

Stephan Kraft

**Vom Kopf auf die Füße gestellt, auf dass die Welt kopfsteht.
Bürgerliches Trauerspiel und Komödie in Karl von Holteis *Trauerspiel in Berlin* und Johann Nestroys *Die verhängnisvolle Faschings-Nacht***

I.

Johann Nestroys Titel *Die verhängnisvolle Faschings-Nacht* scheint, wie es einer derartigen Posse ja auch durchaus geziemt, darauf angelegt, eine gewisse Verwirrung zu stiften. Sind denn nicht eigentlich ‚Verhängnis‘ und ‚Fasching‘ kategorial voneinander getrennt? Und welche Nacht ist hier überhaupt gemeint: Ist es irgendeine Nacht im Verlaufe des Faschings oder doch bereits die letzte vom Faschingsdienstag auf den Aschermittwoch, die dem Vergnügen und auch dem unverbindlichen Leichtsinn unweigerlich ein Ende setzt?

Bei aller Unschärfe signalisiert der Titel allerdings sehr deutlich, dass der Karneval hier nicht nur ein zufälliges Accessoire oder den mehr oder weniger wichtigen Hintergrund des Stücks darstellt, sondern dieser vielmehr insgesamt den tragenden Rahmen der Handlung bildet. Man wird also auf allerlei Hakensschläge und Umkehrbewegungen gefasst sein müssen, die den ordentlichen Lauf der Dinge in karnevalesker Manier auf den Kopf stellen.¹

Erstmals aufgeführt wurde die „Posse mit Gesang“ am 13. April 1839² mit Nestroy selbst in der zentralen Rolle des ebenso grotesk ehrversessenen wie eifersüchtigen Holzhackers Lorenz.

Dessen Liebste – die Sepherl – ist eine Waise und als Dienstmädchen in einem Wiener Haushalt beschäftigt, in dem sie schlecht behandelt wird und in dem auch ansonsten die Verhältnisse aus dem Lot geraten sind. Es herrscht hier

1 Die folgende Darstellung und Argumentation lehnen sich immer wieder an die Thesen von der verkehrten und die Dinge lustvoll verkehrenden Logik des Karnevals an, wie sie vor allem von Michail Bachtin vorgebracht wurden. Allerdings folgen sie ihm nicht in allen sozialhistorischen Konsequenzen und halten sich auch nicht überall an seine Nomenklatur. Vgl. dazu v. a. Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, hg. von Renate Lachmann, übers. von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main 1995. Vgl. zu einer durchgängig durchgeführten Lektüre von Nestroys *Verhängnisvoller Faschings-Nacht* mit dem Bachtin'schen Theorieansatz und seinen Folgerungen Silke Arnold-de Simine, ‚Vielstimmigkeit und Dialogizität in Nestroys Posse „Die verhängnisvolle Faschingsnacht“‘, *Sprachkunst* XXXIV/1 (2003), S. 13–29.

2 Grundlage der vorliegenden Untersuchung ist aus Gründen, die sich im Verlauf der Argumentation noch ergeben werden, die Fassung dieser Uraufführung, die sich im vierten Band der historisch-kritischen Edition von Fritz Brukner und Otto Rommel (SW IV) abgedruckt findet (die Parallelstellen aus *Stücke 15* sind in Klammern beigefügt). Auf einige Differenzen zur handschriftlichen Fassung, die die Textgrundlage in *Stücke 15* bildet, wird im weiteren Verlauf des Beitrags noch näher eingegangen.

nämlich ein höchst despotisches ‚Weiberregiment‘. Die Verbindung der Eheleute wird überhaupt nur noch dadurch aufrechterhalten, dass beide Elternteile vollkommen auf ihr einziges Kind fixiert sind.

Das Stück beginnt damit, dass der alte Tatelhuber, der Vater des Ehemannes, in die Stadt kommt, um sich diese Verhältnisse einmal persönlich anzuschauen. In der Folge laufen vor dem Hintergrund der Karnevalsfeierlichkeiten drei Stränge zusammen.

Zum Ersten eskaliert das sowieso schon prekäre Eheverhältnis durch das Dazwischentreten eines Herrn von Geck, der der Dame des Hauses den Hof macht und dabei schon recht weit gelangt zu sein scheint. Zum Zweiten wird die ebenso notorische wie unbegründete Eifersucht des Holzhackers Lorenz dadurch noch weiter angestachelt, dass man ihm erzählt, dass seine Sepherl auf dem Markt mit einem anderen Mann gesprochen habe. Was er nicht weiß, ist, dass es sich dabei um ihren Wohltäter, den alten Herrn Tatelhuber gehandelt hat. Bei diesem ist sie aufgewachsen und ist von ihm auch in den Haushalt seines Sohnes vermittelt worden. Schließlich kommt zum Dritten noch der Plan einer Kindesentführung hinzu. Der Bruder des verstorbenen ersten Mannes der jungen Frau Tatelhuber fühlt sich um dessen Erbe betrogen. Nun will er von Spießgesellen das Kind entführen und aus dem Weg räumen lassen, von dem er meint, dass es seinen finanziellen Ansprüchen im Wege stehe.

Zusammengeführt werden diese Stränge in der titelgebenden *Verhängnisvollen Faschings-Nacht*. Das Ehepaar möchte abends zur großen Redoute aufbrechen und überredet den alten Tatelhuber mitzukommen. Die Sepherl will ihren Lorenz empfangen, und die Kindsräuber wollen just an diesem Abend zuschlagen, an dem sie das Haus verwaist glauben. Es entsteht ein gewaltiges Durcheinander, in dem das Kind verschwindet und die früher zurückgekehrte Hausfrau im Dunkeln von Lorenz unerkannt eine Ohrfeige verpasst bekommt.

Lorenz glaubt dabei, mit der vermeintlich untreuen Sepherl gebrochen zu haben und will sich nun schnell mit der Wäschernanni trösten. Das Ganze löst sich aber schon bald wieder in Wohlgefallen auf, denn als er am nächsten Morgen für diese einen Wäschekorb ins Tatelhuber'sche Haus trägt, befindet sich just in diesem – durch weitere schier unglaubliche Vertauschungen und Zufälle – ausgerechnet das vermisste Kind. Lorenz wird unversehens zu dessen gefeiertem Retter und versöhnt sich in der Folge mit seiner Liebsten. Die Eheleute scheinen nach diesem Schock ebenfalls wieder zueinanderzufinden, und alle gemeinsam lassen die Stadt hinter sich, um in Zukunft auf dem Lande zu leben.

Das Stück war ein vielbeklatschter Erfolg. Die Kritik stieß sich allenfalls gelegentlich an der Thematisierung einer Kindesentführung, die manchen Rezensenten als ein zu ernster Gegenstand für eine Posse erschien.³ Hinge-

3 Einen breiten Überblick über die zeitgenössischen Rezensionen bietet der Apparat zur *Verhängnisvollen Faschings-Nacht* in *Stücke 15*, S. 279–304. Stimmen, die Nestroy dies als Fehlgriff vorwerfen, stammen etwa vom Kritiker Josef Tuvora in

wiesen wurde in den Besprechungen auch immer wieder darauf, dass die *Verhängnisvolle Faschings-Nacht* de facto eine Parodie darstellt, deren Vorlage genau zu benennen ist und die auch auf dem Theaterzettel der Erstaufführung getreulich erwähnt wird.⁴ Es handelt sich hierbei um Karl von Holteis *Trauerspiel in Berlin*.⁵ Allerdings konnten die zahlreichen begeisterten Zuschauer die Versionen nicht so recht miteinander vergleichen, denn der Verfasser war mit dem Versuch, sein Stück 1834 auch in Wien aufzuführen, an der Zensur gescheitert.⁶

Immer wieder einmal wurde in den bisherigen Forschungsbeiträgen zur *Faschings-Nacht* bemerkt, dass Nestroys Stück aber auch ganz für sich allein als Posse und ohne Wissen um diesen Umschriftcharakter funktioniert.⁷ Allenfalls der seltsam widersprüchliche Titel mit seiner orakelnden Anspielung auf ein implizit tragisches ‚Verhängnis‘ setzt noch ein deutliches Signal, dass hier ein Tragödienstoff im Hintergrund liegen mag.⁸ Genau dieser höchst merkwürdige Umstand, dass der Bezug zur Vorlage in der Bearbeitung Nestroys beinahe

der *Theaterzeitung* (ebd., S. 283) oder V. Rizzi im *Adler* (ebd., S. 289). Aber auch explizite Verteidigungen, wie etwa durch einen anonymen „Alten Volksdichter“ ebenfalls aus der *Theaterzeitung* (ebd., S. 286) finden sich hier wiedergegeben.

4 Vgl. die Abbildung in *Stücke 15*, S. 386.

5 Vgl. Karl von Holtei, *Ein Trauerspiel in Berlin. Bürgerliches Drama in drei Akten*, in: ders., *Theater. Ausgabe letzter Hand in sechs Bänden*, Band 1, Breslau 1867, S. 162–258. Das Stück wird im Folgenden unter der Sigle HT direkt im Text nachgewiesen.

6 Vgl. dazu Günther Boege, *Nestroy als Bearbeiter. Studien zu „Die verhängnisvolle Faschingsnacht“ und „Judith und Holofernes“*, Frankfurt am Main 1968, S. 63 f. Die vierte Strophe des Couplets „’s ist alles nit wahr“ aus der *Verhängnisvollen Faschings-Nacht* ist dabei wohl direkt auf Holtei gemünzt (vgl. SW IV, III,1, S. 77–80). Vgl. dazu auch nochmals Boege, S. 137 f. *Die Verhängnisvolle Faschings-Nacht* ist nicht die einzige Holtei-Bearbeitung Nestroys. Bereits 1835 wurde *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* (*Stücke 8/II*) als Parodie auf Holteis sentimentales Künstlerdrama *Bettelstab und Lorbeerbaum* uraufgeführt.

7 Franz H. Mautner, ‚Die verhängnisvolle Faschingsnacht: Eine „Parodie“?‘, *Nestroyana* 5 (1983/84), S. 41–48, spricht dem Stück überhaupt nur passagenweise den Charakter einer Parodie zu und hält Nestroys Version über weite Strecken eher sogar für eine ‚Verbesserung‘ der Vorlage. Auch Holtei selbst hielt Nestroys Version eher für eine ‚Nachahmung, Umarbeitung‘ als für eine Parodie und erkannte ihren Erfolg als berechtigt an (vgl. HT, S. 164). W. Edgar Yates, *Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge 1972, S. 99–107, bringt einen Überblick zur Umarbeitung mit Nennung der grundlegenden Prinzipien. Boege (Anm. 6) folgt mit ermüdender Genauigkeit und ohne dabei den Blick aufs Allgemeine zu heben jeder einzelnen Veränderung zwischen Vorlage und Bearbeitung.

8 Vgl. dazu auch den Kurzaufsatz von W. Edgar Yates zu gemischt-kontradiktorischen Gattungsbezeichnungen bei Nestroy als Reaktionen auf die Feuilletondiskussionen über die Einordnung seiner Stücke: „So schreiben Sie eine traurige Posse“: Ein Zitat im *Talisman* als Scherz für Eingeweihte‘, *Nestroyana* 11 (1991), Heft 1/2, S. 84 f. Interessant ist in diesem Kontext, dass bereits *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel* aus dem Jahr 1838 als „Lustiges Trauerspiel mit Gesang“ angekündigt worden ist. Vgl. *Stücke 15*, S. 5. Vgl. zu diesem Thema auch den Anhang ebd., S. 255–257.

unsichtbar wird, soll hier als Ansatzpunkt der Überlegungen dienen. Was ist das hier überhaupt für eine Parodie, wenn sie als solche praktisch nicht mehr erkennbar ist?

Um zu diesem Ziel zu gelangen, soll nun aber keine immanente Analyse des Possencharakters der *Faschings-Nacht* ins Zentrum gestellt werden. Vielmehr will ich ein Detail verfolgen, das vordergründig recht unscheinbar wirken mag: Nestroys Stück beginnt in seiner zur Aufführung gelangten Version am Faschingsmontag. Noch in einer überlieferten handschriftlichen Vorfassung, die auch zur Vorlage des Drucks in der jüngeren historisch-kritischen Ausgabe wurde,⁹ waren die ersten Akte allerdings genau wie Holteis Vorlage auf einen Faschingsdienstag terminiert. Die wenigen bisherigen Spezialstudien haben sich um diese Verschiebung nicht gekümmert,¹⁰ und im Apparat der Edition wird diese Änderung lediglich recht lapidar als ‚merkwürdig‘¹¹ bezeichnet. Die These des vorliegenden Beitrags besteht nun allerdings darin, dass dieser Wechsel in der Datierung sehr wohl einen benennbaren Grund und zudem weitreichende Folgen hat.

II.

Doch soll zunächst ein allgemeinerer Blick auf die Vorlage geworfen werden. Vom Handlungsverlauf her stehen sich Holteis *Trauerspiel in Berlin* und Nestroys *Faschings-Nacht* über weite Strecken sehr nahe. Der entscheidende Unterschied ereignet sich im bereits beschriebenen ‚nächtlichen Durcheinander‘. Der eifersüchtige junge Proletarier, der bei Holtei Franz heißt, ersticht nämlich in seinem Wahn in der Nacht die Herrin seiner Geliebten, anstatt dieser – wie später bei Nestroy – nur eine Ohrfeige zu verpassen. Selbst wenn das entführte Kind auch im *Trauerspiel in Berlin* am Ende unverseht wieder auftaucht, ist mit der Mordtat an dessen Mutter just der entgegengesetzte Weg aus der praktisch identischen Konfliktsituation gewählt worden.

Eine weitere Differenz besteht im Bild vom Fasching, das in den jeweiligen Stücken gezeichnet wird. Konsequenterweise ist dieses in einem Trauerspiel, das zudem noch im an sich schon karnevalsfernen Berlin spielt, ein eher negatives. Der ehrliche alte Gutsbesitzer vom Land, der den Sohn in der Stadt besuchen will, trifft nicht etwa auf eine fröhlich-karnevalistisch auf dem Kopf stehende, sondern vielmehr auf eine moralisch grundverkehrte Welt.

Bei alldem erscheint der Karneval als ein seltsam isoliertes Phänomen, das

9 Vgl. *Stücke 15*, S. 101–180.

10 Mautner (Anm. 7), Yates (Anm. 7) und Arnold-de Simine (Anm. 1) bemerken die Differenz gar nicht. Am erstaunlichsten ist, dass sich auch Boege (Anm. 6), S. 93–167, in seinem über 70 Seiten umfassenden Detailvergleich für diesen Umstand praktisch überhaupt nicht interessiert.

11 Vgl. *Stücke 15*, S. 181.

sich auf einen einzigen Ballsaal in der Stadt beschränkt.¹² Dort tanzen dann Arm und Reich mit- und durcheinander, was auch die wirren sozialen Aufstieghoffnungen des Kammermädchens Philippine beflügelt. Sie kann sich nichts Großartigeres vorstellen, als einmal mit der Herrschaft auf demselben Fest zu feiern. Entsprechend moralisierend und kritisch fällt das Urteil Dörthes aus, wie die Figur der Sepherl in der Vorlage Holteis heißt:

Wenn Sie ausgehen, und die Köchin, sehen Sie ja gar nicht aus wie Dienstboten, da haben Sie ja ordentliche Schreibfedern auf'n Hut, und Schleiers, wie eine ole Nimphe. I, ich wollt' mich was schämen! Man kennt ja Herrschaft und Hausmädchen nicht mehr von einander, so wicksen sie sich auf. (HT, II,1, S. 207)

Von einer allgemeinen, heiter-gelösten Karnevalsstimmung mit einem gewissen Air der Selbstverständlichkeit ist nichts zu spüren. Ganz offenbar wird hier aus einer Berliner Perspektive heraus der Fasching als das Instrument zu einer gefährlichen Desorganisation der Gesellschaft kritisiert, die am Ende nur ins Unglück führen kann.

Bei alledem lassen sich aber auch immer wieder Momente beobachten, in denen der Karneval selbst ‚verkehrt‘ wird. Meist sind es nur Kleinigkeiten, die etwa darin bestehen, dass ‚fehlerhafte‘ Kostüme gewählt werden. So erscheinen Philippine und ihr Galan, der in die Entführung verwickelte August, wie es in der Regieanweisung ausdrücklich heißt, „in zusammengestoppelter Maske“ (HT, II,8, S. 219). Auch der alte Gutsbesitzer wird, nachdem man ihn gegen seinen Willen zum Mittun genötigt hat (vgl. HT, I,4, S. 18), in eine eigentlich irreguläre Verkleidung gesteckt. Er geht als ein „deutscher Ritter“ (HT, II,4, S. 211) und somit als eine Variante seiner selbst, womit das implizite Karnevalsgebot übertreten wird, dass man in der Verkleidung ein substanziell anderer zu werden habe.

Das alles sind aber letztlich nur Kleinigkeiten angesichts der zentralen Verschiebung, die eben darin besteht, dass der Fasching hier gleichsam über sich selbst hinausreicht. Das Stück Holteis spielt, wie bereits angedeutet wurde, in der Nacht vom Faschingsdienstag zum Aschermittwoch. Gleich mehrfach wird dabei hervorgehoben, dass man auch heute wie immer erst nach 12 Uhr nachts zu den Feierlichkeiten aufbrechen wird. Nun ist der Karneval aber bekanntermaßen seit der Mitternacht, die den Karnevalsdienstag vom Aschermittwoch trennt, bereits beendet. In Wien etwa verstummte pünktlich zu dieser Minute auf den Bällen die Musik, und der Tanz endete.¹³

Hier handelt es sich also um eine nicht unbedeutende Irregularität in der

12 Gemeint ist die zentrale Karnevalsdreieck, die seit 1743 im Berliner Opernhaus stattfand. Vgl. zum Berliner Karneval Heinz Schubert, *Fastnachtliche Bräuche in Brandenburg und Berlin – von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 2012.

13 Vgl. dazu den Apparat in *Stücke 15*, S. 276–278.

Anlage, die man versuchsweise damit erklären könnte, dass der Protestant Holtei eben mit den Gepflogenheiten des Festes in echten Karnevalsgegenden nicht so recht vertraut gewesen sein mag. Allerdings seien an dieser Annahme Zweifel angemeldet. Holtei ist im gemischtkonfessionellen Breslau aufgewachsen und hat von 1834 bis 1836 in Wien gelebt. Ganz unbekannt werden ihm diese katholischen Bräuche also nicht gewesen sein.

Im Stück selbst wird dieses Problem zwar nicht explizit erwähnt, ein Bewusstsein davon allerdings mehrfach angedeutet. So kündigt die Frau des Hauses ausdrücklich an: „Vor Mitternacht fahr’ ich nicht auf den Ball“, woraufhin ihr Schwiegervater antwortet: „Und Sie nennen ihn den heutigen?“ (beide Zitate von HT, I,5, S. 182) Bald darauf wird ganz ausdrücklich bemerkt, dass der Karneval am folgenden Tag bereits zu Ende sein wird: „Denn ich weiß, es ist morgen Aschermittwoch, wo man Buße thut, im Sack und in der Asche.“ (HT, I,7, S. 188)

An einen schlichten Irrtum aus Unkenntnis ist also kaum zu glauben. Es scheint eher so zu sein, dass hier eine seltsam gespaltene Haltung vorliegt, nach der der Karneval einerseits als ‚grundlegend falsch‘ attackiert wird, andererseits aber zuvor schon gleichsam präventiv ‚ungültig‘ gemacht wurde. Dies manifestiert sich am Rande in allerlei kleinen Formfehlern, im Zentrum allerdings in dem nur halb kenntlich gemachten Umstand, dass der tragische Höhepunkt des Stückes mit der Kindesentführung und dem Mord zielgenau auf die Zeit außerhalb des eigentlichen Faschings verschoben wird.

Man könnte nun etwas zugespitzt sagen, dass der ‚richtige‘ Karneval von Holtei für den Kern seines Stückes geradezu ängstlich vermieden wird. Als ‚Karnevalstragödie‘ ist sein Drama äußerst inkonsequent. Es ist letztlich eher ein ‚Aschermittwochstrauerspiel‘. Man hätte das alles angesichts der so plakativ geäußerten Faschingskritik ja auch wirklich in einem negativ gezeichneten Karnevalsambiente stattfinden lassen können, was aus protestantischer Perspektive vielleicht sogar naheliegend gewesen wäre. Aber genau das wird umschifft, als gebe es hier doch ein reales Hindernis.

Holteis Stück steht insgesamt unter Spannung. Es gibt einen Topos, nach dem man Komödien dafür lobt, dass sie einem tragischen Ende nur äußerst knapp entgangen seien. Hier liegt nun der genau umgekehrte Fall vor, indem es gerade die Tragödienkatastrophe ist, die mit knapper Not über einen Trick herbeigezwungen erscheint.

Dass ein derartiger Eindruck entstehen kann, liegt – so meine These – nicht zuletzt an einer oft unterschätzten Verbindung des bürgerlichen Trauerspiels mit der Gattung der Komödie. Dies geht weit über die soziale Stellung der Protagonisten hinaus. Auch die Plots der bürgerlichen Trauerspiele sind oftmals so angelegt, dass im Zuge der Exposition noch längst nicht eindeutig erkennbar ist, wohin sich die Waage am Ende neigen wird. Nachvollziehen lässt sich dies an den herausragenden Musterexemplaren der Gattung, wie etwa Lessings *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti*. Und auch Schillers *Kabale und*

Liebe nimmt mit dem komischen Streit des Stadtmusikanten Miller mit seiner Frau bekanntlich erst den Umweg über eine Komödienexposition.

Holteis Stück reiht sich hier durchaus ein. Sowohl das allgemeine Karnevalsambiente als auch die initiale Darstellung der verkehrten Welt des ‚Weiberregiments‘ sind bei aller Distanzierung strukturell in höchstem Maße komödienaffin. Dies reicht am Ende sogar bis in die Mordszene selbst hinein. Sie spielt in der Diele des Hauses Ehrental,¹⁴ die insgesamt fünf Abgänge in die verschiedenen angrenzenden Räume hat, wie es in der Ausgabe letzter Hand aus dem Jahr 1867 zur Verdeutlichung auch bildlich dargestellt wird.

Im nächtlichen Durcheinander taucht nun eine ganze Reihe von Figuren aus diesen Türen auf und verschwindet im genau richtigen oder eben falschen Moment wieder hinter ihnen, bis Franz schließlich in einem der Zimmer statt Dörthe, die er aus Eifersucht erstechen will, ihre Herrin antrifft und diese unerkannt im Dunkeln umbringt. Bei aller Grausamkeit des Geschehens in dieser ‚Verwechslungstragödie‘ hört man dahinter das berühmte und geradezu sprichwörtliche ‚Türenklappen der Komödie‘ geradezu überdeutlich.

III.

Bei einem näheren vergleichenden Blick auf das *Trauerspiel in Berlin* und *Die verhängnisvolle Faschings-Nacht* erkennt man schnell, dass in Nestroys Bearbeitung auch über die Ausgangsfrage nach der Datierung des zentralen Geschehens außerhalb oder innerhalb des Faschings hinaus eine ganz grundsätzliche Karnevalisierung stattgefunden hat.

Das Stück spiegelt zahlreiche Aspekte einer allgemeinen Faschingsatmosphäre und der konkreten Karnevalsvergnügen in Wien wider.¹⁵ Dies kündigt sich gleich in der ersten Szene an: Während bei Holtei die Handlung in der Abgeschlossenheit des bürgerlichen Hauses einsetzt, beginnt die Fassung Nestroys mit einer eigens neu eingeführten Marktszene, die mit ihrem volkstümlichen Durcheinander und ihrem amorphen Stimmengewirr bereits ein karneavaleskes Ambiente anklingen lässt. Neben den großen Maskenbällen, auf die sich Holtei im *Trauerspiel in Berlin* beschränkt, gab es in Wien zudem bekanntlich eine Vielzahl weiterer Formen, wie etwa die Bälle für die unteren Volksschichten in den Gasthäusern. Am Rande einer solchen Festivität treffen dann auch Lorenz und die Wäschernanni zu Beginn des zweiten Aktes aufeinander.

Im Gegenzug wird – geradezu erwartungsgemäß – die Skandalisierung des

14 Eine Markierung als ‚jüdisch‘, wie es bei der Kaufmannsfamilie Ehrental in Gustav Freytags *Soll und Haben* der Fall ist, liegt hier übrigens nicht vor. Der Name ist vielmehr sprechend und verweist auf das Wesen und die biedere Lebensweise des Vaters, der als Landmann tätig ist.

15 Vgl. zur Verallgemeinerung des Karnevalsgefühls in der Fassung Nestroys bereits Arnold-de Simone (Anm. 1), S. 24.

Karnevals bei Nestroy deutlich zurückgenommen. Der Widerstand des Pächters vom Lande gegen ein Mittun beim Feiern ist beispielsweise nur noch ein gradueller. Er fühlt sich für solch ein Tanzvergnügen eigentlich schon ein wenig zu alt, ist dann aber doch schnell dabei (vgl. SW IV, I,15, S. 25 [*Stücke 15*, S. 333]). Tatelhuber taucht auch nicht als Ritter, sondern in einem ‚richtigen‘ Karnevalskostüm als ein wunderbar grotesker Harlekin auf und findet durchaus Vergnügen an seiner Rolle.¹⁶

Und auch die Dienerin, die gern zum großen Ball möchte, darf sich hier ordentlich als „reizende Schweizerin“ (SW IV, II,14, S. 66 [*Stücke 15*, S. 156]) verkleiden.

Dies alles passt sich durchaus in die sonstige Struktur der Wiener Posse ein, in der Verkleidungsszenen an sich bereits gängige Elemente darstellen. In der *Verhängnißvollen Faschings-Nacht* zeigt sich dies etwa dort, wo sich der alte Tatelhuber und der Herr von Geck auch außerhalb des eigentlichen Karnevalsgeschehens als Holzhackerfrauen verkleiden, um so Lorenz beziehungsweise die junge Frau Tatelhuber unerkannt beobachten zu können.

Die Idee der karnevalesken Umkehrung reicht bei Nestroy aber noch über solche Oberflächenphänomene hinaus bis in die basale Komödienstruktur hinein und wird dabei selbstreflexiv: Die Innamorata, die junge Verliebte der *Commedia dell’Arte*, die selbst dem komischen Spiel und hier auch dem Karnevalsgeschehen weitgehend entzogen ist, stellt im vorliegenden Stück mit dem Sepherl eine Dienerfigur dar. Ihr helfend zur Seite tritt hingegen ausgerechnet ihr alter Dienstherr Tatelhuber, der zwischenzeitlich ja sogar als Harlekin verkleidet auf der Bühne steht. Die komödienübliche soziale Zuordnung der Liebenden und ihrer Unterstützer ist damit auf den Kopf gestellt. Die *Verhängnißvolle Faschings-Nacht* ist über weite Strecken das Spiel einer Karnevalskomödie.

Vor allem aber wird die tödliche Verwechslung aus der Vorlage wieder zu einem reversiblen Spiel. Bei Holtei kulminiert das Geschehen im Mord an der Hausherrin, während es die Capitanofigur Lorenz bei Nestroy am Ende unter großem Getöse nur zu einer schlichten Ohrfeige bringt: „Es ist geschehen! Liebe, Ehre, Rache, alles ist mir in die fünf Finger gefahren. Sie ist vor Schrecken in Ohnmacht gefallen, das hab’ ich geseh’n, so finster als es war.“¹⁷ (SW IV, II,23, S. 73 [*Stücke 15*, S. 162])

16 Vgl. SW IV, II,7, S. 57 [*Stücke 15*, S. 150]. Wie konsequent er diesen spielt und ob er nicht am Ende Rolle und Leben doch ein wenig miteinander verwechselt, bleibt etwas unscharf. Vgl. zu einer abweichenden Deutung von Tatelhubers Verkleidung Yates (Anm. 7), S. 105.

17 Am Ende zeitigt aber gerade diese karnevaleske Geste ihre Wirkung. Die junge Frau Tatelhuber sieht ein, dass sie in dem Spiel zu weit gegangen ist, ihren Ehemann mittels der Avancen gegenüber Herrn von Geck zur Weißglut zu treiben (vgl. SW IV, II,5, S. 56 [*Stücke 15*, S. 149]). Es kündigt sich also an, dass die verkehrte Genderwelt mit der herrschsüchtigen Frau am Ende des Faschings doch wieder ins rechte Gleis der zeitgenössischen Normvorstellungen finden wird.



Just an dieser Stelle ist nun auch die initiale Frage nach dem Faschingsdienstag oder eben dem -montag wieder in den Blick zu nehmen. Wie zuvor bereits bemerkt wurde, ist diese bei Nestroy nicht eindeutig zu beantworten. In seiner handschriftlichen Vorfassung war es schließlich ebenfalls noch die Nacht vom Dienstag auf den Aschermittwoch gewesen, an dem sich das Geschehen abspielt. Auch hier wird also der Rahmen des Karnevals implizit überschritten.

Die Umstellung auf die Nacht vom Montag auf den Dienstag ist erst in der Druckfassung sicher greifbar, wobei es deutliche Hinweise darauf gibt, dass diese zweite auch bereits die Version der Uraufführung in Wien ist. So steht auf dem überlieferten Theaterzettel mit dem Herrn von Geck zumindest ein Figurenname, der so erst in der zweiten Fassung auftaucht.¹⁸ Und auch in den zeitgenössischen Rezensionen gibt es Hinweise, dass bei der Premiere bereits der Schluss der zweiten Version präsent ist. In der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* (18. April 1839, Nr. 47, S. 375) etwa heißt es: „[D]ie bekehrte Helene zieht mit ihrem Gemahl aufs Land und Lorenz erhält seine Dulcinea benebst entsprechendem Lohne.“

Inhaltlich unterscheiden sich die beiden Fassungen nämlich neben der Ver-

¹⁸ Vgl. den Theaterzettel in *Stücke 15*, S. 386. In der Urfassung heißt er noch Chevalier Charmant. Vgl. dazu ebd., S. 102.

schiebung des Wochentags vor allem in der Schlusswendung für Sepherl und ihren Holzhacker. In Nestroys eigenhändiger Urfassung wendet sich die junge Frau am Ende enttäuscht von ihm ab, vor allem da Lorenz sich im weiteren Verlauf der Nacht so unmittelbar mit der Wäschernanni hat trösten können. Stattdessen willigt sie in eine Vernunftehe mit dem alten Tatelhuber ein, dem sie aufs Land folgen will, um ihm zu einer „sorgsamen Pflegerinn“ (*Stücke 15*, 179/28) zu werden. In der Spiel- und Druckfassung hingegen wird der Komödienschluss vollständig durchgeführt – ja selbst wiederum karnevalistisch überzogen.

Hier nämlich wird der kindlich-egozentrische Lorenz, nachdem er durch einen blanken Zufall und unwissentlich zum Retter des Kindes und damit zum Helden geworden ist, ganz ohne dass von ihm eine grundlegende Wandlung des Charakters gefordert würde, obendrein mit der Hand seiner Liebsten belohnt. Der Prinz dieses Nestroy'schen Karnevals wird am Ende nicht mehr abgesetzt, wie es noch bei Holtei und am Aschermittwoch der Nestroy'schen Urfassung der Fall gewesen ist, sondern er triumphiert vielmehr noch ein letztes Mal, indem er seine Prinzessin heimführen darf:¹⁹

LORENZ. Sie hat keinen Geliebten, sie hat ein Ungeheuer, sie muß mir erst verzeihen.

SEPHERL. Was soll ich dir denn verzeihen?

LORENZ. Das sag ich nicht.

HELENE (*zu SEPHERL*). Kannst du hart sein gegen den Retter des Kindes, für welches du selbst so viel getan?

[...]

SEPHERL (*zu LORENZ*). Ich weiß nicht, was du hast; steh auf; aber ung'schaut verzeih' ich dir alles. (SW IV, III,13, S. 91 f. [*Stücke 15*, S. 311])

Die Bewegung, die hier zugrunde liegt, ist also die einer gleich doppelten Transformation von einer zugrunde liegenden Komödienstruktur in ein bürgerliches Trauerspiel und von dort zurück in die Komödie. Das Lustspiel wird hier vom Kopf auf die Füße gestellt, auf dass die Welt kopfsteht.

Nestroy hat offenbar das falsche Pathos, das dem Holtei'schen Stück zugrunde liegt, bald erkannt. Vielleicht etwas langsamer hat er bemerkt, dass seine Vorlage im Kern auf einer im Finale invertierten Komödienstruktur beruht, die er eigentlich nur wieder geraderücken musste. Dies hat er in zwei Schritten zuerst noch zögernd und unvollständig in der Urfassung und dann vollständig in der Spiel- und Druckfassung umgesetzt. Dabei musste letztlich gar nicht viel verändert werden. Es ging am Ende nur darum, dass der eine entscheidende

19 Auch Arnold-de Simone (Anm. 1), S. 19, betont bereits, dass ein wichtiges karnevalisches Element der zweiten Fassung darin besteht, dass Lorenz am Ende nicht etwa in die Schranken gewiesen, sondern in seinem kindlichen und aggressiven Egoismus noch belohnt wird.

Schalter umgelegt wurde, der ja schon bei Holtei selbst gewissermaßen ‚unter Spannung‘ stand, um dann der dadurch aufscheinenden alternativen Logik einfach nur weiter zu folgen. Im heillosen nächtlichen Durcheinander des Ehrenthal’schen beziehungsweise Tatelhuber’schen Hauses konnte sich praktisch alles mit derselben Plausibilität ereignen. Nestroy musste deshalb einfach nur hinter der Bühne einen Messerstich durch eine Ohrfeige ersetzen.

IV.

Aber hatte Nestroy hier nur ein offenbar wenig gelungenes Einzelexemplar der dramatischen Subgattung des bürgerlichen Trauerspiels im Visier, oder zielte er mit seiner Parodie auch auf die Gattung insgesamt?

Einige verstreute Fingerzeige sprechen für diese zweite Möglichkeit. So gerät etwa die ‚Affenliebe‘ der jungen Eltern in den satirischen Blick. Kaum hört der junge Herr Tatelhuber ein Quäken im Nebenraum, springt er sogleich auf das Höchste alarmiert auf. Der anwesende Großvater kann da nur den Kopf schütteln: „TATELHUBER (*allein, ihm nachsehend*). Da läuft er, wenn’s Kind schreit; der weiß auch nicht, daß zwischen einem zärtlichen Vater und ein’m Kindsweib ein Unterschied ist.“ (SW IV, I,11, S. 18 [*Stücke 15*, S. 115])

Die innige emotionale Verbindung zwischen Vater und Kind, die unter dem Stichwort ‚zärtlicher Vater‘ ein Merkzeichen sowohl der Ruhrkomödie als auch des bürgerlichen Trauerspiels darstellt, wird hier in einer als übertrieben verstandenen Variante dem Spott ausgesetzt. Das unmittelbare Aufspringen aus einer Unterhaltung unter Erwachsenen aus einem derart ‚nichtigen‘ Grund erschien im Wien des 19. Jahrhunderts ganz offenbar als eine grobe Unhöflichkeit.

Auch einer der Kerntexte der Gattung taucht bei Nestroy zitweise auf. Auf die Vorhaltung Sepherls, er solle doch Vernunft annehmen, sagt Lorenz einmal:

LORENZ. In meinem Kopf ist ein Fleckel, wohin das Wort Vernunft noch nie gedrunen ist, auf diesem Fleckel ist ein Radel, und wenn das einmal laufend wird –

SEPHERL. Du bist verrückt! Schau’ Lorenz, du hast mich lieb, sagt dir denn dein Herz nicht – ?

LORENZ. In meinem Herzen ist ein Fleckel, wohin das Wort Liebe nie gedrunen ist; auf diesem Fleckel sitzt die Ehr’ [...] (SW IV, I,28, S. 39 f. [*Stücke 15*, S. 134 f.])

Der Bezugspunkt ist natürlich Ferdinand von Walter im zweiten Akt von Schillers *Kabale und Liebe*, der sagt: „Es gibt eine Gegend in meinem Herzen, worin das Wort *Vater* noch nie gehört worden ist“.²⁰

²⁰ Vgl. Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 5. Neue Ausgabe, hrsg. v. Herbert Kraft, Claudia Pilling und Gert Vonhoff, Wei-

Über die Parodie eines mehr oder weniger beliebigen Einzeltextes hinaus könnte es sich hier also durchaus um eine noch weiter ausgreifende ‚Heimholung‘ des bürgerlichen Trauerspiels in die Komödie handeln, der es einst entsprungen ist. Im konkret vorliegenden Fall gelingt dies so weitgehend, dass das Stück im Anschluss als eine Tragödienparodie praktisch nicht mehr erkennbar ist. Und genau deshalb ist es offenbar auch gar nicht aufgefallen, dass Holteis *Trauerspiel in Berlin* auf späteren Theaterzetteln²¹ und auch in den Drucken²² der *Verhängnißvollen Faschings-Nacht* als Quelle überhaupt nicht mehr genannt wurde.

mar 2000, II, 6, S. 44. Vgl. zu dieser Stelle auch schon Arnold-de Simone (Anm. 1), S. 26, und *Stücke 15*, S. 375.

21 Vgl. Arnold-de Simone (Anm. 1), S. 25.

22 Vgl. *Stücke 15*, S. 247.