umwälzungen im Spiegel der Stücke Ferdinand Raimunds«. In: *Wirkendes Wort* 3 (1993), S. 568–574, hier S. 573.

24 Vgl. Klotz: *Dramaturgie des Publikums*, S. 71–72.

25 Vgl. hierzu den Abschnitt zum »Fetischcharakter der Ware« in Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band. In: Karl Marx und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 23. Berlin: Dietz 1962, S. 85–98.

Zauberspiele das Verhältnis zwischen Bevölkerung und Staat verhandeln. Raimund schreibt nicht einfach nur aus der Zeit gefallene Zauberspiele, sondern kombiniert diese Gattung mit dem zeitgenössischen Lokalstück.²⁶ Aus dieser Verbindung entsteht die bereits von Volker Klotz beobachtete »doppelgeschossige Anlage«²⁷ von Raimunds Stücken, die ein Dispositiv bereitstellt, um das Verhältnis zwischen Staat und Bevölkerung abzubilden. Raimunds Zauberspiele zeichnen sich durch die vertikale Aufteilung in zwei Sphären aus – die der Feenwelt und diejenige der irdischen Sphäre –, hinter denen sich der Staat und die von ihm verwaltete Bevölkerung verbergen. Diese Kombination ermöglicht seinen Stücken, die für das Zauberspiel charakteristische Stilmischung fortzuführen²⁸ und zugleich ins Soziale zu wenden. Bei Raimund verwendet das dem Lokalstück entstammende »niedere« Figurenpersonal in der Regel Dialekt, wohingegen die Repliken des hohen Figurenpersonals der Feenwelt häufig – wie die Regieanweisungen explizit hervorheben – in Hochdeutsch, wenn nicht gar in gebundener Sprache erfolgen.²⁹ Die in Raimunds Zauberspielen anzutreffende Stilmischung unterstreicht somit zusätzlich, dass dort verschiedene soziale Klassen aufeinanderprallen.

Die im Folgenden untersuchten Stücke Raimunds führen vor, wie die beiden Sphären dazu gezwungen sind, in einen gegenseitigen Austausch zu treten. Anlass hierfür ist, dass die Ordnung aus den Fugen geraten ist. Diese gilt es wieder herzustellen, was stets unter der Leitung der Feenwelt geschieht. Den Erdenbewohnern wird hingegen eine Partizipation an der Macht vorenthalten. Raimunds Stücke werden damit als Restaurations-theater lesbar: Sie eignen sich eine aus dem Barock stammende Gattung an, um nach der von Frankreich ausgehenden Infragestellung des monarchischen Systems und den Wirren der Napoleonischen Kriege die Macht der

26 So schreibt Robert Mühlher: »Raimunds *dramatische Form* ist die Synthese zweier vor ihm unabhängig auftretender Gattungen: des Zauberspiels und des Wiener Lokalstücks«. Mühlher, Robert: »Ferdinand Raimund«. In: Institut für Österreichkunde (Hrsg.): *Das österreichische Volksstück*. Wien: Ferdinand Hirt 1971, S. 17–35, hier S. 21; Hervorhebung im Original.

27 Klotz: *Dramaturgie des Publikums*, S. 65.

28 Hierzu schreibt Werner Michler: »Die Stilmischung ist längst selbst ein generisches Phänomen, da sie das Gestaltungsprinzip der Wiener Zauberstücke ist«. Michler: *Kulturen der Gattung*, S. 305.

29 Auch auf sprachlicher Ebene stiftet das hohe Figurenpersonal somit Ordnung. Besonders offensichtlich wird dies anhand der Figur des Alpenkönigs, die in geradezu zwanghafter Manier in Reimen sprechen muss und damit – wie bereits Saskia Haag anhand der Verwendung des Reims bei Nestroy festgestellt hat – Differenzen ordnet. Vgl. Haag: »Der Bindezauber der Komödie«, S. 124–125. Im Fall des Alpenkönigs wird dadurch zugleich die Abgedroschenheit der von ihm in Klapperreimen hervorgebrachten Sentenzen deutlich.

Feenwelt – und folglich des Staates, den sie repräsentiert – zu zementieren. Die Dramen Raimunds wären nun von nur geringem Interesse, wenn sie sich in dieser Restaurationsideologie erschöpften. Dass dies gerade nicht der Fall ist, arbeiten die folgenden Textlektüren heraus. Während zeitgenössische Kritiker die Verbindung heterogener Elemente für den Anschein der Harmonie verantwortlich machen,³⁰ soll hier der trügerische Charakter der von Raimund inszenierten Einheit hervorgehoben werden. Denn bei dem Versuch, eine gesamtgesellschaftliche Harmonie zu inszenieren, stoßen Raimunds Stücke auf erheblichen Widerstand. Dies hat auch die jüngere Raimund-Forschung angedeutet. Ihr zufolge zeichnen sich Raimunds Stücke durch »zahlreiche dramaturgische Brüche« aus, die aus dem »Nebeneinander von Komik und Tragik, von märchenhafter Geisterwelt und sozialen Lebensängsten«³¹ resultieren. An diese Beobachtungen knüpft das vorliegende Kapitel an. Es verweist auf das brüchige Fundament, auf denen die Raimunds Zauberspielen vielfach zugeschriebene Harmonie aufruht. Anstatt die in den Stücken zur Sprache gebrachten verschiedenen Positionen miteinander zu vermitteln, resultiert der Eindruck der Harmonie bei genauerem Hinsehen daraus, dass die sich ihr widersetzenden Elemente mit dem Ende der aufgeführten Handlung eliminiert werden.

Dass die Brüchigkeit der Harmonie in den Blick gerät, ist auf das Komische zurückzuführen – sind doch für die Komik von Raimunds Stücken vor allem diejenigen Elemente verantwortlich, die sich der am Ende herbeigezauberten Harmonie widersetzen. So führen Raimunds Zauberspiele vor Augen, wie die »biedereren Allegorien der Feenwelt«³² das Komische systematisch aus den Stücken heraustreiben. Die Komödie wird damit ihrer eigenen Grundlage beraubt. Diese Dynamik entspricht dem, was Wolfgang Trautwein als Komödienzirkel theoretisiert hat: Aufgrund ihrer Finalstruktur gestatte die Komödiengattung die vorübergehende Inszenierung von Abweichungen.

30 So schreibt eine Rezension vom 10. November 1826: »Dieses neue Produkt ruht auf einem ernsteren Elemente. Es gewährt zwar ebenfalls ein phantastisches Ansehen, und der Arabeskenkranz von Witz und Laune zieht sich im wirksamen Wechsel um das Ganze. [...] Die gute Wahl und Erfindung des Stoffes, die geschickte Anordnung und Verbindung aller Einzelheiten zu einem harmonischen Ganzen [...] sind jene Zauberkäden, welche das Publikum mit unwiderstehlicher Gewalt ins Theater ziehen«. Hadamowsky, Franz (Hrsg.): *Ferdinand Raimund als Schauspieler. Chronologie seiner Rollen nebst Theaterreden und lebensgeschichtlichen Nachrichten*. Erster Teil 1811–1830. Wien: Anton Schroll & Co. 1925, S. 303–304.

31 Beide Zitate: Mansky, Matthias: »Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie«. In: Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein (Hrsg.): *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*. Beiträge zum Raimund-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 22. Oktober 2007. Wien: Verlag Lehner 2008, S. 70–86, hier S. 71 u. S. 70.

32 Scheit: *Hanswurst und der Staat*, S. 89.