

Georg W. Forcht

Die Medialität des Theaters bei Frank Wedekind

Eine medientheoretische Untersuchung
über den Einfluss
des Bänkelsängers und Schauspielers
Frank Wedekind auf sein Werk



Die Medialität des Theaters bei Frank Wedekind

**Eine medientheoretische Untersuchung über den Einfluss
des Bänkelsängers und Schauspielers Frank Wedekind
auf sein Werk**

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich 13 - Neuphilologie der
Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Jahr 2004 als Dissertation zur
Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
angenommen.

Referent: Prof. Dr. Andreas Solbach

Korreferentin: Prof. Dr. Ariane Martin

Tag des Prüfungskolloquiums: 30. August 2004

Reihe Sprachwissenschaft

früher Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft

Band 37

Die Medialität des Theaters bei Frank Wedekind

Eine medientheoretische Untersuchung
über den Einfluss des Bänkelsängers und Schauspielers
Frank Wedekind auf sein Werk

Georg W. Forcht



Centaurus Verlag & Media UG
2005

Georg W. Forcht, geb. 1943, Oberstudienrat, absolvierte ein Studium für das Lehramt an Volksschulen sowie ein Studium für Hörgeschädigtenpädagogik. Er war an der Berufsschule für Hörgeschädigte in Frankenthal tätig, die er 1974 aufgebaut hatte und zu deren Leiter er 1981 ernannt wurde. 1995 begann er in Mainz das Studium der Deutschen Philologie. Er legte 1997 das 1. und 2. Staatsexamen für das Lehramt im höheren Dienst an berufsbildenden Schulen ab und promovierte 2004 am Fachbereich Neuphilologie der Universität Mainz.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Forcht, Georg W.:

Die Medialität des Theaters bei Frank Wedekind :

Eine medientheoretische Untersuchung über den Einfluss

des Bänkelsängers und Schauspielers Frank Wedekind

auf sein Werk / Georg W. Forcht. - Herbolzheim : Centaurus-Verl., 2005

(Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft ; Bd. 37)

Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 2004

ISBN 978-3-8255-0529-5 ISBN 978-3-86226-368-4 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-86226-368-4

ISSN 0177-2821

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© CENTAURUS Verlags-GmbH & Co. KG, Herbolzheim 2005

Satz: Vorlage des Autors

Umschlagabbildung: Briefumschlag an den „Thierbändiger“ Frank Wedekind. Die Abbildungen wurden zur Verfügung gestellt vom Historischen Museum Aargau (Kantonale Sammlungen, Schloss Lenzburg), Schweiz.

Besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Andreas Solbach für seine große Unterstützung und seine wertvollen Anregungen, die zum Gelingen der Arbeit wesentlich beigetragen haben, sowie für die Anfertigung seines Erstgutachtens. Auch danke ich für die mir während der gesamten Bearbeitungsphase entgegengebrachte menschliche Wärme.

Frau Prof. Dr. Ariane Martin danke ich für ihre Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen.

Zu aufrichtigem Dank verpflichtet bin ich auch meinem früheren Lehrer, Herrn Prof. Dr. Dieter Kafitz, der mir in der Vorbereitungsphase zu meiner Dissertation seinen persönlichen Rat und sein Wohlwollen schenkte.

Eine wertvolle Hilfe waren auch die Damen und Herren aus den Archiven und Bibliotheken. Stellvertretend für alle seien hier Herr Dönni von der Kantonsbibliothek Aarau, Frau Dr. Ball vom Historischen Museum Schloss Lenzburg, Herr Huber vom Burghaldemuseum Lenzburg und Frau Hummel von der Stadtbibliothek München genannt.

Lamsheim, im August 2004

Georg W. Forcht

Vorwort

Die Forschung zu dem literarischen Werk Frank Wedekinds bietet ein uneinheitliches Bild, zu dem nicht nur der frühe Tod des Autors, sondern auch die traditionelle Rollenzuschreibung an einen Dichter, der sich als Rezitator, Bänkelsänger, Regisseur und Schauspieler seiner eigenen Stücke betätigte, beigetragen hat. Die Vielseitigkeit seines Werks, macht es somit erforderlich, einen neuen Ansatz zu suchen.

Die vorliegende Arbeit wendet sich der Analyse des Werks mit Hilfe feministischer und psychoanalytischer Modelle zu, so dass eine Mischung aus philologischer Praxis und analytischer Innovation entstanden ist, die neue Perspektiven eröffnen soll.

Der erste Teil der Arbeit widmet sich der Medialität des Theaters bei Frank Wedekind, in dem die Vorbilder für seine literarische Produktion in der Volksstücktradition, im Münchner Volkssängertum und in der Kabaretttradition der Jahrhundertwende als prägende Faktoren beschrieben werden. Dabei arbeitet der Verfasser biographisch, indem er rekonstruierbare Quellen Nepomuk Nestroy oder Karl Valentins anführt und auf Übereinstimmung analysiert.

Der zweite Teil der Arbeit ist durch eine detaillierte Analyse der sechs bedeutendsten Dramen - Frühlings Erwachen, Der Marquis von Keith, Die 'Lulu'-Dramen, Der Kammersänger, König Nicolo und Franziska - gekennzeichnet. Die Dramenanalysen folgen dem identischen Dreischritt von "Entstehungsgeschichte, Wirkung und Forschung", "Handlung" und "Analyse". Dabei versucht der Autor durch ständige Rückbezüge zur Volksstück- und Volkssängertradition bzw. zu den Bänkelsängern die Medialität des Theaters bei Wedekind nachzuzeichnen.

Inhaltsverzeichnis

1.	Vorbilder für die literarische Produktion Wedekinds	1
1.1	Das Volksstück	3
1.2	Die Vorläufer des Wiener Volksstücks	5
1.3	Die Volksstücktradition bei Johann Nepomuk Nestroy	7
2.	Beschreibung und Analyse des Münchner Volkssängertums um die Jahrhundertwende	19
2.1	Entstehung des Münchner Volkssängertums	21
2.2	Figuren der Volkssängerdarstellungen	22
2.3	Künstlerische Formen des Volkssängertums	23
2.4	Themen und Stoffe der Volkssänger	23
3.	Die Bänkelsänger und Entertainer Karl Valentin und Frank Wedekind	26
3.1	Die äußere Form der Bänkellieder	37
4.	Die theatralen Mittel bei Karl Valentin und Frank Wedekind	44
4.1	Zeitgeschichtliche und expressionistische Einflüsse auf die Autoren	44
4.2	Die Identifikation von Person und Schauspieler	46
4.3	Der Verfremdungseffekt	46
5.	Traditionelle und neue Wege der Bühnen- und Schauspielkunst	48
5.1	Die Bedeutung der dramatischen Figuren bei Wedekinds Inszenierungen	49
5.2	Wedekinds Musikverständnis	56
6.	Dramenanalysen unter der besonderen Berücksichtigung der populären volkstheatralischen Elemente	60
6.1	<i>Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie</i>	61
6.1.1	Entstehungsgeschichte, Wirkung und Forschung	61
6.1.2	Handlung	65
6.1.3	Analyse	66
6.2	<i>Der Marquis von Keith</i>	93
6.2.1	Entstehungsgeschichte	93
6.2.2	Handlung	99
6.2.3	Analyse	100
6.3	<i>Die 'Lulu'-Dramen</i>	125
6.3.1	Entstehungsgeschichte	125
6.3.2	Handlung	131
6.3.3	Analyse	133
6.4	<i>Der Kammersänger</i>	160
6.4.1	Entstehungsgeschichte, Wirkung und Forschung	160
6.4.2	Handlung	162
6.4.3	Analyse	163
6.5	<i>König Nicolo</i>	176
6.5.1	Entstehungsgeschichte, Wirkung und Forschung	176
6.5.2	Handlung	179
6.5.3	Analyse	180
6.6	<i>Franziska</i>	195
6.6.1	Entstehungsgeschichte, Wirkung und Forschung	195
6.6.2	Handlung	198
6.6.3	Analyse	199
7.	Zusammenfassung	214
	Literaturverzeichnis	222

Siglenverzeichnis

- GW:** Wedekind, Frank: Gesammelte Werke. 9 Bde. München: Müller, 1924
- GB:** Wedekind, Frank: Gesammelte Briefe. 2 Bde. Hg. Fritz Strich. München, 1924
- T:** Wedekind, Frank: Die Tagebücher. Hg. Gerhard Hay. Frankfurt a.M. 1986
- Nb:** Notizbücher. Wedekind-Archiv München. Monacensia Literaturarchiv
Die Notizbücher und ein Konvolut loser Notizblätter sind in der Handschriftenabteilung unter L 3501/1-67 registriert. Das Rektó des jeweiligen Blattes wird mit „R“, das Verso mit „V“ kenntlich gemacht
Zum Beispiel bedeutet Nb. 1/1R: Notizbuch 1, erstes Blatt, Rektó
- TbF:** Tagebuch Friedrich Wilhelm Wedekind in französischer Sprache
Münchner Stadtbibliothek. Monacensia Literaturarchiv L 3476/46
- JE:** Jugenderinnerungen Emilie Wedekind-Kammerer. Münchner Stadtbibliothek
Monacensia Literaturarchiv L 3476/45
- RB:** Regiebücher. Münchner Stadtbibliothek. Monacensia Literaturarchiv
- BML:** Burghaldemuseum, Lenzburg

Bemerkungen

Die Jahreszahl in Klammer, nach dem Titel des Dramas, bezieht sich auf das jeweilige Erscheinungsjahr.

Archive

Aargauische Kantonsbibliothek:

Kantonsbibliothek Aarau, Aargauerplatz 1, CH-5001 Aarau

Wedekind Archiv Lenzburg:

Burghaldemuseum, Schlossgasse 23, CH-5600 Lenzburg

Wedekind Archiv Lenzburg:

Historisches Museum Schloss Lenzburg, CH-5600 Lenzburg

Wedekind-Archiv München:

Stadtbibliothek München, Monacensia-Abteilung, Maria Theresia Strasse 23, D-81675 München/Bogenhausen

Frank Wedekind - Gesellschaft e.V. Darmstadt

Haardtring 100, D-64295 Darmstadt

Österreichische Nationalbibliothek:

Zeitungsarchiv, Josefplatz 1, A-1015 Wien

1. Vorbilder für die literarische Produktion Wedekinds

Noch immer gehört Frank Wedekind zu den Randfiguren der Literaturwissenschaft, obwohl er neben Bertolt Brecht zu den wichtigsten Theaterautoren des 20. Jahrhunderts zählt. Trotz seiner literarischen Erfolge bleibt Wedekind über seinen Tod hinaus als Außenseiter und diskriminierter Bühnenautor gebrandmarkt und Fehldeutungen ausgesetzt. Noch 1987 stellt Hartmut Vinçon fest, dass kein anderer deutscher 'Klassiker der Moderne' „so sehr wie Wedekind philologisch und literarhistorisch vernachlässigt“¹ wurde. Dabei wird vergessen, dass das moderne Drama gerade Wedekind entscheidende Impulse zu verdanken hat und er als Kritiker bürgerlicher Tabus maßgeblich auf die Entwicklung der deutschen Bühnenkunst im 20. Jahrhundert eingewirkt hat. Wie Stefan Zweig bereits 1914 schreibt, wäre das deutsche Theater ohne ihn langweilig, da es sich fast ausnahmslos Konflikten der bürgerlichen Welt verschrieben habe. In Wedekinds Werk aber werde der „in uns verborgene tierhafte halbgebändigte Mensch explosiv in die Gesellschaft geschleudert“.² Wen wundert es, dass bei einem Autor, der zeitlebens mit der Zensur zu kämpfen hatte und als Erotomane und Satanist verrufen war, bis heute Probleme bei der Rezeption seines Werks bestehen?

In der ersten Wedekind-Monographie stellt bereits Paul Fechter 1920 den Autor als 'Antierotiker' vor. „Denn von Eros, von der Liebe, ist letzten Endes in dieser Dichtung sehr wenig die Rede - desto mehr aber vom Sexus, vom Geschlecht als dem einzigen, was die Taten der Menschen bestimmt.“³ Fünf Jahrzehnte später urteilt Wolfdieterich Rasch, Wedekind zeige in seinen Stücken, „dass die Art der Triebunterdrückung durch die bürgerliche Gesellschaft und ihre Moral verfehlt“⁴ sei. Dieser Gegensatz zwischen Sexualität und bürgerlicher Gesellschaft kennzeichnet bis heute den Tenor der Wedekind-Rezeption. Dabei wurde allzu oft das Augenmerk auf das Provokative gerichtet, statt eine philologische Analyse der Werke vorzunehmen.

Hinzu kommt, dass Wedekinds Dramen keiner einheitlichen Stilrichtung zugeordnet werden können, sondern eher auf einer Pastiche-Technik beruhen, die sich

1 Hartmut Vinçon: Frank Wedekind, S. 1.

2 Stefan Zweig: Wedekind der Unbürgerliche. In: Das Wedekindbuch. Hg. v. Joachim Friedenthal, S. 243.

3 Paul Fechter: Frank Wedekind, S. 21.

4 Wolfdieterich Rasch: Sozialkritische Aspekte in Wedekinds dramatischer Dichtung. In: Gestaltungs- und Gesellschaftsgeschichte. Hg. v. Helmut Kreuzer, S. 411.

das Stilrepertoire unterschiedlichster literarischer Genres zunutze macht. Elemente des Naturalismus, Jugendstils, Impressionismus, Konstruktivismus, Surrealismus oder Expressionismus fügen sich in seinen Werken nahtlos aneinander. Dabei dient der Stilpluralismus in wirkungsästhetischer Hinsicht der Verfremdung. Das Sprechtheater Wedekinds unterscheidet sich von dem normalen Schauspieltheater auch dadurch, dass es aus theaterwissenschaftlicher Sicht neben den normalerweise anzutreffenden Spiel- und Dramengattungen eine ganze Palette an weiteren Theaterformen beinhaltet, zu denen Kabarett, Vaudeville, Musik- und Tanztheater gehören. Dabei richtet sich das Interesse der Medienwissenschaft auf die Verknüpfung dieser Kommunikationsvorgänge. Balme definiert bei diesem Prozess den menschlichen Darsteller als Medium und dessen Interaktion mit dem Theaterpublikum als eine Frage der 'Medialität', die sowohl Gestaltung als auch Ästhetik des Schauspiels im weitesten Sinne beinhaltet.⁵ Der Gewinn dieses medienbezogenen Ansatzes liegt demnach in der besonderen Form der theatralen Darbietung, die Wedekind als Schauspieler seiner Stücke entweder selbst umsetzt oder aber von den Darstellern als neuen Schauspielstil fordert. Damit zählt der Autor, wie es bereits Kutscher formuliert, zu der Geistesfamilie der „genialen Sonderlinge unserer Literatur“⁶. Sein Stil fordert dazu auf, dass seine Dramatik von der Literatur der Jahrhundertwende losgelöst betrachtet wird. Die Vielseitigkeit seines Werks macht es somit erforderlich, einen neuen Ansatz zu suchen. Weil sich Wedekinds Schaffen in seinem heteronomen Charakter gegen jedes nivellierende Zuordnungsverfahren sperrt, soll der Versuch unternommen werden, Vorbilder für seine literarische Produktion zu finden. Zwei Wege, die hier zunächst besprochen werden, sind die Volksstücktradition und das Münchner Volkssängertum bzw. das Cabaret um die Jahrhundertwende. Dabei soll gezeigt werden, ob diese Theaterformen als Vorläufer für die Dramenkonzeption Wedekinds dienen und in wieweit Parallelen und Berührungspunkte bestehen. Entscheidend dürfte auch die Tatsache sein, dass Wedekind der erste deutschsprachige Autor war, der seine dramatischen Theatertexte bereits so anlegte, wie dies heute ein Regisseur tun würde. Schon zu seiner Zeit hat er die Arbeit des Regisseurs in die eigene Textgestaltung mit einbezogen. Damit wurden bereits bei der Entstehung seiner dramatischen Werke Regieumsetzungen antizipiert. Seine Regieanweisungen enthalten nicht nur eine Fülle an Details zum Bühnenbild sondern auch zur Ausstattung und Kleidung der Figuren, bis hin zur Individualphysiognomie. Damit erleichtert er nicht nur die Regieumsetzung, sondern er überschreitet zugleich das für eine Theateraufführung unbedingt notwendige Maß, um an die medialen Erfahrungen und Erwartungen der Leser zu appellieren. Unter diesen Voraussetzungen erscheint es angebracht, eine

5 Vgl. Christopher Balme: Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 149.

6 Artur Kutscher: Frank Wedekind. Bd. 3, S. 278.

Gesamterfassung des Werks von Wedekind als Entertainer, Rezitator, Bänkelsänger, Schauspieler und Autor vorzunehmen.

1.1 Das Volksstück

Der Begriff des Volksstücks ist ebenso schillernd wie seine unterschiedlichen Erscheinungsformen. Eine Definition fällt vor allem deshalb schwer, weil das Volksstück mehr als andere dramatische Gattungen ideologisch überfrachtet ist. Da es sich vom Namen her auf das Volk beruft, haben es gerade diejenigen, die nicht zu den unteren Gesellschaftsklassen zählen, gepflegt. Nach den anfänglichen Vorurteilen der kleinbürgerlichen Mittelständler sorgten später eben diese Kreise für sein beträchtliches Ansehen.⁷ Die Entstehung des Volksstücks fällt in das Wien des 17. und 18. Jahrhunderts. Nach der Theaterreform von Johann Christoph Gottsched (1700-1766) blüht das Wiener Vorstadttheater als eine kleinbürgerliche Alternative zum Hoftheater auf. Gottsched definiert in seiner *Critischen Dichtkunst* die Regeln des galanten Geschmacks. Dabei zeigt sich, dass es bereits zu dieser Zeit „erotisch ungewöhnlich freizügige Lyrik gab,“⁸ wie die literarische Modebewegung der 'Galanten' zeigt. Als eine feste Tradition begründet sich das Wiener Volkstheater um das Jahr 1700 und entwickelt sich bis zum Tode Nestroys 1862 in widerspruchsvollem Gegensatz zum großen Theater weiter. Die klassischen Volksstücke waren als Bühnenstücke meist von einfacher Machart. Geschildert werden Alltagsprobleme, wie sie aus Sicht der Autoren den unteren Gesellschaftsklassen begegnen. Zu diesen Themenbereichen zählen Geld und Moral ebenso wie Liebe, Sexualität und Tod. Auch die Gesellschaft mit ihren Opfern und Tätern wird gerne unter die Lupe genommen. So beschaffen, bricht das Volksstück, das seine Anfänge im Jahrhundert der bürgerlichen Revolution hat, mit dem klassischen Kanon der europäischen Dramatik. Weniger scharf zieht es den Trennungsstrich zur überlieferten Dramaturgie. Wesentliche Elemente bezieht es aus sublitterarischen Zonen: aus der Mundartsprache, aus Sprichwörtern, Gassenhauern, Tänzen und Moritaten. Unentbehrlich ist dabei die Kontrastwirkung, die sich bei der Gestaltung der Figuren durch Witz und Komik, Erhabenheit und Groteske, Ernst und Spaß auszeichnet. Dabei müssen immer allgemeinbedeutende, typische Züge erkennbar sein, die eine Parteinahme gestatten. Eine besondere Bedeutung fällt auch dem Schluss zu. Er darf rührend, tränenselig, traurig aber keinesfalls pessimistisch sein. Er muss einen Sinn haben, der das Gewissen beruhigt und die gültigen moralischen Werte bestätigt. Die Bösen und Hartherzigen müssen ihre

⁷ Vgl. Volker Klotz: *Dramaturgie des Publikums*, S. 182.

⁸ *Der galante Diskurs*. Hg. v. Thomas Borgstedt und Andreas Solbach, S. 9.

Strafe finden, und die Braven und Schwachen ihre Belohnung. Der Sieg darf nur den Würdigen zuteil werden. So gesehen ist das Volksstück im Herzen demokratisch. Es hat es gern, wenn es dem kleinen Manne gut geht, wenn die Helden aus der Tiefe kommen. Das gibt Mut für den eigenen unaufhörlichen Kampf ums Dasein. Dabei fügt es sich in den überlieferten Rahmen des Dramas ein: „von gediegener Exposition über Konfliktgipfel bis zur fröhlichen oder katastrophalen Endbereinigung; scharf profiliertes Thema, das Handlung und Rede regiert; säuberliche Scheidung in individuelle Spieler und individuelle Gegenspieler, die eindeutig auf der Strecke bleiben; streitbare Dialoge und besinnliche Monologe; pünktlich aufs Stichwort erfolgen Auftritte und Abtritte“.⁹ Alles in allem, wartet das 'klassische' Volksstück ordentlich abgewogen mit Akten und Szenen auf, auch wenn es auf den ersten Blick etwas unausgewogen erscheint.

In den Dramen Wedekinds verkörpern die Figuren traditionelle Weltansichten und fügen sich ebenso in die Rolle des hochstaplerischen Spekulanten, des Don Quichotte wie des Mephisto ein. Den Figuren der Burleske, der Commedia dell'arte und der volkstümlichen Posse widerfahren so tragische Ereignisse. Selbst Gestalten der biblischen Mythologie spielen uns moderne Probleme vor. Tragisches Scheitern wird dabei von sprichwortartigen Gemeinplätzen kommentiert. Blitzlichtartig wird die Tragik wahrnehmbar, aber tragische Illusion wird nicht zugelassen, sondern ihr Pathos durch die Maske des Dummen August zunichte gemacht. Christliche Passionswege deuten sich an, aber ihre Stationen sind mit den Leichen und den Knalleffekten der Kolportage gepflastert. Das verarbeitete metaphorische und motivische Material sowie der sprachliche Duktus sind, wie wir zeigen werden, den verschiedenartigsten Genres des Volksstücks entnommen. Indem Topoi der klassischen Schäferpoesie mit denjenigen des Volkslieds, des Bänkelsangs und der Trivialliteratur verkoppelt werden, wird die 'hohe' poetische Phrase ihrer Klischeehaftigkeit und lebensfeindlichen Moral überführt.¹⁰ Aus der verfremdeten Konstruktion, nicht aus der Echtheit der Gestaltung, beziehen die Figuren ihre Wahrheit und ihre Wirklichkeitsnähe. Somit ist „Wedekinds dramatisches Personal [...] ohne Rücksicht auf individual- oder sozial-psychologische Wahrscheinlichkeit gestaltet. Handlungsträger sind montierte Typen ohne menschliches Antlitz.“¹¹ Ihre Gesamterscheinung ergibt kein Bild einheitlicher Individualität, sondern ist aus fragmentarischen Einzelteilen zusammengesetzt.

9 Volker Klotz: Dramaturgie des Publikums, S. 184.

10 Vgl. Elke Austermehl: Frank Wedekind. In: Deutsche Dichter des 20. Jh. Hg. v. Hartmut Steinecke, S. 56f.

11 Elke Austermehl: Frank Wedekinds Dramen. In: Die literarische Moderne in Europa. Hg. v. Hans-Joachim Piechotta et al., S. 312.

1.2. Die Vorläufer des Wiener Volksstücks

Um die Tradition des Volksstücks im historischen Rückblick zu erfassen, bietet das Wiener Vorstadttheater im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts einen günstigen Einstieg. Wien war zu dieser Zeit die theaterfreudigste Stadt im deutschsprachigen Raum und synonym für die Wiener Volkstheater waren die Vorstadtbühnen. Was diese Bühnen aufführten, haben Theaterpraktiker geschrieben. Wiener Lokalwitz, Zauberposse und Spektakelstück fanden in den Theatern der Leopoldstadt, der Josefstadt und an der Wien, in dem auch Mozarts Zauberflöte 1791 aufgeführt wurde, ihre Stätte.¹² Die Wiener Volkskomödie wurzelte im barocken Jesuitendrama des siebzehnten Jahrhunderts und ist wohl aus den deutschen Einlagen der lateinischen Schulkomödie entstanden. Sie entwickelte sich aus dem Fastnachtspiel, aus der *Commedia dell'arte* (1550), deren Leitmotive Suggestion und Imagination waren, und dem Spiel der englischen Komödianten zu einer stehenden Figur. Im Grunde geht sie aber schon zurück auf die Figuren der Passionsspiele, auf den geprellten Teufel im geistlichen Drama und ist wahrscheinlich auch von der Narren- und Schwankliteratur des Mittelalters und von der antiken Komödie beeinflusst worden.¹³ Dies war die Welt, in der das Wiener Volkstheater blühte. Es war das Wien Metternichs, die Zeit der Revolution und der beginnenden Industrialisierung. „Vom Barock wirkte noch die große Tradition des Gesamtkunstwerks aus Wort, Musik, Tanz, Mimik und Dekoration fort.“¹⁴ „Zauberstücke, Lokalstücke, Travestie und Parodie sind die Gattungen, welche den Spielplan der Wiener Volkstheater von denen anderer deutscher Theater unterscheiden.“¹⁵ Auch Oper und Versdrama wurden trivialisiert und das Lokalstück diente der Selbstbeispielung von 'Lebensbildern'. Das alte Singspiel setzte sich im Vaudeville, dem Vorläufer der Operette, fort. In den Possen hatte die Lustigkeit ihren Höhepunkt bei einem Spaßmacher, der durch Extempores seine Vorlagen bereicherte. Die erste geschichtlich bedeutsame komische Person im Wiener Volkstheater schuf ein Zeitgenosse Abraham a Santa Claras [Hans Ulrich Megerle] (1644-1709), Joseph Anton Stranitzky (1676-1726), der seit 1706 als der 'Wienerische Hans Wurst' auftrat und ab 1712 ein Komödienhaus betrieb. Der Hanswurst war ungeschlacht, dumm und kindisch. Es war das Verdienst Philipp Hafners (1735-1764), die 'improvisierte Volkskomödie' durch das 'regelmäßige Volksstück' ersetzt zu haben. Hanswurst nahm so unter einem anderen Namen seine Rache.¹⁶

12 Vgl. Friedrich Michael: Geschichte des deutschen Theaters, S. 91.

13 Vgl. Herbert Frenzel: Geschichte des Theaters, S. 43 ff.

14 Franz Heinrich Mautner: Johann Nestroy und seine Kunst, S. 12.

15 Otto Rommel: Johann Nestroy. In: Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Bd. 15, S. 74.

16 Vgl. Felix Kreissler: Das Französische bei Raimund und Nestroy, S. 52.

Ein neuer Abschnitt in der Geschichte des Wiener Volkstheaters begann, als der Autor Adolf Bäuerle in seiner Posse *Die Bürger in Wien* (1832) den Parapluiemacher 'Chrysostomos Staberl' schuf. Mit der Figur des 'Chrysostomos Staberl' hat Bäuerle zum ersten mal die charakteristische Schranke des Alt-Wiener-Volkstheaters durchbrochen. Aus einfacher Komik und Infantilismus wurde reife Wesens- und Charakterkomik.¹⁷ In den Vorstadtbühnen waren bis in die dreißiger Jahre hinein - neben Ferdinand Raimund (1790-1836) - Adolf Bäuerle (1786-1859), Josef Alois Gleich (1772-1841) und Karl Meisl (1775-1853) die wichtigsten Textlieferanten. Bevor Raimund entscheidende Änderungen ins Wiener Vorstadtheater brachte, beherrschten die drei zuvor genannten Autoren das Feld der populären Dramatik. Als Konfektionsdramatiker lieferten sie mit ihren Dutzendstücken, im Gegensatz zu den anspruchsvolleren Stücken Raimunds, sanfte Schonkost. Sie setzten den Standard in allen geläufigen Schauspielarten vom Lokalstück bis zur mythologischen Parodie, vom Besserungsstück bis zur Zauberposse. In ihrer Weltsicht galten unverrückbare Werte: strebsame Tüchtigkeit, einwandfreier Lebenswandel in Geschäft und Sitte sowie Ordnungshörigkeit in Staat und Familie. Hierin durften die Zuschauer ihre eigenen, freilich geschönten Lebensmaximen genüsslich wiedererkennen. Was die zentralen Motive betraf, so wurden drei Grundkonflikte durchgespielt: Liebe, Geld und Verbrechen.¹⁸ Die Selbstverwirklichung im Bereich der Sexualität und die Jagd nach dem Mammon sind auch in Wedekinds Werk treibende Kräfte. Das Verbrechen als solches tritt jedoch in einem anderen gesellschaftlichen Umfeld auf; entweder im Zusammenhang mit dem Streben nach Macht und Besitz, oder im Zusammenhang mit der sexuellen, pervertierten Problematik, wie wir zeigen werden. „Dass dies unter leitmotivischer Berufung auf den Wert und das Anrecht kreatürlicher Lebendigkeit geschieht, weist zurück auf eine Gesellschaft, in der sich geistige Verbindlichkeiten verflüchtigt und die rationalen Sachzwänge gesellschaftlicher Funktionalität verselbständigt haben.“¹⁹

Im Gegensatz zu seinen Kollegen war Raimund kein Literat, sondern Theaterpraktiker. Erst nachdem er sich mit dem vorliegenden Textbestand nicht mehr begnügen konnte, verfasste er selber Stücke, die seinen Ansprüchen genügten. Dadurch wurde für den Zuschauer eine gefühlsmäßige Identifikation möglich, wie sie bisher im Wiener Volkstheater nicht üblich war. So konnte sich der Zuschauer in Raimunds komischen Figuren einerseits emotional selbst wiederfinden, und andererseits zu sich selbst in eine gewisse Distanz treten. Analog zu diesem Genre

17 Vgl. Bernhard Greiner: Die Komödie, S. 300.

18 Vgl. Otto Forst de Battaglia: Johann Nestroy, S. 34 ff.

19 Elke Austermühl: Frank Wedekind. In: Deutsche Dichter des 20. Jh. Hg. v. Hartmut Steinecke, S. 51.

greift Wedekind nicht nur auf das standardisierte Spielmuster und die ambivalente Struktur von Tragik und Komik zurück, sondern er fügt wie seine Vorläufer im Wiener Volksstück, in vielen seiner Werke, Lied- und Gedichteinlagen in den Text ein.

Raimund hat die Verbindung zwischen Dichtung, Musik und Regie so eng miteinander verknüpft, dass man ihn vielleicht sogar als einen Vorläufer Richard Wagners bezeichnen könnte. So lassen sich manche mythologischen Motive erkennen, die bei Raimund zuerst erscheinen und bei Richard Wagner wieder auftauchen. Auch hier finden wir Berührungspunkte zu Wedekind, der ebenfalls die Arbeit des Regisseurs in seine Textgestaltung mit einbezieht und sein Gesamtkunstwerk am liebsten wie Wagner selbst inszeniert hätte. Der Ort der Handlung, die Ausgestaltung des Bühnenbildes und die Kostüme sind dem Autor so wichtig, dass er hierzu genaue Regieanweisungen gibt. Als Raimund seine größeren Märchendramen dichtete, war er bereits Regisseur der Leopoldstädter Bühne. In ihm dichtete nicht nur der Schauspieler, sondern auch, was für den Aufbau des Dramas wichtig war, der Regisseur mit. Raimund war, wie seine berühmten Vorgänger Shakespeare und Molière Schauspieler seiner eigenen Werke. Diese geniale Kombination treffen wir auch bei Nestroy und Wedekind an. Als Autor griff Raimund, wie es damals üblich war, auf bekannte Vorlagen zurück.²⁰ Bei ihm dominiert das Musikalische und Szenische, während die Sprache mehr in den Hintergrund tritt. Dass Raimunds Auftreten das Ende des alten naiven Wiener Volksdramas herbeiführt, liegt auf der Hand, war doch sein Höhepunkt bereits erreicht. Mit ihm ist diese Dynastie erloschen.²¹

1.3. Die Volksstücktradition bei Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862)

Sein Wiener Engagement hat Nestroy 1831 bei Direktor Carl am Theater an der Wien angetreten. Sein Repertoire umfasste sowohl Opern als auch Sprechstücke.²² So sehr er imstande war, die dürtigen Figuren des üblichen Repertoires lebendig zu machen, so konnten sie doch seinem Bedürfnis nach Witz, sprachgebundenem Denken und dramatischer Aussprache nicht genügen. Diese Möglichkeit schuf er sich durch seine eigenen Komödien. Dabei hat er sich, wie später Wedekind, seine Stücke im wahrsten Sinne des Wortes auf den Leib geschrieben. Thematisch und formal erstreckt sich die Reichweite dieses genialen Schauspieler-Autors von der italienischen *Commedia dell'arte* (1550), dem österreichischen allegorischen Barockdrama und Märchenspiel des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, dem

20 Vgl. Heinz Kindermann. Zitiert nach: Walter Erdmann: Ferdinand Raimund, S. 16.

21 Vgl. Otto Rommel: Johann Nestroy. In: Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Bd. 15, S. 74.

22 Vgl. Ebd., S. 177.

Besserungsstück und der lokalen Posse, den Wiener Parodien und Travestien bis hin zur Operette Offenbachs.²³ Auffällig ist das Verhältnis zwischen den Figuren, das nicht mehr, wie bei seinen Vorläufern, geradlinig und einfach verläuft, sondern verwickelt, unsicher und gespannt. Dabei führt er uns eine Welt vor, die alle bisherigen Ordnungsprinzipien vermissen lässt. Unbesorgt schöpft er aus fremden Quellen, so dass er wahrscheinlich keine einzige Handlung selbst erfunden hat.²⁴ Anders ist das Arbeitsweise Wedekinds. „Er ahmt nicht nach: er hat seine Schändlichkeiten alle selbst empfunden. In der lyrischen Form setzt er den sterbenden Heine fort, sonst wären als weitläufige Vettern, obzwar andere Temperamente, Rousseau und Strindberg anzuführen. Alle sind Bekenner.“²⁵

Aus mittelmäßigen Erzeugnissen mittelmäßiger Bühnenhandwerker bildete Nestroy seine glänzendsten Komödien. Die Charaktere mussten sich dabei dem Gesetz der neuen Umwelt unterordnen. Dabei wurden aus Königen Edelleute und aus Adligen Bürger. Im Unterschied zu seinen Vorläufern knüpft Nestroy bewusst an die Tradition des niederen Stils, des Lachtheaters an. Er benutzt, um die Menschheit durch seinen wütenden Witz zu entlarven, das gängige Schema, die konventionelle Form. Später bedient er sich des Possen- und Vaudevilleschemas.²⁶ In seinem Dramenkonzept dient der Zauberapparat der Altwiener Volkskomödie. Seine Aristokraten, Ausländer, Beamten, Bauern oder Juristen sind achtungsvoll an den Schnüren gezogene oder zu grotesken Sprüngen gezwungene Puppen oder Marionetten. Bei Wedekind hingegen spielen die Dramen nicht mehr im obsolet gewordenen Himmel der überkommenen Ideologie, sie bleiben am Boden, im Leben, im kreatürlich Lebendigen, im Geist des Fleisches. Dabei handeln sie, mit Nietzsche übereinstimmend, von der Suche nach verlorengegangenen Gewissheiten. Deshalb lässt er seine Figuren wie Marionetten tanzen. Er gibt „wie der Meister eines menschlichen Marionettentheaters diesem, jenem einen Klaps, daß er torkelt, fällt, tot ist“.²⁷ Dabei ist „seine Puppenstube halb Lachkabinett ... halb Schreckenskammer“.²⁸ Wedekinds Personal besteht jedoch, im Gegensatz zu dem von Nestroy, nicht aus Repräsentanten homogener gesellschaftlicher Subsysteme. Vielmehr wird im Zusammenspiel von Aristokraten und Gauklern, Geistlichen und Dirnen erst die Vielschichtigkeit sozialer Wirklichkeit greifbar. Die Grenzen zwischen Welt und Halbwelt geraten dabei ins Wanken. Trotz der Heterogenität des dramatischen Ensembles erfolgt die Zusammenstellung des Personals nicht beliebig. „Sie basiert auf einem Konstruktionsplan, der die Einzelfiguren kontras-

23 Vgl. Franz Heinrich Mautner: Nestroy, S. 24.

24 Vgl. Otto Forst de Battaglia: Johann Nestroy, S. 114f.

25 Alfred Kerr: Das neue Drama, S. 137.

26 Vgl. Kurt Kahl: Johann Nestroy oder der wienerische Shakespeare, S. 57.

27 Paul Fechter: Frank Wedekind, S. 19.

28 Alfred Kerr: Die Welt im Drama, S. 129.

tierend miteinander verknüpft.“²⁹ Dabei stellt er seinen Gestalten Komplementärfiguren an die Seite, wobei die eine Gestalt die andere spiegelbildlich erläutert.

Nestroy beobachtet seine Figuren nicht bei der Arbeit, sondern beim Müßiggang: im Kaffeehaus, bei geselligen Zusammenkünften, in der Amtsstube, bei galanten Seitensprüngen und bei feierlichen Anlässen. Sehr häufig erfahren wir schon aus dem Personenverzeichnis das Temperament oder den Beruf der komischen Figur. Im Mittelpunkt seiner menschlichen Galerie stehen Juristen, niedere Beamte, Spekulanten, Gewerbetreibende, Wirte, Gesellen und Lakaien. Offiziere und Geistliche sind, wohl durch die Zensur bedingt, nicht vertreten. Das Fehlen von Schauspielern beruht im Gegensatz zu Wedekind auf seiner persönlichen Abneigung gegen alles, was an Exhibitionismus erinnert. Interessanterweise bleiben seine Frauenfiguren stets im Hintergrund und ohne ausgeprägte Persönlichkeit.³⁰ Bemerkenswert ist auch seine Vorliebe für Abenteurer, fahrendes Volk und Gauner aller Schattierungen.³¹ Auch Wedekind hat die gleiche Vorliebe für Abenteurer, fahrendes Volk, Hochstapler, Gaukler und Tänzer und setzt diese Figuren in seinen Dramen in unterschiedlicher Weise ein.

Wo zwischen den Sätzen und Gebärden Nestroys ironische Diskrepanz besteht, da wird sie oft Quelle des Grotesken. Die Satire wird von drastischer Komik mit Charlie-Chaplinischem Alltagsrealismus beherrscht, in dem sich Hindernisse und Überraschungen überstürzen. Die Zauberhandlung lässt die Figuren der irdischen Welt unrealistisch erscheinen, durch ihre Äußerungen aber wirken sie um so grotesker. Das alles ist 1829 ein noch unbekannter Stil. Diese Züge einer neuen Kunst werden von Anfang an in Nestroys Werk sichtbar. Sie reichen in ihrer Übertreibung und Karikatur bis hin ins Absurde. Ein Stil, der der Tradition der Wiener Volksbühne völlig fremd ist und den wir erst in unserem Jahrhundert als „black humor“ bei Wedekind oder Karl Valentin wieder finden.³² Nestroy geht von der naturwissenschaftlichen Denkweise seines Zeitalters aus und lässt den Menschen sich aus dem Milieu heraus entwickeln. Eine heile Welt, wie sie noch die Vorgänger Nestroys zeigten, finden wir bei ihm nicht mehr. Hier werden schonungslos die Mechanismen der Gesellschaft offengelegt und Marionetten vorgeführt, die uns in Atem halten. Hier knüpft Wedekind mit der Konzeption seiner Figuren an. Auch seine Geschöpfe führen uns keine heile Welt vor. Vielmehr sind sie Repräsentanten bestimmter geistiger Beziehungen. Bereits ihr Name deutet auf die dramatische Funktion hin. Ihre Ausstrahlung erfolgt auf Grund

29 Elke Austerhühl: Frank Wedekinds Dramen. In: Die literarische Moderne in Europa. Bd. 2. Hg. v. Hans-Joachim Piechotta et al., S. 313.

30 Vgl. Otto Forst de Battaglia: Johann Nestroy, S. 122-123.

31 Vgl. Ebd., S. 124.

32 Vgl. Franz Heinrich Mautner: Nestroy, S. 33ff.

der bekannten Marionettenhaftigkeit und Widersprüchlichkeit ihrer Charaktere. Dabei werden ihre Positionsverschiebungen nicht nach moralischen Gesichtspunkten beurteilt, wie bei Nestroy, sondern nur nach Erfolg und Misserfolg. Im Unterschied zu Nestroy gibt Wedekind die Namen nicht aus, um das Bild der Personen zu vervollständigen, sondern um andere eben über die wahre Identität der Personen zu täuschen. So weist er Personen neue Namen zu, fixiert Erfahrungen in Lebensweisheiten und täuscht über die Nutzlosigkeit solcher Sprachprodukte hinweg. Somit lassen sich die Figuren nicht als 'Charaktere', sondern nur als Konstrukte mit Oppositions- und Korrespondenzfunktion verstehen. Dabei durchlaufen sie keine Entwicklung, sondern werden in wechselnder Beleuchtung und in wechselnden Teilansichten vorgeführt.³³

Zentrale Motive sind bei Nestroy, wie schon bei seinen Vorgängern, Liebe, Geld und Verbrechen. Er komplettiert sein Dramenkonzept, indem er die Bereiche Glück, Zufall, Dummheit, Schicksal und Egoismus hinzu fügt.³⁴ Bezüglich der Motive nimmt Wedekind eine andere Gewichtung vor. Sein zentrales Motiv ist die menschliche Subjektwerdung und Identitätsfindung.

Bei der Namensgebung wählt Nestroy das Verfahren des „Portrait-Charge“.³⁵ Dadurch werden die Wesenszüge einer Person in karikierender Übertreibung überscharf und grell charakterisiert dargestellt, um so besonders plastisch vor uns zu treten. Man denke nur an die Figur des Herrn Dappschädl. Seine Personen bezeichnen Charaktere und körperliches Aussehen nicht nur begrifflich, sondern auch akustisch durch die Assoziationen, die sie erwecken.³⁶ In Bezug auf die Namensgebung hat Wedekind bei seinen Vorläufern deutlich Anleihen genommen. Häufig stoßen wir bei ihm auf Namen, die wir bereits vom Volksstück her kennen. Dabei finden wir das geläufige, bereits bei Adolf Bäuerle erwähnte Kontrastschema, mit einem 'niederen' Nachnamen und einem 'hohen', aus dem griechischen oder lateinischen stammenden Vornamen. In späteren Werken werden die Namen oft getauscht, um die verschiedenen Facetten der Figuren zu zeigen und Positionsverschiebungen zu ermöglichen.³⁷

Als Schauspieler ging Nestroy an seine Rollen in einem selbstgeschaffenen Stil heran, von einer ungeheuren ursprünglichen Kraft der Komik, die jeden Widerspruch niederwarf. Dabei verbreitete er auf der Bühne etwas Dämonisches, Mephistophelisches und Unheimliches. Die Eindringlichkeit seines Blicks, seine zweideutige Mimik, seine hagere Gestalt und das nuancierte Marionettenhafte

33 Vgl. Jörg Schönert: Tausch und Täuschung. In: Frank Wedekind. Hg. v. Ruth Florack, S. 90f.

34 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, S. 185.

35 Otto Forst de Battaglia: Johann Nestroy, S. 121.

36 Vgl. Franz Heinrich Mautner: Nestroy, S. 29.

37 Vgl. Frank Wedekind: Werke. Kritische Studienausgabe. Bd. 2, S. 567.

seiner Bewegungen erzeugten Heiterkeit, die nur dann aussetzte, wenn der Sarkasmus hindurchschimmerte und einen beklemmenden Eindruck hinterließ. Eine ähnlich dämonische Ausstrahlung muss auch von Wedekind ausgegangen sein, wenn er sich bei seinem Publikum für den gespendeten Applaus, ihm den Rücken zukehrend, bedankte. „Man kennt sein Spiel, das nicht Kunst, nicht Schauspielerei, sondern eine beklemmende Wirklichkeit ist.“³⁸

Doch zurück zu Nestroy. „Wo das Bewusstsein der Partner eines Dialogs von völlig verschiedenen Inhalten erfüllt ist, entsteht das Nestroysche an Ionesco ebenso wie an Karl Valentin erinnernde Aneinandervorbeireden.“³⁹ In seinem späteren Werk sind die phantastischen Voraussetzungen des Zauberspiels ins Realistische umgesetzt, der faule Zauber entfällt, doch der Zaubermechanismus als solcher bleibt beibehalten. Die Personen sind statisch festgelegt. Somit führt die Entwicklung immer wieder zum Ausgangspunkt zurück.⁴⁰ Im szenischen Geschehen haben wir eine Bewegung ohne Fortschritt, eine Entwicklung im Kreis. Hier zeigen sich deutliche Parallelen zu Wedekind. Auch seine Gestalten bewegen sich alle nur im Kreis. Kein Drama hat eine Vorgeschichte. „Wedekinds Menschen sehen niemals nach rückwärts in die Vergangenheit, sondern nur nach vorn, beginnen nach Sturz, Fall und Sünde das Leben auf einer immer neuen Ebene immer wieder von neuem.“⁴¹

Dass Nestroys Denken oft Klärung und Begrenzung der Begriffe durch kontrastierenden Vergleich will, kommt dem Wesentlichen näher. Dabei kommt der Sprache eine entscheidende Bedeutung zu. Sehr oft entspringen die Antithesen der Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Anspruch und Leistung, zwischen Sein und Schein. Was aber als geistiges Prinzip innerhalb des dynamischen Mechanismus wirkt, der die so verschiedenartigen Sprachmittel in Bewegung setzt, ist immer die Gegensätzlichkeit. Sie ist die bei Nestroy häufigste Form der Assoziation.⁴² Nicht nur kontrastieren die Charaktere miteinander, sie geben auch vor zu sein, was sie nicht sind. Der Zufall erzeugt das Gegenteil von dem, was geplant war; die Sprechweise kontrastiert mit dem Charakter, das Amt mit der Person. Deutliche Parallelen zwischen Nestroy und Wedekind zeigen sich in der Tendenz zu äußerster Kürze, in der Vorliebe für Stichomythie und in dem stellenweise Schleppen und Dehnen des Dialogs. Bei Wedekind erfüllt das Hin und Her im Dialog jedoch nur auf der Oberfläche des Sprachgebrauchs die Vorgaben des Konversationsstücks. Es kommt zu keinem Austausch von Meinungen oder

38 Thomas Mann: [Ohne Titel]. In: Das Wedekindbuch. Hg. v. Joachim Friedenthal, S. 216.

39 Franz Heinrich Mautner: Nestroy, S. 93.

40 Vgl. Kurt Kahl: Johann Nestroy oder der Wienerische Shakespeare, S. 155.

41 Paul Fechter: Frank Wedekind, S. 20.

42 Vgl. Franz Heinrich Mautner: Nestroy, S. 91.

zum Abgleich von Standpunkten. Wedekinds Stil bedeutet etwas völlig Neues und Originelles. Von Anfang an sucht Wedekind „Formen niederer Literatur und als Kunst wenig anerkannte Genres wie die des Varietés und der Zirkus-Pantomime nutzend, sich als Dramatiker von unten auf zu entwickeln und dem Schau- und Unterhaltungsbedürfnis eines Massenpublikums gerecht zu werden“.⁴³ Der Schwerpunkt seiner Stücke liegt nicht in Charakter und Handlung, sondern in der komischen Situation, in der Ironie und im Witz. Damit stehen seine Burlesken der Volksstücktradition näher als dem aufblühenden Naturalismus. Souverän jongliert Wedekind mit der Sprache wie seine Wiener Vorgänger. Die Sprache ist auch hier Werkzeug der Charaktergestaltung. Dabei kommt sie der Menschenzeichnung gleich, wechselnd in Form, Ton und Tempo je nach dem Charakter und der Lage des Sprechenden. Sprache ist „Mittel zum Ausüben von Macht und zum Lenken von Interessen - und nicht wie in der Tradition humanistischer Bildung ein Medium zum Finden von Wahrheit; Geld ist nicht Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck. Kunst ist nicht der authentische Ort des Wahren, sondern die schöne Lüge.“⁴⁴ Wedekinds dramatische Sprache wird für viele bedeutenden Dramatiker wie Carl Sternheim (1878-1942), Georg Kaiser (1878-1945) und Bertolt Brecht (1898-1956) zum Vorbild. Obwohl er in der Tradition der klassischen Dramenform schreibt und durch die Einflüsse des Naturalismus schwerfälliger wird, zeigt er als erster, dass man die traditionelle Form der dramatischen Sprache nicht zerstören muss, um sie zu verändern. Er entwirft eine komplett neue und völlig revolutionäre Theater- und Dramenform, die auf ganz andere Elemente setzt. Das Wedekind'sche Theater ist nicht mimetisch. Es befördert keine Illusionen und zerstört in gewisser Weise die klassische Dramenform. Nach außen lässt es jedoch die Grundmauern der traditionellen Dramaturgie des traditionellen Dramas stehen. Dabei führt es Elemente ein, die dazu geeignet sind, die grundlegenden Verfahren und Strukturen, die noch erkennbar sind, zu destabilisieren, umzuwerten und in ihr Gegenteil zu verkehren. Wedekind belebt die dramatische Sprache, ähnlich wie dies mit einem mathematischen Vorzeichen geschieht, mit den Hilfsmitteln von Darstellungsstil, Regiestil, Gestik und Schminke und erreicht dadurch eine komplett neue Aussagekraft. Da er sich bereits zu einem relativ frühen Zeitpunkt sein Publikum schaffen muss, bedeutet dies für die Rezeption seiner Werke einen entsprechenden Wirkungsverlust. Leider hat erst das Erlebnis des 1. Weltkriegs den ästhetischen Horizont erweitert, so dass auch andere Auffassungsweisen möglich werden und der Autor die Basis für eine breite Wirkungsmöglichkeit gewinnt. Wir werden auf

43 Elke Auster Mühl: Frank Wedekinds Dramen. In: Die literarische Moderne in Europa. Bd. 2. Hg. v. Hans Joachim Piechotta et al. , S. 305.

44 Vgl. Jörg Schönert: Tausch und Täuschung. In: Frank Wedekind. Hg. v. Ruth Florack, S. 89.

dieses gestalterische Element nochmals zu einem späteren Zeitpunkt zurückkommen.

Die Dichtung Nestroys wird, wie die seiner Vorgänger, vom Musikalischen getragen. Dabei werden Musik, Liederinlagen und Chor auf vielfältige Weise in sein Werk eingearbeitet, um eine stimmungsmäßige Bereicherung zu erhalten. Auch bei Wedekind gehört der Einsatz der Lieder zu den wichtigsten dramaturgischen Funktionen. Außerdem vergrößert sich „durch die Autonomie des Liedes [...] die Spannung zwischen Lyrik und Dramatik“.⁴⁵ Dabei haben die Liederinlagen nicht die Funktion zu belustigen, zu untermalen und das Gesamtkunstwerk abzurunden, sondern sie sind immer ironisch, satirisch, grotesk und zynisch eingesetzt, um zu verändern, zu provozieren und zu verfremden. Die Liederinlagen erreichen dadurch den gleichen Effekt wie seine Stilmittel beim Umgang mit der dramatischen Sprache. Auch hier gilt das Prinzip, dass Wedekind die Inhalte des Dramas durch den Einsatz seiner Darstellungsmittel so verändert, wie man mit einem negativen mathematischen Vorzeichen die Inhalte in einer Klammer verändern kann.

Die humoristisch-karikierende Verwendung von Heiligennamen und Namen biblischer Gestalten gehört bekanntermaßen zum festen Repertoire des Volksstücks. Auch in diesem Punkt greift Wedekind bewusst auf seine Vorgänger zurück. Das Zentrum seines Produktionsverfahrens reicht dabei vom wörtlichen Zitat aus dem Evangelium und der bloßen Andeutung über die bewusste Verfremdung der Vorlage bis hin zur Geisterbeschwörung.

Im Vergleich zu seinen Wiener Vorgängern hat Nestroy eine völlig gegensätzliche Welt- und Lebensauffassung. Es ist deshalb verständlich, dass auch sein Humor anders geartet sein muss. Vor Nestroy war die Komik des Wiener Volkstheaters 'Spaß' gewesen, drolliges Unsinnreden und Versprechen, jetzt geht es mit gewaltigen Seitenhieben zur Sache.⁴⁶ Auch bei Wedekind hat der Humor nichts mit Spaß zu tun. Gelegentlich verteilt er nur Seitenhiebe, doch meistens trifft er seine Opfer am empfindlichsten Punkt. Da sich Wedekinds Humor mit der Groteske verbindet, dient er der Zerstörung jeglicher Illusion über das wahre Wesen des Daseins. Sein „Humor bewährt sich in der Gegenüberstellung der 'Extreme der menschlichen Anschauungsweisen', er hebt uns 'über die Welt empor auf die erhabene Warte einer bescheidenen Objektivität'“.⁴⁷ Ziel von Wedekinds Humor kann nicht alleine das Gleichgewicht zwischen Lachen und Weinen bedeuten. Wedekinds Begriffe der 'Balance' und der 'Elastizität' meinen mehr. Was der Dreiundzwanzigjährige in seinem Aufsatz *Der Witz und seine Sippe (1887)* zu

45 Kim Kwangsun: Die Lieder in Frank Wedekinds Dramen, S. 15.

46 Vgl. Otto Forst de Battaglia: Johann Nestroy, S. 161.

47 Hans-Jochen Irmer: Der Theaterdichter Frank Wedekind, S. 282.

Papier bringt, ist für seine humoristische und realistische Lebenseinstellung kennzeichnend:

Der Mund möchte lachen, das Auge weinen; da aber jedes das andere an der Ausführung seines Vorhabens hindert, so gelangen die Lippen nur zu einem leisen Lächeln, während sich die inneren Enden der Augenbrauen fast unmerklich in die Höhe ziehen. Dadurch entsteht ein Widerstreit von ergreifender Wirkung, der sich vorteilhafter als jedes der Extreme zur künstlerischen Darstellung eignet.⁴⁸

Die Humor-Definition Wedekinds erweckt im ersten Moment den Eindruck einer oberflächlichen Beschreibung der Mimik. Im Zusammenhang mit Lorms Schrift 'Der Quell des Humors' erhält sie jedoch eine tiefere Bedeutung. Wie aus einem Brief an Anny Barte⁴⁹ vom November 1883 hervorgeht, kannte Wedekind Lorms Schrift *Natur und Geist* (1884) und auch seine persönlichen Lebensverhältnisse sehr genau. Olga Plümacher hatte ihm dieses Buch zu Weihnachten 1884 geschenkt.⁵⁰ Humor ist für Wedekind eine am Leben und durch das Leben gewachsene Lebensphilosophie, die wir in fast all seinen Werken in unterschiedlicher Form vorfinden.

Die antike Tragödie setzte das Wirken höherer Mächte voraus, deren Existenz als Schicksal gefasst wurde und mit denen wiederum der einzelne in Konflikt geriet. Aus dem Gegensatz des Individuums zum Absoluten leitete man die tragische Schuld ab.

Die bedeutsamste Veränderung gegenüber dem antiken Weltbild war die Tatsache, dass es kein transzendentes Gegenüber mehr gab, sondern dass die Regel nun von Menschen stammte und deshalb auch nur eine relative Gültigkeit besaß. Somit muss Nestroy das Schicksal und die Handlungen über die Köpfe der Personen hinweg bestimmen. Der Ablauf des Geschehens wird vom Wechsel des Glücks, von plötzlicher Armut und plötzlichem Reichtum bestimmt, vom Geld also, über das die Personen keine Macht haben.⁵¹ Die gleichen volksstückhaften Strukturen mit den Themenbereichen Geld, Moral und Lebenskunst oder auch Liebe, Sexualität und Tod treffen wir bei Wedekind an. Bei seinen Charakteren bewegt sich jedoch die Aufmerksamkeit vom Schicksal der Gestalten weg hin zum Betrachten des Gravitationsfeldes, in dem sich die Figuren aufeinander zu oder weg bewegen. Die Begegnungen und Auseinandersetzungen der einzelnen Figuren sind im Sinne der Ästhetik eines Zirkusprogramms den geometrischen Grundmustern und den circensischen Arrangements ebenso verpflichtet wie dem kunstvoll erzeugten Anschein des Zufalls. „Freilich wird in Wedekinds Schauspiel

48 GW: 9, 319.

49 Vgl. GB: 2, 38.

50 Vgl. Alfons Höger: Frank Wedekind, S. 79.

51 Vgl. Franz Heinrich Mautner: Nestroy, S. 199f.