

NESTROYANA

22. Jahrgang 2002 – Heft 1/2

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, Ulrike Dembski,
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
Dr. Ulrike Tanzer, Univ. Salzburg, Inst. f. Germanistik, Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg
E-Mail: w.e.yates@btinternet.com; ulrike.tanzer@sbg.ac.at

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 Brukner 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)

22. Jahrgang 2002 – Heft 1/2

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 2002 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

Wendelin Schmidt-Dengler Johann Nestroy: 7. Dezember 1801	5
Jürgen Hein „Ich verwienere es ebenso schnell“. Clemens Brentanos Wiener Theater-Eindrücke	9
Friedrich Walla Der zusammengestoppelte Dampfwagen: neu aufgetauchte Manuskripte zu Nestroy-Stücken. <i>Die Fahrt mit dem Dampfwagen –</i> <i>Die zusammengestoppelte Komödie</i>	13
Hugo Aust Faktoren, Freunde und Finanzen. Nestroy und Balzac	29
Martin Stern Nestroy und Horváth oder Happy-End für Staatenlose. Zu Text und Uraufführung von Horváths <i>Hin und her</i> in Zürich	43
Ryota Tsugawa Nestroy in Japan. Über Möglichkeiten, Nestroy zu übersetzen. Ein kurzer Bericht über einige Versuche in Japan	54
Buchbesprechungen	57
Neue CDs	75
Jürgen Hein/Lore Toman 27. Internationale Nestroy-Gespräche 2001 in Schwechat bei Wien	76
Um den 200. Geburtstag	82
Wendelin Schmidt-Dengler Laudatio für die Herausgeber der Nestroy-Ausgabe, Bundeskanzleramt 7. 12. 2001	91
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Oktober 2001–Februar 2002	95
28. Internationale Nestroy-Gespräche 2002	96



Max Schweiger (Rampsamperl), V. Christ (Semmelscharn) und Josef Preis (Maxenpfutsch) in *Nagerl und Handschuh* am Schweizerischen Volkstheater in München. Lithographie von unbekannter Hand (Deutsches Theatermuseum, München, vgl. S. 84).

Wendelin Schmidt-Dengler

Johann Nestroy: 7. Dezember 1801

„Gott, was sind das für Zeiten! Die Welt ist voller Unruhe, alles drunter und drüber, und noch weiß man nichts Gewisses! Man müßte ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht!“ Das schrieb einer, der genau hundert Jahre und zwei Tage nach Johann Nestroy geboren wurde: Ödön von Horváth. Er schrieb dies seinem Freund Franz Theodor Csokor am 23. März 1938, also zehn Tage nach dem Einmarsch Hitlers in Österreich. Horváth befand sich damals in Budapest; von dort reiste er auf Umwegen nach Paris, wo er unter tragischen Umständen im Juni desselben Jahres ums Leben kam. Es ist geziemend, sich dieser beiden zusammen zu erinnern, denn beiden verdankt das Theater sehr viel, und mit diesen Worten, die wie ein Vermächtnis klingen, hat Ödön von Horváth seinem Vorgänger eine schöne und prägnante Reverenz erwiesen. Bezeichnend, daß er sich nicht auf andere Nothelfer berief, etwa auf Goethe oder Hölderlin, auf Grillparzer oder Stifter, oder auf Karl Kraus, dessen Fähigkeit zur Definition des schwer Definierbaren ja außer Streit stünde.

Horváth rekurriert hier nicht auf den Gesellschaftskritiker Nestroy, der nach einem Wort Ernst Fischers in das Dunkel des „gesellschaftlichen Schweinestalls“ seiner Zeit hinein- und den Schurken heimgeleuchtet habe, sondern visiert die Sprachkompetenz und die damit eng verbundene analytische Fähigkeit des Schauspielers und Stückeschreibers an. „Wage es, dich deiner Sprache und der Vernunft zu bedienen!“ – diese Aufforderung könnte man, folgt man der von Horváth gelegten Spur, dem Werk Nestroys ablesen. Hier redet einer, hier läßt einer reden, ja es scheint fast, als würde einer um sein Leben reden, einer, der die Rede gegen das große Pathos des bedeutungsvollen Schweigens hält, einer, der, wie wir aus der Biographie wissen, oft von panischer Todesfurcht geplagt wurde, für den die Intensität und Kraft der Rede auch die beste Vergewisserung dafür war, daß wir noch am Leben sind: So lange ich rede, bin ich. Eine Annahme, die auch für Thomas Bernhard gelten könnte und für viele andere, die das Gold des Schweigens verschmähen, um aus dem Silber der Rede kurrente Münzen in konvertibler Währung zu prägen, wohl wissend, daß wir der Sprache bedürfen, wenn wir miteinander verkehren wollen. Den Kommunikationstheoretikern sei daher dringend die Lektüre Nestroys empfohlen, der Dialoge und Monologe, der Couplets, Quodlibets und Aphorismen; sie könnten daraus die schmerzliche, aber auch für sie notwendige Einsicht gewinnen, daß Kommunikation sich vorzüglich über den Witz herstellen läßt und vieles, was sich als tiefe Einsicht im Jargon der Wissenschaft geriert, unterhaltend und verständlich sein könnte. Denn diese Rede, in der sich Nestroys Helden üben, ist das Gegenteil von Geschwätz, so redselig sie sich auch entfalten mögen: Selten ist Umständlichkeit so funktional wie in Nestroys Satzkaskaden.

Der Scharfsinn, mit dem Nestroys Figuren argumentieren, kann es sich leisten, sich selbst zu desavouieren: „Der Mensch hat einen unausstehlichen Scharfsinn – das sollte streng verboten seyn, es ist ein Eingriff in das geistige Eigenthum, wenn einem Jemand so durchschaut.“ Wie viel an Psychologie und an praktischer Rhetorik steckt hinter einem solchen Spruch, wer fühlt sich da nicht durchschaut, durchleuchtet, in seiner Kleinlichkeit und in seiner Sorge um die Majestät seines Ichs! Fast jeder Aphorismus Nestroys ermöglicht einen Aufschwung in die Philosophie, so behende, daß es die Redenden selbst gar nicht merken: „Wircklichkeit ist immer das schönste Zeugniß für die Möglichkeit“ – heißt es im *Talisman*, eine banale Einsicht, die es aber erkenntnistheoretisch faustdick hinter den Ohren hat. Nestroys Figuren erlauben sich im *Aside* die größten Banalitäten, die zugleich stupende Einsichten sind: „Die ganze Welt ist ein Fußboden.“

Wer so das Kosmische in das Komische zu bannen versteht, kann auch über das Schicksal und Glück durch das sorgsame Abtasten einzelner Wortfelder spekulieren; der unterdrückte Schicksalsmonolog des Wendelin in *Höllenangst* ist nicht nur in Nestroys Werk, sondern in der Literatur überhaupt eines der hervorragendsten Beispiele dafür, wie in der Komödie ein so schwerer und unlösbarer Fragenkomplex leicht werden kann, ohne sein philosophisches Gewicht zu verlieren. So hat auch ein Wittgenstein Nestroy gelesen und von ihm die Kunst der dummen Frage gelernt, die in ihrer Unschuld oft viel gescheiter ist als die gescheite Frage, nur wir trauen sie uns nicht zu stellen, weil wir schon viel weiter zu sein meinen.

Doch sollte Nestroy nicht mit dem Gewicht einer Welt belastet werden, das nicht das Gewicht der Komödie ist, man sollte ihn nicht nur zu dem Weltweisen stilisieren, der er zweifelsohne ist, dessen Habitus er aber an sich selbst parodieren würde, sondern erkennen, wie Weisheit und Witz auf der Bühne ins Bild gesetzt werden. Die Wirkung jedes *Aperçus* wird auf der Bühne verdoppelt und verdreifacht: Das Wortspiel verkümmert nicht im Leerlauf der Abstraktion, sondern erhält sein sinnliches Korrelat. Es gibt nur wenige Dramatiker in der Weltliteratur, die Sprache so zu inszenieren verstanden, und dies zu einer Zeit, da großen Dichtern allenthalben zu Bewußtsein kam, wie verbraucht die poetischen Bilder waren. Das Verstummen des gequälten Menschen in Büchners *Woyzeck* und Heinrich Heines ironisch-schmerzlicher Ausruf: „Ein Bild! ein Bild! mein Pferd, mein Pferd für’n gutes Bild!“ sind Zeugnis dieser prekären Situation der Poesie.

Aber im Gegensatz zu diesen hat Nestroy seine Figuren reichlich mit Sprache ausgestattet und so die Sprache der Literatur gerettet; er hat ihren Ornatus zwar verwandelt, aber doch bewahrt. Er hat am „Fey’rtagsgwandl“ der Dichtersprache herumgebessert, er hat ihm dort Flecken aufgesetzt, wo es ihm zu schön schien, er hat es genäht, wo es Risse bekommen hatte, er hat es ausgebeutelt, wenn es staubig geworden war, und er hat es imprägniert und so einen Stoff erzeugt, der auch wetterfest bleiben konnte und nicht fadenscheinig wurde. Er schuf damit eine Sprache, die – ähnlich wie die Heines oder Büchners – nicht vom Gebrauch verschlissen ist. Nestroy führt den Zuschauern und mehr noch den Lesern seiner Stücke eine Sprache vor, die sie tauglich machen könnte, mit komplexen Situationen besser zu Rande zu kommen. Seine Figuren sind nicht selten glücklose Glückssucher, aber sie sind – zumindest auf der Bühne – situationsmächtig, weil sie sprachmächtig sind.

Eine solche Figur ist Nebel in *Liebesgeschichten und Heurathssachen*, ein Strizzi, der sich durch eine reiche Heirat sanieren möchte. Er fordert Schicksal und Fortuna vollmundig heraus:

Wenn der Mensch dasteht, mit 17 Schulen in Leib, unzählige Wissenschaften in klein Finger, fünf lebendige Sprachen in Mund, und ein todtschlachtigen Soliditätsgeist in Kopf, da kann er mit einiger Zuversicht erwarten, daß ihm das Schicksal ein sauberes Stückl ·Existenz· auf'n Teller entgegentreagt, das is keine Kunst – wenn man aber nix glernt, und nirgends gut gethan hat, wenn man dabei eine spezielle Abneigung gegen die Arbeit, und einen Universal-Hang zur ·Gaudée· in sich tragt, und dennoch die Idee nicht aufgibt ein vermöglicher Kerl zu wer'n, darin liegt was ·Grandioses·. Der Fortuna als Mittelding zwischen Bettler und ·Guerilla· entgegentreten, das *Maximum* von ihr begehren, wenn man auch gar keine Ansprüche darauf hat, das ist die wahre Anspruchslosigkeit, das zeigt von edler ·Souffisance·, von fabelhaftem Selbstgefühl, mit Einem Wort, es ist ein schönes Streben. (*Stücke* 19, 12)

So sehen die Nestroyschen Glücksritter aus; sie wappnen sich mit Phrasen und Programmen, sie sind sich ihres Unwerts bewußt und vertrauen darauf, daß sie mit der Rede den Schein herstellen können, der ihnen zum Erfolg verhilft. Solche Prozesse macht Nestroy durchschaubar, und zugleich liefert er auch das Sprachmaterial, um den Launen des Glückes begegnen zu können, auch wenn man sie nicht verstehen kann. Die hochtrabenden Pläne der Nestroyschen Helden werden meist zuschanden, es bleibt aber ihre Sprache, in der sie die Verlaufskurven ihres Glückes oder Unglücks verfolgen können. „Prozesse sind die Blumen, die am üppigsten auf den Gräbern reicher Leute blüh'n“ – eine Zeile genügt, um die Fülle der Erfahrung bildkräftig zu einer schlagenden Sentenz gerinnen zu lassen. Die Kunst der Sprachbilder Nestroys beschränkt sich nicht auf den Witz, dessen analytische Kraft Zusammenhänge zwar schlaglichtartig erhellt, sondern geht in der Deutung der Rätsel, mit denen uns Natur und vor allem Menschen versorgen, so weit, so weit die Sprache gehen kann.

Nestroys sprachliche Vorgaben sind keine anbietenden Lebenslehren; sie liefern Muster, mit denen wir zumindest Gleichnisse für das Unerklärliche des Schicksals und des Glückes versuchen können. Das Übel wird nicht gesundgebetet, sondern schonungslos der Sprache und damit auch der Wahrheit ausgeliefert.

Es war ein langer Weg, der zur Anerkennung Nestroys bei jenen Instanzen führte, die sich für die Bewertung von Literatur zuständig fühlen. So ganz verschwunden sind die Widerstände noch nicht: Das Possenhafte verdecke die Substanz, der Klamauk dominiere, politisch sei er – man denke an 1848 und die Folgen – doch auch unverläßlich, und – der wohl platteste Einwand: So ganz in Ordnung war der Mensch Nestroy auch nicht. Erfreulich ist, daß diese „moralischen Brüllaffen“ (Nietzsche) immer kleinlauter werden, daß die Vitalität der Nestroyschen Komödie auch oder gerade dort sichtbar wird, wo durch Unsinn der falsche Sinn entlarvt wird, und es angebracht scheint, seiner Sprachkunst und der jeweiligen historischen Situation genau nachzuspüren, um das, was darin an politischer Brisanz enthalten ist, auch heute zu verstehen.

„Nestroy und die Nachwelt“ – Karl Kraus hat vor fast neunzig Jahren mit diesem Essay eine Nestroy-Renaissance eingeleitet. Wir sind immer noch Nachwelt und sollten wissen, was wir Karl Kraus und Nestroy schuldig sind, und das heißt vor allem, sich der Vielfalt und Vielgestalt dieses Werkes zu versichern, ihn nicht nur über den doch recht zahnlosen Kamm des Populären zu scheren, ihn aber auch nicht ideengeschichtlich zu mumifizieren. Es geht darum, den frühen Nestroy wiederzuentdecken, viele oft vergessene und von den Zeitgenossen kaum beachtete Stücke einer neuen Bühnenwirksamkeit zuzuführen, die bekannten Stücke der vierziger Jahre, wie den *Talisman* und den *Zerrissenen*, als präentionslose Vorgriffe auf eine Moderne zu erkennen, die politischen Komödien als Zeugnisse eines Autors zu verstehen, der nach allen Seiten austeilte und sich nicht vereinnahmen ließ, die späten Stücke der fünfziger Jahre in ihrer weisen Skepsis und ihrem dezenten philanthropischen Anflug zu würdigen und zu sehen, wie die späten Possen einem Sinn entspringen, der – um Karl Kraus’ Prägung zu verwenden – dem „Freudengenius“ eines Offenbach sich öffnen konnte.

Um dies möglich zu machen, ist die jüngste Nachwelt einer Verpflichtung nachgekommen: Zum 200. Geburtstag liegt das Gesamtwerk Nestroys in einer neuen Ausgabe fast zur Gänze vor; diese bereichert unser Wissen und damit auch unsere Zugänge zu jedem einzelnen Stück, sie bringt die Texte in der ursprünglichen Orthographie und die Vorlagen, sie kommentiert knapp und sachkundig und zeichnet die Wirkungsgeschichte nach. Damit ist Nestroy das schönste Geburtstagsgeschenk gemacht worden, das der Förderungspraxis der Stadt, in der Nestroy geboren wurde, auch ein vortreffliches Zeugnis ausstellt. In dieser Ausgabe wird Nestroy im Kontext lesbar, hier können wir uns im Definieren schulen. Wir brauchen Nestroys Sprache immer noch, um das definieren zu können, was uns undefiniert im Wege herumsteht, gerade jetzt, gerade in Österreich.

Jürgen Hein

„Ich verwienere es ebenso schnell“.

Clemens Brentanos Wiener Theater-Eindrücke

Während der Befreiungskriege weilte Clemens Brentano (1778–1842) von 1812 bis 1814 in Wien. Hier spürte er nach Wolfgang Frühwald „den Hauch der Weltstadt“ und lernte, wie man „Literatur aus Literatur“ macht.¹ Daß ihn, dem „das reale Theater eigentlich fern[stand]“, die „Wiener Theaterwelt angesteckt“ hat, meint auch Wolfgang Pfeiffer-Belli.² Für Werner Hoffmann gerät Brentano „in Wien in Versuchung, seinen guten Geschmack einem Tageserfolg aufzuopfern“.³ Brentano fand allerdings das Theater „niederträchtig“, bemerkte aber, daß angesichts der „Theaterwut“ des Publikums doch Geld mit ihm zu verdienen sei. Gründe für das „Scheitern der intellektuellen Einbürgerung der konvertierten Romantiker in Wien“ nennt Günter Oesterle.⁴

Dem Wien-Lob vieler deutscher Wienreisender kann Brentano nicht so ganz zustimmen, wie sein Brief an Ludwig Tieck vom 12. Juli 1813 zeigt:⁵

Liebster Tieck!

Ich bin nach einer dreitägigen Reise, auf welcher mich das Leben sehr en bagatelle traktierte, in Wien angekommen, in der so mannichfach gepriesenen Stadt; der Eindruck, den sie mir gemacht, ist ganz von meiner Erwartung verschieden; die Stadt, die ich bereits nach allen Seiten durchschnitten, macht einen Eindruck wie Leipzig, Dresden und München durcheinander, der [!] herrliche Münster steht wunderbar, wie ein altes Gespenst, im modernen Getümmel, da sitzt die Spinne drin, in deren Geweb alle die modernen Fliegen hängen, und gäbe es einen ewigen wandelnden Jesus wie einen Juden, so stände

- 1 Frühwald, Wolfgang, „Das Wissen und die Poesie. Anmerkungen zu Leben und Werk Clemens Brentanos“, in: *Clemens Brentano*, hg. von Detlev Lüders, Tübingen 1980, S. 47–73, Zitate S. 50 und 57 f.
- 2 Pfeiffer-Belli, Wolfgang, *Clemens Brentano. Ein romantisches Dichterleben*, Freiburg i. Br. 1949, S. 148.
- 3 Hoffmann, Werner, *Clemens Brentano. Leben und Werk*, Bern und München 1966, S. 265.
- 4 Oesterle, Günter, „Die Misere der Romantiker in Wien“, in: *Österreichische Literatur wie sie ist? Beiträge zur Literatur des habsburgischen Literaturraumes*, hg. von Joanna Jabłkowska und Małgorzata Kubisiak, Łódź 1995, S. 82–91, hier S. 89.
- 5 Die Briefe werden zitiert nach Brentano, Clemens, *Briefe*, hg. von Friedrich Seebaß, Bd. 2, 1810–1842, Nürnberg 1951, Zitat S. 98. – Zum Wien-Lob und zur Beschreibung der Stadt vgl. Kauffmann, Kai, „Es ist nur ein Wien!“, *Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik*, Wien, Köln, Weimar 1994 und Hein, Jürgen, „Wien [...] ist wie ein Spinnegewebe“ – Willibald Alexis’ *Wiener Bilder* (1833)“, in: *Willibald Alexis (1798–1871). Ein Autor des Vor- und Nachmärz*, hg. von Wolfgang Beutin und Peter Stein, Bielefeld 2000, S. 275–290.

sie da wie ein solcher unter den Jesuiten. Das Ganze ist wie überall, nur diese Kirche ist wie Nirgends. [...]

Ende Juli 1813 heißt es an seine Schwägerin Kunigunde von Savigny unter anderem, man könne in Wien „nicht dichten“:⁶

[...] Wien ist schön, es ist, als hätte der Leichtsinn, die Lebenslust und zeitlicher Übermut diese Stadt in den Schoß der reizendsten Natur gegründet. Der [!] Münster steht ganz einsam drin wie ein ewiger Jude, den niemand versteht. Der Prater ist ein Paradies, ein Elysium, ein Traum. Die Menschen sind froh und possierlich und gewähren für Glückliche und Berauschte eine heitere Umgebung. Ich habe im Prater bittre Tränen weinen müssen und doch ist er unendlich schön, das Schönste, was ich von lebendigen Bildern je gesehen. Aber das Ganze dieses Lebens ist ohne Geister, ohne Vision, ohne Offenbarung, ohne inneres Aug, und man kann hier nicht dichten; hier ist keine Offenbarung, und nur zerreißende Sehnsucht nach einer Seele für diese vom Teufel besessene Welt zerreißt mich. [...]

In einem langen Brief an Achim von Arnim von Ende August 1813 äußert er sich ausführlich über dessen Dramen und die Schwierigkeiten, sie auf dem Theater zur Aufführung zu bringen:⁷

[...] Wäre es nicht gedruckt, ich würde es gewiß mit kleinen Veränderungen, die Religion und die Kroaten betreffend, auf die Bühnen bringen können. Aber für gedruckte Stücke erhält man nichts. Auch hier die Bühne geldarm, doch ist der Kreis der Schauspiele weit größer als in Berlin. [...]

Weiter berichtet er, Adolf Müllners *Schuld* mache „fureur“, über Adam Müller, den „elenden“ Buchhandel in Wien, betrachtet die politischen Umstände und Kriegsergebnisse. Zu den Bühnen heißt es, sie seien durch „liederliche Umstände“ ziemlich „herunter“:⁸

Und doch sind sechs hiesige Theater täglich angefüllt, es ist eine Theaterwut im Volk, das bei der gänzlichen Verbotenheit jeder geschlossenen Gesellschaft, jedes Kränzchens und Picknicks und Gastmahls kein anderes Vergnügen hat. [...]

Anfang Dezember 1813 schreibt Brentano an Achim von Arnim über seine Theaterarbeit angesichts der Zensurvorschriften, über die Spielpläne der „vier stehenden Theater“ und Fragen der Originalität:⁹

[...] Ich lebe so einsam und schmiere so vergebens und gratis bis jetzt Verse und suche etwas auf die Bühnen zu bringen [...] Die Befreiung von Wesel habe ich wie auch die Missverständnisse zweimal abgeschrieben und in ersterem,

6 Brentano, *Briefe*, S. 101.

7 Brentano, *Briefe*, S. 103–113, Zitat S. 104.

8 Brentano, *Briefe*, S. 112.

9 Brentano, *Briefe*, S. 113–117. – Zur Theaterzensur vgl. Hein, Jürgen, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt ³1997, S. 96–101.

was die Religion betrifft, verändern müssen, im zweiten muß ich noch die Szene vom Wurstmachen, welches hier anstößig, umschreiben. Jenes ist auf der Zensur zum Aufführen am Wiedner Theater, der Ertrag wird klein, weil es gedruckt ist. – Wo ich mich noch mit dem Theater berührte, habe ich es niederträchtig gefunden. Graf Palfi, ein in Händen von Wucherern, Kammerdienern, Regisseuren lebender verschuldeter *Roué* hat das Wiedner Theater. Ich war mit ihm zusammen, ich habe die größten Versprechungen und Maulverehrungen und die größten Kränkungen durch Unwahrheit und Zerstreung und Verlumptheit erfahren. Nachdem ich ihm ein großes Festspiel, das einen ganzen Abend füllt, voll Leben und Getümmel und in recht braven Versen auf den Leipziger Sieg in vierzehn Tagen mit einer Anstrengung, die ich nicht gekannt bis jetzt, geschrieben, nachdem ich ihm unter der Arbeit Szene vor Szene vorgelesen, keine Zeile ohne seinen Willen geschrieben, gerieten seine Meister, die Kammerdiener etc. in Sorge, weil ich ihm vertrauter nahte, und dachten, ich könnte dem verlornen Sohn ein Licht aufstecken, und es ward beschlossen, meine Arbeit zu unterdrücken. Ich erfuhr es, während er mir immer zuschwor, sie entzücke ihn, sie werde ihm viel Geld eintragen, und so ward ich von ihm geprellt, daß ich nach sechs Wochen kaum mein Manuskript zurückerhielt. Bei allem dem drängt er mich um Stücke und weiß nicht, was er will. Dein Wesel und die Mißverständnisse hat er noch. Nach der gemachten Erfahrung suchte ich sie ihm durch zwanzigerlei Mittel zu entreißen, da er sie nicht erkaufte, sondern nur zur Ansicht hatte. Jetzt scheint er sie aufführen zu wollen, den Erfolg erwarte ich. Das Burgtheater, welches durch den schändlichen Bankerott Lobkowitzens unter die Regierung eines Hofagenten Hartl, der auch hundertlei Spinnereien und Prozesse führt, gekommen ist, habe ich auch jetzt attackiert. Mit der Bearbeitung der Libussa für die Bühne bin ich, mit der des Ponce werd ich fertig. Ein Festspiel, die Siegsfeier Deutschlands am Rhein, hab ich eingereicht, Gott weiß, was die Hunde tun. Bei alle dem ist jetzt Geld mit dem Theater hier zu verdienen, und Du tust Dir wohl, wenn Du schnell mancherlei arbeitest. Stücke folgender Art werden an den vier stehenden Theatern mit 3 – 4 – 500 Gulden bezahlt: an der Wieden einiger Pomp, historische Parallelen wie Dein Wesel, doch mit etwas Kavallerie, auf dem Burgtheater neue leichte Lustspiele, besonders in fünf Akten, auch einfache, heroische Trauerspiele im edelsten Stil; beim Kasperl und auf der Josephstadt patriotische, leichte Landwehr- und -sturm-Anekdoten mit gemeinen, komischen Bürgermilitär-Karikaturen, Kleinstädtereien, Liebschaften, Spießbügereien etc. vermischt.¹⁰ Hast Du dergleichen, kannst Du dergleichen schnell skizzieren – es muß Dir bei dem Trubel in Berlin viel Stoff vorgekommen sein, so sende mirs in höchster Roheit. Ich verwienere es ebenso schnell und kann Dir alle Monate wenigstens so viel als „der Korrespondent“ eintragen und habe selbst den Vorteil, in schnellere Berührung mit der Bühne zu kommen, auch wenn Du dort von anderen Manuskripte der Art erhalten kannst, ja Theatralia jeder Art, nur lebendig und nicht zu übernatür-

10 Nach Oesterle (Anm. 4) „dürfte der Kasperl die Trost- und Versöhnungsfigur gewesen sein“ (S. 91).

lich neuschülerisch, so sende sie mir; ich werde tun, was ich kann, und ich lerne jetzt die Schliche täglich mehr. Du brauchst nicht zu ängstlich wegen der Originalität zu sein, nimm altes und schneide es zu; irgend etwas aus der ungarischen, besonders aus der österreichischen Geschichte tut seinen Effekt. Kunz von der Rosen, Maximilians Narr, gäbe auch ein schön Spiel. Wenn ich nur meine Bibliothek hier hätte, es fehlt mir an allem. Eine elende Befreiung Moskaus durch die Russen von den Polen im vorigen Jahrhundert hat hier großen Effekt gemacht. So etwas über Stettin oder aus alter Hamburger, Danziger Chronik wäre herrlich und würde Dir rentieren. Du hast in Wesel bewiesen, mit welcher Leichtigkeit Du das Trefflichste leisten kannst; das ist eine klassische Arbeit. Wenn Du nicht selbst dran gehst, arbeite ich den Appellmann und Auerhahn fürs Theater – nur bedenke, daß Du in allem den Schwiegersohn (Napoleon) nicht berührst, es darf nur heißen „der Feind“. Von Druck, Qual und Leiden kannst Du sagen, was Du willst, nur nichts von Religion, die ist hier ganz verboten. [...]

Hoffmann kommentiert Brentanos Versuch, *Ponce de Leon* in einer Bearbeitung (*Valeria*) auf die Bühne zu bringen, er habe „sein Stück dem bescheidenen geistigen Niveau der Zuschauer“ angepaßt und sei „dabei rücksichtsloser als der geschäftstüchtigste Theaterdirektor“ verfahren.¹¹ Am 5. April 1814 heißt es resigniert an Achim von Arnim:¹²

Lieber Arnim!

Herzlichen Dank für Deinen letzten freundlichen Brief, der mich um so mehr gefreut hat, als ich Dir seit langer Zeit Antwort schuldig war, und er daher ganz allein aus Liebe und Sorge für mich entsprungen ist. An meinem langen Schweigen ist nichts weniger als mein Glück und Übermut schuldig, sondern vielmehr mein Unglück und meine Resignation. Ich bin nun am Rande aller meiner Bemühungen für das Theater, es war die gutmütigste Torheit von mir, etwas dafür zu tun. Ich habe gearbeitet wie nie, man hat sich meiner bedient wie eines armen Poeten, ich habe tausend Gänge gemacht, in Antichambren und vor Logen gestanden, Komödianten – und adliches Lumpengesindel kennengelernt – und bin zu nichts gekommen als zu Verdruß, Ärger, unsäglich Arbeit etc., was uns einst mündlich unterhalten soll. Auf Deine „Befreiung von Wesel“ und „Missverständnisse“ ist nichts erfolgt. Unter andern hat die Zensur in Wesel gestrichen:

was wird der Mensch in der Sklaverei, ein rechtes Vieh!
statt dessen schrieb die k. Oberhofpolizeistelle:
wie sinket die Würde der Menschheit unter eisernem Zepter!

11 Hoffmann (Anm. 3), S. 266.

12 Brentano, *Briefe*, S. 121.

Friedrich Walla

**Der zusammengestoppelte Dampfwagen:
neu aufgetauchte Manuskripte zu Nestroy-Stücken.¹**
Die Fahrt mit dem Dampfwagen – Die zusammengestoppelte Komödie

Bei diesen zwei Einaktern, beide als Vorspiele zu einem Quodlibetabend, also einer Zusammenstellung beliebter Szenen aus älteren Stücken, gedacht, handelt es sich eigentlich – selbst in der Form, wie sie sich derzeit in den Bänden 8/I und 16/II der *Stücke* der neuen historisch-kritischen Ausgabe der Werke Nestroys präsentieren – nur um ein einziges Stück. Daß ein und dasselbe Werk zwei verschiedene Titel trägt, hat mit Sicherheit einen ganz pragmatischen Grund: Im Dezember 1834 war für das Stück der Titel *Die Fahrt mit dem Dampfwagen* wohl nur gewählt worden, um das Publikum aus Neugierde auf diese technische Neuheit zu einem ‚Benefizabend‘ für Wenzel Scholz ins Theater zu locken, einem Abend also, an dem der ‚Benefiziant‘ den Reinertrag der Vorstellung erhielt. Der ‚Dampfwagen‘, ein von einer Dampfmaschine angetriebenes Straßenfahrzeug, war Ende 1834 eine hochaktuelle Erscheinung, war er doch im November des Jahres im Wiener Prater der Öffentlichkeit vorgestellt worden (siehe *Stücke* 8/I, 347–354). Im Stück selber spielt er überhaupt keine Rolle, und die Presse sprach von einer Irreführung des Publikums oder doch von einer „unschuldigen List“.

Als der Einakter 1840 wieder aufgenommen wurde, geschah dies „Zum Vortheile des Schauspielers Heinrich Strampfer“: Das *Vorspiel zur Rechtfertigung des Titels* wurde gemeinsam mit einem mit Ausnahme einer einzigen Szenenreihe (aus den *Zwölf schlafenden Jungfrauen*) neu zusammengestellten bunten Quodlibet wieder aufgeführt und zur Maximierung der Zuschauerzahl mit einem neuen Titel ebenfalls als neu („Zum ersten Male“) ausgegeben. Der Dampfwagen war überdies seit 1837, wie Louise Adey Huish (*Stücke* 16/II, 79) darlegt, durch die Entwicklung der Eisenbahn bereits überholt. Einzelne Kritiker allerdings konnten sich an das ältere Stück erinnern.

Für die in vielen kleinen Einzelheiten sehr verschiedene Textgestalt der im Grunde identischen Werke *Die Fahrt mit dem Dampfwagen* (Dezember 1834) und *Die zusammengestoppelte Komödie* (August 1840) wußten die beiden Bandbearbeiter der historisch-kritischen Ausgabe keine richtige Antwort (vgl. F. Walla in *Stücke* 8/I, 331 f. und Louise Adey Huish, *Stücke* 16/II, 242 f.). Durch Ungenauigkeiten beim Abschreiben hätte sich über den relativ geringen Zeitraum von 6 Jahren (oder auch von 20 Jahren, nimmt man den spätesten Ursprung des Manuskripts an) kaum ein solches Vieles von Abweichungen ergeben dürfen, vergleicht man damit andere Theatermanuskripte von Stücken, die durch längere Zeitabstände getrennt

1 Herrn Othmar Barnert vom Österreichischen Theatermuseum, Wien, gebührt Dank dafür, daß er mich auf diese neuen Manuskripte aufmerksam gemacht hat, und auch für manche Hilfe und Auskunft.

sind. Ein Prinzip einer systematischen Bearbeitung (Kürzung, Ausweitung, Zensur, Anpassung an die Hochsprache, Einlage neuer witziger Ideen) wird nicht erkennbar.

Ein Manuskriptfund scheint jetzt die Lage noch zu verwirren, bringt aber vielleicht die Aufklärung: Herrn Othmar Barnert vom Österreichischen Theatermuseum, Wien, ist es 2001 gelungen, vom Antiquariat Hermann Kantner (Windmühlgasse, 1060 Wien) aus dem Nachlaß von Heinz H. Rosenthal zwei Manuskripte zu Nestroy-Stücken zu erstehen. Eines davon gehört zu *Gegen Thorheit gibt es kein Mittel* (*Stücke 16/I*), Nestroys *lustigem Trauerspiel* aus dem Jahre 1838,² das andere zu dem Vorspiel *Die zusammengestoppelte Comödie* (vgl. *Stücke 16/II*). Die Fassung des ersten Werkes dürfte dem von Louise Adey Huish nach einem Theatermanuskript gebrachten Text ziemlich genau entsprechen und ist so wie dort als ‚Posse‘ deklariert, bringt also kaum neue Erkenntnisse. Das zweite Manuskript ist jedoch trotz des wohl relativ späten Ursprungs – es dürfte der Schrift nach aus dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts stammen – von höchstem Interesse, weil es nämlich unter dem Titel *Die zusammen gestoppelte Comödie Posse in einem Akt* eindeutig jenen Text bringt, der uns als *Die Fahrt mit dem Dampfwagen* bekannt ist (*Stücke 8/I*, 95–109; ebenso in SW IX, 61–79; der Text beide Male nach CG VII, 31–43).³

Eine Untersuchung der signifikanten Lesarten (siehe unten) zeigt, daß es sich bei diesem Manuskript um die Abschrift eines Zensurbuches handeln muß, sind doch die Abweichungen charakteristisch für die auf den Bühnen Carls üblichen Zensur- und Vorzensuränderungen. So fehlt das Wort *Teufel* ebenso wie das Wort *selig*; der Koch CHRISTOPH darf sich nicht als *Offizier* (100/1–12) bezeichnen; die kritische Betrachtung der Werke Schillers durch denselben kennt weder die Anspielung auf den Streit der Königinnen in *Maria Stuart*, noch darf die Unschuld der *Jungfrau von Orleans* angezweifelt werden (102/10–25); in FLACHKOPFS ungeduldigem Satz *ich kann die zwölf schlafenden Jungfrauen gar nicht erwarten* werden die *zwölf schlafenden Jungfrauen* durch die (Theater-) *Gesellschaft* (103/5 f.) ersetzt. AUGUST durfte schon vorher nicht von sich sagen, daß er wisse, *was zu einem zärtlichen Gatten* [...] gehört (99/16 f.), und der Bühnenliebhaber darf sich nicht den ganzen Tag in seinem Fach exerzieren, der zärtliche Vater nicht grob gegen seine Frau sein, und auch der *große Wind* von anno 8 bleibt unerwähnt (106/8–18): Wir sehen, es sind Änderungen aus sehr weit gefaßten religiösen, politischen und ‚sittlichen‘ Erwägungen.⁴ Diese gezielten Abweichungen bei generell fast vollständiger Über-

2 *Gegen Thorheit gibt es kein Mittel. Posse mit Gesang in 3 Abtheilungen von Joh. Nestroy. Musik vom Capellmeister Herrn Adolph Müller*; graublaues, stärkeres Papier, ohne Wasserzeichen, wie wir es von vielen Nestroy-Stücken kennen; 24 Lagen zu je 2 Bogen (8 Seiten), also 192 Seiten; sehr unregelmäßig geschnittene Ränder; Zählung nach Lagen jeweils links oben; mit Bindfaden geheftet; wohl aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, keine Spuren einer Benützung. Alte Signaturen: 126 P, 818, und unten auf einem Klebezettel mit blauem Stift L{...}. Österreichisches Theatermuseum (Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek), Signatur: M 9250.

3 *Die zusammen gestoppelte Comödie. Posse in einem Akt.* [andere Schrift:] *Von J. Nestroy*; Tinte, graubräunliches, dünnes Papier, vergilbt, 6 Lagen zu je 2 Blättern (8 Seiten), also insgesamt 48 Seiten, 22,5 x 18,5 cm, mit Bindfaden geheftet, Zählung nach Lagen, jeweils links oben; auf dem Titelblatt findet sich die alte Signatur 60. Das Manuskript zeigt keine Benützungsspuren oder Korrekturen irgendwelcher Art. Österreichisches Theatermuseum (Theatersammlung der ÖNB), Signatur: M 9251.

einstimmung mit der Fassung aus CG verleihen diesem Text eine höhere Authentizität, als es anders der Fall wäre, kann es sich doch bei dieser Version keineswegs um einen mit dem Druck CG in irgendeinem Zusammenhang stehenden Text handeln.

Zwei andere Abweichungen fallen ebenfalls auf: Erstens, die Schlußszene und der Schlußgesang gehören hier wie in der in *Stücke 16/II* abgedruckten Fassung dem Koch CHRISTOPH, in dem früheren Stück aber dem Theaterdiener NEBEL. NEBEL wurde von Wenzel Scholz gespielt, und das ursprüngliche Lied aus dem Jahre 1834 (*Stücke 8/I*, 109) nahm auch deutlich Bezug auf dessen Benefizvorstellung (*Wenn man etwas Neues zur Einnahm thut geben ...*), war also speziell für diesen Anlaß geschrieben worden. Es wäre nicht unwahrscheinlich, daß Scholzens Gelegenheitslied bereits im Jahre 1834 bei den weiteren sechs Aufführungen des Werkes nach der Premiere durch ein anderes Lied (und zwar möglicherweise schon durch ein Lied des CHRISTOPH = Nestroy) ersetzt worden war. CHRISTOPH war die Rolle Nestroys, der die Mehrzahl der Lieder in seinen Stücken für sich selbst schrieb. In der Partitur Müllers aus dem Jahre 1840 lautet der Text des Liedes: *Das ist jetzt beschloßen, kein Koch bleib ich mehr*.

Zweitens werden andere Stücke als kümmerliche Überreste an Spieltexten in der Theaterbibliothek angeführt, und zwar:

a Paar Blatteln ·Barometermacher·, ein Stükl ·Nagerl· und ·Handschuh·, ein Stükl ·Haspar a Spada·.⁵

Der Text bezieht sich also auf eine andere Aufführung als die erste Serie von 1840. Vielleicht wird es anhand der Begleitstücke noch möglich sein, die Herkunft der Vorlage dieser Fassung zu identifizieren.⁶

Das Auftauchen dieses Manuskripts ließ es geraten erscheinen, das im Österreichischen Theatermuseum, Wien, unter der Signatur *Schw 22* aufbewahrte Rollenkonvolut zur *Zusammengestoppelten Komödie*⁷ einer genauen Prüfung zu unterziehen. Die erste Überraschung bei Durchsicht des verstaubten Konvoluts, das laut Hadamowsky aus 39 Rollen bestehen soll, war, daß es sich dabei nur zum geringsten Teil um zu diesem Nestroy-Stück selbst gehörige Rollen handelt, sondern daß es ein wahres Sammelsurium an verschiedenen Texten darstellt. Die einzelnen Bestandteile sollen hier nun im folgenden genannt werden:

- 1.) *Die zusammengestop[p]e[lt]te Komödie*: 2 Szenarien von derselben Hand, eines zum Vorspiel, eines zur Quodlibetfolge; jeweils ein Blatt, Tinte, im Folioformat, 35,5 x 21,7 cm, je zweimal gefaltet.

4 Vgl. F. Walla, 'Zensuränderungen' in: *Stücke 7/II*, 315–329.

5 Raimund, *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*; Nestroy, *Nagerl und Handschuh oder Die Schicksale der Familie Maxenpftschn*; Karl Gottlieb Crammer, *Hasper a Spada oder Der schwarze Turm*. In letzterem Stück spielte Nestroy 1835 die Rolle des DIRZEL, eines Kellnerbuben (SW XV, 481).

6 Laut den Aufzeichnungen von Johann Hüttner (*Wiener Nestroyaufführungen vom Tode des Autors bis zum Ende des zweiten Weltkrieges*, Diss. Wien 1964, Bd. II, S. 121) wurde das Stück im Februar 1865 zum letzten Mal in Wien aufgeführt. Die Nachschlagewerke geben leider keinen Hinweis auf die im Quodlibet gespielten Stücke.

7 Vgl. Hadamowsky, Franz, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860. Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek Wien* (Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien, Bd. 3), Wien 1934, S. 187.

- 2.) *Die zusammengestoppelte Comödie Posse mit Gesang in 2 Akten*, 7 Rollen zum Vorspiel, unterschiedliche Papiersorten, unterschiedlichen Formats und unterschiedlicher Provenienz, die Rolle des NEBEL ist dabei doppelt.
- 3.) *Die zusammengestoppelte Komödie, Posse mit Gesang in 2 Acten*. 14 Rollen aus dem Quodlibet; identer Titel, identes Papier und ungefähr gleiches Format mit 5 der Rollen aus 2, also wohl derselben Provenienz.
- (4.) Quodlibetrollen anderer Provenienz, starkes, bräunliches Papier, 22 x 18 cm; und zwar:
 - 4.1) *Scene aus: Die Menagerie* (wohl *Menagerie und optische Zimmerreise in Krähwinkel* von Josef Alois Gleich und Friedrich Hopp⁸), Rolle des WENZL, der Deutsch mit tschechischen Brocken radebrecht. An anderen Rollen werden erwähnt: RUMMELPUFF, SPERLING, HONORATIOREN, NETTCHEN. Zuweisung der Rolle an Herrn Lang.
 - 4.2) *Scene aus den Quälgeistern*, 5 verschiedene Rollen (wohl aus dem Lustspiel *Die Quälgeister* von Heinrich Beck, das 1835 und 1836 insgesamt dreimal im Leopoldstädter Theater aufgeführt worden war⁹):
 CHARLES. Ein Kammerdiener
 {WIEGEL}. Ein Gerichtsdiener
 ANDREAS[,] eine Schildwache
 EIN AKTUARIUS
 {DUPPRICH}, ein Anwalt
 Zuweisungen an verschiedene Schauspieler, vielfach gestrichen, darunter die Herren Saty, Gaurier, Balvansky, Julius, Schmarda, Bäu{...}.
- 5.) *Scene aus Clavigo*, ein Rollenblatt in von Nr. 1–4 verschiedenem Format und offenbar verschiedener Provenienz, Tinte, 24,5 x 19 cm, eine Seite mit 12 Zeilen Text. Es handelt sich dabei um eine stark verkürzte Fassung der Schlussszene, die sich nicht mit der landläufigen Fassung deckt.¹⁰ Zuweisung der Rolle an einen Herrn Julius.
- 6.) *Die Theater Direktion in tausend Aengsten. Vorspiel zu einem Quodlibet. Das jüngste Kind meiner unbegrenzten Laune. Karl Burghauser*. Stücktext von 13 Seiten und 6 dazugehörige Rollen, Tinte, 24 x 19 cm.

8 Österreichisches Theatermuseum, Wien (Theatersammlung der ÖNB), Signatur: Schw 228.

9 Österreichisches Theatermuseum, Wien (Theatersammlung der ÖNB), Signatur: „Alte Bibliothek“ des Theaters an der Wien, 2314.

10 CLAVIGO (*allein*). Wo treibt mich Verzweiflung hin. Meiner Tage Ruh ist verschwunden. Gewissensbisse zerfleischen mein Herz – O warum mußte es so kommen. Trügt mich mein Auge – Zauberspiel der erhitzten Phantasie – Himmel meine Ahnung. Haltet um des Himmels willen! Gebt Antwort, wen trägt ihr hier?

[Stichwort:] eine Leiche.

All ihr Mächte! Sie ist es! (*Stürzt gegen die Bahre*.)

[Stichwort:] dich zur Hölle.

Ich ihr Mörder? O du Reine, steig empor – und lisle mir mit holder Stimme Vergebung zu.
 O gib mir ein Zeichen.

Ende

Karl Burghauser (eigentlich Karl Edler von Mebus, geboren 1800 in Krakau, gestorben 1857 in Brünn) war seit 1833 Theaterdirektor in Olmütz (und zeitweise auch gleichzeitig in Krakau). Im *Deutschen Bühnenalmanach* wird er 1855 als stellvertretender Direktor und Regisseur für Schauspiel, Oper und Posse in Brünn geführt.

- 7.) ohne Titel, Rolle des *Viertelmeister*; Tinte, ein Blatt, graublaues Papier, 23,5 x 19,5 cm. Obwohl ein VIERTELMEISTER auch als winzige Rolle in Nr. 6 vorkommt, dürfte dieser völlig andere Text doch nicht zu diesem Stück gehören, keine Rollenzuweisung an einen Schauspieler.
- 8.) *Hitzinger Lachpillen und Knallkugeln. Lustiger Durcheinander in 2 Abtheilungen mit einem Vorspiel in einem Akt*: 3 Rollenhefte, Tinte, leicht bräunliches Papier, ca. 25 x 20 cm; unvollständig, eine vierte Rolle fehlt (siehe unten).

Die für Nestroy interessanten Teile des Konvoluts sollen nun hier näher erläutert werden.

1.1 Szenarium 1: *Die zusammengestop[p]e[l]te Komödie. mit Gesang in Aufzügen nebst Vorspiel*

Die Anzahl der Aufzüge hatte man sich wohl als jeweils variabel vorgestellt, so daß die Stelle im Titel hier frei geblieben ist. Aufgezählt sind 13 Szenen, entsprechend dem Schema des Vorspiels *Die Fahrt mit dem Dampfwagen* (Stücke 8/I); darauf deutet schon der Beginn mit einem Chor, der in der späteren Fassung fehlt, allerdings laut Ausweis des Theaterzettels vom 8. August 1840 wohl gesungen wurde, da das Personenverzeichnis des Werks den Hinweis auf *Männliche und weibliche Dienerschaft* enthält (Stücke 16/II, 274), die doch nur im Eingangschor Verwendung finden konnte. Der Schlußgesang ist allerdings dem CHRISTOPH zugeteilt, der Monolog jedoch noch in der 7. Szene. Dazu enthält das Szenarium Angaben zu den wenigen Requisiten: *zerrissene Bücher und Manuscripte*.

1.2 Szenarium 2: Im selben Format wie 1.1, stellt es eine Aufzählung der im Quodlibet gespielten Stücke mit Besetzungsangaben dar. Folgende Titel werden genannt:

·*Quodlibet*·

No 1. Die zusammengestoppelte Komödie.

“ 2. *Der Soldat ganz allein* [von I. F. Castelli]¹¹

“ 3. *Pamela Kühn*

“ 4. *Ehestands-Exercitien*

“ 5. *Doctor Wespe* [Roderich Benedix]

“ 6. *Leiden eines Choristen*

“ 7. *Die Falschmünzer (Männerchor)* [offenbar aus der Oper *Les faux monnayeurs* von F. A. E. Auber]

II. Abtheilung

“ 1. *Pariser Taugenichts*

11 Angaben nach Hadamowsky (siehe Anm. 7).

- “ 2. *Der Jude* [Richard Cumberlandt]
- “ 3. *Staberl*
- “ 4. *Nach dem Balle*
- “ 5. *Postillon von Lonjumeau* [offenbar eine Arie aus der Oper von Adolphe Adam]
- “ 6. *Abraham Maier als Capellmeister*

Die Namen einiger Schauspieler werden angeführt: Frl. Arthur, Fr. Dietz, Frl. Meklenburg, Frl. Rantz, die Herren Feistmantel, Gutenthal, Herzfeld, Hörnstein, Hruschek, Jenke, Lehmann, Reichmann, u. a.

2. *Die zusammengestoppelte Komödie.*

Rollenkonvolut des Vorspiels; es lassen sich drei Formate unterscheiden:

- 2.1. *Die zusammengestoppelte Komödie, Großes komisches Quodlibet mit Gesang in Aufzügen nebst einem Vorspiel.* Rolle des JOHANN, Bedienter. Dieses Rollenheft gehört mit den beiden Szenarien aus (1) zusammen, es stammt von derselben Hand und ist auf wohl identischem dünnem, bräunlichem, stark vergilbtem Papier (21 x 17 cm) geschrieben. Der Text der Rolle entspricht der *Fahrt mit dem Dampfwagen*.

Zuweisung an Herrn Feistmantel, den ersten Komiker des Prager Theaters, und in Bleistift an einen Schauspieler namens Rusa. Franz Feistmantel wurde nach Wurzbachs *Biographischem Lexicon* 1786 in Innsbruck, Tirol, geboren, kam 1817 als Schauspieler nach Prag und ist dort 1857 verstorben. In Wolfs *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* wird er ab 1850 als „Pensionär“ geführt. Damit haben wir einen ungefähren Anhaltspunkt für die Datierung unseres Konvoluts. Auch die Namen der Schauspieler im Szenarium verweisen beide Szenarien vermutlich nach Prag, wo die Herren Feistmantel und Dietz durch lange Jahre Rollen in Nestroy-Stücken verkörperten (siehe etwa *Stücke* 5, 368, oder *Stücke* 25/I, 235). (Ein Schauspieler namens Rusa ist 1856 in Brünn nachzuweisen.)

- 2.2. *Die zusammengestoppelte Comödie. Posse mit Gesang in 2 Akten.*

5 Rollen auf stärkerem, graubläulichem Papier; Tinte, 24 x 19 cm.

FLACHKOPF

NANETTE, Flachkopfs Tochter

AUGUST, Förster

CHRISTOPH, Sohn des herrschaftlichen Kochs

NEBEL, Theatardiener

Alle diese Rollen entsprechen der Fassung der *Fahrt mit dem Dampfwagen*. Die Rolle des CHRISTOPH endet jedoch ebenso wie das erste Szenarium mit dem Hinweis *Arie (dann ab.)*, verweist also wohl auf das Lied aus der Partitur Müllers.

Auf jedem Textheft finden sich drei bis vier Rollenzuweisungen an Schauspieler, zwei davon gewöhnlich wieder gestrichen, die ursprüngliche Zuweisung daher nicht immer zu entscheiden; die letzte Zuweisung in Bleistift. Zu erkennen sind die Namen Sum, Gaurier, Jenke, (Bleistift:) Bernhardy [FLACHKOPF]; M[ad.]. Willi, Frl. Arthur, (Bleistift:) Frl Bretsch d. ä. [NANETTE]; Hahn, {Thal},

Konrad, (Bleistift:) Arthur [AUGUST]; {ath}, {Balvansky} Spiro (zweimal, einmal mit Bleistift) [NEBEL]; Benisch, Gutnagel, Dietz, Tomaselli¹² [CHRISTOPH].

Die in der Rolle des CHRISTOPH aufgezählten übriggebliebenen Spielbücher sind:

Das is a Stükl Lebendig todte Ehleut,¹³ etwas Werther und einige Leiden,
etwas König Enzian, da ein wenig Evakathl und ein kleins bisserl Schnudi,
und da die letzten Uiberreste der 12 schlafenden Jungfrauen.

Sie entsprechen also nur zum Teil (*Die zwölf schlafenden Jungfrauen* und *König Enzio*) den erhaltenen Quodlibetszenen (siehe unten unter 3).

- 2.3 *Die zusammengestoppelte Komödie, Parthie des NEBEL, Theaterdiener.* Diese Rolle ist auf stärkerem, grauem Papier kleineren Formats (21,5 x 17 cm) geschrieben; als einzige ist sie gezählt, und zwar als Nr. 6, der Stellung auf dem Theaterzettel entsprechend. Es ist überdies die einzige Rolle aus diesem Konvolut, die der Fassung aus *Stücke 16/II* entspricht. Sie gehörte also ursprünglich nicht zu den anderen Rollen. Die erste Zuweisung an einen Schauspieler (Hr H...) ist leider nicht klar zu erkennen, eine spätere Zuweisung ist an einen Schauspieler namens König.

3. *Die zusammengestoppelte Comödie. Posse mit Gesang in 2 Acten.* 14 Rollen aus dem Quodlibet; gleicher Titel, gleiches Papier (24 x 18,5 cm) wie 2.2. Diese beiden Teile gehörten also ursprünglich zusammen. Die Schauspieler, deren Namen sich oben auf den Rollen des Konvoluts finden (die Herren Balvansky, Benisch, Gaurier, Schmarda, Sum, Mad. Rantz und Dem. Willi), waren ebenso wie die auf den Rollen des Vorspiels ursprünglich genannten Darsteller alle um 1840 in Olmütz engagiert, wo Karl Burghauser Direktor war. Die Rollen fallen in die folgenden drei Gruppen:

- 3.1 6 Rollen aus einem offenbar in Italien spielenden Stück:

ALBERTI, Anciano von Bologna

PIETRO

LUCIA DI VIDAGOLI

VALEGIO[,] ein Hauptmann

PAOLO ein Soldat

FILIPPO, Leichenpfleger

Erwähnt wird auch ein REIMARIO. Die Rolle der LUCIA enthält die folgende Zeile:

Die Riegel klirren, Enzio ist befreit.

Es handelt sich hier also um *das Stückel König Enzian* (richtig: *König Enzio* von Ernst Raupach, siehe *Stücke 16/II*, 91/14 und die Anmerkung dazu, S. 264; vgl. *Stücke 8/I*, 333, Fußnote). In diesem Ausschnitt soll ENZIO in einem Sarg durch das Stadttor geschmuggelt werden. Der heidnische Hauptmann verweigert dem

¹² Tinte über Bleistift, also wohl die letzte Besetzung dieser Rolle.

¹³ *Die lebendig toten Eheleute*, Posse in einem Akt von Emanuel Schikaneder. Eine Szene „Die toten Eheleute“ wurde laut *Theaterzeitung* (3. Sept. 1840, 33. Jg., Nr. 212, S. 890) bei der Übernahme des Quodlibets in das Theater in der Leopoldstadt in das Quodlibet „neu eingelegt“ (Hinweis von W. E. Yates).

Sarg den Durchzug, läßt den Sarg öffnen, statt einer Leiche wird ein Lebender im Sarg gefunden.¹⁴

Zuweisung der Rollen in erster Besetzung an die Herren Wagner, Sum, Balvansky, Hahn, Dlle (Raab), in zweiter Besetzung an die Herren Wagner, Gaurier, Wall, M[ad] Willi, alle um 1840 in Olmütz.

- 3.2 Rollenkonvolut aus den *Zwölf schlafenden Jungfrauen* von Hensler, die wiederholt im Text erwähnt werden:

GRAF SCHARFENSTEIN[,] herzoglicher Feldh[au]ptmann

RITTER OTTO VON STEINBURG

HEDWIG[,] Steinburgs Tochter

LUTZ[,] ein Knappe

KASPER[,] Ritter Alberts Waffenträger¹⁵

KASPER als Ritter verkleidet findet Zutritt bei HEDWIG, der Braut Ritter ALBERTS, wird aber geprellt.

Zuweisung der Rollen in erster Besetzung an: die Herren Sum, Rohn, Thal, Mad. Saalfeld; in zweiter Besetzung spielten die Herren Gaurier, Balvansky. KASPER wurde von Herrn Benisch gespielt.

- 3.3 2 Rollen aus Friedrich Kaisers *Wolf und Braut* (vgl. *Stücke* 16/2, 243):

HERR VON RIESENBERG[,] Gutsbesitzer

FABIAN TINTENKLEX[,] Wirthschaftsprakt[i]k[an]t

Zuweisung der letzteren an Herrn Hanno, erstere an Herrn Hahn (beide 1840 in Olmütz) und später an Herrn Wall.

- 3.4 Rolle des DISCHBADIERHANS. Es handelt sich dabei um die gesprochene Einleitung zu einem Lied. Dieses ist nicht erhalten. Zuweisung an Herrn Benisch.

Die Akt- und Szenenangaben in diesem Rollenkonvolut zeigen, daß Friedrich Kaisers *Wolf und Braut* die Szenen 3 und 4 der ersten Abteilung einnahm. *Die zwölf schlafenden Jungfrauen* folgten nach den Rollenangaben als Szenen 6–9 im ersten Akt. *König Enzo* begann die zweite Abteilung. Der DISCHBADIERHANS, offenbar eine Einzelnummer, war die elfte Szene der zweiten Abteilung.

Die meisten dieser Rollenhefte haben nur ganz wenig Text, nur die Rolle des FABIAN TINTENKLEX und die des KASPER bestehen aus je sieben Seiten. Beide Rollen wurden in Wien von Nestroy gespielt.

14 Laut der Kritik der *Theaterzeitung* zur Wiener Vorstellung des Quodlibets im Jahre 1840 soll Wenzel Scholz „als die Cachucha-Elßler“ aus dem Sarge gesprungen sein (*Stücke* 16/II, 249). – Enzo (dt. Heinz) war der natürliche Sohn des Stauferkaisers Friedrich II. Geboren um 1220 nannte er sich seit 1243 König von Sardinien, er nahm an den Kämpfen seines Vaters gegen die Macht des Papstes in Italien teil. 1249 wurde er in Bologna gefangen und verstarb 1272 in Gefangenschaft. Er soll dort mit Lucia di Viadagoli ein Liebesverhältnis unterhalten haben, aus dem sich das Geschlecht der Bentivoglio herschreibt. Ein angeblicher Versuch, ihn in einem Weinfäß zu befreien, schlug fehl.

15 Laut Rommel (SW XV, 469) hieß die Rolle so nur auf dem Theater an der Wien, sonst aber KILIAN.

Szenen aus allen drei der oben angeführten Stücke, nämlich aus Raupachs *König Enzo*, aus Henslers *Die zwölf schlafenden Jungfrauen* und aus Friedrich Kaisers *Wolf und Braut* wurden auch bei der „Uraufführung“ der *Zusammengestoppelten Komödie* im Jahre 1840 in Wien gebracht. Der Theaterzettel dieser Aufführung (siehe die Abbildung in *Stücke 16/II*, 274) nennt in bunter Mischung die folgenden für diesen Zusammenhang relevanten Rollen: GRAF SCHARFENSTEIN; FABIAN TINTENKLEKS, Wirthschaftspraktikant; PAOLO, ein Soldat; RITTER OTTO VON STEINBURG; HEDWIG, seine Tochter; LUCIA DI VIADAGOLI; LUTZ, ein Müller; KASPAR, Ritter Alberts Waffenträger; REIMARIO DI GONFALONIERI, aus Piacenza; HERR VON RIESENBERG, Besi[t]zer eines Gutes in Weidling am Bach; GRAF VON SCHARFENSTEIN, herzoglicher Feldhauptmann; ALBERTI, Anciano von Bologna; VOLREGGIO ein Hauptmann; FILIPPO, Leichenpfleger. – Aus dieser Reihenfolge ließe sich allenfalls schließen, daß diese Stücke durcheinander und nicht als abgeschlossene Szenen aufgeführt wurden. Es „greifen hier die verschiedenen Stücke in- und durcheinander, platzen bekannte komische Figuren in ebenso bekannte tragische Szenen“, schreibt Siegfried Diehl.¹⁶

Die Schauspieler, deren Namen sich auf den Rollen des Konvoluts finden (die Herren Balvansky, Benisch, Gaurier, Schmarda, Sum, Mad. Rantz und Dem. Willi), waren, wie schon erwähnt, alle um 1840 in Olmütz engagiert, wo Karl Burghauser Direktor war. Die also vermutlich im Jahre 1840 in Olmütz aufgeführten Quodlibetszenen aus diesen Stücken dürften sich wohl mit den Szenen des Wiener Quodlibets aus dem August desselben Jahres decken, könnten also Auskunft auf die Beschaffenheit des Wiener Quodlibets geben.

6. *Die Theater Direktion in tausend Aengsten*. Dieses Konvolut ist deutlich anderer Provenienz; Tinte, ca. 24 x 19 cm; Textbuch 16 S. (Titelblatt und 14 S. Text) und 6 Rollen:

ZAHLHAUS, Theater Direktor

STUMM, Regisseur der Oper

REDVIEL, Regisseur des Schauspiels

DER VIERTELMEISTER¹⁷

DER LAMPENANZÜNDER

STROBELKOPF, Theaterrequisiteur und Zettelträger

Die Rollen wurden den Schauspielern Benesch(ing) (STROBELKOPF), Bickert, Julius, Schätzl und Zibulka zugeteilt, die in keinem Zusammenhang mit den oben angeführten Schauspielern zu stehen scheinen.

Die beiden Regisseure streiten, welches Werk am Abend aufgeführt werden solle, da sowohl die Primadonna der Oper *Der bezauberte Schlafsessel* als auch die Hauptdarsteller des Schauspiels *Grausamkeit und Mutterliebe – Großes Ritterschauspiel in 5 Akten* am Auftreten verhindert seien. Man einigt sich

16 Diehl, Siegfried, *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys* (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 9), Bad Homburg 1969, S. 37.

17 VIERTELMEISTER ohne Zuweisung an einen Schauspieler.

schließlich auf ein Quodlibet. Der Theaterdiener STROBELKOPF verkündet am Ende:

Wie wär's wenn wir also ein Schüssel nehmen, darein brocken wir ein Stückel Gesang, ein Stückel Schauspiel, ein Stückel Oper, ein Stückel Lustspiel [...] kurz damit das Ganze einem Ragout ähnlich wird, drüber machen wir in der Komödien Kuchel eine theatralische Eilmach-sauce, wir nehmen dasselbe als Proviant auf diese magische Eilwagen-Reise durch die Komödien-welt, und der Zweck unserer Reise wird seyn, daß wir einen musikalisch dramatischen Tandelmarkt aufschlagen. Das Ganze wird eigentlich keinen Zusammenhang haben, sondern ein unzusammenhängender Nichtzusammenhang seyn.¹⁸

Scenen-Ragout in der theatralischen Eilmach-Sauce lautet der Untertitel zu dem von Nestroy zusammengestellten Quodlibet *Magische Eilwagenreise durch die Komödienwelt* (1830) und in dem Vorspiel *Gewissensangst, Rache, Verzeihung und Quodlibet* kommen auch STROBELKOPF, ein Lump von einem Theaterdiener, der Regisseur STUMM und ein LAMPENANZÜNDER namens FETT vor. Das Werk wurde in Preßburg und in Graz im Jahre 1830 aufgeführt; ein zweiter Regisseur trägt dort den Namen REDHAUS (hier: REDVIEL). Ein Zusammenhang zwischen dem hier Karl Burghauser zugeschriebenen Werk und dem Nestroyschen Quodlibet kann somit angenommen werden. Nestroys Arbeit stellt entweder eine geschickte Kürzung dar oder das Burghausersche Produkt ist eine unmotivierter Ausweitung.

6. *Hitzinger Lachpillen und Knallkugeln. Lustiger Durcheinander in 2 Abtheilungen mit einem Vorspiel in einem Akt*: Eintragung mit roter Tinte: *Vorspiel zum Quodlibeth*. Der Titel legt den Schluß nahe, daß das Werkchen auf dem Hitzinger Sommertheater aufgeführt wurde.¹⁹

PFAUENFEDER[,] Regisseur

SCHREYHALS[,] Souffleur

FETT[,] Lampenanzünder

Ein viertes Rollenheft für die Hauptrolle des kurzen Stückchens, den Theaterdiener STROBELKOPF, fehlt leider. Dieser hat das neue vom Regisseur PFAUENFEDER zusammengestohlene Stück *Paphnuzius* ins Wirtshaus „Zum ledernen Esel“ genommen, wo es der Hund Sultl „arrangiert“ hat. Um den Abend zu retten, wird nun ein Quodlibet zusammengestellt. Die Namen der Figuren PFAUENFEDER, SCHREYHALS, STROBELKOPF und FETT sind iden-

18 Vgl. damit die Titel der angeblich von Nestroy stammenden Quodlibets (siehe *Stücke* 2, 455 f.): *Der unzusammenhängende Zusammenhang* (Preßburg 1830), *Magische Eilwagenreise durch die Komödienwelt* (Preßburg und Graz 1830), *Zwei Schüsseln voll Faschingskrapfen* (Preßburg 1831). Die Angaben in SW XV, 400 f. sind irreführend (Hinweis von W. E. Yates).

19 Das Hitzinger Sommertheater bestand von 1816 bis 1857, es wurde seit den dreißiger Jahren nur mehr unregelmäßig bespielt; laut Franz Hadamowsky (*Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs*, Wien 1988, S. 572) fanden Vorstellungen in den Jahren 1834, 1837, 1840, 1845, 1851 und 1857 statt. Bald danach dürfte das von dem bekannten Architekten Josef Kornhäusel erbaute Theater abgerissen worden sein.

tisch mit den Namen des von Rommel Nestroy zugeschriebenen Vorspiels *Der Theaterdiener, die Benefizvorstellung und das Quodlibet*, und soweit sich sehen läßt, entspricht das Werk durchaus dem in SW IX, 449–457 und *Stücke 2*, 496–503 abgedruckten Text, nur statt *Cinthio* (siehe *Stücke 2*, 496, Zl 10 v. u.) scheint es *Entio* (= ENZIO ?) zu heißen.²⁰

Die im Archiv Schönwetter des Österreichischen Theatermuseums (Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek) aufbewahrten Theatermanuskripte und Rollenkonvolute zu Nestroy-Stücken (Signatur: Schw) sind – verglichen mit den Texten der Serie Cth (= Carl-Theater) in derselben Bibliothek – oft relativ späteren Ursprungs und von minderer Qualität.²¹ Die Schauspielernamen in dem unter 1 und 2.1 genannten Teil des hier besprochenen Konvoluts verweisen jedoch deutlich auf Prag oder doch auf eine mit dem Prager Theater zusammenhängende Bühne. Wie in fast allen Städten der Habsburger-Monarchie, die ein deutsches Theater besaßen, war Nestroy ein in Prag viel gespielter Autor. Prag war aber auch jene Stadt, in der Nestroy am öftesten Gastspiele gab, insgesamt zehn.²² Die verschiedenen Direktoren des ständischen Theaters dort (darunter auch Johann August Stöger, Nestroys ehemaliger Grazer und Preßburger Direktor, mehrere Jahre auch erfolgreicher Direktor des Theaters in der Wiener Josefstadt) müssen also zu dem Wiener Possendichter gute Beziehungen unterhalten haben. Es ist daher auszuschließen, daß man dort zu Lebzeiten Nestroys unautorisierte Spielbücher verwendet hätte. Die Untersuchung der Prager Texte und der aus Olmütz stammenden Rollen zeigt, daß *Die Fahrt mit dem Dampfwagen* in der Version von CG (= *Stücke 8/I*) eindeutig auch den authentischen Text von Nestroys Vorspiel *Die zusammengestoppelte Komödie Vorspiel zur Rechtfertigung des Titels* bringt, der von den Herausgebern Chiavacci und Ganghofer sowie vom Stuttgarter Setzer offenbar nur wenig über das in den Theatermanuskripten schon übliche Maß hinaus normalisiert worden war.

Was ist dann aber von der in *Stücke 16/II* abgedruckten *Zusammengestoppelten Komödie* zu halten? Wer Nestroys Vorspiel liest, wird davon ausgehen können, daß Nestroy damit ein fremdes Quellstück insgesamt leicht überarbeitet, den Dialog sprechbarer gemacht und mit satirischen Seitenhieben versehen hat, besonders die komischen Rollen CHRISTOPH, NEBEL, JOHANN und FLACHKOPF. Die Literaturkritik erinnert an den *Zettelträger Papp* und an die satirischen Glossen des SANSQUARTIER in *Zwölf Mädchen in Uniform* (1826). Die Rollen des Försters AUGUST und der NANETTE wird Nestroy wohl im wesentlichen belassen haben. Ein stilistischer Vergleich der ersten (8/I) mit der zweiten Fassung (16/II) zeigt, daß es sich bei letzterer insgesamt um einen im Sinne Nestroys inferioren Text handelt. Man vergleiche nur die Einleitung:

20 CINTHIO ist der Name des Liebhabers in der Commedia dell'arte, zu ENZIO siehe oben.

21 Vgl. etwa *Stücke 25/I*, 120.

22 Vgl. Neuber, Wolfgang, 'Die Comoedianten kommen. Zu Nestroys Gastspielreisen', in: *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*, Katalog zur 277. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 2001, S. 61–68 (hier: S. 61).

D: Ich bin der einzige von die Domestiken, der [...] was drein reden darf. Woher kommt aber das? Ich war vor zehn Jahren einige Zeit beim Theater engagiert; (97/24–28)

ZK: denn unter allen Domestiken des Hauses, bin ich der Einzige, der [...] was dreinreden darf, das kommt aber daher, weil ich vor 10 Jahren einmal beim Theater engagirt gewesen bin. (83/5–9)

Die zweite Fassung ist ein dreiteiliges Satzgefüge, in der ersten Fassung ist derselbe Gedanke in drei separate Sätze aufgelöst und eminent sprechbarer.

Ein typisch Nestroyscher tautologischer Neologismus fehlt:

D: bei der theatralischen Sitzungsberatschlagung (97/25 f.)

ZK: der heutigen theatralischen Rathssitzung (83/7)

Weiters fehlt in der zweiten Fassung im Monolog des CHRISTOPH das bei Nestroy so häufig vorkommende Wortspiel mit dem Doppelsinn des Wortes *schiech* („häßlich“ bzw. „böse“):

D: [...] Wie ich schiech werd, so geh ich als erster Liebhaber zum Theater. (103/29–31)

ZK: D’ Herrschaft darf mich nur ein Bissel harb machen, [...] und ich] laß mich bei einem Theater engagiren, als erster Liebhaber. (93/16–18)

Auch ist der Wiener Tonfall in der späten Fassung nicht immer getroffen; man vergleiche den Satz NANETTENS:

D: Ich zanke andere aus ihrer Unthätigkeit wegen (98/33)

ZK: [...] ich schmähe andere Leute wegen ihrer Unthätigkeit (84/7 f.)

oder den Satz des Kochs CHRISTOPH:

D: [Sie] steigen in Sumpf hinein bis daher (100/17)

ZK: [Sie] waten im Morast bis daher (85/26 f.)

Es scheint fraglich, ob Wörter wie *schmähen* oder *Morast* bei Nestroy sonst noch vorkommen. Man vergleiche auch:

D: [Schillers *Wallenstein*] Wär nicht übel, aber füllt keinen ganzen Abend aus, wenn kein Ballett dazu gegeben wird. (102/27 f.)

ZK: Das ist zu kurz. Um den Abend auszufüllen, müßte man ein Ballett dazu geben. (87/36 f.)

Ebenso:

D: [Die halbe Stund] ist vorbei (105/22); ZK: [...] verstreicht (90/2)

Die letzte Rede des CHRISTOPH verliert ebenfalls in der späteren Fassung:

D: Blut muß ich sehen, Blut! Ich stich grad ein paar Indian ab. (108/37 f.)

ZK: [...] ich muß Blut sehen, ich stich grad ein Paar Kapauner ab. (92/31 f.)

Ein mögliches Zitat – oder doch ein gut erfundener Satz, wie er in einer Schauertragödie stehen könnte (*Blut muß ich sehen, Blut!*) – wird in der zweiten Fassung entstellt. Auch das Wort *Indian* („Truthahn“) war sicher absichtlich gewählt wegen des Anklangs an *Indianer*, diese Betonung der Mordlust des Kochs geht in der späteren Fassung verloren.

Eine Abweichung findet sich am Ende der 5. Szene; hier dürfte in CG Text ausgefallen sein.

CG (= *Stücke 8/I*, 101/5–9):

CHRISTOPH. [...] Gehen Sie hinaus in Ihren Wald und schießen S' was, das ist gescheiter, als daß Sie bei meiner Braut stehen; Ihr Fach ist das Wildpret, und dieses Mädels ist nicht wild und ist nicht brat.

AUGUST (*ergrimmt*). Herr, ein Wort noch – (*Will auf ihn los*.)

Im Band *Stücke 16/II* lautet die Stelle so (86/19–27):

CHRISTOPH. [...] „packen S' Ihnen hinaus in den Wald, und schießen S' Ihnen Wildanten zusammen, Sie haben bei meiner Braut da nichts zu suchen. Ihr Fach ist Wildbrat, und das Madel ist nicht wild, und gar zu brat, ist s' just auch nicht[“].

AUGUST (*geht auf ihn los*). Kecker Bursch! was untersteht Er sich. [...]

JOHANN. Der Herr Inspektor!

Dagegen in dem neu gefundenen Manuskript (mit deutlichem Zensureinfluß in der Rede CHRISTOPHS):

CHRISTOPH. [...] Geh'n Sie hinaus in Ihren Wald, und schießens was, es is g'scheiter, als daß Sie da bei meiner Braut stehen.

AUGUST (*ergrimmt*). Herr, ein Wort noch (*Will auf ihn los*.)

NANETTE. Der Vater kommt – ums Himmelswillen.²³

Ein Vorteil der späteren Fassung ist allerdings, daß, wie schon erwähnt, der Schlußgesang an den Koch fällt, er kann damit auch seinen Monolog am Ende des Stückes erhalten, der unmotivierte Abtritt der anderen Personen in der sechsten Szene wird so vermieden. Dies könnte aber eine ursprüngliche Fassung sein, die von Nestroy 1834 nur deswegen geändert wurde, um dem Benefizianten Scholz das letzte Wort und damit den Schlußapplaus zu sichern.

Ein meiner Meinung nach unzutreffendes größeres Gewicht und Legitimierung wurde dieser aus dem Besitz des Theaterdirektors Jakob Calliano²⁴ stammenden

²³ Dieses Stichwort findet sich auch im Szenarium 1.1.

²⁴ Jacob Calliano war in den vierziger Jahren Direktor in Troppau und Teplitz, ab 1852 Direktor in Laibach, teilweise gemeinsam mit dem deutschen Theater in Triest. Änderungen von Nestroys Hand hätten in diesem Manuskript nur während eines Triester Gastspiels des Carltheaters im April 1858 gemacht werden können. Nestroy spielte jedoch im italienischen Teatro Armonia und nicht bei Calliano im Teatro filodrammatico (freundlicher Hinweis von Walter Obermaier).

Fassung dadurch gegeben, daß Karl Gladt in ihr eigenhändige Korrekturen durch Johann Nestroy selbst festzustellen glaubte.²⁵ Diese Korrekturen sind aber

so geringfügig, daß eine eindeutige Zuweisung an eine bestimmte Hand fragwürdig und anfechtbar wäre, andererseits sind einzelne Schriftzeichen aber doch verschieden genug, um eine Zuweisung an Nestroy auszuschließen. Ausführlichere Änderungen wie zwei Liedzeilen auf Blatt 19a ebenso wie die Szenenübersicht sind mit Sicherheit nicht von Nestroy.²⁶

Erinnern wir uns kurz an die Situation bei einer früheren Arbeit Nestroys. Nestroy hat Angelys Vaudeville *Klatschereien* für das Theater an der Wien ziemlich oberflächlich bearbeitet, wobei er vor allem die Hauptrolle für sich selbst zurechtgelegt hat. Als *Tritschtratsch* wurde es zu einem der ganz großen Erfolge des Schauspielers Johann Nestroy. Abweichungen im Wortlaut der einzelnen Überlieferungsträger legen die Vermutung nahe, daß es bei diesem Werk gar keine originale Reinschrift gegeben hat, sondern daß Nestroy seine Änderungen nur in ein Manuskript der Angely-Fassung eingetragen habe. Das Theater in der Josefstadt brachte später eine eigene Version des Einakters unter dem Namen Angelys heraus, die aber, sieht man vom Titel und von den Namen der Figuren ab, sich erstaunlich an Nestroys Bearbeitung orientiert (*Stücke 7/II*, 185–215). Nehmen wir an, Nestroy hätte 1834 für Scholzens Benefizabend ebenfalls ein älteres fremdes Werk überarbeitet, dann könnte die von Theaterdirektor Calliano verwendete Version (*Die zusammengestoppelte Komödie* aus *Stücke 16/II*) eine stark an Nestroys Bearbeitung angenäherte Fassung desselben älteren Werkes sein.

Wie verhalten sich nun die *Hitzinger Lachpillen und Knallkugeln* zu Nestroy? Es handelt sich dabei eindeutig um das von Rommel Nestroy zugeschriebene Vorspiel *Der Theaterdiener, die Benefizvorstellung und Quodlibet*. Und was ist von *Die Theater Direktion in tausend Aengsten* zu halten? Dieses mit dem Namen Karl Burghausers (der schon 1836 als Theaterdirektor in Olmütz geführt wurde) versehene Stück dürfte sich wohl eng mit dem Nestroy zugeschriebenen Vorspiel *Gewissensangst, Rache, Verzeihung und Quodlibet* (1830) berühren, welches, wie schon Siegfried Diehl vermutet hat, tatsächlich eine Vorstufe des *Theaterdieners* gewesen sein könnte.²⁷

LESARTEN:

97/14, 97/19 *geht der Teufel los*. T: *geht's Spektakl los*. – Zensureinfluß? Das Lied fehlt in ZK.

98/14 *unten*. ZK: *unter der Versenkung*; T: *von dem Versenkungsrad*.

98/21 *Rache*. T, ZK: *gerochnen Rache*.

25 Gladt, Karl, *Die Handschriften Nestroys*, Graz, Wien, Köln, 1967, S. 55.

26 F. Walla, in *Stücke 8/I*, 331. Dieser Meinung sind auch Dr. Walter Obermaier und Herr Amtsrat Ernst Hübsch von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

27 Diehl (wie Anm. 16), S. 37.

- 98/22 *Kunst*. T: *Kunst und meinen unterirdischen Versenkungs Triebrad Uiberwachungs Verpflichtungen*; ZK: die Stelle fehlt.
- 98/28 *glaubt*. T: *glaubt beifest*; ZK: *glaubt bundfest*. – Offenbarer Irrtum in ZK.
- 98/32 *AUGUST*. T: *dann AUGUST*. – T ist genauer als D und ZK.
- 99/5 *durch die Mitte*. T: *zur Mitte*. – !; ZK: fehlt. – *Durch* ist die für CG eigentümliche Form, die immer auch gegen Nestroys Original gesetzt wird; vgl. *Stücke* 25/II, 457f.
- 99/16f. *zu einem zärtlichen Gatten und*. T: fehlt. – Zensureinfluß?
- 99/24 *bevor ich*. R: *eh ich*.
- 100/1 *bin Offizier, das heißt*. T: fehlt. – Zensureinfluß?
- 100/7f. *Offizier worden bin, das heißt Hausoffizier*. T: *Hausoffizier worden bin*.
- 100/9f. *daß Sie mit mir nebenbuhlen*. T: fehlt; ZK: *daß Sie es wagen mit mir neben zu buhlen*.
- 100/12f. *Ich bin Offizier, das heißt, Hausoffizier, und*. T: fehlt.
- 100/17 *Sumpfhinein bis daher*. T: *bis daher* fehlt; ZK: *Morast bis daher*. – Zensureinfluß in T? Vielleicht hatte man eine Geste befürchtet?
- 100/20 *saubere Wildanten*. T, ZK: *Wildanten*.
- 100/22 *selig*. T: *eilig*; ZK: *gebörig*; R = D. – Zensureinfluß?
- 101/3 *als bei mir*. T: *als bei meinen*; ZK: fehlt.
- 101/8 *ist nicht brat*. R: *ist bret*.
- 101/9 T, R haben noch: *NANETTE. Der Vater kommt – ums Himmelswillen!* –. ZK hat noch: *JOHANN. Der Herr Inspektor!*
- 101/31 *wir halten*. T, ZK: *so halten wir*.
- 102/6 *mitgesendet*. T, R: *ingesendet*; ZK: *gesandt*.
- 102/10f. *das ist, wo die zwei Königinnen im dritten Akt mit einander fast rafet werden*. T: fehlt; ZK: *wo im 3^{ten} Akt die Königinnen schon gleich miteinander raufen*.
- 102/12f. R: fehlt.
- 102/15 *Intensucität*. R: *Intensität*; ZK: *Indifidenzitaet*. – *der Reflexion*. T: *und Reflexion*.
- 102/19–22 *Es ist darin [... bis] Anschauung gebracht*. T: fehlt; ZK: *Es ist darin der Ideenschwung zu sehr in das Szenenartige der Duplicität übertragen, und durch unzweckmäßige paradoxe Abgänge zur Anschauung gebracht*.
- 102/24f. *Das ist nix. Die Zeiten des Aberglaubens sind jetzt vorbei*. T: *ist zu lang*; ZK: *Die Zeit des Aberglaubens ist vorüber*.
- 102/28 *wenn kein Ballett*. R: *wenn nicht ein Ballet*.
- 102/31 *der Schiller*. R: *dieser Schiller*.
- 102/36–40 *Das ist a Pracht [... bis] viele Schwierigkeit*. T: fehlt.
- 103/2–104/3 R, ZK: fehlt; doch steht 103/15–31 am Ende des Stückes.
- 103/5f. *ich kann die zwölf schlafenden Jungfrauen gar nicht erwarten*. T: *Wenn nur die Gesellschaft schon da wäre, ich kann sie gar nicht erwarten*; ZK: Stelle fehlt.
- 103/18 *jetzt kommen ein paar naive übertragene Mädchen und scherzen miteinander, das ist 's Kälberne*. T: fehlt.
- 103/19 *und scherzen*. R: *und schrein*.
- 104/4 *elf*. T: *Eins*.

- 104/31 *auf einer Tafel*. T, R: *auf der Tafel*.
- 105/5 *sieben Gulden*. T: *drei Gulden*; R: *die 7 Gulden*; ZK: *die 7 fl.*
- 105/22 *ist vorbei*. T, R: *geht vorbei*; ZK: *verstreicht*.
- 105/23 *trinkt noch alleweil fort*. R: *trinkt fort*; ZK: *bleibt sitzen und trinkt*; T = CG.
- 105/25 *Du verdammte Gesellschaft*. T: *Die verdammte Gesellschaft*; ZK: *Verdammte Gesellschaft*.
- 105/31 *Zwei Stund*. T: *Eine Stund*.
- 105/32f. *hieher geholt* T: *herbei geholt*; ZK: *sie abholen*.
- 106/8 *fest in ihrem Fach*. T: *rutinirt in ihrem Fach*; R = CG.
- 106/8f. *schon anno achte*. T: *schon seit undenkliche Zeiten*.
- 106/9 *wie der große Wind 'gangen is*. T, ZK: *fehlt*; R = CG.
- 106/10–13 *die kennt sich [... bis] nicht beurtheilen*. T: *die ist charmant*.
- 106/14f. *seine Frau ausgenommen*. T: *fehlt*.
- 106/18 *gar ein fleißiger Mensch, der exerziert sich den ganzen Tag in seinem Fach*.
T: *ein g'schickter Mensch*. – T = Z.
- 106/25–31 ZK: *fehlt*.
- 106/25 *er trinkt sehr viel*. T: *er trinkt viel, sehr viel*; R = CG.
- 106/26 *werden Sie kennen lernen*. R: *fehlt*.
- 106/27–29 *sie exzelliert auch [... bis] täuschend*. T: *Sie excellirt in allen Rollen*.
- 107/10–15 *Da sind [... bis] schlafenden Jungfrauen*“. T: *Da sein a Paar Blatteln ·Barometermacher, ein Stükl ·Nagerl und ·Handschuh, ein Stükl ·Haspar a Spada*; R: *Das is a Stükl Lebendig todte Ehleut, etwas Werther und einige Leiden, etwas König Enzian, da ein wenig Evakathl und ein kleins bisserl Schnudi, und da die letzten Uiberreste der 12 schlafenden Jungfrauen*; ZK: *Ah da muß ich bitten. Etwas Werther, und einige Leiden, ein Stückel König Enzian, a Bissel Evakathl und ein ganz kleines Stückel an Schnudi. Die letzten Ueberreste der 12 schlafenden Jungfrauen*.
- 107/20 *so ein kluger Mann*. T, R: *ein so kluger Mann*; ZK: *so ein gescheiter junger Mann*.
- 107/20f. *und sind Sie überzeugt*. R: *was für eine Uiberraschung kann ich der Herrschaft bereiten*; ZK: *fehlt*.
- 107/20 *sind Sie*. T: *sein Sie*. – Falsche Eindeutschung in CG, richtig wäre: *Seien Sie*.
- 107/26 *Hindernisse*. R: *Unpäßlichkeit*; ZK: *Hinterfüße*; T = CG.
- 107/27 *zum Teufel*. T: *zum Henker*.
- 107/34 *daß doch gespielt werden kann*. R: *in der Schnelligkeit etwas Brillantes herzustellen*; ZK: *fehlt*.
- 108/23 *einen Zusammenhang haben*. T, R, ZK: *einen Zusammenhang haben, einen Faden*.
- 108/25–27 *Und wenn der [... bis] ohnedem nur zu viel*. T: *fehlt*.
- 108/25f. *Und wenn der Faden auch fehlt, so ist das der geringste Fehler*. T, ZK: *fehlt*.
- 109/3f. R: *fehlt*.
- 109/5–16 *Das Lied fehlt in T ganz*. In R und ZK folgt hier der Monolog des CHRISTOPH.

Hugo Aust

Faktoren, Freunde und Finanzen. Nestroy und Balzac¹

Mein Thema „Nestroy und Balzac“ bedarf vor allem der Eingrenzung, um nicht falsche Erwartungen zu wecken: Weder handelt es sich um einen Bericht in der Art ‚Paul de Kock und Nestroy‘ noch um einen Überblick wie ‚Nestroy und Schiller‘,² d. h., soweit zu sehen ist, kommt Balzac als Vorlagenspender ebensowenig in Frage wie als Quelle für Zitat und Allusion bzw. als Material für Pastiche und Parodie. Zwar glaubte seinerzeit Stefan Hock, den „allgewaltigen Einfluß Balzacs“ auf Nestroys realistischere Zeichnung der Berufe und Stände beobachten zu können,³ doch wurde diese Konstruktion neuerdings als wenig überzeugend zurückgewiesen.⁴ Ob Nestroy Balzacs Werk überhaupt wahrgenommen hat oder zumindest mit dem Namen vertraut war, läßt sich nicht bzw. nur sehr schwach belegen, obwohl eine ‚Begegnung‘ auf dem Forum der ihm vertrauten Tagespresse nicht unwahrscheinlich ist. Doch zeigen Stichproben, daß Balzac, anders als Dickens und Paul de Kock, im *Humoristen* z. B. seltener genannt wird. Welches Bild hier vermittelt wird, mag folgende Notiz aus dem Jahr 1846 anzeigen:

Während der letzten zehn Jahre ist in der französischen Literatur ebensowenig wie in der Politik oder der Kunst, irgendein neuer Name von einiger Bedeutung aufgekommen, und mit den literarischen Berühmtheiten, die aus der frühern Zeit herrühren, geht es zusehends, und fast ohne Ausnahme auf den Verfall. [Genannt werden Beranger, Hugo, Lamartine, Sand, Lamennais und Chateaubriand.] Auch unter den ehemals populären Talenten untergeordneten und zum Theil sehr untergeordneten Ranges, hat die Zeit arge Verwüstungen angerichtet. Was ist aus Balzac geworden? Man weiß kaum noch, ob er lebt oder todt ist. An Scribe hat sich das Publikum endlich übersättigt, und Paul de Kock ist zuletzt sogar von den Getreuesten seiner Getreuen, von dem Korps der Kammerjungfern und Grisetten im Stiche gelassen.⁵

Selbstverständlich läßt sich aus diesen Zeilen nicht ableiten, ob und welchen Reiz Balzac auf Nestroy hätte ausüben können; sie machen nur deutlich, daß Balzac in

- 1 Erweiterte Fassung meines Vortrags während der 27. Internationalen Nestroy-Gespräche 2001 auf der Rothmühle in Schwechat bei Wien.
- 2 Yates, W. Edgar, ‚Paul de Kock und Nestroy. Zu Nestroys Bearbeitung französischer Vorlagen‘, *Nestroyana* 16 (1996), S. 26–39; Branscombe, Peter, ‚Nestroy und Schiller‘, in: *The Austrian Comic Tradition. Studies in Honour of W. E. Yates*, hg. von John R. P. McKenzie und Lesley Sharpe, Edinburgh 1998, S. 58–70.
- 3 Hock, Stefan, ‚Von Raimund bis Anzengruber. Eine literarhistorische Skizze‘, *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 15 (1905), S. 31–60, hier S. 41.
- 4 Yates, W. E., *Nestroy and the Critics*, Columbia, SC 1994, S. 22.
- 5 *Der Humorist*, 10. Jg. (1846), Nr. 148 vom 22. Juni, S. 600.

den vierziger Jahren nicht jenen Rang einnimmt, der ihm heute unangefochten zukommt. Um so verfänglicher ist natürlich mein Versuch, Nestroy mit einem Werk in Verbindung zu bringen, dessen Bedeutung erst im Laufe des 20. Jahrhunderts erkannt wurde. Aber gerade darum geht es mir. Wenn man so will, gleicht mein Vorhaben am ehesten dem Vorschlag, Nestroy mit Heine zu vergleichen.⁶

Soweit ich sehe, erwähnt Nestroy Balzac nur ein einziges Mal; ich meine die Notiz, die Rommel im „Varia“-Abschnitt seiner Werkausgabe abdruckt. Drei Leser tauschen hier ihre Lektürevorlieben aus:

DER ERSTE:

Er is zwar nimmer in der Mod',
Ich les' aber nix als den Walter Scott.

DER ZWEITE:

Mir hat der Paul de Kock 's Gemüt zu sehr bewegt.
Drum hab' ich mich jetzt ganz auf den Balzac gelegt.

DER DRITTE:

Der Balzac is ja erlaubt, wer wird denn den lesen?
Mein Element is immer nur 's Verbotene gewesen. (SW XV, 732 f.)

Als Spur für eine ‚Begegnung‘ ist das natürlich zu wenig; immerhin aber zeichnet sich eine Art Klima ab, unter dem der angestrebte Vergleich gedeihen könnte.

Worum geht es mir bei meinem Vergleich, der sich auf Balzacs *Verlorene Illusionen* (1837/39/43; dt. 1845/46) und Nestroys *Mein Freund* konzentrieren wird? Ganz allgemein um die Wahrnehmungseigenarten und vielleicht sogar Verstehensvorteile, die sich ergeben, wenn man einen Autor im Licht eines Zeitgenossen sieht. Es kommt dies einer bewußteren Wahl des Standorts gleich, macht die absichtliche Perspektivierung deutlich und bewahrt in dieser gewollten Bezüglichkeit vor unnötig apodiktischen Urteilen. Die Entscheidung, den Standpunkt in der Nähe Balzacs zu suchen, gleicht der Öffnung eines Spielfeldes, auf dem sich auch Nestroys Posse ereignet. Sodann liegt mir daran, Nestroys Realismus abermals ins Gespräch zu bringen; dies soll nicht theoretisch fundiert und auf die Minute genau erfolgen, sondern mit Blick auf einen prototypischen Realisten komparatistisch entfaltet werden. Ich setze also voraus, daß Balzac ein Realist ist, obwohl man weiß, daß er zu Lebzeiten keineswegs als Realist gegolten hat. Ich erhoffe mir durch dieses Verfahren einen entspannteren Umgang mit dem oft zu messerscharf angewandten und auf das Abbildungsaxiom versteiften Realismus-Kriterium. Sollte mein Versuch überzeugen, wäre für die realistische Literatur das sonst eher stiefmütterlich bedachte Terrain des dramatischen Genres, der Komödie bzw. Posse zumal, erneut erschlossen. Des weiteren beabsichtige ich, die Grundtendenz des ‚Karriere‘- und Desillusionsromans auf den Theatersektor auszudehnen und für die Satire fruchtbar zu machen. Und schließlich möchte ich mit Hilfe Balzacs die Nestroysche Form der Vielstimmigkeit deutlicher hervorheben; d. h., es geht mir um die vielleicht auch positive Rolle der Literatursprache und des Redepathos, mithin um eine Begrenzung der Satire.

6 Haida, Peter, ‚Nestroy und Heine‘, *Nestroyana* 7 (1987), S. 15–27.

Ich riskiere den Vorwurf, daß meine Ausführungen auch ohne den Bezug auf Balzac zustande kommen könnten; so will ich durchaus eingestehen, daß manches, was ich gleich hervorheben möchte, in ähnlicher Prägnanz und um die unheilvolle antisemitische Komponente vermehrt auch aus einem Vergleich mit Gustav Freytags Roman *Soll und Haben*, Wilhelm Raabes *Der Hungerpastor* oder Gottfried Kellers *Martin Salander* hervorgehen könnte. Dennoch bleibe ich bei dem Autor meiner Wahl, weil Generation und Zeit besser stimmen und ich nicht einen deutschen, schon gar nicht einen trilateral differenzierten, sondern allgemein europäischen Realismus ermitteln möchte.

Dafür aber muß ich eine weitere Eingrenzung meines Themas eingestehen. Wie bereits der Titel „Faktoren, Freunde und Finanzen“ ankündigt, wird im Falle Nestroys hauptsächlich von der späten Posse *Mein Freund* die Rede sein und im Falle Balzacs von den *Verlorenen Illusionen*. Diese ‚Sparmaßnahme‘ mag enttäuschen, vielleicht sogar ein Fehler sein, läßt sich aber auch verteidigen, wenn man bedenkt, daß beide Autoren Leitthemen verwenden und Darstellungsprinzipien folgen, die in verschiedenen Werken gleichermaßen Ausdruck finden. Ich will damit nicht behaupten, daß ein einziges oder eine Handvoll Werke beider Autoren das Gesamtwerk repräsentieren könnten, im Gegenteil sind die Produktionsbedingungen auf beiden Seiten eher so beschaffen, daß dezentrierende und konzentrierende Kräfte in ständiger Wechselwirkung stehen und somit sowohl im Schematismus das Individuelle wie im Charakteristischen das Formathafte zu erkennen geben. Wollte ich freilich dem Requisitenspiel mit Talismanen nachspüren, hätte sich zu Nestroys gleichnamiger Posse wohl eher Balzacs *Chagrinleder* empfohlen, und für die Dramatisierung der Vater-Tochter-Beziehung böte sich gewiß *Der Vater Goriot* an. Da es nun aber um „Faktoren, Freunde und Finanzen“ geht und nebstbei auch um die Selbstreflexivität von (Lumpen-)Papier, Sprache, Literatur und Theater, bilden die *Verlorenen Illusionen* und *Mein Freund* doch die nächstliegende Wahl, ja sogar ein ideales Paar.

Lektüren, die ‚in Spuren verlaufen‘ (Thomas Mann), brauchen sich heute wohl nicht eigens zu legitimieren; dennoch gebe ich zu, daß am Anfang meines Interesses für Balzacs Roman die Frage stand, ob hier nicht doch ein Einfluß vorliegen könnte, weil manches übereinstimmt. Nach der Entdeckung von Michel Massons Roman *Albertine* als Vorlage für *Mein Freund*⁷ relativieren sich diese Entsprechungen von selbst bzw. erweisen sich als typische Versatzstücke einer allgemeinen Praxis. Hierzu gehören insbesondere die Darstellung des Freundschaftsmotivs bzw. seiner Krisen, die neobarocke Deutung der Aufstiegs- und Fallgeschichten, die Dramatisierung der Geldkräfte, vergegenständlicht im Requisitenspiel mit Wechseln und symbolisiert mit dem Münzwert des Wortes, weiterhin die Inszenierung des Gegensatzes zwischen Provinz und Metropole sowie die Thematisierung des Mediums, in dem und um dessen willen sich alles ereignet.

Bevor ich ins einzelne gehe, sei mit wenigen Worten in Erinnerung gebracht, wofür Balzac heute steht, was es für den Realismusbegriff bedeutet, in Balzac sein Modell zu finden, und welche Ähnlichkeiten zwischen Balzac und Nestroy auffallen. Balzac und Nestroy nebeneinander zu stellen heißt, Umfang und Bauplan der

7 Vgl. *Stücke* 30, hg. von Hugo Aust (2001), S. 173–187.

‚menschlichen Komödie‘ ins Auge zu fassen. Das Stichwort meint ein Programm, das aufs Ganze geht. Allein die Zahl fällt vergleichbar überwältigend aus: an die 90 Werke mit etwa 2000 Personen auf beiden Seiten.⁸ Doch diese Masse bleibt natürlich nicht unstrukturiert: Beim Epiker wirken die Kräfte des Zyklus und der Wiederkehr, beim Dramatiker die Kettfäden der Nestroy-Rolle, des Ensembles und natürlich die ‚Infrastruktur‘ des Vorlagenmarktes. Beiden bedeutet das ‚Menschliche‘ das Soziale, das sie als ‚Sekretäre‘ registrieren, protokollieren und inventarisieren.⁹ Daß sie als Sekretäre nicht unangefochten arbeiten, liegt schon im Begriff und offenbart sich bei Nestroy an der Stellung solcher Angestellter wie Wahrheit (*Die Zauberreise in die Ritterzeit*) oder Satanás (*Der gemütliche Teufel*) und am Gebrauchswert jener Protokolle und Journale, die sie verwalten. Bezeichnend ist, daß sich unter solchem Zugriff das weite Feld des Sozialen prompt nach einem Typenraster parzelliert und ein gewaltiges, gleichzeitig aber auch begrenztes Spektrum sozialer, beruflicher und moralischer Typen hervorbringt. Typisierung, Polarisierung und Übertreibung sind mithin die Grundregeln dieser narrativen und imaginativen Soziologie. Sie arbeitet nicht im luftleeren Raum, obwohl ihr der ‚zeitlose‘ Unterschied zwischen Tugend und Laster wichtig bleibt; vielmehr situiert sie sich in der Restaurationszeit bzw. im Umfeld der Julimonarchie und verschreibt sich dem Generalthema vom Aufstieg des bürgerlichen Kapitalismus, der ein Verfall, ja sogar ein Todeskampf ist. In Erscheinung tritt keine kalt forschende, sondern engagiert entlarvende Soziologie, die den Mechanismus bzw. das Gesetz der Karriere mit ihrem turbulenten Auf und Ab freilegt, die Bewegung als Fortschritt identifiziert und desavouiert. Das heißt, ihre Aufklärungsarbeit steht gerade nicht im Dienst des Fortschritts, sondern entzündet sich recht eigentlich an dessen unheilvollen Liberalisierungstendenzen.¹⁰ Der eigentlich konservative Standpunkt verleiht solcher Kritik eine geradezu prophetisch-visionäre Relevanz.

Diesem Realismus sind viele Mittel recht: Noch denkt er nicht daran, hochkarätige ‚Objektivität‘ durch reine Kunst herzustellen; das bleibt Sache Flauberts und später – weniger gelungen – Spielhagens. Balzac hingegen schöpft die Lizenzen des auktorialen Erzählens aus und wendet sogar antimimetische (idealisierende, phantastische, groteske, schauerliche) Verfahren an, um durchzusetzen, was eigentlich erst die Nachwelt für realistisch halten und als Realismus anerkennen wird: zoologische Soziologie,¹¹ physiognomische Charakteristik,¹² animalisierende Metaphorik,¹³ sprechende entlarvende Namen. Wie bei Dickens fällt dem Melodramatischen eine

8 Köhler, Erich, ‚Balzac und der Realismus‘ („Illusions perdues“), in: E. K., *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt a. M. 1966, S. 177–197, hier S. 179; Hein, Jürgen und Claudia Meyer, *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke*, Wien 2001, S. 328–347.

9 Dethloff, Uwe, *Französischer Realismus*, Stuttgart 1997, S. 119. Auf die Grenzen des protokollierenden Realismus und den „Realismus aus Realitätsverlust“ machte schon Theodor W. Adorno aufmerksam: ‚Balzac-Lektüre‘, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1981, S. 139–157, hier S. 148.

10 Dethloff, (wie Anm. 9), S. 109.

11 Heitmann, Klaus, *Der französische Realismus von Stendhal bis Flaubert*, Wiesbaden 1979.

12 Dethloff (wie Anm. 9), S. 117.

13 Beilharz, Richard, *Balzac*, Darmstadt 1979, S. 192.

entscheidende Rolle zu und stört den Realismus nicht, sondern gehört zu ihm als weltweit beliebter Exzeß.¹⁴ Das alles sind nicht nur Einrichtungen des Epikers, sondern finden ihre funktionale Entsprechung auch beim Dramatiker. Als Äquivalent für Balzacs heterodiegetisches Erzählen – so nennt man heute den auktorialen Erzähler – läßt sich Nestroys Einlagen-Technik anführen, seine Praxis, die laufende Handlung durch Couplet und Monolog zu unterbrechen. Es ist dies ein durchaus episierendes Verfahren, das dem älteren Wahrscheinlichkeitsrationalismus und dem kommenden Bühnenillusionismus strikt entgegenwirkt und jene Überlegenheit begründet, die nicht figurenpsychologisch, sondern schauspielerstrategisch und deshalb gleichfalls ‚heterodiegetisch‘ motiviert ist.

Die im Zeichen der ‚menschlichen Komödie‘ versuchte Angleichung der beiden Autoren geht nicht von der suggestiv wirkenden Verwandtschaft aus, die im Komödienbegriff liegt. Balzac bezog sich bei seiner Titelwahl bekanntlich auf Dante. Evoziert wird damit das Modell einer Wanderung durch eine jenseitige Welt, genauer einer Führung durch einen sozioethisch stratifizierten und heilsgeschichtlich ausgerichteten Kosmos. Für Balzac, den katholischen Legitimisten, der sich zur Einheit von Thron und Altar bekannte, war diese Anknüpfung mehr als nur eine intertextuelle Laune. Welche ästhetische Kontur im Lichte der Danteschen *Komödie* ein Untertan der Habsburger-Monarchie gewinnt, läßt sich nicht ohne weiteres bestimmen. Ein Titel wie „Die Tugend siegt, das Laster unterliegt“¹⁵ resümiert ‚trivialisierend‘ durchaus den Grundsatz dessen, was Dantes Dichter bei seiner Wanderung durch die drei Reiche erfährt, und Balzacs Vautrin bestätigt: „Glück ist Tugend“.¹⁶ Daß sich die Apparaturen und Kulissen der Jenseitsreise, Höllenfahrt und Paradiesesschau, daß sich die gesamte Mechanik des ‚anagogischen‘ Aufstiegs gründlich verändert, ‚vermenschlicht‘, ja urbanisiert und verwienert haben, zeigt sich ja schon bei Balzac und bestätigt sich in der Nestroyschen Bühnenarchitektur mit ihren diversen Scheidungen in obere und untere Stockwerke, Feentempel, Paläste, Häuser, Gewölbe und Köhlerhütten.

Die *Verlorenen Illusionen* handeln von der Karrierengeschichte zweier Freunde, ihrem unterschiedlichen, ja entgegengesetzten Verlauf; sie erzählen einen Künstlerroman, eine Erfindergeschichte, und sie analysieren den Geist der damaligen New Economy im Medium eines fast schon historischen Romans, geschrieben aus nachrevolutionärer Perspektive. Die Freundschaft zwischen Drucker und Dichter, Erfinder und Genie bleibt nicht die einzige Freundschaftsbeziehung, hinzutreten weitere mehr oder weniger haltbare Freundschaftsverhältnisse, deren Spektrum schon jetzt illustriert, wovon Nestroys Schlicht ein Lied zu singen weiß, wenn er sich über die Armut der Sprache beschwert, die für eklatante Gegensätze doch nur dasselbe Wort bereithält. Wie bei Nestroy stellt sich Freundschaft nicht als wechselseitig wirkende Hingabe dar, sondern als einseitig bekundete Bewunderung, die der andere entgegennimmt, aber kaum erwidert, vielmehr eher ausbeutet; „ich bin das Horntier,

14 Prendergast, Christopher, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge 1986.

15 Zitiert nach *Stücke* 30, 256, 276.

16 Zitiert wird nach Balzac, Honoré de, *Ausgewählte Werke*. Zusammengestellt von Franz Hessel; *Vater Goriot*, übers. von Rosa Schapire, Leipzig (H. Fikentscher) o. J., S. 74.

Lucien wird als Adler fliegen“,¹⁷ pflegt David zu versichern. Anders als bei Nestroy hält Balzacs ‚Urfreundschaft‘ zwischen dem Drucker David Séchard (= Trockling) und dem Dichter Lucien Chardon (= Distel [S. 130]) die Belastungsprobe durch den gefälschten Wechsel bis zuletzt aus. Wenn der betrügerische Freund am Ende scheitert und der aufrichtige in etwa glücklich überlebt (glücklicher als Nestroys Schlicht), so geschieht das nicht durch das Einwirken des endlich zur Tat entschlossenen Gutmütigen, sondern durch Zufall und Selbstausslieferung: Nur die zufällige Begegnung mit dem berüchtigten Vautrin rettet Lucien vor dem Freitod, doch führt seine wahrscheinlich wörtlich gemeinte Prostitution an den „gute[e]n Teufel“¹⁸ im weiteren Verlauf seiner zunächst wieder ansteigenden Karriere, die der Folgeroman *Glanz und Elend der Kurtisanen* erzählt, schließlich doch in den Freitod. Was den selbstlosen Freund betrifft, so erliegt er dem normalen Gesetz der modernen Geschäftsführung und Konkurrenzwirtschaft. Nun weiß man, daß auch bei Nestroy einerseits Zufall, andererseits Schicksal eine große Rolle spielen; warum das so sein muß, läßt sich abermals mit Balzac erklären, der in seiner famosesten Karrieregeschichte, der des Sträflings Vautrin zum Polizeichef, zeigt, daß systematisch gesehen tatsächlich nichts Rechtes geschehen kann und nur der beste Verbrecher Staat und Gesellschaft in Ordnung zu halten vermag. Welch eine Ironie, daß Schlichts Selbstaufopferungspassion nach Balzacs Willen eine „Leidenschaft“ Vautrins ist! (*Vater Goriot*, S. 148.)

Beide Werke beginnen mit einem folgenreichen Geschäftsvertrag: Während David auf das Angebot seines Vaters, Geschäft und „Schatz“ Marion, das Landmädchen,¹⁹ hereinfällt, widersteht Schlicht dem wohl gleichfalls in den Ruin treibenden Vorschlag, „Geschäft“ und „Tochter“ zu übernehmen. David und Schlicht besitzen eine „liebenswerte Natur“ (S. 94), die sie daran hindert, „mit jenem Eifer dem Gewinn nachzujagen, der den echten Geschäftsmann ausmacht“ (S. 94). Davids „Untätigkeit“ (S. 96), besser „Unbekümmertheit“ oder „Sorglosigkeit“,²⁰ erklärt sich aus der Begegnung mit Lucien; auch Schlicht versagt im ‚Lebenskampf‘ wegen übertriebener Rücksichtnahme oder gar Freundesliebe.

Die soweit getriebene Parallellektüre setzt voraus, daß Schlicht dem Druckereibesitzer und Papiererfinder David und Julius Fint dem ebenso begnadeten wie schönen Dichter Lucien Chardon, der aber viel lieber den aristokratischen Namen seiner Mutter de Rubempré führen möchte, entspricht. Das ist auch in etwa richtig, dennoch sollte berücksichtigt werden, daß die *Verlorenen Illusionen* über weite Strecken hinweg die Geschichte Luciens erzählen und die Gründe ausbreiten, weshalb dieser ehrgeizige, ruhmversessene Freund trotz satirischer Entlarvung fasziniert, wodurch er in seinen Handlungen getrieben wird und woran er schließlich scheitert. All das fehlt in Nestroys blasser, ‚abstrakter‘ Fint-Figur, die durch keine Versprechung „verführt“ und von keiner „Vorstellung bezaubert“²¹ wird, sondern

17 Zitiert wird nach Balzac, Honoré, *Ausgewählte Werke. Verlorene Illusionen*, übers. von Otto Flake, Leipzig o. J.

18 *Vater Goriot* (wie Anm. 16), S. 147.

19 *Verlorene Illusionen* (wie Anm. 17), S. 92.

20 „Unbekümmertheit“ übersetzt F. P. Greve, *Verlorene Illusionen*, Leipzig (Insel Verlag) o. J., S. 27, und „Sorglosigkeit“ lautet dieselbe Stelle in der Übersetzung von Udo Wolf, *Verlorene Illusionen*, München (dtv) 1976, S. 26.

nur ‚klug‘, und das heißt hier bloß banal schändlich handelt und dabei schließlich ertappt wird. Und so könnte man sich fragen, warum es Nestroy nicht unternommen, vielleicht sogar nicht gewagt hat, sich den Lucien de Rubempré als Julius Fint auf den Leib zu schreiben. Ich halte dies mit Verlaub für keine spitzfindige Frage, zumal wir ja auch bei Nestroy von dem Flaubertschen Grundsatz der komplementären Einheit des Freundespaars, der distributiven Darstellungsstrategie gegenüber komplexen Charakteren ausgehen können und somit annehmen dürfen, daß der Charakter von Schlicht nur durch den Kontrast zu Julius einleuchtend wirken kann.²²

„Verlorene Illusionen“ heißt der Grundakkord, nach dem sich alle Lebensmelodien der Restaurations- und Revolutionszeit im Spannungsfeld zwischen Provinz und Metropole auflösen. Das erfahren die Freunde bei Balzac ebenso wie bei Nestroy. Fint möchte sich selbständig machen und als Compagnon einer Gesellschaft auftreten, die eine illustrierte satirische Wochenschrift gründet, und verwandelt sich prompt zum Fälscher und Dieb, der im Gefängnis landet; Schlicht will sein großes Lebensdrama trotz jahrelanger Unterbrechung zu einem glücklichen Abschluß bringen und scheitert schon bei der ersten Mitteilung seines Entwurfs bzw. ‚stirbt‘ vor dem Ende seines Romanplans;²³ Lucien sucht den Ruhm des Dichters mit dem Charisma der Liebe zu verschmelzen, erweist sich aber fast schon von Anfang an als Krämer seines Talents und treibt mit seiner schönen Natur miese Geschäfte; David erhofft die große Erfindung des billigen Papiers und setzt damit nicht nur das tonangebende Lumpenprodukt (genauer: Nach-Lumpen-Produkt) der Zukunft in die Welt, sondern verliert auch seinen wenn nicht ehrenvollen, so doch einträglichen Anteil. Doch bleibt demselben David in Liebesdingen erspart, was Schlicht mit seiner Amalie erlebt; dies wird vielmehr Lucien mit seiner ‚Laura‘ (im Französischen doppeldeutig als ideale Liebe und Gold-Figuration), der Frau von Bargeton, erleben, während Fint weder in der Provinz noch in der großen Hauptstadt ähnliche Ver- oder Entzauberungen durchmachen muß. Die Grundformel dieser erlöschenden märchenhaften²⁴ „Wunderlampe“²⁵ lautet in Schlichts Mund: *Hast du ein'n Begriff wie das thut, wenn s' ein Prachtwerck stehlen und man findt's beym Antiquar wider – ich will nicht Kasstecher sagen, dazu is mir der Gegenstand zu heilig, aber sonst – (Stücke 30, 60/39f.)*. Was die Liebe und ihr eigentümliches Glück betrifft, so scheint Balzac sowohl für Lucien/Julius als auch für David/Schlicht der gütigere Autor zu sein, denn beide finden dieses Glück, wenn es auch nur dem einen bleibt. Aufrichtig liebende Frauen versagt sich Nestroy, während Balzac seiner Coralie selbst dort die leidenschaftliche Hingabefähigkeit bescheinigt, wo er sie „mit der Geschmeidigkeit einer Schlange ihre Lippen seinem [Luciens] Mund“²⁶ bieten läßt.

21 *Verlorene Illusionen* (wie Anm. 17), S. 424.

22 Gustave Flaubert in einem Brief an Louise Colet vom 16. Januar 1852; *Flauberts Briefe*, hrsg. und übers. von Helmut Scheffel, Zürich 1977, S. 179.

23 Vgl. *Verlorene Illusionen* (wie Anm. 17), S. 447.

24 Ebd., S. 431.

25 Ebd., S. 430.

26 Ebd., S. 431.

Was die Darstellung der Frau betrifft, so entwirft Balzac das nachromantische, zum Teil schon moderne, aber nicht saint-simonistische Bild einer in Ehe- und Familiendienst aufgehenden, sich aufopfernden Hausfrau.²⁷ Liebe heißt nach den idealen Regeln der ‚menschlichen Komödie‘: durch Einsicht erworbene vorbehaltlose Hingabe der Frau an den geliebten Mann. Massons verheiratete Albertine steht Balzacs Frauenideal näher als Nestroys Amalie; diese begeht nach Balzacscher Norm mindestens doppelten Verrat, indem sie den geliebten Freund leichtgläubig fallen läßt, den geheirateten Mann kalt behandelt und den Konventionsgatten nicht prompt verläßt, sobald der verschollene Geliebte wieder auftaucht. Nicht was sie sagt, ihr Redepathos, ist falsch, sondern das, was sie zu tun unterläßt, obwohl sie die Sprachkraft hätte, es zu sagen, disqualifiziert sie. Von Balzac aus gesehen dürfte sich Nestroys Amalie durchaus auf ihre *Pflicht* berufen, ihrem Gatten *Liebe schuldig zu seyn* (Stücke 30, 60/39 f.), denn darin liegt nach neuerer Auffassung ihre Bestimmung; Schlicht dagegen erweist sich als Romantiker, der an solcher Normerfüllung Anstoß nimmt, oder als zynischer Wortverdrehler, der hier nur die „monetäre Metaphorik“²⁸ heraushören kann, eine ‚Diskontierung der Liebe‘, die in Balzacs Welt nur ein Vautrin empfiehlt.²⁹ Schlichts Rendezvous mit Amalie erinnert in der Welt Balzacs an Luciens Wiederbegegnung mit Louise von Bargeton; doch nicht um Massons Motiv vom erpreßten Stelldichein geht es, sondern um einen beidseitig geführten Kampf, bei dem Lucien einen Titel zu gewinnen hofft, ohne Coralie dafür aufzuopfern, während die ältliche Louise genau diesen Einsatz erwartet und nach der Enttäuschung den Salon „mit dem gebieterischen Verlangen nach Rache“³⁰ verläßt. Nestroys Amalie verrät von der Verwirrung ihrer Gefühle nur eine anfängliche Befremdung über Schlichts Besonnenheit und schließlich eine Verletzung angesichts seiner angenommenen Kälte.³¹ Balzacs Schauspielerin Coralie, keine „geistvolle Frau“, aber eine „warme Seele“,³² die noch die „Stimme der Natur“ (S. 485) hört, repräsentiert schon eher jenen Maßstab der Liebe, vor dem sich Nestroys Marie als kleinkarierte Streberin entpuppt. Auch Clementine kann mit dieser „Besessenheit“ (S. 437), die sich zugrunde richtet, nicht mithalten, obwohl sie sich schon anders bemüht als Marie. Unangefochten aber repräsentiert Eva, Davids Frau und Luciens Schwester, das Balzacsche Frauenidol. Nestroys Frauen kommen bei weitem nicht so gut weg wie einige ausgewählte, ‚archetypische‘ Figuren Balzacs, und es mag der Genderforschung überlassen bleiben zu entscheiden, ob man bzw. frau sich darüber freuen oder ärgern soll. Gemessen an Balzacs Desillusionsrealismus erweist sich Nestroy als der radikalere Entzauberer, der die ganze menschliche Welt, auch wenn er sie nur als nubile Kolonie zeichnen sollte, den Elementarkräften der Aufstiegsgier, Geldbesessenheit, Geltungssucht unterwirft und bei seiner Demon-

27 Dethloff, Uwe, *Die literarische Demontage des bürgerlichen Patriarchalismus. Zur Entwicklung des Weiblichkeitsbildes im französischen Roman des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1988, S. 107–147; ders., *Französischer Realismus* (wie Anm. 9), S. 114.

28 So Walter Pape in seinem Vortrag ‚Monetäre Metaphorik. Nestroy und Bauernfeld‘, 27. Internationale Nestroy-Gespräche 2001.

29 *Vater Goriot* (wie Anm. 16), S. 103.

30 *Verlorene Illusionen* (wie Anm. 17), S. 446.

31 *Stücke 30*, S. 60 f.

32 *Verlorene Illusionen* (wie Anm. 17), S. 484.

tage unerbittlich vorgeht (eine Ausnahme bildet vielleicht Salome im *Talisman*). Die Logik solcher enttäuschenden ‚Karrieren‘ führt bei beiden Autoren zu brillanten Schlüssen, welche die Macht des Geldes in seiner hochkarätigen Härte exponieren und doch Glücksnischen zulassen.

Beide Werke rücken noch insofern enger zusammen, als ihre Handlungen im Doppelsinn von Taten und Geschäften gleichermaßen den Faktor Presse bzw. Druck einsetzen, den gesellschaftlichen Wert von „Intelligenz“³³ und Klugheit ermesen, daß sie die Medien Papier, Zeitung, Buch und Roman sowie die Institutionen Verlag, Buchhandel, Leihbibliothek und Theater zur Anschauung bringen. Nestroys brillant geschmückte Tochter erscheint da schon als altmodisches Requisit innerhalb einer dynamischen, wortverwertenden Informationsgesellschaft. Der Diebstahl von Wertgegenständen gerät viel zu umständlich gegenüber der bedeutend effektiveren Aneignung von Herstellungspatenten, Wechselgeschäften und journalistischer Erpressung („Chantage“³⁴). In der modernen Worthandelsgesellschaft³⁵ zählen das Medium und die Nachricht.³⁶ Es geht um die Macht des Wortes, eine Kraft, die nach freiem Belieben, d. h. nach jeweiliger Auftragslage und entsprechendem Interessenskalkül, das Gute vernichtet und das Schlechte inthronisiert.³⁷

„Es geht um die Hölle, und Wörter sind’s, die sie heraufbeschwören“, so heute Hans Wollschläger anläßlich einer aktuellen Krise.³⁸ Schon bei Nestroy und Balzac ging es um solche „Ausdrückungen von Mund zu Munde“ bzw. Hand zu Augen, „die eigentlich alle Schamhaare zu Berge treiben müßten.“ „Fräulein“, „Freunde“, „Theater“ hießen sie damals, heute könnten „Tiermehl“, „Kadaverbrei“, „Rinderstau“, „Frühvermarktungsprämie“ und „Tierkörperverwertungsanstalten“ Themen für Coupletstrophen abgeben oder Demonstrationsgegenstände beim Gang durch die Hölle des Journalismus sein.

‚Verlorene Illusionen‘ ist nicht unbedingt der passende Begriff für das, was in Balzacs Welt geschieht und sich auch auf Nestroys Bühne abspielt. Zwar mögen viele „der Balzac’schen Arrivierten [...] Träger der überflüssig gewordenen napoleonischen Ideale“³⁹ gewesen sein. Doch zeigt sich das eben nicht an allen „Arrivierten“ bzw. Gescheiterten: Die einen mögen ihre Ideale verloren haben, die anderen können sie sich bewahren, wieder andere verraten sie bzw. passen sich an, und schließlich gibt es jene Gruppe, die eigentlich keine Ideale, sondern eben schon Illusionen hatte; und nur von dieser kann wohl gelten, daß sie ihre ‚Illusionen‘ verliert. Ob bei allen von einem „Protest jugendlicher Idealität gegen die herrschende Gesinnung“⁴⁰ auszugehen ist, muß fraglich bleiben: Für den Dichter d’Arthez und seinen Kreis, die ihr Ideal wie einen Gral hüten, mag das gelten, wohl auch für den Freund David und seine Frau Eva, nicht aber für Lucien, der von Anfang an als ehrgeizig erscheint und teils unbewußt, teils kalkuliert dichterischen Ruhm mit gesellschaftlichem Rang,

33 Ebd., S. 424.

34 Ebd., S. 461 f.

35 Vgl. S. 417.

36 Vgl. S. 315 und 410.

37 Ebd., S. 424.

38 Hans Wollschläger in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. April 2001, S. 52.

39 Köhler (wie Anm. 9), S. 184.

40 Ebd.

glamouröser Liebe und krudem Geld verschmilzt. So verliert er nicht eigentlich Ideale, vielmehr wird an seinem Geschick das Bruchige oder gar schon Erlogene seiner initialen Idealisierungen deutlich. In diesem Sinn verliert er tatsächlich seine Illusionen, und der Erzähler entlarvt ihn mit einer Strenge, die dem Satiriker eigen ist. Bezeichnend dafür ist Luciens Beziehung zu Coralie. Im selben Moment, da die Schauspielerin ihrem schönen Geliebten in Gegenwart ihres finanzkräftigen ‚Gönners‘ freimütig ihre unbedingte Liebe erklärt – „ich liebe dieses Kind wie toll, nicht wegen seines Geistes, sondern wegen seiner Schönheit. Ich ziehe das Elend mit ihm den Millionen mit dir vor“ –, im selben Moment überwältigt den Dichter die Angst: „Lucien wurde es kalt bei dem Gedanken, mit einer Frau, einer Schauspielerin und einer Wirtschaft belastet zu werden.“⁴¹ Bei Nestroy kommen diese Kippeffekte fortwährend vor und gestalten die Desillusionierung als satirische Entlarvung. Balzac wie Nestroy gebrauchen den Ausdruck „Phantasie-Mensch“;⁴² bei Nestroy ist damit zunächst Hochinger gemeint, dessen Illusionen nicht nur entlarvt, sondern dessen soziale Gefährlichkeit auch gezeigt wird; wahrscheinlich gehört auch der erfindungsreiche Fint zu dieser Kategorie, die nicht eigentlich desillusioniert, sondern nur überführt wird; wie es sich mit Schlicht, dem aus dem „Reich der Träume“ Stammenden, verhält, ist damit noch nicht entschieden. Ahnen läßt sich allerdings schon jetzt, daß auch Phantasie etwas Geschäftliches sein kann.

Schlicht als ‚Subjekt‘ der Desillusion ähnelt insofern Lucien, als er im Wissen um die Kraft der Liebe auf die Hoffnung, trotzdem noch alle Hindernisse zu überwinden, freiwillig verzichtet:

Ich weiß, was Sie geglaubt haben, und hätt’ vielleicht Ihre Erwartungen übertroffen, wenn ich Ihnen mit der Pechfackel der Desperation hinabgeleucht’hätt’ über die Wendeltreppe meines Mißgeschick’s; da wären wir angekommen in der Familiengruft meiner Gefühle, ich hätt’ Ihnen die Grabschriften meiner Hoffnungen vorgelesen, und zwischen diesen Dencksteinen wären Blumen aufgeschossen, die, in einen Selam gebunden, die Ansicht ausgesprochen hätten: „Du lebst, und, die du liebst, lebt auch – Alles Andere is ja kein reeles Hinderniß – die Lieb’ is eine Nachtigall, und die Nachtigallen haben das, daß sie im dunkeln Laub des Verbothes viel reizender schlagen als auf der off’nen flachen Heerstraßen der Pflicht“ – so hätt’ es kommen können, wäre aber nicht gut gewesen, wenn es so gekommen wäre, dieses da. „Man soll den Teufel nicht an die Wand mahlen“, – das hat mein Taufgöd zu seinem Freund g’sagt, wie der sein Weib hat portraitiert lassen, und dieser Satz hat auch in ander’m Sinn viel Wahres. (*Stücke* 30, 61/38–62/15)

In solchen Sachen spielt bei Balzac der physische Tod eine entscheidende Rolle; bei Nestroy rückt dieses Ende ins Kräftefeld symbolischer Handlungen, und zwar deshalb, weil der leibliche Tod erstens wenig Platz auf offener Possenbühne hat und weil er zweitens in der Welt der Posse nicht jenen Schluß meint, den Coralies Tod markiert; den gibt es bei Nestroy schon unter den vermeintlich Lebenden, und oft schon seit ihrem *GeburtsTag* (*Stücke* 30, 9/33): *es giebt weit mehr Selbstmörder, die*

41 *Verlorene Illusionen* (wie Anm. 18), S. 389.

42 Ebd., S. 271 und 297; *Mein Freund* (*Stücke* 30), 33/33.

sich 's Leben nicht nehmen, die sich g'rad durch das umbringen, daß s' zu lang auf der Welt bleiben (11/5–8). Diese Auskunft enthält nicht nur eine Selbstdeutung, derzufolge eine moderne *Freund*-Inszenierung berechtigt wäre, ihre Figuren als Strindbergsche Gespenster auftreten zu lassen; sie eignet sich auch als Kommentar für Luciens Fortleben nach dem zum zweiten Mal verhinderten Freitod, der wie später bei Doderer doch nur ein „Umweg“ zu jenem „radikalen Entschluß“⁴³ ist, den schon der Zwanzigjährige aus Verzweiflung gefaßt hatte.

„Die Liebe war der Feuerbrand, der die Welt seines [Louis Lamberts] Hirnes verzehrte“.⁴⁴ Bei Nestroy klänge dieser Satz satirisch und würde nichts anderes bedeuten als: die Liebe hat ihn um den Verstand gebracht. Bei Balzac ist das ernst gemeint; der Titelheld des vorrealistischen Werkes *Lambert* bleibt auch im Kräftefeld der „verlorenen Illusionen“ zuverlässige Bezugsgröße für die Orientierung der wahren Freunde im realistischen Werkkontext. Der Realist Balzac läßt seine Figuren manchmal sogar vom „Genius des Bösen“⁴⁵ reden, als ob er für Raimund schwärmte. Der Dichter Daniel d'Arthez warnt seinen Freund mit den Worten:

„Lucien, du wirst dir solange beweisen, daß du recht hast, bis du groß vor dir dastehst, und dann wirst du Handlungen begehen, die nicht gebilligt werden können. Nie wirst du dich im Einklang mit dir finden.“⁴⁶

Schlicht und Julius sind beide solche Sophisten. Beide stehen zwar infolge ihres Rasonierens nicht unbedingt „groß“ vor sich da, aber immerhin wirkt der eine ‚edel‘ und der andere ‚klug‘. Nach dem Maßstab einer Balzac'schen Figur (*Blondet*), deren Lob allerdings nicht unbedingt was Gutes verheißt, gehört Schlicht wie Lucien zur Gruppe der „großen Geister“:

[...] als ich deine [Luciens] Stirn sah, schrieb ich dir die Allmacht der großen Geister zu, die alle die Kraft haben, bei jedem Ding die zwei Seiten zu sehen. Mein Kleiner, in der Literatur hat jede Idee zwei Enden, und niemand kann bestimmt sagen, welches die Lichtseite, welches die Schattenseite ist. Alles im Reich des Geistes ist zweideutig, die Ideen sind durch die Zahl zwei teilbar, Janus ist der Gott der Kritik und das Symbol des Genies. Nur Gott ist dreiseitig!⁴⁷

Auch Schlicht besitzt ja die „Kraft“, das „Zweiseitige“ in Fints Verhalten zu „sehen“. Handlungen, die „nicht gebilligt werden können“, begeht natürlich Julius, aber auch Schlicht gerät zunehmend in Verdacht, nicht ‚korrekt‘ zu handeln. Daß sich infolgedessen der Handelnde nicht „im Einklang“ mit sich selbst finden wird, gilt wiederum gewiß nicht für Julius, während es auf Schlicht genau zutrifft. Was lassen solche verschobenen Entsprechungen, die sich mehrten ließen, erkennen? Hat Balzacs komplexer Charakter, der aber doch auch nur Teil eines umfassenderen ‚freundschaftlichen Ganzen‘ darstellt, bei Nestroy keinen Platz in einer einzigen

43 *Verlorene Illusionen* (wie Anm. 18), S. 98.

44 Ebd., S. 379.

45 Ebd., S. 380.

46 Ebd., S. 293.

47 Ebd., S. 416.

Rolle? Ist ‚Komplexität‘ etwas, das sich bühnenadäquat günstiger auf zwei Rollen verteilt? Und wie geht man mit dieser Polarisierung (heute) um?

Ob auch David Séchard seine „Illusionen“ verliert, ist schon eine Frage wert. Kaum wird man vorbehaltlos der Einschätzung Köhlers zustimmen, der behauptet: „Seine Illusionen, und als solche erweisen sich die idealen Vorstellungen von Wert und Würde des Lebens, sind ebenso gründlich durch die Wirklichkeit vernichtet wie diejenigen des sensiblen Lucien.“⁴⁸ Seine Freundschaftsillusionen verliert er wohl nie. Unerschütterlich hält er fest am Bild des Freundes, für dessen überschwengliche Verehrung er wohl keine anderen Gründe hat als – wie man heute vielleicht sagen würde – narzistisch-pathologische. Was seinen Beruf als ‚Erfinder‘ betrifft, so hängt er durchaus mit jenem kapitalistischen System zusammen, unter dem das vermeintliche Ideal verkommt. Mit seiner Erfindung der billigen Papierherstellung bedient er den neuen Markt und befördert somit den aus kulturkritischer Sicht beklagten Umschlag von „Qualität in reine Quantität“.⁴⁹ Erneut stellt sich damit die Frage nach dem eigentlichen Umfang der ‚verlorenen Illusionen‘. Es ginge demnach nicht nur darum, daß die vormalis gültigen Ideale entzaubert würden, sondern daß es eben diese Ideale sind, die solche entzaubernden Folgen nach sich ziehen. Damit müssen sich diese Ideale keineswegs als Scheinwerte erweisen, vielmehr deutet sich hier ein eher schon absurd zu nennender Zusammenhang an. „Die Tugend siegt, das Laster unterliegt“ formuliert dann nicht nur eine biedere und peinliche Phrase, die man nur ironisch verstehen darf, sondern das harte Prinzip des Konkurrenzkampfes unter kapitalistischen Bedingungen, dessen Formulierung im Klartext lautet: „Wer unterliegt, hat alle Morde an den bürgerlichen Tugenden begangen, auf denen die Gesellschaft beruht“.⁵⁰ Das heißt also, „Ideal und Wirklichkeit“ treten eben nicht nur „heillos“ auseinander,⁵¹ sondern fallen unter Umständen – im Begriff der Tugend – unheilvoll zusammen; und man könnte auch hier Schlichts Frage wiederholen, ob da die Sprache kein anderes Wort dafür hätte. Die Protagonisten jenes neuen Tugend-Siegs sind bei Balzac die berühmten Kraftnaturen und faustischen Suchertypen; ihr bekanntester Name ist Vautrin, in dessen Dienst Lucien am Ende eintritt wie Fint ins Gefängnis.

Mein Abschlußbeispiel sollte doch wohl ein ‚brillantes‘ sein. Also gilt es, Diamanten ins Auge zu fassen, Steine mithin, die sowohl bei Balzac als auch bei Nestroy ins Gewicht fallen. Dabei ist es tunlich, den Blick von den *Verlorenen Illusionen* auf *Vater Goriot* (1835; dt. 1835) zu richten. Auch hier steht ein Ball im Mittelpunkt des wiederholt so genannten Dramas. Endlich ist es Delphine von Nucingen gelungen, Eingang zu finden in die allerhöchste Pariser Gesellschaft, und endlich kann sie sich neben ihrer hochkarätigen Schwester, die von Anfang an höher hinaufgeheiratet hatte, behaupten. Was im gegenwärtigen Zusammenhang interessiert, ist der Blick desjenigen, der dies alles ermöglicht hat, obwohl er doch seinerseits nur ein Verführter ist und in den *Verlorenen Illusionen* bereits auf der Seite der initiierten Verderber steht, Eugène de Rastignac. Die betreffende Stelle lautet:

48 Köhler (wie Anm. 8), S. 187.

49 Ebd., S. 186.

50 *Verlorenen Illusionen* (wie Anm. 17), S. 133.

51 So Köhler (wie Anm. 8), S. 188.

Bald sah er die beiden Schwestern Frau von Restaud und Frau von Nucingen. Die Gräfin sah im Glanz ihrer Diamanten prachtvoll aus. [...] Dieser Anblick wirkte nicht gerade erheiternd auf Rastignac. Wenn ihm Vautrin im italienischen Offizier erschienen war, so sah er jetzt hinter den Diamanten der beiden Schwestern das elende Lager, auf dem Vater Goriot stöhnte.⁵²

Auch Nestroys Vaterfigur, Herr von Stein, überlädt seine Tochter Clementine mit Diamanten, damit sie die ganze übrige Welt mit ihrem steinschweren Wert aussteche. Clementine ihrerseits hat Grund genug, der väterlichen Passion nachzugeben, gilt es doch, für Julius den bürgerlichen Glanz gegen den feudalen Hochmutsschein zu richten. Beiden Szenen geht eine Überführung voraus: Balzac inszeniert die Entlarvung des Sträflings Collin (Vautrin); Nestroy inszeniert die Entdeckung und Verbannung des ‚Wüstlings‘ Schlicht, der die Grenzen der Ehemoral nicht respektiert. Bei Balzac ist die Bühne frei für das gesellschaftliche Schauspiel, und es bedarf einer menschlichen Perspektive, um die unmenschlichen Kosten der strahlend schönen Welt sichtbar zu machen. Nestroy rückt das kriminalistische Geschehen direkter in den Vordergrund, insofern er den Casinoball zum Ort des Diebstahls und der ‚Erpressung‘ verdichtet. Während Balzac den Vater melodramatisch erhöht und ihn, perspektivisch vermittelt, zur dummen, lächerlichen und doch tragisch ergreifenden Passionsfigur stilisiert, demontiert und entlarvt ihn Nestroy durch eine Sprachgebärde – *Meine Tochter! meine Brillanten!* (Stücke 30, 84/35) – als Hüter versteinerter Werte und rückt ihn mittels einer versteckten Anspielung auf einen anderen Aufschrei – „Mein’ Tochter – mein’ Dukaten – o mein’ Tochter“ – in die Nähe des Shakespeareschen Shylock.⁵³ Daß er in Herrn von Stein den ‚Juden‘ meinte, muß man deshalb wohl nicht behaupten, und dennoch rückt das Zitat die Figur an den Horizont des Geschehens.⁵⁴ Und abermals erweist sich Nestroys Demontage vermeintlicher Ideale als radikaler. So mag Balzacs Vater ‚schon‘ im Zeichen des Realismus stehen, während Nestroys Vater mit der versöhnlicheren Perspektive (noch?) nichts zu tun hat.

Was kommt bei all dem Hin und Her zwischen Balzac und Nestroy heraus? Nestroys Posse ist ein realistisches Werk, weil es in mancher Hinsicht dem Balzacischen Roman entspricht, wobei solche Entsprechungen auch Verschiebungen und Umkehrungen umfassen. Diese Art des Realismus ist nicht auf bloße Widerspiegelung und Objektivität eingeschworen, sondern arbeitet ‚freier‘, d. h. mit nicht nur mimetischen Techniken (Typisierung, Mechanisierung, Verfremdung). Desillusionsroman und Theatersatire evozieren gleichermaßen ein sogenanntes Ideal, dessen Zerstörung sie in Gegenwart und Zukunft registrieren und demonstrieren, darüber hinaus aber lassen sie auch ahnen, wie brüchig solche Ideale in ihrer vermeintlich reinen Form schon sind, bei Nestroy vielleicht noch deutlicher als bei

52 Vater Goriot (wie Anm. 16), S. 233.

53 Shakespeare, William, *The Merchant of Venice*, ed. by John R. Brown, London 1964 (= *The Arden Shakespeare paperbacks*), S. 62 (= II, 8): „My daughter! O my ducats! O my daughter!“ Der Kommentar der *Arden-Edition* verweist auf einen ähnlichen Ausruf des Barabas in Marlowes *Der Jude von Malta*, II, 1.

54 Vgl. Walla, Friedrich, Johann Nestroy und der Antisemitismus. Eine Bestandsaufnahme, *Österreich in Geschichte und Literatur* 29 (1985), S. 37–51.

Balzac, der wieder problematische Idealisierungen vornimmt. Schlichts Handlungs- lähmung zeigt die Schäden der gestörten Freundschaftsliebe realistischer und drastischer als Davids unerschütterlich gewährte Solidarität mit Lucien (dessen Wechselfälschung nie an den Tag gelangt).

Was könnte eine erneute *Freund*-Inszenierung mit den Erträgen einer Possenlektüre im Licht des Balzac'schen Romans anfangen? Zweifelsohne müßte Julius die zweite Zentralfigur sein und durch stummes Spiel zu verstehen geben, was seine Rede kaum enthält, aber die Verbindung mit Schlicht besagt und die Analogie zu David-Lucien vorgibt. Schlicht sollte deutlicher als Liebender erscheinen, der sich gern aufopfert, weil er dem verführerischen Wesen von Julius mit dessen „plastischen Hüften einer Frau“⁵⁵ erliegt, weil er dem Freund wohl auch irgend etwas zu danken glaubt und weil er mit dem Freund zugleich einer ‚schönen Eva‘ begegnet; beide sollte die „Ungerechtigkeit des Schicksals“⁵⁶ zusammenschweißen. Der Aufstieg dieses Julius müßte entkriminalisiert werden und eher als typisch ‚kapitalistische‘ Karriere eines Ehrgeizigen, vielleicht sogar ‚Tugendhaften‘ erscheinen. Sein endlicher Fall könnte der Abschiebung einer „alten Kokette“⁵⁷ gleichen und als Absturz in die billigste Prostitution erscheinen; Julius ist ein betrogener Betrüger, der nicht dadurch endet, daß er aus dem gesellschaftlichen Verkehr gezogen wird, sondern durch einen Vautrin-ähnlichen Deus ex machina abermals und zur endgültigen Vernichtung in die Gesellschaft eingeschleust wird; er ist ein Werkzeug, das sich selbst für genial und ideal hält. Vielleicht könnte in Nestroys Stein ein anderer Vautrin stecken, weshalb die Idee, diese Rolle mit Nestroy zu besetzen, wohl nicht ganz abwegig ist. Die ganze Handlung gehört eigentlich ins Licht einer geglückten bürgerlichen Revolution; sie als Nachwirkung der gescheiterten darzustellen, verharmlost das Balzac'sche Bedeutungspotential, das Prinzip der verlorenen Illusionen, in Nestroys Posse. Und schließlich gälte es auch, das Spiel mit der sprachlich-stilistischen Vielstimmigkeit in den Dienst der Desillusionierung nach Balzac'schem Format zu stellen.

Dies etwa halte ich für bedenkens- und sagenswert, selbst auf die Gefahr hin, vor Ihnen nunmehr auch meinerseits als *ungewöhnlicher Phantasie-Mensch* zu erscheinen, der *sich mit so viel Phantasie in Sack* (Stücke 30, 33/34–37) hineinlügt, daß er seine gewagten Vergleiche für ertrag- „reich“ hält und Glück daraus schöpft. Und so sag auch ich mit Schlicht vor meinem Abgang durch die Mitte *B'hüt' Ihnen Gott!*

55 *Verlorene Illusionen* (wie Anm. 17), S. 103.

56 Ebd., S. 98.

57 Ebd., S. 194.

Martin Stern

**Nestroy und Horváth oder Happy-End für Staatenlose.
Zu Text und Uraufführung von Horváths *Hin und her* in Zürich 1934**

Wenn Jura Soyfers *Weltuntergang* von 1936 eine „Bühnenmoritat“ war, wie Horst Jarka in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Szenen und Stücke schrieb,¹ dann war das Horváths *Hin und her* von 1934 ebenfalls:² „Grenzorgane“, Gendarmerie und Schmuggler, Drohungen mit Bajonett und Revolver, Verkleidungen und Verhaftungen begleiten die Handlung. Und ebenso plötzlich wie bei Soyfer ergibt sich dennoch ein Happy-End mit zwei Heiraten und einer ehelichen Versöhnung. Allerdings geht es bei Horváth nicht um die Zerstörung der ganzen Menschheit, nur um diejenige eines einzelnen Individuums. Der Drogist Franz Havlicek, als Wickelkind einst mit den Eltern vom Heimatstaat in den Nachbarstaat mitgenommen, hat übersehen, daß er seine Staatsbürgerschaft hätte erneuern lassen sollen. Nun ist sie ihm abgesprochen worden. Im Gastland aber, wo er seit Jahrzehnten eine Drogerie führte, herrscht offenbar Rezession. Havlicek machte jedenfalls Konkurs, und nun schiebt ihn das ungastliche Gastland ab in den Staat seiner Geburt, der angeblich jetzt für ihn „zuständig“ sei; denn sein Gastland will keine fremdstaatlichen Sozialfälle. Nur eben: Wer ist nun für ihn „zuständig“? Sie beide nicht, stellen die sogenannten „Grenzorgane“ hüben und drüben fest, als der per Schub Ausgewiesene auf der Brücke des „mittelgroßen Grenzflusses“ zwischen den ungenannt bleibenden Staaten steht. Er geht hin und her, versucht es hier und dort mit Bitten und Argumentieren. Ohne Erfolg. Denn es gibt den Havlicek eigentlich gar nicht mehr – ohne Papiere. Er ist nur noch ein „Fall“, der stört.

Das ist die damals nicht ganz unaktuelle Grunddisposition des Horváthschen Stückes, wenn man an die zahllosen, in den Vorzimmern der Konsulate auf Notpässe, Visa und Durchreisegenehmigungen wartenden Ausgewiesenen oder Flüchtenden in Prag und Lissabon, Bern und Stockholm denkt. Aber Horváth hat diese Aktualität verpackt in ein Spiel voll Klamauk und grotesker Komik: Da wird gesoffen – von den Grenzorganen – und nächtlicher Weile Liebe gemacht von dem Grenzwächter des einen mit der Tochter des Grenzwächters des anderen Ufers. Da versucht ein verrückter „Privatpädagoge“ auf der Brücke zu fischen und kujoniert seine epileptische Ehefrau, die ihm zu kleine Würmer bringt. Da sucht eine Witwe, die als Gastwirtin vor dem Konkurs steht, Kredit und wieder einen Mann. Da wollen steckbrieflich verfolgte Rauschgiftschmuggler ihre Ware verschieben und – last but

1 Jarka, Horst, Einleitung, in: *Jura Soyfer. Das Gesamtwerk. Szenen und Stücke*, hg. von Horst Jarka, Wien, München, Zürich 1984, S. 11.

2 Horváth, Ödön von, *Hin und her*. Posse in zwei Teilen. Musik von Hans Gál, in: Horváth, Ödön von, *Gesammelte Werke*, Band II: *Komödien*, hg. von Dieter Hildebrandt, Walter Huder und Traugott Kriskhke, Frankfurt a. M. 1970, S. 201–272. – Zitate im Text mit Sigle *Huh* und Seite.

not least – die Regierungschefs der beiden Staaten einander inkognito treffen, um endlich deren Konflikte im persönlichen Gespräch zu klären. Natürlich geht vorerst alles schief, um dann nach dem Eingriff des Schicksals in Gestalt horrender Zufälle dennoch zu gelingen. Und das Glück segnet den armen Havlicek sogar doppelt: Da er es war, der beim nächtlichen Kampieren auf der Brücke ganz unfreiwillig die Schmuggler ertappte, bekommt er eine große, auf deren Ergreifung ausgesetzte Belohnung. Und weil er den irrtümlich als Schmuggler verhafteten Regierungschef Y befreit, erhält er durch dessen Protektion auch wieder seine alte Staatsbürgerschaft. So kann er die verschuldete Witwe des Gasthofs, die ihn anhimmt, sanieren und sie ihn heiraten. Der „Privatpädagoge“ aber fängt plötzlich einen riesigen Hecht und versöhnt sich daraufhin mit seiner Frau. Das „Grenzorgan“ Konstantin bekommt die andere Hälfte der Belohnung, denn er verhaftete die Gangster; und weil der Schwiegersohn in spe nun Geld hat, stimmt der polternde Vater der Ehe seiner Tochter Eva, die im zweiten Monat schwanger ist, endlich zu. Ein „Tutti“ singt zu guter Letzt ein Loblied auf die „schöne Grenz“ (*Huh* 272), die man ja gar nicht missen möchte, weil man davon leben könne.

Damals wie seither wurde des öftern die Frage gestellt, ob denn solches dem Ernst der Lage jener historischen Umstände noch angemessen war.³ Horváth äußerte in einem 1933 veröffentlichten Interview, das Stück solle „zeigen, wie leicht sich durch eine menschliche Geste unmenschliche Gesetze außer Kraft setzen lassen“⁴ – offenbar nicht nur auf der Bühne. War das nun Mimikry, bewußtes Versteckspiel, oder war es eben doch ein Zeichen einer immer wieder beklagten „Regression“ des einst schärfer diagnostizierenden und kritischeren Verfassers, ein Ausweichen in einen unverbindlichen Moralismus? Horváths Weggefährten und Freunde Csokor, Zuckmayer und Werfel hatten sein spätes Projekt einer „Komödie des Menschen“ nach Kriegsende als Steigerung ins Wesentliche, weil Allgemeinmenschliche, gelobt, die ideologiekritischen 68er aber als Abstieg beklagt. So meinte etwa Urs Jenny beim Erscheinen der ersten Gesamtausgabe, Horváth sei mit den vier zwischen 1930 und 1932 geschriebenen Zeitstücken *Italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wiener Wald*, *Kasimir und Karoline* und *Glaube Liebe Hoffnung* wohl der bedeutendste deutsche Dramatiker der Zwischenkriegszeit gewesen, aber eine Rehabilitation des

3 Explizit hat diese Kritik Georg Hensel formuliert, als er zu *Hin und her* schrieb: „Allzu harmlos, märchenhaft, operettenhaft“ überspiele Horváth hier „die Ausbürgerung, die bald für Millionen Menschen zu einer Tragödie geworden ist.“ In: *Spielplan. Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1975, S. 788. – Wenn das nicht als moralische Verurteilung des Autors Horváth gemeint wäre, sondern als Feststellung in bezug auf unser heute mögliches Verhältnis zum Stück, könnte man zustimmen. Aber gegen abwertende Urteile ähnlicher Art machte Johanna Bossinade geltend: „Die ‚Ersatzwelt‘ der Posse“ sei gattungsgemäß und mit Absicht „eine im Modellfall ‚total‘ versöhnte Welt“, die gerade in dieser Form den Rezipientenblick auf eine Wirklichkeit lenken konnte, „in der die Problematik der Grenzen nun ganz und gar nicht gelöst war“ (Bossinade, Johanna, *Vom Kleinbürger zum Menschen. Die späten Dramen Ödön von Horváths*, Bonn 1988, S. 149). – Daß Horváth solches anstrebe – mit Nestroy als Vorbild – ist auch meine Überzeugung, die ich im folgenden begründen möchte; daß sein Stück dies damals tatsächlich leistete, ist aber durch die Rezeption widerlegt worden, wie zu zeigen sein wird.

4 Vgl. Krischke, Traugott (Hg.), *Horváth auf der Bühne 1926–1938. Dokumentation*, Wien 1991, S. 245, fortan zitiert mit Sigle *HaB* und Seite.

späteren Werks sei nicht möglich, die Emigration habe ihn „fassungslos“ gemacht.⁵ Und ähnlich urteilte 1990 Franz Norbert Mennemeier.⁶ Mein Ziel ist ein anderes. Aber bevor wir zu den Nestroy-Anleihen übergehen, möchte ich kurz die Entstehung und die Rezeption des Stückes skizzieren.

Zuerst zur Entstehung. Ein anonymen Verfasser „G“ – möglicherweise der in die Schweiz emigrierte Darmstädter Intendant Gustav Hartung, der das Stück in Zürich auch inszenierte – berichtete im dortigen Programmheft, Horváth „packte gerade seine Koffer, als wir ihn kennenlernten. Er hatte 15 Jahre im Ausland gelebt und mußte schleunigst nach Budapest fahren, um seine ungarische Staatsangehörigkeit nicht zu verlieren. Glücklicherweise war ihm das einen Tag vor Ablauf der 15 Jahre eingefallen“ (*Huh* 5*). Merkwürdigerweise wird dieser vielleicht fingierten autobiographischen Aussage, von der man nicht einmal sicher weiß, wer sie ins Zürcher Programmheft setzte, in der Forschung durchwegs vertraut. Sicher ist, daß das Stück zur Hauptsache im Sommer 1933 entstand, nachdem Horváth das von Aufmärschen der SA dröhnende Berlin verlassen hatte. Er legte Wert darauf, die Idee als eigene Erfindung erscheinen zu lassen. So betonte er im bereits zitierten Interview, erst *nach* der Konzeption des Stückes sei ihm eine Zeitungsnotiz zu Gesicht gekommen, wonach einem Mann an der tschechisch-polnischen Grenze genau das Schicksal Havliceks widerfahren sei (*HaB* 245). Damit konnte beides, die Originalität *und* die Wirklichkeitsnähe des Stückes, untermauert werden.

Das neue Stück war, weil die deutschen Bühnen sich Horváth verschlossen, als eines der ersten bewußt für eine österreichische gedacht, ein wichtiger Umstand.⁷ Mit dem Deutschen Volkstheater in Wien begannen im Sommer 1933 Verhandlungen, die jedoch scheiterten. Ein Grund mochte darin liegen, daß Horváth nicht nur in Deutschland, sondern auch in Österreich öffentlich angegriffen wurde.⁸ „Hüben und drüben“ zwar nicht verfolgt, aber bei den neuen Machthabenden doch entschieden unbeliebt zu sein, war zur Entstehungszeit von *Hin und her* Horváths persönliches Schicksal. Und hinzu kam noch mehr: Am 27. Dezember 1933 heiratete er – nun wieder in Berlin – die jüdische Sängerin Maria Elsner. Sie hatte Auftrittsverbot und war offenbar vor allem an Horváths ungarischer Staatsbürgerschaft interessiert, denn sie ließ sich bald wieder scheiden. Das alles konnte der Autor natürlich nicht

5 Jenny, Urs, ‚Ödön von Horváths Größe und Grenzen‘, in: Hildebrandt, Dieter, und Traugott Krischke (Hg.), *Über Ödön von Horváth*, Frankfurt a. M. 1972, S. 72 und 77.

6 Mennemeier, Franz Norbert, ‚Ödön von Horváths Komödie *Figaro läßt sich scheiden*. Zurücknahme und neue Perspektive: Ein ästhetisches Problemdeutscher Exildramatik‘, in: *Exiltheater und Exildramatik 1933–1945. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur 1990*, hg. von Edita Koch und Frithjof Trapp unter Mitarbeit von Anne-Margarethe Brenker, Maintal 1991, S. 174.

7 Alfred Doppler zeigte das an späteren Stücken, aber es galt schon für *Hin und her*. Vgl. Doppler, Alfred, ‚Die Exilsituation in Horváths letzten Dramen‘, in: ders., *Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Innsbruck 1990, S. 213–220.

8 Er galt rechtsextremen Kreisen in Wien als Beschmutzer des Österreichbildes im Ausland. Und im *Völkischen Beobachter* äußerte sich schon nach der Verleihung des Kleist-Preises an Horváth 1931 kein geringerer als Rainer Schlösser, der spätere „Reichsdramaturg“ von Goebels’ Gnaden, bedrohlich negativ über dessen Werk.

mitteilen, und so mußten, wie ich vermute, Fiktionen an die Stelle der Tatsachen treten. Sie kaschierten den autobiographischen Gehalt.

Wie nach dem Scheitern der Verhandlung mit dem Deutschen Volkstheater in Wien, wo Karlheinz Martin hätte Regie führen sollen, die Verbindung mit dem Schauspielhaus Zürich zustande kam, ist nicht bekannt. Sicher ist nur, daß das Stück nicht schon in Wien fertiggestellt wurde, denn die Couplets entstanden zum Teil erst in Zürich. Horváth hatte aber seinen Komponisten Hans Gál noch in Wien kennengelernt. Dieser war als Direktor der Städtischen Musikhochschule Mainz von den Nazis vertrieben worden und leitete vor seiner zweiten Emigration, die ihn aus dem „angeschlossenen“ Österreich nach England führte, das Wiener Konzertorchester und den Wiener Madrigalchor.⁹

In Zürich war das Ensemble hochmotiviert. Der Emigrant Emil Stöhr, der das „Grenzorgan“ Konstantin spielte, erinnerte sich nach dem Krieg: „Wir haben in der damaligen Zeit fast jedes Stück mit dem nahen Faschismus irgendwie in Zusammenhang gebracht und so wurde auch *Hin und her* mit den damals schon sehr gefährlichen Grenzproblemen zeitbezogen gespielt und vom Zürcher Publikum auch dementsprechend verstanden. [...] Das Stück und die Aufführung waren ein Erfolg, auch wenn die Kritiken nicht gut waren.“¹⁰ Auf diese Aussage werde ich noch zurückkommen.

Horváth war vom Einsatz des Ensembles und von der Komposition Hans Gáls begeistert. Er schrieb zwölf Tage vor der Uraufführung aus Zürich an die Eltern in Murnau, die Besetzung wie auch die Musik seien „wunderbar“.¹¹ Die Besetzung war in der Tat hochkarätig. Neben Fritz Essler als Havlicek wirkten die Wienerin Gusti Huber als Eva und als ihr polternder Vater der schweizerische Charakterdarsteller Heinrich Gretler mit, sonst aber mehrheitlich deutsche Emigranten, die der geschäftstüchtige Direktor Rieser bei der ersten Auswanderungswelle 1933 günstig „eingekauft“ hatte und die dem Schauspielhaus Zürich in der Folge sein Gepräge als einer Bühne gaben, wo antifaschistisches Theater bis 1945 eine Stätte hatte.¹²

Doch nun zur Rezeption. Sie war merkwürdig kühl, wie viele Zeugnisse zeigen. Emil Stöhr täuschte sich also, wohl wegen seiner positiven Erinnerung an die gute Stimmung im Ensemble. Da war Hans Gáls Gedächtnis präziser, wenngleich seine Begründung des Mißerfolgs nicht überzeugt. Er schrieb 1978 an Traugott Kriskche: „Der drastische, deutsch-böhmische Dialekt, in dem das Stück geschrieben ist, [...]“ habe in Zürich „wie eine Fremdsprache gewirkt“, es sei deshalb kein Erfolg gewesen.¹³ Wohl näher bei den realen Ursachen meinte Horst Jarka 1981, Horváth habe

9 Vgl. Hans Waldstein, *Hans Gál*, Wien 1965.

10 Karl Paryla am 21. März 1978 an Traugott Kriskche, zit. in: Kriskche, Traugott, *Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit*, Berlin (Ullstein Buch 26525) 1998, S. 198.

11 Brief vom 1. Dezember 1934, ebd. S. 197 f.

12 Zu nennen sind insbesondere Hermann Wlach (Gendarm Mrschitzka), Kurt Horwitz (Regierungschef X), Wolfgang Heinz (Regierungschef Y), Leonard Steckel (Privatpädagoge), Erwin Kalser (Schmugglitschinski); vgl. *HaB* 243.

13 Hans Gál am 29. Mai 1978 an Traugott Kriskche. In: Kriskche, *Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit* (wie Anm. 10), S. 199. Die Schauspielmusik zu ‚Hin und her‘ ist, weil ungedruckt, ohne Opus-Zahl geblieben und findet deshalb bisher in keinem Musiklexikon Erwähnung: so die sachkundige Mitteilung von Frau Astrid Konter, Berlin. Die Qualität der Quodlibet- und

vielleicht in seinem Stück das Komödiantische überzogen.¹⁴ Tatsache ist, daß *Hin und her* nach nur zwei Abenden abgesetzt wurde und daß die Kritiker – mit einer Ausnahme – lauwarm bis kühl reagierten. Von Verständnisschwierigkeiten war dabei aber nirgends die Rede.

Am negativsten urteilten die katholischen Neuen Zürcher Nachrichten; sie nannten die Stückwahl schlicht einen „Missgriff“ (*HaB* 284). Weniger hart war der parteineutrale Tages-Anzeiger; sein Rezensent fand die Inszenierung aber besser als das angeblich langweilige Stück (*HaB* 248). Die Zeitung der Demokratischen Partei, die Zürcher Post, meinte, das Grundmotiv sei gut und einige Momente voll bitterer Ironie, aber im allgemeinen werde das Thema „zu zahm, mit mehr Behagen als Witz zur Darstellung gebracht“ (*HaB* 249). Das sozialdemokratische Volksrecht erklärte, in diesem Werk sei Horváth kein Dichter; er behandle zwar einen „gewiß nicht gestrigen, menschlich sympathischen Fall“, aber auf langweilige Art und Weise (*HaB* 250). Die freisinnige (eigentlich liberale) Neue Zürcher Zeitung war ausführlicher; sie lobte die prächtige Idee und meinte, der Held Havlicek sei in seiner „tragikomischen Verzweiflung“ von „rührender Symbolkraft“, der Beifall habe aber vorwiegend den Darstellern und dem Komponisten Hans Gál gegolten (*HaB* 247). Anders urteilte nur Josef Halperin im 1. Heft des 31. Jahrgangs der in die französische Hauptstadt emigrierten Neuen Weltbühne. Halperin vermisse zwar einen revolutionären Impuls, billigte Horváth aber zu, mit *Hin und her* eine Komödie geschaffen zu haben, „die das fürchterlich aktuelle Problem der Staatenlosigkeit und das nicht minder aktuelle Problem der Grenzen“ aufwerfe (*HaB* 253) – eine Position also, die seither auch von einem Teil der Forschung vertreten wird.

Was war in Zürich passiert? Warum streikte das Publikum? Meine Vermutung lautet: Zürich hatte mit antifaschistischen Aufführungen kurz zuvor recht massive Theaterskandale mit Polizeieinsätzen erlebt,¹⁵ so erstmals nach der Uraufführung von Ferdinand Bruckners Stück *Die Rassen* am 30. November 1933 und ein zweites Mal, verstärkt, nach jener von Friedrich Wolfs Stück *Professor Mamlock* (in Zürich unter dem Titel *Professor Mannheim*) am 8. November 1934 – also nur einen Monat vor Horváths *Hin und her*. Das Publikum wollte im Dezember 1934 offenbar lieber „Nur Ruhe“ – um Nestroy zu zitieren – und es schätzte so deutliche Thematisierungen von Emigrantenschicksalen nicht, was vielleicht auch die Kritiker veranlaßte, diese herunterzuspielen. – Eine zweite mögliche Erklärung scheint mir die erwähnte Vermutung Horst Jarkas zu sein.

Grundsätzlich ist wohl zu fragen, ob sich ein staatenlos gewordener Kleinbürger, der durchaus kein Sonderling ist, als Hauptfigur für eine Posse überhaupt eigne. Je deutlicher er als Emigrant das Mitleid der Zuschauer erweckt, desto weniger wirkt er komisch. Und vielleicht erzeugte schon diese Diskrepanz eine Art Verlegenheit im Publikum, die dann in den Rezensionen mit der unzureichenden Vokabel „langweilig“ abgedeckt wurde.¹⁶ Das wäre dann wohl ein konzeptioneller Fehler des

Begleitmusik sei aber, wie Volker Klotz, Stuttgart, nach freundlicher Durchsicht des Klavierauszugs brieflich bestätigt, durchaus professionell.

14 Jarka, Horst, ‚Zur Horvath-Rezeption 1929–1938‘, in: Kriskche, Traugott (Hg.), *Ödön von Horváth*, Frankfurt a. M. (stb 2005), S. 175.

15 In: Kriskche, *Ödön von Horvath. Kind seiner Zeit* (wie Anm. 10), S. 175.



Szene der Drogenschmuggler II, 13. Uraufführung Schauspielhaus Zürich, 13. 12. 1934. Photo-Archiv der Schweizerischen Theatersammlung, Bern, Negativ Nr. 5.

Stücks, eine Disproportion von Thema und gattungsbedingter Erwartung des Publikums. Und diese Disproportion war nicht zu heilen, nur zu überdecken dadurch, daß Horváth die Nebenfiguren dafür umso grotesker zeichnete.

Doch noch eine dritte Begründung für den Mißerfolg in Zürich ist denkbar. Horváth schrieb das Stück für ein mit der Possen- und Volksstücktradition des 19. Jahrhunderts noch vertrautes Umfeld. In Wien konnte er mit Zuschauern rechnen, die trotz des an sich ernstesten Themas an den Nestroy-Anleihen wahrscheinlich ein größeres Gaudium gehabt hätten – wer weiß.¹⁷ Doch damit sind wir nun beim Kern meines Anliegens.

Beginnen wir mit dem Titel und der Gattungsbezeichnung. In seinem schon zitierten Interview gab Horváth bekannt: „Mein Stück ist eine Posse mit Gesang und man sagt, daß es in mancher Hinsicht an Nestroy und Raimund erinnert“ (*HaB* 245). Wer das sagte, verschweigt er. Also wohl wieder eine schützende Fiktion. Denn an Raimund erinnert hier kaum etwas. Raimunds treuherziger Figurenzeichnung und seinem Weltvertrauen näherte sich Horváth dagegen wenig später in der Posse *Himmelwärts*. Wenn in Zürich aber *Hin und her* als „Komödie“ bezeichnet wurde, so geschah das vermutlich in der Absicht, das Zürcher Publikum *nicht* schon durch den Untertitel auf die Fährte „österreichisches Volksstück“ zu setzen.

16 Thomas Mann war bei der Premiere anwesend und notierte im Tagebuch: „Mit K[atja] ins Theater, wo wir ein minutenweise komisches, aber zu einfallsarmes Singspiel von Horváth sahen.“ Mann, Thomas, *Tagebuch 1933–1934*, hg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1977, S. 586.

17 Diese Ansicht äußerte Jean-Claude François in seinem Beitrag ‚Komische Elemente in den Dramen Ödön von Horváths‘, in: *Komik in der österreichischen Literatur*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer, Berlin 1996, S. 216.

Auf die geringe Ähnlichkeit zwischen Nestroys *Hinüber – Herüber* (Stücke 21) und Horváths *Hin und her* ist in der Forschung mehrfach hingewiesen worden.¹⁸ Immerhin: Auch bei Nestroy werden am Schluß zwei Spitzbuben verhaftet und bekommt die Wirtstochter wegen einer ihrem Geliebten zufallenden Belohnung diesen nun zum Mann, was der geldgierige Vater vorher hatte verhindern wollen. Aber das mögen rein gattungsbedingte Parallelen gewesen sein.

Weiter zu den Figuren und zum Plot. Das „Grenzorgan“ Szamek, ein polternder, versoffener Witwer und Haustyrann, der seine Tochter auf keinen Fall einem Habenicht und schon gar nicht einem Kerl von „drüben“ gönnt, wo seiner Meinung nach alle Lügner und potentielle Mörder sind, könnte ebenso aus Nestroys Figuren-Kabinett stammen wie die durch sentimentale Annäherungsversuche gekennzeichnete Wirtin Hanusch und der penibel pedantische Grenzwächter Konstantin, für den ein „Fall“ kein Mensch mehr ist. So erklärt er dem Einlaß in sein Heimatland begehrenden Havlicek: „Dadurch, daß Sie nur Todesanzeigen lesen, haben Sie naturnotwendig die Anmeldefrist versäumt und gehören nun automatisch nicht mehr da her“ (*Huh* 210). Die Verwendung solch floskelhafter Adverbien („naturnotwendig“, „automatisch“) ist bekanntlich eine typische Manier Nestroyscher Figuren. – Eine groteske Verkleidungsszene à la Nestroy liefern die beiden Drogenschmuggler, die sich als Krankenschwester und Patientin verkleiden und so eine Zeitlang erfolgreich tarnen. – Groteske Figuren sind schließlich das zerstrittene Ehepaar und die beiden ängstlichen Regierungschefs X und Y, die solchen Respekt vor einem Presseskandal haben, daß der eine, als seine Identität bekannt zu werden droht, sogar bereit ist, dem kraft Gesetz heimatlos gewordenen Havlicek seine angeborene Staatsbürgerschaft wieder zu gewährleisten. Dieser selbst ist von allen Gestalten nicht nur die originellste und eigenständigste, sondern auch die Horváths früheren Werken am nächsten stehende. Seine Versuche, hüben oder drüben wieder eingelassen zu werden, sind zuerst von resignierender Melancholie geprägt. In der Mitte des Stückes wird er aber energischer. Im Ganzen gleicht er als allzu anpassungsbereiter, herumgestoßener „Held“ den von Horváth in den Volksstücken mit besonderem Verständnis gestalteten „Fräuleinfiguren“, auf die Ingrid Haag hingewiesen hat.¹⁹

Von der Handlung mit ihrer reichlichen Situationskomik war schon die Rede. Natürlich gehört das Happy-End zur Gattung Posse wie das Ei zum Huhn. Aber die Häufung der glücklichen Zufälle, die in *Hin und her* dorthin führen, ist genauso übertrieben wie in Nestroys satirischen Possen.²⁰ Gerade in der Kumulierung der Glücksfälle, die nötig sind, um zum glücklichen Ende zu gelangen, liegt wie bei Nestroy so auch hier das sowohl traditions- als auch realitätskritische Potential, das jeden Theodizeegedanken ad absurdum führt.

18 Was den Titel anbelangt, kommt wohl auch eine Anspielung an Paul Hindemiths 1927 in Baden-Baden uraufgeführte Oper *Hin und zurück* in Frage.

19 Haag, Ingrid, ‚Zu Horváths *Komödie des Menschen*‘, in: *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, no. 14: *Aspects du comique dans le théâtre (populaire) autrichien du XVIIe au XXe siècle*, mai 1982, S. 180.

20 Vgl. Yates, W. Edgar, „Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht!“ Nestroy und das Happy-End“, in: Jean-Marie Valentin (Hg.), *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880*, Bern 1988, S. 71–86.

Ähnlichkeiten sind aber auch in der Sprachgebung feststellbar. So läßt Horváth den Dialog gelegentlich wie Nestroy rein assoziativ abspulen – wie eben der typische Smalltalk verläuft. Zum Beispiel sagt in der fünften Szene das „Grenzorgan“ Szamek zum Gendarm Mrschitzka: „unsere Tage werden kürzer“, worauf sein Gegenüber fortfährt: „Apropos kürzer; eine unerhörte Geschichte ist das wieder in puncto Gehaltskürzung, was sich die da drinnen in ihrem Exekutivministerium, diese zottigen Büffel –“ – dann wird er unterbrochen (*Huh* 206). Auch kleine Brutalitäten kommen vor, wie sie die Nestroyschen Haus- und Ladentyrannen kennen. So schlägt zum Beispiel der Chef Schmugglitschinski der rauschgiftsüchtigen Frau Leda auf offener Szene die Spritze aus der Hand, indem er sie anzischt: „Schon wieder, Irrsinnige, schon wieder?!“ (*Huh* 247). – Wie bei Nestroy wird gelegentlich sprachlicher Galimathias als komisches Mittel eingesetzt, so wenn der Minister X in der Meinung, Havlicek sei der Minister Y, zu diesem sagt: „So muß und darf und soll und will und kann ich nur betonen, daß diese Grenzen eine Plage sind“ (*Huh* 238), oder wenn der Gendarm Mrschitzka meint, er habe „trelirium demens“ (*Huh* 262). Und diese Lust am Sprachwitz macht sich auch in der Namengebung bemerkbar, wenn der eben erwähnte Chef der Rauschgiftschieber mit der auf lächerliche Weise slawisierten Berufsbezeichnung „Schmugglitschinski“ versehen wird.²¹ Schließlich kommt auch das in fast allen Komödien Nestroys verwendete A-parte-Sprechen zum Einsatz, so wenn der vom „Grenzorgan“ Konstantin auf die gesetzlichen Vorschriften hingewiesene und verhaftete Minister X bemerkt: „Das hab ich noch garnicht gewußt, daß ich diese Vorschrift erlassen hab“ (*Huh* 236). – Ganz direkt erinnert endlich ein Couplet an Nestroys Kometenlied im *Lumpacivagabundus*, wenn die heiratslustige Witwe Hanusch im Duett mit Havlicek ihn aufklärt: „Jeder Mensch hat seinen Planeten“, worauf er, ebenfalls singend, antwortet: „Dann hab ich, scheint einen Kometen“, aber anschließend fragt: „Wo ist er denn, mein spezieller Komet, / daß es mir so miserabel geht“ (*Huh* 250 f.).²² Der Witz dieser Allusion hätte zweifellos bei einem mit Nestroy vertrauten Publikum gezündet, denn Knieriems Kometenlied gehört, wie man weiß, zu den bekanntesten Nestroy-Couplets.²³

Neben der sprachlichen gibt es szenische Komik zuhauf, und sie grenzt gegen den Schluß an Slapstick und grand guignol. Hier schloß sich Horváth offenkundig der Farcen-Tradition der Commedia dell'arte und Molières an.

- 21 Vgl. die Abbildung zu Nr. 553 (Nestroy, *Freiheit in Krähwinkel*) im Auktionskatalog Nr. 801 (Deutsche Literatur und Philosophie vom Mittelalter bis zur Neuzeit) der Firma Haus der Bücher AG, Basel, mit der Unterschrift: „Tyrannsky absolutsky regiersky Volcksky despotsky.“
- 22 Dietmar Goltschnigg hat 1976 gezeigt, wie auffällig häufig eine Art „astrologische Seinsdeutung“ bei Horváth vorkommt, und hat darauf hingewiesen, daß das Duett Hanusch–Havlicek dieses Muster in Nestroyscher Weise variiere; vgl. Goltschnigg, Dietmar, ‚Pauschalierungen, Euphemismen, Anekdoten, Witze und Metaphern als Formen des Sprachklischees in Horváths Dramen‘, in: *Horváth-Diskussion*, hg. von Kurt Bartsch, Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg, Kronberg im Taunus 1976, S. 64 f.
- 23 Zur Verwandtschaft sprachlicher und szenischer komischer Technik bei Nestroy und Horváth vgl. Adey, Louise, „By indirections find directions out“: Horváth, Nestroy and the Art of Obliquity, *Sprachkunst* 19 (1989), H. 2, S. 107–121 (Ödön von Horváth zum 50. Todestag).

So wichtig wie in Nestroys Possen und in Horváths Volksstücken war auch in *Hin und her* die Musik. Sie kommt, wie immer bei Horvath, aus dem Off und bewegt auf der Bühne nichts, ist also nur fürs Publikum bestimmt. Sie drückt Gefühl aus, über das die Figuren dann nicht zu reden brauchen. Aber es gibt in steigender Zahl auch, wie in den Nestroyschen Possen, das musikbegleitete Couplet.²⁴ Die Couplet-Texte sind leider gegen Ende des Stücks von abnehmender Qualität, die letzten sentimental und witzlos.²⁵ An ihrer mehr oder weniger improvisierten Herstellung hatte sich damals in Zürich auch der Komponist beteiligt, so daß, wie er sich erinnerte, nicht mehr auszumachen sei, welche Verse von wem stammten. Ein Grund dafür war, wie er an Traugott Krischke schrieb, daß „schließlich jeder der Mitwirkenden einen Song haben wollte.“²⁶

Eines der besten Couplets ist das allererste, von Havlicek in der 18. Szene gesungene, über das Thema Hoffnung. Es gibt dem Schauspieler in typisch Nestroy-scher Weise Gelegenheit, durch Stimmveränderung und Gebärden zu zeigen, daß die sprachliche Aussage, noch während sie vonstatten geht, auch schon bezweifelt wird. Havlicek hat Eva, die Tochter des alten „Grenzorgans“ Szamek, die von ihrer Verbindung mit dem jungen „Grenzorgan“ Konstantin schwärmt, einen „Engel“ genannt. Dann singt er:

Ob so ein reizendes junges Weib
Auch in der Eh' ein Engel bleibt? Möglich.
Ob der am Ende nicht besser fährt,
der sich die Illusion bewahrt? Möglich.
Wenn man so oft, wies mir passiert,
schon in der Wahl sich hat geirrt,
merkt man leider bald ihre Mängel
und wird skeptisch gegen Engel. (*Huh* 226)²⁷

Anspruchsvoll wie in Nestroys *Zu ebener Erde, Das Haus der Temperamente, Umsonst* und in manchen Zauberstückparodien war die technische Realisierung von *Hin und her* auf der Zürcher Bühne. Das Stück war, wie im Untertitel vermerkt, „für eine Drehbühne geschrieben“ (*Huh* 202). Die Bühne zeigte bald die Grenzbaracke Szameks, dann wieder den „halbverfallenen Raubritterturm“, in welchem sich jenseits des Flusses der Kontrollposten – und das Liebesnest – des „Grenzorgans“

- 24 Der Klavierauszug ist im Sessler Verlag, Wien, erschienen. Es gibt auch eine nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Schallplattenaufnahme beim Label AMEDEO: AM AVRS 1009, die mir aber noch nicht zugänglich war.
- 25 Das erklärt allerdings nicht, warum weder das *New Grove Dictionary of Music & Musicians* noch das *New Grove Dictionary of Opera*, Band VII (1992) die Mitarbeit Hans Gáls an Horváths Komödie verzeichnen. Vgl. Anm. 13.
- 26 Hans Gál an Traugott Krischke am 29. Mai 1978. In: Krischke, *Ödön von Horvath. Kind seiner Zeit* (wie Anm. 10), S. 198.
- 27 Was Jürgen Hein für Nestroy treffend feststellte, gilt auch für solche gelungenen Couplets in *Hin und her*: „Demonstriert wird die Verbindung von Skepsis, humoristischer Resignation, heiter-distanzierendem Einverständnis, aber auch von Negation als Erkenntnisgrund.“ Hein, Jürgen, „Gesungene Philosophie“. Aspekte des Nestroyschen Coupletwerks‘ in: Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin (Hg.), *Johann Nestroy (1801–1862). Vision du monde et écriture dramatique* (Publications de l’Institut d’Allemand d’Asnières, 12). Asnières 1991, S. 63.

Konstantin befand, dann wieder die Brücke mit dem stagnierenden oder passierenden Verkehr. An Betrieb fehlte es also nicht. Der Mangel lag, wie angedeutet, nicht bei der Inszenierung oder Schauspielerleistung, sondern beim Grundeinfall und – in Zürich – bei den politischen wie auch theatergeschichtlichen Bedingungen der Rezeption. Wenige Jahre später, ab 1938, herrschte in Zürich ein anderes, wesentlich antifaschistischeres Klima. Da konnte ein Hans Weigel mit aktualisierten Nestroy-Couplets, welche „die Entlarvung des Faschismus und die Sache des Friedens betrieben“, das Publikum begeistern.²⁸ Die Jahre 1933/34 hingegen waren in der schweizerischen öffentlichen Meinung und Politik gekennzeichnet durch Unsicherheit. Fast nur auf der politischen Linken war man überzeugt, daß Hitler eine Katastrophe sei. Das Theaterpublikum aber rekrutierte sich aus dem Bürgertum.²⁹

Es ging Horváth um die sich abzeichnenden Bedrängnisse und Leiden der „displaced persons“, die er in seinem Stück, vielleicht motiviert durch eigene Erfahrungen, in absurd gesteigerter und gleichzeitig humoristisch verbrämter Form vorwegnahm.³⁰ Seine Komödie protestierte gegen bürokratische Unmenschlichkeit. Sie tat es verhüllt, ohne Staaten oder betroffene Gruppen – Marxisten, Juden, Zigeuner, Homosexuelle – zu nennen. Denn Horváth wollte eben vor allem wieder aufgeführt werden, und das schien ihm nur unter Kompromissen möglich. Auf einem anderen Blatt steht, daß er auch politisch ein Auskommen mit den jetzt an der Macht befindlichen Instanzen des „Dritten Reiches“ suchte, so etwa durch seinen vielkritisierten Beitritt zum „Reichsverband Deutscher Schriftsteller e. V.“ am 11. Juli 1934.³¹ Nach dem Krieg wurde *Hin und her* zwar da und dort wieder aufgeführt, aber es setzte sich nie auch nur annähernd so erfolgreich durch wie die großen Stücke der Jahre vor 1933, und das mit Grund. Vor allem hatte die grauenhafte Wirklichkeit den komödiantischen Optimismus des Schlusses eigentlich unmöglich gemacht. Zweitens war die Konstruktion „Emigrant als Komödienheld“ von Anfang an problematisch, auch wenn man in Rechnung stellt, daß nach dem Krieg im Theater des Absurden sowie bei Dürrenmatt und anderen eben solche kentaurischen Konstrukte „tragischer Fall – lustiges Ende“ vielfach Erfolg hatten.³² Drittens wies das

28 Vgl. Toman, Lore, Bericht über die 11. Internationalen Nestroy-Gespräche in Schwechat zum Thema „Nestroy und die Zeitgenossen“, *Nestroyana* 7 (1987), S. 4.

29 Zur damaligen Bühnensituation in der Schweiz vgl. Amstutz, Hans, „Das Theater im gesellschaftlichen Kräftefeld“, in: Amstutz, Hans, Ursula Käser-Leisibach, Martin Stern, *Schweizertheater. Drama und Bühne der Deutschschweiz bis Frisch und Dürrenmatt 1930–1950*, Zürich 2000, S. 27–98.

30 Diese eigenen Erfahrungen waren sicher beteiligt. Aber ich möchte nicht so weit gehen wie Mennemeier, der den in Susak bei Fiume geborenen Deutsch-Ungarn Horváth als quasi von Geburt an exiliert betrachtete; vgl. Mennemeier, Franz Norbert, „Ödön von Horváths Komödie *Figaro läßt sich scheiden*. Zurücknahme und neue Perspektive: Ein ästhetisches Problem deutscher Exildramatik“, in: *Exiltheater und Exildramatik 1933–1945* (wie Anm. 6), S. 173.

31 Vgl. Schnitzler, Christian, *Der politische Horváth. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1990, S. 128 ff.

32 Bernhard Spies vertritt die interessante These, gerade diese aporetische Tendenz der Komödien des Exils bzw. der Emigranten habe die spätere allgemeine Wende zu grotesken oder ‚schwarzen‘ Lustspielen des Nachkriegs vorbereitet. Doch er diagnostiziert ebenso genau und treffend, der Exilkomödie sei anzumerken, „daß ihre Autoren der traditionellen Komödienintention wie einer verlorenen Wahlmöglichkeit nachtrauern und daß sie – noch – davor zurück-

possessionhafte Stück natürlich nicht das scharfe Bild und den exakten Ton auf, welche die Dramen von *Italienische Nacht* bis *Glaube Liebe Hoffnung* soziologisch so interessant und dramaturgisch so überzeugend machten. Daß aber die Anlehnung an Nestroy, die in keinem andern Stück Horváths ähnlich groß war, mit ein Grund für die schwache Wirkung sei, will ich nicht behaupten. Gewiß ist nur, daß in *Hin und her* die Horváth eigene Sprechweise in dem Maß zurücktritt, in dem die Kontrafaktur von Nestroys Komödientechnik und Sprache dominiert. Dabei scheint Horváth der Abstand zwischen ihm und dem großen Vorbild durchaus bewußt gewesen zu sein. Er schrieb am 23. März 1938 in einem vielzitierten Brief an den Freund Franz Theodor Csokor aus Budapest: „Man müßte ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht!“³³ Der Konjunktiv, eine Wunschform, scheint mir bezeichnend. Dennoch war *Hin und her* einer der bemerkenswerten Versuche einer Nestroy-Nachfolge, wie ich gezeigt zu haben hoffe.

schrecken, die Hoffnung auf die Überwindung des Lächerlich-Schlimmen statt als Utopie sogleich als Atopie zu formulieren.“ Vgl. Spies, Bernhard, „Dramen der Selbstbehauptung. Aspekte der Komödie im Exil“, in: *Exiltheater und Exildramatik 1933–1945* (wie Anm. 6), S. 279.

33 Zitiert nach: *Ödön von Horváth. Leben und Werk in Dokumenten und Bildern*, hg. von Traugott Krischke und Hans F. Prokop, Frankfurt a. M. 1972, S. 137.

Ryota Tsugawa

Nestroy in Japan. Über Möglichkeiten, Nestroy zu übersetzen. Ein kurzer Bericht über einige Versuche in Japan¹

In diesem Referat handelt es sich um die Frage, ob es denn möglich ist, Nestroy in eine andere Sprache, wie z. B. ins Japanische, zu übersetzen. Allgemein gesagt, bestehen die Schwierigkeiten der Übersetzung darin, daß man die lokalen, temporalen und kulturellen Entfernungen irgendwie überwinden muß. Die Übersetzung des Volkstheaters ist besonders schwierig, weil es, seinem Ursprung gemäß, mit der Lokalität stark verbunden ist. Auch die zeitkritische Satire oder die sozialkritische Satire kommt da nicht mehr zur Wirkung, wo sie von der Zeit oder von der Gesellschaft abgeschnitten ist. Bei Nestroy bestehen die besonderen Schwierigkeiten auch darin, daß seine Possen mit der Wiener Gesellschaft im 19. Jahrhundert untrennbar verbunden sind. Um solche Schwierigkeiten zu überwinden, muß man den Text mit vielen Anmerkungen und Erläuterungen versehen. Das ist zwar nicht immer so leicht, aber doch schon möglich, wie aus der Liste der Stücke ersichtlich ist, die schon ins Japanische übersetzt sind und veröffentlicht wurden.² In zwei Büchern sind insgesamt 10 Stücke Nestroys ins Japanische übersetzt worden. Das sind die Ergebnisse des Strebens danach, Nestroy den japanischen Lesern vorzustellen. Sie scheinen schon grundsätzlich die Übersetzbarkeit Nestroys zu beweisen.

Sie sind aber eigentlich nur für die Leser am Schreibtisch von Bedeutung und nicht für die Theaterleute. Ein Stück mit vielen Anmerkungen und Erläuterungen kann man zwar gut lesen und verstehen, aber nicht auf die Bühne bringen. Wie kann man denn Nestroy fürs Theater übersetzen? Eines der schwierigsten Probleme ist das sogenannte „Wienerisch“. Wie soll man diesen reizenden Dialekt bei der Übersetzung zum Ausdruck bringen? Vor dieser Aufgabe muß jeder Übersetzer fast verzweifeln. Das Wienerische ist nun aber ein wesentlicher Bestandteil der Nestroyschen Welt.

Vor etwa dreißig Jahren hat ein befreundeter Wiener einmal zu mir gesagt: „Du kannst als Japaner zwar über Nestroy forschen, aber seine Stücke in Japan nicht aufführen, denn außerhalb von Wien, auch wenn es im deutschsprachigen Raum ist, oder sogar innerhalb von Österreich, ist Nestroy nicht mehr Nestroy.“ Als mein Freund mich so beriet, hatte er nicht nur das Dialekt-Problem im Sinne. Aber wenn man sich mit diesem Dialekt-Problem beschäftigen will, muß man schon die Richtigkeit seiner Behauptung erkennen. Auch in Japan spricht man mehrere Dialekte, und jeder Dialekt entwickelt eine eigenartige Sprachwelt und kann durch keinen anderen Dialekt ersetzt werden. Es muß beim Wiener Dialekt ähnlich gehen. Wenn man die Nestroyschen Stücke in einen anderen Dialekt oder ins Hochdeutsche

1 Überarbeitete Fassung eines Referats, das am 5. Juli 2001 bei den 27. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2001 auf der Rothmühle in Schwechat gehalten wurde.

2 Die Liste lag beim Referat am 5. September 2001 als Handout vor.

umschreiben will, geschweige denn in eine Fremdsprache, muß man damit rechnen, einen großen Teil des Reizes preiszugeben.

Während man in den letzten dreißig Jahren in ganz Japan, soweit ich weiß, insgesamt über 60 Abhandlungen über Nestroy geschrieben hat, gab es nur zwei Versuche, Nestroy auf japanisch aufzuführen. Mein Freund hat also recht gehabt. Ist es aber ein unbelohntes, unfruchtbares Wagnis, Nestroy für die Bühne zu übersetzen? Wenn Nestroy so eng beschränkt wäre, daß er außerhalb Wiens gar keine Möglichkeit hätte, dann hätte es natürlich keinen Sinn, Nestroy zu übersetzen. Wenn Nestroy ohne Wiener Dialekt weniger als nichts wäre, sollte man einfach denken, „Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, und dem Wiener Heimatmuseum, was Wiens ist.“ Aber Nestroy ist zu reizend, um in einer engen Lokalität eingesperrt zu sein. Und das verführt uns zum Wagnis, ihn in einer anderen Sprache aufzuführen.

Die erste Nestroy-Aufführung in Japan fand im Rahmen des Gastspiels des Burgtheaters im Jahre 1968 statt. Damals spielte das Burgtheater-Ensemble in Osaka und Tokyo *Einen Jux will er sich machen*. Es war eine musterhafte Aufführung mit Inge Konradi und Josef Meinrad. Das ist aber natürlich etwas anderes als das, was ich hier behandeln will. Ca. zehn Jahre danach wurde zum erstenmal versucht, Nestroy auf japanisch aufzuführen. 1976 in Tokyo und 1977 in Sapporo brachte man *Der Talisman* auf die Bühne. Für diese Versuche haben wir, Herr Prof. Iwabuchi und ich, extra eine Übersetzung gemacht und für die Bühne bearbeitet. Die Aufführungen konnten zwar nur in beschränktem Rahmen stattfinden, fanden aber eine sehr gute Resonanz. Es ist leider schon lange her, und es gab keinen weiteren Versuch mehr. Hier erlaube ich mir, über den Versuch in Sapporo kurz zu berichten, an dem ich persönlich beteiligt war.

Es war die Sprachkomik, die uns bezauberte, als wir *Der Talisman* für unsere Bühne auswählten. Die Sprachkomik, die Nestroy im *Talisman* am glanzvollsten angewandt hat, ist ein Kunstgriff, der die Verfremdung schafft. Durch die Sprachkomik wird die Handlung oft unterbrochen und der Zuschauer desillusioniert, und dabei entsteht ein Spielraum, in dem die Satire ihre stärkste Wirkung ausübt. Es ist aber, wie schon gesagt, fast unmöglich, die Sprachkomik für die Bühne, d. h. ohne jede Anmerkung und Erläuterung, zu übersetzen. Die Komik, die das Wort ausdrückt, kann man eventuell übersetzen, aber die Komik, die das Wort darstellt, kann man kaum übersetzen. Es ist aber möglich, die Mechanik, durch die Nestroy seine Sprachkomik erzeugt, in die japanische Sprache umzusetzen. Wir bemühten uns also jede Gelegenheit zur Sprachkomik auf japanisch auszunutzen, und zwar möglichst im Sinne Nestroys: Die steife Wiederholung des Wortes, die absurde Verbindung der Klischees, gekünstelten Überfluß und Mangel der Sprache, Gag und Wortspiel usw. – dies alles kann man ja sicher auf japanisch wiedergeben. Das ist natürlich nicht Übersetzung im engen Sinne. Aber es war meines Erachtens eines der möglichen Mittel, Nestroy lebendig in eine andere Welt zu transportieren.

Ähnliche Maßnahmen mußte man auch bei Behandlung der Couplets und Quodlibets treffen. Die zeitgebundene Satire des Couplets ersetzen wir zwangsläufig durch eine aktuelle Satire. Die Scherzhaftigkeit des Quodlibets besteht in der unerwarteten Mischung bekannter Melodien. Um diese Scherzhaftigkeit auch in Japan wirksam zu machen, haben wir absichtlich einige Melodien typisch japanischer

Schlager einmontiert. Solche Behandlungen sind zwar keine Übersetzung, aber sie weichen doch meines Erachtens von der Nestroyschen Welt nicht ab.

Am Schluß des Referats wurde dem Publikum ein Teil unseres Versuches zu Gehör gebracht, nämlich das Quodlibet-Terzett aus *Der Talisman* in der Sapporo-Aufführung. Es sangen Laienschauspieler und -schauspielerinnen, der Tontechniker war auch ein Laie, so daß Spielniveau und Tonqualität eher dilettantisch waren, es ließ sich aber die Resonanz im Zuschauerraum klar vernehmen.³

Bei der Umpflanzung Nestroys in die andere Welt muß vieles ausfallen, wir waren aber doch überzeugt, daß es sich lohnt, Nestroy zu adaptieren.

3 Hier folgte ein ca. 5 Minuten langes Musikbeispiel (auf Kassette).

Buchbesprechungen

Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab. Hrsg. vom Österreichischen Theatermuseum. Wien: Österreichisches Theatermuseum 2000. 207 S. ISBN 3-9501379-0-4. Euro 20,35.

Das zur Ausstellung des Wiener Theatermuseums (8. 12. 2000–22. 4. 2001) erschienene Buch *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* ist, obwohl in seinem zweiten Teil die sorgfältige Dokumentation der präsentierten Objekte (Szenenbilder, Autographen, Theaterzettel, Kritiken und Fotos) und viele diesbezügliche interessante Abbildungen enthalten sind, weniger als Ausstellungskatalog, sondern eher als Buch *zur* Ausstellung zu verstehen. Enthalten sind informative, sachkundige und thematisch einander ergänzende Beiträge, mehrheitlich verfaßt von gut ausgewählten namhaften Nestroy-Forschern auf der Basis ihrer Jahrzehnte umfassenden Forschungsarbeit über Nestroys Possenwerk, dessen Rezeptionsgeschichte und Aktualität. Indem etliche Autoren des Buches die Herausgeber bzw. Bandbearbeiter der neuen historisch-kritischen Ausgabe sind (Hein, Yates, Hüttner, Obermaier), repräsentiert das Buch um so zuverlässiger – freilich in gebotener Verkürzung – die Fragestellungen und Ergebnisse der gegenwärtigen Nestroy-Forschung und spiegelt die einzelnen Stationen der Nestroy-Rezeption vom 19. Jahrhundert bis in unsere Tage.

Obwohl die Textbeiträge der einzelnen Autoren mit der Ausstellungskonzeption und deren Umsetzung in keiner direkten Verbindung standen, korrespondieren gleichwohl einzelne Beiträge mit den von den Ausstellungsmacherinnen im zweiten Teil des Buches formulierten Themen und Fragestellungen der Ausstellung; so mit der Frage nach der Zeitlosigkeit bzw. „ungebrochenen Popularität“ des Nestroyschen Possenwerks; mit der Frage nach Nestroys Wirken im Kontext der Theaterverhältnisse im reaktionären Metternichschen System; weiters mit dem Aspekt der Entdeckung des Sprachgenies Nestroy durch Karl Kraus sowie mit der Frage nach der Inszenierungsweise und Rezeption des Wiener Dramatikers im 20. Jahrhundert.

Zu den Beiträgen: Den Auftakt übernimmt der Artikel von Johann Hüttner zum Thema ‚Johann Nestroy: Zensur und Possentöchter‘. Nach wie vor verstellen Klischees das „wahre“ Nestroy-Bild, wobei Hüttner auf die von Peter Turrini verfaßte Novelle als jüngstes Beispiel verweist. Und nach wie vor, so Hüttner, ist die Wissenschaft aufgerufen, den authentischen Nestroy freizulegen. Als eines der bis heute lebendig gebliebenen Klischees benennt Hüttner die Vorstellung von Nestroy als revolutionär gesinnten, schreibend-umstürzlerischen Autor; doch in Wahrheit waren Revolution und Umsturz seine Sache nicht. Nestroy war trotz seiner Gesellschaft und Menschen kritisierenden bzw. karikierenden Stücke – oder wie Jürgen Hein es formuliert, trotz seiner „satirisch-parodistischen Weltsicht“ – zwar in seiner Grundhaltung eher liberal gesinnt und damit gegen das herrschende System; aber letztlich, so Hüttner, war er doch ein „loyaler Diener der Monarchie und ihres Systems“. Obwohl Nestroy sowohl als Schauspieler als auch als Stückeschreiber permanent unter dem Argusauge der Zensur stand, die ihm zu Zeiten auch Gefängnis verordnete, war er doch nicht auf Abschaffung des herrschenden staatlichen Systems aus. Nestroys Intentionen waren nicht staatspolitisch, sondern voll und ganz auf das

Theater und auf seine eigene Existenzerhaltung als Schauspieler und Stückeschreiber konzentriert. Hüttner zeigt am Beispiel von Nestroys „heiratsfähigen Töchtern“ – und damit meint er Nestroys Possentöchter „in ihrer Funktion als sittlich akzeptierte Sexualgegenstände“ –, daß trotz aller Zensurvorschriften die Behandlung von „durchaus ernsten Themen“ auf der Bühne möglich war; gestrichen wurden dagegen eher „vordergründige verbale Anspielungen“. Zu den „ernsten Themen“ ist das der Familie zu rechnen, wobei das Familienbild der Altwiener Possentradition, in deren Zusammenhang Nestroy zweifelsohne zu sehen ist, nach Hüttners Überzeugung noch sehr von der bürgerlichen Gedankenwelt der Aufklärung und Denis Diderots *Hausvater* geprägt ist; auch das Thema der sexuellen Unterdrückung der Frau, so Hüttner, war eines dieser ernsten Themen, dessen Thematisierung auf der Bühne von der Zensur durchaus gebilligt wurde. Die einleuchtende Erklärung dafür sieht Hüttner darin, daß es sich hierbei um „traditionelle Possenthemen“ handelte und damit um „akzeptierte Theatertopoi“.

Davon, daß nicht nur die Suche nach dem „wahren“, sondern auch die nach dem heutigen Nestroy nicht beendet ist, ist auch Jürgen Hein überzeugt, der den Wiener Possenschreiber bezüglich seiner Verbindung mit der Tradition des Wiener Volkstheaters und der Parodie untersucht. Von dieser Tradition habe sich Nestroy zwar abgewandt, sie „in veränderter Akzentuierung“ aber weitergeführt. In seinem Beitrag über ‚Johann Nestroy und die Parodie im Wiener Volkstheater: Tradition und Modernität‘ macht Hein deutlich, daß die Modernität Nestroys vor allem „in seinem Spiel mit Literatur und Theater und seine[r] satirisch-parodistischen Welt-sicht“ begründet ist. Wesentlich sei die „Dialektik von Form und Inhalt“, die auch das moderne Drama ausmache. Nestroy hat die Posse zu einer Gattung gemacht, die reale menschliche und soziale Konflikte darstellt und gleichzeitig mit zeitlos komischen Spielelementen – versehen mit aktueller satirischer Thematik – operiert. Hein bringt die „Zentralthemen“ auf den Punkt, die in Verbindung mit ihrer satirisch-parodistischen Darstellungsweise Nestroys Werk und seine „inhaltliche und strukturelle Affinität zum modernen Drama“ ausmachen: „etwa die Kommerzialisierung aller Lebensbereiche, -werte und -beziehungen, das Verhältnis von Knechtschaft und Herrschaft, Willkür und Größenwahn der Herrschenden, die Macht des Geldes, die Lage der gesellschaftlich Deklassierten, die konventionelle und heuchlerische Moral der sentimentalsten Spießbürger [...]“, um nur einige zu zitieren.

Wenn Hein die Notwendigkeit nach Untersuchungen ausspricht, die sich der Frage widmen, inwieweit sich im Drama der Gegenwart Elemente des Wiener Volkstheaters oder Momente parodistischer Textverarbeitung nachweisen lassen, widmet sich Hilde Haider-Preglers – im Kontext dieses Buches vielleicht etwas zu lang geratener – Beitrag über ‚Thomas Bernhards „philosophisches Lachprogramm“‘ diesem Thema. Nur in „gebotener Vorsicht“ und mit aller „Skepsis“ zieht sie Verbindungslinien und kommt zu dem Schluß, daß Bernhard nicht als direkter Nestroy-Nachfahre betrachtet werden kann. Gemeinsamkeiten zwischen Nestroy und Bernhard können nur vage ausgemacht werden; bei einem Vergleich mit Bernhards *Theatermacher* benennt sie z. B. die „satirische Anvisierung eines ernsthaften Anliegens, wiedererkennbar chiffrierte Realitätsbezüge, die artifizielle Sprache der Figuren, verblüffende Komposita, Bruscons an den mundfaulen Wirt gerichtete

schier endlose Selbstbeweihräucherungen als Varianten der Aufttrittsmonologe, Illusionsbrüche und Marginalisierung der Frauenrollen“ sowie die „Abrechnung mit Österreich“. Die meisten der angeführten Beispiele verweisen aber, so Haider-Pregler, nicht nur auf Nestroy, sondern auf das „unerschöpfliche Reservoir des komödiantischen Stegreif- und Masken-Theaters schlechthin“, dessen altbewährter Wirkungsmittel sich auch Nestroy bediente.

In seinem Beitrag ‚Nestroy und die Bühne‘ verfolgt W. E. Yates die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte des Nestroyschen Possenwerks anhand zeitgenössischer Theaterkritiken, freilich unter dem Vorbehalt, daß diese grundsätzlich den – zeitgebundenen – Geschmack und das subjektive Urteil ihres Verfassers widerspiegeln und auch „ideologisch gefärbt“ sein können. Nestroy war zwar seit seinem Engagement am Theater an der Wien bis zum Ende seiner Bühnenlaufbahn „der meistbeschäftigte und erfolgreichste Komiker der Wiener Vorstadtbühnen“ (neben seinem kongenialen Mitspieler Wenzel Scholz), sein Ruf unter Literaten und Kritikern war aber dennoch umstritten. Die konservativ gesinnten zeitgenössischen Kritiker hatten sich gegen Nestroy als Dramatiker und auch als Schauspieler verschworen, da sie in ihm einen nichtswürdigen, gegen Sitte und Moral verstoßenden „Zotenreißer“ sahen. Von diesem Lager der Kritik wurde Nestroy regelrecht zum Erzfeind des Ideals des neuen „erbaulichen Volksstücks“ im Kaiserschen Sinne abgestempelt. Doch selbst das Publikum war der Aggressivität Nestroyscher Satire nicht immer gewachsen, wie übereinstimmend aus vielen von Yates zitierten Blättern hervorgeht.

Yates, der auch von seinen eigenen Nestroy-Theatererlebnissen berichtet, belegt in seiner Studie, daß zwar die literarische Wiederentdeckung Nestroys im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts durch Karl Kraus geschah, auf den Wiener Bühnen aber bereits um die Jahrhundertwende einsetzte – von denen Nestroy eigentlich nie ganz verschwunden war. Das führt Yates weniger auf den durchaus nachweisbaren Reiz des Biedermeiers auf die Moderne zurück – wie ihn Birgit Peter in ihrem Artikel über das von Alfred Maria Willner und Rudolf Österreichler verfaßte Singspiel *Johann Nestroy* aufzeigt, das am 4. Dezember 1918 – also zur Zeit der Ersten Republik – sehr erfolgreich am Carltheater über die Bühne ging. Mehr noch sieht Yates die Ursache für Nestroys Weiterleben auf der Bühne in der Einsicht in die Modernität seiner Werke, wie er dies am Beispiel des 1896 erschienenen Aufsatzes von Hermann Bahr über den *Zerrissenen* nachweist. Trotz dieser Einsicht sind in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts allerdings Inszenierungen entstanden, die Nestroys Possen als harmloses Unterhaltungstheater darboten, was vor allem für die Kriegsjahre 1938 bis 1945 gilt.

Dieser Inszenierungsweise kontrapunktisch zuwider verlief bis dahin einzig die politisch orientierte Nestroy-Rezeption am Zürcher Schauspielhaus, jenem Theater, das den vor dem Nazi-Terror fliehenden Schauspielern eine künstlerische Wirkungsstätte bot. Nestroys Katalysatorfunktion zur Zeit des Nationalsozialismus beschreibt Dagmar Saval-Wünsche in ihrem Beitrag „S’gibt halt allerhand Leut’ auf der Welt ...“ Nestroy im Exil am Schauspielhaus Zürich 1933–1945‘ anhand einer Zusammenstellung von Berichten über das Ensemble am Zürcher Schauspielhaus, wo zu dieser Zeit nichts ohne Seitenblick ins Nazi-Deutschland gespielt wurde. Von Nestroy spielte die „verschworene Gemeinschaft“ der Exilanten, unter ihnen seit

1939 Karl Paryla, *Freiheit in Krähwinkel* (2. 5. 1938), *Der böse Geist Lumpacivagabundus* (Silvester 1939), *Einen Jux will er sich machen* (Silvester 1941), *Der Zerrissene* (30. 3. 1944), *Zu ebener Erde und erster Stock* (Silvester 1944), wobei der legendäre Leopold Lindtberg davon den *Lumpacivagabundus*, den *Jux* und den *Zerrissenen* in Szene setzte.

In Österreich und in Deutschland hatte man sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg des politischen Potentials in Nestroys Possen bedient. Karl Paryla, der schon in Zürich in den genannten Inszenierungen – z. B. als Lips im *Zerrissenen* oder als Zwirn im *Lumpacivagabundus* – seine Nestroy-Rollen mit einer vorher nie gesehenen schauspielerischen Aggressivität und Aktualität auf die Bühne gebracht hatte, hatte seinen späteren, politisch links orientierten Inszenierungen im Neuen Theater in der Scala genau diesen Geist eingehaucht. Yates hält ausdrücklich fest, daß auf Karl Parylas Inszenierungsweise „die meisten hervorragenden Inszenierungen der folgenden Jahre“ zurückgehen, die sich bewußt von der Pflege Nestroys als Klassiker des Unterhaltungstheaters distanzieren; so etwa *Höllenangst* im Theater in der Josefstadt (1961, Regie: Axel von Ambesser), der von Rudolf Steinboeck inszenierte *Talisman* im Akademietheater (1962) oder Gustav Mankers Nestroy-Inszenierungen im Volkstheater, z. B. *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* 1972/73. In neuester Zeit wird Frank Castorfs Inszenierung *Krähwinkel Freiheit*, Burgtheater 1998, als Paradebeispiel einer adäquaten Inszenierungsweise genannt.

Johann Sonnleitner hat in bezug auf Heins Studien zum Thema Volksstück und Volkstheater sowie auf Yates' Auseinandersetzung in „The idea of the „Volksstück“ in Nestroy's Vienna“ (1985) den Versuch einer Abgrenzung der Begriffe Posse und Volksstück unternommen. In diesem Kontext setzt er sich mit Rommels Band-Zuweisung einiger Nestroy-Possen zur Gattung des „Volksstücks“ auseinander. Rommel habe sich, so Sonnleitner, damit in die Reihen jener zeitgenössischen Kritiker gestellt, die Nestroy von der „gemeinen“ Posse zum edleren, didaktisch ambitionierten Volksstück im Kaiserschen Sinne zwingen wollten – eine Einteilung, die heutzutage in der Forschung sowie von den Herausgebern der neuen HKA abgelehnt wird. Interessant ist Sonnleitners Hinweis, daß Nestroy auch aus Zensurgründen an der Posse und an den Elementen des Altwiener Vorstadttheaters festgehalten haben könnte; denn seine Räsonneur, also jene Rollen, die er vorzugsweise selbst spielte, waren mit einer „erheblichern Portion Dummheit“ ausgestattet – was das „Terrain des Erlaubten“ erweiterte. Und bemerkenswert ist es allemal, daß die Posse in der Zeit, in der die Zensur am schärfsten war, Hochkonjunktur hatte.

Welche Mühen Nestroy seinen späteren Herausgebern, besonders denen der neuen HKA, bereitete, hatte er selbst vermutlich nicht annähernd geahnt. Vom „langen Weg der HKA“ berichtet Walter Obermaier. Hätten die Herausgeber selbst geahnt, daß aus den anfangs anvisierten 17 Bänden, die in „rascher Aufeinanderfolge“ erscheinen sollten, schließlich beinahe ein Vierteljahrhundert in Anspruch nehmende 42 Bände werden sollten, wer weiß, ob sie es in Angriff genommen hätten. Obermaiers Bericht führt uns zurück in jene Tage, in denen das Urheberrecht zwar schon im Gesetzbuch, aber noch nicht in allen Köpfen verankert war und in denen Moritz Bermann den dreisten Versuch unternahm, sich nach Nestroys Tod den alleinigen Anspruch auf Verwertung des gesamten literarischen Nachlasses, der, wie

er der Erbin Stefanie Nestroy-Bene versicherte, völlig wertlos geworden sei, zu sichern – und das alles in der Pose des Erretters Nestroys vor der Vergessenheit. Obermaier führt neben den diversen „Attacken“ auf Nestroys handschriftlichen Nachlaß die verschiedenen Etappen der Editions-geschichte seiner Werke vor Augen, deren erste wichtige Station die von Vincenz Chiavacci und Ludwig Ganghofer besorgte Gesamtausgabe 1890/91 mit 61 Dramen Nestroys war. Otto Rommel und Fritz Brukner besorgten dann jene 15bändige Werkausgabe, die zur Grundlage der Nestroy-Forschung für die nächsten Jahrzehnte wurde, was auch heute noch trotz aller berechtigten Einwände als sehr verdienstvolles Unternehmen geschätzt wird. Die Mängel dieser Ausgabe waren aber doch so gravierend, daß in den 70er Jahren ein neues editorisches Projekt aus der Taufe gehoben wurde. Nach knapp einem Vierteljahrhundert sind die Einzelbände nun (fast) alle erschienen und der abgebildete Stapel im neu erschienenen Verlagsprospekt läßt ahnen, wieviel Fachwissen, Akribie, Anstrengung und Ausdauer in dieser Werkausgabe stecken. Ihr literatur- und theaterwissenschaftlicher Wert wird angesichts der editorischen Vorgeschichte, die Walter Obermaier eindrucksvoll geschildert hat, umso deutlicher.

Birgit Pargner

Wendelin Schmidt-Dengler: *Nestroy. Die Launen des Glückes*. Wien: Zsolnay 2001. 175 S. ISBN 3-552-05173-2. Euro 14,90.

Zum Nestroy-Jahr ist dieser schmale, aber gehaltvolle Beitrag des Wiener Ordinarius als Denkanstoß an die Forschung, die Theater und eine zu erhoffende breite Leserschaft erschienen. Geschmeidig, aber mit Tiefgang und durchwegs interessant sind diese Erkundungen zum Text von teils wohlbekannten und geliebten, teils kaum noch erwähnten und nicht mehr gespielten Stücken des größten Komödiendichters nach Molière ausgefallen. Vor allem das zu wenig beachtete Frühwerk Nestroys kommt in neuer Beleuchtung zur Geltung. Gescheit und lehrreich, aber nicht auf die Fachwelt zugeschnitten, sondern mit dem Anspruch, für einen Nestroy *heute* Leser zu werben, ist dieses Buch vor allem ein Plädoyer für genaues „close reading“ und besseres Bedenken der oft auf den Bühnen wenn nicht gestrichenen, so doch im qui pro quo der Handlung untergehenden Paradoxa, Denkanstöße und hintersinnigen Fragen. Der große qualitative Sprung von den Vorgängern auf dem Wiener Volkstheater zu Nestroy – so die Überzeugung des Verfassers – bestand darin, daß Nestroy die Sprache seiner Figuren in zuvor nicht dagewesener Weise zu einem Mittel machte, das Illusionen und Obsessionen, Gemeinheiten und Dummheiten in entlarvender und witziger Art dekuvierte.

Der Aufbau des Buches ist locker und scheinbar anspruchslos additiv; es beginnt mit frühen, berührt viele mittlere und endet mit späten Werken, verbindet aber mit jeder Einzelanalyse Grundsätzliches. Die Eingangskapitel dienen der Positionierung der Untersuchung innerhalb und teilweise gegen die „zünftige“ Forschung, zu der das Buch natürlich ebenfalls gehört. Mit Literaturtheorie und -soziologie will es nichts zu tun haben, rekurriert aber – darin nicht ganz konsequent – wiederholt und mit gutem Grund auf gesellschaftliche Verhältnisse der Epoche, um Nestroys Frontstellung gegen jede Form von „heiliger Welt“-Illusion zu belegen.

Schmidt-Dengler behauptet provozierend, Nestroys Werk sei zu wichtig, „um es den Regisseuren zu überlassen“ (S. 73); es müsse ihnen entrissen werden und sei – in radikaler Nachfolge von Karl Kraus – endlich wieder als Lese- und Denkstoff zu entdecken. Das wird nicht allen Leuten einleuchten und ist auch nicht unbedingt gerecht. Denn wieviele Gelegenheiten bietet nicht das Bühnenspiel, um gerade die vom Verfasser bewunderten Zwei- und versteckten Eindeutigkeiten der Dialoge und Monologe herauszustellen!

Schmidt-Denglers Buch hat, seinem nicht in erster Linie akademischen Zielpublikum entsprechend, keinen wissenschaftlichen Apparat mit Fußnoten und kein Inhaltsverzeichnis. Es setzt sich aber durchaus engagiert mit bestehenden Meinungen über Nestroy auseinander, so mehrfach kritisch mit der monumentalen *Biedermeierzeit* von Friedrich Sengle. Zitate und Quellen sind im laufenden Text in Klammern nachgewiesen, und zwei Verzeichnisse am Schluß nennen häufiger vorkommende (oder vom Verfasser für wichtig gehaltene) Primärautoren und Sekundärliteratur. Allerdings sind die von Schmidt-Dengler beigezogenen Werke und Forschungen anderer weit zahlreicher, als die kurze Liste „Andere Autoren“ auf den Seiten 171–172 vermuten läßt, werden doch im Text auch Aristophanes, H. C. Artmann, Bäuerle, Konrad Bayer, Thomas Bernhard, Brecht, Darwin, Erasmus, Fontane, Freud, Gleich, Gogol, Gontscharow, Philipp Hafner, Hebbel, Heine, Hegel, Gottfried Keller, Konsalik, Kringsteiner, Kroetz, Kurz-Bernadon, Lessing, Karl May, Meisl, Molière, Gerhard Rühm, Schikaneder, Schnitzler, Shakespeare, Stranitzky, Peter Turrini, Karl Valentin und Wagner gelegentlich sogar mehrfach erwähnt und zu Vergleichen herangezogen. So wird der Reichtum an Beziehungen und Aufschlüssen erst dem wirklichen Leser bewußt, was aber ein späteres Nachschlagen prominenter Aussagen recht schwierig macht. Und dasselbe gilt für die Forschungsliteratur. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sind zusätzlich zu den unter „Sekundärliteratur“ verzeichneten Verfassern die im Band auch erwähnten Alois Eder, John McKenzie, Ulrike Längle zu nennen.

Die zweiundzwanzig Kapitel dieses Buches sind unsystematisch eingeteilt und auch ohne erkennbares System betitelt. Meist zeigt ein neues Kapitel ein neues Thema oder Werk an, gelegentlich aber geht eine Werkanalyse auch über mehrere Kapitel hinaus, deren Überschriften zwar amüsant sind, sich aber ebenfalls erst beim Lesen deuten lassen, wie etwa „4. Irrwege“, „7. Dings da“ oder „18. Rindfleisch“. Ein Inhaltsverzeichnis gibt es nicht, was auch kaum einen Sinn hätte, weil solche Fangwörter zwar stimulierend, aber kontingent sind.

Schmidt-Denglers Stil ist ebenso prägnant wie bildhaft; er kommt ohne jeden akademischen Jargon aus und bringt immer wieder in differenzierter Weise komplexe Sachverhalte und Verständnisfragen auf den Punkt. So wird man seine Behauptung am Anfang des Buches, es unternehme den Versuch, Nestroystücke deutend zu paraphrasieren, „nicht zuletzt aus dem Bewußtsein heraus, daß der Versuch mißlingen muß“ (S. 29), mit der Feststellung quittieren, solche Bescheidenheit sei fehl am Platz. Und gern akzeptiert man auch Anleihen bei Nestroy selbst, so wenn es etwa bei der Kur des „zerrissenen“ Herrn von Lips heißt, sie könne „nur dadurch erfolgen, daß die Possenhandlung jäh mit der Ernstfarbe des Todes übermalt wird“ (S. 89).

Der Verfasser dieses Buches bekennt ganz zu Beginn seiner Ausführungen recht persönlich, die Beschäftigung mit Nestroy habe ihm Trost gespendet, wenn er „deprimiert war“, wie es auch die Lektüre Bernhardscher Texte taten. Man mag sich fragen, warum. Können unerbittlicher Skeptizismus und illusionsloser Pessimismus trösten? Über Bernhard will ich mich hier nicht äußern. Aber ähnliche Wirkungen erzielt Friedrich Dürrenmatt. Und die Antwort, die Schmidt-Dengler nicht gibt, aber der Leser/die Leserin finden kann, dürfte gleich lauten wie dort: Daß bei so kritischer Sicht der Welt einer noch lacht, noch die verwegenen Einfälle hat und ständig Witze zu machen vermag, ist erbaulich, denn es zeugt von intellektueller Vitalität.

Schmidt-Dengler beantwortet auch einen an sich konsternierenden Zustand der Nestroyforschung salomonisch. Er konstatiert ihre rühmenswerten editorischen Anstrengungen, aber eine ebenso große Deutungsdiskrepanz in den vorausgehenden Jahrzehnten. Dazu stellt er die Gretchenfrage nach dem „Streitwert des Objekts“ (S. 76) und beantwortet sie auch: Die Anstrengung der historisch-kritischen Edition und die intensive, seit Karl Kraus oft leidenschaftlich geführte Diskussion um den Rang Nestroys rechtfertigten sich dadurch, daß diese eben polyvalent seien wie wenige andere. In Schmidt-Denglers Worten: „Sein Werk bedient die unterschiedlichen wissenschaftlichen (und feuilletonistischen) Interessen, es ist offen für pragmatische sozialhistorische Erörterungen gröbster Natur, es ist offen für die diffizilsten Fragen der Dramenästhetik, es lädt unablässig ein zu Vergleichen, es lädt ein zum Wildern in Gedankenparadiesen und zu Ausritten in die Metaphysik, es ist der Vergangenheit verpflichtet und weist in die Zukunft [...]“ (S. 77).

Dem wird man sich gern anschließen. Und diese Vielschichtigkeit des Werks zu konstatieren scheint mir wichtiger als ein Aspekt, den Schmidt-Dengler ebenfalls mehrfach hervorhebt, um den „Streitwert“ seines Objektes zu begründen. Ich meine Nestroys Vorläuferschaft, vor allem als Diagnostiker von Krisen-, Dekadenz- und Verfallserscheinungen (z. B. von Ehe und Familie), aber auch seinen theatralen Avantgardismus dramaturgisch-stilistischer Art. Dieses Schon-wie-Thomas-Bernhard-, Schon-wie-Beckett- oder Schon-wie-Schnitzler-und-Freud-Erlebnis bei der Lektüre mancher Stücke markiert eine Position des Lesers von heute, ist aber an sich keine Qualitätsmarke, sondern bestätigt allenfalls eine geschichtsphilosophische (Krisen-)Perspektive. Ginge die Literaturgeschichte insgesamt so ans Werk, so hätten wir am Ende einen Kanon aus lauter „Vorläufern“. Hier möchte man größere Zurückhaltung empfehlen. Und in diesem Bereich gibt es auch Unklarheiten, wie etwa im Urteil über *Der gefühlvolle Kerkermeister*: „Das ist kein Vorgriff auf das absurde Theater oder auf die dramatischen Versuche der Avantgarde wie etwa bei Konrad Bayer oder H. C. Artmann, sondern das *ist* absurdes Theater, das *ist* Avantgarde“ (S. 41). Und ähnlich schon auf S. 10 über Knieriems Lied „Eduard und Kunigunde“ in *Lumpacivagabundus*: „Eine solche Szene weist voraus auf H. C. Artmann, Konrad Bayer oder Gerhard Rühm.“

Schmidt-Denglers Buch ist fesselnd geschrieben und jedenfalls weit lesenswerter als andere, die im Jubiläumsjahr die Konjunktur der Gedenkfeiern, Festaufführungen und Ordensverleihungen bedienten. Es ist handlich und hübsch gebunden. Nur vereinzelte Druckfehler sind zu berichtigen: S. 96/12 v. u. (richtig: ohne „nach“);

S. 106/6 v. u.; S. 127/7 v. u.; S. 129/14 v. o., wo ein französischer „capitaine“ zum Kapitän statt Hauptmann geworden ist; S. 133/5 v. u. (richtig: Ernst Stainhauser). Der Band hält manche Entdeckung bereit, so etwa zu Nestroys Allegorien, seinem Metaphern- und Gleichnisgebrauch in dem exzellenten Kapitel „21. Nestroys Bildspekulationen“ (S. 153–167). Nicht gleich überzeugend ist das letzte Kapitel mit dem Titel „22. Man müßte ein Nestroy sein“. Es operiert mit der Verwandtschaft zwischen Nestroys und Horváths Sprachkritik und zitiert einen Stoßseufzer Horváths nach dem „Anschluß“ Österreichs im März 1938. Wir haben heute neue und andere Bedrohungen zu bewältigen, aber auch einen anderen Umgang mit den Mitteln der Bühne. Dürrenmatt, Tabori, Bernhard, Elfriede Jelinek wären Referenzpunkte. Doch wie dem auch sei, das Buch ist wichtig – und zwar für Leser *und* für Theaterschaffende.

Martin Stern

Birgit Pargner und W. Edgar Yates: *Nestroy in München. Eine Ausstellung des Deutschen Theatermuseums 28. September 2001– 6. Januar 2002*. Wien: Lehner 2001. 304 Seiten. ISBN 3–901749–24–1. Euro 17,90.

„Nestroy in München“ – das heißt nicht weniger als dreierlei: Im engeren Verständnis ist damit Nestroys Gastspiel gemeint, das er zwischen dem 2. und 10. September 1845 in München gab. Zu diesem Zeitpunkt war er den Münchnern bereits als Verfasser beliebter Possen wohlbekannt: Ab 1834 wurden Stücke wie *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, *Zu ebener Erde und erster Stock* (1836) oder *Eulenspiegel* (1836) u. a. mit wachsendem Erfolg auf den Münchener Volks- und Hofbühnen gespielt. Und so bedeutet „Nestroy in München“ über das einwöchige Gastspiel hinaus die Geschichte der Nestroy-Inszenierungen von ihrem Beginn bis zur Gegenwart. Nestroy ist aber noch in einem dritten Sinn in München präsent; das gilt von dem hier im Deutschen Theatermuseum gesammelten Material. Dazu gehören Regiebücher zeitgenössischer Aufführungen, eine Fülle von Bühnen- und Schauspielerphotos sowie insbesondere die sogenannte *Reserve*, eine von Nestroy verfaßte Ideensammlung, aphoristisch pointierte Redesegmente für Figuren in geplanten Werken; es handelt sich um ein originalhandschriftliches Konvolut aus der „Sammlung Trau“, vor wenigen Jahren erst von Birgit Pargner wiederentdeckt und nunmehr von W. E. Yates, neu transkribiert, in der Reihe *Quodlibet* herausgegeben (2000). So erweist sich *Nestroy in München* als bedeutende, solide recherchierte, ertragreiche, kundig verfaßte und sorgfältig redigierte Monographie über ein ‚punktuell‘es Thema, dessen Energie so groß ist, daß sich daraus ein beeindruckend weiter Horizont der Münchner Theatergeschichte und außerösterreichischen Nestroy-Wirkung entwickelt. Der Band kennzeichnet sich selbst als „Ausstellungskatalog“, der die Ausstellung im Deutschen Theatermuseum begleitet; er löst die Erwartung ein, die von einem Ausstellungskatalog als Schnittstelle zwischen Archiv, Forschung und kultureller Öffentlichkeitsarbeit erwartet wird, besitzt zugleich aber das Gewicht einer profunden wissenschaftlichen Studie. Die 250 Seiten Text stammen – für einen ‚bloßen‘ Katalog eher ungewöhnlich – von zwei Personen: W. Edgar Yates und Birgit Pargner.

Auf den 90 Seiten des ersten Teils entfaltet W. E. Yates Nestroys „Leben, Werk und Zeit“. Der Bericht ist chronologisch angelegt, verfährt aber nicht rein annalistisch, sondern gliedert den gewaltigen Stoff nach elf übergeordneten Gesichtspunkten (z. B. Wien um 1830, Schöpferische Bearbeitung, Die Presse, Gastspiele, Nestroy als Theaterdichter, Nestroy und die Nachwelt), die der biographischen Linie eine politik-, sozial-, theater- und mediengeschichtliche Tiefendimension verleihen. Mit sicherer Hand wird auf begrenztem Raum zusammengefaßt und aufgearbeitet, was nach wie vor die große Nestroy-Biographie der ‚rosenfarbigen‘ Zukunft leisten soll; beeindruckend ist die quellengestützte Argumentation, die den beschriebenen Phänomenen keine konstruierte Bedeutung überstülpt, sondern ihnen durch umsichtige Quellenanalyse die Strukturen abgewinnt.

Nahezu ein Buch für sich ist Birgit Pargners Bilanzierung von „Nestroy in München“. In mühevoller Kleinarbeit und dennoch unter Wahrung eines Übersichts gewährenden Standpunkts wird hier die Geschichte der Nestroy-Aufführungen an den unterschiedlichen Theatern Münchens akribisch rekonstruiert. Gebäude- und unternehmensgeschichtliche sowie das jeweilige Repertoire und Ensemble betreffende Hinweise dienen dazu, die einzelnen Nestroy-Inszenierungen zu situieren. Das rezeptionsgeschichtlich Bemerkenswerte ist, daß Nestroy in München (im Gegensatz zu Wien) schon bald auf der Kgl. Hofbühne gespielt wurde und daß er dort auch sein Gastspiel gab. Die erste Nestroy-Posse, *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, wurde am 16. Mai 1834 im Schweigerschen Volkstheater in der Vorstadt auf gegeben; schon am 12. des Folgemonats war sie im Hof- und Nationaltheater zu sehen, und zwar mit Wenzel Scholz als Gast. Der Spezialist für die Nestroy-Rollen war in München Ferdinand Lang; ihm gilt ein eigenes Kapitel. Etwas knapp fällt im Vergleich der Abschnitt über „Nestroys Gastspiele in München“ aus. Das ist aber keineswegs der Verfasserin anzulasten; vielmehr liegt das an der spärlichen Überlieferung. Gewiß, es gibt die Theaterzettel jener fünf Aufführungen, in denen Nestroy als Gast auftrat (*Der Talisman*, *Eulenspiegel*, *Unverhofft*, *Das Mädl aus der Vorstadt* und *Sieben Mädchen in Uniform*), und es gibt die Aufführungskritiken der Tagespresse. Das ist aber schon alles. Kein Bild, keine zuverlässige Anekdote über den Alltag des Gastes in München, kein Erlebnisbericht irgendeines passionierten Theaterbesuchers, dessen Aufzeichnungen sich erhalten hätten; selbst vom Grafen Pocci, der Nestroy „außerordentlich schätzte“¹ und ihn als Knieriem (1833) gezeichnet hatte (vgl. Abb. Nr. 5, S. 15), scheint keine Äußerung über Nestroy überliefert zu sein. Theaterzettel und Aufführungskritiken wurden zudem schon an anderer Stelle veröffentlicht,² so daß Birgit Pargner jetzt darüber nur zusammenfassend berichtet und Auszüge bietet. Da der vorliegende Band aber für längere Zeit die Grundlage für das Interesse an Nestroy in München bleiben wird, wäre es tunlich gewesen, diese Kritiken, die einen besonderen Quellenwert haben, zur Gänze wiederzugeben. Pargners Darstellung wendet sich sodann der „Konkurrenz der Bretterbuden“ im München des 19. und 20. Jahrhunderts zu, insbesondere den Schweigerschen Volkstheatern, deren wichtige Nestroy-Aufführungen infolge der lückenhaften

1 Valenta, Reinhard, *Franz von Pocci Münchener Kulturrebellion*, München 1991, S. 164.

2 Adey Huish, Louise, „Zur Geschichte von Nestroys Gastspielen: München berichtet über den langersehnten Gast“, *Nestroyana* 12 (1992), S. 102–115.

Überlieferung kaum vollständig erfaßt werden konnten, sodann dem Actien-Volkstheater am Gärtnerplatz (die Lage der Theater ist in einem historischen Stadtplan auf der vorderen Innenklappe des Katalogs eingetragen), den Volkstheatern Eduard Binders und später Eduard Loibners im Sonnenhof, dessen Initiative mit besonderer Aufmerksamkeit und spürbarem Beifall vorgestellt wird; daneben rücken das Münchner Volkstheater, die Kammerspiele, das Bayerische Staatsschauspiel, das neue Münchner Volkstheater und schließlich die Komödie im Bayerischen Hof ins Blickfeld, die mit ihrer *Talisman*-Aufführung den 200. Geburtstag Nestroys feiert.

Die Fülle der Daten, Namen und Fakten zwingt naturgemäß zu einer dichten Reihung; Genauigkeit, Zuverlässigkeit, Ordnung und Übersichtlichkeit heißen hier die Kardinaltugenden, die mit Ausdauer eingehalten werden. Nun pochen bei solchen ‚Zeitreisen‘ wiederholt weltgeschichtliche Ereignisse an die hellhörigen Kulissen der niederen Possenwelt. Vielleicht hätten diese ‚farbigen Einmischungen‘ – für München ja nichts Entlegenes – noch deutlicher konturiert werden können; doch ist es immer leicht, alles zu verlangen.

Nach einem Werk-, Aufführungs- und Quellenverzeichnis (ein Register fehlt leider, wenn auch verständlicherweise) folgt schließlich die Ausstellungsdokumentation. Sie umfaßt 282 Exponate, gruppiert nach einzelnen Themenbereichen. Quantitativ dominiert die Präsentation der Inszenierungsphotos. Verwunderlich ist der Verzicht auf die Nennung weiterer Überlieferungsträger; es gibt doch Bild- und Tonträger, die z. B. Karl Parylas Spiel dokumentieren und wohl in gegenwärtigen Zusammenhang passen. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die exponierten Autographen (21 Stücke). Hier finden sich nicht nur ein eigenhändiger Brief Nestroys und die bereits erwähnte *Reserve*, sondern eine Reihe handschriftlicher Regie-, Inspektions- und Soufflierbücher, die in der Nestroy-Forschung noch gar nicht zur Kenntnis genommen wurden. Schade nur, daß der ‚Katalog‘ bloß drei Reproduktionen solcher Quellenwerke bietet, und das auch noch in Kleinstformat.

Nestroy in München, doch wohl mehr Studie mit vielen Bildbeigaben als eigentlicher Ausstellungskatalog, enthält eine Fülle interessanter, bis jetzt kaum bekannter Bilder; dazu gehören, um nur drei Beispiele zu nennen, die Nr. 5 (Nestroy als Knieriem, in Poccis Zeichnung), Nr. 35 (Schweigersches Volkstheater in der Vorstadt Au) und Nr. 265 (Kolorierter Kostümentwurf von Kurt Halleger zur Rolle des Schmafu). Weniger überzeugend finde ich die Wahl des Titelbildes (Nestroy als Knieriem, nach der Photographie von Hermann Klee, um 1861), das mit dem Thema wenig zu tun hat; wenn schon, böte sich eher der Theaterzettel des *Lumpacivagabundus* (siehe hintere Außenklappe des Katalogs) oder des *Talisman* (S. 123) als erste Dokumente für die Präsenz Nestroys in München an.

Insgesamt liegt eine Publikation des in Sachen Nestroy rühmlich engagierten Verlagsbüros Mag. Johann Lehner vor, die man als Liebhaber von Nestroys Theater ebenso gern besitzt wie als Arbeiter im ‚Weinberg‘ der Nestroy-Philologie benutzt. Sie rege als schönes Vorbild nicht zuletzt für weitere Folgen, „Nestroy in Prag“ oder „in Berlin“, an.

Hugo Aust

Jürgen Hein und Claudia Meyer: *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke* (Quodlibet, Bd. 3). Wien: Lehner. 352 S. ISBN 3-901749-21-7. Euro 25,30.

Niemand, der es versucht hat, die Inhaltsangabe eines Nestroy-Stückes vorzubereiten, wird die Probleme der Aufgabe unterschätzen, der sich Jürgen Hein und Claudia Meyer unterzogen haben. Auch bei dem genauesten Resümee einer Posse muß ihre Eigenart, das Humorvolle der Sprache und der Situation verlorengehen. Daß Witz aber dennoch nicht fehlen muß, legen unsere Autoren dar. Ihnen dankt jeder Nestroyaner (auch der Laie, der sich auf eine Vorstellung vorbereiten will), daß der Inhalt eines jeden Stückes von nun an in einem handlichen Band vorliegt.

Recht schnell lernt man den Band handhaben – und schätzen. Nach Vorwort und Hinweisen zur Benutzung kommt eine elf Seiten lange biographische Skizze, die das Wesentliche von Nestroys Leben und Laufbahn elegant und klar darbiert. Dann geht es an die einzelnen Stücke in chronologischer Folge, mit *Prinz Friedrich* anfangend. Nach *Häuptling Abendwind* folgen dann eine ausführliche, klar dargelegte Bibliographie, ein Register sämtlicher in Nestroys Stücken vorkommenden Personen (die Titel der betreffenden Stücke sinnvoll abgekürzt; eine Liste der Abkürzungen kommt gleich danach) sowie ein Inhaltsverzeichnis des ganzen Bandes.

Fraglich ist vielleicht die stillschweigende Aufnahme von *Zwölf Mädchen in Uniform* und *Ein gebildeter Hausknecht* unter Nestroys Stücke – besser so aber, als daß sie gänzlich fehlen würden. Ein paar erklärende Worte wären hier wünschenswert gewesen. Gekennzeichnet nach Akt- und Szenenzahlen sind die Musiknummern (gewöhnlich mit dem Text der Refrains). Kurze Indizien von Bühnenbild sowie von Verwandlungen innerhalb eines Aktes hätten die Autoren günstig einbringen können. Namen ändern sich ab und zu: Aus Hänschen im Personenverzeichnis des *Unbedeutenden* wird dann Hansi; Purzel (*Tannhäuser*) kommt oft um sein „e“; Wächter/Wächter wechseln einander im *Jux* ab; der Leser, dem *Sulphur...* nach SW bekannt ist, wird sich wundern, daß anstatt von dem Pastetenberg-Sohn Heinrich hier (nach HKA) von Robert die Rede ist; bei *Lumpacivagabundus* wird verständlicherweise der Druckfassung der Vorzug gegeben. Bei *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* finden wir „Charmant, Chevalier“ aufgezeichnet, wo man vielleicht „Herr von Geck“ erwartet hätte; einen Hinweis auf die abweichenden Endungen dieses Stückes vermißt man allerdings. Im Resümee von *Umsonst* müßte man schon wissen, daß Arthur Finsters Neffen gleicht. Daß dieses Stück in einen oftgespielten Einakter umgeformt wurde, hätte Erwähnung verdient. In der *Tannhäuser*-Parodie ist Elisabeth Purzels Nichte, nicht seine Tochter. *Zeitvertreib*, hier als Einakter behandelt, wurde anfänglich in zwei Akten geschrieben.

Zu bekritteln ist noch einiges: Das Buch, so attraktiv es auch ist, muß man mit beiden Händen offen halten. Lebende Kolumnentitel (Kopfzeilen mit dem Namen des betreffenden Stückes in Kurzform) wären zu wünschen gewesen. Die Personenverzeichnisse sind so eng gedruckt, daß man z. B. bei *Lumpacivagabundus* fast davor zurückschreckt, die ganze Liste zu lesen. (Sicher hätte es sich jedoch räumlich nicht gelohnt, jeder einzelnen Person eine Zeile zu gönnen).

Schön die vielen (23? – sie sind weder numeriert noch aufgelistet) Farbbilder und Photos, auf die man im Laufe des Bandes mit Freude stößt, nützlich die Zeittafel, die

das Innere des gefalteten Deckels schmückt und als Buchzeichen dient. Ein paar Druckfehler nimmt man bei einem sonst so klar und schön gedruckten Buch gerne hin. Jeder Nestroy-Freund sollte *Theaterg'schichten* sofort bestellen: eine wirklich empfehlenswerte Veröffentlichung, vor allem weil sie für sämtliche Nestroy-Stücke eine klare, genußreiche Inhaltsangabe bietet.

Peter Branscombe

Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches. Hrsg. von W. Edgar Yates (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, Bd. 6). Wien: WUV-Universitätsverlag 2001. 116 S. ISBN 3-85114-391-4. Euro 12.

„Bei die Zeitverhältnisse noch solche Privatverhältnisse“: Nestroys Alltag und dessen Dokumentation. Hrsg. von W. Edgar Yates (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, Bd. 10). Wien: WUV-Universitätsverlag 2001. 148 S. ISBN 3-85114-653-0. Euro 15.

Hinter den Kulissen von Vor- und Nachmärz. Soziale Umbrüche und Theaterkultur bei Nestroy. Hrsg. von H. Christian Ehalt, Jürgen Hein und W. Edgar Yates (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, Bd. 11). Wien: WUV-Universitätsverlag 2001. 153 S. ISBN 3-85114-663-8. Euro 15.

In rascher Folge hat der WUV-Universitätsverlag drei schmale, handliche Broschüren mit Nestroyana herausgebracht, alle mit der Jahrzahl 2001, alle haben als ihren Schwerpunkt die Nestroy-Ausgabe, sind also spin-offs dieses großartigen editorischen Unternehmens (1994 war ihnen der Band *Vom schaffenden zum edierten Nestroy* vorausgegangen, ebenfalls von W. Edgar Yates ediert, als Pilotband gewissermaßen, der die editorischen Grundsätze der Nestroy-Ausgabe vorgestellt hatte), fast alle großen Häupter dieser Ausgabe, W. Edgar Yates, Jürgen Hein, Walter Obermaier, Johann Hüttner, John R. P. McKenzie sind mit wichtigen Beiträgen vertreten. Dokumentiert werden damit auch die Nestroy-Symposien 1994 (Bd. 6), 1997 (Bd. 10) und 2000 (Bd. 11). Die Anordnung in den drei Bänden (im folgenden wird auf sie mit der Bandzahl der „Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien“, also mit den Siglen (6), (10) und (11) verwiesen) hat darin eine gewisse Berechtigung, sie zeigt die Endphase der historisch-kritischen Ausgabe, hg. von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates, Wien 1977 ff., als work in progress, als einen spannenden Prozeß, der auch nach zwanzig Jahren Editionsarbeit noch nicht in Routine erstarrt ist, sondern als Widerspiel von kritischen Fragen und (notwendigen) editorischen Entscheidungen lesbar ist. So etwa im Falle von Johann Hüttners „theaterwissenschaftlichem“ Votum für eine Aufwertung der Theatermanuskripte als Textzeugen (gegenüber der „germanistischen“ Hochschätzung der „authentischen“ Originalhandschrift aus der Hand des Meisters selbst), zugleich ein Votum für die „Multi-Urheberschaft des theatralischen Ereignisses“ (6, 44). Dem korrespondiert W. Edgar Yates' quasi abschließendes Diktum (in 11, 12) zur Intention der Ausgabe und Hierarchisierung der Textzeugen: „Grundsätzlich wollen wir in der HKA den Text so rekonstruieren, wie er von Nestroy für

die Premiere geschrieben wurde. Der Haupttext beruht auf Nestroys eigenhändiger Reinschrift, sofern diese erhalten ist [...]“. So ergeben sich Korrespondenzen und Beziehungen über die drei Bände hinweg, und man kann sich auch fragen, ob nicht (bei gleichem Erscheinungsjahr) eine Zusammenfassung der Bände möglich gewesen wäre. Der „unbekannte Nestroy“ aus dem Titel von (6) findet sich auch in (10) in Gestalt des bedeutenden Funds von Original-Handschriften von Nestroy im Deutschen Theatermuseum in München, den Birgit Pargner und Jürgen Hein vorstellen (Yates hatte 1994 in (6) schon darauf hingewiesen und Beispiele aus Nestroys „Kollektaneen“ oder „Notizen“ in seiner Arbeit zu Nestroys Einfällen und Refrains verwendet), „Nestroys Alltag“ aus dem Titel zu (10) wird von Jürgen Hein schon in (6) im Rahmen der Editionsarbeit des Rollentagebuchs (1823–25) und Reise-Journals (1857–61) angesprochen; John R. P. McKenzies Wiener Vorlesung zum geschichtlichen und kulturellen Hintergrund von Nestroys Revolutionsstücken in (10) hätte nicht übel zu den sozialhistorischen Analysen von Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl und Wolfgang Häusler in (11) gepaßt, und es hätte sich erwiesen, daß er mit seinen methodischen Bedenken, als Germanist in der Sozialhistorie sozusagen ‚fremdzugehen‘, ‚offene Türen einrennt‘, was doch immer das Erfreulichste bei Fremdgängen ist; außerdem hat er seine hier geäußerten schamhaften Bedenken gegenüber der Historiographie durch seine Kommentarbeit zur *Freiheit in Krähwinkel* ohnedies souverän überwunden und den Samen zu fruchtbringender sozialgeschichtlicher und politischer Analyse des Stücks verstreut. So greifen die Arbeiten vielfach ineinander. Freilich hätte die Zusammenfassung der (oft auch an anderen Orten schon gekürzt oder verlängert erschienenen) Arbeiten den Leser um das Déjà-lu-Erlebnis des dreimal fast wortident abgedruckten Vorworts von H. Christian Ehalt gebracht, das den Glanz von „ReferentInnen im Nobelpreisrang“ (6, 10, 11, jeweils S. 7) in die Hütte der Nestroy-Forschung, oder vielmehr ins „Nordbuffet“ des Wiener Rathauses, leuchten läßt, wo die Nestroy-Symposien stattgefunden haben. Aber: Sponsoren müssen auch geehrt werden, die Reihe der „Wiener Vorlesungen usw.“ verlangt das ihre. Zu danken ist allerdings der Stadt Wien, die sich um die Nestroy-Ausgabe so verdient gemacht hat, und am liebsten würden wohl alle Kenner der Materie und der handelnden Personen den Dank über und an Walter Obermaier abstaten, den Direktor der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, der durch seine Editionsleistung in die Reihe der großen Archive und Bibliothekare dieser Institution getreten ist. Auch hier ist er (in 10, 109–126) mit einem kundigen Beitrag zur Briefedition vertreten, der neuere Briefe bespricht und einordnet, und durch eine Rezeptionsstudie zu „Nestroy aus der Sicht der Presse im Nachmärz“ (in 11, 107–127).

Auch bei einer Ausgabe, deren Herstellung über einen so großen Zeitraum läuft, bleibt die Kosten-Nutzen-Relation bis zum Schluß ein wichtiges Thema. Alle großen Ausgaben der neueren Zeit, man denke etwa an die Hofmannsthal-Ausgabe, mußten sich den Fragen und Entscheidungen dieser Kategorie stellen. Wünscht sich Hüttner (in 6, 37) noch, Nestroys Handschriften kriminaltechnisch prüfen lassen zu können, von Experten für Scheckbetrug, „um Schreibtempo, Neuansätze, Reihenfolge des Auffüllens u. ä. zu erkennen“ (allerdings unter der Voraussetzung, daß der Forschung „keine zeitlichen und ökonomischen Grenzen gesetzt würden“), so

reflektiert Peter Haida sehr nüchtern über die sinnvollen Grenzen solcher großen Ausgaben, und zwar anhand der „letzten Wagen“, der Nachtragsbände, bei denen sich – bei fast unendlicher Materialfülle – die Frage der Auswahl unerbittlich stellt und ein gewisser Mut zur Lücke gefragt ist (aber wahrscheinlich nicht honoriert wird, sondern zu Ergänzungen geradezu herausfordert). Die Ausgabe wird, darauf weist auch Obermaier hin, in diesem Sinne nie ‚fertig‘ sein, sondern immer auch ein Anfang, und das ist ein Merkmal ihrer Qualität. Zum Beispiel: ein Anfang zu einer Digitalisierung, die wohl ein Wunsch vieler künftiger Benützer ist. Die Ausgabe ist in einem Übergangsbereich der Digitalisierung entstanden, und viel Material dürfte wohl entweder gar nicht elektronisch gespeichert sein oder in veralteten Programmen. Vielleicht hätte auch manches – bei erweiterten Möglichkeiten der Schreibprogramme – in der Darstellung anders ausfallen können. Diese Gedanken beschleichen einen angesichts von Jürgen Heins Darstellung der Vorarbeiten zu *Heimliches Geld, heimliche Liebe* aus dem Fund des Deutschen Theatermuseums München, die mit all den „x“ und „+“ und hochgestellten Punkten (wie sie den vereinbarten Transkriptionsprinzipien der HKA nun einmal entsprechen) den „originalen Nestroy“ vor dem staunenden Auge des editorischen Dilettanten erstehen lassen. Bei keinem Autor klaffen wohl der Lese- und Höreindruck der Rasanz und Brillanz des Dialogs einerseits und die Umständlichkeit der textkritischen Darstellung so auseinander wie bei Nestroy. Beim langsamen Stifter mag die textkritische Edition die konsequente und höchste Steigerung verzögerten Textgenusses sein, beim schnellen Nestroy schlägt sie ins Paradox um, und man fragt sich, ob den Editoren je ihre Mühe gedankt wird, wenn der Leser und Interpret, der ‚sicheren Textgrundlage‘ gewiß, sich dem Lesetext zuwendet, um den ‚originalen‘, den schnellen, schlagfertigen Nestroy erstehen zu lassen. Aber das eine ist nicht so einfach ohne das andere zu haben, das belegen die Editoren vielfach durch den Nachweis der Fehler älterer Ausgaben.

Auch für die ersehnte Biographie Nestroys tut sich gerade durch die Ausgabe ein neues, weites Feld auf. Ohnedies war die Biographie nie ein Liebling der germanistischen Zunft, ein Richard Ellmann ist ihr hierzulande nie erstanden. Nestroy wäre ein würdiger Gegenstand einer solchen Studie, das zeigt Hermann Böhm in einer gründlichen Kritik bisheriger biographischer Versuche und in einer Probe einer Darstellung von Nestroys Jahren in der österreichischen Theaterprovinz (10, 46–81). Die biographische Forschung steht, wie Böhm es in Katarchesen faßt, an denen Nestroy seine Freude gehabt hätte, „auf schwankendem Boden, geleitet von ganz widersprüchlichen Betrachtungspositionen“ (10, 46), die schwankenden Gestalten, die sich ihm nähern, disqualifizieren sich, z. B. durch die „völlige Nichterwähnung der Lemberger Episode“ und andere schwere Schnitzer. Mögen künftige Biographen es zum Bessern wenden. An Material und Textgrundlage mangelt es nicht. Und siehe: schon nähern sich wieder welche! Nicht verwunderlich, es ist (bzw. war, 2001) Nestroy-Jahr! Da ist Renate Wagner, von Raimund herkommend, dort Herbert Zeman, vom festen Boden des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien auf den schwankenden Boden der „Niederungen sexueller Befriedigung“ überwechselnd, dort Wendelin Schmidt-Dengler, befeuert vom eigenen schnellen Witz und dem des Beschriebenen. Doch das wäre eine andere Rezension (vgl. *Die Presse*, 29. 12. 2001, von Walter Schübler).

Es mangelt der gegenwärtigen und künftigen Befassung mit Nestroy nicht an Material und auch nicht an Phantasie, wie der Text des Gaststars von (6), Ulrike Längle (der Schriftstellerin und Germanistin), beweist. Ausgestattet mit der Lizenz zur freien Assoziation verknüpft sie Überlegungen zu biblischen Motiven (Salome und Jochanaan) mit Textbeobachtungen und zeitgeschichtlichen Erinnerungen zur These, an Salome Pockerl und Titus Feuerfuchs werde das Problem des Antisemitismus, der Ausgrenzung der Juden, behandelt. Das ist in der Gesamtheit ein wenig riskant, im Detail jedoch oft verblüffend, voll Entdeckerinnenfreude und lebendiger Frische.

Es ist schwierig, Sammelbände zu rezensieren: immer fehlt ein Beitrag, einer/eine wird immer übersehen und kränkt sich zu Recht. Hier etwa: Dagmar Zumbusch-Beisteiner mit ihrem Beitrag zur Rolle des Kapellmeisters einer Wiener Vorstadtbühne (in 10, 127–148, mit Notenbeispielen). Das sollte nicht vorkommen. Nach reichlicher Beschäftigung mit Textkritik ist die Sehnsucht nach flotten Couplets am größten. Frau Zumbusch-Beisteiner nährt diese Sehnsucht mit ihren kenntnisreichen Ausführungen, ja steigert sie sogar und rundet das literarisch-theatralische Gesamtbild der Possen mit Gesang ab. Das sei ihr gedankt!

Hubert Lengauer

Renate Wagner: *Nestroy zum Nachschlagen. Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit*. Graz, Wien, Köln: Styria 2001. 259 Seiten. ISBN 3–222–12873–1. Euro 22,68.

Die Schwierigkeiten, die sich denjenigen auftun, die sich an das Unternehmen einer Lebensbeschreibung Johann Nestroys heranwagen, sind Kennern der Materie wohl bekannt.³ Aber Jubiläumsjahre fordern ihren Tribut, und so ist es nicht verwunderlich, daß sich etliche der Neuerscheinungen des abgelaufenen Jahres der lückenhaften Quellenlage zum Trotz Nestroy vor allem biographisch anzunähern versuchen. Renate Wagners Publikation *Nestroy zum Nachschlagen. Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit* ist zu diesen Veröffentlichungen zu zählen.

Das kurze Vorwort erläutert Aufbau und Gliederung des Buches, und hier zeigt sich bereits, daß die Verfasserin, die Biographien über Arthur Schnitzler und Ferdinand Raimund vorgelegt hat, sich der oben erwähnten Problematik wohl bewußt ist. So plausibel wie sympathisch ist daher auch ihr Unterfangen, sich nicht auf Spekulationen einzulassen, sondern die „äußeren Ereignisse“ (S. 9) in Form einer Chronik zu präsentieren. Neben den Eintragungen, die Johann Nestroy betreffen oder in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Laufbahn stehen, finden sich auch wichtige (sozial-)historische Daten und Fakten. Ausführlich werden zudem die Lebensläufe Ferdinand Raimunds und Franz Grillparzers dokumentiert – und damit ein enger biographischer Zusammenhang der drei Schriftsteller suggeriert. Daß dies problematisch ist oder zumindest „nicht recht einleuchten [will]“, darauf hat zu Recht bereits Walter Schübler in seiner Rezension hingewiesen,⁴ wird doch damit der schematische Vergleich Raimund–Nestroy auf subtile Weise weiter tradiert. Im Falle Grillparzers ist der enge Konnex zudem völlig aus der Luft gegriffen, gibt es

3 Vgl. zuletzt Böhm, Hermann, Rezension Walter Schübler, *Nestroyana* 21 (2001), S. 174–176.
4 Schübler, Walter, „Toller Hund!“, *Die Presse* (Spectrum), 29. 12. 2001, S. VI.

doch keinerlei Hinweise darauf (wie auch Wagner selbst in ihrem Lexikonteil festhält), daß Grillparzer und Nestroy einander persönlich je begegnet wären.

Der chronikalische erste Abschnitt ist über (eigens gekennzeichnete) Querverweise mit einem alphabetisch gereihten Stückeverzeichnis, das durch eine tabellarische Auflistung am Ende des Buches noch ergänzt wird, und einem Lexikonteil verknüpft. Dies eröffnet nun die Möglichkeit, sich von Verweis zu Verweis zu bewegen. Die Ähnlichkeit zu Suchverfahren im Internet ist wohl unschwer zu erkennen und macht einen Reiz des Kompendiums aus, das sowohl als Materialsammlung als auch als Lesebuch benützt werden kann.

Das Stückeverzeichnis ist übersichtlich strukturiert und enthält neben Angaben zur Nestroy-Rolle und den bekanntesten Couplets auch knappe Inhaltsanalysen und Aufführungshinweise. Die tabellarische Auflistung der Stücke in chronologischer Reihenfolge berücksichtigt zudem weitere wichtige Gesichtspunkte (z. B. Genrebezeichnung, Uraufführung, Musik, Vorlagen, zentrale Rollen). Der Lexikonteil, den man sich in größerer Ausführlichkeit gewünscht hätte, bietet Kurzbiographien der wichtigsten Menschen in Nestroys Leben und erläutert Begriffe wie Antisemitismus, Revolution oder Zensur.

Die Fülle an Informationen, die zum überwiegenden Teil auf den Ergebnissen der historisch-kritischen Ausgabe basieren, ist beachtlich und für ein breiteres Publikum gut aufbereitet. Die „genaue Fakten-Biographie“, die der Klappentext verspricht, ist das Buch allerdings nicht. Zu zahlreich sind die Ungenauigkeiten, die sich bei einer eingehenderen Lektüre auftun: Die Erstellung der *Reserve* wird in der Chronik etwa nicht erwähnt; Eleonore Condorussi und Ida Brüning werden ohne weiteres als Nestroys Mätressen bezeichnet; die Liste der Gastspiele ist unvollständig; die Vorlagenbezeichnungen sind teilweise fehlerhaft (z. B. im Falle der Stücke *Die beiden Herrn Söhne* und *Der alte Mann mit der jungen Frau*); die Hinweise auf aktuelle Aufführungen ohne Systematik – um nur einiges zu nennen. Diese Mängel sind zweifellos bedauerlich, zumal es sich ja um ein Nachschlagewerk handelt. Aber dennoch: Das Buch bietet eine interessante Lektüre und einige schöne, zum Teil erstmals veröffentlichte Abbildungen.

Ulrike Tanzer

Raimund – Nestroy – Grillparzer. Witz und Lebensangst. Hrsg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke. Wien: Edition Praesens 2001. 223 S. ISBN 3-7069-0113-7. Euro 35,97.

Die in diesem Band vorgestellten Aufsätze gehen auf Referate zurück, die im Oktober 2000 im Rahmen eines von der Gesellschaft für interdisziplinäre Erkundungen *pro arte* in Wien veranstalteten Zyklus gehalten wurden. Sie sind hier um literarische Texte von Ilija Dürhammer, Franzobel und Ferdinand Schmatz ergänzt, die von den drei Dichtern Raimund, Grillparzer und Nestroy ausgehen. Aus Platzgründen beschränke ich mich im folgenden auf die wissenschaftlichen Aufsätze, die – dem ursprünglichen Anlaß entsprechend – großteils gut lesbar sind, in den meisten Fällen aber kaum Anspruch darauf erheben, neue Forschungsergebnisse vorzustellen.

Der erste Teil: „Witz und Lebensangst“ vereint drei Beiträge über die Spannungsfelder des biedermeierlichen Wien. Manfred Wagner befaßt sich mit dem „Lebensgefühl des Biedermeier – wie es Künstler bezeugen“ (der Begriff „Lebensgefühl“ erinnert an die Monographie von Wilhelm Bietak [1929], auf die allerdings so wenig Bezug genommen wird wie auf Friedrich Sengles *Biedermeierzeit*). Die Untersuchung des von Musikern, Malern und Schriftstellern überlieferten „Lebensgefühls“ erfolgt unter den Aspekten Sehnsucht, Natur, Wissen und Glauben und führt zu dem Schluß, daß „der Blick auf das Biedermeier bisher viel zu stark von den politischen Implikationen unserer Gegenwart und einem gewissen Sozialmitleid gefärbt war, das in der Realität des Erlebens jedenfalls anders empfunden wurde“. Unter dem Titel „Gefesselte Komik und entfesselte Lachlust“ bietet Jürgen Hein eine zusammenfassende Einführung in das Kontrastpaar Raimund und Nestroy: Habe Raimund das Volkstheater nicht für „kritische Zeitbilder“, sondern „Gegenbilder der Wirklichkeit“ offengehalten, zeige *Der Talisman* beispielhaft „Lebensbewältigung durch Witz“. Im dritten Beitrag bespricht Christian Menger den „Biedermann und Brandstifter“ Eduard von Bauernfeld anhand von Karl Glossys Transkription der Tagebücher: Sein Widerstandswille, der sich in der Zwiespältigkeit seiner „Doppelrolle als Literat und Beamter“ zeigte, sei mit einer erheblichen Anpassungsfähigkeit verbunden gewesen, die es ihm ermöglicht habe, derart „hoftheaterkonform“ zu schreiben, daß er es zum „erfolgreichste[n] Wiener Theaterautor seiner Zeit“ gebracht habe.

Der zweite Teil des Bands ist Raimund gewidmet. Im ersten Aufsatz, „Sentimentalität und Brutalität. Zu Raimunds Poetik des Indirekten“, weist Johann Sonnleitner auf weitere Aspekte des „Lebensgefühls“ der Biedermeierzeit hin, die „erhöhte Suizidhäufigkeit und [die] frequenten Depressionsäußerungen unter den österreichischen Vormärzautoren“ sowie die „durch die Zensur erzwungene Devianz und Kodierung“, die bei Raimund in „die allegorische Indirektheit theatralischer Kommunikation“ münde. Er schließt mit einem Verweis auf die Lückenhaftigkeit der sechsbändigen von Fritz Brukner und Eduard Castle edierten „Säkularausgabe“ (1924–1934)⁵ und das Fehlen einer adäquaten modernen Ausgabe.

Der umfangreichste Abschnitt gilt Nestroy. Alfred Pfabigan („Dämonie, Humor und Kulturindustrie“) stellt die Frage, ob Nestroys Meisterwerke ohne Karl Carl als Vorläufer der modernen ‚Kulturindustrie‘ entstanden wären. Nestroy selbst gehöre zu „einer internationalen Bewegung gegen den Zeitgeist des neunzehnten Jahrhunderts“ – nicht nur die Romantik werde „demoliert“, Nestroy verleugne auch den (vor-)liberalen Optimismus. In Johann Hüttners Beitrag „Johann Nestroy: Verschlagene Sprache“ geht es um das Verhältnis zwischen verbaler und nicht-verbaler Artikulation bei Nestroy und seinem „andauernde[n] Kampf mit den staatlichen Autoritäten“: Sprache habe nämlich „verschlagen“ sein müssen, „um bestimmte Reizworte oder verbalisierte Situationen vor der offiziellen Zensur zu retten“. Cornelia Krauss behandelt in ihrem Aufsatz „Nestroy im Zug der Zeit“ die Posse

5 Zur Unzulänglichkeit der „Säkularausgabe“ siehe auch Roe, Ian F., „The Reception of Raimund's Moiasurs Zauberfluch“, in: *From Perinet to Jelinek: Viennese Theatre in its Political and Intellectual Context*, hg. von W. E. Yates, Allyson Fiddler und John Warren (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 28), Bern 2001, S. 35–49.

Eisenbahnheirathen, und Peter Branscombe bietet eine fundierte und treffend illustrierte Einführung in die Entwicklung der Musik in Nestroys Possen – eine Entwicklung, deren Wendepunkt in den frühen vierziger Jahren zu erblicken ist – und in die quasi ‚verfremdende‘ kritische Funktion der Couplets.

Am interessantesten ist wohl der Grillparzer-Teil des Bandes. Gerhart Scheit argumentiert in seinem Aufsatz „Depressionen in Krähwinkel“, daß Grillparzer im Unterschied zu Nestroy die vor allem durch die Zensur wirkende drückende Macht des Metternichschen Staats „verinnerlicht“ habe, indem er bereits in *Sappho* sein „gestörtes Staatsverhältnis als Verhältnis der Geschlechter“ inszeniert habe; die Eigenart von *Libussa* bestehe darin, daß die „Staatsfrage im Geschlechterverhältnis nicht mehr verborgen“ werde, sondern „vielmehr umgekehrt ganz zu Bewußtsein“ komme. Till Gerrit Waidelich („Geisterreich und entfesselte Phantasie...“) umreißt nicht nur die Entstehungsgeschichte von *Melusina* als Textbuch und als Oper, sondern bringt wichtige, teilweise noch unveröffentlichte Dokumente zur Berliner Premiere (Kreutzers handschriftliche Anmerkungen, Rezensionen aus der Berliner Presse); weitere Dokumentation findet sich in den umfangreichen Anmerkungen. Im Schlußkapitel konzentriert sich Wendelin Schmidt-Dengler auf den Satiriker Grillparzer, der immer „für die Schublade“ geschrieben habe, indem er „ohne Aufsicht, ohne Kontrolle der Öffentlichkeit“ Texte verfaßt habe, denen die für die Satire bezeichnende „moralische Nutzenanwendung“ fehle. Wenn hier tatsächlich ein „Vorgriff auf die Moderne“ erkennbar ist, dann nicht nur in den Satiren, denn sie werden im Kontext von Grillparzers Schaffen in größeren Formen betrachtet, namentlich im Kontext der dramatischen Welt jener tragischen Figuren, denen „die tragische Dimension abzugehen scheint“ und deren „Sprache an der Grenze des Unsagbaren angelangt ist“.

Ein Namenregister wäre nützlich gewesen.

W. E. Yates

Neue CDs

Johann Nestroy, Das is a verrückte Idee, Couplets, Monologe und Szenen mit Josef Meinrad, Karl Paryla u. a., 2 CDs in Cassette, mit 52seitigem Booklet, Edition Mnemosyne, Neckargemünd 2001 (HB 3003), 48,00 DM

Zum 200. Geburtstag Nestroys von Wolfgang Matthias Schwiedrzik herausgegeben, versammelt die Dokumentation Ausschnitte und Tondokumente älterer Aufnahmen, z. T. auf Burgtheater-Inszenierungen basierend, aus *Einen Jux will er sich machen* (1956), *Der Färber und sein Zwillingsbruder* (1951), *Liebesgeschichten und Heiratssachen* (1976), *Das Mäd'l aus der Vorstadt* (1962), *Der Talisman* (1960), *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* (1962), *Zu ebener Erde und erster Stock* (1957; Musik bearb. von Max Schönherr), *Der Zerrissene* (1959, 1967), *Die Papiere des Teufels* (1962), *Der konfuse Zauberer, Tritschtratsch* (Musik: Hans Kann), *Der Schützling* (Musik: Hans Kann), *Freiheit in Krähwinkel* (Musik bearb. von Hans Kann), *Höllenangst* (Musik: ein Couplet von Hebenstreit, drei Lieder von Hanns Eisler), *Alles will den Propheten sehen* (Musik: Hanns Eisler); die Aufnahmen von Karl Paryla sind nicht datiert.

Neben Meinrad und Paryla bieten Inge Konradi, Gusti Wolf, Richard Eybner, Hugo Gottschlich, Egon Jordan unter der musikalischen Leitung bzw. Begleitung von Alexander Steinbrecher, Hans Kann, Norbert Pawlicki u. a. mit 29 Einzeltiteln über zwei Stunden ungetrübtes Nestroy-Hörvergnügen. Die Tondokumente sind Zeugnis für ein wichtiges Kapitel der Nestroy-Rezeption nach 1945. Zu den Anlässen und theatergeschichtlichen Kontexten der Aufnahmen sowie über die Musikkbearbeitungen der Originale (Adolf Müller, Michael Hebenstreit) und die Neuvertonungen (Hanns Eisler, Hans Kann) hätte man gern mehr erfahren.

Im begleitenden Booklet schreibt Dieter Borchmeyer – weniger interpretatorisch als (bekannte) Zitate kombinierend (Schlögl heißt Friedrich, nicht Karl!) – über „Vom Umgang mit Krokodilen, Johann Nestroy und die Revolution von 1848“, Alexander Marinovic vergleicht das „Spiel der Gegensätze, Josef Meinrad und Karl Paryla als Nestroy-Interpreten“, ferner findet sich ein (gekürzter) Wiederabdruck von Otto Rommels Essay „Das Couplet-Werk Nestroys“ aus der sechsbändigen Ausgabe (GW, 1948/49). Das verdienstvolle und empfehlenswerte Hörbuch möge auch dazu anregen, einmal eine Nestroy-Diskographie zusammenzustellen.¹

Jürgen Hein

1 Auf einige neuere Aufnahmen sei hingewiesen: Robert Meyer singt Nestroy-Couplets, Festspiele Reichenau 1997; Helmut Lohner: Johann Nestroy, Monologe und Couplets, Salzburger Festspiele 1982, ORFEO 427 981 B [1998]; Johann Nestroy: „Das is klassisch“, Edition Radio Literatur (ORF); ORF-CD 603 [2000]; Johann Nestroy: Ich oder Ich, Texte und Aphorismen, gelesen von Peter Gruber und Michaela Mock, INZ Schwechat 2001; Nestroy, Johann: Hommage (Couplets, Monologe, Szenen), Preiser 90474; Johann Nestroy, „Das is klassisch“. Eine Folge von Monologen, Couplets und Aphorismen, ausgewählt von Oscar Deleglise; Heinrich Schweiger, Die Wiener Symphonia Schrammeln, Preiser 90495; Johann Nestroy zum 200. Geburtstag, Szenen und Aphorismen (Quadlbauer, Ortis, Pregartner), Naxos Hörbuch NHB 20182.

27. Internationale Nestroy-Gespräche 2001 in Schwechat bei Wien

Die 27. Internationalen Nestroy-Gespräche auf Schloß Rothmühle in Schwechat (4. bis 9. Juli 2001) standen unter dem Motto „In anderen Welten“: „Nachtwandlerei“, Theaterzauber und Sprachmagie, Nestroy-Rezeption in anderen Sprachen und bis in die Literatur des 20. Jahrhunderts.

Fred Walla (Newcastle, AUS) ging mit der Frage „Wie ‚echt‘ sind Nestroys Texte?“ Problemen der Autorisation und Authentizität nach. Die Edition fast der Hälfte aller Stücke basiert nicht auf Originalmanuskripten, sondern anderen Überlieferungsträgern (z. B. Theatermanuskripte, Rollenkonvolute, Zensurbücher, Drucke), überdies läßt Nestroys Arbeitsprozeß darauf schließen, daß er die Texte schon früh in andere Hände zur ‚Fertigstellung‘ gab. Auch bei Überarbeitungen und verschiedenen Fassungen ist nicht immer klar, wer an der Herstellung des Theatertextes beteiligt war. Der „Werk“-Begriff ist auf Nestroy nicht ohne weiteres anwendbar, über sein Selbstverständnis als Autor wissen wir wenig. Von einer „Firma Nestroy“ zu sprechen ist sicher überspitzt, aber es scheint nicht abwegig, an eine „Manuskriptwerkstatt“ zu denken.¹

Birgit Pargner (München) betrachtete Nestroy auf den Münchner Bühnen im 19. Jahrhundert im Kontext der Repertoire-Entwicklung und der Gastspiele von Raimund, Wenzel Scholz und Nestroy und hob die Bedeutung des Lokalkomikers Ferdinand Lang sowie des Schweiger-Theaters für die Rezeption hervor.² Marijan Bobinac (Zagreb, HR) gab einen Überblick über Nestroy-Inszenierungen auf kroatischen Bühnen bis zur Gegenwart vor dem Hintergrund der Herausbildung einer nationalen Volksdramatik (z. B. Josip Freudenreich) und politischer Veränderungen.³

Ryota Tsugawa (Tokyo) erörterte Probleme des Übersetzens Nestroyscher Sprachkomik ins Japanische, wobei sich – wie auch für andere Sprachen – besonders das Problem der Sprachebenen (vor allem des Dialekts) sowie die Herstellung eines entsprechenden Lokalkolorits stellt. Immerhin liegen bereits zehn Stücke in Übersetzung vor, freilich weniger für die Theaterpraxis.⁴ Ähnliche Schwierigkeiten, aber auch einfallsreiche Möglichkeiten der Übertragung der satirischen Qualität ins Koreanische mit Blick auf die Spielbarkeit unter koreanischen Rezeptionsbedingungen erörterte Young K. Ra (Seoul), ebenfalls am Beispiel von *Der Talisman*.⁵

- 1 Vgl. Hüttner, Johann, ‚Manuskriptwerkstatt Nestroys und seiner Schreiber‘, in: *Der unbekannte Nestroy*, hg. von W. Edgar Yates (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, Bd. 6), Wien 2001, S. 31–43.
- 2 Vgl. Pargner, Birgit, ‚Nestroy in München‘, in: Pargner, Birgit, und W. Edgar Yates, *Nestroy in München*, Wien 2001, S. 95–251 (bes. S. 99–144).
- 3 Vgl. auch seinen Vortrag bei den 21. Internationalen Nestroy-Gesprächen; siehe Hein, Jürgen, *Nestroy und die Nachwelt. Internationale Nestroy-Gespräche 1975–2000. Ergebnisse und Perspektiven*. Wien 2001, S. 44.
- 4 Ausgewählte Possen Nestroys, hg. von der Arbeitsgruppe für das Wiener Volkstheater, Tokyo 1997; Wiener Possen, hg. und übers. von der Arbeitsgruppe über Nestroy, Tokyo 1996.
- 5 Vgl. auch Kim, Du Gyu, ‚Bericht zur Nestroy-Forschung in Japan und Korea‘, *Nestroyana* 11 (1991), S. 92–95. Eine aktuelle Bibliographie legte Ryota Tsugawa in Schwechat vor.

Martin Stern (Basel) untersuchte Entstehung und Rezeption von Ödön von Horváths *Hin und her* (Uraufführung Zürich 1934) im Blick auf Nestroy-Anleihen und entdeckte in Plot und Happy-End, Sprachwitz und realitätskritischem Potential Parallelen zu *Hinüber – Herüber*; der komödiantische Schluß läßt von heute aus gesehen die Problematik des Emigranten als Komödienheld in neuem Licht erscheinen. Auch Henk J. Koning (Putten, NL) ging Horváths Nähe zu Nestroy nach, konstatierte bei beiden Demaskierung des „gemütlichen“ Bürgertums und Ähnlichkeiten der Dialoggestaltung, aber fundamentale Unterschiede in den „Flucht- und Überlebensperspektiven“.

Alice Bolterauer (Graz) stellte George Taboris Attacke auf Zivilisation und „Gemütlichkeit“ in *Die Kannibalen* (1969) und *Ballade vom Wiener Schnitzel* (1996) in den Kontext des fiktionsbrechenden populären Theaters und kannibalischer Phantasien (Bestialität und Menschlichkeit), wie sie auch Nestroy in *Häuptling Abendwind* thematisiert hat.⁶ Allerdings zeigten sich Unterschiede in der „aufklärerischen“ Funktion. Johann Dvorák (Wien) stellte der Wiener „Gemütlichkeit“ als Merkmal politischer (Unterdrückungs-)Kultur den „ungemütlichen“ Ruhestörer Nestroy gegenüber, dessen Theater den Widerspruchsgeist förderte.

Horst Jarka (Missoula, USA) berichtete über die Wiederentdeckung von Alfred Polgars Bearbeitung von *Der Zerrissene* unter den Bedingungen des Exils;⁷ bei der Aufführung 1944 in Zürich wurden aber nicht seine Couplets gesungen, sondern Texte von Hans Weigel, möglicherweise unter Mitarbeit von Leopold Lindtberg. Im Blick auf die schwierigen Recherchen müssen noch viele Fragen offen bleiben.⁸

Hugo Aust (Köln) ging unter dem Titel „Faktoren, Freunde und Finanzen: Nestroy und Balzac“ den Einflüssen der Romanlektüre, der Krise des Freundschaftsmotivs, der dominanten Rolle des Geldes, ferner Aufstiegsgeschichten, den Unterschieden zwischen Provinz und Metropole und deren dramatischer Umsetzung bei Nestroy nach (u. a. durch Typisierung, Polarisierung und Übertreibung, episierende Verfahren und Selbstreflexivität des Theaters), der vergleichsweise radikaler gewesen sei. Walter Pape (Köln) untersuchte „monetäre Metaphorik“ bei Eduard von Bauernfeld (*Der kategorische Imperativ*, 1851) und Nestroy (*Heimliches Geld, heimliche Liebe*). Während bei ersterem das Geld nur Stoff sei und nicht handlungsstrukturierend eingesetzt werde, zeige sich bei letzterem die Komödie durch und durch als Geldhandlung; alle Beziehungen seien durch das Geld als zweite Zeichensprache definiert.⁹

Andreas Thomasberger (Frankfurt/M.) interpretierte Nestroy-Bezüge im Berliner Volksstück eines Wieners: Stefan Großmann und Franz Hessel: *Sturm auf Apollo* (1931). Von einem wenig bekannten Interview aus dem Jahre 1978 ausgehend, erläuterte Wendelin Schmidt-Dengler (Wien) Thomas Bernhards Bemühungen um

6 Vgl. auch die Vorträge von Angela Gulielmetti und Gerald Stieg bei den 21. und 26. Internationalen Nestroy-Gesprächen; siehe Hein (Anm. 3), S. 44 und 54.

7 Vgl. auch: Saval-Wünsche, Dagmar: „’s gibt halt allerhand Leut auf der Welt ...“. Nestroy im Exil am Schauspielhaus Zürich 1933–1945“, in: *Nestroy – Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 81–98.

8 Vgl. Jarka, Horst, „Nestroy im Exil“, *Nestroyana* 21 (2001), S. 42–71.

9 Vgl. auch den Vortrag von Hugo Aust bei den 15. Internationalen Nestroy-Gesprächen; siehe Hein (Anm. 3), S. 31.

die Komödie und sein Verhältnis zu Raimund und Nestroy; mit Vorsicht kann man seine Figuren als von den beiden Repräsentanten des Wiener Volkstheaters beeinflusst sehen. H. C. Artmann schreibe mit Reminiszenzen an Kasperl-Komik den frühen Nestroy weiter (z. B. *Höllenangst und hohe Herren*).¹⁰ Eva Philippoff (Lille, F) untersuchte Besserung, Heilung, Misanthropie im Wiener Volkstheater und Klischee-Demontage, Erneuerung bei Bernhard (*Der Weltverbesserer*); sie sah Parallelen zwischen dem illusionslosen Nestroy und modernen Misanthropen, die ihrem chronischen Mißmut ungebessert überlassen würden, freilich in ironischer Brechung.

Dagmar Zumbusch-Beisteiner (Wien) zeigte einheimische und internationale Einflüsse auf die Wiener Theatermusik, charakterisierte Gattungen, Stile und Liedformen, stellte Unterschiede zwischen Nestroys Früh- und Spätwerk heraus, betrachtete die Rolle von Zitaten (Mozart, Schubert, zeitgenössische Oper), wobei auch Parodie der Gesangsdarstellungen anzunehmen, aber schwer zu rekonstruieren sei.

Peter Branscombe (St. Andrews, GB) untersuchte Feste bei Nestroy, der sie nicht nur als dramaturgische Möglichkeiten nutzt, viele Personen auf die Bühne zu bringen und wirkungsvolle Aktschlüsse zu gestalten, sondern auch zur Darstellung von Kontrasten (rauschendes Fest und Stille, z. B. in *Der Unbedeutende*) und zu Satire und Parodie.

Die von Walter Obermaier (Wien) geleitete Exkursion führte nach Wiener Neustadt, zeigte Historisches (Grab Maximilians; Neukloster) und mit Nestroy verbundene Lokalitäten (Theater; Wien-Neustädter Kanal; *Eisenbahnheiraten oder Wien, Neustadt, Brunn*).

Die Schwechater Inszenierung von *Die [beiden] Nachtwandler* (Regie Peter Gruber) bewies mit dem Erhalt des Märchenhaften und Kulinarischen bei gleichzeitiger Verstärkung des Satirischen (Kommerzialisierung und Mechanisierung der Beziehungen) die Aktualität des Themas, transponiert in die heutige Überfluggesellschaft, in der sich das „Notwendige“ anders zeigt: In der Mediengesellschaft scheint konträr gerade das Überflüssige das ‚Notwendige‘ zu sein.

Besondere Erwähnung verdienen die Ausstellung *Ich oder Ich* (Konzeption Ursula Reisenberger), eine gelungene Annäherung an die Widersprüche und Abgründe der Biographie des „Mimerers“ Nestroy,¹¹ und das Fest zu Nestroys 200. Geburtstag (u. a. mit den Gratulanten Birgit Doll, Elfriede Ott, Hilde Sochor, Paul Gulda, Fritz Muliar, Kurt Sobotka), das mit einem glanzvollen Feuerwerk wie zu Nestroys Zeiten schloß.

Jürgen Hein

10 Vgl. auch seinen Vortrag bei den 25. Internationalen Nestroy-Gesprächen; siehe Hein (Anm. 3), S. 51 f.

11 Vgl. das von Christine Bauer vorbildlich gestaltete Programmheft zu Aufführung und Ausstellung sowie die von Wolfgang Palka auf der Homepage des INZ (<http://www.nestroy.at>) arrangierten Einblicke und Dokumente.

Nestroy hier und anderswo – oft kopiert, nie erreicht

Zum 200. Geburtstag ihres Dichters wirft die Internationale Nestroy-Gesellschaft einen weiten Blick in die Runde: Birgit Pargner, München, und Marijan Bobinac, Kroatien, kommen zu merkwürdig ähnlichen Schlüssen über seine Rezeption – in der bayrischen Hauptstadt wie in Zagreb hatte er großen Zulauf, während das Publikum die staatlich subventionierten Opern oder nationalen Trauerspiele mied! Nur die Kritiker nahmen sowohl an seinen Themen wie an seiner Sprache Anstoß. In München resignierten sie schließlich, im anderen Fall siegten zunächst die nationale Bewegung und zuletzt der Krieg über ihn, wie das Krokodil über den Kasperl, wenn auch nur temporär bis zu seinem Wiederauftauchen.

Ryota Tsugawa, Tokyo, bemüht sich in Japan um seine Übersetzung und brachte ihn auch schon auf die Bühne, indem er den Quodlibets japanische Schlager unterlegte: Am überraschten Gelächter der Zuschauer bei einer Bandaufzeichnung war zu erkennen, daß er auch dort seine Wirkung nicht verfehlte. Aber ebenso wie in Südkorea, wo Young K. Ra, Seoul, ihn übersetzt, muß seine Bearbeitung völlig andere Wege gehen. Wortwitz und Sprachparodistisches bleiben dabei oft auf der Strecke.

Die Exkursion Walter Obermaiers, Wien, führte diesmal in das aus den *Eisenbahnheiraten* bekannte Wiener Neustadt und folgte den Spuren Nestroys, der in dessen Theater einst gastierte.

Am nächsten scheint Horváth's Werk an Nestroy heranzukommen, auch wenn das Stück *Hin und her*, das Martin Stern, Basel, als Beispiel heranzog, durch die Ernsthaftigkeit seines Themas aus der Zeit beginnender Naziverfolgungen der Posenform widersteht. Horváth gab sich dennoch größte Mühe, es durch eine Verkettung der unwahrscheinlichsten Zufälle human ausgehen zu lassen. Aufgrund der sich weiter verschlimmernden Lage, die er nicht richtig einschätzte, und seiner persönlichen Fassungslosigkeit war das für Wien gedachte Stück in der Schweiz nicht erfolgreich. Horváth hatte auch keinen Erfolg, weil das Land sich gerade anschickte, aus wirtschaftlichen Erwägungen ein Arrangement mit Deutschland zu treffen. Auch der sonst überall unwiderstehliche Nestroy fand dort trotz Polgars Bearbeitung keinen Anklang, wie Horst Jarka, Missoula, USA, ausführte. Polgar, ein armer ‚Zerrissener‘ in der reichen Schweiz, erreichte trotz diffiziler Gratwanderung bei der Adaptierung der Couplets dieses Stücks über den Wiener Melancholiker Lips lange nichts, bis ihm zuletzt mit Lindtbergs Inszenierungen nach der bereits absehbaren Niederlage Deutschlands zum Siegeszug verholfen wurde. Denn das „Nestroyanische Pferd“ transportierte Wahrheiten, die man auch dort nicht gern hörte!

Nestroy hatte eine fast klinische Beobachtungsgabe, wie Henk J. Koning, Putten, NL, feststellte. Sein Werk bedurfte geradezu der Komödie, um überhaupt aufgenommen zu werden. Das gelang nicht einmal in Wien immer, wenn nämlich die Verdrängungstendenzen des Publikums zu groß waren. Dann fiel es auch hier durch. Was er geschickt verpackte oder versteckte, spielte Nestroy oft gestisch aus. Wie bei Horváth etwa die Essenssymbolik – etwas, das Alice Bolterauer, Graz, auch für George Tabori in Anspruch nimmt. Er mag ebenfalls in die Reihe der Nestroy-Nach-

folger gestellt werden, wenn er dessen Kannibalismus in *Häuptling Abendwind* weiterführt und dabei zu der Frage kommt, warum wir alle nicht nur Opfer, sondern auch Täter sind oder werden müssen? Warum schlägt die Zivilisation so leicht in Barbarei um? Nestroy macht sich darüber keine Illusionen, wahrscheinlich waren wir nie anders. Tabori argumentiert dagegen an und wählt Possenelemente, um noch radikalere Aussagen zu machen.

Andreas Thomasberger, Frankfurt, zeigt mit *Sturm auf Apollo* von Stefan Großmann und Franz Hessel, wie man versuchen kann, Nestroy-Tradition von Wien nach Berlin zu verpflanzen. Hessel ist Jude und will deutschen Chansons ein heiteres Lustspiel der Gegenwart von 1930 mit seiner aufsteigenden Filmindustrie schaffen. Darin möchte eine Gruppe von kommunalen Mietern Karriere machen, während ihnen bereits die Delogierung droht. Durch das Spiel mit Sprachen, Medien und Bauelementen des Volksstücks soll zugleich eine Berliner Volksbühne etabliert werden.

Was aber ist Nestroys Geheimnis, wie bewerkstelligt er im Alleingang, was andere kaum nachmachen konnten? Hugo Aust, Köln, begibt sich auf eine subtile Spurensuche im Vergleich von Balzacs *Verlorenen Illusionen* mit *Mein Freund* von Nestroy, bei der er noch den vagsten Anhaltspunkten nachgeht. Obwohl man nicht einmal beweisen kann, daß Nestroy Balzac überhaupt kannte, erscheinen die Bezüge manchmal deutlich, manchmal verschoben, aber immer vorhanden. (Vielleicht genügt es auch, auf den Beweis zu verzichten und ein gedankliches Myzel anzunehmen, das Hellhörigen im damaligen Europa eben zugänglich war.) Schließlich gingen beide Autoren mit jeweils an die 90 Werken, bevölkert von je 2000 Protagonisten aufs Ganze, strebten Gesellschaftskritik und eine Menschliche Komödie bürgerlichen Aufstiegs an, in dem sie den Verfall sehr positiver Werte spürten. In ihrer entlarvenden Soziologie ist Nestroy der viel Radikalere, der kein Tabu scheut, während Balzac nur die Brüchigkeit aller Ideale und die hohen menschlichen Kosten der schönen reichen Welt aufzeigt.

Walter Pape, Köln, legte anhand einer Gegenüberstellung Nestroys mit Bauernfeld eine weitere Besonderheit seiner Perzeption dar: Er erfaßte zum Unterschied von letzterem sehr früh die Möglichkeiten der monetären Metaphorik dieser Periode, den ganzen Kontext von denkbaren Geldbewegungen. Diese kommerzielle Motorik parallelisierte er mit verbalen Vorgängen und lebte auch von der Spannung zwischen der Verborgenheit und Omnipräsenz des Geldes. Es wird bei ihm zum allgemeinen Gesetz des Handelns, gewonnen, erschwindelt, vererbt, unterschlagen, aber auch erarbeitet und zurückgegeben. Für Bauernfeld dagegen ist es nur ein Mittel gegen Armut und Not, auf seine Grundfunktion reduziert.

Johann Dvorák, Wien, zeigte, wie die Rekatholisierung der Habsburger-Monarchie Österreich in archaische Zeiten zurückwarf und mit feudaler wie klerikaler Prachtentfaltung und Kunst benebelte. Der „barocke Triumph“ mit sinnverwirrender Malerei, theatralischem Spektakel, Musik und Weihrauch behinderten das Denken, das sich in protestantischen Ländern durch eine Lesekultur längst weiterentwickelte. Die entstandene Scheinruhe und oberflächliche Idylle des Biedermeier unterwanderte Nestroy mit seinem Wortwitz, gut merkbaren Sätzen und Situationen, die zum Denken zwangen und politische Reflexionen auslösten. Er

durchbrach an vielen Stellen mit seinem unaufhaltsamen Lavastrom der Aufklärung versteinerte Verdrängungen.

Wendelin Schmidt-Dengler, Wien, führte die völlige Unvergleichlichkeit Nestroys vor Augen, die ihn auch mit Bernhard und Artmann unvergleichbar macht, obgleich ihnen allen Elemente verschlagener Hanswurst-Komik gemeinsam sind.

Dagmar Zumbusch-Beisteiner, Wien, unterrichtete über die Rolle der Musik und die Einflüsse von Singspiel, Oper, ländlichen Chorliedern, Jodlern und Theaterballaden auf das Werk des Dichters, das damals von einem stolzen Ensemble von ca. 30 Musikern unterstützt wurde!

Daß Nestroy nicht nur unter Zensur, sondern auch unter dem Zwang des Durchkomponierens und Rollenausschreibens litt, war von Fred Walla, Newcastle, Australien, zu erfahren: Seine Stücke wurden ihm meist schon aktweise aus der Hand gerissen, um abgeschrieben und auskomponiert zu werden, bevor sie noch fertig waren – bei oft wöchentlich neuen Aufführungen mußten die Schauspieler manchmal in ihnen auftreten, ohne das Stück überhaupt zu Ende gelesen zu haben! Daraus und aus den Beiträgen vieler beteiligter Personen resultierten mitunter eine Anzahl voneinander abweichender Fassungen. Dazu kamen noch die Eingriffe der Zensur (mitunter 200 bei 50 Seiten!), die allerdings öfter für Auftritte in der Provinz wieder rückgängig gemacht werden konnten. Wie unter solchen Umständen Nestroy ein solches Werk produzieren konnte, bleibt unfasslich!

Lore Toman

Um den 200. Geburtstag

Die Feiern des Jubiläumsjahres setzten bereits am 7. Dezember 2000 ein: An diesem Abend eröffnete die Direktorin des Österreichischen Theatermuseums, Frau Hofrat Dr. Helga Dostal, im überfüllten Eroica-Saal die Ausstellung *Nestroy: Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*. Nicht nur handschriftliche und theatergeschichtliche Zeugnisse aus Nestroys Lebzeiten waren zu sehen; der zweite Teil der Ausstellung war der Aufführungsgeschichte und Rezeption Nestroys im 20. Jahrhundert gewidmet. Nach Frau Dr. Dostal sprach auch die Bundesministerin für Bildung, Wissenschaft und Kultur, Frau Dr. Elisabeth Gehrre; Kammerschauspieler Robert Meyer sang Nestroy-Couplets (Klavierbegleitung: Georg Wagner) und las – der Thematik der Ausstellung entsprechend – aus Karl Kraus' großem Vortrag ‚Nestroy und die Nachwelt‘ (1912). Eine ausführliche Besprechung des Ausstellungskatalogs findet sich im vorliegenden Heft (S. 57–61). Am selben Abend fand im Theater in der Josefstadt die Premiere von Peter Grubers Inszenierung der Posse *Mein Freund* statt.

Auf eine vollständige Auflistung nicht nur der Aktivitäten, sondern auch der Kuriositäten, die im Jahr 2001 folgten, von der 20-Schilling-Münze und der 7-Schilling-Briefmarke bis zu den Marmeladengläsern „Hommage an Johann Nepomuk Nestroy“ der Wiener Firma Staud's mit Nestroy-Stichworten und Abbildungen am Deckel, muß an dieser Stelle verzichtet werden. Die wichtigsten Ereignisse, vor allem rund um den 200. Geburtstag am 7. 12. 2001, seien hier aber nochmals festgehalten:

Am 4. 12. 2001 wurde im Rahmen eines Festaktes im Wiener Rathaus die historisch-kritische Ausgabe der Öffentlichkeit präsentiert. Univ.-Prof. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler würdigte in seiner Festrede (eine Kurzfassung erschien in der *Wiener Zeitung* und ist in diesem Heft [S. 5–8] abgedruckt) das von der Stadt Wien geförderte herausragende wissenschaftliche Projekt. Am folgenden Tag eröffnete Stadtrat Dr. Andreas Mailath-Pokorny vor zahlreichen Gästen die zweite große Nestroy-Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien. Unter dem Titel *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang – Nestroy* hatte Dr. Walter Obermaier, Direktor der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, eine Ausstellung konzipiert, die vor allem kostbare Nestroy-Handschriften dem interessierten Publikum zugänglich machte. (Eine Rezension des umfangreichen Ausstellungskatalogs wird im nächsten Heft der *Nestroyana* zu lesen sein.) Die Ausstellung wurde in den beiden Monaten Dezember 2001 und Jänner 2002 von einem vielseitigen Rahmenprogramm von dramatischen und musikalischen Darbietungen begleitet, bei dem sowohl junge als auch bekannte Künstler und Künstlerinnen auftraten.

Mitglieder der Internationalen Nestroy-Gesellschaft legten am 6. 12. 2001 Kränze auf dem Ehrengrab Nestroys auf dem Zentralfriedhof und vor dem Nestroy-Denkmal im zweiten Bezirk nieder, wobei Univ.-Prof. Dr. Otmar Nestroy, Vizepräsident der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, mit einigen Worten seines Urgroßonkels gedachte. Am 7. 12. 2001 erfolgte im Kongreßsaal des Bundeskanzleramtes eine Ordensverleihung durch Staatssekretär Franz Morak, bei der die vier Herausgeber der HKA (Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier, W. Edgar Yates) und

Friedrich Walla ausgezeichnet wurden. Die Laudatio hielt wiederum geistreich und voller Esprit Wendelin Schmidt-Dengler (siehe in diesem Heft S. 91–94).

In den Medien wurde des Jubiläums mehrfach gedacht; hier seien nur einige Beispiele genannt: Die Wiener Tageszeitung *Der Standard* hatte bereits am 16. Dezember 2000 „aus Anlass des drohenden Jubiläumsjahres“ einen Aufsatz von Richard Reichensperger publiziert.¹ Daß der Abschluß der historisch-kritischen Ausgabe in Aussicht stand, gab im Herbst 2001 Anlaß zu Artikeln in Großbritannien.² Im Dezember erschienen dann längere Artikel in Deutschland³ und in der Schweiz (ein neuer Aufsatz von Peter von Matt),⁴ und in Wien brachte u. a. *Die Furche* einen Aufsatz von Heiner Boberski und *Die Presse* eine ausführliche Sammelrezension über Nestroy-Neuerscheinungen von Walter Schübler.⁵ Im Fernsehen war unter anderem am 8. 12. 2001 die Volkstheater-Inszenierung Emmy Werners von *Lumpazivagabundus* (3sat) zu sehen; im Radio brachte Ö1 viele Hörspiele aus dem Archiv (u. a. eine Hörspielfassung von Jelineks Dramolett *Präsident Abendwind* am 18. 12. 2001), eine zweistündige Dokumentation, ein ausführliches Interview mit Wendelin Schmidt-Dengler in der Büchersendung „Ex libris“ und jeden Morgen vor den 8.00-Uhr-Nachrichten ein Nestroy-Zitat, gesprochen von Robert Meyer.

Nestroy war (und ist) darüber hinaus auch der unumschränkte ‚Bühnenregent‘ der Theatersaison 2001/02, nicht nur in Wien, sondern auch in den Bundesländern: So führte etwa das Burgtheater die Possen *Der Färber und sein Zwillingenbruder* (Regie: Karlheinz Hackl) und *Der Zerrissene* (Regie: Georg Schmiedleitner) auf, die Josefstadt *Heimliches Geld, heimliche Liebe* (Regie: Karlheinz Hackl) sowie *Nagerl und Handschuh* (Kammerspiele, Regie: Monika Steiner), das Volkstheater *Der Talisman* (Regie: Michael Schottenberg) und die Gruppe 80 *Mein Freund* (Regie: Helmut Wiesner). Libgart Schwarz gestaltete am Akademietheater eine vielbesprochene Nestroy-Collage mit dem Titel „Gottlieb Schlicht“. Am Salzburger Landestheater stand zudem *Häuptling Abendwind* (Regie: Michael Worsch) auf dem Programm und am Grazer Schauspielhaus *Der alte Mann mit der jungen Frau* (Regie: Andreas Vitasek).

Im folgenden bringen wir Berichte über einige der bedeutendsten Ausstellungen, Tagungen, Vorträge und Gedenkveranstaltungen.

-
- 1 Reichensperger, Richard, ‚Nestroy oder Die Karikatur als Ursprung‘, *Der Standard*, 16. 12. 2000: Album, S. 1 f.
 - 2 Robertson, Ritchie, ‚Tugging the pigtail of fate‘, *The Times Literary Supplement*, 5 October 2001 (no. 5140), S. 8; Yates, W. E., ‚Johann Nepomuk Nestroy‘, *New Books in German*, Autumn 2001, S. 12.
 - 3 Riess, Erwin, ‚Was sich a Welt nennt‘, *konkret*, 12/2001, S. 76 f.; Hein, Jürgen, ‚Nestroys Spuren‘, *Die deutsche Bühne*, 12/2001, S. 26–31.
 - 4 Matt, Peter von, ‚Nestroy oder das Leiden an der eigenen Intelligenz‘, *Neue Zürcher Zeitung*, 8./9. 12. 2001 (Nr. 286), S. 25.
 - 5 Boberski, Heiner, ‚Dynamit in Watte gewickelt‘, *Die Furche*, 6. 12. 2001, Feuilleton, S. 18. Schübler, Walter, ‚Toller Hund!‘, *Die Presse*, 29. 12. 2001: Spectrum, S. VI.

Nestroy-Aktivitäten in Graz

Zum breitgefächerten Grazer Nestroy-Programm 2001, das am 6. Dezember 2000 im Rahmen eines Nestroy 2001-Dinners im Casino Graz vorgestellt wurde, zählten u. a. folgende Aktivitäten:

- 1.) 6. 12. 2000: Vorstellung des Nestroy-Programms 2001 in Graz im Rahmen eines Nestroy 2001-Dinners im Casino Graz.
- 2.) 20. 12. 2000: Schulaufführung einer Collage mit dem Titel *Wenn alle Stricke reißen, häng' ich mich auf* (AHS Lichtenfelsgasse, Leitung: Prof. Schweiger)
- 3.) 28. 1. 2001: Nestroy-Matinee im Grazer Schauspielhaus mit anschließendem Empfang in der Grazer Burg durch Frau Landeshauptmann Waltraud Klasnic.
- 4.) 2. 5. 2001: Eröffnung der Ausstellung „Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab“ in der Steiermärkischen Landesbibliothek in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Theatermuseum. Diese war bis 6. 7. 2001 zugänglich.
- 5.) Premiere von *Der Zettelträger Papp* und *Die schlimmen Buben in der Schule* durch das Grazer Nestroy-Ensemble. Es folgten noch 15 Aufführungen dieser Produktion in Graz.
- 6.) 23. 11. 2001: Symposium „Nestroy und seine Zeit“ in der Urania für die Steiermark mit vier Vorträgen: Univ.-Prof. Dr. Dietmar Goltschnigg (Graz): „Nestroy und die Nachwelt. Satire und Sprachkritik bei Nestroy und Karl Kraus“, Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger (Wien): „Theaterräume Nestroys“, Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner (Wien): „Der mißverständene Satiriker der Vorstadt“ und Dir. Dr. Walter Obermaier (Wien): „Die Posse als Spiegel der Zeit“. Anschließend Empfang durch Frau Landeshauptmann Waltraud Klasnic.
- 7.) 9. 12. 2001: Geburtstags-Soiree „In Graz bin i' nur g'storben“ im Heimatsaal. Neben diesen Veranstaltungen wurde am 27. 3. 2001 im Grazer Congress der Nestroy-Wein 2001, ein Weißburgunder aus dem Keller von Herrn Anton List in Siebing (Oststeiermark), präsentiert.

Otmar Nestroy

Ausstellungseröffnung Nestroy in München

Am 27. September 2001 wurde im Deutschen Theatermuseum München die Ausstellung *Nestroy in München* eröffnet, zu der ein vorzüglich gestalteter und äußerst informativer Katalog erschienen ist.⁶ Bei seinem einzigen Gastspiel in München 1845 konnte Nestroy das Publikum ebenso begeistern, wie dies seine Stücke seit den dreißiger Jahren auf den Münchner Bühnen schon taten. Bereits 1834 kam es zur Aufführung von *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, und über die Jahre gehörten über ein Drittel der Possen Nestroys zum Repertoire. Birgit Pargner, die Archivleiterin des Deutschen Theatermuseums, der die Nestroy-Forschung die Wiederentdeckung von Handschriften aus der „Sammlung Trau“ verdankt,⁷ doku-

6 Pargner, Birgit und W. Edgar Yates, *Nestroy in München*, München, Wien 2001. – Vgl. Rezension im vorliegenden Heft, S. 64–66. Zum Volkstheater in München vgl. auch allgemein Dewitz, Jean, *De Franz Prüller à Ludwig Thoma. Le „Volkstheater“ à Munich (1850–1914)*, Bern 1999.

7 Vgl. Yates, W. Edgar (Hg.), „Bei die Zeitverhältnisse noch solche Privatverhältnisse“. Beiträge

mentiert in der Ausstellung die bislang unerforschte Aufführungsgeschichte auf den Münchner Bühnen (Hoftheater, Volkstheater, Kammerspiele, Bayerisches Staatstheater) und ihrer bedeutenden Akteure (u. a. Ferdinand Lang, Heinz Rühmann, Axel von Ambesser, Hans Moser, Bruno Hübner, Kurt Meisel, Ruth Drexel, Hans Brenner, Karl und Nikolaus Paryla) über einen Zeitraum von etwa 160 Jahren. Manuskripte, Theaterzetteln, Bilder, Requisiten, später Szenenfotos und Tonaufnahmen veranschaulichten ein bedeutendes Kapitel der Nestroyrezeption außerhalb Österreichs. Von der ‚Nestroypflege‘ auf den Theatern Münchens in ihrer Nähe zur Wiener Theatertradition zeugen auch die von Birgit Pargner gefundenen und erstmals ausgestellten Regie- und Souffleurbücher.

Jürgen Hein

Veranstaltungen im Deutschen Theatermuseum zur Ausstellung *Nestroy in München*

Am 20. Oktober 2001 fand im Deutschen Theatermuseum anlässlich der Kultur-Veranstaltung der „Langen Nacht der Museen“ ein unterhaltsames Zusatzprogramm zur Ausstellung *Nestroy in München* (28. 9. 2001–6. 1. 2002) statt. Josef Schwarz, der bereits im Frühjahr als Plutzerkern im *Talisman* in der Komödie im Bayerischen Hof (Regie: Nikolaus Paryla) aufgetreten ist, hat in seinem unterhaltsamen Programm *Man is' rein nur dem Schicksal sein Narr* in der entsprechenden Kostümierung Monologe und Couplets aus über 70 Possen Nestroys vorgetragen – auf einer kleinen Bühne und in Begleitung eines Pianisten. Die Vorstellung dauerte ca. 1½ Stunden und fand begeisterten Zuspruch beim Publikum (über 2000 Besucher). Auch die vorangehende halbstündige Lesung von Briefen Nestroys durch den Schauspieler Hubert Bail stieß auf große Aufmerksamkeit.

Im Rahmen einer vom Förderverein des Deutschen Theatermuseums finanzierten Veranstaltung sprach am 13. 11. 2001 W. E. Yates über seine Ende des Jahres 1999 erschienene Neuauflage der *Reserve*, von der alle Mitglieder des Freundeskreises als Jahresgabe des Deutschen Theatermuseums jeweils ein Exemplar erhielten. Die im Deutschen Theatermuseum erhaltene Originalhandschrift der *Reserve*, jener Sammlung von Ideen, die Nestroy in den Jahren 1844–1853 als Materialfundus für seine Possen verwendet hatte, war in der Ausstellung zu sehen. Hubert Bail las dann eine von Yates zusammengestellte Auswahl von Nestroy-Briefen vor. Yates hatte besonders aussagekräftige Briefe aus Nestroys Feder nach unterschiedlichen Themen ausgesucht und sie den Zuhörern fachkundig erläutert. Die ausgewählten Briefe werfen ein Schlaglicht auf den Menschen Nestroy, den Dramatiker, den Theaterdirektor oder auch den Frauenhelden; sie schildern Nestroy als scharfzüngig-geistreichen Schreiber „offener“ Briefe an seine Kritiker-Gegner oder zeigen ihn als Opfer der Zensur. Außerdem vermittelten sie den Zuhörern einen Eindruck von den herrschenden Theaterverhältnissen der Zeit. Der kommentierten Lesung folgte eine angeregte Diskussion.

Birgit Pargner

zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 19.–20. März 1997 (Wiener Vorlesungen, Konservatorien und Studien, 10), Wien 2001, S. 82–108.

Nestroy-Ausstellung in St. Andrews

Wohl die nördlichste Nestroy-Ausstellung des Jahres 2001 fand von Mitte November bis Mitte Dezember in der Universitätsbibliothek St. Andrews statt. Ein Festvortrag stellte den Dramatiker und Schauspieler vor und führte die Ausstellung ein. Diese bestand hauptsächlich aus Exponaten aus der Privatsammlung des Unterzeichneten.

In zwölf Schaukästen wurden Aspekte von Nestroys Karriere anhand von Bildern, Fotos und Büchern veranschaulicht: 1.) Der historische Hintergrund von Hanswurst bis Staberl sowie Stiche der Wiener Theater; 2.) Erst- und Frühdrucke von Nestroy-Stücken sowie Exemplare der Gesamtausgaben; 3.) xerographische Beispiele von Nestroys Handschriften, seine Arbeitsweise darstellend; 4.) eine Auswahl von Sekundärliteratur und Theater-Programmheften; 5.) Stiche aus der *Wiener Theaterzeitung*; 6.) die Zensur (Berichte der Polizeidirektion) und Beispiele für Nestroys „Vorzensur“; 7.) Auszüge aus Zeitungsberichten über Premieren und Nestroys Spielweise, auch Theaterzettel und Fotos zu neueren Inszenierungen; 8.) Adolf Müllers autographe Originalpartitur zu Friedrich Hopps *Hutmacher und Strumpfwirker* sowie zeitgenössische Couplet-Drucke zu Nestroys Stücken und der Klavierauszug zum Singspiel *Johann Nestroy* von A. M. Willner und Rudolf Oesterreicher (1918, Musik „nach Alt-Wiener Motiven“ bearbeitet von Sigmund Eibenschütz und Ernst Reiterer); 9.) Ferdinand Teweles „simbolographisches Lebensbild“ zu Nestroys Rücktritt von der Direktion des Carl-Theaters sowie der Erstdruck der von Anton Langer geschriebenen Rede *Mein letztes Wort*; 10.) eine Auswahl aus modernen Ausgaben der Musik Müllers, Binders usw. zu Nestroy-Stücken sowie Originalfotos: Hermann Klees „Leporello“-Album und Fotos von Nestroy in Zivil (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 51 [dort als „verschollen“ bezeichnet]) sowie mit Scholz und Carl Treumann (Nr. 27); dazu ein Originalaquarell Franz Gauls von Louis Grois in einer Bedientenrolle; 11.) Kataloge und Werbematerial zu verschiedenen Nestroy-Ausstellungen; 12.) weitere Memorabilien zum 200. Geburtstag – Nestroy-Münze, Briefmarke, Farbdrucke aus der Nestroy-Mappe der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Professor Ritchie Robertsons Bericht aus dem *Times Literary Supplement* usw.

Die Ausstellung rief reges Interesse hervor – in einer kleinen, alten Stadt, die gleichsam zwischen Ultima Thule und Krähwinkel liegt, war Nestroy vorher auch dem Namen nach kaum bekannt, obwohl *Einen Jux will er sich machen* und *Der Talisman* in den 1980er Jahren von den Studenten des German Departments erfolgreich aufgeführt worden waren.

Peter Branscombe

Internationales Nestroy-Symposion des Wiener Goethe-Vereins

Am 26. und 27. November 2001 fand im stilvollen Ambiente des Prälatensaals im Wiener Schottenstift ein internationales Symposion des Wiener Goethe-Vereins aus Anlaß des 200. Geburtstages von Johann Nestroy statt. In seinem Einleitungsreferat kontrastierte Herbert Zeman die Person Nestroys mit der heutigen Theaterwelt unter besonderer Berücksichtigung der musikalischen Aspekte im Werk. Anschlie-

ßend berichtete Hermann Böhm über Nestroys Jahre in der österreichischen Theaterprovinz zwischen „Brünn, Prag und Preßburg“. Den Abschluß des ersten Tages bildete eine Lesung von Romuald Pekny mit ausgesuchten Texten Nestroys.

Der zweite Tag war Einzeldarstellungen zu Leben und Werk gewidmet. Renate Krippel stellte „Nestroys Weg in die Wissenschaft“ vor, Renate Wagner ging auf die Wechselbeziehung Nestroys und der zeitgenössischen Theaterpraxis ein. Die publizistische Rezeption Nestroys erläuterte Elisabeth Buxbaum anhand ausgewählter Stücke im Spiegel der Presse. Wolfgang Pross ging in seinem Beitrag auf „Naturgeschichte und Endzeitstimmung in Nestroys *Höllenangst*“ ein. Den Abschluß des Symposions bildete ein Round-table-Gespräch unter Leitung von Herbert Zeman und die Präsentation der neuerschienenen Nestroy-Bücher von Renate Wagner⁸ und Herbert Zeman.⁹

Hermann Böhm

Internationales Nestroy-Symposion in Mailand

Vom 30. November bis 1. Dezember 2001 veranstaltete das Dipartimento di Studi Linguistici, Filologici e Letterari, Sezione di Germanistica, der Universität Mailand in Verbindung mit dem Österreichischen Kulturinstitut ein Symposion unter dem Titel „Johann Nepomuk Nestroy: tradizione e trasgressione“.¹⁰

Alberto Destro (Bologna, I) sprach über „Il cronista sulla scena. Nestroy tra cronaca e storia“, Martin Stern (Basel, CH) analysierte die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz als mögliches Vorspiel des ‚Poetischen Realismus‘, Quirino Principe (Milano, I) wies mit der Frage „Skurrile Musik: un sottogenere da Nestroy?“ auf Spezifika der Sublimierung in Distanzierung in der Dramaturgie Nestroys hin. Sigurd P. Scheichl (Innsbruck, A) fragte, was „das eigentliche satirische Objekt Nestroys“ sei. Wendelin Schmidt-Dengler (Wien, A) stellte in den „Bilderspekulationen“ die Sprachkraft des Autors heraus.¹¹ Fabrizio Cambi (Trento, I) untersuchte Rezeption und ‚Fortleben‘ Nestroys bei Jura Soyfer. Jeanne Benay (Metz, F) machte mit einem kaum erforschten Kapitel der Rezeption bekannt: „Nestroys Werk als Kulturwaffe im annektierten Lothringen“.

Drei Referate drehten sich um den Schauspieler und Theatraliker Nestroy: Reinhard Urbach (Wien, A) skizzierte Herkunft, Merkmale und Wirkung seiner Rollengestaltung, Walter Obermaier (Wien, A) stellte die literarischen Arbeitsbedingungen im Kontext des Wiener Vorstadttheaters dar, Jürgen Hein (Münster/W., D) ging es um die künstlerisch wie kommerziell professionelle Arbeit Nestroys als Schauspieler, Autor und Theaterdirektor.

Der Vortrag von Ettore Capriolo (Milano, I) über „Immissari ed emissari italiani e il teatro di Nestroy“ fiel leider aus, dafür entschädigten die anregenden Überlegungen der engagierten Initiatorin des Symposions, Gabriella Rovagnati (Milano, I): „Fedele intenzione e coatta violazione: tradurre Nestroy“. Schauspieler der „Scuola

8 Vgl. Rezension im vorliegenden Heft S. 71 f.

9 Eine Besprechung wird im nächsten Heft der *Nestroyana* zu lesen sein.

10 Die Publikation der Vorträge, hg. von Gabriella Rovagnati, ist in Vorbereitung.

11 Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin, *Nestroy – Die Launen des Glückes*, Wien 2001, bes. S. 153–167.

del Piccolo Teatro“ boten eine szenische Lesung von Ausschnitten aus *Terrore infernale* (*Höllenangst*), in der Übersetzung von Gabriella Rovagnati und Susanne Schmid. Nestroy und Italien und italienische Rezeption – von der zeitgenössischen Übersetzung von *Zu ebener Erde und erster Stock* (1842) bis zur Gegenwart –,¹² Italienisches bei Nestroy, z. B. der Einfluß der italienischen Oper: hier wurde ein noch unerforschtes Kapitel aufgeschlagen.

Jürgen Hein

Wiener Vorlesung: Präsentation der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe

Die von Hubert Christian Ehalt initiierten und geleiteten „Wiener Vorlesungen“ widmeten anlässlich des 200. Geburtstags Nestroys am 4. Dezember 2001 eine Veranstaltung im Festsaal des Wiener Rathauses, in deren Mittelpunkt die Präsentation der von der Stadt Wien geförderten historisch-kritischen Gesamtausgabe stand. Dabei wurde auch die Dokumentation der wissenschaftlichen Tagungen im Rahmen der „Wiener Vorlesungen“ (1992, 1994, 1997, 2001) vorgestellt, die das Editionsverfahren begleiteten.¹³ Stellvertretend für Herausgeber, Bandbearbeiter und Bandbearbeiterinnen beschrieben Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates die nicht immer leicht zu bewältigenden Stationen auf dem Weg zur Fertigstellung der Edition und erzählten von ihren je unterschiedlichen Zugängen zu einem Autor, der sie ein Forscherleben in seinen Bann zog und von dem sie nach wie vor fasziniert sind. Wendelin Schmidt-Dengler hielt in Anspielung auf das berühmte Horváth-Zitat aus dem Jahr 1938 den Festvortrag: „Man müßte ein Nestroy sein ...“, der die ungebrochene Aktualität des Satirikers und Theatermenschen und seine Bedeutung für uns, mit all dem „Undefinierten“ fertig zu werden, hervorhob. Heinrich Schweiger las Texte Nestroys und aus Hans Weigels Nestroy-Essay.

Jürgen Hein

Ausstellungseröffnung *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*

Zweifelloos den Höhepunkt im Nestroyjahr in Wien bildete am 5. Dezember 2001 die Eröffnung der vom Direktor der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Walter Obermaier, konzipierten Ausstellung *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag* (Historischen Museum der Stadt Wien, gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek) mit einem repräsentativen Katalog.¹⁴ Sie bot einen chronologischen Überblick über sämtliche erhaltenen Stücke und Einblicke in die Entstehung der Possen anhand der verschiedenen Überlieferungs-

12 Vgl. auch Nestroy, Johann, *Teatro*, A cura di Italo A. Chiusano con un saggio di Karl Kraus, Mailand 1974; Destro, Alberto, *L'intelligenza come struttura drammatica. Saggio su Johann Nestroy* (AION, Sezione germanica 6). Neapel 1972.

13 Siehe Rezensionen in *Nestroyana* 16 (1996), S. 71–73, und im vorliegenden Heft, S. 68–71.

14 *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*, Katalog zur 277. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 2001. Eine Rezension wird im nächsten Heft der *Nestroyana* erscheinen.

träger, darunter vor allem die Originalhandschriften, die in dieser Fülle noch nie zu sehen waren und vermutlich aus konservatorischen Rücksichten so nicht mehr gezeigt werden können. Zeitenössische Bilder und Dokumente veranschaulichten Biographie und Theaterwirkung, Nestroys Schaffensbedingungen und – mit einem Schwerpunkt auf seinen Umgang mit der Zensur – den politischen Horizont. Auch auf Dinge aus seinem Alltag (u. a. Schreibzeug, Taschenuhr) ist nicht vergessen worden.

Jürgen Hein

Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse

Die Herausgeber der HKA, Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. E. Yates, sowie Friedrich Walla, Bearbeiter von zehn Bänden bzw. Teilbänden zwischen 1979 und 2001, wurden für ihre herausragenden Leistungen mit dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I. Klasse ausgezeichnet. Die Feier fand am 7. Dezember 2001 in Anwesenheit von Staatssekretär Franz Morak als Vertreter der Republik Österreich im Kongreßsaal des Bundeskanzleramtes am Ballhausplatz statt. Als Laudator würdigte Wendelin Schmidt-Dengler die historisch-kritische Nestroy-Ausgabe als Jahrhundertprojekt, dessen Wert für Wissenschaft und Öffentlichkeit nicht hoch genug eingeschätzt werden könne. Zudem hob er die bedeutenden wissenschaftlichen Leistungen der Geehrten hervor und charakterisierte in treffender Weise die einzelnen Forscherpersönlichkeiten, deren jahrzehntelanger Arbeit und Zusammenarbeit – über geographische Grenzen hinweg – diese wichtige Edition zu verdanken ist. Zahlreiche Mitglieder der Internationalen Nestroy-Gesellschaft sowie Freunde und Verwandte der fünf Ausgezeichneten nahmen an der Feierstunde teil, die musikalisch vom Wiener Ensemble „Concilium musicum“ (Leitung: Paul Angerer) gestaltet wurde. Die Musikdarbietungen waren dem Anlaß entsprechend gewählt: Nestroys Zeitgenossen Adolf Müller und Josef Lanner standen ebenso auf dem Programm wie Paul Angerers Vertonung eines Couplets aus *Höllenangst*. W. E. Yates dankte im Namen der Ausgezeichneten und merkte an, daß eine Medaille für die „siamesischen Zwillinge“ Wissenschaft und Kunst selbst Eingang in eine Nestroy-Posse gefunden habe.¹⁵

Viele der Anwesenden nahmen anschließend die Gelegenheit wahr, den Herausgebern und den anwesenden Bandbearbeitern Hugo Aust, Peter Branscombe, Peter Haida, Urs Helmsdorfer, John R. P. McKenzie und Friedrich Walla herzlich zu gratulieren und auf den Abschluß der Edition mit einem Glas Wein anzustoßen.

Ulrike Tanzer

Wiener Vorlesung in Brüssel

Am 18. Dezember 2001 hat schließlich auch eine Wiener Vorlesung zum 200. Geburtstag von Johann Nepomuk Nestroy im Wien-Haus in Brüssel stattgefunden:
 – Univ.-Prof. Dr. Ernst Bruckmüller: „Nestroys Wien“
 – Lesung: Robert Meyer: „Johann Nepomuk Nestroy: ein Porträt in seinen Briefen“

15 *Umsonst*, I, 5: siehe *Stücke* 35, 12 und Anm. S. 190 f.

- Couplets: Robert Meyer, am Klavier begleitet von Otmar Binder
- Einleitung und Moderation: Univ.-Doz. Dr. Hubert Ch. Ehalt

Über den aufschlußreichen Vortrag von Ernst Bruckmüller hinaus waren auch die von Robert Meyer ausgewählten Nestroy-Briefe sehr eindrucksvoll, die den brillanten Formulierer, der seinen Kritikern und Gegnern pointiert „Saures“ gibt („heilig sei das Eigentum“), aber auch den peniblen Rendezvous-Planer, der sich sein Pantscherl wie ein Buchhalter plant, zeigen.

Johann Nepomuk Nestroy hat die Entwicklung Wiens in einer sehr dynamischen Phase der Veränderung porträtiert. Seine Beschreibung der Personen und Akteure haben die Bilder, die Eigensicht und die Wahrnehmung der Stadt lokal, national und international entscheidend geprägt. Sein scharfer Humor hat gleichermaßen revolutionäre und anarchische Elemente, er beinhaltet aber auch jenen Wienerischen Fatalismus, dessen Quintessenz darin besteht, daß die aktuelle Misere nicht nur lokale, sondern existentielle Wurzeln hat.

Wien hat eine Bedeutung als Kunststadt, als Wissenschaftsstadt, aber auch als Kulturreflexionsstadt. Wenn an dieser Bedeutung und Chance nicht täglich gearbeitet wird – im Sinne des Diktums von Lampedusa, daß eine Sache nur dann ihre Qualität behält, wenn man an ihr kontinuierlich gestaltend und verändernd arbeitet –, dann gehen eben diese Qualität und dieser Sinn verloren, und man betreibt ein Museum einer angemessenen Bedeutsamkeit.

Hubert Christian Ehalt

Wendelin Schmidt-Dengler

Laudatio für die Herausgeber der Nestroy-Ausgabe, Bundeskanzleramt 7. 12. 2001

Es ist keine leichte, doch eine höchst erfreuliche, dankbare und keinesfalls riskante Aufgabe, die Herausgeber der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe loben zu dürfen. Um es von Anfang an klarzustellen: Diese Edition mit ihren 42 Bänden – darunter einigen Doppelbänden – stellt die bedeutendste editorische Leistung dar, die Österreich im 20. Jahrhundert vorzuweisen hat, ein Unternehmen, dem sowohl in wissenschaftlicher wie auch in organisatorischer Hinsicht die Signatur des Besonderen verliehen werden darf, eine sehr sachliche Leistung, die ohne Pathos zu loben ist, weil dieses die tatsächlich erbrachten Leistungen nur vernebeln würde.

Hervorzuheben ist in der Laudatio einerseits der wissenschaftliche Wert, andererseits die Tatsache, daß es sich um ein Teamwork handelt, also die organisatorische Seite.

Zunächst also der wissenschaftliche Wert; über die Bedeutung Nestroys besteht unter jenen, die etwas von Literatur verstehen, kein Zweifel: Die Qualitäten liegen für jene, die zu lesen vermögen oder die im Theater wachen Sinnes sind, offen zutage. Wer das nicht begriffen hat, für den gibt es nur einen Bescheid, nämlich: gegen Torheit gibt es kein Mittel. Und die Ausgabe macht Nestroy noch interessanter als er zuvor war; man hat sein Werk lange genug verharmlost, man hat es dann dämonisiert, mit allerlei Hinter- und Tiefsinn versehen. Beidem steht die Ausgabe entgegen, mit ihrer exakten Dokumentation; sie macht bewußt, wie differenziert das Werk ist, sie legt bloß und legt dar, sie macht auf die Stücke in ihrer Unterschiedlichkeit aufmerksam, wie subtil und komplex das so gerne vernachlässigte Frühwerk ist, sie zeigt die großen Komödien aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre mit der witzigen und schmerzlosen Ablöse vom Zauberspiel, sie präsentiert die großen Stücke der vierziger Jahre in dem ihnen zustehenden Gewand, sie hebt den Nebel, der von vielen Interpreten um die politischen Stücke nach 1848 verbreitet wurde, sie zeigt den späten Meister der weisen Gesellschaftskomödien und schließlich auch den sarkastischen Parodisten, der mit der Anmaßung des großen Theaters ins Gericht ging und dem Geist Offenbachs auch huldigen konnte. Freilich, es hat diese Texte alle gegeben, vieles aber war schwer erreichbar und meistens entlehnt. Eine konsequente Arbeit, die auch philologisch verläßlich ist, und es ist erst jetzt möglich, da diese Ausgabe so gut wie ganz vorliegt, dieses Universum Nestroy zu umspannen. So brauchen und wollen wir daher nicht auf frühere Verhältnisse zurückblicken, wo wir auch alle die Dokumente nicht so schön beisammenhatten. Die Ausgabe bietet nämlich dort, wo vorhanden, die Vorlagen, oder präsentiert sie in einer Gestalt, die die Gestaltung Nestroys nachvollziehbar macht, wir können dem Stückeschreiber Nestroy über die Schultern schauen, um so die Geburt der Nestroyschen Posse aus dem Geist des Wiener Volkstheaters zu begreifen und zugleich seine wichtigen Zutaten zu verstehen. Dankbar ist man für die Zeugnisse der Theaterkritik, weil sich

da der Horizont, vor dem die Stücke dereinst verstanden wurden, erschließt. Besonders bemerkenswert und eine unter Wissenschaftlern selten geübte Tugend: In den Kommentaren, unerlässlich für jede ernsthafte Befassung, wird die Unterscheidung des Notwendigen und Überflüssigen perfekt gehandhabt. Man will und braucht den Kommentar so, wie er ist, nicht mehr und nicht weniger. Dankbar bin ich, trotz anfänglicher Skepsis, für die Beibehaltung der Originalorthographie – das vermittelt Authentisches, stellt die Distanz zu diesen Texten auf natürliche Weise her und macht das Ferne doch wieder vertraut. Vor allem weiß man diese Texte imprägniert gegen den Befall durch das Ergebnis der sogenannten Orthographiereform. Der Gewinn durch den Rückgriff auf die Originalhandschriften, die exakte Erfassung der Überlieferung – all das sind unerhörte Arbeitsleistungen, die zu den berühmten neun Zehntel des Eisberges unter der Wasseroberfläche gehören, die man als Benutzer gar nicht wahrnimmt. Wer einmal Handschriften ediert hat, weiß, wie heikel dieses Unterfangen ist, und wer ein Blatt Nestroy gesehen hat, weiß, daß dies so ziemlich das Maximum des Heiklen darstellt und ihm gleich höllenangst werden müßte. Es ist eine wissenschaftliche Ausgabe, das sei nicht verborgen, aber es ist eine Ausgabe, die praktikabel ist, eine Fundgrube für den denkenden Regisseur, ein verlässlicher Begleiter des denkenden Lesers, der sich beim Lesen der einzelnen Zeugnisse manchen respektablen Jux machen kann, eine Fundgrube für jeden historisch Interessierten, der aus den Erläuterungen sich eine Kulturgeschichte der Nestroy-Zeit erarbeiten kann, kurzum, die Ausgabe gehört weit über den Kreis der Fachleute hinaus hinein in die Haushalte.

Doch nun zu der persönlichen Leistung der Herausgeber: Hier liegt etwas vor, von dem viel geredet, das aber selten so verwirklicht wird: Teamwork, eine Rarität im akademischen Bereich, wo meiner Erfahrung nach die bewährte Steigerung von *Homo homini lupus* gilt, nämlich *homo homini lupus, femina feminae luperior, professor professori lupissimus*. Hier ist in der Tat durch die Kooperation etwas ins Werk gesetzt worden, das eine einzelne oder einen einzelnen vor unüberwindliche Hindernisse gestellt hätte. Daß die vier heute hier zu Ehrenden das Paket der Ausgabe im wesentlichen schnürten, ist klar, daß viele andere aber das Ihre dazu beitrugen, sei gerade an dieser Stelle eigens nochmals hervorgehoben: Die Nestroy-Gesellschaft sei erwähnt mit ihrem guten Geist Ministerialrat Zimmel, Reinhard Urbach, der so vieles schon in Wien bewegt hat, die Nestroy-Spiele in Schwechat, wo einiges erprobt werden konnte, diejenigen, die sich als Herausgeber einiger Bände große Verdienste erworben haben, wie Hugo Aust, Fred Walla, S. P. Scheichl, U. Helmsdorfer, L. Adey Huish, Peter Haida, John R. P. McKenzie und Peter Branscombe, der wie nur wenige ein Ohr für die feinsten Töne in Nestroys Text-Partituren hat. Hier liegt in der Tat etwas vor, wovon andere nur träumen. Hier aber wird von Schale und Kern nicht nur geträumt, die Frucht ist ganz. Es sind vier Temperamente, die hier geehrt werden, kein philologisches Gewürzkrämerkleblatt, schon gar kein liederliches Kleeblatt. Jürgen Hein ist der Enzyklopädist, der mit sicherem Griff die einzelnen Texte in ihrer literaturgeschichtlichen Bedeutung verortet, die Querbezüge herstellt, der so viel Nützliches angeliefert hat und dabei immer auch das Theater und die Leser, vor allem die Schüler im Auge hatte; Johann Hüttner, unentbehrlich, weil er die theatergeschichtliche, theaterwissenschaftliche

Flanke absicherte, zugleich aber die soziologische Dimension sowohl der Theaterwirklichkeit Nestroys wie auch seiner Texte adäquat zu behandeln weiß; Walter Obermaier, der Bibliothekar, der Archivar, der seine Schätze nicht wie der Bibliothekar Schippel fafnerartig behütet, sondern einen liebevoll leidenschaftlichen Umgang mit den Objekten seiner Sammlung pflegt und publikumsfreundlich die Pforten dem Interessierten öffnet, wohl wissend, daß dies die Aufgabe der Bibliotheken und Archive ist, und schließlich William Edgar Yates, dem für so vieles schon an Grundlegendem zu Raimund und Grillparzer zu danken ist, ein Vertreter jener britischen Sachlichkeit, die wir gerade in der Literaturwissenschaft so schätzen, weil sie sich den Moden nicht unterwirft, sondern das philologisch Notwendige besorgt, wohl wissend, daß nur dann auch das, was als Überbau gelten kann, der Erkenntnis zugänglich ist. Der Herausgeber braucht aber auch den Überblick, Edieren bedeutet gerade das eine nicht: entziffern und dann stur abschreiben und schauen, daß kein Fehler unterläuft. Der Herausgeber muß wissen, was er tut, und ihm kann man nicht verzeihen, wenn er nicht weiß, was er tut. Edition ist ein Gewerbe, daß zu ebener Erde betrieben werden muß, aber man muß, wenn man sich nicht ganz den Launen des Glückes unterwerfen will, manchmal in den ersten Stock hinaufsteigen, um nach dem Rechten zu sehen.

Die Nestroy-Ausgabe, und das ist bei einem Autor, der so gerne als nur für den Wiener als zugänglich gilt, doch eine recht sublimale Pointe, muß als das Ergebnis einer Kooperation auf internationaler Ebene – Großbritannien, Deutschland, Schweiz, Australien und Österreich – gelten. Daß sich die nun immer wieder vom akademischen Betrieb geforderte Internationalität hier ereignete, kann nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden.

Daß das Unternehmen zustande kam, ist auch der Förderung zu verdanken, kein heimliches Geld, doch eine große offene Liebe, das war es: Man verließ sich nicht auf Liebesgeschichten und Heiratssachen, man fand auch kein Mädchen mit den Millionen, man war auch nicht nur keck, aber unverhofft kommt oft, und so war die Mühe nicht umsonst: Die Gemeinde Wien hat sich wieder bei dieser Förderung von ihrer besten Seite gezeigt, und gerade so sollte es sein: Die öffentliche Hand greift das auf, was als Offert von der Seite der Wissenschaft angeboten wird. Wir alle wissen, daß man von dieser Arbeit nicht reich werden kann, aber verhungern sollen weder die Herausgeber noch die Verleger, die auch ein beträchtliches mäzenatisches Risiko eingehen.

Natürlich kostet diese Ausgabe etwas, aber für die Subskribenten verteilte sich der Aufwand über die Jahre, und Hand aufs Herz, sie ist immer noch viel billiger als das nächste Auto, sie kostet ungefähr so viel wie der nächste Computer, den man sich anschafft, nur hat sie einen Vorteil, sie hält viel länger, ist auch nicht so eigenwillig, auf jeden Fall verlässlicher und als Objekt vergleichsweise untüchtisch, sie ist vielleicht etwas teurer als eine Woche Urlaub mit Familie in Kärnten, aber nur knapp.

Auf jeden Fall sind mit dieser Ausgabe Standards gesetzt, sowohl in wissenschaftlicher Hinsicht wie auch in wissenschaftspolitischer. Nestroy ist nun in einer beispielhaften Form zugänglich – wie sieht es aber mit den anderen großen Autoren Österreichs aus – mit Grillparzer, Raimund, wo gibt es eine Stifter-Leseausgabe?

Ferdinand von Saar? Marie von Ebner-Eschenbach? Wie kann es eine Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition geben, wenn wir nicht einmal die Grundlagen haben? So bedeutet diese Aufgabe alles andere denn einen Abschluß, sie ist vielmehr eine Verpflichtung, vielen anderen Aufgaben nachzukommen, denn sie beweist: So etwas ist möglich, wenn es gewollt wird, wenn die private Initiative sich richtig artikuliert und die öffentliche Hand ihrer Aufgabe nachkommt, auf daß geschehe, was einem Kulturstaat zukommt.

Wie soll es mit den vier Temperamenten weitergehen? Ich glaube nicht, daß sie sagen werden: „Nur Ruhe!“ – oder „Da hab i schon gnua!“ Im Falle Nestroy kann es keinen Abschluß geben, und so mögen sie mit dem Pfund, das sie mit der Ausgabe angelegt haben, reichlich wuchern.

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Oktober 2001–Februar 2002

Der Färber und sein Zwillingsbruder, Burgtheater

Freiheit in Krähwinkel, Pygmalion Theater

Häuptling Abendwind, Akademietheater

Heimliches Geld, heimliche Liebe, Theater in der Josefstadt

Lumpazivagabundus, Volkstheater

Mein Freund, Theater Gruppe 80

Nagerl und Handschuh, Kammerspiele

Der Talisman, Volkstheater

Der Zerrissene, Burgtheater

Apropos Nestroy, Podium beim Akzent

Gottlieb Schlicht. Eine Nestroy-Collage, Akademietheater

Nestroy-Collage, Pygmalion Theater

Szenen und Couplets, Volkstheater

INTERNATIONALES NESTROY-ZENTRUM SCHWECHAT
INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT

28. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2002

>>Aus der Vorstadt in die Welt oder „Na, lasst man ein Jed'n sein Freud“ <<

Samstag, 29. Juni: Anreise
18.30 Uhr Begrüßung
20.30 Premiere: *Das Müdl aus der Vorstadt*

Sonntag, 30. Juni

9.00 Einführung (Jürgen Hein, Münster/W., D)
9.15 W. Edgar Yates (Exeter, GB): J.N.N: Die fragmentarische Biographie
10.00 Urs Helmsdorfer (Zuz, CH): „Nachdrucker“ Nestroy
11.00 Burkhard Meyer-Sickendiek (München, D): Nestroy und der literarische Sarkasmus

15.00 Walter Pape (Köln, D): „Überall mehr Zufall als Schicksal zu finden“ – Die dramaturgischen
Vorläufer der Possendramaturgie am Beispiel von Schiller und Nestroy
15.30 Hanna Zimmermann (Bonn, D): Travestie und Geschlechterrollen bei Johann Nestroy
16.30 Roswitha Box (Oxford, GB): Hanswurst als Familienvater: Nestroys Gundlhuber in *Eine
Wohnung ist zu vermieten* oder Der misslungene Karneval
17.15 *Das Müdl aus der Vorstadt*: Diskussion über Stück und Inszenierung

abends: [oder am 2. Juli]
Helmut Herles (Berlin, D): *Vent du Soir, Häuptling Abendwind* und Volker Dietzels
Sonnenbrand der Ölige

Montag, 1. Juli

8.00 – 22.00 Exkursion nach Graz (Leitung: Otmar Nestroy, Graz, A)

Dienstag, 2. Juli

9.00 Peter Schweinhardt (Berlin, D): Nestroy und die Remigranten – die musikalische *Höllenangst*-
Fassung des Neuen Theaters in der Scala (Wien, 1948)
9.45 Johann Dvorak (Wien, A): Die Nestroy-Rezeption in der Frankfurter Schule (insbesondere bei
Theodor W. Adorno) und ihre Bedeutung für ästhetische Theorien
11.00 Mathias Schleifer (Bamberg, D): Nach 90 Jahren: Nestroy und die „Nachwelt“

14.30 Carl Weber (Stanford, USA): Nestroy übersetzen? Probleme und mögliche Lösungen
15.00 Gabiella Rovagnati (Mailand, I): Launen des Einfalls: Die italienischen Übersetzungen von
Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock*
15.30 Gerald Stieg (Paris, F): Wie verwandelt Nestroy Französisches in Nestroyanisches?
16.30 Alexandra Ludewig (Perth, AUS): Nestroy, Horváth, Loher und die Volksstücktradition – Nur
das Lachen ist uns vergangen
17.00 Schlußdiskussion

abends: Helmut Herles [siehe 30. Juni; evtl. Anthony Coulson (Dublin, IRL): Nestroy-Verfilmungen]

Mittwoch, 3. Juli Abreise