

Caroline Forscht, Ethel Matala de Mazza, Stefanie Retzlaff

## **Szenarien des Kurzweiligen**

### **Zeitökonomien im populären Theater des 19. Jahrhunderts**

#### **I. Ausgangsfragen und Zielsetzung**

Anschließend an die simple Definition Hans-Otto Hügels, der zufolge populär ist, „was unterhält“,<sup>1</sup> setzte unser Projekt bei dem rapiden Ausbau des Unterhaltungssektors im Theater des 19. Jahrhunderts an, der sich gerade in den Großstädten vollzog. Neben älteren, aus regionalen Traditionen der Volksbelustigung hervorgegangenen Spielarten der Komödie begegnete man hier neuen, oft mit hohem technischen Aufwand produzierten Formen von Spektakeln, die von der Theaterkritik der Zeit vielfach geringschätzig behandelt wurden, aber den Nerv des großen Publikums trafen, weil sie Abwechslung und Spannung versprachen und mit temporeichen Verwicklungen lockten, die keine Langeweile aufkommen ließen.<sup>2</sup>

Die Konjunktur solcher Spektakel setzte bereits im späten 18. Jahrhundert ein und machte sich auf den Theaterspielplänen auch im Proporz der Genres bemerkbar. Dass im deutschen Sprachraum schon um 1770 der „Repertoireanteil des Trauerspiels“ bei „annähernder Konstanz des Lustspiels“ ins „Unbedeutende“ fiel,<sup>3</sup> während sich das Musiktheater – vor allem dank der Beliebtheit von Singspielen und Zauberopern – als Massenkunst etablierte, folgte einem Trend, der sich auch andernorts in Europa abzeichnete. Seit 1800 ging die größte Zugkraft von Melodramen aus, die ihr Bühnenpersonal nach tapfer durchgestandenem Kampf gegen sinistre Gegner mit dem Happy End belohnten. Vom Paris der Revolutionszeit aus eroberten diese Melodramen schnell die kommerziellen Bühnen in London, Berlin und Wien und ließen auch das hergebrachte Possentheater der Wiener Volkskomödie nicht unberührt. Im Rahmen des Projekts richtete sich unser Interesse auf das multimediale Gemisch dieser heterogenen, aus unterschiedlichen Quellen sich speisenden Komödienformen. Die Koppelung von Drama und Musik, Prosa und Poesie, Rede und Gesang, die sie verband, ermöglichte den Stücken, so unsere Beobachtung, ein komplexes Spiel mit Zeitsprüngen, Raffungen oder extremen Dehnungen von Momenten im Extempore. Ziel der

---

<sup>1</sup> Hans-Otto Hügel: Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur, Köln 2007, 109.

<sup>2</sup> Vgl. dazu exemplarisch die Beiträge des Bandes von Franz Norbert Mennemeier, Bernhard Reitz (Hrsg.): Amusement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts, Tübingen 2006.

<sup>3</sup> Jörg Krämer: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung, 2 Bde., Tübingen 1998, Bd. 1, 18 f.

Untersuchungen war vor diesem Hintergrund die genaue Konturierung der Zeitökonomien, die im europäischen Melodram und in der Wiener Volkskomödie – unseren Beispielfällen – am Werk sind.

Wir gingen dabei von der Hypothese aus, dass ein auf Kurzweil ausgerichtetes Unterhaltungstheater in dem Maß, wie es mit knappen Zeitressourcen kalkulieren muss, eine hohe Empfindlichkeit für die zeitliche Indexikalität seiner Darstellungsweisen entwickelt. Unsere erste Frage galt den szenischen Praxen der Stücke und lautete: Wie werden die medialen Möglichkeiten in diesen Komödientypen genutzt, um Dauern, Geschwindigkeiten und historische Zeitläufe zu ermessen? Welche Formenrepertoires entstehen unter dem Zugzwang gesteigerten Zeitdrucks?

Ein zweiter Fokus des Projekts lag auf dem Zeitfaktor, der auch bei der Produktion der Stücke eine wichtige Rolle spielte. Bis heute sind Unterhaltungstheater durchweg kommerzielle Theater, die sich allein durch ihre Gewinne finanzieren, deshalb umso stärker vom Erfolg der Produktionen abhängig sind und sich eine schlechte Auslastung nicht leisten können. Im 19. Jahrhundert hatte das für die Autoren zur Folge, dass sie per Vertrag zu einem immensen Ausstoß verpflichtet waren und prompten Ersatz liefern mussten, wenn Stücke beim Publikum durchfielen. Am ehesten konnten diejenigen dem Druck standhalten, die Routinen des schnellen Schreibens entwickelten und Erfolgsrezepte für die *pièce bien faite* (Eugène Scribe) an der Hand hatten. Dazu gehörte auch, dass sie die absehbare Kurzlebigkeit ihrer Stücke zu Aktualitätsbezügen nutzten, doch gleichzeitig auf Strategien aus waren, um über den raschen Wechsel der Spielpläne hinweg Kontinuität zu gewährleisten.

Solche Produktionsbedingungen prädestinierten die Stücke – direkt oder indirekt – zu guten Zeitzeugen. Ein dritter Schwerpunkt unserer Arbeit lag deshalb auf dem Zeitwissen der von uns untersuchten Genres. Diese waren, um zu demonstrieren, wie sehr sie mit der Zeit gingen, auf dichte Vernetzungen mit anderen Medien angewiesen: insbesondere mit der Presse und den übrigen Theatern der Städte, in denen sie ihr Publikum fanden, doch über sie vermittelt auch mit den entsprechenden Agenturen in anderen Metropolen. Nur so konnten die Stücke zu Umschlagplätzen von Neuigkeiten werden, die seinerzeit das Gespräch beherrschten. Heute ist dieses Zeitwissen historisch und hat sich in seiner Aktualität verbraucht. Als Archiv vergangener Gegenwart und Zukünfte sind die Stücke dafür umso aufschlussreicher. Wir wollten untersuchen, welche historischen Wissensquellen die Melodramen und Komödien ihrerseits abschöpften, wie sie Geschichte darstellten und diese durch die Formen ihrer Zeitdarstellung neu konturierten. Uns ging es auch darum, die von Volker Klotz schon zu Beginn der 1980er Jahre aufgestellte These, dass nicht das ernste Theater, sondern das

„niedere“ Lachtheater die alte Funktion der Tragödie übernahm, die „gewichtigen Erschütterungen der Gesellschaft öffentlich auszutragen“,<sup>4</sup> stärker zu untermauern, als das in der Forschung bisher geschah, und sie im Hinblick auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, den historischen Schwerpunkt unseres Projekts, zu erhärten.

Die Arbeit an den beiden Genres teilte sich zwei Unterprojekte auf, für die Stefanie Retzlaff und Caroline Forscht zuständig waren. Im Blick auf das europäische Melodram zwischen 1800 und 1860 in Frankreich, England und Deutschland sollte Stefanie Retzlaff den Dramaturgien und szenischen Ausdrucksregistern von ‚Zeit-Stress‘ – im Wechsel von Aufschub, Hast und Verzögerung – nachgehen, um die sich die typische Melodram-Handlung zentriert, außerdem die medialen Prämissen ihrer Öffnung für Aktualitätsbezüge untersuchen und herausarbeiten, wie sich die melodramatische Form ins Verhältnis zur geschichtlichen Zeit setzte: welche Modelle die Stücke favorisierten, um Spielzeit und gespielte Zeit miteinander zu vermitteln, welche Stoffvorräte sich anboten, um den Aufwand für Expositionen und zeitraubende Entwicklungen gering zu halten, und welche historischen Eruptionen auf die Konfliktstruktur der Stücke rückwirkten. Die Ökonomien der Zeit in der Wiener Volkskomödie zwischen 1800 und 1860 standen dagegen im Zentrum der Studie von Caroline Forscht. Hier richtete sich der Analysefokus auf die Umgangsweisen der Autoren mit dem Zeitdruck, dem die Produktion der Stücke im Unterhaltungsbetrieb unterlag, auf die Strukturen und Attraktionen von Bühnensujets, die mit flagranten Zeitsprüngen operieren, und schließlich auf die wechselnden Funktionen der Liederlagen in den Komödien: namentlich der Couplets, die in den Stücken als einziges Relikt des früheren Extempore-Spiels überdauerten.

## **II. Darstellung der Ergebnisse**

### ***Ökonomien der Zeit im europäischen Melodram des 19. Jahrhunderts (1800-1860)***

Die frühesten Melodramen entstanden in Paris unter dem Eindruck des jakobinischen Terrors. „Das ganze Volk hatte damals gerade in den Straßen und auf den öffentlichen Plätzen beim größten Drama der Geschichte mitgewirkt“, schrieb 1841 Charles Nodier in seiner Einleitung zur Ausgabe der Werke René-Charles Guilbert de Pixérécourts, des Pioniers des Genres:

Alle waren Akteure in diesem blutigen Spiel, jeder war Soldat gewesen, Revolutionär oder Geächteter. Diese feierlichen Zuschauer, die Pulver und Blut gerochen hatten,

---

<sup>4</sup> Volker Klotz: Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette [1980], München 1987, 15.

brauchten Gefühlswallungen wie die, von denen sie durch die Rückkehr zur Tagesordnung entwöhnt waren. Sie brauchten Verschwörungen, Kerker, Scheiterhaufen, Pulver und Blut, das unverdiente Glück der Größe und des Ruhms, die heimtückischen Machenschaften der Verräter, die Opferbereitschaft der Guten.<sup>5</sup>

Dem kam das Melodram entgegen, indem es Plotstrukturen aus Erfolgsgenres wie dem Schauer- und dem Rührstück mit grandiosen Schaulusteffekten kombinierte und das Publikum durch spektakuläre Bühnenbilder, Feuerwerke und ausgeklügelte Lichtregien, aber auch mit Balletteinlagen und atmosphärischer Szenenmusik in den Bann zog. In seinem ästhetischen Exzess, den „disjunktiven Synthesen“<sup>6</sup> aus verschiedenen Medien und Artikulationsformen führte das populäre Melodram auf diese Weise die Erkundung von Möglichkeiten der dramatischen Ausdruckssteigerung fort, die zuerst im Sturm und Drang unternommen worden war, und zwar anfangs auf deutschen Opernbühnen.

In einaktigen Monodramen hatte man damals begonnen, die starre Alternanz von Rezitativ und Arie zugunsten von Kompositionen aus Instrumentalmusik und gesprochenen Monologen aufzugeben und aus der Dissoziation von Tönen und Worten eine Partitur des Ausdrucks zu entwickeln, in der Affekte nicht länger statisch – durch rhetorisch kodifizierte Arientypen – repräsentiert blieben, sondern im zeitlichen Verlauf ihres Crescendo und Decrescendo in Szene gesetzt werden konnten: als Gradationen, deren Kontinuum nun gerade die Trennung von Wort und Musik gewährleistete, ihre Entkoppelung und Rekombination zu einer komplexen Ausdruckseinheit, in der sich beide in der Differenz zum jeweils anderen artikulierten.<sup>7</sup>

Von den Melodramen auf den Unterhaltungsbühnen wurde dieses Zeit-Theater später noch überboten durch Szenarien, in denen den Akteuren zum Handeln wenig Zeit blieb und sie unentwegt in Stress gerieten. Für Stücke dieser Art sollte es auch in Zukunft typisch bleiben, dass sich die Bühnenereignisse immerzu überstürzen und ein erregtes Kommen und Gehen herrscht. Pixérécourt, dessen erstes einschlägiges Melodram *Cœlina ou L'enfant de mystère* (1800) mit dem Satz beginnt: „Où cours-tu donc si vite, ma bonne Tiennette? tu parois bien

---

<sup>5</sup> Charles Nodier: Introduction, in: René-Charles Guilbert de Pixérécourt: Théâtre choisi, 4 Bde., Nancy 1841, Bd. 1, I–XVI, hier: VII (eigene Übersetzung). Vgl. auch Peter Brooks: The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess [1976], New Haven 1995, 14 f.

<sup>6</sup> Armin Schäfer, Bettine Menke, Daniel Eschkötter: Das Melodram. Ein Medienbastard., in: dies. (Hrsg.): Das Melodram – ein Medienbastard, Berlin 2013, 7–17, hier: 15.

<sup>7</sup> Vgl. Juliane Vogel: Zurüstungen für den Medienverbund. Zur Selbstaufgabe der Dichtung im Melodram um 1800, in: Eschkötter/Menke/Schäfer (Hrsg.), Das Melodram (Anm. 6), 36–50; außerdem Hermann Kappelhoff: Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit, Berlin 2004, 129.

pressé“,<sup>8</sup> sticht aus der Riege der Melodramatiker auch deshalb heraus, weil er mehr als seine Kollegen auf Regelkonformität Wert legte und sich zu den Idealen der klassischen Doktrin bekannte, die das Postulat der ‚Einheit der Zeit‘ – verstanden als Beschränkung der Handlung auf die Tagesfrist – als „pedantischste aller Regeln“ hochhielt.<sup>9</sup>

Wir haben das zum Anlass genommen, um der Norm der Zeiteinheit noch einmal in historischer Perspektive nachzugehen und herauszuarbeiten, wie damit schon im 17. Jahrhundert eine Rücksichtnahme auf die ästhetische Eigenzeit des Dramas eingeklagt wurde. Mit dem Ideal der ‚geschlossenen Form‘<sup>10</sup> war damals das Dogma verbunden, Spielzeit und gespielte Zeit so friktionsfrei wie möglich miteinander zu synchronisieren, damit der Wirklichkeitseffekt des Stücks weder durch ein verschlepptes noch durch ein überdrehtes Tempo der Ereignisfolge gestört wurde und die Zeit stattdessen im Hintergrund der Handlung gleichmäßig floss. In der *règle du jour* kam auf diese Weise ein geschärftes Zeitbewusstsein zum Tragen, da sie darauf abzielte, Kollisionen zwischen der Zeiterfahrung der Zuschauer und der Eigenzeit des Dramas abzuwenden und der Störung der Illusion zuvorzukommen, weil das im schlimmsten Fall zur Folge hatte, dass sich das Publikum langweilte und die Aufmerksamkeit auf Anderes richtete.<sup>11</sup>

Dank dieser Vorklärung lassen sich die Melodramen des 19. Jahrhunderts dramaturgisch präziser dadurch charakterisieren, dass in ihnen die knappe Zeit aus der Latenz einer äußeren Prämisse tritt und für die Dramenfiguren als manifester Faktor akut wird, der Eile gebietet, da sonst Unheil droht. Unter dem dauernden Zeitdruck lockern sich die Handlungsfäden und verknüpfen sich nur mehr zu einem unordentlich geschürzten Knoten. An dessen Stelle tritt eine Serie von rapiden Glückswechselln, in denen Zeit nicht länger als „reine Sukzession“ und indifferentes Verstreichen zum Tragen kommt,<sup>12</sup> sondern eine genuine „Zeitqualität“ gewinnt,<sup>13</sup> die sich in Tempowechseln oder auch in changierenden Aktionsmodi ausprägt.

Welche Rolle die Musik dabei spielt, kann auf der Basis der überlieferten Materialien nur ansatzweise erschlossen werden. Nur selten stößt man auf Originalkompositionen, wie im Fall von Thomas Busbys Partitur für Thomas Holcrofts *Tale of a Mystery* (1802).<sup>14</sup> Holcroft

---

<sup>8</sup> René-Charles Guilbert de Pixérécourt: *Cœlina, ou l'Enfant du mystère*. Drame en trois actes, en prose et à grand spectacle, Paris 1801, 3 [I/1].

<sup>9</sup> Jürgen von Stackelberg: *Die französische Klassik. Einführung und Übersicht*, München 1996, 73.

<sup>10</sup> Dazu einschlägig Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, 7. Aufl., München 1975.

<sup>11</sup> Vgl. dazu Ethel Matala de Mazza, Stefanie Retzlaff: *Einheit der Zeit. Überlegungen zu einem anachronistischen Dogma*, in: Michael Gamper u.a. (Hrsg.): *Zeiten der Form – Formen der Zeit*, Hannover 2016, 19–35; sowie Ethel Matala de Mazza: *Komplexität als Zeitfrage. Über Theatergenres mit und ohne Drama*, in: Albrecht Koschorke (Hrsg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015, Stuttgart 2017*, 400–421.

<sup>12</sup> Klotz (Anm. 10), 41.

<sup>13</sup> Ebd., 39.

<sup>14</sup> Thomas Busby: *The overture, marches, dances, symphonies, and song in the melo drama called A tale of mystery*. Now performing with universal applause at the Theatre Royal, Covent Garden, London 1802.

adaptierte damit Pixierécourts *Cælina* für das Covent Garden Theatre, das im frühen 19. Jahrhundert als nur eines von zwei Londoner Häusern über ein königliches Patent mit weitreichenden Lizenzen verfügte, angeführt vom Monopol fürs Sprechtheater.<sup>15</sup> An den *minor theatres* in London, wo das Gros der Melodramen entstand, waren die Kapellmeister dagegen – ähnlich wie an den *théâtres secondaires* in Paris, die enge Auflagen für Typ und Ausstattung der Stücke hatten – auf Musik aus dem Fundus angewiesen.

Das tat den Melodramen deshalb keinen Abbruch, weil sie von vornherein nicht als Libretti mit dem Anspruch auf Komplettertonung konzipiert waren, sondern mit einer Inzidenzmusik kalkulierten, die punktuell eingesetzt werden konnte, um Situationen topisch zu kennzeichnen oder atmosphärisch zu färben. Weiter diente sie dazu, das Affektgeschehen zu amplifizieren oder Szenen durch eine Leitmotivtechnik *avant la lettre* miteinander zu verknüpfen.<sup>16</sup> Die instrumentalen Arrangements fungierten folglich weniger als genuine Bestandteile des Werks denn als akustische Ausstattungselemente der konkreten Aufführung, die mal als Einlage, mal als Klangkulisse einer Szene und mal für den genau platzierten Einfall des Orchesters gefragt waren.<sup>17</sup>

Dramenautoren wie Holcroft nahmen diesen Eintritt der Musik vorweg, indem sie den gewünschten Klangeindruck im Stück an der betreffenden Stelle im Nebentext mitnotierten: „*Music: to express chattering contention*“, oder: „*Music loud and discordant at the moment the eye of Montano catches the figure of Romaldi; at which Montano starts with terror and indignation. [...] The music ceases*“. <sup>18</sup> In Anweisungen dieser Art – an die sich sein Komponist Busby keineswegs immer hielt; die Ausführung der Partitur fiel konventioneller aus als vom Autor erdacht – markierte Holcroft auch ausdrücklich die Nahtstellen zwischen Musik und Rede und trennte klar zwischen einem graduellen Nachlassen der Musik und harten Stopps. Sein Beispiel zeigt, wie sehr das Melodram vom Aufschwung der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert und von der damit eingeleiteten Differenzierung des Ausdrucksregisters profitierte, das über den beschränkten, noch für die Seria-Oper gültigen

---

<sup>15</sup> Vgl. Thomas Rahill: *The World of Melodrama*, New York 1968, 111 f.; außerdem Jane Moody: *Illegitimate Theatre in London, 1770–1840*, Cambridge 2010, 10 f.

<sup>16</sup> Vgl. dazu die instruktiven Beiträge des Bandes von Ursula Kramer (Hrsg.): *Theater mit Musik. 400 Jahre Schauspielmusik im europäischen Theater. Bedingungen – Strategien – Wahrnehmungen*, Bielefeld 2014.

<sup>17</sup> Dazu passt die Beobachtung von Thomas Hesselager, dass die Schauspielmusiken, im Gegensatz zu Kompositionen von Opern oder Singspielen, auf dem Weg der Stücke von einer Bühne zur anderen meist nicht mitreisten. Vgl. Thomas Hesselager: *Musik til Skuespil – Two Methodological Challenges and a Few Observations Occasioned by an Early Nineteenth-Century Danish Manuscript of Incidental Music*, in: Kramer (Hrsg.), *Theater mit Musik* (Anm. 16), 183–201.

<sup>18</sup> Thomas Holcroft: *A Tale of a Mystery, A Melo-Drame; as performed at the Theatre Royal Covent Garden, Second Edition*, London 1802, 3 und 15 f.

rhetorischen Katalog von Leidenschaften wie Trauer, Freude, Zorn, Verlangen und Bewunderung jetzt deutlich hinausging.<sup>19</sup>

Während die Musik auf diese Weise vor allem schwankende Stimmungen und plötzliche Umschwünge zu orchestrieren hatte, nutzten die Dramatiker die Variationsmöglichkeiten des Szenenbilds verstärkt dazu, das Bühnengeschehen auf verschiedene Schauplätze zu verteilen und auch zeitlich auf größere Räume auszudehnen, ohne dass die Episierung am engen Fokus der Handlung auf Peripetien etwas änderte. Einher ging mit der Entkoppelung der Szenen von der zeitlichen Folgerichtigkeit eine Neubestimmung des Tableaus, das im 18. Jahrhundert, den Postulaten Diderots entsprechend, vornehmlich als stillgestelltes Bild realisiert wurde, das am Aktschluss oder am Happy End des Dramas platziert war und Tugendideale für die Ewigkeit ikonisierte.<sup>20</sup> Jetzt wurde es oft szenenunterbrechend eingesetzt und war von vornherein als Teil einer offenen, lose verkoppelten Serie ephemerer Bilder konzipiert, die in ihrem Wandel das Vergehen von Wochen und Monaten, gar von Jahren vor Augen führten.<sup>21</sup> Diese „Piktorialdramaturgie“<sup>22</sup> machte es den Bühnenautoren leicht, auf die damalige Hausse der historischen Romane zu reagieren und diese, weil die Stoffe gut bekannt waren, in szenischer Abbrivatur für das Theater zu adaptieren.

Beobachten lässt sich dabei auch, wie Ende der 1820er Jahre die wachsende Durchlässigkeit der Bühnensujets für die populären Romane der Zeit und, mehr noch, für die Themen der Tagespresse zu einer Neuausrichtung der Melodramen führt. Die Stücke profilieren sich jetzt prononciert als ‚Gegenwartstheater‘, indem sie ihre Zeitgenossenschaft mit dem Publikum plakativ durch ihren geschärften Sinn für akute soziale Nöte ausstellen.<sup>23</sup> Nicht zuletzt dank engagierter Journalisten wie Douglas Jerrold, der in London sowohl für die *minor theatres* wie für die liberale Presse schrieb, verlagerte sich der „manichaeistic struggle“<sup>24</sup> zwischen Gut und Böse aus den Fels- und Waldlandschaften des *gothic drama* ins Innere der

---

<sup>19</sup> Wir danken Janine Firges, Julia Kursell, Marion Linhardt, Laurenz Lütteken, Bettine Menke, Andreas Münzmay, Dörte Schmidt, Armin Schäfer, Thomas Steiert und Juliane Vogel, die uns auf dem Workshop „Theatermusik. Klangarsenale der Unterhaltungsbühne des 19. Jahrhunderts“ (8./9.5.2015) mit ihrer musik- und theaterwissenschaftlichen Expertise wertvolle Hinweise gegeben und für diese Zusammenhänge sensibilisiert haben.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Willy Richard Berger: Das Tableau. Rührende Schluß-Szenen im Drama, in: *Arcadia* 24 (1989), 131–147; und neuerdings Bettina Brandl-Risi: *BilderSzenen. Tableaux vivants zwischen bildender Kunst, Theater und Literatur im 19. Jahrhundert*, Berlin/Wien 2013, 126–128..

<sup>21</sup> Vgl. dazu ausführlicher Stefanie Retzlaff: *Clouds roll over the sea – thunder again*. Dramaturgien des Ephemeren im nautischen Bühnenmelodram, in: Michael Bies, Sean Franzel, Dirk Oschmann: *Flüchtigkeit der Moderne. Eigenzeiten des Ephemeren im langen 19. Jahrhundert*, Hannover 2016, 245–265.

<sup>22</sup> Den Begriff prägt Martin Meisel in seiner Studie: *Realizations. Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton 1983.

<sup>23</sup> Wir danken Johannes Lehmann und Stefan Geyer für die Organisation der instruktiven Arbeitsgruppe zur ‚Zeitgenossenschaft‘ auf der zweiten Jahrestagung des Schwerpunktprogramms 1688 zum Thema „De/Synchronisieren. Leben im Plural“ am 5.2.2016 im ICI Berlin.

<sup>24</sup> Brooks (Anm. 5), 12.

Wohnungen von Seemannsbräuten, Landarbeitern und Dienstmägden, die ökonomisch in Bedrängnis geraten waren und sich durch ablaufende Fristen so in ihrer Existenz gefährdet sahen, dass ein Happy End nicht mehr gewiss war.<sup>25</sup>

### ***Ökonomien der Zeit in der Wiener Volkskomödie des 19. Jahrhunderts (1800-1860)***

Analoge Entwicklungen sind mit leichter Zeitversetzung auch bei der Wiener Volkskomödie zu bemerken. Ende der 1830er Jahre tritt hier der bis dahin dominante Typus der Zauberposse hinter Lokalpossen zurück, in denen neuerdings ein desolates Personal von armen Schluckern, arbeitslosen Handwerkern und verkrachten Kleinhändlern auf die Bühne kommt, die den nächsten Zahltag genauso fürchten wie die Protagonisten der Melodramen.<sup>26</sup> Wenn es stimmt, dass der „Faktor Zeit“ in der Komödientradition bis dahin „eine insgesamt geringere Rolle“ gespielt hat als in anderen Gattungen,<sup>27</sup> wird er in solchen Szenarien jetzt umso relevanter. Die Stücke reflektieren dabei auch ein verändertes Verhältnis zur Gegenwart der eigenen Zeit, das die Volkskomödien nur verzögert ausbilden konnten, weil die Zensur ihre Spielräume durch strenge Auflagen beschränkte.

Unter dieser Observanz hatte die Volkskomödie speziell in Wien schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ihre Form erheblich verändert. Im Gegensatz zu den Vorläufern der Possen, deren Anfänge bis ins Stegreifspiel der Frühen Neuzeit zurückreichten, waren die jüngeren, dramatisch durchgestalteten Komödien mit ihrer Mischung aus Gesang und Dialog ein Produkt der engen Wechselwirkungen zwischen Unterhaltungstheater und staatlicher Aufsicht, Freizügigkeit und Kontrolle, grober Flegelei und sittenpolizeilichem Oktroi. Seit 1770 galt in Österreich ein striktes Extemporierverbot, das Improvisationen unterband und die Komödiendarsteller auf den Text des Manuskripts verpflichtete, den die Behörde gebilligt hatte. Für das freimütige Sprechen ‚aus dem Moment‘ – so der Wortsinn von ‚ex tempore‘, den die Zensurverordnung allerdings entstellte, indem sie unter ‚Improvisation‘ das Abweichen der Bühnrede vom Wortlaut der Schrift verstand<sup>28</sup> – und für die Kapriolen des Hanswurst, die vormals zu den ernstesten Haupt- und Staatsaktionen einen komischen

---

<sup>25</sup> Dazu ausführlicher Stefanie Retzlaff: Das Drama der ablaufenden Frist. Zur Genealogie von Schuld und Schulden im europäischen Bühnenmelodram, in: *Poetica* 49 (2017/2018), 92–113.

<sup>26</sup> Vgl. Caroline Forscht: Peripetien des Ökonomischen im Volksstück, in: Joseph Vogl, Burkhardt Wolf (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Ökonomie*, Berlin 2019 (im Erscheinen).

<sup>27</sup> Daniel Fulda: Rex ex historia. Komödienzeit und verzeitlichte Zeit in *Minna von Barnhelm*, in: Stefanie Stockhorst (Hrsg.): *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 30/2 (2006): Zeitkonzepte. Zur Pluralisierung des Zeitdiskurses im langen 18. Jahrhundert, 179–192, hier: 183 f.

<sup>28</sup> Dazu Roland Borgards: Improvisation, Verbot, Genie. Zur Improvisationsästhetik bei Sonnenfels, Goethe, Spalding, Moritz und Novalis, in: Markus Dauss, Ralf Haeckel (Hrsg.): *Leib/Seele – Geist/Buchstabe. Dualismen in den Künsten um 1800 und 1900*, Würzburg 2009, 257–268; mit Bezug auf das Komödientheater in Österreich: Beatrix Müller-Kampel: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn/München/Wien 2003.

Kontrapunkt setzten, gab es nun keinen Platz mehr. Mit dem Extemporierverbot stärkte die Hofpolizei den Aufklärern den Rücken, indem sie zentrale Forderungen der Regelpoetik durchsetzte. Über die Bindung an das Komödienkript sollte das Ensemblespiel befördert werden, die Stringenz der Handlung Priorität gewinnen, kein Fauxpas der ‚lustigen Person‘ vom Pfad der Bürgertugend abführen.<sup>29</sup>

Dass regelmäßige Komödien auf den Wiener Vorstadtbühnen, die das Possentheater pflegten, trotzdem die Ausnahme blieben, hatte einerseits mit den musikalischen Elementen der Stücke zu tun. Die Chöre, Auftritts- und Strophenlieder waren letzte Relikte des alten Stegreifspiels, mit denen die Akteure gerne aus der Illusion heraustraten. Andererseits trug zur notorischen Verletzung der Einheitsregeln der Zauberrahmen bei, den sich viele Stücke aus dem alten Fundus des Barock- und Jesuitentheaters borgten, um ihre Protagonisten mit der Hilfe guter Geister auf Reisen in die Zukunft schicken zu dürfen. Die Plots lebten vom Zeitsprung und benötigten die Zwischenmusiken auch, um in der Verwandlung gerade den temporalen Bruch zwischen den aufeinanderfolgenden Szenen effektiv ins Werk setzen zu können.

Für das Handlungsgerüst der Zauberpossen war das Konversionsschema der Besserungsstücke prägend, das auf Zeitreisen basierte. Aus der Ewigkeit des Himmels griffen wachsame Mächte ein, um unzufriedene oder leichtfertige Gesellen in die Zukunft zu versetzen und durch den Schrecken dieser Erfahrung so nachhaltig von ihren Wünschen zu kurieren, dass sie sich reumütig in die alte Lebenswelt zurückbegaben, um als Souvenir von ihrem Ausflug nur die Einsicht mitzubringen, dass sie am besten blieben, wo sie herkamen, und wunschlos am glücklichsten waren.<sup>30</sup>

Eine für unser Projekt besonders ergiebige Variation dieses Stücktypus stellten die Zeitwandelkomödien dar, die der Wissbegierde und der Lust am Kennenlernen anderer Zeiten mehr Raum gaben. In der Mehrzahl dieser Komödien – so in Cäsar Max Heigels Einakterserie *Die Zeitalter. Drei flüchtige Skizzen zu einem Charakter-Gemälde* (1812), in Joseph Alois Gleichs *Der alte Geist in der modernen Welt* (1821) oder in Karl Haffners *Der Zeitgeist. Ein Besuch aus der Vorzeit* (1841), dem letzten Exemplar des Genres – wird die damit verbundene Tour durch die Jahrhunderte als Ausflug in eine vergangene Zukunft dargestellt.

---

<sup>29</sup> Vgl. Hilde Haider-Pregler: *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien/München 1980. Zum Bühnenschicksal der Wiener Volkspose nach der Veränderung der Theaterlandschaft durch den Ausbau der Ringstraße vgl. Ethel Matala de Mazza: *Der populäre Pakt. Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton*, Frankfurt a.M. 2018, 247–251.

<sup>30</sup> Walter Dietze: *Tradition und Ursprünglichkeit in den „Besserungsstücken“ des Wiener Volkstheaters*, in: *Weimarer Beiträge* 12 (1966), 566–572; Volker Klotz: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen: insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*, 2. Aufl., Würzburg 1998, 35–49; Werner Hoffmann: *Utopie und Genügsamkeit. Zu Karl Meisls ‚Phantastischem Zeitgemälde‘ 1723, 1823, 1923 und einigen verwandten Werken*, in: Guillaume van Gemert, Manfred Knedlik (Hrsg.): *Museion Boicum oder bajuwarische Musengabe. Beiträge zur bayerischen Kultur und Geschichte*, Amsterdam/Utrecht 2009, 305–329.

Das bereiste Zeitalter ist dem Publikum vertraut, darf unter dem Blick von Touristen aus dem Mittelalter aber nun – im Stil von Montesquieus *Persischen Briefen* – allerhand Seltsames offenbaren.

Um den *clash of civilizations* im Hiatus der Zeitalter so plakativ wie möglich in Szene zu setzen, bescheren die Zauberpossen ihren Reisenden bevorzugt solche Erfahrungen, in denen der Kontrast zur Herkunftswelt maximal ist. Vergangenheit und Gegenwart sind so einerseits auf größtmögliche Distanz gerückt; andererseits bleiben sie durch die Symmetrie der Antithesen eng aufeinander bezogen, und das Jetzt erscheint im Rückspiegel des Einst als verkehrte Welt, in der ein anderer Zeitgeist herrscht und mit den alten Sitten auch die alten Werte verfallen sind. Karl Meisls ‚phantastisches Zeitgemälde‘ 1723, 1823, 1923 zählt zur Minderheit von Stücken, in denen das letzte Tableau ein Bild von einer Zukunft entwirft, die auch die Theaterzuschauer noch vor sich haben, wobei es der Besucher aus der Vorzeit in der schönen neuen Welt nicht lange aushält. Er ist froh, ihr schnell den Rücken kehren zu dürfen, weil er dort nicht seine eigenen Träume wahr geworden findet, sondern die von früheren Träumern aus der Zeit der Aufklärung, deren Visionen eines Paradieses der Vernunft und der Technik er nicht mehr teilt.<sup>31</sup>

In den 1840er Jahren waren Zeitwandelkomödien, die mit ihrer Fortschrittsskepsis die Staatsräson der Monarchie bedienten – wenigstens vordergründig, denn durch die Feier der Gegenwart als bester aller Zeiten wurde das restaurative Credo der Obrigkeit auch karikiert –, jedoch selbst aus der Mode gekommen. In den Lokalpossen, die ihnen den Rang abliefen, kamen andere Zeitaspekte zum Tragen. Durch den Wegfall des Zauberrahmens gab es dort kein Jenseits zeitloser Ewigkeit mehr, von deren entrücktem Standpunkt aus sämtliche Zeitalter als distinkte Epochen in idealer Simultaneität nebeneinander lagen. Im Gegenzug erhielten nun die Couplets der Starschauspieler eine exponierte Position. Mit dem Wechsel von Strophe und Kehrreim lieferten sie ein musikalisches Formular für die Reflexion auf den Wandel der Zeit, bei dem sich die Strophen für die Kolportage von kleinen Geschichten aus dem Vorrat rezenter Ereignisse und Zeitungsneuigkeiten anboten, während der Refrain dazu prädestiniert war, Meditationen über die Wiederkehr des Gleichen anzustellen und in gereimte Spruchweisheiten zu fassen. Im Schutz der Repetition eröffneten sich damit sowohl Spielräume für Updates wie für die Selbstimmunisierung der Lieder gegen das eigene Veralten.

---

<sup>31</sup> Vgl. dazu Caroline Forscht: Gegenwart als beste aller Zeiten? Carl Meisls ‚phantastisches Zeitgemälde‘ im Spannungsfeld der Restauration, in: Helmut Hühn, Sabine Schneider (Hrsg.): *Eigen-Zeiten der Moderne. Regime, Logiken, Strukturen*, Hannover 2019 (im Erscheinen); außerdem dies.: *Ökonomien der Zeit in der Wiener Unterhaltungskomödie (1810–1860)* (in Vorbereitung).

Wiederholungen und (Selbst-)Zitate, Remakes und Adaptionen waren in der Posse im Übrigen auch deshalb gang und gäbe, weil Komödientexte nur so dem Druck begegnen konnten, am Nerv ihres Publikums zu bleiben und Erfolge möglichst lange auszureizen. Dabei war es unerheblich, ob sie die Rezepte dafür selbst kreierten oder sich von fremden Stücken liehen. Dass sie durch solche Verfahren nicht zwangsläufig ihre Innovationskultur kultivierten, da die Schemavariation ihnen auch eine Replik auf Umbrüche ermöglichte, die sie als Zeitgenossen innerhalb der eigenen Gegenwart wahrnahmen, zeigt beispielhaft Nestroys *Freiheit in Krähwinkel*. Die Posse nimmt mit der topischen ‚Ungleichzeitigkeit‘ von Metropole und Provinz<sup>32</sup> aus August von Kotzebues Lustspiel *Die deutschen Kleinstädter* (1802) einen 1848 bereits abgetragenen Komödienstoff auf, um daraus ein politisches Zeitstück zu schneiden, in dem die jüngsten Ereignisse der Märzrevolution gleichzeitig als *déjà vu* und Zukunftsvision Revue passieren – ein in der Geschichte der Wiener Lokalposse singulärer Fall der Durchdringung von Szenenhandlung und aktuellem Zeitgeschehen, die ohne die temporäre Aufhebung der Zensur nicht denkbar gewesen wäre.<sup>33</sup>

In welchem Ausmaß Nestroy auch in seinen übrigen Komödien das Reservoir der Stücke anderer plünderte, um sich und seinem Bühnenpartner Wenzel Scholz die Paraderollen auf den Leib zu schreiben, ist erst durch die jüngere Forschung deutlich geworden. Alle seine Possen waren Bearbeitungen, ein gutes Drittel davon Adaptionen französischer Vorlagen, die er ‚verwienerte‘, das heißt: lokal verlegte, sprachlich in die Polyphonie der Wiener Idiome übersetzte und durch den Austausch der Lieder auch musikalisch assimilierte.<sup>34</sup> Neben Vaudevilles gingen auf diese Weise auch populäre Melodramen in die Volkskomödien ein. Dass die Stoffe solcher Stücke durch den Weg von einem Genre ins nächste nicht nur freien Abwandlungen, sondern – damit verbunden – auch anderen Zeitregimen ausgesetzt waren, möchten wir abschließend an Victor Ducanges Melodram *Trente ans, ou la vie d'un joueur* und Nestroys Posse *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* aufzeigen.

---

<sup>32</sup> Als Inbegriff der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen war der Gegensatz dem Diskurs der Zeit damals schon geläufig. Vgl. etwa Christian Garve: Bruchstücke zu der Untersuchung über den Verfall der kleineren Städte, in: ders.: Vermischte Aufsätze, welche einzeln oder in Zeitschriften erschienen sind. Erster Theil, Breslau 1796, 373–444, bes. 396–398.

<sup>33</sup> Vgl. dazu Ethel Matala de Mazza: Volkstheater unter Revolutionsdruck. Roderich Benedix, Johann Nestroy und der März in Wien, in: Michael Gamper, Peter Schnyder (Hrsg.): Dramatische Eigenzeiten des Politischen, Hannover 2017, 215–231.

<sup>34</sup> Vgl. dazu W. Edgar Yates: Das Werden eines Nestroy-Stücks, in: ders., John R. P. McKenzie (Hrsg.): Viennese Popular Theatre, Exeter 1985, 55–66; Susan Doering: Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke, München 1992, 112–122; Maria Piok: Von der ‚Comédie Vaudeville‘ zur satirischen Posse. Nestroys Bearbeitungen von französischen Boulevardkomödien, in: Fabrizio Cambi, Fulvio Ferrari (Hrsg.): Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus Sicht der Bearbeitung. Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick, Trento 2011, 47–70; außerdem Maria Piok: Sprachsatire in Nestroys Vaudeville-Bearbeitungen, Innsbruck 2017.

### III. Beispielanalysen

#### *Dreißig Jahre in drei Tagen. Victor Ducanges soziales Melodram (Stefanie Retzlaff)*

Victor Ducanges *Trente Ans, ou la vie d'un joueur* feierte am 19. Juni 1827 am Pariser Boulevard du Temple Premiere.<sup>35</sup> Das ‚mélodrame en trois journées‘<sup>36</sup> verfolgt entlang von drei Stationen den allmählich fortschreitenden ökonomischen und sozialen Ruin eines Spielers, der seine Frau und seinen Sohn mit ins Unglück reißt. Die Starbesetzung der Hauptfiguren durch Marie Dorval und Frédérick Lemaître, die für ihr ausdrucksstarkes Spiel bekannt waren,<sup>37</sup> sowie die musikalische Dramatisierung von Alexandre Piccini garantierten dem Théâtre de la Porte Saint-Martin eine volle Auslastung bis weit in das späte 19. Jahrhundert, und kaum ein Pressebericht ließ die Tränen und Ohnmachten aus, mit denen das Publikum schon bei der Uraufführung am Leid der Protagonisten teilnahm.<sup>38</sup> Im zeitlichen Umfeld der Julirevolution fanden Dramen, die auf soziale Fragen Bezug nahmen, in Paris nun größeren Anklang als die moralisch eindeutigen Spektakelstücke à la Guilbert de Pixérécourt. Ähnlich wie in England, wo sich zur selben Zeit eine protorealistische Variante des Bühnenmelodrams herausbildete,<sup>39</sup> zeichnete sich auch in den Boulevardtheatern der französischen Metropole, deren Publikum sich seit der Jahrhundertwende erheblich gewandelt hatte, die Tendenz zu einem lebensnahen szenischen Realismus, einer dramatisch in Bewegung gesetzten „peinture de la société contemporaine“ ab.<sup>40</sup>

In *Trente Ans* zeigt sich dies gleich zu Anfang, in der plastischen *mise-en-scène* der Spielhallen des Pariser Palais-Royal, wo sich der Glücksspiel- und Vergnügungsbetrieb eine Enklave unterhalb des obrigkeitlichen Kontrollradars eingerichtet hatte, oder später im dritten Akt, in der detailgenauen Regieanweisung für die bühnenbildnerische Gestaltung jener ärmlichen Hütte, die als letzte Station den Abstieg der nunmehr hochverschuldeten Familie

---

<sup>35</sup> Vgl. zum Spektrum der Theaterformen, die sich an den Pariser Boulevards ausbildeten, Matala de Mazza (Anm. 29), 217–246.

<sup>36</sup> Victor Ducange, Prosper Dinaux: *Trente Ans, ou la vie d'un joueur. Mélodrame en trois journées*, Paris 1827.

<sup>37</sup> Vgl. Bettina Knapp: *Marie Dorval. France's Theatrical Wonder. A Book for Actors*, Amsterdam/New York 2007, 51–71.

<sup>38</sup> Ein Beispiel: „Les flacons et les mouchoirs jouent un très grand rôle pendant toute la durée de la représentation“. *La Pandore. Journal des spectacles, des lettres, des arts, des mœurs et des modes*, Nr. 1512 (8 juillet 1827), 2 f., hier: 2. Vgl. dazu allgemeiner das Kapitel „Les infortunes du mélodrame“ bei Anne Vincent-Bouffault: *Histoire des larmes. XVIII<sup>e</sup>–XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris 1986, 225–237.

<sup>39</sup> Vgl. Michael R. Booth: *English Melodrama*, London 1965; Bernd Lenz: *Melodramatische Sozialkritik oder sozialkritisches Melodrama? Zum sozialen Anspruch des Melodramas im frühen 19. Jahrhundert*, in: Raimund Borgmeier (Hrsg.): *Gattungsprobleme in der anglo-amerikanischen Literatur*, Tübingen 1986, 89–107; Raymond Williams: *Culture and Materialism. Selected Essays*, London/New York 2005, 133–138; Frederick Burwick: *British Drama of the Industrial Revolution*, Cambridge 2015.

<sup>40</sup> Marie-Pierre Le Hir: *Le romantisme aux enchères. Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam/Philadelphia 1992; John McCormick: *Popular theatres of nineteenth-century France* [1993], London/New York 2002, 79.

illustriert.<sup>41</sup> Auf Augenhöhe mit der Tagespublizistik waren die Unterhaltungsbühnen Orte, an denen brennende Fragen des aktuellen Zeitgeschehens – wie hier der kontrastreich inszenierte Zusammenhang von Finanzspekulation und drohender Privatinsolvenz oder gar Wohnungsnot – verhandelt und ventiliert wurden.

Victor Ducange hatte in den ersten Jahren der Restaurationszeit in journalistischen und literarischen Schriften offen Kritik an der rehabilitierten Monarchie geäußert und für seine liberalen Ansichten mehrere Monate im Gefängnis verbüßen müssen. Nachdem er 1824 aus dem belgischen Exil nach Frankreich zurückgekehrt war, nahm er schrittweise Abstand von der publizistischen Polemik und konzentrierte sich vorwiegend auf die Stückeschreiberei.<sup>42</sup> Allerdings produzierte er nicht mehr, wie in den Jahren zuvor, ausschließlich konventionelle Melodramen um verfolgte Unschuldige, die in allerletzter Minute vor niederträchtigen Schurken gerettet wurden,<sup>43</sup> sondern verlegte sich nun auf Konflikte, die weniger leicht zu bereinigen waren. Auch wenn in ihnen die Bedrohung weiterhin von personifizierten Bösewichten ausging, waren es gesellschaftliche Umstände oder individuelle Schwächen und Dispositionen, die das tragische Scheitern der Figuren besiegelten.<sup>44</sup> In *Trente Ans* ist so zwar der hinterhältige Industrielle Warner ein mächtiger Gegenspieler des ‚Helden‘ Georges de Germany, doch trägt am Niedergang des Protagonisten auch seine unverbesserliche Spielsucht Schuld, und die Misere seiner Ehefrau Amélie ist durch die ökonomische Abhängigkeit, die ihr der Ehevertrag aufzwingt, mitbedingt.

Der Verzicht aufs Happy End zugunsten einer „dramaturgie de l'échec“,<sup>45</sup> die der Sozialkritik Auftrieb gab, war nicht die einzige Abweichung vom Schema, die damals die Gemüter der Theaterzensenten erhitzte. Anstoß nahmen sie auch an der epischen Anlage des Stücks, das sich über dreißig Jahre erstreckte und dabei an drei Stationen – 1790, 1805, 1820 – Halt machte, zwischen denen jeweils 15 Jahre lagen. Dem in ästhetischen Fragen konservativen Journal *La Pandore* galt das Stück nicht nur als grauenvoll, weil es die Nerven der Frauen, die neunzig Prozent des Publikums ausmachten, übermäßig strapazierte, sondern auch, weil es den Regeln der *doctrine classique* zuwiderlief.<sup>46</sup> Im selben Tenor mäkelte der *Courrier des théâtres*: „Ce n'est pas une pièce que cet ouvrage dont la représentation dure quatre heures un

---

<sup>41</sup> Vgl. Ducange (Anm. 36), 195 [III/7].

<sup>42</sup> Vgl. Jean-Marie Thomasseau: *Le mélodrame*, Paris 1984, 60–63.

<sup>43</sup> Diesem Typus entsprachen beispielsweise seine Stücke *Adolphe et Sophie* (1816), *Thérèse ou l'Orpheline de Genève* (1820) oder *La Suédoise* (1821). Auch nach 1824 hatte Ducange noch vergleichbare Stücke im Repertoire. Vgl. ebd., 61.

<sup>44</sup> Vgl. Le Hir (Anm. 40), 75–79.

<sup>45</sup> Le Hir (Anm. 40), 118. Vgl. dazu auch Retzlaff (Anm. 25), 104–113.

<sup>46</sup> Vgl. *La Pandore* (Anm. 38), 2.

quart, c'est un véritable roman dialogué en sept volumes indiqués par sept changements de décors.<sup>47</sup>

Ähnliche Kontroversen hatten ältere Versuche einer Angleichung der Zeithorizonte von Roman und Drama begleitet. Im 17. Jahrhundert war die Limitierung der Dramenzeit auf kurze Intervall der Tagesfrist allererst durch eine Flut von Stücken provoziert worden, die sich um derlei Schranken wenig scherten.<sup>48</sup> Ducanges episches Melodram war insofern – anders als die Kritiker nahelegten – keinesfalls eine Innovation, auch nicht auf den europäischen Unterhaltungsbühnen des 19. Jahrhunderts, wo Pixérécourt schon 1818 in *La Fille de l'Exilé, ou huit mois en deux heures* Vergleichbares erprobt hatte.<sup>49</sup> Ducange selbst hatte zuvor bereits in *L'An 1835* die Einheit der Zeit gesprengt,<sup>50</sup> ohne damit annähernd so erfolgreich zu sein wie später mit seinem Kassenschlager *Trente Ans*. Dort bediente er sich des simplen Tricks, die dreißig Jahre ausschnitthaft auf drei für sich stehende ‚journées‘ zuzuspitzen und jede Episode als in sich geschlossenes Melodram mit eigenem Spannungsbogen nebst rührendem Schlusstableau zu konzipieren. Auf diese Weise konnte er „die knappe Zeit als Grundmodell der Dramatisierung“<sup>51</sup> gleich mehrfach ausbeuten und die Situationen des Glückswechsels multiplizieren.

Schon im ersten Akt herrscht Zeitnot, weil Georges de Germany einen Tag vor seiner Hochzeit sein väterliches Erbe und damit auch das nötige Kleingeld für den Brautschmuck verspielt hat. Seine künftige Frau ist eine reiche Waise, die eine große Mitgift in die Ehe bringt. Das weiß auch Georges' Rivale Warner, der alles unternimmt, um die Hochzeit zu vereiteln, doch sein Ziel ebenso verfehlt wie Amélie's gutherziger Onkel, der sich müht, die unheilvoll beginnende Ehe zu annullieren, um seiner Nichte Schlimmeres zu ersparen. Dieses Zu-spät-Kommen, das auch für nachfolgende Melodramen so typische ‚too late‘<sup>52</sup> strukturiert das ganze Stück, in dem Amélie zu lange verkennt, dass sie vergeblich auf die Besserung ihres Verlobten hofft, während der, von seinen Pleiten unbeirrt, auch weiter auf den Moment wartet, in dem das Glück im Spiel ihm hold sein wird. Zugleich macht ihn die Spekulation auf schnelle Geld empfänglich für die kriminellen Machenschaften Warners. Nur knapp entrinnt er mehrfach dessen Fallen, bis er zum Schluss in räuberischer Absicht fast seinen eigenen Sohn ermordet, weil er ihn für einen reichen Fremden hält.

---

<sup>47</sup> Vgl. *Le Courier des théâtres* (20 juin 1827), zitiert nach: Le Hir (Anm. 40), 180.

<sup>48</sup> Vgl. Matala de Mazza/Retzlaff (Anm. 11), bes. 22–27.

<sup>49</sup> René-Charles Guilbert de Pixérécourt: *La Fille de l'Exilé, ou huit mois en deux heures* [1818], in: ders.: *Théâtre choisi de G. de Pixérécourt*, mit einer Einleitung von Charles Nodier, Nancy 1843, Bd. 4, 1–105. Vgl. dazu Matala de Mazza/Retzlaff (Anm. 11), 27–35.

<sup>50</sup> Vgl. Le Hir (Anm. 40), 180.

<sup>51</sup> Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 2011, 312.

<sup>52</sup> Vgl. Linda Williams: *Film Bodies. Gender, Genre, and Excess*, in: *Film Quarterly* 44/4 (1991), 2–13, hier: 9 f.

In der turbulenten Handlung überlagern sich auf diese Weise auch zwei unterschiedliche Zeitlogiken, denn während Georges' notorische Unverbesserlichkeit sein tragisches Ende vorherbestimmt, steht das Glücksspiel als Paradigma gesteigerter Kontingenz für eine Zeitlichkeit, die arbiträre, nicht kausal motivierte Handlungsumschwünge erzeugt. Es beschleunigt und komprimiert die Zeit auf das mögliche große Los hin. Als „Modell und Medium jener rapiden Glückswechsel“,<sup>53</sup> die als Kennmal der melodramatischen Dramaturgie gelten können, zersetzt das Glücksspiel das Kontinuum der Ereignisfolge in eine Iteration von Wendepunkten, die das Stück für manchen Leser als „amocellement chaotique de scènes et de tableaux“ erscheinen ließen.<sup>54</sup> Durch die vielen Intrigen, die den Spieler an den Abgrund des Verbrechens führen, kann immer wieder Spannung aufgebaut, der Augenblick der Abwendung des Übels hinausgezögert, die Erleichterung über das knappe Davongekommen-Sein in sentimentaler Rührung ausgekostet werden. Dieselbe Strategie des Aufschiebens prägt den actionreichen letzten Akt, wo Georges ein immer lauter sich zusammenbrauendes Gewitter in immer kürzer werdenden Abständen zwischen Donnern und Blitzen ins Verderben begleitet. Es ist diese überaus versierte Modellierung dramatischer Zeit, die in Verbindung mit der akustisch und visuell aufwendig gestalteten Bühneninszenierung und einem Schauspielerpaar, das auf der Bühne echte Tränen vergoss, den anhaltenden Erfolg des Stücks begründete.

***Dreißig Jahre Lumperei. Nestroys Ducange-Parodie als ruiniertes Besserungsstück (Caroline Forscht)***

Von der großen Zahl an Ohnmachten, die das Melodram bei seiner Paris-Premiere sowohl unter den Frauen im Théâtre de la Porte Saint-Martin als auch bei Männern ausgelöst hatte, berichtete am 4. Juli 1827 auch die *Leipziger Zeitung* in einer kurzen Notiz, genauso wie die *Wiener Theaterzeitung*. Für das österreichische Blatt stand außer Frage, dass die Nachricht von der umwerfenden Wirkung des „neue[n] Zugstücks[s]“ schon bald die „rüstigen Übersetzer in Bewegung“ setzen werde.<sup>55</sup> Bei der Verbreitung von Theatermoden auf Europas Bühnen spielte die Pressekritik eine Schlüsselrolle, denn Zeit war Geld, und je schneller es den Häusern gelang, ein solches Zugstück, wenn es erst in aller Munde war, noch vor der Konkurrenz im eigenen Spielplan zu präsentieren, desto größer war der Gewinn. Es zahlte sich aus, Übersetzungen ins Repertoire zu nehmen und das Momentum eines solchen

---

<sup>53</sup> Vgl. Bettine Menke: Glückswechsel, Kontingenz und Tableaux in Balzacs *La Peau de chagrin*, in: dies./Eschkötter/Schäfer (Hrsg.), *Das Melodram* (Anm. 6), 204–229, hier: 208.

<sup>54</sup> Thomasseau (Anm. 42), 63.

<sup>55</sup> Buntes aus der Theaterwelt. In: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des Geselligen Lebens*, hrsg. von Adolf Bäuerle, 20. Jahrgang, Nr. 82, 10. Juli 1827, 336.

„Theaterereignisses“ nicht zu verpassen, sondern mit der Kürze der Reaktionszeit zu zeigen, dass man alles tat, um dem heimischen Publikum den letzten Schrei aus der „Theaterhauptstadt Europas“<sup>56</sup> auch andernorts so prompt wie möglich zu servieren.

Schon wenige Wochen nach der französischen Uraufführung, am 3. September 1827, war am Royal Coburg Theatre in London eine englische Fassung unter dem Titel *The Hut of the Red Mountain; or, thirty years of a gamester's life* zu sehen.<sup>57</sup> Im deutschen Sprachraum entstanden allein innerhalb eines Jahres vier Übersetzungen.<sup>58</sup> In Österreich war dabei J. W. Lemberts *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Spielers*, das am 21. März 1828 am Theater an der Wien herauskam, konkurrenzlos, während in Berlin zwei Fassungen von Louis Angely und Theodor Hell rivalisierten. Hell hatte seine *Drei Tage aus dem Lebenslauf eines Spielers* schon Ende 1827 beim Königlichen Theater unterbringen wollen, aber von der Leitung eine Abfuhr erteilt bekommen, wie eine Fußnote in der von ihm selbst herausgegebenen *Abend-Zeitung* verriet.<sup>59</sup> Das Pech des Kontrahenten nutzte Angely aus, um am Königsstädtischen Theater aktiv zu werden, wo seine *Drei Tage aus dem Leben eines Spielers* ab dem 10. Dezember 1827 vor ausverkauftem Haus gespielt wurden.<sup>60</sup> Das Stück blieb in den Unterhaltungstheatern des deutschsprachigen Raums über Jahre hinweg ein Dauerbrenner.

Dieser Erfolg lockte nicht nur Übersetzer an, sondern auch Autoren wie Johann Nestroy, der im März 1828 in der Grazer Inszenierung von Lemberts Fassung als Darsteller aufgetreten war und im Dezember am selben Ort unter dem – vermutlich von der Zensur diktierten – Titel *Des Wüstlings Radicalkur: oder Die dreißig Jahre der Verbannung* eine Parodie herausbrachte,<sup>61</sup> bei der das Publikum nicht weinen, sondern Tränen lachen sollte. Nestroy setzte damit auf eine beliebte und erprobte Rezeptur.<sup>62</sup> In Wien und in der Provinz war es

---

<sup>56</sup> Christophe Charle: Theaterhauptstädte. Die Entstehung der Spektakelgesellschaft in Paris, Berlin, London und Wien [2003], übers. von Susanne Buchner-Sabathy, Berlin 2012, 333.

<sup>57</sup> H.M. Milner: *The Hut of the Red Mountain; or, thirty years of a gamester's life, a domestic melodrama, in three acts*, London 1827.

<sup>58</sup> Theodor Hell: *Drei Tage aus dem Lebenslaufe eines Spielers. Dramatisches Gemälde nach dem Französischen bearbeitet*, Braunschweig 1830. Weitere Übersetzungen: August Wilhelm Maurer: *Dreißig Jahre oder Das Leben eines Spielers. Drama in 3 Akten. Nach dem Französischen des Ducange und Dinaux*. (E: 18.1.1828 Stuttgart); und Carl Müller: *Drei Tage aus dem Leben eines Spielers. Drama in 3 Akten nach Victor Ducange*. Siehe Karl Goedecke: *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Elfter Band: *Vom Frieden 1815 bis zur französischen Revolution 1830*, Achstes Buch, 1, hrsg. von Carl Diesch, unveröffentlichter Nachdruck, Berlin 2011, 221 f. (Nr. 36, 38). Lemberts und Angelys Übersetzungen liegen nur als Handschriften vor (Theatersammlung des Österreichischen Nationalbibliothek: CTh15, CTh16, CThD16). Alle drei Handschriften stammen aus der Sammlung des Carl-Theaters.

<sup>59</sup> Vgl. *Correspondenz-Nachrichten*. Aus Berlin, in: *Abend-Zeitung*, Nr. 19, 22. Januar 1828, Dresden und Leipzig, verantwortlicher Redacteur E.G.Th. Winkler (Th. Hell), 76.

<sup>60</sup> Vgl. ebd.

<sup>61</sup> Vgl. Johann Nestroy: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 3: *Stücke 1*, hrsg. von Friedrich Walla, Wien 1979, 417.

<sup>62</sup> Vgl. zur Parodie im Wiener Unterhaltungstheater Jürgen Hein: *Nachwort*, in: ders. (Hrsg.): *Parodien des Wiener Volkstheaters*, Stuttgart 1986, 383–389; Johann Hüttner: *Literarische Parodien und das Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy*, in: *Maske und Kothurn* 18 (1972), 99–139; außerdem Matthias Manksy: *Geld*

gängige Praxis, sowohl Bühnenhits als auch -flops in Parodien aufs Korn zu nehmen und aus den Themen von Feuilleton und Stadtgespräch Kapital zu schlagen. Hinzu kam, dass Nestroy hauptberuflich Schauspieler war und Proben und Aufführungen bestreiten musste, weshalb er zum Schreiben von sich aus wenig Zeit hatte.<sup>63</sup> Weil Parodien nur dann erfolgreich waren, wenn sie auch jene Zuschauer amüsierten, die das Original nicht kannten, bestand die Kunst darin, Aktualitätsbezug und Zeitoffenheit so auszutarieren, dass die Stücke sich nicht selbst schnell überlebten.

Wie Nestroy diese Schwierigkeit bewältigte, lässt sich an den verschiedenen Versionen seiner Ducange-Adaption gut nachzeichnen. Aus Graz nahm er die Parodie nach Wien mit, wo sie unter dem neuen Titel *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* ab 1832 im Theater an der Wien und noch bis 1857 im Carltheater lief, jetzt als *Die Verbannung aus dem Zauberreiche oder Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*.<sup>64</sup> Zeitsensible Bezüge – wie beispielsweise eine Anspielung auf Adolf Bäuerles populäres parodierendes Zauberspiel *Der verwunschene Prinz* von 1821, das dem Publikum der 1840er Jahre nichts mehr sagte – kürzte Nestroy im Verlauf der Jahrzehnte heraus.<sup>65</sup> Dafür passte er die Musikeinlagen dem gewandelten Zeitgeschmack an, strich Chöre, ersetzte das Quodlibet-Duett durch ein Terzett und erweiterte die Solo-Couplets für den eigenen Vortrag. Mittlerweile war er zum Starkomiker avanciert und wusste, dass die Zuschauer seine Couplets als Glanz- und Höhepunkte schätzte.<sup>66</sup>

Dass sich Ducanges Original in Lembergs Übersetzung selbst jahrelang auf dem Programm hielt, war dabei für die Popularität der Parodie nicht entscheidend, denn Nestroy hatte dem Melodram von vornherein nur den Titel und die basale Ablaufstruktur entliehen und das Stück so verändert, dass Witz und Komik losgelöst funktionierten. In der Posse kehrt der unverbesserliche Spieler als unverbesserlicher Lump wieder, der dem Zauberreich entstammt

---

und Bankrott in den Parodien des Wiener Vorstadttheaters, in: Anne Feler, Raymond Heitz, Gérard Laudin (Hrsg.): *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivilliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert I: Die Dramenproduktion*, Würzburg 2015, 233–253.

<sup>63</sup> Vgl. dazu Walter Obermaier: „... dann geht das maschinenmäßige Werckstatt-Leben fort“. Nestroys literarische Arbeitsbedingungen als Autor des Wiener Vorstadttheaters, in: Gabriella Rovagnati (Hrsg.): *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, Milano 2002, 123–144; sowie Jürgen Hein: *Das Wiener Volkstheater*, 3. Aufl., Darmstadt 1997, 93–106.

<sup>64</sup> Insgesamt sind drei unterschiedlich datierbare Fassungen des Stücks überliefert. Für *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* (1829) und *Die Verbannung aus dem Zauberreiche* (datierbar auf 1847) siehe Nestroy, *Stücke 1* (Anm. 61); für eine noch nicht zensierte frühe Fassung: Johann Nestroy: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Ergänzungen*, hrsg. von Friedrich Walla und Walter Obermaier, Wien 2012. Im Folgenden wird die Fassung von 1829 mit dem Titel *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*, in: Nestroy, *Stücke 1* (Anm. 61) im Haupttext zitiert.

<sup>65</sup> Vgl. Nestroy, *Stücke 1* (Anm. 61), 119, 188 und die Anmerkungen ebd., 447. Bäuerles *Der verwunschene Prinz* wurde zwar noch ab und an gespielt, konnte nun jedoch mit einem ab 1844 kursierenden Schwank von Johann von Plötz mit dem gleichen Titel verwechselt werden.

<sup>66</sup> Vgl. Fassungen und Anmerkungen, in: Nestroy, *Stücke 1* (Anm. 61), 413–420, 435–460. Zur Funktion der Musikeinlagen Jürgen Hein: Zur Funktion der „musikalischen Einlagen“ in den Stücken des Wiener Volkstheaters, in: Jean-Marie Valentin (Hrsg.): *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Bern/Frankfurt a.M./New York 1986, 103–126.

und kraft eines väterlichen Machtspruchs dreißig Jahre auf der Erde zubringen muss, bevor er aus der Verbannung erlöst wird. Während seines irdischen Exils ist die „Lumperei [...] [s]eine Passion“.<sup>67</sup>

Komische Zauberspiele waren Ende der 1820er Jahre die jüngste Spielart der Parodie im Wiener Unterhaltungstheater.<sup>68</sup> Nestroy habe mit seinem „nach der neusten Mode geformte[n] Zauberspiel“ ganz „den Geschmack des Publikums“ getroffen,<sup>69</sup> lobte die *Wiener Theaterzeitung* nach seinem Triumph in Graz. Im Fall von Ducanges Melodram musste ihm das deshalb leicht fallen, weil sein Protagonist von sich wie ein Widerpart zu all den jungen Männern wirkte, die in Stücken wie Carl Meisls *Der lustige Fritz, oder: Schlafe, träume, stehe auf, kleide dich an und beßre dich* (1818) oder Ferdinand Raimunds *Der Bauer als Millionär* (1826) auf Zeitreisen geschickt wurden, um sich zu bekehren.

Mithilfe des Zeitzaubers wurde darin eine Drohkulisse aufgebaut, in der die Protagonisten per Spiel im Spiel erleben konnten, wie die düstere Zukunft aussah, in die ihr Fehlverhalten sie führen musste. Immer zeitigte die „Roßkur“,<sup>70</sup> wie die Therapie in Meisls *Lustigem Fritz* genannt wurde, den gewünschten Effekt, und immer kam die Besserung noch ‚rechtzeitig‘ – was schlicht daran lag, dass die Zeit, die bei der Kur verstrich, auf Anweisung der guten Geister jederzeit wieder an den Ausgangspunkt zurückgedreht werden konnte. Im selben Maß, wie das Zauberspiel den Protagonisten vor Augen führte, warum sie gut daran taten, sich so früh wie möglich zu bessern, schützte es sie zugleich durch einen Rahmen, der der Unumkehrbarkeit der Zeitläufte enthoben war und den Figuren einen Aufenthalt in Zukünften gestattete, die ‚in Wirklichkeit‘ nie eintraten, sondern, wenn die Kur gelang, blanke Fiktion blieben. Anders als Ducanges versessener Spieler war Nestroys Lump nach dreißig Jahren deshalb nicht nur um eine Alterseinsicht reicher, sondern durfte sich auch seiner wiederhergestellten Jugend freuen, und sein Schöpfer brauchte sich für die lange Dauer der Zeitreise nicht zu rechtfertigen. Retuschierende Nachbesserungen am Titel, wie sie in Berlin die Ducange-Übersetzer Hell und Angely vornahmen, indem sie Einwänden von Prinzipienreitern vorab die Spitze brachen und statt der dreißig Jahre nur die drei Tage der de facto gespielten Zeit erwähnten, waren in Wien unnötig. Zuschauern und Kritikern war

---

<sup>67</sup> Nestroy: Die Verbannung aus dem Zauberreiche, in: ders., Stücke 1 (Anm. 61), 206.

<sup>68</sup> Vgl. zu den parodierenden Zauberstücken und Besserungstücken: Otto Rommel: Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys, Wien 1952, 760–774; Roger Bauer: Götter, Helden und Lustige Personen. Wienerische Variationen eines barocken Themas, in: Franz Link, Günter Niggel (Hrsg.): *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 1981, 232–256.

<sup>69</sup> Neuigkeiten. Aus Graz. Monath Jänner. In: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, Herausgeber und Redacteur Adolf Bäuerle, 22. Jahrgang, Nr. 35, 21. März 1829, 139.

<sup>70</sup> Carl Meisl: *Der lustige Fritz, oder: Schlafe, träume, stehe auf, kleide dich an und beßre dich*. Ein Märchen neuerer Zeit in zwey Aufzügen, Wien 1819, 79.

ohnehin klar, dass Zauberposen über eine Eigenzeit fern der Konventionen des Regeldramas verfügten, bei der es auf Einheit und Kontinuität nicht ankam.

*Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* besteht aus einem Vorspiel im Zauberreich und vier ‚Abteilungen‘, in denen das Geschehen sich jeweils auf den letzten Tag eines Lebensabschnitts konzentriert. Dazwischen liegen Verwandlungen, in denen die Zeit zunächst um ein Jahr, dann in größeren Intervallen um je zehn Jahre sprunghaft vorrückt. Georges’ Alter Ego heißt bei Nestroy Longinus. In der Zauberposse liegt sein Schicksal in den Händen von Vater und Erzieher, die dem ungeratenen Sohn zeigen wollen, „wohin [s]ein Hang zur Liederlichkeit [...] führen wird“. Ihnen leistet der „mächtige Genius“ Beistand, „der die Zeit beherrscht“. Als wandelnde Allegorie trägt der Genius eine „Sense“, die für die destruktive Macht der Zeit einsteht, und hat zu seinen Füßen eine „große blaue Schlange“, die „im Ringe“, das heißt im Kreis, liegt (123). Damit das Sinnbild – als aus der Zeit gefallenes Barockrelikt – fürs moderne Publikum verständlich bleibt, schlüsselt die zeremonielle Szenenhandlung seine Bedeutung auf.<sup>71</sup> Longinus soll „zehn Jahre Zeit aus dem Schlunde der Ewigkeit“ (124) ziehen. Folgsam greift er in den Rachen der Schlange und fördert ein Zahlenband zutage. Dank der Verwandlungen kann das Publikum die lange Spanne dann im Zeitraffer erleben.

Dass zwischen den Episoden, auf die die Posse verknappt ist, viel Zeit verstreicht, ist neben der Alterung der Protagonisten vor allem an den sozialen Auf- und Abstiegen ablesbar, die den Helden arm, das Bühnengeschehen dafür abwechslungsreich machen. Gleich bleibt über all die Jahre nur Longinus’ Gefallen am Dasein eines Lumpen.<sup>72</sup> Seine Besserung erfolgt am Ende plötzlich und unvorbereitet. Longinus tritt als verlotterter „Gassensäuberer“ (173) auf, in dem Wiens regelmäßige Theatergänger sofort den Wiedergänger des Aschenmanns aus Raimunds *Bauer als Millionär* erkennen, der nun behauptet: „[J]etzt sähet ich’s freilich ein, aber um 20 Jahre zu spät.“ (234) Dann wird der Lebensabschnitt des Mannesalters weggezaubert. Wie die Zeit als Agens die vorgebliche Besserung bewirkt hat, erfährt man nicht. Für das Ende der Verbannung ist die Läuterung auch gar nicht notwendig, denn deren Frist war ja von vornherein durch den Vater im Himmel limitiert. Andererseits ist es zu diesem Zeitpunkt für eine Umkehr nach den Maßstäben der Erdenwelt, wie Longinus selbst weiß, längst „zu spät“. Was ihn ‚rettet‘, ist die Rückkehr ins Zauberreich, wo andere Zeitgesetze gelten. Nur dort ist es möglich, dass nur „wenige Tage“ vergehen, während Longinus auf Erden „drei Decennien“ erlebt (124). Weil diese seiner Jugend am Ende wenig

---

<sup>71</sup> Vgl. zum barocken Erbe dieser Stücke Bauer (Anm. 68), 235–238 und Rommel (Anm. 68), 760–774.

<sup>72</sup> Vgl. zum Ende des Stücks Siegfried Diehl: Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys. Mit neuen Handschriften zum Konfusen Zauberer und zum Zauberer Sulphur, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1969, 45 f.

anhaben, kann er auch noch eine Braut heiraten, die – anders als Amélie, die Vorgängerin aus dem Melodram – kein Unheil mehr befürchten muss.

„Einer irdischen Braut wär aber nicht gedient, wann sich ihr Bräutigam in 30 Jahren erst bessern thäte“ (177), stellt eine der Zauberfiguren trocken fest. Läuterungen, die so lange dauern, können sich – wenn überhaupt – nur überirdische Wesen leisten, die mehr Zeit haben und alle Zaubermittel der Welt besitzen. Das Zeitkalkül der Besserungsdramaturgie wird durch diese Moral von der Geschichte unterminiert. Zum Happy End nehmen die Erdenwesen von Nestroys Bühne die Einsicht mit, dass Konversionen, die nicht frühzeitig vollzogen werden, sich danach von selbst erübrigen. „[I]m Alter giebt einem kein Mensch mehr einen Kreuzer für die Besserung“ (234).<sup>73</sup> Erst recht will niemand im Theater einer solchen Läuterung in Echtzeit beiwohnen, weil dann zwangsläufig das Vergnügen, das am besten durch Kurzweil unterhalten wird, auf der Strecke bleibt. „30 Jahre seyn ein ell'lange Zeit“, heißt es im Schlusssong. Am Wichtigsten sei es da, „daß Ihnen nicht d'Zeit lang wordn is“ (178).

---

<sup>73</sup> Vgl. zur didaktischen Funktion vor allem Dietze (Anm. 30), 568 f.; und Hein, Wiener Volkstheater (Anm. 63), 68.