



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Des is a Weiber-Komplott! Vorstadtweiber und -theater“

verfasst von / submitted by

Melanie Gabriele Christiane Payer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 344

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch und Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 19.01.2017

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei meiner Familie und meinen Freunden bedanken, die mich während des Verfassens der Diplomarbeit unterstützt und motiviert haben. Sie hatten Verständnis, als sich eine Zeitlang meine Gedanken nur um die Diplomarbeit drehten.

Mein größter Dank geht an Josef. Danke für deine Motivation und Unterstützung. Ohne dich wäre ich nicht da, wo ich jetzt bin. Wer weiß, ob ich mit meiner Arbeit schon begonnen hätte. Ich freu mich „wie ein Regenwurm“, dass ich es jetzt geschafft habe!

Vielen Dank auch an Bianca und Carina, die mir bis zum Schluss mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind. Ihr habt mir zu die Sicherheit gegeben, die mich dazu veranlasst hat meine Arbeit einzureichen.

Ich möchte mich auch bei Uli Brée bedanken, der mir die Primärliteratur zur Serie freundlicherweise zur Verfügung gestellt und sich Zeit für ein kurzes Interview genommen hat.

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit einem Figurenvergleich des Wiener Volkstheaters anhand von ausgewählten Stücken von Nestroy und Horváth und der österreichischen Serie „Vorstadtweiber“. Aufgrund dieses Vergleiches soll die Frage, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede sich in den Stoffen und Figuren der Stücke und der Serie zeigen, beantwortet werden.

Als Basis für Typen und Charaktere des Figurenvergleichs werden die Masken der italienischen Commedia dell'arte verwendet. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird dazu erläutert, inwiefern die Commedia dell'arte und das Wiener Volkstheater zusammenhängen.

Dadurch soll gezeigt werden, dass die Commedia dell'arte mit ihren Typen und Charakteren das Wiener Volkstheater beeinflusst hat, das wiederum große Ähnlichkeit und Gemeinsamkeiten mit der erwähnten Serie aufweist. Dies führt zur Bestätigung der anfänglichen Hypothese, dass die österreichische, in und über Wien handelnde Serie keine Kopie amerikanischer Serien ist, sondern im Hinblick auf ihre Figuren „typisch wienerisch“ ist.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	4
Einleitung	1
1. Figuren des Wiener Vorstadttheaters und der Commedia dell'arte	4
1.1. Das Wiener Vorstadttheater	4
1.1.1. Abgrenzung der Begriffe	4
1.1.2. Nestroy und Horváth als Teil des Wiener Theaters	6
1.1.3. Die Commedia dell'arte im Zusammenhang mit dem Theater in Wien	8
1.2. Nestroys Figuren	9
1.2.1. „Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten“	12
1.2.2. „Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing“	22
1.3. Horváths Figuren	31
1.3.1. „Geschichten aus dem Wiener Wald“	35
1.3.2. „Zur schönen Aussicht“	49
1.4. Figuren der Commedia dell' arte	56
1.4.1. Zani	57
1.4.2. Vecchi	64
1.4.3. Capitano	69
1.4.4. Tartaglia	70
1.4.5. Stenterello	70
1.4.6. Innamorati	71
2. Filmische Adaption des Wienerischen in der Serie „Vorstadtweiber“	73
2.1. Die Serie und das schöne Wien	73
2.1.1. Die Serie „Vorstadtweiber“	73
2.1.2. Typisch Wien	75
2.2. Der Begriff der Vorstadt	81
2.3. Die Hauptcharaktere der Serie	82
2.3.1. Maria Schneider	82
2.3.2. Waltraud Steinberg	87
2.3.3. Nicoletta Huber	90
2.3.4. Sabine Herold	94
2.3.5. Caroline Melzer	97
3. „Vorstadtweiber“ als österreichische Serie im Vergleich	100
3.1. Allgemeiner Vergleich	100

3.2. Der Figurenvergleich	101
3.2.1. Die Methode zum Vergleich	101
3.2.2. Rechtfertigung der Methode	103
3.2.3. Der Vergleich.....	105
3.2.3.1. Maria Schneider	105
3.2.3.2. Waltraud Steinberg	108
3.2.3.3. Nicoletta Huber	109
3.2.3.4. Sabine Herold	111
3.2.3.5. Caroline Melzer.....	113
3.2.3.6. Sonstige	115
4. Kommentar des Drehbuchautors Uli Brée.....	117
5. Conclusio	118
6. Literaturverzeichnis	121
6.1. Primärliteratur	121
6.2. Sekundärliteratur.....	121
6.3. Abbildungen	126
7. Anhang.....	128
7.1. Interview mit Uli Brée (21.02.2016).....	128
7.2. Ödön von Horváth: Theoretisches: Gebrauchsanweisung (1932)	131

Einleitung

Aufgrund meines Interesses sowohl an der neueren deutschen Literatur als auch an der Originalität der österreichischen Serien bin ich auf das Thema für meine Arbeit gestoßen. Da es mir schwer fiel, mich für einen Bereich zu entscheiden, wollte ich sowohl das Lesen als auch die Lektüre und die Analyse audiovisueller Medien miteinander kombinieren. Da kam mir die neue Serie „Vorstadtweiber“ nur pass. Diskussionen über diese polarisierende Serie zeigten gleich, dass vom Großteil der Zuseher die Serie als Abklatsch einer amerikanischen Serie betrachtet wird. Diese Meinung zutiefst ablehnend habe ich angefangen, mich zu fragen, warum ich der Meinung bin, dass hinter der Serie mehr als nur ein Abklatsch steckt.

Immer mehr Argumente fielen mir dazu ein. Ich beschloss, diese zu ordnen und mich im wissenschaftlichen Rahmen damit zu beschäftigen. Da es ohne Figuren keine Serie gibt, was zeigt, wie wichtig diese sind, habe ich beschlossen, eine Figurenanalyse mit anschließendem Figurenvergleich, basierend auf „wienerischen Vorfahren“, durchzuführen. Aufgrund dessen bin ich zu folgender Forschungsfrage gelangt: Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede zeigen sich in den Stoffen und Figuren des Wiener Volkstheaters anhand von Nestroy und Horváth im Vergleich zu den Figuren der Serie¹ „Vorstadtweiber“?

Als fundierte Basis werden dazu auch die Figuren der Commedia dell'arte einbezogen; wie nämlich im weiteren Verlauf gezeigt wird, haben die Figuren des Wiener Volkstheaters aufgrund der Commedia dell'arte eine lange Tradition. Somit kann als Basis der Figuren bis auf das 16. Jahrhundert zurückgegriffen werden.

Die Hypothese der Arbeit ist, dass große Ähnlichkeit zwischen den Figuren der Commedia dell'arte, dem Wiener Volkstheater und den „Vorstadtweibern“

¹ An dieser Stelle sei angemerkt, dass es eine ausufernde Forschung zum seriellen Erzählen gibt, die hier nicht berücksichtigt wird, weil der Fokus auf die Figuren gerichtet ist. (vgl. dazu: Fröhlich, Vincent (2007): Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik. transcript. Bielefeld.)

besteht. Aufgrund dessen kann die Serie als „typisch wienerisch“ betrachtet werden. Dabei wurde absichtlich darauf geachtet, dass es sich um wienerische und nicht österreichische Merkmale handelt, da Österreichs Bundesländer sehr vielfältig sind und die Bezeichnung „typisch österreichisch“ für die Serie der Vielfältigkeit nicht gerecht werden würde.

Das Forschungsinteresse liegt nun darin, die Figuren und Stoffe des Wiener Volkstheaters und der Serie „Vorstadtweiber“ herauszufinden, diese zu analysieren und anschließend zu vergleichen.

Um diesen Fragen und dem Interesse gerecht zu werden, wurde die Arbeit in drei große Teile gegliedert.

Der erste beschäftigt sich mit den Figuren des Wiener Volkstheaters und der Commedia dell'arte. Wie schon zu Beginn erwähnt, wurden für das Wiener Volkstheater die Autoren Johann Nestroy und Ödön von Horváth ausgewählt. Die Autoren sind dabei mit jeweils zwei Stücken vertreten: „Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten“ und „Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing“ von Nestroy und „Geschichten aus dem Wiener Wald“ und „Zur schönen Aussicht“ von Horváth. Der Grund für die Auswahl dieser Stücke wird im ersten Teil erläutert. Weiters werden auch kurz spezifische Stile der Autoren in diesem Teil angesprochen. Danach werden die ausgewählten Figuren der Autoren charakterisiert, die Behauptungen dazu mit Dialogen untermauert. Zum Schluss werden die wichtigsten Figuren der Commedia dell'arte vorgestellt, und es wird gezeigt, mit welchen Figuren aus dem Volkstheater jene Ähnlichkeiten aufweisen.

Der zweite Teil behandelt die Serie. Es wird eine kurze Einführung geboten, worum es sich bei der Serie handelt und welche Teile von Wien davon betroffen sind. Nicht zu vergessen ist hierbei auch die Ausarbeitung von wienerischen Merkmalen, welche in der Serie offensichtlich vorkommen. Diese sind teilweise klischeehaft und nicht ganz ernst zu nehmen. Trotzdem war es ein Bedürfnis, das „typisch Wienerische“ schriftlich und mithilfe von Literatur festzuhalten, da immer wieder in verschiedenen Zusammenhänge die Phrase „Das ist Wien“

verwendet wird. Anschließend werden auch in diesem Teil die fünf Hauptcharaktere skizziert und die wichtigsten Beziehungen zu anderen Figuren der Serie angerissen.

Im letzten Teil werden der erste und der zweite miteinander verglichen und zwar hauptsächlich, wie die Forschungsfragen schon verraten, die Figuren. Die verwendete Methode enthält Kategorien von Jens Eder und eigene Ideen. Abgerundet wird die Arbeit von einem Kommentar des Drehbuchautors der Serie „Vorstadtweiber“, Ulli Brée. Es ist ein Protokoll zu einem selbstgeführten Interview, welches sich im Anhang befindet.

Abschließend sei noch gesagt, dass die 2. Staffel der Serie im März 2016 erschienen ist. Dieses Erscheinen der neuen Staffel hat anfangs große Zweifel an meiner Arbeit erzeugt. Die Frage nach einer drastischen Änderung der charakterisierten Figuren stellte sich: Was, wenn die Hauptfiguren sich in der 2. Staffel so sehr verändern, dass diese mit der Charakterisierung der Hauptfiguren der 1. Staffel nicht mehr übereinstimmen? Nach ausführlichen Recherchen in Bezug auf Figurentypen und deren Änderungen bin ich auf Keppler gestoßen. Keppler² meint dazu, dass Figuren und vor allem Figurentypen einer Serie sich selten auf drastische Art und Weise verändern. Dies wäre nämlich ein völliger „Gestaltwechsel“, wobei die Serienfigur ihre „Kontur verlieren“ würden, was nur selten durch Anweisungen des Drehbuchs passieren darf.

Aufgrund dieser geringen Wahrscheinlichkeit eines völligen Gestaltwechsels habe ich beschlossen, trotzdem einen Figurenvergleich anhand der 1. Staffel durchzuführen.

² Keppler 1995: 85.

1. Figuren des Wiener Vorstadttheaters und der Commedia dell'arte

1.1. Das Wiener Vorstadttheater

Im Lauf der Recherchen traten rund um das Theater in Wien viele Begriffe, wie „Volkstheater“, „Vorstadttheater“, „Volksstück“ immer wieder auf. Dabei wurden diese Begriffe von verschiedenen Autoren mit unterschiedlichen Bedeutungen verwendet. Aufgrund dieser Uneinigkeit werden die verwendeten Begriffe so gut wie möglich erklärt und relevante Charakteristika der Begriffe ausgearbeitet, ohne allerdings diversen Autoren zu widersprechen. Trotzdem soll aber auf eine Klärung oder zumindest Abgrenzung der Begriffe nicht verzichtet werden, da diese doch ein wichtiger Teil meiner Arbeit sind.

Es sei dazu angemerkt, dass die angeführten Begriffe komplexer Natur sind und deshalb nur schwer zusammengefasst werden können.³ Daher werden in diesem Abschnitt jene Bedeutungen der Begriffe erläutert, welche für die Arbeit wichtig und nützlich erscheinen. Dazu werden auch widersprüchliche Meinungen von anderen Autoren nicht ignoriert, jedoch wird festgelegt, mit welcher Bedeutung und Meinung in den weiteren Abschnitten und Teilen gearbeitet wird.

Im weiteren Verlauf wird erörtert, inwiefern Nestroy und Horváth Teil des Wiener Vorstadt- und des Volkstheaters sind.

Der letzte Punkt behandelt in kurzen Zügen die Commedia dell'arte. Dabei wird erläutert, warum Figuren der Commedia dell'arte verwendet werden und inwiefern diese in Verbindung mit dem Wiener Volkstheater stehen.

1.1.1. Abgrenzung der Begriffe

Ein allgemeiner und weitläufiger Begriff in diesem Zusammenhang ist das „Wiener Vorstadttheater“. Es wird immer wieder dazu verwendet, um auf

³ Hein 1997: VII.

Stücke, deren Handlung in Wien spielt, zu verweisen. Häufiger wird dieser Begriff aber in Zusammenhang mit den „Spielstätte[n] für Sprech- und Musiktheater“ verwendet.⁴ Damit wurden die fünf Spielstätten, welche sich ab dem Ende des 18. Jahrhunderts in Wien befanden, bezeichnet. Von diesen fünf befanden sich drei in den Vorstädten: und zwar das Leopoldstädter Theater, das Theater an der Wien und das Theater in der Josefstadt.⁵

In den Wiener Vorstadttheatern wurde das sogenannte „Wiener Volkstheater“ aufgeführt. Dieses lokal an Wien gebundene Theater war im 18. und 19. Jahrhundert Theater für das Volk und volksnah. Meist wird auch betont, dass es sich dadurch klar vom Hoftheater unterschied, denn das sogenannte ‚Volk‘ als Publikum war nicht das der Herrscher oder Gebildeten.⁶

Die Volksnähe zeigte sich erstens dadurch, dass die Eintrittspreise für die Mittelschicht, den Durchschnittsbürger, leistbar waren, und zweitens durch die Protagonisten der Stücke, welche auch aus dem Volk stammten. Dabei vertraten sie den Bürger der Mittelschicht und verschiedene Berufsstände mit liebenswerten und fehlerhaften Charakterzügen.⁷ Viele Autoren, wie Nestroy, wollten dadurch dem Publikum eine Moral am Ende des Stückes begreiflich machen.

Bei dem Versuch, das Wiener Volkstheater genauer zu bestimmen, führt Traitler inhaltliche Merkmale an. Laut Traitler sprechen dabei die Figuren im Dialekt, und Figuren, die verschiedene Schichten vertreten, halten sich an Handlungsmuster. Dabei darf die witzige Figur, der sogenannte Kasperl des ganzen Stückes, nicht fehlen. Neben diesen Merkmalen betont Traitler auch den volksnahen Faktor. Das Volkstheater war für alle, besonders die Mittelschicht, zugänglich.⁸

⁴ Perdula 2000: 35.

⁵ Vgl. Perdula. 35-44.

⁶ Vgl. Hein 1973: 10, 14.

⁷ Vgl. Carl 1980: 23-29.

Vgl. Yates 1985: xiii-xiv.

Vgl. Valentin 1984: 5-12.

Vgl. Hein, Jürgen 1973: 12.

⁸Vgl. Traitler 1973: 2-4.

Hein beschreibt das Wiener Volkstheater weiters noch als ein Theater, das die „Sinnlichkeit betont“ und mit Mitteln wie „Musik, Gesang und Tanz“ arbeitet, um zu verzaubern. Dabei handelt es sich auf der Bühne um eine Fiktion, dargestellt mithilfe des „niederen Stils“. Diese Fiktion zeigt einerseits Normen auf, wie schon zuvor erwähnt, oder kritisiert und provoziert, was auch Horváth verfolgt.⁹

Das „Wiener Volksstück“ ist einer der umstrittensten Begriffe. Bis heute herrscht diesbezüglich Uneinigkeit, besagter Begriff wird oft als Synonym für das Wiener Vorstadttheater verwendet. Dieser Ansicht wird hier allerdings nicht zugestimmt. Das Volksstück wird in dieser Arbeit als Teil des Wiener Volkstheaters gesehen, aber nicht mit jenem gleichgesetzt. Viel eher wird hier unter dem Wiener Volksstück eine mögliche Aufführung, ein Stück aus vier möglichen Genres (Lustspiel, Schwank, Posse und Volksstück) des Wiener Volkstheaters verstanden.¹⁰ Als Teil des Volkstheaters beschreibt auch Hein das Volksstück mit den schon erwähnten Merkmalen des volksnahen Theaters, sozusagen als Geschichte vom Volk für das Volk.¹¹

In dieser Arbeit werden Stücke des Wiener Volkstheaters behandelt und aufgrund seiner schillernden Bedeutung vom Begriff „Volksstück“ Abstand genommen.

1.1.2. Nestroy und Horváth als Teil des Wiener Theaters

Nestroy ist ein wichtiger Dramatiker des Wiener Volkstheaters. Alle erwähnten Forscher, die sich um die Definition des Wiener Volkstheaters oder Wiener Volksstückes bemühen, erwähnen in diesem Zusammenhang Nestroy und seine Werke. Oft wird ihm dabei sogar die Blütezeit des Wiener Volkstheaters

⁹ Hein 1997: 6.

¹⁰ Vgl. Carl 1980: 23.

Vgl. Hein 1973: 11.

¹¹ Vgl. Hein 1973: 10.

zugeschrieben. Er ist mit seinen Stücken eindeutig ein Autor des Wiener Volkstheaters. Er hat den Schwarz-Weiß-Typus des Volkstheaters entwickelt.¹²

Ebenso kann Horváth als Autor des Wiener Volkstheaters betrachtet werden. Zwar liegen zwischen Horváth und Nestroy ungefähr hundert Jahre, trotzdem hat sich Horváth ausdrücklich mit den alten Volksstücken beschäftigt und diese bewusst umgeschrieben oder dekonstruiert, wieder entdeckt und erneuert, wie er selber dargestellt hat. Ihm ging es, anders als Nestroy, nicht darum, das Publikum zu belehren, sondern das Publikum mit seinen Schandtaten zu konfrontieren.¹³ Es wird zwar von dem Begriff „Volksstück“ Abstand gehalten, trotzdem ist es doch eindeutig, dass das Volksstück ein Teil des Vorstadttheaters ist, was auch Horváth zu einem Autor des Vorstadttheaters macht.

Abgesehen von diesem Vergleich erwähnt Horváth im Zusammenhang mit der eigentümlichen Sprachverwendung der Figuren, dass er ein „wahrhaftiges Volkstheater“ aufbaut, indem bei ihm die Sorgen durch die Augen des Volkes gesehen und auf volkstümliche Art behandelt werden.¹⁴

Es ist noch anzumerken, dass die folgenden Stücke von Nestroy und Horváth aus bestimmten Gründen zur Bearbeitung ausgewählt wurden. Die Figuren, auf denen der Fokus liegt, sowie die Handlung der ausgewählten Stücke zeigen nämlich Ähnlichkeiten mit der Serie „Vorstadtweiber“, auf die im dritten Teil genauer eingegangen wird. Weiters kommen zu dieser Zwei-Figuren-Konstellation die Masken der Commedia dell'arte hinzu. Dafür wird Bezug auf jene Masken genommen, welche sowohl Gemeinsamkeiten mit den ausgewählten Figuren der Wiener Stücke als auch mit den Figuren der Serie aufzeigen. Das letzte Kriterium, auf das noch geachtet wurde, war der Handlungsort der Stücke. Die nun ausgewählten Stücke könnten sich durchaus in Wien abspielen. Bei zwei Stücken („Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, eine Wohnung mit Garten

¹²Vgl. August 1989: 144-146.

Vgl. August 1989: 146.

¹³Vgl. August 1989: 293.

Vgl. Horváth 1932.

Vgl. Hein 1973: 9.

¹⁴Vgl. Horváth 1932.

ist zu haben in Hietzing“ und „Geschichten aus dem Wiener Wald“) wird die Stadt Wien explizit als Handlungsort erwähnt.

1.1.3. Die Commedia dell'arte im Zusammenhang mit dem Theater in Wien

Die erste Aufführung der Commedia dell'arte fand im Jahre 1568 im Zuge der Hochzeitsfeierlichkeiten am bayrischen Hof des Herzogs Wilhelm V. statt. Auch wenn es wie ein Stegreiftheater wirkte, war es gemischt mit festgelegten Abläufen und Passagen und Improvisationen der Schauspieler.¹⁵ Obwohl ein langer Zeitraum zwischen der Commedia dell'arte und der Blütezeit des Wiener Volkstheaters anzusetzen ist, so weist das Wiener Vorstadttheater doch Ähnlichkeiten mit der Commedia dell'arte auf.

Erstens handelten schon die Stücke der Commedia dell'arte vom täglichen Leben der Bürger. Es war wie das Volkstheater volksnah.¹⁶

Zweitens weist die Commedia dell'arte mit ihren Typen große Ähnlichkeiten mit denen des Wiener Volkstheaters auf. Die volksnahen Figuren der Commedia sind Menschen des alltäglichen Lebens mit all ihren Besonderheiten und Fehlern, weswegen sie immer wieder ein bestimmtes Handlungsmuster verfolgen. Adelige werden hier vergeblich gesucht. Diese Typen und festgelegten Handlungsmuster, aus welchen im Wiener Volkstheater manchmal Figuren entkommen können, haben auf das Wiener Vorstadttheater den „stärksten Einfluss im deutschen Theaterraum“ genommen.¹⁷

Nestroys Figuren weisen große Ähnlichkeit und oft auch Gemeinsamkeiten mit den Figuren der Commedia dell'arte auf. Auch bei Nestroy sind der Witz und die Personen vordergründlich, die sich oft selbst im Weg stehen, weswegen eine Entwicklung des Geschehens nur langsam möglich ist.

¹⁵Vgl. Körner 2009: 158.

Vgl. Klaus 1995: 181.

¹⁶Vgl. Körner 2009: 158.

¹⁷Hadamowsky 1957: 316.

Vgl. Körner 2009: 160.

Vgl. Hummel 1970: 42.

Es ist anzumerken, dass sich das Wiener Volkstheater gerade dort entwickelt hat, wo Nestroy spezifische und eigene Merkmale ausgebildet hat.¹⁸ Der Großteil der Literatur über die Wiener Volkstheaterautoren, vor allem über Nestroy, ist sich einig, dass die Commedia dell'arte das Theater in Wien stark geprägt hat. Allerdings gibt es auch Wissenschaftler wie Krömer und Rommel, welche sich gegen einen angeblichen Einfluss des italienischen Theaters auf das Wiener Theater aussprechen. Für Krömer sind die erwähnten Ähnlichkeiten oder Gemeinsamkeiten zu weitläufig und unbestimmt.¹⁹ Rommel ist der Meinung, dass Elemente der Commedia im Wiener Theater des 18. Jahrhunderts (1840er Jahre) eher eine aufflackernde „Mode“ waren als ein generelles Merkmal. Laut Rommel führte erst Stranitzky eine Komik ein, die wieder an die italienische Komödie erinnerte.²⁰

Im Großen und Ganzen wird aber in dieser Arbeit dem eingeräumt, dass das Wiener Volkstheater, vor allem in Bezug auf seine Figuren, starke Ähnlichkeiten mit der Commedia dell'arte aufweist.

1.2. Nestroys Figuren

Im folgenden Abschnitt werden die Hauptcharaktere der Stücke „Das Mädl aus der Vorstadt“ (1841) und „Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing“ (1837) analysiert. Die Charaktere werden in Hinsicht auf ihre Eigenschaften, Eigenarten, Verhältnisse zu anderen Charakteren, Sprache und Äußerungen behandelt.

Allgemein sollte angemerkt werden, dass die Figuren Nestroys oft übertrieben komisch sind und man sich nicht sicher ist, ob Nestroys Stücke und vor allem

¹⁸Vgl. Kindermann 1963: 40.

¹⁹Vgl. Krömer 1987: 99.

²⁰Vgl. Rommel 1952: 177.

die darin handelnden Charaktere Parodien der damaligen Wiener Gesellschaft sind. Dazu schreibt Hein,²¹ dass Nestroys „Personenwelt der Possen kein Spiegel des wirklichen Lebens“, Nestroys Komik allerdings ein Ansatz für die Satire ist.²²

Bevor die Figuren im Einzelnen behandelt werden, soll noch auf die Frage eingegangen werden, ob es sich bei Nestroys Figuren nun um Typen oder Charaktere handelt. Dabei wird als Typ „die Abstraktion des lebendigen Menschen“, der häufig übereinstimmende Merkmale einer Gruppe aufweist, bezeichnet. Diese Merkmale sind „wiederkehrende einzelne Eigenschaften wie z. B. Geiz, Aufschneiderei oder Fressgier.“²³ Im Gegenteil zum Typ ist der Charakter „autonom“.²⁴

Zu dieser Problematik weist Brill darauf hin, dass es „unwissenschaftlich“ wäre, wenn man in den einzelnen Figuren entweder nur Formen des Typs oder nur Formen des Charakters finden wollte. Es ist durchaus möglich, dass Figuren sowohl starke Typisierungen als auch „individuell-unverwechselbare“ Merkmale eines Charakters aufweisen. Aus diesem Grund sind sich die Literaturhistoriker nicht einig, ob es sich bei Nestroys Figuren nun eher um Typen oder Charaktere handelt.²⁵

Brill vertritt die Meinung, dass die Typik bei Nestroys Figuren unübersehbar und am stärksten vorhanden ist. Er meint, dass Nestroy für seine Stücke „Schablonen“ verwendet und mit dieser „eine ganze Reihe von Figuren“ ausstattet.²⁶

Im Gegensatz dazu meint Hein, dass die Figuren zwar etwas „Schablonenhaftes“ an sich haben, eben auch typisiert sind, aber: „sie sind mit den Farben des Lebens gemalt“. Damit würden die Figuren individualisiert.²⁷

²¹Hein 1970: 36.

²²Vgl. Hein 1970: 37.

²³Vgl. Brill 1967: 98.

²⁴Vgl. Brill 1967: 98.

²⁵Vgl. Brill 1967: 98-99.

²⁶Brill 1967: 99.

²⁷Hein 1970: 38.

Angesichts der verschiedenen Meinungen in der Forschung erscheint es wenig sinnvoll, sich einfach auf eine Seite schlagen zu wollen. Hier wird vielmehr ein Mittelweg angestrebt. Dabei wird sowohl auf Typen als auch auf individuelle Charakterzüge eingegangen. Denn den LeserInnen oder ZuschauerInnen eines Nestroy-Stückes wird sofort auffallen, dass bestimmte Figuren tatsächlich in ihrem Verhaltensmuster gefangen und ihre Handlungen und Aussagen daher oft vorhersehbar sind. Trotzdem treten auch Figuren auf, die trotz dieses Musters manchmal individuell zeigen, dass sie mehr als die schon kennengelernten Typen parat haben. Genau aus diesem Grund wird sowohl auf typische Verhaltensmuster als auch auf individuelle Eigenschaften aufmerksam gemacht.

Um die getätigten Aussagen über die Figuren hinsichtlich ihres Charakters und/oder Typus zu bestärken, werden in folgenden auch die Sprache und die Aussagen der Figuren untersucht. Es werden dazu jene Beispiele aus den Stücken ausgewählt, anhand welcher nachvollzogen werden kann, warum einer Figur nun eine bestimmte Eigenschaft zugeschrieben wird. Außerdem soll auch ein Einblick in Nestroys Figurensprache gewährt werden.

Allgemein ist Nestroys Sprache dialektgefärbt. Einerseits ist dadurch eine gewisse „Wirklichkeits- und Gesellschaftsbezogenheit“ gegeben, andererseits weist die in den Stücken verwendete Sprache viel Künstliches und Künstlerisches auf, weswegen nicht von „restloser Echtheit“ ausgegangen werden kann.²⁸ Nestroy setzt die „künstlerisch gestaltete Mischsprache“ bewusst ein und spielt mit der Verwendung von Standarddeutsch und Dialekt. Durch den Gebrauch des Dialekts, des „gemütlichen Wienerischen“, erscheinen die Personen des Stückes authentisch und „wirklich“. Daher findet die unerwartete oder plötzliche Verwendung des Standarddeutschen oft nicht ohne Grund statt. Denn meist abstrahiert die Schriftdeutsch sprechende Zentralfigur als Raisonneur von der Handlung und reflektiert über die auftretenden Probleme²⁹, oder es kommt dadurch Heuchelei zum Ausdruck.³⁰ Nestroy setzt

²⁸Vgl. Hein 1970: 42, 46.

²⁹Vgl. Hein 1979: 42.

³⁰Vgl. Yates 1972: 84.

somit den Wechsel von umgangssprachlichem Dialekt und Standarddeutsch bewusst als „sprachliche Differenzierung und Charakterisierung“ ein³¹.

Neben dem Variieren von Sprachebenen ist die häufige Verwendung von Metaphern und Sprichwörtern auffällig. Die Metaphern werden von Yates als tot [dead metaphor] bezeichnet. Sie werden oft gefühlvoll ausgesucht, können sich aber in der rauen Realität nicht halten. Nestroy spielt mit den Klischees, indem er diese mit der Wirklichkeit vergleicht. Außerdem sind Nestroys Metaphern so konkret, dass sie eine lebhaftige Gestalt annehmen lassen.³² Neben den Metaphern variiert die Verwendung von Sprichwörtern. Sie werden in Frage gestellt, und oft entsteht ein neuer Sinn. Da mit den Sprichwörtern in spielerischer Weise verfahren wird, sodass sie zum Schluss oft keinen Sinn mehr ergeben, werden sie von den Zentralfiguren auch nicht für „bare Münze“ genommen. Die „komischen Typen“ allerdings durchschauen dieses Spiel nicht und glauben an den Wahrheitsgehalt dieser Sprichwörter.³³

Abschließend sollte auch noch auf Nestroys Liebe zur Kreation von neuen Wörtern hingewiesen werden. Sie erstreckt sich von der Neubildung abstrakter Nomina und Kompositionen bis hin zur Bildung von neuen, nicht gebräuchlichen femininen Wortformen (z. B. „die Stimmerische“).^{34,35}

1.2.1. „Das Mädli aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten“

Dieses Stück wurde ausgewählt, da sich die Figuren gut dazu eignen, später mit den Figuren der Serie verglichen zu werden. Es sind hier Gemeinsamkeiten zwischen den Figuren vorhanden, die im dritten Teil genauer besprochen werden.

³¹Vgl. Hein 1970: 46.

Vgl. Yates 1972: 84.

³²Yates 1970: 80, 94.

³³Vgl. Hein 1970: 49.

Yates 1972: 83.

³⁴Nestroy 1845: III/1.

³⁵Yates 1972: 91.

Neben den Personen ist auch der Ort der Handlung hilfreich. Das Stück spielt nämlich in den ersten beiden Akten in einer Stadt und im dritten Akt in Kauz' Landhaus. Da keine bestimmte Stadt genannt wird, kann dafür auch Wien eingesetzt werden. Außerdem ist das Landhaus die Verbindung zur Vorstadt, die in der Serie eine Rolle spielt.

1.2.1.1. *Thekla*

Thekla ist zwar für die Geschichte ein wichtiger Charakter, allerdings eher passiv. Sie selbst trägt nichts dazu bei, Missverständnisse aufzuklären, sondern nimmt lieber die Last der Schuld ihres Vaters, welcher nach dem angeblichen Diebstahl verschwunden ist, auf sich. Man könnte meinen, dass sich die schwache Thekla mitverantwortlich für das Geschehene fühlt. Wegen der angeblichen Tat ihres Vaters kommt in ihr immer wieder eine Art schlechtes Gewissen auf, das sich im folgenden Abschnitt in dem Gespräch mit Gigl zeigt, dem sie klar machen möchte, dass sie nicht wegen ihrer Vergangenheit ‚gut‘ für ihn ist:³⁶

Thekla. Denken Sie gar nicht mehr an mich, Sie müssen mich vergessen! (Sehr ernsthaft) Wenn Sie alles wüßten –

Gigl (dringend). Ich weiß ja gar nix. Wo logieren Sie? Thekla, wo wohnen Sie? Thekla, wo sind Sie zu finden?

Thekla. Das werden Sie nie erfahren!

Thekla will ihrem Verehrer weis machen, dass er mit ihr nichts mehr zu tun haben wolle, wenn er denn „alles wüßte“. Gigl nimmt diesen Wink nicht ganz wahr und legt ihre Aussage auf Theklas Angabe zu ihrem Wohnort aus. „Das werden Sie nie erfahren“ ist somit nicht nur auf Theklas Wohnsituation bezogen, sondern vor allem auf die Schuld, die sie trägt und von der sie niemandem erzählen will. Gigl versteht es an dieser Stelle aber noch nicht.

Weiters manifestiert sich das ewig unschuldige Leiden des Mädchens vor allem in den Gedanken, in die sie hin und wieder verunsichert Einblicke gewährt, wie der im Folgenden wiedergegebene kurze Monolog beweist. Es ist zu erkennen,

³⁶Nestroy 1845: I/16.

dass Thekla vor lauter Unsicherheit keine positiven Gefühle zulässt, als sie zu einem fröhlichen Abendessen in heiterer Gesellschaft eingeladen wird:³⁷

Thekla (allein). Also G'sellschaft is hier? – Dann kann ich nicht bleiben – Heiterkeit und Schmerz tun nicht gut unter einem Dach, es muß eins das andere verletzen. – Ich hab' zwar versprochen – ich wer' mich morgen entschuldigen, aber fort muß ich! (Will zur Mitte ab.)

Es steht für sie und auch den Großteil ihrer Umgebung fest, dass sie die Schuldige ist; die Mitschuldige, die für die Straftaten eines anderen Mannes, nämlich ihres Vaters, büßen muss. Ihr Vater selbst nimmt dazu in diesem Stück keine Stellung.

Somit wird sie auch von meisten der anderen Figuren wie eine Schuldige behandelt. Es gibt vor allem bei Frau Erbsenstein anfangs keine Nachsicht, das Mädchen aus der Vorstadt wird wie eine Kriminelle behandelt. Diese Einstellung ist ein typisches Anzeichen für die Zweiteilung der Welt in Nestroys Stücken. Es gibt nämlich nur schwarz oder weiß, arm oder reich.³⁸ Etwas dazwischen existiert nicht und wird so auch von den Figuren nicht wahrgenommen.

1.2.1.2. *Frau von Erbsenstein*

Frau von Erbsenstein ist das typische Bild einer Witwe. Sie ist eifrig auf Männersuche³⁹ und verlobt mit Herrn Gigl, was schon zu Beginn des Stückes bekannt ist. Die Witwe versucht in diesem Stück zwar, mit einer harten Schale die Oberhand in ihrer Beziehung mit Gigl zu bewahren, wie sich gleich in der ersten Szene zeigt:⁴⁰

Frau von Erbsenstein (ärgerlich und unruhig). Seit einer Glockenstunde erwart' ich ihn, und er – richt' mir die Locken ordentlich! (Nannette tut es) – Vor anderthalb STund' schon wär' es seine Pflicht gewesen – da schau den Ärmel, steck' doch das Schnürl hinein! (Nannette tut es.) – Zwei Stund' läßt er mich passen! –

Nannette. Ja, ja, seine Nachlässigkeit verdient allerdings einen kleinen Putzer.

Frau von Erbsenstein. Was? Einen kleinen Putzer nur verdient das, daß er mich im größten Putz vernegligiert? Für ihn glänzt dieser Atlas, für ihn schwingen sich diese Marabus, für ihn schläft mir der Arm völlig unter dem

³⁷Nestroy 1845: II/14.

³⁸Vgl. Hein 1970: 37.

³⁹Vgl. Hein 1970: 99.

⁴⁰Nestroy 1845: I/3.

Braceletengewicht, und er lest derweil wo die Zeitung oder spilt Billard, wenn nicht vielleicht gar – ha, welche Welt voll Plantierung liegt in diesem: „Wenn nicht vielleicht gar!“

Allerdings gelingt ihr das nicht wirklich. Ihr Verlangen nach einem neuen Mann in ihrem Leben ist einfach zu stark, sie hat Angst übrigzubleiben, nicht umsonst hätte sie sich so „herausgeputzt“. Sie ist eher emotional als finanziell abhängig von ihrem Verlobten, da sie die Nichte des reichen Spekulanten Kauz ist.

An diesem Ausschnitt wird das Spiel mit Dialekt und Standardsprache deutlich. Nannette benutzt das Dialektwort „Putz“ als Verweis, als Rüge. Frau von Erbsenstein nimmt diese Wortbedeutung zwar noch in der Phrase „kleiner Putz“ auf und geht über zum „großen Putz“, womit sie umgangssprachlich ihr Äußeres meint. Hier zeigt sich das schon zuvor angesprochene Spiel zwischen Dialekt und Standarddeutsch.⁴¹ Auf diese Weise werden Wörter oft bis zur Nichtigkeit verdreht und verwendet. In diesem Beispiel kommt es zu einer Veränderung der Wortbedeutung, obwohl das Wort dasselbe bleibt.

Die Witwe ist eine der Figuren, die anfangs in ihrem Typ verharren und fast darin ‚festsitzen‘: Sie fällt bei schockierenden Nachrichten in Ohnmacht, verurteilt Thekla aufs schärfste und versucht auch die anderen mit ihrer Antipathie gegen Thekla mitzureißen. In der folgenden Stelle ist gut ersichtlich, wie wichtig es Frau von Erbsenstein ist, wie eine ‚feine Dame‘ zu handeln und überzureagieren [over-dramatize],⁴² teilweise auch in alltäglichen Situationen. Deswegen verhält sie sich, als Gigl die Verlobung auflöst, so, dass sie sich der Reaktion der anderen entziehen kann:⁴³

Gigl. Unterschrift -? Hier (aus Herz deutend) is eine Inschrift, die keine Unterschrift duldet, der Namen Thekla is hier mit unauslöschlicher Merktinten geschrieben.
– Mir wird kurios – mich wandelt was an – ich lö`mich auf – ich fall` um –
(Sinkt in einen Stuhl links.)

Schnoferl. Da liegt er!

Kauz (auf Frau von Erbsenstein deutend). Da steht sie wie versteinert –

Schnoferl (hat nach der Mitteltüre rechts gesehen). Und da kommt Notarius und Gesellschaft.

Frau von Erbsenstein. Nein, die Schand`! Ich sink` in die Erd`!

Schoferl. Das is nur in ein , Zauberstück möglich, hier is keine Red` davon.

Frau von Erbsenstein. Eine Braut hat das Recht in Ohnmacht z`fallen, aber ein

⁴¹Vgl. Hein 1979: 44.

⁴²Vgl. Yates 1972: 83.

⁴³Nestroy 1845: I/21.

Bräutigam –

Kauz. ‚s is infam!

Schnoferl (zu Frau von Erbsenstein). ‚s bleibt nichts übrig, als Sie fall’n in der G’schwindigkeit auch um! (Führt sie zum Stuhl rechts.)

Frau von Erbsenstein. Sie hab’n recht, Schnofer, mir wird ohnedem – (Sie sinkt in den Stuhl.)

Schnoferl. Jetzt kann man den Leuten doch sag’n –

Frau von Erbsenstein (aufspringend). Daß ich zuerst umg’fall’n bin!

Schnoferl. Freilich! Freilich! Legen S’ Ihnen nur nieder, sie sind schon da! (Frau von Erbsenstein sinkt schnell wieder in einen Stuhl.)

Im Eifer des Gefechts gestehen ihr Kauz und Schnoferl durchaus zu, dass es ihr ‚Recht‘ ist, als Braut ohnmächtig zu werden. Es reicht Frau von Erbsenstein aber nicht, dass sie vor Schnoferl und Kauz den Anschein erweckt, als hätte sie wie eine ‚feine Dame‘ reagiert; ihr ist es auch wichtig, dass die Hochzeitsgesellschaft, die draußen vor dem Raum wartet, erfährt, wie ‚fein‘ sie ist und dass sie als Erste in Ohnmacht gefallen ist.

Gegen Ende des Stückes verlässt sie aber ihren Typ, indem sie für Thekla Mitleid zeigt und ihre Suche nach einem Mann nicht mehr allzu verzweifelt betreibt. Sie scheint bis zum Ende des Stückes die Aufhebung der Verlobung mit Herrn Gigl aufgearbeitet zu haben.

Neben dem Verhalten der Frau von Erbsenstein weist ihr Name auf einen Typ mit gewissen Schwächen und dem Hang zur Überreaktion hin.⁴⁴ ‚Erbsenstein‘ erinnert stark an das Märchen ‚Die Prinzessin auf der Erbse‘. In dieser Geschichte ist die Prinzessin, ganz wie es sich für eine Fürstin gehört, sehr empfindlich und feinfühlig. ‚Empfindlich‘ trifft durchaus auf Frau Erbsenstein zu. Es könnte somit auch gesagt werden, dass die Witwe versucht, hart wie ein Stein zu sein, was sie manchmal in Dialogen beweist, im Großen und Ganzen aber so empfindlich und sensibel wie die Prinzessin des erwähnten Märchens ist.

1.2.1.3. Herr von Gigl

Diese Figur ist zu Beginn des Stückes mit Frau von Erbsenstein verlobt. Es wird aber auch gleich zu Beginn klar, dass er sein Herz hoffnungslos an die Unschuldige Thekla verloren hat. Obwohl Thekla ihn von sich stößt, gibt Gigl nicht auf und bleibt hartnäckig. Er verschmäht seine wohlhabende Verlobte für

⁴⁴Vgl. Hein 1970: 17, 33.

die schuldig gehaltene und schüchterne Näherin Thekla. Herr von Gigl ist hoffnungslos verliebt in Thekla, obwohl er von dieser kaum Erwidern seiner Liebe erfährt. Er ist die Figur, die ‚den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht‘. Thekla gibt ihm oft genug Hinweise, dass sie es nicht einfach hat und somit sehr unter der Vergangenheit ihres Vaters leidet. Gigl versteht es aber nicht, wie in der zuvor besprochenen Szene (I/16), als Thekla andeutet, dass jener Gigl ihre Abweisung nicht nachvollziehen kann, weil er „nix weiß“. Das Unwissen bezieht Thekla auf ihre Vergangenheit. Gigl jedoch bezieht es darauf, dass er nicht einmal weiß, wo seine Herzdame wohnt.

Gigl ist fast blind vor Liebe und kann sich glücklich schätzen, Schnoferl als Freund zu haben. Dieser hilft Gigl z. B., Frau von Erbsenstein so schonend wie möglich die Auflösung der Verlobung beizubringen, denn Gigl selbst findet nur mehr Worte für übertriebene Liebeserklärungen an Thekla. Diese Liebeserklärungen werden sehr kitschig und wirken auch unecht. Nestroys verliebte Figuren zeigen oft diese Charakteristik, wenn es um Liebesgeständnisse geht.⁴⁵ Nur ein kurzer Ausschnitt soll veranschaulichen, wie sehr Gigl mit seinen kitschig verzweifelten Worten versucht, seine Geliebte für sich zu gewinnen.⁴⁶

Gigl. Ich habe keine mehr, ich hab‘ sie feierlich verschmählt!

Thekla. Dann werden Sie gewiß unter den vielen Mädln hier eine nach Ihrem Sinn finden!

Gigl. Glauben Sie, ich bin wegen die Mädln da? Mein Freund hat mich hergezaxelt, daß ich mich zerstreuen soll, Ich kann mich aber nicht zerstreuen; sein Sie versichert, ich hab‘ hier nichts getan als Kaffee g‘rieben, das is doch g‘wiß eine unschuldige Sach‘! Thekla, ich bin jetzt frei, bin unabhängig, hab‘ Geld, Sie müssen mich heiraten, es kann kein Hindernis mehr sein! –

Thekla. O ja, es ist eines!

Gigl. Sie müßten nur einen heimlichen Mann haben, von dem ich nix weiß – Thekla, reden Sie!

Thekla. Sie verdienen mein Vertrauen, so will ich Ihnen also offen alles sagen –

Das, was Herrn Gigl neben Thekla noch interessiert, ist Gerechtigkeit für sie. Er ist darauf versessen herauszufinden, inwiefern Theklas Vater in den Diebstahl von Kauz‘ Geld verwickelt ist. Dafür nimmt er sogar in Kauf, dass sich am Ende herausstellen könnte, dass Theklas Vater wirklich schuldig ist. Zu Gigls Freude stellt sich aber heraus, dass der Vater seiner Geliebten unschuldig ist. Auch

⁴⁵Yates 1972: 84.

⁴⁶Nestroy 1845: II/14.

hier war Schnoferls Hilfe wieder erforderlich. Ohne ihn hätte Gigl vor lauter Verträumtheit wahrscheinlich nicht die richtigen Schlüsse gezogen oder überhaupt nicht die richtigen Fragen gestellt.

1.2.1.4. Schnoferl

Obwohl der Titel dieses Stückes „Das Mädli aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten“ lautet, ist doch Schnoferl die Zentralfigur, die die Handlung maßgeblich beeinflusst.

Schnoferl ist ein Freund des Herrn Gigl und wird in der Personenliste als „Winkelagent“ bezeichnet.⁴⁷ Wie es schon sein Name und Beruf verraten, ist er jemand, der gerne nachfragt oder in den Angelegenheiten der anderen ‚herumschnüffelt‘.⁴⁸ Deswegen klingt der Name „Schnoferl“ sehr passend, da von vorneherein eine wichtige Eigenschaft dieses Winkeladvokaten verrät: das ständige Nachfragen und Suchen nach Antworten und der Wahrheit.⁴⁹ Allerdings setzt sich Schnoferl durch das Fragen nicht einfach nur für eine gerechtere Welt im Allgemeinen ein, was für einen Advokaten eventuell typisch wäre. Schnoferl spricht sich explizit für Thekla aus und will ihr helfen herauszufinden, was in der Nacht des Diebstahls wirklich passiert ist, damit ihr persönlich Gerechtigkeit widerfährt:⁵⁰

Schnoferl. Ich war gestern noch gegen's Mädli, heut' (gerührt) bin ich fürs Mädli, denn ich hab' Mitleiden mit'n Mädli, seit ich weiß, wer dem Mädli sein Vater is. [...]

Gekonnt setzt hier Schnoferl „Mädli“ anstatt Frau ein, denn ein Mädli ist noch ein Kind, das keine Schuld trifft. Außerdem ist ein Kind meist nicht der Träger der Konsequenzen, welche sich aus seinem Handeln ergeben.

Dazu sollte bedacht werden, dass Schnoferl, im Gegensatz zu Gigl, weiß, wie man ein Missverständnis aufklärt und wen er zu fragen hat. Somit kann gesagt werden, dass Schnoferl zwar typische Anzeichen eines Advokaten aufweist, wie das ausschweifende anstatt eines knappen Redens, jedoch durch die

⁴⁷Nestroy 1845: 3.

⁴⁸Vgl. Mautner 1968: 91.

⁴⁹Vgl. Hein 1970: 17, 33.

⁵⁰Nestroy 1845: III/11.

Aufklärung und am Ende durch die Erpressung, die nur das Publikum wahrnimmt, sich von seiner Schablone löst und doch „Farbe und Profil erlangt“. Er wird so zum Vermittler der zwei dramatischen Welten.⁵¹

Zum Schluss, nachdem Kauz' Straftat von Schnoferl aufgeklärt wurde, zeigt Schnoferl noch einmal, wie sprachgewandt er ist. Er zählt Sprichwörter zum Thema Gerechtigkeit auf und meint zu Kauz, dass er sich davon eines aussuchen kann. Somit kommt durch Schnoferl die „Sprichwort-Moral“ zutage.⁵² Hier passen die Sprichwörter zur Handlung des Stückes. Sie werden nicht umgeformt und behalten ihren ursprünglichen Sinn.⁵³

Schnoferl (aufstehend). Also hier (auf Thekla und Gigl zeigend) steht ein glückliches Paar; hier (auf sich und Frau von Erbsenstein zeigend) ein gar enorm glückliches; und Sie, Herr von Kauz, klauben sich unter die Sprichwörter: „Der Krug geht so lang zum Brunnen, bis er bricht“, oder „Tue recht und scheue niemand!“, oder „Nicht ist so fein gesponnen, es kommt dennoch an die Sonnen“, oder „Ehrlich währt am längsten“ – unter diesen Sprichwörtern suchen Sie sich das passendste als Moral heraus!

Neben den von Nestroys Figuren so oft verwendeten und verdrehten Sprichwörtern sind auch die Metaphern eine beliebte Art des Ausdrucks. Schnoferl beschreibt, wie seltsam er den Zufall findet, dass Gigl und Thekla sich kennen, und vergleicht jenes anschaulich mit einem betrunkenen Kutscher:⁵⁴

Schnoferl. Ich führ' ihn her, daß er's vergißt, und der Zufall führt sie her, daß s' ihn wieder dran mahnt! Ah, ich sag's, der Zufall muß ein b'soffener Kurscher sein – wie der die Leut' z'samm'führt, ,s is stark!

Mithilfe dieser sehr bildlichen Metapher bedient sich Schnoferl auch der Ambiguität des Wortes „zusammenführen“. Das Spiel mit Worten, die mehrere Bedeutungen haben, ist ein sehr beliebtes Sprachmittel bei Nestroy. Einerseits meint Schnoferl hier das Zusammenführen im Sinne von Zusammentreffen und Kennenlernen, andererseits das Überfahren einer Person mit einer Kutsche.

⁵¹Hein 1970: 38.

⁵²Hein 1970: 47.

Yates 1972: 85.

⁵³Nestroy 1845: III/19.

⁵⁴Nestroy 1845: II/15.

Trotz seiner ausschweifenden Reden gelingt es ihm nicht ganz, seine Herzdame, Frau von Erbsenstein, für sich zu gewinnen. Dies wird vor allem im folgenden Abschnitt ersichtlich:⁵⁵

Schnoferl (für sich). Ha, das Weib ist ein Stern erster Größe, und ich Stockfisch hab' sie einer kleinlichen Rachsucht fähig gehalten, die mit ihr einen Kontrast bildet, wie der Olymp mit' n Nachmarkt! (Zu Frau von Erbsenstein.) Heraus muß es jetzt, gnädige Frau, was seit, ich weiß gar nicht wie viel Jahren, in mir wogt: Sie sind das Götzenbild im heiligen Hain meiner Gefühle, Sie sind das Omlett, was ich unsichtbar um den Hals getragen und so mich stärkte in jeglicher Gefahr!

Frau von Erbsenstein (welche bisher immer mit Thekla gesprochen). Zu was strapazieren Sie sich da? Arrangieren S' lieber wo eine Abendunterhaltung!

Schnoferl (niedergedonnert, für sich). Die vermutelt mich schön!

Obwohl es nach dieser Szene nicht den Anschein hat, wird Schnoferl für seine Aufklärungsarbeit mit dem Halten der Hand der Frau Erbsenstein belohnt. Schnoferls Freude ist überwältigend⁵⁶:

Frau von Erbsenstein. Lieber Schnoferl, wie soll ich Sie für Ihr schonendes Benehmen lohnen?

Schnoferl. Durch einen gnädigen Blick, wenn S' einen bei der Hand haben.

Frau von Erbsenstein. Ich hab' einen, wie ich glaub', Ihnen angenehmeren Lohn bei der Hand – die Hand selbst, wenn Sie ,s wollen! –

Schnoferl (aufs Höchste überrascht). Is – is das ihr Ernst?

Frau von Erbsenstein. Mein völliger Ernst!

Schnoferl (in Ekstase). Ha, so zerschmettert, ihr Kniescheiben! Stürz' nieder, Winkelagent! So eine Seligkeit kann der Mensch nicht als a stehender ertragen! (Stürzt der Frau von Erbsenstein zu Füßen und küßt ihr die Hand.)

Frau von Erbsenstein erfüllt Schnoferls sehnlichsten Traum, und es bleibt von diesem unbemerkt, dass hier die Redensart ‚etwas zur Hand haben‘ zerlegt wird und nur das Wort ‚Hand‘ in einer neuen, aus der Redensart gerissenen Bedeutung bleibt.

1.2.1.5. Kauz

Der Ruf der Figur des Kauz' eilt seinem Namen schon voraus. Auch hier kann wie bei Schnoferl und Frau von Erbsenstein, die „komische Schwäche“ des Typen vom Namen abgelesen werden.⁵⁷ Denn bei dem Namen „Kauz“ wird schnell an die Phrase ‚dieser komische Kauz‘ gedacht. Genauso kann diese Figur auch gesehen werden, als ‚komischer/seltsamer Kauz‘. Die Figur Kauz ist

⁵⁵Nestroy 1845: III/13.

⁵⁶Nestroy 1845: III/19.

⁵⁷Hein 1970: 17, 33.

nämlich ein Spekulant. Während des Stückes wird nie genau bekannt gegeben, womit Herr Kauz seinen Unterhalt verdient. Was sich aber im Laufe des Stückes herausstellt, ist, dass Kauz seinen Geschäftsleiter Stimmer, den Vater von Thekla, beschuldigt, ihm eine große Summe Geld gestohlen zu haben. Es ist zuerst nicht ganz klar, wie diese Straftat vor sich gegangen sein soll, aber spätestens zu Beginn des dritten Aktes ist ersichtlich, dass Kauz nicht das Opfer einer Straftat ist.⁵⁸

Kauz (allein, durchs Gittertor kommend, sehr echauffiert). Glücklich abgemacht! Mir ist ein Stein vom Herzen. Spitzbub', der Käfer! Wie er gemerkt hat, mir liegt soviel an seiner augenblicklichen Abreis', verlangt er zweihundert Stück Dukaten Reisegeld von mir. Weil er nur fort is! Wenn er getrunken hat, der Schlingel, red't er gar unvorsichtig in den Tag hinein. Un den damaligen Brief von mir hat er richtig auch noch aufbewahrt! Daß ich den wieder hab', geht mir über alles! Der int'ressierte Schuft war obendrein noch dumm, ich hätt' ja nicht um tausend Dukaten den Brief in seinen Händen gelassen! Hat mich echauffiert, die G'schicht', sehr echauffiert! (Zieht den Roch aus und hängt ihn über einen Gartenstuhl.) Dominik! – Dominik!

An dieser Stelle erkennt das Publikum, dass Kauz etwas mit dem Diebstahl seines eigenen Geldes zu tun hat.

Der Betrug wird hauptsächlich von Schnoferl aufgedeckt. Es stellt sich am Ende des Stückes heraus, dass Kauz sich selbst beraubt hat und der Vater Theklas kein Dieb ist. Vor der Auflösung der Straftat ist leicht zu bemerken, dass, je näher Schnoferl der Lösung des Rätsels kommt, desto nervöser und ‚seltsamer‘ Kauz wird.

Zu allem Überflus wird auch der Typ des Spekulanten bei Kauz bestätigt. Es kommt nämlich am Ende des Stückes durch Schnoferl ans Tageslicht, dass Kauz sich selbst bestohlen hat, um seinen Verwandten nicht sofort den Erbschaftsteil auszahlen zu müssen:⁵⁹

Schnoferl (leise, ihn stark fixierend). Sie haben sich durch die dritte Hand selbst beraubt, um einen Vorwand zu haben, sich arm zu stellen und Ihren Seitenverwandten den Erbschaftsteil nur zizerlweis hinauszuzahlen?
Kauz (leise zu Schnoferl). Eine verunglückte Spekulation!

Die Gier des Kauz ist an dieser Stelle zu erkennen.

⁵⁸Nestroy 1845: III/2.

⁵⁹Nestroy 1845: III/18.

Nicht nur im geschäftlichen, sondern auch im privaten Leben verhält sich Kauz unangemessen und seltsam. Es stellt sich nämlich auch heraus, dass Kauz in der Nacht Damen auf ihren Heimweg verfolgt. Kauz versucht dies abzutun und sich so zu verhalten, als würde er die Aufregung um sein Verhalten nicht verstehen.

Neben Kauz' seltsamen, und oft unpassenden, Verhalten ist auch festzustellen, dass Kauz durch seinen Beruf das Muster des gierigen Spekulanten erfüllt. Nicht umsonst hat er behauptet, dass er bestohlen wurde, obwohl er selbst der Täter war. Er versucht auf egoistische und gierige Art und Weise, immer das Beste für sich zu holen.

1.2.2. „Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing“

Wie der lange Titel dieses Stückes schon verrät, eignet es sich gut, um Einsicht in das Verhalten der Wiener Bürger zu erlangen, denn der dritte Akt spielt ausdrücklich in Hietzing. Der erste Akt wird in einer Stadt und der zweite in einer Vorstadt gespielt. So wie beim „Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten“ kann wieder Wien als der Ort der Handlung angenommen werden.

Neben dem passenden Spielort weisen die Figuren und Dreiecksbeziehungen erneut Gemeinsamkeiten mit denen der Serie auf.

1.2.2.1. Amalie

Amalie ist die älteste Tochter von Kunigunde und Herrn von Gundelhuber. Ihre engste Freundin ist Luise.

Der Beginn des Stückes verrät schon in der ersten Szene, dass Amalie August heiraten soll. Allerdings ist sich Amalie nicht sicher, ob ihr geliebter August ihr treu ist. Deswegen überredet sie Luise, August auf seine Treue zu überprüfen.⁶⁰

Amalie. Errätst du, Luise? Du mußt mir einen Plan ausführen helfen, dich will ich als Verführerin gebrauchen.

Luise. Aber, liebe, teure Freundin – !

Amalie. Wenn ich es dir ferner sein soll, wenn du mir es je gewesen, so erfülle meine Bitte, wirf deine Netze aus nach ihm; ich will sehen, ob seine Treue probehältig ist.

Luise. Nein, nein, das Kann ich nicht!

Amalie. Luise, es gilt die Ruhe meines Herzens, mein Lebensglück!

Luise (scherzend). Nun denn, du Törin, es sei! [...]

Somit scheint von Anfang an klar zu sein, dass Amalie nach einer glücklichen Ehe strebt. Es ist allerdings nicht ganz sicher, was Amalie unternehmen würde, wenn sich ihr Verdacht der Untreue bestätigten sollte.

Im Laufe des Stückes erfährt das Publikum, dass Amalie selbst einen Hang zur Untreue hat. Sie interessiert sich nämlich sehr für ihren Nachbarn Eduard. Daher würde ihr die Untreue ihres zukünftigen Ehemannes gelegen.

Zum Schluss kommt es dann in diesem Liebesviereck Eduard-Amalie-August-Luise zu einem Pärchenwechsel. Luise kann nun Augusts Liebe erwidern, und Amalie erwidert die Liebe Eduards.

Amalie (für sich). Ich habe seinen Blick verstanden – das ist die beste Wendung, die ich der Sache geben kann. (Laut.) So soll denn das Geheimnis offenbar werden. Ich habe schon drei Briefe von Eduard erhalten, mein Bräutigam weiß schon seit mehreren Tagen, daß ich meinen Sinn geändert, und hat deshalb auch schon eine andere Wahl getroffen. (Zu August.) Sie werden mir nicht zürnen, Herr von Fels!

Eduard. Amalie!

Herr von Wohlschmack. Nehmt euch, liebt euch! Bursche, du bekommst da ein hübsches Mädchen!

Amalie (zu Luisen). Steh nicht beschämt vor mir, Luise, mein ist die Schuld, ich hätte glauben sollen und nicht prüfen, denn selten gibt's ein Glück, das nicht in Schaum zerfließt, wenn man es zu genau ergründet. (Umarmt sie.)

Selbstständig übernimmt Amalie die Aufklärung, was zu einem glücklichen Ende ohne Kränkungen führt.

Im Großen und Ganzen ist Amalie der Typus einer verwöhnten Tochter von Eltern aus der gehobenen Mittelschicht. Sie bekommt, was sie will, und es

⁶⁰Nestroy 1832: I/5.

scheint sie nicht sehr zu stören, dass sich ihr ehemaliger Bräutigam in ihre beste Freundin verliebt hat, da sie schon einen Ersatz, nämlich Eduard, gefunden hat. Auf der einen Seite liegt somit der Typus der verwöhnten Tochter vor, die denkt, dass sich die Welt nur um sie und ihre bevorstehende Heirat dreht,⁶¹ andererseits löst sie, wie oben erkennbar, ihre Probleme, indem sie diese offen anspricht.

1.2.2.2. Luise

Luise ist Amalies engste Freundin. Sie willigt zu Beginn nicht sofort ein, Augusts Treue zu prüfen. Es ist nicht sofort klar, warum Luise sich gegen diesen Vorschlag wehrt. Man vermutet anfangs, dass Luise ein solches Vorhaben als moralisch verwerflich empfindet und gegen ihre Prinzipien handeln würde. Später stellt sich allmählich heraus, dass Luise den zukünftigen Bräutigam August nicht testen will, da sie selbst in ihn verliebt ist. Natürlich erkennt dies Amalie bis zum Schluss nicht. Nach langer Überredung willigt Luise dann aber ein, sie will sich für die Freundschaft zu Amalie opfern. Luise behauptet somit gegenüber ihrer besten Freundin, dass sie den Test nur aufgrund ihrer Freundschaft zu Amalie durchführt.

Als Luise mit August alleine ein Gespräch führt, wird sofort ersichtlich, dass diese für August Gefühle hat.⁶²

Luise (stand mit abgewandtem Gesichte und bemerkt ihn nicht). Gott! Wie ist mir denn? Meine Gedanken verwirren sich, mein Herz klopft laut –

Sie versucht ihre Gefühle zu verbergen, allerdings nicht sehr glaubhaft, und somit ohne Erfolg. Sofort ist sie August erlegen. Daher ist es ihr recht, als zum Schluss des Stückes, nach langem Hin und Her aufgrund der Freundschaft zu Amalie, ein Partnerwechsel stattfindet und sie zu ihrer Liebe zu August offen und ehrlich stehen kann.

Generell steht Luise als enge Freundin immer im Schatten von Amalie. Dies macht Luise zu einer schwachen, leicht zu überredenden Figur. Sie spielt in der

⁶¹Vgl. Hein 1970: 38.

⁶²Nestroy 1832: II/8.

Freundschaft nur die ‚zweite Geige‘ und wirkt auch sehr unsicher, da sie nicht Nein sagen kann.

1.2.2.3. Kunigunde

Kunigunde ist mit Herrn von Gundelhuber verheiratet. Das Ehepaar hat insgesamt fünf Kinder im Alter von zwei bis 20 Jahren. Eines ist Amalie. Kunigunde gehört gemeinsam mit ihrem Mann dem gehobenen Mittelstand an. Neben der Wohnungssuche ist auch ihr Kleidungsstil, den Herr Gundelhuber hin und wieder zum Thema macht, von Bedeutung. Ihr Ehemann will seine Frau nämlich dazu überreden, bestimmte Stücke aus ihrer Garderobe zu tragen. Somit erfährt das Publikum, dass Kunigunde z. B. nicht nur einen Hut, sondern offensichtlich mehrere hat, wie folgender Ausschnitt zeigt:⁶³

Kunigunde. So, da bin ich, also gehen wir.

Herr von Gundelhuber. Ich weiß nicht, du schaust nicht recht reizend aus – nimm du ein anderes Mal einen Hut, der mehr ins G'sicht hereingeht, (hält die Hand ganz vor das Gesicht) wird dich viel mehr bilden.

Eine Frau aus der hart arbeitenden Unterschicht hat nicht die Wahl zwischen mehreren Kleidungsstücken.

Abgesehen von Kunigundes guter Stellung in der Gesellschaft wird auch schnell klar, dass sie den Typ einer älteren und erfahrenen Ehefrau erfüllt. Sie lässt sich nämlich von ihrem Mann nicht viel sagen und bietet diesem die Stirn. Gleich in einer der ersten Szenen wird dies deutlich:⁶⁴

Kunigunde. Wir haben Gäste, drum hab' ich die Kinder aufgeputzt.

Herr von Gundelhuber. Alles eins, eine neue Hose gehört einmal für den Sonntag, das ist ein durch Jahrhunderte sanktionierter Gebrauch. Und draußt steht wieder ein Tiegel Senf aus dem G'würzg'wölb', und ich hab' gesagt, er soll aus der Kärntnerstraße g'holt werden.

Kunigunde. Sei still, du abgeschmackter Kleinigkeitskrämer! Es ist gar nicht zu reden mit dir. (Wendet sich unwillig von ihm ab.)

Außerdem wird Kunigunde nicht einfach vom Gatten bei der Wohnungssuche bevormundet, sie vergleicht auch selbst die Mietpreise und ob die Wohnung es überhaupt wert ist, einen solchen Preis zu haben. Sie holt somit Herrn von Gundelhuber immer wieder auf den Boden der Realität zurück. Außerdem

⁶³Nestroy 1832: I/11.

⁶⁴Nestroy 1832: I/8.

nimmt sie ihren Ehemann auch nicht immer ernst, und man merkt, dass sie doch sehr viel in dieser Ehe zu bestimmen hat.

Den Typ der Mutter erfüllt Kunigunde nur mäßig: zwar insofern, als sie immerhin Mutter von fünf Kindern ist, allerdings drückt sie während des Stückes nie klar ihre Liebe zu diesen aus. Ein Kindermädchen, das sich um das jüngste Kind kümmert, ist sogar im familiären Haushalt angestellt. Als es um die Wohnungssuche geht, ist sogar ihr Mann derjenige, der alle Kinder mitnehmen möchte. Kunigunde ist eher dagegen, dass sie von der ganzen ‚Bande‘ begleitet werden.⁶⁵

Kunigunde. Du wirst doch nicht die Buben alle mitnehmen?

Herr von Gundelhuber. Na, warum denn nicht?

[...]

Kunigunde. Aber, Mann, wenn man zu fremden Leuten Quartier anschauen kommt, kommt man meistens ungelegen, jetzt erst mit einer Schar Kinder –

Herr von Gundelhuber. Das seh‘ ich nicht ein; ich bin Familienvater, wo ich bin, können meine Kinder auf sein. Just – schau‘, die Buben haben heute noch keine Bewegung gemacht. Und wo ist denn die Teli?

Kunigunde. Du wirst doch die Kleine nicht auch mitnehmen wollen?

Sie gibt dann aber nach, weil das Kindermädchen sie begleitet.

1.2.2.4. Madame Chaly

Diese Frau ist Inhaberin eines Wachsfigurenkabinetts. Ihr Stubenmädchen ist Lisette. Madame Chaly scheint ein gutes Leben zu führen, in dem es ihr an nichts fehlt. Sie scheint sehr attraktiv zu sein, da sie von einem Liebhaber zum nächsten wechselt. Ihr ehemaliger Liebhaber ist Eduard und ihr Verlobter Monsieur Dümont. Obwohl Madame Chaly finanziell unabhängig zu sein scheint, wird im Laufe des Stückes darauf hingewiesen, dass ihr Verlobter höchstwahrscheinlich einen noch besseren Lebensstil bieten wird, da Madame Chaly gerade dabei ist, mit Herrn Dümont zusammenzuziehen.

Sie ist hier der Typus der alleinstehenden Frau, die nicht allein sein kann. Allerdings macht es den Anschein, dass sie bei ihren Liebhabern immer die Oberhand behält. Somit erlangt ihr Typus doch den individuellen Charakterzug

⁶⁵Nestroy 1832: I/11.

der Stärke und Unabhängigkeit.⁶⁶ Denn sowohl Eduard sucht, trotz beendeter Beziehung, noch Kontakt, angeblich wegen eines bestimmten Problems, und auch ihren Verlobten hält sie immer gut in Schach.⁶⁷

Madame Chaly. Sie hier, lieber Eduard?

Eduard. Ich bin hier, und vielleicht zum letzten Male, denn morgen bin ich entweder im Schulturm oder in den Banden einer aufgezwungenen Ehe.

Madame Chaly. Das sind ja tragische Alternativen. Wie kam das alles so?

Eduard. Mein Vater hat die Kaprize, meine Wechslen durchaus nicht zu bezahlen, wenn ich nicht ein Mädchen heirate, die ich gar nicht kenne, die er mir bestimmt. Was raten Sie mir nun, schöne, teure Rosine?

Madame Chaly. Folgen Sie dem Befehle Ihres Vaters!

Eduard. Das raten Sie mir, die ich so unaussprechlich liebe?

Madame Chaly. Ja, lieber Eduard, unser Roman ist aus, ich bin beinahe ganz und Sie selbst sind schon halb geheilt von dieser törichten Leidenschaft; die Vernunft behauptet wieder ihre Rechte.

Eduard: Nein, nein, ich kann nicht.

Madame Chaly. Sie müssen, und ich selbst gehe von Ihnen mit dem guten Beispiel einer Vernunfttheirat vor.

Monsieur Dümont scheint nicht einmal die Hälfte dessen zu bemerken, was in Madame Chalys Leben bezüglich ihrer Verehrer vor sich geht. Zu guter Letzt ignoriert sie Herrn von Gundelhuber eiskalt. Zu diesem nimmt sie nur über ihr Dienstmädchen Kontakt auf, weil er im Besitz des Schlüssels des Kastens ist, in welchem er zuvor Eduard eingesperrt hat.

Trotz Männersuche wirkt Frau Chaly immer wie eine selbstständige Frau, die sich von niemandem etwas sagen lässt, schon gar nicht von ihren Männern.

1.2.2.5. Herr von Gundelhuber

Herr von Gundelhuber ist der Herr des Hauses, er ernährt seine Frau und die fünf Kinder. Er ist ein stolzer Mann und betont immer wieder, wie gut er mit seiner Frau Kunigunde seine Kinder erzogen hat.

Allerdings ist Herr von Gundelhuber nur scheinbar der Herr des Hauses, denn er wird von seiner Frau nicht wirklich ernst genommen und oft während seiner ausschweifenden Reden unterbrochen oder zum Schweigen gebracht. Der Familienvater lässt sich davon aber nicht beeindrucken. Auch als Vater wird er

⁶⁶Hein 1970: 38.

⁶⁷Nestroy 1832: I/16.

von den Kindern nicht gehört, wenn er diese tadelt. Die Kinder ändern deswegen ihr Verhalten nicht.

Im folgenden Abschnitt wird gezeigt, wie sehr Herr von Gundelhuber es genießt, ausführlich zu sprechen. Den folgenden Abschnitt über die Erziehung der Kinder wiederholt der Familienvater nämlich des Öfteren. Er verherrlicht dabei, wie gut ihm und seiner Frau die Erziehung gelungen ist, und dass er gemeinsam mit seiner Ehefrau ein gutes Vorbild für seine Kinder ist. Wie schon erwähnt, von Kunigunde wird er aber nicht ernst genommen.⁶⁸

Herr von Gundelhuber. Ich hoffe, sie werden glücklich miteinander, sie mit ihm und er mit ihr, denn sie ist ein Mädel, aufgewachsen unter den Flügeln der Mutter, unter der Obhut des Vaters, zu jeglichem Guten angeeifert durch das täglich vor Augen habende Beispiel der Elter.

Kunigunde (leise). Aber Mann, hör' doch auf!

Auffällig ist auch die Metapher, die Herr von Gundelhuber verwendet. Bildlich veranschaulicht er die Erziehung seiner Kinder. Es ist eine bekannte Metapher, die sich durch Mundpropaganda verbreitet hat. Gundelhuber unterstreicht somit das Klischeehafte, das die Metapher mit sich bringt.⁶⁹ Durch das ständige Wiederholen im späteren Verlauf des Stückes verliert das Sprachbild an Bedeutung.

Als er mit seiner Familie auf Wohnungssuche ist, trifft Herr von Gundelhuber auf Madame Chaly, zu welcher er sich sehr hingezogen fühlt. Er stellt ihr auch nach, sperrt sogar ihren ehemaligen Liebhaber Eduard im Kasten ein und nimmt den Schlüssel mit:⁷⁰

Heinrich. Papa, da steckt einer im Kasten drin.

Herr von Gundelhuber: Ach, das wär' stark! – Nur still! – Ach, geh, das kann nicht sein. (Schleicht zum Schranke und öffnet ihn.)

Eduard (leise). Mein Herr –

Herr von Gundelhuber. Bitte um Entschuldigung, rechnen Sie auf meine Verschwiegenheit. (Macht die Türe wieder zu, vortetend.) Hm! Hm! Ist's um die Zeit! Also richtig einer eingesperrt bei der Reizbegabten!

Heinrich (dreht schnell den Schlüssel am Schrank um und zieht ihn ab). Papa!

Herr von Gundelhuber. Was denn?

Heinrich. Den hab' ich eing'sperrt, da ist der Schlüssel!

Herr von Gundelhuber (de Schlüssel nehmend). Dummer Bub! Was fällt dir ein? Den Schlüssel muß ich gleich wieder anstecken. (Will zum Schrank.)

⁶⁸Nestroy 1832: I/10.

⁶⁹Yates 1972: 80.

⁷⁰Nestroy 1832: I/26.

Kunigunde. (wendet sich in diesem Augenblick). Der Regen ist vorüber, wir können gehen.

Herr von Gundelhuber (verlegen, den Schlüssel schnell in die Tasche steckend). Ja, wir können gehen.

So ist Madame Chaly gezwungen, mit ihm Kontakt aufzunehmen. Als Familienvater wirkt er alt und verstaubt, weswegen er, als der Mann, der der anscheinend attraktiven Madame Chaly nachstellt, nicht ernst genommen werden kann. Seine Empathie für Madame Chaly wird auch nicht erwidert.

An dieser Stelle sollte auch noch auf das von Gundelhuber verwendete Wort „Reizbegabte“ aufmerksam gemacht werden. Es ist wieder ein typisches Merkmal für Nestroys Sprache. Es handelt sich dabei nämlich um eine Komposition aus mehreren Nomina (hier: Reiz, die Begabte), wie sie Nestroy des Öfteren seinen Figuren in den Mund legt.⁷¹ Obwohl diese Komposita im offiziellen deutschen Wortschatz nicht existieren, ist verständlich, was damit zum Ausdruck gebracht werden soll.

Herr von Gundelhuber wirkt deswegen wie ein typisch älterer Familienvater, der, obwohl er seiner Familie einen gehobenen Lebensstil ermöglicht, geizig ist und von seiner Frau nicht ernst genommen wird. Der Geiz des Herrn von Gundelhuber kommt vor allem in dieser Szene zum Vorschein:⁷²

Fiaker. Aber, Euer Gnaden, für die Menge Leut', da brauchen S' ja drei Wagen.

Herr von Gundelhuber. Das ist unsere Sach', wir werden uns schon zusamm'separieren. (Zu

Kunigunde.) Zuerst steigst du ein. (Hilft ihr hinein.) Jetzt kommt die Gertrud mit der Teli, ich wird' s' halten derweil (Gertrud steigt ein, er hält das Kind und gibt es dann in den Wagen.) Jetzt der Heinrich. (Es steigt einer nach dem anderen ein.) Jetzt der Gabriel.

Gabriel (im Einsteigen). Ich hab' kein' Platz.

Herr von Gundelhuber. Warum nicht gar? Jetzt der Franzi – so – Und jetzt ich. (Pfropft sich mühsam in den übervollen Wagen.)

Besonders hier kommt zum Vorschein, wie sehr Herr von Gundelhuber darauf bedacht ist, bei den kleinen Dingen, wie im Beispiel dem Fiaker, Geld zu sparen. Denn während der Wohnungssuche würde er ein Vermögen ausgeben, nur um näher bei Madame Chaly zu sein.

⁷¹Yates 1972: 90.

⁷²Nestroy 1832: II/21.

1.2.2.6. August

August ist ein junger Bräutigam. Während des ganzen Stückes ist es nicht sicher, ob er für seine zukünftige Braut Amalie etwas empfindet. Umso weniger überraschend ist es, dass August die ‚Prüfung der Treue‘ von Anfang an nicht besteht. Er erliegt sofort den Worten Luises und verliebt sich in sie. Plötzlich sind weder Amalie noch die bevorstehende Hochzeit wichtig für ihn:⁷³

Luise. Es würde mir leid tun, wenn Sie und Amalie sich selbst und gegenseitig täuschten.

August (mit Herzlichkeit). Ihre Worte ergreifen mich! So fühlen Sie wirklich Teilnahme für mein Geschick?

Luise. Setzt Sie das in Staunen? Darf ich denn auf nicht Ihre Freundin sein?

August (ergreift ihre Hand). Fast wünschte ich, daß Sie mir mehr noch wären.

Luise (sich losreißend und beklommen auffahrend, in verändertem Tone). Nein, nein, nicht einen Augenblick länger kann ich's ertragen. In welchem Lichte muß ich vor Ihnen erscheinen durch mein zugleich aufforderndes und sich aufdringendes Benehmen. Das kann meine Freundin nicht von mir begehren! – Wissen sie denn, es war er Wille Ihrer Braut, ich sollte Ihre Treue auf die Probe stellen, und ihr zuliebe spielte ich dieses Spiel.

August (sehr betroffen). Ein Spiel nur war's? Sie haben Unrecht getan, Luise!

Luise (mit etwas gepreßter Stimme). Ja, das fühle ich.

August. Doch nicht so, wie Sie es nehmen; Ihr Unrecht ist, daß Sie mit meinem Herzen spielten, und das Herz, der heilige Wohnsitz des Gefühls, soll nie ein Gegenstand des Spieles sein. Wie wäre es nun, wenn Ihre lieben, süßen Worte wirklich eine Glut in mir entzündet hätten? – Und fast glaube ich, es ist geschehn.

August erfüllt hier den Typus des unsterblich Verliebten. Er denkt nicht viel nach und verliebt sich sofort und sehr schnell in Luise. Er denkt nicht an die Konsequenzen und hat sich ganz in den Worten der Luise verloren. Seine Liebe bringt ihn zu übermütigen Äußerungen, in welchen er beteuert, wie sehr er Luise liebt und dass er nicht mehr ohne sie leben kann:⁷⁴

August. Ich kann nicht leben ohne Luise, sie liebt mich, ich weiß es, und dennoch fordert sie als Beweis meiner Liebe, daß ich das Vorgefallene verschweige und Amalie die Hand reiche, wenn sie auch mein Herz von ihr wendet.

Die starken Worte, mit welchen er seine neu entdeckte Liebe zu Luise kundtut, zeugen hier wieder von derartiger Romantik, dass sie zugleich kitschig und künstlich wirken, wie es meistens bei Nestroys Liebespaaren der Fall ist.⁷⁵

⁷³Nestroy 1832: II/8.

⁷⁴Nestroy 1832: III/4.

⁷⁵Yates 1972: 83.

August ist ein Mann, der von der einen Liebe zur nächsten lebt. Daher kommt es ihm sehr gelegen, als zum Schluss ohne Groll der Partnertausch stattfindet und er zu seiner Liebe für Luise stehen darf.

1.3. Horváths Figuren

In diesem Abschnitt werden die Figuren der Stücke „Geschichten aus dem Wiener Wald“ (1931) und „Zur schönen Aussicht“ (1926) behandelt. Wie im Abschnitt 1.2 werden auch hier wieder die Eigenschaften, Beziehungen und Sprechweise der Figuren analysiert. Bevor auf die einzelnen Charaktere eingegangen wird, sollten noch allgemeine Merkmale, die immer wieder bei Horváths Figuren und deren Sprache auftreten, festgehalten werden.

Horváths Personal stammt meistens aus sozial niederen Schichten. Die Probleme der Figuren ergeben sich aus „Klassenkämpfen, durch Wirtschaftsmisere und Arbeitslosigkeit“. Aufgrund dieser tristen Aussichten haben die handelnden Personen ihre Orientierung verloren.⁷⁶ Mit dem Verhalten der Figuren aus ihrer misslichen Lage heraus „beschönigt“ oder „verhässlicht“ der Autor nicht, er gibt lediglich Spiegelbilder wieder, um das Bewusstsein zu demaskieren.⁷⁷ Es sind „möglichst getreue Abbildungen“ von Bevölkerungsgruppen aus Horváths Zeit (1901-1938).⁷⁸ Zwar wirken Horváths Figuren oft überzeichnet und wie eine Parodie, z. B. der Wiener Gesellschaft in „Geschichten aus dem Wiener Wald“. Allerdings muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass Horváth klar gegen Parodie⁷⁹ und „Juxspiegelbilder“⁸⁰ war. Er sprach sich auch gegen Satire aus mit den Worten „Ich bin kein

⁷⁶Vgl. Schaarschmidt 1973: 202.

Vgl. Doppler 1971: 79.

⁷⁷Horváth 2007: 10.

⁷⁸Hummel 1970: 17.

⁷⁹Vgl. Horváth 1932: 13.

Vgl. Horváth 2007: 10.

Vgl. Horváth 1932.

⁸⁰Horváth 2007: 10.

Satiriker“⁸¹. Dabei ist sein Grundmotiv der „Kampf zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein“, den er dies einer „Synthese aus Ironie und Realismus“ führt, und sein einziges Grundgesetz die Wahrheit, die sich gegen Dummheit und Lüge richtet.⁸² Dabei liegt der Realismus an der Oberfläche, die mit Ironie, mithilfe von Aussagen der Figuren oder bewusst gesetzten Pausen, „durchstoßen“ wird.⁸³ Seine Figuren werden somit nicht korrigiert, es gibt keine Moral, die in Frage gestellt wird, die Menschen werden vielmehr in ihrer brutalen, kalten und falschen Art entlarvt.⁸⁴

Aufgrund der kritischen Auseinandersetzung mit Menschen, die in seinen Stücken widergespiegelt werden, wird oft die Frage gestellt, welche Position Horváth nun vertritt.⁸⁵ Es geht ihm 'nur' um die oben angesprochenen Punkte; nicht darum, was er seine Figuren sagen lässt, sondern wie die Figuren sich äußern.

Da Horváth für die Wahrheit und gegen Dummheit und Lüge schreibt, ist es nicht notwendig, die Personen in seinen Stücken sterben zu lassen, da ja durch den Verlust eines z. B. geliebten oder verhassten Menschen keine Moral entstehen muss. Anstatt den physischen Tod in den Stücken zu erleiden, sterben die Personen gleichfalls innerlich, wie z. B. Marianne in „Geschichten aus dem Wiener Wald“, worauf hier noch genauer eingegangen werden soll. Wenn überhaupt noch Gefühle auftreten, so sind das nur der Schmerz über ein Leben ohne Hoffnung oder Liebe [suffer without hope or love].⁸⁶ Die Menschen erkennen ihre Handlungen und ihrer Stellung in der Gesellschaft nicht und können deswegen auch nichts ändern. Ihre Taten sind spontan ohne bewusstes Wissen oder Erkennen ihrer Situation, womit sie sich von einer Misere in die nächste bringen.⁸⁷

⁸¹Horváth 1932.

⁸²Horváth 1932.

⁸³Doppler 1971: 82

Vgl. Schaarschmidt 1973: 202.

⁸⁴Vgl. Doppler 1971: 82.

⁸⁵Vgl. August 1989: 291.

Vgl. Hummel 1970: 14, 24.

Vgl. Doppler 1971: 91.

⁸⁶Ketels 1979: 36.

⁸⁷Hummel 1970: 19.

In diesem Zusammenhang sollte kurz auf die „atmosphärischen Personen“ eingegangen werden. Sie sind insofern wichtig, als dank ihnen Zeitsprünge und verpasste Ereignisse nachgeholt werden. Zwar spielen die atmosphärischen Figuren in dem Stück „Zur schönen Aussicht“ keine Rolle, sehr wohl jedoch in „Geschichten aus dem Wiener Wald“. Sie haben keine wichtige Aufgabe, locken aber bestimmte Informationen hervor. Entweder dadurch, dass ihnen von handelnden Personen berichtet wird, was jene während eines Zeitsprungs verpasst hat oder dadurch, dass sie die handelnden Personen so spiegeln oder provozieren, dass diese ihr Innerstes hervorkehren.⁸⁸ Die handelnden Personen werden von Hummel⁸⁹ in weiterer Folge als Typen und Masken bezeichnet. Die meisten erhalten im Laufe des Geschehens individuelle Charakterzüge, manche bleiben aber Typen und kommen nicht aus ihrem Handlungsmuster heraus.

Die nächste Frage, die sich daraus ergibt, ist die nach dem Handeln der Figuren. Dies wird in den Abschnitten 1.4.1. und 1.4.2. mithilfe von Äußerungen der Personen ermittelt. Eine wiederkehrende Eigenschaft der Horváthschen Figuren ist das Aneinandervorbeireden,⁹⁰ was sich durch unpassende Aussagen verschiedenster Art manifestiert. Diese Art der Dialogführung ist von vorneherein so angelegt, dass nur „Redemuster“ realisiert werden und die Sprache als bloßes Instrument verwendet wird.⁹¹

Am auffälligsten ist das Aneinandervorbeireden, wenn der Dialog nur assoziativ geführt wird. Damit ist gemeint, dass die Gesprächspartner nicht sinnvoll auf die Aussagen des Gegenübers eingehen, sondern beliebige Aussagen tätigen, die ihnen aufgrund der Verwendung bestimmter Wörter einfallen. Somit kommt es zu keinem „tieferen Inhalt“, es wird einfach geredet, was einem oder einer einfällt.⁹²

⁸⁸Vgl. Hummel 1970: 31-32.

⁸⁹Vgl. Hummel 1970: 44.

⁹⁰Vgl. Arntzen 1977: 255.

Vgl. Doppler 1971: 86.

Vgl. Ketels 1979: 40.

⁹¹Arntzen 1977: 260.

Vgl. Hummel 1970: 106.

⁹²Hummel 1970: 110.

Weiters werden zahlreiche Sprichwörter oder Kalenderweisheiten herangezogen, sowohl aus dem Deutschen als auch aus fremdsprachigen Einflüssen. Es sind wiederum sinnlose und unpassende Phrasen, an die sich die Figuren meist gar nicht halten und damit Kitsch zum Vorschein bringen.⁹³ Genno⁹⁴ schreibt in diesem Zusammenhang, dass die Figuren oft Wörter oder ganze Phrasen aus dem Lateinischen, Französischen, Italienischen oder Englischen übernehmen, um andere zu beeindrucken und zu zeigen, wie gebildet sie sind. Ketels ergänzt dazu, dass somit die Klischees und Dummheiten, an welchen die Figuren festhalten, entlarvt werden.⁹⁵

Neben diesen Sprachäußerungen und dem Gerede ist auch Horváths Einsatz von Stille und Pause nicht außer Acht zu lassen. Mit dieser Stille wird nicht einfach nur das „Versagen der Sprache“ zum Ausdruck gebracht, sondern auch das „Nicht-mehr-können“. Wenn in das Redemuster nicht mehr zurückgefunden wird oder die erwartete Aggression, ausgelöst von einer Provokation, nicht ausbricht, kommt Stille zum Vorschein⁹⁶.

Abgesehen von der Dialogführung und der Verwendung von bestimmten Worten und Phrasen darf Horváths „Bildungsjargon“, auf welchen alle bisher zu Horváth zitierten Autoren ebenfalls eingehen, wiederum nicht vergessen werden. Die Bezeichnung „Bildungsjargon“ für das Sprechen der Figuren verwendet Horváth selbst in der „Gebrauchsanweisung“. Seiner Meinung nach vermag jene Form des Sprechens, die Menschen seiner Zeit realistisch zu schildern.⁹⁷ Sie besteht in der Verwendung der erwähnten abgedroschenen Fragen, dem vielen Reden, ohne dass wirklich etwas gesagt würde. Der Bildungsjargon soll weiters von den Figuren als besondere Form des Standarddeutschen verwendet werden. Horváth sagt dazu, dass „kein Wort Dialekt“ gesprochen werden darf. „Jedes Wort muss hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden.“⁹⁸ Die Figuren bemühen sich um einen möglichst gebildeten Ausdruck. Naheliegend ist dabei, dass die Figuren wieder

⁹³Hummel 1970: 106.

⁹⁴Genno 1972: 315.

⁹⁵Ketels 1979: 37.

⁹⁶Arntzen 1977: 255-256.

⁹⁷Horváth 1932.

⁹⁸Horváth 1932.

versuchen, so gebildet wie möglich zu erscheinen, um andere zu beeindrucken. Außerdem bewahren sie mithilfe des Standarddeutschen ihre Maske. Wie aber Horváth schon impliziert, gelingt es den Figuren nicht ganz, diesen Schein aufrecht zu erhalten, weil man ihnen anhört, was sich im Hintergrund verbirgt: eine Figur aus der Mittelschicht, die es gewohnt ist, in ihrem Dialekt zu sprechen.

1.3.1. „Geschichten aus dem Wiener Wald“

Der Name dieses Stückes spricht für sich. Es spielt aber nicht nur im Wiener Wald, sondern auch direkt in Wien. Schon zu Beginn der zweiten Szene des ersten Teils gibt Horváth an, dass das Stück in einer Straße im achten Wiener Bezirk angesiedelt ist. Somit sind auch die Figuren Einwohner der Stadt Wien.

In diesem Abschnitt wird nun verfahren wie zuvor in Abschnitt 1.3.1. und 1.3.2. Die Typen und/oder die Charakterzüge der Hauptfiguren werden analysiert, und die Schlussfolgerungen werden mit Ausschnitten aus dem Stück untermauert. Auch auffällige Äußerungen und Sprechweisen werden in diesem Teil besprochen.

1.3.1.1. *Marianne*

Marianne ist die Tochter des Zauberkönigs. Ihre Mutter ist vor langer Zeit gestorben, deswegen hilft Marianne im Geschäft des Vaters aus. Allerdings ist Marianne nicht nur die Tochter, die dem Vater hilft, sie wird von ihrem Vater oft wie eine Ehefrau behandelt. Sie ist nämlich auch für den Haushalt zuständig, was gut erkennbar ist, wenn es um die Kleiderordnung des Zauberkönigs geht. Anstatt selbstständig zu handeln und seine Sockenhalter zu suchen, beauftragt der Zauberkönig seine Tochter, jene zu finden, denn immerhin ist es aus seiner Sicht Mariannes Schuld, wenn er die Sockenhalter nicht finden kann. Marianne gehorcht ihrem Vater. Sie läuft sofort für ihn, wenn er danach verlangt, was im folgenden Ausschnitt gut erkennbar ist:⁹⁹

⁹⁹ Horváth, Ödön von (1931): Geschichten aus dem Wiener Wald. I/2.

Der Zauberking erscheint auf seinem Balkon, in Schlafrock und mit Schnurrbartbinde: Marianne! Bist du da?

Marianne. Papa?

Zauberking. Wo stecken denn meine Sockenhalter?

Marianne. Die rosa oder die beige?

Zauberking. Ich hab doch nur mehr die rosa!

Marianne. Im Schrank links oben, rechts hinten.

Zauberking. Links oben, rechts hinten. Difficile est satiram non scribere. Ab.

Rittmeister zu Marianne. Immer fleißig, Fräulein Marianne! Immer fleißig!

Marianne. Arbeit schändet nicht, Herr Rittmeister.

Rittmeister. Im Gegenteil. [...]

[...]

Zauberking erscheint wieder auf dem Balkon. Marianne!

Rittmeister. Habe die Ehre, Herr Zauberking!

Zauberking. Habe die Ehre, Herr Rittmeister! Marianne. Zum letztenmal: Wo stecken meine Sockenhalter?

Marianne. Wo sie immer stecken.

Zauberking. Was ist das für eine Antwort, bitt ich mir aus! Einen Ton hat dieses Ding an sich! Herzig! Zum leiblichen Vater! Wo meine Sockenhalter immer stecken, dort stecken sie nicht.

Marianne. Dann stecken sie in der Kommod.

Zauberking. Nein.

Marianne. Dann im Nachtkastl.

Zauberking. Nein.

Marianne. Dann bei deinen Unterhosen.

Zauberking. Nein.

Marianne. Dann weiß ich es nicht.

Zauberking. Jetzt frag ich aber zum allerletztenmal: wo stecken meine Sockenhalter!

Marianne. Ich kann doch nicht zaubern!

Zauberking brüllt sie an. Und ich kann doch nicht mit rutschende Strumpf in die Totenmess!

Weil du meine Garderob verschlampst! Jetzt komm aber nur rauf und such du! Aber avanti, avanti!

Marianne ab in die Puppenklinik [...].

[...]

Marianne erscheint auf dem Balkon mit den rosa Sockenhaltern. Hier hab ich jetzt deine Sockenhalter.

Zauberking. Na also!

Marianne. Du hast sie aus Versehen in die Schmutzwäsch geworfen – und ich hab jetzt das ganze schmutzige Zeug durchwühlen müssen.

Marianne fügt sich ihrer aufgetragenen Rolle. Im weiteren Verlauf wird sie in die Opferposition¹⁰⁰ gedrängt. Sie wird dabei, wie die meisten weiblichen Figuren Horváths, von brutalen und aggressiven Männern ausgenutzt und misshandelt.¹⁰¹ Die Misshandlungen sind zwar nicht körperlicher Natur, jedoch wird sie psychisch kleingehalten, sowohl von ihrem Vater als auch von ihrem Verlobten und dann später auch von Alfred, ihrem Geliebten. Marianne schafft es nicht, diesem Teufelskreis zu entkommen. Denn als sie glaubt, sie habe es

¹⁰⁰Vgl. Doppler 1971: 90.

¹⁰¹Vgl. Genno 1972: 322.

geschafft, merkt sie schnell, dass auch Alfred nicht anders als ihr Vater ist, was vor allem dort im zweiten Teil der zweiten Szene sichtbar wird, wo Marianne mit Alfred fast denselben Dialog über Sockenhalter führt wie mit ihrem Vater zuvor¹⁰²:

Alfred. Oh du egozentrische Person. – Wer hat mir denn den irrsinnigen Rat gegeben, als Kosmetik-Agent herumzurennen? Du! (Er steht auf). Wo stecken denn meine Sockenhalter?

Marianne deutet auf einen Stuhl. Dort.

Alfred. Nein.

Marianne. Dann auf dem Nachtkastl.

Alfred. Nein.

Marianne. Dann weiß ich es nicht.

Alfred. Du hast es aber zu wissen.

Marianne. Nein, genau wie Papa-

Obwohl Marianne geglaubt hatte, dass sie mit Alfred ihr Glück finden und dem traurigen Alltag entkommen würde, wird sie bitter enttäuscht und fügt sich wieder ihrer Rolle. Denn als sie am Tag ihrer Verlobung mit Oskar, die Möglichkeit gehabt hätte, dem Hamsterrad zu entkommen, legt sie ihr ganzes Vertrauen in Alfred, ohne über mögliche Konsequenzen nachzudenken oder Vor- und Nachteile abzuwägen.¹⁰³

Marianne erfüllt mit ihrer Opferrolle den Typus der Mutter, die von keinem Mann geschätzt wird, denn sowohl ihr Vater als auch ihr Verlobter Oskar und ihr Liebhaber Alfred behandeln sie grob und unwürdig. Wie aus den oben zitierten Dialogen ersichtlich wird, begehrt Marianne auch nicht auf, sie nimmt es hin, wie sie behandelt wird. Ihr wird auch ihre Entscheidungsfreiheit genommen, indem sie wie ein Stück Fleisch von den beiden versöhnten Männern Oskar und Alfred ‚herumgeschoben‘ wird: Oskar nimmt gerne wieder ‚seine Marianne‘ zurück, weil Alfred sie nicht mehr will. Marianne wehrt sich nicht und reagiert kaum. Wieder einmal fügt sie sich. Nur zum Schluss, als sie erfährt, dass ihr Kind durch die Mitschuld der Großmutter von Alfred gestorben ist, versucht Marianne zu fliehen, indem sie sich auf die Großmutter stürzt.¹⁰⁴

Marianne beobachtet sie [die Großmutter] – sie stürzt sich plötzlich lautlos auf sie und will sie mit der Zither, die auf dem Tischchen liegt, erschlagen.

Oskar drückt ihr die Kehle zu.

¹⁰²Horváth 1931: II/2.

¹⁰³Vgl. Hummel 1970: 19.

¹⁰⁴Horváth 1931: III/4.

Marianne röchelt und läßt die Zither fallen. Stille.

Als Marianne versucht zu entkommen, wird sie von Oskar, ihrem Verlobten, brutal davon abgehalten. Es ist deutlich zu erkennen, dass Marianne eine Mutter ist, die für ihr Kind alles Mögliche tun würde, damit es diesem gut geht oder, in diesem Fall, um den fahrlässig verschuldeten Tod ihres Sohnes zu rächen. Die Stille gibt das angespannte Verhältnis wieder.¹⁰⁵ Es bleibt offen, was noch passiert wäre, hätte Marianne nicht kurz innegehalten, nachdem Oskar sie zurückgehalten hatte.

1.3.1.2. *Valerie*

Valerie ist Witwe und finanziell unabhängig. Sie besitzt einen Tabakladen. Trotzdem, oder wahrscheinlich weil sie finanziell unabhängig ist, gerät sie in diesem Stück an zwei Männer, die sie finanziell erhält: Zuerst an Alfred, später an Erich.

Dem vorübergehenden Anschein zum Trotz, läßt sich Valerie nicht für dumm verkaufen, was vor allem in einem Gespräch mit Alfred, in welchem es um fehlendes Geld geht, ersichtlich wird:¹⁰⁶

Valerie. Der Hierlinger erzählt mir grad, daß beim letzten Rennen in Saint-Cloud nicht die Quote hunderachtundsechzig, sondern zweihundertzweiundzwanzig herausgelaufen worden ist –

Alfred. Der Hierlinger lügt.

Valerie. Und das Gedruckte lügt auch? (Sie hält ihm eine Rennzeitung unter die Nase. Stille.

(Triumphierend.) Na?

Alfred. Nein, du bist halt keine richtige Frau. Du stößt mich ja direkt von dir – mit derartigen Methoden –

Valerie. Du wirst mir jetzt das geben, was mir gebührt. Siebenundzwanzig Schilling. S'il vous plaît!

Alfred gibt ihr das Geld. Voilà!

Valerie. Merci. (Zählt nach).

Valerie stellt Alfred immer wieder Kapital zur Verfügung, damit dieser bei Pferderennen wetten kann. Auch für Valerie soll er wetten. Anstatt ihrem Freund Alfred blind zu vertrauen, erkundigt sie sich, wie viel ihr zusteht. Dies läßt sie stark und unabhängig wirken. Ein paar Zeilen später erfährt man

¹⁰⁵Vgl. Hummel 1970: 88.

Vgl. Arntzen 1977: 255-256.

¹⁰⁶Horváth 1931: I/1.

jedoch, wie sehr Valerie an Alfred hängt: dort, wo sie ihm nach dem Geldbetrug keine Predigt hält, sondern nur meint: „Du sollst mich nicht immer betrügen“.¹⁰⁷ Mit dieser Aussage wird klar, dass Valerie von Alfred schon des Öfteren betrogen wurde. Dies nimmt Valerie hin, denn sonst würde das oben erwähnte Gespräch nicht stattfinden.

Auch nachdem sie sich von Alfred getrennt hat, stürzt sie sich in die nächste Beziehung mit dem jungen Studenten Erich. Wieder ist Valerie diejenige, die den Lebensstil ihres Partners finanziert. Somit ist Valerie, im Gegensatz zu Marianne, zwar in finanzieller Hinsicht von Männern unabhängig, jedoch nicht in emotionale. Ihre Männer wissen sie nicht zu schätzen.¹⁰⁸ Vor allem am Ende ihrer Beziehungen wird klar, dass Valerie nicht alleine sein möchte:¹⁰⁹

Erich. Halt! Verzeihen, Gnädigste! Ich möchte Sie nur darauf aufmerksam machen, daß wir uns jetzt wahrscheinlich das letztmal sehen –

Valerie. Hoffentlich!

Erich. Ich fahre nämlich morgen früh – für immer.

Valerie. Glückliche Reise!

Erich. Danke! (Er grüßt wieder korrekt und will ab in die Puppenklinik.)

Valerie plötzlich. Halt!

Erich. Zu Befehl! (Stille.)

Valerie. Wir wollen uns nicht so Adieu sagen – Komm, geben wir uns die Hand – trennen wir uns als gute Kammeraden –

Erich. Gut. (Er gibt ihr die Hand; zieht dann ein Notizbuch aus der Tasche und blättert darin.) Hier steht es genau notiert: Soll und Haben – jede Zigarette.

Valerie freundlich. Ich brauche diene Zigaretten nicht –

Der Witwe ist es sehr wichtig, mit ihrem ehemaligen Freund im Guten auseinanderzugehen. Natürlich könnte man dieses Verhalten mit guten Manieren begründen. Trotzdem sei dazu angemerkt, dass gezeigt wird, wie sehr Valerie von ihren Männern emotional abhängig ist. Valerie hält kurz inne, wer weiß, was während dieses Innehaltens in ihr vor sich geht; und dann schlägt sie Versöhnung vor. Als die Begleichung von Erics Schulden verweigert, bleibt offen, warum sie jene nicht annehmen wollte. Natürlich könnten hier wieder gute Manieren im Spiel sein: Die Tabak-Trafikantin weiß, dass Studenten meist wenig Geld haben, und möchte somit Erich entgegenkommen. Auf der anderen Seite ist auch das Abhängigkeitsverhältnis nach wie vor

¹⁰⁷Horváth 1931: I/1.

¹⁰⁸Genno 1972: 322.

¹⁰⁹Horváth 1931: III/2.

aufrecht. Dadurch, dass Erich seine Schulden nicht bezahlen konnte, wird er ihr immer etwas schuldig bleiben. Genau aus diesem Grund wäre zu vermuten, ist es für Valerie so wichtig, sich im Guten zu trennen. Sie schließt die Tür der Liebe nie ganz, sondern lehnt sie an. Sie macht es von ihren Männern abhängig, ob sie jene Tür wieder öffnen.

Alfred macht sich Valeries Eigenart zunutze. Denn er kommt am Ende des Stückes wieder auf sie zu. Valeries Stolz lässt es nicht sofort zu, dass sie erneut ein Paar werden, aber zum Schluss ist sie wieder glücklich mit Alfred liiert. Sie ist und bleibt die emotional abhängige Frau, die, so wie Marianne, von ihren Männern psychisch misshandelt wird.

1.3.1.3. Großmutter von Alfred

Die Großmutter Alfreds kommt zwar nur selten in dem Stück vor, übernimmt aber die Rolle der Kindermörderin. Aus dem Gespräch mit Alfreds Mutter wird nämlich bekannt, dass die Großmutter ihren unehelichen Urenkel Leopold ‚versehentlich‘ zu lange dem Luftzug am Fenster ausgesetzt hat, sodass er schließlich an einer Lungenentzündung gestorben ist.

Die Großmutter ist eine bösertige alte Frau und erinnert an eine Hexe aus Zauberstücken.¹¹⁰ Sie scheint keine Liebe in sich zu tragen, dies bestätigt sie gleich zu Beginn mit folgenden Worten:¹¹¹

Die Großmutter. Wer hat mir denn da was von meiner saueren Milch gestohlen?

Die Mutter. Ich. Weil der liebe Alfred noch so einen starken Gusto gehabt hat.

Stille.

Die Großmutter. Hat er gehabt? Hat er gehabt? – Und da werd ich gar nicht gefragt?

Als ob ich schon gar nicht mehr da war – (Zur Mutter.) Tüt dir so passen!

Alfred. Bäääh! (Er streckt ihr die Zunge heraus. Stille.)

Die Großmutter. Bäääh! (Sie streckt ihm die Zunge heraus. Stille.)

Anstatt ihrem Enkel seine Wünsche zu erfüllen, gönnt sie ihm nichts. Sie ist alles andere als eine fürsorgliche Großmutter, wie man sie normalerweise aus Märchen kennt. Auch hier kennzeichnet die Stille wieder die angespannte Situation.¹¹² Es wirkt, als würde sich die Großmutter vor lauter Gier gleich auf

¹¹⁰Vgl. Hummel 1970: 43.

¹¹¹Horváth 1931: I/1.

¹¹²Vgl. Hummel 1970: 88.

Alfred stürzen. Stattdessen hält sie inne und überlegt kurz. Ihre Aggression gibt sie verbal wieder.

Allerdings ist hier die Anspielung auf ihr hohes Alter und die hohe Wahrscheinlichkeit ihres baldigen Todes typisch. Es erscheint fast komisch, wenn sie das Lebensende anspricht, da dies zuvor kein Thema war und nicht in den Kontext passt.

Zum Schluss des Stückes zeigt die Großmutter sich noch einmal von ihrer gefühllosen Seite, als sie mit ihrer Tochter, der Mutter Alfreds, über den Tod des kleinen Leopold diskutieren:¹¹³

Die Mutter. Gut. Bin ich wieder schuld. Gut. Am End bin ich dann vielleicht auch daran schuld, daß sich der kleine Leopold erkältet hat – und daß er jetzt im Himmel ist?! Herrgott, ist das alles entsetzlich! (Stille.)

Die Großmutter. Vielleicht ist es ihr gar nicht so entsetzlich – ich meine jetzt deine Fräulein Mariann. – Man kennt ja diese Sorte Fräuleins – vielleicht wird das Fräulein sogar zufrieden sein, daß sie es los hat –

Die Mutter. Mama! Bist du daneben?!

Die Großmutter. Was fällt dir ein, du Mistvieh?!

Die Mutter. Was fällt dir ein, du Ungeheuer?! Das Fräulein ist doch auch nur eine Mutter, genau wie du!!

Die Großmutter kreischt. Vergleich mich nicht mit ihr! Ich hab mein Kind in Ehren geboren, oder bist du ein unehelicher Schlampe?! Wo kein Segen von oben dabei ist, das endet nicht gut und soll es auch nicht! Wo kämen wir denn da hin?! Jetzt wird hier aber endlich geschrieben – und wenn du zu feig dazu bist, dann diktier ich dir! (Sie erhebt sich.) Setz dich her! Hier hast du Papier und Bleistift – ich habs schon vorbereitet.

Die Mutter. Ungeheuer –

Die Großmutter. Kusch! Setz dich! Schreib! Freu dich, daß ich dir hilf!

Die Mutter setzt sich.

Die Großmutter geht gebeugt auf und ab und diktiert: Wertes Fräulein! – Jawohl: Fräulein! – Leider müssen wir Ihnen eine für Sie recht traurige Mitteilung machen. Gott der Allmächtige hat es mit seinem unerforschlichen Willen so gewollt, daß Sie, wertes Fräulein, kein Kind mehr haben sollen. Das Kind hat sich nur etwas erkältet, und dann ist es sehr schnell dahingegangen – Punkt. Aber trösten Sie sich, Gott der Allmächtige liebt die unschuldigen Kinder. Punkt. Neuer Absatz.

Die Großmutter scheint hier nicht vom Tod ihres Urenkels berührt zu sein. Im Gegenteil, sie sieht den Tod des kleinen Leopold als Strafe Gottes für Marianne. Kalt und herzlos diktiert die Großmutter ihrer Tochter den Brief. Auffällig sind dabei das Ansprechen Mariannes als „wertes Fräulein“ und die passiven und scheinbar unschuldigen Formulierungen. „Sie sollen kein Kind

Vgl. Arntzen 1977: 255-256.

¹¹³Horváth 1931: III/4.

mehr haben“ und „Das Kind hat sich nur etwas erkältet“. Berechnend weist die Großmutter jede Schuld von sich und unterstellt der Mutter des armen Leopold, ihrer potentiellen Schwiegertochter, dass diese den Tod des Kindes gewollt habe.

Die Großmutter erfüllt den Typus des bösen Drachen. Sie entkommt ihrem Handlungsmuster nicht.

1.3.1.4. Oskar

Diese Figur besitzt eine Fleischhauerei im achten Wiener Bezirk. Der Fleischhauer ist Mariannes Verlobter. Er erfüllt das Klischee des groben Metzgers.¹¹⁴ Wenn er aus Mariannes Aussagen nicht schlau wird, bringt er mit folgenden sehr anschaulichen Worten zum Ausdruck, dass er gerne wissen würde, was in Mariannes Kopf vorgeht:¹¹⁵

Oskar. Jetzt möchte ich in deinen Kopf hineinsehen können, ich möchte dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst –

Marianne. Aber das kannst du nicht.

Oskar. Man ist und bleibt allein. (Stille.)

Was zuerst als unbeholfene Liebeserklärung erscheint, artet schnell zu einem brutalen, beängstigenden Versuch aus, Mariannes Gedanken zu erfahren.

Zu Beginn könnte diese Aussage auch damit abgetan werden, dass Oskar nicht wortgewandt ist und sich deswegen einen so ungünstigen Vergleich ausgesucht hat. In der Mitte des Stückes erfährt das Publikum aber, dass Oskar durchaus unterdrückte aggressive Gefühle hat, was der folgende Ausschnitt zeigt.¹¹⁶

Havlitschek kommt aus der Fleischhauerei. Also was ist jetzt? Soll ich jetzt die Sau abstechen oder nicht?

Oskar. Nein, Havlitschek. Ich wird sie jetzt noch selber abstechen, die Sau – Jetzt läuten die Glocken.

An dieser Stelle erfährt Oskar, dass Marianne nicht mehr glücklich mit ihm ist, nachdem sie Oskar an ihren gemeinsamen Verlobungstag für Alfred stehen gelassen hat. Oskar scheint sich zu freuen, dass es Marianne mit Alfred nicht

¹¹⁴Vgl. Ketels 1979: 42.

¹¹⁵Horváth 1931: I/2.

¹¹⁶Horváth 1931: II/6.

mehr gut geht. Seine Gefühle bringt er nun zum Vorschein, indem er das Schwein tötet.

Obwohl Oskar Marianne wieder ‚zurücknehmen‘ möchte, fällt auf, wie sehr ihn das Kind von Alfred und Marianne stört. Er wünscht dem unehelichen Kind sogar den Tod¹¹⁷:

Oskar. Hochmut kommt vor dem Fall. – Arme Mariann –

Valerie. Mir scheint gar, Sie sind imstand und heiraten noch die Mariann, jetzt nachdem sie wieder frei ist –

Oskar Wenn sie das Kind nicht hätt –

Valerie. Wenn mir jemand das angetan hätt –

Oskar. Ich hab sie noch immer lieb – vielleicht stirbt das Kind –

Valerie. Herr Oskar!

Oskar. Wer weiß! Gottes Mühlen mahlen langsam, mahlen aber furchtbar klein. Ich wird an meine Mariann denken – ich nehme jedes Leid auf mich, wen Gott liebt, den prüft er. – Den straft er. Den züchtigt er. Auf glühendem Rost, in kochendem Blei –

Valerie schreit ihn an. Hörens auf, seiens so gut!

Oskar lächelt.

Der Fleischhauer spricht sich offen gegen das Kind aus und wünscht diesem den Tod. Als Valerie ihn auffordert, damit aufzuhören, lächelt er. Er ist nicht einfach blind verliebt, sondern kalt und brutal. Besonders deutlich kommt dies in der letzten Szene zum Vorschein, als Oskar Marianne verkündet, dass er sie noch immer heiraten möchte und dass sie nun wieder ein Paar sind. Er ignoriert Mariannes Gefühlsregungen:¹¹⁸

Oskar. Mariann. Ich hab dir mal gesagt, daß ich es dir nie wünsch, daß du das durchmachen sollst, was du mir angetan hast – und trotzdem hat dir Gott Menschen gelassen – die dich trotzdem lieben –und jetzt, nachdem sich alles so eingerenkt hat. – Ich hab dir mal gesagt, Mariann, du wirst meiner Liebe nicht entgehn –

Marianne. Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr –

Oskar. Dann komm – Er stützt sie, gibt ihr einen Kuß auf den Mund und langsam ab mit ihr – [...]

Auch wenn es den Anschein hat, als wäre Oskars Liebe zu Marianne unendlich, ist dies ein Akt der rohen Gewalt. Marianne entkommt der Liebe Oskars nicht. Es ist nun einfach für Oskar, seine Verlobte wieder mit nach Hause zu nehmen, da ihr jegliche Willensstärke ausgetrieben worden ist. Auf die Aussage hin, dass Marianne nicht mehr kann, meint Oskar, dass sie mit ihm kommen solle. Auch

¹¹⁷Horváth 1931: II/6.

¹¹⁸Horváth 1931: III/4.

dies wirkt auf den ersten Blick verständnisvoll und liebevoll. Doch was heißt das wirklich? Weil Marianne nicht mehr kann, also auch keinen Kampfgeist mehr in sich trägt, ist sie für Oskar gerade richtig. Er weiß, dass sie ihm nun für immer Dankbarkeit schuldet.

Oskar misshandelt Marianne psychisch aufs Schlimmste. Es gibt kein Entkommen für sie und er schreckt vor nichts zurück. Auch wenn er nur wartet, bis Mariannes Welt langsam einstürzt, ist er sofort zur Stelle, wie ein hungriges Krokodil, das seine ertrinkende Beute im Wasser gesichtet hat.

1.3.1.5. Zauberkönig

Der Zauberkönig ist Mariannes Vater und der Besitzer des Spielwarengeschäfts „Puppenklinik“. Er ist ein unselbstständiger Mann, der Marianne wie seine Haushälterin behandelt. Auch er ist grausam und hat dafür gesorgt, dass Marianne ihn nicht verlässt, indem er ihr jegliche Bildung verboten hat. Ihr bleibt daher keine andere Wahl, als ihren Vater in der Puppenklinik zu unterstützen. Seine sexistischen Ansichten kommen vor allem in diesem Ausschnitt zum Vorschein:¹¹⁹

Zauberkönig. Aber eine solche Benehmität! Ich glaub gar, daß du sie mir verwöhnst – also nur das nicht, lieber Oskar! Das rächt sich bitter! Was glaubst du, was ich auszustehen gehabt hab in meiner Ehe? Und warum? Nicht weil meine gnädige Frau Gemahlin ein bissiges Mistvieh war, sondern weil ich zu vornehm war, Gott hab sie selig! Nur niemals die Autorität verlieren! Abstand wahren! Patriarchat, kein Matriarchat! Kopf hoch! Daumen runter! Ave Caesar, morituri te salutant! (Ab mit Oskar.)

An dieser Stelle gibt der Zauberkönig seinem zukünftigen Schwiegersohn Ratschläge, wie er eine Ehe führen sollte. Auf keinen Fall darf die Ehefrau zu sehr verwöhnt werden. Marianne wird somit von einem grausamen Mann zum nächsten weitergegeben. Schon zu Beginn wird auch mithilfe dieses Ausschnitts bewusst gemacht, dass der Zauberkönig eine Vorliebe für fremdsprachige Wendungen hegt. Diese Vorliebe kommt des Öfteren im weiteren Verlauf des Stückes zum Vorschein, als wollte der Mann seine Gesprächspartner mit von Fremdwörtern und Phrasen beeindrucken.¹²⁰

¹¹⁹Horváth 1931: I/2.

¹²⁰Vgl. Hummel 1970: 106.

Der Zauberkönig ist nicht nur eine dominante Vaterfigur, auch ein sehr nachtragender Mensch, welcher jede schlechte Neuigkeit sofort auf sich bezieht.¹²¹ Dies wird vor allem deutlich, als er mit eigenen Augen sieht, dass nun Marianne ihr Geld als Nackttänzerin im Nachtclub „Maxim“ verdienen muss. Anstatt ihre Schande und Hilflosigkeit zu erkennen, bezieht dies der Zauberkönig sofort auf sich selbst, ohne gegenüber Marianne Mitleid zu zeigen:¹²²

Zauberkönig. So! Das auch noch. Das willst du mir also auch noch antun – (Er weint plötzlich.) Oh du gemeines Schwein, was machst du denn mit mir auf meine alten Tag? Eine Schande nach der anderen – oh ich armer alter Mensch, mit was hab ich denn das verdient?!

Der Zauberkönig ist der Typ des patriarchalen Vaters. Auch wenn er sich zum Schluss freut, dass er Großvater ist, entkommt er dem typischen Verhaltensmuster nicht.

1.3.1.6. Alfred

Diese Figur ist zu Beginn des Stückes mit Valerie liiert und von dieser finanziell abhängig. Er verdient mit ihrer Hilfe mit Pferdewetten. Er ist eine unehrliche und verlogene Figur, die ohne jegliche Moral oder Prinzipien lebt. Auch er handelt, wie Marianne, ohne über mögliche Konsequenzen nachzudenken.¹²³

Er ist von allen Frauen, die ihn umgeben, in verschiedenster Weise abhängig: von seiner Mutter, da diese ihn kostenlos verköstigt; von Valerie, wie schon angedeutet, in finanzieller Hinsicht; und von Marianne, da sie ein gemeinsames Kind haben. Trotz dieser Abhängigkeit ist Alfred grausam, egoistisch und unfähig, Liebe für jemand zu empfinden außer für sich selbst. Dies wird vor allem im Gespräch mit seinem Freund Hierlinger deutlich, das von Alfreds Beziehung zu Marianne handelt:¹²⁴

Vgl. Genno 1972: 315

¹²¹Vgl. Ketels 1979: 43.

¹²²Horváth 1931: II/1.

¹²³Vgl. Hummel 1970: 19.

¹²⁴Horváth 1931: II/3.

Alfred. Ich bin halt ein weicher Mensch, und sie hat an meine Jugendideale appelliert. Zuerst war ja eine gewisse normale Leidenschaftlichkeit dabei – und dann, wie der ursprüngliche Reiz weg war, kam das Mitleid bei mir. Sie ist halt so ein Typ, bei dem der richtige Mann mütterlich wird, obwohl sie manchmal schon ein boshaftes Luder ist. Meiner Seel, ich glaub, ich bin ihr hörig!

Der Hierlinger Ferdinand. Hörigkeit ist eine Blutfrage. Eine Temperaturfrage des Blutes.

Alfred. Glaubst du?

Der Hierlinger Ferdinand. Bestimmt.

Stille.

Der Hierlinger Ferdinand. Du bist dran. Elf!

Alfred spielt nun.

Der Hierlinger Ferdinand. Alfred! Weißt du aber auch, was meine Grenzen total übersteigt? Sich in der heutigen Krise auch noch ein Kind anzuschaffen –

Alfred. Gott ist mein Zeuge. Daß ich nie ein Kind hab haben wollen, das hat nur sie haben wollen – und dann ist es halt so von allein gekommen. Ich wollte es ja gleich stante pede wegmachen lassen, aber sie hat sich schon direkt fanatisch dagegen gesträubt, und ich hab schon sehr energische Seiten aufziehen müssen, bis ich sie endlich so weit gehabt hab, daß sie sich der Prozedur unterzieht – kannst dir das Affentheater vorstellen! Eine kostspielige Prozedur war das, meiner Seel – und dann wars doch nur für die Katz! Pech muß der Mensch haben, und das genügt!

Alfred bezieht sich sogar auf Gott, um zu beweisen, wie sehr er sich gegen das Kind gewehrt und es noch immer nicht akzeptiert hat.

Dieses Gespräch wird außerdem in ein Billardspiel eingebunden. Die beiden Männer sprechen über Alfreds Beziehung wie über etwas Lästiges, das im Alltag vorkommen kann. „Abtönungspartikel[n] wie ja, dann, schon, nur“¹²⁵ bestätigen dies. Dadurch wirkt das Gespräch nämlich „geschmeidig“¹²⁶ und alltäglich.

Das Gespräch zwischen Alfred und Hierlinger ist auch der Grund dafür, dass Marianne Nackttänzerin wird, da Hierlinger vorschlägt, bei einer Bekannten ein gutes Wort einzulegen, damit Marianne anfängt zu arbeiten und finanziell nicht mehr an Alfred gebunden ist.

Es ist auch wichtig anzumerken, dass Alfred der dritte in der Dreiecksbeziehung Oskar-Marianne-Alfred ist. Alfred baut sich ein neues Leben mit Marianne auf und bringt sie dazu, während ihrer Verlobungsfeier ihren Verlobten Oskar zu verlassen. Nach der Geburt des schon erwähnten ungewollten gemeinsamen Kindes will Alfred Marianne so schnell wie möglich wieder loswerden. Anders

¹²⁵Betten 1983: 61.

¹²⁶Betten 1983: 61.

kann dies nicht beschrieben werden, denn nachdem Alfred dafür gesorgt hat, dass Marianne arbeiten kann, geht er zu Oskar und stellt sicher, dass dieser Marianne wieder bei sich aufnimmt:¹²⁷

Oskar kommt mit Alfred aus seiner Fleischhauerei. Also auf jeden Fall dank ich Ihnen herzlichst, daß Sie mich besucht haben – und daß wir uns so gut vertragen in puncto Mariann.

Alfred. Es bleibt dabei: Ich laß ab von ihr – für ewig. (Er erblickt den Zettel auf der Puppenklinikauslage.) Was? „Ausverkauft“?

Oskar lächelt. Auch das, lieber Herr – Es wird sich hier bald ausgezaubert haben, das heißt: falls er sich nicht wieder mit unserer Mariann versöhnt, denn so solo schafft's der Alte nicht mehr –

Alfred. Wie traurig das alles ist! Glaubens mir nur, ich bin an dieser ganzen Geschichte eigentlich unschuldig, heut begreif ich mich gar nicht, ich hab es doch so gut gehabt früher, ohne Kummer und ohne Sorgen – und dann laßt man sich in so ein unüberlegtes Abenteuer hineintreiben – es geschieht mir schon ganz recht, weiß der Teufel, was in mich gefahren ist!

Oskar. Das ist halt die große Liebe gewesen.

Alfred. Oh nein! Dazu hab ich schon gar kein Talent. – Ich war nur zu weich. Ich kann halt nicht nein sagen, und dann wird so eine Liaison automatisch immer ärger. Ich wollt nämlich seinerzeit Ihre Verlobung wirklich nicht auseinanderbringen – aber die liebe Mariann bestand auf dem Alles-oder-Nichts-Standpunkt. Verstehens mich?

Oskar. Leicht. Der Mann ist ja nur der scheinbar aktive Teil und das Weib nur der scheinbar passive – wenn man da näher hineinleuchtet –

Alfred. Abgründe tun sich auf.

Oskar. Und sehens, deshalb war ich Ihnen persönlich eigentlich nie so recht böse – Ihnen hab ich nie etwas Böses gewünscht – während der Mariann – (Er lächelt.) Ja, die hat bitter büßen müssen, das arme Hascherl – für die große Leidenschaft ihres Lebens –

Alfred. Nein, soviel Leut ins Unglück stürzen! Wirklich: wir Männer müßten mehr zusammenhalten.

Oskar. Wir sind halt zu naiv.

Alfred sucht das Gespräch mit Oskar nicht aus Nächstenliebe zu Marianne, sondern damit er sich sicher sein kann, dass er von Marianne nicht mehr belästigt wird. Mariannes Meinung ist nicht gefragt. Alfred bestätigt den Typ des ewigen Schürzenjägers. Marianne und das gemeinsame Kind sind ihm dabei nur ein Dorn im Auge, denn ist er ein Mann, der seine Partnerinnen keineswegs respektvoll behandelt, sondern sie so schnell wie möglich loswerden möchte. Alle Aussagen der Männer im obigen Abschnitt zeigen, dass Frauen für sie Schachfiguren und die Phrasen in diesem Zusammenhang leer und bedeutungslos sind.¹²⁸

¹²⁷ Horváth 1931: III/2.

¹²⁸ Vgl. Hummel 1970: 106.

1.3.1.7. Erich

Erich ist Student und taucht erst zur Verlobungsfeier von Marianne und Oskar als Verwandter des Zauberkönigs auf. Im weiteren Verlauf des Stückes wohnt er bei Valerie, hat eine Beziehung mit ihr und ist auch finanziell von ihr abhängig.

Als Student ist er Mitglied einer Burschenschaft und spielt mit seinen Aussagen schon auf den in der damaligen Zeit bestehenden Nationalsozialismus an.¹²⁹ Er ist arrogant, aggressiv und verbreitet die Ideale seines Denkens ohne Charme und mit vollem Ernst.¹³⁰ Seine Einstellung tritt vor allem in jenem Ausschnitt zutage, in welchem er während der Verlobungsfeier dem Paar viele deutsche Kinder wünscht:¹³¹

Erich hat eben mit seiner Feldflasche Bruderschaft mit Oskar getrunken. Mal herhören Leute! Oskar und Marianne! Ich gestatte mir nun aus dieser Feldflasche auf euer ganz Spezielles zu trinken! Glück und Gesundheit und viele brave deutsche Kinder! Heil!

Valerie angeheitert. Nur keine Neger! Heil!

Erich. Verzeihen, gnädige Frau, aber über diesen Punkt vertragen ich keine frivolen Späße! Dieser Punkt ist mir heilig, Sie kennen meine Stellung zu unserem Rassenproblem.

Abgesehen von seinen 'Idealen' redet er auch sonst sehr viel und versucht, Weisheiten zu verbreiten. Er mag ein kluger Student sein, neigt allerdings dazu, sein Wissen für den Nationalsozialismus einsetzen wird. Erich verkörpert somit den Studenten, der sich leicht von Parolen beeinflussen lässt.

Anzumerken ist auch noch, dass er, obwohl er bei Valerie umsonst wohnen darf, diese alles andere als gut behandelt. Wenn Valerie nämlich nicht anwesend ist, beschimpft er sie.

¹²⁹Vgl. Ketels 1979: 33.

¹³⁰Vgl. Ketels 1979: 37.

¹³¹Horváth 1931: I/3.

1.3.2. „Zur schönen Aussicht“

Dieses Stück zeigt, wie sehr sich die ganze Handlung ändert, wenn eine große Summe Geld im Spiel ist. So zeigen viele Charaktere ihr wahres Gesicht. In der Hauptsache möchte jeder einen Teil der Geldsumme ergattern. Das Ungewöhnliche an diesem Stück ist, dass eine Frau das große Geld besitzt und ihr plötzlich alle Männer zu Füßen liegen, obwohl dieselben Männer sie zuvor noch verachtet haben.

Auch von diesem Stück sollen nun die Eigenschaften der Figuren und deren Sprache/Äußerungen behandelt werden.

1.3.2.1. *Christine*

Christine ist die ehemalige Geliebte Strassers. Sie liebt ihn aufrichtig und ehrlich und ist die Mutter seines Kindes, das während einer Sommerromanze entstanden ist. Strasser weigert sich, das Kind anzuerkennen. Aber Christine ist so verliebt, dass sie alles glaubt, was Strasser ihr erzählt. Somit fügt sie sich zu Beginn des Stückes in ihre Opferrolle.¹³² Diese Opferbereitschaft und das blinde Vertrauen gegenüber Strasser werden im folgenden Ausschnitt deutlich:¹³³

Christine. Warum hast du meine Briefe nicht beantwortet?

Strasser. Was für Briefe?

Christine. Alle können nicht verloren gegangen sein.

Strasser. Doch! Doch! Die Post ist derart unzuverlässig –

Christine unterbricht ihn. Lüg nicht.

Stille.

(Betrachtet Strasser; sieht sich scheu um; eilt plötzlich auf ihn zu, ängstlich lächelnd, schlingt ihre Arme um seinen Hals und küßt ihn.) Nein, nein! Das ist ja alles nicht wahr – alles nicht wahr, still! Wir reden ja nur aneinander vorbei. Verzeih mir. Bitte verzeihe, daß ich soeben sagte, du lügst – aber ich bin so ängstlich geworden, ich weiß doch, daß du nicht lügst, nie lügst, daß du nie die Unwahrheit sagst –

Strasser. Einmal habe ich einen Brief erhalten –

Christine (küßt ihn rasch auf den Mund.) Nein nein nein – Ich weiß ja, daß die Briefe verloren gegangen, alle Briefe, und dann habe ich sie auch vielleicht gar nicht abgesandt – es ist ja, als hätte ich sie gar nicht geschrieben, und die Post ist derart unzuverlässig – warum, warum gibst du mir denn keinen, keinen Kuß?

¹³²Vgl. Doppler 1971: 90.

¹³³Horváth 1926: I/S.25.

Christine will Strasser glauben, dass er die Briefe nicht erhalten hat, und zweifelt an sich selbst. Kurz hat es den Anschein, als würde Christine nicht mit sich spielen lassen, wenn sie sagt „lüg nicht“. Doch nach der Stille kann sie ihre Maske nicht mehr aufrecht halten. Sie ist und bleibt Strasser blind vor lauter Liebe verfallen. Sie zweifelt eher an sich selbst, z. B. ob sie die Briefe überhaupt abgeschickt hat, als sich vorzustellen, dass Strasser die Briefe mit Absicht nicht gelesen hat.

Sie bleibt somit zu Beginn des Stückes in einer Welt voller egoistischer, materialistischer und rücksichtsloser Männer gefangen. Es ist psychische Misshandlung¹³⁴, was alle männlichen Hotelgäste behaupten, mit Christine geschlafen zu haben, damit Strasser nicht finanziell für das Kind aufkommen muss. Dieser hinterlistige Plan macht Christine zu Beginn sehr zu schaffen. Sie versteht die Welt nicht mehr, und ihre Abhängigkeit zu Strasser scheint immer stärker zu werden, als sie plötzlich den anwesenden Männern erzählt, dass sie zu einer großen Summe Geld gekommen ist.¹³⁵

Christine unterbricht ihn; sie steht in einiger Entfernung mit dem Rücken zu den anderen. Es dreht sich hier nicht um Geld.

Stille.

Müller. Haha!

Emanuel. Pah!

Karl. Quatsch!

Strasser. Ich hasse Illusionen!

Müller. >Nicht um Geld<!

Max zu Christine. Sondern?

Christine in leicht singendem Tonfall, voll unterdrückter Erregung. Wollen mich die verehrten Herren ausreden lassen? (Die verehrten Herren setzen sich.)

Ich wollte alles, was ich besitze, dem Manne geben, dem ich mein Herz gab, dem Vater des Kindes, alles. Vielleicht dachte ich an frühere Zeiten. Ich wollte helfen, sonst nichts. Ich wollte das Hotel zur schönen Aussicht verbessern, vergrößern und neu möblieren –

Strasser scharf. Mit was denn?

Christine. Ich habe zehntausend Mark.

Die werten Herren schnellen empor.

Stille.

Max. Ist das wahr?

Müller. Zehntausend –

Strasser. Betrug! Betrug! In den Briefen stand nichts als Jammer und Not und ins Wasser! >Zehntausend Mark<! Erstunken und erlogen!

Christine. Still! – Not und Jammer stand nicht nur in den Briefen, und ich wäre ins Wasser gegangen, hätte sich nichts geändert.

¹³⁴Vgl. Genno 1972: 322.

¹³⁵Horváth 1926: II/S. 54.

Karl. Hast das große Los gezogen?

Christine. Vielleicht.

Emanuel. Pfiu, wie dumm!

Müller. Der typische Roman!

Christine. Im Herbst wurde ich abgebaut und ich hätte noch gestern nicht einmal das Fahrgeld nach hierher gehabt und wär noch gestern vielleicht gar ins Wasser gegangen, hätte mir nicht der liebe Gott geholfen.

Strasser. Was verstehst du unter >lieber Gott<?

Christine. Zehntausend Mark.

Stille.

Ich habe dir erzählt, daß ich eine Doppelwaise bin. Mein Vater fiel bei Verdun, und meine Mutter starb in der Inflation. Aber ich hatte eine Tante in St. Gallen, die hinterließ mir zehntausend Mark, zahlbar wenn ich volljährig – Ich bin am 14. März geboren. Also wurde ich gestern einundzwanzig Jahre alt.

Stille.

An dieser Stelle wendet sich das Blatt für Christine. Mit ihrer finanziellen Unabhängigkeit ist es ihr als einziger der weiblichen Figuren Horváths möglich, sich von den unterdrückenden Männern ihrer Umgebung loszusagen.¹³⁶ In diesem Ausschnitt ist auch gut zu erkennen, dass sich Christines Tonfall gegenüber den Männern ändert. Sie befiehlt ihnen, ruhig zu sein, damit sie ihre Geschichte in Ruhe erzählen kann. Diese Unabhängigkeit verhilft ihr zu neuem Selbstbewusstsein. Dieses setzt sie auch ein, als sie das Hotel verlässt. Sie hat die Spielchen der Männer durchschaut und erkannt, dass deren plötzliches Interesse nur aufflammt, weil Christine über viel Geld verfügt. Stolz verlässt sie alleine das Hotel und lässt die gierigen Männer hinter sich.

Trotz ihrer anfänglichen Naivität, verlässt Christine ihr übliches Handlungsmuster und ist zum Schluss eine selbstbewusste, junge Mutter.

1.3.2.2. Ada Freifrau von Stetten

Ada Freifrau von Stetten ist eine Baronin und der einzige Gast im Hotel „Zur schönen Aussicht“. Sie ist eine ältere Dame, die es nicht erträgt, alt zu werden; durch ihren jugendlichen Kleidungsstil und ihre nächtlichen Gelage möchte sie wie eine junge Frau erscheinen. Ada wird vor ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne mit folgenden Worten beschrieben:¹³⁷

¹³⁶ Vgl. Genno, Charles N. (1972): ‚Kitsch‘ Elements. S. 322.

¹³⁷ Horváth, Ödön von (1926): Zur schönen Aussicht. I/ S. 15.

Ada Freifrau von Stetten ein aufgebügeltes, verdorrtes weibliches Wesen mit Torschlußpanik; steigt in einem rosa Kleidchen, Automantel und Mütze, in der Hand eine Reitergerte, feierlich die Stufen herab; [...]

Die Baronin lässt sich feiern und genießt es, der einzige Gast und somit die einzige Geldquelle des Hotels zu sein. Ihre Position hat sie auch dadurch auskosten lassen, dass sie mit allen Bediensteten des Hotels geschlafen hat. Ihre Liaison zu Karl wird in folgendem Dialog ersichtlich:¹³⁸

Ada hängt sich an Karl, der leicht torkelt: Herkules, Herkules – es geht mir so miserabel, mein Leib – So hilf mir doch! Ich huste ja meine Seele hinaus – Sag: liebst du mich?

Karl rülpst. Ja.

Ada. Aber nicht nur meinen Leib, meine Reize – auch meine Seele, nicht?

Karl. Auch deine Seele.

Irgendwo singt eine blonde Geige Schmachfetzen.

Ada. Ist das schön, du - du starker, großer, du Siegfried!

Der alten Baronin ist wie gemäß einem Klischee wichtig, dass sie nicht nur körperlich begehrt, sondern dass auch ihre Seele erkannt wird. Dass Karl bei seiner Antwort rülpst, stört sie nicht. Ihr ist nur wichtig, dass sie wie eine Königin behandelt wird.

Sie genießt es auch, die einzige Frau unter den Männern zu sein. Als Christine ins Hotel kommt, gefällt ihr dies nicht. Sie bezeichnet jene als „Hure“ und fordert Strasser auf, Christine aus dem Hotel zu werfen:¹³⁹

Ada. Ich bezahle. – Kannst du mich denn betrügen, wenn ich nicht will – Wirf diese Person hinaus! Sofort! Oder ist das keine Hure?

Strasser. Ja. Das ist eine Hure. Und ich hätte sie sogleich hinauswerfen sollen, aber ich habe ein goldenes Herz. [...]

Ada ist den Männern überlegen, da diese finanziell abhängig von ihr sind. Als aber die Männer erfahren, dass Christine viel Geld besitzt, sinkt die Baronin in ihrem Ansehen bei den Männern. Ada hat das Gespräch nicht gehört, in welchem Christine verkündet, dass sie viel Geld geerbt hat. Deswegen ist Ada auch nicht ganz klar, warum die Männer ihr nun nicht mehr gehorchen. Als sich somit das Blatt für die alte Baronin wendet, versteht sie dies nicht und denkt, dass es nur ein Scherz sei oder die Männer verrückt geworden sind:¹⁴⁰

¹³⁸ Horváth, Ödön von (1926): Zur schönen Aussicht. I/S. 29.

¹³⁹ Horváth 1926: II/S. 37.

¹⁴⁰ Horváth 1926: III/S. 62.

Ada. Was gibt's? – Was gibt's?

Stille.

Warum habt ihr mich sitzen lassen? Allein. Unten.

Strasser. Du hast so süß geschlafen. Dich wecken wäre herzlos gewesen. Gewiß!

Ada. Herzlos? (Sie grinst.) Ja, das hat schon so mancher bemerkt, daß es charmant aussieht, wenn ich schlafe. Ich liege nämlich wie ein Kind, rolle mich zusammen und falte die Händchen – nicht?

Stille.

(Lauscht.) Hat einer was gesagt? – Hat keiner was gesagt? Warum sagt denn keiner was?!

Strasser. Gute Nacht!

Ada. Guten Morgen! Ich sage: guten Morgen!

Strasser. Plärr nicht! Es ist Nacht!

Ada. Strasser! Ich hasse diese Witze! Das sind keine Witze!

Strasser. Richtig! Im Ernst. Man bittet um Ruhe: die Gäste wollen schlafen.

Ada. Was für Gäste?

Stille.

Was für Gäste? Ihr seht mich wohl zehnfach, ihr besoffenen Gegenstände! Es gibt hier bekanntlich nur einen Gast, und der bin ich. Es kann nur einer befehlen. Die anderen haben zu gehorchen! Ihr seid doch meine Sklaven, nicht? Ich verzichte auf Ruhe, ich fühle mich frisch. – Sollte ein Sklave schlafen wollen, so wird er lebendig begraben, und wenn er widerspricht, wird ihm die Zunge herausgerissen, und will er nicht hören, die Ohren abgesägt, und geht er auf mich nicht ein, wird er kastriert! (Sie lacht.)

Karl. Man sollte das Irrenhaus anrufen.

Max. Das Telefon ist leider verdorben.

Emanuel. So gehört es repariert.

Ada (lacht). Strassersklave! Geh auf mich ein! Geh auf mich ein!

Müller (in Hemd und Unterhosen; reißt Türe fünfzehn auf.) Na was ist denn los?! Die reinste

Revolution! [...] Was hat denn die dumme Kuh?

Ada (hat es nicht gehört.) Incognito! Ich habe Sie total vergessen, Herr Generaldirektor!

Müller (brüllt sie an). Ich bin kein Generaldirektor! Ruhe! Wiehern Sie nicht, sehen Sie zu, daß Sie in die Klappe kommen, besoffene Person! Mitten in der Nacht, na, das ist schon rüdig! (Ab; er schlägt die Türe zu.)

Ada (perplex). Was war das? Wie war das Wort?

Strasser. Rüdig.

Ada Dieses Schwein ist wohl verrückt geworden, wie? [...]

Schockartig dämmert der alten Baronin, dass sie nicht mehr interessant ist. Sie hat nun keine Macht mehr über die Männer. Dies wird erkennbar durch kühle Antworten der Männer bis hin zu Beschimpfungen, die sich gegen die Baronin richten. Anstatt sich zurückzuziehen, diskutiert sie. Ada kann nicht alleine sein und wollte deswegen die Männer mit Geld an sich binden. Sie erfüllt den Typus der Alten, die reich ist und nicht alt werden kann. Ihrem Handlungsmuster entkommt sie nicht.

1.3.2.3. Strasser

Der Hotelleiter Strasser ist eine hinterlistige Figur, die nur auf die eigenen Vorteile bedacht ist. Er lügt, als es darum geht, für Christines Kind, das auch seines ist, einzustehen. Als ihm ein grausamer Plan vorgeschlagen wird, um Christine zu vertreiben und ihr zu zeigen, dass Strasser nicht für das Kind sorgen wird, willigt er erleichtert ein, da er hofft, so sein Problem zu lösen. Christine liebt ihn zwar aufrichtig und ehrlich, Strasser ist dies aber egal. Für ihn ist Christine ein Stück Fleisch, was vor allem beim Besprechen des Planes zum Vorschein kommt.¹⁴¹

Müller (zu Strasser). Einen Augenblick! Wo hat die das Muttermal?

Strasser. Schräg rechts.

Müller. Von mir aus oder von ihr aus?

Strasser Von uns aus.

Ohne mit der Wimper zu zucken, verrät Strasser seine ehemalige Geliebte, indem er den anderen von Christines Muttermal erzählt, das sich an einer intimen Stelle zu befinden scheint.

Als Christine von allen Männern des Hotels damit konfrontiert wird, dass sie angeblich mit allen geschlafen hat, fällt natürlich auch Strasser nicht aus seiner Rolle. Er redet, um nicht an Christine wegen des Kindes gebunden zu sein. Seine ganze List und Unehrlichkeit tritt im folgenden Abschnitt ans Licht:¹⁴²

Strasser (reißt sich plötzlich los von ihr [Christine]). Aha! Aha! Jawohl! Wir zwei waren von der Vorsehung für einander bestimmt, aber du hast die Vorsehung belogen! Schamlos belogen! Schamlos belogen! Ja, du! Ist ja gar nicht wahr! Ist ja alles verlogen! Du vor allem! Ich habe ja gar kein Kind! Kein einziges! Und wie überschäumte ich schon vor Glück, eines zu haben, zu bekommen haben! Ja, wagst du zu leugnen, Weib, daß, während ich dir zu Füßen lag, du über mein Haupt hinweg und hinter meinen Rücken umeinandergebuhlt hast?! Wagst du die Wahrheit zu widerlegen, die Wahrheit?! Oh, es ist alles verlogen, alles!

Er beschuldigt Christine der Untreue, damit er nicht für das Kind aufkommen muss. Strasser sind alle Mittel recht, solange es um ihn selbst geht. Daher ist er zu Beginn des Stückes die Marionette der Baronin. Als sich aber herausstellt, dass Christine zu Geld gekommen ist, will er diese wieder zurück und stößt die Baronin brutal von sich, wie oben schon besprochen.

¹⁴¹Horváth 1926: II/S. 43.

¹⁴²Horváth 1926: II/S. 51.

Strasser ist ein hinterlistiger Typ, für den Frauen nur Mittel zum Zweck sind, sei es zur finanziellen Absicherung oder zur sexuellen Befriedigung. Was er sagt und wie er handelt, gilt einzig und allein seinem Wohl. Aus diesem Handlungsmuster tritt er auch nicht aus.

1.3.2.4. *Karl und Max*

Karl und Max sind zwei Bedienstete des Hotels „Zur schönen Aussicht“. Max ist Kellner und Karl Chauffeur. Beide sind in diesem Hotel nach einer dubiosen Vergangenheit untergekommen, was im folgenden Dialog zwischen Karl und Max klar wird:¹⁴³

Max. Was sich liebt, das läßt sich warten. Und apropos Justizmord: ich habe einmal läuten hören, daß du damals, als du noch hübsch und knusprig warst, vor 1914, ich glaube in Portugal –

Karl (scharf). Was war in Portugal?

Max. Du warst doch in Portugal?

Karl. Ja.

Schweigen.

Was ist mit Portugal?

Max. Du warst doch auch mal Kaufmann, vor 1914 – in Portugal?

Karl. Ja. Und?

Max. Stimmt.

Karl. Was stimmt?

Max. In Portugal gibt es korrupte Charaktere, sehr korrupte – besonders vor 1914 gab es dort außerordentlich korrupte Charaktere. Da konnte man keinen ungestraft an sein Ehrenwort erinnern.

Karl. Was soll das? Es ist schon mancher bestraft worden, in Portugal. So um die Ecke – bestraft.

Karl. Wer?

Max. Zum Beispiel: Jener – (Er stockt)

Karl. Wer Jener?

Max. Was weiß ich!

Karl (brüllt). Heraus damit!

Max. Verzeihung! – Ich dachte, jener hätte sich nur verletzt, leicht verletzt, oberflächlich verletzt, ich dachte, du hättest jenen nur niedergeschlagen, leicht, oberflächlich niedergeschlagen, gewissermaßen k. o. – und jener hätte sich dann wieder erholt, hätte blühender ausgesehen wie je zuvor, aber jener ist verschieden, inzwischen – so ganz von allein verschieden –

Karl (finster). Ganz von allein. Hörst du?

Max (schluckt). Ganz von allein Gut. Lassen wir den Spritismus [...].

¹⁴³Horváth 1926: I/S. 10.

Zwischen den beiden herrscht eine angespannte Stimmung, was vor allem durch das bedrohliche Schweigen zum Ausdruck kommt.¹⁴⁴

Die beiden dürften einen Mord auf dem Gewissen haben, den sie zu rechtfertigen und zu verheimlichen versuchen. Anscheinend sind beide aus Portugal geflohen, um der Strafe zu entkommen.

Im Großen und Ganzen sind die beiden einfache Bedienstete, die zuerst nach Adas Pfeife tanzen, da diese das Hotel finanziert. Als bekannt wird, dass auch Christine viel Geld besitzt, wird die Baronin links liegen gelassen. Wie die restlichen Männer des Stückes konzentrieren sich auch diese beiden nur auf ihre Vorteile.

1.4. Figuren der Commedia dell' arte

Im folgenden Abschnitt werden nun die Masken der Commedia dell' arte vorgestellt, die Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten mit den Figuren der Stücke von Nestroy und Horváth aufweisen.

Bei der Commedia dell' arte handelt es sich um eine Typenkomödie, das heißt, dass ihre Figuren dem eigenen Handlungsmuster nicht entkommen. Die Figuren verweilen in ihren typischen Eigenschaften und ändern sich weder zum Guten noch zum Bösen.¹⁴⁵ Wie in den Abschnitten 1.3. und 1.4. bereits bearbeitet, scheinen auch in den Stücken Nestroys und Horváths bestimmte Typen auf. Nicht alle von ihnen schaffen es, dem Typus zu entkommen und sich zu individuellen Charakteren zu entwickeln. Genau deswegen erscheint es passend, Figuren von Nestroy und Horváth gemeinsam mit den Figuren der

¹⁴⁴Vgl. Hummel 1970: 88.

Vgl. Arntzen 1977: 255-256.

¹⁴⁵Vgl. Wiedermann 1983: S.14.

Vgl. Urbach 1973: 15.

Vgl. Krömer 1987: 34.

Commedia dell'arte analysieren. Dabei soll darauf geachtet werden, welche Typen sowohl bei Nestroy und/oder Horváth als auch in der Commedia dell'arte vorkommen.

So werden ausgewählte Figuren der Commedia vorgestellt und Parallelen zu den Nestroy'schen und Horváth'schen Figuren hergestellt.

Allgemein sollte zu den Figuren der Commedia erklärt werden, dass die Schauspieler ihre Typen mithilfe von Halbmasken darstellten. Diese Masken bedeckten meist die obere Hälfte des Gesichts, sodass die Bewegung des Mundes sichtbar war.¹⁴⁶ Zur Halbmaske merkt Körner¹⁴⁷ an, dass sie anzeigt, dass es sich bei den schon menschlichen Karikaturen um nur halbe Menschen handelt.

Der Schauspieler war wegen des Typus der Figur mit einem gewissen Repertoire an „akrobatischen Kunststücken, Gesten, Körperhaltungen und sprachlichen Mitteln“ festgelegt.¹⁴⁸ Da der Schauspieler eine bestimmte Figur darstellte, identifizierte er sich mit derselben in keiner Weise. Er spielte die Figur, mit der Identifikation weder äußerlich noch innerlich beabsichtigt wurde.¹⁴⁹

Es sollte noch angemerkt werden, dass es für die einzelnen Masken meist mehrere Namen gibt, welche dieselbe Figur bezeichnen. Hier werden die Namen angeführt, die in der verwendeten Literatur am häufigsten aufgelistet werden.

1.4.1. Zani

Zwei der ausgewählten Figuren stammen aus der Familie der Zani (auch „Zan“, „Zanni“, „Zane“, „Zanne“). Dieser Name ist ursprünglich das Diminutiv von Giovanni, ein häufig gebrauchter christlicher Vorname für den Hanswurst der

¹⁴⁶Vgl. Körner 2009: 159.

¹⁴⁷Körner 2009: 159.

¹⁴⁸Körner 2009: 159.

¹⁴⁹Vgl. Wolff 1934: 421.

Handlung.¹⁵⁰ Böckmann verweist dazu auch auf das griechische Wort ‚Sannos‘ (=Tölpel), von welchem sich der Name Zani auch ableiten lässt.¹⁵¹

Die Zani sind das Komikerpaar der Commedia dell'arte, um das „die Intrige des Stückes aufgebaut ist“,¹⁵² sie treiben das Stück voran.¹⁵³ Sie sind die beliebtesten und bekanntesten Figuren des Stückes und bestehen aus Gegensätzen.¹⁵⁴ Denn der erste Zani ist der aktive Teil, der Intrigen spinnt und dessen Worte und Tun überlegt sind. Der passive Zani hingegen ist „naiv, plump, primitiv und einfältig“. ¹⁵⁵ Das Paar ergänzt sich durch Intrige, Grotesk- Obszönes und „beispiellose Ahnungslosigkeit“. ¹⁵⁶

Laut Überlieferungen stammt das sich ergänzende Pärchen aus Bergamo. Der erste Zani aus der Oberstadt, der zweite, eher passive, aus der Unterstadt. Denn den Bewohnern dieser Stadt werden eben die Eigenschaften zugesprochen, die die beiden Zani verkörpern.¹⁵⁷ Spörri¹⁵⁸ vermutet, dass der aktive Zani die Wunschvorstellung des „bäurischen Volkes“ erfüllt, indem er die stolzen Städter ‚an der Nase herumführt‘, wobei der passive Zani wie eine Karikatur der Bauern gesehen werden kann, die der Vorstellung der Städter entsprungen ist.

Die soziale Stellung der Zani ist in den Stücken die der Bediensteten. Sie befinden sich meistens in der Rolle der Diener, Proletarier oder Bauern, die in die Stadt gekommen sind, um dort zu arbeiten.¹⁵⁹ Krömer begründet dies mit der Tatsache, dass seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Bewohner der Berge rund um Bergamo auf der Suche nach Verdienst in den Städten waren.¹⁶⁰

¹⁵⁰Vgl. Spörri 1963: 5.

Vgl. Fava 2010: 34.

¹⁵¹Böckmann 2010: 17.

¹⁵²Spörri 1963: 5.

¹⁵³Vgl. Dshiwelegow 1958: 150.

¹⁵⁴Spörri 1963: 5.

¹⁵⁵Spörri 1963: 6.

¹⁵⁶Spörri 1963: 6.

¹⁵⁷Spörri 1963: 6-7.

Vgl. Dshiwelegow 1958: 150.

¹⁵⁸Vgl. Spörri 1963: 7.

¹⁵⁹Vgl. Spörri 1963: 7.

¹⁶⁰Vgl. Körmer 1987: 37.

Zani ist immer ein Diener und wird nur dann als "Zani" in einem Stück bezeichnet, wenn nur ein Diener darin vorkommt. Meistens gibt es aber mehrere aus der Familie der Zani in einem Stück. Im folgenden Abschnitt werden die bekanntesten männlichen Zani, Brighella und Arlecchino, weiter beschrieben. Auch der weibliche Teil des Komikerpaares, Fantesca, wird im weiteren Verlauf besprochen.

1.4.1.1. Brighella

Brighella ist der aktive Teil des Komikerpaares. Wie schon erwähnt, stammt dieser aus der Oberstadt von Bergamo, deren Einwohnern Intelligenz und Witz nachgesagt worden ist.¹⁶¹ Laut Mehnert stammt der Name „Brighella“ von dem italienischen Wort ‚briga‘,¹⁶² das ins Deutsche übersetzt "Streit" und "Intrige" bedeutet. Daher verlangt seine Rolle, sich kunstvolle Intrigen und Listen auszudenken und mit den darin involvierten Menschen zu spielen.¹⁶³ Seine Herren sind meist Dottore und Pantalone, die er dazu bringt, nach seiner Pfeife zu tanzen. Brighella setzt sich für niemanden ein und greift niemandem unter die Arme. Wenn doch, war dies ein Versehen oder eine beabsichtigte Tat, um jemand anderem zu schaden. Für ihn gibt es nur ein „auf gegenseitigem Vorteil aufgebautes Vertragsverhältnis“. Er gibt, was er empfängt, und kein bisschen mehr.¹⁶⁴

Nichts verschlägt dem aktiven Zani die Worte. Für den unwahrscheinlichen Fall, dass er keine Antwort weiß, fängt er an zu tanzen oder zu singen, um sein Gegenüber zu ermüden. Wissen und Macht schimmert bei Brighella nur durch, wenn es nützlich ist.

¹⁶¹Vgl. Mehnert 2003: 107.

¹⁶²Vgl. Mehnert 2003: 108.

¹⁶³Vgl. Spörri 1963: 10.

Vgl. Mehnert 2003: 108.

Vgl. Dshiwelegow 1958: 151.

¹⁶⁴Dshiwelegow 1958: 151.

Zu Frauen hat er ein eigenartiges Verhältnis. „Er liebt sie nicht, er fühlt sich aber doch zu ihnen hingezogen, er beschäftigt sich mit ihnen.“¹⁶⁵ Auch die Frauen sind nicht angetan von ihm. Brighella bleibt bei ihnen meist erfolglos.

Der spätere Brighella, im Gegensatz zum eben beschriebenen ursprünglichen Brighella, war weniger boshaft. Er hatte zwar noch immer wenig Erfolg, doch nahm er dieses Los ohne große Anklage hin.¹⁶⁶

Aufgrund dieser Eigenschaften weist Brighella starke Ähnlichkeit mit den Figuren Kauz und Strasser aus dem Wiener Vorstadttheater auf. Sowohl Kauz als auch Strasser sind hinterlistig und intrigant. Auch sie sind nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht.

Dabei ist auch passend, dass Strasser auch dann wie ein Diener wirkt, wenn er ein Hotel betreibt, da er sich nicht selbst ohne Hilfe erhalten kann. Somit ist auch er immer wieder auf der Suche nach einem Herrn wie Brighella. Kauz stammt zwar nicht aus der sozialen Schicht der Diener, weist aber durch seinen hinterlistigen Typus, welchen er nicht verlässt, starke Ähnlichkeiten mit Brighella auf.

Auch die Bediensteten Max und Karl aus „Zur schönen Aussicht“ weisen große Ähnlichkeit mit Brighella auf. Beide sind hinterlistig und nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht. Ihre seltsame Vergangenheit lässt die beiden, wie oft auch Brighella, nicht nur hinterlistig und falsch, sondern auch aggressiv und gefährlich erscheinen.

1.4.1.2. Arlecchino

Der Name dieses Zani findet seinen Ursprung nicht im Italienischen, sondern in dem französischen „mittelalterlichen Höllenhierarchie“. Dort lässt sich ein „Hellequin“ oder „Herlequin“ finden, der das Oberhaupt der „Wilden Jagd“ ist. Dies ist eine Horde von Teufeln, die auf der Erde ihr Unheil treiben. Allerdings

¹⁶⁵Spörri, Reinhard 1963: 10.

¹⁶⁶Vgl. Dshiwelegow 1958: 152.

ist noch unklar, wie der „Hellequin“ oder „Herlequing“ zum „Synonym für den zweiten Zani wurde“.¹⁶⁷

Mehnert¹⁶⁸ führt noch zwei weitere Möglichkeiten für die Herkunft des Namens „Arlecchino“ an: Der Name wurde in Erinnerung an einen Achille de Harlay gewählt, den Höfling bei Henri III., welcher die Zani beschützte, wenn sie in Paris auftraten. Weiters könnte sich der Name auch aus den italienischen Wörtern „arlotto“ und „Cocchino“ oder „lecchino“ ergeben haben, weil Arlecchino eine Naschkatze ist.

Der zweite Zani stammt wie schon erwähnt aus der Unterstadt von Bergamo. Er ist ungebildeter, aber bauernschlauer als Brighella.¹⁶⁹ Ihm ist alles erlaubt, er ist ein naives Kind, das im Körper eines Erwachsenen steckt. Er ist harmlos und verwendet eine primitive Sprache, mit welcher er ‚logische Schlüsse‘ zieht, welcher nur er versteht. Die Fragen, die er stellt, sind meist unpassend und verfehlen die Bedeutung des Kontextes. Seine unerhörte Leichtgläubigkeit und seine unendliche Geduld führen ihn immer wieder in schwierige Situationen. Auch wenn seine Mitmenschen ihm nichts Böses wollen, so bringt er sich selbst durch seine „unersättliche Neugier“ in Gefahr. Wenn Arlecchino Gefahren erkennt und versucht, diesen auszuweichen, wird er darin noch schlimmer verwickelt, als wenn er nur zufällig in sie geraten wäre.¹⁷⁰

Eine weitere ihm zugeschriebene Eigenschaft ist das Naschen und Essen, weil ihm diese Aktivität höchste „Lebensfreude“¹⁷¹ bereite.

Arlecchino ist seinen Brotgebern treu ergeben. Bei seinen Liebschaften ist er sich allerdings nie ganz sicher, weil er diese meist vor Brighella oder den Alten, Dottore und Pantalone, verteidigen muss.

Im Großen und Ganzen lässt sich zu Arlecchino sagen, dass seine Handlungen unvorhersehbar sind, er weiß am wenigsten, was als nächstes kommt.¹⁷²

¹⁶⁷Vgl. Böckmann 2010: 17-18.

Vgl. Spörri 1963: 11.

Vgl. Dshiwelegow 1958: 154-155.

¹⁶⁸Vgl. Henning 2003: 105.

¹⁶⁹Vgl. Henning 2003: 105.

¹⁷⁰Vgl. Spörri 1963: 13-14.

¹⁷¹Vgl. Spörri 1963: 13.

Vgl. Fava 2010: 18.

Aufgrund dieser Eigenschaften lässt sich Arlecchino gut mit den Horváthschen Figuren Marianne und Christine und Nesroys Figur Thekla vergleichen. Alle drei sind naiv und ihren Männern treu ergeben. Dazu kommt, dass auch Mariannes Verhalten unvorhersehbar ist und ihre Antworten oft nur aufgrund von assoziativem Denken und ohne Zusammenhang erfolgen.

Zum Schluss kann nur Christine aus dem naiven Dienermuster ausbrechen, weil sie zu finanziellem Reichtum gekommen ist. Marianne schafft dies nicht und bleibt in ihrer Welt gefangen.

Thekla ist das typisch naive Mädchen, dessen Welt nur aus schwarz oder weiß besteht. Auch wenn sie es nicht zugeben möchte und versucht, sich dagegen zu wehren, hängt Thekla an Herrn Gigl, wie es auch Arlecchino bei Brighella tut. Das junge Mädchen ist auch eine typische passive Figur.

1.4.1.3. *Fantesca*

Fantesca, oft auch Colombina oder Servetta, gehört zu der Gruppe der beiden Zani, was die Bezeichnung „Zagna“ verdeutlicht. Wie die beiden Zani ist auch Fantesca eine Dienerin oder Kammerzofe und ursprünglich eine Bäuerin, die in die Stadt gekommen ist, um zu arbeiten. Je nach Stück ist sie jung oder alt.¹⁷³

Wenn Fantesca in der Küche arbeitet, verschafft sie sich durch die Verteilung von Esswaren an die Zani Sympathie. Als Kammerzofe der jungen Töchter ihres Herrn hilft sie diesen, ihre Ehemänner zu betrügen oder bei einer heimlichen Eheschließung die Väter zu umgehen.

Trotzdem ist Fantesca keine Figur, die sich aufopfert, sondern achtet auch auf ihre Bedürfnisse. Sie weiß genau, was sie will, und so kommt es oft vor, dass sie am Ende des Stückes aus Liebe einen der beiden Zani heiratet.¹⁷⁴

Diese Zagna verkörpert eine „gesunde, einfache und oft auch derbe Erotik, die mit einer primitiven Freude gepaart ist, die Männer zum Narren zu halten.“¹⁷⁵

¹⁷²Vgl. Spörri 1963: 15.

¹⁷³Vgl. Spörri 1963: 15.

Vgl. Meinhert 2003: 118.

¹⁷⁴Vgl. Spörri 1963: 15-16.

Somit weiß Fantasca nicht nur, was sie will und wie sie dies bekommt, indem sie ihre Liebhaber meist mit Genuss manipuliert, sondern auch, wie sie sich vor lästigen Liebhabern, die ihr oft allzu aufdringlich nachstellen, zu wehren hat, angefangen bei koketten Sprüchen bis hin zu Ohrfeigen¹⁷⁶. Auch wenn sie sich in einer aufrichtigen Liebesbeziehung befindet, bleibt Fantasca unabhängig und klammert sich nicht an ihren Partner.¹⁷⁷

Es sollte noch hinzugefügt werden, dass unter all den verrückten Figuren der Commedia dell'arte Frantesca diejenige ist, die als „erwachsene Person mit gesundem Menschenverstand“ bezeichnet wird.¹⁷⁸

Aufgrund der eben beschriebenen Eigenschaften weist Frantesca viele Gemeinsamkeiten mit Nestroys Figuren Kunigunde und Madame Chaly auf und Ähnlichkeiten mit der Frau von Erbsenstein und Horváths Valerie.

Auch Kunigunde und Madame Chaly sind, wenn auch nicht aus der Schicht der Bediensteten stammend, die unabhängigen Frauen in Nestroys Stück schlechthin. Kunigunde ist in der Ehe eindeutig der dominante Teil, was sie ihrem Mann immer wieder zu spüren gibt. Madame Chaly ist unabhängig und weiß sich zu helfen, wenn ihre Verehrer zu aufdringlich werden.

Frau von Erbsenstein und Valerie sind dieser Maske der Commedia dell'arte auch insofern ähnlich, als sie sich in einer Männerwelt voll Lügen und Intrigen durchsetzen müssen. Sie sind zwar starke Frauen, finanziell unabhängig, jedoch emotional an ihre Männer gebunden. Denn als Frau von Erbsensteins Verlobter plötzlich die Verlobung auflöst, erschüttert und erzürnt dies jene sehr. Auch Valerie scheint nicht gern allein zu sein. Sie stürzt sich von einer unglücklichen Beziehung mit Alfred in die nächste mit Erich.

¹⁷⁵Spörri 1963: 16.

¹⁷⁶Vgl. Spörri 1963: 16.

Vgl. Fava 2010: 18.

¹⁷⁷Vgl. Fava 2010: 18.

¹⁷⁸Spörri 1963: 16.

1.4.2. Vecchi

Die Vecchi sind die Alten, Pantalone und Dottore, oft Familienväter. Sie gehören zur oberen Schicht der Gesellschaft und sind meist die Herren der Zani. Wenn sie Kinder haben, dann sind diese meist erwachsen und bereiten ihren Eltern Kopfzerbrechen.

Da die Alten Teil der wohlhabenden Schicht sind, bieten sie mit ihren Eigenschaften viel Angriffsfläche und sind alles andere als Publikumsliebhaber. Sie sind Opfer der Intrigen des ersten Zano und enthüllen auch nach den naiv einfachen Fragen des zweiten Zano mit ihren Antworten ihren Charakter. Die Vecchi zeichnen sich auch durch Gier und Geiz aus. Ihre Liebe zum Geld ist oft größer als die zur eigenen, oft viel jüngeren, Frau. Es ist durchaus gängig, dass einer der Vecchi auch Treffen mit dem Liebhaber für seine Frau organisiert. Die Vecchi werden in der Commedia dell'arte zum Narren gehalten¹⁷⁹.

Pantalone und Dottore vertragen sich nicht. Sie unterscheiden sich auch insofern, als Pantalone der unternehmungslustigere Typ ist und Dottore derjenige, der nur redet und das Gerede nicht in die Tat umsetzt. Wenn sie sich treffen, beklagen sie sich über ihr Leben. Sie sind wie ein Pärchen; wo der eine ist, kann der andere nicht weit sein. Deswegen spielt auch die Schadenfreude eine große Rolle. Widerfährt z. B. dem Dottore ein Schaden, dann ist Pantalone nicht weit, um diesen auszulachen und zu verhöhnen. Gemeinsam richten sie sich somit auch gegen ihre Diener.¹⁸⁰

1.5.2.1. Pantalone

Pantalone ist ein Bürger und wohlhabender Kaufmann der Republik Venedig. Sein Name soll von „Pantaleone“, dem Stadtheiligen Venedigs, stammen.¹⁸¹ Spörri weist darauf hin, dass der Name dieser Figur von den langen Hosen, die

¹⁷⁹Vgl. Spörri 1963: 17.

¹⁸⁰Vgl. Spörri 1963: 18.

¹⁸¹Vgl. 1963: 19.

Vgl. Dshiwelegow 1963: 136.

Pantalone immer trägt, stammt, denn ‚pantalone‘ ist das italienische Wort für Hose.¹⁸²

Zu Pantalone Namen weist Dshiwelegow,¹⁸³ im Gegensatz zu Spörri, darauf hin, dass es nicht ganz sicher sei, woher der Name für diese Figur stamme. Eine Theorie Dshiwelegows weist aber in die Richtung der Ähnlichkeit mit den Worten „piana leone“ („den Löwen, die Fahne des heiligen Markus, hissen“). Diese Wendung war ursprünglich eine Bezeichnung für die Kaufleute, die, als sie im 16. Jahrhundert aufgrund der wirtschaftlichen Lage kaum mehr zu größeren Unternehmungen fähig waren, auf den nahen Meeren segelten und dort die verlassenen und unbewohnten Inseln mit der venezianischen Flagge zu ihrem Eigentum machten. Das brachte weder politische noch wirtschaftliche Vorteile. Trotzdem erzählten die Kaufleute stolz davon, als sie wieder zurück in Venedig waren. Aufgrund dieses übertriebenen Stolzes könnte die Figur des Pantalone als Satire auf diese Kaufleute verstanden werden.

Pantalone inneres ist hin- und hergerissen zwischen Geiz und Habgier und auf der anderen Seite dem „übertriebenen Liebesverlangen“.¹⁸⁴ Trotzdem fühlt er sich als Autoritätsperson und gibt sich gerne als Weltkenner. Es sollte dazu auch angemerkt werden, dass Pantalone nicht reich geboren worden ist und sich sein Vermögen erarbeitet hat. Als alter Mann hat er es nun geschafft, all das zu besitzen, was er immer beehrte. Auch wenn er geizig ist, versucht er, die Gunst der Damen durch Geschenke zu gewinnen, denn ihm schenkt die Liebe die Würze des Lebens. Da er oft auch jungen Mädchen nachstellt, wird er als der „alte Perversling“ gesehen¹⁸⁵.

Neben seinem inneren Zwiespalt ist er auch sehr geprägt von Selbstgerechtigkeit, weswegen er sich des Öfteren in Streitereien einmischt. Pantalone hält sich für einen Mann voller Weisheit und Lebenserfahrung.¹⁸⁶ So provoziert er entweder Streitereien oder ergreift Partei. Nicht selten bekommt er

¹⁸²Vgl. Spörri 1963: 19.

¹⁸³Vgl. Dshiwelegow 1958: 135.

¹⁸⁴Spörri, Reinhart 1963: 19.

Vgl. Dshiwelegow 1958: 136.

¹⁸⁵Vgl. Fava 2010: 16

¹⁸⁶Vgl. Dshiwelegow 1958: 137.

von diesen Streitereien den Großteil ab.¹⁸⁷ Obwohl er sich für klüger als alle anderen Figuren hält, fällt er doch immer Intrigen zum Opfer.¹⁸⁸ Wenn Pantalone verheiratet ist, so setzt ihm seine Frau Hörner auf. Ist die Frau nicht im Stück präsent, so sind es seine Kinder, über welche er sich ärgert. Es kommt nicht selten vor, dass sich Pantalone in ein Mädchen verliebt, dessen Liebhaber sein eigener Sohn ist. Seine „verletzte Eigenliebe“ versucht er dann zu retten, indem er behauptet, dass der Verlauf genau jener gewesen sei, den er sich gewünscht habe.¹⁸⁹ Mit Ausreden versucht er so seinen Stolz zu retten.

Er ist neben den Zani die beliebteste beim Publikum beliebteste Figur, obwohl er gegenüber seinen Kindern und Dienern den „reichen und grausamen“ Kaufmann spielt. (Wenn er verliebt ist, kann er auch liebenswürdig und großzügig sein.)¹⁹⁰

Vor allem durch das übertriebene Liebesverlangen weist die Figur Ada Freifrau von Stetten große Ähnlichkeit mit Pantalone auf. Auch wenn sie von Lebenserfahrung erfüllt ist, versteht sie die Wendung doch nicht, als sich die Männer nicht mehr für sie, sondern für Christine interessieren. Ob Ada geizig ist, ist nicht ganz klar. Einerseits ist sie der einzige Gast im Hotel, und Max, Karl und Strasser können nur überleben, weil sie deren Aufenthalt bezahlt. Das sind aber Männer, von denen sie begehrt werden möchte, also tendiert sie, wie Pantalone, dazu, Geschenke zu machen, um die Gunst der Geliebten zu gewinnen. Als sie allerdings von ihrem Bruder Emanuel um Geld gebeten wird, will sie es ihm nicht geben, obwohl es um Leben und Tod geht. So wie Pantalone ist auch sie grausam zu ihren Verwandten. Obwohl nicht viel von Adas familiärem Hintergrund bekannt ist, kann doch gesagt werden, dass sie Baronin ist. Sie stammt, wie Pantalone, aus der Oberschicht.

Weiters sind ihm auch Herr von Gundlhuber und der Zauberkönig sehr ähnlich. Herr von Gundlhuber ist genauso ein Familienvater, der viel redet, nicht ernst genommen wird und erfolglos einer jungen Frau nachstellt. Außerdem ist auch

¹⁸⁷Vgl. Spörri 1963: 21.

¹⁸⁸Vgl. Dshiwelegow 1958: 135.

¹⁸⁹Vgl. Dshiwelegow 1958: 136.

¹⁹⁰Böckmann 2010: 14.

Herr von Gundlhuber gut situiert und darauf bedacht zu sparen, vor allem, wenn es darum geht, den Kutscher zu bezahlen.

Der Zauberkönig ist auch ein Familienvater, der sich gern selbst beim Reden zuhört. Auch er verwendet viele fremdsprachige Begriffe, um seine Zuhörer zu beeindrucken. In der Frauenwelt ist der Zauberkönig nicht erfolgreich. Seine Frau ist gestorben, und immer wieder versucht er, wenn er angetrunken ist, Valerie für sich zu gewinnen; allerdings jedes Mal ohne Erfolg.

1.5.2.2. Dottore

Diese Figur ist sehr gebildet: ein Dottore aus Bologna, Doktor sämtlicher Fakultäten der Universität. Sein Auftreten ist eine generelle Karikatur der Gelehrten. Er hat alles studiert, aber er erkennt sich nicht, er sieht sozusagen den Wald vor lauter Bäumen nicht¹⁹¹. Meist ist er auch Vater einer Tochter oder eines Sohnes, welche/r sich in den Sohn oder die Tochter des Pantalone verliebt.¹⁹²

Ein wichtiges Kennzeichen ist der Dauerredefluss. Er hat zu allem etwas zu sagen, sobald ein beliebiges Stichwort fällt. Somit wird sein Gegenüber überhäuft mit Vorträgen, mit lateinischen Zitaten, Beweisführungen, Lobreden und dergleichen. Der Dottore ist wie besessen, alle Unwissenden im Namen der Wissenschaft zu bekehren, einerseits mit „absoluter Klarheit“ und andererseits mit „sinnüberladener Unklarheit“. Er verredet sich immer wieder ins Unsinnige. Wird er während seines Redestroms gestört, so fährt er an der Stelle wieder fort, an welcher er zuvor unterbrochen worden ist.¹⁹³ In den Stücken tritt er meist als Mediziner oder Jurist auf, bringt dabei aber die lateinischen Zitate und

¹⁹¹Vgl. Spörri 1958: 22.

Vgl. Krömer 1987: 36.

Vgl. Dshiwelegow 1958: 139.

Vgl. Böckmann 2010: 15.

¹⁹²Vgl. Fava 2010: 36.

Vgl. Dshiwelegow 1958: 139.

¹⁹³Vgl. Spörri 1958: 22.

Vgl. Böckmann 2010: 15.

Vgl. Mehert, Henning 2003: 110.

Begriffe durcheinander. Vertritt er in einem Stück vor Gericht einen Klienten, so geht dies immer zugunsten der Gegenpartei aus.¹⁹⁴

Der Dottore weiß viel, erkennt aber nicht, was gut für ihn ist. Deswegen fällt er den Zani oft als Opfer in die Hände.¹⁹⁵

So wie Pantalone ist auch der Dottore ein älterer, reicher, aber geiziger Mann und von der Frauenwelt angetan. Auch er ist dabei nur mäßig erfolgreich. Trotz seiner Intelligenz ist er sehr einfältig und die Figur, die betrogen und immer von den Intrigen des Brighellas getäuscht wird.¹⁹⁶ Außerdem macht ihm Pantalone, meist sein Gegenspieler, das Leben schwer.¹⁹⁷

Anders als Erich, der Student aus den „Geschichten aus dem Wiener Wald“, hat der Dottore mehrere abgeschlossene Studien. Aber Erich ist dem Dottore trotzdem sehr ähnlich. Auch Erich hört sich gerne selbst reden und belehrt seine ZuhörerInnen. Er verwendet genauso Fremdwörter, um zu beeindrucken und lässt sich nicht von seinen Belehrungen abbringen. Der Dottore weist immerhin dann einen Fanatismus auf, wenn es darum geht, Dummheit zu bekämpfen; bei Erich sind es nationalsozialistische Parolen, die immer wieder um jeden Preis ins Gespräch kommen müssen.

Im Lauf des Stückes berichtet Erich, dass er bereits verlobt war, diese Verlobung aber wieder aufgelöst hat. Er zieht daraufhin bei Valerie ein. Diese Beziehung hält allerdings nicht lange. Somit ist auch Erich bei den Frauen eher mäßig erfolgreich.

Im Großen und Ganzen redet auch Erich, der angehende Gelehrte, viel, ohne sich dabei selbst zu erkennen.

¹⁹⁴Vgl. Dshiwelegow 1958: 142.

Vgl. Böckmann 2010: 15.

¹⁹⁵Vgl. Spörri 1958: 22.

¹⁹⁶Vgl. Dshiwelegow 1958: 142.

¹⁹⁷Vgl. Dshiwelegow 1958: 142.

Vgl. Böckmann 2010: 15.

1.4.3. Capitano

Der Capitano ist der Führer eines ehemaligen Söldnerheeres, welches wie es vom 16. Jahrhundert an immer wieder in Italien beschäftigt wurde. Später wurden Teile Italiens von Spanien besetzt, und um ihre Angst zu bekämpfen, waren viele Italiener bemüht, darüber zu lachen. Über die Jahre hinweg glich sich der Capitano immer wieder den verschiedensten Gegnern Italiens an, er erinnerte an ein „Kriegsmuseum“.¹⁹⁸

Wie manch anderer Typ der Commedia dell'arte redet auch er viel und gern, vor allem über seine Heldentaten und Frauengeschichten – alles nur Aufschneiderei. Er verwendet die „vulgärsten und gewagtesten Metaphern und unsinnigste[n] Redensarten“.¹⁹⁹ Er denkt, er sei eine wichtige Figur, die jeden und alles beherrscht oder beherrschen könnte. Es stimmt so gut wie kein Wort, das aus Capitanos Mund kommt, denn in Wirklichkeit ist er ein Feigling. Ein armer Soldat, der sich oft sogar mit Arlecchino ums Essen streitet. Sein loses Mundwerk hilft ihm dabei, sich Streitereien zu entziehen.²⁰⁰

Mit seinen Aufschneidereien und erfolglosen Unternehmungen in der Damenwelt, vor allem bei Frau von Erbsenstein, erinnert Nestroys Schnoferl sehr stark an Capitano. Schnoferl redet viel und verwendet die komischsten und seltsamsten Metaphern. Er ist zwar kein Soldat, aber immerhin wird er als „Winkelagent“ bezeichnet. Er ist jemand, der ‚herumschnüffelt‘ und gewaltlos zu siegen versucht.

¹⁹⁸Vgl. Spörri 1963: 25.

Vgl. Böckmann 2010: 16.

¹⁹⁹Mehnert 2003: 113.

²⁰⁰Vgl. Spörri 1963: 25.

Vgl. Dshiwelegow 1958: 176-177.

Vgl. Fava 2010: 37.

Vgl. Böckmann 2010: 17.

Vgl. Krömer 1987: 40.

1.4.4. Tartaglia

Signor Tartaglia deutet auf 'tartaglino', das italienische Wort für „Stotterer“. Eben das Stottern zeichnet diese Figur aus. Sie ist eine Parodie des Beamten, deswegen ist Tartaglia meist Notar, kann aber genauso im Polizei- oder Gerichtswesen tätig sein. Er ist ein Mann fortgeschrittenen Alters, was das Stottern noch komischer als bei einem jungen Mann erscheinen lässt. Durch sein Stottern tut er sich, vor allem als Richter, schwer sich durchzusetzen, weil ihm oft die wichtigsten Wörter, im Hals stecken bleiben.²⁰¹

Tartaglia kann wegen seiner Sprachfehler sein Amt, im Polizei- oder Gerichtswesen nur mit Mühe ausüben. Er kann nicht ernstgenommen werden. Genauso geht es auch Herrn von Gigl. Der ist zwar kein Stotterer, kann sich aber im Sinne der Gerechtigkeit auch nicht durchsetzen. Anstatt zu stottern, bringt er nur überflüssige Wörter hervor, die die Aufklärung ins Stocken bringen, so wie dies das Stottern bei Tartaglia verursacht. Beide Figuren, die Nestroys wie auch die der Commedia dell'arte, sind völlig ungeeignet, um sich in irgendeiner Weise durchzusetzen.

1.4.5. Stenterello

Diese Figur hat in der Commedia dell'arte meist keinen festgelegten Charakter. Sie kann der unglückliche Liebhaber bis hin zum naiven Diener sein. Ihre Aufgabe ist jedoch wichtig. Sie zeigt auf satirische Art und Weise die politischen und sozialen Missstände auf.²⁰²

In Hinblick auf das Aufzeigen von Missständen besteht zwischen Stenterello und Horváths Alfred und Oskar eine starke Verbindung. Alfred und Oskar sind das Paradebeispiel, mit dem Horváth zeigt, wie brutal und aggressiv das patriarchale System funktioniert. Sie unterdrücken und benutzen Frauen. An ihnen soll das Publikum erkennen, wie stumpf und brutal die Welt geworden ist.

²⁰¹Vgl. Dshiwelegow 1958: 180-181.

Vgl. Mehnert 2003: 120.

²⁰²Vgl. Mehnert 2003: 119.

1.4.6. Innamorati

Die Innamorati sind die Verliebten, um deren Beziehung sich der gesamte Plot, mit den Abenteuern und Intrigen der anderen Figuren, dreht. Die Männer sind meist elegant und kultiviert, die Frauen züchtig und bescheiden. Dabei sind die Männer oft Söhne mit strengen Vätern und die Frauen meistens mit einem alten Ehemann verheiratet.

Ihre Gefühle geben die Verliebten durch „wohltönende Reden“ preis, auch die Monologe sind überfüllt mit der Liebe zum jeweils anderen. Der Dialog der beiden Verliebten, beinhaltet oft die Verherrlichung ihrer Liebe. Die Äußerungen sind alles andere als plump, sondern dichterische Passagen und Reden. Freilich wirken die Aussagen, die auf den Petrarkismus zurückgehen, oft überzeichnet und schwülstig.

Wenn die Verliebten heiraten, ist auch der Plot und somit das Stück zu Ende.²⁰³ Aus diesem Grund war das Werben um die Geliebte oder den Geliebten immer erfolgreich bei den Innamorati, da ihre Beziehung der wichtigste Bestandteil des Stückes war.²⁰⁴

Bei aller Jugend und Tugendhaftigkeit war die Darstellung der Verliebten satirisch und parodistisch war – wie bei allen Figuren der Commedia dell'arte.²⁰⁵

Sowohl bei Nestroy als auch bei Horváth gibt es Liebespaare, die an die Innamorati erinnern. Gemeinsamkeiten weisen dabei die Liebespaare aus „Eine Wohnung ist zu vermieten“ von Nestroy auf. Die Liebenden, vor allem die Männer (August, Eduard, aber auch Luise) verwenden eine übertrieben kitschige Sprache und beteuern, wenn sie einander über den Weg laufen, wie sehr sie sich lieben. In „Eine Wohnung ist zu vermieten“ verleiht der Partnertausch der Handlung ihre Würze. Das Stück endet mit dem erfolgreichen Partnertausch und den bevorstehenden Hochzeiten von Amalie und Eduard und Luise und August.

²⁰³Vgl. Spörri 1963: 27-28.

Vgl. Mehnert 2003: 118.

Vgl. Böckmann 2010: 16.

Vgl. Dshiwelegow 1958: 186.

Vgl. Krömer 1987: 33-34.

²⁰⁴Vgl. Dshiwelegow 1958: 187.

²⁰⁵Vgl. Dshiwelegow 1958: 187.

In Horváths Stück „Geschichten aus dem Wiener Wald“ gibt es sogar eine Dreiecksbeziehung zwischen Oskar, Marianne und Alfred, die auch an die Innamorati erinnert. Die Sprache ist geprägt von assoziativen Äußerungen, meist ohne Zusammenhang. Vor allem die verbotene Liebe zwischen Marianne und Alfred ist ein wichtiger Teil des Stückes. Oskar ist dabei fast bis zum Schluss der gehörnte Verlobte, wie es auch oft die alten Ehemänner der jungen Frauen bei den Innamorati sind.

2. Filmische Adaption des Wienerischen in der Serie „Vorstadtweiber“

2.1. Die Serie und das schöne Wien

Die erste Staffel der Serie „Vorstadtweiber“ erfreute sich von der ersten Episode an großer Beliebtheit. Die Gründe dafür sind unterschiedlich. Eine Ursache für die Beliebtheit der Serie wird allerdings des Öfteren so angeführt: Diese österreichische Serie hat (eine) gewisse US-Serien zum Vorbild.²⁰⁶ Diese Behauptung soll hier widerlegt werden. Zu diesem Zweck, werden nach einer kurzen Darstellung der Handlung im weiteren Verlauf Eigenschaften aufgelistet, die als „typisch Wienerisch“ bezeichnet oder allein Wien zugeschrieben werden. Somit soll der These, wonach die Serie „Vorstadtweiber“ eine Kopie von US-Serien sei, entgegengewirkt werden.

Dazu sei angemerkt, dass eine etwaige Vollständigkeit wienerischer Eigenschaften nicht angestrebt wird. Es werden jene markanten Charakteristika angesprochen, die sich in der Serie wiederfinden: ein Auszug aus den Wien und seinen Bewohnern zugeschriebenen Merkmalen.

2.1.1. Die Serie „Vorstadtweiber“

Die Serie „Vorstadtweiber“ ist eine Produktion der MR-Film mit Sitz in Wien.²⁰⁷ Das Drehbuch stammt von Ulli Brée. Erstmals wurde diese Produktion am 12. Jänner 2015 im österreichischen Rundfunk (ORF 1) ausgestrahlt.

Die Hauptakteurinnen dieser Serie sind fünf Hausfrauen namens Maria, Waltraud, Nicoletta, Sabine und Caroline, die in Wien leben. Sie sind gut situiert zwischen Ende 20 und Anfang 40, und leben in Nobelbezirken. Vier der fünf müssen Dank ihrer Männer nicht arbeiten. Sie sind Freundinnen, die, gelangweilt von ihrem Wohlstands-Alltag, einander gegenseitig und hintergehen und ihre Männer betrügen. Natürlich kommen alle Lügen früher oder später ans

²⁰⁶Z. B.: Lang 2015: 2.

²⁰⁷Vgl. <http://www.mr-film.com/>

Tageslicht. Auch die Männer sind ungeniert und wollen aus dem, was sie schon besitzen, auf illegale Weise noch mehr machen. Dies führt dazu, dass ein Ehemann ermordet wird. Der Verdacht fällt aufgrund des ausgeklügelten Plans auf die Frauen. Diese werden zwar verhaftet und für kurze Zeit in Untersuchungshaft genommen; sie wissen sich jedoch zu helfen, was die Männer nicht wenig beeindruckt und sie reumütig zu ihren Frauen zurückkehren lässt.

Zugegeben, dies klingt wie eine Kopie von schon vorhandenen Plots diverser Serien und Filme aus dem amerikanischen Raum, wenn da nicht die wienerischen Eigenschaften und Probleme wären, die der Serie ihren Wiener Charme verleihen.

Die fünf Hausfrauen sind nicht nur gelangweilt von ihrem Wohlstand, wie es so oft in vielen anderen Serien der Fall ist; sie sind die Antwort auf die Frage nach den Wiener Frauen, welche einst leicht in Rollen aus der Arbeiterklasse wie „Vorstadtmädel“, „Mätresse“, „Friseurin“, „Salondame“ eingeordnet werden konnten.²⁰⁸ Jene fünf entsprechen zwar nicht eins zu eins den Wiener Mädeln aus den Liedern – immerhin ist seit diesen Liedern auch schon viel Zeit vergangen – sie weisen jedoch noch Reste der entsprechenden Kategorien auf²⁰⁹, auf welche hier noch genauer eingegangen werden soll. Auch ihre Männer entsprechen einem gewissen Klischee, das auch die übertriebene Hochachtung von Adelstiteln enthält.²¹⁰

Zur Sprache muss noch angemerkt werden, dass es sich hierbei nicht um den Wiener Dialekt handelt, wie man ihn z. B. aus der Serie „Ein echter Wiener geht nicht unter“ kennt. Die in die Serie verwendete Sprache ist eher ein „teutonisch-wienerischer Sprachbrei“²¹¹, der in heutigen Wiener TV-Serien immer wieder vorkommt.

Es darf aber nicht vergessen werden, dass inzwischen die Wiener Stadtmundart kaum mehr gesprochen wird. Sie wird oft als „unfein“ und

²⁰⁸Hofbauer 2011: 158-162.

²⁰⁹Hofbauer 2011: 162.

²¹⁰Vgl. Spiel 1971: 5.

²¹¹Hofbauer 2011: 163.

„ungebildet“ betrachtet.²¹² Aus diesem Grund ist auch denkbar, dass die Serienmacher sich bewusst vom ursprünglichen Wiener Dialekt abgewandt haben, um zu betonen, dass man es hier mit gut situierten Figuren aus der Oberschicht zu tun hat. So ist die Sprache der Figuren eine Mischung aus Standarddeutsch, Wiener Sprachmelodik/-rhythmus und Wiener Dialektwörtern.

2.1.2. Typisch Wien

Bevor auf die in der Serie vorkommenden Wiener Eigenschaften eingegangen wird, soll festgehalten werden, dass es eine schwierige Aufgabe ist, Wien und die Bewohner auf zählbare Charakteristika einzugrenzen. Wien ist eine vielfältige Stadt mit zahllosen Facetten und Gesichtern, entstanden aus dem Einfluss verschiedener Kulturen und Gemeinschaften.²¹³ Die Institution *Vienna online* überlegt, was sie ausmacht und welche Stereotypen wirklich bestätigt werden können.²¹⁴ Dazu kann die Frage gestellt werden, ob es sich um Stereotypen handelt, die schon seit langem veraltet sind, oder um unbegründete Vorurteile, die sich durch falsche Berichterstattung Jahrhunderte hinweg erhalten haben. Bestimmte Klischees, wie das der Unfreundlichkeit und Unzufriedenheit, halten sich laut Sassmann schon seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts.²¹⁵ Nicht umsonst beschreibt Spiel die Stadt Wien als „Wespennest“, ein dichtes Sozialgefüge“, in welchem jeder der darin leben möchte „mitsummen“, also die Gegebenheiten kennen muss;²¹⁶ entweder gewöhnen sich die BesucherInnen und BewohnerInnen Wiens an das Wespennest mit all seinen (passiv)aggressiven Eigenschaften und werden

²¹²Hofbauer 2011: 163-164.

²¹³Vgl. Hofbauer 2011: 220-221-

Vgl. Körner 1951: III-VI.

Vgl. Nöstlinger 1981: 8-10.

Vgl. Beyerl 1992: 14.

Vgl. Spiel 1971: 9.

²¹⁴Vgl. Vienna online: Typisch Wienerisch.

²¹⁵Sassmann 1935: 8.

²¹⁶Spiel 1971: 110, 123.

vielleicht sogar Teil davon, oder sie gehen unter, mit dem Resultat, dass sie in Wien mit seinen ‚Schönheitsfehlern‘ nicht leben können.

Welche Eigenschaften, welche Art des ‚Summens‘ man auch immer Wien und den WienerInnen zuordnen mag, die im folgenden Teil aufgelisteten stammen aus Beobachtungen verschiedener AutorInnen und stellen keinesfalls Verurteilungen dar. Jede solcher Beschreibungen Wiens, sollte mit einem Augenzwinkern gelesen werden, nicht zuletzt, weil Wien wie jede andere eine Stadt ist, die ständig in Bewegung ist und sich verändert.²¹⁷

Eine Eigenschaft, die meist als eine der ersten aufgelistet wird, wenn Fremdenführer über Wien konsultiert werden, und worüber es sogar Vorlesungen gibt, ist der Wiener Schmä. ²¹⁸ Hein führt dazu an, dass es eine bestimmte Art „des Sprechens und Handelns“ der WienerInnen ist, die nicht ganz ernst genommen wird. Nicht-WienerInnen empfinden diese Art des Kommunizierens auch oft als „Wiener Falschheit“.²¹⁹ Das sogenannte „Schmäführen“ funktioniert dabei nicht allein in monologischer Form, sondern auch im Dialog. Es ist ein Hin und Her zwischen den Gesprächspartnern, die den Schmä, also die Pointe, dominieren²²⁰. Die etymologischen Wurzeln des Wortes ‚Schmä‘ sind unklar. Einerseits könnte das Wort vom Jüdischen ‚schmuo‘ stammen, welches ‚Gerücht‘, ‚Erzählung‘ oder ‚Geschwätz‘ bedeutet, oder auch vom Wortfeld Schmach-schmähen-Schmähschrift, was auch den „feindseligen Aspekt“²²¹, die sogenannte Falschheit, die für viele Nicht-WienerInnen beim „Schmäführen“ mitschwingt, erklären würde.

Diese „Humorbegabung“, wie sie Hofbauer nennt, hilft den WienerInnen, Unangenehmes mit einem gewissen Charme und Scherz auszudrücken.²²²

Diese besondere Art des Kommunizierens ist auch Teil der Serie. Es sind das leicht Sarkastische, dunkel humoristische und doch auch witzig Charmante, das

²¹⁷Hofbauer 2011: 221.

²¹⁸Hein 2007.

Z. B.: Farthofer, Andrea; Ferner, Max (2013): 111 Gründe Wien zu lieben.

²¹⁹Hein 2007: 126-127.

²²⁰Vgl. Hofbauer 2011: 57.

²²¹Müller 2012: 236.

²²²Hofbauer 2011: 44-47.

Vgl. Beyerl 1992: 20.

sich durch die Dialoge zieht und nur schwer festgemacht werden kann. Es ist diese Art des Sprechens, die auch erahnen lässt, dass sich die Sprecher selbst nicht allzu ernst nehmen.

Weiter vom Schmah geht es zu der ganz eigenen Auffassung von Glück in Wien. Jeder, dem die Zeile „Das Glück ist ein Vogerl“ aus dem gleichnamigen Wiener Lied²²³ bekannt ist, kennt die wienerische Einstellung dazu. Die BewohnerInnen Wiens sind keine „blauäugigen Optimisten“, die an ein erfülltes Leben durch Glück glauben. Viel eher sind sie glücklich – was etwas anderes bedeutet als Glück zu haben –, wenn sie einfach ihre „heilige Ruah“ haben. Sie sind froh, wenn sie kein Pech haben.²²⁴

Warum sollten die WienerInnen an das Glück glauben, wenn es doch so flüchtig ist wie ein Vogel? Nicht zuletzt heißt es auch in Wien, dass „nur die Depperten’s Glück“ haben. Auch deswegen streben die Bewohner Wiens nicht nach Glück, denn wer möchte schon von sich behaupten, Teil der „Depperten“ zu sein?²²⁵

Das soll nicht heißen, dass Wien eine unglückliche Stadt wäre. Die Einwohner genießen sehr breiten Wohlstand und das Leben in trauter Zweisamkeit, Familien oder als Singles, wie es auch in anderen Städten. Trotzdem soll angemerkt werden, dass den WienerInnen oft nachgesagt wird, dass sie eben dieses Glück nicht leben können. Stattdessen wird jede „Nebensächlichkeit zu einem großen Unglück“.²²⁶ In diesem Zusammenhang kommt das bekannte „Raunzen“, „Keppeln“, „sich Giften“ vor.²²⁷ eine spezielle Art, sich über etwas zu beschweren. Das gleicht einem inneren Monolog aus Gemurmeln, das immer unverständlicher wird, je näher der/die SprecherIn an das Ende des Monologs kommt. Dabei ist auch eine geknickte Körperhaltung typisch. Hofbauer bezeichnet diese Art der „Kommunikationsverweigerung“ – da es ein Monolog ist, dessen SprecherIn die Umwelt ausblendet – als „Baden im imaginierten

²²³Das Glück ist ein Vogerl: <https://www.youtube.com/watch?v=IE28cPJiwjw>.

²²⁴Hofbauer 2011: 29-30.

²²⁵Hofbauer 2011: 31.

²²⁶Hofbauer 2011: 31.

²²⁷Hofbauer 2011: 33.

Spiel 1971: 44.

Unglück“²²⁸ oder, wie Josef Weinheber sagen würde: „denn das Gfrett ohne Grund gibt uns Kern, halt uns gesund.“²²⁹

Diese besondere Beziehung zum Glück haben auch die Charaktere der Serie ‘Vorstadtweiber’. Auch wenn sie im Wohlstand leben, sind sie nicht fähig, glücklich zu sein. Stark ausgeprägt ist diese Eigenschaft vor allem bei den erfolgreichen Geschäftsmännern Hadrian Melzer und Georg Schneider. Sie haben das Glück mithilfe von großem Wohlstand vermeintlich eingefangen. Nun haben sie keine ruhige Minute mehr und müssen dieses Glück unbedingt vermehren, koste es, was es wolle. Das Glück in der Partnerschaft wird dabei vernachlässigt.²³⁰

Auch beim „Giftn“ und „Raunzen“ sind die Männer ganz vorne dabei, vor allem, wenn sie gerade, Geschäftliches besprechen. Ihre Dialoge sind eine Mischung aus dem Schmäh, der rennt, und dem Kundtun unangenehmer Gemütszustände.

Allerdings ist Wien nicht immer nur am „Raunzen“. Vielmehr ist es für die Wiener Gemütlichkeit bekannt, was Hofbauer als Desinteresse am Über-den-Tellerrand-Hinausschauen bezeichnet.²³¹ Dieses Desinteresse geht einher mit der allseits bekannten Einstellung des Nichts-Tuns, „Durchwurschtelns“ und Unvermögens/Unwillens, Entscheidungen zu treffen.²³² Anstatt zu handeln, entzieht man sich lieber, denn man könnte doch zur Verantwortung für etwaige Konsequenzen gezogen werden. Hofbauer scherzt sogar, dass das „Nicht-Handeln“ zum „anerkannten Führungsstil“ in Wien geworden sei.²³³

Diese Gemütlichkeit führt dann meist zum schlechten Ruf von Beamten, welche die Gemütlichkeit am besten zu beherrschen scheinen, denn trotz Hochachtung

²²⁸Hofbauer 2011: 33.

²²⁹Weinheber 1959: 5.

²³⁰Hofbauer 2011: 29-30.

²³¹Hofbauer 2011: 14.

²³²Vgl. Spiel 1971: 42.

²³³Hofbauer 2011: 7.

vor Adelstiteln und Ordensnamen²³⁴ lässt die Serie die Wiener Polizei schlecht aussehen. Als Beispiel dafür diene dieser Ausschnitt:²³⁵

Tina. Die DREI „Mordanklagen“ des bedauernswerten Herrn Pudschedl, der sich wohl etwas in der Geschichte verrannt haben dürfte, wurden übrigens schon fallengelassen.

Jörg. So ein durchtriebenes Weibsbild. Ich pack's nicht.

Tina wendet sich weiterhin nur an den Staatsanwalt.

Tina. Aus gut informierter Quelle wissen wir, dass Herr Pudschedl bereits in Therapie ist. Daher sehen wir von einer Klage ab.

[...]

Jörg. Ja, aber das ist ja nicht deshalb... das hat ja nix mit dem Fall zu tun. Das ist ja nur wegen meinem gestörten Verhältnis zu Frauen.

Da am Ende der Serie einer der Männer ermordet wird, muss natürlich die Polizei ermitteln. Kommissar ist Jörg Pudschedl, ein circa 50-jähriger, völlig unfähiger Ermittler ohne jeglichen Durchblick. Die Frauen haben ein leichtes Spiel mit ihm. Der Kommissar hat keine Chance gegen die Anwältin der fünf Frauen. Diese Chancenlosigkeit der Beamten zieht sich durch die ganze Serie und lässt die Wiener Polizei und Ermittler alles andere als gut dastehen.

In einem anderen Zusammenhang mit der Gemütlichkeit und dem Nichts-Tun stehen die Ausreden, um welche die Bewohner Wiens oft nicht verlegen sind. Es wäre zu einfach diese Ausreden als simple Lügen zu bezeichnen. Mit Charme und Inbrunst wird eine meist sehr absurde Ausrede, vorgetragen, um sich aus der Misere, meist dem Unrecht, zu reden. Dabei sei angemerkt, dass die Ausreden oft derart unglaubwürdig und phantasievoll wirken, dass sie oft gar nicht ernstgenommen werden können. Oft erhalten sie genau durch dieses phantasievolle Erfinden einen gewissen Charme.²³⁶

Dazu muss erwähnt werden, dass sowohl die Frauen als auch die Männer die Disziplin der kreativen Ausrede bestens beherrschen. Meist werden diese Ausreden dann verwendet, wenn es darum geht zu vertuschen, wo man wirklich war, um auch keinen Verdacht einer eventuellen Affäre zu wecken. Die Belogenen fragen dann selten genauer nach, wahrscheinlich aus Angst vor der Wahrheit. Lieber begnügen sie sich mit der kreativen Ausrede und leben mit einer Lüge, die weniger verletzend ist.

²³⁴Vgl. Hofbauer 2011: 45.

²³⁵Brée 2014: Folge 10/S. 43.

²³⁶Vgl. Hofbauer 2011: 18-20.

Zu guter Letzt sollte noch das ganz spezielle Verhältnis der WienerInnen zum Tod erwähnt werden; eine prunkvolle und ehrwürdige Bestattungszeremonie lassen sie sich oft nicht nehmen. Außenstehenden erscheint dieses spezielle Verhältnis zum Friedhof skurril. Manche meinen, dies auch mit einer gewissen Todessehnsucht der Wiener Bevölkerung begründen zu können.

Dem ist allerdings nicht so. Trotz Gemütlichkeit und Verweigerung von Handeln ist Wien alles andere als eine todessehnsüchtige Stadt. Den Bewohnern ist es wichtig, dem Verstorbenen einen ehrenvollen Abschied zu ermöglichen. Diese Einstellung wird von Hofbauer auf Karl Kraus zurückgeführt. Dieser hat den Begriff „die schöne Leich“ geprägt, womit er meint, dass dies „die schönste Entschädigung für das österreichische Leben“ ist, ein prunkvoller Abgang in die ewige Ruhe.²³⁷ Diese schönste Entschädigung hatten sich die Einwohner Wiens auch nicht von Kaiser Joseph II. nehmen lassen, der einst aufgrund von Sparmaßnahmen den „Sparsarg“, einen wiederverwendbaren Sarg mit aufklappbarem Boden, verordnen wollte. Die WienerInnen protestierten dagegen, und somit blieb ihnen die würdevolle Bestattungszeremonie erhalten.²³⁸

Wichtig ist, dass die Serie mit einem Begräbnis beginnt und damit auch fast endet. Als es von der Polizei unterbrochen wird, wird daraus ein Skandal; die Polizei hat das Begräbnis auch nur deswegen unterbrochen, um in der Zeitung zu erscheinen. Die Zeremonie wirkt vor dem Eintreten der Polizei würdevoll, aber leicht übertrieben, mit Trauernden, die entweder ihren besten schwarzen Anzug oder ihr „kleines Schwarzes“ aus dem Kleiderschrank hervorgesucht haben. Die Anwesenden stehen vor dem Grab und lauschen andächtig oder aufgelöst den rührenden Worten des Pfarrers, so, wie es bei einem typischen Wiener Begräbnis zu erwarten ist.



Abbildung 1: Die Vorstadtweiber in ihrer Begräbnisgarderobe

²³⁷Vgl. Hofbauer2011: 198.

²³⁸Vgl. Hofbauer 2011: 201-202.

2.2. Der Begriff der Vorstadt

Der Begriff der Vorstadt ist in dieser Serie etwas unglücklich gewählt. Die Vorstadt, verbunden mit dem Wort „Weiber“, erweckt den Eindruck einer Vorstadt aus dem Arbeitermilieu: einfache Familien, bestehend aus „braven Arbeitern“, die ihr Geld durch harte, aber ehrliche Arbeit verdienen, in äußeren Bezirken wie Kaisermühlen oder auch Simmering und Favoriten.²³⁹

Hier ist die Vorstadt jedoch die „noble Gegend“ von Wien, der 19. und der 13. Bezirk (Döbling und Hietzing). Die Figuren leben in schicken Häusern oder geräumigen Wohnungen. Gemeindebau und Sozialwohnung werden hier vergeblich gesucht.

Hietzing, der 13. Wiener Bezirk, befindet sich im Westen von der Stadt,

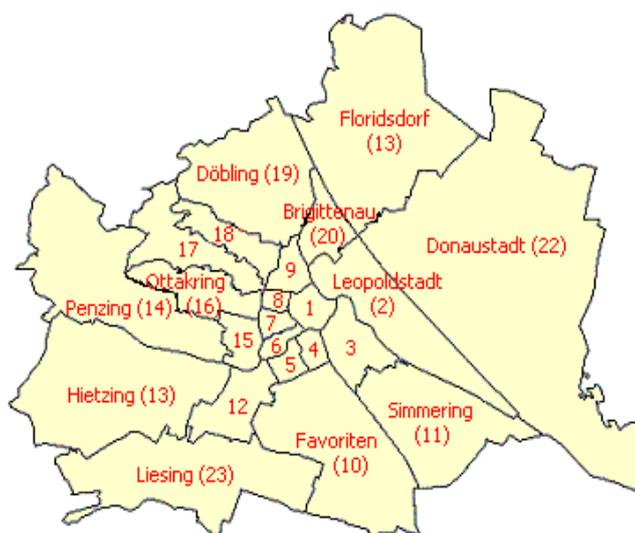


Abbildung 2: Wiener Bezirke

zwischen den Bezirken Liesing und Penzing. Der 19. Bezirk, Döbling, liegt in dem Stadtbereich zwischen Donau und Donaukanal, im Nordwesten der Stadt (siehe Abb. 1).²⁴⁰

Neben den noblen Bezirken wird auch die ländliche Umgebung von Wien, die schon zu Niederösterreich gehört, gezeigt. Die Ehemänner der Frauen haben den Schwerpunkt ihrer Geschäfte dorthin verlegt. Es geht dabei hauptsächlich um Szenen aus der Landwirtschaft. Im Gegenteil zu Wien selbst wird die Landschaft, die geographisch nicht mehr zur Hauptstadt gehört, auf den Agrarsektor reduziert. Einerseits wird das Bild einer schicken und wohlhabenden Stadt mit reichen, schönen, gewieften, teils hinterlistigen

²³⁹Vgl. http://diepresse.com/home/leben/mensch/3854478/Vorstadtweiber_Menschliche-Note-im-Nobelbezirk?from=simarchiv.

²⁴⁰Vgl. Czerny 1996: 518.

Einwohnern suggeriert, das Land hingegen ist bewohnt von LandwirtInnen, die ums Überleben kämpfen, gutgläubig, simpel und die Frauen alles andere als „Haute Couture“ tauglich sind. Neben der harten und ehrlichen Arbeit bleibt für Mode keine Zeit.

Die Männer werden am Land sogar als klischeehafte Stammtischrunde mit Stallmontur in einem rustikalen „Beisl“ gezeigt. Es ist ein Schwarz-Weiß Bild, das zwischen Stadt und Land entsteht.

2.3. Die Hauptcharaktere der Serie

Wie schon zuvor erwähnt, heißen die fünf Hauptcharaktere Maria Schneider, Waltraud Steinberg, Nicoletta Huber, Caroline Melzer und Sabine Herold. Die Serie gewährt einen schonungslosen und ungenierten Einblick in das glamouröse Leben der fünf Protagonistinnen.

Der folgende Abschnitt widmet sich ihrer Beschreibung, angefangen beim äußeren Erscheinungsbild, bis hin zu den Charaktereigenschaften. Dabei werden auch wichtige Beziehungen zu anderen Charakteren geschildert. Ausgewählte Dialoge sollen helfen, die beschriebenen Charakterzüge zu untermauern.

2.3.1. Maria Schneider

Maria Schneider, dargestellt von Gerti Drassl, ist 38 Jahre alt und mit dem 40-jährigen Georg Schneider verheiratet. Die beiden haben einen 16-jährigen Sohn, Simon. Sie ist die Biedere und Naive der Frauenrunde, die wohl die drastischste Veränderung durchlebt.

Schon die äußere Erscheinung der Hausfrau lässt zumindest einen konservativen Lebensstil vermuten. Sie ist die feine Dame, die „gute Fee des Hauses“, um es mit einem Wiener Klischee zum Ausdruck zu bringen. Sie entspricht der Beschreibung Spiels²⁴¹, wenn sie über die Seele des Hauses spricht:



Abbildung 3: Maria Schneider

Marias dunkelbraune, lange Haare sind immer zu einer ordentlichen Frisur hochgesteckt, und sie trägt meistens Röcke, die über das Knie reichen. Manchmal trägt sie auch locker sitzende Stoffhosen. Diese kombiniert sie mit bis oben hin zugeknöpften Blusen oder Polos, hinzu kommt eine Jacke, die bis zur Hüfte reicht, oder ein dünnes Strickjäckchen. Die Schuhe sind immer flach, entweder Ballerinas oder Segelschuhe. Mit ihrem Kleidungsstil ist Maria darauf bedacht, nur nicht zu viel zu zeigen oder gar Aufmerksamkeit zu erregen.²⁴² Anzumerken ist auch, dass Marias Kleidungsstücke meist in Pastellfarben gehalten sind. Sie ist nur dezent geschminkt. Mit ihrem Outfit wirkt sie eher wie ein unschuldiges Mädchen als wie eine selbstbewusste Mutter.

Sie ist zu Beginn auch alles andere als eine selbstbewusste Frau. Sie ist die Putzfrau der Familie und hat nicht viel zu sagen. Die Hausfrau wird weder von ihrem Mann, der sie ständig herumkommandiert, noch von ihrem Sohn ernst genommen; auch ihre Freundinnen belächeln sie gerne wegen ihrer unschuldigen Art. Mit ihrem schüchternen und zurückhaltenden Wesen nimmt sie diese Situation hin. Erst später wagt sie es, aus ihrem Verhaltensmuster auszubrechen. Sie beginnt damit, indem sie gegenüber ihren Mitmenschen unerwartet schonungslose Wahrheiten ausspricht. Dabei geht es um Geheimnisse, wie die Affäre ihres Mannes, oder um Eigenheiten ihrer Freundinnen, über die 'eigentlich' kein Wort verloren wird. Daher ist es umso unerwarteter, dass gerade Maria dies offen anspricht, ohne zu erröten.

²⁴¹Vgl. Spiel 1971: 145-147.

²⁴²Spiel 1971: 148.

Zu Beginn ist Maria sowohl finanziell als auch beziehungstechnisch von ihrem Mann abhängig. Sie vertraut ihm voll und ganz und glaubt nicht, dass dieser sich einfach scheiden lassen und sie danach mittellos verstoßen würde. Diese Naivität kommt vor allem im folgenden Gespräch mit ihren Freundinnen deutlich zum Ausdruck – in diesem Ausschnitt erörtern die Frauen, wie es ihnen ergehen könnte, wenn ihre Ehemänner den Lebensstil der Gattinnen nach einer Scheidung nicht mehr finanzieren würden, so, wie es der ehemaligen Freundin Sabine passiert ist.²⁴³

Nicoletta. Ihr wisst schon... sowas könnte uns auch jederzeit passieren.

Maria. Bei unserem Scheidungsgesetz? Da zahlen immer die Männer drauf.

Waltraud. Es sei denn, er hat einen Ehevertrag gemacht.

[...]

Maria. Blödsinn. Sabines Mann war schon immer ein Scheißkerl. Den kannst du, weiß Gott, nicht mit meinem Schorschi vergleichen. [...] Der Schorschi weiß ganz genau, was er an mir hat.

An dieser Stelle ist das Schönreden leicht erkennbar, das so typisch für Wien ist. Es ist eine der ersten Szenen der Serie, und Maria wagt es noch nicht, die Wahrheit auszusprechen. Es ist nämlich für die ZuschauerInnen schon erkennbar, dass Maria und „Schorschi“ keine harmonische Ehe führen. Ihre Ehe ist schon zu Beginn eine Zweckehe. Darauf lässt Georgs fehlendes Interesse an seiner Ehefrau schließen.

Im Zusammenhang mit dieser teils kindlichen Naivität versucht die Schwiegermutter von Maria, die mit der Familie Schneider im selben Haus lebt, der Schwiegertochter das realitätsferne Denken auszutreiben. Deswegen versucht die Schwiegermutter, Anna Schneider, immer wieder, Maria durch unangemessene Aussagen zu beschämen. Dies ist vor allem an jener Stelle zu erkennen, an welcher Anna erfährt, dass Maria ihr Eheleben auf Vordermann bringen möchte. Dazu hat Anna Folgendes zu sagen:²⁴⁴

Anna. Sowas haben wir damals nicht notwendig gehabt. Da gab's noch guten alten Gruppensex, und aus!

Anna weiß, dass Maria solche Gespräche peinlich sind, und genau deswegen macht ihre Schwiegermutter auch immer wieder sexuelle Anspielungen. Auch

²⁴³ Brée 2014: Folge 1, S. 21-22.

²⁴⁴ Brée 2014: 1. Folge/S. 19.

wenn Maria diese Anspielungen unangenehm sind, so fasst sie diese gelassener auf, als wenn ihre Freundinnen versuchen, sie mit Neckereien aus der Reserve zu locken.

Allerdings ist die freizügige Großmutter Marias geringstes Problem. Maria erfährt nämlich bald, dass sie sich doch nicht so sehr auf „ihren Schorschi“ verlassen kann, wie sie dachte. Dieser ist nämlich ständig auf Auslandsreisen in Dubai. Zumindest denkt dies Maria, in Wahrheit



Abbildung 4: Georg Schneider

hat ihr Mann eine heimliche Wohnung im 1. Bezirk, gemeinsam mit seinem Partner Joachim, einem Minister. Ihr Ehemann ist alles andere als ein fürsorglicher, liebender Familienvater. Er ist berechnend, und alles, was er in die Wege leitet, unternimmt er nur, wenn sich daraus ein Vorteil für ihn ergibt. Auch seine Liebe zu Joachim ist berechnend, denn durch ihn verschafft er sich heimlich Einsicht in vertrauenswürdige, der Öffentlichkeit nicht zugängliche, Dokumente. Mithilfe dieser Dokumente ist Georg Initiator des Insider-Handels, an welchen er Bertram und Hadrian beteiligt, weil er das Geld Hadrians und Betrams Informationen benötigt.

Obwohl am Ende Georgs Lügen ans Licht kommen, verliert er seinen Stolz nicht. Allerdings ist sein Ego verletzt, was er vor allem an seiner Ehefrau auslässt. Die einzige Person, die zu ihm stehen muss, weil sie mit ihm verheiratet und finanziell von ihm abhängig ist, behandelt er grausam. Diese Grausamkeit äußert sich durch oft unerwartete Wutausbrüche, die Maria am Ende nicht mehr ernst nimmt.

Schmerzhaft erkennt Maria, dass ihre Traumwelt, in der sie trotz finanziellen Wohlstands nie wirklich glücklich war²⁴⁵, zusammenbricht. Um zu überleben, bleibt ihr nur mehr eine Veränderung ihres Denkens und ihrer Lebensweise übrig.

²⁴⁵ Vgl. Hofbauer 2011: 35.

Angetrieben von diesem neuen Lebensumstand, entwickelt sich Maria zu einer immer selbstbewussteren Frau. Dies ist vor allem in jener Folge erkennbar, in welcher Maria zufällig von einer ihrer Freundinnen darauf angesprochen wird, ob ihr Mann einen chirurgischen Eingriff wegen seiner Schlupflider hatte. Die ‚alte‘ Maria wäre im Boden versunken, doch die ‚neue‘ Maria lässt sich eine kecke Ausrede einfallen.²⁴⁶

Maria. Nein, das ist nur von der Wüstensonne. Der ist ja da nicht zum Vergnügen. Der ist zum Arbeiten da. Und weil der arme Schorschi den ganzen langen Tag in der Sonne Immobilien verscherbeln muss, sind seine Schlupflider so übernatürlich überspannt!!! Das ist alles.

Plötzlich lachen alle Frauen schallend los und kriegen sich kaum mehr ein.

Einerseits ist dies ein Beispiel für die Wiener Ausreden, die so absurd sind, dass sie schon wieder charmant wirken.²⁴⁷ Auch ihr Mann ist geschickt wie kein anderer, wenn es darum geht, seiner Frau einen Bären aufzubinden, wie es auch bei den erfundenen Dubai-Reisen der Fall war.

Andererseits lässt Maria mit dem Zitieren dieses Statements auch erahnen, dass sie ihrem Ehemann schon lange nicht mehr alles glaubt, was er von sich gibt. Auch ihren Freundinnen wird langsam klar, dass Maria weiß, dass ihr Ehemann sie belügt. Es wird bald nicht mehr wichtig für sie, was andere über sie und ihre Familie denken. Es ist ihr auch nicht mehr wichtig, nach außen so zu tun, als wäre in ihrer Familie alles in Ordnung.

Nach dem Zusammenbruch ihrer Traumwelt versucht Maria, den Teufelskreis der Abhängigkeit zu durchbrechen. Dies beginnt damit, dass sie einen Callboy bezahlt, der ihre sexuellen Bedürfnisse befriedigt, und endet bei ihrer finanziellen Absicherung, indem sie ihre Schwiegermutter erpresst, bestimmte Kaufverträge auf sie zu überschreiben. Zu Beginn ihres Wandels spricht sich Maria darüber aus, dass sie trotz Veränderung ihren Ehemann wieder für sich gewinnen möchte. Somit will sie das Konzept der Familie oder vielleicht sogar der Abhängigkeit nicht ganz aufgeben.

Am Ende der 1. Staffel ist Maria nicht mehr dieselbe wie zu Beginn: Ihr Kleidungsstil hat sich zwar nicht geändert, aber sie ist nun unabhängig und

²⁴⁶ Brée 2014: 5. Folge/S. 19.

²⁴⁷ Vgl. Hofbauer 2011: 18.

selbstbewusst. Sie hat ihren alten, aufopfernden Weg aufgegeben und schafft es als einzige der fünf Frauen, sich finanziell abzusichern. Somit steht Marias Freiheit nichts mehr im Weg, außer ihr selbst. Unerwartete Lebensumstände, die in der 2. Staffel genauer geschildert werden, drängen sie zu ihrer Familie und vor allem zu ihrem lieblosen Ehemann zurück.

2.3.2. Waltraud Steinberg

Waltraud Steinberg, gespielt von Maria Köstlinger, ist 38 Jahre alt und mit dem sieben Jahre älteren Josef Steinberg verheiratet. Waltraud, auch Walli genannt, stammt aus altem Adel.

Sie hat dunkelbraunes Haar, das sie immer offen trägt. Ihr Look ist lässig, sie trägt meist enge Jeans mit einem locker sitzenden Shirt und einer Lederjacke.

Manchmal trägt sie Kleider, welche auch locker sitzen. Zu ihrem Outfit trägt sie immer Absätze, ob beim Shoppen oder beim Autofahren. Ihre Kleidung ist meist dunkelfarbig, schwarz oder grau. Wenn sie Farbe trägt, dann ist das meist ein Shirt, das allerdings nie knallig bunt ist. Auch ihr Make-up ist sehr dezent. Sie trägt Mascara



Abbildung 5: Waltraud Steinberg

und dazu einen hauchfeinen Lidstrich. Zum Lesen benötigt sie eine Brille.

Waltraud ist das charakterliche Gegenteil von Maria; sie ist offen, frech und alles andere als konservativ. Sie zieht Maria gerne wegen ihrer Verklemmtheit auf. Auffällig oft, fast regelmäßig kommt bei Waltraud das sogenannte „Raunzen“ vor.²⁴⁸ Ständig beschwert sie sich über ihren Ehemann, der ihrem Glück im Weg steht. Auch sie ist finanziell abhängig. Dies geht soweit, dass sie ihre Anwältin, Tina, konsultiert. Die soll ihr helfen, Josef „loszuwerden“, um es mit Waltrauds Worten auszudrücken. Tina ist eine abgebrühte Juristin, nur auf

²⁴⁸ Vgl. Hofbauer 2011: 33.

ihren Vorteil bedacht. Sie ist eine Frau großer Worte, wenige Worte reichen für sie nicht.²⁴⁹

Tina. Ich habe dich gewarnt. Damals schon.

Waltraud. Was hätte ich tun sollen. Ich war pleite und er war lüstern nach einem Adelstitel.

Tina. Deshalb muss man nicht gleich seine Seele verkaufen.

Waltraud. Die Seele wird grundsätzlich überbewertet.

Tina. Stimmt! Herr Ober! [...]

Waltraud. Er war nicht immer so ein Arsch.

Tina. Vielleicht. Aber schiach war er immer schon.

Waltraud. Augen zu und durch. Und was mach' ich jetzt?

Tina. Ich hab' den Ehevertrag noch mal durchgearbeitet. Demnach hast du nur eine Chance: Du erschießt ihn – im Affekt oder so – und bei guter Führung kommst du nach 10 Jahre wieder raus. Wenn du alles so lässt wie es ist, dann hast du lebenslänglich. Überleg' es dir!

Anhand dieses Dialogs wird ersichtlich, dass Waltraud ihren Mann nie wirklich ernst genommen hat; mehr noch, sie verachtet ihn. Tina sieht die Lage nüchtern und rät Waltraud sogar zu Mord, obwohl Tina insgeheim auch Josefs Anwältin ist. Bei Waltraud spielt Tina die taffe Singlefrau, in Gesprächen mit Josef wird oft deutlich, dass sich Tina sehr allein fühlt.

Ein anderer Aspekt ist die Wichtigkeit des Adelstitels. Josef hat Waltraud unter anderem wegen ihres Adelsnamens geheiratet. Dies ist typisch für Wien, meint Hofbauer, dass noch im 21. Jahrhundert ein derart großer Wert und Bewunderung für Adelstitel oder Ordensnamen gelegt wurde.²⁵⁰ Dieser Titel bringt Josef in seiner Arbeit als Ministerialrat weiter. Er ist nämlich vor allem als „Herr von Steinberg“ bekannt. Es sieht fast so aus, als wären seine Mitarbeiter aufgrund des Adelstitels fest davon überzeugt, dass Josef der qualifizierteste für seine Stellung sei. Dieses Ansehen genießt Josef.

Im Hinblick auf Waltraud scheint bald klar, dass sie nichts für ihren Mann empfindet. Anfangs könnte man denken, dass das Paar mit alltäglichen Zänkereien seine Beziehung aufzufrischen versucht. Spätestens nach der folgenden Passage, in der angesprochen ist, scheint deutlich zu werden, wie

²⁴⁹ Brée 2014: 3. Folge S. 26-27.

²⁵⁰ Vgl. Hofbauer 2011: 45.

sehr sich Waltraud von Josef entfernt hat, und dass keine Liebe mehr zwischen den beiden besteht:²⁵¹

Waltraud. Weißt du was schade ist? Dass du keinen angeborenen Herzfehler hast, oder eine Spenderniere brauchst, Verdacht auf Prostatakrebs... MS... Demenz... irgendwas in der Art ... aber nein, das größte Arschloch unter der Sonne ist pumperlgsund und wird wahrscheinlich ewig leben!

Auch hier ist Waltraud wieder dabei, sich zu beschweren, zu „raunzen“. Trotz ihrer Aversion gegen ihren Mann ist sie zutiefst schockiert, als dieser unerwartet gegen Ende der Staffel erschossen wird. Der Grund für ihre Erschütterung ist wahrscheinlich ihre Angst vor einem mittellosen Leben. Außerdem wird später auch ersichtlich, dass Waltraud nicht gern allein ist und sich sozusagen daran gewöhnt hatte, ihren Mann, trotz ihrer Abneigung gegen ihn, bei sich zu haben.

Solange Josef lebt, sieht Waltraud keine Möglichkeit, mit ihm glücklich zu werden. Daher hilft sie ihrem Glück nach und beginnt eine Affäre mit dem 16-jährigen Simon Schneider, dem Sohn von Waltrauds bester Freundin, als sie ihm Latein-Nachhilfeunterricht erteilt. Die Affäre endet jedoch bald, da sich Simon in eine gleichaltrige Schulkollegin verliebt. Dabei ist zu bemerken, dass Waltraud dies alles andere als gefasst hinnimmt, denn plötzlich merkt sie, wie allein sie ist. Die Einsamkeit hält jedoch nicht lange an, nachdem Waltraud bemerkt, dass sie schwanger ist. Als Vater kommt nur Simon in Frage, da sich herausstellt, dass sich ihr Ehemann schon vor langer Zeit ohne ihr Wissen hat sterilisieren lassen.



Abbildung 6: Simon Schneider

Gerade weil das Dasein nicht immer so verläuft, wie es sich Waltraud das vorstellt, ist sie froh, Freundinnen zu haben. Vor allem Nicoletta, die eine Boutique besitzt, in der die Damen einkaufen, ist eine enge Freundin, der sie vertraut. Deswegen schlägt sie Nicoletta vor, mit Josef zu schlafen, damit sie sich dann von ihm scheiden lassen kann. Nicoletta soll Waltraud zu ihrem Glück verhelfen:²⁵²

²⁵¹Brée 2014: 5. Folge/S. 5.

²⁵²Brée 2014: 4. Folge/S. 48.

Waltraud. Ich weiß, das ist jetzt eine ziemlich verrückte Idee... aber... wenn sich... sagen wir mal... jetzt einfach so dahin gesponnen... eine wirklich, wirklich gute Freundin „opfern“ würde... und dann dem schönen Josef einen durchaus reizvolle und attraktive Falle stellt – und dabei wird der dummerweise ertappt! Eventuell sogar von seiner eigenen Frau. Tja, dann MUSS der schöne Josef sich wohl scheiden lassen. Und er muss zahlen. Die arme Ehefrau würde sich natürlich erkenntlich zeigen bei der wirklich, wirklich guten Freundin für ihre Opferbereitschaft...

[...]

Nicoletta. Verstehe ich dich richtig, Walli!? Du willst, dass dein Mann dich mit mir betrügt, damit du dich scheiden lassen kannst?

Waltraud. Klingt ein bisschen unkonventionell, aber der Gedanke ist durchaus prickelnd.

Was Waltraud von ihrer „wirklich, wirklich guten Freundin“ nicht weiß, ist, dass Nicoletta schon seit Jahren eine Affäre mit Josef Steinberg hat.

Bis zum Schluss bleibt Waltraud in ihrem Trott, sie raunzt ständig und macht ihre Mitmenschen dafür verantwortlich, dass sie nicht glücklich ist. Meistens meint sie ihren Mann. Ihre ungewollte Schwangerschaft bringt Waltraud zwar etwas aus dem Konzept, ändert aber nichts an ihrer selbstbewussten und frechen Fassade. Sie wirkt unabhängig und unerschütterlich. In Wahrheit ist sie jedoch abhängig von ihrem Mann und würde der Außenwelt niemals ihre Tränen zeigen.

2.3.3. Nicoletta Huber

Nicoletta Huber, gespielt von Nina Proll, wird von allen „Nico“ genannt. Sie ist 33 Jahre alt, feiert jedoch schon seit drei Jahren ihren 30. Geburtstag. Sie ist nicht verheiratet. Ihren Lebensstil finanziert sie mithilfe ihrer Boutique „Null-Acht-Fünfzehn“, die sie gemeinsam mit ihrem besten Freund Franco führt, der in der Boutique sein Friseurstudio betreibt. Es ist eine Edelboutique, die nur die teuerste Marken-Kleidung verkauft. Nicos treueste Kundinnen sind Maria, Waltraud und Caroline.

Nicoletta hat blondes, langes Haar. Das Deckhaar trägt sie meist hochgesteckt, den Rest offen. Sie verkörpert die typische Blondine mit blauen Augen. Ihre langen Beine hüllt sie oft in Kleider oder Röcke, die bis etwas über das Knie reichen. Die Kleider und Röcke sind eng, die Blusen, die sie zu den Rücken trägt, meist locker am Körper liegend. Zu ihren engen Outfits trägt sie hohe Absätze, auch wenn sie mit dem Auto fährt. Die Farben sind meist knallig. Des

Öfteren trägt sie auch Blusen mit auffälligen Mustern, bis oben zugeknöpft. Wegen der kurzen und engen Röcke, die sie meistens dazu trägt, wirkt ihr Outfit aber nicht so bieder wie das von Maria, die ihre Blusen ebenfalls bis ganz oben geschlossen trägt.



Abbildung 7: Nicoletta Huber

Nicoletta trägt auch eine Brille, würde aber niemals zugeben, dass sie sie altersbedingt zum Lesen benötigt. Bei ihren Freundinnen betont sie nämlich jedes Mal, dass sie die Brille nur zu modischen Zwecken benützt. Spätestens an dieser Stelle ist klar, dass Nicoletta nicht alt werden möchte. Alle einschlägigen Anzeichen werden von ihr mit kreativen Ausreden verdrängt.²⁵³

Zu Beginn der Serie wirkt Nicoletta selbstbewusst und als Einzige auch unabhängig von Männern. Allerdings täuscht dieser Eindruck. Nicoletta wird nämlich im Laufe der Serie von ihrem Geschäftspartner Francesco abhängig, der durch einen von ihm in die Wege geleiteten Vorfall im Geschäft Nicoletta dazu bringt, bei ihm gefälschte Markenware günstig zu kaufen. Obwohl Francesco der Initiator des getürkten Handels ist, muss im weiteren Verlauf Nicoletta dafür büßen, da sie die Ware an Dritte, nämlich an ihre treuen Kundinnen, weiterverkauft hat.

Trotz der Abhängigkeit von ihrem kriminellen Geschäftspartner wirkt Nicoletta noch selbstbewusst. In einem Gespräch mit ihrem Liebhaber zeigt sie, dass sie sich ihre Luxuswohnung selbst finanzieren kann. Außerdem macht sie ihm auf selbstsichere und gefasste Art klar, dass er sich nun zu ihr bekennen sollte:²⁵⁴

Nicoletta. Na, was sagst du?

Josef. Ich bin beeindruckt. Und wovon bezahlst du die?

Nicoletta. Mit Geld? Das Geschäft läuft gut. Und es ist Zeit für Veränderung.

²⁵³Vgl. Hofbauer 2011: 18-20.

²⁵⁴Brée 2014: 4. Folge/S. 9.

An dieser Stelle prallt jeglicher Zweifel von ihr ab, welcher Josef, ihre heimliche Affäre, äußert. Allerdings hält sie es nicht lange aus, ihm die kalte Schulter zu zeigen, sodass das Gespräch so weitergeht:

Nicoletta. Wann sagst du es ihr?

Josef. Sobald meine Anwältin alles geklärt hat.

Nicoletta. Du hast es mir versprochen. Sonst hätte ich mich nie wieder auf dich eingelassen. Ich will nie, nie wieder die Geliebte eines verheirateten Mannes sein. Nie wieder.

Josef. Musst du nicht. Du musst nur noch ein klein wenig durchhalten.

Somit verflüchtigt sich das Bild der einzigen unabhängigen und ehrlichen Frau der Serie schnell, denn es wird klar, dass Nicolettas Liebhaber Josef Steinberg ist, seine Frau Waltraud, gleichzeitig Nicolettas Freundin, bleibt bis gegen Ende der Serie ahnungslos. Obwohl im weiteren Verlauf der Serie klar wird, dass sich Josef wirklich zu



Abbildung 8: Josef Steinberg

Nicoletta bekennen will, sobald er rechtlich abgesichert ist, wird zugleich offenkundig, dass die anfangs so selbstbewusste Frau nicht, die die Oberhand in der Beziehung hat. Sie lässt sich hinhalten, ohne es wahrhaben zu wollen.

Nicoletta hat jedoch noch ein Ass im Ärmel. Wie schon zuvor angedeutet, schlägt Waltraud ihrer Freundin Nicoletta einen Liebes-Test vor. Genauer gesagt: die Unwissende möchte, dass Nicoletta Josef eine Falle stellt, damit Waltraud das Pärchen in flagranti erwischen und sich dann zu ihren Gunsten scheiden lassen kann. Natürlich hat Nicoletta Mitleid mit Josef, da er zu dieser Zeit schon seit langem ihr heimlicher Liebhaber ist. Die normalerweise kluge und taffe Geschäftsfrau wittert jedoch die Chance, Josef für sich zu gewinnen. Auf naive Weise denkt sie, dass sie so Josef den Stoß in ihre Richtung gibt, den er ihrer Meinung nach benötigt. Zu dem Liebes-Test stellt Nicoletta folgende Forderungen.²⁵⁵

Waltraud. Also... was ist jetzt? Machst du es?

Nicoletta zögert.

Nicoletta. Unter einer Bedingung. Falls ich mich eventuell bei dieser völlig verrückten

²⁵⁵Brée 2014: 4. Folge/S. 20.

Aktion versehentlich in deinen Mann verlieben sollte, versprich‘ mir, dass wir trotzdem immer die besten Freundinnen bleiben.

Waltraud grinst sie an.

Waltraud. Das wird dir nicht passieren. Wie soll sich eine halbwegs sensible Frau in diesen Arsch verlieben.

Nicoletta schmerzt das natürlich. Kein Wunder, immerhin hat sie schon eine Ewigkeit ein Verhältnis mit ihm.

Nicoletta. Naja vielleicht ist er ja nach außen hin nur so schiach, weil er im Herzen so schön ist.

Waltraud starrt Nicoletta mit offenem Mund sprachlos an. Eine gefühlte Ewigkeit herrscht Schweigen zwischen den beiden. Dann checkt Nicoletta, dass sie sich beinahe verraten hat. Daher zieht sie die Notbremse.

Nicoletta. Scherz!

Nicoletta willigt mit der Traumvorstellung in den Plan durchzuführen, dass Josef und sie endlich eine glückliche und offene Beziehung führen können. Dieser Traum nimmt ein jähes Ende, als Josef von ihrem erfährt. Er ist maßlos enttäuscht und verlässt sie. Nicoletta ist am Boden zerstört, ihre Welt ist zusammengebrochen, und sie weiß weder ein noch aus.²⁵⁶

Nicoletta hockt völlig versoffen und fertig auf dem Boden [ihres Wohnzimmers]. Neben ihr steht eine halbleere Flasche Whiskey. Ihre Augen sind schwer verheult. Francesco [sitzt neben ihr].

Francesco. Ich hab‘ dich gewarnt. Ich hab dir gesagt, da kann man nur draufzahlen.

Nicoletta. Das war doch alles ganz anders. Die Walli wollte ihn loswerden und ich wollte ihn haben. Aber wir konnten ja nicht ahnen, dass der das überreißt.

Francesco. Und jetzt?

Nicoletta. Jetzt hab‘ ich gar nix mehr. Der will doch nie wieder was von mir wissen.

Verstehst du, ich liebe ihn wirklich. Ich wollte ja nur, dass er sich endlich zu mir bekennen muss.

Francesco. Du hast ihn reingelegt.

Nicoletta. Ich hab‘ nur nachgeholfen.

An dieser Stelle wird klar, dass sie Josef wirklich liebt und die Einwilligung zum Liebes-Test nicht nur eine Trotzaktion war, um ihm zu schaden. Sie war blind, und ihre Naivität von der Liebe gesteuert. So ist Nicoletta auch entsetzt, als sie erfährt, dass Josef ermordet wurde.

Nicoletta startet zu Beginn der Serie als selbstbewusste, bewundernswerte und unabhängige Frau. Dieses Bild wird aber durch ihre bereits beschriebenen Handlungen zerstört. Zum Schluss muss sie für Francescos Duplikat-Handel büßen, ohne Mann und ohne Geld. Nachdem sie sich mit ihrem luxuriösen Lebensstil verschätzt hat, sitzt sie in Untersuchungshaft. Sie ist zum Schluss eine gefallene Prinzessin.

²⁵⁶Brée 2014: 6. Folge/S. 3.

2.3.4. Sabine Herold

Sabine Herold, von Adina Vetter gespielt, ist 35 und geschieden. Sie stammt im Gegensatz zu den anderen Hauptcharakteren aus Deutschland. Ihr Studium brachte sie mit Anfang 20 nach Wien. Sabine gehört nicht mehr richtig zur Gruppe der wohlhabenden Hausfrauen, da sie nach ihrer Scheidung einen sozialen Abstieg erfahren hat und nun mit schlecht bezahlten Jobs für sich selbst sorgen muss. Sie ist jedoch eine Überlebenskünstlerin und keinesfalls zu unterschätzen.

Sabine hat kurzes, blondes und lockiges Haar. Im Gegensatz zu den anderen vier ist ihr sie etwas androgyn. Sie trägt zwar kurze Kleider, Hosen oder Röcke, die aber in den meisten Fällen locker am Körper liegen. Vor allem die Kleider sind locker geschnitten und nicht eng anliegend wie jene von Nicoletta. Sabines Kleidung ist meist in Pastellfarben gehalten, wirkt aber trotz lockerem Schnitt und eher hellen Farben nicht so bieder wie die Marias, da Sabine kurze Teile bevorzugt.



Abbildung 9: Sabine Herold

Als geschiedene Frau mit schlechten Jobaussichten trotz abgeschlossenem Ökologiestudium versucht sie, sich durchs Leben zu kämpfen. Dabei findet sie durch Zufall Zuflucht bei Helga, der Haushälterin des reichen Bertram Selig, eines Lobbyisten, Helga hat nämlich großes Mitleid, als Sabine ihr die Kurzfassung ihrer Geschichte erzählt:²⁵⁷

Sabine. Tja, dann ist er mit seiner schwangeren Freundin auf einmal in der Küche gestanden und hat gesagt, ich soll mich schleichen. Und jetzt wohne ich im Schrebergartenhäuschen meiner Eltern.

Helga. Mir ist es ähnlich gegangen. Was glaubst du, warum ich als Haushälterin arbeite. Gott sein Dank bin ich jetzt beim Herrn Selig.

Helga hat wahrscheinlich deswegen so großes Mitleid mit ihr, weil Helga ihren Mann getötet hat, der sie jahrelang misshandelt hatte. Daher versteht sie nur zu gut, was es heißt sich von einem Mann 'loszusagen', der ihr nicht gut tut.

²⁵⁷ Brée 2014: 4. Folge/S. 7

In diesem Teil wird zum ersten Mal Sabines Verzweiflung deutlich. Auch wenn Sabine in ihrem Alltag so manch amüsante Situationen meistert, so steckt doch eine Frau mit gescheiterter Existenz dahinter. Dieser Einblick in ihr Leben, diese Ehrlichkeit zeigt Sabine allerdings nur selten. Aus ihrer Vergangenheit hat sie nämlich gelernt, niemandem zu vertrauen. Obwohl Helga ihr hilft und sie eine Zeitlang bei sich wohnen lässt, so tut Sabine doch alles, um wieder ihren alten Lebensstil führen zu können. Sabine wittert ihre Chance und verursacht „zufällig“ einen Unfall, bei denen sich Helga so sehr schwer verletzt, dass sie den Krankenstand beanspruchen muss. So bietet sich der gerissenen Sabine die Möglichkeit, dem Lobbyisten Bertram Selig näherzukommen, indem sie ihre Freundin als Haushälterin vertritt.

Sabine scheint gefühllos zu sein, doch ihr Plan geht auf. Bertram, in dieser Serie der Zweite mit deutschen Wurzeln, nimmt sie bei sich auf und merkt nicht, dass er zu ihrem neuen Sponsor geworden ist. Es besteht allerdings auch die Möglichkeit, dass er Sabines Trick



Abbildung 10: Bertram Selig

sehr wohl durchschaut hat, jedoch wohlhabend genug ist, sodass ihm dies egal ist, solange er Sabine noch unterhaltsam findet.

Allerdings ist auch Bertram unzufrieden; er will ständig seinen Wohlstand steigern,²⁵⁸ weswegen er gemeinsam mit Georg Schneider und Hadrian Melzer mithilfe illegaler Geschäfte unfassbar reich werden möchte. Aus Versehen werden auch Sabine sowie die anderen Frauen in die Sache verwickelt. Sabines Traumblase platzt aufs Neue, denn auch sie muss, wie Maria, Waltraud und Caroline, für die Tat von Männern büßen und wird in Untersuchungshaft genommen.

²⁵⁸Vgl. Hofbauer 2011: 30.

Sabine jedoch ist stark und weiß, wie sie bekommt, was sie möchte. Dies zeigt das folgende Gespräch mit Bertram, in dem es darum geht, Sabine auf Kautions wieder aus der Untersuchungshaft zu befreien:²⁵⁹

Bertram. Ich habe es nicht ausgehalten. Ich wollte nur wissen, wie es dir geht.

Sabine. Wie soll es mir gehen im Gefängnis?

Bertram. Du musst das verstehen, ich habe mich nur so verhalten, um dich zu schützen.

Sabine. Das ist dir ja auch super gelungen. [...]

Bertram. Ja, das ist blöd gelaufen. Damit konnte ja keiner rechnen. Ich wollte dich und die Frau Pariasek [Helga] nur aufs der Schusslinie nehmen. Und... weißt du, ich würde ja sofort Kautions hinterlegen. Aber dann stellen diese Schweine ja gleich eine Verbindung her und dann ist das gar nicht gut für dich. Da schade ich dir mehr, als dass ich dir nütze.

Sabine. Klar. Wenn man das so sehen will. Andererseits kann ich dir vielleicht mehr schaden, als du denkst.

Bertram. Wie meinst du das?

Sabine. Glaubst du, ich weiß nicht, warum du hier bist? [...] Die anderen haben alle einen Grund zu schweigen. Ich eigentlich nicht.

Bertram. Ich liebe dich.

Sie muss laut auflachen.

Sabine. Ganz schlecht! Weißt du was? Du gehst jetzt da raus und stellst die Kautions für mich und Helga und zwar sofort.

Bertram. Und woher soll ich das Geld nehmen?

Sabine. Du hast doch gute Bankverbindungen und so viele Freunde, die dir einen Gefallen schulden. Ist nicht zufällig auch der Staatsanwalt ein Freund von dir?

Bertram. Du bist ganz schön...

Sabine. Was? Ich bin nur das, wozu ihr Männer mich gemacht habt.

Sie steht auf.

Sabine. Wenn ich um 12 nicht draußen bin, bist du drin.

Sabine während dieser Unterhaltung ist kein einziges Mal eingeschüchtert. Sie hat Bertram durchschaut. Sie hat, wie sie sagt, nichts zu verlieren. Sie ist selbstbewusst und lässt sich auch von der Liebeserklärung nicht einschüchtern. Sie weiß, wie dieses Spiel funktioniert, und dass Bertram alles tun und sagen würde, um sich zu retten.

Dank ihren harten und ehrlichen Worten wird Sabine auf Kautions freigelassen. Am Ende der Serie ist ihr Traum vom wohlhabenden Leben wieder zum Greifen nah, da die Männer, die das Geschäft mit Insider-Wissen betreiben, ihr einen Job als „neutrale und unparteiische“ Umweltgutachterin beschaffen, damit ihre Machenschaften weiterhin gesichert sind. Sabine nimmt den Job an.

An dieser Stelle endet die erste Staffel. Als einzige der fünf Hauptcharaktere ist Sabine emotional völlig unabhängig. Sogar ihre Freundin Helga würde sie sofort

²⁵⁹Brée 2014: 9. Folge. S. 18-20.

verraten, wenn sich daraus ein persönlicher Vorteil für sie ergäbe. Allerdings schafft es Sabine insofern nicht, ohne Männer zu leben, als diese ihr Überleben garantieren, und sie weiß genau, wie dieses Spiel gespielt wird. Nicht umsonst wirft sie Bertram vor, dass sie zu dem wurde, was Männer aus ihr gemacht haben.

Somit ist Sabine zwar emotional unabhängig, selbstbewusst und gerissen, jedoch kalt, hinterlistig und nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht. Ihr Schamgefühl hat sie mit der Scheidung verloren.

2.3.5. Caroline Melzer

Caroline Melzer, dargestellt von Martina Ebm, ist mit ihren 28 Jahren die Jüngste aus der Frauenrunde. Sie ist mit dem 55-jährigen Hadrian Melzer verheiratet, nachdem der seine frühere Frau wegen Caroline, seiner damaligen Sekretärin, verlassen hat. Caroline ist zwar die Jüngste, jedoch keineswegs naiv oder unschuldig.

Caroline, auch Caro genannt, trägt ihr braunes Haar schulterlang. Ihre Augen sind blau. Sie ist sehr sportlich. Ihr Kleidungsstil ist modern und besteht aus kurzen Hosen und kurzen Kleidern. Die dazu kombinierten Oberteile sind locker und meistens gemustert. Die junge Hausfrau trägt gerne knallige Farben mit



Abbildung 11: Caroline Melzer

auffälligen Mustern. Bei ihrem Outfit dürfen auch die hohen Absätze nicht fehlen, auch beim Autofahren nicht.

Caroline ist zwar mit Hadrian verheiratet, hat jedoch bis zur Mitte der Serie ein heimliches Verhältnis mit Bertram Selig, einem guten Freund von Hadrian, welcher jedoch von dem Verhältnis weiß. Wortlos stimmt er dem Verhältnis zu, weil er seiner Meinung nach Caroline nicht genug von dem geben kann, was sie in ihrem Alter gerne hätte. Hadrian sieht es mehr oder weniger gelassen.

Caroline ist schockiert, wie sich im folgenden Gespräch mit ihrer Freundin Nicoletta herausstellt.²⁶⁰

Caroline. Nico, ich bin so eine dumme Kuh. Ich ... ich hab' mit dem besten Freund vom Hadi ein Techtelmechtel gehabt.

Nicoletta erschüttert das nicht.

Nicoletta. Und?

Caroline. Und jetzt wo es vorbei ist, eröffnet mir der Hadi völlig entspannt, dass er es immer gewusst hat. Das ist allerdings eine interessante Erkenntnis.

Nicoletta. Aha... naja, aber dann ist doch eh alles okay... oder will er die Scheidung, oder was...!?

Caroline. Nein, im Gegenteil. Er will, dass ich mir einen neuen Lover suche – und er sagt, dass er mich liebt.

[...]

Nicoletta. Und wo ist dein Herz?

Caroline zögert mit der Antwort. Sie zuckt mit den Schultern

Caroline. Ich weiß nicht, die Frage stellt sich nicht mehr. Aber ich hab' eigentlich erst jetzt ein schlechtes Gewissen, weil ich weiß wie er darüber denkt und wie sehr er mich liebt. Und gleichzeitig misstraue ich der ganzen Sache. Wer sagt, dass er mich nicht morgen vor die Türe setzt und die Schnauze voll hat von meinen Eskapaden...

Auch wenn Caroline nicht als naiv bezeichnet werden kann, so kommt hier ihre kindliche Einstellung zum Vorschein. Sie hat ihren Ehemann, der sie wirklich von Herzen liebt, unterschätzt. Allerdings ist an dieser Stelle noch nicht ganz sicher, ob sie noch dasselbe für ihren Mann noch dasselbe empfindet.

Trotzdem ist sie nicht zu unterschätzen, denn ihr ist die Familie sehr wichtig, sowohl ihre Mutter in Niederösterreich, die eine Landwirtschaft besitzt und diese ohne Hilfe bewirtschaftet, als auch ihre neue Familie mit Hadrian, der zwei Kinder in die Ehe mitgebracht hat. Sie versteht sich zwar nicht mit dem Sohn, weil dieser sie nicht ernst nimmt, aber sie setzt sich für ihre Stieftochter ein, als diese Probleme in der Schule hat.

Caroline ist zwar selbstbewusst und setzt sich ohne Wenn und Aber für Menschen ein, die ihr wichtig sind, aber ihre Jugend und die mangelnde Erfahrung kommen doch immer wieder zum Vorschein. Im Gegensatz zu ihren Freundinnen hat sie nicht viele andere Probleme, nachdem sie die Affäre mit Bertram beendet hat. Mode und Sport sind ihr wichtig. Es bleibt fraglich, womit sie sonst ihren Tag verbringt.

²⁶⁰Brée 2014: 5. Folge/S. 23-24.

Trotz ihrer Freiheiten kann es Caroline nicht ausstehen, wenn Hadrian, der ihr das sorglose Leben erst ermöglicht, simple Dinge von ihr verlangt, ohne höflich zu bitten. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in welcher Hadrian von Caroline eine Unterschrift für seine zwielichtigen Geschäfte verlangt. Dabei möchte er nicht, dass Caroline weitere Fragen stellt. Auch wenn Caroline dafür in Untersuchungshaft genommen wird, war es nicht Hadrians Absicht, seine geliebte Frau dahin zu bringen:²⁶¹

Hadrian. Schatzl, unterschreib einfach. Lass‘ mich das machen. Ich bin der Banker.

Caroline. Ja, Massa!

Er grinst sie schelmisch an.

Hadrian. Leidest du Hunger? Hast du irgendwelche Sorgen? Nein. Und warum? Weil ich auf dich schau! (er deutet auf sich) Guter Massa!

Er küsst sie.

Caroline. Manchmal drücken halt die Ketten ein bisserl.

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass Caroline immer scherzhaft das Wort „Massa“, als Synonym für einen Sklavenhalter, verwendet, wenn sie etwas für Hadrian machen muss, das sie nicht tun möchte. Wie auch in diesem Gespräch erkennbar wird, sind es meist keine schwierigen Gefälligkeiten, um die Hadrian sie bittet. Dies deutet Hadrian auch an, denn immerhin sorgt er auch für sie. Caroline möchte zwar alles haben, ist aber nicht bereit, dafür etwas zu tun oder die Konsequenzen zu tragen. Generell ist sie meist schlecht gelaunt und hat einen „bockigen Blick“. Dadurch wirkt sie oft wie ein kleines Mädchen. Wie sie allerdings bekommt, was sie will, das weiß sie wie eine erwachsene Frau.



Abbildung 12: Hadrian Melzer

Im Großen und Ganzen ist Caroline selbstbewusst und lässt sich von niemandem etwas sagen. Sie weiß, wie sie sich durchsetzen kann und hat auch als einzige einen starken und sicheren Hintergrund, nämlich ihren liebenden Mann. Ohne ihn könnte Caroline von solch einem luxuriösen Leben und einer derartig ‘feinen Gesellschaft’ nur träumen. Trotz des Altersunterschiedes wird sie aber von ihren Freundinnen ernst genommen.

²⁶¹Brée 2014: 2. Folge/S. 41.

3. „Vorstadtweiber“ als österreichische Serie im Vergleich

3.1. Allgemeiner Vergleich

Wie im vorherigen Abschnitt zu zeigen war, weist die Serie einige Merkmale auf, die als typisch wienerisch benannt werden können. Dabei handelt es sich aber nur um eine Auswahl, um die vorherrschenden Charakteristika des Wienerischen.

An dieser Stelle kann man sich die Fragen stellen: Wozu das Ganze? Was haben diese Charakteristika, die Wien zugeschrieben werden, mit Nestroy und Horváth zu tun?

Dazu muss auf den ersten Abschnitt dieser Arbeit verwiesen werden, der sich mit der Schreibweise jener Autoren befasst hat. Sowohl Nestroys als auch Horváths Figuren weisen eine spezielle Art des Sprechens auf. Vor allem Nestroy ist für seine Komik in seinen Stücken bekannt. Die assoziative Gesprächsführung, das schnelle Hin und Her bis zu dem Punkt, an welchem es nicht mehr lustiger werden kann, erinnert doch sehr stark an den heutigen Wiener Schmäh. Der Autor weist dabei schon frühe Tendenzen zum Schmähführen auf. Der Wiener Schmäh wäre heute nicht so bekannt, wenn er nicht die Jahrhundertlang hätte reifen können.

Horváth zeigt ähnliche Tendenzen. Zwar sind seine Scherze, etwas makaber und werden oft missverstanden, doch kommt bei ihm der Schmäh nicht zu kurz, wenn seine Figuren manchmal derart hilflos durch die assoziative Gesprächsführung aneinander vorbeireden, dass ein komischer Effekt entsteht.

Aufgrund dieser sprachlichen Ähnlichkeiten, die auf den Humor der Hauptstadt Österreichs hinweisen, sind schon Tendenzen auszumachen, die die Serie „Vorstadtweiber“ als typisch wienerisch erscheinen lassen.

3.2. Der Figurenvergleich

Der folgende Teil der Arbeit ist wohl das Kernstück, das die zu Beginn gestellte Forschungsfrage beantworten und die Hypothese bejahen soll. Dazu wird untersucht, wie ähnlich sich die Figuren der Commedia dell'arte, des Wiener Volkstheaters von Nestroy und Horváth und der Serie „Vorstadtweiber“ sind.

Zuerst wird die Methode vorgestellt und die ausschlaggebenden Gründe dafür erläutert. Dann erfolgt der Vergleich anhand der fünf Hauptfiguren der TV-Serie.

3.2.1. Die Methode zum Vergleich

Die Figuren, die sozusagen in einer Dreiecksbeziehung zueinander stehen, aber trotzdem aufeinander aufbauen, werden aufgrund von „direkten und indirekten“²⁶² Merkmalen behandelt. Dabei handelt es sich sowohl um Merkmale, die sofort auffallen (direkt) als auch um solche, die welche impliziert werden können und erst nach genauerer Betrachtung ans Licht kommen (indirekt). Auffällig werden solche indirekten Merkmale durch bestimmte Verhaltensweisen oder Aussagen, weswegen auch Dialoge mit den betroffenen Personen präsentiert wurden. Aus einem bestimmten Benehmen wird auf bestimmte Charakterzüge und Persönlichkeit geschlossen.²⁶³ Natürlich ist offensichtlich, dass es in den Stücken sowie in der Serie fiktive Personen auftreten; deren Merkmale sind aber dem realen Leben entnommen. Eder bezeichnet die Figuren (zumindest bei Filmen) als „Attrappen sozialen Verhaltens“.²⁶⁴

Um die verschiedenen Merkmale Figuren aufweisen zu gliedern und später auch zu vergleichen, werden von Eder²⁶⁵ die „allgemeinen Eigenschaftsdimensionen fiktiver Wesen und ihre Verknüpfung durch Schlüsse der Zuschauer“ herangezogen. Diese Eigenschaftsdimensionen sollen dabei

²⁶²Fotis 2004: 1.

²⁶³Vgl. Fotis 2004: 162.

Vgl. Keppler 1995: 85.

²⁶⁴Eder 2014: 162.

²⁶⁵Eder 2014: 169.

helfen, die Merkmale zu kategorisieren und die Dimensionen bzw. Kategorien miteinander zu vergleichen. Dabei soll sichergestellt werden, dass Gleiches mit Gleichem verglichen wird.

Die Eigenschaftsdimensionen, die von ZuschauerInnen wahrgenommen werden und von Eder²⁶⁶ festgehalten wurden, sind:

- Fähigkeiten, äußere Situationen
- Persönlichkeit
- Verhalten/Kommunikation
- Stabile Relationen und Positionen

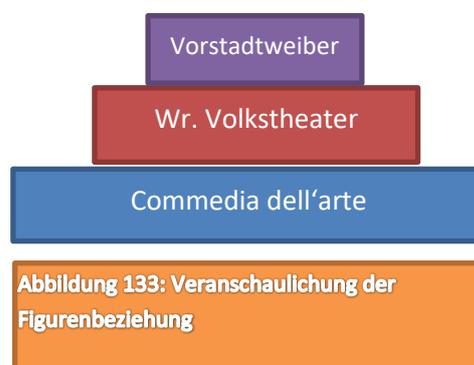
Die Charakterisierungen der Figuren in den Abschnitten 1 und 2 werden mithilfe dieser Kategorien geordnet und verglichen. Die Kategorien sind teilweise selbsterklärend, trotzdem soll dazu noch ergänzt werden, dass bei der ersten Kategorie auch die Stellung der Figur in der Gesellschaft betrachtet wird.

Der Schwerpunkt der dritten Kategorie sind die Problemlösung und der Dialog. Damit ist gemeint, dass darauf geachtet wird, wie Figuren ihre Probleme bewältigen, ihre Herausforderungen meistern und wie sie sich dazu oder auch zu anderen Situationen im Dialog äußern.

Der Fokus der letzten Kategorie liegt auf der Beziehung zum anderen Geschlecht. Es soll analysiert werden, wie sich die Charaktere im Umgang mit dem anderen Geschlecht verhalten, und vor allem, wie das Miteinander gehandhabt wird.

Wenn die Kategorien einmal verglichen wurden, soll genauer betrachtet werden, welche Merkmale der Figuren der Commedia dell'arte noch im Wiener Volkstheater vorhanden sind und welche sich dann weiter vom Volkstheater bis zur Serie gehalten haben.

Die Figuren der drei Bereiche hängen insofern zusammen, dass sie aufeinander aufbauen. Deswegen sieht das eigene



²⁶⁶Eder 2014: 179.

Denken vor, dass dafür eine Pyramide verwendet wird, da diese Form eine Basis hat, auf der aufgebaut wird und nach oben hin werden die Teile immer kleiner bzw. weniger. Genauso wird es auch von dem Figurenvergleich erwartet: Die blaue Basis stellt hier die Figuren der Commedia dell'arte dar. Der rote, darauf aufbauende Teil sind die übernommenen Charakteristika der Figuren von Nestroy und Horváth, welche das Wiener Volkstheater darstellen. Die letzte und kleinste Stufe ist violett, da das Vermischen von Blau und Rot die Farbe Violett ergibt. Sie stellt die Merkmale der Figuren der Serie dar, sozusagen das, was von den Merkmalen der Figuren der beiden anderen Bereiche noch übrig geblieben ist²⁶⁷.

Sind diese Kategorien erst einmal verglichen, soll im Anschluss betrachtet werden, inwiefern sich die Figurentypen/Charaktere ähnlich sind. Es stellt sich die Frage, ob bestimmte Figurentypen aus der Commedia dell'arte und dem Wiener Volkstheater auch noch in der Serie existent sind, und inwiefern sich individuelle Charakterzüge aus den Typen entwickelt haben, deren Tendenzen schon bei den Typen erkennbar waren. Dazu sei angemerkt, dass ein Typus nicht unbedingt als Individuum bezeichnet werden kann, nur weil er über die Zeit ein paar veränderte Merkmale aufweist, denn laut Keppler²⁶⁸ verändern sich auch Typen, ohne deshalb zu Individuen zu werden. Außerdem sind Figuren-Typen keinesfalls nur durch wenige Merkmale festgesetzt.²⁶⁹

3.2.2. Rechtfertigung der Methode

Den aufmerksamen LeserInnen wird nicht entgangen sein, dass sich die vorgestellten Eigenschaftsdimensionen von Eder auf Figuren im Film beziehen, obwohl doch die Commedia dell'arte und das Wiener Volkstheater Stücke sind,

²⁶⁷ Es wurde auch kurz die Form des Dreiecks in Betracht gezogen, um die Beziehungen der Figuren zueinander über die Zeitdauer darzustellen. Allerdings würden dadurch die Einflüsse, die sich teilweise von der Commedia dell'arte bis hin zur Serie durchziehen, nicht veranschaulicht werden.

²⁶⁸ Vgl. Keppler 1995: 85.

Vgl. Eder 2014: 377.

²⁶⁹ Vgl. Eder 2014: 377.

die im Theater aufgeführt werden, und dass die angewandte Methode eine Mischung aus Eders Dimensionen und meinen eigenen Gedanken ist.

Zur Methode sei gesagt, dass es schwierig ist, in der Literaturwissenschaft Figurenanalysen zu finden. Selbst Fotis²⁷⁰ führt an, dass es in der Narratologie in Bezug auf das „Modell der Figur“ kaum systematische Forschungen zu diesem Thema gibt. Wegen dieser Lücke wurden die angeführten Kategorien Eders mit der eigenen Idee der Pyramide kombiniert.

Warum für den Vergleich Kategorien gewählt wurden, die aus der Figurenanalyse des Films stammen, sei in drei Punkten erklärt.

Zunächst scheinen diese Maßstäbe hilfreich zu sein, da es sich bei der Serie immerhin um ein audiovisuelles Produkt handelt. Als ZuschauerIn ziehe ich Schlüsse aufgrund von bestimmten Eigenschaften, die für mich hervorstechen. Dies mag sehr subjektiv wirken, doch muss an dieser Stelle vermerkt werden, dass verschiedene ZuschauerInnen Figuren auf unterschiedlicher Art und Weise „erfassen und erleben“. ²⁷¹ Wie bei realen Personen, werden anhand derselben Merkmale von unterschiedlichen Mitmenschen voneinander abweichende Schlüsse gezogen. Genauso verhält es sich auch bei der Wahrnehmung einer fiktiven Person, in welchem Medium sie immer dargestellt sein mag. ²⁷²

Die ZuschauerInnen bzw. das Publikum bilden die Überleitung zur nächsten Begründung. Es wurde nicht weiter auf die Filmanalyse eingegangen, da nur die Serie audiovisuell ist. Eine weitere Beschäftigung mit dem Film und seinen Figuren erscheint an dieser Stelle unangebracht, da es dabei oft auch um äußere Merkmale geht, welche beim Theater nicht unbedingt vorherrschend sind.

²⁷⁰Vgl. Fotis 2004: 1.

²⁷¹Vgl. Eder 2014: 132.

²⁷²Vgl. Fotis 2004: 1-3.

Als letzter und wahrscheinlich wichtigster Grund für diese Methode ist der Mangel an Modellen in der Literaturwissenschaft zu nennen, der auch schon zuvor angesprochen wurde.²⁷³

3.2.3. Der Vergleich

Nun gilt es, die zuvor charakterisierten Figuren nach dem oben vorgestellten Modell zu vergleichen. Natürlich soll es dabei nicht zu einer völligen Wiederholung der Charakterisierung der letzten beiden Teile kommen, weswegen versucht wird, die Figuren eben nur zu vergleichen und nicht noch einmal zu umreißen. Es wird jedoch gegebenenfalls auf Eigenarten der Figuren hingewiesen, die vielleicht andere nicht übernommen haben.

Der Vergleich erfolgt anhand der fünf Hauptfiguren der Serie, Maria Schneider, Waltraud Steinberg, Nicoletta Huber, Sabine Herold und Caroline Melzer, und der wichtigen Nebenfiguren, die das Leben der fünf Frauen maßgeblich beeinflussen. Um eine repräsentative Auswahl vorweisen zu können, werden auch die Nebenfiguren mit denen der Commedia dell'arte und dem Volkstheater verglichen.

3.2.3.1. Maria Schneider

Maria Schneider weist starke Gemeinsamkeiten mit den horváthschen Figuren Marianne und Christine auf, die wiederum ihren Ursprung in Arlecchino haben.

Betrachtet man zuerst die Stellung in der Gesellschaft, so wird klar, dass alle genannten Figuren der drei Bereiche von ihrem Umfeld nicht wirklich ernst genommen werden. Auch wenn Maria, Marianne und Christine nicht den Status des Bediensteten haben, so fungieren sie doch auch sehr stark wie Arlecchino,

²⁷³ Vgl. Fotis, Jannindis (2004): Figur und Person. S. 1.

ihr Ursprung, als Putzfrauen, die nicht ernst genommen und vor allem nicht geschätzt werden.

Weiters ist hier deutlich zu sehen, dass die genannten Figuren einen sehr ähnlichen Typ aufweisen, wenn es um die Persönlichkeit geht. Alle vier sind naiv und gutgläubig. Bei Maria, Marianne und Christine zeigt sich auch deutlich, dass diese sich oft gutgläubig mit einfachen und erlogenen Antworten zufrieden geben, weil sie Angst vor der Wahrheit haben.

Auffällig ist vor allem bei Maria und Arlecchino, dass beide gerne naschen. Maria greift des Öfteren auf Süßwaren zurück, um so mit ihren Problemen fertigzuwerden, denn im Dialog kann sie sich nicht durchsetzen.

Die Beziehung zum anderen Geschlecht ist bei allen vier Figuren eher problematisch. Arlecchino hat oft kein leichtes Leben mit den Frauen. Maria, Marianne und Christine plagen die Beziehungen zu ihren Männern. Naivität und Gutgläubigkeit wird bei allen schamlos ausgenutzt. Mit ihrem Umfeld kommen sie nur schwer zurecht. Ihre letzte Zuflucht ist ihr jeweiliger Partner. Arlecchino muss je nach Stück, um verschiedene Frauen kämpfen, allerdings weist er stets große Abhängigkeit von Brighella auf. Maria, Marianne und Christine sind abhängig vom Vater (Marianne) oder Ehemann. Nur Christine und Maria gelingt am Ende der Weg in die Unabhängigkeit. Sie brauchen ihre Männer nicht mehr, weil sie finanziell autark werden.

Im Großen und Ganzen erfüllen diese Figuren den Typus des Opfers. Gemeinsame Merkmale, die sich über die Jahrhunderte gehalten haben, sind hier eindeutig, weswegen von einer Beziehung zwischen der Commedia dell'arte, dem Wiener Vorstadttheater und der Serie „Vorstadtweiber“ ausgegangen werden kann.

Im Zusammenhang mit Maria sind noch Georg Schneider, ihr Ehemann, Anna Schneider, ihre Schwiegermutter, und Joachim Schnitzler, der Liebhaber ihres Ehemannes, zu nennen. Auch diese drei weisen große Ähnlichkeiten mit den Figuren der Commedia dell'arte und des Wiener Volkstheaters auf.

Als Nebenfiguren sollen diese nur kurz zum Verständnis angerissen werden: Georg Schneider ist ein hinterlistiger Mann, der anderen befiehlt, was zu tun ist. Alles, was er verordnet, dient nur dem eigenen Vorteil. Er bewegt sich mit seinen Geschäften auch immer wieder im illegalen Bereich. Probleme gibt es für ihn nicht, er hat immerhin eine unglaubliche Fantasie. Die benötigt er auch für seine Ausreden. Die Beziehung zu seiner Frau ist alles andere als liebevoll. Auch für seinen heimlichen Liebhaber empfindet er nichts. Joachim Schnitzler ist nur Teil seines Plans. Aufgrund seiner gerissenen und falschen Art ist er Horváths Figuren Kauz und Strasser sehr ähnlich. Strasser schreckt nämlich nicht davor zurück, jemanden, der ihn wirklich liebt, ohne nachzudenken von sich wegzustoßen, Kauz ist das Paradebeispiel für einen gerissenen Geschäftsmann. Das Ganze basiert auf der Figur Brighella. Der ist gerissen und kommt meist gemeinsam mit Arlecchino vor. Die starke wechselseitige Abhängigkeit der beiden Zani hat sich bis in die Serie gehalten.

Anna Schneider weist Gemeinsamkeiten mit Ada Freifrau von Stetten und der Großmutter aus „Geschichten aus dem Wiener Wald“ auf, welche wiederum auf Pantalone basieren. Anna ist alt und stets darauf bedacht, allen zu erzählen, wie aktiv sie sexuell in ihren jungen Jahren war. Auch sie ist, wie ihr Sohn, nur auf ihren Vorteil bedacht. Mit Süßholzraspeln versucht sie, sich aus selbstverschuldeten Problemen zu reden. Aufgrund ihrer freizügigen Art möchte niemand etwas mit ihr zu tun haben, sie wird gemieden, was sie einsam und böartig macht, wie auch Ada und die Großmutter aus „Geschichten aus dem Wiener Wald“ widerfährt. Sie ist von ihrem Sohn abhängig, denn immerhin lebt sie bei der Familie Schneider. Anna vertritt hier sehr stark die Figur des Pantalone, denn sie hätte gern mehr; mehr Stimmung, mehr Aktivität, mehr Liebschaften; das wird ihr aber verwehrt, denn niemand interessiert sich für sie.

Der korrupte Politiker wird von Joachim Schnitzler vertreten. Er zeigt, dass Politik noch immer damit zusammenhängt, die richtigen Leute zu kennen. An Demokratie und Mitentscheidung wird hier nicht gedacht. Sein Auftreten ist hinterlistig, jedoch auch aggressiv, wie das von Alfred. Zusätzlich, und im Gegensatz zu Georg, stößt er aufgrund seiner sexuellen Einstellung Frauen völlig von sich ab und legt auch gewalttätige Handlungen an den Tag. Als Figur,

die die Politik repräsentiert, hat er große Ähnlichkeit mit Stenterello, dessen Aufgabe es ist, Missstände aufzuzeigen.

3.2.3.2. Waltraud Steinberg

Die Figur der Waltraud Steinberg steht in enger Beziehung zu den nestroyschen Figuren der Kunigunde und der Amelie und basiert auf der Figur der Fantesca.²⁷⁴

In ihrer Gesellschaft ist Waltraud die Powerfrau. Dazu gehört, dass sie sich zu sagen traut, was sie denkt, und sich nimmt, was sie will. Um es zu bekommen, ist ihr kein Mittel zu extrem. Damit macht sie sich bei ihren Freundinnen nicht immer beliebt. Nicht anders sind Kunigunde und Amalie. Keine der beiden nimmt sich ein Blatt vor den Mund, wenn es um Meinungen oder Wünsche geht. Und ist Fantesca wohl eine der ersten Figuren gewesen, die von Anfang an gewusst haben, was sie wollen und dies ohne zu zögern auch umsetzte.

Ihre Einstellung zu ihren Freundinnen schwankt immer wieder zwischen Zusammenhalt und der Vermutung, dass ihre Freundschaften eigentlich nur Zweckbeziehungen sind, um miteinander über andere herzuziehen. Kunigunde hat nicht wirklich Freundinnen, da sie zu sehr mit ihrem Familienleben beschäftigt ist. Amalie hat eine beste Freundin, nämlich Luise.

Waltraud und Kunigunde jammern gerne über ihre Ehemänner. Waltraud weiß sogar eine Lösung für ihr Problem und stiftet ihre Freundin Nicoletta dazu an, ihren Ehemann zu verführen. Auf ähnliche Art und Weise will auch Amalie herausfinden, ob ihr zukünftiger Mann ihr treu ist. Dabei soll ihre beste Freundin ihn aber nur mit Worten testen. Auch Fantesca ist gerissen und je nach Stück eine junge Geliebte oder eine ältere Dienstmagd. Keine macht sich Gedanken über eventuelle Verluste.

Die Beziehungen zum anderen Geschlecht sind bei Waltraud, Kunigunde, Amalie und Fantesca anscheinend manipulativ, im Fall der Amalie sind die Partner sogar ersetzbar. Waltraud ist wie auch ihre Freundinnen von ihrem

²⁷⁴Wie im weiteren Verlauf des Figurenvergleichs noch ersichtlich wird, trifft Fantesca zum Teil auf mehrere Frauen zu, die dann oft auch Charakterzüge einer anderen Figur der Commedia dell'arte aufweisen.

Mann finanziell abhängig. Auch Kunigunde kann es sich nur deswegen erlauben, Mutter zu sein, da ihr Mann genug Geld für die ganze Familie nach Hause bringt.

Aufgrund dieser Gemeinsamkeit der scheinbar unabhängigen und von ihren Männern genervten aber im Grunde abhängigen Frauen, zeigt sich eine große Ähnlichkeit zwischen Waltraud, Kunigunde, Amalie und Fantesca.

3.2.3.3. Nicoletta Huber

Die Geschäftsfrau Nicoletta weist starke Ähnlichkeiten mit den Figuren Nestroys Thekla und Horváths Valerie auf, die wiederum auf Fantesca und Arlecchino basieren.

Nicoletta startet als unabhängige und furchtlose Frau. Als einzige in der TV-Serie ist sie zu Beginn nicht von einem Mann abhängig – weder finanziell noch emotional. Von ihren Freundinnen wird sie dafür sehr bewundert. Auch Valerie ist die einzige Frau im Stück, die es in ihrer patriarchalen Umgebung schafft, finanziell unabhängig zu sein. Fantesca ist zwar Teil des Dienstpersonals, aber emotional trotz Liebschaften völlig unabhängig, sie lässt sich nichts sagen.

Wenn allerdings, wenn ihre Persönlichkeit genauer betrachtet wird, wirkt Nicoletta nach außen hin zwar selbstbewusst, ist jedoch emotional stark von ihrer heimlichen Affäre geprägt, die ihre Launen maßgeblich beeinflusst. Es stellt sich heraus, dass die zu Beginn so unabhängig erscheinende Nicoletta wahrscheinlich die stärkste emotionale Abhängigkeit von einem Mann aufweist. Auch Valerie ist nur ungern allein und holt sich immer wieder Männer ins Haus, um nicht alleine zu sein. Sie gibt sich zwar nach außen hart, jedoch ist bemerkbar, dass sie Trennungen immer wieder mehr mitnehmen, als sie wirklich zugeben will.

Ihr anfangs größtes Problem, ein Mann, der nicht zu ihr steht, wird anscheinend mithilfe ihrer Freundin Waltraud gelöst, die von Nicoletta einen sogenannten Liebestest verlangt. Die Dreiecksbeziehung Waltraud, Josef und Nicoletta erinnert sehr stark an die Dreiecksbeziehung Amalie, August und Luise aus Nestroys Stück. An dieser Stelle nimmt Nicoletta die Rolle der Luise ein –

allerdings wirklich nur an dieser Stelle. Luises schüchternes und unscheinbares Auftreten stimmt sonst nicht mit dem von Nicoletta überein. Kurzzeitig wirkt die Affäre zwischen Josef und Nicoletta wie die heimliche Liebesbeziehung der Innamorati. Die Liebe oder Affäre, das ist von Seiten Josefs nicht ganz sicher, der beiden aus den „Vorstadtweibern“ ist streng geheim und wird von Josefs Ehefrau durch mit dem Liebestest unwissentlich unterstützt.

Abgesehen vom Liebestest fällt Nicoletta in die Abhängigkeit ihres Geschäftspartners, der alles geplant hat. Somit ändert sich Nicolettas Status schlagartig zu dem einer abhängigen und am Boden zerstörten Frau. Vor allem in dem zuvor erwähnten Dialog wird ihre Verzweiflung sichtbar. Sogar für die kriminellen Geschäfte ihres Geschäftspartners muss sie büßen. An dieser Stelle wirkt Nicoletta wie Thekla, welche ohne jegliches Selbstbewusstsein die Schuld ihres Vaters ausbadet. Auch sie nimmt die Schuld an und badet im Selbstmitleid. Diese starke Abhängigkeit eines Partners erinnert wiederum an Arlecchino, welcher gutmütig und naiv an seinen zweiten Partner, Brighella, glaubt.

Genau diese Abhängigkeit, die schon Arlecchino aufweist, zeigen auch die anderen Frauen, Nicoletta, Thekla und Valerie. Auch wenn Nicoletta und Valerie finanziell unabhängig sind, so können sie doch nicht auf das andere Geschlecht verzichten. Somit durchlebt Nicoletta den Wandel von der unerschütterlichen Fantesca hin zum unselbstständigen und abhängigen Arlecchino.

Der wohl wichtigste Punkt in Nicolettas Leben ist Josef Steinberg, von Waltraud Steinbergs Mann. Deswegen wird er an dieser Stelle auch kurz angeführt. Josef erinnert stark an Oskar Horváths, später auch an August, da er von den beiden Freundinnen, Nicoletta und Waltraud, nicht ganz unwissentlich getestet wird. Oskar wiederum ist ein gutes Beispiel für aggressiven, sozial-inkompetenten Umgang, ein Anprangern der Gesellschaft, das wiederum auf Stenterello basiert.

Josef ist aufgrund seines Namens, den er von seiner Ehefrau hat, und seines Berufes hoch angesehen, wie es auch Oskar in seiner Umgebung ist. Weiters

ist Josefs Persönlichkeit durch Direktheit und Selbstbewusstsein geprägt. Nicht zu vergessen ist sein Durchsetzungsvermögen, das ihm hilft, zu erreichen, was immer er will, ohne Rücksicht auf Verluste. Die Hartnäckigkeit und das aggressive Verlangen nach für ihn Selbstverständlichem bringen ihn zum Schluss ins Grab. Gleichermaßen scheint Oskar ohne große Mühe in seiner patriarchalen Welt zu bekommen, was er möchte. Sein aggressives Verhalten wird dabei nicht beachtet und als selbstbewusst hingenommen. Dies führt zu einem sehr einseitigen Verhältnis zum anderen Geschlecht. Josef ist noch verheiratet und heimlich mit Nicoletta liiert. Sein Verhalten gipfelt in der sexuellen Macht, die er auf seine beiden Frauen ausübt, wessen diese sich gar nicht bewusst sind. Sein Geben wird von den beiden Frauen lange geduldet. Dieser Umstand ist unmittelbar gesellschaftskritisch, zeigt, wohin rücksichtsloses Verhalten führen kann. Diesem Aufzeigen eines sozialen Missstandes liegt die Figur des Stenterello zu Grunde.

3.2.3.4. Sabine Herold

Die von ihrem Thron gestürzte Sabine Herold erinnert an Frau von Erbsenstein aus Nestroys Stück und ist eine Kreuzung aus Brighella und Fantesca.

Zu Beginn ist Sabine die Außenseiterin, die ohne jegliche finanzielle Mittel von ihrem Mann auf die Straße gesetzt wurde. Zugegeben, an diesem Punkt ist es noch schwer, Gemeinsamkeiten mit Frau von Erbsenstein zu finden, da diese finanziellen Wohlstand genießt.

Bei näherer Betrachtung ist Sabine doch eng mit Frau von Erbsenstein verbunden. Durch die ständige Suche nach einem Mann, der ihr Leben verschönert, stehen sich die beiden sehr nahe. Bei Frau von Erbsenstein ist nicht eindeutig, warum sie auf der Suche nach einem Mann ist. Es ist zu vermuten, dass sie eine Frau im heiratsfähigen Alter darstellt, die ihren Alltag nicht länger alleine verbringen möchte. Sabines Motiv hingegen ist ein anderes. Sie denkt, dass bei ihr der Wohlstand nur von einem Mann gegeben kommen kann, da sie sich selbst nichts aufgebaut hat. Hätte Sabine die finanziellen Mittel, wäre sie unabhängig, denn emotional ist sie, wie Fantesca, an keinen Mann gebunden.

Aufgrund ihrer unbefriedigenden Lage liiert sich Sabine mit Bertram Selig, einem vermögenden Lobbyisten. Sabine weiß sich sehr wohl zu helfen, was man von Frau von Erbsenstein nur schwer behaupten kann. Deren Retter in der Not ist nämlich Schnoferl. Hat Sabine erst einmal erreicht, was sie will, gibt es nichts, das sie aufhalten könnte, auch Helga nicht, mit welcher sie sich mit einem Vorwand angefreundet hat, um Bertram näher kennenzulernen. An dieser Stelle hat Sabine große Ähnlichkeiten mit Brighella, der gerissen und stets auf seinen Vorteil bedacht ist. Er hilft niemandem, es sei denn, es würde sich ein Vorteil für ihn daraus ergeben. Genauso verhält sich auch Sabine, vor allem gegenüber Helga, sobald sie das Gefühl hat, durch Bertram zu erlangen, was sie möchte. Erst am Ende fängt sie an, etwas Herz zu zeigen, indem sie sich für Helga einsetzt.

Als Übergang zur Beziehung zum anderen Geschlecht sei gesagt, dass Sabine zwar ständig auf der Suche nach einem Mann ist, der ihr Leben finanziert, was sie, aber nicht emotional abhängig macht. Dies erinnert wiederum an Fantasca. Mit ihrer emotionalen Freiheit scheint sie den anderen Hauptcharakteren der Serie um einiges voraus zu sein.

Im Zusammenhang mit Sabine sollten auch noch Helga Pariasek und Bertram Selig kurz erwähnt werden, da beide eine Rolle in Sabines Leben spielen.

Helga ist eine undurchschaubare Gestalt. Sie ist die Haushälterin von Bertram Selig und zu Beginn offen und freundlich. Es scheint sogar, als würden sich Helga und Sabine anfreunden. Im Lauf der Serie durchschaut Sabine Helga. Außerdem ist klar, dass Helga niemand ist, der lange über Probleme diskutiert. Dies beweist ihre kriminelle Vergangenheit, was sie mit den Figuren Max und Karl aus Horváths Stück gemeinsam hat. Die Haushälterin hat nämlich ihren Ehemann ermordet. Ihre nicht ganz deutliche Erklärung lässt darauf schließen, dass Helga der häuslichen Gewalt entkommen wollte. Auch wenn sie Bertram als ihren Arbeitgeber schätzt, so scheint ihr Verhältnis zum anderen Geschlecht von ihrer kriminellen Vergangenheit überschattet zu sein, und trotz anfänglicher Freundschaft zu Sabine ist sie alles andere als ein warmherziger Typ. Die Figur der Helga weist daher Merkmale von Brighella auf.

Bertram Selig ist der typische Capitano. Als Lobbyist führt er einen hohen Lebensstandard, der ihm bald zum Verhängnis wird. Aufgrund seines hohen Einkommens kann er sich ein großes Haus, ein teures Auto und auch die Gesellschaft von fordernden Frauen wie Sabine leisten. Er redet viel und weiß alles, diese Eigenschaft hat er mit Schnoferl aus Nestroys Stück gemeinsam. Probleme gibt es für ihn nicht. Alles, was zu Ungemütlichkeiten führen könnte, wird verheimlicht oder in Grund und Boden geredet. Dies hat er sowohl mit Schnoferl als auch mit Capitano gemeinsam. Im Gegensatz zu den Figuren, die seine Basis bilden, ist er, was die Beziehung zum anderen Geschlecht betrifft erfolgreich, denn er hat eine Affäre sowohl mit der verheirateten Caroline Melzer als auch mit Sabine, die ihn ausnutzt.

3.2.3.5. Caroline Melzer

Caroline Melzer, die jüngste der fünf Hauptfiguren der Serie, steht in enger Verbindung mit Nestroys Madame Chaly und der selbstbewussten Fantasca.²⁷⁵ Dieser scheinbare Gegensatz bedarf einer Erklärung.

Dank Carolines vermögendem Mann ist die Stellung der jungen Hausfrau in der Wiener Gesellschaft eine sehr gute. Sie ist den ganzen Tag zu Hause und betreibt Sport oder kauft in der Luxusboutique ihrer Freundin Nicoletta ein. Kurz gesagt: Sie kann jeden Tag unbeschwert ihren Hobbys nachgehen. Dieser hohe Lebensstandard ist dank ihrer Heirat mit Hadrian Melzer, einem Bankier, garantiert. Ein guter Lebensstandard aufgrund einer Beziehung zu einem Mann erinnert an Madame Chaly. Die ist zwar wohl älter als Caroline, aber es ist jedenfalls anzunehmen, dass ihre bevorstehende Hochzeit nicht ohne Hintergedanken stattfinden wird. So kann Madame Chaly ihrem Hobby, dem Bilden von Wachsfiguren, nachgehen.

Emotional gesehen sind aber Caroline und Madame Chaly unabhängige Frauen, die sich beide zum Zeitvertreib gerne mit Liebhabern treffen, auch wenn die Affären im Lauf der Handlung von den Frauen beendet werden. Dies

²⁷⁵Es wird ersichtlich, wie viele Charaktere Teile der Fantasca aufweisen. Da es sich nun bei der Serie nicht nur, aber hauptsächlich um moderne Frauen handelt, die sich ungern etwas sagen lassen, und Fantasca eine der wenigen weiblichen Figuren der Commedia dell'arte darstellt, sind diese häufigen Parallelen zu Fantasca gegeben.

wiederum basiert auf der unabhängigen Fantasca. Erst spät entdeckt Caroline, was sie an ihrem Mann hat, was jedoch eher untypisch für Fantasca und Madame Chaly ist.

Auftauchende Probleme werden sowohl von Madame Chaly als auch von Caroline heimlich gelöst. Das beste Beispiel dafür sind ihre Affären, mit denen sie, ohne jegliche fremde Einflüsterung, zurechtkommen. Trotzdem, oder wahrscheinlich deswegen, ist ihr Tonfall bestimmt. Sie nehmen auch kein Blatt vor den Mund, schon gar nicht, wenn es um die Beziehung zu ihren Männern geht.

Die Figuren der Caroline und der Madame Chaly zeigen einen gespaltenen Typ, der zwischen Unabhängigkeit und Abhängigkeit vom anderen Geschlecht balanciert. Auf der Seite der Unabhängigkeit sind Charakterzüge der Fantasca sozusagen als Basis zu erkennen.

Nicht zu vergessen ist Carolines Ehemann, Hadrian Melzer, der um einiges älter ist als seine Ehefrau. So erinnert er sehr an Pantalone, der oft, aber meist ohne Erfolg, jungen Frauen nachstellt. Außerdem achten beide auf ihr Äußeres. Bei Hadrian äußert sich das insofern, als er immer Anzüge trägt. Weiters ist an ihm auch eine Tendenz des Herrn von Gundlhuber bei Nestroy zu erkennen, da gerade bei Hadrian die Rolle des Geldgebers ganz offensichtlich ist; häufig wird er von seinen Kindern und Geschäftspartnern nach Geld gefragt, aber trotzdem nicht wirklich ernst genommen. Aufgrund seines höheren Alters entspricht er auch Horváths Zauberkönig, der leicht verwirrt und vor allem haushaltstechnisch von einer Frau abhängig ist. Probleme werden bei ihm kaum angesprochen; wie Pantalone, oder auch Alfred aus Horváths Stück, behauptet er lieber, dass es „eh so kommen musste“, und dass er damit zufrieden ist.

Ein gutes Beispiel dafür ist die Dreiecksbeziehung zwischen Hadrian, Caroline und Bertram. Anstatt diese offen anzusprechen, toleriert sie Hadrian, ohne seiner Ehefrau Bescheid zu sagen. Es ist ihm lieber, dass sich sein bester Freund Bertram um seine Ehefrau kümmert, wenn er, Hadrian, keine Zeit hat.

Dieses Denken erinnert an das Abschieben Mariannes durch Alfred an Oskar, als Alfred die Beziehung mit ihr zu langweilig wird.

3.2.3.6. Sonstige

Sonstige Charaktere, die noch zu erwähnen wären, sind Tina, die Anwältin, und Jörg Pudschedl, der Major der Kriminalpolizei, der im Mordfall Josef Steinberg ermittelt. Auch diese beiden Figuren weisen Ähnlichkeiten mit den Figuren der bereits angesprochenen Bereiche auf.

Tina ist eine typische Anwältin, die viele Wörter braucht, um wenig oder Einfaches damit auszudrücken. Aufgrund ihres Berufes ist sie bei den Hauptfiguren sehr beliebt. Sie wird vor allem von Waltraud und Nicole wegen ihrer finanziellen und scheinbar emotionalen Unabhängigkeit bewundert.

Generell vertritt sie die Ideologie der unabhängigen Frau, wie sie oft gern von der Gesellschaft gesehen wird: hart, ohne Mitleid, ohne feste Bindung. Erich, eine Figur aus Horváths Stück, trägt auch dazu bei, als Sprachrohr die damaligen Ideologien zu verbreiten. Außerdem haben die beiden gemeinsam, dass sie viel reden und oft nur wenig oder Einfaches dahinter ist. Es ist aber nicht abzustreiten, dass zumindest Tina sehr gebildet ist. erinnert sehr stark an den Dottore.

Bei allen drei Figuren ist auch festzustellen, dass das Verhältnis zum anderen Geschlecht ein kompliziert ist, was dazu führt, dass alle drei alleine bleiben.

Jörg Pudschedl ist Tina insofern ähnlich, als beide für die Durchsetzung des Rechts kämpfen und viel reden. Allerdings ist Jörg ein Beamter, der keine logischen Schlüsse ziehen kann und vor allem ein großes Problem mit Frauen hat. Er ist der Beamte, der nicht ernstgenommen wird, nicht einmal von seinem Vater. Obwohl er Major der Kriminalpolizei ist, gehört das Lösen von Problemen nicht zu seinen Stärken. Er wird zum Schluss auch von den 'Weibern', mithilfe von Tina, ruhig gestellt, was er als „Weiberkomplott“ bezeichnet.

Das viele Reden, ohne etwas zu verstehen, steht in Verbindung mit Nestroys Herrn von Gigl. Dieser versucht zwar seiner geliebten Thekla zu helfen, würde

es ohne Hilfe aber selbst nie schaffen.²⁷⁶ Des Weiteren ist das Stottern, das zum Versagen führt, sehr typisch für die Figur Tartaglia, die zeigt, dass Beamte nicht immer ernst genommen werden.

²⁷⁶Hilfe bekommt Jörg von seinem Vater.

4. Kommentar des Drehbuchautors Uli Brée²⁷⁷

In einem kurzen Gespräch wurde Uli Brée zu seinen Figuren und deren Entstehung befragt. Dabei trat deutlich zutage, dass die von ihm kreierten Figuren von keinem anderen Autor beeinflusst worden sind.

Sie sind also größtenteils Brées eigenen Ideen entsprungen. Der Autor lässt sich von dem inspirieren, was um ihn herum geschieht, seine Figuren sind für ihn ein „Sittenbild“. Damit hält er der Gesellschaft einen Spiegel vor.

Häufig wird zu dieser Serie behauptet, dass sie ein Spiegel der Gesellschaft sein mag, aber doch überzeichnet ist, wie eine Satire. Dazu meint Brée, dass man von Satire und Überhöhung ausgeht, um sich nicht selbst in diesem Spiegel zu sehen. Manch einer erzählt dem Drehbuchautor, dass man Leute kennt, bei denen es genauso zugeht wie in der Serie. Nur ist der-/diejenige selbst natürlich niemals davon betroffen.

Der Wiener Schmäh ist erstaunlich gelungen, obwohl Brée in Deutschland aufgewachsen ist. Bekanntlich wird der Wiener Schmäh, wie hier schon im 2. Teil erwähnt, von deutschen Nachbarn nur schwer angenommen. Dazu sagt auch Brée, dass der Schmäh in Deutschland nicht verstanden wird, weil dort das Gesagte „eins zu eins“ übernommen wird. Auf die Frage, ob Herr Brée das Schmähführen durch Beobachtungen erlernt habe, antwortet er, dass es wohl seine Bestimmung gewesen sei, nach Österreich zu kommen. In Deutschland hätte er nämlich als humorlos gegolten.

Nun sei hier auch angemerkt, dass es wenig Sinn machen würde, die Serie an einen anderen deutschsprachigen Ort zu verlegen, da diese Art der Kommunikation dort nicht glaubwürdig wäre. Es handelt sich bei den Dialogen um eine Art der Kommunikation, die vor allem in Wien gepflegt und in anderen Teilen Österreichs nur schwer nachvollzogen wird. Trotz der gemeinsamen deutschen Sprache wird dieses Phänomen außerhalb Wiens wohl nie richtig verstanden werden.

²⁷⁷Siehe Anhang 7.1

5. Conclusio

Wie der erste Abschnitt gezeigt hat, weist das Wiener Volkstheater viele Gemeinsamkeiten mit der Commedia dell'arte auf. Auch wenn es in der Literatur keinen Konsens darüber gibt, ob das Wiener Theater von der italienischen Improvisationsbühne beeinflusst wurde, so kann aufgrund der Ergebnisse dieser Arbeit eine große Ähnlichkeit zwischen dem Wiener Volkstheater eines Nestroy und eines Horváth und der Commedia dell'arte festgestellt werden. Vor allem Rommel und Krömer sprechen sich gegen den Einfluss der Commedia dell'arte auf das Wiener Volkstheater aus, da Ähnlichkeiten zwischen den diesen und jener Meinung nach zu weitläufig und unbestimmt sind.²⁷⁸ Auch wenn der Großteil der Literatur für den Einfluss der Commedia dell'arte plädiert hat, so regen Rommels und Krömers Meinungen doch zum Nachdenken an. Es wird hier, in dieser meiner Arbeit, zwar nicht angenommen, dass die Gemeinsamkeiten zu weitläufig wären, um eine Verbindung zwischen der Commedia dell'arte und dem Wiener Vorstadttheater herzustellen, abschließend könnte aber kurz unterstellt werden, dass Nestroy und Horváth keinen direkten Einfluss des italienischen Stegreiftheaters aufweisen. Trotzdem kann eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den beiden Genres kann bestritten werden. Woher aber stammt die Ähnlichkeit zwischen den Figuren der Commedia dell'arte und denen von Nestroy und Horváth? Es kann immerhin angenommen werden, dass die Figuren in diesem Genre überzogene Abbilder der damals zeitgemäßen Gesellschaft waren. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass die gesellschaftlichen „Missstände“ über die Jahrhunderte hinweg ähnliche Merkmale aufgewiesen haben.

Dies ist allerdings nur eine Hypothese, mit welcher erklärt werden soll, warum sich die Figuren der Commedia dell'arte und des Wiener Volkstheaters so ähnlich sind, obwohl bestimmte Autoren einen Einfluss negieren. Im Großen und Ganzen zeigt aber der erste Teil meiner Arbeit, dass viele Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten zwischen den Figuren auftauchen, weswegen gesagt werden kann, dass sich gewisse Typen (mit teilweise

²⁷⁸Vgl. Krömer 1987: 99.

Vgl. Rommel 1952: 177.

geringen Änderungen) bis in das Volkstheater gehalten haben. Daher wird auch von einem Einfluss der Typen der Commedia dell'arte auf die des Wiener Vorstadttheaters ausgegangen.

Der zweite Teil gibt einen Überblick über die Charaktere der TV-Serie. Dialogausschnitte und Bilder sollen Schlüsse über das Verhalten der Figuren nachvollziehbar machen. Außerdem beschäftigt sich der zweite Teil auch mit Eigenschaften, die speziell der Stadt Wien zugeschrieben werden. Anhand dieser Beispiele wird ersichtlich, dass die Serie Merkmale aufweist, die Wien-spezifisch sind. Vor allem das Miteinander der Figuren sorgt für einen typisch wienerischen Umgang. Es würde wenig Sinn machen, die Serie in einen anderen geographischen Raum zu verlegen; denn die Dialoge und „Schmähs“ würden in einer Übersetzung wahrscheinlich nicht verstanden, und sie werden manchmal schon in anderen österreichischen Regionen nicht verstanden. Aufgrund der Parallelen kann dazu die Rezeption jenes Horváth angeführt werden, von dem in den späten 1970er Jahren die „Geschichten aus dem Wiener Wald“ ins Englische übersetzt wurden. Auch Horváths spezielle Art der Kommunikation, die hier im 1. Abschnitt behandelt worden ist, wird auf Englisch nur schwer nachvollziehbar.²⁷⁹

Aus dem dritten Abschnitt geht hervor, inwiefern die Figuren der Commedia dell'arte mit, dem Wiener Volkstheater und der Serie verbunden sind. Die Ähnlichkeit wird anhand einer vierteiligen, von Jens Eder erarbeiteten Typologie ermittelt²⁸⁰.

Auch wenn Drehbuchautor Ulli Brée erzählt, dass ihn beim Schreiben keine Werke anderer Autoren beeinflussen, so kann aufgrund der vielen Parallelen und der starken Gemeinsamkeiten mit Figuren aus dem Wiener Volkstheater, die wiederum dank der Commedia dell'arte eine lange Tradition aufweisen, doch behauptet werden, dass die „Vorstadtweiber“ jedenfalls keine Kopie amerikanischer Serien sind. Sie spiegeln Wien wider und eine Gesellschaft, die sich im Lauf der Jahrhunderte zwar geändert hat, aber trotzdem noch Typen

²⁷⁹Vgl Ketels 1979: 39-41

²⁸⁰Fähigkeiten und äußere Situationen, Persönlichkeit, Verhalten/Kommunikation und stabile Relationen und Positionen.

und Charaktere aus dem Wiener Volkstheater aufweist, mit ihren schönen und hässlichen Seiten.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

BRÉE, ULLI (2014): Drehbuch „Vorstadtweiber“ der 1. Staffel. MR-Film im Auftrag des ORF.

HORVÁTH, ÖDÖN von (1926): Zur schönen Aussicht. In: Hildebrandt, Dieter; Huder, Walter; Krischke, Traugott (Hrsg.) (1979): Ödön von Horváth. Gesammelte Werke. Suhrkamp. Frankfurt am Main.

HORVÁTH, ÖDÖN von (1931): Geschichten aus dem Wiener Wald. Online unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-2900/1> (Zuletzt eingesehen am 30.11.2015).

NESTROY, JOHANN (1832): Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing. In: Rommel, Otto (Hrsg.) (1962): Johann Nestroy. Gesammelte Werke. Schroll. Wien

NESTROY, JOHANN (1845): Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten. Reclam. Stuttgart.

6.2. Sekundärliteratur

ANGELA KEPPLER (1995): Person und Figur. Identifikationsangebote in Fernsehserien. Montage/AV, 4(2). S. 85-99.

ARNTZEN, HELMUT (1977): Horváth. Geschichten aus dem Wiener Wald. In: Hinck, Walter: Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. August Bagel. Düsseldorf. S246-268.

AUGUST, HUGO; HAIDA, PETER; HEIN, JÜRGEN (1989): Volksstück: vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Beck. München.

BEGRIFF DER VORSTADT:

http://diepresse.com/home/leben/mensch/3854478/Vorstadtweiber_Menschliche-Note-im-Nobelbezirk?from=simarchiv (zuletzt eingesehen am 28.01.2016).

FOTIS, JANNINDIS (2004): Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. De Gruyter. Berlin.

BETTEN; ANNE (1983): Zwei Männer reden über eine Frau. Dialogtechniken bei Strauß, Dürrenmatt, Kroetz und Horváth als Beitrag zur Untersuchung von Gesprächsstilen. In: Germanistische Linguistik. 5/6. S. 39-68.

- BEYERL, BEPPO; HIRTNER, KLAUS; JATZEK, GERALD (1992): Wienerisch, das andere Detusch. Rump. Bielefeld.
- BÖCKMANN, RALF (2010): Die Commedia dell'arte und das deutsche Drama des 17. Jahrhunderts. Zu Ursprung und Einflußnahme der italienischen Maskenkomödie auf das literarisierte deutsche Theater. Bautz. Nordhausen.
- BRILL, SIEGFRIED (1967): Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroys. Band 28. In: Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Hans Carl. Nürnberg.
- CARL, ULRIKE (1980): Das „Volksstück“ in Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und seine Bedeutung für den Spielplan der Vorstadttheater unter Berücksichtigung des Schriftstellers Theodor Taube. Dissertation der Universität Wien.
- CZERNY; WOLFGANG; KASTEL, INGRID, KIRNER-MÜHLBACHER, ULRIKE; LEHNE, ANDREAS; PODBRECKY; INGE; SEIDL, CHRISTINA (Hrsg. Die Kunstdenkmäler Österreichs) (1996): Wien. X. bis XIX. und XX. bis XXIII. Bezirk. Anton Schroll & Co. Wien.
- DERFLINGER, SABINE; HARALD, SICHERITZ (2015): Vorstadtweiber. 1. Staffel. (DVD)
- DOPPLER, ALFRED (1971): Ödön von Horváth: „Geschichten aus dem Wiener Wald“. In: Institut für Österreichkunde (Hrsg.): Das österreichische Volksstück. Hirt. Wien. S. 77-92.
- DREHORT 19. BEZIRK: <http://derstandard.at/2000010342303/Keinesfalls-0815-Vorstadtweiber-punkten-im-ORF> (zuletzt eingesehen am 28.01.2016).
- DŽIVELEGOV, ALEKSEJ K. (1958): Commedia dell'arte. Die italienische Volkskomödie. Henschel. Berlin.
- EDER, JENS (2014): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Schüren. Marburg.
- FARTHOFER, ANDREA; FERNER, MAX (2013): 111 Gründe Wien zu lieben. Eine Liebeserklärung an die großartigste Stadt der Welt. Schwarzkopf & Schwarzkopf. Berlin.
- FAVA, ANTONIO (2010): Commedia dell'Arte Masken: aus der Werkstatt und Sammlung von Antonio Fava. In: Messmer, Franzpeter (Hrsg.): Katalog zur Ausstellung der Landshuter Hofmusiktage 2010. S. 9-40.
- GENNO, CHARLES N. (1972): „Kitsch“ Element in Horváth's Geschichten aus dem Wiener Wald. In: American Association of Teachers of German (Hrsg.): The German Quarterly. Vol. 45(2). S. 311-323.

HADAMOWSKY, FRANZ (1957): Die Commedia dell'arte in Österreich und ihre Wirkung auf das Wiener Volkstheater. In: Institut der Theaterwissenschaften an der Universität Wien (Hrsg.): Maske und Kothurn. Vol3(4). S. 312-316.

HEIN, JÜRGEN (1970): Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys. Band 11 in: Buck, August; Heselhaus, Clemens; Lausberg, Heinrich; Mauser, Wolfram: Ars poetica. Texte und Studien zur Dichtungslehre und Dichtkunst. Gehlen. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich.

HEIN, JÜRGEN (1973): Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen. In: Hein, Jürgen (Hrsg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. Und 20. Jahrhundert. Bertelsmann. Düsseldorf.

HEIN, JÜRGEN (1997): Das Wiener Volkstheater. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt.

HEIN, JÜRGEN: Wiener Vorlesungen. Raimund-Symposium.
<http://www.ferdinandraimund.at/nachrichten/raimund-symposion.shtml> (zuletzt einsehen am 18.01.2016).

HEINE, JÜRGEN (2007): Wienerlied und Wiener Schmä – eine Annäherung, vor allem mit Blick auf das „Wiener Volkstheater“. In: Slawinski, Ilona; Preljevi`c, Vahidin; Weigel, Robert (Hrsg.): Der Mnemosyne Träume. Festschrift zum 80. Geburtstag von Joseph P. Strelka. Francke. Tübingen. S. 125-136.

HILLACH, ANSGAR (1967): Die Dramatisierung des komischen Dialogs: Figur und Rolle bei Nestroy. Fink. München.

HOFBAUER, PETER (2011): Das Glück ist ein Vogerl. Der Schlüssel zur Wiener Seele. Amalthea Signum. Wien.

HORVÁTH, ÖDÖN VON (1932): Gebrauchsanweisung. Online unter <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-2883/8> (zuletzt eingesehen am 15.11.2015).

HORVÁTH, ÖDÖN VON (1932): Gespräch mit Willi Cronauer. In: Hildebrandt, Dieter; Huder, Walter; Kruschke, Traugott (Hrsg.): Ödön von Horváth. Gesammelte Werke. Band 1. Volksstücke. Schauspiele. Suhrkamp. Frankfurt am Main. S.7-16.

HORVÁTH, ÖDÖN VON (2007): Randbemerkung zu Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz. In: Kruschke, Traugott (Hrsg.): Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Suhrkamp. Frankfurt am Main. S. 9-11.

HUMMEL, REINHARD (1970): Die Volksstücke Ödön von Horváths. Johannes Hertel. Baden-Baden.

KETELS, VIOLET (1979): Special Section: Ödön von Horváth (1901-1938): The World of Ödön von Horváth. In: Performing Arts Journal. Vol. 3 (3). S. 29-57.

KINDERMANN, HEINZ (1963): Die Commedia dell'arte und die Entwicklung des Altwiener Volkstheaters. In: Kindermann, Heinz; Dietrich, Margret (Hrsg.): Die Commedia dell'arte und das Altwiener Theater. La Commedia dell'arte e l'antico teatro viennese. Vorträge gehalten am österreichischen Kulturinstitut in Rom am 22. November 1963.

KLAUS, UWE (1955): Komödie der Kunst? – Kund der Komödie. In: Institut der Theaterwissenschaften an der Universität Wien (Hrsg.): Maske und Kothurn. Vol. 1 (1-2). S. 180-188.

KÖRNER, STEFAN (2009): Die Masken der Commedia dell'arte. In: Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichisches Theatermuseum (Hrsg.): Wir sind Maske. S. 158-162.

KÖRNER, THEODOR (1951): Vorwort in: Wien (hrsg. im Auftrag des Amtes für Kultur und Volksbildung der Stadt Wien). Verlag für Jugend und Volk. Wien.

KRÖMER, WOLFRAM (1987). Die italienische Commedia dell'arte. Band 62 In: Erträge der Forschung. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt.

MAUTNER, FRANZ H. (1968): Nachwort zu „Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten“. Reclam. Stuttgart. S. 88-93.

MEHNERT, HENNING (2003): Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption. Reclam. Stuttgart.

MR-FILM: <http://www.mr-film.com/> (zuletzt eingesehen am 27. 01. 2016).

MÜLLER, SABINE (2012): Tractatus, „Schmäh“ und Sprachkritik: Überlegungen zu einer alternativen Genealogie der Wiener Modernen. In: Balogh, András F.; Leitgeb, Christopf (Hrsg.): Mehrsprachigkeit in Zentraleuropa. Zur Geschichte einer literarischen und kulturellen Chance. Präsens. Wien. S. 229-254.

NÖSTLINGER, ERNST (1981): Servus. Wo was ist in Wien. Ein Wien-Führer für junge Leute. Jugend und Volk. Wien/München.

PERDULA, KONRAD (2000): Das Verhältnis der Presse zum Wiener Vorstadttheater der Nestroyzeit. Dissertation der Universität Wien.

ROMMEL, OTTO (1952): Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater. Bis zum Tode Nestroys. Anton Schroll&Co. Wien.

SASSMANN, HANS (1935): Wienerisch. Band V in: Was nicht im Wörterbuch steht. R. Piper & Co. München.

SCHAARSCHMIDT, PETER (1973): Das moderne Volksstück. Sprache und Figuren. In: Hein, Jürgen (Hrsg.) (1973): Theater und Gesellschaft: das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Bertelsmann. Düsseldorf.

SEBESTYÉN, György (1971): Die Sphinx mit dem Apfelgesicht. In: Speil, Hilde (Hrsg.): Wien. Spektrum einer Stadt. Biederstein. München. S. 141- 157.

SPIEL, Hilde (1971): Das wienerische Antlitz. In: Spiel, Hilde (Hrsg.): Wien. Spektrum einer Stadt. Biederstein. München. S. 13-31.

SPIEL, Hilde (1971): Die geselligen Eigenbrötler. In: Speil, Hilde (Hrsg.): Wien. Spektrum einer Stadt. Biederstein. München. S.110-123.

SPIEL, Hilde (1971): Vorwort der Herausgeberin. In: Speil, Hilde (Hrsg.): Wien. Spektrum einer Stadt. Biederstein. München. S. 9-12.

SPÖRRI, REINHART (1963): Die Commedia dell'arte und ihre Figuren. Simmen. Zürich.

TRAITLER, REINHILD-URSULA (1973): Antike Mythologie und antiker Mimus im Wiener Volkstheater von Stranitzky bis Raimund. 1. Band. Dissertation der Universität Wien.

URBACH, REINHARD (1973): Die Wiener Komödie und ihr Publikum: Stranitzky und die Folgen. Jugend und Volk. Wien.

VALENTIN, JEAN-MARIE (1984): Theatralische Paradigmen und Konventionen im österreichischen Volkstheater (Anfang des 18.- Ende des 19. Jahrhunderts). Eine provisorische Bilanz. In: Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880. Akten des vom Centre de Recherches Germaniques (R. C. P. 666 – Paris – des Centre National de la Recherche Scientifique) veranstalteten Kolloquiums Dezember 1984. Peter Lang. Bern (u. a.). S. 5-12.

VIENNA-ONLINE: Typisch Wienerisch. <http://www.vienna.at/typisch-wienerisch-die-dritte-top-vier-klischees-der-wiener/3344274> (zuletzt eingesehen am 17.01.2016).

VIENNA-ONLINE: Wiener Dialekt: Sprechen Sie noch Wienerisch? <http://www.vienna.at/wiener-dialekt-sprechen-sie-noch-wienerisch/3336037> (zuletzt eingesehen am 17.01.2016).

WEIDERMANN, EVA-MARIA (1983): Komik und Commedia dell'arte. Dissertation. Universität Wien.

WEINHEBER, JOSEF (1959): Wienerisch. Heitere Geschichten. Forum. Wien-Hannover-Basel.

WIENER LIED: Das Glück ist ein Vogerl

<https://www.youtube.com/watch?v=IE28cPJiwjw> (zuletzt eingesehen am 27.01.2016).

WOLFF, MAX J. (1934): Zur Commedia dell'arte. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Vol 58 (7/8). S. 419-424.

YATES, W. E.; MCKENZIE, JOHN R. P. (Hrsg.) (1985): Viennese popular theatre: a symposium. Das Wiener Volkstheater. Ein Symposium. University of Exeter.

YATES, W.E. (1972): Nestroy. Satire and parody in viennese popular comedy. University Press. Cambridge.

6.3. Abbildungen

ABBILDUNG 1: Die Vorstadtweiber in ihrer Begräbnisgarderobe:

<https://www.tvbutler.at/tv-serien/serien-news/vorstadtweiber/> (zuletzt eingesehen am 31. 01.2016).

ABBILDUNG 2: Wiener Bezirke – Karte: <http://www.oesterreich-auf-einen-blick.de/wien/> (zuletzt eingesehen am 28.01.2016).

ABBILDUNG 3: Maria Schneider: <https://www.tvbutler.at/tv-serien/serien-news/vorstadtweiber/> (zuletzt eingesehen am 30.01.2016).

ABBILDUNG 4: Georg Schneider: <http://insider.orf.at/stories/gewinnspiele/serienquiz-vorstadtweiber+18322?reload=1452626813> (zuletzt eingesehen am 31.01.2016).

ABBILDUNG 5: Waltraud Steinberg: <https://www.tvbutler.at/tv-serien/serien-news/vorstadtweiber/> (zuletzt eingesehen am 30.01.2016).

ABBILDUNG 6: Simon Schneider: <http://www.urtvseries.com/61945-watch-vorstadtweiber> (zuletzt eingesehen am 31.01.2016).

ABBILDUNG 7: Nicoletta Huber: <https://www.tvbutler.at/tv-serien/serien-news/vorstadtweiber/> (zuletzt eingesehen am 30.01.2016).

ABBILDUNG 8: Josef Steinberg: <http://insider.orf.at/stories/gewinnspiele/serienquiz-vorstadtweiber+18322?reload=1452626813> (zuletzt eingesehen am 31. 01. 2016).

ABBILDUNG 9: Sabine Herold: <https://www.tvbutler.at/tv-serien/serien-news/vorstadtweiber/> (zuletzt eingesehen am 30.01.2016).

ABBILDUNG 10: Bertram Selig: https://www.rbb-online.de/filmzeit/polizeiruf_110/brandenburger_ermittlerteam/lucas-gregorowicz-alias-adam-raczek.html (zuletzt eingesehen am 31. 0001.2016).

ABBILDUNG 11: Caroline Melzer: <https://www.tvbutler.at/tv-serien/serien-news/vorstadtweiber/> (zuletzt eingesehen am 30.01.2016).

ABBILDUNG 12: Hadrian Melzer: <http://www.prisma.de/tv-programm/Vorstadtweiber,7053007> (zuletzt eingesehen am 31.01.2016).

7. Anhang

7.1. Interview mit Uli Brée (21.02.2016)

Sind die Figuren Parodien der Wiener Gesellschaft?

Parodien? Nein.

Was ist dann das Vorbild Ihrer Figuren?

Ich finde, es wird immer gesagt, das ist Satire, und nicht einmal das finde ich.

Also machen Sie sich in der Serie nicht über die Wiener Oberschicht lustig?

Ich empfinde das nur als ein Sittenbild. Menschen versuchen sich davon abzugrenzen, indem sie behaupten, es ist eine Satire.

In Interviews heißt es, dass die in der Serie gezeigten Geschichten auf echten basieren und diese dann überzogen dargestellt werden.

Was heißt echte Geschichten? Ich habe das jetzt nicht irgendwie recherchiert und das ist wirklich passiert. Ich glaube nur, dass das ein Sittenbild einer gewissen Gesellschaftsschicht ist und dass die Betrachter sich dadurch retten, indem sie sagen: „Naja, das ist ja überhöht.“ Glauben Sie nicht, dass es eine Nachhilfelehrerin gibt, die ihren Nachhilfeschlüler schnackelt? Glauben Sie nicht, dass es einen Mann gibt, der seiner Frau gegenüber sagt, er ist heterosexuell, obwohl er eigentlich auf Männer steht? Glauben Sie nicht, dass es die korrupten Arschlöcher gibt, die den Staat oder wen auch immer zu prellen versuchen?... Das heißt, wir retten uns in die Überhöhung, um es glauben zu können. Ich glaube, dass man sich da beschützt, indem man sagt: „Nein, das ist natürlich nicht so.“ Also wie gesagt, auch das Feuilleton sagt, das ist Klischee... Aber nimm Karl Heinz Grasser,... der ist echt!... Also wann ist es überhöht? Vielleicht ist es überhöht durch den Dialog.

Also überzeichnet, übertrieben?

Ja, also Satire. Dann ist es vielleicht teilweise überhöht. Es ist wie eine Essenz, es ist eben teilweise abgemacht. Dadurch hat es diese Wirkung. Oder es ist in eine dramaturgisch rasante Form gebracht, oder.... Jetzt rein den Umstand zu nehmen, ein Mann behauptet seiner Frau gegenüber, dass er hetero ist und eigentlich schwul ist... ist nichts Überhöhtes. Ich bring das nur in eine dramaturgisch überhöhte Form.

[Kurze Pause]

Schreiben Sie dann sozusagen als Beobachter?

Ich kreierte einfach die Figuren, ich kreierte einfach ein Panoptikum. So mach ich das. Wie gesagt, die Leute denken, es ist Satire, weil sie sich dadurch besser abgrenzen. Aber meiner Meinung nach ist das nur ein Spiegel der Zeit, weil zum Beispiel ganz viele Leute sagen: „Ja, genauso ist es, genauso ist es. Also ich kenne ja wahnsinnig viele Leute, die genauso sind. Aber ich bin ja nicht so.“ Das heißt, indem sie über sich sagen, „das ist ja überhöht und satirisch dargestellt“, haben sie die Möglichkeit, sich davon zu distanzieren. Sie identifizieren sich dann schon mit einer Figur, aber immer nur mit einer oder mit Situationen.

Gibt es da dann auch einen Einfluss von anderen Autoren?

Nein.

Von irgendwelchen Stücken?

Nein. Das lass ich so nicht zu. [Lacht]. Ich bin da sehr eigen, wenn Sie meinen Dialog umschreiben, sind wir keine Freunde mehr.

Nein, bitte!

Nein, nicht Sie, ich meine jemand. Also so eine Redakteurin hat da einmal eingegriffen, dann ist das ein massives Problem, das man da mit mir hat.

Ich finde den Wiener Schmäh ganz witzig in den Dialogen. Sie haben gesagt, Sie sind in Deutschland aufgewachsen. Haben Sie das [den Wiener Schmäh, das Schmähführen] einfach so mitbekommen?

Nein, ich finde, das ist ein total interessantes Phänomen, was man gar nie oft genug betonen kann, dass den Großteil der österreichischen Fernsehkomödie ein Deutscher schreibt. [Lacht]. Das muss ich mal festhalten. Das finde ich auch sehr lustig.

Ja, aber der Schmäh rennt, oder?

Ja, das hoffe ich!

Vom Beobachten her?

Ich glaub', dass ich zufällig in Deutschland geboren bin und aus Bestimmung nach Österreich gegangen bin, weil in Deutschland wäre ich an Humorlosigkeit verkümmert... Also ich kann mit dem deutschen Humor nur bedingt was anfangen. Das ist auch jetzt zum Beispiel interessant beim „Tatort“ zu beobachten. Also da haben die Österreicher einheitlich geschrieben, also größtenteils bis auf einen oder zwei, dass die Dialoge super sind und lustig sind und die Deutschen können damit nichts anfangen. Den Deutschen ist das dann

zu klischeehaft oder zu platt oder was auch immer, weil sie eben den Schmah des Dialoges nicht erfassen, sondern eins zu eins nehmen. Also beim „Tatort“ war zum Beispiel „Sex“ großes Thema zwischen den Ermittlern und sie hat dann gesagt: „Naja, da gibt es so eine Studie, dass man am Auto des Besitzers seine sexuellen Vorlieben erkennen kann.“ Er fährt halt einen Golf. [Lacht]. Und die Deutschen erkennen dann den Schmah dahinter nicht, sondern die analysieren das dann eins zu eins. Und das ist natürlich hart, weil der Golf ist eben das liebste Auto der Deutschen.

7.2. Ödön von Horváth: Theoretisches: Gebrauchsanweisung (1932)

Das dramatische Grundmotiv aller meiner Stücke ist der ewige Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein.

Ich hatte mich bis heute immer heftig dagegen gesträubt, mich in irgendeiner Form über meine Stücke zu äußern – nämlich ich bin so naiv gewesen, und bildete es mir ein, daß man (Ausnahmen bestätigen leider die Regel) meine Stücke auch ohne Gebrauchsanweisung verstehen wird. Heute gebe ich es unumwunden zu, daß dies ein grober Irrtum gewesen ist, daß ich gezwungen werde, eine Gebrauchsanweisung zu schreiben.

Erstens bin ich daran schuld, denn: ich dachte, daß viele Stellen, die doch nur eindeutig zu verstehen sind, verstanden werden müßten, dies ist falsch – es ist mir öfters nicht restlos gelungen, die von mir angestrebte Synthese zwischen Ironie und Realismus zu gestalten.

Zweitens: es liegt an den Aufführungen – alle meine Stücke sind bisher nicht richtig im Stil gespielt worden, wodurch eine Unzahl von Mißverständnissen naturnotwendig entstehen mußte. Daran ist niemand vom Theater schuld, kein Regisseur und kein Schauspieler, dies möchte ich ganz besonders betonen – sondern nur ich allein bin schuld. Denn ich überließ die Aufführung ganz den zuständigen Stellen – aber nun sehe ich klar, nun weiß ich es genau, wie meine Stücke gespielt werden müssen.

Drittens liegt die Schuld am Publikum, denn: es hat sich leider entwöhnt auf das Wort im Drama zu achten, es sieht oft nur die Handlung – es sieht wohl die dramatische Handlung, aber den dramatischen Dialog hört es nicht mehr. Jedermann kann bitte meine Stücke nachlesen: es ist keine einzige Szene in ihnen, die nicht dramatisch wäre – unter dramatisch verstehe ich nach wie vor den Zusammenstoß zweier Temperamente – die Wandlungen usw. In jeder Dialogszene wandelt sich eine Person. Bitte nachlesen! Daß dies bisher nicht herausgekommen ist, liegt an den Aufführungen. Aber auch an dem Publikum.

Denn letzten Endes ist ja das Wesen der Synthese aus Ernst und Ironie die Demaskierung des Bewußtseins. Sie erinnern sich vielleicht an einen Satz in meiner »Italienischen Nacht«, der da lautet: »Sie sehen sich alle so fad gleich und werden gern so eingebildet selbstsicher.«

Das ist mein Dialog.

Aus all dem geht schon hervor, daß Parodie nicht mein Ziel sein kann – es wird mir oft Parodie vorgeworfen, das stimmt aber natürlich in keiner Weise. Ich hasse die Parodie! Satire und Karikatur – ab und zu ja. Aber die satirischen und karikaturistischen Stellen in meinen Stücken kann man an den fünf Fingern herzählen – Ich bin kein Satiriker, meine Herrschaften, ich habe kein anderes Ziel, als wie dies: Demaskierung des Bewußtseins. Keine Demaskierung eines Menschen, einer Stadt – das wäre ja furchtbar billig! Keine Demaskierung auch des Süddeutschen natürlich – ich schreibe ja auch nur deshalb süddeutsch, weil ich anders nicht schreiben kann.

Diese Demaskierung betreibe ich aus zwei Gründen: erstens, weil sie mir Spaß macht – zweitens, weil infolge meiner Erkenntnisse über das Wesen des Theaters, über seine Aufgabe und zu guter Letzt Aufgabe jeder Kunst ist folgendes – (und das dürfte sich nun schon allmählich herumgesprochen haben) – die Leute gehen ins Theater, um sich zu unterhalten, um sich zu erheben, um eventuell weinen zu können, oder um irgendetwas zu erfahren. Es gibt also Unterhaltungstheater, ästhetische Theater und pädagogische Theater. Alle zusammen haben eines gemeinsam: sie nehmen dem Menschen in einer derartigen Masse das Phantasieren ab, wie kaum eine andere Kunst – Das Theater phantasiert also für den Zuschauer und gleichzeitig läßt es ihn auch die Produkte dieser Phantasie erleben. Die Phantasie ist bekanntlich ein Ventil für Wünsche – bei näherer Betrachtung werden es wohl asoziale Triebe sein, noch dazu meist höchst primitive. Im Theater findet also der Besucher zugleich das Ventil wie auch Befriedigung (durch das Erlebnis) seiner asozialen Triebe.

Es wird ein Kommunist auf der Bühne ermordet, in feiger Weise von einer Überzahl von Bestien. Die kommunistischen Zuschauer sind voll Haß und Erbitterung gegen die Weißen – sie leben aber eigentlich das mit und morden mit und die Erbitterung und der Haß steigert sich, weil er sich gegen die eigenen asozialen Wünsche richtet. Beweis: es ist doch eigenartig, daß Leute ins Theater gehen, um zu sehen, wie ein (anständiger) Mensch umgebracht wird, der ihnen gesinnungsgemäß nahe steht – und dafür Eintritt bezahlen und hernach in einer gehobenen wehevollen Stimmung das Theater verlassen. Was geht denn da vor, wenn nicht ein durchs Miterleben mitgemachter Mord? Die Leute gehen aus dem Theater mit weniger asozialen Regungen heraus, wie hinein. (Unter asozial verstehe ich Triebe, die auf einer kriminellen Basis beruhen – und nicht etwa Bewegungen, die gegen eine Gesellschaft gerichtet sind – ich betone das extra, so ängstlich bin ich schon geworden, durch die vielen Mißverständnisse).

Dies ist eine vornehme pädagogische Aufgabe des Theaters. Und das Theater wird nicht untergehen, denn die Menschen werden in diesen Punkten immer lernen wollen – ja je stärker der Kollektivismus wird, umso größer wird die Phantasie. Solange man um den Kollektivismus kämpft, natürlich noch nicht, aber dann – ich denke manchmal schon an die Zeit, die man mit proletarischer Romantik bezeichnen wird. (Ich bin überzeugt, daß sie kommen wird.) Mit meiner Demaskierung des Bewußtseins, erreiche ich natürlich eine Störung der Mordgefühle – daher kommt es auch, daß Leute meine Stücke oft ekelhaft und abstoßend finden, weil sie eben die Schandtaten nicht so miterleben können. Sie werden auf die Schandtaten gestoßen – sie fallen ihnen auf und erleben sie nicht mit. Es gibt für mich ein Gesetz und das ist die Wahrheit.

Ich habe Verständnis dafür, wenn jemand fragt – Lieber Herr, warum nennen Sie denn Ihre Stücke Volksstücke? Auch hierauf will ich heute antworten, damit ich mit derlei Sachen für längere Zeit meine Ruhe habe. Also: das kommt so.

Vor sechs Jahren schrieb ich mein erstes Stück »Die Bergbahn«, und gab ihm den Untertitel und Artbezeichnung: »Ein Volksstück«. Die Bezeichnung Volksstück war bis dahin in der jungen dramatischen Produktion in Vergessenheit geraten. Natürlich gebrauchte ich diese Bezeichnung nicht willkürlich, das heißt, nicht einfach deswegen, weil das Stück ein bayerisches Dialektstück ist und die Personen Streckenarbeiter sind, sondern deshalb, weil mir so etwas wie eine Fortsetzung, Erneuerung des alten Volksstückes vorgeschwebt ist – also eines Stückes, in dem Probleme auf eine möglichst volkstümliche Art behandelt und gestaltet werden, Fragen des Volkes, seine

einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehen. Ein Volksstück, das im besten Sinne bodenständig ist und das vielleicht wieder Anderen Anregung gibt, eben auch in dieser Richtung weiter mitzuarbeiten – um ein wahrhaftiges Volkstheater aufzubauen, das an die Instinkte und nicht an den Intellekt des Volkes appelliert.

Zu einem Volksstück, wie zu jedem Stück, ist es aber unerlässlich, daß ein Mensch auf der Bühne steht. Ferner: der Mensch wird erst lebendig durch die Sprache.

Nun besteht aber Deutschland, wie alle übrigen europäischen Staaten zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern, auf alle Fälle aus Kleinbürgern. Will ich also das Volk schildern, darf ich natürlich nicht nur die zehn Prozent schildern, sondern als treuer Chronist meiner Zeit, die große Masse. Das ganze Deutschland muß es sein!

Es hat sich nun durch das Kleinbürgertum eine Zersetzung der eigentlichen Dialekte gebildet, nämlich durch den Bildungsjargon. Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordern aber natürlich zur Kritik heraus – und so entsteht der Dialog des neuen Volksstückes, und damit der Mensch, und damit erst die dramatische Handlung – eine Synthese aus Ernst und Ironie.

Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich nun das alte Volksstück, formal und ethisch – und versuche die neue Form des Volksstückes zu finden. Dabei lehne ich mich mehr an die Tradition der Volkssänger an und Volkskomiker an, denn an die Autoren der klassischen Volksstücke. Und nun kommen wir bereits zu dem Kapitel Regie. Ich will nun versuchen hauptsächlich möglichst nur praktische Anweisungen zu geben: (diese gelten für alle meine Stücke, außer der »Bergbahn«). Bei Ablehnung auch nur eines dieser Punkte durch die Regie, ziehe ich das Stück zurück, denn dann ist es verfälscht.

Zu den Todsünden der Regie zählt folgendes:

1. Dialekt. Es darf kein Wort Dialekt gesprochen werden! Jedes Wort muß hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden. Sehr wichtig! Denn es gibt schon jedem Wort dadurch die Synthese zwischen Realismus und Ironie. Komik des Unterbewußten. Klassische Sprecher. Vergessen Sie nicht, daß die Stücke mit dem Dialog stehen und fallen!

2. In meinen sämtlichen Stücken ist keine einzige parodistische Stelle! Sie sehen ja auch oft im Leben jemand, der als seine eigene Parodie herumläuft – so ja, anders nicht!

3. Satirisches entdecke ich in meinen Stücken auch recht wenig. Es darf auch niemand als Karikatur gespielt werden, außer einigen Statisten, die gewissermaßen als Bühnenbild zu betrachten sind. Das Bühnenbild auch möglichst bitte nicht karikaturistisch – möglichst einfach bitte, vor einem Vorhang, mit einer wirklich primitiven Landschaft, aber schöne Farben bitte.

4. Selbstverständlich müssen die Stücke stilisiert gespielt werden, Naturalismus und Realismus bringen sie um – denn dann werden es Milljöhbilder und keine Bilder, die den Kampf des Bewußtseins gegen das Unterbewußtsein zeigen das fällt unter den

Tisch. Bitte achten Sie genau auf die Pausen im Dialog, die ich mit »Stille« bezeichne – hier kämpft das Bewußtsein oder Unterbewußtsein miteinander, und das muß sichtbar werden.

5. In dem so stilisiert gesprochenen Dialog, gibt es Ausnahmen – einige Sätze, nur ein Satz manchmal, der plötzlich ganz realistisch, ganz naturalistisch gebracht werden muß.

6. Alle meine Stücke sind Tragödien – sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind. Das Unheimliche muß da sein.

7. Es muß jeder Dialog herausgehoben werden – ein stummes Spiel der anderen, ist streng untersagt. Sehen Sie sich die Volkssängertruppen an. Zum Beispiel im ersten Bild beim Zeppelin: Horvath nimmt Bezug auf sein Volksstück »Kasimir und Karoline« keine Statisten – einzelne Leute mit angeklebten Bärten, Dicke, Dünne, Kinder, Elli und Maria, usw. müssen zusehen – ohne Bewegung, nur die Sprecher selbst, die nicht. Von dem Verschwinden des Zeppelins ab, haben alle die Bühne zu verlassen, nur Kasimir und Karoline nicht – der Eismann kommt nur, wenn man ihn braucht, tritt er an den Kasten – wenn Kasimir den Lukas haut, kommen die Leute herein, sehen stumm zu, wie das auf dem Bolzen hinaufläuft, gehen wieder ab.

Stilisiert muß gespielt werden, damit die wesentliche Allgemeingültigkeit dieser Menschen betont wird – man kann es garnicht genug überbetonen, sonst merkt es keiner, die realistisch zu bringenden Stellen im Dialog und Monolog sind die, wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird – wo er dasteht, ohne jede Lüge, aber das sind naturnotwendig nur ganz wenig Stellen.

8. Innerhalb dieses stilisierten Spieles gibt es natürlich Gradunterschiede, so zum Beispiel:

Erste Gruppe (am wenigsten stilisiert):

Kasimir
Karoline
Erna

Zweite Gruppe:

Schürzinger
Rauch
Speer
Elli

Dritte Gruppe

Maria und alle Übrigen

Karikaturistisch: die Statisten und die Abnormitäten.

Dieser Stil ist das Resultat praktischer Arbeit und Erfahrung, und kein theoretisches Postulat. Und er erhebt keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, er gilt vor allem nur für meine Stücke.

Quelle : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/exposes-und-theoretisches-2883/9> (zuletzt eingesehen am 11.11.2015).