

NESTROYANA

22. Jahrgang 2002 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

Mitglieder des Vorstandes:
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates
(Vizepräsidenten); Karl Zimmer (Geschäftsführer); Inge Rachholz, Brigitte Wagner
(Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); Paul Angerer,
Wolfgang Greisenegger, Peter Gruber, Maria Landau, Robert Meyer, Walter Obermaier,
Oskar Pausch, Alfred Schleppnik, Karl Schuster, Lilly Stepanek, Ulrike Tanzer,
Thomas Trabitsch, 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 3/4

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

Rechte der Beiträge bei den Autoren
ISSN 1027-3921

Erschienen 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

Friedrich Walla	
Von der Urfassung zur (Ur-)Aufführung oder: Wie echt sind Nestroys Texte? 1. Teil	101
Julia Danielczyk und W. Edgar Yates	
Zwei Nestroy-Handschriften.	
Nachtrag zu den Bänden <i>Stücke 16/I</i> und <i>Stücke 18/I</i> der HKA	121
Jürgen Hein	
<i>Eisenbahnheirathen</i> -Miszelle.	
Nachtrag zu HKA <i>Stücke 20</i>	130
Marijan Bobinac	
Nestroy auf kroatisch	132
Buchbesprechungen	156
Paul Angerer/Uwe Mattheiss	
In memoriam	
Inge Konradi	172
Karl Harb	
In memoriam	
Georg Schuchter	174
Anschriften der Autoren und Autorinnen des 22. Jahrgangs	175
Index zur Zeitschrift <i>Nestroyana</i>	176
Merkblatt für die Einrichtung von Manuskripten	176
Ankündigung	
29. Internationale Nestroy-Gespräche 2003	176
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern März–September 2002	176



Johann Nestroy als Knieriern, Karl Carl als Leim und Wenzel Scholz als Zwirn in *Der böse Geist Lumpacivagabundus*. Kolorierter Kupferstich nach Johann Christian Schoeller, um 1834.

Friedrich Walla

Von der Urfassung zur (Ur-)Aufführung oder: Wie echt sind Nestroys Texte? 1. Teil¹

Diese Arbeit ist als Ergänzung zu William Edgar Yates' Aufsatz ‚Das Werden eines Nestroystücks‘ gedacht. Zwar hat Johann Nestroy selbst über die Fortsetzungen erfolgreicher Werke gewitzelt,² dennoch soll hier gewagt werden, in der Nachfolge von Yates³ und Jürgen Hein⁴ als eine Art Nachlese noch einmal die Entstehung eines Bühnentextes von Nestroy zu betrachten. Yates verweist auf die Schwierigkeiten bei der Betrachtung von Theaterspielbüchern, wenn er schreibt:

Daß die Stücke Nestroys und der anderen Vorstadtdramatiker alle als Spieltexte verfaßt wurden, bedeutet, daß es – im Gegensatz zu dem vom Dichter für den Druck vorbereiteten und sorgfältig durchgesehenen Text, mit dem die Literaturwissenschaft es gewöhnlich zu tun hat – grundsätzlich keine definitive Fassung ihrer Werke gibt. Es gibt eine Urfassung, die vom Autor stammt, sobald er aber das Manuskript dieser Urfassung dem Theaterdirektor überreicht, treten Änderungen ein [...].⁵

Gerade diese Änderungen, also der Weg von der Urfassung zur (Ur-)Aufführung, sollen im Unterschied zu Hein und Yates hier im Mittelpunkt stehen, und zwar vor dem Hintergrund einer Einführung in den Theaterbetrieb der Zeit.

Der Autor im Theaterbetrieb

Die Wiener Volksbühnen waren kommerziell geführte Unternehmen, die ohne Subventionen auskommen mußten.⁶ Ein eigentliches Abonnementsystem, in dem

- 1 Dieser Artikel ist die erweiterte Fassung des ersten Teils eines bei den 27. Internationalen Nestroy-Gesprächen, Schwechat 2001, gehaltenen Vortrags. Der Universität Newcastle, NSW, gebührt Dank für finanzielle Unterstützung und W. Edgar Yates dafür, daß er eine frühere Fassung gelesen und kundig kommentiert hat.
- 2 „[...] wie's schon geht bei die zweiten Theil, es ist nicht mehr das Interesse“, *Unverhofft* (Stücke 23/I, 13/8 f.).
- 3 Yates, W. E., ‚Das Werden eines Nestroystücks‘, in: *Viennese Popular Theatre: A Symposium – Das Wiener Volkstheater. Ein Symposium*, hg. von W. E. Yates und John R. P. McKenzie, Exeter 1985, S. 55–66 (Anm. S. 156 f.); ders., ‚Das Werden eines (edierten) Nestroy-Textes‘, in: *Vom schaffenden zum edierten Nestroy*, hg. von W. Edgar Yates (Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien 3), Wien 1994, S. 11–30.
- 4 Hein, Jürgen, ‚Vom Einfall zum dramatischen Text: Johann Nestroy im Spiegel der Edition‘, in: *Vom schaffenden zum edierten Nestroy* (siehe Anm. 3), S. 83–92.
- 5 Yates, ‚Das Werden eines Nestroystücks‘ (siehe Anm. 3), S. 59 f.
- 6 Doch bezahlte Kaiser Ferdinand seit Dezember 1847 einen Abonnementpreis für die Hofloge im neubauten Carl-Theater. Siehe Pangerl, Irmgard, ‚Kultur sponsoring durch das Kaiserhaus. Ein Nestroy-Fund im Haus-, Hof- und Staatsarchiv‘, *Nestroyana* 21 (2001), S. 124–131.

Stücke mit einer Mindestzahl von Aufführungen abgespielt werden konnten, gab es nicht.⁷ Andererseits waren die Betriebskosten gering: Für zeitgenössische Stücke hatten die Schauspieler ihre eigene Garderobe bereitzustellen, Bühnenbilder waren bis zur Jahrhundertmitte nur gemalt und wurden meist aus dem Fundus genommen. Auf neue Dekorationen wird in der Regel hingewiesen.⁸ Um Einblick in die Theaterverhältnisse zu bekommen, muß man sich vor allem die Zeitspannen vergegenwärtigen, in denen damals gearbeitet wurde. Otto Rommel vermerkt, daß die Mehrzahl der auf dem Wiener Volkstheater aufgeführten Stücke es nicht auf fünf Vorstellungen brachte (SW XV, 178). Zehn für Wien geschriebene Werke Nestroys gehörten in diese Kategorie:⁹

Eine Wohnung ist zu vermieten

Nur Ruhe!

Das Gewürzkrämer-Kleeblatt

Martha

Die lieben Anverwandten

Sie sollen ihn nicht haben

Karikaturen-Charivari

Alles will den Propheten sehen

Verwickelte Geschichte

Heimliches Geld, heimliche Liebe

Auch Nestroys in Preßburg oder Graz entstandenes romantisches Historiendrama *Prinz Friedrich* erlebte im Jahre 1841, unter dem Titel *Rudolph, Prinz von Korsika*, nur zwei Vorstellungen. Zwei Stücke (zählt man den späten, im Todesjahr geschriebenen Einakter *Häuptling Abendwind* nicht mit), nämlich *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* und *Höllenangst* brachten es gerade auf fünf, drei weitere (*Die beiden Herrn Söhne*, *Lady und Schneider*, *Zwei Ewige Juden und Keiner*) auf je sechs Aufführungen. Der zeitgenössische Erfolg oder Mißerfolg hing von vielen Faktoren ab.¹⁰ Unter so bewandten Umständen geht es nicht an, eine Posse wie *Die Gleichheit*

7 Logen und auch ‚Sperrsitze‘ konnten allerdings ‚pränumeriert‘ werden.

8 So heißt es 1833 bei der Meyerbeer-Parodie *Robert der Teuxel*, die im direkten Konkurrenzkampf der drei Vorstadttheater, aber auch im Wettstreit mit dem Hofoperntheater eingesetzt wurde: „Alle vorkommenden Decorationen sind neu“ und 1843 wieder „Mit durchaus neuen Decorationen und Costumen. Neu in die Scene gesetzt“ (*Stücke* 6, 368 f.). *Der böse Geist Lumpacivagabundus* mußte mit einer einzigen neuen Dekoration im Schlußbild auskommen (*Stücke* 5, 623). Siehe auch Anm. 47.

9 Die Vorstadttheater unterschieden sich darin kaum vom Hofburgtheater. Zum Vergleich: Grillparzers Trauerspiel *Des Meeres und der Liebe Wellen* und sein Lustspiel *Weh dem, der lügt* brachten es im Hofburgtheater ebenfalls nur auf je vier Aufführungen (Franz Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte*, Wien 1988, S. 354), Raupachs *Robert der Teuxel* wurde im März 1833 im Burgtheater nur dreimal aufgeführt (*Stücke* 6, 157).

10 Direktor Carl brachte einige Jahre nach der Uraufführung den durchgefallenen *Zauberer Sulphur*... und die im ersten Anlauf wenig erfolgreiche *Gleichheit der Jahre* wieder heraus; neu eingetragene Änderungen und Besetzungslisten zeigen, daß auch an Wiederaufführungen von *Die Zauberreise in die Ritterzeit* (und zwar 1836 und 1838; *Stücke* 4, 387 f. und S. 409, Anm. zu 42/6), *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* (1839/1840; *Stücke* 7/II, 296) und *Der Tod am Hochzeitstage* (und zwar 1850; *Stücke* 1, 474) gedacht war.

der Jahre, die in drei verschiedenen Jahren an 21 Abenden aufgeführt wurde, als Mißerfolg einzustufen. W. E. Yates charakterisiert *Eine Wohnung ist zu vermieten* als eines der „Schlüsselstücke des Nestroyschen Œuvres“ (Stücke 12, 160), auch Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager und Höllenangst gelten uns heute als wesentliche Werke, und selbst *Nur Ruhe!*, *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* und *Heimliches Geld*, *heimliche Liebe* sind mit Erfolg aufgeführt worden.¹¹

Es darf uns daher nicht wundern, daß die Spielpläne zur Zeit Nestroys zeigen, daß über längere Zeiträume (sieht man von den Serienerfolgen wie etwa *Lumpaci-vagabundus* oder *Affe und Bräutigam* ab) im Durchschnitt jede Woche ein neues Stück zur Aufführung kam (vgl. etwa Stücke 8/I, 191 f.). Man kann sich gut vorstellen, daß besondere Eile bei der Fertigstellung eines neuen Stückes geboten war, sollten sich einmal mehrere Premieren hintereinander als Versager herausstellen oder sollte ein geplantes Stück von der Polizeibehörde nicht oder nur verspätet genehmigt werden.¹² Vom Zeitpunkt der Genehmigung durch die Polizeibehörde an waren es gewöhnlich nur acht bis zehn Tage bis zur Premiere eines Stückes, also für unsere Vorstellungen eine unwahrscheinlich kurze Zeit. Einige zufällig erhaltene Nachrichten passen zu diesem Rahmen. Von einem technisch so schwierigen Stück wie *Zu ebener Erde und erster Stock*, dessen Wirkung doch auch auf dem präzisen Zusammenspiel zwischen oben und unten beruht, wissen wir, daß die erste Leseprobe acht Tage vor der Premiere stattgefunden hat.¹³ Die Proben zu *Sie sollen ihn nicht haben* oder *Der holländische Bauer* begannen am 8. Jänner 1850, die erste Vorstellung fand am 12. statt (Stücke 28/I, 218). Es standen also nur fünf Probenstage zur Verfügung. Oft mußten Schauspieler krankheitshalber kurzfristig Rollen übernehmen (Stücke 14, 166 f.). Karl von Holtei übertreibt wohl ein wenig in seinen Erinnerungen an seine Zeit als fest engagiertes Mitglied des Theaters in der Josefstadt, wenn er schreibt: *Mehrere, sogar größere Parthien habe ich gespielt, ohne sie ganz durchgesehen zu haben*.¹⁴ Allerdings hatte damals „die Josefstadt“ einen Tiefstand erreicht und hatte außerdem die Badener Bühne zu bespielen.

11 *Nur Ruhe!* wurde 1972–73 43mal im Burgtheater und 1986 bei den Nestroy-Spielen in Schwechat aufgeführt, *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* 1972 im Wiener Volkstheater; *Heimliches Geld*, *heimliche Liebe* 1985–86 44mal im Akademietheater bzw. im Burgtheater (freundlicher Hinweis von W. E. Yates) und 2001 im Wiener Theater in der Josefstadt (vgl. dazu Ronald Pohl, ‚Sturz aus dem Himmel der Niedertracht‘, *Der Standard*, 1./2. Dezember 2001, S. 32, und Barbara Petsch, ‚Der Josefstadt heimlicher Nestroy: Die Allmacht des „Geriebenen“‘, *Die Presse*, 1. Dezember 2001, S. 15).

12 In der Regel dauerte es zehn bis vierzehn Tage, bis die Zensurierung erledigt war. *Nagerl und Handschuh* etwa wurde am 2. Dezember 1831 eingereicht und am 15. Dezember genehmigt. Ein Stück konnte aber auch länger bei der Zensurbehörde liegen bleiben, so etwa *Die beiden Herrn Söhne*, sie wurden am 18. Dezember 1844 eingereicht, aber erst am 8. Jänner zur Aufführung zugelassen. Am längsten hatten manche der frühen Stücke gebraucht, *Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* etwa vom 17. Februar bis zum 12. März 1829 (siehe Stücke 1, 413), *Die Zauberreise in die Ritterzeit* gar vom 8. Februar bis zum 5. April 1832 (Stücke 4, 198).

13 Vgl. Walter Obermaier, ‚Nestroy und Ernst Stainhauser‘, in: Yates/McKenzie, *Viennese Popular Theatre* (siehe Anm. 3), S. 41–54 (Anmerkungen S. 154–156; hier: S. 46 f.).

14 Karl von Holtei, *Vierzig Jahre*, Berlin 1843–1850, Bd. 6, S. 119.

Das fünfkaktige Stück *Die lieben Anverwandten* wurde am 21. Mai 1848 uraufgeführt. In den Notizen zum Couplet im vierten Akt findet sich unter anderen Stichworten auch das Wort *Sturmpetition* (*Stücke 25/II*, 262). Dieses Ereignis fand am 15. Mai statt. Das Wort wird wohl nicht sofort geprägt und am selben Tag geläufig gewesen sein. Nestroy dürfte sich also frühestens am 16. Mai Ideen für ein Lied notiert haben, das er bereits am 21. auf der Bühne singen sollte. Davor mußte aber noch die Musik komponiert und die Notenstimmen für eine mittlere Orchesterbesetzung ausgeschrieben werden. Wenige Tage vor der Premiere von *Einen Jux will er sich machen* hat Nestroy noch mit dem Komponisten Adolf Müller über die Musik verhandelt,¹⁵ die allerdings in diesem Stück keinen breiten Raum einnimmt. In der Originalpartitur zu *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* vermerkt Müller, daß er die Ouvertüre von 10 Uhr abends bis sieben Uhr früh geschrieben habe (*Stücke 8/I*, 118).¹⁶ Johann Hüttner berichtet über die Verhältnisse am Theater an der Wien unter Carls Konkurrenten und Nachfolger Pokorny: Am 3. Juni 1850 wurde der Beschluß gefaßt, das Stück *Der Dumme hat 's Glück* von Berla aufzuführen. Die Premiere wurde auf den 21. Juni festgesetzt, obwohl das Stück noch gar nicht fertig geschrieben war. Am 10. Juni sollte Herrn Berla *eine energische Aufforderung die nöthigen Texte zu seinem Stücke binnen 2 Tagen zu liefern, zugeschickt werden, indem nur in diesem Fall Hr. Suppé bis zum 21. d. eine Musik liefern kann*.¹⁷

Was Friedrich Kaiser, der jüngere Kollege Nestroys, in einem Angriff auf den wenig beliebten Direktor Carl behauptet, nämlich daß Nestroy die Blätter seiner Originalhandschriften schon aus der Hand genommen wurden, noch bevor er das betreffende Werk fertig geschrieben hatte, scheint daher durchaus glaubhaft, auch wenn es wie eine boshafte Übertreibung des gegen Carl aufgebrauchten Dichters klingt.¹⁸ Daß es tatsächlich so vorgegangen sein mag, bekräftigen die überlieferten Handschriften. Nestroys sparsamer Umgang mit Papier ist aus seinem gesamten Nachlaß an Vorarbeiten zu belegen. Nicht nur beschreibt er Konzeptblätter kreuz und quer mit den verschiedensten Textsorten, des öfteren verwendet er freie Stellen auch noch für Briefkonzepte,¹⁹ und auch Rechenbeispiele finden sich in seinen

- 15 *Briefe*, S. 56 f. Neben einer Ouvertüre gibt es drei Lieder für die Nestroy-Rolle des WEINBERL. Eines davon war allerdings ursprünglich für Wenzel Scholz in der Rolle des MELCHIOR geplant gewesen. – Bei mehreren Stücken zeichnete sich Nestroy in den Entwürfen Versschemata mit betonten und unbetonten Silben auf. Möglicherweise fertigte Nestroy diese Schemata nicht nur für sich selbst, sondern auch für den Komponisten an (*Stücke 30*, 390).
- 16 Es darf uns nicht wunder nehmen, daß Komponisten ihre Melodien mehrfach verwendeten. In den Partituren finden sich alternative Texte, die eindeutig anderen Stücken zugehören (etwa *Stücke 4*, 390, Anm. zu 10/5; 321, Anm. zu 45/1–13; *Stücke 7/I*, 216, Anm. zu 106/9–17; *Stücke 8/I*, 281, Anm. zu 55/8–11).
- 17 Hüttner, Johann, 'Volk sucht sein Theater. Theater suchen ihr Publikum: Das Dilemma des Wiener Volkstheaters im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts', in: *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang. 1830–1880*, hg. von Jean-Marie Valentin, Bern 1988, 33–53 (hier: S. 42).
- 18 Kaiser, Friedrich, *Theater-Director Carl. Sein Leben und Wirken – in München und Wien, mit einer entwickelten Schilderung seines Charakters und seiner Stellung zur Volksbühne*, Wien 1854, S. 73 f.
- 19 So etwa verwendet Nestroy ein Titelblatt zu *Prinz Friedrich* für ein Briefkonzept (*Stücke 1*, 348 und *Briefe*, S. 30 f.); in den Vorarbeiten zu *Heimliches Geld*, *heimliche Liebe* finden sich

Entwürfen (etwa *Stücke* 28/II, 216). Es muß uns daher wunder nehmen, daß in vielen Originalhandschriften am Ende der Akte und einzelner Verwandlungen Seiten leer geblieben sind, so etwa bei dem nie aufgeführten Zauberspiel *Der Feenball*. Ähnliche Leerstellen weisen auch die Handschriften zu *Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger, Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab, Martha, Die lieben Anverwandten* und zu vielen anderen Stücken auf. Dies kann aber tatsächlich nur bedeuten, daß Nestroy seine Reinschriften gleich nach Beendigung eines Abschnittes zum Kopieren weitergegeben hat.

Die erhaltenen Umschlagbögen sind ein weiteres Indiz für diese Annahme. Zu vielen Stücken sind mehrere davon vorhanden. So hat Nestroy bei seinem ersten für das Theater an der Wien innerhalb weniger Wochen hergestelltem Werk *Der gefühlvolle Kerckermeister* gleich drei solche Umschlagbögen angelegt (*Stücke* 2, 144). Dies ist ein klarer Hinweis darauf, daß es bei dieser dreiaktigen Parodie mindestens drei Konvolute gegeben hat, die ganz offenbar separat abgeschrieben wurden. Das Stück, das am 7. Februar 1832 Premiere hatte, parodierte ein am 5. Jänner zum erstenmal aufgeführtes Ballett. Zwischen beiden Vorstellungen lagen also nicht einmal ganze fünf Wochen. Besonders interessant ist auch eine weitere im Eiltempo in kürzester Zeit hergestellte Parodie, *Martha*, vom Beginn des Jahres 1848. Das fertige Stück hat nur drei Akte. Im Szenarium ist das Werk aber in vier Akte gegliedert. Auf den zwei erhaltenen Titelblättern wird das Werk als vieraktig bezeichnet (*Stücke* 25/I, 413). Diese wurden folglich als Umschlagbögen für den ersten und zweiten Akt zu einem Zeitpunkt verwendet, als das Werk noch auf vier Akte berechnet war. All das kann doch nur bedeuten, daß Nestroy bei diesen Stücken die jeweils fertig geschriebenen Akte gleich nach Beendigung der Arbeit daran zum Kopieren weitergab. Es zeigt dies, mit welcher Hast oft gearbeitet werden mußte.

Die Reinschriften von Nestroys Hand

Wie sich von Johann Wolfgang v. Goethe neben *Faust. Der Tragödie erster Teil* auch – durch Zufall – ein *Urfaust* erhalten hat, sind bei Nestroy einige Werke in mehreren, schon als Reinschrift gedachten Fassungen – zum Teil vollständig, zum Teil fragmentarisch – erhalten.²⁰ Bei den frühen Stücken Nestroys können wir davon ausgehen, daß Karl Carl seinem vielversprechenden Dichter über die Schulter gesehen und in den Stückverlauf eingegriffen haben wird. Der Direktor mag Nestroy dazu bestimmt haben, einzelne Werke grundlegend zu bearbeiten.²¹ Warum diese Werke überarbeitet worden sind, läßt sich nur vermuten. Oft scheinen dafür außer-

gleich drei Briefe; siehe Hein, Jürgen, 'Wiedergefundene Handschriften zu *Heimliches Geld, heimliche Liebe*', *Nestroyana* 20 (2000), 134–144 (hier: S. 137 f.); und Obermaier, Walter, 'Unerwartete Entdeckungen zu Nestroys Briefen', *Nestroyana* 20 (2000), 145–156 (hier: S. 150–154; dort auf S. 155 auch der Brief aus *Prinz Friedrich*).

20 Eine ganze Reihe von Werken ist auch in ziemlich vollständigen Rohfassungen erhalten, hier werden aber nur später verworfene Reinschriften berücksichtigt.

21 W. E. Yates (*Theatre in Vienna. A Critical History, 1776–1995*, Cambridge 1996, S. 247 f.) druckt einen Brief Carls aus dem Jahre 1840 an den Altmeister der Wiener Volkskomödie, Adolf Bäuerle, ab, in dem dieser aufgefordert wird, bei zwei Stücken Änderungen vorzunehmen.

ästhetische Gründe maßgeblich gewesen zu sein. Wenn sich nun zeigen läßt, daß bei diesen Urfassungen etwa der Dialog schon für die Zensur expurgiert worden oder gar die Musik zu den Liedtexten schon komponiert war, sind dies Indizien dafür, daß auf dieser früheren Stufe ernsthaft an eine Aufführung gedacht worden war.²² Die vollständig ausgeführte, in Reinschrift erhaltene Vorstufe des *Lumpacivagabundus* unter dem Titel *Der Feenball* hätte ursprünglich als Faschingsstück im Rahmen eines ‚Karnevaltheaters‘ im Jahre 1832/33 aufgeführt werden sollen (*Stücke 5*, 3–64). Jedenfalls wurde ein Theatermanuskript hergestellt und die Vorzensur durchgeführt, ja das Werk vielleicht sogar der Zensur vorgelegt.²³ Es war aber offenbar nicht rechtzeitig für die Karnevalssaison fertig geworden. Unter Preisgabe der Faschings-thematik und Einbeziehung der Figur des kometengläubigen Schusters aus dem bereits endgültig in die Schublade verbannten Zauberspiel *Genius, Schuster und Marqueur* steigt daraus in mehreren Ansätzen *Der böse Geist Lumpacivagabundus* neu hervor (vgl. *Stücke 5*, 337–343). Das Handschriften-Konvolut zeigt, daß es zu dem neuen Werk keine eigentliche durchgehend originale Reinschrift gegeben hat (*Stücke 5*, 297–299), ein Theatermanuskript des *Feenballs* wurde mit von Nestroy neugeschriebenen Teilen ‚zusammengestoppelt‘. Bei den nicht-originalen Teilen hat Nestroy möglicherweise sogar eine als Zensurbuch des *Feenballs* dienende Abschrift benützt. Insgesamt hat Nestroy für das neue Stück drei verschiedene Schlüsse geschrieben, bis er jenen in der Forschung so umstrittenen, anscheinend biedermeierlich-versöhnlichen Schluß fand, dessen neu angefertigtes Bühnenbild auf dem Theaterzettel speziell angekündigt (*Stücke 5*, 622 f.), vom Publikum bestaunt und von der Presse als *frappant schön* belobt wurde (ebda, S. 357 f.).

Nestroys Parodie von Ernst Raupachs im März 1833 am Burgtheater aufgeführtem Drama *Robert der Teufel* hätte ursprünglich *Robert der Teuxel* heißen und Ende April (also etwa sechs Wochen nach der Premiere der Quelle) als Benefiz Frau Weilers zur Aufführung gelangen sollen. Schon in diesem Stadium wurde das Werk jedoch ein erstes Mal umgearbeitet, bevor – noch in der ersten Jahreshälfte 1833 – ein Theatermanuskript hergestellt wurde. Hier dürfte es Nestroy um dramaturgische Straffung gegangen sein (*Stücke 6*, 156–158; 184–189). Daß die Musik für dieses Stück schon komponiert worden war (einzelne Musiknummern tragen in der Partitur den Kopftitel *Robert der Teuxel*), beweist, daß die Premiere schon ernsthaft vorbereitet worden war, als es schließlich Nestroys Parodie der Meyerbeer-Oper *Robert-le-Diable* nicht nur den Vortritt lassen, sondern an sie sogar den Namen abtreten mußte.

Aus der originalen Reinschrift der Meyerbeer-Parodie *Robert der Teuxel* lassen sich zwei vorhergegangene reinschriftliche Fassungen (eine vollständig und eine nur teilweise erhaltene) destillieren (*Stücke 6*, 125–148, 247–250, 256–258). Wurde die zweite Version unter teilweiser Benützung der Urfassung neu geschrieben, behilft

22 Ein neuer Fund in der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek (Zumbusch-Beisteiner, Dagmar, ‚Michael Hebenstreits Partiturtherhandschrift zu Nestroys *Der alte Mann mit der jungen Frau*‘, *Nestroyana* 18 [1998], S. 28 f.) beweist, daß die Aufführung des Stückes aktiv betrieben wurde.

23 Es ist nicht sicher, wer im ersten Akt die Anmerkung, *NB Der Dialect als Jude muß abgeändert werden* (*Stücke 5*, 475), angebracht hat, sie könnte vom offiziellen Zensor stammen.

sich Nestroy bei der dritten Fassung mit Streichungen, Ergänzungen, Einlagezetteln und Umstellungen. Die letzte Umarbeitung wurde offenbar in kürzester Frist vorgenommen. Die zweite Version strafft, verkürzt auf zwei Akte und ist dramaturgisch logischer, die dritte Fassung ist publikumswirksamer. Ironisch ist dabei, daß Nestroy, hätte er eine ähnlich unlogische Handlungsführung in einer Vorlage gefunden, diese verbessert hätte. Hinter dieser Änderung mag der auf Ausstattungseffekte bedachte Direktor stehen, der mit diesem Stück drei anderen Theatern Konkurrenz machen wollte. Bei beiden Parodien gab es vor der Premiere noch weitere Umarbeitungen, die allerdings im Stadium der Reinschrift nicht dokumentiert sind (siehe unten). Das zu Lebzeiten Nestroys nicht aufgeführte Stück *Zeitvertreib* liegt als zweiaktige Fassung nach dem heute verschollenen Original Nestroys vor (im Anhang von SW) und als Einakter (auch in CG, also wohl nach einem Theatermanuskript; heute beide Fassungen in *Stücke* 37).

Auch zur Posse *Die Gleichheit der Jahre* gibt es eine vollständig erhaltene Erstfassung, das Zauberspiel *Das Verlobungsfest im Feenreiche*. Wieder hat Nestroy große Teile der alten Reinschrift für die Bearbeitung benützt (*Stücke* 7/I, 151 f. und 177). Rommel legt das Hauptgewicht auf die Umwandlung vom Zauberspiel zur Posse, wesentlicher scheint die Wandlung des Helden vom Opfer zum Mitspieler des grausamen Spiels zu sein.²⁴ Die erste (Zauberspiel-)Fassung wurde jedenfalls beim Steirischen Herbst 1999 in japanischer Bearbeitung mit großem Erfolg uraufgeführt, der aber sicher auch der exotischen Wirkung der japanischen Theatertradition zuzuschreiben ist.²⁵

Bei *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* wurde eine ganze Abteilung, die im Reich der Amazonen hätte spielen sollen und vielleicht als Frauen verkleidete Männer auf die Bühne gebracht hätte, ersetzt: Statt Vor- und Nachteilen des Reichtums sollten ursprünglich *Schale und Kern* des Heldenlorbeers im Mittelpunkt stehen (*Stücke* 7/II, 259 f., 312–315). Die Umarbeitung geht vermutlich auf das Konto der Zensur. Ist von dieser Fassung eine Seite erhalten, so zeugt auch die Seitennumerierung bei *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* von der Existenz eines vollständig in Reinschrift ausgeführten Zauberspielrahmens (*Stücke* 8/II, 250 f.). Eine zweite Umarbeitung dieses Stückes erfolgte, nachdem in der Urfassung die Vorzensur bereits durchgeführt war. Die Rolle des CHRISOSTOMUS ÜBERALL, ursprünglich für den Episodenkomiker Friedrich Hopp gedacht, wurde für Nestroys Komikerkollegen Wenzel Scholz wesentlich ausgebaut. Die Zuweisung der Rollen war Direktor Carl vorbehalten. Es ist möglich, daß er anderer Meinung als Nestroy war oder daß er seine Meinung geändert hatte. Nestroy behalf sich mit

24 Vgl. Walla, Friedrich, „Crying out loud in silence“: Social Inequality in Nestroy's *Die Gleichheit der Jahre*, in: *The Austrian Comic Tradition. Studies in Honour of W. E. Yates*, hg. von John R. P. McKenzie und Lesley Sharpe (Austrian Studies, 9), Edinburgh 1999, S. 118–129, und ders., „Aus eins mach zwei, aus zwei mach eins: Zur Entstehungsgeschichte und Chronologie von Nestroys Stücken der Jahre 1833 und 1834“, *Nestroyana* 13 (1993), S. 91–109.

25 Vgl. Lohs, Lothar, „Global Culture“ als zentrales Thema beim „steirischen Herbst '99“. Der tiefe Fall aus dem Kabuki-Himmel. Johann Nestroy im exotischen Gewand, *Der Standard*, 27. September 1999, S. 15; Petsch, Barbara, „Djuhuhu! Nestroy landet weich in Japan“, *Die Presse*, 27. September 1999, S. 22; u. we. [Ulrich Weinzierl?], „Sushi-Verhackert's: Nestroy, japanisch, in Graz“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. September 1999, S. 49.

Streichungen, größeren Randzusätzen und Einlagezetteln in der Reinschrift. In der Reinschrift der Posse *Die lieben Anverwandten* wird eine schon ausgeführte Szenengruppe später verworfen und ein ganzer Bogen neu geschrieben (*Stücke 25/II*, 390 f.). Möglicherweise sollte damit ein blindes Motiv vermieden werden.

Manchmal sind auch Eingriffe fremder Hand in der Originalhandschrift Nestroys festzustellen. So hat zum Beispiel in der Reinschrift der Parodie *Martha* eine andere Hand mehrfach am Text Veränderungen vorgenommen. Niemand würde sie heute als Verbesserungen des Nestroy-Textes empfinden, dennoch stammen sie insofern von ‚kompetenter‘ und ‚autorisierter‘ Hand, sind sie doch auch in das einzige erhaltene Theatermanuskript und in die (auf einem Theatermanuskript beruhende) Ausgabe von Chiavacci und Ganghofer eingegangen, waren also mit Sicherheit Teile der Premierenfassung des nur dreimal aufgeführten Werkes. Aus der dreiaktigen Faschingsposse *Sie sollen ihn nicht haben* wurde mit fremder Hilfe die Originalreinschrift zur zweiaktigen Fassung *Der holländische Bauer* gekürzt und umgearbeitet, die dann auch so aufgeführt wurde (*Stücke 28/I*). Zusätze fremder Hand finden sich auch in der Originalhandschrift von *Alles will den Propheten sehen*. Im zweiten Akt der *Lieben Anverwandten* findet sich dort das Wort *portmunée* von fremder Hand zu *monnaie* korrigiert (*Stücke 25/II*, 103). Dies ist ein Beweis dafür, daß jemand anders die Werke mitgelesen haben muß.

Die Liedtexte

In Nestroys Originalhandschriften finden sich von den Musikstücken zumeist nur die Auftrittslieder im fortlaufenden Text. Andere Gesangsstücke, besonders aber die satirischen Couplets und auch die Monologe, an denen Nestroy sorgfältig feilte, fehlen in der Regel. Zunächst war es offenbar wichtiger, die Handlung des Stückes zu Ende zu bringen, mußten doch die Dialoge zwecks Herstellung eines Zensurtextes sorgfältig überarbeitet, die Manuskripte vervielfältigt werden; es galt Regiebücher, Zensurbücher, Rollenhefte herzustellen. Neue Bühnenbilder mußten in Auftrag gegeben werden.²⁶ Wohl wegen des Zeitdrucks wurden Monologe und Lieder separat ausgeführt. Das Fehlen dieser Texte in den Reinschriften kann daher nicht als Beweis für den Stegreifcharakter der Werke Nestroys herangezogen werden,²⁷ besonders da sich gewöhnlich in der Reinschrift die Anweisung findet, Stellen für Lieder, Duette, Quodlibets²⁸ und für Monologe in den Theatermanuskripten freizulassen (etwa *Stücke 25/II*, 103).

-
- 26 Der „Theater-Mayr“ genannte Dekorationsmaler Michael Mayr berichtet, daß er den Auftrag für zwei Bühnenbilder zu *Nur Ruhe!* knapp fünf Wochen vor der Premiere erhielt, siehe Kisler, Karl Michael, *Der Theater-Mayr. Aus den Biedermeiertagebüchern des Theatermalers Michael Mayr*, Wien, Eisenstadt 1988, S. 237.
- 27 So etwa Hein, Jürgen, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg 1972, S. 78 f. – W. E. Yates fragt daher, ob ein Stück wie „*Nur keck!*“, bei dem Lieder und Monologe fehlen (*Stücke 34*, 116), tatsächlich unvollendet geblieben war oder ob die heute fehlenden Texte ‚verschollen‘ sind (Brief vom 27. Mai 2002).
- 28 Bei den Quodlibets wurde der Text oft erst nachträglich beliebten Melodien unterlegt. Die Texte fehlen daher in den Reinschriften. Bei *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* geschah dies in der Originalpartitur (*Stücke 8/I*, 118, bzw. 278–283), wo vier Hände, darunter Nestroy

Die Monologe, die Nestroy ja wohl zumeist selbst sprach, konnten zunächst ausgespart werden. Die Liedtexte hat Nestroy wohl aus dem Grund auf eigene Blätter geschrieben, damit jedes Lied unabhängig vom restlichen Text des Stückes so schnell wie möglich dem Komponisten zur Verfügung gestellt werden konnte. Die *Lieder zur Posse mit Gesang in 3 Acten Der Holländische Bauer von J. Nestroy 1849* wurden allerdings als eigenes Konvolut mit Umschlagbogen geschrieben (*Stücke 28/I*, 159). Beim separat geschriebenen Lied des LEINÖHL (*Martha*) notiert Nestroy *III Act^{te} Szene*, läßt also die Nummer der Szene unbezeichnet. Das Lied ist auf demselben großformatigem Papier geschrieben, ebenfalls mit Bleistift und in ganz ähnlichem Schreibstil wie der Rest des Stückes. Hatte Nestroy das Lied für das in etwa vier, fünf Wochen geschriebene Stück noch vor dem ausgeführten Dialog verfaßt, um dem Komponisten mehr Zeit zu geben? Hatte er den betreffenden Dialogtext des Stückes nicht mehr vor sich, weil dieser schon beim Kopieren war? Oder sollte er bloß zu faul gewesen sein, nachzusehen, um die wievielte Szene es sich handelte?²⁹

Bei frühen Stücken mit Singspielcharakter sehen wir, daß nach Fertigstellung der Reinschrift die vorgesehenen musikalischen Nummern mit Bleistift oder Buntstift angezeichnet und durchnummeriert wurden. Wir wissen nicht, wer diese Auszeichnung vorgenommen hat: der Autor, der Regisseur, der Komponist, vor allem aber auch der Theaterdirektor kämen dafür in Frage. Direktor Carl hatte ja das Recht, vorzuschreiben, welche Musiknummern in einem Stück vorzukommen hatten.³⁰ Manche von Nestroy in den Reinschriften vorgesehenen Gesangsstücke, die offenbar nicht die Zustimmung des Direktors oder Regisseurs, eventuell auch der Zensur gefunden hatten, sind sonst nirgends überliefert. So fehlt in den Theatermanuskripten und der Partitur der Posse *Die Gleichheit der Jahre* ein großes Lied mit Chor. Nestroy, der augenscheinlich Gefallen an dem Lied hatte, wollte es später an passender Stelle in *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* aufnehmen, aber obwohl es noch der Vorzensur unterzogen worden war und ins Zensurbuch aufgenommen wurde, ist es auch dort schließlich dem Stift des Regisseurs zum Opfer gefallen (*Stücke 8/I*, 127); in den Partituren hat es keine Spuren hinterlassen.³¹ Ab den vierziger Jahren hält sich die Anzahl der Musikstücke in Grenzen, auf eine Numerierung in den Reinschriften

und Müller, am Text beteiligt waren. In einem Brief aus dem Jahre 1839 bittet Nestroy seinen Freund Stainhauser neben dem Kapellmeister Müller bei der Auswahl der Melodien des Quodlibets für die *Verhängnißvolle Faschings-Nacht* mitzuhelfen (*Briefe*, S. 43).

29 Das Stück wurde in solcher Eile angefertigt, daß es kein fortlaufendes Szenarium und keine durchgehende Rohfassung dazu gegeben hat. Im ursprünglichen Szenarium ist eine andere Stelle für das Lied vorgesehen.

30 Branscombe, Peter John, *The connexions between drama and music in the Viennese popular theatre from the opening of the Leopoldstädter Theater (1781) to Nestroy's opera parodies (ca. 1855) with special reference to the form of parody*, Diss. (masch.) London 1976, S. 143; Zumbusch, Dagmar, *Ansätze zu einer Typologie des Wiener Theaterlieds dargelegt insbesondere an den Stücken Nestroys*, Magisterarbeit Bonn, S. 107 f.

31 Es sei denn vielleicht die Tatsache, daß die Musikstücke in Müllers Partitur nachträglich neu gezählt wurden, wobei sich die Anzahl der Musiknummern um drei verringerte. Die gebundenen Partituren der Wiener Stadt- und Landesbibliothek stellen nicht den Originalzustand dar, ursprünglich war jede Nummer einzeln für sich und konnte separat in anderen Stücken eingesetzt werden.

wird nun verzichtet. Bei dem Stück *Die lieben Anverwandten* (1848) findet sich jedoch in einer fast stummen Szene, in welcher der alte Millionär STACHLBAUM sein knapp vorher geschriebenes Testament verbrennt, die Randanmerkung: *Musik*; sie wurde mit großer Sicherheit von fremder Hand angebracht.

Die Vorzensur

Seit der Zeit Maria Theresias mußte ein Theaterstück, bevor es aufgeführt werden konnte, der Zensurbehörde vorgelegt werden. Theaterschriftsteller vermieden also von vornherein Dinge, die den Einspruch des Zensors hätten erregen können. Zumindest auf den Bühnen Carls gab es daneben aber auch eine provisorische ‚Vorzensur‘, um diesen Zensurvorgang zu beschleunigen und um vom Text der Stücke zu retten, was zu retten war.³² ‚Vorzensur‘ bedeutet, daß

Änderungen an einem im wesentlichen fertigen Werk vorgenommen wurden, um ein den Zensurbehörden genehmes ‚Zensurbuch‘ herzustellen; Änderungen, bei denen die Absicht bestand, sie später wieder zurückzunehmen, und die in der Regel keinen Eingang in die Überlieferung des Werkes fanden, wie die Theatermanuskripte und Drucke zeigen. (*Stücke* 5, 474)

Aus den erhaltenen Handschriften Nestroys und den Theatermanuskripten ersehen wir, daß eine mehrfache Durchsicht der Werke stattfand. Eine mit Bleistift zuerst durchgeführte Vorzensur macht eigentlich den Eindruck einer Anweisung. Es wäre verlockend, anzunehmen, daß die Bleistiftzeichen von Direktor Carl stammen, die von Nestroy später in Tinte ausgeführt wurden. Bei Werken wie *Robert der Teuxel*, *Müller*, *Kohlenbrenner* und *Sesseltrager* und selbst in einem relativ kurzen und harmlosen Werk wie *Martha* vom Jänner 1848 gibt es an die 200 Vorzensuränderungen, also etwa vier potentiell anstößige Stellen pro gedruckter Seite. Bei *Martha* ist die Vorzensur in der Reinschrift nicht nur von Nestroy, sondern auch deutlich von zumindest einer weiteren fremden Hand durchgeführt, wohl aus besonderer Eile. Die Spiralen der Vorzensur finden sich daneben in den originalen Soufflibüchern der Bühnen Carls, und auch einzelne Rollenbücher weisen diese doppelte Buchführung auf (z. B. *Stücke* 16/I, 83), also mußten die Schauspieler wohl beide Texte lernen, was neben der kurzen Probenzeit mit ein Grund sein konnte, warum in zeitgenössischen Premierenberichten relativ häufig auf die Textunsicherheit der Schauspieler hingewiesen wird (*Stücke* 25/I, 40/2–7 und 522/10 f.). Kontaminationen und andere Fehler zeigen, daß die Zensurvarianten aus dem Original in die Theaterbücher übertragen wurden und nicht umgekehrt,³³ doch dürften die Souf-

32 Walla, Friedrich, Johann Nestroy und die Zensur. Krokodil am Geistesstrom oder Die jüngere Schwester der Inquisition, *Nestroyana* 9 (1989), S. 22–34; ders., ‚Zensuränderungen‘, in: *Stücke* 7/II, 315–329; ders., ‚Die Theaterzensur am Beispiel des *Lumpacivagabundus*‘, in: *Vom schaffenden zum edierten Nestroy* (siehe Anm. 3), S. 45–68.

33 Gelegentlich haben sich einzelne Vorzensuränderungen irrtümlich in den Text eingeschlichen, wohl weil die Kopisten und Setzer (etwa der Ausgabe CG, aber auch Rommel) sie für echte Korrekturen hielten. Gute Beispiele dafür bieten *Die schlimmen Buben in der Schule* (*Stücke* 25/I, 290–299) und *Karikaturen-Charivari mit Heurathszweck*, wo in CG das Wort *Excellenz* mehrfach durch *Herrlichkeit*, das Wort *Hofrath* durch *Amts-Chef* und *Pardon* (in

flierbücher nicht immer direkt von der Reinschrift Nestroys abgeschrieben worden sein, bei manchen Stücken wie etwa bei *Lumpacivagabundus* ist eine Zwischenstufe zu erschließen. Bei den *Beiden Herrn Söhnen* gibt es ein als „Richtungsbuch“ deklariertes Manuskript, das als Vorlage des Zensurbuchs gedient hat.

Noch größere Vorsicht als bei den Dialogen war bei den Liedtexten und den Monologen geboten, und noch sorgfältiger als die Auftrittslieder wurden die satirischen Couplets für die Zensur gereinigt. Oft schrieb Nestroy eigene Fassungen für das Zensurbuch. Mehrfach findet sich auf den Originalhandschriften der Lieder der Verweis, daß die Bearbeitung des Liedes für die Zensur gesondert nachfolgen werde, so gibt es etwa schon bei einem Lied aus dem frühen *Feenball* ein separates Blatt mit der Anweisung: *NB In dem Buche für die ‚Censur‘ ist dieses Lied folgendermaßen zu schreiben* (Stücke 5, 268, ähnlich S. 267; das Quodlibet im *Gewürzkrämer-Kleeblatt*, Stücke 22, 402–404, Abb. S. 464; oder *Die lieben Anverwandten*, Stücke 25/II, 103). In das von fremder Hand geschriebene Zensurbuch der *Familien Zwirn, Knieriem und Leim* hat Nestroy eigenhändig den Text von vier Musikstücken an ursprünglich frei gebliebenen Stellen nachgetragen. Des öfteren wurden Liedtexte auch bei der Zensur nachgereicht (etwa *Der gemüthliche Teufel*, Stücke 30, 511).

Die „Kopiatur“

Im zweiten Akt von *Lumpacivagabundus* sagt der sich nobel gebende Schneidermeister ZWIRN von einem schlecht geschriebenen Konto: *Man trage ihn schleunigst noch einmal in die Kopiatur und melde dem Kanzleipersonale meinen Zorn* (Stücke 5, 162). Auf die Bedeutung der Kopisten für den Theaterbetrieb ist mehrfach hingewiesen worden.³⁴ Der Theaterbetrieb benötigte eine Reihe von Abschriften: zwei Zensurbücher, wohl ebenso viele Regiebücher,³⁵ von denen eines später vom Souffleur benützt wurde (daher gewöhnlich als ‚Soufflierbuch‘ bezeichnet) und Rollenhefte. Von den endgültigen Liedtexten mußte ebenfalls ein Heft zum Soufflieren angefertigt werden.³⁶ Zu einzelnen Stücken haben sich auch sogenannte Szenarien (Szenenübersichten der auftretenden Schauspieler und Listen der in jeder Szene benötigten Requisiten) erhalten (etwa Stücke 25/I, 120). Diese wurden vom Inspizienten gebraucht. Nestroy verkaufte seine Stücke in die Provinz und ins Ausland. Zum Abschreiben dieser Manuskripte brauchte man ebenfalls eine Vorlage. Im Zensurbuch des *Lumpacivagabundus* hat Nestroy eigenhändig (fast) alle Vorzensurstriche rückgängig gemacht und einige Szenen überarbeitet. Die Art der Bearbei-

der Bedeutung ‚Amnestie‘) zu *los* ersetzt scheint (Stücke 28/II, 289 f.).

- 34 Hüttner, Johann, ‚Manuskriptwerkstatt Nestroys und seiner Schreiber‘, in: *Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches*, hg. von W. Edgar Yates (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien 6), Wien 2001, S. 35–47.
- 35 Bei *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* dürfte es zwei parallele, von derselben Hand geschriebene Theatermanuskripte gegeben haben, die wohl kaum unabhängig voneinander von Nestroys Reinschrift abgeschrieben wurden, so daß hier mit großer Sicherheit ein von der originalen Handschrift separater Archetypus angenommen werden kann.
- 36 Solche Liederhefte gibt es etwa zu *Der Tritschtratsch* und zu *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* (Stücke 7/II, 137, 297); zu *Mein Freund* hat sich ein Textheft mit dem Titel *Lieder und Monolog zum Soufflieren* erhalten (siehe Stücke 30, 166).

tung legt den Schluß nahe, daß es sich dabei nicht um eine ‚Fassung letzter Hand‘ handelt, wie Rommel annimmt, sondern um eine vereinfachende Fassung für kleinere Provinzbühnen, da eine Verwandlung eingespart wird, die nach Ausweis der Theaterzettel in Wien gespielt wurde (*Stücke* 5, 344 f.).

Auch der Zustand der originalen Theatermanuskripte bezeugt die Eile, mit der gearbeitet wurde, denn Regie- und Zensurbücher stammen oft von mehreren Händen.³⁷ Dies ist ein Hinweis darauf, daß an den Texten mehrfach gleichzeitig gearbeitet wurde. Das älteste erhaltene Theatermanuskript zu *Moppels Abentheuer* ... stammt von zwei verschiedenen Händen, das originale Theatermanuskript des *Treulosen* (*Stücke* 10, 129) und das ‚Richtungsbuch‘ zu *Die beiden Herrn Söhne* (*Stücke* 22, 149), beide mit Vorzensur, wurden jeweils von drei Schreibern angefertigt. In einem Theatermanuskript von *Liebesgeschichten und Heurathssachen* stammt jeder der drei Akte von einer anderen Hand (*Stücke* 19, 113). Das Zensurbuch des *Lumpacivagabundus* ist – eine seltene Ausnahme – in Lagen nach Akten numeriert, d. h., die Zählung wurde bei jedem Akt neu begonnen. Gelegentlich werden die Kopisten Akkordarbeit haben leisten müssen. Ein Theatermanuskript zu den *Beiden Herrn Söhnen* wurde von vier (*Stücke* 22, 149), ein Manuskript zum *Mädl aus der Vorstadt* gar von fünf Schreibern angefertigt (*Stücke* 17/II, 101). Einzelne Schreiber lassen sich mehrfach nachweisen. Schrift und Schreibfehler verraten, daß der „Souflertext“ der Lieder zu *Der Tritschtratsch* (September 1833) und *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* (uraugeführt April 1834, jedoch schon früher entstanden) von demselben Schreiber mit offenbar slawischer Muttersprache kopiert wurden. Die Kopisten eines zweiten Textbuchs zum *Treulosen* waren teilweise identisch mit den Kopisten des oben erwähnten Texts. Das Theatermanuskript des *Feenballs* und das Zensurbuch des daraus hervorgegangenen *Lumpacivagabundus* sind jeweils von denselben zwei verschiedenen Händen geschrieben. Ein noch nicht identifizierter Schreiber hat zwei Manuskripte zu *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* und ein im Archiv Schönwetter erhaltenes Manuskript zur *Verhängnisvollen Faschings-Nacht* (*Stücke* 14, 153; *Stücke* 15, 249) abgefaßt. Manuskripte zu *Der Färber und sein Zwillingbruder* (*Stücke* 16/I, 82), zum *Talisman* (*Stücke* 17/I, 90), zum *Unbedeutenden* (*Stücke* 23/II) und zu den *Schlimmen Buben in der Schule* (*Stücke* 25/I, 120) tragen jeweils die Unterschrift des Preßburger Souffleurs Stern, doch ist dies vielleicht ein Besitzvermerk.

Zensur

Trotz der peniblen Maßnahmen der Vorzensur fand der Zensor immer noch Gründe zum Einschreiten.³⁸ Im Falle der *Familien Zwirn*, *Knieriem* und *Leim* ersehen wir

37 *Robert der Teuxel* zeigt, wie sich ein Fehler in die gesamte spätere Überlieferung einschleichen konnte. Von ROBERTS Zechkumpanen heißt es dort, ganz unmotiviert: *Geben stille ab*, obwohl Nestroy in seinem Original, allerdings etwas undeutlich, *Geben alle ab* geschrieben hatte (*Stücke* 6, 333, Anm. zu 86/35).

38 Neben dem Schutz der staatlichen Einrichtungen und der Religion hatte der Zensor vor allem über Sitte und Anstand zu wachen. Vorzensur und Zensur erfaßten alle Teile eines Stückes, vom Bühnenbild bis zu den Kleidervorschriften, von der Stellung der Personen auf der Bühne bis zu kleinsten sprachlichen Äußerungen. So durfte in *Robert der Teuxel* nicht die Gegend

aus dem erhaltenen Zensurbuch, daß der Zensor noch mindestens zehn Stellen einspruchswürdig fand (darunter den zweiten Teil der Höflichkeitsfloskel *Wie geht's, wie steht's?*).³⁹ Weit mehr Grund zum Einschreiten fand der Zensor im *Haus der Temperamente*: Selbst in die Namengebung der Rollen wurde dort eingegriffen: die Hauptfigur SCHLANKEL („Schlingel“) sollte zunächst in das sinnlose SCHLUNKER umbenannt werden; auf dem Theaterzettel erschien der Name schließlich als MANKEL (von *Manklereien*, „Umtriebe“, *Stücke* 13, 225).⁴⁰ Besonders schlecht ist es den *Schlimmen Buben in der Schule* ergangen. In Nestroys Handschrift haben sich Teile einer tiefgreifenden verharmlosenden Umarbeitung erhalten, die laut Theaterzettel bei der Premiere gespielt wurde. Erst 1849, als das Werk mit Louis Grois in der Rolle des WAMPL wiederaufgenommen wurde und die Zensur noch nicht wieder richtig funktionierte, konnte man wieder teilweise auf die Originalfassung zurückgreifen.⁴¹ Daß das Werk noch fünfzig Jahre nach der Premiere nur unter dem verkürzten Titel als *Die schlimmen Buben* bekannt war, geht wohl ebenso auf das Konto der Zensur wie die Wiener Umarbeitung der ein Jahr vorher entstandenen *Zwei ewige Juden und Keiner zum Fliegenden Holländer zu Fuß*. Beide Werke waren ursprünglich als „Possen“ bezeichnet worden, erhielten aber schließlich die verharmlosende Genrebezeichnung „Burleske“. All diese Wünsche des Zensors bedeuteten zusätzliche Mühe, die Änderungen waren in die verwendeten Spielbücher und Rollenhefte einzuarbeiten. Korrespondenz zwischen Nestroy und der Zensurbehörde hat sich bei *Mein Freund* erhalten (*Stücke* 30, 451–461). Die Herausgeber

um die „Spinnerinn am Kreuz“, die Stätte des Hochgerichts, erwähnt werden, für die Zensur hatte das Stück „an der Baadner Straßen“ zu spielen (*Stücke* 6, 312, Anm. zu 99/20 f.); das Szenenbild Schöllers zeigt allerdings sehr schön die „Spinnerin am Kreuz“ genannte gotische Säule gegen den gemalten Hintergrund von Wien. Im *Zauberer Sulphur...* blieb die elegante Kleidung des Läufers PLUMPSACK mit *Federkappe* im Zensurbuch unerwähnt, wohl weil es ihn allzu deutlich als einen Bedienten des Hochadels ausgewiesen hätte (*Stücke* 6, 192, Anm. zu 13/35 f.). Das Wort *Roß* wurde offenbar nur deswegen regelmäßig gestrichen (etwa *Stücke* 6, 192, Anm. zu 14/16), weil der Zensor an die Rösser in den kaiserlichen Marställen dachte. Statt *Sie werfen den CHEVALIER hinaus*, mußte es heißen: *Sie werfen MILLEFLEURS hinaus*, um nicht die gesellschaftliche Stellung des Betroffenen zu betonen (*Stücke* 6, 24/5, vgl. die Anm. S. 193). WASCHHAUSEN im *Kampl* sowie ÜBERALL in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* wurden auf dem Theaterzettel ihres Adelsprädikats beraubt. Wörter wie *schieben* und *wichsen* wurden ihrer sexuellen Nebenbedeutung wegen („koitieren“ bzw. „onanieren“) ausgemerzt. Im *Haus der Temperamente* sah es der offizielle Zensor nicht gern, daß ISABELLA und SCHLANKEL gemeinsam in einem Zimmer eingeschlossen werden sollten (*Stücke* 14, 225 und 229, Anm. zu 142/32–143/1); ÜBERALL durfte auf AGNES nicht *los-*, sondern nur *zugehen* (*Stücke* 8/II, 282, Anm. zu 54/3). Es ist sicher Einfluß der Zensur, wenn der Held in der Theaterfassung des *Zauberer Sulphur...* nicht die Damen der Gesellschaft, sondern die *Kuchlmadln* schlecht behandelt (*Stücke* 6, 199 f.).

39 Ganz ähnlich ändert der Zensor im Vorspiel zum Quodlibet den Satz *daß ich auch jetzt noch in üppiger Jugendfülle dastehe* zu: *ich bin noch in üppiger Jugendfülle* (*Stücke* 2, 504, Anm. zu S. 496). Offenbar fürchtete man die Gestik der Schauspieler.

40 Es sei ferner an den Möchtegernschriststeller Herrn von PLITT (statt PLATT) im *Talisman* erinnert (*Stücke* 17/I, 275, Anm. zu 6/16). Der Name KNIERIEM im *Lumpacivagabundus* geht ebenfalls auf den Zensor zurück, Nestroy hatte die Figur ursprünglich KNEIPP (ein Wort mit der Doppelbedeutung „Schustermesser“ und „grober Mensch“, daher gleichzeitig Stand und Charakter der Figur bezeichnend) genannt (*Stücke* 5, 493, Anm. zu 70/12).

41 Freundlicher Hinweis von Frau Mag. Renate Oakley.

von *Eine Wohnung ist zu vermieten* (Stücke 12, 161) und von *Zauberer Sulphur...* (Stücke 6, 169) sind unabhängig voneinander zu dem Schluß gekommen, daß Verzerrungen durch die Zensur zum Durchfall beider Werke beigetragen haben könnten.

Die Premierenfassungen

Der Einfluß Direktor Karl Carls auf die von Nestroy selbst vorgenommenen Umarbeitungen ist nicht bekannt. Eher abzuschätzen ist sein Einfluß auf das vom Autor fertiggestellte Werk, da wir ihn aus den Bühnenmanuskripten ersehen können. Der schon erwähnte Friedrich Kaiser klagt bitter über die einschneidenden Änderungen Carls in seinem Erstlingswerk *Das Rendezvous*:

Carl war überhaupt nie um eine rasche Aushilfe verlegen, namentlich, wenn es weiter nichts galt, als mitunter sehr eigenmächtige Abänderungen in einem Stücke vorzunehmen, oder vom Nächstbesten vornehmen zu lassen. Das Recht, welches der ursprüngliche Verfasser an seinem Stücke hatte, galt ihm unter allen Umständen nichts. Sobald er das nie splendide Honorar für ein solches bezahlt hatte, bedachte er niemals, daß er dadurch nur das Recht erworben habe, das Stück auf seiner Bühne aufzuführen, sondern er wählte sich ermächtigt, damit nach Willkühr schalten und walten zu dürfen; er strich unbarmherzig darauf los, änderte sogar ganze Szenen, machte, wenn er der Besetzung wegen verlegen war, aus einer Männer-Rolle eine Frauen-Rolle, kurz er verfuhr so damit, daß der Verfasser oft, wenn es zur Aufführung kam, sein eigenes Stück nicht mehr erkannte.⁴²

Tatsächlich finden wir auch bei Werken Nestroys häufig Unterschiede zwischen den Reinschriften und den Theaterbüchern. Für die Aufführungen wurden Szenen gestrichen, neu geschrieben, umgestellt, neue ‚Lazzi‘ eingeschoben. Bei der um fast ein Jahr verschobenen Uraufführung der nun *Zauberer Sulphur...* genannten Raupach-Parodie wurde im dritten Akt für Karl Carl eine Nachahmung des französischen Schauspielers Alexandre Vattémare, der gerade mit seinen Soloabenden, an denen er die verschiedensten Rollen verkörperte, in Wien Sensation machte, eingebaut. Dem originalen Souffleurbuch fehlt der letzte Abschnitt des Stückes. In den Theatermanuskripten der *Gleichheit der Jahre* gibt es am Ende von zwei Verwandlungen neue auffällige ‚Lazzi‘. Am Ende des zweiten Akts fällt der als Frau verkleidete PUDELKOPF in Ohnmacht und alle bemühen sich um ihn (Stücke 7/I, 216), am Ende der dritten Abteilung ergreift er ein Gewehr und schießt wild um sich (S. 219). Hier geht es um wirksame Aktschlüsse.⁴³ Im *Lumpacivagabundus* wird am Ende

42 Kaiser, *Theater-Director Carl* (siehe Anm. 18), S. 28 f. Otto Rommel, der das heute verschollene Manuskript noch gesehen haben will, bestätigt diese Angaben (SW XV, 51).

43 Dabei hatte 1807 Kaiser Franz das Schießen auf der Bühne verboten, 1812 Ausnahmen in *guten Stücken* gestattet, *wenn solches mit der Handlung wesentlich verbunden ist*. Dennoch wurden im November 1821 bei Webers *Freischütz* im Hofopertheater die „Jägerburschen mit Armbrüsten ausgestattet. Statt dem hinfällig gewordenen Kugelgießen ließ man Kaspar sieben verhexte ‚Freibolzen‘ aus einem hohlen Baumstamm klaben“ (Broyer, Matthias, *Die Wiener Erstaufführung des „Freischütz“*, Programmheft der Wiener Volksoper zu *Der Freischütz*,

der Szenen in HOBELMANNNS Werkstatt die Braut auf die Kiste mit den Geldstücken gesetzt und abgetragen. LEIM zieht mit seinem Schatz ab. Es war dies wohl ein glücklicher Einfall des Regisseurs, da Nestroy an der Inszenesetzung seiner Stücke angeblich kein Interesse zeigte.⁴⁴ Im Soufflierbuch und in der Ausgabe von CG zu *Martha* finden sich zwei Liederlagen, die sicher nicht von Nestroy stammen (*Stücke 25/I*, 520 f., 523 f.). Beide sind in bei Nestroy unvertrauten Stilebenen, das erste Lied ist stark mundartlich gefärbt, das zweite hochsprachlich, beide entsprechen Musiknummern des Originals, das zweite Lied, ein Weinlied, wurde wohl nur wegen der schönen Tenorstimme des Schauspielers Marchion eingeschoben, der bei der Premiere Sonderapplaus erhielt. Die originalen Schlußworte des Dichters LEICHT in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* waren offenbar zu aggressiv. Im Soufflierbuch skizziert Nestroy in eigener Handschrift eine alternative Fassung der Schlußansprache, die dann von fremder Hand mit Tinte auf einen Einlagezettel kopiert wurde. Sie wurde also mit Sicherheit in der einzigen Aufführungsserie des Werkes im Jahre 1835 so gespielt (*Stücke 8/II*, 89, 299 f.), stellt aber eine Verbeugung vor dem Wiener Publikum dar, die sicher nicht Nestroys ursprüngliche Intention gewesen war.

Kürzungen waren an der Tagesordnung. Das gestrichene große Chorlied in der *Gleichheit der Jahre* haben wir schon erwähnt. Im *Lumpacivagabundus* wird die abschließende Verwandlung des zweiten Akts mit dem Ballonaufstieg gestrichen. Auch in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* wird im zweiten Akt eine ganze Verwandlung eingespart. Drastische Kürzungen in den *Schlimmen Buben in der Schule* führten dazu, daß in der gesamten späteren Überlieferung die Unterredung zwischen WICHTIG und WAMPL vor versammelter Schülerschaft auf der Bühne abgehandelt wird, weil die Knaben nicht zum Umziehen nach Hause geschickt werden. FRANZ, der Aufseher, braucht über die Vorgänge nicht aufgeklärt zu werden, weil man ihn hinter der Türe horchen sieht. WILLIBALDS Couplet fällt aus. Grund für die sehr ungeschickt gemachte Kürzung kann nur sein, daß sich das Werk an einem Abend, an dem drei Einakter gespielt wurden, als zu lang erwies.⁴⁵ Umfangreiche Streichungen finden sich auch in *Höllenangst* (*Stücke 27/II*, 201–210).

Das Vorspiel der Fortsetzung des *Lumpacivagabundus* (*Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim*) wird im Theatermanuskript TZ drastisch gekürzt, eine Fassung, die dem bei CG überlieferten Text entspricht. Diese gekürzte Fassung wurde bereits bei der Premiere gespielt, wie das Fehlen der Figuren des JUKUNDUS und des FATUM auf dem Theaterzettel der Premiere zeigt. Gerade die Szene des schlafenden Schicksals wird aber in der späteren kritischen Literatur viel besprochen, den Zeitgenossen war sie unbekannt. Der Auftritt des LUMPACIVAGABUNDUS wird ebenfalls anders gestaltet. Statt ver mummt auf die Bühne zu treten, erscheint der böse

Wien, 1991, S. 5 f.

44 Nach einer Anekdote soll er den zweiten Akt des *Lumpacivagabundus* erst Jahre später gesehen haben. Nestroy spielte allerdings in Abwesenheit von Wenzel Scholz 1837 selbst die Rolle des ZWIRN.

45 *Die schlimmen Buben* nehmen in der neuen Ausgabe 42 Seiten ein, die dreiaktige Parodie *Martha* dagegen 54 Seiten (zum Vergleich: *Frühere Verhältnisse*: 31 Seiten).

Geist aus der Versenkung. Rommel vermutet, daß man dadurch das komplizierte Flugkleid ersparen wollte, d. h. ein Kleid, das an einem Schleppzug befestigt war und durch die Luft dem Träger abgenommen wurde (SW II, 676). Mit der Änderung wird allerdings dem bösen Geist der ihm symbolisch zustehende Raum, die Unterwelt, zugewiesen.⁴⁶ Wurde bei *Robert der Teuxel* die Abfolge der Szenen schon in der Reinschrift geändert, so geschah dies bei den *Familien Zwirn, Knieriem und Leim* erst im Theatermanuskript. Die logische Folge des Stückes wird zwar gestört, die effektvolle und spannungsgeladene Wirtshausszene, die zur Gänze aus dem Wechselgesang des KNIERIEM mit dem Chor besteht, wird an die vorletzte Stelle des Stückes verlegt; es folgt nur noch die Lösung des Knotens mit der Doppelhochzeit der vier Kinder des „liederlichen Kleeblatts“. Die eigentlich rahmenbildende Szene im Geisterreich erscheint hier an drittletzter Stelle. Eine Liste der Schauplätze auf der letzten Seite des Theatermanuskripts deutet ebenfalls auf die umgearbeitete Theaterfassung.

Das Bühnenbild

Das Bühnenbild war jedenfalls die Domäne Carls. Johann Hüttner weist darauf hin, daß Carl in den späteren Jahren aufwendige Bühnenbilder vermeiden wollte.⁴⁷ Dies könnte schon bei *Lumpacivagabundus* der Fall gewesen sein, als entschieden wurde, die schon erwähnte Szene des Ballonaufstiegs (*Stücke* 5, 116) am Ende des zweiten Akts fortzulassen. In der Waldszene des ersten Aktes der *Familien Zwirn, Knieriem und Leim* strich der Theaterprofi den *praktikablen* [d. h. ‚begehbaren‘ und nicht nur gemalten] *Steg*, der ZWIRN den Hügel hinunter hätte führen sollen. Statt der Wohnung des KNIERIEM wird uns im zweiten Akt von *Familien Zwirn, Knieriem und Leim* eine Schusterwerkstätte gezeigt. Daß die Wohnung auch als Werkstatt diente, entsprach damals allerdings den realen Verhältnissen.⁴⁸ Wie die Bilder Schöllers zeigen, wurden bei je einer wichtigen Szene in *Robert der Teuxel* und im *Unbedeutenden* links und rechts verkehrt.⁴⁹

Sparte Carl manchmal, so wurden gelegentlich neue aufwendige Bilder geschaffen. Beim Wirtshaus im ersten Akt des *Lumpacivagabundus* dachte Nestroy an eine einfache Handwerkerherberge: *Die Musick besteht bloß aus einer Zither* lautet seine Bühnenanweisung (*Stücke* 5, 81/8 f.); in der Druckfassung fehlt die originale Anweisung, Carl hatte daraus eine Musikkapelle gemacht. In der Parodie *Robert der Teuxel*

46 Umgekehrt ließe sich sagen, die verummte Anwesenheit bewiese, daß er, wenn auch unerkannt, überall weilt.

47 „Für die äußere Ausstattung des Zauberspiels war eben nicht sehr glänzend gesorgt“, schreibt F. C. Weidmann in der *Theaterzeitung* über *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* (*Stücke* 8/I, 186), und dieselbe Zeitung urteilt über *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*: „Den Succesß verdankt das Stück lediglich dem inneren Material; von der Ausstattung kann keine Rede seyn“ (*Stücke* 8/II, 238).

48 Walla, Fred, „O Häuser! Häuser! Eure Macht ist groß! – Hausherrn haben noch selten hoffnungslos geliebt.“ – Wien in Literatur und Geschichte: Die Rolle des Hausherrn bei Nestroy, *Österreich in Geschichte und Literatur* 41 (1997), S. 334–345.

49 Helmendorfer, Urs, *Rechts und links auf der Bühne*, *Nestroyana* 20 (2000), S. 5–22 (hier S. 19 f.); vgl. auch *Stücke* 4, 389, Anm. zu 9/5 (*Die Zauberreise in die Ritterzeit*).

gibt es in der Überlieferung von Chiavacci und Ganghofer einen Furientanz im roten Salon der Hölle, eine neue Verwandlung, die laut Ausweis der Kritiken schon bei der Premiere zu sehen war (*Stücke* 6, 283). Adolf Müller mußte in einem Anhang zur Partitur noch mehrere Musikstücke nachkomponieren. Die Parodie war ein richtiges Ausstattungsstück geworden. Das Liederheft zu *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* gibt uns Einblick in den Entwicklungsprozeß des Werkes. Es enthält nämlich den Schlußgesang der Originalhandschrift, die Partitur aber einen davon verschiedenen Text. Die Aufnahme des ursprünglichen Texts in das für den Souffleur bestimmte Liederheft bedeutet, daß dieser Text bereits komponiert war, als man sich noch zu einer allerletzten Änderung entschloß. Denn das Liederheft konnte doch erst nach erfolgter Vertonung angelegt werden, wurde also noch vor der letzten Redaktion des Stückes angefertigt. Die ursprüngliche Komposition ist entweder verloren oder wurde, was wahrscheinlicher ist, in einem anderen Stück wiederverwertet. Am Ende des Werkes finden wir statt der von Nestroy ursprünglich vorgeschriebenen *kurzen Waldgegend*, die erst am Ende dem Zauberpalast des Gnomenfürsten RÜBEZAHL Platz machen soll, eine heitere Landschaft mit Mühle, Kohlenbrennerei und Meierhof (*Stücke* 7/II, 362). Die Regieanweisungen in der Partitur zeigen, daß auch ein Ballett eingeschoben wurde (*Stücke* 7/II, 365). Das glänzende Schlußbild wurde zwar von der Presse allgemein gelobt, konnte das Werk aber bei der Uraufführung nicht vor dem Durchfall retten.

Probenzusätze

Viele Änderungen und Zusätze wurden wohl erst bei den Proben vorgenommen: *Es würde zu weitläufig werden, wenn ich noch alle Vorgänge bei den Proben meines Stückes, alle Aenderungen, welche noch im letzten Augenblicke daran vorgenommen wurden, hier erzählen wollte*, schreibt Friedrich Kaiser.⁵⁰ Auf den Proben wurden wohl auch einzelne Sätze in den Dialog eingeschoben, vor allem bei den Kleinstrollen, so in *Zauberer Sulphur*... die Anrede *Euer Gnaden* des meldenden BEDIENTEN (*Stücke* 6, S. 237, Anm. zu 23/14), aber auch sonst; ein Beispiel dafür aus den *Familien Zwirn, Knieriem und Leim*: MADAM LEIM hat ihrem Mann gestanden, daß sie sich vor Jahren in *Zucht und Ehren* in einen *jungen Studiosus* verliebt hatte. LEIM reagiert darauf: *Jetzt fängt mir in allem Ernst die Hand zu jucken an*. Das Theatermanuskript hat noch folgenden Zusatz: – *es ist hin und wieder ein Stock im Haus*. Ob diese verbale Verdeutlichung tatsächlich nötig war?

In den Text werden auch zusätzliche Szenenanweisungen eingeschoben, die sich zwar von selbst verstehen, aber in einem Souffleurbuch, das auch bei Neubesetzungen einzelner Rollen verwendet wurde, ihren Platz hatten. So findet sich im ersten Akt der Druckfassung des *Lumpacivagabundus* in der am frühen Morgen spielenden Wirtshausszene folgende Anweisung, mit dem das Spiel der Statisten festgelegt wird:

DIE EINTRETENDEN *haben Schnaps etc. verlangt, und setzen sich an die Tische.*

50 Kaiser, *Theater-Director Carl* (siehe Anm. 18), S. 54.

Da diese Anweisung im Theatermanuskript T₃ einige Zeilen früher aufscheint, ist es wahrscheinlich, daß es sich dabei im ursprünglichen Manuskript um einen Randzusatz gehandelt hat (*Stücke* 5, 564, Anm. zu 90/21). In den *Familien Zwirn, Knieriem und Leim* findet sich in der Verlobungsszene (*Stücke* 8/I, 276, Anm. zu 61/6) nach der Rede

LEIM. Nun denn, zur Unterschrift.

ein solcher Zusatz im Theatermanuskript:

CARL *geht an den Tisch* L[inks] u[nd] unterschreibt.

Im selben Stück gibt es in der 6. Szene des II. Akts bei der Beschreibung des Bühnenbilds *Zimmer mit Mittel- und Seitenthüren in Leims Hause, wie im ersten Akte* den Zusatz: *auf dem Tisch L[inks] ein Spiegel*, der von der Anweisung in 64/3 verlangt wird, wo BETTY sich im Spiegel betrachtet. Beim Auftritt der FRAU LENERL (Szene 16), setzt das Theatermanuskript hinzu *mit Licht*, um die Tageszeit anzudeuten. In der 18. Szene heißt es die ganze Szene hindurch: *man hört Donner, Donner u. Blitz, Blitz, Donner*.

Theaterzettel

Man kann sich gut vorstellen, daß im Theater beraten wurde, um einen möglichst zugkräftigen Titel zu erfinden. Der Titel *Robert der Teuxel* wurde, wie schon erwähnt, von der Raupach-Parodie auf die erfolgversprechendere Meyerbeer-Parodie übertragen. Die Kopftitel in den Partituren und das Fehlen der originalen Umschlagblätter bei manchen Stücken legen den Schluß nahe, daß manche Stücktitel nachträglich geändert wurden. Die vermutlich nicht ursprünglichen Titel zu *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* und zu *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* wurden sicher gewählt, um auf die Konfiguration der drei komischen Hauptdarsteller (Scholz, Nestroy, Karl Carl) hinzuweisen.

Auf den Theaterzetteln wurden oft noch die winzigen Nebenrollen und die Statisten, die Nestroy in der Handschrift meist unbezeichnet gelassen hatte, mit Namen versehen. Statt Nestroys numerierten ERSTEN und ZWEITEN BEDIENTEN traten dann ANTON und JOHANN auf. Der Kellner in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* wird im Stück mit dem Namen *Franz* gerufen, auf dem Theaterzettel findet sich allerdings *JEAN, ein Marqueur*. Beim selben Stück wird aus dem ERSTEN und ZWEITEN GAST ein HERR VON SÜD und HERR VON NORD. Erstaunlich ist der folgende Fall: Bei der Uraufführung der *Theaterg'schichten* wurde die Treumann-Rolle, die im Original KONRAD heißt, als EDUARD bezeichnet (siehe *Stücke* 33, 370, so auch in den späteren Aufführungen des Jahres 1855, siehe S. 193). Es dürfte sich dabei um keinen Lesefehler gehandelt haben, obwohl ein Grund dafür nicht leicht einzusehen ist. Die Tatsache ist umso auffälliger, weil bei der einige Monate später stattfindenden Berliner Aufführung der Name als KONRAD aufscheint (ebda., S. 371).⁵¹

51 Ist es Zufall, daß auf dem Theaterzettel der *Beiden Herrn Söhne* der Bediente KONRAD als GOTTFRIED geführt wird (*Stücke* 22, 319, Anm. zu 6/21)?

Spätere Änderungen

Wohl heißt der Titel dieses Aufsatzes ‚Von der Urfassung zur (Ur-)Aufführung‘, dennoch soll noch kurz auf den Aspekt der späteren Aufführungen hingewiesen werden: Bei der Wiederaufnahme der Raupach-Parodie (*Der Zauberer Sulphur...*) im Jahre 1839 wurde das Werk erneut bearbeitet, die Rolle Direktor Carls wurde auf zwei Figuren aufgeteilt (*Stücke* 6, 211–220). Carl behielt sich nur die Bravourleistung der Alexandre-Imitation vor. In der Neuinszenierung der Meyerbeer-Parodie des Jahres 1843 spielte das Ballett eine große Rolle (siehe den Theaterzettel, *Stücke* 6, 369). Bei *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* wurden später die Szenen 19–22 des zweiten Akts ausgelassen (*Stücke* 8/I, 115). Mit diesen Kürzungen reagierte man wohl auf Publikum und Presse. Denn in den zeitgenössischen Theaterkritiken lesen wir immer wieder, daß für die zweite oder dritte Aufführung eines Werkes dieses „zweckmäßig“ gekürzt worden sei; so berichtet die *Theaterzeitung* am 24. April 1838: *Nestroys neueste Parodie: „Der Kobold,“ [...] gewinnt durch die seit der ersten Aufführung vorgenommenen zweckmäßigen Abkürzungen [...] immer mehr Leben und Beifall.*⁵²

Ein gutes Beispiel bieten *Die beiden Herrn Söhne*: die schon vor der Premiere von fünf auf vier Akte reduzierte Posse wurde unmittelbar nach der Premiere weiter gekürzt und möglicherweise wieder bei der Übersiedlung vom Theater an der Wien auf die kleinere Leopoldstädter Bühne.⁵³ Ein weiteres Beispiel ist die überlange fünftaktige Posse *Die lieben Anverwandten*. Der Theaterzettel bezeugt, daß in der dritten (und letzten) Aufführung die Rollen des WOLKNER und des SCHWIMMEL dem Rotstift des Regisseurs zum Opfer gefallen waren. Sie fehlen auch in der Fassung CG. In den fünfziger Jahren wurde *Robert der Teuxel* gar auf einen Akt gekürzt (*Stücke* 6, 305); ein ähnliches Schicksal erfuhren die Possen *Das Haus der Temperamente* (*Stücke* 13, 239–271), *Verwickelte Geschichte* (*Stücke* 29, 147–156) und *Umsont* (*Stücke* 35, 119 f.). Umgekehrt wurden auf Bühnen der Provinz die beiden Einakter *Der Tritschtratsch* (*Stücke* 7/I, 134) und *Die schlimmen Buben* (*Stücke* 25/I, 120) als zweiaktige Stücke aufgeführt.

Der Werkbegriff

Unter so bewandten Umständen müssen wir uns fragen, ob bei den hier besprochenen Stücken der Begriff des literarischen ‚Werkes‘ angebracht erscheint. Zweifellos waren viele Hände am Werk, bevor es zur Aufführung eines Nestroy-Stückes kam.⁵⁴ Wer Nestroys *Tannhäuser*-Parodie im Carltheater beiwohnte, sah nicht in erster Linie ein Werk Nestroys, sondern vor allem das Werk des Komponisten Karl Binder und des Theatermalers Moritz Lehmann. Diese beiden Künstler werden auch als die eigentlichen Schöpfer des Theaterabends genannt (*Stücke* 37, 160 f.), an dem

52 *Stücke* 14, 273; ähnlich *Stücke* 8/I, 139. Der in CG erhaltene Text entspricht den in der Zeitung erwähnten Kürzungen, vgl. *Stücke* 14, 92.

53 Siehe *Stücke* 22, 188–191 und 195 (freundlicher Hinweis von W. E. Yates).

54 Hier wäre auch der Autoren der Quellen, denen Nestroy oft eng folgte, und der Personen, die mögliche Vorlagen an Nestroy herantrugen, fremdsprachige Texte für ihn übersetzten oder auch nur referierten, zu gedenken.

Nestroys *Lohengrin*-Parodie (anonym) uraufgeführt wurde. In vielen Besprechungen wird die Leistung des Regisseurs lobend als Anziehungspunkt des Stückes hervorgehoben.⁵⁵ Umgekehrt wird das Versagen der Theatermaschinerie kritisiert und für das Fiasko der Premiere verantwortlich gemacht.⁵⁶ Trotzdem geht es nicht an, bei den Komödien Nestroys von einer Werkstatt-Arbeit zu sprechen. Natürlich hat Nestroy auf seinen erfahrenen Direktor Karl Carl gehört, aber auch Schiller ließ sich vom Mannheimer Intendanten Heribert von Dalberg beeinflussen, und Schiller und Goethe haben sich gegenseitig beraten.

Die von Nestroys Hand hergestellte Reinschrift hat grundsätzlich als definitive Fassung eines ‚Nestroy‘-Textes zu gelten, alles andere ist Zusatz (wie wir gesehen haben, oft zweifelhafter Provenienz und oft noch zweifelhafterer Qualität) oder aus theaterpraktischen Gründen vorgenommene Streichung. Diese Fassungen sind zwar ebenso Gegenstand der Theaterwissenschaft und auch der Literaturkritik, aber nicht unbedingt als ‚Nestroy‘-Text.⁵⁷

55 „Ich [...] kam mit bescheidenen Forderungen in das Theater“, schreibt etwa Gustav Pabst zu *Robert der Teuxel*. „Einmahl erwartete ich von dem Süjet nicht viel, [...] hingegen versprach ich mir Alles von Carl's Arrangement [...]“ (*Stücke* 6, 293).

56 So etwa bei Müller, *Kohlenbrenner und Sesseltrager* (*Stücke* 7/II, 303 f.).

57 „Gewiß darf der [...] Aufführungstext nicht als die endgültig autorisierte Form der Nestroyschen Posse angesehen werden; dafür haben sich zu viele externe Bedingungen (Zensur, Inszenierungsökonomie, Aufführungsdauer) eingemischt“, schreibt Hugo Aust zur – freilich hypothetischen, wie er selbst sagt – Premierenfassung der *Zauberreise in die Ritterzeit* (*Stücke* 4, 329).

Julia Danielczyk und W. Edgar Yates

Zwei Nestroy-Handschriften.

Nachtrag zu den Bänden *Stücke 16/I* und *Stücke 18/I* der HKA

Einführung:

In der Nestroy-Ausstellung des Österreichischen Theatermuseums im Jahre 2000 (siehe *Nestroyana* 22 [2002], S. 82) waren zwei Nestroy-Handschriften zu sehen,¹ die in der HKA nicht berücksichtigt sind. In beiden Fällen handelt es sich um die Reinschrift eines Couplets.

Zum Text:

Geminationsstriche wurden aufgelöst, die Schreibung von 's der Konvention der HKA gemäß vereinheitlicht.

I. Lied Kilians aus *Der Färber und sein Zwillingsbruder*, III, 15

Eigenhändige Handschrift Nestroys. Tinte, 36,5 x 22,5 cm., 1 Blatt (2 Seiten Text). Rechts oben von fremder Hand mit blauem Farbstift die Zahl 469, mit schwarzer Tinte (wohl von Nestroys Hand) die Zahl 226. Auf der zweiten Seite finden sich im Anschluß an den Text die Vermerke des Komponisten Adolf Müller (1801–1886), der die Musik zu diesem Stück schrieb:

[links:] *Aus dem Stück: Färber u. Zwillingsbruder v. Joh. Nestroy.*

[rechts:] *Original Handschrift von Joh. Nestroy. Die Aechtheit verbürgt*

[Unterschrift:] *Adolf Müller.*

Darunter eine Widmung von Müllers Sohn, dem Kapellmeister Adolf Müller jun.:
Alexander Girardi zum 50. Geburtstag – Adolf Müller.

Österr. Theatermuseum, VG 344 Mar.²

·Kilian· (Nestroy)

·Lied·

1

Oft laden ein d'Leut zu ein Haus·concert· ein,
Man opfert den Ab'nd, um nicht unhöflich z'seyn;
A Sohn von Zwölf Jahr'n, man möcht' h'nausfahr'n beym Dach,
Der geign't, macht dem ·Beriot· 's ·Tremolo· nach,

1 Vgl. *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hrsg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 189; Abbildungen S. 152, S. 165.

2 Vgl. Danielczyk, Julia, und Edda Fuhrich, 'Wiedergefundener Nestroy-Brief in den Marischka-Beständen', *Nestroyana* 21 (2001), S. 34 f. (S. 34, Anm. 1).

Die Tocht'r, hatt a Stimm', die zerreißt eim das Ohr,
 Tragt die Ari' der Ungher aus'n ·Belisar· vor,
 Der jüngste Herr Sohn, der das Haupt·Genie· ist,
 A Bub von Neun Jahr'n spielt ·Etüden· von List;
 Und man muß All's drey-mahl hör'n, vor lauter ·Applaus·,
 Da bringt man, auf Ehre, sein Geld nicht heraus.

2.

Früher hab' ich manch Wirthshaus recht gern frequentiert,
 Man hat gessen und trunck'n und mit d'Freund diskriert,
 Jetzt muß m'r allweil Musick hör'n, und dann, wie schön!,
 A Paar steig'n au'm Tisch spiel'n aus die Räuber a Scen',
 Und, wer bey solchem Kunstgenuß laut red't, reskiert,
 Daß er von d'Enthusiasten hinaus'worfen wird;
 Is a Paus'n a Gottscheber-Bub eim überlaufft,
 Daß m'r ihm Actien auf a Pom'ranzen abkauft;
 's Wird eim völlig der Kopf dumm, man wär lieber z'Haus,
 Da bringt man, auf Ehre, sein Geld nicht heraus.

3.

A Landparthie mach'n ·en famill'· is sehr schön,
 Doch is dabey viel Gift und Gall auszusteh'n;
 Da hat ein klein's Madl in d'Erdbeer sich g'setzt
 Da der Sohn sich bey'm Baumkraxeln d'Hosen durchg'wetzt,
 Ein ·Chevalier· führt die Tochter, er is eing'lad'n wor'n,
 Die geh'n einmahl z'weit hinten, dann wieder z'weit vorn;
 Bey'm Essen da rauffen die kleinsten zwey Bub'n,
 Und schütt'n auf d'Mama a Soßier rothe Rub'n;
 In ein Hauptverdruß kommen s' auf d'Nacht alle z'Haus,
 Da bringt man auf Ehre sein Geld nicht heraus.

4.

Man geht auf d'Redout und man is ganz beglückt,
 Weil a Mask' eim die Hand mit viel Zärtlichkeit drückt.
 „Au'm Kohlmarkt morg'n komm' ich, au'm Hut a roth's Band,
 Und wenn ich vorbeygeh', mach ich's so mit der Hand;“
 Um Elf Uhr is d'B'stellung, 's geht alles nach Wunsch,
 Man zahlt ihr gleich Zuckerln, ein Bavrois, ein Punsch.
 's Tag's d'rauf stürzt m'r au'm Kohlmark – da kommt 's rothe Band –

Und a auschieche Schachtel macht's so mit der Hand;
 's Wird eim völlig mis'rabel, man flücht't in ein Haus
 Denn da brächt' man, auf Ehre, sein Geld nicht heraus.

Kommentar:

Die Posse *Der Färber und sein Zwillingsbruder* wurde am 15. Jänner 1840 im Theater an der Wien uraufgeführt. Der vollständige (6strophige) Text dieses Liedes, der in der HKA (*Stücke 16/I*, 68–70) erscheint, beruht auf zwei eigenhändigen, in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek erhaltenen Handschriften (siehe *Stücke 16/I*, 87). Die vorliegende Fassung entspricht mit geringfügigen Abweichungen den ersten vier Strophen der Fassung in der HKA, stellt aber insofern eine wertvolle Ergänzung dar, als sie die für Nestroys Couplet-Texte charakteristischen Unterstreichungen und Bogen (Hinweise für den Schauspieler) aufweist.

Adolf Müller jun. (1839–1901), Sohn von Nestroys ‚Hauskomponisten‘ Adolf Müller, war in den siebziger und achtziger Jahren wiederholt Opernkapellmeister und -komponist am Theater an der Wien.

II. Lied Weinberls aus *Einen Jux will er sich machen*, II, 8

Eigenhändige Handschrift Nestroys. Tinte, 38,5 x 24 cm.

Rechts oben von fremder Hand mit Tinte: *zu der Posse: Einen Jux will er sich machen, v. Nestroy.*

ÖNB, Handschriftensammlung, 53/58–1

III. ·Act·

·Weinberl·

·Lied·

1

's Hat einer ein kleinen Gehalt, kommt nicht draus,
 Verliebt sich romantisch und rechnet sich aus:
 „Als so lediger kommt mich 's Kaffeehaus so hoch
 Da kommt mich ja d'Frau etwas billiger noch,
 Dann 's Kinderernähr'n“, meint er „wird sich schon finden –“
 Das Rechnungs-exemp'l is schon g'fehlt vorn und hinten
 A Famili, und Sechshundert Gulden ·W: W:· –
 Das is a verruckte Idee!

2.

Ein Mann führt sein' Frau 's ganze Jahr nirgends hin,
 Unterhalt sich auf and're Art ganz nach sein Sinn,
 ·Praetendiert· aber, wenn er geht, soll s' freundlich seyn,

Weil s' ihm sonst den Humor verderbt in vorhinein,
 Wenn er heim kommt, soll s' lächeln recht heiter und mild,
 's beleidigt ihn, wenn sie sich unglücklich fühlt,
 Sie soll höchst zufrieden seyn in dieser Eh' –
 Das is a verrückte Idee!

3.

Es giebt jetzt Verein' geg'n die Thierquälerey,
 Wer ein Roß zu viel Habern giebt hat a Keirey,
 Auch wird vom Verein aus sehr streng d'rauf geschaut
 Daß s' kein Fripon bey'm Pudelscher'n zwicken in d'Haut;
 Und für d'Frau'nzimmer, da is das gar eine Plag,
 Mehr als Zehn Flöh darf keine tödt'n in ein Tag;
 Doch die Menschen die quäl'n einand, wie vor und eh,-
 Das is a verrückte Idee!

4.

A eitle Mama hat a Tochter wie a Perl,
 Der Tocht'r ihr Amant is a pfiffiger Kerl;
 So wie'n Haushund der Dieb mit Savalati besticht,
 Wer'n von ihm an d'Mama a Paar Flattusen gericht't,
 Und d'Alte is seelig, die Aug'n thu'n ihr funckeln,
 „Ach Gott,“ – denckt s' – „ich thu' meine Tochter verdunckeln,
 Für mich thut sein Herz nur schlag'n unterm Gilée –“
 Das is a verrückte Idee!

5.

's Is jetzt fast a Auszeichnung, wenn man sag'n kann: „Dahir,
 Mein Sohn is Zwölf Jahr und spielt gar nicht Clavier.“
 Wer nicht ferm Docktorfauststückeln jetzt machen kann,
 Sondern nur Virtuos is, den hört man kaum an,
 Und doch lest man Clavierconcert' fast alle Tag
 An all'n Eck'n, und im Preis gebn s' dem Lißt nicht viel nach,
 Drei Guld'n Münz für ein Sperrsitz, ein Thaler 's Entrée –
 Das is a verrückte Idee!

Kommentar:

Die Posse *Einen Jux will er sich machen* entstand zwei Jahre nach *Der Färber und sein Zwillingbruder* und wurde am 10. März 1842 im Theater an der Wien uraufgeführt; die Musik war wieder von Adolf Müller sen. Die erste Strophe entspricht –

wie im Rollenheft R₂ – der fünften Strophe der Fassung im Band *Stücke 18/I* der HKA (S. 48/25–49/2), die zweite der ersten Strophe in *Stücke 18/I* (47/16–24), die dritte einem Entwurf, der in den Vorarbeiten (V₂) überliefert, im Rollenheft R₂ aber gestrichen ist (siehe *Stücke 18/I*, 172), die vierte und fünfte der zweiten bzw. vierten Strophe in *Stücke 18/I* (47/25–48/4, 48/14–49/2).

Die vorliegende Handschrift ist überlieferungsgeschichtlich von besonderem Wert, da die Reinschrift des Stückes verschollen ist und die Szene II, 8 in dem Entwurf, der dem HKA-Text zugrundegelegt wurde, fehlt und nach dem Erstdruck ergänzt werden mußte (siehe *Stücke 18/I*, 102). Für dieses Lied bietet die Handschrift der ÖNB, die nicht nur durch die Unterstreichungen und Bogen, sondern auch durch die Apostrophsetzung in den Flexionsendungen den Rhythmus der Verse präziser wiedergibt als der Erstdruck, zweifellos den besten Überlieferungsträger.

Die wichtigste Abweichung im Vergleich zur HKA liegt wohl darin, daß die Strophe *Es giebt jetzt Verein' geg'n die Thierquälerey* [...] in der Handschrift der ÖNB – wie im Entwurf V₂ und dem Rollenheft R₂ – als dritte Strophe erscheint, während die dritte Strophe in D₁, D₂, D₃ („Den Herrn seh ich täglich zu Ihrer Frau gehn“ [...], vgl. *Stücke 18/I*, 48/5–13), die auch in V₁, dem Rollenbuch R₁ und dem Druck in den *Komischen Theatergesängen* (NS) überliefert ist, in der Handschrift der ÖNB fehlt. In R₂ ist die Strophe *Es giebt jetzt Verein geg'n die Thierquälerei* [...] gestrichen, die Strophe „Den Herrn seh ich täglich zu Ihrer Frau geh'n“ [...] von Nestroy unter dem Text der ersten Strophe (in diesem Fall: *'s Hat einer ein kleinen Gehalt* [...]) eigenhändig nachgetragen.

Ob es sich bei den beiden hier beschriebenen Handschriften um erste Reinschriften der Couplets (wie sie Nestroy häufig separat ausführte) oder um spätere Abschriften Nestroys handelt, läßt sich schon deshalb nicht mehr feststellen, weil die Originalhandschriften der beiden Possen, in denen Nestroy Platz freigelassen hätte, verschollen sind. Erläuterungen zu den Texten finden sich in *Stücke 16/I*, 237 f. bzw. *Stücke 18/I*, 226 f., 231.

Und sein Ständchen zu hören, da ist das ganz neue Stück,
 Nach des guten Stück aus seiner Hand in ein Tag,
 auf des Manne ein gerade manne, wie man es ist -
Das ist ein sehr schönes Stück!

4.

Die mitte Musik ist a sehr schönes Stück.
 Der erste Teil ist sehr schönes Stück,
 Wo man in der Musik ein mit sehr schönes Stück,
 Und man in der Musik ein mit sehr schönes Stück,
 Und man in der Musik ein mit sehr schönes Stück,
 "Auf der Hand ist sehr schönes Stück,
 Der mit der Hand ist sehr schönes Stück,
Das ist ein sehr schönes Stück!

5.

Es ist ein sehr schönes Stück, das man in der Musik ein mit sehr schönes Stück.
 Man ist in der Musik ein mit sehr schönes Stück.
 Man ist in der Musik ein mit sehr schönes Stück.
 Man ist in der Musik ein mit sehr schönes Stück.
 Man ist in der Musik ein mit sehr schönes Stück.
 Man ist in der Musik ein mit sehr schönes Stück.
 Man ist in der Musik ein mit sehr schönes Stück.
Das ist ein sehr schönes Stück!



Jürgen Hein

Eisenbahnbeirathen-Miszelle. Nachtrag zu HKA Stücke 20

In Ergänzung der in *Stücke 20* zur Entstehung der Posse *Eisenbahnbeirathen oder Wien, Neustadt, Brünn* (1843) mitgeteilten Dokumente ist auf eine bislang unbekannte Übersetzung von Nestroys französischer Vorlage, der Comédie-Vaudeville *Paris, Orléans et Rouen*, von Heinrich Börnstein (1805–1892) hinzuweisen, die als gedrucktes Theatermanuskript mit dem Titel *Berlin, Magdeburg und Stettin. Eisenbahn-Posse in 3 Acten, frei nach dem Französischen* vorliegt.¹

Nestroys Bearbeitung fußt auf einer Übersetzung von Gustav Zerffi, ebenfalls „frei nach dem Französischen“, von der sich nur die beiden ersten Akte erhalten haben.² Auch insofern bietet Börnsteins Text eine willkommene Ergänzung, an die sich die Spekulation knüpft, ob Nestroy diese Fassung möglicherweise gekannt haben könnte. Börnstein war in seiner Pariser Zeit als Theaterkorrespondent und Übersetzer tätig und in den dreißiger Jahren Direktor des Ständischen Theaters in Linz; Nestroy stand in brieflichem Kontakt mit ihm.³

Börnstein stellt seiner Übersetzung eine „Paris, den 20. September 1843“ datierte Einleitung voran, aus der auszugsweise zitiert sei (S. III f.):

Das Original dieses Stückes wurde unter dem Titel: Paris, Orleans und Rouen, am 1. September d. J. im Theater des Palais Royal zum ersten Male gegeben, und errang einen beispiellosen Erfolg. Ohne Unterbrechung seit jenem Tage fortgegeben, wird es diesen ganzen Winter noch den beständigen Platz auf dem Repertoire dieses Theaters einnehmen [...]. Das Stück dankt hier seinen Erfolg außer der zeitgemäßen Idee und vielen Tagesanspielungen auch vorzüglich dem raschen, gewandten Spiele der Darsteller [...]. Das Stück geht hier wie am Schnürchen, jedes Kommen und Gehen, jedes Stehen, jedes Wechseln der Personen, jedes Einfallen der Rede ist berechnet und sorgfältig eingeübt; – ohne diese Vorsicht kann das Stück nicht gefallen. – Ein geübter Regisseur wird gleich beim ersten Lesen des Stückes sehen, welche Sorgfalt er der Mise en Scene und der genauen Überwachung der Proben zu geben hat; – sehr viele und sehr genaue Proben; – wo möglich jede Scene, jeder Act besonders, bis sie ganz gut und fest ohne *Souffleur* gehen, der überhaupt in allen diesen Lauf- und Klapp-Scenen nichts nützen kann. Die Stellung der Personen ist am

1 Börnstein, Heinrich, *Berlin, Magdeburg und Stettin. Eisenbahn-Posse in 3 Acten, frei nach dem Französischen* (Als Manuskript gedruckt.) Dem Geschäftsbureau von Sturm und Koppe Leipzig, zur Versendung an die deutschen Bühnen vom Verfasser übergeben [1843]. – Exemplar der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. – Dank gilt dem Direktor der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Dr. Walter Obermaier, für die freundliche Überlassung seines Fundes. – Vgl. *Stücke 20*, 246–263 (Entstehung und Quelle), insbesondere S. 250–257 (Synopsis), S. 263–281 (Aufnahme), S. 364–392 (Faksimile von *Paris, Orléans et Rouen*), S. 393–429 (Übersetzung von Gustav Zerffi).

2 Vgl. Anm. 1.

3 Vgl. HKA *Briefe*, S. 38–40 und Börnstein, Heinrich, *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt, Memoiren eines Unbedeutenden*, Leipzig 1881, S. 233–241 (Das Ende der Linzer Direktion).

Anfänge jeder Scene durch die Reihenordnung der Namen angegeben; – sie wechselt jedoch alle Augenblicke und muß ein Hauptaugenmerk der Regie sein. Wird das Stück gut eingeübt, geht es rasch und rund, so wird es gefallen und Geld tragen, – ohne Geld zu kosten, – denn die Ausstattung besteht aus zwei vorhandenen Zimmern und einigen Mauerpfeilern mit einem Dache, die den Bahnhof repräsentiren, nebst dem Wagenzug. Letzterer ist flach mit gemalten Passagieren und nur das letzte Stück, das auf der Scene sichtbar bleibt, ist praktikabel. –

Das Stück läßt sich übrigens auch leicht für eine andere Localität einrichten und kann dann ebenso gut: Hamburg – Kiel – Magdeburg – oder Dresden – Leipzig – Halle – oder Magdeburg – Halle – Wolfenbüttel, oder Wien – Presburg – Wr. Neustadt u.s.w. heißen, nur muß dann eine geübte und sorgsame Hand auch die Änderung der andern Localitäten und Nebenumstände vornehmen.⁴ Das Stück ist somit Gelegenheits- und Local-Stück zugleich; – also ein doppelter Kassenreiz, und dürfte in jeder Stadt, die eine Eisenbahn hat oder haben wird, das Publicum interessiren.

Die Herren Darsteller bitte ich nicht zu übertreiben; – zu viel wäre in diesem Stücke, das ohnehin an das Barocke eines Maskenspiels streift, von Übel. Je ruhiger, trockner, je natürlicher, – desto besser. Alle Charactere sind rasch und geschäftig angelegt; – kein Schleppen – kein Ziehen am Platze [...].

Nestroys Posse hatte am 3. Jänner 1844 Premiere. Geht man davon aus, daß ihm der französische Text und die Übersetzung noch im Lauf des Septembers vorlagen, berücksichtigt man ferner die Zeit zum Anfertigen des Zensurbuches und der Rollenbücher, nicht zu vergessen auch für die Musik, sowie für das Einstudieren des Stückes, so muß insgesamt sehr schnell gearbeitet worden sein, was *Der Humorist* (5./6. Jänner 1844, S. 23) in einer Coupletstrophe folgendermaßen kommentiert:⁵

Kaum daß in Paris eine Dummheit erscheint,
Worüber die Kritik in Frankreich selbst weint,
Das Stück ist noch dorten kaum in Szene gesetzt;
Wenn man in Deutschland schon d’ran übersetzt;
Die Theater warten mit Schmerzen darauf,
Und sperren die Münder hungrig auf,
Je g’schwinder sie’s geben, je mehr sie sich freu’n,
„Da muß doch eine heimliche Eisenbahn sein!“

4 Nach Gaedertz, Theodor, *Die plattdeutsche Komödie im 19. Jahrhundert*, Hamburg 1884, Bd. 2, S. 77, ging am 20. Februar 1845 in Hamburg *Eisenbahn-Abenteuer oder Liebeleien in Hamburg, Neckereien in Pinneberg und Foppereien in Bergedorf* über die Bühne. Der Kritiker des *Österreichischen Morgenblattes* erwähnt eine in Leipzig durchgefallene Adaption vor Nestroys Premiere, vgl. *Stücke* 20, 267. In München wurde das Stück 1851 unter dem Titel *Die Eisenbahn-Heirathen durch die Eisenbahn von München, Kaufbeuren und Donauwörth, oder: Geigenmacher, Portraitmaler und Instrumentenmacher* gegeben; vgl. Pargner, Birgit und W. Edgar Yates, *Nestroy in München*, München, Wien 2001, S. 140 und 263.

5 *Stücke* 20, 273; vgl. auch Börnstein, S. 324–332 (Die große Übersetzungsfabrik) und allgemein: Hein, Jürgen, „Übersetzen s’ aus Frankreich a Stück ...“, Johann Nestroy als übersetzender Bearbeiter, *editio* 14 (2000), S. 72–87.

Nestroy auf kroatisch

Als am 4. März 1856 *Unverhofft* als das erste Stück Nestroys in kroatischer Sprache am Zagreber Theater aufgeführt wurde, war dies – sieht man von der linguistischen Tatsache ab – keine besondere Neuheit für das örtliche Publikum. Schon seit mehr als zwei Jahrzehnten wurden nämlich Nestroys Werke von deutschsprachigen Schauspielertruppen auf der Bühne der kroatischen Metropole, damals eigentlich einer Provinzstadt am Rande der großen Monarchie, gespielt. Die ständige Theatermisere, mit der die Pächter des Theatergebäudes zu kämpfen hatten, trug offensichtlich dazu bei, daß hochkarätige Künstler, so auch Nestroy, Zagreb auf ihren Tourneen mieden. Obwohl ein Gastspiel Nestroys 1841 – wie es scheint – im Gespräch war, ist es dazu nicht gekommen.¹ Und immerhin gehörte Nestroy neben Kotzebue, Birch-Pfeiffer und Friedrich Kaiser zu den beliebtesten und am meisten aufgeführten Dramatikern im deutschen Spielplan des Zagreber Theaters im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts. Deutschsprachige Truppen, die sich größtenteils aus den den Wiener Theatertraditionen verpflichteten Schauspielern rekrutierten, haben bereits 1833 *Der böse Geist Lumpacivagabundus* als das erste Stück Nestroys in Zagreb gezeigt, und bis 1860, als die Vorstellungen in deutscher Sprache nach den Protesten kroatischer Patrioten endgültig eingestellt wurden, kamen insgesamt 32 Bühnenwerke des Wiener Dramatikers zur Aufführung.²

In den drei Jahrzehnten, die sich praktisch mit der gesamten künstlerischen Laufbahn Nestroys decken, lernten die Zagreber Zuschauer mehr als ein Drittel seines Dramenschaffens kennen. Man muß zwar bedenken, daß die meisten dieser Stücke – sieht man von Dauerbrennern wie *Lumpacivagabundus* ab – in wenigen, häufig nur in einer Vorstellung gezeigt wurden, weil die Zahl der Theatergänger in der um 1850 erst 15000 Einwohner zählenden Stadt nicht sehr hoch war. Zu den Kuriositäten dieser Rezeption gehört auch der Umstand, daß der Schauspieler Joseph Schweigert, der spätere Direktor des Theaters in Zagreb, im Anschluß an den großen Erfolg der erwähnten Aufführung des *Lumpacivagabundus* selbst eine ‚Fortsetzung‘ des Stücks unter dem Titel *Des Lumpacivagabundus II. Teil, oder Das vierblättrige liederliche Kleeblatt* verfaßte und am 8. Februar 1834 auf die Bühne brachte. Die

1 Vgl. Batušić, Nikola, ‚Uloga njemačkog kazališta u Zagrebu od 1840. do 1860 [Die Rolle des deutschen Theaters in Zagreb von 1840 bis 1860]‘, *Rad JAZU* 353 (1968), S. 406.

2 Die Angaben zum Spielplan der Zagreber deutschen Bühne bis 1840 nach Blanka Breyer (*Das deutsche Theater in Zagreb 1780–1840. Mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Repertoires*, Zagreb 1938), von 1840 bis 1860 nach Batušić (Anm. 1). Auf den Verzeichnissen deutschsprachiger Aufführungen sind auch zwei Stücke zu finden, die Nestroy – voraussichtlich zu Werbezwecken – fälschlich zugeschrieben wurden: *Philibert von Flandern und sein getreuer Schildknappe Kaspar, oder Die verwünschten Weiber*, aufgeführt am 20. 12. 1836 (Breyer, S. 116) und *Der Lohnkutscher Knackerl als Marquis*, aufgeführt am 26. 10. 1843 (Batušić [Anm. 1], S. 551).

echte, Nestroysche ‚Fortsetzung‘, *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Weltuntergangstag* ließ die rege Zagreber Theaterdirektion schon am 5. September 1835 aufführen. Seit dieser Zeit beginnen Nestroys Werke – selbstverständlich in der unraffinierten und verharmlosenden Spielart der Provinztruppen – den Publikums-geschmack und die dramaturgischen Überlegungen kroatischer Theaterpraktiker und Dramatiker mitzubestimmen.

Die äußerst lebendige Rezeption Nestroys findet parallel zu großen Umwälzungen in der kroatischen Gesellschaft statt: Es handelt sich um die sogenannte Illyrische Wiedergeburtbewegung, die kroatische Version der nationalen Integration, die – wie ähnliche, sich gleichzeitig bei anderen Völkern des Habsburgerreiches abspielende Prozesse – die wesentlichen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Fragen der Nation auf die Tagesordnung setzte. Ein wichtiger Punkt dieser Bestrebungen war die Schaffung einer neuen Standardsprache und – damit eng verbunden – die Gründung einer neuen Nationalbühne. Ende der 20er Jahre wird die neue Hochsprache aus der Taufe gehoben, zwischen 1840 und 1860 gibt es am Zagreber Theater einen gemischten – deutschen und kroatischen – Spielplan, ab 1860 – nach, wie gesagt, lauten Protesten, die im Zusammenhang mit dem Erwachen von nationalen und liberalen Tendenzen nach der Wiedereinführung der konstitutionellen Ordnung in Österreich standen – nur noch kroatischsprachige Aufführungen.

Doch die Umwandlung der kroatischen Bühne ging denkbar schwierig vonstatten. Die Landestheaterbehörde, die das Repertoire in der Nationalsprache förderte und ein kroatisches Ensemble aufzubauen suchte, sah sich in den fünfziger Jahren nicht nur mit finanziellen Schwierigkeiten und dem Mangel an qualifizierten Schauspielern, sondern oft auch mit unzureichendem Interesse des Publikums konfrontiert. Ein besonderes Kopfzerbrechen bereitete die Gestaltung des kroatischsprachigen Spielplans: Tragische Heldenstücke nach Stoffen aus der nationalen Geschichte, die den ästhetischen Vorstellungen der neuen kroatischen Kulturelite am nächsten standen, stießen auf Abneigung beim Publikum. Eine Kompromißlösung erblickte man in der Annäherung an die – allerdings in intellektuellen Kreisen wenig geschätzte – Dramaturgie des populären Dramas und insbesondere des Wiener Volkstheaters.

Obwohl die Übernahme von dramaturgischen Mustern aus den Wiener Vorstädten von Anfang an von Skepsis begleitet wurde, hat sie sich in vielerlei Hinsicht als fruchtbar erwiesen: Einerseits wurde das kroatische Theaterrepertoire bald um eine Reihe von übersetzten volkstümlichen Bühnenwerken, vor allem jenen Nestroys, bereichert; andererseits, was noch viel wichtiger war, begann sich auch eine eigene, nationalsprachliche Volksstückproduktion unter dem Einfluß Nestroys und Friedrich Kaisers aufzubauen. Die Seele dieser Entwicklung war der Schauspieler Josip Freudenreich (1827–1881).³

Freudenreich, dessen mährische deutschsprachige Vorfahren sich am Ende des 18. Jahrhunderts in Kroatien niederließen, verfaßte unter anderem das erste kroatische Volksstück (*Graničari* [‚Die Grenzer‘], 1857), das sich als eines der meistge-

3 Über Freudenreich als Dramatiker vgl.: Bobinac, Marijan: Josip Freudenreich – Ein kroatischer Nestroy?, *Balagan*, 1 (1997), S. 37–55. Der Aufsatz stellt die leicht geänderte Fassung des bei den Schwechater Nestroy-Gesprächen 1995 vorgetragenen Referats dar.

spielten Bühnenwerke der neueren kroatischen Dramatik erwiesen hat; er übernahm allmählich die Leitung des Zagreber Theaters und gestaltete dessen nunmehr kroatischen Spielplan in den sechziger und siebziger Jahren wesentlich mit – als Ober-Regisseur und Schauspieler, und – *last not least* – als Begründer einer regelrechten ‚Dynastie‘, die im Zagreber Theaterleben bis weit ins 20. Jahrhundert eine bedeutende Rolle spielte. Auch als Übersetzer deutschsprachiger Bühnenwerke trat er hervor, wobei unsere Beachtung namentlich seine Nestroy-Übersetzungen verdienen.

Wie viele Stücke Nestroys Freudenreich tatsächlich übersetzt hat, ist nicht bekannt. In einem Brief aus dem Jahre 1857 bietet er dem Zagreber *Theatercomité* insgesamt 55 übersetzte und kroatische Bühnenwerke zum Verkauf an.⁴ Um welche Stücke es ging und was er davon selbst übersetzt hat, konnte nicht mit Sicherheit ermittelt werden. Gespielt wurden drei Nestroy-Übersetzungen aus seiner Feder (*Der böse Geist Lumpacivagabundus*, *Einen Jux will er sich machen*, *Der Talisman*), während die Übersetzung von *Unverhofft* sein Bruder Franjo Freudenreich, ebenso Schauspieler von Beruf, verfertigt hat.⁵

Die Manuskripte dieser Übersetzungen werden im Institut für Geschichte des kroatischen Theaters aufbewahrt, genauso wie diejenigen anderer Nestroy-Stücke, die von Freudenreichs Mitarbeitern bzw. Schülern stammen: *Der Zerrissene* von Ivan Trnski, *Die beiden Nachtwandler* von Josip Plemenčić, *Die schlimmen Buben in der Schule* von Ivan Orešković sowie *Eulenspiegel* und *Zwölf Mädchen in Uniform* von Spiro Dimitrović Kotaranin. Dieser letztere, der jahrelang als Übersetzer am Kroatischen Nationaltheater tätig war, hat auch drei weitere Werke Nestroys übertragen, die aufgeführt wurden, deren Manuskripte jedoch heute nicht mehr auffindbar sind: *Der Affe und der Bräutigam*, die Übersetzung der kroatischen Erstaufführung von *Die schlimmen Buben in der Schule* sowie *Zu ebener Erde und erster Stock*. Ein wesentliches Kennzeichen dieser frühen Nestroy-Übersetzungen – wovon im weiteren noch die Rede sein wird – ist ein sehr freier Umgang mit dem Originaltext, der sich namentlich in der Lokalisierung der Handlung bemerkbar macht. Sie alle kamen auf die Bühne noch in der Ära Freudenreich, d. h. von der Mitte der 50er Jahre bis 1881, dem Todesjahr des ‚kroatischen Nestroy‘, wie man Freudenreich gelegentlich zu titulieren pflegte.

In der Folgezeit, d. h. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, wurden Nestroy-Inszenierungen in Zagreb und in anderen kroatischen Städten wie Osijek und Varaždin, die nun auch über nationalsprachliche Bühnen verfügten, immer seltener. Wenn etwas von Nestroy gespielt wurde, dann griff man meistens nach der Freudenreichschen, inzwischen mehrmals überarbeiteten Übersetzung des *Lumpacivagabundus*, vorzugsweise in der Faschingszeit. Wiederaufgenommen wurden auch je einmal *Die schlimmen Buben in der Schule* und *Einen Jux will er sich machen*, ebenso in alter Übersetzung.

4 Batušić (Anm. 1), S. 499.

5 Die Angaben über die Spielpläne kroatischer Theater nach: Hečimović, Branko, *Repertoar hrvatskih kazališta. 1840–1860–1980* [Der Spielplan kroatischer Theater. 1840–1860–1980], Bd. 1–2, Zagreb 1990.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wagte man sich an neue Übersetzungen und Inszenierungen, doch diese Versuche hinterließen keine tieferen Spuren im kroatischen Theaterleben und können sich in ihrer Resonanz mit jenen Freudenreichs in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keineswegs messen. Und obwohl die neueren Nestroy-Inszenierungen, die unter viel günstigeren Bedingungen, das heißt in einem zum Teil spezialisierten Theaterbetrieb auf die Bühne kamen und daher die früheren hinsichtlich der ästhetischen Qualität wahrscheinlich übertrafen, waren die ersten kroatischsprachigen Aufführungen von Nestroys Werken ungleich gewichtiger: Als Pionierleistungen in der Frühphase der nationalen Bühne – wie schon angedeutet wurde – haben sie nicht nur die Bühnenkunst, sondern auch die nationale Dramatik wesentlich beeinflusst.

Aus spärlichen zeitgenössischen Rezensionen lassen sich diese Zusammenhänge allerdings schwer rekonstruieren. Der einzige kroatische Theaterrezensent, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts über einen entwickelten kritischen Apparat verfügte, war der Schriftsteller und vielseitige Theaterorganisator Dimitrija Demeter (1811–1872). Er aber, der das ohnehin kümmerliche Theaterleben in Zagreb aufrechtzuerhalten suchte, sah sich genötigt, die kroatischsprachigen Schauspieler und Theaterenthusiasten in den 50er Jahren viel mehr zu ermuntern als zu tadeln. So äußert er sich in seiner Kritik der zweiten und zugleich letzten kroatischen Aufführung der Posse *Unverhofft* vom April 1857 nur zu den Leistungen einzelner Schauspieler, zur Übersetzung und zu den Publikumsreaktionen; der Name des Autors bleibt dabei unerwähnt, die ästhetische Beurteilung des Stückes kommt kaum zur Sprache.

„Die gestrige Vorstellung der Posse *Unverhofft*“, schreibt Demeter, „ging geradezu flott über die Bühne, und das Publikum war zufrieden mit den Darstellern. Wieder einmal konnten wir uns vergewissern, daß es den meisten unter ihnen keineswegs an schauspielerischen Fähigkeiten, sondern nur an Fleiß mangelt.“⁶ Hervorgehoben wird insbesondere Josip Freudenreich, der in der Nestroy-Rolle des Herrn von Ledig aufgetreten ist – in späteren Nestroy-Aufführungen wird er manchmal auch die Scholz-Rollen spielen. Sein älterer Bruder Franjo schneidet aber weniger günstig ab: Gelobt wird er zwar, weil er diesmal gut „memorierte“ – das Erlernen von Rollen war (nicht nur) auf Provinzbühnen wie der Zagreber mit allwöchentlichen Premieren verständlicherweise jahrzehntelang eine der häufigsten Zielscheiben für Angriffe der Kritiker. Andererseits wird Freudenreich senior als Übersetzer des Bühnentextes scharf kritisiert. Obwohl das Stück – und das ist die einzige Äußerung des Rezensenten Demeter zu Nestroys Werk – „ziemlich gut“ sei, „wurde es nicht im Geiste unserer Sprache übersetzt – und namentlich die Couplets“. Auch in den folgenden Jahrzehnten wird man diesen und ähnlichen Vorwürfen der Kritiker begegnen, die sich jedoch nicht nur auf die übersetzten Dramen, sondern auch auf die einheimische Dramenproduktion bezogen: Die kroatische Bühnensprache war nicht nur bei den lückenhaft gebildeten Brüdern Freudenreich plump und

6 *Narodne novine*, 29. 4. 1857. Die Premiere dieser ersten kroatischen Nestroy-Inszenierung, die in den Zeitungen nicht rezensiert wurde, fand am 4. 3. 1856 statt. Die Übersetzung dieser und weiterer kroatischer Zitate stammen vom Verfasser.

mangelhaft, auch im zeitgenössischen ‚hohen‘ Drama, bei hochgebildeten Tragödienautoren war sie damals nicht viel geschmeidiger.

Einen Monat später, im Mai 1857, findet die zweite kroatische Nestroy-Premiere, *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, statt. Die Übersetzung, die diesmal Josip Freudenreich verfertigte, konnte sich – wie auch dessen gleichzeitig entstandenes „Original-Volksstück“ *Die Grenzer* – bis zum Zweiten Weltkrieg auf dem Spielplan kroatischer Bühnen erhalten. Wie Nestroy Ende der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts vom Zagreber Publikum verstanden wurde, kann man der Ankündigung der Premiere in der deutschsprachigen *Agramer Zeitung* entnehmen:

Nestroy's ‚Lumpacivagabundus‘, welcher in kroatischer Sprache zur Aufführung gelangen wird, ist ein zu bekanntes und beliebtes Stück, als daß wir darüber Worte noch verlieren sollten. Wer einige heitere Stunden verbringen will, der gehe hin und ergötze sich an dem unverwüthlichen Humor dieses urwüchsigten Produktes Nestroy'scher Muse.⁷

Lumpacivagabundus war mit insgesamt 16 Aufführungen das am meisten gespielte Nestroy-Stück im deutschen Theater in Zagreb; genauso erfolgreich sollte es sich auch in kroatischer Sprache zeigen: Bis zum Zweiten Weltkrieg gab es insgesamt 79 Vorstellungen der drei Zagreber Inszenierungen, wozu noch 27 Vorstellungen der vier Inszenierungen in Osijek sowie acht der Inszenierung in Varaždin kommen. Als „sehr gut“ beurteilt Demeter die Erstaufführung 1857, wobei er wiederum Josip Freudenreich lobt, der die Rolle des Schneiders Zwirn (hier Iglic) spielte. Auch seinen älteren Bruder, der in der Nestroy-Rolle des Knierem aufgetreten ist, lobt Demeter diesmal und hebt namentlich den Beifall der Zuschauer nach dem Couplet im 3. Akt, dem Kometenlied, hervor: „Das Publikum, wie es schien, war sehr zufrieden, denn es lachte ununterbrochen und applaudierte sehr lebhaft.“⁸

Bereits ein paar Monate später, Anfang November 1857, ändert sich die Stimmung im Zagreber Theater wesentlich: „Die Vorstellung des in der Nationalsprache gegebenen ‚Lumpacivagabundus‘ wurde schwach besucht“, meldet damals *Luna*, das belletristische Beiblatt der *Agramer Zeitung*.⁹ Die plötzlichen Übergänge von enthusiastischer Aufnahme zu völligem Ignorieren kroatischer Vorstellungen war überhaupt für die letzten Jahre des Neoabsolutismus, aber auch für die erste Phase des ausschließlich nationalsprachlichen Spielplans seit Herbst 1860 charakteristisch. Daran waren sicherlich nicht nur die schwierigen politischen Verhältnisse des neoabsolutistischen Jahrzehnts schuld. Gewichtiger nahm sich in diesem Zusammenhang die Hypokrisie der zeitgenössischen kroatischen Elite dem Theater gegenüber aus. Die Politiker und Schriftsteller überboten sich nämlich an feurigen vaterländischen Phrasen über die für die Zukunft der Nation angeblich entscheidende Rolle des Theaters. Auf der anderen Seite geizte man mit Subventionen, und die Theaterleute wurden als Menschen aus der Halbwelt behandelt. Das elitäre Bewußtsein zeigte sich also zutiefst verärgert, daß sich eine so hohe Anstalt wie das Nationaltheater in so unwürdigen Händen wie jenen Josip Freudenreichs befinde.¹⁰

7 *Agramer Zeitung*, 20. 5. 1857.

8 *Narodne novine*, 22. 5. 1857.

9 *Luna*, 7. 11. 1857.

In diesem verwirrenden Spannungsfeld gelang es Demeter 1860, die Leitung der praktischen Theaterarbeit an Freudenreich zu übertragen. Nach der Einstellung deutschsprachiger Vorstellungen verbesserte sich allerdings die Lage des kroatischen Ensembles nicht automatisch. Im Gegenteil, die finanzielle Misere war im Frühjahr 1861 so groß, daß sich die Auflösung der Truppe nur durch die zeitweilige Übersiedlung nach Varaždin verhindern ließ. Als die einzige Premiere hat Freudenreich dort am 7. August *Eulenspiegel* mit großem Erfolg auf die Bühne gebracht und ihn zwei Wochen später auch in Zagreb gespielt. Die Gestalt des deutschen volkstümlichen Possenreißers wurde durch die vergleichbare kroatische Figur des Petrica Kerempuh ersetzt. Auch andere Figuren – wie aus dem Manuskript der Übersetzung hervorgeht – bekamen kroatische Namen, die Handlung wurde in einer fiktiven kroatischen Gegend angesiedelt; doch die Lokalisierung geht kaum darüber hinaus und ihr Text folgt im großen und ganzen jenem des Nestroyschen Originals.

In den zeitgenössischen Ankündigungen und Kritiken wird Nestroy allerdings als Autor überhaupt nicht erwähnt, in Spielplanverzeichnissen wird diese Vorstellung einem anonymen Verfasser zugeschrieben. Auf der Titelseite der *Eulenspiegel*-Übersetzung werden wiederum als Autoren Nestroy und Friedrich Hopp angegeben. In einer zeitgenössischen Rezension, die ebenso den Namen des Autors verschweigt, wird darauf hingewiesen, daß das Stück in Wien und anderen österreichischen Provinzen unter dem Titel *Till Eulenspiegel* immer noch gern gespielt werde. Auch dem Zagreber Publikum ist Nestroys *Eulenspiegel* von den Vorstellungen im deutschen Theater in den fünfziger Jahren in Erinnerung geblieben. Wie der anonyme Kritiker, offenbar Dimitrija Demeter, in seiner Besprechung bemerkt, sei das Stück voll volkstümlicher, zugleich auch derber Späße und Einfälle. Dies scheine, fährt er fort, nicht im Sinne einiger hiesiger Herrschaften gewesen zu sein. Doch die Mehrheit des Publikums habe diese Meinung nicht geteilt, im Gegenteil, es habe ununterbrochen gelacht und die harmlosen Späße genossen. Den kleinen Imbrica – die Nestroy-Rolle des Nazi im Stück – habe Josip Freudenreich mit viel Beifall gespielt, die Scholz-Rolle Petrica Kerempuhs bzw. Eulenspiegels sein Bruder Franjo.¹¹

Die Aufführung des *Petrica Kerempuh* bzw. *Eulenspiegel* eröffnet ein neues Kapitel in der kroatischen Nestroy-Rezeption. Mit der Wiederkehr des Konstitutionalismus begann sich nämlich in Kroatien – neben den offiziellen, das Theaterleben wohlwollend kommentierenden Blättern *Narodne novine* und *Agramer Zeitung* – auch eine oppositionelle Presse zu artikulieren, in der junge, unabhängige Literatur- und Theaterkritiker zu Worte kamen. Die neue Generation, die ihren Wortführer in August Šenoa (1838–1881) fand, konnte nicht mehr so viel Verständnis für die kroatische Theatermisere wie Dimitrija Demeter aufbringen. Ein besonders beliebtes Angriffsziel ihrer Kritik war die Wiener Posse, die Freudenreich – wie gesagt – zu einer der Hauptstützen des kroatischen Spielplans entwickelte.

Šenoa, dem es in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts gelungen ist, mit seinen realistischen, stark historistisch geprägten Erzählwerken das moderne kroatische Lesepublikum auszubauen, wollte am kroatischen Theater v. a. solche

10 Vgl. Senker, Boris, *Šjene i odjeci* [Schatten und Widerhall], Zagreb 1984, S. 11–13.

11 Vgl. *Narodne novine*, 28. 8. 1861.

Stücke sehen, die eine glaubwürdige, realistische Handlung ohne possenhafte Dramatik aufweisen und nach Stoffen aus einheimischem, kroatischem Leben geschrieben sind. Ihrem Geist und ihrem Spielplan nach dürfte die neue nationale Bühne nach Šenoa keineswegs eine Kopie der Wiener Vorstadttheater sein; sie müßte vielmehr einen eigenen Stil und eine eigene, einheimische Produktion mit slawischen und französischen Autoren als Vorbilder entwickeln. In der *Eulenspiegel*-Kritik, seiner ersten Besprechung eines Nestroy-Stückes, fragt sich auch Šenoa daher, ob „unsere dramatische Literatur – entgegen der gesunden vernünftigen Natur unseres Volkes – tatsächlich dem Vorbild der Wiener Possenreißer nacheifern muß [...]. An Nationalem hat es im ganzen Stück nichts anderes als Schimpfwörter und Volkstrachten gegeben.“¹² Entsprechend kritisiert Šenoa auch die Hauptdarsteller, die Brüder Freudenreich, insbesondere Franjo, dessen „widerliche deutschümelnnde Improvisation und die Art eines Possenreißers sich für ein gebildetes Publikum keineswegs eignen“ (ebda).

Die neuen, wesentlich höheren Kriterien, die die junge Generation für das kroatische Theater aufstellte, ließen allerdings auf ihre Verwirklichung warten. Obwohl die klassizistisch-historistisch geprägten Überlegungen der Jüngeren Demeter nicht fremd waren, fürchtete er eine radikale Änderung des bisherigen Spielplans, bei dessen Gestaltung er und Josip Freudenreich sehr stark den Publikumsgeschmack respektierten. Vorerst blieb also das deutschsprachige populäre Repertoire, und darin namentlich die Wiener Posse, vorherrschend auf der Zagreber Bühne. Die Polemik gegen diese Spielplanpolitik, die Šenoa bald wegen seiner Studien in Prag unterbrach, haben gleichgesinnte Kritiker auch in seiner Abwesenheit fortgeführt. Nach Šenoas Rückkehr entfachte sich die Kampagne mit einer solchen Vehemenz, daß sich Demeter Ende der sechziger Jahre von der Theaterleitung resigniert zurückzog und die Stelle seinem jungen Gegner überließ. Als danach auch der Einfluß Freudenreichs allmählich schwächer wurde, konnte die Wiener Posse den bisherigen Anteil am Zagreber Theaterrepertoire nicht mehr behaupten. Aber auch Šenoa mußte Kompromisse mit den Publikumserwartungen eingehen und die populären Stücke, so auch Wiener Possen, auf dem Spielplan beibehalten. Die Proportionen haben sich allerdings wesentlich geändert, was man auch an den Nestroy-Premieren sehen kann. Während es nämlich in den sechziger Jahren sieben kroatische Erstaufführungen von Nestroy-Übersetzungen gegeben hat, wurde in den siebziger Jahren nur ein einziges Stück Nestroys, *Die beiden Nachtwandler*, zum ersten Mal in kroatischer Sprache gespielt. Obwohl die Bühnenwerke des Wiener Dramatikers in Kroatien auch danach gegeben wurden, blieb dies die letzte Erstaufführung bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts, als *Freiheit in Krähwinkel* im Zagreber Theater „Komedija“ inszeniert wurde.

Doch vorerst gab es goldene Zeiten für Nestroy auf der Bühne des jungen kroatischen Nationaltheaters, nicht zuletzt auch wegen des großen Bedarfs an neuen Stücken. Obwohl einer der Protagonisten der regen Nestroy-Rezeption, Franjo Freudenreich, 1862 – im gleichen Jahr wie der Wiener Dramatiker – stirbt, kümmert sich der jüngere Bruder Josip um neue Inszenierungen volkstümlicher Bühnenwerke. Die Dramatik Nestroys ist im Spielplan besonders stark zwischen November

12 *Naše gore list*, 26. 8. 1861.

1863 und Februar 1864 vertreten. In diesen vier Monaten wurden sogar vier kroatische Erstaufführungen Nestroyscher Bühnenwerke gegeben – *Zwölf Mädchen in Uniform*, *Der Affe und der Bräutigam*, *Die schlimmen Buben in der Schule* und *Zu ebener Erde und erster Stock*, die von Spiro Dimitrović Kotaranin ins Kroatische übersetzt wurden.

Das erste in der Serie Nestroyscher Werke, die in der Saison 1863/64 in Zagreb Premiere hatte, war *Zwölf Mädchen in Uniform* – in kroatischer Fassung allerdings auf *Zehn Mädchen* reduziert. Die grundsätzliche Polemik gegen das Repertoire der nationalen Bühne blieb auch bei dieser Aufführung nicht aus. Interessant dabei sind die etwas kritischeren Töne, die der anonyme Rezensent der *Narodne novine*, offenbar Dimitrija Demeter, hinsichtlich der Spielpraxis Nestroys anspricht, wobei insbesondere der – nicht näher erläuterte – Versuch Josip Freudenreichs gelobt wird, neue Wege in der Inszenierung von Wiener Possen zu betreten:

Vorgestern wurde zum ersten Mal in unserer Sprache die *Posse Zehn Mädchen in Uniform* aufgeführt, die mit ihren doppelbödigen, die zarten Ohren beleidigenden Witzen des seligen Wiener Komikers Nestroy bei einer Menschensorte auch eine Art Berühmtheit erlangt hat. Herr Freudenreich, der Sansquartier gab und in Bewegung und Rede wie auch in äußerer Gestalt Nestroy, diesen in seinem Fach berühmten Possendarsteller, kopierte, hat seine Rolle – und dies sei ihm zu Lobe gesagt – wesentlich weniger mit jenen Zutaten gewürzt, mit denen sich das Original in der gleichen Rolle zu so hoher Popularität in Wien erhoben hatte, um die wir ihn aber keineswegs beneiden. Freudenreich ist es trotzdem nicht gelungen, diesen Augiasstall völlig auszumisten, so daß allerlei übriggeblieben ist, was – so wünschen wir – nie in unser Nationaltheater hätte einziehen sollen.¹³

Ansonsten, fährt der Rezensent fort, habe das Stück gut gefallen; den Beifall des überfüllten Zuschauerraums haben insbesondere das Schießen und die militärischen Übungen der Mädchen ausgelöst. Demeters Besprechung, deren Tadel nur der Beibehaltung des niederen Possenspiels gilt, unterstützt grundsätzlich die Bemühungen Freudenreichs, das Publikum – sei es auch mit dem Repertoire der Wiener Vorstädte – ins Theater zu locken.

Im Gegensatz zu ihm hält der Kritiker des Wochenblattes *Naše gore list* Nestroys Stück für „überlebt, so daß es mit ihm auch dort, wo es dem Boden entsprossen, heutzutage schlechter geht. Seinen Kern hat der Fortschritt seit langem verdunkelt, und in heutiger Zeit wird nur das verlangt, was kernig ist und was einen Zweck hat.“¹⁴ Das Kriterium der Wahrscheinlichkeit, das der Rezensent, offenbar ein Anhänger Šenoas, auf das Bühnenwerk Nestroys anzuwenden sucht, läßt die Verfahrensweise des Wiener Autors völlig unrealistisch erscheinen, wobei der Kritiker v. a. die veraltete Darstellung weiblicher Figuren und die unglaubliche Darstellung des Soldatenlebens hervorhebt.

13 *Narodne novine*, 16. 11. 1863.

14 *Naše gore list*, 25. 11. 1863.

Auf die Premiere der Posse *Der Affe und der Bräutigam*, die zwei Wochen später, am 28. November 1863, erfolgte, reagiert *Naše gore list* zwar indirekt, aber auch diesmal mit eindeutig negativem Urteil:

Die Afferei, die in diesen Tagen [...] ins Theater eingezogen ist, kennt hinsichtlich der Bewohner unserer Stadt, wie uns scheint, keine Stufen in der Aneignung der Bildung und Wissenschaft, welche das Volk vom Theater zu schöpfen hat, so daß sie nur so lange geeignet war, bis der Wind der Höflichkeit und des Anstands zu wehen begann, und wo die Menschen noch Dunkelmänner waren, gewohnt nur auf das, was zum Lachen ist, ohne Rücksicht darauf, ob das dem hohen Begriff des Nationaltheaters angemessen oder aber zuwider ist.¹⁵

Die Entrüstung des Kritikers steht nicht nur im Zusammenhang mit der Nestroy'schen Posse, sie bezieht sich auch auf das Gastspiel des berühmten Affendarstellers Eduard Klischnigg in Zagreb, das außer *Der Affe und der Bräutigam* auch einige andere Stücke umfaßte. Klischnigg, für den Nestroy bekanntlich das Stück geschrieben hat und den das Zagreber Publikum von früheren Gastspielen am deutschen Theater kannte, mimte diesmal seine Rollen innerhalb kroatischer Vorstellungen. In den späteren von insgesamt fünf Aufführungen von *Der Affe und der Bräutigam* sind in der Rolle des Affen Mamok einheimische Schauspieler aufgetreten. Über die Vorstellung vom 16. Februar 1867 hat Šenoa eine kurze Rezension verfaßt, in der er Nestroys Dramaturgie erneut vom Standpunkt der Wahrscheinlichkeit kritisiert:

Die ganze Intrige des Stückes beruht freilich auf einer übernatürlichen Grundlage, denn man kann sich nicht so leicht vorstellen, daß die Welt – mit der Ausnahme eines echten Affen – auch den als Affen verkleideten Bräutigam tatsächlich für einen Affen halten wird. Da es im Stück aber auch viele andere drastische Szenen gibt, kann man diese Unwahrscheinlichkeit auch verzeihen, und wir haben nichts dagegen, daß dieses Stück, insbesondere sonntags, auf dem Spielplan bleibt.¹⁶

Demeter jedoch, der über Klischniggs Gastvorstellungen von Ende 1863 in *Narodne novine* schrieb, hat völlig andere Aspekte hervorgehoben. Ihm, dem langjährigen Theaterenthusiasten, ist jedes Mittel beim Aufbau der nationalen Schaubühne recht, so auch Affenstücke und akrobatische Vorführungen, die das Publikum ins Theater ziehen und die Kasse füllen. Die Kunst des berühmten Affenmimikers beurteilt er zwar mit anerkennenden Worten, bezweifelt aber indirekt, ob solche Produktionen für ein Nationaltheater geeignet seien. Freudenreich hingegen lobt er sowohl als Schauspieler, der in der Nestroy-Rolle des Dieners Hecht aufgetreten ist, wie auch als aktuellen Theaterleiter, der mit seinem Spielplan, v. a. mit dessen populärem Teil, das Haus fülle und der Bühne so zu einer dauernden Existenz ver helfe. Zum Stück selbst äußert er sich auch diesmal lakonisch: Es sei „sehr unterhaltsam und voll von Witzen und harmlosen Späßen“.¹⁷

15 *Naše gore list*, 5. 12. 1863.

16 *Pozor*, 16. 1. 1867.

17 *Narodne novine*, 1. 12. 1863.

Den beiden weiteren Nestroy-Premieren dieser Saison, *Die schlimmen Buben in der Schule* am 17. Januar 1864 und *Zu ebener Erde und erster Stock* am 21. Februar 1864, haben die Kritiker viel weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Nur Demeter schreibt in *Narodne novine*, daß *Die schlimmen Buben* „ziemlich gefallen haben“, doch „der Erfolg wäre sicherlich größer gewesen, hätten die männlichen Darsteller ihre Aufgaben besser auswendig gelernt und hätte Herr Direktor [Freudenreich] die Hauptrolle gespielt, denn der jetzige Darsteller verfügt nicht über die komische Kraft, die dafür erforderlich ist“.¹⁸ Etwas ausführlicher äußert er sich über *Zu ebener Erde und erster Stock* und hebt dabei nachdrücklich Nestroys innovative Dramaturgie der Simultaneität hervor:

[...] die Szene ist quer in zwei Ebenen geteilt, wobei sowohl auf der oberen als auch auf der unteren Ebene gespielt wird – was freilich etwas Neues ist; im übrigen entbehrt das Bühnenwerk nicht der sittlichen Ausrichtung, hie und da begegnet man auch manchen ziemlich scharfsinnigen Einfällen.¹⁹

Auch die Inszenierung habe man – was bei der großen Anzahl der Premieren nicht verwunderlich ist – aus Zeitgründen nicht genau einstudiert. „Getan hat man jedoch,“ fügt Demeter wohlwollend hinzu, „was unter jetzigen Verhältnissen unseres Theaters möglich war.“ Von den Schauspielern lobt er vor allem Freudenreich, der die Rolle des Damian Stutzel gespielt hat.

Als ein Jahr später, am 26. März 1865, *Einen Jux will er sich machen* zum ersten Mal auf kroatisch aufgeführt wurde, machten sich die früheren Gegensätze in der Nestroy-Rezeption wieder bemerkbar. Demeter berichtet von „glänzendem Erfolg“, „vollem Theater“ und „enthusiastischem Beifall“, v. a. für Josip Freudenreich, der ihn als Darsteller wie auch als Übersetzer und Bearbeiter sehr wohl verdient habe; sprachlich, so Demeter, habe er einen „bedeutenden Fortschritt“ gezeigt, alle „Einfälle des Originals wurden glücklich übersetzt, und zwar in den meisten Fällen im Sinne unserer Sprache“.²⁰ Freudenreich, der die Nestroy-Rolle des Weinberl gespielt hat, wird namentlich wegen seiner Aktualisierung eines Couplets gelobt, in dem der schlechte Besuch des Zagreber Theaters satirisch thematisiert wird.

Ein anderer Rezensent berichtet ebenso vom Erfolg der Inszenierung, hält Nestroys Stück jedoch für ein harmloses Lustspiel: „In diesem Stück gibt es viele Späße – wie auch in allen Stücken des großen seligen Possenreißers – auch Einfallsreichtum, aber nichts anderes; umsonst wird man darin nach einer anderen Idee suchen.“²¹

Šenoa, der über *Einen Jux will er sich machen* nach einer Vorstellung mehr als ein Jahr nach der Premiere schreibt, verknüpft seine Aversion gegen Nestroy auch diesmal mit der Kritik der Zagreber Theaterleitung: „Dieses Stück kommt aus der gesegneten Metternich-Zeit, es spielt in der Welt der Wiener Kleinbürger und, obwohl seine Intrige unglaublich ist, enthält es doch einige reizende Szenen.“²² „Niedere Pos-

18 *Narodne novine*, 18. 1. 1864.

19 *Narodne novine*, 25. 2. 1864.

20 *Domobran*, 31. 3. 1865.

21 *Naše gore list*, 5. 4. 1865.

22 *Pozor*, 16. 2. 1867.

sen“ wie Nestroys *Jux* dürften, insbesondere wenn sie in Zagreb lokalisiert werden, nicht in die Standardsprache, sondern müßten – zumindest teilweise – in den nordkroatischen Dialekt übersetzt werden. Denn, so Šenoa, Wiener Witze in kroatischer Standardsprache seien keine Witze mehr. Als Beispiel dafür nennt er Weinberls Aussagen über das Schicksal der Lehrlinge, welche in Nestroys Interpretation Lachsalven und Applaus ausgelöst haben sollen, während sie in Zagreb nicht einmal die Galerie zum Lachen brachten. Die Übersetzung sei übrigens so schlecht, daß sie nicht der Rede wert sei; die Verse der Couplets seien „sehr hölzern“, und die beiden, die „ziemlich unmoralisch“ seien, sollten künftig weggelassen werden. Die Forderung der Kritik scheint bei Freudenreich Gehör gefunden zu haben, denn das Manuskript der *Jux*-Übersetzung, das zu einem späteren Zeitpunkt entstanden ist und heute im Institut für die Geschichte des kroatischen Theaters in Zagreb aufbewahrt wird, enthält viele Dialogpartien im nordkroatischen Dialekt.

Ein Jahr nach der Premiere des *Jux*, am 2. April 1866, wurde *Der Zerrissene* zum ersten Mal in kroatischer Sprache gezeigt. In einer anonymen Kritik der Erstaufführung wird zwar der Name des Autors nur beiläufig erwähnt, umso mehr ist aber die Rede von der Übersetzung und Lokalisierung des Stückes. Im Gegensatz zu den scharf kritisierten übersetzerischen Leistungen Freudenreichs und Dimitrovićs wird nun zum ersten Mal die Qualität einer Nestroy-Übersetzung, die der damals hochgeschätzte Dichter Ivan Trnski besorgt hat, gerühmt:

Wir müssen sagen, daß wir uns an der Schönheit und Anmut der Sprache ergötzen, [...] so daß man gar nicht sagen würde, daß es sich um eine Übersetzung handelt, so gut ist sie nämlich lokalisiert. So übersetzte, aber auch lokalisierte Stücke braucht unser Theater [...]. Wer sich darum nicht bemühen will, der soll auf die Stelle verzichten, der er nicht gewachsen ist.²³

Besonders lobenswert erscheinen dem Rezensenten polemische Aussagen über das kroatische Buchwesen, welche der Bearbeiter in die Repliken der Figuren eingeschlossen hat, so daß Lips und Kathi in der Schlußszene (III, 11) als eifrige kroatische Patrioten erscheinen. Die Rückübersetzung der hinzugedichteten Passage lautet:

LIPS. Bisher war ich ein mißmutiger Wirrkopf, ich habe nichts als Grillen im Kopf gehabt, vor Langeweile wußte ich nicht, was ich tun sollte. Du, Kathi, hast mir gezeigt, daß ein reicher Mann glücklich sein kann, wenn er den Armen hilft und sich um den Fortschritt des lieben Vaterlandes – dem wir alles schulden – bemüht. Jedes Jahr, meine liebe Kathi, wirst du von mir tausend Gulden zur Unterstützung des schönen kroatischen Buches bekommen, das deine Seele veredelt und dir den kroatischen Stolz ins Herz geschlossen hat. [...] Und daß das Glück auch mir zuteil wird, mit dem die heimatliebende Kroatin ihren trefflichen Landsmann überschüttet, so stekke ich dir auf kroatisch diesen Ring an den Finger und erkläre dich zu meiner Braut. Nimmst du ihn an, meine Liebe?²⁴

23 *Naše gore list*, 5. 4. 1866.

24 Vgl. das Manuskript der Übersetzung im Institut für die Geschichte des kroatischen Theaters (J. Nestroy, *Smušenjak*, Nr. 298).

Die Besprechung in der *Agramer Zeitung* zeigt aber, daß die Bearbeitung des *Zerrissenen* doch nicht unwidersprochen blieb; der Grund ist – so der Rezensent – im Umstand zu sehen, daß die Erwartungen des Publikums durch ein ungewöhnliches Lokalisierungs- und Übersetzungsverfahren unterlaufen wurden:

Die Sprache, stellenweise vorzüglich und durchaus correct, ist im Ganzen zu gesucht und enthält eine Menge Ausdrücke, die wenigstens dem Gros unseres Publicums, für welches dergleichen Stücke doch zumeist berechnet sind, dunkel oder ganz unverständlich blieben und daher mancher Witz verloren gehen mußte; auch die vielen, in einer Posse gewiß nicht statthaften patriotischen Expectorationen und Anpreisungen der vaterländischen Literatur schaden dem theatralischen Effecte, indem sie den raschen Gang der Handlung aufhalten und bereits außer der Zeit sind; vor allem aber konnten die Couplets, die übrigens als Lesestück nicht ohne Werth sein mögen, nicht recht durchgreifen, indem sie von den gebräuchlichen Formen dieser Liedergattung gänzlich abweichen und viel zu gedrängt und epigrammatisch verfaßt sind, als daß ihre Pointen beim ersten Anhören von der Mehrzahl der Zuschauer aufgefaßt werden könnten.²⁵

Als die *Agramer Zeitung* anderthalb Jahre später über eine weitere Vorstellung des *Zerrissenen* berichtete, blieb von der durchaus berechtigten Kritik einer Bearbeitungspraxis, die den Anliegen des Autors völlig widersprach, keine Spur. Dem Verfasser dieser Besprechung, August Šenoa, der im Herbst 1867 Theaterkritiken für die *Agramer Zeitung* schrieb, kann man Kenntnisse der Aufführungspraxis der Wiener Vorstadttheater nicht absprechen. Die Tendenz der Bearbeitung Trnskis kam ihm – wie es scheint – viel wichtiger vor als die Einhaltung von Gattungskonventionen der Posse, von denen er bekanntlich sowieso nicht viel hielt. Auch dieses Stück Nestroys hielt Šenoa für nicht besonders gelungen, so daß er mit ihm kurzen Prozeß machte. Dem Kritiker ging es offensichtlich um etwas anderes. Wenn man bedenkt, daß nur ein Jahr später, 1868, Šenoa die Leitung des Nationaltheaters übertragen wurde, so kann man seine Rezension des *Zerrissenen* auch als einen weiteren Schritt in der Abrechnung mit Demeter und Freudenreich betrachten:

Wir sind keine Verehrer der Wiener Posse, will man aber eine kroatisieren, so gibt es doch bessere als der *Zerrissene*, dem nur die Person Nestroys und Scholz' Geltung verschaffte. Der *Zerrissene* ist und bleibt ein Unsinn; die schöne Sprache der Übersetzung hätte einen besseren Gegenstand verdient. Zudem war die Vorstellung schwach, nur Herr Freudenreich als Schmied war anzusehen.²⁶

Damit nähert sich der gut informierte Kritiker dem weitverbreiteten zeitgenössischen Urteil, Nestroy ohne Nestroy sei nicht aufführbar. Dies tut Šenoa sicherlich nicht, um Nestroys Andenken in Ehren zu halten. Im Gegenteil, darin äußert sich die von ihm konsequent vertretene Auffassung, das kroatische Theater könne sich nicht mehr auf der Grundlage eines von deutschsprachiger Dramatik dominierten

²⁵ *Agramer Zeitung*, 12. 4. 1866.

²⁶ *Agramer Zeitung*, 6. 11. 1867.

Spielplans entwickeln, eine Auffassung, die allmählich zu einer unverhohlenen antigermanischen Attitüde übergehen sollte.

Über die nächste kroatische Nestroy-Erstaufführung, *Der Talisman*, die am 14. Dezember 1867 stattgefunden hat, lassen sich in den Zeitungen keine Rezeptionsdokumente, abgesehen von einer Ankündigung der Premiere, finden. Der Grund mag darin liegen, daß das Stück in einer Zeit auf die Bühne kam, als man heftig über den kroatisch-ungarischen Ausgleich debattierte, so daß man für Possenaufführungen – wie es scheint – nichts übrig hatte. Das Personenverzeichnis, auf dem die Figurennamen mit jenen im Originaltext fast identisch sind, verrät allerdings, daß *Der Talisman*, im Gegensatz zu anderen aufgeführten Werken Nestroys, wahrscheinlich nicht lokalisiert wurde. Die Rolle des Titus Feuerfuchs gab Josip Freudenreich, der auch die Übersetzung des Stückes verfertigte.

Das Jahr 1868 bringt nicht nur eine völlig veränderte politische Lage in Kroatien – das Land erreicht nämlich eine beschränkte Autonomie im Rahmen der ungarischen Hälfte der Monarchie. Im gleichen Jahr kommt es auch zum Wechsel an der Spitze des kroatischen Nationaltheaters: Nach dem Rückzug Demeters wird sein unbarmherziger Kritiker Šenoa mit der Leitung des Hauses beauftragt. Nur ältere Inszenierungen, vor allem *Lumpacivagabundus* und *Jux*, werden während der Amtszeit Šenoas gelegentlich gespielt, und erst 1874, als er seine aktive Arbeit am Theater aufgibt, findet eine weitere Nestroy-Premiere statt, *Die beiden Nachtwandler*. Bereits der Auftakt zu dieser Premiere, die am 16. April 1874 stattgefunden hat, ließ nichts Gutes vermuten. Als nämlich zehn Tage davor eine der seltenen Wiederaufführungen des *Zerrissenen* gegeben wurde, wurde sie vom Rezensenten des kurzlebigen deutschsprachigen *Agramer Wochenblatts* nicht einmal als ein Werk Nestroys erkannt. Die Verwirrung mag auch durch die Angabe der französischen Vorlage *L'homme blasé* auf dem Theaterzettel entstanden sein, doch das Fazit des Kritikers ist trotzdem unerbittlich:

Eine Fülle von seichten Witzen, mit entsprechender Anwendung der dazu gehörigen Grimassen und zur Abwechslung eine ausgiebige Rauferei auf der Bühne, geben uns einen deutlichen Begriff vom Werthe des erwähnten Stückes, welches vielleicht zur Zeit, als noch der Hanswurst die Bühne beherrschte, ganz am Platze gewesen wäre.²⁷

Dieses Urteil wird auch in den Rezensionen der *Nachtwandler* variiert. Weder die offiziöse noch die oppositionelle Presse findet jetzt ein gutes Wort über Nestroy und seine Dramatik. Im Gegensatz zu den vernichtenden Urteilen der Kritiker scheinen die Zuschauer noch immer die Wiener Posse zu schätzen. Die Premiere der *Nachtwandler* war nämlich, wie ein Rezensent berichtet, die bis dahin am meisten besuchte Vorstellung der Saison,²⁸ ein Umstand, der die Kritiker abermals zur Erinnerung an den längst fälligen Ausbau eines neuen Theatergebäudes veranlaßt. Bemerkenswert ist es auch, daß die Rezensenten den Zwiespalt zwischen ihrem und dem Urteil des Publikums nicht mehr durch die Notwendigkeit, die Zuschauer ins Theater zu locken, zu überbrücken suchen.

²⁷ *Agramer Wochenblatt*, 12. 4. 1874.

²⁸ Vgl. *Obzor*, 17. 4. 1874.

Die Regierungszeitung *Narodne novine* findet etwa, daß man über das Stück selbst – im Gegensatz zu den Schauspielern, die sich bemühten, so viel und so gut sie konnten – „gar nichts sagen kann, da die Posse zu toll ist, um irgendeine Kritik ertragen zu können“. ²⁹ Die Wahl des Stückes – glaubt der Rezensent des *Agramer Wochenblattes* – „war jedenfalls ein entschiedener Mißgriff“: Der Inhalt, fährt er fort, sei sehr verbraucht, „dazu die triviale und langweilige Aufführung, voll derber Zoten, willkürlich zusammengeworfener Situationen, mit einem grellen Aufputz schaler Couplets verunziert“. ³⁰

Für den Kritiker des oppositionellen Blattes *Obzor* ist die Wiener Posse, so auch *Die beiden Nachtwandler*, „für unser Publikum ohne jegliches Interesse, aber auch für jedes andere mit der Ausnahme des Publikums in Wien, wo Nestroy spielte und für sich selbst schrieb, aber mit seinen eigenen Einfällen und Pikanterien, die sich keineswegs ins Kroatische übersetzen, geschweige denn lokalisieren lassen. Niemand fand in der Vorstellung eine einzige Spur des spezifisch kroatischen Lebens oder Bräuche, so daß das ganze Stück den Eindruck einer kolossalen Narretei hinterläßt.“ ³¹

Šenoas Einfluß macht sich bei allen zitierten Rezensenten bemerkbar. Seine eigene Besprechung ist aber noch radikaler:

Die *Nachtwandler* sind eine schlechte Imitation des *Lumpacivagabundus*, eine furchtbare Dummheit, die auch in ihrer Heimat, in den Wiener Vorstädten, selten den Staub der Archive verläßt, wo sie schon seit langem schlummert. Man muß das regelrecht bewundern, wie ein vernünftiges Wesen so abgeschmackte Narrheiten [...] hat zusammenflicken können. Unser Publikum läßt sich verführen [...]; von daher hat sich auch an diesem Tag die süße Hoffnung der Intendanz erfüllt – d. h. ein überfülltes Haus. [...] Das hat uns zuerst unangenehm berührt. Sobald aber die ganze Leere dieses närrischen Zeugs zum Vorschein trat, wurde das Publikum immer kälter, so daß es auf unsere Freude mit dem Zischen den Beifall einiger Freunde solcher Narreteien zu dämpfen wußte. ³²

Aus anderen Rezensionen ist die scharfe Reaktion eines Teiles des Publikums nicht ersichtlich, im Gegenteil, man könnte eher annehmen, daß die Vorstellung ein Erfolg war. Wie auch immer, nach den *Nachtwandlern* ließ sich keine Intendanz des kroatischen Nationaltheaters auf die Aufführung weiterer Nestroy-Übersetzungen mehr ein. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurden nur noch drei Stücke wiederaufgenommen und meistens in der Faschingszeit gespielt: *Die schlimmen Buben*, *Lumpacivagabundus* und *Einen Jux will er sich machen*. Diese Praxis hat sich in Zagreb bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts erhalten, seit 1900 aber nur noch mit *Lumpacivagabundus* und *Jux*. Im kroatischen Theater verkommt also Nestroys Dramatik allmählich zur unverbindlichen Unterhaltung, ein Prozeß, der einen großen Teil der Kulturelite nur in ihrem abfälligen Urteil über die Wiener Posse

29 *Narodne novine*, 17. 4. 1874.

30 *Agramer Wochenblatt*, 19. 4. 1874.

31 *Obzor*, 17. 4. 1874.

32 *Vienac*, 25. 4. 1874.

insgesamt bestärkt. Trotz dieses ungünstigen Umfelds machen sich gelegentlich auch Ansätze für einen andersartigen Umgang mit Nestroy bemerkbar.

Interessante Rezensionen wurden aus Anlaß der *Jux*-Neueinstudierung 1911 geschrieben. Auf die einstimmig ablehnende Haltung der Kritiker von der Mitte der 70er Jahre folgt nun eine eher nostalgische Rückerinnerung an Nestroy, einen Dramatiker, der im Bewußtsein des Publikums – urteilt man nach informativen Passagen in den Besprechungen – offensichtlich nicht mehr so präsent war, wie in älteren Zeiten. Der Kritiker der *Agramer Zeitung* schreibt zum Beispiel folgendes:

Es war von unserer Theaterleitung eine gute Idee, nach langer Zeit, etwas echt Wienerisches auf die Bühne zu bringen. Johann Nestroy ist zwar nicht mehr in der Mode, aber überall hört man ihn in der Zwischenpause der Spielsaison recht gerne. Ueber allen seinen Komödien schwebt sein großer und unverfälschter Geist des Humors. In seinen Komödien gibt es unzählige Verwicklungen jeder Art, welche so komisch und geistreich sind, daß sie auf das Publikum unwiderstehlich wirken. Und doch hat jede Nestroy'sche Komödie auch ihre sehr ernste Tendenz. So ist es auch mit der vorgestern gegebenen. Die Aufführung war über alle Erwartungen gut.³³

Nach dem Lob für die Leistungen der Schauspieler pointiert der Kritiker seine Besprechung mit der Einschätzung, die Nestroy sehr deutlich als einen Autor des ‚niederer‘, kommerziellen Lachtheaters kennzeichnet: „Wenn man noch ein wenig mehr Temperament in diese Komödie bringen wird, dann wird sie sicher ein Kassastück für die Sonntagsvorstellungen werden.“ Obwohl sich die Rezension der deutschsprachigen *Agramer Zeitung* in ihrem Grundton von jener in der kroatischen *Narodne novine* kaum unterscheidet, begnügt sich die letztere nicht mit der bloßen Kommentierung der Schauspielerleistungen, sondern verweist auch auf andere Aspekte wie Spielplanpolitik und Lokalisierung übersetzter Stücke. Gleich am Anfang bestimmt der Rezensent den Stellenwert des Nestroyschen Komödienschaffens:

Wir haben nichts dagegen, daß man „das Heiligtum der Kulturanstalt“ nach Sophokles, Shakespeare und Molière zuweilen mit einer solchen Posse „verletzt“, denn, was für Wien gilt, kann auch Zagreb nicht schaden. Damit ist nicht der Wert des Stückes gemeint, sondern die Konzession an jenen Teil des Publikums, der manchmal lachen möchte, sei es auch einer Narretei minderwertiger Art, wenn das nur der Theaterkasse zuträglich ist. Dies geschieht sicherlich nicht zum Nachteil des guten Geschmacks, der sich ohnehin nicht dekretieren läßt, sondern im Einklang mit Lebensverhältnissen Fortschritte macht.³⁴

Geht man davon aus, fährt der Kritiker fort, daß den Menschen „die Träne des Streiches genauso lieb ist wie die Träne der hohen Tragödie“, so sei die einzig richtige Meinung, daß das Zagreber Theater – zumindest solange es die einzige Bühne in der

33 *Agramer Zeitung*, 30. 10. 1911.

34 *Narodne novine*, 30. 10. 1911.

Stadt sei – ein breites Repertoire pflegen müsse. Das Stück selbst, so der Kritiker, wirke

auf die Zuschauer noch heute wie eine Rakete. Ein Quiproquo nach dem anderen – vor Lachen kann man sich nicht halten. Und dies ist auch der Zweck des Stückes. Man sagt, es sei dumm, aber kommen auch im Leben nicht ebenso dumme Sachen vor, so daß ein vernünftiger Mensch daran gar nicht glauben kann, sondern nur mit den Achseln zuckt.“

Die Lokalisierung des *Jux* findet der Rezensent der *Narodne novine* besonders gelungen. Es handelt sich nämlich um die inzwischen stark veränderte Bearbeitung und Übersetzung Josip Freudenreichs aus den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Der Umstand, daß in der Übersetzung zum Teil auch der nordkroatischen Dialekt verwendet wurde, lasse „in jedem Worte und in jeder Stimme einen gutmütigen Humor und Menschenliebe“ zum Ausdruck kommen, „nicht jene kalte Unnatürlichkeit und Affektiertheit, die auch den intimsten Zweig unseres Buches und unserer Sprache erdrosselt hat“. Damit berührt der Kritiker den Mangel an Dialektkomödien in der kroatischen Dramatik, der aus einer ausgeprägten Neigung der Autoren den ernstesten Gattungen gegenüber hervorging. Das abschließende Urteil der *Narodne novine* weicht nicht von jenem in der *Agramer Zeitung* ab: „Ein gelungener Abend der leichten Unterhaltung und des Lachens. In unserer Zeit eine heilsame Medizin.“

Die Rezensionen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg sind nicht mehr von jenem Aktivismus der sechziger und siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts geprägt, der die Wiener Posse als ein mögliches Vorbild für die neue kroatische Theaterliteratur abgelehnt und deren kroatische Anhänger scharf angegriffen hatte. Die exponierten Vertreter dieser Positionen, Šenoa und Freudenreich, sind beide 1881 gestorben. Der Widerstand gegen den Vorrang deutschsprachiger Bühnenwerke im Repertoire des kroatischen Nationaltheaters, der sich allerdings in der Regel nicht gegen die anspruchsvolle deutsche Dramatik richtete, ließ mit der Zeit nach. Unterschwellig blieb er aber weiterhin wirksam und wurde sogar nach 1900 aufgefrischt, als in der kroatischen Politik die Option einer südslawischen staatlichen Vereinigung immer mehr Gewicht bekam. Als nach dem Zusammenbruch der Habsburger-Monarchie der jugoslawische Traum Realität wurde, stellte sich bald heraus, daß die Vorstellungen einzelner Nationen vom Gemeinschaftsstaat völlig verschieden waren. Die darauffolgenden Nationalitätenkonflikte führten schließlich zur Aufhebung der Demokratie 1929.

Auf diese turbulenten Ereignisse hat man – wie es scheint – auch in der ersten Zagreber Nestroy-Einstudierung nach dem Weltkrieg reagiert. In der Faschingszeit 1927, zwei Jahre vor der Einführung der Diktatur durch den König Alexander, bringt nämlich das kroatische Nationaltheater auf seiner neuen, zweiten Bühne den *Lumpacivagabundus* zur Aufführung, von der es jedoch keine einzige Zeitungskritik gibt. Der besagte Aktualitätsbezug läßt sich allerdings sehr klar der Vorankündigung in der bühneneigenen Zeitschrift *Hrvatska pozornica* entnehmen:

Den drei fidelen Vagabunden: dem Schuster (Cilić), Schneider (Dubajić) und Tischler (Tomašić) gab der Regisseur jeweils die nationalen Eigenschaften eines Kroaten, Serben und Slowenen. Ihre Rollen bringen sie im jeweiligen Dialekt.

Der Regisseur wies ihnen auch Extempores zu, mit denen sie [...] bestimmte zeitgenössische Phänomene im ironischen Licht darstellen, wobei sie [...] den Theatersaal ins Reich der Heiterkeit und des Lachens verwandeln.³⁵

Es läßt sich nicht genau feststellen, wie weit die Aktualisierung dieser *Lumpaci*-Aufführung ging und ob man ihre intendierten kritischen Inhalte als solche überhaupt erkannte, weil sie für ein Faschingspublikum bestimmt waren. Aber bereits der Umstand, daß die Regie Tito Strozzi, eine der bedeutendsten Persönlichkeiten im kroatischen Theater des 20. Jahrhunderts, führte und daß die Hauptrollen die bekanntesten Komiker jener Zeit spielten, läßt auf ein hohes Niveau der Inszenierung schließen.

Sehr beliebt war Nestroy auch auf den Bühnen in Osijek und Varaždin, auf denen sich deutsche Vorstellungen bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts erhalten haben. Nach der Einführung der kroatischen Sprache haben die beiden Häuser bis zum Zweiten Weltkrieg von Nestroys Stücken nur *Lumpacivagabundus* in Freudenreichscher Bearbeitung in ihr Repertoire aufgenommen. Dieses Stück wurde – genauso wie in Zagreb – fast ausschließlich in der Faschingszeit gespielt. Am 21. Februar 1909, etwas mehr als ein Jahr nach dem Rückzug der deutschen Sprache aus dem Osijeker Theater, bekommt das dortige Publikum zum ersten Mal Nestroy auf kroatisch zu sehen. Die Inszenierungsweise blieb, wie aus der Rezension der deutschsprachigen Zeitung *Die Drau* hervorgeht, nach wie vor kulinarisch: „Unter endlosem Beifall und beispiellosem Applaus bekamen wir gestern nach Tisch Nestroy's unverwüsthchen ‚Lumpazi Vagabundus‘ serviert. Nestroy verfehlt noch immer nicht seine Wirkung.“³⁶

Daß Nestroy in Kroatien auch nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem als Unterhaltungsautor aufgefaßt wurde, kann man schon daran sehen, daß von den seitdem insgesamt fünf Inszenierungen seiner Werke drei im 1950 gegründeten Zagreber Komödien- und Operettentheater „Komedija“ zur Aufführung kamen, einer Bühne, deren Ansprüche selten über eine gehobene Unterhaltung hinausgingen. Zum Wechsel der Spielstätte vom National- zum Lustspieltheater kommt eine weitere wichtige Neuerung in der kroatischen Nestroy-Rezeption: die fast schon hundert Jahre alten Übersetzungen Freudenreichs verschwinden nun endgültig von der Bühne. Dieser Umstand bewirkt auch etwas anderes: In den ersten Inszenierungen werden die Werke Nestroys nicht mehr lokalisiert, sondern erscheinen vor dem kroatischen Publikum – wie auch die Werke aller anderen Komödienautoren der Weltliteratur – in einer dem Original mehr oder weniger treuen Übersetzung. Der veränderte Inszenierungsstil ist bereits beim ersten aufgeführten Stück Nestroys bemerkbar, beim *Zerrissenen*, der in der „Komedija“ am 13. Januar 1951 Premiere hatte.

Die Übersetzung, die Jakša Kušan und Ferdo Delak (der letztere führte auch Regie) verfertigten, wurde als die erste – und bisher auch die letzte – Nestroy-Ausgabe in kroatischer Sprache 1950 gedruckt. Den schwer übertragbaren Titel des Stückes, deren kroatische Entsprechung man achtzig Jahre davor mit „Wirrkopf“

35 *Hrvatska pozornica*, 4. 2. 1927.

36 *Die Drau*, 22. 2. 1909.

(*Smušenjak*) zu finden glaubte, ersetzt das Übersetzerduo durch „Die Ertrunkenen“ (*Utopljenici*). Wie schwer sie sich mit der Zerrissenheit des Herrn von Lips abgefunden haben, zeigen auch die Stellen in den Dialogen, wo das kroatische Äquivalent im Wort der „Zerlumppte“, d. h. ‚Haderlump‘ gesucht wird. Der Ton der neuen Übersetzung orientiert sich durchgehend an einem neutralen kroatischen Standard, die dialektalen Anklänge des Nestroyschen Originals sind nicht einmal im Ansatz vorhanden. Daß die meisten Wortspiele dabei verlorengehen, liegt auf der Hand.

Der Zerrissene kehrt auf das kroatische Theater in einem Augenblick zurück, als die jugoslawischen kommunistischen Behörden nach dem Bruch mit der Sowjetunion Ende der vierziger Jahre in der Kultur einen liberaleren Kurs eingeschlagen haben. Einerseits öffnet man sich nun dem Westen gegenüber, andererseits sucht man durch das populäre Repertoire auch die Monotonie der sozialistischen Kulturrituale zu zerstreuen. In diesem Zusammenhang läßt sich unter Umständen auch die Gründung des neuen Komödientheaters in Zagreb betrachten, welches als eine seiner ersten Premieren gerade das Nestroy-Stück gibt. Dem Regisseur und Übersetzer Ferdo Delak schien dieser Augenblick für Nestroy günstig zu sein, so daß er vier Monate nach der Premiere des *Zerrissenen*, im Mai 1951, auch seine Übersetzung von *Einen Jux will er sich machen* in Varaždin inszenieren ließ.

Was in den Rezensionen der beiden Aufführungen auffällt, ist die schon von früher bekannte Zurückführung Nestroys auf eine belanglose, naiv-unterhaltende Dramaturgie. Der Ton der Kritiken ist dabei eher gutmütig, weit von jeder kommunistischen Entrüstung über die ‚Wiederkehr des Alten‘, der man im damaligen Feuilleton durchaus begegnen konnte:

Mit der Wiederbelebung des Wiener Satirikers von der Mitte des vorigen Jahrhunderts sucht das Theater [„Komedija“] sein Repertoire der leichten, unterhaltenden Komödien, in diesem Falle ohne besondere Ansprüche auf künstlerische und andere Werte des Werkes zu erheben. Man kann sagen, daß in diesem Sinne das Theater mit dem *Zerrissenen* einen Erfolg erreichte.³⁷

Da die Kenntnisse über Nestroy und seine Werke nicht mehr so selbstverständlich wie in früheren Zeiten waren, widmen alle Kritiker viel Raum dem Informativen. Sieht man von einigen Fehlern ab – der eine Rezensent verdoppelt Nestroys Schaffen auf „mehr als 150 Stücke“,³⁸ der andere wiederum reduziert es auf 64 Stücke, und mit der magischen Zahl 64 bemißt er zugleich die Lebensjahre Nestroys³⁹ –, handelt es sich um korrekte Informationen. Anders verhält es sich aber mit den Werturteilen. Der Rezensent der großformatigen Zeitung *Vjesnik* beurteilt Nestroy und die Inszenierung des *Zerrissenen* folgendermaßen:

In seinen Werken brachte er [Nestroy] viel Satire auf alle gesellschaftlichen Schichten und Typen, mit lebendigen Dialogen, Couplets usw., durchwoben mit dem berühmten Wiener Humor, was uns heute aber gewöhnlich ein bißchen naiv und kleinbürgerlich klingt. [...] All dies scheint bei einer heutigen

37 *Vjesnik*, 19. 1. 1951.

38 *Narodni list*, 18. 1. 1951.

39 *Varaždinske vijesti*, 10. 5. 1951.

Lektüre sehr veraltet und borniert, aber der Regisseur Ferdo Delak hat das Werk im Zuge einer geschickten Bearbeitung zusammengefaßt und gekürzt, [...] womit er der Vorstellung den Charakter einer Farce verlieh und in einem lebendigen Tempo glücklich zu Ende führte.⁴⁰

Der Kritiker eines anderen Zagreber Tagblattes ist wiederum überzeugt, daß *Der Zerrissene* als eine „typische leichte Wiener Komödie, im Geist der Biedermeierzeit verfaßt, [...] einen spezifischen Stil erfordert (der ungefähr dem szenischen Ausdruck Theo Lingens und Hans Mosers in ihren zahlreichen Filmen entspricht), so daß man sie [Wiener Komödie] sehr schwer verpflanzen und dabei ihre Besonderheit bewahren kann“.⁴¹ Es wäre aber ungerecht, fährt der Rezensent fort, dem Regisseur, der das Stück im großen und ganzen gut inszeniert habe, vorzuwerfen, „daß der spezifische Wiener Stil nicht immer getroffen wurde, denn dies wäre eine schwere Aufgabe auch für Ensembles mit viel mehr Erfahrung.“ Dem könnte man – glaubt der Rezensent – mit einer verstärkten Lokalisierung abhelfen, einer Inszenierungsart, die – wie gesagt – die bisherige kroatische Nestroy-Rezeption, von Freudenreichs ersten Aufführungen bis zum Zweiten Weltkrieg, entscheidend geprägt hat. Doch keiner der Rezensenten findet es der Mühe wert, auf diese Tradition zurückzublicken.

Der Regisseur Ferdo Delak, der die gleichzeitig erschienene Buchausgabe des *Zerrissenen* mit einem kurzen Nachwort über Nestroy versehen hat, scheint ebenso den älteren, Freudenreichschen Zugang zu Nestroy nicht beachtet zu haben. Worum es ihm im Wiederbelebungsversuch Nestroys 1951 – mit Buchausgabe und zwei Inszenierungen – ging, ist offensichtlich eine Art Rehabilitierung des Wiener Posenautors. Denn, wie Delak im Nachwort erwähnt, sei „August Šenoa zu streng gewesen, als er – wegen seiner berühmten Antipathie gegen die Wiener Komödie überhaupt –, Nestroys geistreiche Komik als ‚Fiakerwitze‘ bezeichnet hat“ (S. 90). Aber auch Delak selbst bleibt im Grunde beim Klischee vom Unterhaltungsautor Nestroy:

Nestroy ist kein großer Dramatiker, und obwohl er – wie seine Biographen behaupten – etwas Shakespearehaftes an sich hat in glücklicher Verknüpfung von Schauspielern und Komödienautor sowie in jenem ‚Theaternerv‘, der ihn so eng mit dem Publikum verband, schöpft sich Nestroys Theater in den Erwartungen des kleinbürgerlichen Publikums aus und ist auf dessen bescheidene Ansprüche beschränkt. (S. 89)

Delak ist sich durchaus der Sozialsatire Nestroys bewußt, die jedoch – seiner Meinung nach – vom Unterhaltsamen, und namentlich von „plötzlichen und bizarren Umschwüngen sowie typisch wienerischen Schlagwortwitzen“ verdrängt wird. Als einen besonders argen Witz dieser Art nennt er die Replik Krautkopfs – *Kraut und Ruben werfen s' untereinander, als wie Kraut und Ruben* (*Der Zerrissene*, II, 1). Nach Delak sollten derartige Passagen in neueren Nestroy-Aufführungen überhaupt gestrichen werden; in den Vordergrund müßte hingegen die andere Seite, der sozial-

40 *Vjesnik*, 19. 1. 1951.

41 *Narodni list*, 18. 1. 1951.

kritische Zug seiner Werke, treten: „[...] denn gerade das kann uns heute anziehend wirken, sie [Nestroys Stücke] mit Interesse als einen gelungenen szenischen Ausdruck einer Epoche und eines – wie immer engen – sozialen Milieus“ zu sehen (S. 91). Anderenfalls laufe der Regisseur Gefahr, die Aufführung „in ein Possenspiel um des Possenspiels willen zu verwandeln“. Das Lebendige in Nestroys Werk könne man, so Delak, am zeitgenössischen Theater nur erreichen, wenn man auf der einen Seite Witz und Karikatur zu reduzieren suchte und andererseits den Akzent auf „die Galerie von Kleinbürgern, kleinen Hochstaplern und Lumpen, guten und naiven Kleinbürgerseelen“ setzte.

Mit diesen Überlegungen ordnet sich Delak in die Reihe jener Theaterleute ein, die nach 1945 in Österreich wie auch in anderen Ländern immer mehr das Satirische bei Nestroy betont haben. Eine bestimmte Rolle muß dabei auch der Umstand gespielt haben, daß er sich von der sozialen Satire mehr Verständnis für Nestroy in einer höchst ideologisierten Umwelt erhofft hat. Aber die Aussparung der sprachkomischen Sphäre – wie aus den Rezensionen der Aufführung im Theater „Komedija“ hervorgeht –, brachte gerade das Gegenteil des Erhofften, nämlich eine weitgehende Verharmlosung des Originals.

Es kann nicht verwundern, daß in diesem Sinne auch die *Jux*-Inszenierung in Varaždin verstanden wurde: „In dieser Komödie Nestroys wäre es falsch“, schreibt ein Rezensent, „etwas mehr als Spaß zu suchen, dessen einziges Ziel ist, den Zuschauer für einen Augenblick angenehm zu reizen. [...] Überhaupt geht es hier um zweitklassige, klischeierte Witze, ungefähr wie Wiener Schnitzel, das, lange im Backofen warm gehalten, schließlich trocken wird.“⁴²

Nach den Bemühungen Ferdo Delaks am Anfang der fünfziger Jahre wird es in Kroatien still um Nestroy bis 1968, als die berühmte Nestroy-Bearbeitung *Ein Strick mit einem Ende* des tschechischen Autorenpaars Karel Kraus und Zdenek Mahler, mit großem Erfolg im angesehenen Prager Theater „Divadlo za branou“ uraufgeführt, in Zagreb inszeniert wurde. Die kreative kulturelle Atmosphäre des Prager Frühlings wurde im damaligen Jugoslawien mit großem Interesse verfolgt, so daß auch Nestroy auf diesem Umweg in die kroatische Hauptstadt zurückkehrt.

Ein Strick mit einem Ende kam wie *Der Zerrissene* im Theater „Komedija“ zur Aufführung. Für das Haus, dessen künstlerisches Profil sich nach wie vor auf das kulinarische beschränkte, konnte diese Vorstellung – wie die Rezensenten betonten – einen vielversprechenden Neuanfang bedeuten. Diese Hoffnung hat sich nicht erfüllt, doch für die kroatische Nestroy-Rezeption war die Aufführung von *Ein Strick mit einem Ende* trotzdem von großer Bedeutung, weil sie den Anfang einer seriösen Diskussion über den Wiener Theaterdichter markiert. Zum ersten Mal wird er nämlich von kroatischen Kritikern nicht mehr zum Possenreißer abgestempelt, sondern eindeutig als ein Autor von europäischem Rang verstanden.

Die Theaterkritikerin Marija Grgičević schreibt so von „einem Abend der gemütlichen, intelligenten und harmonischen Unterhaltung“, einer Unterhaltung „im besten Sinne des Wortes“, einer „Vorstellung, die vor Humor und Melancholie strahlt“.⁴³ Ein anderer Rezensent erwähnt wiederum, daß die durchaus gelungene

42 *Varaždinske vijesti*, 17. 5. 1951.

43 *Večernji list*, 3. 10. 1968.

Vorstellung die Möglichkeit biete, das Verhältnis zur älteren Lustspielliteratur zu thematisieren, so auch zu Nestroy, „über dessen Werk man in den letzten Jahren“ – betont der Kritiker – „immer positiver urteilt“. ⁴⁴

Eine große Rolle im veränderten Nestroy-Verständnis spielten auch die Bemühungen der Theaterwissenschaftler und Germanisten, die die Ergebnisse der Nestroy-Forschung nach Kroatien vermittelt haben. Im selben Jahr, 1968, erscheint z. B. die Studie des Theaterwissenschaftlers Nikola Batušić über das Zagreber Theater zwischen 1840 und 1860, in der der Beitrag Nestroys und des Wiener Volkstheaters zu dieser entscheidenden Phase der modernen kroatischen Nationalbühne nicht nur ohne herablassende Urteile hinsichtlich der ästhetischen Qualität – wie dies bis dahin in der kroatischen Philologie und Theaterforschung der Fall war – dargestellt, sondern auch die überragende Bedeutung dieses Theaterphänomens deutlich zum Ausdruck gebracht wird. Von Batušić, der die einschlägigen Arbeiten Rommels und anderer Forscher kannte, gingen bedeutendste Impulse zur Korrektur des bis dahin vorherrschenden, einseitigen Nestroy-Bildes aus:

Man müßte gewissermaßen das Urteil revidieren, das viele Historiker unseres Theaters und unserer Kulturgeschichte überhaupt über die Komödien Nestroys oder Raimunds ausgesprochen haben. Es steht zwar fest, daß die Leiter deutscher Schauspielertruppen in Zagreb häufig Werke ohne irgendwelchen [...] Wert aufgeführt haben. Aber wie falsch die Behauptung ist, daß die deutschen Prinzipale in Zagreb ausschließlich wertlose Werke inszenierten, ein noch größerer Fehler wäre es, Nestroy und Raimund zu den ephemeren Dramatikern des 19. Jahrhunderts zu zählen, wie dies bisher viele sehr häufig getan haben. Die heutigen Darstellungen des Nestroyschen Komödienwerks bringen klar zum Vorschein [hier beruft sich Batušić auf Rommel und Kindermann], daß dieser Schriftsteller und Schauspieler in seinen Werken durchs Lachen, manchmal auch durch einen groben Witz vielen Zeitgenossen auch manche bittere Wahrheit ins Gesicht zu sagen wußte. ⁴⁵

Die adäquate literatur- und theatergeschichtliche Einschätzung Nestroys und des Wiener Volkstheaters hat seit dieser Zeit die älteren, auf zeitbedingten ästhetischen und politischen Auffassungen beruhenden Urteile fast völlig verdrängt. Durch die Erweiterung der Kenntnisse ist es jedoch nicht sofort zu einer erhöhten Anzahl von Inszenierungen, geschweige denn zu einer veränderten Spielpraxis gekommen. Bis zur nächsten Begegnung mit Nestroy im kroatischen Theater mußten abermals fünfzehn Jahre vergehen.

Wieder einmal wagte sich das Theater „Komedija“ an eine neue Inszenierung, und wieder einmal wurden die Erwartungen – trotz angewachsener Kenntnisse über den Wiener Dramatiker – enttäuscht. Es ging um die kroatische Erstaufführung von *Freiheit in Krähwinkel* im Dezember 1983. Schon aus den Titeln der Zeitungsrezensionen – *Eine monotone Vorstellung* ⁴⁶ und *Ein hybrides Panorama* ⁴⁷ – kann man auf das Mißlingen der Inszenierung schließen.

44 Telegram, 22. 11. 1968.

45 Batušić (Anm. 1), S. 416.

46 Vjesnik, 23. 12. 1983.

Der Verfasser der ersten Kritik ist dabei offenbar schlecht über Nestroy informiert: Bei *Freiheit in Krähwinkel* handle es sich, schreibt er, um eine

nostalgische Komödie, [...] mehr nostalgisch als komisch. Der Text hat keine feste dramatische Struktur, so daß er in all seiner Durchsichtigkeit weder dramatische noch satirische oder komische Note besitzt und sich demnach einer modernen Sensibilität nicht nähern kann. [...] Krajač [Regisseur und Übersetzer] ist es gelungen, Nestroys Text in ein unterhaltsames Bühnengeschehen einzuhüllen und das Ambiente der Massenbewegung und des Karikaturistischen einzelner Vorgänge zu markieren, während er im Text allzuviel dem Augenblick frönte und sich dabei zu wenig Anspielungen auf unsere Gegenwart erlaubte.⁴⁷

Im Mißverhältnis von kritischem Gehalt und varietémäßiger Unterhaltung sucht auch die vorher erwähnte Kritikerin Marija Grgičević den Grund für das Scheitern der Vorstellung:

Vom Ambiente und der Fabel ausgehend entwirft Ivica Krajač auf breitem Hintergrund ein buntes, polyphones Spektakel mit viel Gesang, Tanz, Spiel, auch mit Filmprojektionen, was ihn wegen einer unzulänglichen Selektivität zu einem gattungsmäßig hybriden, szenisch überfüllten Panorama führt, in dem Nestroys satirische Stacheln zu kurz kommen. Indem sie das Publikum mit einer Fülle unterschiedlicher Effekte überschüttet, lenkt diese Vorstellung mehr die Aufmerksamkeit des Zuschauers ab, statt sie auf die wesentlichen Motive zu richten, was schließlich die Chance einer Aktualisierung verpaßt.⁴⁸

Dieses Urteil, obwohl es mit dem ersten im großen und ganzen übereinstimmt, basiert auf einem gründlichen Wissen über Nestroy. Die Rezensentin lobt zwar den Regisseur wegen seiner Lokalisierung des Stückes, denn Nestroys Werke werden – wie sie hinzufügt – „häufiger adaptiert als bloß übersetzt“; doch die eigentliche Frage ist, wie dies auf der Bühne realisiert werde, eine Frage, die Zweifel am Verfahren des Regisseurs Krajač andeutet. So wird auf die Ambivalenz der Nestroyschen Darstellung des Revolutionsgeschehens hingewiesen, zu dem der Autor die Haltung „eines satirischen Harlekins, eines heiteren Angreifers einnimmt, dessen bissige Satire niemanden schont, weder die Verteidiger noch die Zerstörer des Systems, denn in den einen wie in den anderen sieht er in gleichem Maße banale und engherzige Kleinbürger“.

Die Mißerfolge mit Nestroy in der „Komedijska“ haben die Unmöglichkeit einer Inszenierungsweise klar zum Ausdruck gebracht, die einerseits kritisch sein will, andererseits aber durchaus kulinarisch konzipiert wird. Ein Ensemble, das jahrelang nur Operetten und Konversationskomödien spielte, zeigte sich im Falle Nestroy offenbar überfordert. Damit wurde endgültig klar, daß man dem Wiener Autor nur dann gerecht werden kann, wenn sich an ihn Künstler mit höheren Ansprüchen wagen, Künstler, die sich der Ambivalenz der Nestroyschen Dramaturgie bewußt

47 *Večernji list*, 5. 1. 1984.

48 *Vjesnik*, 23. 12. 1983.

49 *Večernji list*, 5. 1. 1984.

sind. Dies geschieht erst 1990, als der führende kroatische Regisseur Kosta Spaić, der auch an deutschsprachigen Theatern tätig war, sowie Dramaturg und Übersetzer Zvonimir Mrkonjić im Zagreber Schauspielhaus „Gavella“, einem erfahrenen Ensemble mit Spitzenschauspielern in Hauptrollen, *Der Talisman* zur Aufführung brachten.

Wie solide die Vorstellung vorbereitet wurde, zeigen auch die Worte des Dramaturgen und Übersetzers Mrkonjić vor der Premiere:

Sehr wichtig sind die Innovationen, die Nestroy ins mitteleuropäische Theater eingeführt hat. [...] Wir [das Schauspielhaus „Gavella“] sind seinen Spuren im Volkstheater bei Horváth und [...] bei Brecht nachgegangen. Was uns interessiert, ist vor allem die Art und Weise, wie er das Gemütliche und das Unheimliche, das Lachen und die Grimasse zu verknüpfen wußte, aber auch die Verwendung musikalischer Einlagen und musikalischer Kommentare, mit denen die Linearität der Handlung unterbrochen und die Haltung eines kritischen Beobachters eingeführt wird.

Es ist ein Vergnügen, am Text eines Dramatikers zu arbeiten, der auch selbst Schauspieler war [...]. Gleichzeitig ist für ihn aber ein Theater zwecklos, in dem der Schauspieler jede Selbstbeherrschung vergißt, so daß er ihn immer im richtigen Augenblick unterbricht, etwas, was der – bei uns üblichen – sentimental-psychologisierenden Schauspielerei widerspricht.⁵⁰

Die Reaktionen auf die Premiere des *Talisman*, die am 16. November 1990 erfolgte, waren zumeist positiv. Trotzdem haben sich auch einige jüngere Kritiker zu Wort gemeldet, die offensichtlich wenig über Nestroy wissen und demzufolge sein Stück nur nach dessen angeblich antiquierter dramatischer Komposition beurteilen. So lobt ein Rezensent zwar die Inszenierung, im Stück sieht er jedoch nur „einen muster-gültigen kommerziellen dramatischen Text eines heute schon überholten Theaters“. Von daher stellt er sich auch die Frage, „was der Regisseur überhaupt mit diesem überaus typisierten Drama erreichen wollte, einem von unzähligen, die die Tradition des Burgtheaters [!] auf dem Fließband durchgekauht hat“.⁵¹

Sieht man von diesen Rezensionen ab, wurde *Der Talisman* im Theater „Gavella“ überwiegend mit Begeisterung aufgenommen. Die Kritikerin Marija Grgičević, die sich schon früher durch gute Nestroy-Kenntnisse ausgezeichnet hat, verweist auf einige Aspekte der Nestroy-Rezeption und -Forschung, die in dieser Art im kroatischen Feuilleton bis dahin nie aufgetaucht sind. So würdigt sie Josip Freudenreich als den bedeutendsten Vermittler von Nestroys Werk, zugleich aber auch als Begründer des kroatischen Volksstücks nach dem Vorbild des Wiener Volkstheaters. Spätere kroatische Dramatiker haben ebenso – so die Rezensentin – von Nestroy gelernt, wobei August Šenoas Kampagne gegen die Wiener Posse keineswegs Nestroys Einfluß auf die kroatische volkstümliche Dramatik geschmälert habe. Als wichtig erscheint der Rezensentin auch der – inzwischen – schon ein bißchen ominös gewordene Begriff des Mitteleuropäischen, der in der Zeit um 1990 stark in Diskussion stand. Das mitteleuropäische Theater, so Grgičević, das in der Wiener Mischung

50 *Vjesnik*, 16. 11. 1990.

51 Pandža, Goran, ‚Daleko zrcalo‘ [‚Der weite Spiegel‘], *Prolog*, 19–20–21/1990–1991, S. 244.

der Völker und der Sprachen aus den Wurzeln der *Commedia dell'arte* entstanden sei, sei auch in Zagreb zu Hause gewesen.

Im klaren ist sich Marija Grgičević auch über die Bedeutung Nestroys: So hebt sie die zunächst von Karl Kraus erkannte Universalität des Nestroyschen Werkes hervor, zugleich verweist sie auch auf den Umstand, daß der Wiener Dramatiker mit seiner Musikkonzeption so bedeutende Avantgardisten wie Brecht beeinflusst habe. Im *Talisman* wiederum, der zu den besten Komödien Nestroys gehöre, begegne „man einer vorurteilsbeladenen Welt von Habgierigen und Kriechern, aus der sich der hungernde arbeitslose Friseurgehilfe Titus Feuerfuchs am liebsten isolieren würde, wenn die soziale Isolation nicht ein Privileg der Satten wäre“.⁵² Die Übersetzung Zvonimir Mrkonjićs, der die Handlung des Stückes in eine fiktive kroatische Gegend übertragen und entsprechend auch die Namen der Protagonisten kroatisiert hat, sei wiederum so gut geraten, daß „sie nach den Maßstäben unserer Zeit klingt, versehen mit vielen unaufdringlichen Sprachspielen sowie mit parodistischen Elementen, die sich auf Theater, Literatur und politische Rhetorik beziehen“.

Ein weiterer Theaterkritiker berichtet ebenso von großem Erfolg der *Talisman*-Aufführung im Schauspielhaus „Gavella“:

Es ist eine Vorstellung für Theatergourmets. Für jene also, die die Antworten auf das ‚Warum?‘ vor allem in schauspielerischer Virtuosität, unsichtbarer Meisterschaft des Regisseurs und in der Harmonie aller (übrigen) Elemente der Vorstellung suchen. [...] Alles erscheint ungezwungen, ausgefeilt und in einen Wasserfall umgegossen, der alle, Autoren und Schauspieler, zum gleichen Ziel führt: zum Spiel mit Nestroy und seinem Werk, zugleich mit sich selbst und mit dem Publikum. [...] Die Schauspieler spielen die *Figuren* mit Distanz, indem sie jederzeit *ihre* Beziehung zu ihnen zeigen. Auf diese Weise werden hervorragende schauspielerische Leistungen erbracht, deren Höhepunkt musikalische Einlagen bilden.⁵³

Die bis dahin nie erreichte Qualität einer Nestroy-Aufführung in Kroatien konnte sich trotzdem nicht einer größeren Beliebtheit erfreuen. Die politischen Turbulenzen Anfang der neunziger Jahre und der Krieg, der in ihrer Folge ausgebrochen ist, waren kein günstiger Nährboden für das Theater. Die *Talisman*-Vorstellung, wie auch manche andere Aufführung, konnte sich unter diesen Umständen nicht lange im Repertoire halten, das Schauspielhaus „Gavella“ bekam bald auch eine andere Leitung und änderte seine bisherige Spielplanpolitik. Nestroys Werk, für das sich nach einer langen Zeit der Mißverständnisse ein vielversprechender Neubeginn anzubahnen schien, wird eine andere, günstigere Gelegenheit in Kroatien abwarten müssen.

52 *Vjesnik*, 19. 11. 1990.

53 *Večernji list*, 18. 11. 1990.

Buchbesprechungen

Philipp Hafner: Komödien. Hrsg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 1). Wien: Lehner 2001. 446 S. ISBN 3–901749–16–0. Euro 25,30.

Die österreichische Literatur des 18. Jahrhunderts mit ihrem eigenständigen Profil wird in der Forschung und Literaturgeschichtsschreibung nach wie vor nicht angemessen berücksichtigt, auch wenn in den letzten Jahrzehnten, insbesondere für die josephinische Ära, wichtige Impulse zu verzeichnen waren. Rasch, spätestens jedoch nach 1848, fielen beinahe alle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts populären, zumeist Wiener Autoren der Vergessenheit anheim. Verantwortlich dafür sind mehrere Faktoren: eine gewisse Geringschätzung für die vor der Entfaltung der bürgerlichen Subjektivität angesiedelten literarischen Phänomene und Entwicklungen, die genaue aufklärerischen Tendenzen im 19. und 20. Jahrhundert, eine insgesamt recht unterschiedliche ästhetische Qualität der Texte, das Fehlen von fundierten, dem heutigen Stand der Forschung entsprechenden Werkeditionen und nicht zuletzt eine wenig reflektierte Fortschreibung von Friedrich Nicolais oder Goethes Urteil über Österreich und die Wiener Autoren. An der mangelnden Kenntnis(nahme) der Sonderentwicklung in Österreich und ihrer literatur- und mentalitätsgeschichtlichen Bedingungen hat sich bis heute wenig geändert.

Um dem mit Erfolg entgegenwirken und Lücken schließen zu können, sind als Voraussetzung für eine vertiefte Auseinandersetzung mit dieser Epoche der österreichischen Literatur solide und sorgfältig kommentierte Texteditionen ihrer zentralen Werke vonnöten. Dieses Desiderat erfüllt in durchwegs gelungener Weise die vorliegende Neuauflage von Komödien aus der Feder Philipp Hafners (1735–1764), der von Otto Rommel zu Recht als „Vater des Wiener Volksstückes“ bezeichnet wurde.

Im ersten Band seiner Hafner-Ausgabe ediert der Wiener Germanist Johann Sonnleitner als versierter Kenner der Tradition des Volkstheaters sieben der „bekannteren und wirkungsmächtigeren Komödien“ (S. 440). Dabei folgt er getreu der bei Joseph Kurzböck 1764 und 1765 in Wien erschienenen Version. Sonnleitner bewahrt den jung verstorbenen Wiener Theaterautor, der zweifellos zu den begabtesten und originellsten der maria-theresianischen Zeit zählt, vor unverdienter Vergessenheit und macht ihn dem heutigen Leser auf lebendige Weise wieder zugänglich. Verdienstvoll begründet der Wiener Lehner-Verlag mit diesem Band eine neue Reihe „Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte“.

Philipp Hafner ist, wie einige Jahrzehnte später Paul Weidmann, einer von jenen innovativen Wiener Autoren, die Epochengrenzen und -zuordnungen zum Wanken bringen, Übergänge markieren und die keineswegs eindimensional erfasst werden dürfen, wenn man ihnen gerecht werden soll. Hafner sublimiert, wie Sonnleitner nachweist, die gesellschaftliche und mentale Ablösung vom Spätbarock mit Hilfe der Satire und der Persiflage. Die exzessive Unberechenbarkeit und Körperlichkeit

seiner Hanswurstfigur konterkariert und unterläuft nicht nur den heroischen Duktus der Wiener Haupt- und Staatsaktionen (S. 422). Zutreffend hebt Sonnleitner die Eigenständigkeit dieses Autors in der Theaterlandschaft seiner Zeit hervor. Hafner konnte den Konventionen des Stegreiftheaters und seinem „exzessiven alogischen Spiel“ ebenso wenig abgewinnen wie der von den Aufklärern um Gottsched propagierten didaktischen „Funktionalisierung des Theaters als Tugendschule“ (S. 426). Diese differenzierte Position hatte zur Folge, daß Hafner, der im Gegensatz zu Stranitzky, Kurz-Bernadon oder Weiskern nicht zugleich Berufsschauspieler war, seine Komödientexte verschriftlichte bzw. vollständig ausformulierte und sich zugleich als Kontrahent der Gottschedianer um Sonnenfels im Wiener Hanswurststreit exponierte.

Mit Bedacht wählte Sonnleitner die folgenden Komödien aus, die im kenntnis- und detailreichen Nachwort *Die Wiener Komödie am Scheideweg. Zu Philipp Hafners Possen* notgedrungen knapp, jedoch erhellend analysiert und interpretiert werden:

Die dramatische Unterhaltung unter guten Freunden. Ein Lustspiel von einem Aufzuge

Der beschäftigte Hausregent, oder Das in einen unvermutheten Todfall verkehrte Beylager der Fräule Fanille

Mägera, die fürchterliche Hexe, oder das bezauberte Schloß des Herrn von Einhorn

Evakathel und Schnudi, Ein lustiges Trauerspiel von zwey Aufzügen

Die Bürgerliche Dame, oder die bezämmten Ausschweifungen eines zügellosen

Ehweibes, mit Hannswurst und Columbina zweyen Mustern heutiger Dienstbothen
Etwas zu Lachen im Fasching, oder: Des Burlins und Hannswursts seltsame Carnevals Zufälle

Der Furchtsame. Ein Lustspiel in drey Aufzügen.

Schon die Titel und Untertitel der Komödien sowie die sprechenden Namen vieler ihrer Akteure zeigen Hafners Verankerung in der ausklingenden spätharocken Tradition und die Verwandtschaft mit der *Commedia dell'arte*, deren Figurenarsenal und Tendenz zur Typisierung und Generalisierung. Hafners Charaktere sind weder individuell gestaltet noch psychologisch motiviert, die dramatischen Situationen bleiben weitgehend klischeehaft. Dieses Manko wird jedoch selbst für den heutigen Leser aufgewogen durch Hafners Fähigkeit zur scharfen, zuweilen schonungslosen Beobachtung, die er mit jenen Vertretern der späteren Aufklärung teilt, die ihn aus poetologischen und moralischen Gründen großteils mit Verachtung strafen. Satirische Treffsicherheit, Sprachwitz und Sprachspiel lassen einen respektablen Vorläufer Nestroys deutlich werden, Zustände wie Mißstände der zeitgenössischen Gesellschaft werden ebenso entlarvt wie nicht zeitgebundene menschliche Schwächen. Die stilistische Präzision der Possen, ihre strikt aufgebauten Plots werden konterkariert von den Tiraden, der subversiven Geschwätzigkeit und von den unberechenbaren Aktionen des Hanswurst. Dieses dramatische und theatralische Spiel mit Gegensätzen, Widersprüchen und Konventionen macht Philipp Hafners Possen heute wieder zu einer vergnüglichen Lektüre.

Sonnleitners Nachwort rekonstruiert den zum Verständnis der Texte Hafners unerläßlichen biographischen, historischen, literarischen und gesellschaftlichen Kontext. Dabei wird die von aufklärerischer Moralität bestimmte Gegenposition der

Wiener Gottschedianer gleichermaßen deutlich wie die Erkenntnis, daß Hafner „die Elemente der Stegreif-Tradition mit den Ansprüchen der regelmäßigen Komödie zu verbinden und als Kenner eines Holberg, Goldoni, Molière und Marivaux sich die europäische Komödientradition anzueignen“ verstand (S. 440). Sonnleitners differenzierende Annäherung an Hafners Komödien eröffnet weitere Forschungsperspektiven, etwa hinsichtlich der Präsentation und Funktion der Figur des Hanswurst im zeitgenössischen Kontext.

Dieser gelungene erste Band von Sonnleitners Hafner-Ausgabe wird abgerundet durch eine kluge Auswahl von Dokumenten zur Rezeption der Komödien bis ins frühe 19. Jahrhundert. Sie unterstützen nicht zuletzt Versuche der Rekonstruktion eines verloren gegangenen Lokalkolorits. Besonders aussagekräftig sind sie natürlich im Hinblick auf die ideologische und ästhetische Position und Befangenheit der Rezipienten selbst. Verdienstvoll und bei genauerem Hinsehen unentbehrlich sind die im Anhang beigefügten Worterklärungen. Viele der Austriazismen in Hafners Wortschatz dürften dem Eingeweihten noch geläufig sein, längst aber nicht mehr alle. Zwar weiß jeder, daß die „Gaß“ eine Ziege ist, kaum bekannt dürfte noch sein, daß man „Sau“ mit „Tintenkleks“ zu übersetzen hat (S. 374 f.).

Auf den nächsten Band von Sonnleitners Hafner-Edition dürfen wir zu Recht gespannt sein.

Eduard Beutner

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 (6. Dezember 2001 – 27. Jänner 2002). Wien: Museen der Stadt Wien. 299 S. ISBN: 3-85028-340-2. Euro 17,44.

Wie schon die Ausstellung – eine exquisite ‚Show‘ sowohl für den kundigen Philologen als auch für den interessierten Laien – ist auch der Katalog *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag* nichts für den Eiligen. Vor allem das Studieren des knapp 170 Seiten umfassenden Katalogteils – der nicht nur die Dokumentation, sondern auch eine fachlich fundierte und ausführliche Kommentierung der gezeigten Exponate bietet – gleicht einem nachträglichen Gang durch die gelungene Ausstellung im Historischen Museum, die von Walter Obermaier, dem Direktor der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, sowie Mitherausgeber und Bandbearbeiter der HKA, konzipiert worden ist. Überhaupt ist besonders dieser Teil des Kataloges eine wunderbare Ergänzung zur fast fertiggestellten Neuausgabe, indem er anhand der darin nachgewiesenen Originalhandschriften, Zensurbücher, Rollenkonvolute, Entwurfshandschriften u. a. das dramatische Schaffen Nestroys chronologisch nachzeichnet. Und was hätte man parallel zum genannten großen editorischen Ereignis – an dem beinahe ein Vierteljahrhundert gearbeitet wurde – Angebrachtereres ausstellen können als deren wichtigste Quellengrundlage, nämlich den in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek befindlichen handschriftlichen Nachlaß Nestroys? So lag denn das Schwergewicht der Ausstellung auf diesen autographischen Schätzen, die in einem klar gegliederten, didaktisch glänzend auf-

bereiteten Konzept präsentiert und erläutert wurden. Wie in der Ausstellung so beginnt auch im Katalogteil die Reise durch über 80 Bühnenwerke in der Reihenfolge ihrer Erstaufführungen, also mit dem Theatermanuskript zu dem 1827 in Graz erstaufgeführten Vorspiel *Der Zettelträger Papp*; und entsprechend endet die Reise mit der Originalhandschrift (1. Szene) der 1862 am Kaitheater erstaufgeführten einaktigen Operette *Häuptling Abendwind*. Ergänzend kommen aktuelle Forschungsergebnisse zum Textverständnis und Entstehungshintergrund der Theaterstücke hinzu, sowie auch Informationen über die Reaktionen der zeitgenössischen Theaterkritik, über das Eingreifen der Zensur, über die Rollen, die Nestroy für sich selbst schuf, über die Schöpfer der Bühnenkompositionen u. v. m. Vieles davon konnte aus den Einzelbänden der HKA entlehnt bzw. zitiert werden. Wie ferner an einigen im Katalog abgebildeten Manuskriptseiten zu erkennen ist, weisen etliche Eintragungen ‚Spuren‘ auf, die über die bloße Wiedergabe des Textes hinaus in vielerlei Hinsicht aufschlußreich sind; so zum Beispiel in bezug auf Nestroys Arbeitsweise oder auch in Hinsicht auf die Zensur. Zu den einzelnen Stücken erscheinen – in den jeweiligen dokumentierten Zeitraum passend – Abbildungen von Theaterzetteln, Aquarellen, kolorierten Kupferstichen (viele nach den Zeichnungen von Johann Christian Schoeller), Bleistiftzeichnungen und Fotos (u. a. von Hermann Klee), die Nestroy in eigenen und fremden Rollen zeigen. Auch im Katalog nicht abgebildete, aber in der Ausstellung präsentierte *Costume-Bilder zur Theaterzeitung* werden kommentiert, etwa das Blatt mit zwei von Andreas Geiger nach Cajetan gefertigten Szenenbildern zum *Schützling*, im Katalog ganzseitig in wunderbarer Farbqualität wiedergegeben. Eingeflochten in den Katalogteil finden sich Sonderkommentierungen und dazu passende Exponate bezüglich verschiedener wichtiger Themenkomplexe: Nestroys Hauskomponist Adolph Müller, die Zensur und die März-Revolution von 1848; am Beispiel der dreiaktigen Posse *Der holländische Bauer* kann die Genese eines Nestroy-Stückes nachvollzogen werden. Zitate aus Briefen von und an Nestroy geben Einblicke in den beruflichen, aber auch den privaten – oder besser: persönlichen Alltag des Dramatikers. Dokumente wie sein Testament, in welchem er aus Angst vor dem Lebendigbegrabenwerden ausführliche Anweisungen zum Procedere seiner Beerdigung gibt, sagen uns etwas über die Ängste des Menschen Nestroy.

Nun zu den Einzelreferaten, die zum großen Teil von den Autoren selbst vorgenommene Zusammenfassungen früherer, aber immer noch aktueller Publikationen darstellen. Nach einem knappen und präzisen Überblick über Leben, Werk und Zeit Nestroys von Walter Obermaier – der sich nicht mit der seiner Meinung nach ohnehin obsolet gewordenen Frage nach der Aktualität des Autors aufhält – folgt ein historischer Abriss von Hermann Böhm, der die Stationen politischer und militärischer Entwicklungen sowie die Stimmungslagen in der Wiener Bevölkerung seit den Koalitionskriegen bis zu den Befreiungskriegen und dem Wiener Kongreß referiert. Daß im Geburtsjahr Nestroys die Vorherrschaft Österreichs als Kaiserreich gebrochen war; daß ferner die Grundsätze der jungen Revolutionsrepublik Frankreich ihren Einzug hielten; daß sich nach dem 1806 besiegelten Untergang des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation langsam, aber sicher eine nationale Propagandabewegung entwickelte, die den Widerstand des französischen Eroberers

schließlich überwinden konnte: dies alles muß die Kinder- und Jugendjahre Nestroys, obwohl er den Krieg in seinen Bühnenwerken nur selten thematisierte, in hohem Maße geprägt haben.

Johann Hüttner sieht im Zensurdruck einen der „bestimmendsten Einflüsse für künstlerisches Arbeiten“ und zeichnet die Mechanismen, Zwänge und Einflüsse der Zensur im Bereich Theater am Beispiel Nestroy plausibel nach, auf dessen Verfahren der „Vorzensur“ er näher eingeht. Daß der im Grunde monarchiegetreue Nestroy mit seinen Possen die erhöhte Aufmerksamkeit der Zensur erregte – moniert wurden meist angebliche sexuelle Anspielungen –, führt Hüttner auf das zu dieser Zeit grassierende „Hineindeuten“ von nicht intendierten Inhalten, was zudem auch in den Reihen des Publikums an der Tagesordnung war, zurück. Einleuchtend ist auch Hüttners Überlegung, daß gerade die Couplets und Monologe des an die Rampe tretenden, sein Publikum direkt ansprechenden und obendrein schauspielerisch nicht zu überbietenden Nestroy von besonderer Wirksamkeit waren und deshalb bei der Zensur auf besondere Achtsamkeit stießen.

Interessante Einblicke in die Arbeitsweise des Dramatikers Nestroy, der in seiner engen Verbundenheit mit dem Theaterbetrieb die Rollen in seinen Entwürfen und Szenarien oft mit Namen der Schauspieler angab, denen er diese „auf den Leib“ geschrieben hatte, gibt uns W. E. Yates anhand von Textzitaten aus frühen Vorarbeiten diverser Stücke. Der Beitrag macht klar, daß Nestroy, gerade in Besetzungsfragen, nichts dem Zufall überließ. Yates skizziert die Persönlichkeiten sowohl der männlichen als auch der weiblichen Darsteller, für die Nestroy schrieb und mit denen er zusammen in seinen Stücken aufgetreten ist: angefangen bei dem schauspielernden Theaterdirektor Karl Carl über Wenzel Scholz – dessen Zusammenspiel mit Nestroy „dem Stil des Ensembles seine Kontinuität verlieh“ – bis Louis Grois, der sich zum besten Darsteller der wichtigsten Nebenrollen in Nestroys Stücken aufschwang. Zusammen mit Nestroy bildeten die Genannten den „Kern“ seines männlichen Schauspielerteams, bis 1852 Treumann vom Theater an der Wien hinzukam, der nach dem Tod von Wenzel Scholz 1857 dessen Platz im Ensemble einnahm. Auch die weiblichen Ensemblemitglieder, denen in der Theatergeschichtsschreibung bisher zu wenig Aufmerksamkeit gezollt wurde, werden umrissen: Thekla Kneisel, Marie Weiler (Nestroys Lebensgefährtin), Eleonore Condorussi und ab 1839 auch Elise Rohrbeck, vom Theater in der Leopoldstadt kommend. Yates' Beitrag macht nicht nur anschaulich, in welch hohem Maße praxisorientiert die Ausformung der Nestroy-Rollen vor sich ging, sondern erschließt sachkundig unter Hinzuziehung zeitgenössischer Pressestimmen Wesen und Wirken der wichtigsten DarstellerInnen in Nestroys Stücken.

Nestroy hat auf seinen Gastspielreisen, die er in der Zeit von 1834 bis 1858 unternahm, über 22 Spielorte besucht, am häufigsten Prag, Budapest und Brünn. Die zeitgenössische Kritik hat zumeist positiv auf Nestroy als Schauspieler, besonders in seinen eigenen Rollen, reagiert. Daß Nestroys Versuche, sich mit der Auswahl seiner Stücke auf sein jeweiliges Publikum einzustellen, nicht immer gelungen sind, berichtet Wolfgang Neuber in seinem – angesichts des Themas etwas zu knappen – Beitrag. Einleuchtend ist seine Feststellung, daß Nestroys Gastspiele die Theaterkritik – und natürlich auch das Publikum – zum Vergleich mit Darstellern aus dem

jeweiligen heimischen Ensemble angeregt haben müssen. Während Nestroy als Schauspieler ein ‚Original‘ gewesen sein muß, war er als Autor ein „Plagiator in guter Gesellschaft“. Finden statt Erfinden lautete das Motto, dem schon lange vor Nestroy so berühmte Dramatiker wie Molière und Shakespeare ausgiebig frönten. Unter diesem Hinweis geht Friedrich Walla auf die in den Einzelbänden der HKA dokumentierte Vielzahl der unterschiedlichen literarischen Quellen ein, deren sich Nestroy, der schließlich für den schnellebigen Betrieb nichtsubventionierter Unterhaltungstheater schrieb, in gleicher Unbekümmertheit bediente.

Der in den Jahren 1832 bis 1862 entstandenen Musik in Nestroys Theaterstücken und deren Verwendung in ihren vielfältigen Erscheinungsformen widmet sich der Beitrag von Dagmar Zumbusch-Beisteiner. Die Autorin erkennt im Genre der Wiener Volkskomödie eine Art Auffangbecken zahlloser musikalischer stilistischer Einflüsse (barockes Jesuitentheater, Opera seria, Vaudeville, Opéra comique, Opera buffa, Wiener Singspiel sowie die stilisierten Walzer von Strauß und Lanner) und diskutiert die Funktion und Entwicklung bzw. Veränderung der verschiedenen musikalischen Stilelemente in Nestroys Stücken. Angesichts der Tatsache, daß die Musikeinlagen in Nestroys Stücken nicht als untergeordnetes Beiwerk, sondern als „integrative Bestandteile der Gesamtdramaturgie“ zu verstehen sind, ist es eher verwunderlich, daß die Bühnenmusik – und mit ihr ihre Komponisten (insbesondere Adolph Müller) – ins Abseits der wissenschaftlichen Forschung geraten konnten.

Jürgen Hein geht der Vielfältigkeit des Theatermotivs in Nestroys Bühnenwerken nach, das in zahllosen Anspielungen, Zitaten, Couplets und Quodlibets seine Verwendung fand. Ganze Theaterstücke werden von diesem Motiv getragen, was insbesondere für Nestroys (Opern-)Parodien gilt. Von exemplarischer Bedeutung sind seine „Programmstücke“ *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* und *Theaterg'schichten*, an denen Hein die Verwendung dieses Motivs anschaulich demonstriert und auf folgenden ‚Nenner‘ bringt: „Die Theaterwelt – seine Welt – wird zur szenischen Metapher, die Biographie, Realität und Fiktion, gesellschaftliches und künstlerisches Rollenspiel Übergangslos verbindet.“

In Nestroy sieht Sigurd Paul Scheichl einen „Feind der Bildungssprache“, der als moderner Autor die Sprachkonventionen seiner Zeit bewußt durchbrach und dabei einen unvergleichlichen Sinn für Möglichkeiten sprachlichen Witzes entfaltete. Sein einzigartiges „Sensorium für das Deutsche – in seiner wienerischen Ausprägung“ – macht ihn zu einer einmaligen Erscheinung in der deutschsprachigen Literatur. Als wesentliches Merkmal Nestroyscher Dialoge verdeutlicht Scheichl an einer Reihe von Beispielen aus dem – schon frühen – Bühnenwerk Nestroys das Infragestellen der „großen Bühnenleidenschaften“.

Die besprochenen Abhandlungen im vorliegenden Katalog liefern mit ihren ausgewählten Themenkomplexen konzentrierte Einblicke in Hintergründe und Zusammenhänge, in denen der Autor und Schauspieler Nestroy, sein Bühnenwerk und die Theaterverhältnisse seiner Zeit gesehen werden müssen. Walter Obermaier hat mit der Konzeption und wissenschaftlichen Betreuung von Katalog und Ausstellung einen gleichermaßen wichtigen wie gelungenen Beitrag zum 200. Geburtstag Nestroys geleistet.

Birgit Pargner

Herbert Zeman: *Johann Nepomuk Nestroy*. Wien: Holzhausen 2001. vi, 353 S. ISBN: 3-85493-035-6. Euro 29.–

Herbert Zeman verfährt chronologisch: Im frühen 19. Jahrhundert habe die Posse, wie Ph. Mayer erkannt hat, „neues ästhetisches Terrain“ erobert (S. 48), das Nestroy übernommen habe. Sein „besonderes Talent“ (S. 58) habe sich vor allem in den „Versatzstücken“ – musikalischen Einlagen und Monologen – und in der Parodie gezeigt. Sein Erfolg beruhte sowohl auf Arbeitsamkeit (S. 65 f.) als auch auf der „stupenden rhetorischen Begabung“ (S. 70), die in seiner Satire mit Komik verbunden sei: So habe er in *Liebesgeschichten und Heurathssachen* „alles“ getan, „um die scharfe Satire so mit Komik zu verbinden, daß die Zuschauer aus dem Lachen nicht herauskamen“ (S. 199), wobei seine eigene „souverän-aufgeklärte Haltung“ (S. 244), sein „aufklärerisch-objektiver Standpunkt“ (S. 242) die Satire trage – diese und ähnliche Formulierungen kommen in Variationen immer wieder vor, so auch die Mitteilung, daß eine komische Wirkung „köstlich“ sei.

Alle Nestroy-Stücke werden einzeln behandelt. Der Versuch, eine umfassende Studie zu schreiben, war aber wohl zu ehrgeizig, denn dem Vergleich mit der Monographie von Franz H. Mautner, der sich zeitlebens auf Nestroy spezialisiert hatte, kann Zemans Buch nicht standhalten. Die Kommentierung kommt manchmal über banale Verallgemeinerungen – „Das ist natürlich Satire“ (S. 132, zu *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*) oder „Feinst nuanciert gestaltet er den Sprachstil seiner Figuren“ (S. 244, zu *Freiheit in Krähwinkel*) – oder eine bloße Inhaltsangabe (z. B. S. 236, zu *Die schlimmen Buben in der Schule*) kaum hinaus. Zeman beruft sich bisweilen auf bemerkenswert altmodische Urteilskriterien – „Was der Posse *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* fehlt, ist eine durchgängige ethische Motivation und Zielrichtung“ (S. 214) – und auf ungewisse „autobiographische“ Bezüge in Nestroys Œuvre – ohne daß die Anspielungen auf Nestroys Leben immer überzeugen: Die Angabe, er habe in Hamburg mit Ida Brüning-Wohlbrück eine Liaison gehabt (S. 78), geht wohl auf die erst dreißig Jahre später verfaßten Memoiren Friedrich Kaisers zurück.¹

Es wäre bedauerlich, wenn diese Schwächen und die erstaunliche Vielfalt der Druckfehler vom Wert der vielen durchaus interessanten Passagen im Band ablenkten. Besonders einsichtsvoll und anregungsreich ist die Behandlung der Stücke aus den dreißiger Jahren. So werden *Das Verlobungsfest im Feenreiche* und *Die Gleichheit der Jahre* im Kontext von Nestroys Experimentieren mit der dramatischen Form untersucht (S. 127), das skeptische Moment in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* herausgearbeitet (S. 133), die Entwicklung der Monologe zu „komisch-satirischen Prosagedichten“ betont (S. 144), die „rhetorischen“ Effekte in *Moppels Abenteuer* – einem der von der Forschung am meisten vernachlässigten Stücke – anerkannt (S. 148 f.). Eine Stärke von Zemans Untersuchungsweise sind die Verweise auf die wechselseitige Wirkung von Musik und Text in den Theaterliedern; besonders ergiebig ist wohl die Analyse der Couplets in *Eine Wohnung ist zu vermietthen* (S. 150 f.).

1 Kaiser, Friedrich, *Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenvelt*, Wien 1870, S. 127.

Von großem Wert ist auch die Wiedergabe und Kommentierung von Briefen und Dokumenten aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; interessant sind hier vor allem zwei bisher unveröffentlichte Briefe an Bäuerle aus dem Jahr 1847 über den *Schützling* (in einem davon drückt Nestroy seine Wünsche wegen kolorierter Abbildungen für die *Theaterzeitung* aus) sowie der wahrscheinlich an Bäuerle gerichtete Brief aus dem Jahr 1841, der sich auf Gutzkows Rezension über die beiden Possen *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* und *Der Talisman* bezieht.² Darüber hinaus bietet Zeman mehrere dankenswerte Berichtigungen und Ergänzungen des kritischen Apparats der HKA, u. a. einen Hinweis auf eine Passage im *Hans-Jörgel* über *Das Mäd'l aus der Vorstadt* (S. 76) zur Ergänzung der Dokumentation im Band *Stücke 17/II*.

Der Band ist durch eine hilfreiche Chronologie der Werke Nestroys (mit Nestroy-Rolle, Aufführungsdatum, Vorlage usw.) von Pia Janke (S. 291–302) und eine informative und anregungsreiche, von Werner Michler zusammengestellte Lebens- und Zeittafel (S. 303–322) abgerundet. Es fällt allerdings auf, daß nicht alle in den letzten Jahren identifizierten ‚Nebenquellen‘ – etwa das Vaudeville *Un bon enfant*, eine der Vorlagen zu *Glück, Mißbrauch und Rückkehr*³ – im Werkverzeichnis aufgelistet sind, Mozarts Oper *Così fan tutte* hingegen, die der Posse *Eine Wohnung ist zu vermieten* „zweifelloso Pate gestanden“ habe (S. 153), sogar als (Neben-)Quelle bezeichnet wird (S. 295).

Es muß schließlich festgestellt werden, daß der Band viele Fehler aufweist. Zum Teil handelt es sich um die schon erwähnten Druckfehler bzw. um oberflächliches Korrekturlesen: Am unterhaltendsten ist vielleicht ein Hinweis auf „Suppe’s Musik“ (S. 240); leicht zu vermeiden wäre auch die Fehlschreibung vom Namen Peter Haidas, der in den Anmerkungen in ein und derselben Spalte (S. 274) als „Haida“ und „Haider“ angeführt wird. Aber auch faktische und inhaltliche Fehler stören. Aus Platzgründen beschränke ich mich hier darauf, einige Beispiele zu nennen:

S. 38 (vgl. S. 291): Das erst vor kurzem festgestellte Entstehungsjahr von *Prinz Friedrich* (1831)⁴ wird noch als 1826–1828 angegeben. – Die Ausgabe: Johann Nestroy, *Prinz Friedrich von Corsica*, hg. von Friedrich Walla (Mimundus, Bd. 6), Wien 1997, fehlt in der Bibliographie.

S. 74: Karl Gutzkows Bericht über seinen Wien-Aufenthalt heißt nicht *Eine Reise nach Wien*, sondern erschien 1845 im dritten Band seiner *Gesammelten Werke* unter dem Titel *Wiener Eindrücke*.

S. 99: *Nagerl und Handschuh* hat Nestroy nicht erst nach *Der gefühlvolle Kerckermeister* „verfaßt“; Carl hat das Manuskript schon im Dezember 1831 bei der Zensur eingereicht (siehe *Stücke 2*, 275; zur Entstehung von *Der gefühlvolle Kerckermeister* vgl. *Stücke 2*, 164–167).

2 *Telegraph für Deutschland*, Juli 1841 (Nr. 112), S. 448; siehe *Stücke 14*, 184; *Stücke 17/I*, 145 f.

3 Siehe Walla, Friedrich, „Da werden doch die deutschen Affen nicht lange zurückbleiben“ – Neue französische Quellen zu Stücken Johann Nestroys, *Etudes Germaniques* 51 (1996), S. 283–305 (zu *Glück, Mißbrauch und Rückkehr*: S. 295–298).

4 Zur Entstehung und zur Überlieferungsgeschichte siehe Walla, Friedrich, „Wiederfindung und Wiederverwertung“, *Nestroyana* 21 (2001), S. 18–25.

S. 227: Die *Sonntagsblätter* erschienen nicht als „Beilage zur Zeitschrift *Wiener Bote*“, sondern umgekehrt: Der *Wiener Bote* war der Titel der Beilage zu den *Sonntagsblättern*.

S. 289 (Anm. 8): Ferdinand von Seyfried war 1837–1838 noch nicht Redakteur des *Wanderers* und des *Sammlers*, sondern übernahm die Redaktion erst in den vierziger Jahren nach dem Rücktritt seines Vaters Joseph Ritter von Seyfried.

S. 326: Die Neuorganisation des Herausgebergremiums der HKA fand nicht 1993, sondern Anfang 1992 statt. (Dieser Fehler dürfte dadurch entstanden sein, daß Angaben aus einer anderen Arbeit ungeprüft übernommen wurden.)

S. 335: Mehrere Publikationen Jürgen Heins, u. a. vier Aufsätze in *Nestroyana*, erscheinen in der Bibliographie unter „Sammelbände mit übergreifenden Fragestellungen und Kataloge“ und sind folglich unter „Monographische Einzeluntersuchungen (Bücher und Aufsätze)“ nicht zu finden.

Derlei Fehler müßten in einer durchgesehenen zweiten Auflage berichtigt werden.

W. E. Yates

Walter Marinovic: *Johann Nestroy – ein Zerrissener* (Eckartschrift 159). Wien: Österreichische Landsmannschaft 2001. 110 S. Euro 7,12 (im Ausland Euro 8,03).

Walter Marinovic charakterisiert Nestroy als einen „Zerrissenen“, einen Menschen, der „an schweren Spannungen litt, der sich befreien mußte im komödiantischen Spiel und im satirischen Witz“ (S. 46). Das Versprechen, über „den Menschen Johann Nestroy ein paar Geheimnisse“ zu verraten (Vorwort, S. 6), ist zwar irreführend, denn das Büchlein bringt nichts Neues zur Biographie, das ist aber nicht dessen Hauptziel: Die Leser sollen einfach „Lust bekommen“, Nestroys Stücke „wieder in die Hand zu nehmen“. Vor dem Hintergrund des biedermeierlichen und vormärzlichen Wien bietet der Autor, der im Jahr 1951 in Wien seine Dissertation *Der Witz bei Nestroy* vorgelegt hat, eine kompakte, lebhafte und durchaus lesbare Einführung in Nestroys Werk und „Weltanschauung“ mit vielen Zitaten, die Nestroys Sprachwitz belegen. Fast zehn Seiten werden der Revolutionsposse *Freiheit in Krähwinkel* gewidmet, als Schlüsselstück dient aber eher *Der Zerrissene*: „Im Verlauf der turbulenten Possenhandlung bricht plötzlich aus der Rolle des blasierten Lebemanns die seelische Zerrissenheit eines Menschen, der gesteht, er habe Visionen“ (S. 46). Marinovic bezieht sich hier auf die von Lips in II, 9 beschriebenen *Phantasiegespinste*. „Man darf sagen,“ stellt Freud im Essay ‚Das Dichten und das Phantasieren‘ (1908) fest, „der Glückliche phantasiert nicht, nur der Unbefriedigte“; bei Marinovic ist aber ‚Zerrissenheit‘ ein allzu vager Begriff, der nicht einmal mit Unzufriedenheit gleichbedeutend ist: er steht für die „Heimlichkeit“, zu der Nestroys Leben als „Casanova“ ihn „gezwungen“ habe, für seine angebliche „Unsicherheit“ gegenüber dem Theaterdirektor Carl, von dem er sich zur „literarischen Massenproduktion“ habe treiben lassen, sowie für seine Schüchternheit im gesellschaftlichen Umgang (S. 49–51). Der komplexen Psychologie von *Der Zerrissene* wird das „fröhlich-idyllische Biedermeier“ anderer ‚klassischer‘ Possen wie *Das Mädl aus der Vorstadt* und *Einen Jux will er sich machen* entgegengesetzt. Das wird aber der Tragweite von Nestroys Satire in diesen Stücken nicht gerecht. Der Leser

findet zwar interessante Einzelbeobachtungen, wie z. B. die Feststellung, daß mit dem Auftrittslied „oft Erfolg oder Mißerfolg eines Stücks schon entschieden war“ (S. 41); der Entstehungsprozeß der Werke kommt jedoch zu kurz, und die politische Dimension in Nestroys Œuvre wird vereinfacht: Seine „politische Gesinnung“ sei „eindeutig“, er habe „Machtmißbrauch und Extremismus“ bekämpft und „sich zur Freiheit, zum Volk und zur Achtung vor echter politischer Gesinnung“ bekannt (S. 89). Diese Mängel spiegeln sich auch in bezeichnenden Lücken in der kurzen Auswahlbibliographie, in welcher Monographien wie jene von Siegfried Diehl, Ansgar Hillach, Rio Preisner, Erich Joachim May oder Susan Doering fehlen. Überraschend – besonders vor Erscheinen des in Vorbereitung stehenden Nachtragsbands der neuen HKA – ist auch die Feststellung, daß die HKA Nestroy weitere Werke zuschreibe, die Rommel noch als Bearbeitungen gewertet habe (S. 102).

W. E. Yates

Ödön von Horváth. *Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. Hrsg. von Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2001 (Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs, Bd. 8). 264 S. ISBN 3-552-04994-0. Euro 18,40.

Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos und Elisabeth Tworek: *Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur*. Salzburg–Wien–Frankfurt/Main: Residenz 2001. 160 S. ISBN 3-7017-1277-8. Euro 19,90.

Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen*. Mit einem Kommentar von Dieter Wöhrle. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001 (Suhrkamp BasisBibliothek 26). 168 S. ISBN 3-518-18826-7. Euro 7,50.

Ödön von Horváth: *Kasimir und Karoline. Volksstück*. Mit einem Kommentar von Dieter Wöhrle. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002 (Suhrkamp BasisBibliothek 28). 147 S. ISBN 3-518-18828-3. Euro 7,00.

Ein merkwürdiger Zufall: Ödön von Horváth, der unumstrittene Klassiker des kritischen Volkstheaters im 20. Jahrhundert, wurde genau hundert Jahre und zwei Tage später als sein Pendant im 19. Jahrhundert, Johann Nestroy, geboren – am 9. Dezember 1901. Der hundertste Geburtstag Horváths blieb allerdings im Schatten des zweihundertsten Nestroys – nicht zuletzt auch deswegen, weil der deutschsprachige Ungar, der überall in Mitteleuropa lebte und im Pariser Exil 1938 verunglückte, nur schwer im nationalen Sinne einzuordnen ist und sich von daher nur beschränkt für staatlich organisierte Feierlichkeiten verwenden läßt. Der Unterschied fällt besonders ins Auge, wenn man an die Beendigung der neuen historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe denkt: Bei ihrem Anblick kann ein Horváth-Forscher nur einen Stoßseufzer von sich geben und hoffen, daß eine vergleichbare Horváth-Edition nicht bis zum 200. Geburtstag des Dichters auf sich wird warten lassen.

Aber immerhin ist nicht alles so schwarz, wie es etwa beim Vergleich der beiden Jubiläen scheinen könnte: Horváths Werke, und namentlich die großen Volksstücke aus der Zeit um 1930, werden nach wie vor auf Bühnen in aller Welt gespielt, und

die weit verbreitete Gemeinschaft der Horváth-Forscher liefert regelmäßig neue, interessante Beiträge. So erschien im Vorjahr des Jubiläums, 2000, der seit langem ersehnte Horváth-Band in der Sammlung Metzler (SM 326, Verfasser: Kurt Bartsch), der neben dem Forschungsstand auch eine sorgfältig erarbeitete und zuverlässige Einführung in das Werk des Dichters bietet. Zu den Feiern des Jubiläumsjahres in Österreich, das sich in den letzten Dezennien stark um Horváth verdient gemacht und ihn überzeugend in den eigenen literarischen Kanon eingegliedert hat, gehörten auch zwei Wiener Veranstaltungen – ein Symposium und eine Ausstellung. Von diesen Veranstaltungen zeugen die beiden ersten Bände, von denen in diesem Zusammenhang berichtet werden soll; die beiden anderen, die zum Schluß kurz gestreift werden, bringen Schulausgaben von den zwei bekanntesten Horváth-Stücken aus der Suhrkamp-Werkstatt, Ausgaben, die sich auch im universitären Literaturunterricht gut verwenden lassen.

Der Sammelband, der die Beiträge vom Wiener Horváth-Symposium 2001 vereinigt, ist in der Reihe „Profile“ des Österreichischen Literaturarchivs erschienen, einer Reihe, die in bisherigen Heften, die alle bestimmten thematischen Schwerpunkten gewidmet waren, Texte führender Fachleute mit wertvollem, kontextbezogenem Bildmaterial zu verknüpfen suchte. Die bewährte Formel wird auch diesmal (als Herausgeber zeichnet Klaus Kastberger, der Leiter des Horváth-Nachlasses im Österreichischen Literaturarchiv) eingehalten.

Zu den Beiträgen: Helmut Lethen, dessen Aufsatz den Sammelband eröffnet, sucht neues Licht in die schon längst festgehaltene zirkuläre geschichtsphilosophische Konzeption Horváths zu bringen: Zur Analyse zieht er dabei Üexküls Modell des Biotops heran und stellt es dem philosophisch-anthropologischen Konzept der ‚Weltoffenheit‘ gegenüber. Sein Fazit: „Horváths Texte zeigen den vergeblichen Versuch von Menschen, aus dem Zyklus der Tauschvorgänge auszuscheren, sich aus der Gestaltlosigkeit des biologischen Grunds hervorzuheben, um sich vom ‚Durchschnitt‘ zu unterscheiden. [...] Auch der heroische Habitus der ‚Weltoffenheit‘ segelt wie ein Zeitungsschiffchen auf den Strömen des Biotops“ (S. 17). Daß man den als ‚ausgeschrieben‘ geglaubten Themen neue Aspekte abgewinnen kann, zeigt auch der Beitrag Karl Müllers. Müller, dem es hier um Verbindungslinien zwischen der frühen und mittleren Schaffensphase des Autors mit dessen Spätwerk geht, macht auf das eigentümlich oft variierte Motiv der „Lebens- und Todeskämpfe“ (welches auch Horváth in seinen poetologischen Aufzeichnungen als wesentlich hervorhebt) aufmerksam und sucht es an zahlreichen Stellen in Horváths Texten zu dokumentieren.

Eine andere programmatische Prämisse Horváths – „die Wahrheit hat selten Pointen“ – nimmt Wendelin Schmidt-Dengler als Ausgangspunkt seines Beitrags zur Kurzprosa des Dichters. In ihrer Kleinform verweisen diese Texte – so Schmidt-Dengler – auf das wachsende Mißtrauen gegen das Narrative; die damit zusammenhängende Pointenlosigkeit bewirkt nicht nur den Verzicht auf die didaktische Zuspitzung, sondern dichtet auch Horváths Kurzprosa gegen jegliche Deutungsmöglichkeiten ab. Daß zur intensiv erforschten Sprachkonzeption Horváths noch immer nicht das letzte Wort gesagt wurde, zeigt Johann Sonnleitner in seiner Untersuchung soziallinguistischer Aspekte des Bildungsjargons. Er stellt fest, daß

die Verwendung dieser Second-hand-Sprache offensichtlich mit der Gefährdung des sozialen Status von Figuren zusammenhängt: Während wirtschaftlich Benachteiligte nach Jargon als Kompensation greifen und trügerische Fluchtwelten schaffen (wie Marianne in den *Geschichten*), bedürfen die Wohlhabenden (wie Oskar oder Großmutter) dieser statusbezogenen Tarnung überhaupt nicht.

Ingrid Haag – vom Verdacht in eine lineare Entwicklung „erster/zweiter Horváth“ ausgehend – sucht am Bild „des weißen Mantels der Unschuld“ die „Fräuleintragödie, Hauptkonstante des Horváthschen Schaffens“ erneut zu beleuchten. Indem er den „Normalfall des Mannes“ als schreckliche Normalität denunziert, verteidigt Horváth – so Haag – „nicht nur die Sache der Frau“, er schreibt sogar „vom Ort der Frau aus, was sich vor allem auf der Ebene der imaginären Bildräume manifestiert“ (S. 73). Ungleiche, „unordentliche“ Paare, die in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* überhand nehmen, nennt Johanna Bossinade in ihrem Beitrag „inzestuöse Paare“ – Beziehungen, „die nach dem Vorbild der frühen Familienobjekte modelliert“ (S. 74) sind. Diese Paarbeziehungen betrachtet die Verfasserin als Ausdruck eines gestörten Diskurses, v. a. eines gestörten elterlichen Dialogs, der von Horváth inszeniert wird.

Die beiden nächsten Beiträge berühren editorische Probleme, wobei im Vordergrund die sogenannte genetische Methode, die nachprüfbare Textrekonstruktion steht, deren Nichtbeachtung die Herausgeber der Horváthschen Werke, und insbesondere Traugott Krischke, häufig in die Irre führte. Ein Beispiel dafür liefert Jürgen Hein: An der „Fronttheater-Szene“ aus *Don Juan kommt aus dem Krieg* zeigt er, in welchem Ausmaß die Interpretation von der Sicherung der Textüberlieferung abhängt. Darüber hinaus macht er auch einen Vorschlag für die Reihenfolge, nach der die Handschriften dieser Szene ediert werden könnten. Klaus Kastberger wiederum, der im Österreichischen Literaturarchiv eine philologisch zuverlässige Edition des genetischen Materials aus dem Horváth-Nachlaß plant, führt in seinem Aufsatz vor, wie sich die Entstehungsgeschichte der *Geschichten aus dem Wiener Wald* revidieren ließe.

Die letzten drei Symposiumsbeiträge stammen von Veteranen der Horváth-Forschung und haben rezeptions- und wirkungsästhetische Aspekte zum Thema. So untersucht Kurt Bartsch die Theaterrezeption Horváths im konservativen Kulturklima des Nachkriegsösterreich, die bekanntlich reserviert bis mißbilligend war: Die subversive Theaterpoetik des Autors, und namentlich die Frage der historischen Schuld, Zerstörung von Österreich-Klischees, Hinweise auf verlogene Sexualität etc., wurde bis in die sechziger Jahre von allen Kritikerlagern einhellig abgelehnt. Hajo Kurzenberger beschäftigen hingegen einige Spitzenaufführungen Horváthscher Stücke in den neunziger Jahren, wobei ihn v. a. interessiert, ob und inwiefern die neuen Theaterästhetiken für Horváth aufnahmebereit und disponiert sind. Sein Befund: Horváth hat „die theatralen Härte-tests an der Wende zum 21. Jahrhundert mit hervorragenden Ergebnissen bestanden“ und „kann ohne Probleme durch die Mühlen eines postmodernen Theaters gedreht werden“ (S. 168). Der bekannten, aber bisher unerforschten Affinität Botho Strauß' zu Ödön von Horváth geht in seinem Beitrag Jürgen Schröder nach und stellt sie v. a. im Versuch des Jüngeren, „ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken“, fest – in der Rolle des gesell-

schaftlichen ‚Chronisten‘, in der Sprache als dem primären dramatischen Element, in einer negativ konnotierten religiösen Grundierung ihrer Stücke.

Es wurde schon die gediegene Qualität des Bildmaterials in Kastbergers Sammelband hervorgehoben: Noch viel mehr kommt sie zum Vorschein im beigelegten Dossier über das Verhältnis Horváths zum Film, welches von Evelyne Polt-Heinzl und Christine Schmidjell zusammengestellt und kommentiert ist. Besonders wertvoll scheint mir in diesem Zusammenhang die Darstellung der wenig bekannten Tätigkeit Horváths in der deutschen Filmindustrie nach der nationalsozialistischen Machtübernahme zu sein.

Interessanten Zeugnissen über diese in der Forschung lange unterdrückte Lebensepisode Horváths begegnet man auch in der Bildbiographie *Horváth. Einem Schriftsteller auf der Spur*, die sich ihres Bildmaterials wegen als Ergänzung zu Kastbergers Sammelband lesen läßt, auch wenn es sich z. T. um identische Fotos handelt. Obwohl ursprünglich als Katalog für die neueste Wanderausstellung des Wiener Literaturhauses konzipiert (der Leiter des Literaturhauses, Heinz Lunzer, fungiert übrigens neben Victoria Lunzer-Talos und Elisabeth Tworek als Herausgeber), wird sich der Bildband, der auch eine kenntnisreich verfaßte Übersicht über Leben und Werk des Dichters enthält, wahrscheinlich auf dem Markt als willkommene Konkurrenz zu dem vergleichbaren Buch Traugott Krischkes behaupten können.

Schließlich sei noch einiges über die beiden neuesten Horváth-Ausgaben im Suhrkamp-Verlag gesagt: Im Rahmen der BasisBibliothek, die laut begleitendem Verlagstext „vorzüglich edierte und kommentierte literarische Hauptwerke“ bringt, sind neulich *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Kasimir und Karoline* erschienen – Ausgaben, die leserfreundlich gestaltet sind und sich insbesondere für den Unterricht, auch an der Universität, eignen. Das letztere gilt namentlich für die *Geschichten*, da bei der Benutzung des bestehenden Bandes der *Gesammelten Werke* (*Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, Bd. IV, bzw. stb 1054) die vom Herausgeber Traugott Krischke rekonstruierte Fassung *Volksstück in 7 Bildern* häufig mit der darin ebenso abgedruckten Endfassung *Volksstück in drei Teilen* verwechselt wird. Die zwei Bändchen, beide herausgegeben von Dieter Wöhrle, beruhen auf den Texten der *Gesammelten Werke* und enthalten – neben einer verlässlichen Übersicht über die Forschungslage – ausführliche Kommentare und Erläuterungen.

Marijan Bobinac

From Perinet to Jelinek. Viennese Theatre in its Political and Intellectual Context. Hrsg. von W. E. Yates, Allyson Fiddler und John Warren (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 28). Oxford, Bern: Peter Lang. 2001. 290 S. ISBN 3-906766-80-2. sFr. 72,-, Euro 46,-.

Den zwanzig Aufsätzen in diesem Band liegen Referate zugrunde, die im September 2000 bei einem Symposium in Oxford gegeben wurden. Zu den Autoren zählen Wissenschaftler aus dem englisch- und deutschsprachigen Raum, etablierte wie auch mehrere jüngere Forscher. Thema des Symposiums war das Wiener Theater des 19.

und 20. Jahrhunderts im politischen und geistigen Kontext. Die einzelnen Aufsätze in deutscher und englischer Sprache gewähren zahlreiche neue und auch faszinierende Einsichten in Werke, Autoren und die Zustände im Theater. Eine sorgfältig dargebotene Einführung, in der die verschiedenen Aufsätze in den Kontext der Geschichte des Wiener Theaters eingeordnet werden, und ein ausführliches Personen-, Titel- und Themenregister helfen dem Leser, sich in dem Band zu orientieren. Obwohl beide eigentlich zur bewährten Praxis eines Sammelbandes gehören, sind sie leider nicht immer vorhanden.

Die Aufsätze behandeln politische und geistige Entwicklungen, Aspekte des Theaterwesens sowie einzelne Dramatiker und Theaterstücke. Drei gewähren neue Einsichten in bekanntere Werke und Autoren: die Rhetorik des Sensualismus in Grillparzers Dramen; psychologische, geschichtsphilosophische und mythologische Motive in Grillparzers *Libussa* und Hebbels *Die Nibelungen*; Schweigen in Text und Kontext von Thomas Bernhards *Heldenplatz*. Weitere vier diskutieren vernachlässigte Werke: Marie Pappenheims Libretto für Schönbergs *Erwartung*; weibliche Anarchie in Karl Schönherr's *Der Weibsteufel*; Jura Soyfers *Vineta*; Sport in Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*.

Acht Beiträge haben Themen mit theatergeschichtlichem Schwerpunkt: die Anfänge der Parodie im Wiener Volkstheater; dramatische Wagner-Parodien in Wien; Charlotte Birch-Pfeiffer und das kommerzielle Theater im Wien des 19. Jahrhunderts; der Ringtheaterbrand vom 8. Dezember 1881; Aufstieg und Verfall des Einkalters; das Verbot von Otto Stoessls und Robert Scheus Thesenstück *Waare*; das Spiel von Geld und Moral: Hugo von Hofmannsthal und Felix Mitterers *Jedermann*-Bearbeitungen; Max Mell in der Ersten Republik: *Das Apostelspiel*.

In zwei Artikeln werden wichtige Vertreter des Wiener Kabarett behandelt, Egon Friedell und Alfred Polgar (Anfang des 20. Jahrhunderts) sowie Helmut Qualtinger (fünfziger und sechziger Jahre); in beiden Beiträgen wird unter anderem untersucht, inwiefern diese Figuren als gezielt politisch zu bezeichnen sind. Drei Aufsätze befassen sich mit Rezeptionsgeschichte: die Rezeption von Raimunds *Moisass Zauberfluch*; Wiener Theaterkritik der zwanziger und dreißiger Jahre; die Rezeption der Theaterstücke Horváths in der Wiener Presse 1931–1937.

Aus Platzmangel ist es hier unmöglich, jeden einzelnen Artikel zu kommentieren, und so kann lediglich auf einige wenige Beispiele hingewiesen werden. Es sei aber gleich bemerkt: Wie bei einem solchen Team zu erwarten, ist das Niveau der Beiträge hoch, inhaltlich wie auch sprachlich.

Was mich in diesem Band besonders interessiert, sind die zahlreichen Kommentare zum politischen und theaterpolitischen Hintergrund, die neue Forschungsimpulse geben, teilweise als Hauptgegenstand des Artikels, teilweise nebenbei bemerkt. W. E. Yates liefert den Rahmen für solche Überlegungen: Neben geistesgeschichtlichen Entwicklungen können praktischere Faktoren den Ausschlag geben, „the constraints of cast-lists and contracts, scenery, lighting, and fire-regulations – above all the need to balance wages and takings“ (S. 115). Aus Birgit Pagners Bericht lernen wir, wie Carl mit seinen Dramatikern finanziell umging und die Forderungen der Zensur vorwegnahm, „In seinen Textänderungsvorschlägen [an Birch-Pfeiffer] ging es in erster Linie darum, alles zu vermeiden, was bei der Zensur Anstoß erregen

könnte“ (S. 70). Wie Gilbert Carr feststellt, war die Zensur Ende des 19. Jahrhunderts nicht allgemein unwillkommen: „[...] theatre directors were reluctant to operate without any censorship for fear of criminal law prosecution; and the writers were divided“ (S. 129). In mehreren Aufsätzen wird ebenfalls dargestellt, wie politische Überlegungen die Dramenproduktion mitprägen. Und F. J. Lamport bemerkt zu Hebbels Beweggründen, *Die Nibelungen* zu schreiben, „He no doubt also wanted, in this period of the ‚Nachmärz‘, to establish his patriotic and loyalist credentials by dramatizing the German ‚National-Epos‘, as he himself called it“ (S. 81). Die selektive Verfahrensweise Fritz Brukners und Eduard Castles bei der Wiedergabe der Raimund-Rezensionen ist nach Ian Roe ebenfalls auf politische Überlegungen zurückzuführen: „[...] such [hostile] statements may have sat uneasily alongside the desire in the period after the First World War to establish a harmonious picture of a unified Austrian culture and nationality“ (S. 42). In diesem Zusammenhang soll eine Schlußbemerkung in John Warrens Untersuchung der Wiener Theaterkritiker nach dem Ersten Weltkrieg erwähnt werden: „The major critics, as can be seen from their birth dates, were all products of *fin-de-siècle* Vienna, essentially conservative in outlook, serving a conservative public, and constrained in the final period 1934–38 by a sense of loyalty to a right-wing government faced with implacable problems“ (S. 202). Zum Teil mag dies die unbequeme Situation erklären, in der sich Ödön von Horváth in den dreißiger Jahren befand; hierzu Louise Adey Huish: „[...] die Rezeption von Horváths Theaterstücken in der Wiener Presse zwischen 1931 und 1937 [wurde] auf nicht zu übersehende Weise durch Fragen der Nationalität und der kulturellen Identität bestimmt und geprägt“ (S. 203). Die Lage des Theaters nach 1945 wird in mehreren Beiträgen kommentiert. Ulrike Tanzer erklärt die lauwarmer Aufnahme von Felix Mitterers *Jedermann*-Bearbeitung folgendermaßen: „[Die] ambivalente Aufnahme durch die Theater- und Fernsehkritik und [die] weitgehende Mißachtung durch die Literatur- und Theaterwissenschaft [...]. Dies wohl auch deshalb, weil das Belehren, das Aufklären und Berühren im Vordergrund stehen und ästhetische Kriterien oftmals zweitrangig sind“ (S. 238). Anhand der Semiotik des Schweigens sieht Stefan Krammer in Thomas Bernhards *Heldenplatz* eine politische Parallele: „Das persönlich motivierte Schweigen als Überlebensstrategie wird im Text durch Worte gefüllt und weist dadurch einerseits auf den realen Zustand des öffentlichen Schweigens in Österreich“ (S. 269). Und Allyson Fiddler untersucht die Bedeutung des Themas Sport in Jelineks *Ein Sportstück* folgendermaßen: „Letzten Endes ist Sport für Jelinek auch Symptom einer faschistoiden Begeisterung für den starken gesunden Körper und einem Gefühl der ‚Zugehörigkeit‘ förderlich, welches soziale, individuelle und psychologische Gewalt auslösen muß“ (S. 271). Zum Thema der dauerhaften Beliebtheit der Parodie als dramatische Form stellt Peter Branscombe die Frage, „But how could the gallery audiences of the suburban theatres understand enough of the ancient myths and legends to be able to enjoy the *mythologische Karikaturen* of Josef Richter, Joachim Perinet and Carl Meisl? One answer is that they could laugh at jokes without fully understanding them“ (S. 25). Vielleicht erklärt dies die Oberflächlichkeit der meisten Wagner-Parodien nach 1857, denn, wie Robert Vilain feststellt, „[...] most of the responses focus undemandingly on one or two simple issues, and whilst they aim to ridicule Wagner and his art, they

rarely rise above the trivial. [...] few [...] make much of Wagner's major themes [...] or take on his use of historical or mythological settings" (S. 113).

Im Hinblick auf das bevorstehende Nestroy-Jahr haben sich die Veranstalter entschieden, kein Referat über Nestroy einzubeziehen; im nachhinein ist das wohl zu bedauern, denn von Perinet zu Jelinek zu fahren, ohne bei Nestroy zu halten, ist wie eine Zugreise im plombierten Wagen. Somit wäre aber der Grund gegeben, eine weitere Oxforder Konferenz zu halten, und zwar mit einem auf den Namen Nestroy ausgestellten Visum. Über die daraus resultierende Veröffentlichung würden wir uns sicher freuen.

John R. P. McKenzie

In memoriam Inge Konradi

Im folgenden bringen wir zwei Nachrufe, die, wie uns scheint, einander sinnvoll ergänzen: eine persönliche Erinnerung von Paul Angerer und einen Nachruf aus internationaler Perspektive von Uwe Mattheiss, der am 6. Februar 2002 in der *Süddeutschen Zeitung* (München) erschienen ist.

KammerschauspielerIn Inge Konradi

Verehrung und Bewunderung als damals junger Burgtheaterbesucher für Inge Konradi – und dann in den sechziger Jahren die persönliche Bekanntschaft als Komponist und Kapellmeister am Wiener Burgtheater. Welch ein Glück, für ‚die Konradi‘ Musik schreiben zu dürfen, die Entwicklung einer Figur zu erleben innerhalb eines großartigen Ensembles.

Als erstes die Aloe in Raimunds *Die unheilbringende Krone* (1961) in den Bühnenbildern und Kostümen von Oskar Kokoschka. Dann, 1962, Nestroys *Talisman*: für mich war und ist sie die Salome Pockerl. Und die Rosa im *Verschwender* mit Josef Meinrad (1963) – und die Susanna in Beaumarchais *Der Tolle Tag*: eine Mozartische gräfliche Kammerzofe.

Aus der ‚Konradi‘ wurde die Inge bei den Bregenzer und Salzburger Festspielen – eine liebenswerte ‚Zwiderwurzen‘ – immer ‚gradheraus‘.

Es war eine große Sünde, daß man die Inge Konradi nicht behütet und gepflegt hat. Mit ihrem Tod ist wieder ein wichtiger Teil einer großen Theaterrepose vergangen.

Es gibt Schauspieler, die in ihrer Eigenart und Persönlichkeit nicht wiederholbar sind – aber gerade dadurch bleiben sie im Gedächtnis.

Paul Angerer
13. III. 02

Wie Wien war

Das Leuchten: Zum Tod der SchauspielerIn Inge Konradi

Ihr Spiel prägte in Wien die Theaterphantasie ganzer Generationen. Seit 1951 gehörte Inge Konradi dem Ensemble des Burgtheaters an. In den großen Frauenrollen der klassischen Literatur, beispielsweise in Friedrich Schillers *Jungfrau von Orleans*, als Gretchen in Goethes *Urfaust*, als Eve in Heinrich von Kleists *Der zerbrochne Krug* oder in Carlo Goldonis *Mirandolina* wurde aus der noch jungen SchauspielerIn schon sehr bald maßstabsetzend ‚die Konradi‘.

Zuvor stand sie auf der Bühne des Wiener Volkstheaters, wo die 1924 geborene Inge Konradi schon 1942 in Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm*

debütierte. Gemeinsam mit Josef Meinrad bildete sie am Wiener Burgtheater das ‚Traumpaar‘ einer Vielzahl von Raimund- und Nestroy-Aufführungen. Diese Arbeiten wurden stilbildend für das Haus, wie für den Umgang mit Nestroy überhaupt. Das Burgtheater der Nachkriegszeit hatte mit der intensiven Pflege des österreichischen Literaturkanons um Nestroy und Raimund auf der symbolischen Ebene zur Festigung einer wiedergewonnenen nationalen Identität beigetragen.

Schon zuvor, 1948, wagte Inge Konradi den Sprung ins Filmfach (*Der himmlische Walzer*). Das Duo Konradi–Meinrad feierte auch auf der Leinwand große Erfolge mit *Rendezvous im Salzkammergut* oder *Mein Freund, der nicht nein sagen kann*. Auf der Bühne formte sie – ob als Rosl in Ferdinand Raimunds *Verschwender*, als Christopherl in *Einen Jux will er sich machen* oder als Julie in *Liliom* – gemeinsam mit den anderen Burgtheatergrößen ihrer Zeit – das Bild dessen, was im Theater beinahe bis in die Gegenwart hinein als ‚wienersch‘ galt.

Später widmete sich Inge Konradi verstärkt der Ausbildung junger Schauspieler am Max-Reinhardt-Seminar. Die ‚Grand Dame‘ des Burgtheaters setzte in den vergangenen Jahren noch einmal Akzente im österreichischen Film, insbesondere in den Arbeiten von Xaver Schwarzenberger.

Nachdem sie bereits mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet war, wurde Inge Konradi im Jahr 1992 Ehrenmitglied des Burgtheaters. Sie starb am Montag [4. Februar 2002] im Alter von 77 Jahren. Ihre Kollegin Judith Holzmeister zählt sie zu den „ganz seltenen genialen Schauspielern“. André Heller stellt sie in der Erinnerung sogar neben einen der Größten in Wien überhaupt: „Oskar Werner und Inge Konradi – die hatten ein Leuchten, dem man sich nicht entziehen konnte“.

Uwe Mattheiss

Kammerschauspielerin Professor Inge K o n r a d i – Seit 1951 Mitglied des Burgtheaters, seit 1992 Ehrenmitglied. Trägerin des Nestroy-Ringes der Stadt Wien (1986) und des Raimund-Ringes (1984). Mitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. * 22. Juli 1924 † 4. Februar 2002

In memoriam Georg Schuchter

Der Schwester des vor einem Jahr verstorbenen Schauspielers, Frau Gabriele Schuchter, verdanken wir den Hinweis auf den folgenden Nachruf, der am 2. Oktober 2001 in den *Salzburger Nachrichten* erschienen ist:

Georg Schuchter hat, wie gemeldet, am Samstag in den Bergen den tragisch frühen Tod gefunden. Bei einer Wanderung auf dem Hohen Göll ist der 48-jährige Schauspieler und Regisseur abgestürzt und konnte nur noch tot geborgen werden.

Georg Schuchter war ein österreichischer Schauspieler durch und durch. Aus einer bekannten Salzburger Künstlerfamilie stammend, studierte er am Mozarteum und war von 1977 bis 1985 Mitglied des Burgtheaters. Von Anfang an waren es die so österreichischen ‚Zwischentöne‘, die ihn als Spieler und Sprecher unverwechselbar machten. Den ‚Star‘ spielte er nicht, obwohl er die Mittel dazu hatte. Ehrlichkeit war ihm jederzeit wichtiger.

„Große“ Rollen im klassischen Repertoire hat er immer wieder gefunden, und gerade im Salzburger Landestheater hat er seit 1988 bedeutende davon bedeutend ausgefüllt, mehr noch, mit seinem Repertoire seine charakteristische Wandlungsfähigkeit bewiesen: zuerst als Hamlet, dann als Jaromir in Hofmannsthals *Unbestechlichem*, als Goethes Torquato Tasso ebenso wie als Titus Feuerfuchs im *Talisman* oder als Weinberl im *Jux* von Nestroy. Unvergessen bleiben der Mephisto in Ansgar Haags gesamtem *Faust*, Franz Molnars hartschalig-weichherziger Hutschenschleuderer Liliom und ‚daneben‘ immer wieder die kleine, spielerische Etüde von Süskinds *Kontrabaß*. Apropos Musik: Die Rolle des Komponisten Zemlinsky in Paulus Mankers berühmt gewordenem *Alma*-Projekt zu den Wiener Festwochen erhielt er wohl gerade deswegen, weil er nicht nur im Hause eines Pianisten aufgewachsen, sondern dieses Instrument (und, nebenbei, auch den Gesang) gelernt und beherrscht hat.

Noch in der vergangenen Saison überzeugte Georg Schuchter mit einer letzten, zutiefst österreichischen Figur: dem Alfred in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Ja, die Zwielfichtigen: die ‚konnte‘ Georg Schuchter besonders gut.

Im Wiener Volkstheater spielte er Wichtiges, und der österreichische Film (*Der Bockerer*) versicherte sich Schuchters Mitwirkung, gerne aber trat er auch solo vors Publikum: Er rezitierte Balladen und hatte Spaß an Satiren oder G’stanzln, typisch österreichisch.

Und seine Regiearbeiten waren, von einer eigenwilligen Hebbelschen *Maria Magdalena* in den Salzburger Kammerspielen bis zur *Fledermaus*, immer aus schauspielerischer Erfahrung genährt und gewonnen. Denn Georg Schuchter war ein ‚Bühnentier‘.

Vieles habe er noch vorgehabt, notieren Intendanz, Freunde und Kollegen aus Salzburg in ihrem Nachruf: die Uraufführung eines neuen Stücks von Rolf Hochhuth (*Nachtmusik*), wieder den *Kontrabaß* und einen Nestroy-Abend. Unfaßbar, daß es nicht mehr sein wird. Bleiben wird: schöne, starke, lebendige Erinnerung.

Karl Harb

Anschriften der Autoren und Autorinnen des 22. Jahrgangs

- Prof. PAUL ANGERER, A-1030 Wien, Esteplatz 3
- Prof. Dr. HUGO AUST, Universität zu Köln, Seminar für Deutsche und Englische Sprache und ihre Didaktik, Deutsche Abteilung, Gronewaldstraße 2, D-50931 Köln
- Univ.-Prof. Dr. EDUARD BEUTNER, Universität Salzburg, Institut für Germanistik, Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg
- Prof. Dr. MARIJAN BOBINAC, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za germanistiku, Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb
- Oberbibliotheksrat Dr. HERMANN BÖHM, MA 9 – Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Rathaus, A-1082 Wien
- Prof. PETER BRANSCOMBE, 32 North Street, GB-St Andrews KY16 9AQ
- Dr. JULIA DANIELCZYK, MA 9 – Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Rathaus, A-1082 Wien
- Univ.-Doz. Dr. HUBERT CHRISTIAN EHALT, MA 7 – Referat Wissenschafts- und Forschungsförderung, Friedrich Schmidt-Platz 5, A-1082 Wien
- Dr. KARL HARB, Kulturredaktion der *Salzburger Nachrichten*, Karolingerstraße 40, A-5021 Salzburg
- Prof. Dr. JÜRGEN HEIN, Landgrafenstr. 99, D-50931 Köln
- Univ.-Prof. Dr. HUBERT LENGAUER, Universität Klagenfurt, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65–67, A-9020 Klagenfurt
- Dr. JOHN McKENZIE, 3 West Avenue, GB-Exeter EX4 4SD
- UWE MATTHEISS, A-1060 Wien, Sandwirtgasse 1
- Univ.-Prof. Dr. OTMAR NESTROY, Technische Universität Graz, Institut für Technische Geologie und Angewandte Mineralogie, Rechbauerstraße 12, A-8010 Graz
- Dr. BIRGIT PARGNER, Archivleiterin, Deutsches Theatermuseum, Galeriestraße 4a, D-80539 München
- Univ.-Prof. Dr. WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Institut für Germanistik, Universität Wien, Dr. Karl Lueger-Ring 1, A-1010 Wien
- Prof. Dr. MARTIN STERN, Angensteinerstrasse 29, CH-4052 Basel
- Dr. ULRIKE TANZER, Universität Salzburg, Institut für Germanistik, Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg
- Dr. LORE TOMAN, Streitmannngasse 59, A-1130 Wien
- Prof. RYOTA TSUGAWA, Kita-ku, Takinogawa 1-89-7-1001, 114-0023 Tokyo, Japan
- Prof. FRIEDRICH WALLA, Department of Modern Languages, German Section, The University of Newcastle, University Drive, Callaghan, Newcastle, NSW 2308, Australien
- Prof. W. E. YATES, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL

Index zur Zeitschrift *Nestroyana*

Die Schriftleitung beabsichtigt, den Index (Gesamtregister zu den Jahrgängen 1–20) fortzuführen, und bittet um Hinweise auf Fehler und Lücken in der letzten Druckfassung (2001), damit diese berichtigt bzw. gefüllt werden können.

Merkblatt für die Einrichtung von Manuskripten

Bei der Vorbereitung neuer Beiträge werden Autoren und Autorinnen gebeten, sich das redaktionelle Merkblatt für die Manuskriptgestaltung mit neuen Richtlinien, die ab Jg. 23 (2003) gelten, von der Schriftleitung zumailen zu lassen. Es sei auch daran erinnert, daß die Schriftleitung alle eingereichten wissenschaftlichen Aufsätze begutachten läßt. Sie bemüht sich, dem Autor bzw. der Autorin innerhalb eines Monats mitteilen zu können, ob sie den eingesandten Beitrag zur Veröffentlichung annehmen kann. Die Wartezeit zwischen Annahme und Erscheinung ist jetzt ca. ein Jahr.

Ankündigung

29. Internationale Nestroy-Gespräche 2003

Für die von 28. Juni bis 2. Juli 2003 in Schwechat stattfindenden 29. Internationalen Nestroy-Gespräche hat die Planung begonnen. Ein Schwerpunkt wird „Nestroy – multimedial“ sein. Erwünscht sind Beiträge zu Nestroys Stilisierungs- und Dialogisierungskunst sowie zu einer Poetik des Volkstheaters.

Vorschläge für das Programm und Angebote für Referate werden erbeten an:

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

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern März–September 2002

Der Färber und sein Zwillingbruder, Burgtheater
Heimliches Geld, heimliche Liebe, Theater in der Josefstadt
Nagerl und Handschuh, Kammerspiele
Der Talisman, Volkstheater
Der Zerrissene, Burgtheater