

NESTROYANA

21. Jahrgang 2001 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

Herausgeber:
Verein „Internationale Nestroy-Gesellschaft“: Volkstheater, Neustiftgasse 1, A-1070 Wien.
Geschäftsführer: Dipl.-Ing. Karl Zimmer, Gentzgasse 10/3/2, A-1180 Wien,
E-Mail: nestroy.gesellschaft@vienna.at

Mitglieder des Vorstandes:
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates
(Vizepräsidenten); Karl Zimmer (Geschäftsführer); Inge Rachholz, Brigitte Wagner
(Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); Paul Angerer, Helga Dostal,
Wolfgang Greisenegger, Peter Gruber, Maria Landau, Robert Meyer, Walter Obermaier,
Oskar Pausch, Alfred Schleppnik, Karl Schuster, Lilly Stepanek, Ulrike Tanzer,
Dagmar Zumbusch-Beisteiner.

Schriftleitung:
Univ.-Prof. Dr. W. Edgar Yates, 7 Clifton Hill, GB Exeter EX1 2DL
E-Mail: w.e.yates@btinternet.com

Erklärung über die grundlegende Richtung des periodischen Mediums:
Die Zeitschrift veröffentlicht wissenschaftliche Arbeiten über das Altwiener Volkstheater
und im besonderen über das Werk und die Person Johann Nestroys und berichtet über die
Tätigkeit der Internationalen Nestroy-Gesellschaft.

Abonnements laufen ganzjährig und müssen eingeschrieben einen Monat vor Ablauf
abbestellt werden, sonst erfolgen nach Usancen im Zeitungswesen Weiterlieferung und
-verrechnung.

Siglen

- CG *Johann Nestroy's Gesammelte Werke*, hg. von Vincenz Chiavacci und
Ludwig Ganghofer, 12 Bde., Stuttgart 1890–1891.
- SW *Johann Nestroy, Sämtliche Werke*, hg. von Fritz Bruckner und Otto
Rommel, 15 Bde., Wien 1924–1930.
- GW *Johann Nestroy, Gesammelte Werke*, hg. von Otto Rommel, 6 Bde.,
Wien 1948–1949.
- Stücke 1* Einzelbände der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe, hg. von Jürgen
Briefe Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates,
Wien/München 1977ff. (HKA)

21. Jahrgang 2001 – Heft 3/4

Die Drucklegung erfolgte mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums für
Bildung, Wissenschaft und Kultur sowie des Magistrats der Stadt Wien, MA 7 – Kultur,
Gruppe Wissenschaft

Rechte der Beiträge bei den Autoren

ISSN 1027-3921

Erschienen 2001 bei Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H.
1010 Wien, Schwarzenbergstraße 5, Fax: 0043/1/51405/249, E-Mail: Lehner@oebv.co.at

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Austria

INHALT

Julia Danielczyk
Ferdinand Raimunds „Notizen Buch“ 101

Rainer Theobald
Neues von Franz Wiest.
Nestroys Erzfeind im Kollegen-Klatsch 106

Friedrich Walla
„Des Kaufmanns und des Gatten Ehre“.
Paul Lacroix als Quelle für Nestroys
Der alte Mann mit der jungen Frau und Mein Freund 111

Irmgard Pangerl
Kultursponsoring durch das Kaiserhaus.
Ein Nestroy-Fund im Haus-, Hof- und Staatsarchiv 124

Urs Helmensdorfer
Berlin wird Weltstadt.
David Kalisch – ein preußischer Nestroy?
Versuch einer Annäherung 132

Jürgen Hein
„Und wir haben gedacht, es ist eine Posse von Nestroy.“
Eine Reminiszenz bei Karl Emil Franzos 150

Gerald Stieg
Fünf Abendwinde 153

Franz Rind
Die Festspiele Röttingen an der Romantischen
Straße 1987–1999 in der Ära Peter Josch 164

Buchbesprechungen 171

Ankündigung 28. Internationale Nestroy-Gespräche 2002 176

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–September 2001 176

~~1830~~ ~~Hand Mäul neu abgezeichnet von 10 Aug.~~
~~an Alphonse'sche Partitur. — 25 #.~~
~~die gefaltete Handröhr. Luf und 15 #~~
~~Maisp. Luf. Weizen. 15 #~~
~~die Handröhr. Luf. nicht angegeben 15 #~~
~~Weizen der Luf. In der Luf. und der Maisp.?~~
~~Luf und Partitur in 10 #~~
~~Die Mäul sind Partitur und~~
~~Luf der Alphonse'sche 20 # zu~~
~~gefallen.~~

Hand Mäul Luf und Partitur
 die gefaltete Handröhr.
 gefaltete. der Handröhr von 12 #
 zu gefallen.

Julia Danielczyk

Ferdinand Raimunds „Notizen Buch“

Vorliegendes „Notizen Buch“ Raimunds stammt aus den Beständen des Theater- und Literaturhistorikers Carl Glossy, der auf der Innenseite des Einbandes Folgendes vermerkte: „Von Louise Wagner zum Geschenk erhalten 25. Mai 1882 aus Raimunds Nachlaß“. Das Buch dürfte nach Raimunds Tod in den Besitz seiner Lebensgefährtin Antonie Wagner gelangt sein; deren Erbe wiederum trat ihre Schwester Louise Wagner an. Laut Vermerk Glossys gelangte das Autograph 1882 in seinen Besitz und kam schließlich 1984 über die Enkeltochter Adele Schwarz-Glossy in die Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

Das Buch zählt 87 Blätter, zwischen den Aufzeichnungen aus 1829 und 1830 wurden drei Blätter herausgeschnitten, nach den Bemerkungen aus 1830 ein weiteres entfernt. Die erhaltenen Notizen verweisen in nichts auf den Inhalt der fehlenden Blätter. Da es sich bei den Aufzeichnungen ausschließlich um geschäftliche Notizen aus den Jahren 1829–1834 handelt, ist anzunehmen, daß auch im entfernten Teil Einnahmen und Ausgaben aus diesem Zeitraum aufgeführt sind.

Das sogenannte „Notizen Buch“ wurde 1926 von Fritz Brukner und Eduard Castle in dem Band *Briefe*¹ der Werkausgabe unter der Nummer 291 herausgegeben. Die publizierten Notizen weisen im Vergleich mit dem Original wenige – wenn auch nicht unwesentliche – Unterschiede auf und sind unkommentiert abgedruckt.

In vorliegender Transkription wurde Manuskripttreue angestrebt, bei der Wahl der Zeichen die historisch-kritische Nestroy-Ausgabe als Vorbild herangezogen: (× ×) kennzeichnet eine Streichung, (+ +) einen Zusatz, die Geminationsstriche wurden in der Wiedergabe aufgelöst, und Unterstreichungen bezeichnen Textstellen, die auch Raimund unterstrichen hat.

Das „Notizen Buch“ ist das letzte Autograph in der Handschriftensammlung, das im Zettelkatalog inventarisiert wird, alle weiteren Aufnahmen erfolgen über die Datenbank Bis-C 2000. So bezeichnet die erste Inventarnummer der Handschriftensammlung einen Brief Ferdinand Raimunds an Theresia Wagner,² und auch die letzte händische Katalogisierung³ – die der Direktor der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Dr. Walter Obermaier, selbst vornehmen wird – bezieht sich mit dem „Notizen Buch“ wieder auf Ferdinand Raimund.

1 Raimund, Ferdinand, *Sämtliche Werke*, Bd. 4, hrsg. v. Fritz Brukner und Eduard Castle, Wien 1926, S. 443 f.

2 Ferdinand Raimund an Theresia Wagner. Hamburg, 3. 10. 1832. Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, H.I.N. 1.

3 Ferdinand Raimunds „Notizen Buch“, 1829–1834. Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, H.I.N. 225.000.

Notizen Buch

[Bl. 2, S. 1]

Ausständiges 1829.

Bezahlt

(× Alpenkönig mit 25 Gulden honoriert von Hl Director Schmidt⁴ in Hamburg. ×) Moisasur das Buch allein.

Hl Stöger⁵ in Grätz. (× 80 ×) 100 f Schein für die Darstellung des Alpenkönigs und der Fantasie in Preßburg⁶

(× Hl Weiß von Lemberg. 125 Gulden Scheine für den Barometermacher. ×). Hl. v. Gezahlt

Herr Pellet⁷ in Linz. Moisasur und gefesselte Fantasie samt Partitur zu bezahlen. (× 80 C Münze). (× 100 C Münze. ×) 80 f C Münze

(× Alpenkönig nach London⁸ an Lord Stanop ×) Ist bezahlt mit 50 #

(× An [Fr. v.] Wagner⁹ 400 Scheine und 5 # oder 40 # ×)

4 Friedrich Ludwig Schmidt, geb. 5. 8. 1772 in Hannover, gest. 13. 4. 1841 in Hamburg. 1792 debütierte Schmidt als Schauspieler in Braunschweig bei der Tilly'schen Schauspielergesellschaft, 1796 arbeitete er als Regisseur am Schauspielhaus Magdeburg. 1806 ging er als Schauspieler ans Stadt-Theater Hamburg, wo er von 1815 bis 1841 (mit Co-Direktoren) die Bühne leitete. Er war im Mai/Juni 1829 in Wien, wo er im Burgtheater gastierte und Raimund im Theater in der Leopoldstadt sah. Vgl. *Des Hamburger Schauspielers Friedrich Ludwig Schmidt Reise nach Wien im Jahre 1829*, mitgeteilt von Margarethe Castle und Eduard Castle, *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1949/50, S. 17–59.

5 Johann August Stöger, geb. 1791 in Stockerau, gest. 7. 5. 1861 in München. Stöger debütierte als Chorknabe am k. k. Hoftheater in Wien, 1813 war er als Sänger im Theater in der Josefstadt zu sehen, anschließend ging er nach Brünn und Olmütz. 1816 gastierte er in Wien am Kärntnertortheater, 1816–1821 war er in Prag engagiert. 1823–1833 war Stöger Direktor des Theaters in Graz, zeitweise auch in Preßburg, Klagenfurt, Laibach und Triest. 1833/34 und 1848/49 leitete er das Theater in der Josefstadt, 1834–1846 und 1852–1860 war er auch Direktor des Deutschen Theaters in Prag, ebenda gründete er 1842 das sogenannte Theater in der Rosengasse und leitete es bis 1846.

6 Bei den Aufführungen 1828 in Preßburg stellte Johann Nestroy die Rolle des Rappelkopf dar, 1829 war er als Nachtigall in Raimunds *Die gefesselte Phantasie* zu sehen.

7 Josef Pellet, geb. um 1800, war am sogenannten Landständischen Theater Linz vermutlich als Regisseur tätig. Er war mit der Linzer Schauspielerin Ida Pellet verheiratet und eröffnete 1842 als Direktor das Stadttheater Lemberg.

8 *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* wurde 1831 in der englischen Übersetzung von Herrn Buckstone am Londoner Adelphi-theater aufgeführt. In den Titelrollen waren die bekannten englischen Schauspieler Yates (in der Rolle des Alpenkönigs) und Mathews (als Menschenfeind) zu sehen.

9 Theresia Wagner, geb. Schweiger, Mutter von Raimunds Lebensgefährtin Antonie Wagner.

[Bl. 3, S. 1]

(× 1830 Nach München abgesendet am 10 August

Der Alpenkönig ¹⁰ samt Partitur	_____	25 #.
Die gefesselte Phantasie. Buch und Scizzen.		15 #
Moisasur. Buch		15 #
Die Zauberkrone. Buch. nicht angenommen		(× 15 # ×)

Skizzen des Bauers. Der Fantasie und des Moisasurs.

(× Buch und Partitur des Eheteufels. ×) ×)

(× In ×) Mannheim (+ hat für +) Partitur und Buch des Alpenkönigs (× 20 ×) 16 # zu bezahlen.

Nach Weimar Buch und Partitur der gefesselten Fantasie
gesendet. Das Honorar von 12 # zu fordern.¹¹

[Bl. 3, S. 2]

Zu bezahlenHl Pellet in Linz 80 f C M. für die gefesselte Fantasie und Moisasur. Herr Müller¹²
und Riotti¹³ sind gezahlt.Hl Stöger für die Aufführung der Fantasie und Alpenkönig in Preßburg . 40 f C
Münze.

10 1828 wird Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* im königlichen Hoftheater in München aufgeführt.

11 Da Raimund am 5. Juni 1833 an den Regisseur des Weimarer Hoftheaters, Max Johann G. Seidel, schreibt, daß er dem Theater „Buch und Partitur der gefesselten Phantasie um den Preis von 12 Ducaten überlassen kann“, muß man davon ausgehen, daß diese und alle weiteren Eintragungen aus dem Jahr 1833 bzw. danach stammen.

12 Wenzel Müller, geb. 26. 9. 1767 in Tünnau (Mähren), gest. 3. 8. 1835 in Baden bei Wien. Müller debütierte 1783 als Theaterkapellmeister in Brünn, ab 1786 war er Kapellmeister am Leopoldstädter Theater, 1808–1813 leitete Müller die Oper in Prag. Müller komponierte zahlreiche Kantaten, Symphonien, über 200 Singspiele, musikalische Zauberstücke und Gesangsposen. Für Ferdinand Raimund komponierte er *Die gefesselte Phantasie*, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* und *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*.

13 Philipp Jakob Riote, geb. 16. 8. 1776 in St. Wendel (Saar), gest. 20. 8. 1856 in Wien. Riote wurde 1806 Kapellmeister in Gotha, ging 1808 nach Erfurt und 1809 nach Wien, wo er ab 1818 als Dirigent am Theater an der Wien tätig war. Zwischen 1806 und 1840 erschienen von ihm über 50 Bühnenwerke. Riote schrieb ferner Flöten- und Klarinettenkonzerte, Kammermusik sowie zahlreiche Klavierwerke.

(× Nach Hanover den Alpenkönig gesendet
Buch und Partitur samt Quittung bezahlt über 8 #. Noch nicht erhalten ×)

An das Berliner Hoftheater durch Güte des Herrn von Paer¹⁴ das Manuskript des Verschwenders gesandt.

[Bl 4, S. 1]

Capellmeister Müller

hat an mich 100 f C Munze für den Verkauf des Alpenkönigs zu bezahlen. N nach Petersburg.

Ich habe an ihn zu entrichten

30 f Schein für die Musik der gefesselten Phantasie bey d. Aufführung in Hamburg.

50 f Schein für das Theater in Petersburg.

Partitur des Alpenkönigs.

30 fl Schein für das Hoftheater in Braunschweig.

30 f Schein für den Alpenkönig im Theater der Josephstadt.

30 f Schein für den Alpenkönig in Hanover.

[Bl. 4, S. 2]

Stiefelputzer den 15ten aufgenomen
zum letztenmahl gezahlt. den 15 Junius
Zins. Dienstmädchen den 15 ≈.

(× Wagen eingestellt bey Fr v. Koller.¹⁵ Sattlermeisterin den 22ten Junius 1833.
Monathlich zu bezahlen. 1 fl Conv. Münze.
Pferdgeschirre dabey. Bezahlt 15 f C M. ×)

14 Ferdinando Paer, geb. 1. 6. 1771 in Parma, gest. 3. 5. 1839 in Paris. Paer begann als Kapellmeister in Venedig und übersiedelte 1798 nach Wien. 1803 wurde Paer als Hofkapellmeister in Dresden angestellt. 1806 kam er über Warschau, Posen nach Paris, wo er 1807 zum Kaiserlichen Kapellmeister ernannt wurde. 1812–1827 war Paer Kapellmeister des Théâtre Italien, 1831 wurde er in die Académie des Beaux-Arts gewählt und 1832 zum Dirigenten der Königlichen Kammermusik ernannt. Welche Rolle Ferdinando Paer als Komponist oder vielleicht Vermittler zwischen dem Berliner Hoftheater und Ferdinand Raimund gehabt hat, konnte nicht ermittelt werden.

15 1824 hat sich Raimund Pferd und Wagen gekauft. Bei Sattlermeisterin Koller stellte Raimund seinen Wagen ein, der bis 1833 von ihm belegt war.

[Bl. 5, S. 1]

		An Herrn Kapellmeister Kreutzer ¹⁶
<u>für d. Partitur des Verschwenders</u> ¹⁷		<u>gezahlt.</u>
Im Theater d. Josephstadt		50 f C Munz
Copiaturn für d. Leopoldstadt.		10 f 48 xr
Honorar	} den 15 October 834	20 f CM.
Fünf Partituren vorausbezahlt	} Aufgeführt.	München Prag Hamburg

[Bl. 7, S. 1]

Zins bezahlt.den 15 ten September. 1834.Fr v Wagner.¹⁸

-
- 16 Conradin Kreutzer, geb. 22. 11. 1780 in Meßkirch (Baden), gest. 14. 12. 1849 in Riga. Kreutzers erstes Singspiel *Die lächerliche Werbung* wurde 1800 in Freiburg im Breisgau aufgeführt; 1804 kam er nach Wien, 1812 wurde er Württembergischer Hofkapellmeister. Nach Stationen in Schaffhausen und Donaueschingen kehrte er 1822 nach Wien zurück, wo er als Kapellmeister am Kärntnertortheater und am Theater in der Josefstadt tätig war. 1833 verfaßte Kreutzer die Oper *Melusine* auf einen Text von Grillparzer und vertonte Raimunds *Der Verschwender*. 1840 ging Kreutzer nach Köln, ab 1846 war er wieder in Wien tätig.
- 17 Am 20. 2. 1834 fand die Uraufführung des *Verschwenders* im Theater in der Josefstadt statt.
- 18 Es handelt sich vermutlich um den Mietzins, den Raimund an Theresia Wagner, bei der er und Antonie Wagner zu diesem Zeitpunkt wohnten, zu zahlen hatte.

Rainer Theobald

Neues von Franz Wiest.

Nestroys Erzfeind im Kollegen-Klatsch

Zu den spektakulärsten Konflikten in Nestroys Bühnenlaufbahn gehört sicherlich der Austausch von Bosheiten und Beleidigungsklagen mit dem Journalisten Franz Wiest, die im Herbst 1835 eskalierten, nachdem Wiest am 3. Oktober im *Sammler* über die Uraufführung von *Zu ebener Erde und erster Stock* eine im Stile Gottlieb Moritz Saphirs hämisch witzelnde Kritik veröffentlicht hatte. Nestroy rächte sich bekanntlich durch ein Extempore, indem er als Bedienter Johann in einer der folgenden Vorstellungen im II. Akt bei der Vorbereitung der Spieltische sagte: *Daß das Spiel nicht Sache des Verstandes ist, zeigt sich schon aus dem, daß das geistreichste Spiel, nämlich das Whist-Spiel, den Namen des dümmsten Menschen, eines Rezensenten in Wien, trägt.* Dieser auch von Friedrich Kaiser und Carl Ludwig Costenoble mit ganz unterschiedlichen Zitaten erzählte Vorfall,¹ das anschließende Aufsehen im

- 1 Ich gebe hier den von Nestroy selbst überlieferten Wortlaut wieder, den Carl Glossy im *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 30 (1930), S. 101–103, aus den Akten der Polizei- und Zensurhofstelle veröffentlicht hat. – Der Burgschauspieler Carl Ludwig Costenoble notiert den Vorfall zeitlich am nächsten, nämlich bereits vier Tage später, in seinem Tagebuch wie folgt: *Nestroy, ohne die Kritik gelesen zu haben und bloß durch die Witzeleien anderer gereizt, rächte sich auf folgende dumme Weise. Nestroy gibt in seiner Posse einen Bedienten, der Spieltische und Karten zu besorgen hat. Mit den Spielkarten in der Hand, trat Nestroy dicht vor die Rampe und sagte: „Ich begreif gar nit, wir ma so vüll Vergnügen an dem Whistspiel haben kann – Wiest! So a Spüll, das seinen Namen von dem dummsten Menschen in Wien hat, und der obendrein zur Schande der Menschheit Kritiken schreibt!“ (Aus dem Burgtheater. 1818–1837. Tagebuchblätter des weil. k. k. Hofschauspielers und Regisseurs Carl Ludwig Costenoble, hrsg. von Karl Glossy und Jakob Zeidler, 2 Bde., Wien 1889, Bd. II, S. 243).* Der Bericht, auch was die folgenden Reaktionen anbelangt, ist detailliert und wirkt glaubhaft (allerdings benutze ich hier nur die gedruckte Edition Glossys, die leider, wie von der Forschung schon öfter beklagt, an vielen Stellen durch unzuverlässige Wiedergabe und Auslassungen beeinträchtigt ist). Wichtig ist der Hinweis, daß Nestroy die Kritik gar nicht gelesen hatte, denn schon Walla (Anmerkung 3) stellte fest, daß die Besprechung Wiests dem üblichen Niveau entsprach und eigentlich keinen unmittelbaren Anlaß zu einem Wutausbruch bieten konnte. – Otto Rommel (und nach ihm andere) bezieht sich bei seiner Wiedergabe des Vorgangs (SW XV, 216) nicht auf den genauen Chronisten Costenoble, sondern auf die erst 1870 erschienenen Memoiren Friedrich Kaisers, wo es heißt: [...] *die lieblose Beurtheilung* [...] *welche [...] Wiest in Bäuerle's Theater-Zeitung veröffentlicht hatte. Nestroy las diese Kritik kurze Zeit vor der Vorstellung im Kaffeehause [...]; als er [...] im Anfange des zweiten Aktes die Spieltische zu arrangiren hatte, legte er auf einen derselben die Karten mit den Worten auf: „An dem Tisch wird Whist gespielt – 's ist merkwürdig, daß das geistreichste in England erfundene Spiel den gleichen Namen mit dem dummsten Menschen von Wien hat!“* (Friedrich Kaiser, *Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt*, Wien 1870, S. 38). Schon Kaisers Irrtum bezüglich des betreffenden Journals ist ein Indiz dafür, daß er die Vorgänge, die er mit einem Abstand von 35 Jahren wiedergibt, nur noch ungenau in Erinnerung hat. Seine Memoiren

Publikum und in der Presse, die Beleidigungsklage Wiests, der grimmige Brief Nestroys aus dem Gefängnis (er wurde zu drei Tagen Arrest zuzüglich zwei weiterer Tage für ein anderes Extempore verurteilt) und seine Äußerungen anhaltender Rachegefühle sind zu oft abgedruckt und erörtert worden,² als daß die Einzelheiten hier wiederholt werden müßten. Zuletzt hat Friedrich Walla in *Nestroyana* 18 (1998) Wiests geheime Doppelrolle in der Wiener Journalistik vor dem Hintergrund der Streitigkeiten mit Nestroy beleuchtet.³ Was zeichnete diesen *unbärtigen Jungen* (so Nestroy in seiner Beschwerde an die Aufsichtsbehörde), für dessen *Galgenphysiognomie* sich Nestroy in seinem berühmten Arrest-Brief an den befreundeten Burgschauspieler Carl Wilhelm Lucas *eine ganz originelle Art von Ohrfeigen* ausdachte, vor anderen der vielen brotlosen Literaten aus, die gern Theaterkritiker in Wien geworden wären? Friedrich Kaiser nennt ihn *wegen seiner humoristischen Aufsätze ziemlich beliebt*, aber auch *als sehr bestechlich bekannt*. Costenoble, der Nestroys Vorgehen als *dumm* und *unverschämt* bezeichnet, äußert sich gleichfalls zwiespältig über den *kleinen, dünnen* Wiest und seinen *dürftigen Geist*,⁴ erkennt jedoch ein besonderes Talent an, das ihm offensichtlich imponiert und Vergnügen bereitet: *Der Kritiker Wiest hat die vorzügliche Gabe, die Sprache einiger Schauspieler nachzuahmen. Er imitiert Raimund, Carl, Scholz und ahmt auch die effecthaschende Rede-weise des Herrn v. Holtei mit großer Treue nach ... Wiest ist lahmen Geistes und besitzt außer der Gabe, verschiedene Personen täuschend nachzuahmen, keine weiteren Vorzüge ... Wiest unterhielt uns durch eine äußerst gelungene Nachahmung der monotonen Redeweise Holtei's*.⁵ Auch als Vorleser findet der junge Mann Costenobles Beifall. Zur Zeit des Streites mit Nestroy ist Wiest 21 Jahre alt, und bereits zwölf Jahre später wird sein konfliktreiches Leben beendet sein. In Wien als Sohn eines Gardeschneidermeisters geboren, studierte er zunächst Medizin, wandte sich dann aber der Literatur zu und schrieb seit 1833 Beiträge für verschiedene Wiener Blätter, namentlich den *Sammler* und – unter Chiffre, von Friedrich Walla entschlüsselt – den *Wanderer*. 1837 wurde er Mitarbeiter an Bäuerles *Theaterzeitung*, doch Unverträglichkeiten mit seinem Vorbild Saphir veranlaßten ihn bereits 1838, diese Stellung wieder aufzugeben und Wien zu verlassen. Er ging zunächst nach Leipzig und gründete hier ein Journal, *Die Eisenbahn*, das es immerhin auf sieben Jahrgänge brachte. Doch schon im nächsten Jahr übersiedelte Wiest nach Mainz, wo er die Redaktion der Zeitschrift *Das Rheinland* übernahm und weitere Blätter gründete: die *Süddeutsche Theaterzeitung* (*Dramaturgisches Beiblatt zum Rheinland*), *Der Cursaal* und *Narrhalla*. Jakob Peth spricht in seiner *Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz* von dem *gemüthlichen Oesterreicher Franz Wiest*, der mit Liszt korrespondierte und im *Schützen-Hof am Markte* zusammen mit

sind als theaterhistorische Quelle also nur mit angemessener Vorsicht zu verwenden. Trotz der Benutzung von Costenobles Tagebüchern hat sich Rommel hier auf den am wenigsten zuverlässigen Gewährsmann gestützt.

2 Zusammenfassung z. B. in SW XV, 215–218 und 587–588.

3 *Nestroyana* 18 (1998), S. 17–27.

4 Zitiert nach Rommel, SW XV, 215, der hier offenbar unveröffentlichte Teile aus Costenobles Tagebüchern wiedergibt.

5 Costenoble (wie Anm. 1), S. 213, 215, 252.

Bühnenkünstlern und Schriftstellern *am altersbraunen Stammtische beim Glase ächten Rheinweins* zu sitzen pflegte.⁶ Aber ganz wie Saphir schuf sich Wiest mit seinen Zeitschriften so viele Feinde wie Freunde, und wie dieser in seinen Anfängen hielt es auch Wiest bei keiner Redaktionstätigkeit lange aus; wie Saphir verlegte er sich auf humoristische Vortragsabende, die er seit 1842 mit einigem Erfolg in Wien fortsetzte. Eine Anzahl dieser Plaudereien und Witzeleien sind 1839, 1840 und 1847 im Druck erschienen, doch einen geistesgeschichtlichen Wert besitzen nur seine *Gesammelten Schriften*, die unter dem Haupttitel *Aus der Mappe eines deutschen Journalisten* 1848 von seiner Witwe herausgegeben wurden; ein Buch, das – wohl auch bedingt durch das ungünstige Erscheinungsjahr – wenig Verbreitung fand und daher heute sehr selten ist.⁷

Steter Nachfolger in Wiests Fußstapfen, ob in Leipzig oder Mainz, war ein gleichaltriger Journalist ähnlichen Schlages, der aus Ungarn stammende Julian Chownitz (eigentlich J. Feodor Joseph Baron von Chownetz, 1814–1888). Seit 1836 in Wien ansässig, unterstützte er Saphir bei der Gründung von *Der Humorist*. 1839 versuchte er es mit einem schnell verbotenen Witzblatt in Pest; er wich nach Leipzig aus und übernahm von Wiest die Redaktion der *Eisenbahn*. Und auch 1842 wurde er Wiests Nachfolger, als dieser seine publizistischen Aktivitäten in Mainz aufgab. Aus dieser Episode seiner Laufbahn hat sich ein Brief von Chownitz in der Theater-sammlung Rainer Theobald erhalten, der mit Berichten und Urteilen über den Kollegen Franz Wiest gefüllt ist. Aus ihnen wird deutlich, daß dieser gewiß kein „dummer Mensch“ war, wohl aber ein durchtriebener, zwielichtige Machenschaften nicht scheuender Zeitgenosse.

Chownitz' Brief ist an den betriebsamen Hofrat Karl Gottlieb Theodor Winkler gerichtet, der als Redakteur der Dresdener *Abendzeitung*, als Vizedirektor des Hoftheaters sowie – unter dem Pseudonym „Theodor Hell“ – als unermüdlicher Bearbeiter französischer Bühnenproduktion den Angelpunkt des Dresdener Literatur- und Theaterlebens bildete. Wie aus den zahllosen Briefen an Winkler, die sich erhalten haben und heute auf viele Archive und Sammlungen verteilt sind, sogleich erkennbar wird, war er stets an Neuigkeiten aller Art aufs höchste interessiert, und jeder seiner Korrespondenten war bemüht, den einflußreichen Mann ausgiebig mit aktuellen Nachrichten zu versorgen, gleichgültig ob verbürgt oder als bloßer Klatsch und Tratsch. Auf dem Felde des letzteren tummelt sich auch unser Julian Chownitz, als er sich am 13. Dezember 1842 in einem Brief aus Mainz beeilt, dem verehrten Dresdener Journal- und Bühnenfürsten sein neues Wirkungsfeld zu melden. Auch wenn nur die ersten zwei Drittel des Briefes sich mit Franz Wiest beschäftigen, soll das Schreiben doch als Dokument des Journalwesens seiner Zeit hier im ganzen wiedergegeben werden.

Verehrtester Herr Hofrath.

Sie werden sich verwundern dieses Schreiben aus Mainz zu erhalten – aus Mainz von einem bereits halb eingefleischten Sachsen – von mir. Das Schicksal

6 Peth, Jakob, *Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz*, Mainz 1879, S. 234 f.

7 Wiest, Franz, *Aus der Mappe eines deutschen Journalisten. Gesammelte Schriften*, hrsg. von seiner Witwe, Wien: Ueberreuter, 1848 (VIII, 263 S.).

spielt mit uns jungem Volke oft in wunderbarer Weise, diesmal [!] jedoch spielte es mit mir gut. Ich bin von Herrn Joh. Wirth zur Redaktion des „Rheinlandes“ und „Cursaals“ berufen worden an die Stelle Wiest's, der seinen Abschied (oder soll ich sagen Laufpaß) bekam. Wie hat er's hier wieder getrieben, der gute Mann! Sie können sich bei Ihrer großen Phantasie selbst keinen Begriff davon machen. Die Mainzer sind das gutmüthigste und gutherzigste Völkchen der Erde – und doch hört man hier von allen Seiten nur – Entsetzliches über den großen Humoristiker. Ja Entsetzliches! – Er hat nicht nur seinem Verleger eine namhafte Summe – außer dem Honorar – herausgepreßt, welche Summe sich auf 800 fl belaufen soll, sondern er hat auch den Theaterdirektor in Mainz und die Intendanz in Wiesbaden – alle Gastwirthe beider Städte – alle Schneider – Privatleute – Chabert⁸, ja selbst den vertriebenen Herzog v. Braunschweig in Paris (!horribile dictu!) um mehrere 100 fl ärmer gemacht; kurz, der junge Mann, dessen Redaktions-Gage sich pr. Jahr auf 500 fl belief, soll, nach notarischer Gewißheit – sich eine Jahresrevenue von 3000 und mehr Gulden zusammengeschwindelt haben. Von dem Allem, was ich Ihnen da schreibe, ist auch kein Jota übertrieben. – Sie können sich von Hrn. Wiest keine zureichend schlechte Vorstellung machen! – Unter solchen Umständen war Wirth natürlich froh, als jetzt sein 3jähriger Contrakt mit W. ablief – und seine Wahl fiel (was mir sehr schmeichelhaft) auf mich. Ich werde nun wieder müssen die Böcke meines lebenswürdigen Landsmannes gut machen – wie ehedessen in Leipzig; hoffentlich wird mir's diesmal [!] besser gelingen.

Vom 1ten Januar 1843 erscheint das Rheinland unter meiner Leitung – ich glaube Sie werden Ursache haben, mit mir zufrieden zu sein. Es soll ein lebendiges, frisches und keckes Blatt werden – das ist mein Vorsatz; aber es soll zugleich ein verständiges und eins, das sich in der Literatur Geltung verschaffe werden – das ist noch mehr mein Vorsatz. Kurz – Sie werden sehen, sehen! – Unterdessen empfehle ich das zarte Wesen Ihrer Nachsicht und Ihrem Schutze. – Sie würden mich durch eine kleine Notiz, die Sie hierüber in Ihrem Feu[illeteon]⁹ brächten, sehr verbinden. Ob Sie mir das F[euilleton der ?] „Abendzeitung“ auch hier zukommen lassen [wer]den? Jedenfalls würde ich Ihnen sehr dank[bar] dafür sein. Leider konnte ich bei meinem Berufswechsel in letzterer Zeit das Versprechen rücksichtlich des zu liefernden Aufsatzes nicht erfüllen. Es wird sich mir jedoch später dazu mehr Gelegenheit bieten. Indem ich mich schließlich Ihrer früheren Gewogenheit empfehle, verharre ich hochachtungsvoll

Euer Hochwohlgeboren

ergebenster Diener

Mainz den 13ten Dez. 1842

Julian Chownitz

8 Undeutlich geschrieben und von mir nicht identifiziert.

9 Durch einen Ausschnitt beim Öffnen des Briefes entstand am Ende von vier Zeilen etwas Textverlust; die fehlenden Buchstaben sind nach Maßgabe der Wahrscheinlichkeit ersetzt.

Der Brief ist ein charakteristisches Beispiel für das System der Journalistik dieser Zeit: Die allermeisten Zeitschriften sind Ein-Mann-Betriebe; sie werden in raschem Wechsel gegründet und wieder aufgegeben. Den Stoff bezieht man aus anderen Journalen, aus mündlichem Klatsch und aus Briefwechseln mit befreundeten Herausgebern anderer Blätter. Die Verbreitung erfolgt auf der Grundlage gegenseitiger Empfehlung in Form von eingerückten ‚Notizen‘. Blätter mit ernsthaften und gründlichen Artikeln im Feuilleton benötigen eine sichere finanzielle Basis und einen langfristig aufgebauten, ausgedehnten Abonnentenkreis, um bestehen zu können. Wer hingegen als unbemittelter Journalist den schnellen Erfolg braucht, verlegt sich aufs Witzereißer. Zu einer Zeit, in der das Wortspiel generell für ‚Humor‘ steht und noch der dürtigste Kalauer als ‚Bonmot‘ die Runde durch die Salons macht, ist das Witzeln die bequemste und sicherste journalistische Methode der Leserbeschaffung. Da aufgrund der Zensurbeschränkungen Theater, Musik und Literatur beinahe die einzigen Themen sind, über die man sich öffentlich lustig machen darf, bildet ihre Kritik das bevorzugte Tätigkeitsfeld all jener Universitätsabgänger, die sich zum Schreiben berufen fühlen, ohne die Kraft zu größeren selbständigen Schöpfungen zu besitzen. Literatur- und Musikkritik erfordern allerdings eine gewisse Bildung und eine eingehende Beschäftigung mit der Materie. Anders das Theater: das flüchtige Tagesprodukt für jedermann läßt sich ebenso flüchtig und als Unterhaltung für jedermann besprechen – mit großer Wirkung, denn das Theater ist das zentrale Thema aller öffentlichen Diskussion. Nichts bewegte Wien im März 1836 mehr als die Frage, ob mit der Figur des ‚Morgenroth‘ in Bauernfelds Lustspiel *Der literarische Salon* der Kritiker Saphir oder ein anderer Skribent oder generell der Typus des Theaterkritikers gemeint sei. Während das Objekt seiner Tätigkeit, das Theater, in diesen Jahren den Zenit seines Ansehens und seiner kulturellen Bedeutung erreicht, genießt der Theaterrezensent ein auffallend geringes Sozialprestige, nicht nur bei den Bühnengehörigen, sondern auch beim Publikum. Die verbreitete Meinung, daß über Theater jedermann kompetent zu schreiben imstande sei, bewirkt einerseits eine Flut von wertlosen Theater-Feuilletons, andererseits eine Geringschätzung solcher Autoren, deren einziges Anliegen es ist, mit Hilfe fremder Kunstwerke eine eigene Unterhaltungswirkung zu erzielen. Daran hat sich bis heute nicht viel geändert.

Friedrich Walla

„Des Kaufmanns und des Gatten Ehre“.

Paul Lacroix als Quelle für Nestroys *Der alte Mann mit der jungen Frau* und *Mein Freund*¹

Panta rhei.

Johann Nestroys Meisterwerk *Der alte Mann mit der jungen Frau* war im Frühjahr 1848 immerhin so weit gediehen, daß Nestroy eine Besetzung konzipierte. Zu der schließlich für September 1849 angekündigten Premiere kam es aber nie, und nach 1850 war offenbar an eine Aufführung nicht mehr zu denken.² Einige der wirksamsten transponierbaren Szenen, Motive und Gedanken hat Nestroy dann in seinem neuen Stück *Mein Freund* (1851) wiederverwertet. Vielleicht waren diese Übernahmen aber nicht zufällig, denn in der Entstehungsgeschichte der beiden Stücke gibt es Berührungspunkte.

In einem Artikel in *Études Germaniques* konnte ich vor fünf Jahren durch Untersuchung der Pariser Theaterberichte in den Wiener Zeitungen die Quelle zu Nestroys Stück *Affe und Bräutigam* vorstellen. Fast wichtiger noch war es, daß es gelang, nachzuweisen, daß Nestroy zu zwei weiteren Stücken, bei denen die Quellenfrage bisher als gelöst galt, andere als die bisher bekannten Werke als Nebenquellen benützt hatte, und zwar bei zwei seiner anerkanntesten Stücke, *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* und *Der Unbedeutende*.³ Statt einer Quelle sahen wir uns plötzlich zwei Quellen gegenüber, aus denen Nestroy schöpfte. Auf ersteres ist W. E. Yates kurz zurückgekommen,⁴ auf den *Unbedeutenden* hoffe ich später noch einzugehen. Ausgangspunkt meiner Überlegungen war Johann Hüttners Hinweis, daß Nestroy „durch eigene Lektüre, Rezensionen in Zeitungen oder durch Hinweise von Freunden auf seine Stoffe gestoßen sein mochte“.⁵ Hinweise von Freunden, wenn sie nicht durch unabhängige Zeugen belegt sind (etwa in Briefen),⁶ sind nicht nachprüfbar, aber bei Rezensionen in Zeitungen lassen sich zumindest begründete Vermutungen anstellen. Daß Nestroy offenbar auch kleinere Motive zu seinen Stücken seiner Lektüre entnommen hatte, habe ich in einem früheren Aufsatz in den

1 Meine Nachforschungen in Paris wurden durch eine finanzielle Unterstützung der Universität Newcastle, NSW, ermöglicht.

2 *Stücke* 27/I, 94 f.

3 Walla, Friedrich, „Da werden doch die deutschen Affen nicht lange zurückbleiben“. Neue französische Quellen zu Stücken Johann Nestroys, *Études Germaniques* 51 (1996), S. 283–305.

4 Yates, W. Edgar, „Paul de Kock und Nestroy. Zu Nestroys Bearbeitung französischer Vorlagen“, *Nestroyana* 16 (1996), S. 26–39 (hier S. 30).

5 Hüttner, Johann, „Johann Nestroy im Theaterbetrieb seiner Zeit“, *Maske und Kothurn* 23 (1971), S. 233–243 (hier S. 236).

6 Vgl. *Briefe*, 224. Louis Grois scheint Nestroy das Stück *Mesdames de la halle* zur Bearbeitung vorgeschlagen zu haben.

Nestroyana dargestellt.⁷ Auch wenn im Einzelfall natürlich nicht beweisbar ist, daß Nestroy eine bestimmte Zeitungsnotiz bekannt war, überzeugt doch die Vielzahl der Belege. Wir wissen ja, daß Nestroy die Zeitungen mit Interesse verfolgte.⁸

Einer Notiz in Bäumler's *Theaterzeitung* folgend glaubte ich vor fünf Jahren, auch die definitive Quelle zu *Der alte Mann mit der jungen Frau* entdeckt zu haben. Die Meldung aus Paris, eine *Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf den Pariser Theatern*, bringt nach der Besprechung zweier Stücker *L'Homme* [sic] *qui bat sa femme* und *Le* [sic] *deux Diligence*, die Besprechung des Stückes *La ferme de Bondy, ou: les deux réfractaires*, Drama in drei Abteilungen von Villeneuve, Mas[s]on und Gabriel. *Dieses interessante Drama erfreute sich einer höchst günstigen Aufnahme*, schließt der Korrespondent.⁹ Urs Helmsdorfer, der Herausgeber des *Alten Manns* in der historisch-kritischen Ausgabe, ist der Sache genauer nachgegangen und fand, daß die eigentliche Quelle nicht das dort angesprochene Vaudeville, sondern die dem Stück zugrundeliegende Novelle *La Femme du Réfractaire* von Michel Masson war, die im Novellenkranz *Daniel le lapidaire* (in deutscher Übersetzung *Daniel der Steinschneider, oder Werkstatzerzählungen*), einer Sammlung, der Nestroy auch die Vorlagen zu *Nur Ruhe* (1843)¹⁰ und zum *Unbedeutenden* (1846) entnahm, folgerte aber schließlich: „Die Lektüre dieses Comédie-Vaudeville [...] läßt vermuten, daß Nestroy das Stück gekannt hat. Die Rettungs- und Liebesgeschichte [...] entspricht [...] dem Schicksal Antons in *Der alte Mann mit der jungen Frau*“ (Stücke 27/I, 97), und druckte das Vaudeville im Anhang des Bandes (S. 486–521) ab. Nestroy hatte 1832 noch kein einziges Stück nach einer unmittelbaren französischen Quelle geschrieben, es scheint daher eher unwahrscheinlich, daß er diesem Pariser Theaterbericht als solchem große Aufmerksamkeit schenkte.

Bei einer Nachricht aus Paris aus dem Jahre 1842 dürfen wir jedoch gewiß sein, daß Nestroy sie aufmerksam gelesen hat. Es handelt sich um eine Meldung, die am 22. Juli 1842 ebenfalls in der *Theaterzeitung* (Jg. 35, Nr. 174, S. 779 f.) erschien. Der Grund, warum Nestroy gerade dieser Bericht interessieren mußte, liegt darin, daß er eine französische Bearbeitung seines Werkes *Zu ebener Erde und erster Stock* unter dem Titel *Du haut en bas*¹¹ auf dem Pariser Theater erwähnt. Es ist vielleicht nicht uninteressant, den Nestroy betreffenden Teil der Notiz ganz zu zitieren: Unter dem Titel „Bühnennovitäten in Paris“ beschreibt der Autor zunächst in sieben Zeilen

7 Walla, Friedrich, „Zeitungslesen als Inspiration. Ein kleiner Beitrag zur Vorlagenforschung bei Nestroy“, *Nestroyana* 15 (1995), S. 102–111.

8 Obermaier, Walter, „Nestroy und die Presse“, in: *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique*, hg. von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin, Asnières 1991, S. 101–108.

9 *Theaterzeitung*, 14. Juni 1832 (Jg. 25, Nr. 119), S. 474. Jetzt abgedruckt in *Stücke* 27/I, 96 f.

10 Walla, F., „*Les Contes du lapidaire*. A Veritable Quarry for the Viennese Stage“, in: *Variété: Perspectives in French Literature, Society and Culture. Studies in honour of Kenneth Raymond Dutton*, hg. von Marie E. Ramsland, Frankfurt a. M. 1999, S. 225–234.

11 Vgl. Valentin, Jean-Marie, „Nestroy sur la scène française: *Du haut en bas ou Banquiers et fripiers* (Mélesville et Carmouche) et *Zu ebener Erde und erster Stock* (Nestroy)“, in: *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique* [wie Anm. 7], S. 177–192. Mélesville ist ein Pseudonym für Duveyrier.

ein, wie er meint, hochkomisches Stück *Les Fables de Lafontaine* [sic], das im *Théâtre des Variétés* aufgeführt wurde, und fährt dann fort:

Im Palais Royal: ·Du Haut en bas· (Von Oben nach Unten). Eine freie Bearbeitung der Nestroyschen Posse: „Zu ebener Erde und im ersten Stock.“ Theophil Gautier sagt darüber in der „·Presse·“: „Das einzige Detail, daß die Schlusskatastrophe des Stücks durch einen Gewinn in der Lotterie herbeigeführt wird, mußte schon den deutschen Ursprung desselben genügend beweisen, wenn dieser auch nicht auf den Zettel angedeutet wäre. Das Originalstück vor etwa fünf Jahren in Wien zum ersten Mal gegeben, ist eine jener localen Farçen, wie sie dort, ein vortrefflicher Schauspieler Namens Nestroy schreibt und spielt. In einem andern Pariser Blatte spricht man von Nestroys genialem Werk, als von einer in Berlin gegebenen Oper. Im „·Charivari·“ endlich erkennt man es an, daß diesmal ein Franzose zu deutscher Erfindungsgabe seine Zuflucht genommen, aber man weist zugleich darauf hin, daß Nestroy das Sujet seiner Posse wol eben so gut einem älteren französischen Stücke entnommen haben könnte, das unter dem Titel ·Palais et Mansarde·“ vor Jahren in Paris gegeben wurde, und mit der Nestroyschen Posse große Ähnlichkeit darbietet.

Auf die Beschreibung des Stückes *La Journée d'une jolie femme*¹² folgt ein weiterer Theaterbericht über ein im Pariser *Théâtre de la Gaîté* am 7. Juli erstmals aufgeführtes Melodrama *Émery le négociant*, also ein Stück, das erst vierzehn Tage vorher zur Aufführung gekommen war.

Endlich in der *Gaîté* [sic]: „·Émery le négociant·“ (Emery der Kaufmann). Man könnte sich zwar darauf beschränken, hier die Bemerkung beizusetzen: Wegen weitem Details und wegen des Sujet, siehe den Roman Paul Lacroixs, „des Kaufmanns und des Gatten Ehre,“ da aber unsere Leser jenen Roman vielleicht nicht zu kennen das Vergnügen haben, so wollen wir eine kurze Skizze desselben hier mittheilen. Hr. Emery, ein redlicher Kaufmann in Havre, hat zwei junge Commis in seinem Hause, Namens Alfred und Prosper, die ihm jeder seinerseits sehr bittere Unannehmlichkeiten bereiten. Der erste ist von den Reizen der Patronessa bezaubert, die gut disponirt scheint, der Verführung nicht zu widerstehen, und der zweite grübelt über einen Attentat auf die Cassa des Kaufmanns. Alfred hat während einer augenblicklichen Abwesenheit Herrn Emerys von seiner Frau ein nächtliches Rendezvous erhalten, zu welchem er gerade kommt, als Prosper sein College die Cassa erbrochen und 50,000 Franken daraus entwendet hat. Indessen hat der

12 Auch hier gibt es vielleicht einen Bezug zu Nestroy: *Der Tänzerin Juliette machte ein Engländer den Hof, [...] neu ist es, daß die Liebe des Insulaners aus Achtung für den Wohlthätigkeitssinn Juliettens entsprungen ist, [...] Auf dieses Anzeichen folgt ihr der Engländer überall nach.* Natürlich stellt sich dies als eine Verwechslung heraus und der Engländer verliert Interesse an der Tänzerin. – Könnte dies eine Anregung für die Figur des englischen Rentiers INSLBULL in den *Theaterg'schichten* gewesen sein, der die Schauspielerin ROSAURA nur deswegen mit seiner Aufmerksamkeit verfolgt, weil er glaubt, ihr Ehemann habe ihretwegen Selbstmord verübt?

Räuber Zeit gehabt, sich in ein benachbartes Cabinet zu verstecken, und hier die Liebesintrigue zu belauschen, deren Entdeckung Madame Emerys Ruf untergraben würde. Beeilen wir uns hier zu sagen, daß diese leichtsinnige aber nicht strafbare Gattin, Alfred nur ein Rendezvous gegeben, um ihm jede Hoffnung zu nehmen. Die Conversation wird durch die schnelle Ankunft des unerwartet zurückkehrenden Gatten unterbrochen. Prosper, welcher Ursache hat, über dieses Geräusch zu erschrecken, springt aus dem Fenster seines Cabinets. Die Liebenden sehen ihn, und er muß schwören, Alles geheim zu halten, was er etwa sehen und hören könnte. Alfred folgt auf demselben Wege dem Dieb. Plötzlich fällt ein Schuß, der wachestehende Gärtner hat auf die Flüchtlinge geschossen. Der unglückliche Kaufmann ist jedoch nichts desto weniger entehrt und ruinirt, denn man hat den Räuber nicht gefangen, obwohl Blutspuren beweisen, daß man ihn schwer verwundet. Prosper kommt sogar froh zurück, und spielt den Unschuldigen, im Vertrauen auf Madame Emerys gezwungenes Schweigen; bis endlich das Schicksal eingreift, den Verräther entlarvt, die Unschuld belohnt und den Vorhang fallen läßt. Hth.¹³

Diese Inhaltsangabe zeigt deutliche Anklänge an das Vorspiel von *Mein Freund*, einem der letzten großen Erfolge Nestroys (1851). Auch wenn wir davon ausgehen können, daß Nestroy diese Kritik gelesen habe, ist es aber wahrscheinlich, daß Nestroy Anregungen, die er im Jahre 1842 empfangen hatte, erst im Jahre 1851 für ein Theaterstück ausnützte? Nestroy gilt als rascher Arbeiter, der seine Werke in wenigen Wochen und Monaten auf die Bühne brachte. Manchmal läßt sich jedoch nachweisen, daß Werke Nestroys eine lange Entstehungsgeschichte haben können. Den Roman *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* von Charles Dickens hat Nestroy im Mai 1848 als fünftaktige Posse *Die lieben Anverwandten* herausgebracht. Er muß aber den Roman schon im Jahre 1844, also vier Jahre vor der Dramatisierung, gelesen haben, da eine ganze Reihe von ‚Aphorismen‘ aus dem Dickens-Roman auch in die Posse *Die beiden Herrn Söhne* eingeflossen ist.¹⁴

Émery le négociant wurde – wie so viele Pariser Erfolgsstücke – in der Sammlung *Magasin Théâtral* abgedruckt. Ein Exemplar des Textes hat sich in der Bibliothèque Nationale, Paris, erhalten.¹⁵ Wie sich bei der Lektüre herausstellt, gibt die *Theater-*

13 Der Pariser Korrespondent, offenbar ein Wiener, da ihm Nestroy ein Begriff ist, war einige Monate später nach Wien (zurück)übersiedelt. Denn unter dem Pseudonym *Hth* erschienen im November 1842 auch in der *Theaterzeitung* Besprechungen der Wiener Premieren von Nestroys Posse *Die Papiere des Teufels* und der Bearbeitung desselben Stoffes durch Josef Kupelwieser (vgl. *Stücke* 18/II, 147–152). Übrigens hatte die *Theaterzeitung* über die französische Vorlage dieses Werks schon vier Wochen nach der Uraufführung in Paris und mehrere Wochen vor der in den *Stücken* abgedruckten Notiz (Dienstag, 29. März 1842, Jg. 36, Nr. 75, S. 339) geschrieben. Auch hier könnte der Bericht zu den Wiener Bearbeitungen geführt haben.

14 Vgl. Walla, Friedrich, *Untersuchungen zur dramatischen Technik Johann Nestroys*, Diss. Wien, 1972 [appr. 1969], S. 73–76. Spätestens während der Arbeit an den *Schlimmen Buben in der Schule* hat Nestroy die Lektüre des Dickens-Romans wieder aufgenommen. Darauf deutet das Couplet des WILLIBALD, in dem er zur Auswanderung Stellung nimmt (siehe *Stücke* 25/I, 37/19 f.).

15 *Émery le négociant, drame en trois actes, Par MM. Boulé, Rimbaut et Dupré*. Bibliothèque

zeitung eigentlich nur die Handlung des ersten Akts und das Ende des Stückes fragmentarisch wieder.¹⁶ Die Handlung des gesamten Stückes ist kurz folgende:

- (I) Durch den Verkauf seines gesamten Besitzes gelingt es ÉMERY, einem führenden Kaufmann von Le Havre, dem die Ehre des Kaufmanns über alles geht, das Geld aufzutreiben, um den drohenden Bankrott seines Handlungshauses abzuwenden. Während seiner dreiwöchigen Abwesenheit nimmt seine um siebzehn Jahre jüngere Frau (LOUISE), die ihren Mann aus Achtung, aber nicht aus Liebe geheiratet hat, eine Liebesbeziehung mit ALFRED, ihrem ehemaligen Geliebten, dessen Vater aber wegen ihrer Armut die Ehe nicht erlaubt hatte, wieder auf. Der alte Handlungsgehilfe BIDAUT warnt ALFRED vor den merkantilen Folgen der Liebe, noch unzufriedener ist er mit dem unzuverlässigen PROSPER. In einem Brief schickt ÉMERY 50.000 Franken zur Befriedigung seiner Gläubiger, BIDAUT verwahrt das Geld in der Hauptkasse. Macht ALFRED der Frau seines Chefs schöne Augen, so hat PROSPER lange Finger. Er läßt sich im Komptor einsperren und entwendet die 50.000 Franken. Als er aus dem Fenster steigen will, erscheint LOUISE, die – ihr Unrecht einsehend – ALFRED ein weiteres Stelldichein versagt hat und sich vor ihm im Komptor verstecken will. ALFRED läßt sich nicht abhalten und findet sie trotzdem. Als ÉMERY überraschend eintrifft und alle fliehen wollen, werden LOUISE und ALFRED auf PROSPER und seine Tat aufmerksam. Der schreibt LOUISE einen Brief, daß er sie nicht verraten würde, falls sie ihn auch nicht verraten wolle. Der alte Gärtner schießt einen Flüchtling mit der Flinte an, also offenbar den Dieb, wie alle glauben.
- (II) ÉMERY meldet den Diebstahl der Polizei. An der Verwundung werde man den Täter erkennen. PROSPER erscheint ganz unbefangen und unverletzt. Schließlich erscheint ALFRED und macht sich erbötig, das nötige Geld aufzubringen. Die Spannung erreicht einen aufs äußerste gesteigerten Höhepunkt. Als er unter seiner Verwundung zusammenbricht, bleibt ihm nichts anderes übrig, als den Diebstahl auf sich zu nehmen, will er nicht ÉMERY'S FRAU kompromittieren. ÉMERY entläßt die Polizei mit dem Hinweis, man habe ihm das Gestohlene zurückgebracht. Mittlerweile hat er aber ein von Alfred verlorenes Blättchen gefunden. Er erkennt nun die Zusammenhänge, weiß, daß PROSPER der Dieb ist, weiß aber auch um das Liebesverhältnis und warum ALFRED den Diebstahl gestanden hat; er will ALFRED'S Geld zurückweisen.

National de France, Signatur: 4^o Yth 1377 bis. In der Sammlung *Magasin théâtral* (Bd. 32), Paris 1842 [*Marchant, Éditeur*]. Charles Beaumont Wicks und Jerome W. Schweitzer, *The Parisian Stage: III (1831–1850)*, University of Alabama Press, Alabama 1961, geben die Namen der Autoren als A.-L.-D. Boulé und Hippolyte Rimbaut. Dupré aber ist ein Pseudonym für E. Duplessis.

16 Die französische Kritik in *Les Coulisses* (Sonntag, 10. Juli 1842, Jg. 3, Nr. 54, [S. 3]) verstärkt noch den Eindruck der Ähnlichkeit mit Nestroys *Mein Freund*: Émery [...] est forcé de quitter la maison du Havre pour négocier un emprunt, mais il laisse chez lui deux commis; l'un, Prosper, fait les beaux yeux à la caissière; l'autre, Alfred, fait les doux yeux à Mme Émery. Prosper enlève 50,000 fr., Alfred enlève l'honneur de la dame [...].

Doch die auf ihr Geld pochenden Gläubiger sind zu viel für ihn, er läßt sie mit ALFREDs Geld auszahlen, aber verflucht seine Frau:

ÉMERY (*avec une fureur concentrée*). Ce que j'ai, madame? ... C'est que, par vous, je viens de connaître en un seul jour deux déshonneurs!! ... et que je vous maudis!

MME ÉMERY (*poussant un long cri sourd*). Ah! ... (*Elle tombe de toute sa hauteur, privée de sentiment.*) (S. 21)¹⁷

(III) Mehrere Jahre sind seit dem zweiten Akt vergangen. Während einer dreijährigen Abwesenheit hat ÉMERY in Paris gute Geschäfte gemacht, ALFRED dessen Geld zurückgegeben, ihn aber dann auch (wir müssen annehmen im Duell) getötet. LOUISE ist über den Ereignissen zunächst dem Wahnsinn verfallen. Sie hat ihre Gesundheit zwar wiedererlangt und spielt nur weiter die Wahnsinnige, weil sie instinktiv fühlt, daß ÉMERY, den sie nun wirklich zu lieben gelernt hat, sie nur aus Mitleid mit Rücksicht und Sorgfalt behandelt und sie verlassen würde, wüßte er von ihrer Genesung. Man fühlt, daß ÉMERY seine Frau ebenfalls liebt, dies aber aus verletztem Ehrgefühl (auch sich selbst gegenüber) nicht eingestehen will. PROSPER, der das von ÉMERY gestohlene Geld gut angelegt hat, will nun die Tochter des reichsten Handelsherrn in Le Havre heiraten. ÉMERY droht, ihn mit dem seinerzeitigen Brief zu entlarven. Als es PROSPER und seinem Komplizen, der sich als Diener bei ÉMERY eingeschlichen hat, nicht gelingt, den inkriminierenden Brief zu finden, beschließen sie, ÉMERY zu töten. LOUISE wird Zeugin dieser Besprechung, man entdeckt sie, sie aber rettet sich, indem sie die Verrückte spielt. Unter Gefährdung ihres eigenen Lebens weiß sie ÉMERY zu retten. Diesmal erschießt der Gärtner den Richtigen. ÉMERY, der sich nun des letzten Zeugen seiner ehelichen „Schande“ entledigt sieht, kann nun LOUISE endlich verzeihen.

Das Stück ist gut aufgebaut und voll Spannung. Jeder Akt hat einen markanten dramatischen Höhepunkt. Wer an die dunkleren Stücke Nestroys denkt (*Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*, *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel*, *Die beiden Herrn Söhne*), wird gestehen, daß ihn ein solcher Stoff reizen mußte. Neben dem starren Ehrbegriff – wieviele Stücke Nestroys kreisen nicht um das Thema der Ehre – würden wohl auch die kriminalistischen Momente Nestroy interessiert haben. Solche finden sich in vielen seiner Stücke. Ein derartiger Stoff ließ sich nicht unverändert auf das Wiener Volkstheater übertragen, daher sind die Parallelen zu den Werken Nestroys nicht immer sehr deutlich. Es ist interessant, daß sich die *Theaterzeitung* bzw. ihr Rezensent bei der Wiedergabe des französischen Stückes bemüht fühlte, anzugeben, die Herrin habe ALFRED das Rendezvous ursprünglich nur gewährt, um ihn zurückzuweisen, was dem gedruckten französischen Text nicht entspricht. Die Zeichnung PROSPERS erinnert aber stark an JULIUS FINT, der sich im Vorspiel zu *Mein Freund* den seinem Kollegen SCHLICHT zugedachten Wechsel

17 Vgl. damit *Der Alte Mann mit der jungen Frau*: REGINE (*die bewegungslos dagestanden sinckt, von Reue ergriffen, KERN zu Füßen*). O Gott –! (IV, 26; *Stücke* 27/1, 78)

erschwindelt, den SCHLICHT für ihn zurückzahlt, wobei er aber das Papier als Beweisstück aufbewahrt. In der Haupthandlung finden wir SCHLICHTS, des „guten“ Commis aus dem Vorspiel, frühere Geliebte AMALIE als Gattin des ältlichen reichen Juweliers STEIN. Ihr Vater hatte sie zur Heirat gezwungen. Auch zwischen ihnen kommt es zu einem heimlichen Stelldichein. Ihr Gatte erfährt davon, aber SCHLICHT schützt (wie ALFRED) seine ehemalige Geliebte, nimmt alle Schuld auf sich und verliert dadurch seine Stellung und seine Bleibe. Verflochten damit ist die Hochstapelei des „Freundes“ FINT. Als Baron HOHENFINT macht er sich unter falschen Vorspiegelungen gleich an zwei Mädchen heran. SCHLICHT droht ihm mit der Entdeckung seiner Vergangenheit mit Hilfe des gefälschten Wechsels. Schließlich wird FINT, der die Juwelen STEINS stehlen will, am Ende doch der Gerechtigkeit übergeben.

Vieles scheint hier verändert, an die Hauptquelle angepaßt, aber bedeutende Motive der beiden Stücke stimmen überein, wenn auch auf andere Personen verteilt: der betrügerische Handlungsgehilfe, die Art, wie er schließlich entlarvt wird, das Dokument, das die Ehe verhindern soll, sein sich aufopfernder Kollege, die Tatsache, daß der gute Kommis seine von ihren Eltern zur Heirat gezwungene Geliebte als Frau eines ältlichen ungeliebten Kaufmannes wiederfindet, die vom Gatten aufgefundene Nachricht zum Stelldichein, das die Ehefrau überhaupt nur ungern gewährt.

Die Lektüre des gesamten Stückes läßt mir dieses nicht nur als Quelle für *Mein Freund*, sondern darüber hinaus auch als eine weitere Quelle für den *Alten Mann mit der jungen Frau* erscheinen. Die Hauptquelle Nestroys, Massons Erzählung *La Femme du réfractaire*, behandelt die Geschichte der Ehe des ältlichen Advokaten ORBELIN mit seiner jungen, eitlen Frau PAULINE, die eine Beziehung zu dem Offizier GUSTAVE unterhält, von dem sie schwanger wird. Aber zwischen der Erzählung Massons und Nestroys Behandlung gibt es beträchtliche Unterschiede. Natürlich war es für das Wiener Volkstheater ganz untragbar, daß eine junge Frau sich zum tatsächlichen Ehebruch verleiten ließe und daß ein Kind aus dieser Beziehung resultiere. Für diese Veränderungen ist die Zensur verantwortlich zu machen. In ihrer Dramatisierung (*La Ferme de Bondy*) hatten Masson und Co. auf den Ehebruch völlig verzichtet. Vor allem ist aber Nestroys männlicher Held ganz verschieden von Massons Romanfigur. Im Unterschied zum schwächlichen und kränklichen ORBELIN der Quelle ist KERN ein ungewöhnlich rüstiger und tatkräftiger Sechziger und offenbar ein guter Schütze. Seine männliche Ehre geht ihm über alles. Nehmen wir die Beziehungen zwischen *Émery le Négociant* (1842) und *Mein Freund* (1851) als gegeben an, dann ist es keineswegs unvorstellbar, daß die Figur des nur auf seine Ehre bedachten Kaufmanns auf den Ziegelbrenner KERN (1849) abgefärbt haben könnte. Helmendorfer vermerkt dagegen zu Massons Geschichte: „Paulines Reue und Orbelins Verzeihung gehen ungeheuer schnell vonstatten. Nestroy dagegen bohrt gerade hier in die Tiefe“ (*Stücke* 27/I, 131). Die Versöhnung KERNs mit seiner leichtfertigen Frau REGINE findet im Stück nicht statt. ORBELIN kennt nicht das zwiespältige Verhältnis zu seiner Frau. In diesen beiden Punkten kommt Nestroy der Geschichte ÉMERYs wesentlich näher. Zwischen ÉMERY und LOUISE besteht zum Beispiel ein siebzehnjähriger Altersunterschied, der allerdings im französischen Stück keine besondere Rolle spielt. ÉMERY bemüht sich (darin

KERN nicht unähnlich) vor allem, LOUISES Leben angenehm zu machen, worüber er sich später Vorwürfe macht, weil er sie persönlich vernachlässigt habe. Der starre Charakter des älteren Kaufmanns, der es mehrere Jahre nicht überwinden kann, daß seine Frau ihm untreu war, und sich aus seinem starken Ehrbegriff lange störrisch weigert, den Fehltritt seiner Frau zu vergeben, obwohl er sie liebt und sieht, wie sie daran leidet, kommt KERN wesentlich näher. Auch KERN liebt REGINE und will sich nicht eingestehen, wie seine Frau unter seiner äußerlich freundlichen Behandlung leidet. Beide können das Stigma des betrogenen Ehemanns nicht ertragen. Erst als kein Zeuge des Liebesverhältnisses mehr lebt, ist ÉMERY fähig, sich mit seiner Frau zu versöhnen; erst als KERN vor den Augen der Welt als der schuldige Teil dasteht, willigt er in eine Scheidung.

Die Zusammenhänge sind jedoch noch komplexer. Dort, wo französische Romanschriftsteller epische Werke zu Vaudevilles und Melodramen umgestaltet haben, zieht Nestroy oft beide Formen heran. Wie Helmsdorfer dies bei der Hauptquelle des *Alten Manns mit der jungen Frau* erschließt, dürfte Nestroy auch bei *L'Inévitable*, der Nebenquelle zum *Unbedeutenden*, die epische und die dramatische Fassung benützt haben, und bei den *Beiden Herrn Söhnen* vermag W. Edgar Yates den Beweis dafür zu liefern, daß Nestroy als Nebenquelle sowohl den Roman *Moustache* als auch dessen gleichnamige dramatische Bearbeitung (beide von Paul de Kock) herangezogen hat.

Auf die epische Vorlage des erfolgreichen Bühnenwerks *Émery le négociant* wies der Pariser Berichterstatte der *Theaterzeitung* in seiner Besprechung hin. Unter dem Pseudonym „Paul L. Jacob (Bibliophile)“ hatte Paul Lacroix die Geschichte ursprünglich schon 1838 als Roman mit dem Titel *Le Marchand du Havre* herausgebracht.¹⁸ Wie das Melodrama enthält der Roman viele Elemente der Spannung, allerdings auch viele retardierende komische Momente, die dem nur auf Spannung und Rührung ausgerichteten Stück fast gänzlich fehlen. Zwei Techniken verwendet Lacroix im Roman, um Spannung zu erzeugen. Erstens wird der Leser oft im Dunklen darüber gehalten, worum es eigentlich geht, so gleich im ersten Kapitel, wenn der Handlungsgehilfe nach seinem Herrn verlangt, weil der Firma Schaden drohe. Ähnlich ist es, wenn Lacroix im Moment der höchsten Spannung das Kapitel beendet und sich einem neuen Schauplatz zuwendet. Solche Techniken verwendet auch Nestroy in seinen Stücken oft und gerne. Das andere von Lacroix eingesetzte Mittel besteht in einem jedem der zweiundzwanzig Kapitel vorangestellten Motto, Auszügen aus den verschiedenen Gesetzbüchern, wie dem Handelsrecht (*Code de commerce*), bürgerlichen Gesetzbuch (*Code civil*) und ab Kapitel 7 aus dem Strafgesetzbuch (*Code pénal*). So erhalten wir Auskunft über die Strafen, die auf Bankrott, Ehebruch, das Legen eines Hinterhalts usw. stehen, und im letzten Kapitel über den Zeitraum, der vergehen muß, bevor sich eine verwitwete Frau wieder verheiraten kann.

18 *Le Marchand du Havre. Histoire contemporaine par Paul L. Jacob (Bibliophile). Paris, Ambroise Dupont, Éditeur. Des Souvenirs d'un enfant du peuple, par Michel Masson. 7 Rue Vivienne. 1839.* Das Buch ist vorhanden in der Bibliothèque Nationale de France, Signatur: Y2-43624. Der äußere Umschlag bringt ebenfalls eine Nestroy-Reminiszenz, dort heißt es *Éditeur des Mémoires du Diable, par Frédéric Soulié*.

Die Hauptfigur des Romans heißt Monsieur FERRON. In Indien aufgewachsen, ist er ein *fils de ses œuvres* (S. 46), ein ‚selfmade man‘, wie man heute sagen würde. Erst mit 40 Jahren hat er sich in Le Havre niedergelassen, wo er es als Importeur von Kolonialwaren zu einem der angesehensten Kaufleute der ganzen Stadt gebracht hat, dessen Wort in der Geschäftswelt etwas gilt. Eher würde er ein Kapitalverbrechen begehen, als sein in Geschäften gegebenes Wort zu brechen. Vor zehn Jahren hat er FANNY, die siebzehnjährige Tochter eines verarmten Adligen aus einer der ältesten Familien der Normandie geheiratet. Da er ganz in seinem Geschäft aufgeht, hätte er jede ihm angebotene Frau genommen. Mit FANNY schätzt er sich besonders glücklich: Zwar hat sie mehr Geschmack und Takt als Geist, ist aber jung, sieht gut aus, hat gute Umgangsformen und fühlt mit der Zeit eine gewisse ruhige Zuneigung zu dem mehr als dreißig Jahre älteren Mann, der sich ganz nach ihren Wünschen richtet, sie allerdings über seinen Geschäften vernachlässigt. Sie haben keine Kinder, dem Leben der jungen Frau fehlt es an Inhalt, an Liebe und Leidenschaft. So beginnt sie nach einigen Jahren eine Liebschaft mit einem jungen Adligen, LOUIS DE LANDOIS, den ihr Mann ins Haus gebracht hat und den er protegiert. LOUIS und FANNY sind dauernd zusammen, sie gehen gemeinsam ins Theater, spazieren, unternehmen Ausflüge, hierin Nestroys REGINE und REHFELD nicht unähnlich. Weil die ganze Stadt davon spricht, weiß FANNY ihr Gewissen damit zu beruhigen, daß sie annimmt, ihr Mann müsse diese Beziehung absichtlich ignorieren. FERRON allerdings vertraut seiner Frau vollkommen.

An einem Sonntag, den FERRON wie immer auf seinem Landhaus verbringt, kommt es jedoch zur Katastrophe in seinem bisher ruhigen Leben. Zwei seiner Schiffe, die man jeden Tag im Hafen erwartet hatte, sind im Sturm gescheitert; sein stiller Teilhaber, M. HACQUIN, geht, den Bankrott des Handelshauses fürchtend, mit der Kasse durch, in der sich wegen eines am Montag fälligen Wechsels auf 150.000 fr. außergewöhnlich viel Geld befindet, und will mit einem schnellen englischen Dreimaster, der *Devonshire*, nach Amerika fliehen. Als FERRONS treuer alter ‚garde-magasin‘ JEAN CHAPPUIS davon erfährt, macht er sich trotz eines nahenden Unwetters mit einem Ruderboot auf die Verfolgung in der stürmischen See.

FERRON hat ausnahmsweise darauf bestanden, daß seine Frau ihn am Wochenende auf sein Landhaus begleite. Damit hat er, ohne dies zu ahnen, das Stelldichein der Liebenden verhindert. Wegen der Tränen seiner Frau kehrt er jedoch bereits Sonntag Mittag in die Stadt zurück. Das Personal ist auf einem Kirtag, Haus und Geschäft sind verschlossen, nur über die Hinterpforte kommen sie hinein. Auf dem Weg hat FERRON einige Brocken von Gesprächen aufgeschnappt, die seine Schiffe betreffen. Aus Sorge um sein Geschäft geht er in das Lager und findet dort das Briefchen, das der Bote des jungen Grafen für seine Frau hinterlassen hat. Der adelsstolze alte Graf, dem die Liaison seines Sohnes mit der Kaufmannsfrau mißfällt, will, daß dieser in vierzehn Tagen die steinreiche, noch dazu kränkliche Tochter eines Jugendfreundes, des MARQUIS D’AMSBERT, heirate, und hat LOUIS eingesperrt, der höchstens hoffen kann, erst in der Nacht zu seiner Geliebten zu kommen. Wir sehen: richtige Komödienmotive. Damit nicht genug des Schocks für FERRON. Das Kündigungsschreiben des ersten Handelsgehilfen (Commis) klärt ihn über die

Flucht seines Kompagnons auf, beschuldigt aber auch den alten CHAPPUIS, mit jenem gemeinsame Sache gemacht zu haben.

Das elfte Kapitel beginnt mit einem Auszug aus dem Strafgesetzbuch, der erklärt, daß die Tötung einer ehebrecherischen Frau und ihres *in flagranti* ertappten Komplizen entschuldbar sei:

Dans le cas d'adultère, prévu par l'art. 336, le meurtre commis par l'époux sour son épouse, ainsi que sur le complice, à l'instant où il les surprendra en flagrant délit dans la maison conjugale, est excusable. (S. 149)

FERRON fühlt sich in seiner persönlichen Ehre, aber auch in seinem Kaufmannsstolz verwundet. Er nimmt seine alten Pistolen und einen Dolch, er weiß nicht, soll er den jungen Grafen einfach zusammenschießen, zum Duell fordern oder sich selbst das Leben nehmen. Einer von beiden werde sterben müssen. Aber da ist noch der fällige Wechsel. FERRON ist zu sehr altmodischer Geschäftsmann, dem sein Ruf alles gilt. Er muß seine Geschäfte in Ordnung bringen. Es gilt, die Ehre des Kaufmanns und die Ehre des Gatten abzuwägen.

FANNY ist voll Unruhe, da sie von ihrem Geliebten nichts gehört hat. Erst um 11 Uhr in der Nacht kommt dieser, nur halb bekleidet. Sie begeben sich ins Warenhaus. Er erzählt ihr seine Situation. Er glaubt einen Schlüssel zu hören. Plötzlich klopft FERRON an die Eingangstür, sie finden die Hinterpforte versperrt und erkennen, daß sie in eine Falle geraten sind. LOUIS versteckt sich im Lager. FERRON tritt ein, stellt sich, als ob er jetzt erst herausfände, daß der Geldschrank leer ist: 150.000 Fr. verschwunden! Vielleicht sind die Räuber noch im Warenhaus! Er findet den notdürftig bekleideten LOUIS. *Ne le tuez pas!* ruft ihm seine Frau entgegen. Aber FERRON hat ganz andere Pläne. Er zwingt LOUIS, ein Geständnis zu unterschreiben, daß er FERRON 150.000 Franken gestohlen und diese beim Glücksspiel verloren habe, sonst würde er Alarm schlagen.

Mit diesem Schreiben macht er sich mitten in der Nacht auf zum greisen Grafen, der schwer an der Gicht leidet. Aus Sorge um den guten Namen seines alten Geschlechts gibt dieser ihm eine Anweisung auf das angeblich gestohlene Geld. Zufällig ist die Summe vorhanden. Sie war für die bevorstehende Hochzeit gedacht. Über das Verhalten seines Sohnes gerät der alte Graf so außer sich, daß er sein Vermögen den Armen vermacht. LOUIS kann gerade noch den sterbenden Vater von der Haltlosigkeit der Anschuldigung überzeugen und seine Verzeihung erleben.

FERRON hat zwar seine Ehre als Kaufmann gerettet, aber zu Lasten des alten Grafen. Sein Gewissen beruhigt er, indem er die 150.000 Fr. als einen Kredit sieht, den er zurückzahlen wird. Auch fürchtet er mögliche gesetzliche Folgen seiner Erpressung, aber mehr noch beherrscht ihn die Angst, er könnte die verbrecherische FANNY wieder lieben und ihr vergeben. *Il se décida donc, en un instant, à un exil volontaire et éternel* (S. 284). Die bunten Flaggen der fremden Handelsschiffe im Hafen wecken in ihm den Entschluß, nach Amerika auszuwandern. Zuerst muß er aber die Solidität des Namens Ferron & C^{ie} sichern. Seinem Notar überträgt er die Begleichung der Wechselschuld und die Auflösung der Firma. Da einiges von der Ladung der gestrandeten Schiffe gerettet wurde, würden selbst nach Rückzahlung der 150.000 Fr. an den Grafen noch etwa 200.000 Fr. bleiben. Diese Summe solle

FANNY erhalten. Auch hier Elemente der Komik. Im Hafen sieht FERRON den alten CHAPPUIS und glaubt zunächst, dieser sei verhaftet worden. Die *Devonshire* hat im Sturm Schaden erlitten, der treue CHAPPUIS hat dem ungetreuen Kompagnon den Raub abgenommen, und dieser habe sich ins Meer gestürzt. Mit den 180.000 Fr. wollen FERRON und CHAPPUIS als gleichberechtigte Compagnons in Amerika ihr Glück versuchen.

Das vorletzte Kapitel beginnt mit einem Auszug aus dem Strafgesetzbuch: eine Gefängnisstrafe zwischen einem und fünf Jahren droht demjenigen, der sich Gelder widerrechtlich erschwindelt hat. Sonst besteht es aus einem Brief FERRONS aus Philadelphia vom 18. Juni 1837 an den Grafen LOUIS. Zwei Jahre nach den Ereignissen lassen ihm sein Gewissen und der Gedanke an seine Schande noch immer keine Ruhe: *Tout votre sang ne m'eût pas rendu mon honneur de mari, mais il ne fallait que de l'argent pour conserver mon honneur de marchand* (S. 319). Er schreibt von der heiligen Ehre der Ehe und davon, daß er im Sterben liege und sein neu erworbenes Vermögen dem Grafen vermachen wolle. Er empfiehlt ihm noch, eine tugendhafte Frau zu wählen. Mit enthalten im Brief ist ein Bild FANNYS und seine Sterbeurkunde. Auf dem Bild steht das Datum der für beide Seiten fatalen Ereignisse: 29. April 1835.

Vergleichen wir damit das Ende des *Alten Mannes mit der jungen Frau*, so verblassen die letzten Zweifel, daß Lacroix' Erzählung von der eigenen Rache des betrogenen Kaufmanns, dem seine Ehre über alles geht, bei Nestroys Stück Pate gestanden ist:

KERN (zu REGINEN). Was ich dir zu sagen hab', Frau Gemahlin, is wenig. Du wünschst Scheidung – (*leiser zu ihr*) wir wünschen s' beyde schon lang. [...] Von Prozeß is gar keine Red', 's macht sich von selbst; (*zu REGINEN*) ja liebe Regin, du kannst Alles von mir haben, Alles, [...] (IV, 21; *Stücke* 27/I, 76)

KERN. Ich verzeih' dir, und scheide ohne Groll – mehr kannst du nicht verlangen, und nehm's meinthalben für eine Art Rache, daß ich, der ich ein armer Mann an deiner Seite war, dich als reiche Frau verlasse. Mein Advokat kriegt heut' noch die Instructionen, Morgen geht's dann einer Seestadt zu, um dann von dort aus eine weite, weite Fahrt zu unternehmen. (IV, 27; *Stücke* 27/I, 79)

KERN. [...] In einem Jahr jedoch bekommst du [...] ein versiegeltes Paquet zugestellt. Es wird Zwey Dokumente enthalten. Das eine ist ein Todtenschein auf meinen Namen ausgefertigt, den ich so rechtsgiltig besorgen werde, daß er dir für diesen Welttheil, das Recht zu jedem Bündniß giebt, das dein Herz im Verlauf des Jahres schließen dürfte. (IV, 29; *Stücke* 27/I, 81)

Das letzte Kapitel des Romans enthält nur eine vierzeilige Anzeige der Heirat von *Monsieur le comte Louis de Landois* [...] *avec Madame Aloyse-Honorée-Fanny de Charnal, veuve de M. Ferron, négociant* (S. 325). Sie ist mit Paris, den 29. April 1838 (zehn Monate nach dem Brief, also dem frühestmöglichen Zeitraum) datiert. Damit wird FERRON, dem seine Ehre als Kaufmann über alles ging, eine letzte Ehre erwiesen.

Roman und dramatische Bearbeitung Lacroix' weichen also beträchtlich voneinander ab. Motive werden aufgegeben, neue Motive tauchen auf. Ähnlich wie Masson nimmt sich Lacroix in seiner Dramatisierung in der Behandlung der illegitimen Liebesbeziehung viel weniger Freiheiten, als dies in der epischen Gestaltung der Fall war. Ist LOUIS aus dem Roman neuer Liebhaber der verheirateten Kaufmannsfrau, so ist im Melodrama ALFRED ihr Geliebter aus der Zeit noch vor ihrer Heirat, hat also gewissermaßen ältere Rechte, was wieder an *Mein Freund* erinnert. In der Dramatisierung der Novelle Massons fällt die Ehebruchsgeschichte völlig weg. Möglicherweise wird man diese Unterschiede der Beachtung der Theaterzensur zuschreiben dürfen, die in Frankreich bis 1906 bestand. In ihrer Dokumentation der Zensur bis 1830 gibt Odile Krakovitch auch einen Ausblick auf die späteren Jahre. Ab 1830 verschärfte sich der Einfluß der Zensur wieder. *Tel fut l'avis du prince-président, qui, comme ses contemporains, attribuait trop de responsabilité au théâtre; [...] ce lieu trop attirant devait être géré et contrôlé. Le théâtre fut aseptisé, stérilisé à tous niveaux [...]*.¹⁹ Die Kategorien, die dabei beachtet wurden, waren *censure politique*, *défense de la religion*, *censure des mœurs* und *censure littéraire*, also Kategorien, die auch in Wien bei *Mein Freund* zur Anwendung kamen.

Interessant ist auch die unterschiedliche Darstellung der Liebhaber. ALFRED (*Émery le négociant*) opfert sich, um seine Geliebte nicht zu kompromittieren, und büßt schließlich mit seinem Leben. GUSTAVE (*La Femme du réfractaire*) ist Offizier, er schießt sich mit ORBELIN, nimmt aber dann eine andere Frau. Er entspricht in nichts dem lächerlichen REHFELD, den Nestroy in seinem Stück zeichnet. LOUIS (*Le Marchand du Havre*) ist dagegen ein unreifer träger Junge; arbeitsunwillig, nicht bereit, irgendwelchen Studien nachzugehen, scheut er auch vor der Armee zurück. In keiner Situation unternimmt er irgend etwas. Seinem tyrannischen Vater und dessen Forderungen widerspricht er nie, was bei ihm allerdings fast zur wirksamen Methode wird.

Der *point d'honneur* des älteren Ehemanns, der die Schande nicht ertragen kann, die Sorge für den Lebensunterhalt der trotz allem geliebten Frau, das Motiv der Auswanderung über den Ozean – in der Erzählung Massons übersiedelt die Familie einfach nur nach Stuttgart –, vor allem aber der aus Übersee vom Gatten geschickte Totenschein, sie alle zeugen laut für den Roman von Paul Lacroix.

Alle Fassungen der Geschichte vom ungleichen Ehepaar nehmen einen anderen Ausgang. Hierin besteht ein Hauptunterschied zwischen dem Roman und der Dramatisierung Lacroix'. Im Drama kommt es zur Versöhnung des Ehepaars und zum Weiterbestehen der Ehe, der Roman endet mit der Trennung und der Wiederverheiratung der Frau mit ihrem Liebhaber. In der Erzählung Massons denkt PAULINE ganz offenbar an eine Verbindung mit GUSTAVE. Nestroys REGINE allerdings scheint sich mehr an der Frau ÉMERYS aus dem Melodrama zu orientieren. Sie sieht ihr Unrecht ein, sucht die Verzeihung ihres Manns und bittet ihn, nicht fühllos „das Vorrecht des Beleidigten“ zu benutzen (S. 79). In seiner Interpretation des Nestroy-Werkes geht Helmensdorfer der Frage nach, ob REGINENS Reue am

19 Krakovitch, Odile, *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800–1830)*, Paris 1982, S. 38.

Ende des Stückes echt sei, kann sich aber nicht entscheiden (*Stücke* 27/I, 196). Unter der Annahme, daß Nestroy nicht nur Masson, sondern auch die epische und die dramatisierte Version Lacroix' gekannt hat, wußte er vielleicht selbst nicht, welchen Ausgang er wählen sollte. Die Romanfassung hätte sich für Nestroy von vornherein verboten. Auch die von ihm gewählte Lösung, die doch eigentlich eine Täuschung der Behörden darstellt, hätte wohl kaum die strenge Zensur bestanden. Im Jahre 1848 war aber die Zensur vorerst aufgehoben bzw. wurde sie nicht durchgeführt.

Der von dem Kritiker erwähnte Titel *Des Kaufmanns und des Gatten Ehre* erweckt den Eindruck, es handle sich dabei um den Titel einer deutschen Übersetzung des Romans von Paul Lacroix. Eine solche Übersetzung ist aber in der Bibliographie Hans Fromms der deutschen Übersetzungen aus dem Französischen nicht nachgewiesen. Bisher ist allerdings kein fremdsprachiger Roman bekannt, den Nestroy in der Originalsprache gelesen hätte. Trotz gelegentlicher gegenteiliger Beteuerungen waren Nestroys Französischkenntnisse sicher nicht die besten.²⁰ Bei der hier behaupteten Abhängigkeit Nestroys von Handlungsmotiven der Romanfassung hätte es wohl genügt, wenn jemand Nestroy die wichtigsten Momente der äußeren Handlung des Romans mitgeteilt hätte. Sprachliche Einflüsse auf Nestroy, aus dem Original übernommene Formulierungen, wie wir sie bei den von Nestroy in Übersetzung benützten Werken von Dickens und von Masson nachweisen können, sind hier keine festzustellen.

Hugo Aust ist es in der Neuausgabe der *Stücke* gelungen, die bisher unbekannte Hauptvorlage für *Mein Freund* zu eruieren, einen anderen Roman von Michel Masson,²¹ mit dem die – alle aus der dramatischen Bearbeitung übernommenen – Motive des Stoffes von Paul Lacroix verwoben scheinen. Hugo Aust vermutet auch, daß es Beziehungen zu dem von Nestroy notierten *Zweifel*-Fragment gibt, das als Nebenquelle für *Kampl* in Betracht zu ziehen ist (*Stücke* 30, 184 f.). Dennoch gibt es noch eine Vielzahl von Hinweisen auf von Nestroy benützte Quellen, die noch nicht identifiziert werden konnten. Das Motiv der in den Vorarbeiten zu *Mein Freund* erwähnten Banknotenfälschung durch einen Kupferstecher (*Stücke* 30, 212 f., 216) könnte aus der in der *Theaterzeitung* vom 10. bis zum 13. Dezember 1847 abgedruckten Erzählung *Das Fräulein von St. Leon* von J. P. Lyser stammen.²² Dort gibt es einen als Marquis von SERLO auftretenden Hochstapler, der nicht nur ANTOINETTE, das Fräulein, das der Geschichte den Titel gab, liebt, sondern auch eine Beziehung zu FRIDERIKE, der Tochter des armen Kupferstechers BÖHMER, unterhält, den er zur Banknotenfälschung überredet hatte. In einem ähnlichen Dreiecksverhältnis finden wir aber JULIUS FINT zwischen der Juwelierstochter CLEMENTINE und MARIE, der Tochter des armen Maurers HOCHINGER. Ursprünglich sollte FINT am Ende als Banknotenfälscher entlarvt werden.

20 Walla, „Da werden doch die deutschen Affen nicht lange zurückbleiben“ [wie Anm. 3], S. 300.

21 *Albertaine*, vgl. *Stücke* 30, 173–187.

22 *Theaterzeitung*, Jg. 40 (1847), Nr. 295–297, 10.–13. Dezember, S. 1177 f., 1181–1183, 1185 f. – Für die Besorgung einer Ablichtung dieser Erzählung bin ich Herrn Othmar Barnert vom Österreichischen Theaternuseum, Wien, zu Dank verpflichtet.

Irmgard Pangerl

Kultursponsoring durch das Kaiserhaus. Ein Nestroy-Fund im Haus-, Hof- und Staatsarchiv

Ein bislang unbekanntes Schriftstück mit der eigenhändigen Unterschrift von Johann Nestroy wurde anlässlich von Ordnungsarbeiten im Haus-, Hof- und Staatsarchiv, im Archivbestand der „Generaldirektion der Privat- und Familienfonde“, entdeckt. Es handelt sich dabei um ein Ansuchen Nestroys in seiner Funktion als Direktor und Pächter des Carl-Theaters aus dem Jahre 1855, in welchem er um die Fortsetzung des jährlichen Abonnements für die dortige Hofloge bittet.

Der Archivbestand Generaldirektion der Privat- und Familienfonde hat das Schriftgut der Verwaltung des Privatvermögens des Herrscherhauses zum Inhalt. Eine klare Trennung zwischen Staats- und Privatetat des Kaiserhauses erfolgte erst Mitte des 18. Jahrhunderts: Kaiserin Maria Theresia hat mit Zustimmung ihres Sohnes Kaiser Josef II. am 17. Oktober 1765 bestimmt, daß das Vermögen und die Herrschaften aus dem Nachlaß ihres Gemahls Franz Stephan von Lothringen in Hinkunft den „Fonds zur Versorgung Unserer Familie“¹ zu bilden haben. Die Grundlage des Vermögens von Franz Stephan bildete sein toskanisches Erbe, welches er durch eine sehr erfolgreiche Güter- und Finanzpolitik ständig vermehrte. Zweck der Stiftung der Kaiserin und ihres Sohnes war es, den Staat von den Unterhaltungspflichten gegenüber den Angehörigen der kaiserlichen Familie zu entlasten und Möglichkeiten für Unterstützungen der diversesten Organisationen und Personen zu schaffen. Verfügungsberechtigt über die Fondsgelder war einzig das Familienoberhaupt, also der Kaiser. Von diesem Zeitpunkt an waren die Hofämter für die ärarischen, das heißt die staatlichen, und die Generaldirektion der Privat- und Familienfonde für die privaten Aufgabenbereiche und Ausgaben der Hofhaltung des Kaiserhauses und seiner Mitglieder zuständig.

So finden sich in den Geschäftsbüchern und Akten der Generaldirektion der Privat- und Familienfonde die unterschiedlichsten Hinweise auf Kultursponsoring durch das Kaiserhaus. Neben dem unten noch genauer dargelegten Abonnement der Hofloge im Carl-Theater enthält das Schriftgut auch Belege für Unterstützungen anderer Bühnen, wie zum Beispiel des Theaters an der Wien und jenes in der Josefstadt, aber auch sonstiger Institutionen und Einzelpersonen, wie z. B. des Zirkus Renz, der katholischen Mission in Zentralafrika oder Belege für Zahlungen an den Bildhauer Anton Fernkorn für die Errichtung des Erzherzog-Carl-Denkmals. Die jährlichen Subventionen für die Wiener Bühnen betrugen einheitlich 2.400 Gulden, der Zirkus Renz wurde mit 2.000 Gulden jährlich unterstützt, und die

1 HHStA Familienurkunden Nr. 2016/1. Vgl. dazu auch: Mikoletzky, Hanns Leo, *Kaiser Franz I. Stephan und der Ursprung des Habsburgisch-lothringischen Familienvermögens*, Wien 1961.

katholische Mission in Zentralafrika erhielt sporadische Zuwendungen von 200 Gulden. Größere Summen dagegen wurden dem Bildhauer Anton Fernkorn für die Ausführung des Erzherzog-Carl-Denkmal ge­zahlt, dabei handelte es sich um 20.000 Gulden im Jahr 1856 und um 25.000 Gulden im darauffolgenden Jahr.

Der finanzielle Beitrag des Kaiserhauses für das Carl-Theater geht auf das Jahr 1847 zurück. Jenes Jahr stellt einen bedeutenden Schnittpunkt in der Geschichte dieser Spielstätte dar. Am 10. Dezember 1847 fand unter dem Direktor Carl Carl (recte Carl Ferdinand Bernbrunn) die Eröffnung des von August von Sicardsburg und Eduard van der Nüll geplanten und ausgeführten Neubaus statt. Erst ab diesem Zeitpunkt bürgerte sich allmählich der Name Carl-Theater ein, davor hieß das Haus Theater in der Leopoldstadt nach seiner Lage in der gleichnamigen Vorstadt.²

Kaiser Ferdinand I. legte mit Wirkung vom 10. Dezember 1847 den Abonnementpreis der Hofloge im Theater in der Leopoldstadt mit 2400 Gulden Conventionsmünze fest.³ Diese Summe wurde dem jeweiligen Antragsteller für die Dauer eines Jahres, im Konkreten für den Zeitraum von Dezember bis Dezember des Folgejahres, bezahlt. Der Auftrag zur Auszahlung der Unterstützung erfolgte mittels kaiserlicher Entschließung und war an den Fondskassendirektor Hofrat Karl Ritter von Scharff gerichtet, der dann die weitere Vorgangsweise einerseits mit der jeweiligen Rechnungsstelle der Privatkasse und andererseits mit dem Empfänger zu regeln hatte. Ein erstes solches kaiserliches Handschreiben für das Abonnement im Carl-Theater in der Leopoldstadt ist aus dem Jahre 1850 bewahrt geblieben und bezieht sich auf den Zeitraum vom 10. Dezember 1850 bis 10. Dezember 1851.⁴ Aus der Direktionszeit Carl haben sich noch weitere kaiserliche Entschließungen betreffend die Jahresmiete der Hofloge erhalten, wobei abwechselnd vom Theater in der Leopoldstadt und vom Carl-Theater gesprochen wird. Es handelt sich dabei um drei Schriftstücke, diese umfassen den Abonnementzeitraum vom 10. Dezember 1851 bis zum 10. Dezember 1854.⁵

Im Jahr 1854 trat eine personelle Änderung in der Leitung der Bühne ein, am 14. August verstarb der bisherige Direktor Carl. Dieser verbot in seinem Testament die Weiterführung des Spielbetriebes durch seine Nachkommen und verpflichtete diese zum Verkauf oder zur Verpachtung des Theaters. So wurde von den Erben am 9. Oktober 1854 ein Pachtvertrag mit Johann Nestroy auf die Dauer von 10 Jahren, vom 1. November 1854 an, abgeschlossen.

Erste Kontaktaufnahmen Nestroys, in seiner Funktion als neuer Direktor und Pächter, mit den Hofstellen in Wien lassen sich für den Dezember des Jahres 1854 nachweisen, die Originalschriftstücke sind jedoch leider nicht überliefert.⁶ Es handelt sich dabei um die Bitte, den Publikumsraum umgestalten zu dürfen, und es wird um die Erlaubnis ersucht, die Hofloge künftig in der Mitte des Theaters anbringen

2 Zur Geschichte dieses Theaters vgl. Hadamowsky, Franz, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860*, Wien 1934.

3 HHStA GDPFF Zl. 724 ex 1860. Der heutige Wert von 2.400 Gulden aus dem Jahre 1855 entspricht in etwa 370.000 Schilling.

4 HHStA GDPFF Zl. 779 ex 1850.

5 HHStA GDPFF Zl. 820 ex 1851, Zl. 10 ex 1853 und Zl. 35 ex 1854.

6 HHStA Index und Protokoll des OKäA ex 1854.

zu lassen.⁷ Trotz Zustimmung der Polizei zu der Verlegung⁸ teilt Nestroy in einem Schreiben vom 22. Dezember 1854 den Verbleib der Hofloge an ihrem bisherigen Platze mit.⁹

Ein erstes Ansuchen Nestroys um Sponsorgelder aus der Privatkasse des Kaisers muß zu Jahresbeginn 1855 gestellt worden sein und wurde mit allerhöchster Entschlie-ßung vom 5. April 1855 mit derselben Summe – 2.400 Gulden – wie bei seinem Vorgänger unterstützt. Leider sind sowohl der Antrag Nestroys als auch die kaiserliche Verfügung nicht erhalten geblieben, der einzige Hinweis auf den finanziellen Zuschuß für die Zeit vom 10. Dezember 1854 bis 10. Dezember 1855 findet sich im Gesuch Nestroys vom November 1855.¹⁰

Anhand dieser Eingabe Nestroys vom 22. November 1855 kann nun der Behördenweg zur Erlangung von Sponsorgeldern aus der kaiserlichen Familienkasse dokumentiert werden. Das von einem Schreiber ausgefertigte und von Nestroy nur unterfertigte Ansuchen¹¹ an die „K. k. apostolische Majestät, den Kaiser von Österreich Franz Josef I.“ wurde ursprünglich an das Obersthofmeisteramt gesandt und erst von diesem zuständigkeitshalber an die Privatkasse weitergeleitet.¹² Dort eingelangt, wurde das Schriftstück protokolliert und der Bearbeitung zugeführt. Nächster Schritt war die Erstellung eines Entwurfs für einen Alleruntertänigsten Vortrag. Nach Genehmigung dieses Konzepts durch den Hofrat und Fondskassendirektor Ritter von Scharff erfolgte eine Reinschrift desselben, um jene dann dem Kaiser zur Beschlußfassung vorzulegen. Da sich für diesen Anlaßfall weder ein Konzept noch eine Reinschrift erhalten haben, könnte der Vortrag auch mündlich vor Kaiser Franz Josef I. erfolgt sein. Die Berichterstattung diente dem Kaiser als Information und konnte Gründe pro und kontra die zu treffende Entscheidung enthalten. Der Entschluß des Herrschers wird dem Vortragenden mittels allerhöchster Entschlie-ßung kundgemacht, diese konnte von Franz Josef selbst schriftlich auf dem Vortrag vermerkt werden oder auch mündlich erfolgen. Sie war jedoch die Grundlage für das abzufassende kaiserliche Handschreiben, mit welchem die kaiserlichen Entscheidung kundgemacht und die weitere Vorgangsweise veranlaßt wurde. Das diesen Geschäftsfall abschließende kaiserliche Handschreiben datiert vom 25. November 1855 und trägt die eigenhändige Unterschrift von Kaiser Franz Josef.¹³

Die Besonderheit des Nestroy-Aktes ist damit zu begründen, daß das Gesuch Nestroys, im Unterschied zu den zeitlich davor liegenden Geschäftsfällen, erhalten geblieben ist. Warum dies der Fall ist, kann nur vermutet werden. Im Gegensatz zu den früheren kaiserlichen Handschreiben wird in dem vorliegenden ausdrücklich auf das Gesuch Nestroys hingewiesen. Da die Eingabe Nestroys dem Handschreiben beigelegt war, dürfte die Ablage der Schriftstücke gemeinsam in der Registratur erfolgt sein, und so blieb dieses Dokument als Beispiel einerseits für die Verwal-

7 HHStA OKäA Protokolleintragung zu Zl. 2302 ex 1854.

8 HHStA OKäA Protokolleintragung zu Zl. 2314 ex 1854.

9 HHStA OKäA Protokolleintragung zu Zl. 2341 ex 1854.

10 HHStA GDPFF Zl. 594 ex 1855.

11 Vgl. Abbildung und Transkription des Schriftstückes im Anhang.

12 HHStA Index und Protokoll des OMeA ex 1854.

13 Vgl. Abbildung und Transkription des Schriftstückes im Anhang.

tungstätigkeit Nestroys und andererseits für das private Kultursponsoring des Kaiserhauses erhalten.

Weitere schriftliche Quellen, welche die Kontakte Nestroys mit den Hofbehörden belegen, sind aus seiner Direktionszeit, die auf seinen Wunsch bereits frühzeitig mit 31. Oktober 1860 endete, nicht nachweisbar. Dies kann einerseits bedeuten, daß Nestroy für die Jahre 1857 bis 1860 keine Anträge auf Subvention gestellt hat oder daß die finanzielle Unterstützung durch das Kaiserhaus bereits ohne vorheriges schriftliches Gesuch ausbezahlt wurde.

Der Weiterbestand des Abonnements der Hofloge im Carl-Theater nach dem Abgang Nestroys kann durch die Bittschrift seines Nachfolgers Gustav Brauer um Erhöhung des jährlichen Beitrages dokumentiert werden.¹⁴ In seinem Schreiben weist der neue Pächter und Direktor des Theaters darauf hin, daß die Höhe des Subventionsbetrages seit dem Jahre 1847 unverändert geblieben sei, die Aufwendungen für die Spielstätte aber sowohl durch ein vermehrtes Konkurrenzverhältnis als auch durch die Preisentwicklung gestiegen seien, und ersucht um Angleichung der finanziellen Unterstützung seiner Bühne an jene des Theaters an der Wien und des in seiner räumlichen Nähe liegenden neueröffneten Treumanntheaters. Mittels kaiserlicher Entschließung vom 21. Dezember 1860 wird auch der Betrag für das Abonnement der Hofloge im Carl-Theater mit 3570 Gulden österreichischer Währung neu bestimmt.

Anhand des Nestroy-Aktes konnte hier eine eher unbekannte Seite des Dichters und Schauspielers Johann Nestroy, nämlich jene des mit Verwaltungsaufgaben befaßten Direktors eines Theaters, vorgestellt werden. Weitere Aspekte dieses Aktenstückes liegen in der Präsentation des weitgehend unbekannten privaten Engagements des Kaiserhauses in kulturellen Angelegenheiten; nicht zuletzt ist dieses Dokument ein Beispiel für die Vielfältigkeit des im Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien verwahrten Schriftgutes.

14 HStA GDPFF Zl. 724 ex 1860.

Transkription des Ansuchens des Direktors des Carl-Theaters um Verlängerung des Abonnements der Hofloge mit eigenhändiger Unterschrift von *Johann Nestroy* sowie die dazugehörige Kaiserliche Entschließung betreffend Bewilligung des alljährlichen Abonnements:

HHStA, GDPFF Zl. 594 ex 1855

1. Text des Ansuchens des Direktors des Carl-Theaters:

Euer k. k. apostolische Majestät
der tief unterthänigste Bittsteller hat die allerhöchste Gnade genoßen, daß Euer Majestät mittelst allergnädigsten Bescheides vom 5. April d. J. die k. k. Hofloge, im k. k. privl. Carl Theater in der Leopoldstadt, vom 10^{ten} Dezember 1854, bis 10. Dezember 1855 für ein Jahr abonniren. Da nun dieses allerhöchst bewilligte Abonnement, seinem Ende naht, so wagt der unterthänigste Bittsteller zu bitten, Euer Majestät geruhen auch fernerhin die allerhöchste Gnade, dem unter der Leitung des treuehorsaamsten Bittstellers, stehenden Institute angedeihen zu laßen, und das Abonnement der k. k. Hofloge, auch für das nächste Jahr, allergnädigst fortsetzen zu wollen.

Sich des Fortbestandes Euer Majestät Kaiserlichen Gnade, würdig zu bewähren ist das einzige Bestreben

Euer Majestät

Wien am 22. November 1855

allergetreuesten und gehorsamsten
Johann Nestroy
Direktor und Pächter
des k. k. pr: Carl-Theaters.

Sr. k. k. apost: Majestät des Kaisers von Oesterreich Franz Josef I.

Johann Nestroy Direktor und Pächter des k. k. privl: Carl Theaters

bittet um allergnädigste Fortsetzung des Abonnements für die k. k. Hofloge im Carl Theater auf ein Jahr bis 10. Dezember 1856

2. Text der Kaiserlichen Entschließung:

Ich bewillige das alljährliche Abonnement der Hofloge im Theater in der Leopoldstadt mit dem bisherigen Betrage von Zweitausendvierhundert Gulden auf Rechnung Meiner Familienkasse; wovon Sie den Direktor Nestroy auf sein hier angeschlossenes Gesuch zu verständigen haben.

Wien 25. November 1855

Franz Josef

An Meinen Fondskassendirektor Hofrath Ritter von Scharff

594
855



16957

K. k. apost. Majestät
des
Kaisers von Oesterreich
Franz Josef I.

Johann Nepomuk Winkler und
Sohnen als k. k. privil. Carl Theaters

bittet um allergnäd.
kgl. u. kgl. Befehl zur
Abonnements für die
k. k. Gesellsch. im Carl
Theater auf ein Jahr
bis 10. August 1856

Ich bewillige das alljährliche Abonnement
 eines der Hoflogen im Garten in
 der Leopoldstadt mit dem bisherigen
 Satze von zwanzigtausend
 Gulden auf fünfzig Mann Land-
 einbauer, wovon ein der Director
 / Neudorf auf sein fien angepflanztes
 Grundstück verpachtet werden.
 Wien 28. November 1855

Imperial

Der Kaiserliche Hofkammerpräsident
 Graf v. Scharff.

Urs Helmensdorfer

Berlin wird Weltstadt

David Kalisch – ein preußischer Nestroy? Versuch einer Annäherung¹

I. Frei und Einig!

Ich gehe aus von zwei Liedern. Sie sind im Nachmärz entstanden und behandeln dasselbe Thema. Beide haben einen Refrain, der auf ein Diktum des sächsischen Diplomaten Karl Friedrich Vitzthum anspielt, der an Silvester 1847 zur politischen Lage in Europa gesagt haben soll: „So kann es nicht fortgehen. Die Verwirrung ist zu groß.“² Die Lieder haben einen ähnlichen Strophenbau, und die Reihenfolge der Städte, von deren Einstellung zur Revolution die ersten drei Strophen berichten, ist die gleiche: Neapel, London, St. Petersburg. Die Aussage: Überall könnte Glück und Ruhe herrschen, doch die Geschichte drängt zur Umwälzung. Wörtliche Anklänge verstärken den Eindruck, daß die Lieder zueinander in direkter Beziehung stehen. Da eine zufällige Ähnlichkeit wohl genauso auszuschließen ist wie eine Abhängigkeit beider Texte von einem unbekannten dritten, fragt es sich: Welcher Text war zuerst? Ist der linke die Vorlage für den rechten oder ist es umgekehrt? Ist die rechte Version eine Erweiterung der linken oder die linke eine Verknappung der rechten Fassung?

1.

Ja, in Sizilien,
Wo dem gefühligen
Menschen der Himmel blaut.
Myrtenwald grünend schaut,
Die Apfelsine blinkt,
Die Mandoline klingt,
Und des Vesuves Brand
Sich wälzt am Meeresstrand.
Ach, mein Neapel, wie herrlich bist du.
Doch auch in dir ist nicht Glück mehr und Ruh.
Haben vergebens nach Freiheit gerungen,
Ist nicht gelungen, wurden bezwungen,
Und jener Mann sprach: Sollt' es mir büßen,
Laß euch alle zusammen gleich schießen,
Und da ist immer die Gährung noch groß,
's Dauert nicht lang mehr, so geht's auch dort los.

1.

In Sizilien beyden
Wär'n d'Menschen z'beneiden,
Herumspazier'n imma
In ein herrlichen Klima,
In d'Politik nix pantschen,
Schön fressen Pomerantschen,
Singen Lieder der Minne
Zu der Mandeldoline,
Selbst Vesuvischem Brande
Ruhig zuschau'n vom Strande –
So hätt's Leb'n in Neap'l recht a friedliches G'sicht,
Aber d'Weltg'schicht sagt: „justament nicht“.
Nach Freyheit hab'n s' g'rungen,
's Is ihnen gelungen –
Da denkt sich der Köni:
„Da wär' i ja zweni;
's Volk schreyt mordonisch:
„Nur nix mehr Bourbonisch!“ –

1 Ergänzte Fassung des Vortrags bei den Nestroy-Gesprächen in Schwechat am 1. Juli 2000. – Für Hilfe bei der schwierigen Materialbeschaffung danke ich Rainer Theobald, Angela Helmensdorfer, Peter Haida, Jürgen Hein, Arne Langer, Gertrude Langer-Ostrawsky, Herbert Michalcik, Peter Nics, Walter Obermaier, Walter Schlögl, W. Edgar Yates.

2 Siehe Nestroy, *Stücke* 26/I, 334 zu 72/6.

Die G'schicht ändern kann i,
 I zahl' d'Lazaroni,
 Den Gusto solln s' büßen,
 I laß s' halt z'sammschießen.“ –
 Sie, das is curios,
 Aber 's giebt noch ein Stoß,
 's Is die Gährung z'groß,
 Es geht überall los.

2.
 London in Nebel,
 Sehr komfortabel.
 Industrielle Kraft
 Alles bequem gleich schafft
 O welche Leidenschaft,
 Beefsteak nach deinem Saft.
 O wäre ich dir nah;
 Rief ich: Victoria!
 London wie herrlich und prächtig bist du,
 Doch auch in dir ist nicht Glück mehr und Ruh.
 Denn schon zu lang mußt' im Reiche der Inseln
 Hunger und Armut verzweiflungsvoll winseln,
 Und nichts auf der Welt macht ja so fanatisch
 Als wie der Hunger die Leut' demokratisch,
 Drum ist in London die Aufregung groß,
 's Dauert nicht lange, so geht's auch dort los.

[Folgt eine Strophe über St. Petersburg]

2.
 In England wär's herrli,
 So findt man's wohl schwerli,
 's Geld nach Pfund, nit nach Kreutzer,
 Chesterkäs statt ein Schweitzer,
 Diese Beafsteak, das Porter,
 Die gelehrten Oxforter!
 Und trotz daß 's Volk herrscht allmächtig,
 Geht's der Königin auch prächtig;
 Der Prinz Albert, nix weiter,
 Als Victoria schreyt er,
 So hätt 's Leben in London recht a freundliches
 G'sicht,
 Aber d'Weltg'schicht sagt: „justament nicht“.
 Betracht'n wir's politisch,
 Steht's in England sehr kritisch,
 So viel Millionen Gulden
 Hat gar kein Staat Schulden,
 In dem Reich der Drey Inseln
 Thut auch z'viel Armuth winseln,
 Aufgeklärt Oconnelisch,
 Wird Irriand rebellisch,
 Denn der Hung'r psychologisch
 Is rein demagogisch.
 O, ich bin drauf curios,
 Na da giebt's noch ein Stoß,
 Denn die Gährung is z'groß,
 Es geht überall los.

[Folgen zwei Strophen über Rußland und Frankreich]

Der rechte Text ist Ultras Abgangslied in *Freiheit in Krähwinkel*, uraufgeführt am 1. Juli 1848 im Carl-Theater Wien. Der linke Text steht in David Kalischs einst berühmter Vaudeville-Posse *Berlin bei Nacht*, uraufgeführt im Jahr darauf, am 12. April 1849 im Königsstädter Theater am Alexanderplatz in Berlin.³ David Kalisch, geboren 1820, gestorben 1872: das ist der Vater des satirischen Wochenblatts *Kladderadatsch* und (von 1846 bis 1872) Verfasser von über 60 Bühnentexten. Nicht zu verwechseln mit seinem Namensvetter Ludwig Kalisch (1814–1882), der u. a. Jacques Offenbachs *Orphée aux enfers* ins Deutsche übersetzt hat.

Woher kannte David Kalisch *Freiheit in Krähwinkel*? Als Autor der Königsstadt war ihm der Text seit August 1848 zugänglich. Denn Nestroy, der im Lauf der sommerlichen Kunstreise anfang September auch dort als Ultra hätte gastieren sollen, wird längstens Mitte August einen Text geschickt haben – zur Vorbereitung der Inszenierung. Das Stück war auf rechtmäßigem Weg im In- und Ausland nur

3 Alcibiades' Lied steht in II, 8 (Nöbel II, S. 60–62).

durch den Wiener Agenten Franz Holding zu beziehen. Doch für die auswärtigen Bühnen, an denen er darin selbst auftrat, hatte sich Nestroy den Vertrieb ausdrücklich vorbehalten. Aus noch unbekannten Gründen fand dann aber das Berliner Gastspiel gar nicht statt.⁴ *Freiheit in Krähwinkel* wurde in Berlin erst im August 1849 gegeben: ohne Nestroy, in einer Bearbeitung mit neuen Couplets, also zur Zeit, da *Berlin bei Nacht* bereits erfolgreich lief.⁵

Decken sich Sujet und Aussage der beiden Fassungen in den Strophen 1–3 (die Strophe über Paris fehlt bei Kalisch), so unterscheiden sie sich in der letzten grundlegend.

4. (*da capo*)

Drum von Berlin
Will ich nicht ziehn.
Denn auf den Grund zu gehn,
Wird, wie die Sachen stehn,
Alles hier gut noch gehn.
Denn sagt, was brauchen wir,
Können frei rauchen wir.
An allen Ecken schenkt Weißbier man ein,
Mehr braucht man nicht, um glücklich zu sein.
Denn was die schlechte Press' auch mag sagen,
Haben uns wahrlich doch nicht zu beklagen,
's Ist ja noch alles so schön wie's gewesen,
Können die „Tante Voß“ ja noch lesen.
Und unseres Herrgotts Tiergarten ist groß,
Ja in Berlin geht es niemals mehr los.

5.

Anders thut sich Östreich machen,
Da geh'n umg'kehrt die Sachen;
Zwar is d'Aufgab' ka kleine,
Da z'kommen in's Reine,
's Soll ein Cirkel Völkerschaften
An ein Mittelpunct haften,
Unser' Stellung war schwirig,
Und Viele habn schon gierig
G'wart't auf uns're Auflösung
(Niest.) Atzi! zu Genesung!
Sie hab'n schon g'laubt, daß All's feindlich in Theile
zerbricht –
Aber d'Weltg'schicht sagt: „justament nicht“.
Eine Freyheit vereint uns,
So wie a Sonn' nur bescheint uns,
Gscheh'n auch Umtrieb von Ischl
Oder von Leitomischl,
Wir kommen zur Klarheit,
G'sunder Sinn find't schon d'Wahrheit;
Und trotz die Diff'renzen
Wird Östreich hoch glänzen
Fortan durch Jahrhundert
Gepriesen bewundert –
Wir steh'n da, ganz famos,
Wir fürchten kein'n Stoß,
Is die Gährung auch groß,
Bey uns geht nix mehr los.

In dieser Gegenüberstellung gibt Ultras Couplet erneut Anlaß zur Frage: War Nestroy eigentlich für oder gegen 1848? Schon Betty Paoli beobachtete, *Freiheit in Krähwinkel* verteilte Hiebe nach rechts wie links. So war es möglich, daß die Posse 1849 unter den Augen der Säbelzensur bei Wallishaußer als Buch erscheinen konnte: nicht als mutiges Plädoyer für den Fortschritt,⁶ eher als Verhohnepipelung der freiheitlich Gesinnten. Doch zur gleichen Zeit wagte es Carl nicht mehr, das Stück, das letztmals am 4. Oktober 1848 gespielt worden war, wieder in den Spielplan zu nehmen. Anscheinend fürchtete er, die Gutgesinnten könnten ihm die Revolutionsposse übelnehmen und ihn als Achtundvierziger verklagen. Ist die politische

4 Siehe *Stücke* 26/I, 221 und 229 f.

5 Siehe Maas, S. 41–43, Nöbel I, 53.

6 Vgl. Hüttner, Johann, 'Vor- und Selbstzensur bei Johann Nestroy', *Maske und Kothurn* 26 (1980), S. 234–248 (S. 241).

Haltung des Stücks schwer zu fassen und seine ‚Sendung‘ wohl mit Bedacht schillernd gehalten, so steht dagegen fest: sein Autor war als Mensch und Bürger nicht gesinnungsneutral. Auch im Stück gibt es mindestens eine Stelle, in der nachweislich Nestroys Herzblut strömt. Es ist der Schluß von Ultras Abgangslied. Schon der Ort des Couplets und daß es ein *rechtschaffener Mensch*, ein Arbeiter (Proletarier) singt, geben ihm besonderes Gewicht.

Der Inhalt der letzten Strophe: Anders als in Neapel, London, St. Petersburg und Paris ist in Wien, auch wenn die Gärung noch so groß ist, kein neuer Aufstand zu erwarten. Ultra *niest* – und nimmt es als gutes Vorzeichen.⁷ Allen Differenzen zum Trotz werden sich die vielsprachigen Völkerschaften weiter um den Mittelpunkt Wien scharen zur Festigung der alten Einheit. Die ‚Idee Österreich‘ – so ist die *eine Freyheit* zu verstehen – bleibt Wirklichkeit bis in ferne Jahrhunderte. Dies die patriotische Vision. Deshalb wird der Refrain in der letzten Strophe ins Gegenteil gewendet: *Bey uns geht nix mehr los*. Man vergegenwärtige sich, vor welchem realen Hintergrund diese Strophe im Sommer 1848 gesungen wurde: In Wien ist der Sicherheitsausschuß anerkannt worden; Kaiser Ferdinand I. ist noch in Innsbruck; Windischgrätz schlägt den Prager Aufstand nieder, und Radetzky siegt bei Custozza.

Nun zum linken Text. Wenn Kalischs Alcibiades das parallele Lied singt, hat in Berlin die Reaktion bereits gesiegt. Es ist alles wieder *so schön wie’s gewesen*. Die Aufwiegler sind Spießer geworden. Dagegen wehrt sich der Bummeler Alcibiades. Es darf einfach nicht sein, daß es niemals mehr los geht. Es soll unbedingt wieder losgehen! *Potz Jellachich und Windischgrätz!* lautete ein verstärkender Fluch.⁸ Die liberalen Gedanken aus Frankreich, die Ideen der preußischen Reformen Stein und Hardenberg müssen am Leben erhalten bleiben. Berlin soll vollenden, was Paris begonnen. Und zur Bekräftigung der Ironie, die bei Kalisch im Refrain liegt: *Ja in Berlin geht es niemals mehr los*, treten attacca fliegende Buchhändler auf, die die fortschrittlichen Blätter *Krakehler* und *Kladderadatsch* verkaufen, und der erste ruft: *Reaktion, verstecke dir, du bist schief gewickelt!*

Die beiden Lieder bezeichnen eine Schaltstelle der Geschichte. 1848 entscheidet es sich, ob Wien Metropole bleibt, Mittelpunkt einer Weltmacht, oder ob es zu einem Haupt ohne Glieder absteigt. Und in Preußen geht es darum, ob Berlin eine Weltstadt wird, vergleichbar Wien, Paris, London und St. Petersburg. In Wien gefährdet der Ruf nach Freiheit und Gleichheit den Bestand des Vielvölkerstaats. In Deutschland öffnet er den Weg zu einem einigen und größeren Vaterland. *Frei und Einig!* ist der Kampfruf der Liberalen. Und Kalisch stimmt ein. Hemmt in Berlin die Reaktion die Entwicklung zur Demokratie, so ist sie in Österreich die Retterin und Erhalterin eines aufgeklärten Absolutismus, der für das vielsprachige Vielvölkerreich die altbewährte, einzig mögliche und, bei aller Härte, lebensfreundliche Regierungsform darstellt. So jedenfalls nach der dezidierten Meinung Nestroys und Grillparzers. Die Hegemonie des deutschen Elements ist dabei als selbstverständlich vorausgesetzt. Man lese daraufhin *Ein Bruderzwist in Habsburg*, der im Herbst des Sturmjahrs vollendet wurde.

Ein simpler Refrain, wahrscheinlich aus Sachsen nach Wien geholt, dann von Wien nach Berlin transportiert, hat uns die Welt aufgetan, in der Kalisch wirkte. Wer war er?

7 Atzi: im Sinn von „Denkste!“ (vgl. *aziwoi*, „im Gegenteil“) und „Gesundheit! Santé!“.
8 Nöbel II, 112.

Vom Menschen Kalisch wissen wir wenig. Es sind keine authentischen Aufzeichnungen erhalten – weder Briefe, Tagebücher noch Entwürfe und Reinschriften seiner Stücke. Hauptquelle für sein Leben ist ein Erinnerungsblatt des Journalisten und Dramaturgen Max Ring, der die Nestroy-Forscher auf die Spur der englischen Vorlage zu *Einen Jux will er sich machen* geführt hat.⁹

Die wichtigsten Daten: Kalisch wurde 1820 in Breslau geboren. Der Großvater mütterlicherseits war der hochgeachtete Syndikus der jüdischen Gemeinde, Levin Benjamin Dohm, ein Schüler und Verehrer Moses Mendelssohns. Seine Söhne hatten in den Freiheitskriegen mitgefochten. Damit ist der geistige Hintergrund abgesteckt. Von daher kommt auch die unverkrampfte Darstellung seiner Glaubensgenossen. Da der Vater früh starb, war kein Studium möglich. Kalisch wirkte als vielseitiger Kaufmann und teilte die politische und soziale Erregtheit des Vormärz. Mit 24 verließ er Breslau mit dem Ziel Paris, wo er alle seine Träume verwirklicht zu finden hoffte. Hier verkehrte er mit Freiligrath, Herwegh, Marx, Heine und Proudhon. Und besuchte die Vorstadttheater. Auch lernte er Franz Wallner kennen, den späteren Direktor des Berliner Wallner-Theaters. In Paris legte er den Grund zu seiner Bühnenkenntnis, insbesondere für die Technik des Chansons. Drei Jahre später hatte Kalisch bereits den ersten großen Erfolg: *Einmalhunderttausend Taler!*¹⁰ Im Mai 1848 gründete er den *Kladderadatsch*, die satirische Zeitschrift, die – mit wechselndem Profil – bis 1944 erscheinen sollte. Gestorben ist er 1872. Sein Tod hatte kein Echo. Nicht einmal seine eigene Zeitung brachte einen Nachruf.

In Kalichs Possen finden wir vieles, das uns von Nestroy oder Friedrich Kaiser bekannt ist, so das „Bonmot“. „Durch richtigen Vergleich zwei scheinbar weit auseinander liegende Dinge miteinander in Beziehung zu setzen und dadurch in wenigen Worten mehr zu sagen, als eine langwierige Erklärung hätte mitteilen können, das ist vielleicht die beste Definition für diese Art von Berliner Geist.“ So der Bankier Carl Fürstenberg.¹¹ Der Dichter Spadellius, eines von Kalichs szenischen Ebenbildern, definiert: *Der Witz muß immer da helfen, wo der Verstand die Türklinke in die Hand nimmt.*¹² Auch Kalisch hat Listen mit Notizen, Gedanken, Ideen angefertigt als Reserve zu späterer Verwendung. Wie Beethoven hat er die Einfälle sogar im Spazieren aufgezeichnet. Es gibt auch Monsterwörter: Der Theaterunternehmer ist für ihn ein *Gassenhauerbereitungs- und Possenverbreitungsinstitutsbesitzer*.¹³ Am Text der Stücke hat er gefeilt. Da er selbst nicht spielte, änderte er zusammen mit den Schauspielern noch bei den Proben. Erfolge freuten ihn, Mißerfolge machten ihm zu schaffen, mehr als Spadellius uns glauben machen will: Gewohnheit wurde ihm nie zur zweiten Natur.¹⁴ Kalisch kalauerte: *Der einzige Fall, der den Dichter erheben kann, ist der Beifall!*¹⁵

Natürlich sind auch Kalichs Possen Stücke für Schauspieler, keine ‚reine‘ Wortkunst für den Leser. Wallners Ensemble war berühmt. Und wie die Texte zwischen

9 Vgl. *Stücke 18/I*, 103.

10 Nöbel I, 125–240.

11 Fürstenberg, S. 229.

12 Nöbel II, 222.

13 Nöbel II, 164.

14 Nöbel II, 178.

15 Nöbel II, 223.

Wien und Berlin wanderten, so auch die Schauspieler. Das wäre ein eigenes Kapitel. Sehr wichtig sind die Bühneneffekte. Virtuos und verschwenderisch eingesetzt, gehören sie zum künstlerischen Medium. Wallner leistete sich eine reiche Ausstattung. Auch spielt die Musik eine bedeutende Rolle. *Junger Zunder – Alter Plunder* verlangt zwei voll besetzte Orchester: eins im Graben, das andere im Theater auf dem Theater.¹⁶ Es wird viel gesungen – statt ‚singen‘ sagt man allerdings mit Holtei angemessener „in Melodien sprechen“.¹⁷ Wie im alten deutschen Liederspiel, wie im französischen Vaudeville und beim frühen Nestroy gibt es neben den Couplets zahlreiche Duette, Terzette, Ensembles und Chöre. Neben eher seltenen neuen Melodien ertönen da bekannte alte mit neuem Text. Die Arbeit der Komponisten (Robert Bial, August Conradi, August Schaffer u. a.) wäre ebenfalls ein wichtiges Kapitel, meines Wissens ein noch wenig erforschtes Gebiet.



Kalischs Posse ist auf Wahrscheinlichkeit gestimmt, stärker als die realistischsten Nestroys. Mir scheint, das gelte selbst für die Couplets, die bei Kalisch nie aus dem Rahmen der Handlung fallen. Singen und sprechen tun dieselben Menschen innerhalb einer real möglichen, eben wahrscheinlichen Geschichte. Es ist ein mittlerer Ton, den Kalisch anschlägt. Die Kontraste sind nivelliert. Auch die *beiseite*, die *für sich* wirken nicht als bewußt vorgeführte Bühnenkonvention. Sogar die Einbeziehung des Publikums und des Souffleurs hat wenig illusionsstörende Wirkung. Beiderseits der Rampe stehen ja verwandte Menschen, die sich im Spiel gegenseitig wie im Spiegel wiedererkennen. Die Szene zeigt Bekanntes, auch das Bühnenbild: nämlich das daguerrotypisch genau wiedergegebene Berlin.

II. *Berlin bei Nacht*

Die frühen Possen der Jahre 1846 bis 1851 – frisch und kühn im Ton, widerborstig gebaut, in dem leider schon wieder vergriffenen Neudruck von Manfred Nöbel leicht zugänglich – leben von zahllosen politischen Anspielungen. Nöbel gibt dazu nur wenige Erläuterungen. Man müßte in der preußischen Geschichte schon sehr bewandert sein, um alles zu kapieren. So stehen die Zeitbezüge leider einer modernen Aufführung der Originale im Weg. Und Kalisch ist heute, im Unterschied zu Nestroy, nicht einmal mehr für Literaten ein Begriff. Von Wien aus gesehen, ist *Berlin bei Nacht* eine Enormität.¹⁸ Es gipfelt in einem Maskenzug in 30 Bildern. Als Nr. 7 tritt auf

16 Nöbel II 203 ff.

17 Siehe Holtei, Karl von, ‚Flüchtige Bemerkungen über Vaudeville und Singspiel‘, in: *Ausgewählte Werke*, Bd. 1, hg. von Jürgen Hein und Henk J. Koning, Würzburg 1992, S. 284.

Der deutsche Michel, rückwärts über die Bühne von einem Krebse gezogen,

als Nr. 17:

Ein sehr großer Mann als Constabler gekleidet, mit einem Gnomen-Kopf auf der Schulter, stark bewaffnet, eine Kanone und einen Mörser unter dem Arm tragend, mit einem Plakat: „Je fetter ein Staat, je dicker die Polizei“.¹⁹

Schon der Titel *Berlin bei Nacht* ist ja politisch anzüglich. Wie er gemeint war, zeigt der Prolog für die 27. Vorstellung. Dessen Schluß lautet:

Auch dein, du schöne Stadt der Städte,
Die jetzt in Nebel scheint gehüllt,
Harr't eine neue Morgenröte
Und einer schönen Sonne Bild.
Und wenn du dann in bessern Tagen
Strahlst in der Freiheit Morgenpracht:
Dann denke, daß du einst getragen
Ein ander Bild: *Berlin bei Nacht!*²⁰

Das *ander Bild* ist eine Anspielung auf Glaßbrenners Guckkästner, der den Wechsel der Moritaten und Raritäten jeweils mit *Rrrrr ein ander Bild!* ankündigte. Gesprochen wurde dieser Prolog am 18. Juni 1849, ausgerechnet am Tag, da württembergische Truppen den Rest der gescheiterten Frankfurter Nationalversammlung, die Ende Mai als Rumpfparlament nach Stuttgart disloziert war, zersprengten.

An Wiener Verhältnissen geschult, fragen wir verwundert: Wo blieb da die Theaterzensur? In Preußen war sie seit März 1848 abgeschafft, zusammen mit den anderen präventiven Einrichtungen gegen den Mißbrauch öffentlicher Rede und Schrift. Das gehörte zu den ‚Errungenschaften‘ der Revolution. Und im Unterschied zu Wien bedeutete Pressefreiheit in Preußen klipp und klar auch Theaterfreiheit.²¹ Sie machte es möglich, im szenischen Abbild von Berlin auch anarchische Zustände zu zeigen, was in Wien undenkbar gewesen wäre, wo schon die Selbstzensur der Autoren Vergleichbares verhindert hat.

Dem Berliner Polizeipräsidenten Carl von Hinckeldey war die politische Posse suspekt. Namentlich nennt er Kalischs *Junger Zunder – Alter Plunder*, das düstere Stück über das Alt- und Korruptwerden einstiger Revolutionäre, für den reaktionären Hinckeldey ein „wertlosester Schmarren“. Er setzte deshalb alle Hebel in Bewegung, die unzulässige Tendenz des Theaters auszuschalten. Die Polizeiverordnung vom

18 Enthalten in Nöbel II, 11–107.

19 Nöbel II, 105 f.

20 Nöbel II, 10.

21 Auf eine diesbezügliche Anfrage antwortete das Innenministerium am 25. September 1848: „Die durch Cirkularreskript vom 16. März 1820 getroffene Aenderung, daß auf keinem öffentlichen Theater irgend ein gedrucktes oder ungedrucktes Trauer-, Schau-, Lust- oder Singspiel ohne vorläufige Erlaubnis der Königlichen Regierungspräsidien [...] aufgeführt werden dürfe, entbehrt der gesetzlichen Basis und ist überdies unvereinbar mit dem jetzt angenommenen Grundsatz der Redefreiheit [...]. Die durch jene Anordnung eingeführte sogenannte Theaterzensur ist daher überall, wo sie noch stattfinden sollte, abzuschaffen [...]“. Zit. nach Houben 1978, S. 103.

10. Juli 1851 sollte endlich Remedur schaffen.²² Fortan durfte keine Theateraufführung ohne ausdrückliche Erlaubnis des Polizei-Präsidiums stattfinden. Die Erlaubnis wurde nur auf Grund einer vorherigen Prüfung des Spielbuchs erteilt. Und zwar grundsätzlich für jede Inszenierung neu. Auch die im Lauf der Vorstellungen aktualisierten oder neuen Couplets mußten jeweils zur Genehmigung vorgelegt werden. Ulkig war die Begründung des Verbots einer Zusatzstrophe von 1864: man wisse nicht, ob mit dem darin angesprochenen Potentaten Bismarck oder Napoleon III. gemeint sei. Die erhaltenen Akten belegen, daß Theaterdirektoren gelegentlich auch gegen die behördliche Verfügung rekurrierten. Abgefaßt war der Erlaß in der Art der Wiener Theaterordnung von November 1850,²³ doch ohne deren detaillierte Vorschriften über das, was auf der Bühne verboten ist. Das bedeutete die Wiederherstellung des alten Zustands: Zensur, auch wenn man den Ausdruck als zu provokant vermied. Der Erlaß war wegen der fehlenden gesetzlichen Basis selbst in den Ministerien umstritten. Denn er verstieß gegen die in der Verfassung verankerte Presse- und Versammlungsfreiheit. Doch blieb die Verordnung bis 1918 in Kraft.

Die Grundidee war: Der Volksdichter soll versöhnen. Ein deutsches Vaudeville darf nicht kritisch sein. Und seither gaben sich auch Kalischs Stücke politisch brav. Doch nur scheinbar ist das, was auf die Gegenwart Bezug hat, aus ihnen entfernt. Unterschwellig und in den Couplets bleiben sie aufmüßig. Denn im Unterschied zu Carls Publikum erwartet die Berliner Klientel im Nachmärz, daß die Stücke der Zeit den Puls fühlen, daß das Ensemble möglichst täglich neue Couplets vorträgt. So blieb die Bühne ein listig kaschiertes politisches Forum, ein gemimter *Kladderadatsch*. Gottfried Keller war davon begeistert, wie seine Briefe an Hermann Hettner bezeugen: „Es ist eine Lüge, was die literarischen Schlafmützen behaupten, daß die Angelegenheiten des Tages keinen poetischen und bleibenden Wert hätten. In Berlin ist es der Dichter Kalisch, welcher das für jetzt Bestmögliche leistet.“²⁴ Auch unter der neuen Theaterordnung blieb sogar eine Passage wie die folgende möglich. In *Ein März-Gefangener, oder Er verlangt sein Alibi* (Uraufführung am 27. 3. 1851) sang Philipp Grobecker als Paddemann:

Das schlimmste und dümmste, das ist heutzutage,
 Daß Geduld niemand üben und lieben mehr mag, [...]
 Da jagen und sagen und fragen sie stets:
 Was gibt es? Wie wird es? Wie stehts? und wie gehts?
 Nichts passiert? Arriviert? Bombardiert? Gar nichts heut?
 (*Spricht*) Auf der kleinsten Bühne wie auf der großen Weltbühne ruft das
 Publikum ungeduldig: „Es kann losgehen! Es muß losgehen!“ Aber die Regi-
 seure denken:
 (*Singt*) Es muß ja nicht gleich sein, es hat ja noch Zeit.²⁵

22 Zu Hinckeldeys Theaterzensurverordnung siehe Houben 1978, S. 99–113. Sie ist vollständig abgedruckt in *Sammlung der Polizei-Verordnungen für Berlin*, Berlin 1878, S. 195–198.

23 Abgedruckt in Zaleisky, Adalbert, *Handbuch der Gesetze und Verordnungen, welche für die Polizei-Verwaltung im österreichischen Kaiserstaate von 1740–1852 erschienen sind*, 3 Bde., Wien 1854–1856, Bd. 3, S. 392–396.

24 Brief an Hettner vom 4. 3. 1851.

Der beschwichtigende Refrain (vielleicht eine Anspielung, die uns nicht mehr geläufig ist) findet sich wenig später in Wien wieder: in einem Couplet von Friedrich Kaisers Charakterbild *Verrechnet* (Uraufführung am 5. 6. 1851), das Nestroy als Bettler Martin gesungen und zu dem er eine oder mehrere neue Strophen beige-steuert hat.²⁶

III. *Der Aktien-Budiker*

Kalischs erster Erfolg unter der verschärften Reaktion ist *Der Aktien-Budiker. Bilder aus dem Volksleben [...] mit Gesang*, uraufgeführt am 9. Juli 1856 unter der Direktion des Wiener Franz Wallner, der im Jahr zuvor das Königsstädter Theater übernommen hat, dort später das Wallner-Theater baut und seine Bühne nach dem Muster des Carl-Theaters führt. Sogar die Art der Buchführung übernimmt er von Carl. Unter ihm wird Friedrich Wilhelms III. Traum endlich Wirklichkeit, in Berlin ein Vorstadttheater speziell für Volksstück und Posse nach dem Vorbild der Leopoldstadt einzurichten. Ein weiterer Schritt auf Berlins Weg zur Weltstadt!

Der Aktien-Budiker ist die Geschichte eines kleinen Krämers, der überraschend erbt, im Geldrausch seine bisherige Liebe, eine Köchin, verstößt, als Parvenu zur lächerlichen Figur wird, in die Hände eines Spekulanten gerät, fast sein ganzes Geld verliert und endlich in seine Budike und zu seiner Caroline zurückfindet. Er und sein Compagnon haben (mit dem Börsenausdruck der Zeit) „gefixt“: Sie verkauften Aktien, die sie gar nicht besaßen, auf einen festen Termin zu einem guten Preis – in der Hoffnung, sie in der Zwischenzeit viel billiger erwerben zu können. Doch die Rechnung ging nicht auf. *Wie gewonnen, so zerronnen* heißt der Untertitel. Ein ‚klassisches‘ Besserungsstück.

Das glückliche Ende ist ohne ironischen Schlenker. Die Besserung wirkt als ernstgemeinte Theodizee in Westentaschenformat. Kalischs Spießer sind keine Karikaturen, auch keine Scheusale in der Art von Nestroys Gundelhuber oder Glaßbrenners Philister. Es sind Abbilder des grundguten Berliner Kleinbürgers, liebevoll durch Kalischs Brille gesehen, Gegenkräfte, Gegensätze zum Berlin der Industriel-
len, Bankiers und Politiker der Vor-Gründerjahre. Das Volksstück, in Wien heiß diskutiert, dem sich Nestroy verweigert – hier ist es erreicht. Kalisch will moralisch, pädagogisch, kritisch und damit politisch sein. Für die Kenntnis der ‚großen Welt‘, in der es so gut gedeiht, verweise ich auf Fritz Sterns Monographie *Gold und Eisen* über Bismarck und seinen Bankier Bleichröder.²⁷

Nach alter europäischer Komödientradition basiert *Der Aktien-Budiker* auf einer Vorlage. Auch Kalisch ist stärker im Finden als im Erfinden. Im Unterschied zu Nestroy und Charlotte Birch-Pfeiffer hat er aber keine Romane dramatisiert. Die Namen der Autoren der Vorlagen ergeben ein weites Panorama: von George Chapman über Claude Boyer zu Eugène Labiche, von Friedrich Josef Korntheuer über Adolf Bäuerle zu Friedrich Kaiser, Ottokar Franz Berg und Alois Berla. Die Vorlage

25 Nöbel II, 255 und 290 f.

26 Siehe Otto Rommel, ‚Unbekannte Couplets von Johann Nestroy‘, in *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, Bd. 1951/52, S. 137–140.

27 Fritz Sterns Hinweis auf Kalischs *Berlin wird Weltstadt* regte mich zum vorliegenden Versuch an (*Gold und Eisen*, S. 238).

zum *Aktien-Budiker* stammt aus Wien. Es ist die ‚Originalposse‘ *Der Aktien-Greißler* von Anton Langer (uraufgeführt am 12. Mai 1856, zwei Monate vor dem *Budiker*). Langer (1824–1879), mit Nestroy gut bekannt, 1848 Autor des kaisertreuen *Barrikadenlieds*, schrieb neben 100 Romanen über 120 sog. ‚Volksstücke‘. Der Zensor Hölzl befand, die „Sendung“ des *Aktien-Greißlers* sei „höchst lobenwert“. ²⁸

Als ich die beiden Fassungen verglich, war ich zuerst von Kalisch enttäuscht. Er übernimmt das Personal und den Stückaufbau unverändert. Die Passagen der gesellschaftlich gehobenen Personen bleiben oft wörtlich stehen. Geändert wird lediglich die lokale Ansiedlung. Kalisch folgt dabei Langers Notiz (die sich schon bei Bäuerle findet und allgemeiner Usus war):

Die in diesem Stück vorkommenden lokalen Beziehungen können für jeden Ort auf leichte Art umgearbeitet werden. Das Stück beschränkt sich durchaus nicht auf Wien, und kann auf jeder Bühne dargestellt werden.

Aus dem Greißler wird also der Budiker. Fast alle Personen bekommen neue Namen. Radikal umgearbeitet wird aber der Text der Lokalrollen. Da erst erkannte ich Kalischs künstlerische Hand und Qualität. Aus Langers folkloristisch überladenen, wortreichen und gequält lustigen Dialogen macht er ‚normales‘, natürliches Gespräch, aus Wortpuppen Menschen. Die Diktion bekommt beinahe den Schein von dem, was wir heute Original-Ton nennen. Dieser Transport von Langer zu Kalisch ist mehr als bloße Umsiedlung: es ist eine Art Neuschöpfung.

Im Unterschied zu Nestroy gibt Kalisch meistens die Herkunft seiner Vorlagen an. Das ist nach unseren Begriffen von geistigem Eigentum nur korrekt. Doch bleiben knifflige Fragen offen: Wer ist nun der eigentliche Autor, Langer oder Kalisch? Wer bekam das Aufführungshonorar oder die Tantieme? Wurden die Bezüge aufgeteilt? Und wenn ja, in welchem Verhältnis? Bei fremdsprachigen Vorlagen (z. B. bei Labiches *Un notaire à marier*, der Vorlage von Kalischs *Otto Bellmann*) ist die Antwort einfach: In diesem Fall bezog nur Kalisch das Entgelt, da es mit Frankreich noch keine urheberrechtliche Vereinbarung gab. Doch wie stand es mit Vorlagen aus dem Deutschen Bund? War Langer an Kalischs Einnahmen beteiligt? Oder hatte sich Wallner mit einer einmaligen Pauschale das Recht gekauft, den Greißler Schwund durch Kalisch zum Budiker Knötschke umformen zu lassen? Oder ging Langer gar leer aus? ²⁹ Wahrscheinlich hat der Wiener Theateragent Julius Schreiber, dem Langer das Stück (gemäß den Angaben auf dem Manuskriptdruck) zu ausschließlichem Eigentum verkauft hat, eine Abgeltung in Bausch und Bogen erhalten. Denn Wallner galt wie Nestroy als fairer Geschäftsmann. Doch auch die dritte Möglichkeit, nach der Langers Agent nichts bekommen hätte, ist nicht auszuschließen. Das läßt sich einem – nach unseren Begriffen – höchst kuriosen Prozeß aus dem Jahre 1861 entnehmen.

28 Zensurakt ZI. 1897 ex 1856 im Niederösterreichischen Landesarchiv.

29 Vielleicht steht eine Antwort in den unpublizierten Akten von Wallners Buchhaltung. Siehe Wischer, S. 260–263. Das erhaltene Einnahmen- und Ausgabenbuch umfaßt allerdings nur die Zeit vom 25. 12. 1858 bis 29. 11. 1859. Leider fehlt die Angabe, wo es archiviert ist.

Während *Der Aktien-Budiker* bei Wallner lief, gab Carl Freudenberg, ein nicht weiter bekannter, noch nicht identifizierter konzessionierter kleiner Theaterunternehmer, dasselbe Stück an seiner Berliner Bühne in der Gartenstraße 10. Wallner, als Miteigentümer der Posse, klagte auf verbotene Verwendung eines nur als Manuskript gedruckten und daher geschützten Theaterstücks: Freudenberg habe keine Rechte eingeholt. Der preußische Königliche Litterarische Sachverständigen-Verein erstellte ein umfängliches Gutachten. Er verglich die Spielbücher und befand, die Aufführung sei erlaubt, da das Spielbuch Freudenbergs eine *wesentlich* abgekürzte und abgeänderte Bearbeitung des Kalischschen *Aktien-Budikers* darstelle. In diesem Sinn entschied dann auch das Gericht.³⁰

Der Ausgang des Prozesses lehrt: Nach den Copyright-Vorstellungen der Zeit war im Deutschen Bund nur die letzte Form eines künstlerischen Werks geschützt – *ungeachtet* der Rechte an der oder den Vorlagen und egal, ob die schöpferische Leistung des letzten Urhebers groß oder klein ist. Daraus folgt: Selbst wenn Kalisch Langers nur als Manuskript gedrucktes und deshalb urheberrechtlich geschütztes Stück tatsächlich ohne Honorierung der Vorlage bearbeitet hätte (wie es dann Freudenberg mit Kalischs Version tat), selbst dann wäre es völlig offen geblieben, ob das Gericht eine Klage Langers auf unerlaubte Verwendung als berechtigt erkannt hätte. Denn Kalischs Fassung des *Aktien-Greißlers* ist mindestens eine ebenso eigentümliche Neuschöpfung wie Freudenbergs Einrichtung des *Budikers*.

Vielleicht empfindet mancher Leser den vorhergehenden Abschnitt als unnötigen Exkurs in juristische Spitzfindigkeiten. Es sind jedoch keine. Denn sie betreffen den Kern des zeitgenössischen Begriffs von geistigem Eigentum und den Lebensnerv jedes unsubventionierten Theaters: Geld.³¹

IV. Ein gebildeter Hausknecht

Kalisch war ein Spezialist für Einakter. Näher kommt der Form, die er ihnen gibt, der Begriff ‚Sketch‘. Der berühmteste war *Ein gebildeter Hausknecht, oder Verfehlte Prüfungen* aus dem Jahre 1858.³² Eine Eifersuchtsgeschichte dient als Hintergrund für das Porträt eines Faktotums. Für Nestroyaner ist interessant, daß Nestroy das Stück noch im selben Jahr in leichter Überarbeitung gespielt hat. Wer genau es adaptiert hat, muss offen bleiben. Nach dem Zeugnis der Presse und des ältesten Textzeugen hat es Nestroy selber „für die österreichischen Bühnen“ eingerichtet. Spätere Theatermanuskripte nennen ihn sogar als Autor. Nestroy ritt mit diesem Stück auf der Welle der von Treumann eingeführten Kurzwaren. Die Titelfigur des Knitsch war wohl der größte schauspielerische Erfolg seiner letzten Jahre.

Rommel hat den *Hausknecht* nicht in die *Sämtlichen Werke* aufgenommen. Gustav Pichler veröffentlichte 1943 erstmals eine späte Wiener Fassung des unge-

30 Siehe Heydemann, L. E., und O. Dambach (Hg.), *Die preußische Nachdrucksgesetzgebung. Erläutert durch die Praxis des Königlichen Litterarischen Sachverständigen-Vereins*. Berlin: Enslin 1863. Gutachten Nr. 94, S. 528–539.

31 Zum Urheberrecht um 1850 siehe Helmensdorfer, Urs, „Heilig sey das Eigenthum!“ Urheberrecht in Wien um 1850, in: *UFITA. Archiv für Urheber- und Medienrecht* [Bern: Stämpfli], Band 2001/II, S. 457–496.

32 *Lustige Werke*, Heft III, S. 36–55.

druckten Stücks.³³ Die neue historisch-kritische Nestroy-Ausgabe wird es voraussichtlich in einem Nachtragsband bringen. Denn wo sonst wird heute ein Liebhaber Texte wie *Sieben Mädchen in Uniform*, die Wiener Fassung von *Orpheus in der Hölle* oder den *Gebildeten Hausknecht* suchen? Pichler behauptet, alles, was an Kalischs Posse heute noch witzig sei, stamme von Nestroy. Das ist (wie einst üblich) ad maiorem gloriam Nestroys gesprochen und falsch. In Wahrheit besteht kein großer Unterschied. Über weite Strecken gibt es nur kleine kolloquiale und wienerische Retuschen. Auffällige Abweichungen finden sich einzig bei den Albumsprüchen und in Knitschs Couplet. Ich kann mit beiden Versionen wenig anfangen. Finde ich den *Hausknecht* deshalb fad, weil ich mich an Possen schon tot gelesen habe? Oder hatte Zensor Hölzl völlig recht, als er den *Gebildeten Hausknecht* (in der Fassung, die ihm Nestroy einreichte, ohne sich als Bearbeiter zu nennen) „ein abgeschmacktes, doch unanstößiges Machwerk“ nannte?³⁴

Ich suchte Rat bei Kalischs Vorlage. Sie kommt wiederum aus Wien: Es ist das ‚lokale Lustspiel‘ *Alle sind verheirathet* von Friedrich Josef Korntheuer. Korntheuer (1779–1829): das ist Raimunds Longimanus und Hohes Alter, daneben Autor etlicher Stücke.³⁵ 1823 uraufgeführt, ist *Alle sind verheirathet* ein ausgewachsener Dreiakter ohne Gesang, verfaßt nach einer noch nicht identifizierten französischen Komödie *Les maris garçons* (deutsch etwa *Die Gatten als Junggesellen*). Und wer weiß, auf welches frühere Werk *Les maris garçons* zurückgeht... Ein Paradebeispiel des internationalen Stückaustausches.

Korntheuers Lustspiel (noch ungedruckt, als zeitgenössisches akribisches Soufflierbuch von unbekannter Hand im Österreichischen Theatermuseum Wien erhalten) ist eine ‚Schule der Liebenden‘. Die Schüler sind zwei verheiratete Paare. Beide Damen und beide Herren kommen in Versuchung, den Partner zu wechseln. Doch zum Schluß finden sich die Paare wieder. Jede und jeder verzeiht. Es ist das Sujet von Mozarts *Così fan tutte* – in Wiener Umgangssprache ohne Zynismus köstlich abgehandelt. Es spielt in einem Hotel garni und im Garten davor. Die Personen wirken wie nach Wien verpflanzte Figuren Chodowieckis. Die einzelnen Lektionen verbindet Adam, der Sohn eines Lampenputzers, einst *Statistiker* beim Theater (um das seine Gedanken immer noch kreisen) und jetzt Hausknecht im Hotel. Er ist ebenfalls verheiratet und daneben für jede Weiblichkeit empfänglich. Costenoble notierte über Raimunds Adam: „Es gab in diesem Fache auf irgend einer Bühne niemals etwas Vollkommeneres!“³⁶ Nestroy versuchte sich in der Rolle einige Male in Brünn.³⁷

33 Vgl. Pichler 1943, S. 67–100, dazu S. 9–14 und 107–109, und Otto Rommels Verriß der Edition in GW I, 180 und 182. Im folgenden zitiere ich das Stück nach dem Theatermanuskript aus der Sammlung Brukner (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Signatur Ib 149.430). Für die Überlieferung verweise ich auf den geplanten Nachtragsband der HKA.

34 Zensurakt ZI. 3711 ex 1858 im Niederösterreichischen Landesarchiv.

35 Vgl. Gladt, Karl, *Friedrich Josef Korntheuer*, Diss. masch., Wien 1934.

36 Zit. nach Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952, S. 881.

37 SW XV, 436, Nr. 62.

Bei Korntheuer stehen die Paare und das Faktotum in engem dramatischen Konnex. Nicht so bei Kalisch. Ihn interessieren die amourösen Verwicklungen wenig. Die überläßt er dem französischen Sittenstück, das Wallner ebenfalls pflegt: Dumas' *Kameliendame*, die ‚neue Magdalena‘, ist in Berlin zuerst bei ihm gespielt worden (1855, in der Fassung von Max Ring).³⁸ Kalisch fesselt allein der Hausknecht. Darum wird das Personal des Stücks verknappt. Die Ehepaare werden zu bloßen Stichwortgebern für die Titelfigur. Erstaunlicherweise übernimmt aber Kalisch von Adams Rolle nur wenig. Dafür gibt er ihm eine andere Biographie. Erst Kalisch läßt ihn in einem französischen Waisenhaus aufwachsen. Und das ermöglicht die große neue ‚Kiste‘, in der Nitschke, der schlecht bis gar nicht ‚welsch‘ kann, einen verfänglichen französischen Brief liest und übersetzt. Die *Verfehlten Prüfungen* des Untertitels werden als Nebensache absolviert. Korntheuers Original war für Kalisch offenbar in doppeltem Sinn längst ‚rokoko‘. – Nebenbei sei bemerkt: Bei Korntheuer fand Emil Pohl vielleicht den Titel für seinen *Melancholischen Hausknecht*,³⁹ der mit dem *Gebildeten Hausknecht* in Berlin erfolglos rivalisierte und von Nestroy in die *Früheren Verhältnisse* umgesetzt wurde. Diesen [*melancholischen*] *Hausknecht* meint Nestroy im Brief vom 31. Oktober 1861 an Louis Grois, der sich nach dem Stand des Stückes erkundigt hatte, in dem er dann am 7. Januar 1862 die Rolle des Scheitermann kreierte.⁴⁰

Meine Enttäuschung erkläre ich mir so: Korntheuers Adam ist in den Buchstaben fixiert. Aus ihnen läßt sich Raimunds Figur und Spiel rekonstruieren. Kalischs Nitschke dagegen scheint in erster Linie das Werk des Darstellers Carl Helmerding gewesen zu sein, Nestroys Knitsch das des Mimen Nestroy. Ihre Figuren sind in den Buchstaben nicht ‚gespeichert‘. Merkwürdig ist auch, daß beide Texte fast durchwegs hochdeutsch überliefert sind. So wirken sie heimatlos wie schlechte Synchronsprache. Nestroy hielt von der Einrichtung offenbar wenig. Er betrachtete sie nicht als eigentümliche schöpferische Leistung. Deshalb zahlte er Kalisch eine Vergütung: eine einmalige Pauschale von 1100 Gulden, von der eine Wiener Zeitung berichtete, und dazu, wie Stainhausers Journal ausweist, drei Prozent von der Nettoeinnahme jeder Vorstellung – ein Prozent mehr, als er jeweils selber für die *Die schlimmen Buben in der Schule* bezog.⁴¹

Zur Illustration des Wegs von Korntheuer zu Nestroy ein kleines Beispiel. Der Hausknecht hat ein Album, in das sich seine Lieben eingetragen haben. Bei Korntheuer (I, 4) zeigt Adam dem neuen Gast sein Stammbuch so:

Sehn Sie, das Blattel ist von der Kräutlerin gegenüber, die hat mir ein Kelchpletschen [= Kohlblatt] hinein g'nadelt, die ist so lang grün geblieben, bis[']s dürr worden ist – das ist das Sinnbild der Freundschaft. D a s Blatt ist [...] von unserer Köchin –

Grün, o Freund, ist Laub und Gras,

38 Siehe Wischer, S. 162–164.

39 In I, 4 sagt der Hausknecht Adam: [...] *wenn mich nicht dann und wann mein Stammbuch aufheiterte, würde ich völlig melancholisch*.

40 Siehe Briefe Nr. 178, S. 224, und *Stücke* 38, 90–111.

41 Vgl. Ernst Stainhauser, Ungedruckte Bilanz des Carltheaters für das Jahr 1859/60, St.B. Wien, Handschrift Ib 32029.

Wenn es regnet ist es naß,
 Wenn es schneibet ist es weiß,
 Wenn es g'frieret gibt es Eis.
 (*wischt sich die Augen*) Das ist g'wiß eine schöne Moral. Jetzt kommt der
 Schluß:

Sey stets froh an Seel und Leib,
 Ewig nur dein Miliweib.
 Das ist rührerisch. Es dürft frey im Don Carlus stehn.

Diese Zeilen werden von Kalisch wie Nestroy übernommen, allerdings sprachlich verwässert. Bringt Korntheuer nur den einen Stammbuchvers, so gibt es bei Kalisch und Nestroy drei. Im Laufe der Vorstellungen werden die Komiker die Reihe ad libitum verändert und verlängert haben.

Bei Kalisch lautet der dritte Spruch (er stammt von einer schwarzäugigen Köchin):

Wer sich der Einsamkeit ergiebt,
 Und hat nischt,
 Ach, der ist bald allein
 Und kriegt nischt.
 Ein Jeder lebt, ein Jeder liebt,
 Das hilft nischt.
 Dann läßt ihn seine Pein,
 Das schadt' nischt.
 S y m b o l i u m:
 Der Mensch kann noch so arm
 sein, wenn er nur Geld hat.
 – Das ist doch gewiß tief empfunden.

Ein böser Spruch, bitter wie selten bei Kalisch. Wallners Publikum war also literarisch beschlagen. Heute dürfte wohl kein Komiker bei seinem Publikum die Kenntnis von Goethes Harfner voraussetzen. *Nischt*: das ist die verstärkende, doppelte Verneinung, die sich schon bei Gryphius findet: *nichtsnicht*. Bei Nestroy lautet der entsprechende Eintrag so:

Der heiratet aus Liebe bloß,
 Sie hat nix!
 Betrogen werden ist sein Los,
 Das schadet nix!
 Sie wart' auf ihres Mannes Tod,
 Dran liegt nix!
 Er stirbt, kein Geld ist da, o Gott,
 Sie kriegt nix!
 Das Abgezwickte im Versmaß, das zeigt ganz den Charakter dieser Dame.

Die Wiener schätzten am meisten Nestroys Reimartistik:

Deinem Gedächtniß nie entwische
 Erinnerung an die Greislerische.
 In Deines Herzens Grund sei eine Nische,
 Drin steh' ein Bild, die Greislerische!
 Sie liebt nicht Putz, nicht Sammt, nicht Seidenplüsch;
 Ein liebend Herz nur wünscht die Greislerische.
 Sollt' welken sie zum Grab in Jugendfrische,
 So pflanz' ein Blümlein für die Greislerische.
 Wenn jenseits dann die Höll' auch Dich umzische,
 Es naht ein Engel dir, die Greislerische!

Welch Fest für einen Rezipienten! Und welches Vergnügen, das Gedicht in immer neuen Schattierungen wieder und wieder zu hören. Für die Zeitgenossen scheint es der Inbegriff von Nestroy gewesen zu sein. Knitsch (den Nörgler mit weinerlicher Stimme?) gab es sogar als bemalte Biskuitfigur.⁴² Die Posse kann als ein Muster für das nur lustige Theater der Reaktion gelten. Möglich ist allerdings, daß große Interpreten selbst Nitschke und Knitsch – auch ohne verbale Extempores, lediglich durch unerwartete Betonung eines Worts oder mit einer Gebärde – listig in aktuelles politisches Licht gestellt haben. Deshalb fürchteten ja Janota wie Hinckeldey das Unberechenbare der Ersten Komiker.

V. Berlin wird Weltstadt

Aus Kalischs Œuvre stelle ich noch einen richtigen Einakter vor, ein Juwel des Vaudevilles, der Gattung, die Jules Janin bewundernd *l'art ignoble* genannt hat. Es ist ein Stück, das anscheinend unpolitisch ist, aber nur scheinbar. Der (nach barocker Tradition) wiederum doppelte Titel lautet: *Haussegen, oder Berlin wird Weltstadt* [...] *Nach Brazier*.⁴³ Das Stück gehört zu den vergessenen deutschen Komödien, die (faßt man den Gattungsbegriff weit) gar nicht so selten sind, wie ich vor fünfzig Jahren noch gelehrt wurde. Kalischs Vaudeville stelle ich künstlerisch auf eine Stufe mit Johann Elias Schlegels *Die stumme Schönheit* oder Adolf Bäuerles *Ein Freund in der Noth*.⁴⁴ Elemente der Singspiele von Holtei, Angely und Offenbach verbinden sich in ihm zu einer Art *bouffe berlinois*, in dem die Musik von Robert Bial eine wichtige Rolle spielt. Ich weiß (noch) nicht, ob sie erhalten ist.

Zur Vorlage: Nicolas Brazier, 1783 in Paris geboren, 1838 in Passy gestorben, verfaßte neben zahllosen Chansons 215 Theaterstücke, die meisten in Teamwork, davon wurden 150 gedruckt.⁴⁵ Welches Stück Kalisch als Vorlage gewählt hat, ist noch nicht bekannt. Das ist gut so. Denn es erlaubt uns, das Stück als ‚Original‘ aufzunehmen. Wobei wir uns bewußt sind, daß es ein Original als Schöpfung ex

42 Siehe *Nestroy im Bild*, Nr. 324, 327 und 328.

43 *Lustige Werke*, Heft III, S. 3–21.

44 Johann Elias Schlegel, *Die stumme Schönheit*, in *Komedia*, Bd. 1, hg. von Wolfgang Hecht, Berlin: De Gruyter 1962; Adolf Bäuerle, *Ein Freund in der Noth*, Pesth: Hartleben 1820.

45 Vgl. die ausführlichen Angaben in Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Artikel „Nicolas Brazier“.

nihilo gar nicht gibt. Premiere war am 9. Februar 1866, kurz vor Ausbruch des Krieges gegen Österreich.

Doucet, ein Hutmacher aus Paris, lebt seit 30 Jahren in Berlin. Hagestolz, hat er erst in seinen alten Tagen noch geheiratet: eine (für sein Alter) *jolie petite femme*, eine angeblich kinderlose Witwe *aus dem Mittelalter*, wie er sagt. So glaubt er sich vor Haussegen sicher. Sie schwärmt von ihm, er verbinde mit der Grazie des geborenen Franzosen die Gemütlichkeit des heimisch gewordenen Berliners. Doch an seinem 60. Geburtstag passiert's. Bevor es ihm seine Eveline selber beichten kann, stellt sich Schlag auf Schlag heraus, daß sie nicht nur eine Tochter aus erster Ehe hat, einen Schwiegersohn in spe und einen Bummeler als Sohn, sondern auch noch vier Enkel ihres verstorbenen Ältesten. Und alle treten leibhaftig auf. Doucet, immer noch gern ein verfluchter Kerl, spielt Entsetzen: Bald werde er noch Vater der *armée prussienne*. Doch hört er sich nicht ungern *Papa* und *Großpapachen* nennen. Auch wenn ihm die Nationalökonomie nicht eingeht, daß, wo für zwei gekocht werde, am Ende auch zehne satt würden. *Berlin wird groß!* sagt Friedrich, der Diener. Und alle singen zum Schluß:

Ja, ja, ganz gewiß!
 Wenn's so schnell vermehrt sich[,]
 Dann wird wie Paris
 Weltstadt bald Berlin!

Dann könnte vielleicht das *ewige Sehnen nach Frankreich, dem schönen*,⁴⁶ schon zuhause gestillt werden. Allerdings ist der Jubel über den Titel *Weltstadt* halb oder ganz ironisch gemeint.⁴⁷ Der alte Diener verbringt (wie der späte Nestroy) viel Zeit mit dem Lesen von Zeitungen. Was enthalten sie: Unglück, Unfälle und Verbrechen. Auch das ist ein Merkmal der Weltstadt. Vielleicht eine Folge davon, daß Berlin zur Geldstadt geworden ist, sich von einem Athen zu einem Chicago an der Spree gewandelt hat. Und bald wird es beim Berliner Kongreß von 1878 das Haupt einer Weltmacht sein. An ein solches klotzendes Berlin hatte Kalisch nicht gedacht, als sein *Berlin bei Nacht* den deutschen Michel aus dem Schlaf weckte. Und wenn Doucets Schwiegersohn in spe, der Tambourmajor Roland mit der Pickelhaube, stolz vom Gastspiel seines Musikkorps in Paris berichtet, weiß er noch nichts vom nächsten, folgenschweren Einmarsch in Paris.

Paris, in dir
 Des Abends anzukommen,
 Wenn tausend Gasesflammen
 Am Boulevard sind entglommen!
 Wir zogen ein mit groß Trara!
 Ah, hieß es, die Prüßjängs sind da!
 Ja, die Prüßjängs, ganz sicher,
 Doch diesmal ohne Blücher!

46 Nöbel II, 292.

47 Vgl. Fürstenberg, S. 64.

Das Stück mit dem doppelten Städtelob könnte eine witzige Lektion in ‚Völkerfreundschaft‘ heißen, wenn dieser Begriff heute nicht so verschlissen wäre. Eveline spricht mit Doucet deutsch. Er versteht sie ja. In Paris würde sie – wie Lessings Minna von Barnhelm – „suchen“, das Französische zu sprechen (IV, 2) – so, wie Doucet sich bemüht, in Berlin deutsch zu reden. Auch wenn er in dreißig Jahren Fortschritte gemacht hat (und besser parliert als Riccaut de la Marlinière), ist seine Rede eine ganz persönliche, eigentümliche geblieben. In Paris wie in Berlin zuhause, nutzt Kalisch präzise die Fallen, die das Deutsche einem Franzosen stellt. Das läßt sich schlecht referieren. Nur eine Aufführung könnte es richtig zeigen.

Als armer Ersatz mögen hier wenigstens die Worte der ‚Captatio benevolentiae‘ stehen. Der Leser stelle sich Carl Helmerding als Doucet vor, wie er, nachdem der Vorhang gefallen ist, dies ‚Da capo‘ *beim Hervorruf* halb singt, halb spricht – nach der Melodie und dem Refrain seines großen Couplets. Es ist ein später, zarter, fast nostalgischer Kalisch. Korntheuer hätte die Verse „rührerisch“ genannt:

Früher zu meiner Zeit,
Die lang vergangen schon heut,
Wenn zu End' war der Stück,
Man hat ersucht *le public*
Um großer Nachsicht und Huld;
Aber heut' reißt Geduld!
Wenn der Stück sein *fini*,
Nichts hören mehr wollen sie.
Doch ich sein alter Mann,
Häng' noch an alte Zeit d'rان;
Wenn auch nicht ist mehr *bon ton*,
Ich bitt' doch um Pardon!
Compliment, – très gracieux!
Ah Mesdames et Messieurs!
Nicht zu streng! *Faites la grâce!*
Ist sich klein – harmlos Spaß!
Parce qu'on revient toujours
A ses premiers amours!

Quellen:

Kalisch, David, *Lustige Werke*, fünf Hefte, Berlin: Hoffmann & Campe 1869/70. Enthält in den Heften III und V dramatische Arbeiten für das Wallner-Ensemble, u. a. *Haussegen, oder Berlin wird Weltstadt, Ein gebildeter Hausknecht, Otto Bellmann*.

Ders., *Der Aktien-Budiker*, masch. Abschrift eines nicht identifizierten Textes, Theaterwissenschaftliches Institut der FU Berlin. Ders., *Der Aktien-Budiker*, Theaterzensurexemplar im Landesarchiv Berlin (Sign. A Pr. Br. Rep. 30, Nr. A 113). – Der Manuskriptdruck von 1856 war mir nicht zugänglich.

Nöbel, Manfred (Hg.), *Hunderttausend Taler. Altberliner Possen 1846–1851*. 2 Bde., Berlin: Haude & Spener 1988. Die in Bd. 2, S. 264, erwähnte Neuausgabe einer Auswahl späterer Stücke steht noch aus.

- Ders., *Wilhelm Tell in Posemuckel, Satirisches aus dem Kladderadatsch*, Berlin: Eulenspiegel 1987.
- Langer, Anton, *Der Aktien-Greißler, Original-Posse mit Gesang in 3 Akten*. Manuskriptdruck der Theateragentur J. B. Schreiber, Wien [1856]. In der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.
- Korntheuer, Friedrich Josef, *Alle sind verheirathet, Lokales Lustspiel in 3 Akten*, Theater-Handschrift (Soufflierbuch) im Österreichischen Theatermuseum Wien (Sign. Thg Dr. 5054).
- Nestroy, Johann, *Zwölf Mädchen in Uniform, Ein gebildeter Hausknecht, Zwei erstmalig veröffentlichte Possen [...]*, hg. von Gustav Pichler, Wien: Luckmann [1943] und Frick 1953.
- Nestroy/Kalisch, *Ein gebildeter Hausknecht*, Diverse Theatermanuskripte. Siehe Anm. 33.
- Unveröffentlichte Akten und Manuskripte aus dem Brandenburgischen Landeshauptarchiv Potsdam, dem Landesarchiv Berlin, dem Österreichischen Theatermuseum Wien, der Wiener Stadt- und Landesbibliothek und dem Niederösterreichischen Landesarchiv St. Pölten.

Literatur:

- Frei und Einig! Porträts aus der Revolution von 1848*, hg. von Bärbel Holtz und Dieter Weigert, Berlin: Haude & Spener 1998.
- Fürstenberg, Hans (Hg.), *Carl Fürstenberg. Die Lebensgeschichte eines deutschen Bankiers (1870–1914)*, Berlin: Ullstein 1931.
- Glaßbrenner, Adolf: *Der politisierende Eckensteher*, hg. von Jost Hermand, Reclams Universal-Bibliothek Nr. 5226 [4], 1969.
- Glaßbrenner, Adolf, *...ne scheene Jejend is det hier! Humoresken, Satiren, komische Szenen*, Berlin: Arani 1977.
- Houben, Heinrich Hubert, *Der ewige Zensor. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur*. Kronberg/Ts.: Athenäum 1978.
- Ders., *Der gefesselte Biedermeier* (Reprint der Ausgabe von 1924), Hildesheim: Gerstenberg 1973.
- Keller, Gottfried, *Briefe*, hg. von Carl Helbling, Bern: Benteli 1950, Bd. 1, S. 329–335, 351–358.
- Klotz, Volker, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987.
- Maas, Liselotte, *Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater unter der Direktion von Friedrich Wilhelm Deichmann in der Zeit zwischen 1848 und 1860*. Diss. München 1965.
- Nipperdey, Thomas, *Deutsche Geschichte, 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München: Beck 1994.
- Ring, Max, *David Kalisch. Der Vater des Kladderadatsch und Begründer der Berliner Posse. Ein Erinnerungsblatt*. Berlin: Elwin Staude 1873.
- Stern, Fritz, *Gold und Eisen. Bismarck und sein Bankier Bleichröder*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- Wischer, Erika, *Das Wallner-Theater in Berlin unter der Direktion von Franz Wallner (1855–1868). Das Berliner Lokalpossen-Theater des Nachmärz*, Diss. München 1967.

Jürgen Hein

**„Und wir haben gedacht, es ist eine Posse von Nestroy.“
Eine Reminiszenz bei Karl Emil Franzos**

Karl Emil Franzos (1848–1904), der Wiederentdecker Georg Büchners, hat in seinem Bildungs- und Gesellschaftsroman *Der Pojaz* (1893; Druck 1905) die beginnende Theaterlaufbahn eines ostgalizischen Juden zum Thema gemacht; in dem Erzählband *Die Juden von Barnouw* (1877) schildert er realistisch die Lebensverhältnisse der jüdischen Bevölkerung unter politischer, sozialer und kultureller Diskriminierung.¹ Nach der Kinder- und Jugendzeit in Czortków und Czernowitz schrieb sich Franzos im Oktober 1867 an der juristischen Fakultät der Wiener Universität ein; bis zu seiner Übersiedlung nach Berlin arbeitete er bis 1886 in Wien als Schriftsteller und Journalist.

In dem von autobiographischen Zügen durchwirkten Roman *Der Pojaz* wird eine Wanderbühnen-Aufführung von „Lumpazi Vagabundus“ erwähnt. In der Erzählung *Romeo und Julia* (1899) gerät der Bericht über eine Aufführung des Shakespeare-Dramas nach der ‚Richtigstellung‘ dann im Vergleich mit dem ‚wirklichen Leben‘ unversehens zur Parodie:²

[...] „Aber – was wollt’ ich nur sagen? Richtig, wir sprachen vorhin über das Stück. Wie hat’s denn Ihnen gefallen, Herr Professor?“

Matthias hatte noch mit seinem Beinkleid zu tun, war aber wohl auch sonst nicht in der Verfassung, seine Ansichten über ‚Romeo und Julia‘ eingehend darzulegen. Er fuhr bei Roithners Frage zusammen, schnappte nach Luft und sagte dann stockend: „Es ist... eine Tragödie ... von Shakespeare ...“

„Was Sie nöt sagen?!“ rief die Dicke. „Und wir haben gedacht, es ist eine Posse von Nestroy.“

Da fühlte ich mich verpflichtet, einzugreifen. „Das war dann ein Irrtum, meine Gnädige“, erwiderte ich. „Es ist wirklich eine Tragödie von Shakespeare. Und kein gebildeter Mensch wird auf Herrn Roithners Frage eine andere Antwort geben als die ironische meines Freundes. Denn Gebildete unterhalten sich nicht darüber, ob ‚Romeo und Julia‘ ein gutes Stück ist ... Meinen Sie nicht auch, mein Fräulein?“

1 Neuausgabe des Romans: Berlin 1954, Königstein 1979, des Erzählbandes: Hamburg 1990. – Zum Autor vgl. Böhm, Hermann, *Karl Emil Franzos (1848–1904). Der Dichter Galiziens. Zum 150. Geburtstag*. Mit einem Beitrag von Kerstin Paulik (Katalog der 235. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek), Wien 1998; Glasenapp, Gabriele von, ‚Franzos, Karl Emil‘, in: *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*, hg. von Andreas B. Kilcher, Stuttgart 2000, S. 152–155.

2 Zitate nach der Neuausgabe: *Das Kind der Sühne. Erzählungen*, 2. Aufl., Berlin 1965, S. 251–306, hier S. 283 f. und 284–286. Die in Klammern gesetzten Erläuterungen wurden aus dieser Ausgabe übernommen.

Pauline wurde rot. „Ja ... Ein großer Dichter!“ Sie hatte ein Quiekstimmchen, dessen Dünne zu allem andern an ihr paßte.

„Die kennt sich aus!“ sagte Frau Kratochwil voll mütterlichen Stolzes. „Sie kann ja aber auch diesen Schöcksbier auf französisch lesen.“

„Englisch, Mama!“

„Aber doch auf französisch auch? Warst ja fünf Jahre bei die Sakrekör (Filles du Sacre-Cœur, ein klösterliches Erziehungsinstitut in Wien). Und mit 'n Schöcksbier hat sie's besonders. Vor zwei Monat' hab'n mir die schreckliche G'schicht von ihm anhören müssen – wie heißt's nur – wo der Baumeister als Bauer so rabiat wird?“

„Der Richter von Zalamea“, half ich höflich ein.

[...] „Na, jetzt haben wir aber genug vom ‚Hecheren‘ (Höheren) geredet!“ rief Herr Roithner in dies Schweigen hinein. „Darf ich Ihnen was Lustig's erzählen? Mein Barbier hat jetzt den persischen Sonnen- und Löwenorden gekriegt! Und wissen S', warum?!“

Herr Kratochwil war bisher schweigend und würdevoll dagesessen, nun aber nahm er eine geradezu imponierende Haltung an. „Ich muß ich serr bitten“, sagte er in seinem harten Tschechisch-Deutsch. „Solche Geschichten passen für Damakraten, nicht hirr. Hirr sitzen zwei gaiseliche Staatsbiamte, ich und der Herr Professor. Über Orden macht man kaine Witz', isse zu hailige Gegenstand ...“

„Ganz richtig. Aber ein persischer.“

„Isse sich gleich! Orden isse Orden, Majestät hat gegeben. Und ich hab' ich selbst Sonnen- und Lebenorden, sehr scheene Orden. So isse heutige Zeit! Über Orden macht man Witz', über Staat, sogar über Pulizei! Und was isse Welt ohne Pulizei! Ich bitt' ich Ihne, was? Das hamme halt auf Theater gesehen! Was war in Verona ganze Unglück?! Keine Pulizei!“

„Oh, wie wahr!“ rief ich begeistert. Auch mein Matthias benutzte die Gelegenheit, endlich einen Laut von sich zu geben. „So ist es!“ sagte er etwas unsicher, aber doch ganz vernehmlich.

„Natürlich!“ fuhr Herr Kratochwil geschmeichelt fort. „Muß ja Kind einsehen. Da raufens sich die Bediente von die Grafen immerzu – wu is Pulizei?! Da laufens Romeo und Freunde vermaskiert auf Gassen herum, schleichens sich in fremde Haus – wu is Pulizei? Da klettert Romeo über Mauer – Pulizei sieht nix, hört nix! Romeo hat Schwert, Tybalt hat Schwert, Julia hat Dolich – isse das eine Ordnung?“

„Und von einem Waffenpaß“, fügte ich bei, „ist sogar nirgendwo auch nur die Rede! Kein Mensch denkt daran, und geschieht dann ein Totschlag, so wird der Schuldige verbannt, statt daß ihn die Polizei einsperrt.“

„Sie scheinen S' vernünftige Mann“, sagte der Polizeikommissär außer Dienst wohlwollend. „Aber was war in Verona allergrößte Malhör?! Ungenügende Überwachung des Medikamentenhandels! ‚Meine Herren‘, hat mein seliger Chef, der Hofrat Pawlitschek, immer g'sagt, ‚ich bitt' ich Sie, schau'n S' den Drogisten auf die Finger und den Aputhekern.‘ Dasse hamme auch getan. Aber

dort? Lorenzo gibt Schlaftrunk, Aputheker verkauft Gift! Isse Skandal!“
„Wie wahr!“ jauchzte ich wieder. „Und wie neu! Das hat ja noch kein Mensch vor Ihnen herausgefunden!“
Herrn Kratochwils dramaturgische Lorbeeren ließen seine Gattin nicht ruhen. „Daran is ja was!“ sagte sie. „Aber ich hab’ mir immer gedacht: Das größte Unglück is doch der schlechte Dienstbot’ im Haus! Nein, diese Amme! Wie die red’t, und was die tut! Statt zu der Gräfin zu gehen und ihr zu sagen: ‚Geben S’ acht auf das Fräulein!‘ läuft sie hin und kuppelt. So a nixnutzige alte Gredl! – No ja, mit schlechte Dienstboten kann man was erleben, das sag’ ich immer. Und – “ [...]

Gerald Stieg

Fünf Abendwinde

Ich habe vor einigen Jahren den zensurierten mit dem eigentlichen Text von *Häuptling Abendwind* unter dem Titel „Selbstzerstörung durch Selbstzensur“ verglichen. Das Ergebnis läßt sich auf eine einfache Formel bringen: Nestroy hat sich selbst kastriert, indem er konsequent alles eliminierte, was in den Augen seines präsumpativen Zensors mit Politik, Religion und Sexualität auch nur eine entfernte Beziehung zu haben schien.¹ Diese sorgfältig durchgeführte Selbstentmannung erlaubt uns a contrario den Schluß, daß im Gegensatz zum Zensor, der Offenbachs Operette *Vent du soir* als französischen „Unsinn“, „große Dummheit“ bzw. „bêtise“ abtat,² Nestroy sich sehr wohl der politischen Dimension seines Gegenstandes bewußt war. Wenn es sich um nichts weiter als eine exotische „Mordsgaudi“ gehandelt hätte, wären die systematischen Striche und Ersetzungen eine überflüssige Fleißaufgabe gewesen. Wir können also mit einem gewissen Recht behaupten, daß Nestroys Faschingsbursche trotz alledem unter die Abkömmlinge der *Lettres persanes* des Aufklärers Montesquieu zu zählen ist. Daß Nestroy sorgfältig Worte wie *heilig*, *Reich* oder *nazinal* durch nichtssagende ersetzt oder einfach streicht, spricht für sich.³

Einer gewissen Aktualität scheint mir folgende Passage über den ‚Import‘ von Fortschritt und Kultur (aus dem Westen oder Norden) nicht zu entbehren:

BIBERHAHN. [...] Jetzt aber hab ich einen Haß, einen Pick auf Alles Gebildete; ich batze ihn aus, den Fortschritt, Cultur, Fortschritt, Civilisation, Alles batz' ich aus.

ABENDWIND. Ihre Sprach soll nicht übel seyn, und gelehrt, und g'scheit.

BIBERHAHN. Aber für uns nicht nazinal.

ABENDWIND. Nur fatal, daß sie auswärts kein Wort versteh'n von uns.

BIBERHAHN. Wenn einem kein Mensch versteht, das ist nazinal.

(7. Szene; *Stücke* 38, 62)

Nestroy hatte für den Zensor *nazinal* unter anderem durch *einheimisch* ersetzt, ein deutscher Nachdruck von 1987 hat das *nazinal* vermutlich für einen Druckfehler gehalten und durch „national“ ersetzt. Dieser Nachdruck befindet sich in dem Buch

1 Stieg, Gerald, „Häuptling Abendwind“. Selbstzerstörung durch Selbstzensur, in: Ravy, Gilbert und Jeanne Benay (Hrsg.), *Satire – parodie – pamphlet – caricature en Autriche à l'époque de François Joseph (1848–1914)* (Etudes Autrichiennes 7), Rouen 1999, S. 245–253.

2 Siehe *Stücke* 38, 151 f.

3 Zum Beispiel ersetzt Nestroy *nazinal* durch *indianisch*, das *Ungenierte*, *insulanisch* oder streicht im Satz: *Ich hasse alle Redner, außer die uns'rigen, denn sie reden nazinal das denn sie reden nazinal*. Aus einem *Inselreich* wird ein *Inselland* usw.

Anthropophagen im Abendwind. Vier Theatertexte nach Johann Nepomuk Nestroy, *Häuptling Abendwind* oder *Das greuliche Festmahl*. Helmut Eisendle, Elfriede Jelinek, Libuše Monikova, Oskar Pastior nebst Johann Nepomuk Nestroy, erschienen 1988 in der Reihe *Texte aus dem Literaturhaus Berlin*.⁴ Anlaß scheint der 125. Jahrestag der Uraufführung gewesen zu sein. Es handelt sich also um Gelegenheitsarbeiten, was aus den Untertiteln deutlich hervorgeht: *Eine Reaktion auf Nestroy*s Theaterstück „*Häuptling Abendwind*“, *125 Jahre danach* (Eisendle); *Ein Dramolett* (Jelinek); *Ein Volksdiskurs nach Nestroy und anderen Wienern* (Monikova) und schließlich *ein monologophage im kühlturn* (Pastior). Alle Kontrafakturen sind entschieden kürzer als das ohnehin nicht abendfüllende Original, also gewissermaßen Jívaro-Schrumpfköpfe, um auf dem ethnographischen Terrain des Stückes zu bleiben.

Von jeglicher Zensur befreit, konnte sich die durch Nestroy ausgelöste Textproduktion bedenkenlos entfalten. Die Aufführungen im Literaturhaus am 11. Juli 1987 haben, soweit ich das überblicke, kein öffentliches Echo oder Ärgernis erregt. Jelineks ‚Dramolett‘ wurde 1992 auf einer wirklichen Bühne von einem Team des Tiroler Landestheaters inszeniert, bei welchem Anlaß ein Journalist den Verdacht anklingen ließ, daß man zur Herrschaftszeit des ‚Präsidenten Abendwind‘ (Kurt Waldheim) es doch nicht gewagt habe, dieses crimen laesae majestatis auf eine österreichische Bühne zu bringen.⁵

Angesichts der von der Zensur geprägten Textüberlieferung von Nestroy *Häuptling Abendwind* drängt sich dem Leser der vier Etüden die Frage auf, wozu solche Nestroy-Palindromitis (Pastior) denn gut sei, um welchen Einsatz hier denn eigentlich gespielt werde. Wie zu erwarten, folgt nur das Dramolett von Jelinek mutatis mutandis den politischen Intentionen Nestroy und macht aus der Kannibalengeschichte eine handfeste Farce über die politische Gegenwart Österreichs seit 1986. Daß dabei sehr bewußt die Linie Nestroy–Kraus in die Gegenwart herein gezogen wird, verwundert nicht weiter. Zu Nestroy Zeiten ist dergleichen nur bei Autoren im Exil (man denke z. B. an Heines „Lieder auf König Ludwig“) denkbar gewesen, in Österreich wäre Jelinek wohl auf den Spielberg gekommen.

Bevor wir uns intensiver mit diesem politisch aktualisierten Nestroy auseinandersetzen, wollen wir die drei anderen einem Verhör unterziehen. Ausgehend von der Tatsache, daß alle Autoren über eine kaum begrenzte Narrenfreiheit verfügten, fragen wir: wofür wird der Hypotext *Häuptling Abendwind* zum Prätext? Das Resultat ist äußerst aufschlußreich. Zwei Autoren sehen sich gleichsam genötigt, in den nach dem Ur-Modell der *Lettres persanes* gezimmerten Text das ethnologische, anthropologische und psychoanalytische Wissensgut, das seit Nestroy aufgekommen ist, hineinzupacken, um damit die nötige Distanz zum Urtext herzustellen, ein

4 Die Zitate aus diesem Buch sind im Text unter der Sigle *Abendwinde* + Seitenzahl angegeben. Ein weiterer *Abendwind* hat 1999 im Burgtheater unter Frank Castorfs Regie geweht. Unter dem Titel *Nestroycarambolage* sind *Freiheit in Krähwinkel*, *Der alte Mann mit der jungen Frau* und *Häuptling Abendwind* Opfer eines bekannten postmodernen Kannibalismus geworden, des sogenannten Regietheaters.

5 Vgl. z. B. die Besprechung von Ulrich Weinzierl unter dem Titel „Wo Waldheims Waden Zähne fanden“ in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 24. November 1992.

Verfahren der Verfremdung der Verfremdung, das recht unterschiedliche Züge annimmt. Man kann jedoch als gemeinsamen Nenner von Eisendles *Abendwien oder die schönste Landschaft ist das Hirn*, in dem von Nestroy so gut wie nichts übriggeblieben ist, und Monikovas Montage *Tetom und Tuba*, die das exotische Ambiente bewußt überzieht, die Einmontierung des ‚wissenschaftlichen Diskurses‘ herausarbeiten. Eisendle dekonstruiert nicht nur den Text Nestroys bis zur Unkenntlichkeit, sondern geht sogar bis zur Auflösung der Person des Parapsychologen Schrenck-Notzing (1862–1929), der auf Thomas Manns *Zauberberg* eingewirkt hat, in die beiden Bestandteile seines Namens: Schrenck ist der Wirt, Notzing dessen leicht betrunkenen Gast. Zu den Gästen des „Abendwien“-Lokals gehören zwei weitere Personen aus der Geschichte der Psychologie, Doktor Ganser, bekannt durch das Gansersche Syndrom, und der Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld. Eisendles Verwurstung Nestroys beruht offensichtlich auf den Prämissen des sogenannten Ganserschen Syndroms, das darin besteht, daß die Antworten an den gestellten Fragen vorbeigehen: „Das Subjekt antwortet auf eine Frage so, als hätte man ihm eine ganz andere gestellt.“⁶ Dieses Syndrom wurde 1897 von Sigbert Joseph Ganser (1835–1931) definiert und dient der Beschreibung des Sprachverhaltens von Schizophrenen. Im besonderen umschreibt das Syndrom Zustände der Entpersönlichung, die gekennzeichnet sind durch An-der-Sache-Vorbeireden, Gedächtnisschwund und andere zum Lachen reizende Verhaltensweisen. Man kann, wie man sieht, im Ganserschen Syndrom unschwer Techniken erkennen, die in der Komödie allgemein, bei Nestroy stark ausgeprägt üblich sind. Was beim Dramatiker z. B. Mittel der hinausgeschobenen Anagnorisis ist, ist in der Realität gewöhnlich Symptom einer mehr oder weniger starken Psychopathologie des Alltagslebens. Eisendles *poesia docta* hat – wie übrigens alle anderen Experimente von 1987 – die anthropophage Metapher „jemanden zum Fressen gern haben“ als zentrales Überbleibsel aus dem *Hauptling Abendwind* bewahrt. Das Ergebnis ist ein Nichtdialog über die Ich-Identität in wissenschaftlich-philosophisch verbrämter Sprache, in den immer wieder die Entsublimierung hineinschlägt, vertreten durch einen Italiener namens Luigi Dick, der mit Genuß erotische Poesie zitiert und auch sonst die kartenspielen-den Diskutierer an die ‚realtà‘ des Sexus erinnert.

Eine Kostprobe:

DR. GANSER. Das Ich. Das Ich. Es ist hochgradig nervös. Erethisch [= ‚reizbar‘, G. S./]. Hemmungslos bis zur Selbstzerstörung. Es löst unlautere Gedanken aus.

DICK. Welche Gedanken, Dottore?

DR. GANSER. Unlautere Gedanken der ...

DICK. Amore ... Amore? Die Liebe ist eine Schwanerei, Dottore.

NOTZING. Was?

HIRSCHFELD. Spielen Sie, Notzing, spielen Sie doch.

(*Abendwinde*, S. 9)

Es wäre gewiß interessant, einen Blick in Eisendles Bibliotheca erotica et curiosa zu werfen, um sein intertextuelles Vexierspiel aufzudröseln. Diese alexandrinische Mühe habe ich mir und Ihnen erspart.

Weniger verschlüsselt ist der Mechanismus der Dekonstruktion des wissenschaftlichen Diskurses, der an der Realität zerschellt, bei Monikova, die die Begriffe Totem und Tabu kindersprachlich in Tetom und Tuba verwandelt – man denkt unwillkürlich an Mozarts Spiel mit dem eigenen Namen (Trazom und Romatz) – und einen gewissen Sigmund mit der exotischen Zivilisation zusammenstoßen läßt.

Die ‚Volksdiskursmontage‘ – in Wahrheit eine ‚Gelehrten Diskursmontage‘ – funktioniert im Prinzip wie die bekannte anachronistische Dialektgeschichte Roseggers von der ‚Entdeckung Amerikas‘:

Wias nochha drauf afs Lond fohrn, do sein afn fäistn Boudn lauta schworzi Mandler umglauffn.

„Guatn Morgn!“ sogg da Kolumbas, „valaub z fraogn: Is däis Amerika?“

„Jo freilih“, sogn die Schworzn.

„Und seids äis d Neger?“

„Jo freilih“, sogns, „däis sein ma. Und du bist gwis da Kolumbas?“

„Schtimmbb!“ sogg da Kolumbas.

„Saggra-mentscha!“ schrein die Schworzn, „mir san entdäickt!“⁷

In *Tetom und Tuba* übernimmt Sigmund Freud die Rolle des Nestroyschen Arthur. Die ‚Handlung‘ kristallisiert sich gewissermaßen um ein Objekt der Zivilisation, den Spiegel. Einerseits handelt es sich dabei um eine ‚Verwandlung‘ des Friseurmotivs aus dem Nestroyschen Original, andererseits um die Inszenierung psychoanalytischer Diskurse (Freud, Lacan) über das ‚Spiegelstadium‘. Nicht auszuschließen ist, daß Libuše Monikova eine Anleihe bei Canettis *Komödie der Eitelkeit* und Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* gemacht hat. Die Beobachtungen, die Sigmund an der kannibalischen Wirklichkeit macht, scheinen nachträglich seine Theorien, im besonderen jene aus *Totem und Tabu*, zu bestätigen. Als der Indianerhäuptling Biberhahn sich in einer an die Küste geschwemmten „Spiegelscheibe“ zunächst nicht erkennt und glaubt, sein Kollege Tetom existiere doppelt, kommentiert Sigmund das Phänomen so: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion! Klassisch! Besser als jede Urszene!“ (*Abendwinde*, S. 41).

Biberhahns Spiegelerfahrung mündet wie in Uwe Dicks ‚Afforismus‘ „Heit in da Fruah, wiari aufschtantn bin, hob i oan gsähng, dem hätt i glei oane schtian megn. Aba wenni zuagschlogn hätt, waar da Spiagl higwen“⁸ in einen negativen Narzissismus: „Es ist ein Choc, sag ich dir, man möchte sich selbst am liebsten in den Arsch treten, aber wie?“ Sigmund ist fasziniert: „Sagenhaft! Frühe Anzeichen von Autoerotik, Narzißmus, die ersten Frustrationen: Angstappetenz? Aggressionsstau ...“ Der Vorgang wiederholt sich positiv, d. h. als „zunehmende Verliebtheit“ in sich

7 Rosegger, Peter, ‚Die Entdeckung von Amerika‘. Aus dem Platten übertragen. In: Rosegger, Peter, *Die Entdeckung von Amerika und andere Erzählungen in steirischer Mundart*, Graz, Wien 1970, S. 165.

8 Dick, Uwe, *Sawwald Prosa. Erweitert um 2 x 13 Taschenbuchstaben zur Weltformel*, München 1981, S. 122.

selbst bei Tuba-Tabu, was von abstrusen wissenschaftlichen Kommentaren Sigmunds, sprich Freuds und Lacans, begleitet wird. Ähnlich wie bei Eisendle, allerdings weniger verschlüsselt, werden ‚primitive‘ Phänomene der Erotik und Sexualität auf den überzogenen Nenner des psychoanalytischen Jargons gebracht. Wenn man will, kann man hier eine Linie entdecken, die von Knieriems astronomischem Diskurs über Kraussche Grubenhunde bis zu Canettis Satire der Psychoanalyse in der *Komödie der Eitelkeit* reicht.

Besonders amüsant ist die Auseinandersetzung der kannibalischen „Wilden“ mit der „Totemmahlzeit“ der Religion der „Bleichgesäßer“, „Bleichlinge“, „Milchlinge“, die mit „Büchern“ missionieren kamen: zuerst der Bibel, dann dem „Kapital“ („natürlich nur das Buch!“), schließlich der Psychoanalyse und der Ethnographie (Lévi-Strauss’ *Pensée sauvage*). Die „Entzauberung“ des Christentums verläuft über die Destruktion von Begriffen wie ‚Transsubstantion‘ („Trans..bszion“), „Erbsünde“ („Erbsensünde“), vor allem aber den Festmahl-Spuren Nestroys folgend über das „Letzte Abendmahl“ (*Abendwinde*, S. 45 f.). Man darf sich fragen, ob Libuše Monikowa folgender Aphorismus aus den *Sudelbüchern* bekannt war: „Der Pater: Ihr seid Menschenfresser Ihr Neuseeländer. Neuseeländer: Und ihr seid Gottfresser ihr Pfaffen“. ⁹ (Es ist dies übrigens ein Reflex auf Georg Forsters realistischen Ethnologenblick.) – Die Sprache des Strukturalismus wird durch einen Kalauer der „wilden“ Tuba-Tabu ad absurdum geführt:

TUBA. Er heißt Tetom! Tetom wie Sarkom – für unsere Feinde, damit sie Angst kriegen. [...]

SIGMUND. Totem! Er heißt Totem, wie Mythem, wie Phonem!

TUBA. Wie vornehm!

(*Abendwinde*, S. 48)

Die Konfrontation der Wirklichkeit der Menschenfresserei und ihrer Rituale mit den europäischen Diskursen endet mit der Schlachtung und Verzehrerung Sigmunds und dem Satz Biberhahns:

Die Diskurse kommen und gehen, aber der Appetit bleibt. *Er beißt genußvoll in das bleiche Fleisch.*

Eisendle und Monikova spielen mit der postmodernen Vulgata: alles ist Diskurs. Der aber wird am ‚Appetit‘ aller Art gemessen und zuschanden.

Zusammenfassend ließe sich also zu den ersten beiden Etüden sagen: Die indische Faschingsburleske wird neu aufbereitet durch ironisch-satirische Referenzen auf ethnologische, psychiatrische und psychoanalytische Diskurse über das ‚Andere‘.

Einen ebenfalls postmodernen, doch noch radikaleren Transformationsversuch nimmt Oskar Pastior vor. Der Titel *Mordnilapsuspalindrom*, selbst, wie sich’s gehört, ein Palindrom, das etwas schwieriger als Schwitters’ Anna von hinten und vorne lesbar ist und in das präventiv der ‚lapsus‘ einmontiert ist, gibt den Ton an. Der Untertitel „ein monologophage im kühlurm“ (*Abendwinde*, S. 53–70) deutet

9 Lichtenberg, Georg Christoph, *Sudelbücher*, J 926.

auf den *Kühlpsalter* des Quirinus Kuhlmann. Von dessen im Text tatsächlich präsenten *Kühlpsalter* über OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle)¹⁰-Techniken bis zur Wiener Gruppe, Ernst Jandl und Max Bense hantiert Oskar Pastior virtuos mit Palindromen, Permutationen, sinnvollen oder unsinnigen Neologismen(serien), Lautkonstellationen und Kalauern aller Art. Der Bezug zu Nestroy verläuft ausschließlich über die Zunge, sprich über die Metapher des Fressens: „Ich habe Johann Nestroys Zivilisationsgroteske vom Häuptling Abendwind oder dem greulichen Festmahl bis auf die Knöchelchen abgenagt, die meine Knöchelchen sind.“ Es geht um einen TEXT, „also ein[en] palindromitische[n] Vorgang der Einverleibung und Entäußerung“ (*Abendwinde*, S. 54). Einige Kostproben aus Pastiors Wurstkessel:

Abgesehen von einem systematischen Einsatz der Silben *phag* und *ißt*, die den ‚Text‘ durchziehen, ist das greuliche ‚Festmahl‘ auch durch einige direkte Zitate präsent. Am Ende von Nestroys Stück spricht Abendwind den folgenden Satz: *Es war eine schauerhafte Reciprocität*, gefolgt von *Und die Erinnerung an die Affaire sey ausgelöscht* (Stücke 38, 78). Merkwürdigerweise sind diese beiden auf den ersten Blick harmlosen Sätze von Nestroy für die Zensur geändert worden, und zwar in *Es war eine Karaibische Revange* bzw. *Und die Idee an jede Feindschaft sey ausgelöscht* (Stücke 38, 187). Wie feinhörig muß Nestroy für das gewesen sein, was frommen und politischen Ohren nicht behagen wollte! Die linguistische Verwurstung Nestroys, dessen Name im ‚Text‘ folgendem Verfahren unterzogen wird: „NES-QUICK erfindet die idee von TROYA, während TROJA die idee von NESTROY aus ROH gemästeten prinzipien der STREUUNG abführt“, beginnt mit der ‚Umstülpung‘, die sofort am Abendwind-Satz über die „schauerhafte Reziprozität“ exemplifiziert wird. Und zwar so:

thetisch-au! der schrift-zerporzio wirsch!
der dauer-rede rezitaph zischt zisch-haft,
au, der zauder-zirze präzise reziprozität:
auderhaft. und in der mitte – wer?

hättest u-schauer gebraucht. ts ts

vor redewetter rette weder spur noch reziporzio –
s’ist halt abendwind in einer posa-rolle.

Umspielt wird das ausgesparte „sch-auderhaft“. An Libuše Monikova gemahnt die Zeile „argument tuba ist taub: uta b baut ab: tu tabu“. Die Menschenfresserthematik ist vor allem gegenwärtig in deformierten Zitaten aus „Ich hatt’ einen Kameraden“ von Uhland/Silcher. Sein erster ‚Auftritt‘ gemahnt an die Szene „Hommage à Stalin 1“ in Heiner Müllers *Germania Tod in Berlin*:¹¹ „hautte einen kaumeraden. besser als der hat keiner gesneckt. nit wie glycerin, rief die trombose. er klebte an meiner hose. mit löffelchen aus hirn – als wärs ein küß-stück von o-ton.“ In der Schlußpassage heißt es: „s’ist halt, wie soll ich sagen, abendsphinx, die bauchredne-

10 Zu diesem Begriff siehe den Artikel „OULIPO“ in der *Encyclopaedia Universalis France* 1999 (CD-Rom).

11 Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin. Der Auftrag*, Stuttgart 1989, S. 15.

rei“. Hier beißt sich gewissermaßen das Palindrom in den Schwanz: „s'ist halt abendwind“ des Anfangs war gefolgt von „hmpf – rauchbednerei“ (Bauch-Reden: Rauchschenken z. B!).

Die endliche Rückkehr zum Anfang: „weil, einen letzteren esser findst du nit“. Pastiors Spiel mit den abgenagten Wortknöchelchen ist selbstverständlich nicht nur an den zitierten Stellen ein dichtes Gewebe von Intertexten aller Art, an dem sich der poeta doctus des Neoalexandrinismus weidet. Ein letztes zu benagendes Knöchelchen mit Bezug auf Nestroys Stück: „bokassas koch bestätigt: der kaiser der kaiser gefangen. die achillesferse heißt reverse cannibalase. auch der sonnenbär ist ein enzym.“ Wir haben es hier mit einem Phänomen der Grenzüberschreitung zu tun, um bewußt deklarierten Wortkannibalismus, um ein komisch-makabres Spiel mit dem Wortleib bzw. -kadaver.

Im 19. Jahrhundert wäre der Autor eines solchen Textes nicht auf dem Spielberg, sondern auf dem Steinhof gelandet. Denn obwohl sich nachweisen läßt, daß dieser Wahnsinn Methode(n) hat, wäre er trotzdem nur als Unsinnrede verstanden worden. Doch ist Pastiors Experimentum eine gewisse Legitimität nicht abzuspochen: Ein Blick in Mozarts Briefe macht deutlich, daß der hanswurstische Trieb zu dergleichen Spielen in jeder kindlichen Seele haust. Das Zerbrechen des Spielzeugs, um zu sehen, wie es innen aussieht, gehört in der Tat zu den logophagischen Grundtendenzen des *zoon logon echon*.

Von den vier Experimentatoren hatte nur eine einen anderen Anlaß als die Einladung zum Experiment. Elfriede Jelinek stand unter dem Schock dessen, was man seit 1986 als ‚Affäre Waldheim‘ zu bezeichnen pflegt. Die ‚politische Botschaft‘ des Dramoletts *Präsident Abendwind* (*Abendwinde*, S. 19–35) ist im wesentlichen in der Rede zur Verleihung des Heinrich-Böll-Preises, die Elfriede Jelinek am 2. Dezember 1986 unter dem Titel „In den Waldheimen und auf den Haidern“ gehalten hat, vorgezeichnet.¹² Sie ist, auf noch aktuellere Entwicklungen angewandt, in nuce in folgender Passage des *Häuptling Abendwind* vorweggenommen:

Biberhahn singt als Couplet den „Kriegsgesang“ der Papatutu:

1. Guter Gatte seyn, / stets galant und fein, / Ohne Eifersucht / Essen Fleisch und Frucht, / Lieben Fried' und Ruh / Die Papatutu; Doch nach altem Brauch / Fressen s' d'Feinde auch; / Das heißt leben frey, / So das Kriegsgeschrey / der Papatutu!
2. Meistens gar nichts thu'n, / Gleich d'rauf lange ruh' n, / Nach der Ruh zum Fraß, / Nach dem Fraß ans Faß! / Nach dem Trinken ruh'n, / Wieder gar nichts thu'n, / Und wenn das gethan, / Fangt von vor'n man an; / Das heißt leben frey, / So das Kriegsgeschrey / Der Paptutu!

Dieser „charmante Kriegsgesang“, der durch die ständige Wiederholung „zwidher“ wird, muß von allen Untertanen einstudiert werden: „die singen ihn jetzt von Früh bis auf d'Nacht, das is über ein Werkel, und ich hoff', daß wir auf diese Art die Europäer vertreib'n.“ Wie sagte doch Karl Kraus? „Was hat Nestroy gegen seine Zeitgenossen? Wahrlich, er übereilt sich!“¹³

12 Die Zeit, 5. Dezember 1986.

In unserem Kontext lohnt es sich wenig, auf die Beziehung dieses Schlüsselstücks über Kurt Waldheim (Abendwind) und Franz Josef Strauß (Apertutto/Biberhahn) zur Ausgangsfabel im Detail einzugehen, obwohl trotz der Übertreibung der Übertreibung und der Überbetonung der regressiven Tendenzen des Originals Jelinek von allen vier Autoren Nestroy am nächsten bleibt. Abendwind ist Konservenfabrikant und verarbeitet fremdes und einheimisches Menschenmaterial inklusive seiner Gattin zu Delikatessen und Dosengulasch. Seine ehrgeizige Tochter Otilie treibt ihren Pappa, der bisher nur „Vorsitzender von dem Rat von die Vereinigten Pfit-schiinseln“ [UNO, G. S.] war, dazu, doch „Präsident [...] von die unsrigen“ zu werden, was ihm trotz seiner kannibalschen Konzeption der Politik auch gelingt. Ein fundamentaler Charakterzug des Kandidaten in der Wahlkampagne ist seine Vergeßlichkeit, die er übrigens mit seinem Nestroyschen Vorbild teilt:

ABENDWIND [Nestroy] Also – meine Herrn! Ich Abendwind der Sanfte befehle euch als meinen Vasallen, daß ihr [...] – (*den Schluß der Rede suchend*) was hab' ich denn eigentlich sagen wollen –? [Es handelt sich hier übrigens um ein Selbstzitat aus *Freiheit in Krähwinkel!*]

ATALA (*für sich*). Wie sich der Papa plagt, bis er eine Rede zusammenbringt! (Stücke 38, 43 f.)

Jelinek akzentuiert aus greiflichen Gründen die Amnesie Abendwinds:

ABENDWIND [Jelinek]. Ich spreche jetzt zu euch, liebe Inselbewohner, doch habe ich vergessen, was ich ursprünglich sagen wollte.

ABENDWIND [Jelinek] /am Ende der Wahlrede/. Was wollte ich noch sagen? Ich hab's schier vergess'n. Gleich tu ich euch mit Mann und Maus ausrotten!

Im Dialog mit Apertutto über die präsidentiale Funktion des „Eröffnens“ fallen folgende Sätze zum Thema:

ABENDWIND. Jo, das Eröffnen geht gschwind bei uns. Aber ich kann mich nachert nie nicht erinnern, wos ich eröffnet habe.

APERTUTTO. No, schauen Sie sich halt hernach im Fernseh'n an, dann wissens es wieder.

Am Ende wird nicht wie bei Nestroy der „heilige Bär“ von Abendwind und Biberhahn gefressen, sondern Abendwind, der sich anschickt, Tochter und Schwiegersohn sich und seinem Staatsgast aufzutischen, vom heiligen Bären, dem Vertreter des amerikanischen Fernsehens, das sich die ‚entdeckte‘ (österreichische) Kultur (Opernball, Neujahrskonzert) einverleiben wird. Überhaupt ist die Thematik der Medienkritik zentral für Jelineks Politfabel:

ABENDWIND. Mir sprechen halt'n in der internationalen Sprache der Musik zu eahnen. Mir jodeln /„Großjuhuer“ ist der Name des Volkes bei Jelinek, G. S./ und dalken, mir toben als Falken. Auf die Schi! Und dann schau ma

uns im Fernsehn an. Wenn man keine Bürger mehr hat, dann muaß man sich halt selber anschau'n, gellns ja.

So amüsant und pertinent auch die Aktualisierungen sein mögen – die ‚brennende Frage‘ Fremdenverkehr ist in durchaus Krausscher Manier gesehen –, der Kern von Jelineks Adaption ist *nicht* in der thematischen Allegorie zu suchen, sondern im Umgang mit der Sprache.

Mutatis mutandis kann man zur Verdeutlichung des Problems Kraus' Stellung zu Leopold Lieglers Versuchen, Nestroy in den Wiener Dialekt zu übersetzen, heranziehen: „Nestroy [...] ins Wienerische übersetzen heißt ihm eine Anzengrube graben.“¹⁴ Jelinek hat sehr bewußt den artifiziellen, sprich apsychologischen, im aristotelischen Sinn ‚unwahrscheinlichen‘ Charakter der Komödiesprache Nestroys erkannt. Dementsprechend ist die Sprache ihrer Figuren ganz besonders vertrackt ‚unwirklich‘. Nun darf man auch hier den politischen Anlaß nicht ganz aus den Augen verlieren. Alle mit sprachlichem Sensorium versehenen Hörer oder Leser der Sprache Kurt Waldheims haben die Überschreitung einer linguistischen Schmerzgrenze konstatieren müssen. Peter Handke hat in Interviews sogar den wahren Waldheim-Skandal in der Sprache des Präsidenten zu erkennen gemeint. In der Geschichte der österreichischen Literatur hat es, soweit ich sehe, nur die Sprache des Polizeipräsidenten und Bundeskanzlers Johann Schober zu vergleichbaren satirischen Unehren gebracht. Im Gegensatz zu Karl Kraus, der fast ausschließlich mit der entlarvenden Montage (*Der Hort der Republik*, *Die Unüberwindlichen*) arbeitete, entscheidet sich Jelinek für eine konsequente Verzerrung jener Sprache, die nach Kraus in ‚Neandertälern‘ üblich ist. Grob gesagt: die auftretenden Personen beherrschen weder die deutsche Sprache noch den Dialekt. Die Abweichungen von der ‚Norm‘ gehen in beide Richtungen, falsch nach oben, falsch nach unten.

Bei Nestroy ist im Falle der Tochter Atala die Intention evident, denn im Unterschied zum französischen Text (*Oh! papa! quelle horrible tempête! enfin, on n'entend plus le tonnerre*: „Oh Papa! Was für ein schrecklicher Sturm! Endlich hört man den Donner nicht mehr“), der eine einzige Sequenz bildet und keinerlei linguistische Besonderheiten aufweist, macht Nestroy aus dem Original einen Dialog, dessen linguistische Komik ins Auge springt:

ATALA. Ach, Papa! Was war das für ein garstiges Wetter!

ABENDWIND. Ich g'spür's schon seit Drey Täg'; d'Sandalen haben mich druckt, daß ich völlig krumm geh'.

ATALA. Endlich scheint aber der Donner verstummen zu wollen.

(*Stücke* 38, 43)

Die Replik Atalas ist nicht nur in ‚reinem‘ Hochdeutsch abgefaßt im Gegensatz zu Abendwinds ‚wienerischem‘ Tonfall, sie ist auch papieren. Dem entspricht im folgenden Atalas pädagogisches Überlegenheitsgehab der ‚Rede‘ des Vaters gegenüber. Atala ist schon rein sprachlich für den zivilisierten Friseur Arthur empfängnisbereit. Jeder Nestroy-Leser kennt die umwerfend komische Wirkung des sprachsoziologischen Phänomens, daß jemand spricht, wie ihm der ‚Schnabel

14 *Die Fackel* 676/678, Januar 1925, S. 25, aber auch schon *Die Fackel* 349/350, S. 15.

wuchs', und nicht, wie er ihm ‚gewachsen ist'. Daß es sich hier um ein brisantes Problem der Identität handelt, liegt auf der Hand. Nestroy läßt seine ‚Wilde' durchgehend ein gebildetes Hochdeutsch sprechen bis zur Bildungsstilblüte *Der Kaktus, die Lianen, die Calcedonia odorifera semperflorens mit ihren breiten Blättern, decken Sie vollständig* (Stücke 38, 54). Bei Offenbach steht hier ein simples „Gehen Sie schnell, es kommt jemand“. Nestroy hat die hochgestochene Aufforderung erfunden, um ein Wortspiel anzubringen, denn Arthur repliziert: *Also geht das hier auch, daß man sich hinter die Blätter steckt?*

Jelinek geht konsequent anders vor. Ihre Häuptlingstochter (Otilie) spricht ‚naturgemäß' Dialekt, jedoch einen verzerrt überzogenen. In bestimmten Situationen jedoch wechselt sie wie ihr Freier Hermann in ein hölzernes Hochdeutsch, um schnell wieder in den Dialekt der Politik zu verfallen.

Das Stück beginnt mit einem Wunsch Otiliens an Abendwind: „Ach Papa, ich bin scho ganz deschparat. Ich tät so gern wollen, daß du Präsident wirst von die unsrigen! Kunntetest dann unter anderem ermäßigt mit der Elektrischen fohrn! Und meine Fraindinnen täten schau!“ Auf Abendwinds „pfitschiinsulanischen“ – phäakischen – Einwand „Der Mensch muß auch essen, nicht nur arbeiten“ erwidert sie: „Aber der Pappa von der Pepi is auch ein Präsident, und alle Leute kennen ihm. Die Pepi tut mich immer sekkieren deswegn.“ Diese Reduktion und Regression des Politischen aufs niedrigste Niveau des Geltungsbedürfnisses und der Eifersüchtelei zwischen Mädchen schlägt sich auch in der Sprache nieder.

Die ‚Liebesbegegnung' zwischen Otilie und dem ‚geschniegelten' jungen Ankömmling vollzieht sich in einem sprachlichen Feld, dem jeder Funken Authentizität abgeht:

HERMANN. Was seh ich, eine schöne Wilde? Ungeschaut tät ich nehmen sie als Braut. Warum kultivieren Sie jedoch Ihr Aussehen nicht besser, Fräulein?

OTTILIE. Geben Sie mir Bericht vom Zweck Ihres Herkommens, sonst muß ich leider den Fleischbeschauer rufen. Haltaus! Mir scheint gar, ich liebe itzo einen Ausländer.

Diese stilistische Unmöglichkeit beruht auf folgender Passage bei Nestroy. Nach dem Anhören der *süßen Lieder der Haimath*, die auch bei Jelinek in einem anderen Kontext als „Die Sänge meiner Kindheit gib mir wieder: der Heimat siaße Lieder“ vorkommen, sagt Atala zu Arthur: *Ja, aber so schön das Alles ist, giebt es mir doch immer noch keinen Aufschluß über Sie und den Zweck Ihres Hirherkommens* (Stücke 38, 51). Bei Offenbach hieß es schlicht: *Mais tout cela ne m'apprend pas ce que vous venez faire ici* („Aber das alles erklärt mir nicht, was Sie hier machen wollen“ oder „wozu Sie hierher gekommen sind“). Anders gesagt: Nestroy hat das Französische Offenbachs nicht ins Deutsche oder Wienerische ‚übersetzt', sondern ins Nestroysche. Und dieses Idiom treibt Jelinek konsequent weiter zu einer absolut inauthentischen Fassadensprache, wofür der aus puren Versatzstücken bestehende Liebes-, Dialog' der beiden beredtes Zeugnis ablegt.

Dies als letzte Kostprobe aus dem Nestroyschen Sprachwurschkessel von 1987. Ich isoliere aus der Diskussion über den Kannibalismus Abendwinds die ‚Sprache des Herzens‘:

OTILIE. [...] Was klopft mein Herzerl itzo so stark?

HERMANN. Kenntens mir a bissel a Tschokolad bringen?

OTILIE. [...] Was klopft so laut dort in meiner Brust?

HERMANN. Is ma ganz powidl.

OTILIE. Net daß i was dagegen /gegen die Menschenfresserei, G. S./ hätt, aber mir brauchen langsam etwas mehr Kultur hier bei uns, damit mir uns notfalls hinter ihr versteckerl können.

HERMANN. Schönes Fräulein, darf ichs wagen?

OTILIE. Sie wolln mich heuraten? Des is gscheit!

HERMANN. Des hab i braucht! Als seinen Schwiegersohn wird Ihr Herr Vater mich doch wohl nicht verzeihen.

(Hermann macht Vorschläge für einen siegreichen Wahlkampf.)

OTILIE. Oh wenn Sie das schafften! Ich gehörte Ihnen auf ewiglich!

HERMANN (*beiseite*). Und wanns mir nicht mehr gfallt, freß ich sie nach Landessitte auf und hol mir ein neuches Exemplar.

Solche Unsprache des Herzens und des Geistes ist von Nestroy zur Genüge vorexerziert worden. Die totale Destruktion aller zivilisierten Formen der Sprache, die Roheit als seelisches Fundament, das Fallen aller kulturellen und sozialen Gebote wird in dieser verkommenen Sprache Ereignis.

Im Grunde führt Elfriede Jelinek hier etwas vor, was ins Herz der politischen Aktualität trifft. Zu den Sottisen der Jetztzeit gehört die Behauptung, daß manche Politiker genau genommen nur laut sagen, was die „Ortsburschen“ (Musil)¹⁵ am Stammtisch denken, wenn ihnen die Kontrolle über sich selbst abhanden gekommen ist und sie sich unbeobachtet fühlen. Als wäre es nicht Aufgabe des *zoon politikon*, auch die Sprache der Politik zu zivilisieren. Denn Sprache, in der die Metaphern blutige Realität werden, wo, wie Karl Kraus es in *Dritte Walpurgisnacht* unübertroffen formuliert hat, „blutiger Tau an der Redeblume haftet“,¹⁶ signalisiert den Zustand der Barbarei. Die Anthropophagie ist nur eine extreme Metapher für solche Barbarei.

15 Musil, Robert, *Tagebücher*, Reinbek bei Hamburg 1976, S. 895 (Notiz aus dem Jahre des Heils 1937).

16 Kraus, Karl, *Dritte Walpurgisnacht*, Frankfurt a. M. 1989, S. 138.

Franz Rind

Die Festspiele Röttingen an der Romantischen Straße 1987–1999 in der Ära Peter Josch

Die Nachricht, die schon beim Neujahrsempfang der Stadt Röttingen wie eine Bombe eingeschlagen hatte, war sogar der *Main-Post* im Lokalteil ihrer Ausgabe vom 3. Januar 1987 mehrere Zeilen wert. Unter dem Titel *Wechsel auf Brattenstein?* berichtete sie, daß Veit Relin, Prinzipal des Torturmtheaters Sommerhausen, 1987 die *Festspiele an der Romantischen Straße in Röttingen* nicht mehr leiten würde und als sein Nachfolger der Schauspieler und Regisseur Peter Josch im Gespräch sei. Josch stellte sich dann auch zwei Tage später, in einem mit 5. Januar 1987 datierten, an die Presse gerichteten Brief, als neuer künstlerischer Leiter vor.

Peter Josch, seit Gründung der Festspiele, 1984, als Hauptdarsteller mit dabei, machte sich schon im ersten Jahr einen guten Namen. Die Presse schätzte ihn, wie die zahlreichen positiven Kritiken belegen, das Publikum liebte ihn. Josch war in Relins Schauspielerriege zweifellos das Atout. Ein arrivierter Darsteller mit einem beachtlichen Rollenkatalog quer durch die Weltliteratur, vor allem aber ein Nestroy-Darsteller par excellence. Nestroy war schon in seinen schauspielerischen Anfängen sein Abgott, so daß es Josch damals nie unter seiner Würde fand, auch viele der kleinen und kleineren Rollen zu verkörpern, die ihm Gelegenheit boten, sich den typisch Nestroyschen Tonfall, besonders die ganz spezifische Suada, wesentliches Ingrediens so mancher Nestroy-Rolle, an der immer wieder Schauspieler scheitern, anzueignen. Für seinen neuen Job war er bestens prädestiniert, brachte er doch eine mehrjährige Freilichterfahrung mit und sein Renommee als Regisseur.

Die Presse nahm den Intendantenwechsel relativ gelassen zur Kenntnis. Weder quälte sie sich besondere Worte des Bedauerns ab, noch verstieg sie sich zu tiefschürfenden Nachrufen über eine unerwartet schnell zu Ende gegangene Ära. Im Gegenteil: Man streute dem neuen Intendanten allseits nur Rosen. Für Josch der denkbar beste Beginn. In seiner ersten Pressekonferenz bereits nach den Plänen für die kommenden Jahre befragt, erklärte Josch, er wolle sich nicht festlegen, werde aber vorerst weiterhin Nestroy spielen. Es bestünden allerdings Überlegungen, auch andere Autoren zu Wort kommen zu lassen oder Nestroy mit einem anderen Dramatiker zu kombinieren. Jedenfalls, so erklärte er dezidiert, würden künftig – im Gegensatz zu seinem Vorgänger – alle Stücke im Original gespielt. Und die Pawlatschenbühne hätte ausgedient.

Für seine erste Produktion wählte Josch *Das Mädchlein aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten*. Es blieb nicht viel Zeit, um eine entsprechende Besetzung zustande zu bringen. Aber das Kunststück gelang, womit der neue Intendant auch sein Organisationstalent unter Beweis stellte. Bei der Premiere am 18. Juli 1987 zeigte sich Petrus offensichtlich übelgelaunt, denn er ließ es heftig regnen. Die Aufführung mußte in die eine Atmosphäre erst gar nicht aufkommen lassende Burghalle, mehr

kahle Turnhalle als passables Ausweichquartier, verlegt werden. Aber die Presse registrierte trotz des völlig ungeeigneten Ambientes die Qualität der Inszenierung. Peter Josch heimste in der Rolle des Winkelagenten Schnoferl geradezu hymnische Kritiken ein. Aber man maß ihn auch an seinem Vorgänger Relin. Da hieß es im *Main-Echo*: „Intendant Peter Josch hat den eigentlichen Initiator der Festspiele, Veit Relin, abgelöst; und das ist – zieht man das letzte Jahr zum Vergleich heran – gewiß kein Verlust; im Gegenteil“ (23. Juli 1987). Eine Bestätigung und Anerkennung, wie sie für einen neuen Intendanten kaum besser ausfallen könnte. Und die *Fränkischen Nachrichten* legten noch ein Schäuflin nach und drückten in ihrer Premierenkritik bereits aus, was nur wenige Jahre später allgemein von Presse und Publikum vertreten wurde: „[...] kann man einerseits von einer Nestroy-Bühne an der Romantischen Straße sprechen, andererseits aber auch, nimmt man die Ausführenden hinzu, von einer Wiener Vorstadtbühne im Frankenland. Und das ist nun durchaus als Kompliment gemeint“ (22. Juli 1987). In seinem Abschlußresümee über die ersten von Peter Josch betreuten Festspiele hielt das *Main-Echo* vom 13. August 1987 fest: „Viel [...] trägt auch der gute Ensemblegeist bei. Josch hat darauf geachtet, daß selbst kleine Rollen ein dankbares ‚Profil‘ bekamen, daß niemand chargiert [...] Und es gibt auch keinen ‚Star‘, der sich auf Kosten der anderen in den Vordergrund spielt. Im Vordergrund steht eindeutig Nestroy, sein Sprachwitz, seine bissig-komische Beobachtung der Menschen mit ihren Schwächen und Schrullen“ (13. August 1987). Eine Bilanz, auf die Veit Relin nach seinem ersten Festspieljahr nicht verweisen konnte, stand doch ausschließlich er – und nicht Nestroy – im Lichte des Geschehens. Und das hatte die Kritik sehr wohl registriert.

Nach seinem großen Erfolg als Schnoferl war es nur allzu verständlich, daß sich Josch wieder in einer großen Nestroy-Rolle vorstellen wollte. So setzte er für 1988 *Der Färber und sein Zwillingbruder* an und übernahm darin die Doppelrolle des Kilian/Hermann Blau. Gerade in diesem Jahr erwies sich der seinerzeitige Verzicht auf die Pawlatschenbühne und die Einbeziehung der imposanten Fassade der Burg Brattenstein – im 14. Jahrhundert Teil der Stadtbefestigung und Sitz eines staufischen Reichsministerialen – als ein besonderer Effekt für die Inszenierung. Souverän bewältigte Josch die Doppelrolle, an der er sich bereits vier Jahre vorher, im Juni 1984, unter der Regie von Herwig Lenau, im Stadttheater St. Pölten erprobt hatte. Die *Main-Post* bescheinigte ihm in ihrer Kritik, daß er die Doppelrolle der Zwillinge „zu einer bejubelten Bravourleistung an beredeter Mimik, sprechender Gestik und wahrhaft Nestroyscher Sprachgewandtheit“ (18. Juli 1988) gestaltet habe.

Der große Erfolg mit Nestroy war Anlaß, auch 1989 ein Stück des großen Satirikers zu spielen: *Liebesgeschichten und Heiratssachen*. Josch übernahm den Nebel, also jene Rolle, mit der einst auch Nestroy Triumphe gefeiert hatte. Glücklicherweise war die Premiere nicht verregnet und fand im Hof der Burg Brattenstein statt. Und wieder erntete Josch, der das Anzügliche und Zynische der Rolle sehr überzeugend herausstrich und einen windigen Charakter in all seinen Facetten auf die Bühne stellte, die begeisterte Zustimmung von Presse und Publikum.

Dem 200. Geburtstag Ferdinand Raimunds, 1990, trug man mit seinem wohl berühmtesten Stück, dem *Verschwender*, Rechnung. Die Rolle des Valentin reservierte Josch, der auch inszenierte, für sich. Erstmals wurde also kein Nestroy gespielt.

In Presseinterviews vor der Premiere erklärte der Intendant, daß im Falle eines Erfolges daran gedacht sei, in Zukunft auch weitere Raimund-Stücke vorzustellen. Die Premiere endete mit begeisterten Akklamationen, das Ensemble wurde immer wieder hervorgerufen. Unter Verzicht auf jeglichen larmoyanten Anklang, zu dem der Text verleiten mag, gestaltete Josch das berühmte Hobellied: *Da streiten sich die Leut' herum, wohl um den Wert des Glücks ...* Da auch das Naive niemals überbetont wurde, wirkte der Refrain – *Das Schicksal setzt den Hobel an und hobelt alle gleich* – wie ein Götterdiktum.

Der Talisman stand 1991 auf dem Spielplan der Festspiele. Als Titus Feuerfuchs bot Josch eine von Kritik und Publikum gleichermaßen bejubelte Glanzleistung. Helga Papouschek war eine hinreißende Salome Pockerl, die eine der liebenswertesten Mädchenfiguren Nestroys so vollendet darstellte, daß einem nicht einen Augenblick lang der Gedanke an eine ihrer berühmten Rollenvorgängerinnen kam.

Ein weiteres Meisterwerk Nestroys setzte Josch 1992 an: *Einen Jux will er sich machen*. Er übernahm aber nicht die Nestroy-Rolle des Weinberl, sondern spielte – alternierend mit Karl Dobravsky – den Melchior. Die *Fränkischen Nachrichten* beurteilten die Produktion sehr positiv. Über Josch hieß es da am 18. Juli 1992, daß er „auch noch als einerseits naiver und andererseits nicht auf den Kopf und noch weniger auf den Mund gefallener Melchior gefallen konnte“. Und in der *Main-Post* vom 18./19. Juli 1992 stand zu lesen: „Um so genüßlicher setzt dagegen Peter Josch, gerade auch im Wechselspiel mit Harapat [dem Darsteller des Zangler; F. R.] die Pointen des ebenso begriffsstutzigen wie bauernschlau Hausknechts Melchior.“ Die neue Drehbühne ermöglichte einen raschen Umbau. Die Ausstattung lag, wie schon in den vergangenen Jahren, in Händen der einfallsreichen Doris Ute Reichelt.

Zum zehnjährigen Bestehen der Festspiele, 1993, wurde wieder Raimund gespielt: *Der Bauer als Millionär oder Das Mädchen aus der Feenwelt*. Als Fortunatus Wurzel konnte Josch alle Register seines komödiantischen Darstellungsvermögens ziehen. Berührend einfach, und daher besonders wirkungsvoll, interpretierte er das Aschenlied. Entgegen der seit Raimund gepflogenen Tradition besetzte er die Jugend nicht mit einer Schauspielerin, sondern mit einem Schauspieler, dem hochbegabten Boris Eder, der auch über eine technisch gut geschulte Stimme verfügt und das berühmte „Brüderlein fein, Brüderlein fein, s'muß geschieden sein“ von jeder ihm anhaftenden Sentimentalität befreite. An Raimund schloß sich die Wiederaufnahme der aus 1991 stammenden *Talisman*-Inszenierung an, die wieder positiv beurteilt wurde.

1994 trug man endlich jenen Spielplanüberlegungen Rechnung, die Josch schon zu Beginn seiner Intendanz anstellte, nämlich neben einem Stück von Nestroy auch einen anderen Autor zu spielen. Erstmals gab es also zwei echte Premieren. Nestroys *Der Zerrissene* eröffnete die Festspiele. Kurt Huemer bestach als Herr von Lips. Mit der Kathi erbrachte die junge Susanne Reiter eine Glanzleistung. Peter Josch gestaltete einen köstlichen Gluthammer, Helga Papouschek gelang eine exzellente Inszenierung, für die erstmals Helmut Mühlbacher das Bühnenbild schuf und damit sein Engagement nachhaltig rechtfertigte. Die hübschen Kostüme entwarf Doris Ute Reichelt. Als zweite Premiere folgte – in der Regie des Intendanten – das Stück eines Gegenwartsauteurs: Peter Turrinis *Die Wirtin*.

Der Festspielsommer 1995 gehörte wieder – und dies zum letzten Male – Nestroy allein: *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* gab Peter Josch erneut Gelegenheit, in einer Nestroy-Rolle – als Knieriem – zu brillieren. Seine Leistung, das darf ohne Übertreibung festgestellt werden, schloß sich nahtlos an die seiner berühmten Vorgänger – erinnert sei etwa an Paul Hörbiger und Helmut Qualtinger – an.

Eine sehr aparte ‚Mischung‘ boten die Festspiele 1996 an: Nestroy und Shakespeare. In *Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten* verkörperte Josch, der – wie 1987 – auch inszenierte, diesmal jedoch mit einer fast zur Gänze neuen Besetzung, den Winkelagenten Schnoferl. Mit *Was ihr wollt*, in der Übersetzung von Reinhard Palm, stand erstmals Shakespeare auf dem Programm, womit sich Josch auch einen besonderen Wunsch erfüllte. Ein exzellentes Ensemble stand zur Verfügung. Dany Sigel bestach als hinreißende Olivia, Rolf Schwab als Orsino mit natürlicher Grandezza. Eine köstliche Maria bot Helga Papouschek, Karl Dobravsky und Boris Eder stellten für den Rülp und den Bleichenwang eine geradezu ideale Besetzung dar. Albert Rolant brachte das immer wieder in Lächerlichkeit ausartende Gehaben des Malvolio glänzend und überzeugend zum Ausdruck. Hubert Tscheppe berührte als Narr. Helmut Mühlbachers Bühnenbild und Doris Ute Reichelts Kostüme vermittelten viel Stimmung. Die musikalische Grundierung, unter Einarbeitung auch anonymen Kompositionen aus der Zeit, steuerte Vladimir Kiradjiev bei. Peter Josch gelang mit seiner Shakespeare-Inszenierung ein ganz großer Wurf.

Das Engagement des berühmten Ernst Stankovski machte die Festspiele Röttingen 1997 zu einem Sensationsfestival, denn der großartige Darsteller triumphierte mit Molières *Tartuffe* nicht nur als Übersetzer, sondern auch als Regisseur und Darsteller. Die Presse war von der überaus gelungenen und gut spielbaren Übertragung sehr angetan, lobte Stankovskis fulminante Inszenierung und seinen glaubwürdigen Orgon. Die Titelrolle gestaltete – weit über sich hinauswachsend und sich jeglicher Übertreibung, zu der gerade diese Rolle sehr viel Anlaß gibt, enthaltend – Peter Josch. Mit dieser Leistung wies der Intendant der Presse und dem Publikum nach, daß er ein Schauspieler mit einer unermesslichen Bandbreite und nicht nur fixiert auf Nestroy und Raimund ist. Und als hätte es der Demonstration der Verschiedenartigkeit zweier konträrer Rollen bedurft, spielte Josch auch in Nestroys *Unverhofft*. Als Walzl wartete er mit einer sehr subtilen Leistung auf, die wieder einmal seine Affinität zum großen österreichischen Satiriker zum Ausdruck brachte.

Auch 1998 wurde das Publikum mit zwei konträren Autoren verwöhnt. In der Regie von Gerhard Eisnecker bekam man Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes* vorgesetzt: eine prachtvoll gearbeitete, sehr flüssige Aufführung, die Peter Josch als Johann zusätzlich veredelte. Als zweites Stück brachte der Intendant, in der Übertragung von H. C. Artmann, Marivaux' *Das Spiel von Liebe und Zufall* heraus, in dem die junge, sehr begabte Doris Nitsch eine zauberhafte Silvia war und Helga Papouschek als Lisette eine entzückende, schlagfertige Zofe. Da es am Premierenabend regnete, mußte wieder einmal in die stimmungslöse Burghalle übersiedelt werden, wo infolge des beengten Raumes Peter

Joschs Inszenierung nicht alle ihre Qualitäten entfalten konnte. Das gelang dann erst bei den Aufführungen im Burghof.

1999 gab es eine gegenüber 1988 vollkommen veränderte Inszenierung von Nestroys *Der Färber und sein Zwillingbruder* mit einer komplett neuen Besetzung. Wieder spielte Josch mit souveränem Aplomb die Doppelrolle Kilian/Hermann Blau. Als leichte Kost servierte man dem Publikum Martin Costas *Der Hofrat Geiger*.

Veit Relin, Kurzzeitintendant von 1984 bis 1986, hatte es nicht verstanden, aus den von ihm gegründeten „Festspielen an der Romantischen Straße in Röttingen“ (so hießen sie in seiner Ära) mehr zu machen als ein bestenfalls lokales Interesse beanspruchendes Festival, das Nestroy stark bearbeitet, verdünnt und höchst schwerfällig darbot, wobei das größte Ärgernis für Nestroy- und Theaterliebhaber die neuen Stücktitel – *Der Muffel* für *Frühere Verhältnisse*, *Jungfer Bummel* für *Zeitvertreib* – darstellten. Relin betrachtete sich als der Star seiner Festspiele. Seine maßlose Überheblichkeit drückte sich schon darin aus, daß er sich Ludwigs XIV. absolutistischen Machtanspruch – überliefert als „L'état c'est moi“ („Der Staat bin ich“) – zu eigen gemacht hatte als „Die Festspiele bin ich“. Weiters brüstete er sich damit, im Falle von *Zeitvertreib* „das Stücklein aus der Seichtigkeit geholt“ zu haben, was eigentlich nur bewies, daß ihm für die Erhaltung seines Starruhms auch eine literarische Verunglimpfung zupaß kam. Die Presse hatte sich spätestens im dritten Jahr auf ihn eingeschossen. Nicht von ungefähr hieß es in einer Rezension: „Relin scheut nichts. Er und seine Schauspielerriege balancieren ständig am Abgrund der Peinlichkeit. Bisweilen tritt auch mal einer ins Fettnäpfchen des Kitsches.“¹

Daß die „Festspiele Röttingen an der Romantischen Straße“ in der Ära Josch zu einem der renommiertesten Festivals in Franken mutierten, das durch die außerordentliche Qualität seiner Inszenierungen schon bald Aufsehen erregte, ist ausschließlich Peter Joschs Verdienst, der für dieses Image hart und mit totalem Einsatz arbeiten mußte. Josch gebärdete sich nie als Star seines Ensembles und verstand sich auch nicht als solcher. Auch lag ihm jede Form von Überheblichkeit fern. Die 13 Jahre seiner Intendanz waren geprägt von einem interessanten Spielplan. Josch verstand es, immer die richtigen Regisseure zu holen und eine jeweils optimale Besetzung auf die Beine zu stellen. Er hatte einen untrüglichen Blick für Begabungen. Es gab zwar ein kleines Stammensemble, das wurde jedoch immer wieder durch erfolgversprechende Zugänge ergänzt oder aufgefrischt. Seine Mitarbeiter vor, auf und hinter der Bühne zeigten sich – auch das in der Regel ansonsten nicht selbstverständlich – permanent motiviert. Die große Begeisterung des Publikums, das besonders Peter Josch ins Herz geschlossen hatte, drückte sich auch in den steigenden Besucherzahlen aus, die sich seit 1987 verdreifachten.

An Ehrungen fehlte es nicht. Schon bald kristallisierte sich heraus, welch besondere Österreich-Werbung speziell die Nestroy-Inszenierungen in Röttingen darstellten. So wurde Peter Josch für seine Verdienste um die Republik Österreich mit dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst ausgezeichnet. Außerdem verlieh ihm die Stadt Wien das Goldene Verdienstzeichen des Landes Wien.

1 *Nürnberger Zeitung*, 22. Juli 1986.

Der berühmte Alfred Polgar formulierte es einst sehr knapp und bündig: „Nestroys Dichtung ist das schönste Monument, das je dem Mutterwitz eines Volkes errichtet wurde.“² Ein solches Monument haben die Festspiele Röttingen mit ihren fast modellhaften Charakter tragenden Nestroy-Inszenierungen in den 13 Jahren der Intendanz von Peter Josch aufs beste verwirklicht und damit erneut den Status Nestroys als „der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge“ (Karl Kraus)³ nachhaltig zementiert.

Spielplan der Festspiele Röttingen an der Romantischen Straße 1987–1999 in der Ära Peter Josch:

Jahr	Autor/Titel/Übersetzer	Regie	Rolle von Peter Josch
1987	J. N. NESTROY: <i>Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währ't am längsten</i>	Peter Janisch	Schnoferl
1988	J. N. NESTROY: <i>Der Färber und sein Zwillingbruder</i>	Peter Josch	Kilian/Hermann Blau
1989	J. N. NESTROY: <i>Liebesgeschichten und Heiratssachen</i>	Erich Margo	Nebel
1990	F. RAIMUND: <i>Der Verschwender</i>	Peter Josch	Valentin
1991	J. N. NESTROY: <i>Der Talisman</i>	Peter Janisch	Titus Feuerfuchs
1992	J. N. NESTROY: <i>Einen Jux will er sich machen</i>	Peter Josch	Melchior
1993	F. RAIMUND: <i>Der Bauer als Millionär oder Das Mädchen aus der Feenwelt</i>	Peter Josch	Fortunatus Wurzel
	J. N. NESTROY: <i>Der Talisman</i> (Wiederaufnahme)	Peter Janisch/ Peter Josch	Titus Feuerfuchs
1994	J. N. NESTROY: <i>Der Zerrissene</i>	Helga Papouschek	Gluthammer
	P. TURRINI: <i>Die Wirtin</i>	Peter Josch	
1995	J. N. NESTROY: <i>Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt</i>	Peter Josch	Knieriem

2 Polgar, Alfred, *Ja und Nein*, Berlin 1926.

3 Kraus, Karl, „Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestag“, *Die Fackel* 349/350 (1912), S. 1–23 (hier: S. 12).

- | | | | |
|------|--|-------------------|---------------------|
| 1996 | J. N. NESTROY: <i>Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten</i> | Peter Josch | Schnoferl |
| | W. SHAKESPEARE <i>Was ihr wollt</i> (Reinhard Palm) | Peter Josch | |
| 1997 | MOLIÈRE: <i>Tartuffe</i> (Ernst Stankovski) | Ernst Stankovski | Tartuffe |
| | J. N. NESTROY: <i>Unverhofft</i> | Renate Kastelik | Walzl |
| 1998 | J. N. NESTROY: <i>Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glücks</i> | Gerhard Eisnecker | Johann |
| | P. C. de Ch. de MARIVAUX: <i>Das Spiel von Liebe und Zufall</i> (H. C. Artmann) | Peter Josch | |
| 1999 | J. N. NESTROY: <i>Der Färber und sein Zwillingsbruder</i> | Peter Josch | Kilian/Hermann Blau |
| | M. COSTA: <i>Der Hofrat Geiger</i> | Kurt Huemer | Pfüller |

Buchbesprechungen

Gottfried Riedl (unter Mitwirkung von Inge Rachholz und Christine Ehrenfried): *Ferdinand Raimund. Stätten seines Lebens* (Raimund-Almanach 2000). Wien: Lehner 2000. 80 S. ISBN: 3-901749-20-9. öS 148,- / DM 19,90 / sFr 19,- / Euro 10,90.

Mit diesem kleinen Band wird eine Art Reiseführer für Raimund-Fans angeboten: Auf den letzten Seiten werden tatsächlich drei Tagesausflüge vorgeschlagen, bei denen man – ob zu Fuß in Wien oder mit dem Auto durch den Wienerwald nach Baden oder Gutenstein – die wichtigsten an Raimund erinnernden Gedenkstätten besichtigen kann. In mehr als zwanzig Kapiteln mit vielen historischen und aktuellen Bildern und mit kurzen Zitaten aus den Werken, insbesondere aus den Gedichten Raimunds, werden die einzelnen „Stätten seines Lebens“ vorgeführt: die Theater, an denen Raimund tätig war; die Mariensäule in Neustift am Walde, die den Anlaß zu einem Kapitel über Toni Wagner bietet; Gasthäuser in Mürzzuschlag oder Gaaden, wo Raimund und Toni oft übernachteten, sowie andere Häuser, in denen sich Raimund gelegentlich aufhielt und die von der Raimund-Gesellschaft mit Gedenktafeln versehen wurden; und nicht zuletzt Raimundvilla und Raimundsitz in Gutenstein und das Sterbehaus in Pottenstein. In einigen Fällen ist nicht so sehr von Raimund die Rede, sondern von dem Schicksal des jeweiligen Hauses oder Theaters nach seinem Aufenthalt bzw. nach seiner Tätigkeit: daß beispielsweise der Thalhof in Reichenau später in den Besitz der Familie Waissnix kam.

Ob Raimund mit der Erwähnung des Raimundtheaters und von Adam Müller-Guttenbrunn gut bedient ist, bleibt aber eher fraglich; auch das erst im 20. Jahrhundert eröffnete Café Raimund hätte man wohl aussparen können. Ansonsten wäre lediglich das Geleitwort etwas kritisch unter die Lupe zu nehmen, das Ansprüche auf wissenschaftliche Akribie erhebt, die dieses Bändchen schwerlich erfüllen kann. Die Gefahr, „die Stadt zu einem großen Museum zu machen“ (S. 3) – was an Hermann Brochs Mahnworte über Wien als „Museum seiner Selbst“ erinnert – wird nicht ohne weiteres überwunden. In 80 Seiten (von denen weniger als die Hälfte aus Text besteht) wäre es kaum möglich gewesen, „das kulturelle Erbe intellektuell und differenziert [zu analysieren]“ (S. 3), sodaß einige überholte Standpunkte, wie etwa *Der Verschwender* als Raimunds „reifstes Werk“ (S. 21) oder die Idealisierung der Beziehung zwischen Raimund und Toni Wagner, kommentarlos weitergegeben werden. Aber nur aufgrund des Geleitwortes will man einer solchen Kritik Ausdruck verleihen, die ansonsten bei einer Veröffentlichung dieser Art fehl am Platz wäre; vielmehr sollte man dem Verfasser für ein unterhaltendes Bändchen sehr dankbar sein, das dem allgemeinen Interesse für Raimund neues Leben einhaucht – und den einen oder anderen Tagesausflug sollte man sicherlich beim nächsten Wienaufenthalt ausprobieren!

Ian F. Roe

Johann Nestroy: *Reserve* und andere Notizen, hrsg. von W. Edgar Yates. Eine Veröffentlichung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und des Deutschen Theatermuseums München (*Quodlibet*, Bd. 2). Wien: Lehner 2000. 112 S. ISBN 3-901749-19-5. öS 198,- / DM 27,- / sFr 25,- / Euro 14,40.

In diesem schön gebundenen und vorzüglich gedruckten zweiten *Quodlibet*-Band zu blättern, ist für alle Nestroy-Kenner ein Vergnügen. Man begegnet jeweils auf den linken Seiten einem – gerade noch lesbaren – verkleinerten Faksimile der aus insgesamt vier Quellen stammenden Aufzeichnungen Nestroys der Jahre 1844 bis 1853, und auf den jeweils rechten Seiten einer fast diplomatischen, zeilengetreuen Transkription. Sie begnügt sich mit wenigen diakritischen Zeichen für Einschiebungen, Streichungen, unsichere Lesungen und Textergänzungen. Die Schreibweise Nestroys ist, abgesehen von aufgelösten Geminationen, konsequent beibehalten. Und das macht Sinn, denn es erleichtert entschieden die eigenen Leseversuche der Benutzer direkt im Faksimile. (Vielleicht hätte man die Zeichen für Streichungen dort weglassen können, wo sie die ganze Notiz betreffen, denn Nestroy hat diese nicht etwa verworfen, wie einzelne Ausdrücke, sondern damit signalisiert, daß sie irgendwo verwendet wurden.)

Diese Verwendung in dramaturgischer Funktion macht den einen Hauptreiz der Sammlung aus. Manche Stelle wird dem Benutzer durch Nestroy selbst mit Hilfe von allerhand Kürzeln und Symbolen angezeigt, anderes wird ihm in der Einleitung des Herausgebers mitgeteilt. So finden sich witzige, bildhafte, eingängige oder groteske Formeln und Bonmots für meist von Nestroy gespielte Figuren in *Der Zerrissene*, *Die lieben Anverwandten*, *Der Färber und sein Zwillingbruder*, „Nur keck!“, *Der Schützling*, *Mein Freund*, *Der alte Mann mit der jungen Frau*, *Heimliches Geld*, *heimliche Liebe*. Zu Recht betont der Herausgeber, daß die Eintragungen in diesem Ideenmagazin keine Aphorismen im eigentlichen Sinn sind, weil sie keine Selbständigkeit beanspruchen; sie sind aber auch nicht – oder nur sehr beschränkt – Glaubensbekenntnisse der Autorperson Nestroy, also nicht zu verwechseln etwa mit Hugo von Hofmannsthals *Buch der Freunde*. Ein weiterer Grund, sie nicht als autobiographische Zeugnisse zu mißdeuten, liegt darin, daß der wohl größere Teil dieser Notizen aus fremden Quellen, also aus Lektüren Nestroys stammt, mehr oder weniger genau zitiert oder eben bereits der geplanten Funktion angepaßt.

Das macht den zweiten Hauptreiz des kleinen Buches aus und seine Relevanz für die Forschung. Offen wird vom Herausgeber eingestanden, daß viele Fundorte noch zu ermitteln seien; insofern will dieser Druck dem zu erwartenden Ergänzungsband der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe durchaus nicht vorgreifen. Er ist aber umso sinnvoller, als damit die Leserinnen und Leser selbst den Editoren des Gesamtwerks vielleicht diese oder jene Entdeckung werden mitteilen können, wenn ihnen zufällig die eine oder andere Formulierung irgendwo begegnet. Das wäre als praktizierte kommunikative Wissenschaft durchaus zu wünschen. – Die in Einzelstudien z. B. von Friedrich Walla, Urs Helmsendorfer und andern oder von den Herausgebern der HKA selbst schon ermittelten Quellen sind übrigens, wie bei Nestroy nicht anders zu erwarten, von höchst unterschiedlicher Art; neben Zitaten von kaum noch bekannten Autoren wie Paul de Kock (aus dem Stück *Moustache*) oder Michel

Masson finden sich solche von Klassikern wie Dickens, Goethe, Grabbe oder George Sand.

Dieser zweite Quodlibet-Druck gibt somit, wie die Apparate der HKA, aber auf leicht faßliche Weise und auch für Liebhaber, Einblick in einen wichtigen Aspekt von Nestroys Schaffensweise; er bezeugt seine langfristig planende, ökonomisch-rationelle Konzipierung von Rollen und vor allem von Sprechmasken. Das Buch verdeutlicht einmal mehr, wie sehr man es bei Nestroy mit einem Sprachkünstler von raffinierter Könnerschaft und psychologischem Scharfsinn zu tun hat, der – jedenfalls bei den Hauptfiguren – wenig dem Zufall überläßt und publikumsbewußt seine Pointen anbringt.

Natürlich sagen diese Notizen, auch wenn sie zumeist Kollektaneen sind, über den Sammler und ‚Monteur‘ etwas aus. Im ganzen bestätigen sie das nun dank der HKA und einer intensiven Parallelforschung immer deutlicher werdende Bild von Nestroys Gedankenwelt und Sicht der Dinge und Verhältnisse seiner Zeit: Pessimismus ist vernünftiger als Optimismus, eine grundsätzliche Verbesserungsfähigkeit des Menschen anzunehmen ist nicht realistisch, Leidenschaft vernebelt den Verstand, die Kraft des Geldes ist gewaltig, die Mächtigen ziehen die Schwachen, die Reichen die Armen über den Tisch, vor dem Tod haben alle Angst, über das Leben nachher weiß man nichts – manche aber haben einen Glauben nötig, Ideale entsprechen nie der Wirklichkeit, dem Schicksal und dem Zufall sind wir ausgeliefert. Und viele weitere vermeintliche anthropologische Konstanten finden sich hier versammelt. Sehr gut zu erkennen ist aber anhand von Nestroys Zitatauswahl auch der Traditionsstrang, der seine Figuren mit barocken Vorstellungen beliefert oder zu eigenen Allegorisierungen anregt, so wenn von schlecht eingeschläferter Vernunft, von der Schlange Leidenschaft oder dem Genius der Trostlosigkeit die Rede ist. Und hübsch sind auch jene – für Nestroy so typischen – Einfälle, wo ein Wortspiel oder Wortwitz sich an der Sprache selbst entzündet, wie etwa, wenn er sich notiert: „Heißt Geschmeide –, weil es Weiberherzen so geschmeidig macht“. Köstlich ist zu beobachten, wie die Fantasie des Dichters kindliche Purzelbäume schlägt: Er notiert sich als komische Steigerungsform von Rococo „rökököer“, was den Rezensenten sehr an eine kürzliche Behauptung einer sechsjährigen Enkelin erinnerte, ihr Spielzeug sei nicht nur cool, wie das des Bruders, sondern viel „kühler“. Und manchmal bringt ja bei Nestroy eine einzige Formel eine vollständige dramatische Situation auf den Begriff, so wenn einer Person als Widerrede in den Mund gelegt wird: „Sie geben mir Brod, deßwegen haben Sie noch kein Recht mein Fleisch und Blut zu begehren“.

Die Sammlung *Reserve* kam zustande dank der Initiative des Herausgebers und der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, aber auch dank der Mitarbeit anderer Institutionen, so derjenigen des Deutschen Theatermuseums München, wo das Konvolut mit dieser Überschrift nach längerer Verschollenheit 1996 wieder aufgetaucht ist, und dank der Stadt- und Landesbibliothek Wien, wo zwei ergänzende Schriftstücke und ein Band aus Nestroys Besitz mit einem Dutzend Notizen ähnlicher Zweckbestimmung gefunden wurden. Dieser vierte Fundort war in den Schriften von Paul de Kock die Komödie *Moustache*.

Ein Teil der Notate aus diesen vier Dokumenten ist zwar von Brukner und Rommel in der fünfzehnbändigen und von Rommel in der sechsbändigen Nestroy-

Ausgabe schon einmal gedruckt worden, aber nicht alle vollständig und nicht alle korrekt. So liest man hier zum ersten Mal die köstliche Erfindung „Muselfrau“ (als weibliches Pendant zu Muselmann) oder findet ein witzloses „Demut“ korrigiert durch die richtige Lesung „Wehmut“.

Man freut sich auf Schritt und Tritt über diese Neupräsentation von insgesamt 340 Notizen in ebenso lesbarer wie anschaulicher Form. Sie sei allen Kennern und Liebhabern hiermit empfohlen.

Martin Stern

Walter Schübler: *Nestroy. Eine Biographie in 30 Szenen*. Salzburg, Wien, Frankfurt a. M.: Residenz. 2001. 318 Seiten. ISBN: 3-7017-1227-1. öS 364,- / DM 49,90 / sFr 45,60.

Rechtzeitig zum 200. Geburtstag des Dichters legt Walter Schübler nun einen neuen Versuch vor, Leben und Werk Johann Nestroys biographisch auszuleuchten. Er fügt sich damit in die Reihe jener, die seit über 100 Jahren, beginnend mit Moritz Neckers Lebensskizze im 12. Band der von Chiavacci und Ganghofer herausgegebenen *Gesammelten Werke* (1891), sich bemühten, dem Phänomen Nestroy beizukommen. Dies war und ist schon deswegen schwierig, weil Nestroy es ungewollt verstand, seine private Lebenssphäre in hohem Maß unzugänglich zu halten. Es ist seltsam, aber nicht abzustreiten, daß er, der als Schauspieler, Stückeschreiber und Theaterdirektor ein sehr öffentliches Leben führte, von eben dieser Öffentlichkeit kaum gekannt wurde. Dieses Nichtwissen wurde von allen seinen Biographen, deren nicht wenige sind, anerkannt, manchmal wohl allzu bereitwillig, sah man sich so doch unbequemer oder erfolgloser Recherchierarbeiten entledigt. Der Ausweg war die werkbezogene Biographie, und dies hat zu hochrangigen Untersuchungen über die dichterische Stellung Nestroys als Satiriker und Virtuose der Sprache geführt. Der Titel Biographie gebührt diesen Arbeiten jedoch nicht. Dies trifft auch für die bisher letzte Arbeit zu, die biographischen Anspruch erhebt, nämlich Helmut Ahrens' „*Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht*“ von 1982. Nach fast zwei Jahrzehnten nun ein weiterer Anlauf von Walter Schübler.

Schüblers biographische Darstellungsweise ist neuartig, wenn auch ein wenig fragwürdig; zumindest für den Rezensenten. Er kehrt die längst bekannte und bedauerliche Tatsache, daß die Quellenarmut der persönlichen Existenz Nestroys weite Lebensabschnitte, vor allem Kindheit und Jugend, völlig im Dunkeln läßt, quasi in eine Tugend um, indem er das eigentliche Geschäft des Biographen, nämlich das Leben einer Person in ihrer geistigen Entwicklung, ihrer gesellschaftlichen Ein- oder Nichteinbindung, ihren Handlungen und schließlich ihren Wirkungen auf die Umwelt zu erzählen, in Abrede stellt. Diese sicherlich nicht neue, jedoch immer noch bewährte biographische Methode wird von Schübler als eine „Von-der-Wiege-bis-zur-Bahre“-Darstellung bzw. als ein „sich anbietendes Hineinkriechen in eine Person, um deren Seelenleben zu ergründen“ strikt abgelehnt. Biographie erhält aus dieser Sicht fast einen unanständigen und anmaßenden Charakter.

Schübler postuliert mit seinem Nestroy daher so etwas wie eine Biographie der Lücken, und er bekennt sich dazu auch. Dies machen den Autor und sein Buch zwar

sympathisch, können über die Mängel aber nicht hinwegtäuschen. Ob der Leser, der sich mit Nestroy schon auseinandergesetzt hat, diesem durch Schüblers Buch „näher (nicht nahe) kommt“, was das Hauptanliegen des Autors ist, wie in der Vorbemerkung expressis verbis betont wird, scheint fraglich.

Für einen völligen Neueinsteiger in die Welt der Biographie und in Sachen Nestroy, ist diese Art der Darstellung vielleicht amüsant, letzten Endes jedoch nur verwirrend. Schon der theatralisch unterlegte Titel des Buches „in 30 Szenen“ weist auf die kaleidoskopartige, die Einzelfacette bevorzugende Darstellung hin. Schübler versucht, in 30, fast immer auf Sekundärquellen gestützten, Plots, einen „Reigen von zentralen Themen und Ereignissen“ aus Nestroys Leben zu entwerfen. Eingeleitet werden diese Kurz- und Kürzestkapitel mit Zitaten aus dem Werk, die, für sich betrachtet, wieder nur eine der üblichen, sattem bekannten, Nestroy-Breviere und Spruchsammlungen bilden. Das System, das Schübler in der Abfolge seiner Szenen verfolgt, ist rätselhaft und bedürfte wohl einer Erklärung des Autors. Der Blick auf das Inhaltsverzeichnis belegt dies. Auf die Ergründung von Nestroys Spiel Leidenschaft (Szene 1) folgt die Untersuchung seiner erotischen Seitensprünge, daraufhin die Auflistung seiner charakterlichen Eigenschaften durch Zeitgenossen. Szene 6 betrachtet seine Lebensgefährtin Marie Weiler, Szene 7 seinen langjährigen Direktor Karl Carl, Szene 8 die erste Ehefrau Wilhelmine Nespiesni. Es folgen Kapitel, in denen Nestroys Einklang oder Kontrast zu den gesellschaftlichen Zuständen seiner Zeit erläutert wird, als da sind: Theaterpublikum, Kritiker, Zensur, seine eigene Rolle in der damaligen Theaterwelt, seine theatralischen Meriten, seine dramatische Schöpfungskunst, seine Reisegewohnheiten, vermischt mit anekdotischem Material. Man kann sich des Eindrucks nicht verwehren, daß alle diese, für sich stehend, durchaus berichtenswerten „Geschichten“ wie aus einer Lotterietrommel purzelnd, ihrer zufälligen Reihenfolge nach, verzeichnet wurden.

Ob dies einer authentischen Schilderung der Lebensrealität dienlich ist, muß mit Fug und Recht bezweifelt werden. Viel naheliegender scheint mir die Absicht des Autors, damit biographische Spontaneität zu zeigen, unter Negierung jeder existentiell bedingten Ereignisfolgen und Lebenslinien. So gesehen, nimmt es fast wunder, daß das 30. und letzte Kapitel sich tatsächlich mit Nestroys Tod und Begräbnis befaßt.

Schüblers Versuch, in Form einer Ansammlung von Ereignisberichten und Charakterschilderungen zu einer Synthese des Menschen Nestroy zu gelangen, muß wohl als gescheitert betrachtet werden. Zwar gelingt es ihm, wie er selbst meint, eine ununterscheidbare Vermengung von Fakten und Vermutungen zu verhindern, es gelingt ihm aber nicht, wie Paula Backscheider (*Reflexions on Biography*, 2001) formuliert, gleichzeitig zum „engsten Verbündeten und zum erbittertesten Feind seines Subjekts“ zu werden, was eine der Hauptanforderungen an eine moderne Biographie ist. Die Zusammentragung von persönlichen, historischen und soziologisch bedingten Fakten belegt den kompilatorischen Ernst, den der Autor seiner Arbeit zugrunde legte, was trotz aller gegenteiligen Beteuerungen versäumt wurde, ist, dieses Basiswissen in eine biographisch klare Struktur zu bringen. Originell, wenn auch ermüdend und nicht immer durchzuhalten, ist die Methode des roten Fadens, die in Form von tiefgestellten Zahlen bei Schlagwörtern innerhalb des Textes

auf entsprechende Kapitel verweist, die zum Thema näher Stellung nehmen und wo die Lektüre fortgesetzt werden kann, aber nicht muß.

Wer die Kraft und Ausdauer aufbringt, die 30 Kapitel in Kombination mit der im Anhang untergebrachten 12seitigen, sorgfältig recherchierten und fehlerfrei dargebotenen Lebens- und Bühnenchronologie Nestroys zu lesen, für den mag sich tatsächlich diese „Lebensgeschichte“ öffnen. Und dies sogar mit beträchtlichem Lesevergnügen.

Hermann Böhm

Ankündigung

28. Internationale Nestroy-Gespräche 2002

Für die vom 29. Juni bis 3. Juli 2002 in Schwechat stattfindenden 28. Internationalen Nestroy-Gespräche hat die Planung begonnen. Rahmenthema könnte sein: „Nestroy – ein Seismograph seiner Zeit“. – Vorschläge für das Programm und Angebote für Referate werden erbeten an:

Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein
Landgrafenstraße 99
D-50931 Köln
(E-Mail: juergen.hein@nestroy.at)

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–September 2001:

Der Färber und sein Zwillingbruder, Burgtheater
Eisenbahnheiraten, Bühne 21
Freiheit in Krähwinkel, Pygmalion Theater
Frühere Verhältnisse, Ateliertheater
Mein Freund, Theater in der Josefstadt
Der Talisman, Sommerspiele Floridsdorf
Verwickelte Geschichten, Experiment am Liechtenwerd
Zeitvertreib, *Die schlimmen Buben in der Schule*, Kammerspiele
Der Zerrissene, Burgtheater
Der Zerrissene, Ensemble Theater am Petersplatz (Wiener Kindertheater)
Zu ebener Erde und erster Stock, Rabenhof