

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2001

Theaterverhältnisse
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Bochum), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Porrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Köln), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2001
7. Jahrgang

Theaterverhältnisse im Vormärz

herausgegeben von
Maria Pörmann und Florian Vaßen

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Theaterverhältnisse im Vormärz / hrsg. von Maria Pormann
und Florian Vaßen. – Bielefeld : Aisthesis Verl., 2002
(Jahrbuch ... /FVF, Forum Vormärz Forschung ; Jg. 7. 2001)
ISBN 3-89528-350-9

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2002
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, gw@geisterwort.de
Herstellung: Digitaldruck Center, Witten
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-350-9
www.aisthesis.de

Hans-Peter Bayerdörfer (München)

„Lokalformel“ und „Bürgerpatent“

Ausgrenzung und Zugehörigkeit in der Posse
zwischen 1815 und 1860

I.

Die Veränderungen der politischen Landkarte in den Jahren 1789-1815 lassen von Jahr zu Jahr neue Grenzen entstehen, ehe mit dem Wiener Kongreß eine übersichtliche Neuordnung auf Dauer erreicht zu sein scheint. Dennoch hat die fünfundzwanzigjährige Fluktuation im deutschsprachigen Gebiet eine Krise der Orientierung hinterlassen, die sich auf Jahre hinaus in einer Begrenzung, um nicht zu sagen in einem Rückzug in die überschaubare Enge, ins Lokale, niederschlägt. Das sog. Biedermeier ist so verstanden worden, und in ihm wurde umstandslos das Genre – theatergeschichtlich gesehen – der Lokalposse festgemacht. Es fragt sich freilich, ob mit dieser Ernennung des Lokalstücks zum Leitgenre des Biedermeier das letzte Wort gesprochen ist oder ob auch eine weiterreichende Leitfunktion unter dem Gesichtspunkt des Vormärz zu diskutieren wäre. Daß das lokale Genre seine Bedeutung durch Grenzmarkierung gewinnt, legt es nicht automatisch auf ausschließlich regionale Faktoren fest, auch nicht auf solche, die als „lokalpatriotisch“ und damit im heutigen Verständnis des Wortes als überwiegend apolitisch aufgefaßt werden.

Als städtisches Unterhaltungsgenre entsteht die lokale Posse bekanntlich in den Jahren der Befreiungskriege. Die tragenden Kollektive in den ersten Musterstücken sprechen eine deutliche Sprache: Die „Bürgerwehr“ in Adolf Bäuerles *Bürger in Wien* repräsentiert bürgerlich-regionale Wehrfähigkeit¹, nicht weniger als die Bürgerwache in Carl Malß' *Der Bürger-Capitain*.² Damit steht neben dem regionalen Charakter ein politi-

¹ Adolf Bäuerle. „Die Bürger in Wien“. [UA 1813] *Ausgewählte Werke*, I. Bd. Hg. Otto Rommel. Wien, Teschen, Leipzig, 1900 (Deutsch-Österreichische Klassiker-Bibliothek 14. Band). Erstdruck in: Adolf Bäuerle: *Komisches Theater*. Bd. 2. Pesth: Hartleben, 1820.

² Carl Malß. *Der alte Bürger-Capitain*. [UA 1821] Frankfurt/M., 1836; Erstdruck unter dem Titel *Die Entführung oder der alte Bürgercapitain*. Ein Frankfurter Lustspiel. Frankfurt/M. 1821.

scher zu vermuten. Die Teilhabe an Wache und Wehr macht in den Zeiten, in denen die Umstände der lokalen und der überregionalen Verhältnisse diese zulassen, ein ‚Bürgerpatent‘ aus, welches der lokalen die politische Zugehörigkeit zuordnet. Im folgenden geht es um diese beiden, die lokale und die politische Komponente, gerade unter dem Aspekt, daß sich die politischen Voraussetzungen des Genres nach 1814/15 drastisch verändern, daß die Restauration den anfänglichen Impuls rasch verkümmern läßt und damit der Gefahr der ‚Verbiederung‘ Vorschub leistet, die bis in die 30er Jahre vorhält. Dennoch bleibt dieser Impuls latent erhalten, und wo immer in den folgenden Jahrzehnten die lokale Posse als Mundartkomödie in Verbindung mit vorstädtischen Unterhaltungsbühnen sich eine neue Region erobert, steht auch die politische Frage des Verhältnisses zwischen der Region und einer wie auch immer realpolitisch oder ideell zu bestimmenden Zentral- oder Einheitsinstanz zur Debatte. Zu klären bleibt, wie sich in der „Lokalformel“ die Differenzierung der städtischen Theaterlandschaft mit den anfänglichen politischen Gegebenheiten verbindet und wie dabei Dramaturgie und Komik zu verstehen sind. Insgesamt können die Überlegungen ausgehen vom „Lokalpatriotismus“, den Volker Klotz als inhaltliche Essenz des Genres bezeichnet hat³, oder den „lokalen Moden“, auf die Friedrich Sengle die Gattung im kulturellen Erscheinungsbild des Biedermeier festgelegt hat.⁴

Zu beachten bleibt aber – literaturgeschichtlich wie theatergeschichtlich –, daß in den Jahren der verordneten Kleinstaatlichkeit des Deutschen Bundes eine Flut von internationaler Gebrauchsware in Gestalt von Spieltexten, Theatermoden und publizistischen Tagesschriften die Gebiete überschwemmt. Als kulturelles Importland sind die deutschen Staaten vom Übersetzungsmarkt, der von französischen und englischen Erzeugnissen lebt, abhängig. Dieser aber bringt – aller sprachlichen Aneignung zum Trotz – internationales Flair mit sich, welches der lokalen

³ Volker Klotz. *Bürgerliches Lachtheater*. München 1980. S. 92.

⁴ Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Bd. II: Die Formenwelt. Stuttgart 1972. S. 456f. – Im Zusammenhang seiner Darstellung hat Sengle den Berliner Liberalen, etwa Glasbrenner, die versuchten, die Posse zu politisieren, das Mißverständnis von deren kulturgeschichtlichem Wesen vorgeworfen. Indessen schließt dies nicht die Untersuchung aus, was es mit dem Lokalpatriotismus der Posse auf sich hat, d.h., welche politischen Akzente sich darin verbergen.

Begrenzung wenn nicht direkt entgegenwirkt, so doch ein gewisses Gegengewicht verschafft.

II.

Die Lokalposse entsteht nicht einfach regional, nach Landschaftsgebieten oder vermeintlichen Stammeseigentümlichkeiten, sondern als übergreifende Form der Restaurationszeit.⁵ Wenn Sengle in den *Bürgern in Wien* das gleichsam umgestaltete patriotische Festspiel von 1813 sieht⁶, das außerhalb Wiens leicht nachspielbar ist, also seine lokale Bindung hinter sich läßt, so verweist er damit auf die Vermittlung des Politischen mit dem Lokalen. Voraus geht in den Jahren der antinapoleonischen Erhebung die Aufwertung des Bürgers zum aktiven Patrioten, und man sollte nicht vergessen, daß zur Zeit der ersten Erfolge der „Bürger“ Napoleon immer noch ante portas, d.h. auf Elba, ist. Der bürgerliche Patriot als städtischer Theaterbesucher – ihm ist das neue Genre zuzuordnen. Die theatergeschichtliche Lokalität, von wo aus dieses seine Wirkung entfaltet, ist die Wiener vorstädtische Bühne, und zwar zu einem Zeitpunkt, zu dem die zentrale Bühne, die staatsrepräsentierende Burg, Jahre der Verkümmern unter der sogenannten Kavalierektion hinter sich hat. Mit der Aufwertung des Bürgers zum Patrioten geht die seines Lebens- und Wohnorts Hand in Hand. Damit ist auch die geographische wie die kulturelle Perspektive des Genres festgelegt: großstädtisch, residenzstädtisch, nahe am Zentrum, ist die theatrale Blickrichtung doch exzentrisch. Das Genre bietet das Zentrum nicht aus der literarischen Vogelperspektive, auch nicht vom erhebenden Punkt von politischer Macht und kultureller Repräsentation. Die Blickrichtung kommt von der Seite, vom Rand: *Die Bürger in Wien* spielt in der „Leopoldstadt und an der Donau unter den Weiszgärbern in Wien“⁷. Reinhard Urbach kommentiert: „die Welt ist ein Vorort von Wien“⁸. Ähnliches ergibt sich in den 20er Jahren für Berlin, wo die imperiale Achse der Stadt vom Königstädtischen Theater her, also vom heutigen Alexanderplatz aus, in

⁵ Sengle. *Biedermeierzeit* (wie Anm. 4). S. 457.

⁶ Ebd., S. 461.

⁷ Bäuerle. „Die Bürger in Wien“ (wie Anm. 1). S. 2.

⁸ Reinhard Urbach. *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*. Wien, München 1973. S. 85.

den Blick genommen wird, in den Stücken des Julius von Voß aus noch größerer Distanz, aus Stralow oder gar aus Frankfurt/Oder⁹, und auch die Freie und Hanse-Stadt Hamburg zeichnet sich in der lokalen Posse aus der Blickrichtung von St. Georg oder St. Pauli, wo vor den Toren 1841 das heute noch bestehende St. Pauli-Theater, anfangs mit dem Namen Urania-Theater, gegründet wird.¹⁰ Bezeichnenderweise geht die erneute politische Konturierung der Posse 1848/9 auch mit einer neuen städtischen Situierung einher: In Berlin entsteht 1848 das Theater in der Friedrich-Wilhelm-Stadt, 1851 das Wallner-Theater.

Diese Unterscheidung nach Stadt und Vorstadt scheint eine polare Struktur nach bekanntem Muster zu wiederholen: das Theater der ästhetischen Ansprüche gegenüber dem Theater der Unterhaltung und der Anspruchslosigkeit. Indessen ist weder im Hinblick auf das ästhetische Niveau noch auf das Spielrepertoire die Trennung absolut und scharf. Innere Stadt und Vorstadt haben vielfach gemeinsame Repertoireinteressen, so im Spartenbereich von Komödie, Lustspiel, zum Teil auch von Drama, Familienstück, Schauspiel. Konkurrenz um Stücke und Genres ist zunächst an der Tagesordnung. Das gilt auch für andere Bereiche. Die erste Berliner Lokalposse, Voß' *Stralower Fischzug*, wird an der Repräsentationsbühne, und zwar der Berliner Oper, uraufgeführt; das erste Berliner Vorstadttheater in der Königsstadt erreicht eine Blütephase 1828/29 u.a. mit den Buffa-Opern Rossinis und dem Sängerrinnen-Star Henriette Sonntag. Lediglich Tragödie und Trauerspiel sind in ihrer Bindung fest, die große Oper und das reine Ballett. Dennoch bedeutet in Berlin wie in Wien die Konkurrenz auch ausdrückliche Rivalität.

Die sich festigende Bindung der lokalen Posse an die Vorstadtbühnen hat zur Folge, daß das Genre seine Eigenart von den zentralen Bühnen und deren prominenten Formen immer wieder absetzt, durch satirische Seitenhiebe oder aber durch ausdrückliche Reflexion auf den eigenen Gattungscharakter und das darin implizierte Publikumsverhältnis.¹¹ Der

⁹ Julius von Voß. „Die Frankfurter Messe. Eine Posse in zwey Aufzügen“. *Neueste Schaubühne*, 5. Bd. Berlin 1817.

¹⁰ Im Jahre 1841 eröffnete das damalige „Urania-Theater“, das später auch als Actien-, Varieté-, und Ernst-Drucker-Theater weiterbestand und heute den Namen „St. Pauli-Theater“ trägt. Vgl. *Theaterstadt Hamburg*. Hg. Zentrum für Theaterforschung der Universität Hamburg. Reinbek bei Hamburg 1989. S. 52ff.

¹¹ Die gleichsam programmatischen Ansätze des Genres, mit den Elementen Lokalbezug, Sujet des ‚kleinen Mannes‘, Realismus des Milieus, zeigen sich

lokalen Posse ist daher ihr theatraler und sozialer Standort selbst immer wieder thematisch, so in den Entstehungsphasen, aber auch in den 40er Jahren, wenn sich das sogenannte „Volksstück“ von der Possendramaturgie abspaltet¹², was mit dem Erstarken des politischen Impulses ab 1840 zusammenhängt. Der kommunale Bereich als einziger, wo der Bürger „mitreden und mithandeln darf“¹³, verschafft sich im kommunalen Genre Geltung. Für den ganzen Zeitraum freilich gilt, daß das Unterhaltungstheater sich den sozialen, ökonomischen und politischen Problemen der Zeit stärker öffnet als die literarischen Dramen an den repräsentativen Bühnen.¹⁴

III.

Das Theater der Bildung hat seine Domäne im Trauerspiel und im Geschichtsdrama, theatral verstärkt durch Brühl und Iffland in Berlin, Schreyvogel in Wien. Zumindest theoretisch, wenn auch nicht praktisch spielplanmäßig¹⁵, wird damit die Komödie nachgeordnet – oder zum „ersten Lustspiel“, wenn nicht zum Schauspiel hin sublimiert. Die Unterhaltungsbühne in den Vorstädten geht vom Vorrang des Amüsements aus, universalisiert die Komik gegenüber den literarisch verfeinerten

außer in den Prologen, wie sie etwa Malß verfaßt, auch in internen ‚poetologischen‘ Passagen der Stücke, so bei Voß, außerdem in der reflexiven Machart, daß in der Posse selbst die Erfindung einer Posse thematisch ist, wie in Malß' *Das Stelldichein im Tivoli*, des weiteren in der Einführung von Beobachter-Berichterstatter-Rollen, wie etwa in Voß' *Stralover Fischzug*; vgl. dazu Klotz. *Bürgerliches Lachtheater* (wie Anm. 3). S. 95ff.

¹² Vgl. *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. Jürgen Hein. Düsseldorf 1973, sowie ders. zs. m. Hugo Aust u. Peter Haida. *Volksstück: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München 1989.

¹³ Klotz. *Bürgerliches Lachtheater* (wie Anm. 3). S. 72.

¹⁴ Ebd., S. 14; vgl. auch Hans-Peter Bayerdörfer. „Non olet – altes Thema und neues Sujet. Zur Entwicklung der Konversationskomödie zwischen Restauration und Jahrhundertwende.“ *Euphorion*, Jg. 67, H. 314 (1973): S. 323-358.

¹⁵ Helmut Schanze zeigt, daß sich dieser programmatische Anspruch im Spielplan erst in den Jahrzehnten nach 1848 schrittweise durchsetzt; Helmut Schanze. *Drama im Bürgerlichen Realismus (1850-1890)*. Frankfurt am Main 1973.

Handlungs- und Problemkonfigurationen. In der lokalen Posse gibt es zwar die sentimentale, die rührende Szene, aber die Komik dominiert, sie ist das Universalprinzip.

Auch im Lustspiel, in Parodie und Travestie, im romantischen Zauber-märchen, im Besserungsstück und in der Zauberposse bildet es die Grundlage. Die Lokalposse bindet das Komikprinzip an die Lokalformel. Seine Verwendung besagt zunächst nichts über Sympathie oder Antipathie, Wert oder Unwert der Figuren. Jede Gestalt ist belachens- oder belächelns-wert, keine kann sich dem Gattungsgesetz entziehen. Wenn sie es könnte, wäre sie eine Formalfigur, die gleichsam von außen allenfalls das Geschehen beobachtet, oder sogar die negative Figur. Denn für die Posse ist das Belächelns-werte auch Ausweis des Menschlichen. Partielle Fehlbarkeit kann im höheren Wert der Person aufgehoben werden. Friedrich Sengle hat diese universale Komik im Sinn der alten Narren-welt des 17. Jahrhunderts (und der Aufklärung – man denke an Wielands *Aberiten*) verstanden und die mentalitätsmäßige Nachwirkung der barock-christlichen Kultur gegenüber der Klassik konstatiert.¹⁶ Die ungebrochene Tradition der komischen Figuren und die vielseitigen Formen der Parodie auf der Wiener Vorstadt-bühne¹⁷ stützen das Argument.¹⁸ Indessen ist die inhaltliche Substanz der neuen lokalen Posse zu stark auf Gegebenheiten nach Aufklärung und napoleonischer Zeit abgestellt, als daß sie sich nach diesem Muster allein verstehen ließen. Die Bürgerlich-keit der Sujets hat eine Färbung durch die Jahrzehnte zwischen 1770 und 1815 behalten, Gewerbe, Moral, Lebensformen sind nicht unberührt von der historischen Entwicklung und verdichten sich in einer Vorstellung von Ehre und Sittlichkeit, in der auch der neue – zumindest denkbare – politische Status des Patrioten und Staatsbürgers eine Rolle spielt.¹⁹

¹⁶ Sengle. *Biedermeierzeit* (wie Anm. 4). Bd. II, S. 436/450ff.

¹⁷ Typische Ortsnamen wie ‚Schilda‘ (in Voß' Posse *Die Frankfurter Messe*) und ‚Krähwinkel‘, in der Wiener Lokalposse seit Bäuerle (*Die falsche Primadonna in Krähwinkel*) eingebürgert, scheinen in die selbe Richtung zu verweisen. Indessen ist die Nennung von ‚Schilda‘ peripher, diejenige von ‚Krähwinkel‘ geht aber nicht auf barocke, sondern aufklärerische Konzepte und Konnotationen (August von Kotzebue. *Die deutschen Kleinstädter*, nach dem Französischen des Picard) zurück.

¹⁸ Vgl. Otto Rommel. *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*. Wien 1952.

¹⁹ Siehe die Analyse der Staberl-Rollen als neuer Inkarnation der ‚komischen Figur‘ bei Urbach. *Die Wiener Komödie* (wie Anm. 8). S. 84-99. – In diesem

Komik bedeutet in diesem Zusammenhang nicht die universelle Narrativität der Welt, sondern die gattungsbedingte Relativierung der Perspektive von der städtisch-sozialen Peripherie her, die sich selbst durchaus zweit-rangig klassifiziert im Verhältnis zu der erstrangigen anspruchsvollen, von den Residenz-Zentren und ihrem Bildungs- und Repräsentationsanspruch her. Diese Sicht vom Rande bleibt dennoch unangefochten, wird nur indirekt ironisiert, und entspricht einer Position qua Untertan, die sich im sozialen Gefüge ihres spezifischen Wertes bewußt ist.²⁰

Dieses universelle Komikprinzip ist gleichsam das Überlokale der Lokalposse, in Sengles Formulierung theaterästhetisch gewendet, „die Übertragung des Lokalen in die illusionistische Sphäre“ als unerschöpfliche Quelle von Reiz.²¹ Die Umsetzung dieses übergeordneten ästhetischen Prinzips in Devisen dramatischer Machart zur Erzielung von Komik besagt u.a., daß „räumliche Entfernungen oder Nationalitätsunterschiede [...] sich, mit oder ohne Zauber, immer zur Erzielung einer komischen Spannung benutzen“²² lassen.

Mit den Begriffen Entfernung und Unterschied ist das Problem des Lokalen freilich nur angerissen, sie verdecken Kategorien der Zugehörigkeit und der Nicht-Zugehörigkeit, des „Eigenen“ und des „Fremden“. In der Tat besagt die Lokalformel der Posse, daß sie ihre dramatische und ihre theatrale Virulenz im Benehmen mit dem Publikum durch Zugehörigkeits- und Ausschluß-Verfahren herstellt. Dieser dramatische Prozeß läuft stets auf Prozeßgewinn, sowohl für das Ensemble wie für das Publikum hinaus, die Erklärung des Zusammengehörens, erzielt mittels Ausgrenzung des Andersartigen, des Fremdartigen, des Störenden.

Die Formel vom Störenfried, die Volker Klotz in diesem Zusammenhang für die Posse geltend gemacht hat, ist also im Hinblick auf die Lokalformel zu reflektieren, wenn es um Verlaufsformen, Handlungs-

Sinne bedeutet auch die durchgehende komische Gestaltung und Ironisierung, etwa Staberls, keine Beeinträchtigung seiner Anerkennung als Wiener Bürger, wie Urbach gezeigt hat (S. 85f).

²⁰ „Wer kein braver Untertan ist, kann auch kein braver Ehemann werden“, lautet die Untertanen-Maxime der „Bürger in Wien“, s. Bäuerle. „Die Bürger in Wien“ (wie Anm. 1). S. 14/15.

²¹ Sengle. *Biedermeierzeit* (wie Anm. 4). Bd. II, S. 457.

²² Ebd. – Indizien für diese Spannung als universelles Konstruktionsprinzip der Stücke sind bereits Titel wie *Aline oder Wien in einem anderen Welttheile* (Adolf Bäuerle), *Der Schnabe in Berlin* (Julius von Voß), *Der Wiener in Paris* (Karl v. Holtei) u.a.m.

muster, Lösungsstrategien etc. geht. In der Tat ist das Muster vom Störenfried und dessen Domestizierung oder Ausgrenzung eine wichtige Handlungsdevise auch der lokalen Posse. Aber sie ist weder possenspezifisch noch spezifisch für das 19. Jahrhundert und erschöpft nicht den wirklichen Spielraum der lokalen Posse, der über die Konfrontation Kollektiv und Störenfried in der Regel hinausreicht.

Die lokale Formel ist der Störenfried-Formel vorgeordnet. Sie umfaßt zwei Hauptkomponenten, die räumliche und die sprachliche. Zunächst ist das in Frage stehende „Lokal“ nicht einfach geographisch definierbar. Seine kulturgeschichtlichen, politischen, sozialen Determinanten sind ebenso ausschlaggebend, und die Chiffre des Großstadtnamens „Wien“, „Berlin“ etc. ist in aller Regel nur Platzhalter für eine Gemeinsamkeit, die genauer bestimmt werden muß, selbst im Rahmen der klischeeträchtigen Bezugnahme auf Urbanität oder unverwechselbare Atmosphäre.

Determinante von direkter Ordnung ist hingegen die sprachlich-dialektale Kennzeichnung. Die lokale Posse hat ihren zentralen dramaturgischen Anhaltspunkt als Mundartstück und die grundsätzlich vorausgesetzte Dialektbasis bedeutet zugleich kommunikatives Einverständnis mit dem Publikum wie einen generellen Sympathiebonus für alle Spielrollen, die sich dieser Sprachform bedienen. Gegengröße und potentieller Ausschlußgrund ist dagegen zumeist die Hochsprache, deren theatrale, literarische und soziale Bedeutung durch das Theater der Residenz mit seinen repräsentativen Ansprüchen vertreten wird. Indessen liegen die Dinge komplexer, als diese einfache Polarität suggeriert. Sie bestimmt den Rahmen, innerhalb dessen durch Feinzeichnung in jedem einzelnen Stück die eigentlichen Wertmaßstäbe hergestellt und damit die Sympathie- und Antipathie-Lenkung des Zuschauers bewerkstelligt wird. Dank des sehr differenzierbaren Spektrums des Dialekts, von sehr breiter bis zu „regulierter“ Verwendungsweise, lassen sich hier nicht nur soziale Kennzeichen unterbringen, sondern auch individuelle und wertmäßige Auszeichnung. Auch der Dialektsprecher kann so negativ konnotiert werden, je nach inhaltlichen und darstellerischen Zusatzbestimmungen. Umgekehrt ist auch die Hochsprache Träger verschiedener Funktionen. Für die musikalischen Formen des Possenarsenals wie Couplet, Quodlibet oder Final-Ensemble, ist Hochsprache eher selbstverständlich; auch Räsonneur- und reine Beobachter-Figuren sind hochsprachlich konzipierbar, ohne daß sie negativ besetzt sein müßten. Verschiedene Matrices überlagern sich: Die soziale, die formale, die regionale Matrix sind nicht identisch. Jede einzelne Posse bestimmt aufgrund dramaturgischer Schlüs-

selszenen, wie im Ensemble ihrer Themen und Figuren die Wertakzente zwischen lokal-mundartlicher und überregional-hochsprachlicher Sprachgestaltung zu setzen sind. Grenzwerte sind freilich anzugeben. Eine Hauptrolle in Mundart, die keinerlei zusätzliche Sympathiesignale erhält, ist häufig für das Publikum unerträglich; es reagiert mit der Ablehnung des Stückes – wie an Nestroys Gundlhuber²³ demonstriert werden könnte. Umgekehrt ist eine hochsprachliche Handlungsrolle nur positiv wertbar, wenn sie Großtaten ethischer Zuverlässigkeit erbringt oder dezidierte Zugehörigkeitserklärungen zum dialektalen Lebenskreis abgibt und diese durch sein Verhalten beglaubigt. Fragwürdig und von vornherein verdächtig ist, wer sich anheischig macht, die Hochsprache zu beherrschen, und dabei – gleichgültig ob punktuell oder permanent – in dialektale Redeformen verfällt und auf diese Weise die Vermischung der Ebenen herbeiführt. Dies indiziert in der Regel Präntention, Machtanspruch und sittliche Unverlässlichkeit.

Zum Gefälle zwischen Dialekt und Hochsprache, das die lokale Posse entfaltet, kommt hinzu, daß auch verschiedene Dialekte zueinander in Beziehung gesetzt und lokale Sprachgrenzen einbezogen werden. Es kennzeichnet in diesem Zusammenhang die überregionale Natur der Lokalposse, daß die Übereinstimmung zwischen Dialektrolle und Publikum zurücktreten kann hinsichtlich der Wertkonnotationen, die mit der Dialektrolle als solcher verbunden werden. Auch für den Berliner Zuschauer ist der Dialektsprecher aus Sachsen ohne weiteres als Positivfigur präsentierbar, vorausgesetzt, daß zusätzliche Informationen über die Dignität seiner regionalen und sprachlichen Herkunft gegeben werden. Nur der Dialekt, in dem sich eine bestimmte regionale, kulturelle, „charakteristische“ Eigenart bekundet, erfüllt die *conditio*, unter der der Sympathiebonus, den der Dialektgebrauch mit sich bringt, auch voll eingelöst wird. So entfaltet die lokale Posse, die die ganze Welt als Vorort ihres eigenen Ortes versteht, verschiedene Dialekte und Regionen zu einem Gesamthorizont, mit relativen Abgrenzungen, mit analoger Wertsetzung und Sympathie lenkung. Die Ausgrenzung als das Fremde, Abzuwertende beginnt – abgesehen von der hochsprachlichen Möglichkeit –, wo entweder die dialektale Zugehörigkeit erschlichen, also betrügerisch manipuliert wird oder wo sich sprachliche Eigentümlichkeiten zu erkennen

²³ Johann Nestroy. „Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt.“ *Sämtliche Werke: Historisch-kritische Ausgabe, Band I/12*. Hg. Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermeier und W. Edgar Yates. Wien, München 1982.

geben, denen keine lokale Bindung und damit keine regionalen Wert-Indices zugeordnet werden können.

IV.

Mit dem komplexen Verhältnisse von Sprachgestalt und regionaler Bestimmung der Figuren ist zugleich das Dilemma der Lokalposse umschrieben. Die Dialektgrenzen sind fließend, lokale Eigenarten sind ebenso wenig scharf zu umgrenzen. Letztlich ergibt sich ein Kontinuum sprachlicher, kultureller, regionaler Übergänge, die nur willkürlich oder aber mit historisch-politischen Demarkationslinien befestigt werden können. Die Aktualität dieses Problems leitet sich politisch vom Reichsdeputationshauptschluß her, als sich die regionale und politische Landkarte großräumig umgestaltet, ohne daß die hergebrachten Loyalitätsbindungen der Bewohner berücksichtigt werden. Die lokale Posse fängt das durch den überregionalen Patriotismus von 1809-1813 und dessen Zurückdrängung nach dem Wiener Kongreß verschärfte Problem in ihren Themen wie in ihrer Gestalt auf. Dabei werden bestimmten dialektalen Kennzeichnungen auch ganz bestimmte regionale, mentale, kulturelle Klischees zugeordnet oder aber die Demarkationslinien in der Tat im politischen Sinne nachgezogen. Das Dilemma bezeichnet damit die politische Bedeutung der lokalen Posse. Die Kriterien der Zugehörigkeit und der Nicht-Zugehörigkeit müssen – trotz aller grundsätzlichen Festlegungen auf sprachliche und regionale Kennzeichen – immer erneut überdacht und den historischen und politischen Veränderungen angepaßt werden.

Die Posse Berlins und Frankfurts hat in anderer Weise als die Wiener dramaturgische Konsequenzen aus dieser Problemlage gezogen, die bemerkenswerte Szenenstrukturen hervorbringen. Sowohl Carl Malß als auch Julius von Voß und Louis Angely entwickeln den Szenentyp des lokalen Panoramas.²⁴ Es gibt einen Überblick über regionale Typen, Verhaltensweisen und sprachliche Muster, die eine größere Varianzbreite enthalten, die zugleich aber individuell wertmäßig akzentuiert werden

²⁴ Volker Klotz hat auf die zahlreichen Wirtshaus-Szenen der lokalen Posse der 20er Jahre aufmerksam gemacht (*Bürgerliches Lachtheater* [wie Anm. 3]. S. 122), mit denen sich die Posse (wie auch in den Couplet-Monolog-Szenen) über die Konsequenzregeln einer strikten Handlungs-dramaturgie (wie sie im Lachtheater etwa der Schwank realisiert) hinwegsetzt.

können. In der meist groß angelegten Panoramaszene, einem Fest, einer Messe etc., lassen sich „Typen“ unterschiedlichster Herkunft und Verhaltens vorführen, die insgesamt die Region repräsentieren, aber auch die Sprachlandschaft in ihrer ganzen Vielfalt vor Augen führen. Es liegt am jeweiligen dramaturgischen Zusammenhang, innerhalb dessen die Panoramaszene entfaltet wird, welche Wertkonnotationen mit den einzelnen Rollen verbunden werden und wie sich das gesamte Spektrum der Posse zwischen Hochsprache, Dialekten und verschiedenen Dialektstufen darstellt.²⁵ Damit bilden die Relationen zwischen Sprach- und Regionalwerten ein System von Zugehörigkeit und Ausschluß.

V.

Mit ihrem Sprachpanorama meldet die Posse mentale Vorbehalte gegen Einheitspostulate an, wo diese sich unmittelbar politisch und mit imperialem Gestus artikulieren. Seit Ende des 18. Jahrhunderts ist das Verhältnis von Hochsprache und Dialekt politisch angereichert. Hochsprache bezeichnet auch Vorstellungen von Sprachnormierung und kultureller Einheit. Mit Nationaltheater und der Nationalliteratur wird die

²⁵ Malß selbst hat in seiner Vorrede zum *Bürger-Capitain* seine Komödie als Spiegel seines Publikums bezeichnet und zugleich für die Komödie generell das ganze menschliche Leben stofflich beansprucht: „Offezier, Ferschte, Kaiser un Judde, / Derke, Heide, Kabbezinerkutte“ (*Der alte Bürger-Capitain* [wie Anm. 2]. S. 1/Vorrede). Und hinsichtlich der Sprache wird das Panorama-Prinzip mit aller Deutlichkeit postuliert:

’s Hochdeitsch is net de Frankforter ihr Sach,
 Es reddes manche, es is aach dernach,
 Un selbst im Kasino kimmt *die* Woor net vor,
 Liewer Franzeesch – net wohr? [...]
 Wenn ich mein Lustspiel het hochdeitsch gemacht,
 Gewiß, es het Niemand driwer gelacht.
 Hot dann des Hochdeitsch e Privilegium
 Dumm Gezeug ze mache und zu schreiwē? [...]
 For Bosse und Speß baßt unser Sproch aach,
 So gut wie e anner, des is kån Frag.

Wie man sieht, wird der Begriff und das Genre der Posse (Bosse) hier geradezu sprachlich bestimmt, als Komödie auf einer Sprachbasis, die nicht der überregionalen Normsprache entspricht und gerade deshalb humorträchtig bleiben kann.

Bühnensprache der Repräsentationsbühnen zur kulturell-ästhetischen Beglaubigung des politischen Anspruchs, auch wo dieser gar nicht ausdrücklich oder gar konkret artikuliert ist. Im Vergleich dazu bietet der Dialekt der Posse ein sozusagen föderales Kontakt- und Commerzprinzip, das sich übergeordneter Normierung widersetzt. Wie Sengle zurecht betont, geht es dabei nicht um einen, den jeweils regionalen Dialekt, sondern um den Dialekt als solchen²⁶, und die Posse der 20er Jahre demonstriert dies durch eine Vielfalt von lokalen Idiomen, sozial und regional gegliedert – wenn auch nicht immer so farbig wie bei Joseph Alois Gleich, der in seinem *Eheteufel auf Reisen* außer der Hochsprache das Wienerische, das Schwäbische, das Böhmisches, dazu das Französische und – stark parodiert – das Lateinische zum Sprachgewand der Posse verwebt. Die unterschiedlichen politischen Rahmenbedingungen für dieses delikate Verhältnis der Sprachebenen bestimmen die Geschichte der lokalen Posse, was im folgenden anhand von Stichproben von den 20er bis zu den 60er Jahren zu überprüfen ist.

Als erste Berliner Lokalposse mit typischer Anlage gilt Julius von Voß' *Stralower Fischzug* aus dem Jahre 1821, in der die Panorama-Szene ihre paradigmatische Ausprägung gefunden hat, und zwar als Folge von Genre-Szenen, von sozialen und sprachlichen ‚portraits en miniature‘. Inhaltlich ist das Panorama durch das Volksfest von Stralow realisiert, was die Posse für die Bestimmung des eigenen theatralen Charakters in Anspruch nimmt.²⁷ Die Handlungs-Pointe besteht darin, daß das Fischzugs-Fest zugleich ein Rettungsfest wird, da der Liebhaber seine Bewährungstat, die Rettung eines Verunglückten aus dem Wasser, vollbringt. Das Volksfest entfaltet eine differenzierte Sprachwelt²⁸: Zum Berlinischen

²⁶ Sengle. *Biedermeierzeit* (wie Anm. 4). S. 458.

²⁷ Julius von Voß. *Der Stralower Fischzug*. Berlin 1821. S. 105. – Das Gesamtwerk von Julius von Voß wäre unter literatur- und theatergeschichtlichen Aspekten neu zu sichten, wie schon Leif Ludwig Albertsen in seiner differenzierten und auf umsichtige Weise Wertungsklischees revidierenden Einleitung zu seiner Edition der Werkproben gefordert hat (*Die Eintagsliteratur in der Goethezeit. Proben aus den Werken von Julius von Voß*. Frankfurt/M. 1975); den Anregungen Albertsens ist, mit Ausnahme seiner Einschätzung von Voß' Verhältnis zum Judentum, zuzustimmen.

²⁸ Vergleichbare sprachliche und regionale Breite hat Carl Malß in seinem *Stell-dichein im Tivoli* gestaltet. Charakteristischerweise kommt hier zum Hessischen und den hochdeutsch verfaßten Quodlibets und Couplets das Sächsische, das Judendeutsche (mit negativer Kennzeichnung der Sprecher), außerdem mit Beziehung auf die Besatzungszeit das Französische, in dem sich zwei Hand-

und dem ländlichen Brandenburgisch der Umgebung – beide soziolektal differenziert – kommt außer dem Hochdeutschen das Sächsische und – mit besonderer Pointe – das Russische. Sozialgeschichtlich bestimmt sich die Posse als Fest der kleinen Leute – es „is zu gemeene“²⁹, sagt der, der es weiter gebracht hat. Aber gerade dies umschreibt die theatrale Funktion. Beim Fischzug verhält sich alles wie im Theater, „als wenn die Straloe[r] [sic!] Straße t'Opernhaus wäre, un die Fenster die Logen“. Die Zuschauer der Straße sind zugleich die der Possenbühne: „Scheiden Sie unsere Bevölkerung in drei Theile, ist es der letzte, der sein Vergnügen hier sucht und findet.“ Aber dies ist für den Angehörigen anderer Klassen kein Anlaß, fern zu bleiben, da jener Teil sozial unaggressiv ist. „Er gehört auch nicht zu den Tatlern der Heimath, hält noch auf die Väter und schreit nicht nach Neuerung ...“ Personal und Zuschauer der Posse rekrutieren sich also aus jener vorstädtischen Unterschicht, die konservativen Anschauungen verpflichtet und auf diese, wie auf ihre Heimatbindung, ansprechbar ist. Konservative Wertwelt wird stilisiert und vermittelt Zugehörigkeit; und wenn diese Stilisierung, gattungsgemäß, auf komische Zeichnung der Typen hinausläuft, so wird dies von Voß ausdrücklich literarisch begründet. Komik macht die Figuren – etwa das „dörperliche“ Liebespaar des Stücks, das den breitesten Dorfdialekt spricht und seine Liebesszene in Slapstick-Manier absolviert – keineswegs verächtlich: „Molière hat es schon bemerkt, daß bei der Dorfjugend die Liebeserklärungen in Rippenstößen sich kundtun.“ Komik wirkt hier sympathiesteigernd im Sinne des „läßlichen Übels“, des Menschlich-Allzumenschlichen, des „obwohl-so doch“, da sich unter der komischen Schale der achtenswerte Kern verbirgt.

Soll hingegen negativ gewertet und konnotiert werden, so steht Komik in einem anderen Zusammenhang: Die Lokalformel schreibt die schriftsprachlich verfaßte Spielrolle vor. In diesem Falle ist es der intellektuelle Außenseiter, der sich mit modischen, von Arndt, Jahn und Adam Müller gestützten Phrasen als Altdeutscher gibt, entsprechend kleidet und seine hochdeutsche Suada deutschtümelnd und pseudoety-mologisch aufputzt.

lungsgelhilfen unterhalten: „Allé Leimberger, parlé (sic!) francé (sic!), afin que ces medoicres gens ne nous combrend (sic!) pas. Nous pouvons moquer sur eux“ (Carl Malß. *Volksstheater in Frankfurter Mundart*. 2. stark vermehrte Auflage. Frankfurt/M. 1850. S. 32f.)

²⁹ Dieses und die folgenden Zitate s. Voss. *Der Stralower Fischzug* (wie Anm. 27). S. 105ff.

Auf dem Volksfest selbst werden dann die sprachlichen Grenzlinien, verstärkt durch ethische und politische Motive, zum Panorama von Zugehörigkeit und Ausgrenzung ausgezogen. Bezeichnend ist ein Solidaritätssignal nach mehreren Seiten. So wird nicht nur für ein blindes Paar von Jahrmarktssängern eine Kollekte veranstaltet, sondern auch einer russischen Sängerguppe Unterstützung angeboten. Im Anschluß an ihren Vortrag wird durch Handschlag mit ihren Zuhörern zweisprachig die Freundschaft besiegelt: „Dobre Bratsch, dobre! Preuß und Ruß immer gut Freund!“ Damit wird im Zeichen der Heiligen Allianz ausdrücklich auch an das antinapoleonische Bündnis zwischen Preußen und Rußland erinnert, zumal auch das Idol der preußischen Erhebung, Theodor Körner, bereits eingangs mit dem Lied von „Lützows wilder [verwegener] Jagd“ beschworen wird. Diese Rückbindung an den vaterländischen Krieg bestimmt weiter die Differenzierung nach Charakter und Gesinnung, welche Zugehörigkeit oder Ausschluß verstärken. Der ‚Wunschbräutigam‘ des Stückes trägt die Narbe von Leipzig an der Stirn und das Eiserne Kreuz auf der Brust, der ‚Zwangsbräutigam‘, der „Altdeutsche“, mit dem Namen „Wirrmann“, wird als Großmaul und Drückeberger bloßgestellt. De facto verachtet er das Volk, „das Stralowthum“, und nimmt im politischen Feld die falsche Rangordnung ein: „Ich bin kein Berliner, ein Teutscher.“ Wenn dem der biedere Sattler mit der Sprichwortweisheit begegnet, „das Hemd ist mir doch näher als der Rock“, so ist damit auch die politische Version der Lokalformel der Posse bündig formuliert. Die Rangordnung der Loyalität besagt: Berliner, Preuße, Deutscher. Daher fällt die Entscheidung über Zugehörigkeit und Ausschluß durch den Großvater, einen Patriarchen der friederizianischen Zeit. Der Mythos von Friedrich dem Großen wird gegen Adam Müller hochgehalten und mit restaurativer Weisheit, durchaus im Sinne der Bundespolitik nach 1815, verkleidet: „... jedes Kind muß erst dem Vaterhause gehören, dann seinem Dorf. Und das Dorf befindet sich am besten, wenn in jedem einzelnen Hause gute Ordnung ist [...] Deutschland mag sich freuen, wenn es an Preußen das tüchtigste seiner Mitglieder sieht.“ Der scheinbar amorphe Lokalpatriotismus der Posse wird sehr deutlich politisch strukturiert. Der deutsche Patriot von 1809 oder 1815 hat sich dem Landespatriotismus und dem Lokalpatriotismus seines Herkommens unterzuordnen, preußische Großmachtallianz rangiert vor „Deutschland“, die preußischen Geschichtsmymthen beglaubigen die Zugehörigkeit im lokalen Gefüge der Rollen.

VI.

Der *Fischzug* von Voß repräsentiert mit der Festlegung des lokalen Patriotismus wohl die Normalform der Berliner Posse³⁰; jedenfalls ist eine steigende Beliebtheit zu verzeichnen. Ende des Jahrzehnts, 1828, übernimmt das *Fest der Handwerker* von Louis Angely diese Rolle, ein Stück, das sich erneut als theatrales Volksfest aus gibt. Die direkten politischen Determinanten werden abgelöst durch indirekte. Die politische Windstille läßt den Nachdruck in den sozialen Bereich überwechseln. Ideologisch bestimmend ist die Solidarität des zünftigen Handwerks gegenüber desolidarisierenden Tendenzen der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung der Großstadt. Dieses Thema wird lokal umgesetzt. Das Fest im Garten der vorstädtischen Tabagie umfaßt dabei die drei preußischen Kernlande, aus denen Handwerker in Berlin Arbeit und Brot finden, der Berliner (Brandenburger) selbst, der Schlesier und der Pommer. Im Couplet werden die Gemüteseigenarten der drei ‚Stämme‘ vorgestellt und ethisch belobigt. Zusätzliche Dialekteinsprengsel runden das Fest-Panorama ab, so das Wienerische; erneut fungiert das gestelzte und fehlerhafte Hochdeutsche als Indiz charakterlicher Fragwürdigkeit. Die überregionale Solidarität der Handwerker aber wird ethisch bestätigt durch die Kollekte für einen durch einen Arbeitsunfall arbeitslos gewordenen Kollegen aus Sachsen.

Das Berlinische gibt die sprachliche Basis der Gemeinsamkeit ab, die der ethischen Solidarität äußerlich entspricht, wie der Berliner namens Klug in der Festrede formuliert:

... – das Handwerk unter sich – das heißt, wir Handwerker sind Menschen, die sich gegenseitig als Menschen die Hände bieten müssen – [...] und wenn auch die Zünfte manchmal, oder die Gewerke durch ein Mißverständnis manchmal – allein aber wir – als honette Bürger und Handwerker – in diese Hauptstadt von Branneburg – Einer für Alle, Alle für Einen, bei'n janzn Bau, *eine* Seele und *ein* Herz, so – und überhaupt ...³¹

³⁰ Bei der Uraufführung an der Berliner Oper wurde die Musik von G.A. Schneider ausdrücklich mit der Formel „Chöre und Gesänge des Volksfestes“ annonciert.

³¹ *Das Fest der Handwerker. Komisches Gemälde aus dem Volksleben in einem Akt. Als Vaudeville behandelt von Louis Angely.* Leipzig 1925. S. 39f.

In diese Solidarität wird auch der verunglückte ‚Ausländer‘ einbezogen, außerdem der Unternehmer, der, sozial höhergestellt und daher Hochdeutsch sprechend, ausdrücklich seine Herkunft aus dem Handwerk beteuert und seine Verpflichtung bekundet:

... ich habe meine Carrière mit euch zugleich angefangen, der Zufall hat mich begünstigt [...] Wir können nicht alle gleichen Schritts auf dem Pfade des Glücks wandeln [...], aber mein Herz blieb euch treu und mit frohem Bewußtsein reiche ich den Gefährten meines Lebens die Hand, die stets bereit ist, ihnen zu helfen, wenn sie meiner Hülfe bedürfen.³²

In einer Zeit der Bedrohung des alten Zunftprinzips wird die Solidar-Ethik beschworen, unter Einebnung der inzwischen entstandenen sozialen Gegensätze, aber mit Berufung auf Brandenburgische Bürgerwerte und Ehrgefühl. Dieses wird mit Bezug auf die Befreiungskriege zum sozialen Indikationswert ersten Ranges erhoben:

Der Handwerksmann, der achtbar ist, / Und der den Arm hat eingebüßt, / Bei seiner Arbeit voll Beschwerden, / Gleich dem Soldaten, der im Feld / Auf blutigem Bett der Ehre fällt / Und muß gleich ihm geehret werden.³³

VII.

Soweit wäre das Bild der Berliner Lokalposse des Restaurationsjahrzehntes in sich geschlossen³⁴, wenn nicht ein weiteres Problem zu bedenken bliebe. Aus dem Kreis der integrierbaren, in die patriotische

³² *Das Fest der Handwerker* (wie Anm. 31). S. 43; über die sozialgeschichtlich fragwürdige Einbeziehung des ‚Unternehmers‘ im Sinne der „offiziell patriarchalischen Volkskultur“ der Zeit s. Sengle. *Biedermeierzeit* (wie Anm. 4). S. 453f.

³³ Sengle. *Biedermeierzeit* (wie Anm. 4). S. 9.

³⁴ Vgl. Klotz. *Bürgerliches Lachtheater* (wie Anm. 3). S. 124ff. Volker Klotz hat hinsichtlich der Hauptpersonen der Posse festgestellt, daß sie oft nicht nur das Milieu verkörpern, sondern es zugleich (kritisch) durchschauen, d.h. mit einem „jähem Ruck“ (S. 126) von einer regionalen zu einer universalen Perspektive überwechseln (etwa in den Couplet-Szenen). Diese wohl am ehesten durch die Nestroysche Posse inspirierte Verallgemeinerung kann für die Berliner Posse nur mit größter Einschränkung übernommen werden, vermutlich läßt sich ihre Bedeutung erst in der Ära Kalisch nachweisen.

Formel aufzunehmenden Dialekte bleibt eine Sprache ausgeschlossen, das Judendeutsche (Westjiddische) und das Ostjiddische. Es wird universal wie das Schriftdeutsche behandelt; ohne Regionaldifferenzierung gewinnt es nicht den Status der genuinen Dialekte.³⁵ Horst Denkler hat in einem vierteiligen Überblick über Stücke und Judenfiguren gezeigt, daß einer Reihe von positiven Judengestalten, vor allem in der literarischen Gebrauchsdramatik, eine ganze Kette der negativen Handelsjuden und ihrer Begleitfiguren gegenüberstehen, die sich für die Berliner Possentwicklung von 1815 an nachweisen lassen.³⁶ Die Frage ist, welche Strategien das Judendeutsch aus der Lokalformel ausgliedern oder zumindest so neutralisieren, daß eine positive ‚Verortung‘ der Figuren verhindert wird.

Julius von Voß' Schlüsselstück in dieser Hinsicht dürfte *Die Frankfurter Messe* sein, das nach seiner Uraufführung in Reval (1816) Berlin erst im Jahre 1826 erreicht, dessen Wirkung aufgrund des Drucks (1816 und 1817) aber bereits früher nachzuweisen ist, sowohl in Berlin als auch in Süddeutschland (Frankfurt/Main).³⁷ Die Messe in Frankfurt/Oder gibt nicht nur den Titel, sondern auch den Schauplatz des großen Panoramas des 2. Aktes ab. Händler und Kunden in buntem Wechsel bestreiten die Szenenfolge. Sprachlich umfaßt das Stück u.a. das Französische, als Kennzeichen unangemessener Ambition, den Dialekt von Tirol – dessen Sprecher patriotisch beglaubigt wird, weil er mit Andreas Hofer gekämpft hat –, das Italienisch einer Straßensängerin, das Hochdeutsche

³⁵ Dies ist umstritten, vor allem im Hinblick auf die Wiener Entwicklung; vgl. Edward W. Yates. „Das Vorurteil als Thema im Wiener Volksstück“. *Theater und Gesellschaft* (wie Anm. 12). S. 69-79. – Yates hat betont, daß bei aller karikaturistischen Darstellung Handelsjuden im Wiener Volksstück keineswegs „mit schärferer Satire gezeichnet sind als die Böhmen, Schwaben, Franzosen, Italiener, Engländer, Tiroler und Berliner, die in anderen Komödien der gleichen Zeit erscheinen“ (S. 70). Diese These, die wohl auch für Wien noch einmal zu überprüfen wäre, läßt sich für Berlin keinesfalls analog formulieren.

³⁶ Horst Denkler. „Lauter Juden“. Zum Rollenspektrum der Juden-Figuren im populären Bühnendrama der Metternichschen Restaurationsperiode (1815-1848)“. *Conditio Judaica. Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg*. Hg. Hans Otto Horch und Horst Denkler. Tübingen 1988. Teil 1, S. 149-163. – Hans-Joachim Neubauer. *Judenfiguren. Drama und Theater im frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt/New York 1994.

³⁷ Denkler. „Lauter Juden“ (wie Anm. 36). S. 160/161.

und das für die Kaufleute eingesetzte Judendeutsche. Dieses variiert zwischen unauffälligen Abweichungen vom Deutschen und stärkerer Charakterisierung, vor allem mittels der Wortstellung.³⁸ Als Hauptfigur u.a. erscheint die literarisch ambitioniertes und mit Zitaten angereichertes Hochdeutsch sprechende Fanny, die als Emanzipationsjüdin ausgesprochen negativ gekennzeichnet wird. Ihre Kultur- und Literaturinteressen stellen lediglich eine Fassade dar für großes gesellschaftliches Auftreten nach der neuesten Mode. Ihren Bräutigam, einen erfolgreichen Kaufmann, betrügt sie wirtschaftlich von dem Moment an, als sie den Verlobungsring am Finger trägt, indem sie zu seinen Lasten überall Schulden macht. Er selbst wird als jener Assimilationsjude markiert, dessen hochsprachliche Anpassung dann Schiffbruch erleidet, wenn er erregt spricht und in jiddische Satzstellung und Intonation zurückfällt; sein wirtschaftlicher Aufstieg ist äußerst zweifelhaft, hat er doch sein Vermögen durch Spekulation, vor allem während der Kriegszeit und der napoleonischen Kontinentalsperre, erworben.

Im *Dénouement* der *Posse* wird die räumliche Orientierung, die sich zunächst themengemäß an die Geographie der Handelsstädte angelehnt hat – Reval, Leipzig, Hamburg, Lyon –, nun durch die fälligen Heiraten auf Zugehörigkeit hin präzisiert. Der Mittelpunkt ist unumstößlich: „... die Hochzeit muß in Berlin seyn.“³⁹ So bestimmt es das nichtjüdische junge Gaukler- und Händlerpärchen, das mit Scherz- und Effektar tikeln handelt. Geschäftsjude und Emanzipationsjüdin, die eine Vertrags-ehe nach Kalkül eingehen, werden sich im fernen Hamburg niederlassen. Das – nach Ausweis der Handlung – positive Liebespaar wird sich hingegen ebenfalls in Berlin vermählen.⁴⁰ Die *Posse* formuliert ihre eigene regionale Bezugslandschaft. Sie weist dem Juden, selbst wo er bei mäßiger Negativkennzeichnung am Komödien-Happy-End teilhaben darf, seinen Ort außerhalb der engeren lokalen Sphäre der Zugehörigkeit an.

Das Stück reagiert damit deutlich auf die im Vorjahr, 1815, in Berlin auf Druck des Publikums aufgeführte antijüdische *Posse* von Karl Bor-

³⁸ Diese verhaltene Handhabung im Lesetext der *Posse* ist hinsichtlich der Aufführung nur als Richtungsanzeige zu verstehen. Voß konnte davon ausgehen, daß an den Bühnen oft Spezialisten für die Imitation des Judendeutschen (wie in Berlin bereits Iffland, dann vor allem Ludwig Devrient) zur Verfügung standen, die den Grad der Ausprägung des ‚Jargons‘ zu variieren mußten.

³⁹ Voß, *Der Stralower Fischzug* (wie Anm. 27). S. 237.

⁴⁰ Ebd., S. 245.

romäus Sessa, *Unser Verkehr* – mit ursprünglichem Titel *Die Judenschule* –, die eine in sich vielseitig geschichtete, insgesamt sich diskreditierende jüdische Gemeinschaft, vom kleinen Schacherjuden bis zum emanzipierten Unternehmerjuden und seiner Tochter als Salonjüdin, auf die Bühne gebracht hat.

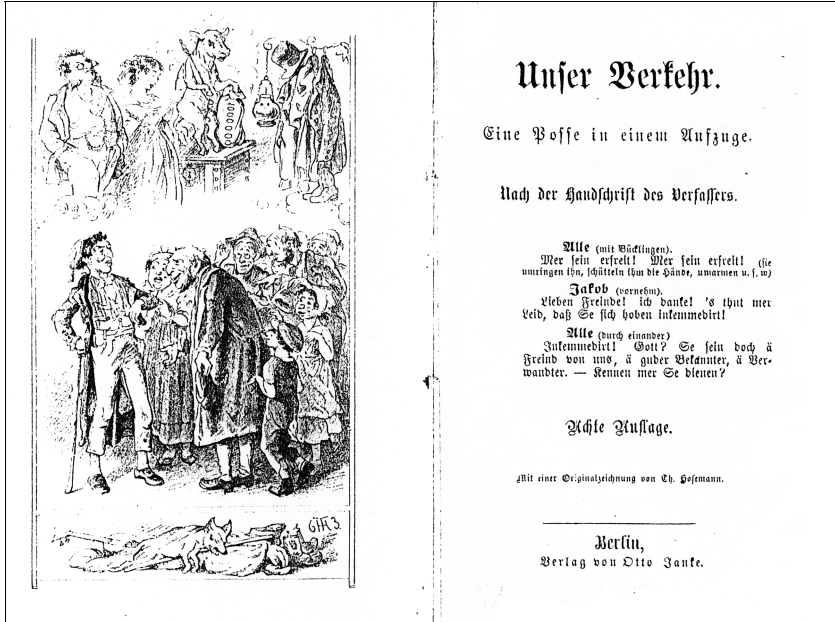


Abb. 1: Oben: Darstellungen des goldenen Kalbes. Unten: Die Figuren des Stücks.

Der Publikumserfolg dieses Stückes, das übrigens ohne lokale Festlegung, damit auch ohne regionale Vermittlung die jüdische Lebensweise darstellt, ist folgenreich für die Bühnenbedeutung des jüdischen Jargons, dem zwar die Komikmöglichkeiten des Dialekts, nicht aber dessen regional-kulturelle, mentalitätsmäßig positive Beglaubigung zugestanden wird. Das Judendeutsch ist eine überregionale Sprache, der in der Posse a priori dieselbe Ausschluß-Funktion zukommt wie der Hochsprache, jedoch ohne deren kulturpolitische Aura, die diese zumindest stellenweise realisieren kann. Die Jargon-Figur als a-regionale Komikergestalt wird im gleichen Jahr von einem anonymen Verfasser in zynischer Weise



Abb. 2

für die Möglichkeit einer „norddeutschen“ Lokalposse überhaupt in Anspruch genommen – mit dem Argument, sie könne alle diejenigen Funktionen übernehmen, die in der Wiener Lokalposse die traditionellen Komikfiguren wie Kasperl oder Thaddädl erfüllt haben und erfüllen.⁴¹ Wenig später scheint Louis Angely dieser Devise gefolgt zu sein, als er um 1820 seine Posse *Paris in Pommern* entwarf, die eine paradigmatische, jüdische Komikerrolle enthält. Drei Liebespaare sind von der „seltsamen

⁴¹ *Geschichte eines Heißhunger und seiner Stillung oder unser Verkehr in Berlin. Mit einer Anzeige über den endlich gefundenen Mimus der Norddeutschen.* Berlin 1816. S. 43.

Testamentsklausel“ eines Erbonkels in Amerika betroffen, der verfügt hat, daß die Erbschaft derjenigen der drei Schwestern zufallen soll, die der nächstbeste Schiedsrichter in der Rolle eines neuen Paris als die häßlichste erklärt. Der kleine Handelsjude Heimann Levy, der in diesem Moment mit seinem „Kram“ im Dorf ankommt, ist sprachlich durch starkes Jiddeln gekennzeichnet. Er unterzieht sich der ihm übertragenen Aufgabe, unter Entgegennahme entsprechender Bestechungsgelder, und führt bauernschlau die Lösung des Heiratsproblems herbei. Der „deus ex machina“ aus der Unterschicht der Trinkgeldempfänger wird ebensowenig in die Gemeinschaft der übrigen Possenfiguren aufgenommen, wie er ihr sprachlich und mentalitätsmäßig angenähert wird. Obwohl die Gestalt kaum explizit antijüdische Zeichnung aufweist, ist die Klischeeanlagerung doch so dicht, daß von einer Auflösung in reine Komik nicht die Rede sein kann. Vielmehr muß die Bestätigung antijüdischer Vorstellungen gerade aufgrund der theatralen Komik im Possentext angenommen werden.



Abb. 3: Das Stereotyp des Handelsjuden, des reichen Juden, der Bildungsjüdin und des Intellektuellen läßt sich auch auf dem Figurenbogen zu *Unser Verkehr* finden.

Von solchen Ausgangspunkten läßt sich die Auffächerung des Rollenfans der komischen Judenfiguren verfolgen, mit mehr oder minder akzentuierten oder verwischten stereotypen Negativeigenschaften.⁴² Sie tragen der geschichtlichen Entwicklung im Vormärz teilweise Rechnung durch Erweiterung der Klischeeserien. Die Bewegung verläuft vom einfachen Handelsjuden zum Börsenjuden, von der Bildungsjüdin der Assimilationszeit zum Intellektuellen mit hybriden Ansprüchen. Offenkundig verläuft sie in enger Nachbarschaft zu der antijüdischen Trivilliteratur und der Juden-Karikatur.



Abb. 4: „Galerie“ von Physiognomien als Illustration der antijüdischen Schrift

⁴² Hans-Joachim Neubauer. „Auf Begehr – Unser Verkehr. Über eine judenfeindliche Theaterposse im Jahre 1815“. *Antisemitismus und Geschichte. Studien zu Ehren von Herbert A. Strauss*. Hg. Michael Schmidt und Rainer Erb. Berlin 1997. S. 313-327, sowie Denkler. „Lauter Juden“ (wie Anm. 36).

Zwar stehen diesen Traditionssträngen Versuche der Real- oder Idealzeichnung von Juden gegenüber, so bei Ernst von Houwald, bei Charlotte Birch-Pfeiffer, Karl Blum, auch bei Adolf Bäuerle in Wien. Dennoch dürfte insgesamt die Negativreihe auf den Bühnen stärker sein, mag auch zeitweise die dramaturgische Tendenz bestehen, die Judenszenen zur Episode zu machen.⁴³ Jedenfalls reicht die negative Klischeezuweisung über das Jahr 1848 hinaus, in der Weise, daß nun auch Wucherer erscheinen, die sich auf die Emanzipationsgesetze der Paulskirche berufen und die proklamierte neue Rechtslage zu ihrem Profit auszunutzen suchen.

VIII.

Im Schmelztiegel des Jahres 1848 ändert die Lokalformel ihre Funktion. Die regionalen Grenzen werden eingeschmolzen, um als politische Linien die Landkarte der Posse neu zu gliedern. Dabei werden alte Ausgrenzungen hinfällig oder werden durch neue ersetzt.

Ein auf seine Art ebenso originelles wie bezeichnendes Bild des aufständischen Berlin bietet David Kalischs als „Genrebild“ verharmlosend deklarierte Posse *Berliner auf der Wache*. Auf der Bühne, wie auch im originalen Textdruck, demonstriert das Stück die neue Bewegungsfreiheit des Genres, und zwar auf den ersten Blick und provokativ, da Bildwiedergaben aus den populären Witz- und Satireblättern des Revolutionsjahres, wie *Kladderadatsch* oder *Krakehler*, vorgeschrieben werden. Das einaktige Stück, das eine gattungsgemäße Liebesintrige lediglich als Rahmen aufweist, widmet sich der Revolutionsaktivität der Bürgerwehr. Damit kehrt die Lokalposse zu ihrem politischen Ursprung bei Bäuerle und Maß zurück. Wehrfähigkeit und Wehrverantwortung im kommunalen Kontext bilden das politische Bürgerpatent.

Die Bürgerwehr des Jahres 1848 wird nun zwar als politisch unbedarft und allzu sorglos dargestellt, erhält aber eine sozial- und mentalitätsgeschichtlich bedeutsame Note durch das Element der Solidarisierung. Die charakteristische Panoramaszene läßt die Wirkung des Schmelztie-

⁴³ Vgl. David Kalisch. *Junger Zunder – Alter Plunder. Posse mit Gesang in drei Akten*, Berlin 1851; auch in David Kalisch. *Hunderttausend Taler. Altberliner Possen 1846-1848*. Bde. I/II. Hrsg und eingeleitet von Manfred Nöbel. Berlin, Henschelverlag 1988. S. 141-242, sowie Gustav Raeder. *Robert und Bertram*, Leipzig o.J. (Reclam).

gels erkennen.⁴⁴ Sie gestaltet sich als vergnügliche abendliche Trinkrunde, bei der die deutschen Landschaften u.a. auch durch ihre alkoholischen Vorlieben voneinander abgegrenzt werden. Insgesamt ist die Szene aber durchgängig von politisch-aktuellem Vokabular durchsetzt, mit zahlreichen Anspielungen auf die Berliner Revolutionsereignisse – die ‚Märzgefallenen‘ und das Stichwort „Mißverständnis“, mit dem der König den 18. März kommentierte – versehen und enthält eine ausgefeilte Parodie auf Verhandlungsstil und Parteienrhetorik der Paulskirche. Die zugeordneten Couplets sind ebenfalls politisiert und beschäftigen sich u.a. mit den Anarchieängsten der Bürgerwehrangehörigen selbst, den altmonarchischen Kräften Preußens u.a.m. Sprachlich umfaßt das Panorama außer dem Berlinischen und der Hochsprache ein breites Schlesisch, sowie – ad libitum – Badisch oder Rheinisch, schließlich wird aus aktuellem Anlaß Schleswig-Holstein genannt, und zwar in Verbindung mit dem Zitat von Ernst Moritz Arndts Lied *Was ist des deutschen Vaterland?*, das ja zu einer Art von Ersatz-Nationalhymne geworden war und das die nationale Frage durch das strophenweise Abschreiten der deutschen Sprachlandschaften zu Bewußtsein zu bringen suchte.

Einbezogen in das Sprachpanorama ist aber auch, mit einigen wenigen Wendungen, das Judendeutsch. Der im Personenverzeichnis als Zigarrenhändler Löwe vorgestellte Wach-Bürger heißt im Rollentext seiner Freunde Joseph Löwy oder Lewy⁴⁵ und wird auch ausdrücklich als „mosaisch“ bezeichnet. Er ist nun freilich ebenso preußisch und berlinisch eingemeindet wie der Weintrinker aus Baden oder dem Rheinland.⁴⁶ Mit der fraglosen Zugehörigkeit Lewys zur Berliner Bürgerwache revidiert die Posse das allgemein verbreitete Stereotyp von der Feigheit und Wehrunwilligkeit des Juden. Der waffentragende Lewy, der als reguläres Mitglied der Wehr auf der Bühne erscheint, verkörpert den neuen, 1848 möglichen Status der Integration.

⁴⁴ Kalisch. *Hunderttausend Taler* (wie Anm. 43). Zur Textfassung berichtet der Hg., daß die von Kalisch eingefügten Hervorhebungen, die „regellose Interpretation“ und die zahlreichen Gedankenstriche, die offensichtlich als Orientierungshilfe für die Schauspieler gedacht waren, getilgt bzw. regularisiert worden sind, s. Bd. I, S. 264.

⁴⁵ Kalisch. *Hunderttausend Taler* (wie Anm. 43). Bd. I, S. 266, 271, 294.

⁴⁶ Der gedruckte Text hat für Löwe/Lewy nur an wenigen Stellen Anklänge an das Judendeutsche belassen und die Rolle sonst fest im Berliner Stadtiom verankert. Dies läßt jedoch noch keinen Rückschluß auf die Sprachgestaltung in der Aufführung zu, so daß hier mit weiteren Spielräumen zu rechnen ist.

Je mehr sich nun die alkoholische Benebelung auf der Wachstube in schwadronierender Stammtischpolitik und patriotischen Anekdoten aus den Jahren 1813 bis 1815, mit Nennung von Blücher und Theodor Körner⁴⁷, ausdrückt und die Erörterung der Lage von 1848 zurücktreten läßt, desto stärker proklamiert die Posse die grenzüberschreitende und sprachüberschreitende Solidarisierung nach dem Motto „Versöhnung mit den Provinzen“.⁴⁸ So wird die Posse zwar weder zum agitatorischen Drama noch gibt sie das „Bürgerwehrecken“ als eine politisch schlagende und effiziente Organisation aus, um eine Ehrenrettung des Versuchs gegen die herannahende Reaktion vorzunehmen. Aber sie läßt latente Möglichkeiten des Revolutionsjahres erkennen, seine demokratisierende Potenz im Gemeinwesen. Sie führt die erweiterte Zugehörigkeit vor Augen, zu der die politischen Umstände die Möglichkeit geben – wie kurzlebig und scheinhaft diese im nachhinein auch dem Betrachter vorkommen mag. Bürgerliche Freizügigkeit findet ihre Aufwertung, und das lokale Genre läßt sie deutlich als politisches Geschehen hervortreten. Im abschließenden Quodlibet kommen daher alle Sprachen und alle Sprecher gleichberechtigt zu Wort, der Berliner Bürger Löwe gibt seine Geschäftsadresse als „Joseph Lewy / et Cumpagnie“⁴⁹ an, ehe der Gesang mit einem Hoch auf Vaterland und Bürgerwehr ausklingt.

Kalischs Kritik an der politischen Naivität der bürgerlichen Revolutionswache und seine Demonstration ihrer bürgerlichen Solidarangebote konnte nur zweimal in Szene gehen, ehe die Institution der Bürgerwehr verboten, der Belagerungszustand über Berlin verhängt (12.11.1848) und die weiteren Aufführungen untersagt oder unterbunden wurden. An anderen Bühnen⁵⁰ konnten die riskanten Sujets noch länger gespielt werden, so u.a. auch Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* noch im August und September 1849.

IX.

Auf den Wiener Vorstadtbühnen scheint das Szenenmodell des Festoder Jahrmarktpanoramas nicht dieselbe Bedeutung erlangt zu haben wie

⁴⁷ Kalisch. *Hunderttausend Taler* (wie Anm. 43). Bd. I, S. 288.

⁴⁸ Ebd., S. 300.

⁴⁹ Ebd., S. 303.

⁵⁰ So an Gleichmanns Friedrich-Wilhelmstädtischem Theater, s. Kalisch. *Hunderttausend Taler* (wie Anm. 43). Bd. II, S. 276.

in Berlin oder Hessen.⁵¹ Dennoch gibt es Szenen, die vergleichbare Funktionen erfüllen. So wird etwa in Nestroys *Lumpazivagabundus* die Landkarte des Habsburgerreiches buchstäblich abgelaufen und dabei aus der Sicht der fahrenden, der vagierenden Handwerksgesellen für das Publikum selbst erfahrbar, der schwäbische, der böhmische und der zentral-wienerische Dialekt treten dabei in Erscheinung. Ein ähnliches Dialektpanorama gestaltet Raimund in der wolkenhaften Geisterszene von *Der Bauer als Millionär*, es umfaßt in dieser luftigen Höhe neben der hochdeutschen Geistersprache ungarischen Dialekt, das Schwäbische aus dem weitest vorgeschobenen vorderösterreichischen Raum der Donauquelle, schließlich Wiener Konversationston.⁵²

Von besonderem Belang ist für die Wiener Vorstadt Bühne aber die in die Posse übernommene ‚Krähwinkeliade‘ geworden.⁵³ ‚Krähwinkel‘ ist das allegorische Lokal par excellence. Es umfaßt das klein-provinzielle Sozialpanorama von der administrativen Spitze des Bürgermeisters bis zum Stallburschen. Vor allem aber liegt Krähwinkel immer direkt vor Ort, d.h., es bezeichnet jeweils den Ort, an dem seine Aufführung stattfindet, und das aus der dezentralen Perspektive der Borniertheit im angeblich fernen Winkel. Der in der Krähwinkeliade paradigmatisch verwahrte politische Sinn des Lokalstücks schlägt in Wien, nach einer ganzen Kette von Krähwinkeliaden auf den Vorstadtbühnen, sofort kräftig durch, als die Veränderung der politischen Verhältnisse solche Offenheit gestattet. Die Krähwinkeliade wird zum schlagkräftigen politischen Lokalstück, welches die politische Situation im Sommer 1848 im Diminutiv vor Augen führt, einschließlich ihrer ganzen Ambivalenz zwischen Hoffnung und Befürchtung, dazu mit der gebotenen, szenisch in Tableautechnik gestalteten Rückversicherung der wichtigsten Revolutions-

⁵¹ Interessanterweise findet sich eine analoge Szene auch in Büchners *Woyzeck* (Buden. Lichter. Volk), wie auch die Hauptfiguren das possennahe Wertungsschema von dialektaler Färbung und hochsprachlicher Diktion durchführen.

⁵² Eine Variante könnte man schließlich auch in der Simultantechnik der Posse *Zu ebener Erde und erster Stock* sehen, wo mit der räumlichen Struktur zugleich ein Gefälle von Dialekt und Hoch-Wienerisch (teilweise unterlaufen durch die Dienerrollen) installiert wird, welches sich im Laufe des Geschehens von oben nach unten umkehrt.

⁵³ Das ursprüngliche Modell von Kotzebues Musterstück (*Die deutschen Kleinstädter*) entstammt bekanntlich der satirischen Pariser Unterhaltungsdramatik der nachrevolutionären Jahre: *La Petite Ville*, von Louis Benoît Picard (UA 1801 im Pariser Odéon). In den ersten Ausgaben seiner *Kleinstädter* (UA 1802) ließ Kotzebue eine Übertragung von *La Petite Ville* folgen.

ereignisse im Wien der Vormonate. Bezeichnenderweise wird in Nestroys *Freiheit in Krähwinkel*⁵⁴ gleich in der ersten Szene das Thema der Grenzen, wie es die lokale Posse grundiert, aktualisiert und d.h. politisiert: Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit politisch bestimmt. Im Falle des Kürschnermeisters, den die revolutionäre Veränderung nur im Hinblick auf sein Geschäft interessiert – ob wohl „die hiesige Nationalgard‘ Grenadiermützen“, selbstverständlich aus Fell, bekommen wird –, lautet der Kommentar: „Von einem Menschen, der seine War‘ aus Rußland bezieht, kann man nichts Liberales erwarten.“ (I,1). Damit ist bereits die Grundfigur für die politische Landkarte des Stückes entworfen. In dessen Verlauf schließt sich einer der Träume des Bürgermeisters vom Sieg der Reaktion an, dem ein „russischer Triumphmarsch“ musikalisch zugeordnet ist, schließlich auch der große Auftritt des Revolutionärs Ultra als russischer Großfürst (II,4-7). Nach der anderen Seite hin wird diese Landkarte der Posse gleich im Auftrittscouplet Ultras (I,7) aufgeschlagen, und zwar gemäß der revolutionären Bewegung in ihrer historischen Ausdehnung von Frankreich über Deutschland nach Österreich. In diesem Panorama erscheint Krähwinkel als der hinterwäldlerische Ort, wo das „Zopfensystem“ noch besteht⁵⁵, ganz im Gegensatz zum „glorreichen, freiheitsstrahlenden Österreich“ (I,7). Krähwinkel erscheint daher im Munde Ultras als Gegenbild zu den Weltorten der Revolution, Wien, Paris, Berlin, während von den Krähwinklern der Gegenseite befürchtet wird, „wie sie’s in der Zeitung lesen von die große Städt’, so glauben’s, sie müssen’s nachmachen bei uns“ (III,10).⁵⁶ Angesichts der politischen Einpassung des Possen-Lokals in die europäischen Zusammenhänge des Revolutionsjahrs ist es nicht verwunderlich, daß auch die Frage der Ausgrenzung explizit in ihrer politischen Bedeutung in Erscheinung tritt: Der aufmüpfige Revolutionär muß nach dem Willen des Bürgermeisters bis in zwei Stunden „das Weichbild von Krähwinkel im Rücken“ haben

⁵⁴ Johann Nestroy. „Freiheit in Krähwinkel“. Hg. John R.P. McKenzie. *Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 26/I*. Hgg. Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermeier, W. Edgar Yates. Wien 1995; im folgenden zitiert mit Angabe des Aktes und der Szene.

⁵⁵ Dazu gehört auch das regionale Bild vom Staatsgefängnis auf dem Spielberg bei Brünn, an das der Bürgermeister von Krähwinkel angesichts der revolutionären Umtriebe denkt (I,14).

⁵⁶ Grenzüberschreitende Reichweite der Presse wurde ebenfalls thematisiert, wenn Ultra die Freiheitlichkeit der Wiener Presse der ersten Märztagte gerade darin gewürdigt sieht, daß diese Blätter „im Ausland verboten worden“ sind (I,8).

(I,14).⁵⁷ Aber dieser kehrt zum Triumph der Revolution in Krähwinkel „als europäischer Freiheits- und Gleichheitskommissär“ zurück (II,16). Im Zeichen der politischen Veränderung ist das Lokal in jeder Hinsicht geöffnet und in das alle Grenzen überschreitende Geschehen einbezogen. Am Ende der Posse steht daher ein unter dem Refrain-Motto „von der Weltgeschichte“ arrangiertes Panorama-Couplet Ultras (III,22), das die gesamte europäische Staatenwelt im Hinblick auf die jeweilige aktuelle politische Lage Revue passieren läßt.

X.

Im Folgejahr, als die „Weltgeschichte“ endgültig zur deutschen und österreichischen Revolution „justament nicht!“ gesagt hatte und der Wunschtraum des Bürgermeisters von der Reaktion in Krähwinkel in Erfüllung gegangen war, geht auch die politische Öffnung der Lokalposse zu Ende. Ihr Rückzug gestaltet sich freilich unterschiedlich, je nach der Heftigkeit, mit der der politische Rückschlag eintritt, also in Berlin anders als in Wien.

Der Belagerungszustand, der über Berlin am 12.11.1848 verhängt wird, dreht das Rad zurück, aber die Theater haben eine Zeitlang noch „Auslauf“. Die Bürgerwehr verschwindet noch nicht von den Possenbühnen, und selbst im Sommer 1849 noch sind Aufführungen von Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* nachweisbar.⁵⁸ Auch Kalisch gibt nicht klein bei und schickt dem Verbot von *Berliner auf Wache* einen Abgesang auf die Berliner Revolution unter dem symbolischen Titel *Berlin bei Nacht* im Frühjahr 1849 hinterher.⁵⁹ Das Stück weist zwei Panorama-ähnliche Szenen auf, ein großes Defilee von Rollen und Typen auf dem Linden-Boulevard (Akt II) und ein Fest in dem damals wohlbekannten Krollschen Etablissement, das in einen Maskenzug mündet. Zusammen mit den Couplets, die teils deutlich als politische Rundschau von Nestroys Vorbild in *Freiheit in Krähwinkel* bestimmt sind, teils offene Enttäuschung artikulieren⁶⁰,

⁵⁷ Die Ausweisung als politische Praxis des alten Systems wird erneut in III,2 angesprochen.

⁵⁸ Siehe Manfred Nöbel. „Damals war’s ... David Kalisch und die Berliner Revolutionsposse“. Einleitung zu Kalisch. *Hunderttausend Taler* (wie Anm. 43). Bd. I, S. 52ff.

⁵⁹ Kalisch. *Hunderttausend Taler* (siehe Anm. 43). Bd. II, S. 43ff.

⁶⁰ Ebd., S. 60ff. u. 70ff.

nähert sich die Form der Revue. Im abschließenden Maskentreiben wird mit Figuren wie dem Deutschen Michel und Transparenten nach Art des Kladderadatsch die Geschichte des Scheiterns noch einmal visualisiert.

In Wien vollzieht sich nach der langwierigen Belagerung und brutalen Einnahme der Stadt der Bruch sehr viel radikaler. Dementsprechend fällt das rückblickende Stück des Jahres 1849, das Nestroy – freilich anonym – folgen läßt, ganz anders aus. Die Parodie *Judith und Holofernes*, die der Aufführung des Hebbelschen Bezugsstückes *Judith* um zwei Monate zuvorkommt⁶¹, läßt stofflich die Erinnerung an das Geschehen der Vormonate, d.h. der Belagerung und Einnahme Wiens durchaus zu. Aber in Zeiten der politischen Reaktion ist Vorsicht geboten. Das belagerte Betulien weist daher durchaus aktuelle Erfahrungsinhalte auf – Hungersnot, Spekulation mit Lebensmitteln, wirtschaftliche Nutznießung der politischen Lage, Feigheit im Zusammenhang mit der Verteidigung der Stadt etc. – doch wird jede direkte Anzüglichkeit auf Wien vermieden. Ohne jeden Anklang ist verständlicherweise die Rahmenhandlung im Feldlager der Belagerer: Der ganz nach Hebbels Vorlage parodistisch überzeichnete Feldherr Holofernes hat mit dem Heerführer der reaktionären Belagerungsarmee von 1848 ebensowenig zu tun wie die Fabel des Stückes mit der Einnahme Wiens, denn die alttestamentliche Geschichte endet ja im Gegensinne, d.h. mit der Vertreibung der Belagerer. Auf dieser Ebene herrscht die Burleske, mit starker Sexualisierung der Judith-Holofernes-Begegnung und entsprechender Gestaltung des Schein-Mordes. Die Themen der Belagerung selbst aber, Teuerung, Geschäftemacherei, Spekulation und Unfähigkeit angesichts der kriegerischen Lage, werden possengemäß mit einem Ausgrenzungssignal versehen. Im Unterschied zu den Lagerszenen sind alle Betulien-Szenen der Parodie sprachlich sozusagen verfremdet. Der wienerisch-hochdeutschen Sprachlegierung des Rahmens gegenübergestellt ist das Jiddeln der Betulien-Szenen. Durchweg wird dabei das wichtigste syntaktische Muster, die Auslassung der Verbalklammer bei periphrastischen Zeiten oder in Neben- und Fragesätzen, wie sie für das Jiddische kennzeichnend ist, verwendet: „AMMON: Aber werd'n sie steh'n bleib'n draußen? / Nein, sie werd'n dringen herein. / HOSEA: Wir werden ihnen verschließen die Tore.“⁶²

⁶¹ UA 13. März 1849, zum 1. Jahrestag der Revolution.

⁶² Johann Nestroy. „Judith und Holofernes (Text der Endfassung)“. Hg. John R.P. McKenzie. *Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 26/II*. Hgg. Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermeier, W. Edgar Yates. Wien 1998. S. 85-114, hier S. 92.

Sprachlich gesehen hat das Wiener Publikum nicht das alttestamentliche Betulien vor sich, sondern zeitgenössische Juden aus den Vorstädten, welche nach bewährtem Klischee feilschen, schachern und zur Börse gehen. In der militärischen Exerzierübung ihrer ‚Bürgerwehr‘ erweisen sie angesichts der Umzingelung der Stadt ihr Desinteresse und ihre Wehrunfähigkeit. Sprachlich wie mentalitätsmäßig werden wieder deutliche Grenzen gezogen. Zwar lassen sich die Assoziationswege, die das Publikum beschreitet, nicht direkt nachweisen, aber die Art der Präsentation, wie sich die Belagerten verhalten, läßt für den Zuschauer eine Art Sündenbock-Übertragung zu. Die Niederlage und das Fehlverhalten in der Stadt während der Belagerungszeit lassen sich auf das Judentum abdrängen. Im Zeichen von Depression, Enttäuschung und Ratlosigkeit, welche die gesamte Lage kennzeichnen, werden die verantwortlichen Träger der Handlung, die u.a. eine eigene Wehr aufbauen und sich dabei lächerlich machen, mittels sprachlicher Verschiebung in die Ferne gerückt – ganz zu schweigen von den in der Charakterisierung der Handlungsweisen selbst eingebrachten sattem verbreiteten antijüdischen Klischees von jüdischer Feigheit, Wehruntüchtigkeit und dem notorischen Schacher-Börsensyndrom. Die lokale Posse, in Gestalt der Parodie, spielt mit den genrespezifischen Möglichkeiten der Demarkationslinien, die in diesem Falle zugleich mentalitätsgeschichtlich wirkungssicher zur reaktivieren sind, zumal sich damit eine scheinhafte Erklärung für die desperate Lage verbindet. Die Betulier sind nicht auf die Wiener in toto zu beziehen, sondern können sprachlich auf die Wiener Juden eingegrenzt werden. Die Gestaltungsweise gestattet es dem Zuschauer, sich selbst zu entlasten und Schuld- und Versagensgefühle von sich wegzuschieben.

XI.

Mit diesem Befund zum Jahr nach der Revolution, der gerade gegenüber den politisch weiträumigen und ohne Sündenbock-Kollektiv auskommenden Darstellungen 1848 bezeichnend ist, ist freilich nicht die Ideologegeschichte der Posse des nächsten Jahrzehnts vorgezeichnet. Vormärzliche und märzliche Impulse im Politischen und Sozialen machen sich vielmehr auch in der Genregeschichte der 50er Jahre in Wien wie in Berlin bemerkbar, die weitere Handhabung der Lokalformel und ihrer Möglichkeiten von Ausgrenzung und Zugehörigkeit dienen vielmehr

auch dem positiven Nachhall, den das Revolutionsjahr im Hinblick auf Demokratisierung und Freizügigkeit in der Bürgerschaft hinterlassen hat.

Die langfristige Wirkung der Paulskirche ist unübersehbar, und zu keiner Zeit dürfte sich liberale Gesinnung auf den Vorstadtbühnen so viel Gehör verschafft haben, wie in den folgenden zwei Jahrzehnten. In der Berliner Posse wird die naive lokale Bindung von Zugehörigkeit und Ausschluß durch differenzierte Erfassung der Gegebenheiten ersetzt; das Genre profitiert damit von dem noch im Vormärz-Jahrzehnt entstandenen ‚Volksstück‘, für das in Wien vor allem Friedrich Kaiser federführend geworden ist. Die lokale Sphäre der Posse wird ansatzweise politisch, und nach der Liberalisierung der Zensur ab Mitte der 50er Jahre auch mittels vielteiliger Couplets bestimmt. Vermischt mit sozialen und ethischen Exempelfällen, die sich unter einer moralischen Maxime subsumieren lassen, erscheinen auch welt- und bundespolitische sowie regionalpolitische Sujets in der Strophenfolge. Der neue Aufschwung des Genres, der sich in der Gründung der neuen Vorstadtbühnen, des Theaters in der Friedrich-Wilhelm-Stadt und des Wallner-Theaters, ausdrückt, hat aber auch eine in der Handlung sich niederschlagene kritische Komponente zur Folge. Die Differenz zwischen dem von der Paulskirche Gewollten und der Realität läßt – in bescheidenem Rahmen – Kritik am Bestehenden zu. Angesichts kritikwürdiger institutioneller und staatlicher Gegebenheiten wächst die Neigung, Differenzen innerhalb der Bevölkerung aufzuheben und Vorurteilklichees zu bereinigen. Die neue Dimension der lokalen Formel läßt sich dabei am besten wieder im Verhältnis zwischen Juden und Nichtjuden demonstrieren, wie es von David Kalisch, später von Emil Pohl dargestellt wird. Die Umwertungen orientieren sich dabei an Leitwerten aufklärerischer Herkunft, welche auch in der Wiener Lokalposse wieder Aufmerksamkeit gefunden haben, vor allem dank Friedrich Kaiser, der selbst eine maßgebende Rolle im aufständischen Wien gespielt und eine projüdische Flugschrift verfaßt hat, sowie bei Ottokar Franz Ebersberg.⁶³ Der Aktualitätsreiz des Couplets – mit tagespolitischen Spitzen versehen – wird dabei mit Handlungsteilen kontaminiert, in denen u.a. mit Mitteln des sog. Genre-Realismus soziale Probleme dargestellt werden.⁶⁴

⁶³ Zur allgemeinen Kennzeichnung wie zur spezifischen Rückbindung Kaisers und Bergs an aufklärerisch-josephinische Traditionen vgl. Helga Crößmann. „Zum sogenannten Niedergang des Wiener Volkstheaters“. *Zeitschrift für Volkskunde* 71 (1975): S. 48-63.

⁶⁴ Sengle. *Biedermeierzeit* (wie Anm. 4). S. 464, konstatiert im Abschnitt über Kalisch generell: „Die Zeit nach 1848 ist überhaupt durch eine Demokratisie-



Abb. 5: Das nachmärzliche Niveau der Rollen der Finanzjuden und ihrer sprachlichen Charakterisierung demonstriert das Frontispiz zu Kalischs Erfolgsstück.

Als Kalisch 1859 in Überarbeitung die Wiener Posse von O.F. Berg *Einer von unsere Leut'*, bzw. *Isaak Stern*, herausbringt, ist nicht nur die alte Zugehörigkeitsproblematik der Lokalposse eingefangen, sondern auch eine bestimmte Umwertung signalisiert. Der Titel greift eine bekannte Wendung des Judendeutsch auf, die jüdische Absonderung oder innerjüdische Gemeinsamkeit ausdrückt und die in der antijüdischen Tendenzliteratur negativ verwendet worden ist.⁶⁵ Der ideologische wie der soziale Konnotationenwert des Titels läßt dezidierte Erwartungen entstehen. Kalisch polemisiert denn auch gegen Amtsmissbrauch, Bestechlichkeit und politische Schnüffelei bei Gericht, er bietet außerdem in Couplets eine politische Übersicht über Preußen und den Deutschen Bund. Die

rung der Posse gekennzeichnet; diese wird zumindest in einem reineren Sinne volkstümlich.“

⁶⁵ David Kalisch. *Einer von unsere Leut'*. Leipzig, 1859. Die antijüdische Popularschrift, welche die Formel direkt im Titel trägt, stammt von Itzig Feitel Stern. *Das Schabbes Gärtle von unnere Leut. Chittisch Meloche von Itzig Feitel Stern*. 2. Aufl. Meissen, 1835 (s. auch Abb. 4, S. 160).

lokale Identifikationsbasis wird mit bezeichnenden Grenzlinien definiert. Historisch gesehen laufen diese auf das Jahr 1848 zurück, etwa wenn der Schlossermeister Frühauf von dem schnüffelnden Gerichtsbeamten Ducker als „Hauptschreier und Krakeeler“ bezeichnet und wegen der Aufnahme des „berüchtigten Juden“ – des um seinen bürgerliche Ruf gebrachten Vaters des Helden Isaak Stern – als unzuverlässig eingestuft wird.⁶⁶ Zeitgeschichtlich wird die Situation Preußens, das aufgrund der Europapolitik Napoleons III. im Kreis der europäischen Großmächte isoliert, aber auch im Deutschen Bund an den Rand gedrängt ist⁶⁷, genauer konturiert; dem steht ein Wunsch-Deutschland gegenüber, in dem im rechtlichen Sinne „Schutz vor Not“ gewährt wird und das sich auch nach außen – wenngleich monarchisch und großdeutsch organisiert – durch machtpolitische Selbstbegrenzung als Stabilitätsfaktor ausweist.⁶⁸ Gegenbild ist, durchaus im neuen nationalen Sinne, das Frankreich des Empire, außenpolitisch wie innenpolitisch, da sich angeblich seine Bürger in die vornapoleonische monarchische Zeit zurückwünschen.

Im Hinblick auf Zugehörigkeit und Ausschluß ist für das Stück bezeichnend, daß die bestechliche Rechts- und Polizeinstanz den aufrechten Liberalen von 1848 und den hausierenden Handelsjuden demselben diskriminierenden Verdacht aussetzt. Dieser Druck bewirkt eine angstmotivierte Desolidarisierung. Der bedrohte Achtundvierziger flüchtet sich zu gängigen antijüdischen Klischees: Unsolidarität im Beruflichen, Gefühlslosigkeit im Persönlichen, duckmäuserisches Verhalten bei den Behörden und das Fehlen eines sozialen Ehrbegriffs. Die Serie der Stereotype wird auf die religionsgeschichtlich frisierte Formel gebracht, „Altes und Neues Testament verträgt sich einmal auf die Länge nicht zusammen“, sowie auf die nicht politische Invektive: „Ihr bleibt die letzte Nation!“⁶⁹

Die weitere Handlung erbringt ein Doppeltes. Der liberale Handwerker zeigt mit seiner Flucht in die antijüdische Einstellung deren sozialpsychologischen Wirkungsmechanismus auf. Der Handelsjude aber erhält Gelegenheit zur Rehabilitation. Sein Handeln und seine Reflexionen erweisen ihn als preußisch-deutschen Bürger und Patrioten. Handels- und Betrugsg Geist wird schon im Eingangscouplet Isaak Sterns aufs Korn

⁶⁶ Ebd., S. 17.

⁶⁷ Ebd., S. 46.

⁶⁸ Ebd., S. 47.

⁶⁹ Ebd., S. 23.

genommen und unter dem Stichwort-Refrain – judendeutsch formuliert – „Nischt zu handeln, nischt zu handeln?“ auf alle privaten, wirtschaftlichen und politischen Lebensverhältnisse der Menschen generalisiert. Herz und Gefühl triumphieren, wenn Isaak seine eigene Ehre, die seines Vaters, wie auch die Familienehre des liberalen deutschen Handwerkers in einem Zug wiederherstellt. Courage im Umgang mit korrupten Justizbehörden beweist er nicht weniger als seine Vorläuferfiguren in der Posse, etwa der ältere Wiener Staberl bei Bäuerle und Carl Karl.⁷⁰ Dem Vorwurf, die Juden seien die „letzte Nation“, ist eine ganze Couplet-Szene gewidmet.⁷¹ Im Einklang mit dem liberalen Judentum seiner Tage – etwa der AZJ und ihrer Editoren – argumentiert Isaak Stern von der fortschrittlichsten Position: Nationaljüdische Identität wird – im Zeitalter des europäischen wie des deutschen Nationalismus – als Anspruch aufgegeben, die religiöse Identität im Zeichen des menschheitsverbindenden Ethos der Aufklärung und des Idealismus ausformuliert. Isaak beruft sich, unter der Metapher vom inneren Uhrwerk, auf den Moral- und Gewissensbegriff der Kantschen Ethik und proklamiert im Hinblick darauf die Gleichheit von Jude und Christ⁷²: „Ob einer Jude oder Christ / Auf diesem Erdenrund, / Tut etwas er, was recht nicht ist, / Mach's ihm dies Uhrwerk kund!“ Unter dieser Voraussetzung wird dann ausdrücklich die politische Konsequenz dieses Verständnisses der Menschheit eingeklagt, die schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts politisches Versprechen, erneuert durch die Paulskirche, gewesen – und geblieben ist: „Ein Herr Minister sagt ganz kurz zu ‚ner Deputation: / Unmöglich für die Juden / Die Emancipation! / Ihr habt für unsres Staates Wohl / Der Rechte schon zuviel ...“ Dagegen wird nun schließlich die staatsbürgerliche Zuverlässigkeit und patriotische Seriosität des Juden ins Feld geführt, der damit Zugehörigkeitsrecht auch politisch verlangen kann. Isaak macht sich zum Kritiker deutscher Zwietracht und zum Prokla-

⁷⁰ Ebd., S. 33ff. Vgl. dazu Urbach. *Die Wiener Komödie und ihr Publikum* (wie Anm. 8). Urbach hat die ursprünglich Karlsche Staberl-Szene in der von Leopold Rossner im *Neuen Wiener Deklamatorium* (1875) abgedruckten Version wiedergegeben (S. 95ff.). Berg und Kalisch haben die Szene für ihren Juden Isaak kontrafaktisch bearbeitet (S. 34f.), desgleichen Gustav Raeder in seiner Erfolgs-Posse *Robert und Bertram* (wie Anm. 43, S. 40ff.), die nach 1940 der NS-Filmindustrie als Vorlage zu einem antisemitischen Unterhaltungsfilm erhalten mußte.

⁷¹ Kalisch. *Einer von unsere Leut'* (wie Anm. 65). S. 24.

⁷² Ebd., S. 54.

mator des deutschen Nationalwunsches der 50er Jahre: „Was wär’ Deutschland groß und prächtig, wenn es würde einig sein: / Wie kein andres wär’ es mächtig, da sieht doch ein Jeder ein.“⁷³ Mit diesen Versen, die nach der abschließenden Publikumsstrophe, d.h. als Dank nach dem Applaus, vorgesehen sind, wird der Judenrolle dieser Posse die äußerste Zugehörigkeitserklärung eingeräumt, die zwischen Bühne und Parkett verbinden kann. Die geforderte Emanzipation wird damit durch staatsbürgerliche und nationale Zuverlässigkeit gerechtfertigt.⁷⁴

„Einer von unsre Leut“⁷⁵ – dies ist jetzt keine Einschränkungs- oder Ausschlußformel mehr, sondern, dank der Umwertung, die lokale Bestätigung der Zugehörigkeit auch der Minorität. Das Wertgefälle vom Dialekt zur Hochsprache wird nun mit positivem Vorzeichen auch auf das Judendeutsche anwendbar: Der vormals diskreditierte Jargon wird zum auszeichnenden sprachlichen Kennzeichen des Sprechers, der sich in jeder anderen Hinsicht als zugehörig erwiesen hat. Er darf daher sogar in der Schlußstrophe sprachspielerisch, sprachhumoristisch das alte Klischee vom „handeln“ und vom Gewinnstreben auf Theater und Theatergeschäft des Possentheaters selbst überspielen:

Wir haben zwar viel gehandelt hier,
Doch wissen wir noch nicht wie?
Denn was wir hab’n dabei verdient,
Das werden jetzt sagen Sie!
Blickt freundlich Ihr Gesicht,
Dann unser Glöcklein spricht:
Es war der Abend sicherlich
Kein ganz verlorener heut’
es werden doch werden Geschäftchen gemacht
Mit einem von uns’re Leut!⁷⁵

⁷³ Ebd., S. 81.

⁷⁴ Ebd., S. 80. – Damit wird das alte Schema des 18. Jahrhunderts in neuer Weise aufgenommen: Emanzipation und Anerkennung wird durch Leistung und Nachweis der nationalen Zuverlässigkeit ermöglicht (wie schon der Argumentationsductus der Dohmschen Emanzipationsschrift *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* 1781 erkennen läßt).

⁷⁵ Kalisch. *Einer von unsere Leut’* (wie Anm. 65). S. 85.