

Die Medien als Ursprung der Moderne: Für eine Neubewertung Johann Nestroys

In mehrfacher Hinsicht scheint die Konzentration des Begriffs Wiener Moderne auf die Zeit um 1900 als ungenügend: Erstens wird darunter – trotz konterkarierender sozialhistorischer Studien – im ästhetischen Feld meist nur die ›Hochkultur‹ des Griensteidl-Kreises um Hofmannsthal, Schnitzler etc. verstanden. Zweitens wird diese auch – trotz der Bücher von Jacques Le Rider und Moritz Csáky – meist zu eng auf Österreich bezogen, und ihre internationalen Quellen und Einflüsse – von Hermann Bahr durch seinen Paris-Aufenthalt in den späten 80er Jahren des 19. Jahrhunderts vermittelt – relativ wenig beachtet. Drittens werden immer noch zu stark Hoch- und Populärkultur getrennt, obwohl ja selbst Hofmannsthal auf populäre Quellen zurückgreift. Viertens aber wird auch der Zeitraum zu eng gesehen: Gerade in literaturwissenschaftlichen Studien wird immer noch zuwenig eine für Historiker schon alte Einsicht der Mentalitätengeschichte beachtet, nämlich die Berücksichtigung der *longue durée* in der Ausbildung von Mentalitäten.

Für die Identitätskrisen, die um 1900 virulent werden, sind die Umbrüche, die sich mit der Großstadtentwicklung ab etwa 1820 ergaben – Massenerfahrung, Industrialisierung, Entfremdung – aber entscheidend. Und deshalb möchte ich für eine Vor-Datierung der Wiener Moderne plädieren, indem diese Krisen der Subjektivität weiter zurückverfolgt werden: Im Extrem könnte man, wie Walter Benjamin in seinem bahnbrechenden Werk *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, diese Identitätskrisen bis ins Barock zurückverfolgen, was gerade für österreichische Traditionen sehr ergiebig sein könnte.

Diese Prozesse lassen sich am Beispiel eines – traditioneller Aufführungstraditionen halber leider immer noch nicht der Moderne zugerechneten – Autors wie Johann Nestroy zeigen. Denn Nestroy thematisiert nicht nur im *Talisman* (1835) die neuen Erfahrungen von kultureller Vielfalt und Vorurteilen in der Umbruchgesellschaft, sondern er greift in seinen Vorlagen sehr oft auf vorher in einer damals schon größeren Stadt entstandenen Texte aus Paris zurück. Vor allem aber lässt sich in der Art seiner Bearbeitungen sichtbar machen, wie er schon mit Techniken neuer Medien – und neu war damals vor allem die Karikatur – arbeitet.

Diese Verbindung zur Karikatur in seinem Schreibprozess bindet Nestroy auch auf ästhetischer Ebene an den Ursprung der Moderne in Paris zurück: Denn Char-

les Baudelaire entwickelte ab 1844 just am Beispiel der französischen Karikaturisten seine Poetik der Moderne – verblüffend sind die Bezüge zu Nestroy, denen in diesem Beitrag primär nachgegangen werden soll.

Damit soll auch gezeigt werden, dass der Begriff Moderne keinem linearen, keinem rein progressiv fortschreitenden Prozess entspricht, sondern dass in einer bestimmten sozialen Umwelt innovative und regressive Tendenzen – etwa in der mentalen Einstellung zu neuen technischen Entwicklungen wie Elektrizität etc. – zugleich wirksam sind: Auch dies ist eine Einsicht, die wir Walter Benjamin verdanken, und die sich nicht nur auf Paris, sondern auch auf das Wien des neunzehnten Jahrhunderts anwenden lässt. Mit dieser Spannung möchte ich diesen Kurzbeitrag beginnen, um dann auf der ästhetischen Ebene den Einfluß neuer Wahrnehmungsweisen – etwa aus der Karikatur – in der Praxis der Stückentstehung aufzuweisen.

Als der Apotheker Joseph Moser 1816 seine Schaufenster in der Josefstädterstraße 30 erstmals mit Leuchtgas beleuchtete, da bestaunte ganz Wien das ihm aufgesteckte Licht, und selbst Kaiser Franz begab sich mit seiner Familie hin, um es in der kleinen Auslage zu sehen. Mit der am eben gegründeten *Polytechnikum* weiter entwickelten Lichtkraft wurde aber zunächst typischerweise nicht die aufbrechende Großstadt in die Zukunft hinein beleuchtet, sondern zunächst wieder nur die imperiale Vergangenheit – die beauftragte englische *Imperial-Gas-Association* erhellte ab 1840 den Weg von der Innenstadt nach Schönbrunn. Das heißt: Die neue Technik wurde im imperialen Wien zunächst ›verklärend‹ eingesetzt, zur Repräsentation des Kaiserhauses.

Ebenfalls in der Josefstadt betrieb der Erfinder der Lithographie, Alois Senefelder, ab 1803 eine chemische Druckerei: Mit der Lithographie – die sich in Paris erst 1812 durchsetzen konnte – war Massenkunst möglich geworden, weil das mit Kreide direkt und schnell, auch tagesaktuell, auf die Steinplatte gezeichnete Bild mit Salpetersäure fixiert wird und beliebig oft reproduzierbar ist. Die Lithographie steht am Ursprung der Photographie, die Daguerre in Paris 1839 präsentiert. Anders als in Frankreich, wo die Lithographie seit der Julirevolution 1830, in der Karikatur als Kampfmittel eingesetzt wurde, dient sie in Wien aber lange noch der Verklärung: Patriotische Sujets in den Napoleonischen Kriegen, berühmte Staatsmänner und Reproduktionen von Alt-Wien (also jenem vor den Erweiterungen und baulichen Umbrüchen seit 1830) zierten die Bürgerstuben. Politische Karikatur war bis 1848 verboten, doch wußten Intellektuelle wie Nestroy und Grillparzer (der 1836 Paris bestaunte) von den Pariser Karikaturenzeitungen, dem *Charivari* und *La Caricature*.

Das revolutionäre Potential neuer Technik und Wahrnehmung wurde in der Metternichzeit nicht genutzt, sondern in rückwärtsgewandten Mythen entschärft. Und da hinein platzte Johann Nepomuk Ambrosius Nestroy, der am 7. Dezember 1801 im Hause eines – aus Mähren eingewanderten und durch Bildung aufgestiegenen – Hofjuristen in bürgerlicher Wiege in der Bräunerstraße zu brüllen begann.

Nicht nur seiner Begabung wegen, sondern auch, weil sein Vater – wie der Juristenvater Franz Grillparzers – verarmte und Nestroy – wie Grillparzer – früh die Familie erhalten mußte, brach er mit 22 Jahren das Jusstudium ab und debütierte als Sarastro in einer *Zauberflöten*-Aufführung des Hoftheaters. Als nach der Arie *In diesen heiligen Hallen* heftig ein Dacapo verlangt wurde, trat Nestroy dankend vor und sagte: »In diesen heil'gen Hallen kennt man nur Nachsicht und Gnade.«

Das blieb aber nicht so, als er – auf dem Weg über Amsterdam und Graz – als Dramatiker und Schauspieler 1830 nach Wien zurückkehrte: Nestroys aggressiver Schauspiel-Stil war gefürchtet. Nicht nur Ferdinand Raimund bat sich aus, dass Nestroys Aggressivität nicht seine Stücke zerstören möge, auch das Publikum schwankte zwischen Empörung und Faszination am Unangepassten, am Bösen, Desillusionierenden: Karikaturen waren um 1830 noch verboten, aber Nestroy spielte bereits wie eine fleischgewordene Karikatur.

So notierte der Burgschauspieler Costenoble, der des Schauspielers Raimunds »Dialog mit dem Publikum, sein Reagieren« lobte, angesichts Nestroys: »Seine Spielweise erinnert an diejenige Hefe des Pöbels, die in Revolutionsfällen zum Plündern und Totschlagen bereit ist«. Und die *Wiener Zeitung* nennt in ihrem Nachruf 1862 Nestroy »den größten Karikaturisten, den wir je gesehen haben. Es bedurfte für jeden einige Zeit, sich an diese zuerst abstoßende Weise zu gewöhnen«. Und Karl Kraus, der auch schon vergeblich gegen die wienerische Nestroy-Verharmlosung anrannte, zitierte in der *Fackel* den Kritiker Bernhard Gutt, der sich über ein Prager Gastspiel Nestroys 1844 äußerte: »Alles ging in's Kolossale (...) die Maske bis zur Fratze getrieben, hat kaum mehr ein menschliches Aussehen, die Negation ist durchgehend vorschlagend«.

Kurz: Nestroy gehört nicht nach Wien. Sondern nach Paris. Auf jeden Fall ist er viel weniger in österreichischen Traditionen zu sehen, sondern in einem gesamteuropäischen Aufbruch der urbanen Moderne, der sich mit Edgar Allan Poe in London und mit Charles Baudelaire in Paris zwischen 1830 und 1860 vollzog.

Denn: Was hier über den Schauspielstil, über seine gestischen Zeichen, gesagt wurde, trifft den Kern auch der kämpferischen Art seiner Stücke. Ganz sinnlich sichtbar wird dies im Entstehungsprozess seiner 83 Dramen: In einer vor der Großstadtentwicklung in verklärende Mythen ausweichenden Umgebung war Nestroy der einsame Moderne, der mit Stücken wie *Lumpacivagabundus* (1833) zwar Publikumserfolge landete, aber dennoch in ganz anderen Zusammenhängen stand.

Die bekanntesten Nestroy-Stücke – *Der Talisman*, *Das Mäd'l aus der Vorstadt*, *Der Zerrissene* – basieren auf Pariser Vaudevilles: Die Bedürfnisse der Großstadt – wechselndes Publikum, Lust auf Neues, Aktuelles, Geschwindigkeit – hatten in Paris schon ab 1820 zur Massenproduktion von Vaudevilles geführt, das bekannteste Paar von Vaudevillisten, Duvert/de Lauzanne, produzierte zusammen über 200 Vaudevilles: Stücke mit vielen Couplets und Arien, Vorläufer der Operette, mit immer gleichem Schema: Eine sich rasch entwickelnde Handlung mit einer witzigen Begebenheit oder Intrige im Mittelpunkt, eine Liebesgeschichte als Staffage, wenige

Personen. Oberstes Gebot war die Aktualität, die schnelle Reaktion auf ununterbrochenen sozialen Wandel, der im Vaudeville-Lied kommentiert werden konnte.

Die Produktionssituation der Wiener Theaterdichter – Verträge des Direktors des Leopoldstädtertheaters, Karl Carl, verlangten von einem Autor bis zu acht Stücke pro Jahr, von Nestroy vier – zwang dazu, das romantische Dichterbild des »inspirierten« Originalgenies wegzuworfen und schnell Vorlagen, die in anderen Städten schon Erfolg gehabt hatten, zu bearbeiten. Das ist nicht negativ zu sehen, sondern zeigt auch den internationalen kulturellen Austausch und vergleichbare Mentalitäten und Bedürfnisse.

Von »Originalgenie« wollte Nestroy ohnehin nichts wissen und war auch in dieser Haltung schon ein montierender, »bastelnder«, kombinierender, moderner Dichter: Er las gierig die neuesten Werke von Balzac und Eugène Sue, auch von Dickens und Alexandre Dumas. Und auch der Theaterdirektor Carl reiste beruflich 1840 gleich mit seinem Kostümbildner und einem Teil der Truppe nach Paris. Von dort brachte er etwa das eben uraufgeführte Vaudeville *Bonaventure* mit, die Vorlage für den *Talisman*. (Nestroy selbst reiste übrigens ab 1857 dreimal nach Paris.)

Aber was hat Nestroy aus diesen Vorlagen gemacht, wie massiv hat er eingegriffen und umgruppiert: alles unter Zeitdruck – auch dies eine neue Erfahrung des 19. Jahrhunderts. Neben den 850 Rollen, in denen er selbst als Schauspieler auf der Bühne stand, blieb ihm nicht viel Ruhe außerhalb des Theaters: So schrieb Nestroy am frühen Morgen, große Bögen mußten bereitliegen (und auch belegte Brötchen): Schnell eine Rohübersetzung (wo aus den 70 Seiten der Vorlage zehn wurden), dann ein zweiseitiges »Szenario«: links Regieanmerkungen, rechts erste Dialoge. Als dritte Stufe die Ausarbeitung, wo sprachliche Einfälle, »Aphorismen«, Entwürfe systematisiert und den Figuren im Dialog zugeordnet werden.

So fügte er in den leichten urbanen Flair des *Bonaventure* gleich zu Beginn eine Massenszene ein: »Volk« gegen »Außenseiter«, »Fremde« – also auch eine typische Erfahrung der wachsenden Stadt seit 1830. Das heißt: Mit kühnen Strichen und in der schwungvollen Schrift seiner großformatigen Manuskripte bringt Nestroy ganz andere, ernste Problemfelder in seine Vorlagen hinein. In der Art dieser Striche aber verfährt er so, wie Charles Baudelaire den Karikaturisten vorstellt. So hatte Baudelaire 1846 die rasche Auffassungsgabe an Grandville gelobt, dem er die »Genauigkeit eines Stenographen« zuschreibt.

Klar, dass dem besessenen Arbeiter und Techniker Nestroy nur wenig Zeit für Privates blieb: Und dass er alle Aggressivität in die Arbeit warf, im Alltag aber schüchtern, ja verklemmt war. Er liebte das Kartenspiel und saß jeden Morgen im Kaffeehaus. Wenn ihn aber der Kellner nicht hörte, musste jemand vom Nebentisch eingreifen und rufen: »Kellner, der Herr Direktor möchte zahlen!«

In der Arbeit ist er aber der unerbittliche Analytiker, der Karikaturist einer blinden Gesellschaft: Einzelzüge werden betont, anderes weggelassen, »in der Nacht schleudert er, wie ein Fechter, die Erfahrungen des Tages aufs Papier«, wie Baudelaire über den Karikaturisten Constantin Guys bemerkt hatte: »Eilig, heftig, aktiv,

als fürchte er, die Bilder könnten ihm entwischen«. Wichtig sind die Extreme, nicht die Harmonie, wichtig ist das überzeichnende Herausarbeiten von Einzelcharakteren, nicht »Realismus«. Deshalb wird für Baudelaire der Karikaturist zum Vorbild des »Modernen«: In seiner kontrollierten Schnelligkeit, im Thematisieren von Randbereichen der Stadt und des Alltags, im Zusammenspiel von konkreter Beobachtung und abstrahierender Überzeichnung.

Über den englischen Karikaturisten William Hogarth hatte Baudelaire angemerkt: »Hogarths Talent hat etwas Kaltes, Beklemmendes, Unheimliches an sich. Das drückt einem das Herz ab.«

Nestroy seinerseits wurde in Wien mit den Karikaturen Hogarths verglichen. Das Herausheben von Details und das »Vergessen« anderer, unwichtiger, ist ein Verfahren der Abstraktion, und so verwundert es nicht, dass Nestroy in seine Manuskripte immer noch eine abstrakte, gedankliche Ebene einzieht: »Monolog über Schicksal«, notierte er sich als Auftrag und Vorsatz während der Arbeit. Und über dieses denkt er dann nach, so kühn wie keiner vor ihm. Es durfte zu Lebzeiten nicht gedruckt werden. Aber vielleicht hätte es gar niemand gemerkt.

Als sich Nestroy 1862 mit einer Aufführung der Offenbach-Bearbeitung *Häuptling Abendwind* im Kaitheater vom Wiener Publikum verabschiedet, da sitzen im Parkett der Kaiser und mehrere Erzherzöge. Sie haben aber nicht gemerkt, dass mit den Menschenfressern des Stückes sie selbst gemeint waren.