

NESTROYANA

23. Jahrgang 2003 – 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); Alfred Schleppnik, Brigitte Wagner
(Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); Paul Angerer,
Wolfgang Greisenegger, Peter Gruber, Maria Landau, Ernst Wolfram Marboe,
Robert Meyer, Walter Obermaier, Oskar Pausch, Karl Schuster, 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)

23. Jahrgang 2003 – 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 2003 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

Peter Branscombe	
Erstveröffentlichungen von Adolf Müllers Gesängen zu Nestroy-Stücken. Aus dem Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co. (1824 bis 1840)	101
Urs Helmensdorfer	
Nachdrucker Nestroy. Das <i>Patent</i> vom 16. Oktober 1846	106
Rainer Theobald	
Zur Pressepolitik des Carl-Theaters. Noch ein Nestroy-Brief aus der Sammlung Theobald	120
Friedrich Walla	
Affen, Bräutigame, Buben, der fliegende Holländer, zwei Juden oder (k)einer, Lumpen und liebe Anverwandte. Zur Titelgebung der Stücke Nestroys	124
Gerald Stieg	
Übersetzen als Prozeß der Ent- und Aufwertung	140
Peter Branscombe	
Louis Grois. Ein Aquarell von Franz Gaul	147
Gabriella Rovagnati	
Launen des Einfalls. Die italienischen Übersetzungen von Nestroys <i>Zu ebener Erde und erster Stock</i>	149
Jürgen Hein	
Nestroy im Mädchenbuch. Eine Miszelle	158
Peter Schweinhardt	
Nestroy und die Remigranten. Die musikalische <i>Höllenangst</i> -Fassung des Neuen Theaters in der Scala (Wien, 1948)	160
John R. P. McKenzie	
„ <i>Judith und Holofernes</i> kann und soll leider derzeit nicht gespielt werden.“ Zur Wiener Inszenierung des Werkes 1972 im Theater im Palais Erzherzog Karl	179
Alexandra Ludewig	
Nestroy, Horváth, Loher und die Volksstücktradition. – Nur das Lachen ist uns vergangen	193
Buchbesprechungen:	
Ursula Hassel: <i>Familie als Drama</i> (Ulrike Tanzer)	203
Oskar Pausch: <i>Rebellakatzenthier und Artilleriehund</i> (Gilbert Carr)	206
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–August 2003	207
Anschriften der Autoren des 23. Jahrgangs	208



Gewidmet dem Präsidenten der Internationalen
Nestroy-Gesellschaft, Prof. Dr. Heinrich Kraus,
zum 80. Geburtstag

Peter Branscombe

**Erstveröffentlichungen von Adolf Müllers Gesängen zu Nestroy-Stücken.
Aus dem Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co. (1824 bis 1840)¹**

Die *Neueste Sammlung komischer Theatergesänge* gehört zu den beliebtesten und interessantesten Produkten in der Geschichte des Alt-Wiener Musikverlags. Die Firma Anton Diabelli & Co. in ihren verschiedenen Manifestationen (Peter Cappi, Cappi & Diabelli, A. Diabelli & Co., dann C. A. Spina) war wohl das wichtigste und erfolgreichste Musikhaus Österreichs. Vor allem mit Bearbeitungen für Amateure im häuslichen Kreis gewann die Firma diese führende Stelle. Nicht nur im Bereich komischer Theaterlieder machte sie gute Geschäfte, sondern auch mit anderen Reihen. Einige der Titel seien hier angeführt: Theoretische Werke; Pianoforte-Musik (bis sechs Hände!) inklusive Musik für Harfe, Physharmonica und Orgel; Gesang-Musik (mit unterschiedlicher Begleitung); Kirchen-Musik; Musik für Streich-Instrumente; Musik für Blas-Instrumente (einschließlich Czakan, eine Art ungarische Blockflöte); und Musik für die Gitarre. Unter Gesang-Musik erschienen nicht weniger als zehn Reihen, inklusive Cantaten, Opernmusik mit Text, Favorit-Duetten, Bassgesängen sowie „Philomele mit Begleitung des Pianoforte bzw. der Gitarre“.

Dieser kurze Artikel will nicht nur auf die Bedeutung der Publikationsgeschichte der einzelnen Lieder, Duette und Quodlibets für die Druck- und Rezeptionsgeschichte von Nestroys Werken aufmerksam machen, sondern auch zur Dokumentation des wichtigen Anteils der Partnerschaft Johann Nestroy/Adolf Müller am populären Musikleben Alt-Wiens beitragen. In den frühen Jahren der beliebten Reihe *Neueste Sammlung komischer Theatergesänge*, die ab 1824 von Anton Diabelli herausgegeben wurde, stand Wenzel Müller an erster Stelle; auch die Namen Josef Drechsler, Franz Volkert und Ignaz Schuster kommen sehr oft vor, alle mit Gesängen aus Stücken hauptsächlich von Bäuerle, Meisl, Gleich und Raimund. Adolf Müller erscheint in der Reihe zum ersten Mal im August und dann im Oktober 1827 mit Gesängen aus dem komischen Singspiel *Die schwarze Frau*. Diese ‚parodierende Posse mit Gesang‘, am 1. Dezember 1826 im Theater in der Josefstadt uraufgeführt, zählte zu Carl Meisls größten Erfolgen und brachte dem jungen Adolf Müller seine ersten Lorbeeren. Bis zu diesem Zeitpunkt zählte die Verlagsreihe schon 140 Nummern; im Laufe der nächsten dreizehn, vierzehn Jahre dominierte Müller mit seinen Gesängen. Seine erste Zusammenarbeit mit Nestroy kam in den ersten Monaten des Jahres 1832 zustande, als sie am *Gefühlvollen Kerckermeister* arbeiteten. Die Reihe ihrer gemeinsamen Leistungen lässt sich anhand folgender Tabelle leicht ablesen. Müller war aber bei weitem nicht nur für Nestroy zuständig. Zu weiteren Parodien Meisls lieferte er die Musik – *Othellerl, der Mohr von Wien* und *Julerl die Putzmacherin* zählten zu ihren größeren Erfolgen; auch zu Stücken u. a. von Lember,

1 Alexander Weinmann, *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Reihe 2, Folge 24 (Wien: Ludwig Krenn, 1985).

Birch-Pfeiffer, Carl, Angely, Frey, Told, Hopp und Kaiser trug Müller Gesänge und Instrumentalmusik bei. Insgesamt 139 der 400 nummerierten Gesänge in Diabellis Reihe wurden von ihm komponiert; wenn man die Tatsache in Betracht zieht, daß die Reihe schon aus 140 Nummern bestand, als Müllers erster Beitrag gedruckt wurde, beträgt sein Anteil insgesamt mehr als die Hälfte der neuen Veröffentlichungen zwischen 1827 und 1840. Neben – eigentlich erst lange nach – ihm kamen auch andere Komponisten für das Volkstheater hinzu: außer den schon genannten sind in den dreißiger Jahren Franz Gläser, Napoleon Thomas Nidecki, Andreas Scutta und Heinrich Proch zu erwähnen; zu den unerwarteten Gästen in dieser Gesellschaft gehören Carl Maria von Weber² und Ludwig van Beethoven.³

*Neueste Sammlung komischer Theatergesänge, mit Begleitung des Pianoforte*⁴

[Die erste Spalte der Tabelle bietet Plattennummer des betreffenden Lieds sowie laufende Verlagsnummer in der Serie dar.]

Verlagsnummer	Titel des Gesanges und des Theaterstücks	Datum der Anzeige in der <i>Wiener Zeitung</i>	Datum der Nestroy-Premiere
4054, Nr. 235	„Ja mit die Madeln“ aus <i>Der gefühlvolle Kerkermeister</i>	10. 3. 1832	7. 2. 1832
4148, Nr. 244	„Jetzt der Kellermeister, der bin i“ aus <i>Nagerl und Handschuh</i>	24. 5. 1832	23. 3. 1832
4149, Nr. 245	„Man putzt seine Töchter“ aus detto	detto	detto
4150, Nr. 246	„Aus der Stadt die jungen Herrn“ aus detto	detto	detto
4151, Nr. 247	Quodlibet-Duett: ⁵ „Alles fühlt der Liebe Freuden“ aus detto	detto	detto
4152, Nr. 248	Quodlibet-Terzett: „Den Ehstand auf alle Weis lobt jeder“ aus <i>Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen</i>	?	27. 4. 1832, Theater an der Wien [Graz 1828, Preßburg und JTh 1829]
4153, Nr. 249	„Man wähnt sich so glücklich“ aus detto	?	detto

2 „Das Herzenload: Wie i bin verwichen zu mein Dirnderl g’schlichen“ (6178/Nr. 327; 25. 3. 1837); eigentlich von C. G. Reissiger.

3 „Just recht: Viel bildschöni Deandeln gibt’s rundumadam“ (6311/Nr. 329; 9. 12. 1837); nicht in G. Kinsky und H. Halm, *Das Werk Beethovens: thematisch-bibliographisches Verzeichnis* [...], München und Duisburg 1955.

4 In der Musiksammlung der ÖNB (S.A.79.D.32) fast komplett erhalten.

5 Die meisten Gattungsbezeichnungen, etwa ‚Lied‘, ‚Ariette‘ oder ähnliches, sind hier stillschweigend ausgelassen worden; bloß die interessanteren Bezeichnungen sind wiedergegeben.

4154, Nr. 250	„’S ist schrecklich, was fang ich denn an?“ aus <i>Der gefühlvolle Kerkermeister</i>	?	7. 2. 1832
4342, Nr. 256	Melancholische Arie: „Die hat mich erheitert“ aus <i>Staberl als confuser Zauberer</i> , gesungen von Herrn Nestroy	30. 12. 1832	26. 9. 1832
?	Ferner ist aus demselben Stücke das Duett: „Zum Sperl auf dem Saal“ zu haben	?	detto
4446, Nr. 266	„Ach, des Ehstands goldne Freuden“ aus <i>Staberl als confuser Zauberer</i>	14. 2. 1833	26. 9. 1832
4447, Nr. 267	„Ich hab ein Amur“ aus <i>Der Zauberer Februar</i>	detto (?)	12. 2. 1833
4448, Nr. 268	„Die Lieb bringt mich um“ aus detto	detto (?)	detto
4572, Nr. 271	„’s ist kein Ordnung mehr jetzt in die Stern“ aus <i>Lumpazivagabundus</i> , gesungen von Hr. Nestroy	26. 4. 1833	11. 4. 1833
4573, Nr. 272	„Ich soll jetzt solid und a Spießbürger wern“ aus detto	detto	detto
4575, Nr. 274	„Unser eins soll die Menschheit verführn“ aus <i>Robert der Teuxel</i>	21. 8. 1835	9. 10. 1833
4576, Nr. 275	„Wie d’Männer a sauberes Madel sehn wo“ aus detto	detto	detto
4578, Nr. 277	„Tratschmiedel geh verlasse mich“ aus <i>Tritschtratsch</i>	detto	20. 11. 1833
4580, Nr. 279	„Ja Alib Memek ist ein Türk“ aus <i>Der Zauberer Sulphurelectrimagnetico- phosphoratus</i>	detto	17. 1. 1834
4581, Nr. 280	„Wenn ik fang zu singen an“ aus <i>Kohlenbrenner und Sesseltrager</i>	detto	4. 4. 1834
5194, Nr. 281	„Ein Sesseltrager ist geplagt“ aus detto	detto	detto
5195, Nr. 282	„’s häuft mancher Kapitalien auf“ aus detto	detto	detto
5389, Nr. 291	„Ja Schranken gibt’s z’wenig“ aus <i>Die Gleichheit der Jahre</i>	21. 8. 1835	8. 10. 1834
5390, Nr. 292	„Auf der Wasser Glacis steign die Madeln herum“ aus detto	detto	detto
5391, Nr. 293	„Million! Was hab ich jetzt davon“ aus <i>Zampa, der Tagdieb</i>	detto	22. 6. 1832
5393, Nr. 295	„Den Malefiz-Kometen“ aus <i>Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim</i>	detto	5. 11. 1834
5394, Nr. 296	„Erst neulich verlieb ich mich“ aus detto	detto	detto
5398, Nr. 300	„Geh her, saubers Madel“ aus <i>Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab</i>	detto	13. 2. 1835
5470, Nr. 301	„Viele fahrn über Hütteldorf“ aus detto	detto	detto

5471, Nr. 302	„Am Sonntag steh ich vormittag“ aus detto	detto	detto
5472, Nr. 303	„Ein steiler Felsen ist der Ruhm“ aus detto	detto	detto
5475, Nr. 306	„Auf Mittel gegen d’Lieb“ aus <i>Eulenspiegel</i>	detto	22. 4. 1835
5691, Nr. 310	„Gibt mein Herr eine Tafel“ aus <i>Zu ebener Erde und erster Stock</i>	30. 10. 1835	24. 9. 1835
5692, Nr. 311	„Is das etwas Ang’nehms, wenn ich mich hinhock“ aus detto	detto	detto
5693, Nr. 312	„So recht fidel leb’n“ aus <i>Eulenspiegel</i>	28. 5. 1836	22. 4. 1835
6021, Nr. 319	„Es heiratet einer a Madl mit Geld“ aus <i>Die beiden Nachtwandler</i>	28. 5. 1836 (?)	6. 5. 1836
6022, Nr. 320	„Die Lieb ist ein Rausch allemal bei die Männer“ aus <i>Zu ebener Erde und im ersten Stock</i>	12. 8. 1836	24. 9. 1835
6177, Nr. 326 ⁶	Ballade: „Bei der Kärnthnerstrassen in der Weihburggassen“ aus <i>Robert der Teuxel</i>	25. 3. 1837	9. 10. 1833
6751, Nr. 356	„Unser G’schäft ist zwar grob“ aus <i>Die verhängnisvolle Faschingsnacht</i>	2. 5. 1839	13. 4. 1839
6752, Nr. 357	„So kommens, gehens doch“ aus detto	detto	detto
6753, Nr. 358	„Soll ich das riskir’n?“ aus detto	detto	detto
6754, Nr. 359	„Es ist alles nicht wahr“ ⁷ aus detto	detto	detto
6815, Nr. 370	„Das werns doch erlaub’n“ aus <i>Der Färber und sein Zwillingsbruder</i>	7. 3. 1840 (?)	15. 1. 1840
6975, Nr. 371	„Da bringt man auf Ehre“ aus detto	1. 2. 1840 (?)	detto
6796, Nr. 372	„Ich bin a Färber und hab Geld“ aus detto	detto	detto
7055, Nr. 376	„Man kommt auf kein Grund“ aus <i>Der Erbschleicher</i>	20. 3. 1840 (?)	21. 5. 1840
7056, Nr. 377	„Verzweiflung tobet in ihrer Brust“ aus detto	detto (?)	detto

Den folgenden Couplets fehlen im Verlagsverzeichnis die Platten-Nummern sowie Daten der betreffenden Anzeige in der *Wiener Zeitung*:

- 6 Die Nummern 323, 324 und 325, das Quodlibet „Genofeva, dich zu meiden“, das Lied „D’ erste Reis in mein Leben“ sowie das Duett „A Gattung von Affen, zum Beispiel weiß ich“ aus *Der Affe und der Bräutigam*, am 23. 7. 1836 im Theater an der Wien uraufgeführt, wurden von Georg Ott in Musik gesetzt. Warum die Musik zu diesem Stück nicht von Müller geschrieben wurde, ist nicht bekannt.
- 7 Auch als Nummer 332 in *Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge, mit Begleitung der Guitare* erschienen.

- Nr. 378 „Ach, das is a Leb'n jetzt“ aus *Die zusammengestoppelte Komödie*; Uraufführung 8. 8. 1840
388 „Der hat weiter nit gschaut“ aus *Der Talisman*; Uraufführung 16. 12. 1840
389 „Die Männer habens gut“ aus detto
390 „Ja, die Zeit ändert viel“ aus detto
391 „No, da hab i schon gnu“ aus detto

Nachdrucker Nestroy.¹ Das *Patent* vom 16. Oktober 1846

„Nachdrucker“ heißt, wer ein Buch, das korrekt nach Verlagsrecht in den Handel gekommen ist, ohne Einwilligung und Abgeltung des Rechtsinhabers neu vervielfältigt, es billiger als die Originalausgabe verkauft und so Autor und Verleger um die Früchte des Nießbrauchs ihrer Arbeit bringt. Nachdruck ist heute moralisch und gesetzlich verpönt. Mit weltumfassenden Abmachungen wird versucht, ihn zu unterbinden.

Doch Nachdruck war nicht immer anrühlig. Wir müssen umdenken, wollen wir die alten Gesetze und die zeitgenössischen Kommentare richtig verstehen.² Noch um 1815 überwog in den Ländern des Deutschen Bundes die Ansicht: Wer ein Buch rechtmäßig erworben hat, darf damit, als mit seinem Eigentum, machen, was er will: also auch es nachdrucken. Der Nachdruck, dies der Hauptpunkt seiner Verteidiger,

- 1 Vortrag bei den Nestroy-Gesprächen in Schwechat 2002. Ergänzte Fassung. Einzelne Formulierungen übernehme ich aus meinen Essays: „Heilig sei das Eigentum“, Urheberrecht in Wien um 1850“, *UFITA. Archiv für Urheber- und Medienrecht*, hg. von Manfred Rehlinger, 2001/II, S. 457–496, und „Die Bühne als Nachdruckerin“, *UFITA* 2002/III, S. 825–844.
- 2 Zeitgenössische Quellen und Kommentare (in chronologischer Reihenfolge):
 Hitzig, Julius Eduard, *Das Königl. Preussische Gesetz vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigentums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung, dargestellt in seinem Entstehen und erläutert in seinen einzelnen Bestimmungen*, Berlin 1839. Neudruck in *UFITA*, Bd. 107/1988, S. 163–226.
 Jolly, Julius, *Die Lehre vom Nachdruck, nach den Beschlüssen des Deutschen Bundes dargestellt, Beilageheft zum Archiv für die civilistische Praxis*, Bd. XXXV, Heidelberg 1852. Neudruck in *UFITA*, Bd. 111/1989, S. 101–246, und Bd. 112/1990, S. 167–259.
 Eisenlohr, F. M. (Hg.), *Sammlung der Gesetze und internationalen Verträge zum Schutze des literarischen Eigentums in Deutschland, Frankreich und England*, Heidelberg 1856.
 Harum, Peter, *Die gegenwärtige österreichische Pressegesetzgebung. Systematische Darstellung und Erläuterung der gesetzlichen Bestimmungen über das Autorrecht und der Pressepolizeigesetzgebung ...*, Wien 1857.
 Romberg, Édouard, *Compte rendu des travaux du Congrès de la Propriété Littéraire et Artistique ...*, 2 Bde., Brüssel, Leipzig 1859.
 Heidemann, L. E., und Dambach, O., *Die preussische Nachdrucksgesetzgebung, erläutert durch die Praxis des kōnigl. litterarischen Sachverständigen Vereins*, Berlin 1863.
 Vesque von Püttlingen, Johann, *Das musicalische Autorrecht. Eine juristisch-musicalische Abhandlung*, Wien 1864. Teilweiser Neudruck in *UFITA* 2001/I, S. 137–277.
 Dambach, Otto, *Die Gesetzgebung des norddeutschen Bundes, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken*, Berlin 1871.
 Schuster, Heinrich M., *Die Entstehung des Urheberrechtspatentes vom 19. Oktober 1846. Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Gesetzgebung*, Sonderdruck aus den *Juristischen Blättern*, Prag 1891.
 Schmidl, Josef, *Das österreichische Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie. Historisch und dogmatisch erläutert*, Leipzig 1906.

sei kein Diebstahl, vielmehr erlaubt als logische Folge der Publikation. *Weil* ein Werk bekanntgemacht worden sei, gehöre es nicht mehr dem Urheber, es werde Besitz der Öffentlichkeit. Geistiges Eigentum sei kein sachrechtlicher Besitz. Deshalb war der erlaubte Nachdruck die Regel. Nur durch Sonderrecht konnte sich ein Autor oder ein Verleger als Rechtsinhaber das alleinige Recht sichern, ein Buch zu drucken und zu vertreiben. Die Nachdrucker argumentierten: Wenn der Nachdruck nicht rechtmäßig wäre, hätte es ja keine Privilegien gebraucht. Schutz vor Nachdruck sei ein den freien Wettbewerb behinderndes Monopol, das die Ware verteuere, und unsozial, weil es den ärmeren Schichten den Zugang zu Werken des Geistes versperre. Die Schutzbriefe waren Ausfluß obrigkeitlicher Gnade, kein gesetzlich verankertes Recht. Und sie waren nur wirksam innerhalb des Hoheitsgebietes eines Landes. Im Ausland gedruckte Bücher nachzudrucken konnte also ein lukratives Geschäft sein. Für Österreich war es eine blühende Industrie. Denn der Nachdrucker ersparte sich, was damals noch als Hauptauslage galt: das Autorenhonorar. Aufgeklärte Geister, die an der Unmoral des Nachdrucks Anstoß nahmen, stießen bei der Obrigkeit bis weit ins 19. Jahrhundert auf taube Ohren.³

Artikel 18,d der Bundesakte vom 8. Juni 1815 verhiess, „daß die Bundesversammlung sich bei ihrer ersten Zusammenkunft mit Abfassung gleichförmiger Verfügungen über [...] die Sicherstellung der Rechte der Schriftsteller und Verleger [für das gesamte Vaterland] beschäftigen wolle.“ 39 Länder und freie Städte mit unterschiedlichen Vorstellungen von geistigem Eigentum auf ein gemeinsames Urheberrecht zu verpflichten – und dies bei geforderter Einstimmigkeit des Beschlusses – erwies sich als fast unlösbare Aufgabe. Es dauerte 22 Jahre, bis minimale verbindliche Vorschriften erlassen werden konnten. Der Bundesbeschluß vom 16. November 1837 steckt nur den groben Rahmen ab. Um überhaupt zu einem Resultat zu kommen, bleiben die Details den vorgesehenen Landesgesetzen überlassen, die in etlichen Punkten voneinander abweichen werden. Das erste Landesautorrecht setzte Preußen schon 1837 in Kraft. Österreichs *Patent* wurde erst 1846 kundgemacht. Von Ferdinand I. am 19. November dekretiert, blieb es – mit wenigen Retuschen – bis Ende 1895 in Kraft.⁴

Die Verfügungen des Bundesbeschlusses und die Prinzipien, die nach französischem Vorbild dahinter stehen, sind, zusammengefaßt, folgende: Nur der Autor darf bestimmen, ob, wann und wie sein Werk publiziert wird. Das ist sein persönliches Recht. Doch einmal publiziert, ist es Eigentum der Öffentlichkeit. Dies das Axiom. Da aber die Rechtsordnung im Staat fordert, daß der Austausch zwischen Eigentum und Arbeit wenigstens die Möglichkeit zu leben gebe, wird der Nießbrauch des Werks der Allgemeinheit für eine bestimmte Zeit entzogen. Genau wie im Fall von Erfindungen, wo nach dem Patentgesetz der Erfinder eine bestimmte, doch beschränkte Zeit das alleinige Recht hat, seine Erfindung zu verwerten. Die bloß kopierende Vervielfältigung des Buchs, mit dem Fachwort der Zeit der *mechanische* Nachdruck, ist erst nach Ablauf der Schutzfrist statthaft. Als Minimum für den

3 Siehe Ludwig Gieseke, *Vom Privileg zum Urheberrecht*, Baden-Baden 1995. Mit Abdruck der Bundesbeschlüsse von 1837 und 1841.

4 *Österreichisches Justiz-Gesetz-Sammlung (JGS)*, Jg. 1846, Nr. 992. Abgedruckt u. a. in Eisenlohr, *Sammlung ...* (Anm. 2), S. 20–40. Neudruck in *UFITA* 2001/I, S. 258–277.

Schutz gegen Nachdruck werden 10 Jahre nach Erscheinen des Buches festgelegt. Ab 1817 erschienene Werke werden rückwirkend geschützt. Für sie beginnt die Frist mit der Kundmachung des Beschlusses. 1845 dauert die Schutzfrist bereits bis 30 Jahre nach dem Todesjahr des Urhebers. Heute sind es schon 70 Jahre. Wer gegen die Beschlüsse verstößt, wird straf- und zivilrechtlich verfolgt, allerdings nur auf Antrag des Geschädigten, denn das Vergehen gegen das Autorrecht ist kein Offizialdelikt. In Frankreich gab es den Versuch, das Autorrecht dem Sachrecht anzugleichen und es zu einer *propriété intellectuelle perpétuelle* auszubauen. Er scheiterte aber an der Unmöglichkeit, eine solche Ewigkeit zu verwalten.

Was hat dies alles mit Nestroy zu tun? Haben sich etwa Papiere gefunden, die belegen, daß er sein Vermögen ins Verlagsgeschäft gesteckt hat? War er Teilhaber von Nachdruckern? Das Testament von 1861 erwähnt keine derartigen Beteiligungen (SW XV, 618 ff.). Nestroy ist aber in einem erweiterten Sinn der Berufsbezeichnung sehr wohl ein Nachdrucker, ein erklärter, ja ein exemplarischer. Man kann ein Werk des Geistes nämlich auch anders nachahmen, anders ‚nachmachen‘ (*contrefaire*) als durch lediglich kopierende mechanische Vervielfältigung. *Contrefaçon*, dies der französische Begriff für Nachdruck, bedeutet auch Nachbildung in einem übertragenen Sinn. Analog war im Deutschen *Nachdruck* der Oberbegriff für jede Nach- und Umbildung eines literarischen Werks. So hat ihn der badensische Politiker und Jurist Julius Jolly schon im Titel seines zeitgenössischen Standardwerks zum Urheberrecht verwendet: *Die Lehre vom Nachdruck, nach den Beschlüssen des deutschen Bundesrats* [...] (1852). *Nachdrucksgesetze* waren das, was wir heute *Urheberrecht* nennen.

Nachdrucken ist der Oberbegriff für zahllose Tätigkeiten. *Nachdrucker* in diesem Sinn ist, wer z. B.

ein Stück übersetzt,
einen Roman dramatisiert,
ein Trauerspiel parodiert,
eine Berliner Posse verwienert,
ein Opern-Libretto zur Posse macht,
ein Ballett in ein Schauspiel verwandelt,
ein neues Stück aus mehreren Vorlagen montiert,
aus Melodie-Zitaten ein Quodlibet macht,
einen Klavierauszug orchestriert,
ein Theaterstück in Szene setzt.

Wer je mit modernem Urheberrecht zu tun gehabt hat, wird nun fragen: Wie stand es mit den Rechten? Wer in Carls Theater hatte sie wo und zu welchen Bedingungen eingeholt? Nestroys Stücke sind doch überwiegend *Werke zweiter Hand*. Etliche sind sog. *freie* und deshalb erlaubte *Bearbeitungen* der Vorlagen, andere dagegen offensichtlich *abhängige Nachbildungen*, die ohne Einwilligung und Abgeltung des Rechtsinhabers der Vorlage verboten sind. Sind einschlägige Dokumente erhalten?

Diese Fragen, mit heutigen Begriffen gestellt, sind für Nestroys Zeit gegenstandslos.⁵ Denn wie der Nachdruck im wörtlichen Sinn grundsätzlich erlaubt ist und nur

5 Für die modernen Urheberrechtsgesetze der deutschsprachigen Staaten verweise ich auf:

seine Schranke an der aus sozialer Rücksicht eingeführten Schutzfrist hat, so ist im Prinzip auch jede Nachbildung gestattet – unter zwei Bedingungen: 1. Die Vorlage muß – aus Gründen des Persönlichkeitsrechts – mit Genehmigung ihres Urhebers veröffentlicht worden sein. Und 2. Der *Nachdruck* muß *selbstständigen* (individuellen, eigentümlichen und eigenschöpferischen) Charakter haben, also die Vorlage *wesentlich* verändern und sie nicht bloß *mechanisch vervielfältigen*. Sind diese Bedingungen erfüllt, ist die Benützung der Vorlage erlaubt – *ungeachtet* der Rechte an der Vorlage: *ungeachtet*, nicht *unbeschadet*. Die Verwertung der Vorlage ist also gratis. Die Hürde zur *Selbstständigkeit* ist niedrig. Der ästhetische wie auch der moralische Wert einer Nachbildung interessiert das Recht nicht. Jede Nachbildung ist dann wieder gegen mechanischen Nachdruck geschützt wie ein Original. Geschützt ist immer nur die letzte selbständige Gestalt.

All das erscheint uns heute wie ein Märchen. Denn wir erleben, wie noch der letzte Tropfen aus der Zitrone des sog. *geistigen Eigentums* gepreßt wird. Für die Gesetzgeber des Deutschen Bundes aber war ein geistiges Werk noch kein sachrechtlicher Besitz, der einen möglichst hohen Ertrag bringen soll. Ihre Gesetze schützten in allen Sphären die freie geistige Produktion. Dahinter stand eine Vorstellung von geistigem Schaffen, die der modernen, damals in Frankreich sich entwickelnden, diametral entgegensteht. Hinter den Nachdruckgesetzen des Deutschen Bundes steht die Überzeugung, daß es keine Schöpfung aus dem Nichts gibt, daß ein geistiges Werk immer aus der Begegnung mit bereits Gestaltetem entsteht, daß jedes neue Werk im Grunde Nachbildung ist: Parodie im weitesten Sinn, Umgestaltung, Fortbildung, Neufassung, Nachschöpfung, hervorgegangen aus wundersamen Verbindungen der Geister, deren einzelne Beiträge nicht mehr voneinander abzugrenzen sind. Die sachrechtliche Vorstellung von geistigem Eigentum, nach der dessen Verwertung allein dem Besitzer zustünde, wird im Interesse der kulturellen Entwicklung verworfen. Der schon erwähnte Julius Jolly hat die freie Nachbildung so begründet:

Während die rein mechanische Vervielfältigung, trete sie offen oder versteckt auf, verboten ist, ist jede selbstständige Bearbeitung und Benutzung eines fremden Werkes vollkommen frei gestattet, eine Freiheit, welche ebenso notwendig als den heiligsten Interessen der Menschheit nützlich ist. [...] denn auch der genialste Denker [Schöpfer] würde ohne die Summe der ihm überlieferten Erfahrungen und Kenntnisse, auf denen er weiterbaut, bei äußerst unbedeutenden Resultaten stehen geblieben sein, und er wird, um das Recht jener freien Benutzung und Ausbeutung für sich vindizieren zu können, freudig und willig auch andern hinsichtlich seiner Leistungen das gleiche Recht zugestehen.⁶

Robert Dittrich (Hg.), *Österreichisches und internationales Urheberrecht*, Gesetzestexte und Kommentar, Wien ³1998.

Karl Friedrich Fromm und Wilhelm Nordemann, [*Deutsches*] *Urheberrecht*, Gesetzestext und Kommentar, Stuttgart, Berlin, Köln ⁹1998.

Denis Barrelet und Willi Egloff (Hg.), *Das neue [schweizerische] Urheberrecht*, Gesetzestext und Kommentar, Bern ²2000.

⁶ Jolly, *Die Lehre vom Nachdruck* ... (Anm. 2), *UFITA*, Bd. 111/1989, S. 214 f. Dieser Vorstellung von *propriété intellectuelle* entspricht, daß zeitgenössische Autoren ihre Vorlagen und Quellen oft gar nicht oder nur ungenau angeben – so auch Nestroy.

Das *Patent* von 1846 wurde erlassen „zum Schutze des literarischen [...] Eigenthumes gegen unbefugte Veröffentlichung, Nachdruck und Nachbildung“. Sucht man darin nach einzelnen Arten des Nachbildens und den dazugehörigen Bestimmungen, so fällt auf, daß nur wenige ausdrücklich erwähnt sind. Daß selbständige Nachbildungen statthaft sind, war dem Gesetzgeber offenbar so selbstverständlich, daß er sie stillschweigend erlaubt. Auch fehlt mit Absicht eine Definition, was er unter *Selbstständigkeit* versteht. Sichere Kriterien für die Bestimmung der Eigentümlichkeit oder Originalität eines Werkes gestattet die unbegrenzte Zahl der Erscheinungsformen geistiger Werke ohnehin nicht. Sie läßt sich nur am einzelnen Fall zeigen. Im *Patent* sind daher nur jene Arten der Nachbildung eigens erwähnt, bei denen der Urheber der Vorlage für kurze Zeit Vorzugsrechte genießt. So kann er sich eigene Übersetzungen vorbehalten. Diese müssen aber innerhalb eines Jahres nach Erscheinen des Originals herauskommen. Nach Ablauf dieser Frist ist jedermann zur Übersetzung berechtigt – wie gesagt: *ungeachtet* der Rechte am Original (österreichisches *Patent* § 5,c). Und für verschiedene Arten der erlaubten Bearbeitung von gedruckten Musikwerken gibt es ähnliche Bestimmungen (§ 6,b und c). Eigens behandelt wird auch die Aufführung dramatischer und musikdramatischer Werke.

Der Schutz gegen unbefugte Aufführung fehlt noch im Bundesbeschuß von 1837. Er wird erst später eingeführt, obwohl in Frankreich das Urheberrecht gerade mit dem Schutz der Bühnenautoren begonnen hatte. Dort ist seit 1791 für jede Aufführung die Erlaubnis des Autors, resp. seines Rechtsvertreters einzuholen, und zwar für gedruckte wie ungedruckte Stücke. Die Kontrolle und das Inkasso führt eine staatlich gestützte Verwertungsgesellschaft. Im Deutschen Bund wird die Aufführung dramatischer und musikdramatischer Werke erst 1841 gesetzlich geregelt. Nach langjährigen Diskussionen einigte man sich auf die Bestimmung: Schutz gegen unbefugte Aufführung genießen alle Bühnenwerke, die nicht schon durch Druck veröffentlicht sind. Und zwar während 10 Jahren nach der ersten rechtmäßigen Aufführung. So lange muß die Inszenierung eines nicht im Buchhandel erhältlichen Stücks vom Autor, seinen Erben oder sonstigen Rechtsnachfolgern autorisiert werden. 1857 ist die Frist im ganzen Bund auf 10 Jahre nach dem Todesjahr des Autors verlängert und gilt in Österreich ab 1846 (§ 22 des *Patents*) unverändert bis 1893. Gedruckte, im Buchhandel erhältliche Stücke sind dagegen zur Aufführung frei. Durch den Druck sind sie ja Besitz der Öffentlichkeit geworden. Damit folgt die Ergänzung von 1841 konsequent dem Axiom, das dem ganzen Gesetz zugrunde liegt: Publiziertes selbständig zu bearbeiten steht jedermann offen.

Diese Selbständigkeit wurde aber im Fall der Nachbildung durch die Bühne bestritten. Prominente Autoren erklärten, die szenische Wiedergabe ihrer Werke sei keine selbständige, sie sei nur eine mechanische Nachbildung und deshalb verbotener Nachdruck. Die Theater bereicherten sich mit Frucht aus fremder Arbeit, wenn sie gleich dem Raubdrucker, nur auf andere Weise, ein Werk vervielfältigten. Die Autoren verlangten deshalb, daß auch gedruckte Stücke wie in Frankreich nur mit Bewilligung und Abgeltung des Autors gespielt werden dürfen. Auf den Druck der Stücke zu verzichten, lehnten sie ab. Nicht nur aus pekuniären Gründen. Für sie war der Druck auch zwingend, um Publikum und Kritik instand zu setzen, die in ihren

Augen oft dubiose Leistung der Theater zu überwachen. Diese Vorstellung von geistigem Eigentum orientierte sich am Buchstaben. Für diese Autoren war es, wie der Gesetzestitel sagt, ein *literarisches Eigentum* im wörtlichen Sinn.

Die Gegner dieser Auffassung argumentierten: Die Aufführung falle keineswegs unter den Begriff der mechanischen Vervielfältigung, sondern stelle eine freie geistige Benutzung einer fremden Produktion dar. Die mimische Darstellung sei ein vom schriftlich fixierten Drama verschiedenes Kunstwerk.⁷ Wie in allen anderen Fällen der Nachbildung sei deshalb auch hier die Benutzung zu gestatten. Wie die Übersetzung in eine andere Sprache als neues, Eigentümliches Werk gelte, so sei auch die Umsetzung der Lettern in Laute, der Buchstaben in Bild und Bewegung als neue, selbständige schöpferische Leistung anzuerkennen. Das geschriebene Werk sei ja nicht mehr als der Grundriß zum Gebäude, das erst die Bühne errichte. Die Inszenierung sei keine bloße Wiederholung des schriftlich fixierten, keine Repräsentation von Vorhandenem, vielmehr Produktion von Neuem. Nach dieser Ansicht ist der Apparat der Bühne mehr als Vermittler, er ist Miturheber. Denn ein zur Aufführung bestimmtes Werk wird erst durch ihn ganz. Es entsteht überhaupt erst bei der Aufführung und jedes Mal neu.

Die neue Nestroy-Ausgabe zeigt, wie Nestroy mit den Buchstaben kämpfte, als wäre er ein absoluter Dichter. Und doch sind seine akribischen ‚Partituren‘ nur Vorlagen für die Aufführung. Es ist nicht wahr, was Grillparzer behauptet, daß der beste Schauspieler nicht mehr aus einem Text herausholen könne, als der Dichter in ihn hineingelegt habe.⁸ Wahr ist vielmehr, daß der Theater-Text – wie Paul Valéry sagt – nur ein Rezept ist, das auf Köche wartet.⁹ Und da führt dasselbe Rezept zu unterschiedlichsten Resultaten. Man vergleiche den Titus Feuerfuchs von Nestroy mit dem von Friedrich Beckmann oder den Zerrissenen von Karl Paryla mit dem von Josef Meinrad. Es gibt auch hinreißende Bühnengestalten, die fast ausschließlich das Werk des Interpreten sind – z. B. Nestroys Sansquartier in Angelys *Sieben Mädchen in Uniform* oder Knitsch in David Kalischs *Ein gebildeter Hausknecht*.

Gemäß der zeitgenössischen Doktrin, wonach jede selbständige Nachbildung erlaubt ist, *ungeachtet* der Rechte an der Vorlage, müßte nun eigentlich auch die mimische Bearbeitung, als letzte Gestalt im schöpferischen Prozeß, wie ein Original vor Nachdruck geschützt sein, ohne Wahrung der Rechte am geschriebenen Text. Diesen urheberrechtlichen Schutz des ausübenden Künstlers kennt das 19. Jahrhundert freilich nicht. Er war auch nicht nötig, denn die mechanische, die lediglich kopierende Nachbildung der flüchtigen Theaterkunst und deren pekuniäre Nutzung waren noch gar nicht möglich. Die wenigstens teilweise Anerkennung der Interpreten als (Mit-)Urheber gibt es erst seit Beginn des letzten Jahrhunderts, seit die

7 Siehe zu dieser Diskussion Elmar Wadle, ‚Die Anfänge des Aufführungsrechts in Preußen und im Deutschen Bund‘, in: *Festschrift für Alfons Kraft zum 70. Geburtstag*, hg. von Hönn u. a., Neuwied 1998, S. 645–664, und die *Protokolle des Frankfurter Entwurfs eines gemeinsamen Urheberrechts für sämtliche deutsche Bundesstaaten* (1863/64), neu gedruckt in *UFITA*, Bd. 120/1992 und 121/1993, hier besonders Bd. 120, S. 250–267.

8 Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. von August Sauer und Reinhold Backmann, 42 Bde., Wien, 1909–1948, 1. Abt., Bd. 14: *Prosaschriften II* (1925), S. 92 (‚Ferdinand Raimund‘).

9 Paul Valéry, *De la diction des vers*, Paris 1933, S. 41.

vergängliche Kunst der Bühne auf Bild- und Schallträgern als schützbares Produkt festgehalten und durch Reproduktion gewinnbringend verwertet werden kann. Wie der Erfindung des Buchdrucks der Schutz gegen Nachdruck folgte, so führte erst die Reproduzierbarkeit einer Interpreten-Leistung zum heute geltenden gesetzlichen Schutz der ausübenden Künstler.¹⁰ Moderner Doktrin gemäß, gehen die Rechte an der Vorlage natürlich nicht vollständig an den Interpreten über. Seine Leistung ist geschützt *unbeschadet* der Rechte des Urhebers am aufgeführten Werk. Daß sich beider Ansprüche nicht in die Quere kommen, dafür sorgt das Gesetz.

Im Streit um die Frage, ob die Aufführung gedruckter Stücke frei oder bewilligungspflichtig sei, siegten schließlich die Dichter und Komponisten, die in der Bühne nur eine mechanische Nachdruckerin sahen und in einer Eingabe an die Bundesversammlung schon lange eine Regelung nach französischem Muster verlangt hatten. Waren nach Bundesbeschluß von 1841 nur Aufführungen von Manuskripten bewilligungspflichtig, kennt das österreichische *Patent* von 1846 (§ 8) schon eine Ausnahme: Wenn der Autor einzelne durch ihn oder seinen Agenten in Druck gelegte Exemplare als Manuskript ausgibt und dies ausdrücklich auf den Exemplaren ersichtlich ist, gilt das Werk nicht mehr als Gemeingut. Durch Bundesbeschluß kann ab 1857 auch ein im Buchhandel vertriebenes Stück mit dem Vorbehalt versehen werden. Vom späteren österreichischen Gesetz von 1895 wird dann jedes Bühnenwerk gegen unbefugte Aufführung geschützt.¹¹ Damit erübrigt sich der Vermerk „Als Manuskript gedruckt“. Der Bühnenautor darf fortan sein Stück ohne besondere Fürsichtigkeit doppelt nutzen: als Druckwerk und als Theatervorlage.

Das *Patent* läßt aber einen Widerspruch stehen: Bei nicht-dramatischer Musik, die ebenso wie die Bühnenwerke für die Aufführung, nicht zur Lektüre bestimmt ist, erwirbt der Käufer der publizierten Noten (nach dem Prinzip der erlaubten Nachbildung) nach wie vor und ganz selbstverständlich auch das Recht, sie zu spielen. Für die Konzert-, Kammer- und Kirchenmusik muß das Aufführungsrecht weiterhin nicht zusätzlich erworben werden. Erst im 20. Jahrhundert sorgte die Gründung von Verwertungsgesellschaften nach französischem Vorbild für Remedur.

Zu ergänzen ist, daß die großen Hoftheater schon früher freiwillig auch für im Buchhandel erhältliche Stücke Pauschalen oder Tantiemen zahlten – in der Hoffnung, sich damit mehr und bessere einheimische Autoren heranzuziehen. Die Klagen der Literaten, die Gemeinfreiheit gedruckter Stücke brächte sie um ihren Verdienst, waren absichtlich übertrieben. Und die Hoffnung der Bühnen trog: Trotz Tantienbezahlungen blieb die einheimische Ernte mager. Das bestärkte meist gutbetuchte Gegner höherer Honorierung in ihrer Ansicht, Honorar und Verbot des Nachdrucks wären der Verderb der Literatur. Das Lobbying der Dichter läßt uns auch leicht übersehen, daß der Großteil der Theaterstücke ja gar nie gedruckt und nur als geschützte Manuskripte gehandelt wurden. Die erlaubte freie Nutzung von Ge-

10 Siehe für die *Verwandten Schutzrechte* (*Droits voisins*) der ausübenden Künstler die §§ 66–72 des österreichischen, §§ 73–80 des deutschen und § 33 des schweizerischen Urheberrechts. Ob der ‚Interpret‘ Urheber oder bloß Reproduzent ist, diskutiert Andrea Francesco Giovanni Raschèr, *Für ein Urheberrecht des Bühnenregisseurs*, Baden-Baden 1989.

11 Siehe *Reichsgesetzblatt* 1895 Nr. 197, § 23.

drucktem war dafür nur zum Teil verantwortlich, denn Bühnenstücke, zumal solche, die (mit einem Ausdruck von Karl Kraus) offensichtlich nur ‚Unterlagen‘ für die Schauspielkunst sind,¹² waren gedruckt nur wenig gefragt. Dem Buch fehlt ja die Leistung der Miturheber. Auch das muß man bedenken, will man verstehen, warum Nestroy nur wenige Stücke in Druck gegeben hat. Es sind nur ein Dutzend bei einer Produktion von über 80. Soviel ich sehe, haben es zu Nestroys Lebzeiten nur *Lumpacivagabundus* und *Einen Jux will er sich machen* zu Neuauflagen gebracht.¹³

Soweit das Wichtigste zur Lehre des Nachdrucks um 1850. Nur was Bezug zu Nestroy hat, habe ich berücksichtigt. Von der Lehre nun zur Praxis. Ich gebe Beispiele, wie Nestroy *nachdruckt*, sich selber verwertet und postum genutzt wird.

In Frankreich gedruckte Werke sind in Wien Freiwild. Bis 1866 gibt es keine urheberrechtlichen Verträge zwischen Wien und Paris. Importierte Theaterstücke und Romane beliebig zu nutzen, steht also rechtlich nichts im Wege. Wie verhält es sich aber bei einem französischen Roman, der, ins Deutsche übersetzt, in einem deutschen Verlag erschienen ist? Michel Massons *Daniel, le lapidaire, ou Les contes de l'atelier* erschienen 1833 bei Kollmann in Leipzig in der deutschen Fassung des Dänen Lauritz Kruse. Masson ging leer aus – es gab auch keine Verträge zwischen Paris und Sachsen. Kruses Übersetzung unter dem Titel *Daniel, der Steinschneider, oder Werkstatterzählungen* ist seit 1837 vor Nachdruck geschützt wie alle ab 1817 im Deutschen Bund publizierten Verlagswerke. Genau diese deutsche Ausgabe war nachweislich in Nestroys Händen und wurde die Vorlage für diverse seiner Stücke.¹⁴ Verstieß Nestroy mit der Posse *Der Unbedeutende*, die zwei *Werkstatterzählungen* verarbeitet, gegen geltendes Gesetz? Anders gefragt: Ist die Dramatisierung eines epischen Werkes erlaubter oder verbotener Nachdruck? Von einer Klage Kruses oder Kollmanns ist nichts bekannt. In einem vergleichbaren Fall aber wollte der Eigentümer der Vorlage genau wissen, wo bei einem nicht wörtlich verwendeten Werk die Grenze zwischen mechanischem Nachdruck und selbständiger Produktion verlaufe.

Berthold Auerbach, der Autor der Schwarzwäldergeschichte *Die Frau Professor*, verklagte Charlotte Birch-Pfeiffer wegen unbefugter Dramatisierung seiner Erzählung in ihrem Schauspiel *Dorf und Stadt*. Die vom preussischen Gericht beauftragten Sachverständigen behandelten den konkreten Fall eingehend: historisch und grundsätzlich. Ihr Gutachten ist ein Schlüsseltext zum Verständnis des damaligen Autorrechts.¹⁵ Die Experten kamen zum Schluß: Die Dramatisierung ist eine selbständige Neuschöpfung und daher rechtens. Darauf zog Auerbach die Klage zurück. Die Gutachter räumten ein, daß der Urheber der Vorlage schlecht wegkomme: obwohl

12 Siehe Karl Kraus, ‚Grillparzer-Feier‘, in *Die Fackel* Nr. 588–594, März 1922, S. 12.

13 Siehe Jürgen Hein, *Johann Nestroy* (Sammlung Metzler, Bd. 258), Stuttgart 1990, S. 6 f., sowie HKA *Stücke* 5, 303, und *Stücke* 18/I, S. 99.

14 Vgl. Friedrich Walla, *Les Contes du lapidaire: A veritable quarry for the Viennese stage*, in Ramsland, Marie (Hg.), *Variété: Perspectives in French Literature, Society and Culture. Studies in honour of Kenneth Raymond Dutton*, Frankfurt am Main ... 1999, S. 225–234.

15 Siehe Heydemann und Dambach, *Die preussische Nachdrucksgesetzgebung ...* (Anm. 2), S. 516–528: Gutachten Nr. 93 vom 7. Oktober 1848: ‚Erlaubte Benutzung einer Erzählung als Stoff zu einem Drama.‘

künstlerisch wertvoller, bringe die Erzählung viel weniger Ertrag als das für gröbere Sinne zugereichtete Schauspiel. Vielleicht, so heißt es dann vorsichtig, hätte der Eigentümer der Erzählung Anrecht auf Entgelt. Doch fühle sich die deutsche Rechtsprechung noch nicht veranlaßt, diese Härte und Unbilligkeit auszugleichen. In Frankreich wäre der Urheber der Vorlage zu der Zeit schon selbstverständlich am Ertrag der Dramatisierung beteiligt gewesen.¹⁶

Mit diesem Gutachten ist schon ein großer Teil von Nestroys Possen autorrechtlich abgesichert. Es ließe sich zeigen, daß praktisch keines seiner Stücke gegen geltendes Recht verstößt. Er legte Wert darauf, ein korrekter Theatermann zu sein. Auch und gerade in puncto Nachdruck. Als studierter Jurist kannte er das *Patent* aufs I-Tüpfelchen. Zur Illustrierung greife ich einen Fall heraus, den er als Direktor verantwortete.¹⁷

Am 16. Oktober 1858 nimmt er erstmals ein Stück von Offenbach in den Spielplan:

Die Hochzeit bei Laternenschein. [Frei nach dem Französischen von Carl Treumann.] Musik von Jacques Offenbach. Für die hiesige Bühne eingerichtet und instrumentirt vom Kapellmeister Carl Binder.

Die Aufführung wird nach dem französischen Klavierauszug gegeben, „in welchem sich auch nicht die leiseste Andeutung auf die zu verwendenden Instrumente vorfindet.“¹⁸ Da Binder im Lohnvertrag arbeitet, ist er billiger als der Kauf einer Partitur des als schwierig und teuer geltenden Offenbach. Binder hätte sie ohnedies für die Bedürfnisse des Hauses einrichten müssen. Der Rechtsinhaber Offenbachs für den Deutschen Bund, der Berliner Verleger Bote & Bock, erhält nachweislich keine Abgeltung.¹⁹ Die Presse lobt Stück und Inszenierung, doch ein Kritiker rügt, Nestroy habe sich an fremdem Eigentum vergriffen.

Wir können [...] unmöglich annehmen, daß der Kauf eines Exemplars des Clavierauszuges einer Oper [...] Jemandem das Recht gebe, dieses Werk zu instrumentiren und öffentlich aufführen zu lassen; so etwas kann nur in einem Lande vor sich gehen, wo der Begriff des geistigen Eigenthums noch gar nicht vorhanden zu sein scheint.²⁰

16 Berühmt ist der Fall *Kameliendame*: Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, introduction et commentaires d'Henri Béhar (Pocket classiques), Paris 1998, S. 373–376.

17 Für Vorarbeiten, Hinweise und Fotokopien danke ich Peter Branscombe und Frank Harders-Wuthenow.

18 So Binder in der *Wiener Theaterzeitung* vom 24. Oktober 1858, in der er das Lob, das ein Kritiker Offenbach für seine Orchestrierung erteilt hat, für sich beansprucht. Angaben zur Orchestrierung finden sich erst in späteren Ausgaben des von Bote & Bock vertriebenen Klavierauszugs.

19 Siehe Ernst Stainhausers *Journal 1859/60*, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Ib 32.029 (unpubliziert).

20 *Rezensionen und Mittheilungen über Theater und Musik*, 2. Februar 1861, S. 69 f. Zit. nach Walter Obermaier, „Offenbach in Wien: Seine Werke auf den Vorstadtbühnen und ihr Einfluss auf das Volkstheater“, in: *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, hg. von Rainer Franke (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 17), Laaber 1999, S. 18.

Ist der Vorwurf begründet? Zu prüfen ist 1.: Hat Nestroy mit der Aufführung das *Patent* verletzt (§ 8)? und 2.: Hat Binder mit der Instrumentierung mechanischen Nachdruck begangen (§§ 3 und 4,e des *Patents*)?

Die Antwort auf Frage 1: Da Bote & Bock den Klavierauszug von 1858 ohne den auch in Preußen seit 1854 möglichen förmlichen Vorbehalt „Als Manuskript gedruckt“ vertreibt, ist die Aufführung rechtens. Frage 2 beantwortet klipp und klar § 6,c des *Patents*:

[...] als verbotener Nachdruck ist nicht anzusehen, somit gestattet: [...]

c) die Einrichtung eines Tonstückes für andere [...] Instrumente, als es ursprünglich gesetzt ist.

Nestroy hat sich keiner unrechtlichen Handlung schuldig gemacht. Die Rüge des Kritikers verrät ein wachsendes Gespür für geistiges Eigentum, aber sie zeigt auch – zwölf Jahre nach Inkrafttreten des *Patents* – die mangelnde Kenntnis des Gesetzes. Binders Re-Orchestrierung eines Klavierauszugs ist eine selbständige Bearbeitung genau wie Treumanns Übersetzung und Verwienerung der Vorlage. Wie die Gutachter im Fall Auerbach gegen Birch-Pfeiffer empfinden wir zwar eine gewisse Ungerechtigkeit darin, daß der Originalurheber leer ausgeht. Doch von musikalischem Diebstahl und mangelndem Schuldbewußtsein zu sprechen wäre zeitwidrig.²¹ Wie sich Offenbach verhalten hat, weiß man (noch) nicht genau. Bote & Bock wird ihn belehrt haben, daß man gegen Nestroy nicht einschreiten könne, da er das Gesetz hinter sich habe. Man wird ihm auch erklärt haben, daß die erlaubte Instrumentierung eine Wiener Spezialität ist: Preußen betrachtet solche Arrangements als unselbständige Nachbildungen.²² Sachsen verbietet sogar ausdrücklich die Verwendung von Klavierauszügen für öffentliche Aufführungen.²³ Wien aber hat die Orchestrierung schon im Vertrag mit Sardinien (1840) erlaubt.²⁴ In Preußen und Sachsen dagegen darf Offenbach nur nach den als Manuskript vertriebenen und folglich kostenpflichtigen Partituren gespielt werden.

Im Oktober 1858 wird in Paris Offenbachs erstes abendfüllendes Stück uraufgeführt: *Orphée aux enfers*. Nestroy besorgt sich den bald bei Heugel erscheinenden Klavierauszug mit französischem Text. Wieder wird Binder mit der Instrumentierung betraut. Treumann oder vielleicht auch Nestroy selbst übersetzen dafür erst einmal die Gesangstexte. 1859 publiziert Bote & Bock einen Klavierauszug mit dem französischen Originaltext und der deutschen Fassung von Ludwig Kalisch, dem Namensvetter David Kalischs und Freund Heinrich Heines. Auf dem Titelblatt beruft sich der Verleger auf das *Patent* und behält sich für die österreichischen Staaten das Recht eigener Arrangements und Orchestrierung ausdrücklich vor. Dieser Vorbehalt endet ein Jahr nach dem Jahr der Uraufführung der Originalkomposition. Das

21 Vgl. Franz Hadamowsky und Heinz Otte, *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte* (Klassiker der Wiener Kultur, 2), Wien 1947, S. 51, und Johann Hüttner, ‚Die vereitelte Offenbachpflege im Theater an der Wien. Zur frühen Offenbachrezeption‘, in: *Austriaca. Cahiers universitaires d'informations sur l'Autriche*, hg. von Jeanne Benay, Nr. 46: *L'opérette viennoise*, Rouen 1998, S. 26.

22 Hitzig, *Das Königl. Preußische Gesetz ...* (Anm. 2), S. 208 f. (zu § 20).

23 Eisenlohr, *Sammlung ...* (Anm. 2), S. 78 (§ 15).

24 Eisenlohr, *Sammlung ...* (Anm. 2), S. 240 (Art. 9).

gibt dem Rechtheigentümer die Möglichkeit, das Werk noch selber in diversen Einrichtungen für Haus- und Salonmusik zu vermarkten. Der Vorbehalt erlischt Ende 1859. Juristisch beschlagen, nutzt Nestroy das Gesetz korrekt zum Vorteil seines unsubventionierten Unternehmens. Er wartet mit der Inszenierung zu, bis Binders Orchestrierung in der Silvesternacht 1859 vom verbotenen zum erlaubten Nachdruck geworden ist. Premiere ist am 17. März 1860. Nestroy spielt die gesungenen Partien in der hauseigenen Übersetzung, die wahrscheinlich Karl Treumann aufgrund des ersten bei Heugel erschienenen französischen Auszugs verfaßt hat. Für die Dialoge wird wörtlich die Fassung von Ludwig Kalisch übernommen (mit Kürzungen und wenigen Zusätzen in den Jupiter-Szenen).²⁵ Das Libretto, nach dem *Patent* (§ 7) eine Beigabe der Musik, ist seit Januar 1860 ja ebenfalls frei. Der von Kalisch abweichende Titel *Orpheus in der Unterwelt* statt *Orpheus in der Hölle* stammt vom Carltheater.

Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* in Binders Instrumentierung ist nun in Wien autorrechtlich geschützt als *Binders* Werk, *ungeachtet* der Rechte Offenbachs. Auch wenn es uns heute stets aufs neue schwer fällt, das zu glauben. Nach der Premiere verkauft Binder seine Fassung sogar an auswärtige Theater.²⁶ In der erhaltenen Abschrift für die Städtischen Bühnen in Frankfurt a. M. unterlegt er auch den gesungenen Partien die Übersetzung von Kalisch.²⁷ So erspart er sich den Erwerb der Rechte an den noch ungedruckten und deshalb geschützten Wiener Versen. Die Frage liegt nahe: War denn in Frankfurt die Instrumentierung von Klavierauszügen gestattet? Hier gab es kein detailliertes Urheberrecht, nur die Bundesbeschlüsse, die diesen Fall nicht behandeln.²⁸ Bote & Bock verzichteten auf ein Einschreiten, vermutlich deshalb, weil ungewiß gewesen wäre, ob das Frankfurter Gericht nach österreichischem oder nach preußischem Recht gesprochen hätte.

Soviel zu Nestroy als *Nachdrucker* fremder Werke. Nun zur Frage: Wie ließ er sich selber *nachdrucken*?

Während vieler Jahre schreibt er die Possen im Lohnvertrag mit zugesicherten Benefizvorstellungen. Erst im Kontrakt von 1847 wird er am Erfolg auch auf

25 Diese Fassung belegen die fast identischen Theaterhandschriften *Orpheus in der Unterwelt*, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 142.400, und Österreichisches Theatermuseum (Wien), M 9248. Beide tragen den Vermerk „für die österreichischen Bühnen bearbeitet von Joh. Nestroy, 1859.“ Die Wiener Gesangstexte dieser Version finden sich auch in einer apokryphen Binderschen Partitur des Werks (im Besitz von Jean-Christophe Keck). Hier sind sie teilweise von anderer Hand gestrichen und durch die Fassung von Kalisch ersetzt worden. Das Zensurbuch (eingereicht am 16. Januar 1860, Niederösterreichisches Landesarchiv St. Pölten, 1860 Nr. 222) folgt durchwegs Kalisch. Für Details siehe Peter Branscombes Edition von Nestroys Einrichtung im Nachtragsband der HKA (in Vorbereitung). Ludwig Kalischs Fassung des französischen Librettos ist jetzt leicht zugänglich im Klavierauszug *Orphée aux enfers 1858* der historisch-kritischen Offenbach-Edition von Jean-Christophe Keck (OEK), Berlin 2000. Zur Überlieferung siehe auch das *Supplement* dieser Ausgabe auf CD-Rom.

26 Brief Binders an Theodor Vollmer vom 15. September 1860, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 127.702 (unpubliziert).

27 Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M., Mus Hs Opern 427 (1).

28 Romberg, *Compte rendu* ... (Anm. 2), Bd. 2, S. 99.

Tantiemenbasis verbindlich beteiligt (siehe SW XV, 561 f.). Je nach Länge der Stücke ist der Satz 2 bis 6 % der abendlichen Nettoeinnahme.²⁹ Großzügige Praxis ist, daß Direktor Carl sich stets nur die Aufführungsrechte für Wien vorbehält, obwohl er nach § 1,c des *Patents* als Besteller und Bezahler der Werke dem Urheber gleichgehalten wird und folglich an dessen Statt über sämtliche Rechte verfügen dürfte.³⁰ Nestroy bleibt für alle auswärtigen Bühnen (genau wie Binder) Eigentümer seiner Stücke. Er allein darf sie nutzen. Bei unbefugter Aufführung gibt ihm das Gesetz die Handhabe, einzuschreiten und den Schleichhandel mit Theaterhandschriften zu unterbinden.³¹ Vor dem Bundesbeschluß von 1841 konnte ja nur der Diebstahl eines Manuskripts verfolgt werden, nicht aber dessen Verwertung durch die Bühne.

Um ein Stück auswärtigen Bühnen anbieten zu können, sichert er sich bei der Premiere noch rasch das Eigentum an der für die Possen so wichtigen Musik.³² Nach dem *Patent* (§ 7) gilt das Libretto als Beigabe der Komposition. Analog ist umgekehrt in der Posse die Musik Beigabe zum Text. Für wenige Stücke nimmt er die Rechte persönlich wahr.³³ Die meisten vertreibt er über einen Agenten. Er überläßt ihm ein Stück auf Provisionsbasis oder er verkauft es ihm zu „ausschließendem Eigentum“ für eine Pauschale. Letzteres führt einmal dazu, daß er für ein Gastspiel das Aufführungsrecht am eigenen Stück zurückkaufen muß.³⁴ Durch Schaden klug geworden, behält er sich fortan die Rechte für solche Vorstellungen vor. So tut der Wiener Agent Franz Holding kund, daß *Freiheit in Krähwinkel* rechtmäßig nur von ihm zu beziehen sei, „mit Ausnahme der Bühnen, an denen der Verfasser im Laufe seiner Kunstreisen darin auftreten wird“ (*Stücke* 26/I, S. 221).

In den letzten Jahren kann er sich an weltweitem Echo freuen. Eine amerikanische Zeitung berichtet von einem *Lumpacivagabundus* in Detroit im Staate Michigan. Bekannte und Freunde wollen gehört haben, daß Nestroy-Stücke auch in St. Louis und Philadelphia, ja sogar in Australien gespielt werden.³⁵ Überflüssig zu sagen, daß dabei von Rechten nie die Rede ist. Mit Übersee gibt es noch keine Abmachungen, in Europa ist das Netz zwischenstaatlicher Verträge erst im Aufbau.³⁶

29 Siehe Ernst Stainhausers *Journal* 1848/51 und 1859/60, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Ib 51.620 und Ib 32.029 (ungedruckt). Ältere Kontraktstücke sind gratis. Für *Der Unbedeutende* gibt es pro Vorstellung 6 %, für *Die schlimmen Buben in der Schule* 2 % der Nettoeinnahme.

30 Obwohl das *Patent* ihn dazu autorisiert hätte, verhielt er sich nicht so, „as if the zoo director declared himself the lion“. Mit diesem fast nestroyschen Bonmot hat György Boytha 1990 die US-amerikanische Vorstellung kritisiert, nach der der Urheber lediglich der bezahlte Gehilfe des Geldgebers ist (Fromm/Nordemann, *Urheberrecht* ... [Anm. 5], S. 109).

31 Siehe *Briefe*, 61 (Nr. 27) und 71 f. (Nr. 40) sowie den dort erwähnten Vertrag mit Charles Maurice (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 136.976, unpubliziert).

32 So bei *Einen Jux will er sich machen* (*Briefe*, 56 [Nr. 23]), *Die Papiere des Teufels* (*Briefe*, 62 [Nr. 28]), *Unverhofft* (*Briefe*, 67 [Nr. 34]).

33 So für *Die beiden Nachtwandler* (*Briefe*, 38 [Nr. 6]), *Der Zauberer Sulphurelektromagnetophosphoratus* (*Briefe*, 40 [Nr. 7]), *Das Mädl aus der Vorstadt* (*Briefe*, 55 f. [Nr. 22]), *Der Zerrissene* (*Briefe*, 68 [Nr. 35]).

34 Walter Obermaier, „Unerwartete Entdeckungen. Bemerkungen zu Nestroys Briefen“, *Nestroyana* 20 (2000), S. 149 f.

35 Leopold Rosner, *Schatten aus dem alten Wien*, Berlin 1910, S. 166 f.

36 Siehe Eisenlohr, *Sammlung* ... (Anm. 2), S. 156–294. Preußens Vertrag mit Großbritannien

Schließlich die Frage: Wie wird Nestroy postum verwertet? In den Nestroy-Wochen von 1881 werden an 48 Abenden zwanzig seiner Stücke gespielt. Da in Österreich die Schutzfrist für Aufführungen schon am 31. Dezember 1872 abgelaufen ist, zehn Jahre nach dem Todesjahr des Urhebers (§ 22), gehen Nestroys Erben und Rechtsinhaber leer aus.³⁷ Auch bei den Vorstellungen in Deutschland werden keine Honorare oder Tantiemen fällig. Zwar ist dort der Aufführungsschutz anno 1870 auf 30 Jahre verlängert und dem Schutz gegen Buch-Nachdruck angeglichen worden. Doch in Wien uraufgeführte Stücke dürfen nicht länger geschützt sein als in der Heimat (§ 62 des Reichsgesetzes).³⁸

1890/91 erscheint die erste Ausgabe der *Gesammelten Werke* (CG). Auflage 2000. Geschäftlich wird sie ein Fiasko. Einer der Gründe: Ende 1892, 30 Jahre nach dem Todesjahr des Urhebers, erlischt auch der Schutz vor Nachdruck im wörtlichen Sinn (§ 13 des *Patents* und § 8 des Reichsgesetzes). Konkurrenzieren von billigeren Ausgaben ausgewählter nun freier Stücke, bleibt der Stuttgarter Verleger Bonz auf einem Großteil der zwölfbändigen Edition sitzen.³⁹ Hätten Chiavacci und Ganghofer die Ausgabe in Wien verlegt, wären die postum erstmals gedruckten Stücke noch während 30 Jahren nach dem Erscheinungsjahr, also bis Ende 1921, vor Nachdruck geschützt gewesen (§ 14,d des *Patents*). Das hätte aber die deutschen Nachdrucke nicht verhindern können, denn nach dem Reichsgesetz von 1870 (§ 12) werden auch postum erschienene Stücke 30 Jahre nach dem Tod des Autors frei.

Und wie steht es heute? Auf der zweiten Seite der bei Deuticke erschienenen Bände der neuen Nestroy-Ausgabe steht der Copyright-Vermerk:

Alle Rechte vorbehalten. Fotomechanische Wiedergabe bezw. Vervielfältigung, Abdruck, Verbreitung durch Funk, Film oder Fernsehen sowie Speicherung auf Ton- oder Datenträger, auch auszugsweise, nur mit Genehmigung des Verlags [...]

Das Naheliegendste, die Verbreitung im Theater, ist kurioserweise gar nicht genannt. Das erklärt sich so: „Als die Nestroy-Ausgabe zu Deuticke kam, wurde entschieden, die sonst in Deuticke-Büchern verwendete Form des Impressums auch hier zu verwenden.“⁴⁰ Doch welche Rechte bestehen überhaupt? Da ist nach den deutschsprachigen Ländern zu unterscheiden. In Österreich gilt: Weil Nestroys Werke

von 1846, auf den Bote & Bock auf dem Titelblatt des Klavierauszugs *Orpheus in der Hölle* verweist, ist ein frühes Beispiel. Auf Frankreichs scheinbar großzügiges Angebot von 1852, Ausländer wie Inländer zu behandeln, in der Erwartung von Gegenrecht, ging Österreich wie Preußen nicht ein: Da Frankreich mehr exportierte als importierte, wäre der Vertrag nur zu seinen Gunsten gewesen.

37 Siehe Karl Gladt, *Die Handschriften Johann Nestroys*, Wien 1967, S. 11 f.

38 Siehe Dambach, *Die Gesetzgebung des Norddeutschen Bundes ...* (Anm. 2), S. 274–277.

39 Siehe die Korrespondenz und den Vertrag zwischen Chiavacci, Ganghofer und Nestroys Erben. Sie sprachen sich je ein Drittel der aus dem Nachlaß zu erzielenden Einnahmen zu. Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, I.N. 138.746/7 (unpubliziert). Vgl. Walter Obermaier, „Mit Nestroy's Theaterstücken ist absolut nichts zu machen.“ Der lange Weg zur neuen historisch-kritischen Ausgabe der Werke Johann Nestroys', in: *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatrumuseum, Wien 2000, S. 99–117.

40 Auskunft von Johann Lehner (24. 4. 2002).

längst gemeinfrei sind, ist jede Nutzung erlaubt, es sei denn, ein Stück würde erstmals veröffentlicht. Dann wäre es bis 25 Jahre nach Erscheinen gegen unbefugte Verwertung geschützt (§ 76,b des geltenden Urheberrechts). In der Schweiz ist die Nutzung gemeinfreier Werke unbeschränkt gestattet. Unter Umständen könnten Nachdrucke im wörtlichen Sinn als Verstoß gegen den kaufmännischen Leistungsschutz verfolgt werden.⁴¹ Anders ist es in Deutschland. Da gibt es seit 1965 den § 70 des deutschen Urheberrechts: Nach ihm sind Ausgaben gemeinfreier Werke, deren Text das Ergebnis wissenschaftlich sichtender Tätigkeit darstellt und sich von den bisherigen Editionen *wesentlich* unterscheidet, geschützt: bis Ende Juni 1990 während 10 Jahren, seit Juli 1990 während 25 Jahren nach dem Erscheinungsjahr. Wegen fehlender Rückwirkung der Verlängerung sind also die bis 1979 erschienenen *Stücke* bereits wieder frei.

Die Crux im deutschen Gesetz ist jedoch die Einschränkung *wesentlich*. Wesentlich für wen? Sicher für die Verfasser der Ausgabe. Für sie kann ja schon ein abweichendes Komma wichtig sein. Wichtig ist die Ausgabe auch für die Inszenierungsarbeit – oder könnte es sein. Ist aber der Unterschied zu den Rommel- und Reclam-Texten in der Aufführung hörbar? Wohl nur im Fall von bisher nicht bekannten Szenen. Ist aber im Normalfall beweisbar, daß ein Theater die neue Ausgabe und nicht Rommel benützt hat? Es braucht gar keine einschneidenden Bearbeitungen, es genügen schon die üblichen Textanpassungen der Regisseure und der persönliche Sprechstil der Interpreten, um die Unterschiede zu verwischen. Und im Fall eines Prozesses fragte es sich, ob die Gerichte die Unterschiede als *wesentlich* einstufen. Eine Rechtsverfolgung wäre also riskant. Denn ob der Aufwand eines Einschreitens die vielleicht zu erstreitende Entschädigungssumme aufwöge, bliebe offen. Die Bühne der Deutschen Bundesrepublik, die für ihre Nestroy-Inszenierung die Deuticke-Ausgabe benützt, ohne dafür zu bezahlen, muß also – leider – nicht befürchten, als unbefugte Nachdruckerin bestraft zu werden.

41 § 5,c des Gesetzes gegen den unlauteren Wettbewerb (UWG). Auskunft von Manfred Reh-binder (2. 5. 2002).

Zur Pressepolitik des Carl-Theaters. Noch ein Nestroy-Brief aus der Sammlung Theobald

Läßt sich schon bei Gesamtausgaben literarischer Texte, die im engeren Sinne als ‚Werke‘ zu betrachten sind, nur selten die von historisch-kritischem Anspruch geforderte Vollständigkeit erzielen, so ist diese bei einer Edition der ‚Briefe‘ noch um einiges schwerer und meist erst mit sehr großem zeitlichen Abstand zu verwirklichen. Dies gilt selbst für einen Autor wie Johann Nestroy, der sich „in dieser Form der Prosa wenig zu Hause gefühlt“ hat:¹ Walter Obermaiers verdienstvolle erste Edition aller bis dahin bekannt gewordenen Briefe Nestroys weist 1977 noch 29 als „verschollen“ geltende Briefe nach. Etliche von ihnen sind inzwischen wieder aufgetaucht, von anderen ließen sich neue Spuren finden,² und auch eine Anzahl noch gänzlich unbekannter Schreiben des Dichters konnte in den *Nestroyana* vorgestellt werden.³ Zu den heute zerstreuten Sammlungen von Nestroy-Handschriften, die wenigstens teilweise bereits von den Pionieren der Nestroy-Forschung ausgewertet werden konnten, gehören die Bestände der wohl in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts aufgelösten Sammlung Franz Josef Böhm in Müzzuschlag. Fritz Brukner hat 1938 einiges davon in seiner Brief-Edition veröffentlicht,⁴ anderes hatte Otto Rommel schon 1930 in Band XV der *Sämtlichen Werke* verwendet (SW XV, 361 f.). Ein Schreiben vom 7. Februar 1857 (Nr. 53 in Rommels Briefverzeichnis) kennt Walter Obermaier nur aus dieser Quelle (*Briefe* [1977], Nr. 117). Aus Rommels dürftigem Kommentar, der sich einzig auf die Angabe des Adressaten beschränkt („an die Redaktion der Musikzeitung des Herrn Zellner“) konstruiert Obermaier mit viel Scharfsinn den vermuteten Inhalt des Briefes: „Nestroy hat Leopold Alexander Zellner, den Herausgeber der ‚Blätter für Musik, Theater und Kunst‘, offenbar um eine Einschaltung betreffend die Neuaufnahme von ‚Zwölf Mädchen in Uniform‘ gebeten, denn am 10. Februar 1857 (46 f.) weist das Blatt darauf hin, daß das Stück nach über fünf Jahren wieder mit großem Erfolg am Carltheater gespielt wurde“ (*Briefe* [1977], S. 149 f.).

Es ist gut möglich, daß es ein solches Schreiben Nestroys an die Zeitschrift gegeben hat, doch über den Inhalt des Briefes SW XV, Nr. 53 aus der Sammlung Böhm ist Obermaier im Irrtum. Das Thema des Briefes, der sich heute in der Theatersammlung Rainer Theobald⁵ befindet, ist ganz anderer Art. Es handelt sich um einen adressierten Faltbrief mit gut erhaltenem Lacksiegel der „Cassa des k: k: priv: Carl-Theaters“, ein

1 HKA *Briefe* [1977], S. 8.

2 Vgl. Rainer Theobald, ‚Versteckte Nestroy-Briefe. Eine Anregung zur Nachlese‘, *Nestroyana* 16 (1996), S. 97–99.

3 Z. B. in *Nestroyana* 2 (1982), 6 (1986), 20 (2000) und 21 (2001).

4 *Johann Nestroys gesammelte Briefe (1831–1862)*, hg. von Fritz Brukner, Wien 1938.

5 Vgl. *Nestroyana* 17 (1997), S. 50–65.

Doppelblatt in Großquart, von dem die erste Seite vollständig beschrieben ist. Der Text ist diktiert, und nur die Unterschrift stammt von Nestroys Hand, oder genauer gesagt: stammte. Der Brief wurde nämlich ein Opfer der besonders im 19. Jahrhundert verbreiteten Unsitte der Autographensammler, von solchen nicht ganz eigenhändigen Schriftstücken ihrer Heroen die Signatur abzuschneiden, weil ihnen nur diese sammlenswürdig erschien. Der aus unserem Brief ausgeschnittene Namenszug Nestroys wurde dann noch einmal enger beschnitten und vermutlich gerahmt oder jedenfalls längere Zeit dem Licht ausgesetzt, so daß sein Papier heute stärker gebräunt ist als der zugehörige Brief. Erst in neuerer Zeit ist dieses Papierstück mit Nestroys Signatur durch einen Restaurator wieder mit dem Brief verbunden worden; allerdings nicht problemlos, denn der verkleinerte Streifen vermochte die entstandene Lücke nicht mehr auszufüllen. Der hier mögliche Einwand, daß die wieder eingesetzte Unterschrift vielleicht gar nicht zu dem Brief gehört, wäre für uns belanglos, denn der Brief ist ganz zweifelsfrei von Nestroy veranlaßt, und im übrigen hat der Empfänger, wie bei solcher Redaktionskorrespondenz üblich, auf dem Adressblatt den Absender vermerkt: „Joh. Nestroy“. – Hier der Wortlaut:

[Adressblatt:]

An die Redaktion der Musik-
Zeitung
des Herrn Zellner

[Textblatt:]

An die geehrte Redaktion der Musik Zeitung

Bei dem Umstande daß die meisten ersten Aufführungen neuer Vorstellungen zum Vortheile eines Mitgliedes oder eines Gastes stattfinden, wo dieselben auf einen Antheil der Einnahme Anspruch haben, fühlt sich die Direktion des k. k. privil: Carl Theaters bemüßigt, anzuzeigen, daß sie durch die immer steigende Vermehrung hiesiger Journale nicht in der Lage ist, der geschätzten Redaktion bei ähnlichen Vorstellungen, mehr, als Einen Sitz übersenden zu können.

Wenn die geehrte Redaktion geneigt sein will, die Verantwortlichkeiten zu erwägen, welchen nachzukommen die Direktion verpflichtet ist, so wird dieselbe gewiß entschuldigt, indem sie gleichzeitig das Ersuchen ausdrückt, die geschätzte Redaktion, wolle das k. k. privil: Carl Theater, recht oft mit ihrem Besuche beehren, da bei allen übrigen Vorstellungen und Wiederholungen, die gewünschten Sitze jederzeit bereitwilligst angewiesen werden.

Mit vorzüglicher Achtung

Wien Samstag den 7. Februar 857.

Die Direction

des k. k. privil: Carl Theaters

J. Nestroy

Wer sich mit der Theatergeschichte des ewig aktuellen Themas ‚Freikarten‘ beschäftigt hat, kennt die frostigen Antworten, die zeitgenössische Hoftheater-Intendanten auf Ersuchen dieser Art zu erteilen pflegten. Die hoch subventionierten Hofbühnen waren in weit geringerem Maße als privatwirtschaftlich geführte Theaterunternehmen auf das Wohlwollen der Presse angewiesen; man konnte sich auf bestehende, von ‚höchster Stelle‘ erlassene Vorschriften berufen, in denen die Vergabe von Freikarten streng geregelt war. Der Direktor des Carltheaters hingegen, für den eine unfreundliche Presse existenzbedrohend gewesen wäre, sieht sich gezwungen, einen Kompromiß zu finden zwischen den Forderungen der Rentabilität und der Notwendigkeit, sich unter allen Umständen die Gewogenheit der Journale zu erhalten. So kleidet Nestroy seine Ablehnung einer übermäßigen Inanspruchnahme von Freikarten in ausgesuchte Höflichkeit, führt die Gründe für solchen Refus an und verspricht äußerstes Entgegenkommen bei allen Vorstellungen, die nicht als Premieren oder Benefizvorstellungen eine ökonomische Sonderstellung einnehmen. Schon zu Beginn der Direktion Nestroys am Carltheater hatten sich natürlich die ansässigen Theaterkritiker mit dem Ersuchen um Freikarten an ihn gewandt, und Nestroy bemühte sich, die Wünsche nach Möglichkeit zu erfüllen. Der am 19. November 1854 anfragende Ignaz Franz Castelli erhält noch den Bescheid: „[...] ich wünsche recht oft, [daß ich] das Vergnügen haben werde, einen so geistreichen Mann und hochgefeierten Dichter mein Theater besuchen zu sehen“. Im Januar 1855 meldete sich Wilhelm von Chezy, der bereits eine etwas eingeschränkte Freibillet-Zusage erhielt, und am 14. Februar ließ Nestroy an Leopold Alexander Zellner (1823–1894), den Herausgeber der neugegründeten *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, die folgende Nachricht ergehen:

[...] Auf Ihren [...] Wunsch, in Ihrem geschätzten Blatte Aufsätze über die Leistungen des K. K. priv. Carl-Theaters bringen zu können, erlaube ich mir Sie hierdurch zum Besuche des obgenannten Theaters ergebenst einzuladen, und bitte Sie, wenn Sie mein Theater zu besuchen wünschen, Vormittags eine diesfällige Anweisung an die Theaterkanzlei gefälligst senden zu wollen, welche, von mir signirt, an der Theaterkasse respektirt werden wird [...].⁶

Wie dann der achtungsvolle Ton Nestroys in unserem oben zitierten zweiten Brief an Zellner zeigt, erfüllte dieser offenbar die in ihn gesetzten Erwartungen als ernstzunehmender Vertreter eines seriösen Blattes: im Gegensatz zur Kurzlebigkeit der meisten Theaterzeitschriften brachten es die *Blätter für Musik, Theater und Kunst* auf immerhin neun Jahrgänge.

Unser Brief trägt das Datum des Tages, an dem Nestroys Bearbeitung der Posse *Zwölf Mädchen in Uniform* nach fast sechsjähriger Pause und anderthalbjährigem Kampf mit der Zensurbehörde wieder in das Repertoire des Carltheaters aufgenommen wurde.⁷ Die Premiere der aufs neue veränderten Fassung, deren Titel *Siebenundzwanzig Mädchen in Uniform* erst am 25. März genehmigt wurde, wollte sich Zellner offenbar in Begleitung ansehen, wurde aber mit seinem Ersuchen in der oben zitierten Weise abgewiesen. Der Brief bezieht sich also indirekt tatsächlich auf das

6 Zitate nach *Briefe* [1977], Nr. 72, 77 und 78 (S. 108, 112, 113).

7 Vgl. SW XV, 387–389.

von Obermaier vermutete Stück, nur mit einem anderen Anliegen. Er ergänzt die nicht allzu große Reihe von Schreiben Nestroys an Vertreter der Wiener Presse und spiegelt ein wenig die ökonomischen Sorgen des Privattheater-Direktors, dem jeder verkaufte Platz wichtiger sein muß als die flüchtige Dankbarkeit einer Rezensentengattin.

Friedrich Walla

**Affen, Bräutigame, Buben, der fliegende Holländer, zwei Juden
oder (k)einer, Lumpen und liebe Anverwandte.
Zur Titelgebung der Stücke Nestroys¹**

What's in a name? that which we call a rose
By any other name would smell as sweet

„Schlag nach bei Shakespeare“ ist zwar ein Motto, das auch von Johann Nestroy stammen könnte, dennoch wird er dem obigen Zitat vielleicht nicht ganz beige pflichtet haben. Zu oft wurden die Titel seiner Stücke im Produktionsprozeß des Theaters abgeändert. Im folgenden soll diese Frage eingehender behandelt werden, als es im Aufsatz ‚Von der Urfassung zur Uraufführung‘² geschah.

Wenige Monate nach der Niederschlagung der Revolution des Jahres 1848 hätte die folgende Ankündigung eines politischen Stückes von Nestroy:

* Heute zum ersten Male:
DER MANN AN DER SPITZE
Posse mit Gesang in Zwey Acten
von J. Nestroy

sicher mehr Aufsehen erregt, als dann schließlich der Fall war, denn das Werk erschien auf der Bühne des k. k. priv. Carltheaters unter falscher Flagge, und die Sensation unterblieb. Die Änderung zu dem „neuen, weniger treffenden Titel *Lady und Scheider*“ läßt sich bis heute nicht erklären“ und dürfte – so vermutet der Herausgeber John R. P. McKenzie – erst „kurz vor der Premiere“ erfolgt sein (*Stücke 26/II*, 164).³

Die Originalhandschrift Nestroys sowie die Originalpartitur Hebenstreits sind verschollen, der neue, harmlosere Titel findet sich nur auf dem Theaterzettel und einem (übrigens unvollständigen) Theatermanuskript des Carltheaters und in der Ausgabe von Chiavacci und Ganghofer. Der Titel *Der Mann an der Spitze* scheint dagegen dreimal in den Vorarbeiten auf – darunter in den Entwürfen zum Monolog in I, 8 (*Stücke 26/II*, 153–155). Der Gedanke, den ursprünglichen Titel wiederherzustellen, wurde von McKenzie nicht erwogen. Hingegen stellt der Herausgeber des

1 Die Arbeit an diesem Artikel wurde von der Universität Newcastle, NSW, durch die Gewährung eines Forschungsurlaubs gefördert.

2 Friedrich Walla, ‚Von der Urfassung zur (Ur-)Aufführung oder: Wie echt sind Nestroys Texte? 1. Teil‘, *Nestroyana* 22 (2002), S. 101–120 (hier: S. 118).

3 Nach nur wenigen Aufführungen, sechs waren es insgesamt, ist das Werk für immer vom Spielplan des Theaters verschwunden. Dies ist insofern erstaunlich, als dabei kaum finanzielle Gründe ausschlaggebend gewesen sein konnten; die Auslastung des Theaters lag über dem Durchschnitt der Zeit und weit über den Tageskosten (*Stücke 24/II*, 193 f.). Könnte man Besetzungsschwierigkeiten ausschließen, dann wäre ein Einschreiten der Behörde am wahrscheinlichsten.

vierten Bandes der *Stücke*, Hugo Aust, die Frage nach dem rechten Titel bezüglich der *Zauberreise in die Ritterzeit*. Diese „Original-Zauber-Posse“ wurde am 20. Oktober 1832 im Theater an der Wien uraufgeführt, war aber eine ältere Arbeit, die schon am 8. Februar desselben Jahres unter dem Titel *Die Abentheuer der Verzauberten im Reiche der Vergangenheit* der Zensur vorgelegt und aus eigentlich schwer verständlichen Gründen⁴ erst acht Wochen später am 5. April bewilligt worden war. Der ursprüngliche Titel wurde zunächst zu *Gegenwart und Vergangenheit oder Die Übermüthigen* und dann von fremder Hand zu *Die Zauberreise in die Ritterzeit oder Die Übermüthigen* gebessert. Dies könnte erst spät, zum Zeitpunkt der Vorbereitung der Aufführung vorgenommen worden sein. Aust meint nun, den Grundsätzen der neuen Ausgabe entsprechend müßte der Titel des Werkes nach der Originalhandschrift eigentlich *Gegenwart und Vergangenheit* lauten, schließt jedoch, eine Änderung verbiete sich „mit Rücksicht auf den kursierenden Werktitel, der freilich nicht einmal von Nestroys Hand stammt, auch wenn ihn Theaterzettel und Aufführungstext autorisieren“ (*Stücke* 4, 200).

Zu den Werken, von denen verschiedene Titel überliefert sind, gehört auch Nestroys Bearbeitung des Dickens-Romans *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*. Das Stück wurde am 21. Mai 1848 unter dem Titel *Die lieben Anverwandten* uraufgeführt. In den Ausgaben von Chiavacci und Ganghofer (1891) bzw. Brukner und Rommel (1925) wurde es jedoch als *Die Anverwandten* abgedruckt. Wer das fünftaktige Werk nur von dort kannte, dem mußte es scheinen, als ob der ursprüngliche Titel *Die Anverwandten* auf dem Theaterzettel erweitert worden wäre. Die Geschichte Dickens' hatte Nestroy schon im Jahre 1844 ein erstes Mal gelesen und Gedanken daraus in den *Beiden Herrn Söhnen* verwertet (*Stücke* 22, 174 f.) sowie in eine Liste mit Einfällen aufgenommen.⁵ 1846 und 1847 waren Nestroy mit zwei ‚Volksstücken‘ (*Der Unbedeutende*, *Der Schützling*) Triumphe bei Publikum und Presse beschieden, und offenbar wollte er sich weiterhin auf diesem Geleise bewegen. In der zweiten Jahreshälfte 1847 griff er daher auf den umfänglichen Roman zurück. Der Arbeitstitel *Ich*, den er auch noch auf den einzigen erhaltenen Umschlagbogen übertrug, verrät die Absicht, Selbstsucht und Egoismus auf der Bühne zu geißeln. Allerdings wurde dieses Wort dort später – unter teilweiser Benützung der originalen Schriftzüge – zu *Anverwandte* geändert.⁶ Die Bogenüberschrift *Anverwandte* könnte einerseits tatsächlich der zunächst gewählte neue Titel sein, wie er ja auch in CG erscheint, andererseits aber eine Kurzform darstellen; jedenfalls hat Nestroy den längeren Titel zumindest akzeptiert, denn das separat und in allerletzter Minute (frühestens fünf Tage vor der Aufführung, siehe *Stücke* 25/II, 114 f.) geschriebene Couplet aus dem vierten Akt trägt den Titel *Die lieben Anverwandten*. Rommel hat den Kurztitel sicher einfach von seinen Vorgängern (CG) übernommen, dort aber beruhte er wohl auf einem Irrtum, da im Inhaltsverzeichnis des Bandes die längere Form steht (CG IV, 3)! Das macht es wahrscheinlich, daß auch der längere Titel von Nestroy stammt. Als Druckvorlage von CG kann nur ein

4 Brief von Hugo Aust, vom 21. August 2002.

5 Johann Nestroy, *Reserve und andere Notizen*, hg. von W. E. Yates, Wien 2001, S. 99–105.

6 Freundlicher Hinweis von Dr. Walter Obermaier, Direktor der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

Theatermanuskript des Carltheaters gedient haben, da das Werk nur dort – und auch dort nur dreimal – aufgeführt wurde. Möglicherweise war der Titel auf dem Einbanddeckel des Manuskripts in abgekürzter Form zitiert und wurde vom Stuttgarter Setzer so übernommen. Interessanterweise beruht das Personenverzeichnis in CG weder auf dem Theaterzettel der Uraufführung, noch entspricht es der im Text gebrachten Fassung. Wir sehen, daß selbst bei den Titeln der Nestroy-Werke im Extremfall nicht unbedingt Verlaß auf die älteren Ausgaben ist. Obwohl somit der eigentliche Titel des Werkes mit großer Sicherheit feststeht, soll hier dennoch der Frage der Titeländerung nachgegangen werden, weil sich daraus Rückschlüsse auf die Arbeitsweise Nestroys ziehen lassen.

Das schon erwähnte Titelblatt zu der Dickens-Bearbeitung wurde vermutlich als Umschlag für die Weitergabe eines fertiggestellten Teils der Reinschrift an die „Kopiator“ benutzt.⁷ Dies könnte schon nach dem ersten (und längsten) Akt der Fall gewesen sein, denn der letzte Bogen des ersten Akts wurde in zwei Blätter geteilt und drei Viertel der zweiten Seite des ersten Blatts sind frei geblieben. Dieser Akt war also sofort nach Vollendung zum Abschreiben weitergegeben worden. Zumindest zu diesem Zeitpunkt (Arbeit am ersten Akt der Reinschrift) war also noch der Titel *Ich* vorgesehen. Auch der mühsame Vergleich der Rohfassung mit der Reinschrift macht dies wahrscheinlich. Wohl im Zuge der Überarbeitung des Entwurfs für die Reinschrift erweiterte Nestroy im zweiten Akt „euer nächster Verwandter“ zu „euer nächster Anverwandter“ (40/28) und läßt STACHLBAUM im vierten Akt statt von einem „lieben Verwandten“ von einem „lieben Anverwandten“ (70/27) sprechen, auch wurde „Familienhaupt“ zu „Verwandtschaftshaupt“ (65/16) geändert. Es ist wohl keine Überinterpretation dieser Korrekturen, sie als Hinweise auf den (neuen) Titel des Werkes zu betrachten. Mit der Änderung des Titels von *Ich* zu *Die (lieben) Anverwandten* wollte Nestroy wohl den moralischen Gehalt des Stückes so kurz nach der Märzrevolution nicht so deutlich herausstreichen. Hand in Hand damit geht die Streichung eines leidenschaftlichen, vordergründigen Ausbruchs des alten STACHLBAUM gegen Selbstsucht und Egoismus.⁸ Neu hinzu kamen EDELSCHEINS Auslassungen über die gewandelte politische Situation. Da die Unterschiede gering sind und Rommels alter abweichender Titel auf einem Fehler beruhen dürfte, gab es keine Bedenken, in diesem Fall den Titel der Uraufführung in der neuen Ausgabe wiederherzustellen.

Über die Gründe vieler weiterer Titeländerungen können wir nur Vermutungen anstellen. Sicher haben Theaterrichter, Dichter und auch manch lustige Person auf dem Theater darüber beraten, wie das Publikum ins Theater zu locken sei und Schwierigkeiten mit der Zensur vermieden werden könnten, auch durch Wahl des Titels. Einen Anhaltspunkt gibt uns ein Bericht Friedrich Kaisers. Dieser bestätigt den Einfluß des Direktors, wenn er mitteilt, wie sein Erstlingswerk *Das Rendezvous*

7 Vgl. Walla, „Von der Urfassung zur Uraufführung“ (Anm. 2), S. 105.

8 „Es hat doch fast Jeder in seinem Innern den nehmlichen Altar und den nehmlichen Götzen darauf um den alle seine Seelenkräfte herumknien in schnöder Abgötterey, und das aus Thorheit Schwachheit und Erbärmlichkeit zusam[m]engeflickte Götzenbild heißt Ich – ich – und immer ich“ (*Stücke* 25/II, 287). Diese Stelle am Ende der ersten Verwandlung wurde nicht in die Endfassung aufgenommen.

von Carl in *Han(n)s Hasenkopf* umbenannt wurde, um die von Wenzel Scholz gespielte Hauptrolle für dessen Benefiz herauszustreichen (siehe *Stücke 8/I*, 113). Bei dem ersten von Nestroy für das Theater an der Wien geschriebenen Stück war *Adelheid* zunächst wohl ein reiner Arbeitstitel (Quelle: das Ballett *Adelheid von Frankreich*). Obwohl diese Rolle von der Benefiziantin Thekla Kneisel gespielt wurde, erhält *Der gefühlvolle Kerckermeister* (DALKOPATSCHO, gespielt vom Direktor Karl Carl selbst) den Vortritt, und *Adelheid die verfolgte Wittib* wird in den Untertitel verbannt. Wir werden nicht fehlgehen in der Annahme, daß der Titel von *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* auf das im *Lumpacivagabundus* Triumphe feiernde Trifolium der Komiker (Nestroy, Scholz und Carl) hinweisen sollte. Auch die als zweiter Teil des *Lumpacivagabundus* angekündigte Posse *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* will sich diesen Erfolg zunutze machen. Nur nebenbei erwähnt sei, daß Friedrich Hopp, der andere schreibende Komiker des Theaters, damals Stücke mit Titeln wie *Goldkönig, Vogelhändler und Pudelscherer* und *Kupferschmidt, Koch und Kappelmacher* herausbrachte. (Nestroys nicht aufgeführte Maschinenkomödie *Genius, Schuster und Marqueur* war vorausgegangen.) Hier wird die Wirkung des Theaterumfelds offenbar. Obwohl zu einer Reihe von Stücken mehrere Titelblätter erhalten sind,⁹ fehlt der Reinschrift von *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* ausgerechnet das Titelblatt. Der Kopftitel in der Partitur lautet dort *Die Träume (von Schale und Kern)*. Die Originalreinschrift zu den *Familien Zwirn, Knieriem und Leim* ist heute verschollen. Otto Rommel, der sie noch gesehen hat, versichert, daß auch ihr das Titelblatt fehlte. Bei den erhaltenen Textzeugen werden die Protagonisten in mehrfach variierten Reihenfolge aufgeführt (*Stücke 8/I*, 113–121). Die Diskrepanzen zwischen Theatermanuskripten, dem Theaterzettel (*Die Familien Zwirn, Leim und Knieriem*) und den Partituren (*Die Familien Knieriem, Zwirn und Leim*) deuten auf eine späte, möglicherweise zwischen den Zeilen eingeflickte Änderung des Titels.¹⁰ In der Partitur lautet der Kopftitel (*Der*) *Weltuntergang(stag)*. Wir werden nicht fehlgehen in der Annahme, daß dies der ursprüngliche Haupttitel des Stückes war, der schließlich als Untertitel Verwendung fand.

Der „Weltuntergang“ spielt auf die damals weithin grassierende Furcht vor dem Bielaschen und dem Halleyschen Kometen an, deren Erscheinen 1833 und 1834 erwartet wurde (siehe *Stücke 5*, 313–316). Bezug auf eine Tagesbegebenheit finden wir im Titel des Einakters *Die Fahrt mit dem Dampfwagen*, der auf das im Herbst 1834 im Wiener Prater als Sensation vorgestellte Straßenfahrzeug (*Stücke 8/I*, 347–354) verwies, dessen Neuheit mehr Zuschauer ins Theater zu Wenzel Scholz' Benefiz locken sollte. Da der Dampfwagen im Stück nicht vorkommt, wurde das Werk wenige Jahre später mit einem viel zutreffenderen Titel als *Die zusammengestopelte Komödie* wieder aufgenommen.¹¹ Mit dem Titel *Alles will den Prophet'n*

9 Etwa drei Titelblätter zum *Gefühlvollen Kerckermeister*; vgl. Walla, „Von der Urfassung zur Uraufführung“ (Anm. 2), S. 105.

10 Eine von Frau Dr. Birgit Pargner vom Deutschen Theatermuseum, München, freundlicherweise zur Verfügung gestellte Kopie eines Theatermanuskripts aus dem Archiv des Residenztheaters trägt den Titel *Die Familie[n] Knieriem Zwirn u. Leim*.

11 Anderswo wurde es auch unter dem Titel *Hietzinger Lachpillen* aufgeführt; vgl. Friedrich

seh'n (1850) wird auf den beispiellosen Publikumsandrang zu Meyerbeers Wiedertäuferoper *Der Prophet* angespielt. Der ursprüngliche Titel *Zum ersten Male: der Profet grosse Oper von Mayerbeer* (Stücke 29, 159) war noch deutlicher, und noch auf dem Zensurbuch lautete der Titel *Der Profet, große Oper von Mayerbeer*, jedesmal mit dem erklärenden Zusatz „keine Parodie des ‚Profeten‘“, bzw. „keine Parodie der Oper“. Das Zensurmanuskript enthält auch noch den Alternativtitel *Das Abenteuer in Nestheim*, der aber offenbar als wenig attraktiv wieder verworfen wurde. Der bekannte Titel taucht erst auf dem Theaterzettel auf.

Viel allgemeinere Zeitbezüge lassen sich bei den Titeln der Stücke aus den Jahren 1832 und 1833 feststellen: Von Nestroys erster abendfüllender Komödie, die man am ehesten als Seitenstück zu Ducanges *Trente années d'un joueur* (deutsch: *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Spielers*) bezeichnen kann, werden im ersten Band der Stücke zwei Versionen unter abweichenden Titeln abgedruckt. Immerhin scheinen hier die Verhältnisse so kompliziert, daß selbst in Jürgen Heins und Claudia Meyers *Theaterg'schichten* die zwei erhaltenen Fassungen zum Teil verwechselt werden.¹² In Graz war das Werk unter dem Titel *Des Wüstlings Radikalkur oder Die Jahre der Verbannung* uraufgeführt worden. Aus einer Äußerung im Text¹³ vermutet Rommel, dieser Titel sei Nestroy aufgedrungen worden (SW I, 620). Bei Nestroys Gastspiel am Theater in der Josefstadt im August 1829 und schon einige Wochen früher in Klagenfurt¹⁴ wurde das Stück unter dem Titel *30 Jahre aus dem Leben eines Lumpen* aufgeführt. Diesen Titel trägt auch das in Wien verwendete sorgfältig geschriebene Manuskript, ebenso die Abbildung in der *Gallerie drolliger Szenen aus Bäuerles Theaterzeitung*.¹⁵ Diesen Titel trug das Werk schließlich auch bei seiner Erstaufführung unter Direktor Carl im Theater an der Wien im Jahre 1832. Dort war es allerdings mit einem Untertitel versehen: *Die Verbannung aus dem Zauberreiche*. Bei der siebten Aufführung erscheinen Titel und Untertitel plötzlich vertauscht, womit das Werk schon durch den Titel eindeutig als Zauberspiel deklariert ist. Kann man aber davon ausgehen, daß dieser Tausch eine ‚Fassung letzter Hand‘ darstellt? Oder beschwichtigt der neue Titel nicht dieselben Bedenken, die es in Graz zu beschwichtigen galt? Im Theaterbetrieb war das Werk jedenfalls weiterhin als *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* bekannt,¹⁶ so wie wir auch heute von Raimunds *Bauer als Millionär* und nicht von seinem *Mädchen aus der Feenwelt* sprechen. Der originale Titel erscheint auch in der fragmentarischen Originalpartitur

Walla, „Der zusammengestoppelte Dampfwagen: Neu aufgetauchte Manuskripte zu Nestroy-Stücken – *Die Fahrt mit dem Dampfwagen* – *Die zusammengestoppelte Komödie*“, *Nestroyana* 22 (2002), S. 13–28.

12 Jürgen Hein und Claudia Meyer, *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke*, Wien 2001, S. 29–37.

13 NOCTURNUS. [...] auf hochdeutsch hätte ich sagen sollen Wüstling, da wir aber schon einmal lokal reden, so sag ich – [...] Lump [...]. (Stücke 1, 117/24–26).

14 Am 20. Juli 1829 (freundliche Mitteilung von Dr. Hermann Böhm, dem Leiter der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek); bei Rommel ohne Titel (SW XV, 399).

15 Abbildung in SW I, 56; zuletzt auch in Hein/Meyer, *Theaterg'schichten* (Anm. 12), nach S. 32.

16 Vgl. Friedrich Walla, „„Curiose Speiserln“ in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek: Ein Originalblatt zu Nestroys *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*“, *Nestroyana* 15 (1995), S. 96–101 (hier: S. 99 f.). Vgl. auch *Briefe*, S. 41.

Adolf Müllers und im Abdruck der *Komischen Theater-Gesänge* (*Stücke 1*, 498) und auch auf den beiden Tableaus aus den Jahren 1836 und 1860.¹⁷ Ein spätes Manuskript wird auf dem Einbanddeckel als *Dreißig Jahre* [...] bezeichnet und wurde unter dem Buchstaben D katalogisiert (*Stücke 1*, 414). So wird das Werk in den biographischen Skizzen zitiert, und noch in den Nekrologen wird das Stück damit bezeichnet. Mehrfach wurde Nestroys Werk auch gezielt als Gegenstück zu den Bearbeitungen von Ducanges *Dreißig Jahren aus dem Leben eines Spielers* eingesetzt.¹⁸ Das von Rommel als Textgrundlage gewählte unzulängliche – weil unvollständige – Manuskript ist frühestens mit 1847 zu datieren. Erst seit seiner Ausgabe hat sich der neue Titel in der Literatur allgemein eingebürgert.

Als möglicher Grund für diese erstaunliche Titeländerung läßt sich vermuten, daß bei Nestroys Einstieg in Carls Ensemble gezielt Titel gewählt wurden, welche die Feeire herausstrichen, um vom schonungslosen Realismus dieser Werke abzulenken. Neben Einflüssen der Theaterleitung sind auch Einflüsse der Zensur denkbar. Es konnte Bedenken der Behörde erregen, daß schon manches frühe Stück Nestroys (gerade etwa die *Dreißig Jahre* ...) nicht nach einer an den Fingern einer Hand abzuzählenden Aufführungsserie vom Spielplan verschwand wie die übliche Dutzendware. Aber auch andere Überlegungen sind denkbar: 1831 wütete die Cholera in Europa; seit Jahren war die Krankheit von Asien unaufhaltsam immer weiter nach Westeuropa vorgedrungen. Behörden wie Bürger standen der Epidemie hilflos gegenüber (*Stücke 5*, 312 f.).¹⁹ Und selbst im Winter 1832 war die Gefahr, der auch Josef Schreyvogel, der Dramaturg des Burgtheaters, Mitte des Jahres zum Opfer gefallen war, in Wien keineswegs ganz besiegt. In Zeiten wie diesen hatte Johann Strauß (Vater) für die Ballsaison einen Walzer *Heiter in ernster Zeit* komponiert. Vielleicht sollten die Zauberstücke den verängstigten Menschen eine schöne, bessere Welt vorspiegeln: Schon die Titel versprachen dem erwartungsvollen Publikum „Prospekte und Maschinen“. Zu den schon erwähnten Stücken *Die Zauberreise in die Ritterzeit* und *Die Verbannung aus dem Zauberreiche* lassen sich an Nestroy-Werken noch anführen: *Das Verlobungsfest im Feenreiche* und *Die Pyramiden der Verzauberung* (Untertitel von *Genius, Schuster und Marqueur*), die allerdings beide nicht oder nicht so aufgeführt wurden. Für den Winter 1832/33 ließ Carl das Theatergebäude mit Motiven des venezianischen Karnevals ausschmücken. Zu diesem Karnevalstheater (siehe *Stücke 5*, 256–266) paßten Titel wie *Der Feenball* und *Der Zauberer Februar*.²⁰ Da sich alle Premieren des Winters verzögerten, war im März zur Fastenzeit der Titel *Der Feenball* nicht mehr angemessen. Der ursprüngliche Untertitel *Tischler, Schneider und Schlosser* mochte vielleicht deshalb fallengelassen worden sein, weil er allzu sehr an die Bearbeitung des gleichen Stoffes durch Josef Gleich (*Schneider, Schlosser und Tischler*) erinnerte. Vielleicht stellt aber auch

17 *Nestroy im Bild*, Nr. 1, S. 46, bzw. Nr. 4, S. 48.

18 In der Bildlegende der *Theaterzeitung* (siehe Anm. 15) wird das Werk als „Parodie“ bezeichnet.

19 Nestroys eigene Erfahrungen mit der Cholera streift Hermann Böhm in: „*Bey die Zeitverhältnisse noch solche Privatverhältnisse*“: *Nestroys Alltag und dessen Dokumentation* (Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien), hg. von W. Edgar Yates, Wien 2001, S. 46–81 (hier: 73 f.).

20 Mit Sicherheit kein Nestroy-Werk! Vgl. *Stücke 5*, 190–194.

die Erwähnung des *Bösen Geists Lumpacivagabundus*, der, wie vielfach kritisiert, im Stück eigentlich keine Rolle spielt, eine Vorbeugungsstrategie dar, die von dem Geschehen um die drei Hauptfiguren, dem *Liederlichen Kleeblatt*, ablenken sollte.

Mit Sicherheit sind die Titelvarianten des für die Eröffnung des neu erbauten Carltheaters im Dezember 1847 geschriebenen Einakters der Zensur bzw. der Vorsicht zuzuschreiben. Der Titel *Die schlimmen Buben in der Schule* ist nicht ganz so eindeutig, wie es den Anschein hat. Kein originaler Wiener Theaterzettel, kein einziges Theatermanuskript trägt den vollen Titel. Würden wir uns an die Fassung der Premiere halten, so müßte das Werk eigentlich verkürzt *Die schlimmen Buben* heißen. Das ist aber weder der endgültige noch der ursprüngliche Titel des Werkes. Die Originalreinschrift ist heute verschollen. Otto Rommel nennt ihren Titel als *Die schlimmen Buben in der Schule*. Von Nestroys eigener Hand ist in den Vorarbeiten nur der Titel *Magister Wampl und seine Schüler* mehrfach überliefert. Dies ist aber kaum ein bloßer Arbeitstitel, denn im Entwurf des Titels fügt Nestroy schon Genre und Autor hinzu: „Posse in 1em Act v J. Nestroy“ und verrät sogar die ursprüngliche Herkunft des Werkes: „Die Handlung ist Locroy's ‚Maitre d'ecole‘ nachgebildet“. ²¹ Auch in Nestroys Bearbeitung ist der geplagte *maître d'école* der Quelle, der Magister, der keine gesicherte Anstellung hat, der fürchtet, seine Position zu verlieren, und jeder Pression ausgesetzt ist, die Hauptfigur des Werkes; um sein Schicksal dreht sich die Handlung. Das Stück mußte wegen der Zensur – drei Monate vor der Märzrevolution war man offenbar besonders hellhörig – mehrfach bearbeitet werden. Rommel vermutet auch einen Einspruch der „Schulaufsichtsbehörde“ (SW XIII, 634). Der ursprüngliche Titel hätte sicher als verdächtig gelten können und wurde wohl frühzeitig geändert, ebenso wie die Genrebezeichnung von „Posse“ zur harmloseren „Burleske“ geändert wurde. Die Partitur hat teilweise den Kopftitel *Die bösen Buben*, und bei der Durchsicht der Rohfassung hat Nestroy einen Verweis auf die „schlimmen“ Buben nachgetragen (*Stücke 25/I*, 368, Anm. zu 32/2 f.). Da die Zensur deutlich darauf bedacht war, alle Anspielungen auf das Schulwesen auszumerzen, ²² ist anzunehmen, daß auch die Verkürzung des Titels direkt oder indirekt auf sie zurückgeht. Ab 1849 – als die Zensur vorübergehend nicht völlig funktionierte – wurde zwar eine weniger verharmloste Fassung gespielt, aber immer noch mit dem kürzeren Titel. Soweit sich sehen läßt, wurde das Werk bis in die neunziger Jahre in Wien nur unter diesem Titel aufgeführt. Erst mit der Veröffentlichung der Ausgabe von Chivacci und Ganghofer scheint der längere Titel allgemein in Gebrauch gekommen zu sein. In Prag jedoch, wo das Stück ebenfalls aufgeführt wurde, trug es, wie eine Theaterkritik verrät, schon 1849 den vollständigen Titel (*Stücke 25/I*, 234).

Eine solche Diskrepanz zwischen Aufführungen in der Residenzstadt des Kaisers und dem Rest der Donaumonarchie war keine Einzelerscheinung. Wenige Monate früher wurde *Zwey ewige Juden und Keiner* unter dem Einfluß der Zensur in Wien

21 Nestroys eigentliche Quelle war eine Bearbeitung von Friedrich Wilhelm, *Ein Stündchen in der Schule*. Vgl. Michaela Giesing, ‚Ein Stündchen in der Schule der schlimmen Buben. Eine Hamburger Vorlage zu Nestroys Schulburleske‘, *Nestroyana* 23 (2003), S. 43–52; Text S. 53–68.

22 So muß WILLIBALD einmal statt von einer *Schule* von einer *Privat-Lehranstalt* sprechen (*Stücke 25/I*, 287, zu 13/3 f.).

als *Der Fliegende Holländer zu Fuß* umgestaltet, durfte in Ungarn im Städtischen Theater in Pest aber unter dem Originaltitel und offenbar in der Originalfassung auf die Bühne kommen (*Stücke* 24/I). Möglicherweise geht die leichte Änderung des Titels (von *Zwei ewige Juden und Einer*), wie wir sie auf dem originalen Umschlagblatt finden (siehe die Abbildung, *Stücke* 24/I, 335), zu *Zwei ewige Juden und Keiner* ebenso auf Zensurbedenken zurück wie die nachträgliche und doch offenbar vorsorgliche Änderung der Genrebezeichnung von „Posse“ zu „Burleske“. Dem Wiener Zensor muß aber schließlich selbst „kein“ ewiger Jude bedenklich erschienen sein, ein *fliegender Holländer* mochte dagegen angehen,²³ sowie es auch später gegen den *Holländischen Bauer* keine Einwendungen gab.

Noch ein weiteres Stück wurde außerhalb Wiens mit anderem Titel gegeben: *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* trug in Hamburg (*Stücke* 14, 184) und in Prag (*Stücke* 21, 106 und 163 und *Stücke* 26/I, 235) den Untertitel *Das Geheimnis des Grauen Hauses* als Haupttitel. Wollte man wirksamere Reklame für Nestroys Gastspiel machen? Oder handelt es sich dabei etwa gar um den ursprünglichen Titel, der auf die Quelle (*La Maison Blanche* von Paul de Kock) zurückgeht? Auch im Wiener Theaterbetrieb wurde das Werk meist nur *Das graue Haus* genannt.²⁴ Der Titel *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* verweist das verschiedentlich als „Lustspiel“ oder „Posse“ deklarierte Werk eindeutig in die Tradition der ‚Besserungsstücke‘. Ist der liederliche BLASIUS aber wirklich bekehrt, wenn er, gänzlich herabgekommen, am Ende zu seiner WAWI zurückkehrt? „Im Hungerthurm sieht man alles ein“, heißt es in der *Zauberreise in die Ritterzeit* (*Stücke* 4, 94/6 f.). Der Kritiker der Prager *Bohemia*, Professor Anton Müller, der Nestroys Gastspiel des Jahres 1840 rezensierte, beschreibt seine Darstellung des BLASIUS als „Ausbund von *mauvais sujet*“,²⁵ und Bernhard Gutt, der Nachfolger Müllers als Kritiker desselben Blattes, nennt ihn 1844 einen „Taugenichts [...] aufgeblasen, [...] dummstolz, [...] durchaus arbeits-scheu“ (*Stücke* 14, 185).

Des öfteren sehen wir Nestroy tatsächlich beflissen, seinen Stücken ein moralesches Mäntelchen umzuhängen. Das die sexuelle Doppelmoral aufzeigende Stück *Das Mäd'l aus der Vorstadt* bekommt den Untertitel *Ehrlich währt am längsten*. Dieser Zusatz ist nichts als ein Ablenkungsmanöver, denn „Sex in der Vorstadt“²⁶ war zweifellos offiziell unerwünscht. Statt einer Beziehungskomödie wird eine Kriminalgeschichte vorgespiegelt. In einer Eingabe an die Zensur, sein Stück *Mein Freund* betreffend, spricht Nestroy von der pädagogischen Funktion der Komödie (*Stücke* 30, 451 f.). Man wird diese für die Behörde formulierte Äußerung als Bekenntnis von Nestroys Überzeugung nicht allzu ernst nehmen dürfen. In

23 Richard Wagners „romantische Oper“ war 1843 herausgekommen.

24 Vgl. Walter Obermaiers Kommentar in *Briefe*, S. 45; siehe auch die Kritik der *Theaterzeitung*, *Stücke* 14, 183.

25 Rainer Theobald, „Kolossalstil im Komischen“ – Nestroys erstes Prager Gastspiel im Spiegel der Kritik, *Nestroyana* 12 (1992), S. 87–101 (hier: S. 92 f.). Man vergleiche insbesondere die Maske Nestroys als BLASIUS, wie sie Müller beschreibt: „auf der Stirne glühte ein verrätherisches Roth und die Schminke deutete auch in den übrigen Theilen des Gesichtes auf eine besondere Liebe zu geistigen Getränken hin“ (S. 93).

26 W. E. Yates, 'Sex in the Suburbs: Nestroy's Comedy of Forbidden Fruit', *Modern Language Review* 92 (1997), S. 379–381.

Nestroys Handschrift ist der Titel nur als *Die Tugend siegt, das Laster unterliegt* überliefert, und zwar bereits mit Genrebezeichnung (*Stücke* 30, 161). Es ist dies ein offenbares, aber noch nicht eruiertes Zitat, das Nestroy schon zwanzig Jahre früher völlig unangebracht am Ende von *Robert der Teuxel* als Zusammenfassung des Geschehens angeboten hatte.²⁷ Die Hauptfigur des SCHLICHT ist kaum als strahlender Sieger zu sehen. Die noch immer geliebte AMALIE findet er als die Gattin des reichen Juweliers STEIN, dem seine Juwelen kaum weniger als seine Familie bedeuten (*Stücke* 30, 84/22–35), und er wird wohl selbst die sitzengelassene Tochter des Maurers HOCHINGER heiraten.²⁸ Treffen Titel wie *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* und *Die schlimmen Buben in der Schule* nicht ins Zentrum der Stücke, weil der erste eine nicht vorhandene moralische Tendenz unterstellt, der zweite aber das burleske Element herausstreicht, so sind andere Titel ‚Falschmeldungen‘. Ein Titel wie *Die Gleichheit der Jahre* verstellt geradezu den Blick auf die eigentliche Thematik des Stückes, die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, und verweist auf das traditionelle Komödienmotiv der heiratswütigen alte Jungfer.²⁹

Unsicherheiten über den Titel gibt es bei einem weiteren der frühesten Werke Nestroys. Unter dem Titel *Rudolf Prinz von Korsika* machte Gustav Pichler im Jahre 1947 Nestroys einziges gesichertes ernstes Werk³⁰ allgemein zugänglich. Die Versifizierung einer historischen Novelle von F. C. van der Velde fehlte in Rommels Ausgaben und lag bis dahin nur in einem Zeitungsabdruck Fritz Brukners vor. Pichlers Publikation in der Serie „Bibliophile Zeit- und Streitfragen“ rief einen streitbaren Otto Rommel auf den Plan, der sich zu Recht über die seltsame Ungeheimtheit mokierte, daß der Held des *Rudolf* genannten Schauerdramas im Text durchwegs FRIEDRICH heißt, so daß Pichler in einer neuen Auflage den Titel zu *Friedrich Prinz von Korsika* änderte. Dieser Titel geistert zwar vielfach durch die Literatur,³¹ ist aber nie und nirgends belegt. Wie wir heute wissen, ist das Werk mit Sicherheit keine Jugendsünde, wie Rommel 1949 polemisierte. Dagegen spricht schon die Bühnenkenntnis des Autors, dagegen spricht auch die methodische Ausarbeitung mit Inhaltsangabe und Szenarium, die ganz der späteren Arbeitsweise Nestroys gleicht (siehe die Abb., *Stücke* 1, 375). Wie ein kürzlich von der Wiener Stadt- und Landesbibliothek neu erstandenes Originalblatt zeigt,³² konzipierte Nestroy auf einem Blatt der Vorarbeiten einen Brief in Preßburg im Jahre 1831, so daß als Entstehungsdatum kaum das Jahr 1822 angenommen werden kann und auch

27 Vgl. auch *Stücke* 2, 498, und die Erläuterung dazu S. 510.

28 In Peter Grubers Schwechater Inszenierung des Jahres 1997 war sie deutlich schwanger.

29 Friedrich Walla, „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*, Bd. 9), Edinburgh 1998, S. 118–129 (hier: S. 121).

30 Es gibt kaum einen stichhaltigen Beweis dafür, daß auch der von Oskar Pausch aus den Beständen des Österreichischen Theatermuseums herausgegebene *Wilde Knabe* von Nestroy stammen könnte. Jedenfalls behandeln Jürgen Hein und Claudia Meyer das Werk nicht in den *Theaterg'schichten* (siehe Anm. 12), wo doch einige ‚apokryphe‘ Werke aufgenommen sind.

31 Jürgen Hein, *Johann Nestroy* (Sammlung Metzler, Bd. 258), Stuttgart 1990, S. 68–70.

32 Walter Obermaier, ‚Unerwartete Entdeckungen zu Nestroys Briefen‘, *Nestroyana* 20 (2000), S. 145–156 (hier: S. 155).

1827 als Jahr der Entstehung an Wahrscheinlichkeit verliert.³³ Aufgeführt wurde das Werk tatsächlich erst im Dezember 1842 als *Rudolph, Prinz von Corsica*, dem ursprünglichen Titel Pichlers; angekündigt worden war es mehrfach unter dem Titel *Rudolph*, was Mautner als eine Finte dem Publikum gegenüber auslegt, um die Quelle zu verheimlichen (die dann aber, wie er konzidiert, auf dem Theaterzettel stand).³⁴ Der einzige vollständige Textzeuge, die unbeglaubigte Abschrift eines Theatermanuskripts, die vierzig Jahre verschollen war, nennt den Titel als *Prinz Friedrich von Corsica*. Karl Glossy berichtet, Nestroy habe 1836 das Werk als *Friedrich Schmidtberg oder das Zigeunermädchen* bei der Zensur eingereicht (Stücke 1, 357). Nestroys Reinschrift, die offenbar zerschnitten und in alle vier Windrichtungen zerstreut worden war, ist nun etwa zu einem Viertel in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek gesammelt, allerdings ohne Titelblatt. Im Szenarium und dann noch einmal auf dem schon erwähnten Titelblatt erscheint der Titel jeweils als *Prinz Friedrich*.³⁵ Es ist der einzige in Nestroys eigener Handschrift überlieferte Titel, und so erscheint er auch im Band 1 der *Stücke*. Allerdings ist die Möglichkeit, daß es sich dabei um einen Arbeitstitel handelt, nicht auszuschließen, da er der Quelle folgt.

Sicher sind viele der frühesten in den Vorarbeiten überlieferten Titel Nestroys reine Arbeitstitel. Dazu gehört etwa *Londoner Unverschämtheit* („Nur keck!“, Stücke 34). Nestroy hatte sicher nicht daran gedacht, seine Bearbeitung in London anzusiedeln. Er hält sich einfach an die Quelle, Dion Boucicaults *London Assurance*. Arbeitstitel sind etwa auch [Die schöne] Vorstädterin (*Das Mäd'l aus der Vorstadt*, Stücke 17/II, 103 bzw. 214; Quelle: *La jolie fille du faubourg*) und *Der Besessene* (*Höllenangst*, Stücke 27/II; Quelle: *Dominique ou le Possédé*, Stücke 27/II, 157). Mehrere vorläufige Titel sind zu *Heimliches Geld*, *heimliche Liebe* überliefert: *Briefe*, sowie *Rache* und *Rächer* (Stücke 32, 105), was möglicherweise auf zwei verschiedene Quellen deuten könnte. Andere Arbeitstitel orientieren sich an den Hauptfiguren. Dazu gehören etwa *Wühlhuber u[nd] Heulmayer* (*Karikaturen-Charivari ...*, Stücke 28/II, 88 bzw. 149), *Oliva* (*Theaterg'schichten ...*, Stücke 33, 214), *Comödiant* (*Umsonst*; Quelle: *Liliomfi* [= Name der Hauptfigur, eines Schauspielers, Nestroys ARTHUR], Stücke 35, 113). Im Nachlaß Nestroys haben sich drei Pläne gefunden, *Praktisch und Unpraktisch*, *Drei starke Geister* und *Zweifel*. Der dritte Plan ist möglicherweise im *Kampl* aufgegangen.³⁶

Nicht immer findet Nestroy gleich den endgültigen Titel, sondern manchmal probiert er verschiedene Titel aus. Die Aneignungsskizze zum *Talisman* überschrieb Nestroy mit dem Titel der Quelle *Bonaventure*, einem reinen Arbeitstitel. Die Rohfassung ist mit *Titus Feuerfuchs oder die Schicksalsperücke* überschrieben, bevor er den endgültigen Titel *Der Talisman* trifft. Zwar ist auch hier die Reinschrift verschollen, aber der Titel ist in der Originalpartitur Müllers und auch im Zensur-

33 Friedrich Walla, „Wiederfindung und Wiederverwertung. Nachträge zu *Prinz Friedrich und Glück, Mißbrauch und Rückkehr* (Stücke 1 und Stücke 14)“, *Nestroyana* 21 (2001), S. 18–25 (hier: S. 19 f.).

34 Franz H. Mautner, *Nestroy*, Heidelberg 1974, S. 245.

35 Auf dem Titelblatt ist das Wort *Prinz* allerdings mehrfach sorgfältig kreuz und quer ausgestrichen. Die Art der Streichung erinnert an eine Zensuränderung.

36 Siehe F. Walla, „Johann Nestroys dramatisches Fragment „Zweifel“, *Österreich in Geschichte und Literatur* 23 (1979), S. 49–55; vgl. jedoch dazu Hugo Aust in *Stücke* 31, 162–165.

buch (*Stücke 17/I*, 89 bzw. 91) belegt. Für das Stück *Der Unbedeutende* (Arbeitstitel: *Sandkorn*; Quelle: *Le grain du sable*, dt. *Das Sandkorn*) hatte Nestroy auch den Plural *Die Unbedeutenden* erwogen (*Stücke 23/I*, 294). Bei den *Papieren des Teufels* finden sich auch die Titel *Lucifer* und *Teufelspapiere* (*Stücke 18/II*, 107 f.). Der endgültige Titel schließt sich wieder enger an die Quelle (*Les mémoires du diable*) an. Für den *Erbschleicher* hatte Nestroy auch den Titel *Die gnädige Frau* (*Stücke 16/II*, 144) in Betracht gezogen. Nestroys Aschenbrödel-Parodie hieß ursprünglich *Lilie und Handschuh*, aber noch im Zensurbuch wurde der Titel zu *Nagerl und Handschuh* gebessert (*Stücke 2*, 275). War es die Suche nach einem mundartlichen Ausdruck (*Nagerl* = wienersisch ‚Nelke‘³⁷) statt der nur hochsprachlichen „Lilie“, oder gab es Bedenken gegen die Symbolik dieser Blume, die zur Änderung führten?

Andere Titeländerungen brachte der Theaterbetrieb mit sich. Der Titel *Höllenangst* entstammt dem Wunsch, das wirkungsvolle „Himmelangst“-Couplet aus der unaufführbar gewordenen Posse *Der Alte Mann mit der jungen Frau* in das nachfolgende Stück aufzunehmen.³⁸ Eine solche Wiederverwertung bedeutete nicht nur eine Arbeitersparnis für Dichter und Komponisten, sie gab Nestroy auch die Möglichkeit, die schon formulierten außerordentlichen Gedanken auf der Bühne auszusprechen. Die Serienaufführungen des *Lumpacivagabundus* hatten Verschiebungen in den für 1833 geplanten Werken mit sich gebracht.³⁹ Die Parodie des Raupach-Schauspiels *Robert der Teufel* war schon im April 1833 entstanden, wurde dann allerdings erst im Jänner 1834 uraufgeführt. Das Theatermanuskript verrät noch den ursprünglichen Titel *Robert der Teuxel*. Dieser findet sich auch als Kopftitel in Teilen der Partitur, wurde dann aber an die aktuellere Parodie der sensationellen Meyerbeer-Oper abgetreten. Die Hauptfigur wurde von ROBERT zu HEINRICH umgetauft. Ein originales Titelblatt zur Raupach-Parodie ist nicht erhalten. Wir dürfen annehmen, daß das ursprüngliche Titelblatt nach der Umänderung des Titels vernichtet wurde. Dies entspricht der Erfahrung, die wir mit *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* und mit den *Familien Zwirn, Knieriem und Leim* gemacht haben. Als die ursprüngliche Parodie 1834 ganz auf eigenen Beinen stehen mußte, erwog Nestroy als neuen Titel unter anderen auch *Die Abentheuer in der Slavery*, der in der kritischen Ausgabe (*Stücke 6*) als Haupttitel der Urfassung vorgeschlagen wird. Aufgeführt wurde das Werk schließlich unter dem Titel *Der Zauberer Sulphurelectrimagnetico-phosphoratus und die Fee Walpurgiblocksbergisepentmtrionalis, oder: Des ungerathenen Herrn Sohnes Leben, Thaten und Meinungen, wie auch dessen Bestrafung in der Slavery, und was sich alldort fernerer mit ihm begab*. Wir können nur vermuten, daß der barock anmutende Titel, der zwei ausgesprochene Nebenfiguren in den Mittelpunkt stellt, vom eigentlichen Thema des Werkes und seiner grimmigen Gesellschaftssatire ablenken sollte. Dennoch wurde das Stück „mit dem Titel“, wie Franz Wiest witzelte (*Stücke 6*, 171), durch einschneidende Eingriffe der Zensur

37 Vgl. die Zeile „mit Nägeln besteckt“ in Brahms' *Wiegenlied*.

38 Vgl. Urs Helmensdorfer, „Himmelangst“: Nachtrag zu *Der alte Mann mit der jungen Frau* (*Stücke 27/I*) und *Höllenangst* (*Stücke 27/II*), *Nestroyana* 19 (1999), S. 24–47.

39 Vgl. Friedrich Walla, „Aus eins mach zwei, aus zwei mach eins: Zur Entstehungsgeschichte und Chronologie von Nestroys Stücken der Jahre 1833 und 1834“, *Nestroyana* 23 (1993), S. 91–109.

entstellt. Die überdies sicher auf Wunsch des Hauptdarstellers Direktor Carl vergrößernde Theaterfassung rief bei der Uraufführung einen Skandal hervor.

Ganz ähnlich erging es der Uraufführung eines Werks mit nur etwas kürzerem Titel: *Eine Wohnung ist zu vermietthen in der Stadt. Eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt. Eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing* (Stücke 12, 5) wurde ebenfalls bei der Uraufführung ausgepiffen und brachte es 1837 gar nur auf drei Aufführungen. Das Werk ist nur in CG überliefert, der Titel dort entspricht dem Theaterzettel, aber über den originalen Titel Nestroys können wir nicht gewiß sein. In einem vermutlich an den Kritiker Emanuel Straube gerichteten Brief aus dem Jahre 1841 (Briefe, S. 53) nennt Nestroy das Stück *Die Wohnung in der Stadt!* Nestroys direkte Quelle, Louis Angelys Übersetzung des französischen Vaudevilles *Les Appartemens à louer*, hieß schlicht *Wohnungen zu vermietthen*. Nestroy hatte das nicht-abendfüllende Stück Angelys (Stücke 12, 159) ausgeweitet. Sollte dies mit dem Titel angedeutet werden? Oder sollte auf die verschiedenen Wiener Örtlichkeiten hingewiesen und das Publikum neugierig gemacht werden? Neben der Opernparodie *Robert der Teuxel* ist *Eine Wohnung ist zu vermietthen* das Stück mit dem deutlichsten Lokalbezug auf Wien. ‚Die Stadt‘ war der mit Mauern umgebene Kern, der heute ‚Innere Stadt‘ genannte erste Bezirk Wiens. Der dritte Akt des Werkes beginnt auf dem Hauptplatz in Hietzing, einem beliebten Ausflugsziel der Wiener Bürger der Biedermeierzeit. Oder war vielleicht auch dieser Titel als Irreführung gedacht? Mautner sieht das Stück als „Spießersatire“, sollte der lange Titel davon ablenken.⁴⁰

Einen zweiten außerordentlichen Serienerfolg hatte das Theater an der Wien mit einem von Nestroy für den Gymnastiker und Mimiker Edward Klischnigg geschriebenen Affenstück: Sieben Wochen lang wurde es 1836 fast ohne Unterbrechung unter dem Titel *Der Affe und der Bräutigam* aufgeführt. Dieser Titel entspricht der Quelle, dem einaktigen französischen Vaudeville *Le singe et l'adjoin*t (etwa: *Der Affe und der Vizebürgermeister*),⁴¹ ist aber nicht der einzige überlieferte Titel. In dem schon oben erwähnten Brief (Briefe, S. 53) nennt Nestroy selbst das Stück *Affe und Bräutigam*. Allerdings sind, wie wir gesehen haben, Nestroys Bezeichnungen seiner eigenen Stücke vielleicht ungenau. Er kann den Titel auch in abgekürzter Form zitiert haben. Signifikanter scheint es, daß auch im Rollenheft des Quodlibets mit eigenhändigem Namenszug Nestroys der Titel *Affe und Bräutigam* lautet, wie die Abbildung (Stücke 11, 345) zeigt. Und auch Karl Glossys Auszüge aus den Zensurakten des Jahres 1836 bezeichnen das Stück so (Stücke 11, 281). Zwar ist auch Glossy nicht immer und nicht sehr verläßlich, aber eine solche Abweichung im Titel muß doch irgendeine Grundlage haben. Anlässlich von Nestroys Grazer Gastspiel im Jahr der Uraufführung sind die Meinungen geteilt. Die im Band *Stücke 11* von Jürgen Hein

40 Mautner (Anm. 34), S. 207–211; vgl. jedoch W. E. Yates, ‚Zur Wirklichkeitsbezogenheit der Satire in Nestroys Posse *Eine Wohnung ist zu vermietthen*‘, *Maske und Kotburn* 27 (1982), S. 147–154.

41 *Langenscheidts Taschenwörterbuch* übersetzt das Wort irreführend als ‚Amtsgehilfe‘ (so auch Stücke 11, 254); *Le Nouveau Petit Robert* (Paris 1994), trotz des Titels ein enzyklopädisches Wörterbuch von 2500 Seiten, erklärt das Wort jedoch als „conseiller municipal élu par le conseil pour assister le maire dans ses fonctions et au besoin le suppléer“, Sachs–Villatte, *Langenscheidts Großwörterbuch Französisch* (10. Aufl. 1999) übersetzt: „stellvertretender, zweiter Bürgermeister“.

abgedruckten Wiener Kritiken sprechen ausschließlich von *Der Affe und der Bräutigam*. Johann Hüttner (*Stücke 10*, 159 f.) zitiert jedoch eine Grazer Stimme aus der *Theaterzeitung* (10. Oktober 1836), die von dem Werk als *Affe und Bräutigam* spricht. Auch Moritz Gottlieb Saphir kennt das Stück als *Affe und Bräutigam* (*Stücke 17/II*, 110).⁴² Auffällig ist der Theaterzettel der fünfzigsten Aufführung. Sie fand nach einer durch Nestroys Gastspiele bedingten Unterbrechung von vier Wochen statt.⁴³ Für den besonderen Anlaß war der Theaterzettel vollständig neu gesetzt worden, und plötzlich lautete der Titel des Stückes *Affe und Bräutigam*. Woher diese Namensänderung? Wenn sie nicht den eigentlichen Titel aufnimmt, dann stellt sie eine ‚Fassung letzter Hand‘ dar. Ein Irrtum des Setzers ist kaum anzunehmen. Nach Beendigung von Klischniggs Gastspiel konnte die Rolle des Affen zunächst nicht besetzt und daher das Stück nicht weiter gegeben werden. Als es aber ein Jahr nach der Uraufführung mit verschiedenen neuen Artisten, aber auch mit Klischnigg, wieder aufgenommen wurde, lautete der Titel immer *Affe und Bräutigam*, wie sämtliche Theaterkritiken aus den Jahren nach 1837 (*Stücke 11*, 282–294) deutlich zeigen. Dies war auch 1843 im Schweiger Theater in München der Fall.⁴⁴ 1881 war wohl die letzte aus der Manuskripttradition der Posse herzuleitende Vorstellung im Carltheater. Achtzig Jahre später kam das Werk im Burgtheater wieder auf die Bühne: Als *Der Affe und der Bräutigam* wurde es im Nestroy-Jahr 1962 häufiger gespielt als *Einen Jux will er sich machen* – auf der Basis des Rommel-Textes. Rommel hatte aber Text und Titel von CG übernommen; das deren Ausgabe zugrunde liegende Theatermanuskript hatte wohl, wie bei den Spielbüchern des Carltheaters vielfach üblich, den Theaterzettel der Premiere eingeklebt. Eine Stelle in der zwanzigsten Szene des ersten Akts (*Stücke 11*, 98) macht es wahrscheinlich, daß der ursprüngliche Titel tatsächlich *Affe und Bräutigam* lautete. Der im Affenkostüm auftretende ältliche Bewerber um die Hand eines jungen Mädchens sagt dort:

MONDKALB (*ganz vernichtet*). Gibt es eine gräßlichere Situation? Affe und Bräutigam zugleich.⁴⁵ Affe geworden, um die Braut zu erringen, und die Braut verlieren, um nicht Affe zu werden, das ist schrecklich!

Diese Stelle hier sowie der durch sie legitimierte Titel *Affe und Bräutigam* stützen Rommels Interpretation, es wehe „uns ein Hauch des Grauens vor der drohenden Identität von Mensch und Tier an“ (SW IX, 580).

42 In den *Komischen Theater-Gesängen* und im *Costume-Bild zur Theaterzeitung*, beide aus dem Jahre 1836, lautet der Titel *Der Affe und der Bräutigam* (siehe *Nestroy im Bild*, Nr. 200, S. 110); ein Kupferstich (ebd., Nr. 199) und ein Tableau (a. a. O., Nr. 1, S. 46) aus demselben Jahr tragen jedoch den Titel *Affe und Bräutigam*, ebenso eine Bleistiftzeichnung des halboffiziellen Theatermalers Johann Christian Schoeller aus dem Jahre 1840 (a. a. O., Nr. 201, S. 110) und das berühmte Tableau von Ferdinand Teweke (a. a. O., Nr. 4, S. 48), an dem Franz Gämmerler, der in der Uraufführung den WILHELM gespielt hatte, beteiligt war.

43 Man wird es einem gewiegten Manager wie Carl „unterstellen“ dürfen, daß er es in der ersten Aufführungsserie absichtlich bei nur neunundvierzig Vorstellungen bewenden ließ, um im Herbst das Werk „zum fünfzigsten Male“ groß herausbringen zu können.

44 Der Theaterzettel (vom 29. August 1843) wurde freundlicherweise von Dr. Birgit Pargner, Deutsches Theatermuseum, München, zur Verfügung gestellt.

45 Hervorhebung von mir.

Hinweise auf den Titel im Text eines Stückes, zumeist am Ende, sind bei Nestroy nicht selten. Dies ist etwa bei *Umsonst* der Fall:

FINSTER. Jetzt waren meine energischen Maßregeln –

PITZL. Umsonst. [...] Mit einem Wort: Die Liebenden haben sich, alles übrige rein umsonst! (*Stücke* 35, 110/10–18)

Auch am Ende des *Zerrissenen* (*Stücke* 21, 92) wird der Titel wieder aufgegriffen:

LIPS. Jetzt seh' ich's erst, daß ich nicht bloß in der Einbildung, daß ich wirklich ein Zerrissener war [...].

Den Titel dieses Werks will W. Edgar Yates aber nicht als programmatisch verstehen und das Stück als „Komödie der Freundschaft“ aufgefaßt wissen.⁴⁶ Er diene dazu, „eine Reihe von Wortspielen witzig zu resümieren“ (S. 43).

Zu *Der alte Mann mit der jungen Frau* gibt es eine ältere dreiaktige Fassung mit dem Titel 20 und 60. Der Schluß des Werkes beweist, daß die Titeländerung relativ früh durchgeführt worden ist, indem Nestroy am Stückende (*Stücke* 27/I, 83) wieder auf den Titel zurückkommt:

KERN [...] nie vergißt der alte Mann die junge Frau.

Beim *Mädl aus der Vorstadt* ist es der Untertitel (*Ehrlich währt am längsten*), welcher in der Schlußszene aufgegriffen wird. Die darin ausgedrückte Moral wird aber kräftig ironisiert, wenn die Hauptfigur eine ganze Reihe einschlägiger Sprichwörter zur Auswahl anbietet:

SCHNOFERL [...] „Ehrlich währt am längsten“ oder „der Krug geht so lang zum Brunnen bis er bricht“ oder „Thue recht und scheue Niemand“ oder „Nichts ist so fein gesponnen, es kommt dennoch an die Sonnen“ – unter diesen Sprichwörtern klaben Sie sich das passendste als Moral heraus. (*Stücke* 17/II, 97)

Dies ist ein Zeichen, daß hier der Untertitel und das Spiel damit zur Anfangsstrategie des Werkes gehörten und keinen späteren Einfall oder keine aufgezwungene Änderung darstellen.

Interessant ist *Kampl*, der letzte ganz große Erfolg Nestroys. Die Reinschrift trägt keinen Untertitel, auch der Theaterzettel der Uraufführung im Jahr 1852 nicht. Im Druck desselben Jahres heißt das Werk aber *Kampl, oder: Das Mädchen mit Millionen und die Nähterin*. In Berlin wurde es ein Jahr später mit dem Untertitel *Zwei Mädchen – zwei Bälle* gegeben (*Stücke* 31, 191). Diese Version nimmt nicht nur den Arbeitstitel Nestroys wieder auf, der *Zwei Töchter Zwei Bälle*⁴⁷ lautete (S. 204), sondern schließt auch den Kreis mit dem Ende des Stückes:

46 W. E. Yates, „Nestroys Komödie der Freundschaft: *Der Zerrissene*“, *Österreich in Geschichte und Literatur* 23 (1979), 43–48 (insbesondere S. 43).

47 Eine der Kapitelüberschriften in Michel Massons Erzählung *La Femme du Réfractaire*, die Nestroy als Quelle zum *Alten Mann mit der jungen Frau* diene, lautet *Les deux Bals* (*Stücke* 27/I, 117). Lauritz Kruse, der deutsche Bearbeiter, kann sie nicht anders als *Die zwei Bälle* übersetzt haben.

FELS BACH (zu PAULINE u[nd] NETTI). Seyd glücklich; [...] ich bin es durch
 KAMPL [...] Die zwey Töchter – !
 PAULINE [...] Und ich werde nie vergessen –
 KAMPL [...] Die Zwey Bälle!

Warum der Untertitel in der Reinschrift und auf dem Theaterzettel fehlt, wird wohl immer ein Rätsel bleiben.

Rekapitulieren wir: Titel sollen den Inhalt eines Stückes umreißen, die Neugierde des Theaterbesuchers wecken und – im Falle des Wiener Volkstheaters – gelegentlich auch die Behörden an der Nase herumführen. Dies sind potentielle Gegensätze, die zu unterschiedlichen Titeln führen können. Kein Zweifel also: Die bei den Premieren verwendeten Titel sind nicht immer die vom Autor gewünschten und auch nicht immer die besten. Was ist daraus für die Nestroy-Texte zu folgern? Neue Titel für bekannte Werke verwirren Forscher und Lesepublikum, was Hugo Aust wohl im Sinne hatte. „Grundsätze sind enge Kleidungsstücke“, läßt Nestroy seinen *Treulosen* sagen, und immer schon haben Regisseure und Theaterleiter Titel geändert. *Die beiden Nachtwandler* erschienen in Peter Grubers Schwechater Inszenierung (2001) als *Die Nachtwandler* und bei Karl Kraus mit dem Untertitel als *Das Notwendige und das Überflüssige* (Wien 1920); *Nagerl und Handschuh* wurde in Schwechat als *Maxenpfutsch* (1998) aufgeführt. 2001 spielte Elfriede Ott auf Schloß Liechtenstein den *Holländischen Bauer* in einer Bearbeitung Peter Orthofers unter dem Titel *Mandoletti*.⁴⁸ Unter dem von Nestroy ebenfalls ins Auge gefaßten Titel *Die Abentheuer in der Slavery* erlebte die 1985 zum erstenmal vollständig veröffentlichte Originalfassung des *Zauberer Sulphur...* – sicher auch dank der einfallsreichen Regie – bei den Nestroyspielen 1992 in Schwechat einen großen Erfolg. Als *Mann, Frau, Kind* (der aussagekräftigere Untertitel) soll Nestroys *Der Tod am Hochzeitstage* in der Saison 2003/2004 nach 170 Jahren wieder im Theater in der Josefstadt, der Uraufführungsstätte, auf die Bühne kommen.⁴⁸ Auch die Nestroy-Forschung könnte sich pragmatisch zeigen. Im Falle von *Zwei ewige Juden und (K)einer* und der *Schlimmen Buben (in der Schule)* sind schon seit langem Titel in Gebrauch, die nicht bei der Wiener Premiere verwendet wurden. Zwar lenkt der ursprüngliche Titel *Magister Wampl und seine Schüler* die Aufmerksamkeit mehr auf die Aussage des Stückes, aber der zunächst wohl auch aus Zensurbedenken gewählte Titel *Die schlimmen Buben in der Schule* lockt sicher mehr Zuschauer ins Theater und erscheint auch durch die Lesarten legitimiert. Man wird hier nicht ändern wollen. Einige der seit den Ausgaben von Chiavacci und Ganghofer bzw. Rommel üblichen Titel sollten unbedingt revidiert werden. Bei den *(Lieben) Anverwandten* bereitet dies keine Schwierigkeiten. Auch *(Der) Affe und (der) Bräutigam* bliebe unter dem neuen/alten Titel erkennbar. Ein Titel wie *Die Verbannung aus dem Zauberreiche* verdeckt geradezu den Inhalt des Stückes, das mit *Dreißig Jahren aus dem Leben eines Lumpen* genau beschrieben und auch oft häufig unter diesem Titel in der Literatur zitiert wird. *Die Fahrt mit dem Dampfwagen* sollte nach neuesten Erkenntnissen besser unter dem ebenfalls schon bekannten Titel *Die zusammengestoppelte*

⁴⁸ Freundliche Mitteilung des Geschäftsführers der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Ministerialrat Dipl.-Ing. Karl Zimmel.

Komödie angeführt werden. Eine Umbenennung der *Zauberreise in die Ritterzeit zu Gegenwart und Vergangenheit* brächte andererseits wenig, und problematisch wäre wohl eine Titeländerung zu *Das Geheimnis des grauen Hauses*, da *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* zu den bekannteren Werken Nestroys gehört. In geringerem Ausmaß gilt dies auch für *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* und *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim*. Die Gründe für die seinerzeitige Umbenennung sind bei diesen Stücken heute weggefallen. Die jetzigen Untertitel (und wahrscheinlich ursprünglichen Haupttitel) *Träume von Schale und Kern* und *Der Weltuntergangstag* beschreiben zweifellos die Handlung genauer als die heute geläufigen Titel. Untersuchungen der Lesarten wären auch bei den anderen Stücken mit umstrittenen Titeln anzustellen. Man vergegenwärtige sich einen Nestroy-Kanon mit folgenden Werken: *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*, *Der Weltuntergangstag*, *Das Geheimnis des grauen Hauses*, *Der Mann an der Spitze! Fände Der Mann an der Spitze* Interesse bei der Forschung, wo John McKenzie die stiefmütterliche Behandlung von *Lady und Schneider* beklagt (*Stücke* 26/II, 194), dann wäre Shakespeare widerlegt.

Übersetzen als Prozeß der Ent- und Aufwertung

Anläßlich des Pariser Nestroy-Kolloquiums von 1991 wurden zwei exemplarische Textwanderungen zwischen Paris und Wien ausführlich behandelt.¹ Gérard Schneilin untersuchte mittels der intertextuellen Methode von Genette die Verwandlung eines französischen Hypotextes, der Comédie-Vaudeville *L'homme blasé* von Duvert/Lauzanne (1843), in Nestroys Posse *Der Zerrissene* (1844). Dabei läßt er nicht den geringsten Zweifel an der turmhohen Überlegenheit der Nestroyschen „transvalorisation“ über das französische Original. Der Vergleich macht aus dem angeblichen Zerstörer Nestroy einen „reconstructeur“, einen Wiederhersteller einer Sprachwertwelt. Schneilin schließt mit einem Wortspiel Genettes, der im intellektuell gelungenen „Hypertext“ ein Gemisch aus „lucidité und ludicité“ sieht.²

Jean-Marie Valentin hat die Ausgabe der Bearbeitung von Nestroys Lokalposse *Zu ebener Erde und erster Stock* durch die Franzosen Mélesville und Carmouche (1842) unter dem Titel *Du haut en bas ou Banquiers et fripiers* (Second-hand-Laden in heutigem Deutsch!) mit einer theater- und kultursoziologischen Einleitung versehen, in der er zu folgender Einschätzung dieser „Comédie-Vaudeville en deux actes (imitée de l'allemand de Nestroy)“ gelangt ist: „Auf der Ebene der Comédie-Vaudeville brachte Nestroys Text, wie er von Mélesville und Carmouche revidiert worden war, genaugenommen nichts, was nicht schon im Pariser Repertoire üblich war.“³ Überdies kam die „Entliterarisierung“ via „Retrivalisierung“ der latenten politischen Stabilisierungsfunktion des Pariser Theaters im Palais Royal entgegen. Anders gesagt: der ‚Rücktransfer‘ Nestroys war nicht nur überflüssig, was das Repertoire anging, er führte nicht zu einer ‚transvalorisation‘, sondern zur Devalorisierung eines Autors, der in die Tradition der europäischen Satire der Erasmus, Rabelais, Swift und Molière gehörte. Valentin zitiert aus der *Physiologie du théâtre* von Hippolyte Auger (1840): „Die Indifferenz der Franzosen für die fremden Sprachen ist natürlich; [...] sie ist ein instinktiver Elan, wenn nicht überhaupt Ausfluß des Bewußtseins von der Überlegenheit unseres nationalen Genius. [...] Die ausländischen Theater verlieren sich in dem unsrigen wie die Nebenflüsse in einem großen Strom.“⁴ Das Schicksal von *Zu ebener Erde und erster Stock* illustriert das zur Genüge und bietet eine perfekte Erklärung für das Ausbleiben weiterer Übersetzungen: so etwas wie die Imitatio Nestroys durch Mélesville und Carmouche war haufenweise und besser auf dem französischen Markt vorhanden, für den ‚wahren‘

1 Siehe *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique*, hg. von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin, Asnières 1991. (Sigle Stieg/Valentin.)

2 Gérard Schneilin, De *L'homme blasé* (Duvert et Lauzanne) à *Der Zerrissene* (Nestroy), in: Stieg/Valentin (Anm. 1), S. 143–156, hier S. 155 f.

3 Jean-Marie Valentin, ‚Nestroy sur la scène française‘, in: Stieg/Valentin (Anm. 1), S. 177–192, hier S. 192.

4 Ebd.

Nestroy gab es eine Barriere, die allerdings nicht bloß theatersoziologisch war, sondern in den Besonderheiten seiner Sprache wurzelte.

Die Trivialität von *Du haut en bas*⁵ betrifft zwar auch die Simplifizierung der Intrige und das Einsparen von Figuren,⁶ sie ist jedoch unüberhörbar weitgehend von der Platitude der sprachlichen Mittel bestimmt. Dabei spielt eine entscheidende Rolle der Umstand, daß die von Nestroy gespielte Figur des intriganten Dieners Johann (Roussillon) aller sprachlichen Finten und Sophismen entbehrt, worunter der komische Kontrast zur Scholz-Rolle Damian (Balthazar) stark leidet. Doch kommt Balthazar/Damian noch am ehesten an den Duktus der Nestroyschen Figur heran: Nicht nur ist er ständig benebelt und leidet an dem sprachlichen Tick, sich als Philosophen zu betrachten (201, 202, 205, 209, 229, 235, 252, 259, 263, 273, 288, 295, 296) und die absurdesten Verhaltensweisen als „philosophisch“ zu deklarieren, er wird auch (wie andere „niedrige“ Figuren) Opfer falschen Wortgebrauchs: Damians „gelitten“ (II, 33) und „gerochen“ (III, 22) entsprechen Verballhornungen wie „aquélir“ (statt „acquérir“), „acquéríte“ (statt „acquise“), „égruger“ (statt „égorger“), „élémentaire“ (statt „alimentaire“), ganz besonders aber Balthazars „philosophisches Schlußwort“: „Man geht so seinen bescheidenen Weg – das stammt aus dem Platon, dem Plutarch oder dem Pluto ... ich weiß nicht recht“ (296).

In der Übersetzung ist so gut wie nichts übriggeblieben von der spezifisch Nestroyschen Rhetorik, die Wendelin Schmidt-Dengler als „beschädigte Allegorie“ gekennzeichnet hat.⁷ Von der das Stück strukturierenden Fortuna-Metaphorik ist kaum eine Spur erhalten. Der französische Goldfuchs (der Bankier Durosoy) prahlt selbstzufrieden auf seinem glänzenden Ball: „Welche Versammlung! Jetzt kann ich das Glück (Fortuna) herausfordern! Was will mir mein Kassier?“ (245) (der Unglücksbote). Das ist alles, was von *Zu ebener Erde und erster Stock* II, 8 übrigbleibt, wenn man absieht von der Chanson-Strophe am Beginn, in der Johanns „Das ist halt das Schöne; wenn man einmal recht mitten drin sitzt in Glück, da gerat alles, da verliert 's Malheur völlig die Courage gegen einem. Ich sage: wenn sich's Unglück über ein' Millionär trauen will, das kommt mir grad so vor, als wie wenn ein Stallpummerl auf ein' Elefanten bellt“ folgendermaßen verwandelt wird:

ROUSSILLON. Vous le plus grand financier du royaume!...
Si le malheur à vous venait s'frotter,
C'est un roquet qui voudrait culbuter
La colonn' de la plac' Vendôme! (198)

Übersetzungsversuch (GS):

Ihr, der größte Bankier des Reichs!
Will's Unglück sich an Ihnen reiben,
Das ist, als möcht' ein Mopperl am Place Vendôme
die Siegesäule übern Haufen scheiben.

5 Die französische ‚imitatio‘ ist abgedruckt in Stieg/Valentin (Anm. 1), S. 195–297. Die Seitenverweise im Text beziehen sich auf diesen Druck.

6 Details in Valentin (Anm. 3).

7 Wendelin Schmidt-Dengler, ‚Die beschädigte Allegorie‘, in: Stieg/Valentin (Anm. 1), S. 131–142.

Was der Bankier geschmeichelt so kommentiert: „Ich mag den Vergleich ... es fehlt ihm nicht an Erhabenheit.“

Wie sehr die Imitatio hinter dem Sprachoriginal zurückbleibt, belegt sehr schön die nur teilweise geglückte Nachahmung eines Nestroyschen Wortspiels in I, 3: „Mit alte Kleider handeln ist eine wahre Lumperei, es schaut nix heraus dabei als höchstens der Ellbogen, wenn man s' anzieht.“ Daraus wird im Französischen:

Il [mon neveu] regardait les manches de ma veste... C'est de l'orgueil, ça. (*Montrant ses manches trouées.*) Je sais bien que c'est un spectacle déchirant.“
(202) [„Mein Neffe hat meine Rockärmel angeschaut, der hochnäsige Bursch“. (*Zeigt seine durchlöchernten Ärmel.*) Ich weiß schon, das ist ein (herz)zerreißendes Spektakel.“]

Und Damians traurige Logik „[...] um nur was z'essen zu haben, bleib ich in einem Dienst, wo ich Hunger leiden muß“ wird zum banalen: „Je me mets alors chez mon beau-frère, et je meurs de faim“ („Da werde ich der Kompagnon meines Schwagers und sterbe vor Hunger“) (202). Dies mag genügen an symptomatischen Beispielen für den Wertverlust, den Nestroy auf französisch hinnehmen mußte. Man begreift, warum die beiden Adaptatoren sorgfältig alle typischen Monologe, Diatriben und Auftrittslieder vermieden und damit den eigentlichen Nestroy regelrecht zum Verstummen gebracht haben.

Nach der Entwertung die Aufwertung. Es geht um die Verwandlung des Vaudevilles vom *Homme blasé* in Nestroys Meisterposse *Der Zerrissene*. Beginnen wir mit dem Schluß: Nantouillet, der französische Zerrissene, ist ein „homme blasé“, also ein Blasierter, Gleichgültiger, Empfindungsloser, der keinen Genuß und kein Gefühl mehr kennt. Zum französischen Gluthammer (Ravinard), der vom Heiraten nichts mehr wissen will, sagt er voll Mitleid: „Vous êtes blasé!... je vous plains... moi, je ne le suis plus... (*avec joie*) ah! je ne le suis plus!... car je me marie... j'épouse un ange.“

LOUISE (*modestement*). Mon parrain!

NANTOUILLET (*avec tendresse*). Un ange qui m'a abrité sous son aile...

LOUISE. Ne dites pas cela!

NANTOUILLET (*avec un peu d'impatience*). Les anges en portent; la comparaison est bonne, je sais ce que je dis.

RÉMY [der französische Krautkopf]. Ah! Monsieur Nantouillet! si j'avais su... que vous aviez tant d'esprit que ça... si j'avais su que...

NANTOUILLET (*gaiement, l'interrompant*). Je connais votre opinion sur mon compte... Et toi, Louise, ne crains rien de l'avenir; près de toi, je ne serai jamais un homme blasé; j'aurai toujours une volonté... la tienne... Je remets entre tes mains ma fortune, mon bonheur...

LOUISE (*avec gentillesse*). J'en saurai soin, parrain.

NANTOUILLET. Fais-en ce que tu voudras, je t'abandonne tout, même mes cheveux... fais les teindre à ton goût... et chosis la couleur. (*Stücke 21, 243 f.*)

Wörtliche Übersetzung:

NANTOUILLET. Sie sind blasiert. Ich beklage Sie. Ich bin es nicht mehr. (*Freudig*)

Ich bin es nicht mehr! Denn ich heirate, ich heirate einen Engel.

LOUISE (*bescheiden*). Mein Pate!

NANTOUILLET (*zärtlich*). Einen Engel, der mich unter seinen Flügeln geborgen hat.

LOUISE (*bescheiden*). Sagt das nicht!

NANTOUILLET. Die Engel tragen welche. Der Vergleich ist gut, ich weiß, was ich sage.

RÉMY. Ah Herr Nantouillet. Wenn ich gewußt hätte, daß Sie so geistreich sind, wenn ich gewußt hätte.

NANTOUILLET (*unterbricht ihn heiter*). Ich weiß, was Sie von mir denken. Und du, Louise, habe keine Angst vor der Zukunft; in deiner Nähe werde ich niemals blasiert sein; ich werde immer einen festen Willen haben ... den deinigen ... Ich lege mein Vermögen und mein Glück in deine Hände ...

LOUISE. Ich werde wohl darauf achten, mein Pate.

NANTOUILLET. Mach damit, was du willst, ich überlasse dir alles (*mit Nachdruck*) sogar meine Haare, lasse sie nach deinem Geschmack färben und such dir die Farbe aus.

Folgt der übliche Happy-End-Schlußchor über die „doux mariage“ („süße Ehe“).

Abgesehen von der Passage über den „Willen“, der das zukünftige Simandldasein des Ex-Blasierten ankündigt, ist dieses Ende witzlos, sprachlich schal und konventionell.

Nestroy komprimiert die Umkehrung der Ausgangssituation in dem Parallelismus

GLUTHAMMER. [...] mir is die ganze Mathildelieb' vergangen

LIPS. Und in mir is eine Kathilieb' erwacht. (*Stücke 21, 92*)

Die wahre Schlußpointe aber ist nur möglich, weil Nestroy aus dem „homme blasé“ einen „Zerrissenen“ gemacht hat (die moderne Rückübersetzung, die uns hier nicht weiter interessiert, nennt das Stück logischerweise *L'homme déchiré*):⁸ „Jetzt seh' ich's erst, daß ich nicht bloß in der Einbildung, daß ich wirklich ein Zerrissener war, die ganze ehliche Hälfte hat mir g'fehlt“ (*Stücke 21, 92*). Das geglückte Spiel mit „ganz“ und „halb“ hebt das Klischee fast in den Rang des aristophanisch-platonischen Eros-Mythos. Und selbst das Ablaut-Wortspiel „verlebter-verliebter-Verlobter“ läßt etwas von einer Auferstehung ahnen. Wir haben hier einen der Fälle vor uns, wo Nestroys Wortspielglanz an die Poesie streift.

Auf einer ganz anderen Ebene, der rein satirischen nämlich, läßt sich eine vergleichbare Entbanalisierung beobachten. Der „Juge de paix“ (Justiziar) spricht im *Homme blasé* eine völlig neutrale Sprache („Ich muß mich Ihrer Person versichern“, „Ihre Sache steht schlecht“, „Es ist meine Pflicht“) (*Stücke 21, 240*), während Nestroy sich die Gelegenheit nicht entgehen läßt, nach dem Quiproquo mit der „stillen reizenden Verborgenheit“ den juristischen Jargon zu persiflieren. Nestroy

8 Johann Nestroy, *L'homme déchiré* (*Der Zerrissene*) et *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui* (*Einen Jux will er sich machen*). Traduit par Jean-Louis Besson, Heinz Schwarzinger et Félix Kreissler, Rouen 1985.

pur, begreiflicherweise ohne französisches Modell, denn da wiehert der österreichische Amtsschimmel:

Auf Hochdensenben lastet die ·Inculpation· einer Schlosserersäufungs-Inzicht, weshalb ich mich Dero vielwerther Person versichern muß.

oder

Dießfalls wird Ihnen eine Beweisführung obliegen, welche nach den Absichtverrathenden Worten des Testaments-Wiederrufes, die da lauten – „Da es möglich ist, daß ich morgen meinen Tod in den Wellen finde“ – sich einer bedeutenden Schwierigkeit erfreuen dürfte. (*Stücke* 21, 88)

Aufschlußreich ist auch eine Umplazierung eines politischen Wortspiels aus dem französischen Original: In seinem Verzweiflungsmonolog nach der Verhaftung sagt Nantouillet: „En réalisant ma fortune, nous pouvions trouver moyen d’aller nous établir aux Etats... plus ou moins unis d’Amérique!“ (*Stücke* 21, 241) („Durch den Verkauf meiner Güter hätten wir Mittel gefunden, uns in den nicht ganz Vereinigten Staaten von Amerika niederzulassen“). Zu dieser Zeit befanden sich die USA noch in der Phase der Expansion. Nestroy legt in ganz anderer Absicht die Vereinigten Staaten dem auf Kathi eifersüchtigen Lips (III, 6) so in den Mund: „Heurath mit Nahmensveränderung in der Schweiz, oder ohne Nahmensveränderung Vereinigung in die vereinigten Staaten; ’s geht All’s, ’s Vermögen is da“ (*Stücke* 21, 86).

Durch die Verlegung dieses Motivs in die Eifersuchtsszene erzielt Nestroy nicht bloß einen Wortspielegeffekt. Die seine Komödien beherrschende Thematik der universellen Käuflichkeit wird mit dem Amerika-Thema satirisch-misanthropisch verknüpft, während sie im französischen Text nichts als platte Wunschvorstellung war, die sich durchs Geld für Nantouillet (und nicht für seinen fiktiven Nebenbuhler) hätte erfüllen lassen.

Wir kommen zum ‚plat de résistance‘, zum ersten Monolog des *Zerrissenen* (I, 5). An der Imitatio von *Zu ebener Erde und erster Stock* war das auffälligste Element der Abwertung das Verschwinden aller Monologe und Couplets. Es liegt also geradezu in der Logik des Transfers nach Wien, daß Nestroy die Dialogszene des *Homme blasé* (I, 4) in einen großen Auftrittsmonolog mit Couplet (I, 5) und in einen Dialog mit den falschen Freunden (I, 6) zerlegt. Es wäre langweilig, im einzelnen die Verlagerung der Motive zu analysieren – z. B. stammt das ins Komische gewendete *Idomeneo*-Motiv von einem der Freunde, nicht von Nantouillet selbst –, wesentlich ist die grundlegende Transformation des Materials. Zunächst ist festzustellen, daß gerade an so exponierter Stelle Nestroy, der sonst oft recht treu dem Original folgt, sehr entscheidende Veränderungen vorgenommen hat (*Stücke* 21, 34–38).

Die auffallendste betrifft das Thema des Eros, das im französischen Original begreiflicherweise ein besonderes Gewicht hat und dessen wortgetreue Übersetzung mit Sicherheit der Zensur zum Opfer gefallen wäre. Im *Zerrissenen* betrifft die massivste Selbstzensur die Passage über die „Liebesabentheuer“. Und die ‚eigentliche‘ Zensur hat den Schluß des Couplets mit dem Harem-Thema gestrichen, vor

allem aber das Wort „Liebesabentheuer“ selbst zum schlichten „Abentheuer“ kastriert (*Stücke* 21, 176).

Nantouillet's ‚Weltanschauung‘ des „ennui“ wird über Chöre und Musikeinlagen (nach bekannten Opern oder Operetten) und Dialoge mit seinen Freunden ‚entwickelt‘: Die Themenabfolge lautet Champagner, Reichtum (beide bei Nestroy durchgespielt), schließlich der Soldatenstand, der sichtlich des folgenden Wortspiels wegen eingeführt wurde:

NANTOUILLET. Ich habe immer Zerstreuungen gesucht: Ich hatte Geschmack am Soldatenstand, aber meine Sehweise („manière de voir“) stand dem Eintritt in die Armee entgegen.

POLIVEAU (*halblaut*). Warst du etwa ... liberal?

NANTOUILLET. Nein, kurzsichtig. (*Stücke* 21, 219)

(Hätte wohl schwerlich die vormärzliche Zensur passiert.) Es folgt ein Monolog Nantouillet's – im Umfang nicht zu vergleichen mit Lips' Auftrittsmonolog –, in dem zunächst die Modeerscheinung des Byronismus („les poètes du désespoir“) evoziert wird, bevor das Punctum saliens zur Sprache kommt, die erotischen Beziehungen des Opernjupiter, der sich für seine diversen Danaen in „einen Kaschmir-, Diamanten- und was weiß ich noch für Regen“ (*Stücke* 21, 219) verwandelt hat. Besonders kennzeichnend ist für den Geist des Vaudevilles folgendes Augenzwinkern in Richtung von Beaumarchais' *Le mariage de Figaro*:

NANTOUILLET. Ich habe Jungfrauen gekrönt. Ich habe alle braven Jungfrauen aus der Umgebung meiner Landgüter zusammensuchen lassen; sobald ich einen tugendhaften Kopf sah, bumm, verpaßte ich ihm eine Jungfernkrone und dazu zwölfhundert Francs Mitgift.

POLIVEAU. Ohne das Herrenrecht⁹ einzufordern?

NANTOUILLET. Zu was denn?

ALFRED. Ah das war schön und edel.

Diese Vorgangsweise führte begreiflicherweise dazu, daß die Rosen-Jungfrauen im ganzen Land zur Mangelware wurden.¹⁰ Gegen die wachsende Langeweile wandte sich Nantouillet dem Pferderennsport zu, danach dem Reisen (England, Schweiz). Das England-Thema wird bei Nestroy zusammen mit dem Pferde-Motiv auf den Pseudo-Engländer Spornier übertragen.

Die Sprache von Lips' Monolog ist gegenüber dem Original gekennzeichnet durch Allegorisierung (Göttin Langeweile, Schicksalsschläge) und Potenzierung durchs Paradox: Spiel mit der Redewendung „arm um keinen Preis“; Konsequenzen aus dem gesicherten Besitz; „ich bin der Einzige in meiner Famili, folglich kann mir kein theurer Angehöriger sterben, außer ich selber“; das Geld als ‚Entwerter‘ des Lebens und seiner „Aufrieglung“ durch Spiel, Liebesabentheuer, Freundschaft. Nestroy operiert mit einer Rhetorik der paradoxen Gegensätze bis zum sprachspielerischen Höhepunkt: Auch das intensivste der Gefühle, die Rache, wird vom Geld

⁹ *Herrenrecht: ius primae noctis*.

¹⁰ Unglaublich, aber wahr: Dieses Ritual der ‚rosière‘ wird noch heute von Lokalpolitikern in der französischen Provinz praktiziert!

gezhämt; aus Blutrache und „Nachschießen“ wird eine Bitte um „Vorschuß“. Ähnlich wird die Entwertung der Freundschaft durch die Rückführung der metaphorischen Adjektiva „warm“ und „heiß“ (für die Abstrakta Anteilnahme und Mitgefühl) auf ihren kalorischen Wert (warmes Essen, heißer Punsch) vollzogen. Schließlich wird das Wort „beneidenswert“, das im gewöhnlichen Gebrauch nur passiven Charakter hat, umgewertet durch die Einführung des reflexiven Verbums „sich selbst beneiden“, wodurch das Objekt zum Subjekt wird, das keinen Grund zum Neid auf sich selbst findet, so daß zu schlechter Letzt der Motor des Ganzen, das *Geld* selbst, entwertet wird.

Es liegt auf der Hand, daß diese rhetorische Struktur nichts Äußerliches ist, sondern gleichsam das ganze Stück tragen wird. Mir scheint, daß die vergleichende Analyse zwischen dem französischen und dem Nestroyschen gewichtige Argumente für die Kraus'sche Methode der Rehabilitierung Nestroys beibringt.

Wie sehr die Sprache die bloß szenischen Effekte intensivieren kann, zeigt das Beispiel des schlafenden Ehwewerbers. Die Situation ist an sich komisch, doch Nestroy potenziert diese Komik durch stilistische Mittel, die S. P. Scheichl im Detail analysiert hat.¹¹

Das Erstaunen wird im französischen Text durch ein dreimaliges „il dort“, einmal mit Ausrufezeichen, zweimal mit Fragezeichen wiedergegeben. Nestroy fügt der Situationskomödie eine für ihn typische Sprachkomödie hinzu: Stifler, der mit einem geschwollenen „Erlauben Sie mir, daß ich ihm sein Glück verkünde“ die Türe öffnet, kommentiert mit einem hochdeutschen „Er schläft –!?“ , während Spornier, Wixer und Madame Schleyer mit einem dialektalen „Er schläft –!?“ die Szene begleiten. (Nebenbei bemerkt ein Idealbeispiel, um zu zeigen, wie unsinnig Leopold Lieglers Vorhaben der Übersetzung Nestroys in den Wiener Dialekt war).

Derselbe Stifler sucht im ‚hohen Stil‘ eine Entschuldigung für dieses Verhalten: „Ohne Zweifel hat ihn in Folge der Gemüthsaufregung, und der eingetretenen Dunkelheit ein leiser Schlummer überfallen“ (*Stücke* 21, 50). Wixer übersetzt diesen falschen „Schlummer“ in einen wahren „Roßschlaf“ und Frau von Schleyer murmelt das ebenfalls zutreffende Wort vom „Murmeltier“.

Im Gegensatz zum französischen Original, in dem die empörte Madame de Canaries zu zwei übertriebenen und funktionslosen Vergleichen („deutscher Kreisel“ und „Pummerin von Notre Dame“) greift, benützt Nestroy das Schnarchen nur zu einem verräterischen Satz der Pseudowitwe: „Nein, wie der schnarcht – wie mein Seeliger – lebenswürdige Eigenschaft“ (*Stücke* 21, 51).

Ich denke, daß diese Proben aufs Exempel ausreichen, um den ästhetischen Unterschied zwischen dem französischen Original und Nestroys Bearbeitung sichtbar und hörbar zu machen. Das Spiel ließe sich am *Zerrissenen* weitertreiben, es gilt aber ganz allgemein. Noch Nestroys letztes Werk, die ‚Übersetzung‘ von Offenbachs Operette *Vent du soir* in *Häuptling Abendwind* verläuft nach den Prinzipien, die im *Zerrissenen* am poetischen Werke waren.

11 Sigurd Paul Scheichl, „Schlummer und Roßschlaf. Beobachtungen zum Stilbruch bei Nestroy“, in: Stieg/Valentin (Anm. 1), S. 119–130.

Peter Branscombe

Louis Grois: Ein Aquarell von Franz Gaul

Das signierte und mit Jahresangabe datierte Aquarell von Franz Gaul stellt den Schauspieler Louis Grois dar, der viele Jahre hindurch zu den beliebtesten Mitgliedern des Komiker-Ensembles¹ um Nestroy zählte. Dem Gesicht nach ist Grois sofort erkennbar;² sein Falstaff-ähnlicher Bauch in unserem Bild dürfte allerdings von Kissen oder ähnlichem herrühren. Das Bild, ein Originalaquarell, das mit einer steifen Unterlage aus Pappe versehen ist, mißt 17,8 x 23,8 cm. Unterhalb des Bildes weist das Passepartout die Bezeichnung auf, nachträglich von fremder Hand mit Bleistift geschrieben: Louis Grois / Komiker / 1809–1874. Ganz unten auf dem Passepartout kann man folgende Zahlen lesen: [links:] LB 9593 [Mitte:] 670 [rechts:] S. 140. Das Letztzitierte ist tatsächlich der Kaufpreis, den ich (soweit ich mich erinnern kann) in den siebziger Jahren bei Gilhofer für das Aquarell ausgeben mußte.

Auf der Rückseite des Passepartouts steht folgender Text, ebenfalls nachträglich von fremder Hand mit Bleistift geschrieben: Grois als Jeremias Wuthschnaub / (D[e]r blaue Frack und seine Folgen).

Besagtes Stück wurde 1857 im Theater in der Leopoldstadt anonym erstaufgeführt. Die Angabe bei Hadamowsky lautet:

Der blaue **Frack** und seine Folgen. Familienjammer 1 als parodistischer Schw[ank] f[ür] sentimentale Seelen. – 1857 X 2 bis 4, 8 bis 12, 21, 26. 1858 IX 25. 1859 V 17. 1860 X 10, 12, 15. – Thztg S. 935.³

Die Anonymität des Stückes wurde später aufgehoben: Daß dessen Autor Alexander Baumann war, ist etwa der Wallishausserschen Reihe „Wiener Theater-Repertoire“ zu entnehmen; der Druck in dieser Reihe (Bd. 243, 1870) steht etwa im Katalog der ÖNB aufgelistet.⁴

1861 wurde der Schwank auch im Theater am Franz Josefs Kai gegeben, wo der Titel die kleine Änderung „parodierender“ anstatt „parodistischer Schwank“ auf-

1 Zu diesem Ensemble siehe W. Edgar Yates, „Is denn das a Sünd, wenn der Mensch a Acteur is?“ – Nestroy und das Schauspielerensemble, in: *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Nestroy. Katalog zur 277. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien* (Wien 2001), S. 45–60; Jürgen Hein und W. Edgar Yates, ‚Ein Bericht aus dem Jahr 1843 über das Ensemble des Theaters an der Wien. Nebst Nachträgen zu den Bänden *Stücke 19* und *Stücke 20* der HKA‘, *Nestroyana* 19 (1999), S. 119–137, hier vor allem über Grois S. 127 f.; zu Grois’ Rollen in Nestroy-Stücken siehe auch Otto Rommel, *Johann Nestroy. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik* (= SW XV, Wien 1930), S. 274–276.

2 Man vergleiche z. B. in *Johann Nestroy im Bild* die Nummern 107, 283, 306 und 309.

3 Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860* (Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien, 3. Bd., 1934), S. 141.

4 Auch Rommel nennt Alexander Baumann als Autor (SW XV, 511).

weist.⁵ Am Kai wurde das Stück an folgenden Tagen gespielt: 7., 12. III., 28. XII. 1861, 12. I. 1862. Angenommen, daß die Identifizierung der Rolle und des Stückes stimmt, hängt also Gauls Aquarell mit dieser zweiten Inszenierung zusammen. Tatsächlich ist der Frack ein blauer. Nestroy hat die Rolle des „Themistokles, Sohn des Kaufherrn Jeremias Wuthschnaub“ an sämtlichen oben genannten Abenden gespielt.⁶



5 Johann Hüttner, „Baugeschichte und Spielplan des Theaters am Franz Josefs Kai“, *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 17 (1970), S. 87–161; hier S. 111.

6 Siehe Otto Rommel, in: SW XV, 605.

Gabriella Rovagnati

Launen des Einfalls.

Die italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock*

Ein altes italienisches Sprichwort faßt den Sinn der Nestroyschen Lokalposse *Zu ebener Erde und erster Stock* in folgendes Bild: „Il mondo è fatto a scale, / c'è chi scende e c'è chi sale.“ Wie kann man dieses gereimte Distichon, das ein Stück herkömmlicher Volksweisheit in epigrammatischer Form vorträgt, ins Deutsche übersetzen? Versucht man es wiederzugeben, kann man höchst unterschiedliche Lösungen wählen. Schauen wir uns fünf mögliche deutsche Versionen dieses Spruchs genauer an:

- a) Die Welt besteht aus Stufen.
Jemand geht hinauf, jemand geht hinab.
- b) Die Welt ist wie eine Treppe,
Die man bald hinauf-, bald hinabsteigt.
- c) Hinauf geht der eine, hinab der andere
In dem Treppenhaus der Welt.
- d) Im Spiel des Zufalls auf der Welt
Ist für einige Glück, für andere Pech bestellt.
- e) Auf der Stiege der Welt geht's zu bunt und bunter;
Mancher steigt hinauf, mancher hinunter.

Jeder der fünf hier angeführten Sätze stellt eine plausible Übertragung des italienischen Satzes dar; plausibel ja, doch treffend nie im ganzen, sondern immer nur in einer bestimmten Hinsicht. Der Übersetzer muß wählen, welcher der denkbaren Lösungen er den Vorzug gibt. Seine Wahl ist sowohl semantischer als auch ästhetischer Natur, aber ihr geht auf jeden Fall eine theoretische Überlegung voraus, durch die der interpretierende Übersetzer entscheidet, welchen Elementen des Originals er vor allem treu bleiben will, ob der spezifischen Metaphorik mit all ihrem Nebensinn oder lieber der ‚tieferen‘ Bedeutung, ob dem Rhythmus und dem Versmaß oder lieber der einfach klingenden musikalischen Form des Verses, die sich vor allem im Endreim ausdrückt. Lexikalisch kann er auf möglichst vollständige Übereinstimmung zielen oder nach Kriterien verfahren, die dem eigenen Sprachsystem oder gar einfach seinem persönlichen Geschmack besser entsprechen: „scale“ kann man sowohl mit *Stufen* wie mit *Treppe*, mit *Treppenhaus* oder mit *Stiege* wiedergeben, wobei jedoch jedes Mal ein – wenn auch geringer – Bedeutungsunterschied herausgekehrt wird.

Das hier angebotene Spektrum der Möglichkeiten ist durchaus unvollständig, und das Beispiel mag banal erscheinen; es vermittelt aber schon einen Eindruck von der

Tragweite der sprachlichen Verantwortung, die ein Übersetzer gegen jedes beliebige Werk aufzubringen hat. Gilt das schon für einen jeden Text, wie trivial auch immer er sein mag, so versteht sich von selbst, was für eine heikle Aufgabe es ist, Nestroy zu übersetzen, denn seine Sprache weist einerseits „ein[en] unvergleichliche[n] Reichtum an Sauerstoff“¹ auf, der nach Möglichkeit beizubehalten ist, will man seine Ausdrucksweise nicht kurzatmig werden lassen; andererseits ist sie aber sehr gefährlich anzufassen, denn sie enthält – um das Bild von Karl Kraus noch einmal zu erwähnen – viel Dynamit, obgleich in Watte gewickelt.²

Übersetzen ist ein geschichtliches Phänomen, das sich dem allgemeinen Sprachwandel fast automatisch anpaßt: Normalerweise übersetzt man nämlich in die eigene Muttersprache und nach dem zeitgenössischen Sprachgebrauch, auch wenn der zu übertragende Autor Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte davor geschrieben hat. Eine Ausnahme bilden da nicht einmal die Übertragungen zeitgenössischer Autoren, denn ein Werk muß da sein, bevor man es in eine andere Sprache exportieren kann. Die Übersetzung ist immer etwas, was chronologisch nur den zweiten Platz beanspruchen kann; selten genug nämlich kommt der Ausnahmefall vor, daß Original und fremdsprachige Version fast gleichzeitig entstehen.³ Die zeitliche Distanz erreicht einen ihrer Höhepunkte in der westlichen Kultur bei den immer aufs neue wiederholten Übertragungen von Texten der Antike,⁴ die ihrerseits im Laufe der Zeit klassisch werden können, wie etwa diejenigen Homers von Heinrich Voß in Deutschland oder von Vincenzo Monti in Italien.

Jedenfalls aber verursacht der größere oder kleinere zeitliche Abstand zwischen Originalwerk und fremdsprachiger Wiedergabe das Entstehen einer mehr oder minder bedeutenden historisch-sprachlichen Kluft, die nicht leicht zu überbrücken ist. Lösungen dieses Problems à la Rudolf Borchardt, der sich für seine deutsche Dante-Version eine morphologisch plausible mittelalterliche Sprache erfunden hat, scheinen nicht nur methodisch fragwürdig, sondern auch ungeeignet für die Verbreitung fremdsprachiger Werke jenseits der eigenen Sprachgrenze.⁵

Eine öfter angewandte Form der Annäherung an ältere Originale ist der Gebrauch von Archaismen oder von Redewendungen, die den Sprachduktus der Zielsprache in derselben Epoche nachahmen und somit Assoziationen auslösen, die den zu übersetzenden Text in einen bestimmten historischen Rahmen rücken. Das war u. a. auch ein Kriterium meiner Arbeit, als ich anfang, Nestroy ins Italienische zu über-

1 Alfred Polgar, *Kleine Schriften*, hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, 6 Bde., Reinbek bei Hamburg 1982–1986, Bd. 5: *Theater* (1985): „Johann Nestroy. Freiheit in Krähwinkel“, hier S. 22.

2 Karl Kraus, „Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestag“, in: *Die Fackel*, Nr. 349/350 (13. Mai 1912), S. 1–23, hier S. 5.

3 Ein solcher Fall war z. B. das für den zweisprachigen Schauspieler Alexander Moissi verfaßte Drama *Non si sa come* von Luigi Pirandello, dessen Niederschrift fast synchronisch mit der deutschen Übertragung *Man weiß nicht wie* von Stefan Zweig voranschritt. Vgl. Gabriella Rovagnati, „Umwege auf dem Wege zu mir selbst“. *Studien zu Leben und Werk Stefan Zweigs*, Bonn 1998, S. 231–251.

4 Vgl. Michael von Albrecht, „Erfahrungen beim Übersetzen antiker Texte“, *Sprache im technischen Zeitalter* 39 (Oktober 2001), S. 305–329.

5 Vgl. Hans-Albrecht Koch, „Dante bei Rudolf Borchardt und Hofmannsthal“, *Cultura tedesca* 8 (1997), S. 53–67.

setzen, wo altmodische Floskeln nachklingen, die bewußt Leopardi oder Rossini – eventuell auch in ironischer Brechung – imitieren; eine Eskamotage, die das italienische Publikum den Autor näher fühlen lassen soll, ohne jedoch den Anspruch zu erheben, der Vorlage in all ihren Nuancen völlig gerecht zu werden.⁶ Solche Äquivalenz war schon durch den nach langer Überlegung getroffenen Entschluß ausgeschlossen, auf eine bestimmte Dialektfärbung zu verzichten,⁷ um Nestroy den ohnehin schon schwierigen Übergang über die Alpen in Richtung Süden nicht noch weiter zu erschweren und ihn von vornherein auf eine bloß regionale Rezeption zu beschränken.

Alles ist legitim, was ein Übersetzer, der heute auf das Grundprinzip der Treue nicht verzichten darf, verantworten kann. Er muß sich aber auch Gedanken über sein künftiges Publikum machen. Eine Übertragung von François Villon in Mailänder Dialekt mag z. B. sehr saftig klingen, bleibt aber für alle Nicht-Lombarden absolut ungenießbar. Hingegen ist für jeden deutschen Leser *Die Mandragola* des Machiavelli in der sprachlich gemilderten und aktualisierten Übersetzung von Paul Heyse viel einfacher zu verstehen als für die heutigen Italiener das Original.⁸

Das sind nur einige der vielen Schwierigkeiten, mit denen ein Übersetzer fertig zu werden hat. Für welche Kriterien auch immer er sich entscheidet, seine Arbeit ist nie ganz geschützt gegen mögliche Einwände, auch weil sein Schaffen immer durch ein reiches Spektrum von Faktoren subjektiver und objektiver Natur bedingt ist: Bildung, Sprachgefühl, Geschmack und nicht zuletzt besondere historische Konstellation. Die im Titel meines Vortrags erwähnten „Launen des Einfalls“ sind daher nur scheinbar oder mindestens nur zum geringen Teil ganz spontan, weil bestimmte Lösungen in einer Übersetzung von Standpunkten und Gewohnheiten abhängen, die vor der eigentlichen übersetzerischen Tätigkeit liegen oder auch einfach bestimmten Moden gehorchen.

Das läßt sich auch an zwei chronologisch weit voneinander entfernten italienischen Übersetzungen derselben Posse Nestroys feststellen. Angesichts der beschränkten Zahl italienischer Nestroy-Übertragungen stellt das Stück *Zu ebener Erde und erster Stock* eine absolute Ausnahme dar, denn es ist das einzige, das zweimal – wenn auch in einem Abstand von über 130 Jahren – auf italienisch erschien: zuerst im Jahre 1842, und zwar im Heft Nr. 371 der „Biblioteca ebdomadaria teatrale“ zu Mailand, einer wöchentlichen Zeitschrift, die auf die Verbreitung „delle più accreditate Tragedie, Commedie, Drammi e Farse del Teatro Italiano, Inglese, Spagnuolo, Francese e Tedesco“ („der meistgeschätzten Tragödien, Komödien,

6 Vgl. Gabriella Rovagnati, ‚Fedele intenzione e coatta violazione: tradurre Nestroy‘, in: *Johann Nepomuk Nestroy: Tradizione e trasgressione* (im folgenden abgekürzt: TT), hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 179–194.

7 Vgl. Johann Nestroy, *Il mondo è la vera scuola* (abgekürzt: Mondo). Due Atti unici tradotti e introdotti da G. Rovagnati, La Spezia 2002. Das Buch enthält die italienische Version von Nestroys Einakter *Die schlimmen Buben in der Schule* [La classe dei monellacci] und *Hauptling Abendwind* [Il gran capo Vento Vespertino] nebst einem Essay zu beiden Stücken.

8 Vgl. Gabriella Rovagnati, „Zur Lektüre für unreife Jugend soll das Buch freilich nicht empfohlen werden“. Paul Heyse's Übersetzung der *Mandragola* von Niccolò Machiavelli, in: *Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien*, hg. von Roland Berbig und Walter Hettche, Frankfurt a. M., Berlin 2001, S. 163–176.

Dramen und Possen des italienischen, englischen, spanischen, französischen und deutschen Theaters“) zielte; zum zweitenmal in dem von Italo Alighiero Chiusano 1974 besorgten Band,⁹ der gleichfalls in Mailand erschienen ist und sechs Stücke von Nestroy versammelt, darunter die oben erwähnte,¹⁰ 1835 in Wien uraufgeführte Erfolgposse.

Den ersten gravierenden Unterschied zwischen den beiden italienischen Fassungen bildet der Name des Autors, der im älteren Text noch Giovanni Nestroy genannt wird.¹¹ Die Übersetzung der Eigennamen, die im 19. Jahrhundert noch nützlich erschien, ist eine Gewohnheit, die seit dem Fall des faschistischen Regimes für unmöglich gehalten wird, und nicht nur um jeden Anfall von Nationalismus zu vermeiden, sondern auch weil man eingesehen hat, daß rein autarkische lexikalische Lösungen meist unzulänglich und nicht selten lächerlich sind.

Der Titel des Stückes lautet – abgesehen von einer unerheblichen, weil durchaus äquivalenten Differenz in der Wiedergabe der Konjunktion „oder“ und einer weiteren in der moderneren Schreibung von *pianterreno* in einem einzigen Wort – bei beiden Übersetzern gleich: „Pian terreno/Pianterreno e primo piano ossia/ovvero I capricci della fortuna“. Anders klingt hingegen der Untertitel; während Chiusano dem Original wortwörtlich treu bleibt und das Stück als „Farsa locale con canto in tre atti“ bezeichnet, benennt es der ältere Übersetzer allgemeiner „Azione comica in tre atti“. Das Wort Posse, *farsa*, wird in diesem Fall vermieden, obwohl diese gemischte, bunte, wenn man will, mit vielen Ingredienzien gewürzte Gattung – ihr Name leitet sich nämlich aus dem kulinarischen Sinnbereich her – schon bei den Römern gepflegt und geschätzt worden war. Molin verzichtet wahrscheinlich auf eine solche Definition, um nicht den Eindruck zu erwecken, es handle sich bei dem Text Nestroys um das Produkt eines Volkstheaters zweiten Ranges, denn das Wort *farsa* hatte im Laufe der Jahrhunderte an literarischer Würde verloren und galt bei den Theaterbesuchern, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Italien noch eine vornehme Elite bildeten, als Synonym für ein ordinäres Genre, an dem nur Ungebildete und Grobiane Spaß haben konnten. Aus der „Azione comica“, d. h. der „komischen Handlung“, wird hier auch der Gesang gestrichen, denn Molin übersetzt die Couplets schlicht und einfach als Dialogpassagen in Prosa. Chiusano dagegen versucht eine gereimte Übersetzung der Strophen. Diese tiefgehende Differenz zwischen den beiden italienischen Übersetzungen läßt sich nur an konkreten Beispielen beweisen. Nehmen wir deswegen als kurzes Paradigma das Lied von Damian

9 Vgl. Johann Nestroy, *Teatro*, a cura di Italo Alighiero Chiusano, Milano 1974. Der Band enthält die Übersetzung folgender Stücke: *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, *Zu ebener Erde und erster Stock*, *Einen Jux will er sich machen*, *Der Zerrissene*, *Freiheit in Krähwinkel*, *Judith und Holofernes*. Dazu nur noch meine oben angegebenen Übersetzungen (Anm. 7) und die vor kurzem erschienene italienische Version der Posse *Der Talisman* von Flavia Foradini, *Sipario* Nr. 630, 55. Jg. (Dezember 2001), S. 47–70.

10 Nestroy, *Teatro* (Anm. 9), S. 73–249: *Pianterreno e primo piano ovvero I capricci della fortuna*. Farsa locale con canto in tre atti. (Von nun an abgekürzt: Chiusano.)

11 *Pian terreno e primo piano ossia I capricci della fortuna*. Azione comica in tre atti di Giovanni Nestroy. Tradotta e lavorata per l'italica scena da Pietro Molin, Conegliese [aus der Stadt Conegliano Veneto], Mailand 1842, S. 3–123. (Von nun an abgekürzt: Molin.)

im Erdgeschoß am Anfang der dritten Szene im ersten Akt, und vergleichen wir die zwei Übertragungen miteinander.

a) *Original:*

Dritter Auftritt

DAMIAN (*kommt, während sich die Musik in ein trauriges Ritornell verändert, im abgerissenen Anzug zur Mitte herein, ein Bündel unter dem Arm tragend*).

Lied

1.

Am allerlängsten ehrlich währt,
Das Sprichwort hab' ich oft schon g'hört,
Das Sprichtwort paßt für alle Leut',
In jedem Stand, zu jeder Zeit,
Das will ich glaub'n, doch sei's wie sei's,
Ein Tandler geht zugrund dabei.

2.

Ich bin ein seelenguter Narr,
Ich überbiet' mein Leben kein' War',
Ich hab' – 's weiß 's jeder der mich kennt –
Zum Leut' betrügen kein Talent.
Drum sag' ich es ganz unverhohl'n:
Ich hätt' kein Tandler werden soll'n.¹²

b) *Übersetzung von Molin:*

Scena III

Damiano con abiti laceri, con fardello sotto il braccio.

Dam. Serbati onorato più che puoi, dice il proverbio; oh quante volte l'ho sentito! Egli si adatta a tutti, ad ogni grado e in ogni tempo; ma un rivendugliolo appoggiato a questo assioma va frattanto in malora. Io sono un buon diavolo, né offro per un oggetto meno di quel che si deve, e ognuno che mi conosce sa che io non ho talento per imbrogliare; devo perciò confessarlo ch'io non doveva dedicarmi al mestiere del rivendugliolo.¹³

c) *Übersetzung von Chiusano:*

Scena terza

DAMIAN (*mentre la musica si converte in un triste ritornello, entra in scena dal centro col vestito tutto strappato, portando un fagotto sotto il braccio*).

12 Johann Nestroy, *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glücks*. hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 2000, S. 11 f.

13 Molin (Anm. 11), S. 12.

Canzone

1.

L'uomo onesto non può fallire:
tutta la vita lo sento dire.
Proverbio adatto a tutte le persone
In ogni tempo e d'ogni condizione.
Sarà, non nego. Ma se lo mette in pratica
Un rigattiere fa una fine drammatica.

2.

Son l'uomo più minchione che ci sia,
mai ch'io millanti sulla mercanzia.
Chiunque mi conosce sa benissimo
Che non son buono a infinocchiare il prossimo.
E così tanto vale dichiararlo:
il rigattiere non dovevo farlo.¹⁴

Sogar denen, die kein Italienisch können, fallen anhand des bloßen graphischen Erscheinungsbildes selbst beim schnellen Überfliegen viele Unterschiede auf. Molin verzichtet nämlich nicht nur auf den Reim, sondern faßt auch den Inhalt des Liedes frei zusammen, wie er übrigens auch die Regieanweisung kürzt, in der bei ihm von Musik keine Rede mehr ist. Solches Vorgehen deutet die Formulierung des Titelblattes zwar an, wo es heißt, die Komödie sei „tradotta e lavorata per l'italica scena“, d. h. übersetzt und für die italienische Bühne bearbeitet. Das rechtfertigt jedoch nicht alle von ihm vorgenommenen Reduktionen des Originals: Die Zahl der Szenen ist in jedem Akt geringer,¹⁵ so daß ca. ein Drittel der Vorlage gestrichen ist. Die Arbeit Molins erfolgte offenbar nach einer Auffassung von Übersetzung, die heute allgemein als unzulänglich betrachtet wird, weil sie das Grundprinzip der Treue mißachtet und somit dem Ausgangswerk einen Tort antut. In der Zeit, in der Molin seine Übertragung anfertigte, galten nämlich Regeln, die schon seit Jahrzehnten nicht mehr akzeptabel erscheinen. Selten wurde damals aus der Originalsprache übersetzt: Russische oder deutsche Autoren gelangten auf den italienischen Büchermarkt meistens als Umwegübersetzungen über das Französische, seltener über das Englische. Außerdem galten die sogenannten ‚belles infidèles‘, wie die Franzosen die schönen freien Versionen aus einer Fremdsprache nannten, als durchaus legitim. Mehr noch: es war eine verbreitete Gewohnheit, zuerst von Dritten eine Rohübersetzung anfertigen zu lassen, um sie dann nach Geschmack sprachlich zu putzen und zu schminken, damit sie ‚poetischer‘ wirkte.

Von all diesen eher willkürlichen Verfahrensweisen ist bei Chiusano keine Spur mehr zu finden; er lebte und wirkte doch in einer Zeit, in der sich eine Deontologie des Übersetzens entwickelte, die großen Wert auf die integrale Wiedergabe der

¹⁴ Chiusano (Anm. 10), S. 84 und 86.

¹⁵ Im ersten Aufzug stehen 17 Auftritte bei Molin gegen 19 bei Nestroy, im zweiten 25 gegen 35 und schließlich im dritten 27 plus eine unnummerierte *Scena ultima* gegen 32 des Originals; von insgesamt 86 Szenen bleiben somit nur 60 übrig.

Vorlage legte und die höchstmögliche Treue zum tragenden Prinzip machte. Aber sogar Chiusano, einer der fruchtbarsten und zu Recht hochgeschätzten Übersetzer aus dem Deutschen in der Nachkriegszeit, verzichtete a priori bei der Wiedergabe von Nestroy – das bekennt er offen in der Einleitung zu seinem Nestroy-Band – auf den Traum von der Äquivalenz, die sich übrigens auch bei einfacheren Texten immer als Chimäre erweist. Die am besten gelungenen Verse seiner *Canzone* sind die elfsilbigen, die *endecasillabi*, die italienischen Ohren – seit den Tagen Dantes – so wohlvertraut klingen. Die Länge der Verse variiert aber und entspricht nicht dem Maß des Originals, so daß es unmöglich wäre, sie nach den Originalpartituren zu singen.

Aus Erfahrung weiß ich, wie schwierig es ist, die völlige Korrespondenz des italienischen Textes mit schon existierenden Vertonungen aus der Zeit Nestroys zu erreichen,¹⁶ ohne dabei zuviel an Bedeutung zu verlieren. Die zwei Übersetzungen der Posse *Zu ebener Erde und erster Stock* bestätigen, daß die Wiedergabe der Lieder und Couplets dem Übersetzer – oder mindestens dem italienischen¹⁷ – die meisten Schwierigkeiten bereitet, weil die objektiv größere Einfachheit, Reime in dieser Sprache zu erfinden, sich mit einem Vokabular paart, dessen Wörter im allgemeinen eine viel größere Silbenzahl aufweisen als diejenigen des Originals. Adaptiert man die Verse mechanisch nach dem metrischen Muster der Vorlage, so geht nicht nur viel an Nuancen und Anspielungen verloren, sondern es lauert auch stets das Risiko der offenen, banalen Plattitüde. Offensichtlich aus ähnlichen Gründen wird schon seit Jahrzehnten auf Aufführungen von Opern mit übersetzten Libretti verzichtet, denn genauso wie es unmöglich ist, Richard Wagners für die Sänger so hilfreiche Stabreime auf italienisch angemessen wiederzugeben, klingt auch Giuseppe Verdi auf deutsch seltsam für italienische Ohren. Angesichts solcher Überlegungen könnte man darauf verfallen, die Ambition, Nestroy zu übersetzen, gänzlich aufzugeben. Dem Autor wäre aber damit kein besserer Dienst geleistet. Vernünftiger und nützlicher scheint aber, immer wieder nach möglichen Vermittlungswegen zu suchen, ohne je zu vergessen, daß das Vollkommene zwar nicht erreichbar ist, daß es aber am weitesten verfehlt, wer nicht einmal die ersten Schritte auf dem Weg dahin wagt. Kurz, um Willibald Schnabel zu paraphrasieren:

Drum: was darüber erscheint auch im Druck
In der Übersetzung sind wir noch z'ruck.¹⁸

„Z'ruck“ deshalb, weil es sich bei diesem Autor um eine weithin noch zu leistende Arbeit handelt, wo das Tastende und Suchende weiterhin vorherrscht. Zudem ließe

16 Anlässlich des Mailänder Nestroy-Kolloquiums (30. November–1. Dezember 2001) wurde von Studenten der Schauspielschule des Piccolo Teatro eine Leseaufführung der italienischen Version der Posse *Höllenangst* versucht, wobei auch ein Couplet auf italienisch nach der Originalmusik von Michael Hebenstreit vorgesungen wurde. Vgl. dazu ‚Per una lettura scenica dalla pièce *Höllenangst – Terrore infernale*‘, in TT (Anm. 6), S. 195–218.

17 Im Zusammenhang mit der Übersetzung ins Englische behauptet W. Edgar Yates das Gegenteil. Vgl. W. E. Yates, ‚Let's translate Nestroy‘, *Forum for Modern Language Studies* 18 (1982), S. 247–257.

18 Johann Nestroy, *Die schlimmen Buben in der Schule*, in ders., *Die schlimmen Buben in der Schule. Frühere Verhältnisse. Einakter*, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 2001, Szene 20, S. 40 ff.

sich die Qualität der Resultate bei einem so theatralischen Naturell wie Nestroy¹⁹ nur durch tatsächliche Inszenierungen wirklich verifizieren, die in Italien nicht so leicht zustande zu bringen sind. Man bedenke, daß die einzige Nestroy-Inszenierung an einer öffentlichen Bühne in Italien, die Franco Parenti in Mailand veranstaltet hatte, 1975, also vor über einem Vierteljahrhundert stattfand und aus einer Sequenz von zwei verschiedenen Stücken bestand – *Die schlimmen Buben in der Schule* und *Judith und Holofernes*. In der Ausführung hatte diese Inszenierung viel mehr von Brecht als von Nestroy.²⁰ Per se war das eine durchaus legitime Operation,²¹ de facto trug sie aber eher zu einer noch breiteren Beliebtheit des Augsburger Stückeschreibers bei, dem damals auch Giorgio Strehler in Mailand große Aufmerksamkeit schenkte, als daß sie dem Werk Nestroys zu einem Durchbruch in Italien verholfen hätte. In diesem Land bleibt er leider ein unbekannter Autor, mit dem sich nicht einmal die Germanistik intensiv befaßt hat.²² Ein breites Publikum könnte Nestroy aber nur durch angemessene Aufführungen erreichen, die ohne Übersetzungen undenkbar sind.

Eines der spezifischen übersetzerischen Probleme, das die Texte von Nestroy nach wie vor bereiten, sind die Namen der Personen. Heutzutage neigt man im allgemeinen dazu, sie unverändert aus der Fremdsprache zu übernehmen. Auch Chiusano ist konsequent so verfahren. In krassem Gegensatz dazu steht die Übersetzung von Molin, der die Namen – die französischen ausgenommen – systematisch übersetzt, nicht immer mit überzeugenden Resultaten. Abgesehen davon, daß auch die Zahl der Personen bei ihm reduziert ist – von den zwei Bedienten wie von den zwei Köchen von Goldfuchs bleibt jeweils nur einer übrig, und fast alle Nebenrollen sind gestrichen –, sind seine Vorschläge nicht immer ganz treffend. Schlucker wird z. B. zu einem Bietolone gemacht, bei dem eine eher naive Gutmütigkeit übrigbleibt, während die Neigung, zu oft nach dem Weinglas zu greifen, mit diesem überhaupt nicht assoziiert wird. Daß aus Salerl dann eine Cecilia wird, rührt wohl aus bloßer Unkenntnis der richtigen Entsprechung her.

Zwischen den Extremen einer akribischen Übersetzung der Namen hie und ihrem Beibehalten dort, erscheint es mir sinnvoller, je nach Fall Kompromisse zu schließen; in meiner italienischen Version der *Schlimmen Buben* habe ich z. B. aus Nettchen eine Annette gemacht, denn mit deutschen Diminutivformen ist der italienische Leser überhaupt nicht vertraut; aus Salerl hätte ich hier wahrscheinlich eine Rosalie

19 Vgl. Reinhard Urbach, „Nestroy – der Schauspieler: Herkunft, Merkmale und Wirkung seiner Rollengestaltung“, in TT (Anm. 6), S. 78–94; Alberto Destro, „Il cronista sulla scena. Nestroy tra cronaca e storia“, ebd., S. 61–74.

20 Mehr dazu in: Gabriella Rovagnati, „Fedele intenzione e coatta violazine“, ebd., S. 13–22.

21 Die Forschung hat in vielfältiger Hinsicht auf das enge Verhältnis des epischen Theaters mit dem Bühnenverfahren Nestroys hingewiesen. Vgl. dazu Jürgen Hein, „Aus’n Begeisterungstempel in’s schnöde Wirtschaftsleben“ oder „Bretter- und Leinwand-zusammengeflickte Coulissenwelt“ als Geschäft und Profession. Johann Nestroy und sein Theater“, ebd., S. 23–42, und die darin angegebene Bibliographie.

22 Nach der Monographie von Alberto Destro, *L’intelligenza come struttura drammatica. Saggio su Johann Nestroy*, Neapel 1972, ist über Nestroy auf italienisch bis zu dem Band *Il mondo è la vera scuola* (Anm. 7) und den Beiträgen in den Akten des Mailänder Kolloquiums (Anm. 6) nichts mehr auf italienisch erschienen.

werden lassen: Es klingt fremd genug und trotzdem bekannt. Im Falle von *Häuptling Abendwind* habe ich mich für die Übersetzung entschieden: Denn *Vento Vespertino* weist zurück auf den Titel der Vorlage *Vent du soir*, die Nestroy verwienert hat. Eine gewisse Flexibilität scheint mir im allgemeinen vonnöten, denn Übersetzen ist eine kreative Tätigkeit, wenn auch aus zweiter Hand, und als solche läßt sie sich nicht von fixen Normen bestimmen.

Eine andere Frage, zu der sich noch einige Überlegungen lohnen, ist die Wiedergabe der verschiedenen Sprachregister bei Nestroy. Das Stück *Zu ebener Erde und erster Stock* ist auch in dieser Hinsicht besonders geeignet, denn hier bilden die beiden Etagen von Anfang an zwei Gegenpole: Unten herrscht Misere und Hunger, oben Luxus und Verschwendung, und während der Kinderschar Schluckers die leeren Mägen knurren, speist man oben Spargel, Trüffelpasteten und Fasanenbraten. Der Unterschied zwischen der unteren und der oberen Schicht hat natürlich auch einen sprachlichen Reflex in dem Gebrauch von ganz unterschiedlichen Ausdrucksebenen. Unten ist die Dialektfärbung viel markanter als oben, wo sich aber auch eine Distanz in der Idiomatik von Herrschaften und Bedienten schon bei den ersten Worten spürbar macht.

Beide italienischen Übersetzer verzichten auf einen bestimmten Dialekt, obwohl bei Chiusano nicht selten Toskanismen vorkommen. Oft ist aber auch bei ihm die Wortwahl der Personen der unteren Schicht zu erlesen und daher unglaublich. Die Lumpen sprechen alle wie Akademiker. Molin scheint sich mit dem Problem der unterschiedlichen Redensarten weniger Sorgen zu machen: Alle Personen sprechen bei ihm eine gehobene, gepflegte Sprache, die noch dazu überholt klingt. Schlucker/Bietolone ist bei Molin ein „rivendugliolo“, eine Übersetzung von Tandler, die heute nur noch Gebildete verstehen. Bei Chiusano ist er ein „rigattiere“; das ist eine ganz neutrale Berufsbezeichnung, die das Original – wie paradox das auch klingt – zugleich erhebt und verflacht: erhebt, weil es kein Dialektwort mehr ist, und verflacht, weil es zu neutral ist. „Robivecchi“ wäre vielleicht in diesem Kontext angemessener.

Aber Übersetzer arbeiten fast ausschließlich – das wird zu oft vergessen – unter Zeitdruck, entweder weil sie bestimmte Vertragstermine einzuhalten haben und schnell vorankommen müssen, um bei der immer noch zu schlecht honorierten Tätigkeit überhaupt auskommen zu können, oder weil sie das Übersetzen neben einem Hauptberuf ausüben, wie etwa die Hochschullehrer. Es versteht sich von selbst, daß sie einfach nicht die Zeit haben, über jedes einzelne Wort so lange nachzudenken, bis sie mit ihrer Lösung hundertprozentig zufrieden sind. Manchmal hilft ihnen ein plötzlicher Einfall, ein zufällig mitgehörtes Gespräch, ein aus ganz anderen Gründen aufgeschlagenes Buch, in dem gerade der Ausdruck vorkommt, nach dem sie krampfhaft gesucht haben; öfter tragen sie ihre Frustration weiter mit sich herum und setzen sich mutig der Kritik der anderen aus, in der Sicherheit, daß die schlimmsten Attacken von denen kommen werden, die nicht aus der Werkstatt sprechen, sondern aus dem Empyreum der reinen Theorie. Nicht alle können (und wollen) sich das leisten, aus einer einzelnen Übertragung ein Lebenswerk zu machen, wie Herr Professor Fujimura, dem ich vor Jahren in Tokio begegnet bin und der sechzehn Jahre seines Lebens der japanischen Übertragung von Stifters *Nachsommer* gewidmet hat. Mit welchem Ergebnis, ist mir unmöglich zu überprüfen.

Jürgen Hein

Nestroy im Mädchenbuch. Eine Miszelle

Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg erschien in Wien ein Mädchenbuch, in dem die junge Protagonistin nach den für diese Gattung typischen Erfahrungen im menschlichen und sozialen Miteinander während Pubertät und Adoleszenz ihren Beruf findet: Sie möchte Schauspielerin werden.¹ Ausgelöst und zugleich bekräftigt wird dieser Wunsch durch eine Wohltätigkeitsveranstaltung zur Finanzierung der Heilung eines kleinen Jungen. Für diese Theatervorstellung sucht Veronika mit ihren Freundinnen und Freunden ein geeignetes Stück. Bei ihren Überlegungen fallen ihnen zuerst zwei Nestroy-Einakter ein:²

[...] „Wie wäre es – man könnte zum Beispiel – ha, ich habe eine Idee: *Hinüber – herüber*, ein sehr lustiger Einakter von Nestroy.“

„Nicht schlecht. Vor allen Dingen hat er den Vorteil in einer Dekoration zu spielen.“

„Es kommen aber zu viel Personen darin vor“, wandte Molly ein. „Denkt doch an die Proben, die Vorbereitungen, die doch ein paar Wochen in Anspruch nehmen werden. Sollen wir da immer so viele Schulkollegen herauslotsen? Überdies sind wir doch froh, wenn wir unter uns sind. Nicht? Ich möchte an eurer Stelle nicht die halbe Klasse einspannen müssen.“

„Das hat etwas für sich.“ Veronika mußte ihrem Bedenken recht geben. Je mehr Darsteller, umso schwieriger ist es auch, Regie zu führen.

„Was wäre mit den *Schlimmen Buben in der Schule*?“ schlug Erich vor.

„Sehr lustig, aber noch mehr Personen. Dann hauptsächlich Knabenrollen, also kostümlich sehr schwer zu machen“, wandte Molly ein.

„Gehen wir einmal ab von Nestroy. Es gibt ja noch andere Dichter. Nestroy ist gar nicht günstig für uns, denn in seinen Possen wird immer gesungen, da brauchen wir Musik; dann sind wir im Singen keine Koryphäen. Außerdem spielt alles im Kostüm, Biedermeierzeit. Das müßten wir uns aus einer Leihanstalt ausborgen, und das kostet wieder Geld. Wir wollen doch Ausgaben vermeiden. Es spricht also alles gegen Nestroy.“

„Vreni hat mit jedem Wort recht. Daher modern“, sagte Annemarie.

„Ja, oder – ein Bauernstück. In Dirndl und Lederhose. Das wäre natürlich das Allereinfachste und Billigste.“

1 Dora Thaler, *Veronikas Schritt ins Leben*. Ein Mädchenbuch, Wien: Verlagsbuchhandlung Julius Breitschopf jun. 1948. Über die Autorin Dorothea Dolezal (geb. Lützow; Pseudonym: Dora Thaler), geboren am 26. März 1914 in Wien, die neben Jugendbüchern den Roman *Eine Frau geht ihren Weg, Roman einer Wienerin* (1947) geschrieben hat, war nichts Näheres in Erfahrung zu bringen.

2 Ebd., S. 131–133.

„Bauernstück?“ Erich schnappte diesen Gedanken auf. „Das hätte dekorativ einen großen Vorteil. Bedenkt: wir spielen im Garten, eine Freilichtaufführung. Ist es da nicht widersinnig, wenn wir auf unserer Bühne ein Zimmer aufbauen? Das Stück muß ebenso in der ländlichen Umgebung spielen, wie es der Zuschauerraum ist. Das kommt meinem Ideal eines Theaters nahe“, seine Augen glänzten vor Begeisterung. „Bühne und Zuschauerraum müssen eins sein. In unserem Fall muß also auch auf der Bühne ein Garten oder eine freie Landschaft dargestellt werden.“ [...]

Da das Stück wie gesagt im Freien und weitgehend ohne Dekorationen aufgeführt werden soll, entscheidet man sich auch für kein „modernes“ Stück, sondern für Ludwig Anzengrubers „Ländliches Gemälde in einem Aufzug“ *Die umkehrte Freit* (1879), „eine Gelegenheitsarbeit für eine Wohltätigkeitsakademie zu gunsten der Hinterbliebenen des jung verstorbenen Malers Eduard Kurzbauer.“³

3 Otto Rommel, ‚Ludwig Anzengruber als Dramatiker‘, in: Ludwig Anzengruber, *Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden*, hg. von Rudolf Latzke und Otto Rommel, Wien 1920–22, Bd. 2 (1922), S. 335–594, hier S. 473 f.

Peter Schweinhardt

Nestroy und die Remigranten.

Die musikalische *Höllenangst*-Fassung des Neuen Theaters in der Scala
(Wien, 1948)

Die Angst, die Angst, die Angst geht um,
In unserm Ministerium,
In ganz Europa, Afrika,
In Salzburg und Amerika.
(„Angst-Ensemble“, *Höllenangst*, Scala-Fassung)

Als die Vorbereitungen zur *Höllenangst*-Inszenierung des Wiener Neuen Theaters in der Scala begannen – Premiere war am 16. September 1948 –, ging in weiten Teilen Europas und der Welt in der Tat die Angst um, die Angst, daß der gerade losgetretene Kalte Krieg nicht mehr lange kalt bleibe. Auch und gerade im vierzonalen Österreich sah man Anlaß zur Besorgnis und dies nur einen Katzensprung von der Hauptstadt entfernt: In Ungarn und der Tschechoslowakei hatten im Herbst 1947 und im Frühjahr 1948 kommunistische Regierungen die Macht übernommen, Jugoslawien erhob offensiv Ansprüche auf Teile Kärntens und der Südsteiermark und überdies bekam Wien die Auswirkungen der Berlin-Blockaden zu spüren.¹ So fand der ohnehin verbreitete Antikommunismus leicht Nahrung und schlug in das Gefühl massiver Bedrohung und Angst vor sowjetischer Intervention um.² Das Theater in der Scala, im sowjetischen Sektor Wiens gelegen und finanziell von der Kommunistischen Partei unterstützt, galt schnell als ‚Russentheater‘, und es überrascht angesichts der geschilderten Stimmung kaum, wenn dies seiner Position in Wien von Anfang an eher abträglich war und das Haus von weiten Kreisen des Theaterpublikums, der Presse und der Kulturadministration boykottiert wurde. Im Brennpunkt vielfältiger Ressentiments stand ‚die Scala‘ zudem dadurch, daß sie auf Initiative von linken österreichischen Exilheimkehrern – darunter Wolfgang Heinz, Karl Paryla und Emil Stöhr – gegründet und ihr künstlerisches Erscheinungsbild von diesen geprägt wurde. So kam zur Ablehnung des politischen Standpunktes noch die vielfach belegte, aus Skepsis, Neid, Schuldgefühlen und Haß zusammengesetzte

1 In Folge der ersten, partiellen Blockade Berlins schränkte die sowjetische Besatzungsmacht in Österreich im April und Mai 1948 unter anderem auch den Zugang zu den Flughäfen auf westalliiertem Gebiet in Tulln und Schwechat ein.

2 Vgl. dazu Günter Bischof, „Prag liegt westlich von Wien“. Internationale Krisen im Jahre 1948 und ihr Einfluß auf Österreich, in: *Die bevormundete Nation. Österreich und die Alliierten 1945–1949*, hg. von Günter Bischof und Josef Leidenfrost (Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte, Bd. 4), Innsbruck 1988, S. 315–345; und „Austria looks to the West“. Kommunistische Putschgefahr, geheime Wiederbewaffnung und Westorientierung am Anfang der fünfziger Jahre, in: *Österreich in den Fünfzigern*, hg. von Thomas Albrich u. a. (Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte, Bd. 11), Innsbruck 1995, S. 183–209.

emotionale Gemengelage der ‚Daheimgebliebenen‘ gegenüber den Remigranten. Seine künstlerischen Erfolge – auch mit zahlreichen Nestroy-Inszenierungen – erspielte sich das Scala-Ensemble während der acht Spielzeiten bis zur Schließung 1956 jedenfalls gegen teils heftige Widerstände. Dann wurde das Haus Opfer des Kalten Krieges und der Wiener Kulturpolitik.³

Auftritt: Hanns Eisler

Am 1. April 1948, just an dem Tag, an dem die sowjetische Militärverwaltung Wiens den Antrag genehmigte, im Gebäude der Scala ein Theater einzurichten, landete ein weiterer zurückkehrender Exil-Wiener, der Komponist Hanns Eisler, auf dem Flughafen Wien-Tulln. Eisler war im Gefolge der antikommunistischen Hexenjagd aus den USA ausgewiesen worden; in Österreich wiederum stieß er – wie viele Remigranten – nicht gerade auf breite Willkommensfreude. Gleichwohl bemühte er sich – wie viele Remigranten – gegen erhebliche Widerstände, in der alten Heimat beruflich wieder Fuß zu fassen, und begann, zwischen Wien, Prag und Berlin pendelnd, sich durch rege kompositorische und kulturpolitische Aktivitäten in der europäischen Kulturlandschaft zurückzumelden: Neben seiner Arbeit für Film und Rundfunk präsentierte er sich dabei z. B. als österreichischer Repräsentant auf internationalen kulturpolitischen Kongressen in Prag und Wrocław. In diese Zeit der Anknüpfungsversuche und der Neuorientierung fiel auch der Beginn von Eislers Mitarbeit am Neuen Theater in der Scala, zu der ihn Karl Paryla Anfang Juli 1948 in einem eindringlichen Brief einlud:

Das Theater in der SCALA ist Wirklichkeit geworden und wird im September eröffnet werden. Wir wollen es als ein Volkstheater führen, das die breitesten Volksschichten zu interessieren imstande ist, vor allem die fortschrittlichen. Billige Preise, zugkräftiges Repertoire ermutigender Stücke, die das Niveau des Dichterischen nie verlassen. [...] Es ist unser aller Wunsch, daß Sie Ihren Ausruf „ich arbeite mit Euch!“ in die Tat umsetzen. Wir wissen, daß man Ihnen in Wien und Österreich das Entgegenkommen schuldig geblieben ist, das wir alle für Sie erwarten durften und wir fürchten, daß Sie deshalb unserer Heimat den Rücken gekehrt haben könnten. Wenn wir mit unserem bescheidenen Angebot es erreichen könnten, Sie dennoch hier zu haben, so würden wir uns außerordentlich freuen, außerdem wäre unseren künstlerischen Plänen in unserem neuen Theater in hervorragender Weise geholfen. Wir werden verschiedene Bühnenmusiken brauchen, die starke Anforderungen stellen an die kompositorische Kraft und das zeitbedingte und theaterverbundene Vermögen des Musikers. [...] Wir halten gerade die Musik für eines der bewegendsten Elemente im Theater und wollen ihr erhöhte Aufmerksamkeit zuwenden. [...]

Nach einer Vorschau auf die geplanten Stücke schließt Paryla:

³ Zur Geschichte der Scala vgl. Wilhelm Pellert, *Roter Vorhang, rotes Tuch. Das Neue Theater in der Scala (1948–1956)*, Wien 1979; und Carmen-Renate Köper, *Ein unheiliges Experiment. Das Neue Theater in der Scala (1948–1956)*, Wien 1995.

Wir wollen dieses Neue Theater in der Scala im Zusammenhang mit seiner Publikumsorganisation zu einer Basis progressiver, künstlerisch-kultureller Bestrebungen machen und so sollen unserem Publikum, das wir an die Art unserer Darbietungen zu binden beabsichtigen, im Laufe der Entwicklung nicht nur Theatervorstellungen, sondern z. B. auch musikalische Darbietungen aller Art gebracht werden. Wir hoffen, daß von da aus eine Belebung des verschlafenen Kunstlebens unserer Stadt kommen wird. So wird es sogar von unseren Gegnern gesehen!⁴

Mit der Lobrede auf die Schauspielmusik, mit dem kulturell-moralischen Aufschwung und mit der Selbstvergewisserung durch die politische Positionierung – es ist einleuchtend, wer die besagten „Gegner“ waren –, auch mit dem Tonfall dieses Briefes rannte Paryla bei Hanns Eisler offene Türen ein – was er natürlich wußte. Der Komponist erklärte sich umgehend zur Zusammenarbeit bereit und wurde nicht nur der prominenteste und bedeutendste musikalische Mitarbeiter der Scala, sondern gehörte auch zu den dort am stärksten vertretenen Komponisten: Acht Inszenierungen mit Eisler-Musik wurden an der Scala produziert, darunter waren fünf Originalkompositionen: Den beiden Nestroy-Stücken *Höllenangst* (1948) und *Eulenspiegel* (1953) folgten Ben Jonsons *Volpone* (1953) sowie *Lysistrata* (1953) und *Hamlet* (1954). Bei den drei übrigen in der Scala aufgeführten Schauspielmusiken Eislers handelte es sich um schon vorher komponierte Brecht-Musiken: *Mutter Courage und ihre Kinder* (1948), *Die Mutter* (1953) und *Leben des Galilei* (1956). Die erste und die letzte Musik, die in der Scala erklungen ist – *Höllenangst* und *Leben des Galilei* – stammte von Hanns Eisler.⁵

Höllenangst an der Scala

Wenn die Angst sich so tät in Erkenntnis verkehr'n,
Meiner Seel', 's müsst dem ... höllenangst dabei wer'n.
(Wendelin, Scala-Fassung)

Das Urteil der Presse über die Scala-Produktionen war in den acht Jahren, die es das Theater und die Stadt Wien miteinander ausgehalten haben, so gespalten wie die Zeit. Ausschlaggebend war häufig weniger die künstlerische als die politische Orientierung: Nach der Eröffnungspremiere lobten die einen die „Exhumierung des politischen Dichters Nestroy“ (*Neues Österreich*, 19. September), die anderen sprachen von einer „kommunistische[n] Propagandaveranstaltung“ (*Wiener Kurier*, 18. September). Die Einschätzung des *Abend*, man müsse es „als einen Glücksfall bezeichnen“, daß mit Eisler und Nestroy „einer der großen Namen moderner österreichischer Musik mit einem der größten Namen österreichischer Literatur

⁴ Karl Paryla aus Wien an Hanns Eisler (Prag), 5. Juli 1948, Hanns Eisler Archiv (HEA 5029).

⁵ Vgl. ausführlicher Peter Schweinhardt, „„Dös is a g'spassige Klass', die politische Rass'“. Hanns Eislers österreichische Bühnenmusik“, in: *Hanns Eisler. 's müsst dem Himmel Höllenangst werden*, hg. von Maren Köster (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 3), Hofheim 1998, S. 65–84.

verbunden wird“,⁶ wurde naturgemäß von antikommunistisch ausgerichteten Blättern nicht geteilt, und die *Höllenangst* wurde ebenso geschmäht wie das Remigranten-Theater in der Scala ganz allgemein. Eine satirische Glosse aus dem *Kleinen Volksblatt*, kurze Zeit nach der *Höllenangst*-Premiere, spannt unter dem Titel „Besuch aus dem Jenseits. Eine Beschwerde von Johann Nestroy“ den Dichter selbst vor den antikommunistischen Karren: Nestroys Geist erscheint dem Redakteur des konservativen Blattes zu mitternächtlicher Stunde, um sich von der „volksdemokratische[n] Scala in Wien, wo man das angeblich von mir stammende Stück ‚Höllenangst‘ aufführt“ zu distanzieren: „Erst haben mich die Nazi für sich reklamiert [...] und jetzt ... soll i auch den Volksdemokraten Schützenhilfe leisten. Das geht zu weit.“ Bevor Nestroy wieder ins Grab fährt, wird er vom Redakteur getötet: „Jeder Mensch, der Sie kennt, weiß, daß eine solche ‚Höllenangst‘ niemals von unserem Nestroy stammen kann“:⁷ Nestroy wird vereinnahmt als Schutzpatron des ‚wahren Österreichers‘, der natürlich nicht nur nicht kommunistisch ist, sondern auch mit dem Nationalsozialismus nichts zu schaffen hatte.

Daß die Scala mit Johann Nestroy und daß sie mit einer seiner damals recht wenig bekannten politischen Possen eröffnete – 1948 eine Ausgrabung, denn *Höllenangst* war seit 1849 nicht mehr gespielt worden –, war natürlich Programm: Man wollte sich in Wien mit einem Wiener Klassiker zurückmelden, und Nestroy gehörte auch in den Folgejahren, neben Shakespeare, zu den meistgespielten Autoren der Scala; man wollte Volkstheater geben; man wollte im gesellschaftspolitischen Diskurs des – damals noch so empfundenen – Neubeginns Position beziehen; und man wollte mit eingeschleppten und tausendjährig muffigen Inszenierungsgewohnheiten brechen, kurzum mit allerlei Teufeln und Teufelspакten aufräumen. Und neben all diesen Möglichkeiten bot *Höllenangst* noch eine weitere Pointe, der Freiherr von Reichthal, der normalerweise ziemlich langweilige ‚Goody‘ des Stücks, gewann mit Blick auf die Biographie vieler beteiligter Scala-Schauspieler und schließlich auch Hanns Eislers eine besondere Bedeutung: Reichthal ist Remigrant, er kehrt aus dem Exil zurück, als ein Herrschaftswechsel in seiner Heimat unmittelbar bevorzustehen scheint.

Die Textfassung

Die Mörder sind unter uns und die Unschuldigen verfolgt man!
(Pfrim, Scala-Fassung)

Höllenangst ist eine politische Posse über Herrschaftswechsel vor dem Hintergrund potenzieller Revolution oder aber Restauration, über Zivilcourage und Aberglauben, über alte und neue Verhältnisse, über den Wechsel der Zeiten. Es bedurfte 100 Jahre später wenig, um den Nestroy-Text für die europäische Nachkriegssituation mit ihren Möglichkeiten, Gefahren und Umbrüchen zu aktualisieren. Gleichwohl veränderte und ergänzte man die Vorlage an der Scala in vielen größeren und kleineren Details gründlich, und man entschied sich, diese neue Bühnenfassung begleitend zur

6 „L.“, „Höllisches Terzett in der Scala. Ein heimlicher Blick auf die Proben zu Nestroys *Höllenangst*“, *Der Abend*, 24. August 1948.

7 „Besuch aus dem Jenseits“, *Der Abend*, 6. [?] Oktober 1948.

Aufführung im Druck zu veröffentlichen.⁸ Die Bearbeitung, die auf der Textgestalt der fünfzehnbändigen Gesamtausgabe von Fritz Brukner und Otto Rommel (SW) beruht,⁹ wurde wohl im wesentlichen von Karl Paryla vorgenommen, aber auch Otto Tausig und Friedrich Neubauer schrieben Zusatzstrophen für die Couplets.¹⁰ Nennenswerte Streichungen wurden, vom Quodlibet abgesehen, kaum vorgenommen; die Änderungen und Ergänzungen aber berühren sowohl die dramaturgische als auch die formal-strukturelle und die sprachliche Ebene des Stücks. So weist die Scala-Fassung, anders als ihre Vorlage, eine Aufteilung in Bilder auf, und auch die Szenenfolge weicht an einigen Stellen geringfügig ab.¹¹ Zahlreich sind die Änderungen im Bereich sprachlicher Details. Neben einigen Modernisierungen des Vokabulars (z. B. „Nichte“ statt „Nièce“) und nicht immer zwingenden Umformulierungen (gelegentlich unter dem Vorzeichen der Steigerung des Dialektalen, etwa: „Jessa na“ statt „Was is das?“) finden sich auch Änderungen offenbar poetischer Intention. So sind die Abgangsworte des Dieners Johann, „Ich gehorche und schwöre“ (I, 4), in der Scala-Fassung geändert zu „Ich schweig’ und schwöre“. Und für Wendelin ist in der ersten Gewitterszene ein Wortspiel eingefügt, in dem man offenbar ‚Nestroy-scher als der Nestroy‘ sein wollte: Aus „die Vorsehung hat abg’wirtschaft’“ (I, 9) wird „die Vorsehung hat ein Nachsehen, weil sie kein Einsehen hat“. Auch wenn die Notwendigkeit der sprachlichen Änderungen nicht immer einleuchtet, so sind sie doch mit Ambition und Fingerspitzengefühl vorgenommen worden.

Interessanter sind allemal die konkreten inhaltlich-aktualisierenden Schärfungen, in denen sich Nachkriegsgegenwart und Remigrationsthematik spiegeln. So wurden die Zuschauer in der Scala in die Pause (nach dem zweiten Akt) mit einem dem Nestroy-Text hinzugefügten Ausruf des Schusters Pfrim entlassen, der unter An-

8 Johann Nestroy, *Höllenangst*, Posse mit Gesang in drei Akten, Bühneneinrichtung des Neuen Theaters in der Scala, herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Verein „Die Theaterfreunde“, Tagblatt-Bibliothek im Globus-Verlag, Wien 1948. Die Problematik eines Rückschließens von diesem Drucktext auf den Aufführungstext kann hier lediglich benannt, nicht aber diskutiert werden.

9 Der entsprechende Band der sechsbändigen Ausgabe von Rommel (GW) ist erst 1949 erschienen und kommt deswegen als Vorlage für die Scala-Bearbeitung nicht in Betracht.

10 Evelyn Deutsch-Schreiner (*Karl Paryla. ein Unbeherrscher*, Salzburg 1992, S. 97) und in der Folge Carmen-Renate Köper (*Ein unheiliges Experiment* [siehe Anm. 3], S. 127) geben als Autoren der Zusatzstrophen der Couplets Friedrich Neubauer, Karl Paryla und Otto Tausig an, äußern sich aber nicht zur Bearbeitung des Gesamttexts. Otto Tausig bezeichnete dem Verfasser gegenüber Karl Paryla als Textbearbeiter.

11 Die Scala-Fassung ist in sieben Bilder aufgeteilt (erster Akt: 3 Bilder; zweiter Akt: 1 Bild; dritter Akt: 3 Bilder). Im ersten Akt ist gegenüber Nestroy eine Szene eingefügt: Nach der (bei Nestroy und in der Scala-Fassung gemeinsamen) 13. Szene bekommt Pfrim wegen eines für ihn eingefügten Couplets einen eigenen Auftritt (Scala: 14. Szene); dementsprechend wird Wendelins anschließender Monolog mit Couplet (Nestroy: 14. Szene) in der Scala-Einrichtung zur 15. Szene. Diese Differenz setzt sich bis zum Aktende fort. Im dritten Akt ist in der Scala-Fassung Nestroys 14. Szene gestrichen, so daß dessen 15. Szene der 14. Scala-Szene entspricht; durch die Einfügung des bei Nestroy zensierten Schicksalsmonologs mit anschließendem Couplet als 15. Szene der Scala-Bearbeitung stimmt die Numerierung von der 16. Szene an aber wieder überein. Nebenbei spiegelt der im Globus-Druck dokumentierte Text der Scala-Fassung auch die von den Angaben bei Nestroy abweichenden Details der damaligen Bühnenaufbauten: So wird etwa „rechts im Hintergrund“ zu „rechts im Vordergrund“ usw.

klang an den Titel des damals auch in Österreich bekannten DEFA-Films von Wolfgang Staudte schreit: „Die Mörder sind unter uns und die Unschuldigen verfolgt man!“ – ein bitter-komischer Kommentar zur öffentlich verwalteten, irrelaufenden, vermeintlichen Vergangenheitsbewältigung. Auf Problematik und Erfahrungswelt der Remigranten wiesen aber auch schon die ersten Worte, die in der neu eröffneten Scala über die Rampe gingen – originale Worte Nestroys, der Auftrittsmonolog des Freiherrn von Reichthal. Angesichts des Heimkehrer-Ensembles erschienen diese Worte von nachgerade symbolischer Bedeutung: „Ich bin am rechten Orte“. Und auch wenn Reichthal bald befürchtet, daß seine Entscheidung zur Rückkehr voreilig gewesen sei, so war dies ein für Remigranten vertrauter Gedanke. Darüber hinaus sind gerade auch im Bereich des Inhaltlichen die leichten Textveränderungen aufschlußreich, die gegenüber dem Nestroy-Text vorgenommen wurden. Dort befürchtet Reichthal: „Ich habe zu vorschnell auf die Nachricht von der lebensgefährlichen Krankheit des Ministers das gastfreie England verlassen.“ Der Scala-Text ersetzt hier wie an den späteren entsprechenden Stellen „England“ stets durch „Ausland“ und im gleichen Sinne „Großbritannien“ durch „freie Welt“: Es erscheint durchaus möglich, daß man an der Scala durch diese prominente Textänderung allen Ländern Tribut zollen wollte, die den von den Nationalsozialisten Vertriebenen (also auch einem erheblichen Teil der Premierenbesetzung) Zuflucht geboten hatten – eben der gesamten ‚freien Welt‘ – und nicht allein der Besatzungsmacht England. Andererseits kamen im Zuge einer Textänderung in der Rede Wendelins kritisch und realistisch, wenn auch ein passant die „Lager“ zur Sprache, die das „gastfreie Ausland“ für den Flüchtling bereitgehalten habe – auch dies eine Exilerfahrung.¹² Im Hinblick auf die emotionale Situation der Remigranten ist schließlich ein Detail in Reichthals Erklärungen für den Schuster Pfrim und dessen Sohn Wendelin von besonderer Bedeutung. Auch ihnen berichtet er schon im Nestroy-Text von seiner Befürchtung, zu früh zurückgekehrt zu sein: „Und doch ist nichts Freudiges in meinem Wiedererscheinen, es war ein voreiliger Schritt, noch gibt es hier keine Hoffnung für mich“ (I, 13). In der Scala ergänzte Reichthal, er sei zurückgekehrt „voll Hoffnung auf Rehabilitierung“ – auf Wiedergutmachung also, in jedem Sinne des Begriffs, auf die viele der von den Nazis vertriebenen, zurückgekehrt oder nicht, ja noch lange warten mußten.

Auffallender als die alles in allem doch moderaten inhaltlichen Zusätze im Prosatext sind freilich diejenigen in den Gesangsnummern, vorab in den überlieferten Zeitstrophen. Im Vorgriff auf die untenstehenden Erläuterungen zur Musik sei daher schon hier auf die einschneidendste Änderung der Scala-Fassung hingewiesen, den gegenüber der Vorlage erheblich erhöhten Musikanteil, der sich ganz wesentlich der Einfügung neuer Vokalnummern verdankt: Während bei Nestroy lediglich drei

12 Im Nestroy-Original formuliert Wendelin seine Ratlosigkeit über die briefliche Erreichbarkeit des noch im Exil vermuteten Reichthal so: „Ich wüßt’ keine andre Adreß drauf z’ schreiben als: an einen unter falschem Namen in England Verborgenen, abzugeben in Großbritannien, wahrscheinlich in ein’ klein’ Haus – und da parier’ ich, der englische Briefträger find’t ihn nicht“ (I, 8). In der Scala wurde diese aussichtslose Adressierung zu: „[...] irgendwo in der freien Welt, wahrscheinlich in ein’ Lager. Aber ich wett’, der freie Weltbriefträger find’t ihn nicht“.

Sololieder für Wendelin sowie ein Ensemble-Quodlibet vorgesehen sind, wollten oder sollten in der Scala offenbar fast alle wichtigen Rollen mit Gesang verbunden werden: Hinzugefügt sind zwei Lieder für Pfrim, je eines für Rosalie und den Portier sowie ein Duett für Thurmring und Adele; Wendelin erhält ein weiteres Couplet; an der Stelle des Nestroyschen Quodlibets ist das „Angst-Ensemble“ eingebaut; und den Abschluß bildet ein weiteres neues Ensemble, das „Große Finale“. (Außerdem erhielt Wendelin noch ein viertes, auf ein Nestroy-Fragment zurückgehendes Couplet mit dem Refrain „Von wem soll’n sie’s lernen, unsere Herr’n?“.)

In einer Skizze zum Couplet der Rosalie findet sich ein Text, der auf die ältere und neuere Besatzungsgeschichte Wiens anspielt:

Soldaten ham mir gnua schon g’habt, bei uns, hörn s’, am Kongress. Das war Ihna a Nobless, das war Ihna a Nobless! Der Russ, der Böhm und der Franzos, Fix-sacrament, da war was los. Der Engländer war auch schon da, und keiner aus Amerika. Das war a Pracht, da ham mir g’lacht bei der Besatzungsmacht!!¹³

Der Portier besingt in seinem ebenfalls neu gedichteten Couplet den Opportunismus seiner Mitbürger, denn „wer halbwegs nur kann, steckt vor’s Fenster a Fahn“, und schließt im Refrain: „Ja, beim Umschwung der Zeit, lernt man s’ kennen die Leut“. Und im „Angst-Ensemble“ heißt es, „die Angst geht um [...] [i]n ganz Europa, Afrika, in Salzburg und Amerika“, worin man jenseits der Reflexion der anfangs beschriebenen, der Weltlage geschuldeten allgemeinen Verunsicherung auch eine Spitze gegen Salzburg als Zentrum der amerikanischen Besatzungszone sehen kann, wohin sich schließlich – nicht ohne Angst vor den einziehenden Russen – nach dem Krieg auch einige prominente Schauspielerkollegen mit ungebrochenen Film- und Theaterkarrieren während der Nazizeit zurückgezogen hatten.

Das Auftrittslied Wendelins (das Höllenangst-Couplet) kreist um den Gedanken, es müsse dem Himmel „höllenangst“ werden, wenn die Angehörigen des Mineral-, Pflanzen- oder Tierreichs plötzlich auf die Idee kämen, Gleichberechtigung zu verlangen. Die Scala-Druckfassung nun enthält eine Zeitstrophe, in der die Metaphorik aufgelöst und auf ihr Ziel, die menschliche Gesellschaft übertragen wird:

Um die Menschen z’ regier’n, gibt’s a teuflische Sach’,
Ma jagt ihnen Angst ein, dann geb’n s’ immer nach.
Will der Mann aus dem Volk einmal selbständig denken,
Gleich tun s’ ihm sein’ Himmel mit Höllenangst verhenken,
[...]
Wenn die Angstgeister auf einmal als Reaktion hinterlassen
An Zorn, der den Geist der Reaktion kriegt zu fassen:
Keine Geißel is ’s Elend, heißt’s dann, nur a Geduld,

13 Die Musik des Rosalie-Couplets stammt nicht von Hanns Eisler, sondern ist eine Einlage von Friedrich Wildgans, dem Dirigenten der Aufführung. Aufnahme in den Drucktext haben die zitierten Zeilen nicht gefunden. Ob ihre Streichung aus Zensurrücksichten oder aber aus musikalisch-formalen Gründen erfolgt ist – gestrichen ist ein vollständiger musikalischer Abschnitt der Kompositionsskizze –, ist nicht erweislich.

Der Krieg is ka Schickung, sondern a menschliche Schuld.

[...]

Wenn die Angst sich so tät in Erkenntnis verkehr'n,
Meiner Seel', 's müßt dem ... höllenangst dabei wer'n.

[...]

Wer oder was sich hinter den drei Punkten in der Refrainzeile verbergen mochte, blieb der Phantasie des Publikums und der mimischen Kunst Karl Parylas überlassen. Expliziter wurde eine im Typoskript erhaltene, für die Druckausgabe dann aber verworfene Zusatzstrophe. Sie thematisiert die akut schlechte Lebensmittelversorgung im Nachkriegs-Wien, Probleme der Entnazifizierung, die heikle Restitutions- und Entschädigungsproblematik und die Atombombe:¹⁴

Wenn die heutigen Zustand' im Himmel auch wär'n,
Dann tät' er sich sicher beim Herrgott beschwer'n.
Wenn 's Ambrosia und Nektar auf Karten tät' geb'n
Und der Petrus müßt' auf'n Woch'naufruf leb'n.
Wenn 's die Flügel'n für Engeln nur gäb' mehr im Schleich
Und ein' Sicherheitsrat für das himmlische Reich.
Wenn die Schutzengel wer'n als belastet erklärt,
Weil s' seinerzeit hab'n zur Schutzstaffel g'hört.
Wenn 's ein G'riß tät' geb'n ums Blitzinventur,
Weil das ja einmal deutsches Eigentum war.
Wenn die Sphärenmusik nur Jazz möcht' mehr spiel'n
Und die heiligen sich so groß wie d' Hausmeister fühl'n.
Wenn 's a Verbundnetz gibt für den Sonnenschein
Und auch unter die Engel noch drei Partei'n,
Wenn dann das Himmelatom wird zuletzt noch modern,
Meiner Seel', 's müßt' dem Himmel höllenangst dabei wer'n.
Meiner Seel', 's müßt' dem Himmel höllenangst dabei wer'n.

Musik

Der an der Scala angestrebte Umgang mit der Tradition läßt sich – mit einer älteren Formulierung Hanns Eislers – als ‚produktives Erben‘ charakterisieren.¹⁵ Wie beim Text, so sollte auch für die Musik der *Höllenangst* die Vorlage von 1849 einerseits

14 Typoskript im Hanns Eisler Archiv, Berlin (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Signatur HEA 1856). Diese Strophe ist bereits im Typoskript gestrichen; durch wen die Streichung erfolgte, ist allerdings unklar. Es könnte sich entweder um eine Kürzung Eislers handeln, von dem sich auch andere, in der Scala-Fassung berücksichtigte Korrektüreintragen finden, oder aber um eine von unbekannter Hand vielleicht im Rahmen der Druckvorbereitung durchgeführte Streichung. Das Notenmaterial liefert in dieser Frage keinen Aufschluß, weil dort in der Regel – wenn überhaupt – lediglich die erste Strophe unterlegt ist.

15 Ein Anfang Januar 1938 in *Die neue Weltbühne* erschienener gemeinsamer Artikel Hanns Eislers und Ernst Blochs über „Die Kunst zu erben“ trug den Untertitel „Schematisches und produktives Erbe“.

benutzt, andererseits erneuert, und die alten Töne sollten dem neuen Ton angepaßt werden. Auch spätere Nestroy-Aufführungen des Hauses bedienten sich, wo möglich, der originalen Musiken als Vorlage. Für die Eröffnungspremiere ergab sich allerdings das Problem, daß Michael Hebenstreits Originalpartitur noch in der kriegsbeschädigten Österreichischen Nationalbibliothek verschollen war, als Eisler mit der Komposition begann. Zwar wurden die Noten noch rechtzeitig gefunden – wohl etwa einen Monat vor der Premiere¹⁶ –, aber Eisler hatte bereits eigene Couplets angefertigt, an denen mit großer Wahrscheinlichkeit auch schon geprobt wurde,¹⁷ und es ist aufschlußreich, was er von der Hebenstreit-Partitur verwendet hat – nämlich recht wenig. Einzig das ‚Zweifel-‘ und das ‚Aberglauben-Couplet‘ in der Fassung Hebenstreits nahm Eisler in die neue Musik auf, während er alle historischen Instrumentalstücke ausschied. Das ‚Höllenangst-Couplet‘ war im wieder aufgefundenen *Höllenangst*-Material gar nicht enthalten – sondern, wie erst seit wenigen Jahren bekannt, unter falschem Komponistennamen im Konvolut mit der Musik zu *Der alte Mann mit der jungen Frau* abgelegt¹⁸ –, so daß Eisler es nicht als Vorlage verwenden konnte. Nestroys Quodlibet-Text schließlich war in der Scala-Bearbeitung gestrichen worden, und alle anderen Vokalnummern basieren auf neuem Text, erforderten also ohnehin neue Musik. So griff Hanns Eisler von Hebenstreits Originalmusik quantitativ zwar nur wenig auf, immerhin aber beide 1948 aufgefundenen Sololieder Wendelins. Die folgende Tabelle gibt Auskunft über den Ort der Hebenstreit-Musiken in Nestroys Stück, zeigt die Unterschiede der Szenenanordnung zwischen der Nestroy-Vorlage und der Scala-Bearbeitung an und veranschaulicht die Abweichungen in der Dichte der Nummernfolge bei Hebenstreit und Eisler. Mittelgrau gefärbte Zellen heben Nummern der Eislerschen Musik hervor, die bei Hebenstreit (so) nicht vorkommen, dunkelgraue Zellen die beiden aus der Originalmusik (bearbeitet) übernommenen Couplets.¹⁹ Die Schlangenlinien in der rechten Spalte weisen auf den direkten Anschluß musikalischer Nummern hin.

16 *Der Abend* meldete am 24. August: „Der mühevollen Arbeit von Professor Nowak von der Albertina ist es gelungen, die Originalmusik Hebenstreiths [*sic*], die bis jetzt als verschwunden galt, zu entdecken.“

17 Daß die Eislerschen Couplets zur Zeit des Notenfundes bereits einstudiert wurden, legen u. a. die davon bereits angefertigten Klavierauszüge nahe.

18 Als ‚Höllenangst-Couplet‘ verwendete Michael Hebenstreit ein Lied aus seiner Musik zur unmittelbar vor *Höllenangst* entstandenen Posse *Der alte Mann mit der jungen Frau*. (Dort lautete der Refrain allerdings, es müsse dem Himmel „himmelangst“ werden.) Diese Partitur mitsamt dem Himmelangst/Höllenangst-Couplet war in der Österreichischen Nationalbibliothek bis vor kurzem irrtümlich unter dem Namen des Komponisten Carl Binder abgelegt. Vgl. dazu Urs Helmsdorfer, *Himmelangst*. Nachtrag zu *Der alte Mann mit der jungen Frau* (*Stücke 27/I*) und *Höllenangst* (*Stücke 27/II*)‘, *Nestroyana* 19 (1999), S. 27–47.

19 Die hier repräsentierte ‚Inszenierungsgestalt‘ von Eislers Musik ergibt sich aus dem erhaltenen Stimmenmaterial der Scala-Inszenierung. Für genauere Auskunft sei auf den vom Autor herausgegebenen *Höllenangst*-Band der Hanns-Eisler-Gesamtausgabe verwiesen, der sich zur Zeit beim Verlag Breitkopf & Härtel in Vorbereitung befindet.

Nestroy: Akt, Szene	Hebenstreit-Musik – Bezeichnung im Notentext (kursiv) – Ort im Text (z. B. Stichwort)	Scala- Fassung: Akt, Bild/Szene	Eisler-Musik – Numerierung und Titel – vollständig neuer Text der Scala-Bearbeitung = (+)
	<i>Ouverture. Allo: con brio:</i>		Nr. 1: Ouvertüre
Eins, 2	—	Eins, I/2	Nr. 2: Pfrims Heurigen-Lied (+)
Eins, 4–5	<i>N° 2. Allo. Agitato.</i> Johann: „Ich gehorche, und schwöre – “	Eins, I/4	Nr. 3: Melodram (+)
—	—	Eins, I/5	Nr. 4: Melodram
—	—	Eins, I, 5	Nr. 5: Verwandlungsmusik
Eins, 7	[...] <i>Einlage aus Altem Mann, Lied in Es:</i> [Auftrittscouplet Wendelin]	Eins, II/7	Nr. 6: Höllenangst-Couplet
Eins, 9–10	<i>N° 3. Allegro impetuoso:</i> Wendelin: „erschein'! erschein'!! erschein'!!!! “	Eins, II/9–10	Nr. 7 = Nr. 4
—	—	Eins, II/14	Nr. 8: Der Hechtenwirt (+)
Eins, 14	<i>Lied. N° 7. Allo. con giusto:</i> Zweifel-Couplet	Eins, II/15	Nr. 9: Zweifel-Couplet
—	—		Nr. 10: Zwischenspiel Nr. 1
Eins, 17	<i>N° 5. Allo: con brio.</i> wahrscheinliche Aktschlußmusik, nach Pfrim: „Das is zum Teufelhol'n!!“	Eins, III/18	Nr. 11 = Nr. 5
Eins/Zwei	<i>Entreect. N° 6.</i> Zwischenaktmusik	—	—
—	—	Zwei, IV/9	Nr. 13: Rosalie (+) (Komposition von Fr. Wildgans)
—	—	Zwei, IV/15	Nr. 14: Duett Thurming–Adele (+)
—	—	Zwei, IV/16	Nr. 15: Das kleine Finale (+)
Zwei, 17	<i>N° 2 Lied Allegro con giusto</i> Aberglauben-Couplet	Zwei, IV/17	Nr. 16: Aberglauben-Couplet
Zwei, 23	<i>N° 8. Allo. con brio:</i> Aktschlußmusik	Zwei, IV/23	Nr. 17 = Nr. 10
—	—	Drei, V/4	Nr. 18: Portier-Couplet (+)
—	—		Nr. 19: Zwischenspiel Nr. 2
Drei, 15	<i>Quodlibet</i> Leni: „Gehn S', Sie machen eim völlig Angst“	Drei, VI/14	Nr. 20: Angst-Couplet (+)
—	[Szene und Lied fehlen]	Drei, VI/15	Nr. 21: Von wem soll'n sie's lernen, unsere Herr'n? (+)
—	—		Nr. 22 = Nr. 1, T. 1–41: Verwand- lungsmusik (wohl nicht aufgeführt)
Drei, 17	<i>N° 9: Melodram: Moderato tempo</i> „Im Orchester beginnt eine im Kirchenstyl gehaltene Musick“	Drei, VII/17	Nr. 23: Wallfahrer-Lied
Drei, 19– 21	<i>N° 10: Melodram: Allegro. strepito</i> „Im Orchester beginnt charakteristische Musick“	Drei, VII/19– 21	Nr. 24 = Nr. 4: Gewittermusik
Drei, 24	<i>N° 11. Schlußmusik: Allegro vivace.</i> „Musick fällt ein“	Drei, VII/24	Nr. 25: Großes Finale (+)

Fremdes und Eigenes: Hebenstreit-Bearbeitung und ‚Wendelin-Ton‘

Daß Eislers *Höllenangst*-Partitur nicht für großes Orchester gesetzt ist wie diejenige Michael Hebenstreits, sondern für ein neunköpfiges Kammerorchester (Flöte, Oboe, Klarinette, Cembalo und Streichquintett), dürfte gleichermaßen pragmatische wie ästhetische Gründe gehabt haben. Auch wenn der finanzielle Rahmen, der Orchestergraben und das sängerische Volumen an der Scala eine größere Besetzung erlaubt hätten, so ist es – dies legt ein Blick auf das Gros seiner Schauspielmusiken nahe – nicht wahrscheinlich, daß Eisler ein Sinfonieorchester angefordert hätte. Für die instrumentale Disposition spielte allerdings das Auffinden der Hebenstreit-Partitur keine Rolle, denn Eisler hatte sie wohl bereits zuvor festgelegt. So ergeben sich Aufschlüsse hinsichtlich Eislers Umgang mit der Vorgängerkomposition vorwiegend aus den beiden als Bearbeitungen in die eigene Partitur übernommenen vokalen Nummern Hebenstreits, also des ‚Zweifel-‘ und des ‚Aberglauben-Couplets‘ (gemäß der Numerierung in Eislers Partitur Nr. 9 und Nr. 16). Mehr als eine Reihe harmonischer und melodischer Feinheiten soll hier die Gesamtkonstruktion des ‚Aberglauben-Couplets‘ interessieren, denn dessen Endfassung bildet eine kompositorische Montage von Hebenstreit- und Eisler-Musik.

Eisler findet für Wendelins Couplets einen musikalischen Ton, der, obgleich syntaktisch-strukturell dicht an der Tradition des Genres, doch schärfer, sarkastischer, bitterer anmutet als derjenige seiner Vorbilder. Ein Eindruck dieses spezifischen ‚Wendelin-Tons‘ mag sich bereits aus einer Gegenüberstellung der ersten Takte der Gesangsstimmen des ‚Aberglauben-Couplets‘ in der Vertonung durch Michael Hebenstreit und Hanns Eisler ergeben.

D'Leut wolln nix mehr glau - b'n und da - rum wer - fen s' gar so

mit dem A - ber - glaub'n um. Je - der Glaub'n der s' a bis - sl

ge - niert wird als A - ber - glau - ben per - si - fliert.

Hanns Eisler: *Höllenangst*, Singstimme des Aberglauben-Liedes (1. Entwurf), T. 1–15 (Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Hanns-Eisler-Archiv [im folgenden HEA]; Signatur HEA 947 fol. 7v. Der Abdruck dieses und aller weiteren Noten von Hanns Eisler erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin).

D'Leut woll'n nix mehr glaub'n und da - rum wer-fen s' gar so mit'n A - ber- glaub'n

um. Je - der Glaub'n, der s' a bis - sl ge - niert, wird als A - ber-glaub'n glei' per - si - fliert.

Michael Hebenstreit: *Höllenangst*, Singstimme des Aberglauben-Couplets, T. 5–12 (Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: ÖNB Mus. Hs. 8495)

Hebenstreits Couplet-Zeilen schwingen (auch in der Folge) auftaktig, also jeweils vor der schweren Taktzeit ein, Eisler hingegen läßt Wendelin im ersten Teil des Liedes markiert, fast demonstrativ „auf Eins“ beginnen; Hebenstreit setzt regelmäßig rhythmisierte Zeilen im bewährt-gemütlichen $\frac{6}{8}$ -Takt, Eisler baut in die kurzatmigeren $\frac{2}{4}$ -Gesangsphrasen im Detail zahlreiche rhythmische Holprigkeiten ein; Hebenstreits Melodielinien bewegen sich mit vorwiegend stufenweisen Intervallschritten im recht engen diatonischen Rahmen, bei Eislers Phrasen spielen chromatische Elemente und entsprechende Intervallkonstellationen eine Rolle. Den dergestalt ‚verschärften‘ musikalischen Gestus der Wendelin-Figur unterstützt Eisler durch die übrigen musikalischen Parameter: In der Strophe – nicht im Refrain – überwiegen die fürs Theaterlied wenig üblichen Molltonarten (mit den für Eisler typischen modalen Elementen und Mehrdeutigkeiten) und auch die – im Rahmen des Genres betrachtet – ungemein differenziert begleitenden Instrumentalstimmen tragen durch dynamische Kontraste und Akzente sowie konstitutive Ornamentik zum spezifischen Ton bei.²⁰

Die Refrains der Eislerschen Couplet-Vertonungen bilden – anders und stärker als im traditionellen Nestroy-Couplet – metrisch, melodisch und harmonisch einen deutlichen Kontrast zur Strophe. In drei der vier Lieder Wendelins liefert Eisler dort den zuvor vermiedenen Dreiertakt nach, und sowohl der Taktwechsel zum Walzerhaften als auch der damit einhergehende Tonartenwechsel verstärken den Stellenwert der mottohaft verdichteten, wiederkehrenden Schlußzeilen. (Die Angabe der Tonarten der Couplet-Strophen erfolgt in untenstehender Tabelle etwas vergrößert, was auch die Anführungszeichen in zwei der Fälle erklärt.)

Eislers Wendelin-Couplets ²¹	Strophe: Takt- und Tonart	Refrain: Takt- und Tonart
Höllenangst-Couplet	$\frac{6}{8}$ – $\frac{9}{8}$ c-Moll	$\frac{2}{4}$ Es-Dur
Zweifel-Couplet (1. Entwurf)	$\frac{2}{4}$ „Es-Dur“	$\frac{3}{4}$ Es-Dur
Aberglauben-Couplet (1. Entwurf)	$\frac{2}{4}$ „es-Moll“	$\frac{3}{4}$ B-Dur
„Von wem soll'n sie 's lernen“	$\frac{2}{4}$ e-Moll	$\frac{3}{4}$ H-Dur

20 Zu den musikalischen Aspekten von Eislers Bearbeitung der Hebenstreit-Couplets vgl. auch meinen Aufsatz „Dös is a g'spassige Klass', die politische Rass'“ (Anm. 5), S. 78–82.

21 Die Angaben in der Tabelle beziehen sich auf Eislers ursprüngliche Entwürfe zu ‚Zweifel-‘ und ‚Aberglauben-Couplet‘, nicht auf die wenig später erfolgte Hebenstreit-Bearbeitung.

Der Wiener Hanns Eisler hatte ein ambivalentes Verhältnis zum Walzer: Er attestierte dem Genre einerseits „eine durch nichts gerechtfertigte Lebensfreude“,²² widmete ihm andererseits gerade in seiner Film- und Bühnenmusik eine ganze Reihe teils durchaus lebensfroher Tonsätze, deren dramaturgisch-funktionale und assoziative Bandbreite vom Kitsch bis zu revolutionärer Subversion reicht. Walzer dienen Eisler als energische Artikulationsform der kleinen Leute, des Vorstadtproletariats, aber zugleich auch als der „dünne Trost der Unterdrückten, die vom Wechsel der Zeiten träumen“,²³ seine Walzer spiegeln Fortschritt und Reaktion gleichermaßen.²⁴

Dieses Assoziationsfeld umkreist Eisler auch in den Walzer-Refrains der *Höllenangst*-Musik, die immer auch als musikalischer Kommentar zum Text der Strophen fungieren: Sei's im Grundton der Ironie, wie im ‚Zweifel-Couplet‘, wo die zum Mitschunkeln einladende Walzerseeligkeit des Refrains hinsichtlich des Ehe- und des Weltfriedens gleichermaßen „bescheidene Zweifel aufsteigen“ läßt; sei's im Charakter nachgerade hymnischen Trotzes, wie in Wendelins Couplet Nr. 21, dessen vierte Strophe die Frage, von wem „es die Herren denn lernen sollen“ im getragenen Dreivierteltakt beantwortet: „Von uns soll'n sie 's lernen, unsere Herr'n“; oder sei's im Sinne dramaturgischer Dialektik im Couplet des kauzig-reaktionären Portiers, dessen Gesang (auch musikalisch sinnig) in den Dreiertakt umschlägt, sobald sarkastisch vom „Umschwung der Zeit“ die Rede ist.

Im Refrain des ‚Aberglauben-Couplets‘ besteht Wendelin auf seiner abweichenden Meinung, auf seiner Hoffnung wider den Anschein des Faktischen, eben auf seinen Aberglauben, den er sich „durch ka Aufklärung raub'n“ lassen will. In den Zusatzstrophen der Scala-Bearbeitung beschwor Karl Paryla etwa den österreichischen Staatsvertrag und das Ende der auch damals herrschenden Theaterkrise („I lass' mir mein Theaterglaub'n, | Durch ka Kunstkrise raub'n“). Mit Trotz wendet sich der Refrain im Sinne eines Hoffnungsprinzips gegen die Zumutung einer vermeintlichen ‚Aufklärung‘, die doch nur Pessimismus und Besserwisserie entspringe. Sinnfällig komponiert Eisler diese Trotzhaltung in einem harmonisch und melodisch demonstrativ einfach gesetzten, im Duktus der Bewegung jedoch schwer, gleichsam ‚unbeirrbar‘ nach vorn blickend auftretenden Dreiertakt. Die überraschenden großen Intervallsprünge, mit denen er an zwei Stellen die ansonsten durch Repetition und Sekundschritte bestimmte Melodielinie unterbricht, sind semantisch von großer Effizienz: Der im Grunde deplazierte, das hier bedeutungsschwache Wort „durch“ hervorhebende Septimsprung aufwärts – der hohe Ton erweist sich schlicht als Oktavversetzt und muß deshalb durch den anschließenden, natürlich

22 So Hanns Eisler in dem gemeinsam mit Theodor W. Adorno verfaßten Buch *Komposition für den Film* (Hanns Eisler, *Gesammelte Werke*, hg. von Stephanie Eisler und Manfred Grabs, Serie III, Bd. 4), S. 72.

23 So Hanns Eisler im Zusammenhang seiner *Schweyk*-Partitur über die Musik der ‚kleinen Leute‘ (H. Eisler, ‚Über die Musik zum „Schweyk“, in: ders., *Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, textkritische Ausgabe von Günter Mayer [*Gesammelte Werke*, hg. von Stephanie Eisler und Manfred Grabs, Serie III, Bd. 2], Leipzig 1982, S. 556).

24 Einen Überblick über Eislers Bühnenwalzer und ihre dramaturgischen Funktionen gibt mein Aufsatz ‚Eislers Walzer – Anwendungen des Dreivierteltaktes‘, in: *Beiträge 2000. Hanns Eisler-Symposium. Zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler*, hg. von Harald Goertz (*Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik*, Bd. 10), Kassel u. a. 2000, S. 26–39.

nochmals ‚aus dem Rahmen fallenden‘ Oktavfall ausgeglichen werden – wirkt komisch, vermittelt aber auch den Eindruck ungezügelter Energie und vermag zu erschrecken, jedenfalls jede Gemütlichkeit mit Nachdruck zu konterkarieren. Die entsprechende, intervallisch noch gesteigerte Wirkung beim Wort „glaubt“ (Takt 40) geht, traditionell semantisierend, mit trugschlußartiger Harmonisierung einher.

The musical score is for the Refrain of the 'Aberglauben-Liedes' (Superstition Song) from Hanns Eisler's 'Höllenangst'. It is written in 3/4 time and B-flat major. The vocal line (soprano) and piano accompaniment (grand staff) are shown. The lyrics are: 'I lass mir mein A-ber-glaubn durch ka Auf - klä-rung raubn' and 's is jetzt schön ü-ber - haupt wenn man an et - was noch glaubt wenn man an et - was noch glaubt.'

Hanns Eisler: *Höllenangst*, Refrain des Aberglauben-Liedes, T. 32–42 (HEA 947 fol. 8r–8v)

Das durch die Entdeckung der Hebenstreit-Partitur schließlich doch noch ermöglichte kompositorische Anknüpfen an die konkrete Vorgängerkomposition bewirkte eine merkliche Veränderung in der musikalischen Präsentation der Bühnenfigur Wendelin gegenüber Eislers ursprünglicher Konzeption, und zwar auf allen Ebenen des Tonsatzes. Während das ‚Zweifel-Couplet‘ – abgesehen von der Instrumentation und einigen kleineren melodischen und harmonischen Veränderungen – im wesentlichen in der Vorlage Hebenstreits übernommen wurde, kam es im Fall des ‚Aberglauben-Couplets‘ zu einer interessanten Mischfassung: Eisler übernahm den im $\frac{3}{8}$ -Takt stehenden Tonsatz seines Vorgängers zwar in der Strophe, montierte daran jedoch den Walzer-Refrain aus seiner eigenen Komposition (und verwarf dementsprechend Hebenstreits im $\frac{3}{8}$ -Takt verbleibenden Schlußabschnitt). Dadurch bewahrte Eisler – wenn auch gegenüber seiner ursprünglichen $\frac{2}{4}$ -versus- $\frac{3}{4}$ -Variante in abgeschwächter Form – die ironische Kontrastierung des Taktwechsels seines ersten Entwurfs.

Mit dem hier nur ansatzweise zu zeigenden ‚Wendelin-Ton‘, der seine musikalische Substanz aus vielfältigen melodischen, harmonischen, rhythmischen und klanglich-instrumentatorischen Feinheiten bezieht, interpretiert Eisler die Hauptfi-

gur der *Höllenangst*, die Figur, in der sich bei Nestroy und umso mehr in der Scala-Inszenierung Subversion und revolutionäres Potential bündelten, noch zerrissener, sarkastischer, auch politischer als in der Textvorlage. Es ist dieser Gestus, auf den sich Eislers Formulierung seiner kompositorischen Aufgabe in der *Höllenangst* in erster Linie beziehen dürfte: „Der Komponist hörte auch den Kummer Nestroys und hatte ihn zu beschreiben.“²⁵

Musikalische Remigration

Nicht nur hinsichtlich inhaltlicher Details und der Ensemble-Besetzung von 1948 läßt sich die Scala-Inszenierung von *Höllenangst* als ‚Remigrantenstück‘ bezeichnen, sondern auch vor dem Hintergrund von Hanns Eislers künstlerischen Verfahrensweisen und Plänen nach seiner Rückkehr aus den USA. Wie viele Remigranten hegte er Hoffnung auf einen politischen und kulturellen Neuanfang, Hoffnung sowohl auf Anerkennung des eigenen Schaffens vor und während des Exils als auch auf die Möglichkeit der Realisierung alter und neuer Projekte. In Eislers *Höllenangst*-Partitur äußert sich ein Spiel mit fremden und eigenen Traditionen zwischen Mozart und Kampfmusik, Schönberg und Wienerlied.

Eine kompositorische Ambition Eislers galt dabei der Suche nach einem volkstümlichen, gleichwohl weder ‚völkisch‘ noch ‚tümlich‘ konnotierten, unverbraucht-unterhaltsamen musikalischen Ton. Sein Wunsch, die Instrumentalstücke der *Höllenangst* sollten „den Zuschauer aus der Posse zurückrufen, ihn wieder zur Besinnung bringen“ sowie die Charakterisierung dieser Stücke als „leicht, kühl, zierlich und in keiner Weise possenhaft-lustig“²⁶ lassen sich vor diesem Hintergrund gleichermaßen als Prämissen seiner Musik- und Theaterästhetik wie auch seiner kultur- und gesellschaftspolitischen Vorstellungen lesen. Es erstaunt kaum, wenn sich das Bemühen um ‚Leichtigkeit‘ und ‚Zierlichkeit‘ in einem klassizistischen Ton niederschlägt, in einem Klassizismus, der stilistisch und in der Instrumentalbesetzung – etwa mit dem Einsatz des Cembalos – weniger auf die Zeit Nestroys als aufs 18. Jahrhundert referiert.

In der *Höllenangst*-Ouvertüre findet sich solcherart verfremdeter Klassizismus mit einem verdeckten, für die damaligen Wiener Theaterbesucher wohl unmöglich wahrnehmbaren Eislerschen Selbstzitat montiert: Nachdem er zunächst motivisch en passant Mozarts *Zauberflöte* und damit seinem erklärten musiktheatralen Vorbild Tribut zollt, verwendet er im Mittelteil ein aus dem Exil mitgebrachtes musikalisches Thema – Hollywood-Musik, die genauso und in buchstäblicherem Sinne zum ideellen Gepäck des Remigranten gehörte als manche ästhetische Theorie. Dieses musikalische Souvenir entnahm Eisler der Partitur für den Piratenfilm *The Spanish Main* (1945), seiner wohl umfangreichsten Arbeit für Hollywood-Studios.²⁷ Das

25 Hanns Eisler, ‚Wie ich Nestroy verstehe. Über die Musik zu „Höllenangst“‘ (*Österreichisches Tagebuch*, Oktober 1948), zit. aus Hanns Eisler, *Musik und Politik* (Anm. 23), S. 40.

26 Ebd., S. 40.

27 Der Abschnitt aus *The Spanish Main* ist zwar Eislers umfänglichste, nicht aber die einzige Filmmusik-Übernahme in die *Höllenangst*-Partitur: Aus seiner unmittelbar vor der *Höllenangst*-Arbeit angefertigten Musik zum tschechischen Spielfilm *Křizova Trojka* (in Österreich:

dergestalt recycelte Thema erscheint in *Spanish Main* zweimal während einer Episode, in der der edle Piratenkapitän (Paul Henreid) und die von ihm entführte, umworbene (und kurzerhand gehehlte) Adelstochter (Maureen O'Hara) eine facettenreiche Liebes- und Eifersuchtsszene durchspielen. In der *Höllenangst*-Ouvertüre entsprechen dieser Passage des Soundtracks die Takte 42–85, wobei T. 78–85 den Schluß der Sequenz etwas freier verwenden, der ausgreifende Abschnitt zuvor aber beinahe wörtlich – mit kleineren rhythmischen und harmonischen Abweichungen – einen zweimaligen Durchgang durch die Filmmusikpassage übernimmt.



Hanns Eisler: *Spanish Main*, M61 („My wife“, T. 60–77 (HEA 81 fol. 13–14)

Hanns Eisler: *Höllenangst*, Ouvertüre, T. 42–47 (HEA 64 fol. 3r–3v)

Treff As) übernahm Eisler spannungsmusikalische Motive für die Melodramen des Nestroy-Stücks, also die Musiken im Umfeld der ‚Gewitterszenen‘. Das Verfahren solcher Übernahmen ist für Eislers Gesamtwerk ganz allgemein typisch.

Über die biographische Recherche hinaus wäre es vor allem die detaillierte Untersuchung solcher künstlerischen Transformationen und Kontinuitäten, die eine wertvolle Perspektivierung des schöpferischen Outputs des Exils und einen brauchbaren Ansatz für die noch kaum begonnene musikalische Remigrationsforschung liefern könnte.

Eislers Nestroy-Singspiel?

„Das Nestroy[-]Singspiel und die Konzerte gehen sehr gut“²⁸ – nicht auf *Höllenangst* bezieht Eisler sich in dieser brieflichen Mitteilung an Johannes R. Becher, sondern auf die zweite seiner Wiener Nestroy-Partituren, auf *Eulenspiegel* (Premiere am 1. April 1953 in der Scala). Von einem ‚Singspiel‘ zu sprechen, liegt bei Eislers *Eulenspiegel* – besieht man Umfang (Ouvertüre und vier Lieder) und Instrumentalbesetzung (zwei Klaviere) – eigentlich ferner als bei *Höllenangst*, ferner auch als bei seiner dritten, diesmal für Orchester gesetzten Nestroy-Musik, *Theaterg'schichten* (Premiere am 2. März 1955 am Deutschen Theater in Berlin, allerdings in der Regie des Scala-Schauspielers Emil Stöhr). Gleichwohl weist Eislers Rede vom „Singspiel“ – bei aller Großzügigkeit, die er im Umgang mit solcherlei Gattungsbezeichnungen gelegentlich walten ließ – aber auch auf den ästhetischen Kontext, in dem er seine Arbeiten für die Schauspielbühne sah, den Kontext musikalischen Theaters.

In der Tat hegte Eisler in den Monaten nach der *Höllenangst*-Premiere den Plan, seine Schauspielpartitur zu einer Oper auszuarbeiten, die schon im Herbst 1949 an der Komischen Oper in Berlin uraufgeführt werden sollte.²⁹ Stoff und Dramaturgie wären in der Tat opernbühnentauglich gewesen: Wenn schon Nestroy in seiner französischen Vorlage zu *Höllenangst* (*Dominique, ou le Possédé*, 1831, von Jean Baptiste d'Epagny und Jean Henri Dupin) „die effektvolle Opernkulisse“ entdeckt und genutzt hat,³⁰ so wurde der Grad der Musikalisierung in der Scala-Bearbeitung des Texts noch weiter getrieben: Die Hauptfiguren und auch einige Nebenfiguren bekamen musikalische Auftritte; das possentypische Quodlibet – trotz und wegen seines opernparodistischen Charakters eigentlich ein ‚Aussteigen‘ aus der Oper – wurde durch ein musikalisch und dramaturgisch zentrales Ensemble ersetzt (Nr. 20: ‚Angst-Ensemble‘); es wurden noch ein weiteres Ensemble (Nr. 25: Finale) und ein Duett (Nr. 14) eingefügt; und vor allem wurde die schiere Anzahl musikalischer Nummern sowie die Dichte musikalisierter Passagen im Text gesteigert, was sich – vereinfacht – als Kriterium für ‚opernhafte Gestaltung‘ nehmen läßt.

Längere musikalische Zusammenhänge finden sich vornehmlich gegen Ende der Bilder. Im ersten Bild etwa, in den Szenen 4 und 5 (musikalische Nummern 3 bis 5), mündet ein für die Scala neu getextetes Melodram Strombergs (Nr. 3 – „Himmel, Herrgott Sakrament! | Eine Wut hab ich, die brennt | Wie das Höllenelement. [...]“) ohne Unterbrechung in die Fluchtszene Thurmings aus dem Zimmer Adeles (Melodram: „Überkletterung des Daches“, Nr. 4), woran sich wiederum direkt die Verwandlungsmusik zum zweiten Bild (Nr. 5) anschließt. Daß die drei Stücke zusätzlich

28 Hanns Eisler aus Wien an Johannes R. Becher (Berlin), 10. April 1953, Hanns Eisler Archiv.

29 Dies meldete etwa *Der Abend* am 5. März 1949 unter dem Titel ‚Hanns Eisler schreibt Nestroy-Oper‘.

30 Jürgen Hein in den Anmerkungen zu *Stücke 27/II*, S. 118.

durch die gemeinsame Tonart c-Moll zusammengeschlossen sind, daß überhaupt c-Moll und C-Dur eine Art tonales Gravitationszentrum der Partitur bilden, gehört ebenso zum musikalischen Gesamtplan wie etwa die Wiederholung des ‚Melodrams‘ Nr. 4 als Nr. 7 – wenn Thurmings Flucht über die Dächer durch einen Schwung ins Fenster der Schusterstube endet, wo Wendelin ihn für den Teufel hält – und als ‚Gewittermusik‘ Nr. 24 – wenn Wendelin und Pfrim auf ihrer kuriosen Rompilgerschaft im stürmischen Wald den finsternen Gestalten begegnen. Mit dieser konventionell-unheimlichen Unwettermusik bedient Eisler in allen drei Fällen eine im Nestroy-Text vorgegebene, bis heute traditionelle Funktion von Musik auf dem Theater, nämlich – in den Worten Ferruccio Busonis – das „Eintreten des Übernatürlichen in die Handlung“ zu begleiten und zu unterstützen.³¹

Es sind nicht die in der Forschung gelegentlich bemerkten und für den Opernsänger und -kenner Nestroy naheliegenden Berührungspunkte von Szenen und Konstellationen mit dem Opernrepertoire – sei es als parodistisches Potential in der ‚tannhäuserhaften‘ Wallfahrtsszene, oder sei es tendenziell respektvoll mit der in *Fidelio*-Manier politisch versöhnenden Schlußzene³² –, die Eisler in der *Höllenangst* musikalisch gesucht und ausgeschöpft hat, sondern die Möglichkeit, aus Struktur und Stoff des Textes die Vorlage zu einem musikalischen Lustspiel zu gewinnen. (Die *Höllenangst*-Ouvertüre ließ Eisler übrigens 1951 selbständig als *Ouvertüre zu einem Lustspiel* drucken.)

Zeit lebens hat Hanns Eisler sich theoretisch und kompositorisch an der Gattung Oper abgearbeitet. Das knappe Dutzend seiner Opernprojekte resultierte nur in einigen Fällen in poetischen und musikalischen Skizzen, zum Abschluß gelangte keines.³³ Sehr produktiv und erfolgreich war er andererseits als Komponist für die ‚Sprechbühne‘, und wie andere seiner großangelegten, musikalisch ambitionierten Schauspielmusiken – etwa diejenigen zu Bertolt Brechts *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* und *Schweyk im zweiten Weltkrieg*, die Eisler ebenfalls in die Nähe zur Oper gerückt hat³⁴ –, so kreuzt auch die Musik zu *Höllenangst* eine imaginäre

31 Ferruccio Busoni, *Ästhetik der Tonkunst* (1916), Frankfurt a. M. 1974, S. 24.

32 Vgl. die Zusammenfassung der Interpretationsvorschläge für *Höllenangst* in Jürgen Heins Anmerkungen zu *Stücke 27/III*, S. 147 ff.

33 Eislers Opernprojekte sind in der musikwissenschaftlichen Forschung bislang kaum beachtet worden. (Vgl. aber Manfred Grabs, ‚Hanns Eislers Versuche um die Oper‘, *Sinn und Form*, 3/1981, S. 621–636, und Eberhardt Klemm, *Spuren der Avantgarde. Schriften 1955–1991*, Köln 1997, S. 141–149: ‚Tragik, Komik, Ernst und Satire. Hanns Eislers Opernentwurf 150 Mark‘.) Größere Aufmerksamkeit wurde lediglich dem Opernplan *Johann Faustus* zuteil, der sich (außer in wenigen musikalischen Skizzen) prominent in einem von Eisler selbst verfaßten und vorab veröffentlichten Operntext – sowie der sich daran in den Jahren 1952/53 entzündenden, berühmt-berüchtigten ‚Faustus-Debatte‘ unter anderem an der Ost-Berliner Akademie der Künste – niedergeschlagen hat.

34 *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (Kompositionsbeginn 1934, Uraufführung – kurz nach Eislers Tod – am 21. Oktober 1962) nahm Eisler als op. 45 und mit der Bezeichnung „Oper“ in sein Werkverzeichnis auf und bemerkt, die Musik gehe „weit über eine Bühnenmusik hinaus“ (H. Eisler, *Gesammelte Werke*, Serie III, Bd. 2, S. 567). *Schweyk im zweiten Weltkrieg* (Kompositionsbeginn 1943, Uraufführungen in jeweils musikalisch erweiterter Fassung 1957, 1959 und 1961) nannte er „fast eine kleine Oper“, mit dem wichtigen Zusatz „wohlgerneht in dem Sinne, den Brecht diesem Begriff gab“ (H. Eisler im Gespräch mit André Gisselbrecht,

Trennlinie zwischen den Gattungen. Dabei scheint es, als habe Hanns Eisler – in gewissem Sinne in Umkehrung von Johann Nestroys Karriereentwicklung, die von der Opern- zur Schauspielbühne geführt hat – seine Erfahrungen mit komplexen und umfangreichen Schauspielmusiken auf die Opernbühne mitzunehmen gesucht. Und geht man davon aus, daß Eisler seine *Höllenangst*-Oper auf Grundlage der vorliegenden Schauspielmusik komponieren wollte, so läßt letztere sich, zugespitzt, sogar als seine umfangreichste Opernskizze verstehen. Nestroys Text, in der musikalisch angereicherten Scala-Fassung, sollte ihm als Libretto-Vorlage für ein Sing-spiel in der Tradition Mozarts dienen.³⁵

Sinn und Form, Sonderheft Hanns Eisler, 1964, S. 271). Es ist aufschlußreich, daß die Theaterkritik sowohl bei *Höllenangst* als auch bei *Schweyk* einen gewissen Widerwillen gegen die schiere Musikmenge auf der Schauspielbühne äußerte.

- 35 Der Einbettung des *Höllenangst*-Projekts in Eislers Bemühungen um die Oper ist der Verfasser in einem Beitrag zum Symposium zu „Hanns Eislers *Johann Faustus*“ (Berlin, 3.–4. Oktober 2002) nachgegangen, dessen Druckfassung unter dem Titel ‚Hanns Eislers Wege zum musikalischen Theater‘ in Vorbereitung ist (der Symposienbericht erscheint voraussichtlich Hofheim 2004).

John R. P. McKenzie

**„Judith und Holofernes kann und soll leider derzeit nicht gespielt werden.“
Zur Wiener Inszenierung des Werkes 1972 im Theater im Palais Erzherzog Karl**

Obwohl *Judith und Holofernes* zu den beliebtesten Werken in Nestroys letzter Schaffensperiode zählt, ist die Aufführungsgeschichte des Stückes nach seinem Tod merkwürdig uneinheitlich. 1849–50 wurde es neunmal in Wien gegeben, zwischen 1856 (Neuinszenierung) und 1862 59mal, wobei Nestroy zuerst die Rolle des Judith-Joab spielte und ab 1856 die des Holofernes (Karl Treumann übernahm die Judith-Rolle). Nach Nestroys Tod wurde das Werk jedoch nur selten in Wien aufgeführt: zwischen 1862 und 1918 werden nur 14 Vorstellungen, zwischen 1918 und 1945 eine einzige verzeichnet.¹ Andererseits bleibt *Judith und Holofernes* eines der in der Nestroy-Forschung am angesehensten und häufigsten diskutierten Werke (vgl. Literaturangaben in *Stücke* 26/II, 82–84); Otto Rommel nach ist das Stück „geradezu ein Musterbeispiel der Parodie“,² für Fritz Mautner ist es „das klassische Beispiel in der deutschen Literatur überhaupt“,³ während Joseph Gregor es als „die bedeutendste aller existierenden Parodien“⁴ bewertet. Hier geht es also um zwei miteinander verbundene Fragen: Warum wurde ein so hoch gepriesenes Werk von der Bühne so lange vernachlässigt, und wie kam es 1972 zu der wohl einzigen Wiener Inszenierung der Nachkriegszeit?

Den Antrieb zu der Neuinszenierung gab der Rotary Club Bruck a. d. Mur, der Rotarier aus Menden im Sauerland zu einem Kontakttreffen im Mai 1972 in Österreich einlud; als Höhepunkt des Unterhaltungsprogramms präsentierten die Brucker Rotarier ihren deutschen Kollegen am 12. Mai 1972 eine Aufführung von *Judith und Holofernes* im alten Bürger-Theater in Grein an der Donau (Oberösterreich). Unter der Ägide der bekannten Wiener Schauspielerin Gudrun Geier wurde ein kleines Ensemble österreichischer Kollegen zusammengestellt, die das Stück am 12. Mai unter der Leitung des Wiener Regisseurs Fred Schaffer in Grein aufführten – dazu Frau Geier: „Die Schauspieler, die sich alle persönlich kannten, [...] hatten sich, abgesehen von reinen Spesen, kostenlos für diese Aufführung gestellt. Man merkte ihnen an, daß es ihnen selbst Spaß machte.“⁵ Auf der abgebildeten Aufnahme der

- 1 Johann Hüttner verzeichnet in *Wiener Nestroyaufführungen vom Tode des Autors bis zum Ende des zweiten Weltkrieges*, Diss. (masch.) Wien 1964, folgende Vorstellungen zwischen 1861 und 1945: 1864 zweimal, 1869 dreimal, 1881 im Rahmen des Nestroy-Zyklus siebenmal, 1882 zweimal und 1925 einmal.
- 2 Otto Rommel, ‚Einleitung des Herausgebers‘, in: Johann Nestroy, *Nestroys Werke. Auswahl in zehn Teilen*, hg. von Otto Rommel, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J. [1908], Teil II, S. 9–12 (S. 9).
- 3 Franz H. Mautner, *Nestroy* (Poesie und Wissenschaft 3), Heidelberg 1974, S. 291.
- 4 Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933, S. 628.
- 5 Bericht des Rotary Clubs Menden über das Kontakttreffen von Herrn H. Linnebürger (Menden) freundlicherweise zur Verfügung gestellt. An dieser Stelle möchte ich ebenfalls die



Judith und Holofernes:
Aufnahme der Greiner
Aufführung 1972, von
links nach rechts: Gud-
run Geier, Günther Voll-
mann, Ernst Taschl (?),
Fred Schaffer, Eva Petra,
Josef Pechhacker; die Na-
men der beiden Darsteller
ganz rechts sind nicht be-
kannt.

Greiner Aufführung lassen sich von links nach rechts folgende Mitwirkende erkennen: Gudrun Geier, Günther Vollmann, Ernst Taschl (?), Fred Schaffer, Eva Petra, Josef Pechhacker, nicht bekannt, nicht bekannt.

Wie aus untenstehender Abschrift des Greiner Theaterprogramms zu sehen ist, wirkten nur neun Schauspieler mit, so daß mehrere zwei oder gar drei Rollen übernehmen mußten (durch xxxx angedeutet).⁶ Dabei mußten einige Rollen offensichtlich unbesetzt bleiben – oder wurden in der Neubearbeitung Fred Schaffers einfach gestrichen, denn von den 24 bei Nestroy genannten Personen werden im Theaterprogramm nur 16 erwähnt. Mitglieder beider Clubs erinnern sich noch der Aufführung und haben ihre Begeisterung sowohl über das Stück und die Inszenierung als auch über das Ambiente des Greiner Theaters bezeugt. Da es sich hier um eine geschlossene Vorstellung handelte, erschienen keine Rezensionen in der oberösterreichischen Presse.⁷ „Aufgrund des unerhörten Erfolges dieser Veranstaltung,“ so Frau Geier, „lud uns das Theater im Palais Erzherzog Karl ein, [mit *Judith und Holofernes*] zu Beginn der Theatersaison 72/73 zu gastieren.“⁸ Und so kam es zu der ersten Neuinszenierung des Werkes in Wien seit fast fünfzig Jahren.

großzügige Hilfe von Frau Geier anerkennen, die mir detaillierte Informationen verschaffte, sowie von Herrn Dr. Karl Hausegger (Kapfenberg/Bruck), der mir wertvolles Material darunter die abgedruckte Abbildung der Greiner Aufführung zukommen ließ, und Frau Gertrud Fischer (Österreichisches Theatermuseum), die mir Information zum Theater im Palais Erzherzog Karl verschaffte. Die Anregung zu diesem Beitrag kam ursprünglich von Herrn Ministerialrat Dipl.-Ing. Karl Zimmer (Wien), der mich auf diese Inszenierung aufmerksam machte.

- 6 Einige wenige typographische Unstimmigkeiten im folgenden Verzeichnis wurden stillschweigend korrigiert.
- 7 Das Greiner Stadttheater, im Jahre 1791 gebaut, soll das älteste in seiner ursprünglichen Form erhalten gebliebene Theater Österreichs sein.
- 8 Persönliche Mitteilung Frau Geiers.

Der Rotary Club Bruck a. d. Mur beehrt sich
anlässlich des Kontakttreffens mit dem
Rotary Club Menden
im alten Theater in Grein zu präsentieren
JUDITH UND HOLOFERNES
Posse mit Gesang von Johann Nestroy
[...]

Es stellen sich den Damen und Herren von Rotary vor:

Judith	Gudrun Geier
Joab	xxxx
Holofernes	Josef Pechhacker
Oberpriester	Günther Vollmann
Jojakim	xxxx
Mirza	Eva Petra
Idun	Kurt Kosutić
Ammon	xxxx
Chakol	Beppo Leib
Hosea	xxxx
Zepho	Manfred Tietz
Assad	xxxx
Gesandter von Mesopotamien	Ernst Taschl
Heman	xxxx
Achior	xxxx
Daniel	Gunther Adam

Musik: Prof. Leopold Grossmann

Bearbeitung und Inszenierung: Fred Schaffer.

Ein Grund, warum das Stück so lange vernachlässigt wurde, liegt auf der Hand. Eine Parodie führt ein paralleles Leben zum persiflierten Werk, und je mehr Hebbels *Judith* in Vergessenheit geriet, desto schwächer wurde die parodistische Wirkung von Nestroys Stück. Ein ähnliches Schicksal widerfuhr der satirischen Intention des Werkes, als die Ereignisse der mißglückten Revolution von 1848–1849 immer weiter in die Vergangenheit rückte. Daß das Stück keine einzige Aufführung im Dritten Reich erlebte, läßt sich mit einiger Sicherheit behaupten, was wohl weniger mit der satirischen Darstellung der Wiener Juden zu tun hat als mit der Entlarvung des megalomanen Tyrannen Holofernes, der mit der Persönlichkeit Adolf Hitlers manches teilte. Wohl aus diesem Grund wird *Judith und Holofernes* in Elisabeth Frenzels umfassender unglücklicher Studie *Judengestalten auf der deutschen Bühne: ein notwendiger Querschnitt durch 700 Jahre Rollengeschichte* (München o. J. [1940]) nur flüchtig erwähnt. Die Vernachlässigung des Stückes seit 1945 ist kaum verwunderlich, denn nach den Ereignissen des zweiten Weltkriegs haben zahlreiche Witze und Anspielungen eine verstärkte antisemiti-

sche Tragweite gewonnen.⁹ Im folgenden wird sowohl auf die heikle Problematik des Werkes näher eingegangen als auch diese Inszenierung anhand sechs zeitgenössischer Rezensionen diskutiert. Diese erschienen in folgenden Zeitungen: *Arbeiter-Zeitung*, *Kronen-Zeitung*, *Die Presse*, *Volksstimme* und *Wiener Zeitung* vom 20. Juli 1972 und *Kurier* vom 21. Juli 1972 (die Rezensionen werden mit der freundlichen Erlaubnis der Informationsstelle der Stadt Wien, Stadt- und Landesbibliothek Wien, in der sie gesammelt sind, zitiert).

Die neue Inszenierung wurde im Theater im Palais Erzherzog Karl, das sich in der Wiener Innenstadt (Ecke Annagasse und Seilerstätte) befindet, aufgeführt.¹⁰ Die Suche nach einem Programmheft der Wiener Vorstellungen blieb leider erfolglos; da sie aber auf dem Greiner Theaterzettel basierte,¹¹ darf angenommen werden, daß die Besetzung gleich blieb, was sich durch die Rezensionen zum Teil bestätigt. Die Wiener Premiere fand höchstwahrscheinlich am 19. Juli 1972 statt, laut *Kurier* sollte das Werk Dienstag, Mittwoch und Donnerstag gespielt werden; wie viele Vorstellungen gegeben wurden, konnte aber nicht eruiert werden.

Der Versuch, *Judith und Holofernes* wieder auf die Bühne zu bringen, wird unterschiedlich beurteilt. Die *Volksstimme* bewertet ihn durchaus positiv, der *Kurier* redet sogar „von einer erfrischenden Kulturbräuse, die der Theaterfreund derzeit [...] nehmen kann“. Die fast unüberwindbaren praktischen Probleme bei der Aufführung des Werkes einräumend, kommt die Mehrheit der Kritiker zum ambivalenten Schluß, es sei „Nicht anzunehmen, daß das Kielwasser dieses recht amüsanten Einstundenabends Nestroys Parodien auf die Wiener Szene saugen wird“ (*Die Presse*). Lediglich in der *Arbeiter-Zeitung* fällt die eindeutige Anklage des Dilettantismus. In der *Wiener Zeitung* kommt die Inszenierung glimpflicher weg: Sich mit der zweideutigen Bezeichnung ‚Sommergaudi‘ begnügend, vermeidet sie, ein definitiv kritisches Urteil abzugeben. Und in einer sehr kurzen Rezension greift der Kritiker der *Kronen-Zeitung* auf eine entschuldigende Formulierung zurück, welche seine Bedenken jedoch deutlich zum Ausdruck bringt: „Aber auch die Schmiere ist ganz lustig. Sommer ist’s schließlich ...“

Die Rezensenten bewerten die Reaktion des Publikums auf die Neuinszenierung unterschiedlich. Dem *Kurier* nach wurde sie positiv aufgenommen; dies bestätigt die *Wiener Zeitung*: „Der Großteil der Besucher unterhielt sich [...] merklich gut.“ Anders lautet der Bericht der *Presse*: „Herr Nestroy schrieb eine Travestie, *Judith und Holofernes*, spielte selbst mit, und das Publikum jubelte. Damals gewiß mehr als heute im Theater im Palais.“

9 Hier ließe sich auch fragen, inwiefern die Thematik von Anfang an als antisemitisch zu bezeichnen sei (siehe hierzu die Anmerkungen in *Stücke 26/II*, vor allem den Abschnitt ‚Das Bild der Juden in *Judith und Holofernes*‘, S. 357–363).

10 Das Gebäude, 1720–30 „von einem J. L. v. Hildebrandt nahestehenden Architekten“ umgebaut, wurde das Haus 1788 von Erzherzog Carl erworben. „1965 erfolgte durch Josef Krawina der Umbau zu einem Internat[ionalen] Kulturzentrum (mit Theater [...]) u. Studentenheim“ (Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, 5 Bde., Wien 1992–1997, Bd. 2, S. 213). Im Theater gastierten kleinere Theaterensembles unter anderem Laiengruppen. Heute ist das Haus der Musik im Palais Erzherzog Karl untergebracht.

11 Diese Information stammt von Frau Geier.

Die schauspielerischen Leistungen werden ebenfalls unterschiedlich beurteilt. *Volksstimme*, *Kurier* und *Wiener Zeitung* loben die Interpretationen Gudrun Geiers als Judith-Joab und Josef Pechhackers als Holofernes, dagegen wird in der *Arbeiter-Zeitung* Pechhackers Interpretation als „unfreiwillige Parodie des parodierten Holofernes“ abgetan. Bei der Verteilung der Rollen traf Schaffer den sonderbaren Entschluß, die Judith-Joab-Rolle durch eine Frau zu besetzen. Diese Entscheidung wurde wohl durch die Zusammensetzung des ihm zur Verfügung stehenden Ensembles bestimmt: *Judith und Holofernes* hat nur eine Frauenrolle – Mirza – und so wurde Gudrun Geier als prominentestes Mitglied der Gruppe mit einem schwierigen Kompromiß konfrontiert: Nestroy schuf die Rolle eines Mannes – Joab –, der sich als Frau – Judith – verkleidet, nun mußte eine Frau eine Art travestiierte Hosenrolle darstellen. Mit Recht läßt sich argumentieren, daß die parodistisch-satirische Kraft von *Judith und Holofernes* zu einem beträchtlichen Teil von Nestroys genialem Entschluß abhängt, die Rolle der Judith durch deren Bruder zu bekleiden – 1849 verkörperte Nestroy selber diese Rolle, während Scholz den Holofernes spielte, bei der Neuinszenierung 1856 übernahm Treumann die Judithrolle, und Nestroy spielte den Holofernes. Harald Sterk, Rezensent der *Arbeiter-Zeitung*, verurteilt Schaffers Entscheidung:

Nestroy hat, nicht zuletzt um Schwierigkeiten mit der Zensur zu vermeiden, die Judith als Männerrolle sich selbst auf den Leib geschrieben. [...] Im Palais spielt nun – aus Besetzungsschwierigkeiten oder weil man es für einen besonders ingeniosen Kunstgriff hielt? – Gudrun Geier, die andere Qualitäten als die eines (männlichen) Nestroy-Darstellers hat, die Doppelrolle Joab-Judith. Sogar die Schwanksituation des Mannes in Frauenkleidern ist damit ruiniert!

Von diesen beiden Rezensenten abgesehen wird der „Mißgriff von gewissermaßen altbethulischen Ausmaßen“ unkommentiert hingenommen oder gar ignoriert. Ebenso beanstandet Sterk Schaffers Revision des Nestroyschen Textes, und er weist auf folgende unergründliche Verballhornung des Original-Wortlauts hin: Holofernes' Befehl: Nestroys Text „Laß aber erst 's Zelt ordentlich zusamm'räumen, überall lieg'n Erstochene herum – nur keine Schlamperei!“ wurde durch eine emaskulierte Umschreibung ersetzt: „Räumt's die Toten weg, ich kann die Schlamperei nicht leiden.“ Was Schaffer dazu bewegen hat, einen solchen Eingriff in den Originaltext zu unternehmen, ist nicht zu erklären, insbesondere da Nestroys Ausdruck „Nur keine Schlamperei“ zur geläufigen Redewendung geworden ist. Der Rezensent der *Wiener Zeitung* bestätigt diesen Wortlaut, bringt jedoch neue Mißverständnisse ins Spiel, wenn er behauptet, die verballhornte Variante sei fast ein geflügeltes Wort.

Die Wiederaufnahme von *Judith und Holofernes* rief differenzierte kritische Reaktionen hervor, wobei Schaffers Intention unterschiedlich verstanden wird. In einem wichtigen Punkt sind sich die meisten Rezensenten jedoch einig: Sie verweisen auf die Probleme, die mit der Neuinszenierung einer dramatischen Parodie verbunden sind, vor allem wenn es sich wie hier um eine in Vergessenheit geratene Vorlage handelt. Hierzu soll allerdings bemerkt werden, daß auch der Großteil des Carltheaterpublikums, das Nestroy auftreten sah, mit dem Original im Burgtheater kaum hätte vertraut sein können. Das Problem beschränkt sich nicht allein auf das

Parodistische: Wie der Rezensent der *Presse* bemerkt, bestand Nestroys zweites Ziel darin, die gescheiterte Revolution von 1848/49 satirisch aufzugreifen; da sich diese Anspielungen aber auf Ereignisse beziehen, die über hundert Jahre zurück liegen, waren sie für das Publikum von 1972 schwer zugänglich:

Gewiß haben diese Parodien auch ein Eigenleben. Doch stets, wenn eine aus der Gesamtausgabe hervorgeholt wird, zeigt sich: nicht genug. Was zunächst fehlt, ist die Konfrontation mit dem parodierten Werk. Was dann nicht unmittelbar zündet, sind die aktuellen Anspielungen, für die Nestroy etwa Hebbels *Judith* als Vorwand benutzte. Es ging ihm mehr um Kritik am Zeitgenössischen als um Parodierung des Dichters.

Hier ist zwischen der Wirksamkeit der Parodie und der der Satire zu unterscheiden: Wenn auch 1849 wenige Zuschauer mit der Vorlage des Werkes vertraut waren, wirkten laut mehreren zeitgenössischen Quellen die politischen Anspielungen sehr effektiv, und schon die Tatsache, daß Nestroys Parodie am 13. März 1849, dem Jahrestag des Ausbruchs der im Oktober endgültig gescheiterten Revolution, uraufgeführt wurde, stellte sicher, daß das Publikum des Carltheaters das belagerte Wien und das ‚cernierte‘ Bethulien zu verbinden wußte. Vorsicht ist allerdings hier am Platze: Die Reaktion des Publikums im Jahre 1849 darf nicht mit der im Jahre 1972 verwechselt werden, wie es beispielsweise in der *Volksstimme*, dem ehemaligen Zentralorgan der Kommunistischen Partei Österreichs, der Fall ist. Der Rezensent der *Volksstimme*, Hugo Huppert, meint, ein bewußt marxistisches Bezugsmoment in Nestroys Text zu sehen: „[...] zu jener Stunde in der Leopoldstadt begriff das Publikum genauer als je zuvor, daß literarische Parodien, besonders auf dem Theater, weit mehr sind als komisch-gutmütiger Einsatz von Spiel und Spott: grimmige Auswechslung des sozialen Gesichtswinkels ja Vertauschung des Klassenstandpunktes.“ Stimmt man mit Hupperts erster Feststellung überein, ist allerdings einzuwenden, daß man lang suchen muß, um Spuren eines Klassenbewußtseins in Hebbels *Judith* sowie in Nestroys Parodie zu finden. Derartige marxistische Parallelen entstammen eher Hupperts politischer Einstellung als der Sicht des Theaterbesuchers im Jahre 1849. So kommt Huppert zu folgendem irreführenden Schluß: „Und wirklich entlarvt Nestroy hier die reaktionäre Neubewaffnung einer großbürgerlichen Prätorianergarde, den Übermut einer frisch aufgerüsteten Leibwache des Kapitals als widerliche Neuaufrichtung eines historisch zum Untergang verurteilten Militärregimes.“ Hier zeigt sich ein wichtiger Faktor bei der Rezeption einer Satire oder einer Parodie: So wie die Meinung der *Volksstimme* durch ihre politische Richtung wohl absichtlich bestimmt wurde, ist die Reaktion des Publikums dadurch bestimmt, wie weit es mit dem persiflierten Objekt vertraut ist: Fehlen dem Zuschauer der unmittelbare Bezug zum literarischen Vorbild oder die Kenntnisse der historischen Zustände, hilft er sich bewußt oder unbewußt damit, daß er Zusammenhänge innerhalb seines eigenen Kulturhorizonts sucht, Zusammenhänge, die mit den Intentionen des Autors nichts gemeinsam haben, und so bekommt die hineingelesene Interpretation des Zuschauers sozusagen ihre unabhängige Existenz.¹² Der Rezen-

12 In diesem Zusammenhang sei auf eine Behauptung Hupperts, die für die Rezeptionsgeschichte von *Judith* und *Holofernes* äußerst interessant ist, hingewiesen: „Friedrich Hebbel hat gute

sent der *Wiener Zeitung*, F. K., liefert ein klares Beispiel für diesen Prozeß: „Heutzutage, da das literarische Modell weithin unbekannt geworden ist, wirkt nicht mehr so sehr die Stilpersiflage in der Travestie. Doch hat unser blutiges Jahrhundert ja andere, ebenfalls ganze Völker schlachtende ‚Übermenschen‘ vom Schlage eines Holofernes auf der Weltbühne gesehen, so daß man eben die Karikatur seines supermartinalischen [*sic*] Typs auf diese Schreckensgestalten bezieht.“

Aus diesem Grund – schwere Zugänglichkeit der parodistischen Intention wie auch der satirischen Anspielungen – fühlte sich Schaffer möglicherweise gezwungen, eine „vorsichtig aktualisierende Bearbeitung“ (*Arbeiter-Zeitung*) oder einen „Jux [...] angereichert mit aktuellen Scherzchen“ (*Kronen-Zeitung*) anzubieten. Seine Bemühung um Aktualisierung des Stoffes war offensichtlich keine leichte Aufgabe. Dabei stand an erster Stelle das Problem, auf welche Art und Weise man die Satire auf die Juden Wiens darstellen sollte. *Die Presse* berichtet: „Dem Ganzen fehlt nicht ein Schuß von Antisemitismus. Freilich kein militanter, intoleranter, aber doch einer, der gewisse Charakteristika satirisch überspitzt. Mit ein Grund, weshalb man *Judith und Holofernes* so selten begegnet. Ein verständlicher.“ Sich dieser Meinung anschließend, versuchen *Arbeiter-Zeitung* und *Wiener Zeitung* die Anschuldigung des Antisemitismus, die gegen Nestroy erhoben wird, historisch zu relativieren: „Das Klischee der antisemitischen Satire, derentwegen Nestroy schon mit einem Teil der zeitgenössischen Kritik in Konflikt geriet, kann man heute weniger denn je unbefangen sehen. Die jüdelnden Bethulier, Althebräer aus Nestroys Nachbarschaft in der Leopoldstadt, beschwören Assoziationen herauf, die heute leicht zu Mißverständnissen führen können, obschon es natürlich blanker Unsinn wäre, Nestroy als eine Art Stürmervorläufer zu denunzieren“ (*Arbeiter-Zeitung*). Sich mit den Beweggründen des antisemitischen Vorurteils befassend, kontrastiert die *Wiener Zeitung* die Lage der Juden in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit der nach der Gründung Israels:

Bedenklich hingegen ist die zweite, schon bei Hebbel stark anklingende, von Nestroy aber ins Groteskeste getriebene Wirkungsabsicht: die boshafte Ironisierung des Judentums in den so betulich mauschelnden Bewohnern Betuliens. Dieser im Biedermeier weitverbreitete ‚scherzhafte‘ spießbürgerliche Brauch, den der Dichter hemdärmelig-vergnügt mitmachte, ist, schon damals sehr albern, nach all dem Schrecklichen, das seither geschah, aber auch im Hinblick auf die kühne und arbeitsstolze Haltung des heutigen Israel auf einer modernen Bühne für unser Gefühl kaum mehr trag- und nicht gut belachbar.

Mit einer kritischen Bemerkung über „Intonationen eines anzweifelbaren Jargons [...], die heute stichhaltige Bedenken auslösen,“ schneidet es die *Volksstimme* nur tangential an, kommt jedoch zu einem ablehnenden Schluß, der das Bild der Juden implizit verurteilt: „Was 1849 als Beiwerk harmlos war, ist es 1972 mitnichten.“ Die

Miene zum bösen Spiel gemacht, als er Johann Nestroys Travestie mit Gesang *Judith und Holofernes* (mehreren Berichten nach) ‚herzlich belachte und guthieß‘.“ Leider geht Huppert auf seine Quellen nicht näher ein; die Reaktion Hebbels auf die *Judith*-Parodie ist in seinen überlieferten Schriften nicht belegt. Möglicherweise wird hier auf Ludwig Speidels 1881 verfaßten Bericht über eine Begegnung Hebbels mit Nestroy Bezug genommen (vgl. hierzu *Stücke* 26/II, 405–410).

Kronen-Zeitung erlaubt sich zwar die Feststellung, „Profitgierig jiddeln die Juden“, geht aber auf das Problem nicht näher ein. Das Problem des Antisemitismus wird im *Kurier* nicht erörtert.

Schon 1849 wurde Nestroy der Judenfeindlichkeit bezichtigt, und die Frage, inwiefern Nestroy antisemitisches Material in *Judith und Holofernes* bewußt einbaute, ist neben der Untersuchung der parodistischen Methodik Hauptthema der Sekundärliteratur geblieben (siehe den Abschnitt ‚Zur Interpretation‘, *Stücke* 26/II, 410–424). In seiner 1967 erschienenen Nestroy-Einführung schreibt Hans Weigel:

Judith und Holofernes kann und soll leider derzeit nicht gespielt werden, da eine szenische Darstellung Mißdeutungen nahelegt, ist aber im Grund ebensovwenig antisemitisch zu verachten wie *Der Kaufmann von Venedig*. Der ‚Jud‘ war in Wien stets ein stehendes Objekt beliebter, relativ harmloser und gewiß ungefährlicher Scherze; sein Jargon, von Nichtjuden wie von Juden gern auf der Bühne persifliert, wirkte komisch und erheiternd – ganz ebenso wie der ‚Böhm‘ mit seinem Akzent, der gleichfalls in Wien traditionell verspottet wurde.¹³

Weigels Feststellung, das Stück könne derzeit nicht gespielt werden, wurde bald widerlegt. Inwiefern *Judith und Holofernes* auf eine bewußt antisemitische Intention Nestroys hindeutet, läßt sich schwer entscheiden, auf alle Fälle bringt der Vergleich mit dem *Kaufmann von Venedig* „lediglich neue Ungewißheiten ins Spiel“ (*Stücke* 26/II, 363). Das Problem wurde wohl von Colin Walker am treffendsten formuliert: „It is difficult to deal with manifestations of antisemitism in an earlier age. All roads seem to lead to Auschwitz.“¹⁴ Kaum weniger schwierig ist es, den Erfolg der Inszenierung von 1972 in dieser Hinsicht zu bewerten. Wurde 1972 die Problematik des Antisemitismus bewußt oder unbewußt ignoriert? Oder hatte man damals bereits ein Stadium erreicht, in dem man meinte, Nestroys ‚Judenulk‘ unbeschwert genießen zu können, ohne dabei die potentiellen Gefahren des Werkes zu übersehen? Wie die abgedruckten Rezensionen beweisen, war die parodistische und satirische Intention von *Judith und Holofernes* nach 120 Jahren dermaßen geschwächt, daß sie kaum noch erkannt wurde, und eben deswegen besteht die Gefahr, daß eine neue Inszenierung – über die Verspottung der überheblichen Heldenfigur hinaus – in Ermangelung eines Besseren auf die stereotype Verulkung der Juden zurückgreifen wird. Das „harmlos[e] [...] Beiwerk“ von 1849 hat eine andere Dimension angenommen, es ist also zweifelhaft, ob eine Neuinszenierung von *Judith und Holofernes* heute, nach weiteren 30 Jahren, vertretbar ist.

13 Hans Weigel, *Johann Nestroy*, Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Bd. 27, Velber 1967, S. 52.

14 Colin Walker, ‚Nestroy’s *Judith und Holofernes* and Antisemitism in Vienna‘, *Oxford German Studies* 12 (1981), S. 85–110 (S. 108). Vgl. das Kapitel ‚Rezeptions- und Wirkungsgeschichte‘, *Stücke* 26/II, 392–424.

Rezensionen zu *Judith und Holofernes*

Arbeiter-Zeitung, 20. Juli 1972 (Nr. 166), S. 8: „Nestroys *Judith und Holofernes* im Theater im Palais: Unfreiwillige Parodie der Parodie“:

Kann man eine Parodie, deren Anlaß längst vergessen ist, noch spielen? Aber wer weiß eigentlich noch, daß Nestroy in der „Verhängnisvollen Fasnachtsnacht“ Holteis *Trauerspiel in Berlin* parodiert hat? Bei der Hebbel-Parodie *Judith und Holofernes*, die bestenfalls noch als Zitatenfundgrube (und da oft falsch zitierend) ausgebeutet wird[,] liegt der Fall komplizierter: Nestroys Verspottung des Hebbelschen Übermenschen Holofernes, des Supertitanen des bürgerlichen Trauerspiels, ist Literaturkritik auf der Bühne, die natürlich die Reibungsfläche des parodierten Vorwurfs braucht; aber Nestroys Holofernes ist auch der dämonische Spießer, der sich wie rasend in einen Machtrausch hineinsteigert, der sich einmal mit sich selbst zusammenhetzen möchte, „nur um zu sehen, wer der Stärkere is’, ich oder ich“ und der sich in einem bösen Wunschtraum ausmalt, „daß die ganze Menschheit auf’hängt wär’, um dann der einzige zu sein, der die Welt als wie einen Hund mit Füßen tritt“. Ein mörderischer Hanswurst von zugleich peniblem kleinbürgerlichem Ordnungssinn, wenn er befiehlt: „Laß aber erst ’s Zelt ordentlich zusamm’räumen, überall lieg’n Erstochene herum – nur keine Schlamperei!“ (Nicht gemütvoll, wie es jetzt auch im Theater im Palais wieder falsch heißt: „Räumt’s die Toten weg, ich kann die Schlamperei nicht leiden“) Hier mischt sich Nestroys Gespür für das theatralische Pathos, das er mit Ironie und Untertreibung bekämpft, mit dem tödlichen Witz einer Spießerkarikatur.

Daß *Judith und Holofernes* heute kaum noch gespielt wird, hat aber noch einen ganz anderen Grund als den, daß der Anstoß Hebbel aus dem Repertoire verschwunden ist. Das Klischee der antisemitischen Satire, derentwegen Nestroy schon mit einem Teil der zeitgenössischen Kritik in Konflikt geriet, kann man heute weniger denn je unbefangen sehen. Die jüdelnden Bethulier, Althebräer aus Nestroys Nachbarschaft in der Leopoldstadt, beschwören Assoziationen herauf, die heute leicht zu Mißverständnissen führen können, obschon es natürlich blanker Unsinn wäre, Nestroy als eine Art Stürmervorläufer zu denunzieren. Aber schließlich bereitet auch der „Kaufmann von Venedig“ heute Verlegenheit.

Indes, so grotesk es auch klingen mag: An dem Versuch einer Neuinszenierung von *Judith und Holofernes* im Theater im Palais hätten etwaige Mißverständnisse in dieser Richtung vergleichsweise noch am allerwenigsten gestört, obwohl sie durch den Dilettantismus gefördert werden. Schauspielereiische Impotenz hat Nestroy so verbalhornt, daß er ohnehin unkenntlich geworden ist. Über Fred Schaffers vorsichtig aktualisierende Bearbeitung ließe sich allenfalls diskutieren, über die Darbietungen auf der Bühne (in Schaffers Inszenierung) läßt man als Rezensent so rasch wie möglich den Vorhang fallen, hinter dem auch Josef Pechhacker in einer unfreiwilligen Parodie des parodierten Holofernes am besten verschwindet. Nur ein Mißgriff von gewissermaßen altbethulischen Ausmaßen ist noch – gewissermaßen als Gipfelpunkt der

Nestroy-Tragödie – festzuhalten: Nestroy hat, nicht zuletzt um Schwierigkeiten mit der Zensur zu vermeiden, die Judith als Männerrolle sich selbst auf den Leib geschrieben. Ihr Bruder Joab schleicht sich in ihren Kleidern in Holofernes' Zelt ein. Im Palais spielt nun – aus Besetzungsschwierigkeiten oder weil man es für einen besonders ingeniosen Kunstgriff hielt? – Gudrun Geier, die andere Qualitäten als die eines (männlichen) Nestroy-Darstellers hat, die Doppelrolle Joab–Judith. Sogar die Schwanksituation des Mannes in Frauenkleidern ist damit ruiniert!

Harald Sterk

Kronen-Zeitung, 20. Juli 1972 (Nr. 4357), S. 13: „Palais: Nestroys *Judith*. Hebbel – überhebbelt“:

„Wenn der an einer Rose nur gerochen hat, so stinkt sie“, zeigte Friedrich Hebbel sich erbittert, als Johann Nestroy an seiner *Judith* roch und die „Rose“ schändete. Nestroys Parodie auf Hebbels Mythenstory überhebbelt Hebbel; was bleibt, ist lächerlicher Hebbel und scharfer, böser Nestroy. Hehrer Motivationen entkleidet und in jeder Hinsicht auf die Maße wienerschen Vorstadtheaters reduziert, beginnt die mit „auswegloser Unerbittlichkeit“ ablaufende Dramaturgie der Hebbel-Fabel kläglich zu klappern. Profitgierig jiddeln die Juden, und des Holofernes Monomanie versteigt sich zum grotesken Superlativ: „Man bringe mir das buckligste meiner Kamele!“ Ein Jux ist die Sache, mehr ohne Zweifel nicht. Angereichert mit aktuellen Scherzchen, präsentiert er sich in Fred Schaffers Regie im Palaistheater auf Ulkniveau: um einiges zu billig. Aber auch die Schmiere ist ganz lustig. Sommer ist's schließlich ...

Wirklich fragwürdig ist es nur, den als Frau verkleideten Judith-Bruder gleich mit einer Frau zu besetzen. Die Rolle verliert ihren Reiz dadurch und etwas Witz durch Darstellerin Gudrun G[e]ier. Die anderen sind die kurze Aufführung lang alle komisch. Mehr will man schließlich nicht und nach Nestroy-Stil auch gar nicht fragen.

Richard Winger

Kurier, 21. Juli 1972 (Nr. 199), S. 9: „Hebbel unterm Tröpferlbad. Nestroys *Judith* und *Holofernes* im Palais-Theater“:

Immer, wenn's heiß wird, ist es auch im Theater an der Zeit, einmal eine kräftige Dusche zu nehmen. Manche Inszenierung geht dann auch baden, aber davon soll hier nicht die Rede sein, sondern von einer erfrischenden Kulturbrause, die der Theaterfreund derzeit im Palais Erzherzog Karl nehmen kann: In der Annagasse geht nämlich jeden Dienstag bis Donnerstag Nestroys Hebbel-Travestie *Judith* und *Holofernes* über die Bühne.

Mit der knapp über eine Stunde andauernden Satire – schon der Kürze wegen ideal für Hitzezeiten – setzt Nestroy genial dem pathetischen Wasserfall von Hebbels Sprachschnörkeln sein Tröpferlbad witziger Wortspiele und Andeutungen entgegen.

Fred Schaffers Regie läßt seine Schauspieler durchaus teilhaben am Hitzespaß, und die oft unbeschwerte, fröhliche Art zu spielen hat ihre Wirkung auch aufs Publikum: 's wird warm, man entledigt sich der Jacke und lacht dann um so freier über die Schlaueheit der Bühnenhebräer, die aus dem Wüterich Herodes [*sic*] flugs einen Friedensminister machen.

Gudrun Geier spielt die Glanzrolle, Judiths Bruder, der sich später als seine Schwester Judith verkleidet, bietet besonders im Dialog mit Herodes bestes Nestroy-Kabarett; urkomisch macht Josef Pechhacker den Herodes.

Wer sich der Fleißaufgabe unterzieht, vor dem Theaterbesuch das Hebbel-Original zu lesen, hat noch mehr von Nestroys Witzen: Ansonsten bleibt ein Gutteil seiner Anspielungen – leider – unverstanden.

Rudolf John

Die Presse, 20. Juli 1972 (Nr. 7288), S. 5: „Theater im Palais. Nestroy als Parodist“:

Was heute die Kabarette tun, nämlich „hohe Kunst“ parodieren, das besorgten in Wien einst die Vorstadttheater. Kaum spielte das Hofburgtheater Hebbels ruhmbringenden Erstling *Judith*, schlug das Carltheater in der Leopoldstadt zurück. Herr Nestroy schrieb eine Travestie, *Judith und Holofernes*, spielte selbst mit, und das Publikum jubelte. Damals gewiß mehr als heute im Theater im Palais.

Gewiß haben diese Parodien auch ein Eigenleben. Doch stets, wenn eine aus der Gesamtausgabe hervorgeholt wird, zeigt sich: nicht genug. Was zunächst fehlt, ist die Konfrontation mit dem parodierten Werk. Was dann nicht unmittelbar zündet, sind die aktuellen Anspielungen, für die Nestroy etwa Hebbels *Judith* als Vorwand benutzte. Es ging ihm mehr um Kritik am Zeitgenössischen als um Parodierung des Dichters. So wird das Grundproblem des Dramas kaum angeschnitten, Nestroy konzentriert sich auf den Gag, daß Judith gar nicht auftritt, sondern ihr Bruder, „der fesche Kadett Joab“, sie travestiert. Und zum Schluß arrangiert sich das Volk der Hebräer mit dem Feldherrn.

Dem Ganzen fehlt nicht ein Schuß von Antisemitismus. Freilich kein militanter, intoleranter, aber doch einer, der gewisse Charakteristika satirisch überspitzt. Mit ein Grund, weshalb man *Judith und Holofernes* so selten begegnet. Ein verständlicher.

Das Theater im Palais hat keinen Star wie Nestroy für den Holofernes aufzubieten, aber immerhin eine Komödiantin, die man in Wien lange nicht gesehen hat: Gudrun Geier. Sie ist inzwischen dem Kellerformat entwachsen. Ihr „fescher Kadett“ kann sich in seiner doppelten Verwandlung auf jeder Bühne sehen lassen. Sie nutzt die überspitzten Möglichkeiten der Travestie gründlich und singt ihre Couplets pointiert. Und doch scheint sie nicht ganz in ihrem Element zu sein. Die anderen, Josef Pechhacker an der Spitze, mühen sich redlich, der Mischung zwischen Wienerisch und Gejüdel gerecht zu werden. Keine leichte Aufgabe, auch nicht für den Regisseur Fred Schaffer, der zudem um Aktualisierung bemüht war. Nicht anzunehmen, daß das Kielwasser dieses

recht amüsanten Einstundenabends Nestroys Parodien auf die Wiener Szene saugen wird.

gob

Volksstimme, 20. Juli 1972 (Nr. 166), S. 7: „Nestroy als Klassiker-Parodist. *Judith und Holofernes* im Theater im Palais Erzherzog Karl“:

Friedrich Hebbel hat gute Miene zum bösen Spiel gemacht, als er Johann Nestroys Travestie mit Gesang *Judith und Holofernes* (mehreren Berichten nach) „herzlich belachte und guthieß“, wiewohl die durchschlagende Wirkung von Nestroys parodistischem Meisterwerk formell von der scharfzüngigen Veralberung des gleichnamigen Hebbelschen Dramas lebte.

Ludwig Speidel fand damals mit Recht, Nestroy habe den assyrischen Feldhauptmann Holofernes zum „Kraft-Hanswurst“ degradiert und Hebbels ganze, „mit philosophischer Kleie gefüllte Lederpuppe“ aus deren eigenem Geist heraus vernichtet. Anderthalb Monate nach der Hebbel-Premiere im Burgtheater ging Nestroys Verulkungswerk am 13. März 1849 über die Szene des Wiener Carl-Theaters: es war der Jahrestag der blutig niedergeworfenen Märzrevolution – und zu jener Stunde in der Leopoldstadt begriff das Publikum genauer als je zuvor, daß literarische Parodien, besonders auf dem Theater, weit m e h r sind als komisch-gutmütiger Einsatz von Spiel und Spott: grimmige Auswechslung des sozialen Gesichtswinkels ja Vertauschung des Klassenstandpunktes.

So auch hier, bei Nestroy. Karl Kraus („Literaturlüge auf dem Theater“) urteilt hart und klar, „daß die eigentliche Parodie von Hebbel ist und nicht von Nestroy“, daß somit die nachrevolutionäre satirische Attacke im Carl-Theater ernster zu nehmen sei als jene klassizistische Uraufführung im kaiserlich-königlichen Burgtheater am 1. Februar 1849.

Und wirklich entlarvt Nestroy hier die reaktionäre Neubewaffnung einer großbürgerlichen Prätorianergarde, den Übermut einer frisch aufgerüsteten Leibwache des Kapitals als widerliche Neuaufrichtung eines historisch zum Untergang verurteilten Militärregimes, welches auf den barschen Befehl „Marsch!“ nur die Frage herausfordert: „Wohin?“ ... Und der diese scheinblöde – in Wahrheit geschichtlich gut fundierte – Fangfrage stellt, ein unwilliger Krieger, Hosea, ist in seiner Haltung schon die geniale Vorwegnahme des braven Soldaten Schwejk, der die kolossale Unvernunft eines staatspolitischen und militaristischen Systems mit dem Werkzeug einer pseudo-naiven, schon ins Barocke umschlagenden Volks-Sarkastik erledigte.

In der Hauptperson des Joab überschreitet Nestroys Hebbel-Polemik am deutlichsten die Linie des Anlasses und geht zur integralen Sozialkritik über. In Wien war damals Theatralisierung biblischer Stoffe untersagt; bei Hebbels *Judith* hatte die Zensur Nachsicht geübt, weil der Autor versicherte, die Belagerung Bethuliens meine sinnbildlich die türkische Bestürmung Wiens; und diesem pfiffigen taktischen Trick verlieh nun Nestroy wahrhaft symbolische Aggressivität eines rebellischen Ironikers.

Die von Fred Schaffer nun erarbeitete Inszene des Nestroy-Werkes auf dem Boden der Aktualisierung funktioniert mit sehr geschickten „Engführungen“. Das Theater im Palais Erzherzog Karl hat vorm Carl-Theater von Anno dazumal nur das elektrische Rampenlicht und die Tonbandbeschallung voraus; die Bühne ist 12mal kleiner, die Mittel 30mal bescheidener. Aus den 24 Personen im Nestroy-Original sind bei Schaffer 16 geworden, und die werden mittels Doppelrollen von neun Darstellern bewältigt, und ich möchte, besonders Gudrun Geier (*Judith*), Josef Pechhacker (*Holofernes*), Eva Petra (*Mirza*) als Charakterfiguren unterstreichend, erklären: diese Rollen werden recht gut bewältigt, mit all dem Nestroyschen Mutwillen und dem engagierten Zugriff, der den drastischen Schaulusteffekt genußvoll bereichert. Kurt Kosuti[ć] (*Idun*, *Ammon*) und Beppo Leib (*Hosea*, *Chalkol*) garnieren das Feldgeschrei auf superlativischer Attrappenbühne mit treffenden Schock-Akzenten.

Was den Höreffekt betrifft, ist das assyrische Lager kraftthernalserisch abgetönt, während das Lager der „hebräischen Armee“ stellenweise Intonationen eines anzweifelhafenen Jargons über die Rampe schmettert, die heute stichhaltige Bedenken auslösen; weil jede Übertreibung dieses Dialekts der „sokratischen Dialektik Nestroys“ (Friedell) und seiner demokratischen Grundsätzlichkeit Abbruch zu tun droht.

Was 1849 als Beiwerk harmlos war, ist es 1972 mitnichten.

Hugo Huppert

Wiener Zeitung, 20. Juli 1972 (Nr. 166), S. 4; „Weil er uns sonst niederhaut ...“ Nestroys *Judith und Holofernes* im Theater im Palais‘:

Nestroys Parodie auf Hebbels heute längst nicht mehr gespielte Tragödie *Judith und Holofernes* hat Otto Rommel noch als „eines der genialsten Werke“ des großen Wiener Spötters angesehen. Sie wurde jetzt in einer Bearbeitung durch Fred Schaffer, der besonders den Schluß stark veränderte, und unter seiner Regie als Sommergaudi auf die Bühne des Theaters im Palais Erzherzog Karl gebracht. Das Stück, das dort, wohl nur zur Charakteristik seiner Entstehungszeit, 1849, unter dem Emblem des österreichisch-ungarischen Doppeladlers gespielt wird, bezog damals seine fulminante Wirkung aus der Verspottung von Hebbels dramatischem Kraft- und Saftkrampf in der Titelfigur. Heutzutage, da das literarische Modell weithin unbekannt geworden ist, wirkt nicht mehr so sehr die Stilpersiflage in der Travestie. Doch hat unser blutiges Jahrhundert ja andere, ebenfalls ganze Völker schlachtende „Übermenschen“ vom Schlage eines Holofernes auf der Weltbühne gesehen, so daß man eben die Karikatur seines supermartinalischen *[sic]* Typs auf diese Schreckensgestalten bezieht.

Bedenklich hingegen ist die zweite, schon bei Hebbel stark anklingende, von Nestroy aber ins Groteske getriebene Wirkungsabsicht: die boshafte Ironisierung des Judentums in den so betulich mauschelnden Bewohnern Betuliens. Dieser im Biedermeier weitverbreitete „scherzhafte“ spießbürgerliche Brauch, den der Dichter hemdärmelig-vergnügt mitmachte, ist, schon damals sehr albern, nach all dem Schrecklichen, das seither geschah, aber auch im Hinblick

auf die kühne und arbeitsstolze Haltung des heutigen Israel auf einer modernen Bühne für unser Gefühl kaum mehr trag- und nicht gut belachbar, weil seine szenische Erweckung Anlaß zu Mißverständnissen geben könnte. Nestroy selber ließ dieses Stück nur unter einem Pseudonym erscheinen, um auf seinen Autornamen nicht den Zorn des Kritikers Saphir zu ziehen.

Die meisten Besucher der Premiere im Palais Erzherzog Karl schienen indes an dem Spaß nichts Arges mehr zu finden, und schon gar nicht fanden es die Darsteller, wobei allerdings beiden Teilen etwas zugute kam, daß der Hauptakzent auf die Friedwilligkeit der Hebräer gelegt, dadurch der Spott auf ihre sonstigen Charaktereigenschaften mehr ins Gutmütige entschärft erscheint und ihr Witz und Geist über den Mann der Gewalt den Sieg davonträgt. Das Hauptthema der Tragödie Hebbels, ihr erotisches Problem, geht völlig im Burlesken auf, wobei sich übrigens der Parodist von naheliegenden Deutlichkeiten und Derbheiten völlig frei hielt.

„Weil er uns sonst niederhaut, preisen wir ihn alle laut“, dieses gesungene Bekenntnis von Holofernes' Trabanten, sein Wunsch, zu sehen, „wer der Stärkere ist: Ich oder ich“ und sein gelassenes „Räum die Leichen weg, ich kann die Schlamperei nicht vertragen“ sind fast zu geflügelten Worten geworden, wenn auch das Stück als Ganzes schon lange in Vergessenheit geraten war. Josef Pechhacker als der geharnischte Krafthanswurst bramarbasiert sich mit seiner massiven Komik „furchtgebietend“ durch all seine Szenen, in denen manchmal Nestroy (und vor ihm ein wenig auch Hebbel selbst) schon den Stil unseres Pradl-Theaters vorwegnahm.¹⁵

Des Parodisten spaßergiebigster Einfall war es, Judith durch den als sie verkleideten „Kadetten“ Joab aus der israelischen Armee zu ersetzen. Gudrun Geier gibt beiden Gestalten, in der zweiten ihre Weiblichkeit auch mit Fistelstimme unterstreichend, viel selbst- und wirkungssicheren satirischen Pfiff und wird besonders in ihrer versifizierten Erzählung mit sehr gekonntem Sprechwitz dem Sprachwitz gerecht. Auch rundherum wird von den Darstellern des Oberpriesters sowie der Börseaner und Schacherer (die einzige wirkliche Frau spielt nur Eva Petra) teils mit erlerntem, teils mit einem bißchen ererbten Talent aufs munterste drauflos gejudelt. Der Großteil der Besucher unterhielt sich, wie schon erwähnt, merklich gut.

F. K.

15 Gemeint sind hier die ‚Original Pradler Ritterspiele‘, die 1962–1997 im Keller des Café Prückel (Wien I, Ecke Stubenring und Dr.-Karl-Lueger-Platz) spielten (vgl. *Historisches Lexikon Wien* [Anm. 10], Bd. 1, S. 539 f.).

Alexandra Ludewig

Nestroy, Horváth, Loher und die Volksstücktradition. – Nur das Lachen ist uns vergangen

Versuche, Horváth in eine Nachfolge Nestroys zu stellen, gab es bereits vielfach, zuletzt Martin Sterns Beitrag in *Nestroyana* 2002.¹ Diese Genealogie um die zeitgenössische Autorin Dea Loher zu erweitern wird hier erstmals erprobt, wobei anhand von zwei preisgekrönten Stücken, *Tätowierung* (1992) und *Adam Geist* (1998), gezeigt werden soll, daß Loher durch die Wahl des Figurenpersonals, der Handlungsmotive und der Aufführungspraxis an einer radikalisierten Fortführung der Kritik am Typ des (Klein-)Bürgers im Sinne von Nestroy und Horváth gearbeitet hat. In jeweils gesteigerter Form kann man den Umgang der Autoren mit Masken, Karikaturen und Vereinfachungen, die Typen identifizieren und Skepsis gegenüber menschlichem Verhalten und gesellschaftlichen Entwicklungen jeglicher Art provozieren, nachzeichnen. Auch vollzieht sich im Wechselspiel von Dialekt und aufgesetzter Hochsprache eine sprachliche Demaskierung, die an Schärfe von Nestroy über Horváth zu Loher zunimmt. Zudem lassen sich aufgrund ihrer Programmatik, z. B. der Poetik des Gegensatzes, Vergleiche herleiten, die nicht nur für die Aktualität von Nestroy und Horváth bürgen, sondern auch deren Wichtigkeit für die jüngste Generation deutschsprachiger Autoren unterstreichen.

Nestroys, Horváths und Lohers Stücke beschreiben Menschliches, reiben sich an den anthropologischen Konstanten und führen zur Aufdeckung der bürgerlichen bzw. kleinbürgerlichen Pseudomoral gepaart mit der Einsicht, daß Geschlechts- und Geldgier in jeder Mundart zu finden sind. Während Nestroys Stücke den Ausgang aus dem Biedermeierdasein provozieren sollten und Horváth die „Vorhölle des sich anbahnenden NS-Regimes“² thematisiert, haben die Menschen bei Dea Loher die Hölle erreicht.

Die preisgekrönte³ Dea Loher, geb. 1964, wuchs zu einer Zeit in Bayern auf, als die Erhebung von Nestroy und Horváth in den Klassikerhimmel stattfand. Nach ihrer akademischen Auseinandersetzung mit beiden Autoren an der LMU München

- 1 Martin Stern, 'Nestroy und Horváth oder Happy-End für Staatenlose. Zu Text und Uraufführung von Horváths *Hin und Her* in Zürich', in: *Nestroyana* 22 (2002) S. 43–53.
- 2 Hermann Glaser, 'Ab mit ihr. Ehe die toten Seelen töteten. Zur deutschen Spießler-Ideologie', in: *Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald*, hg. von Traugott Krischke, Frankfurt a. M. 1983, S. 72.
- 3 Preise und Auszeichnungen: 1990 Dramatikerpreis der Hamburger Volksbühne; 1992 Royal Court Theatre Playwrights Award; 1993 Goethe-Preis der Mülheimer Theatertage für *Tätowierung*, 1993 Preis der Frankfurter Autorenstiftung, Wahl zur Nachwuchsdramatikerin der Jahre 1993 und 1994 in *Theater Heute*, 1995 Fördergabe des Schiller-Gedächtnispreises von Baden-Württemberg, 1997 Jakob Michael Reinhold Lenz-Preis der Stadt Jena, 1997 Gerrit Engelke-Preis der Stadt Hannover, 1998 Mülheimer Dramatikerpreis für *Adam Geist*.

schrrieb Loher in den 1990er Jahren mehrere Stücke, die in vieler Hinsicht ihr Studium Nestroys und Horváths erkennen lassen, z. B. in ihrer Hinwendung zu Außenseitern und Randfiguren, aber auch bei Motivwahl und Stoßrichtung der Kritik. Dabei steht das Hadern mit der Gesellschaft und ihren unmenschlicheren Konventionen – teilweise in expliziten Rückbezügen auf Nestroys und Horváths Werk – im Mittelpunkt. Um diese Eingangsprämisse zu stützen, vorab ein Beispiel: Die Mädl aus Nestroys Vorstadt⁴ sind bisweilen zur Prostitution gezwungen, um in den harschen sozialen Umständen ihrer Zeit überleben zu können. Diese Form der körperlichen Dienstleistung findet sich ebenfalls bei Horváth, doch hat sie sich darüber hinaus auch auf andere Branchen ausgeweitet. So beginnt *Glaube, Liebe, Hoffnung* mit Fräulein Elisabeths Bemühung, ihren Körper dem Anatomischen Institut für Wissenschaftliche Forschung zu verkaufen, um eine Ordnungsstrafe wegen Handels ohne Wandergewerbeschein begleichen zu können. Dea Loher bedient sich dieser Idee in *Klaras Verhältnisse*, wenn die Titelheldin sich für medizinische Versuche prostituiert, um ein menschenwürdigeres Leben finanzieren zu können. Gleichzeitig finden sich bei ihr Referenzen zu Nestroys Grisetten, wenn ihr Mädchen bekennt:

Ich habe lange Zeit geglaubt, daß meine Mutter eine Herrenschneiderin ist. Denn wie ich noch klein war [...], hat sie mich in fremde Häuser mitgenommen. Da mußte ich in der Küche sitzen [...] und sie ging in ein Zimmer, wo sie nicht gestört werden durfte von mir, weil [...] die Herren bei der Anprobe ganz gelöst sein müssen.⁵

Auch gleichlautende Stück- oder Figurenbezeichnungen wie Nestroys und Horváths „Zauberkönig“ oder Lohers und Horváths Revue „Magazin des Glücks“ sollen derartige Bezugnahmen verdeutlichen, die für Lohers Stück *Adam Geist* und das Drama *Tätowierung* im folgenden en détail aufgezeigt werden sollen.

Der Protagonist in *Adam Geist* steht als „Adam“ für den ersten und letzten Menschen⁶ und als „Geist“ stellvertretend für die ständige Hybris des Menschen, den Glauben an seine geistige Überlegenheit, die Vernunft und den Intellekt, an seine Spitzenstellung in der Evolution und auf der Skala der Erkenntnis. Adam vollzieht diese Entwicklung an sich selbst nach. Zu Beginn des Stücks ist der aus einem kleinen österreichischen Ort nahe der bayrischen Grenze stammende Klempnerlehrling siebzehn, naseweis, gutgläubig und unerfahren, und am Ende der Parabel neunzehn Jahre alt, voller Einsicht und deshalb bar jeder Hoffnung. Mit dem Tod seiner Mutter gerät er vom Pfad der Tugend ab, wird ein erfolgloser Dealer, dann zum Vergewaltiger und Mörder. In diesem Zusammenhang erinnert Adam Geist an die Brechtsche Baal-Figur: „Er ist asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft.“⁷ Die Gesellschaft als Verhängnis hat Tradition. Nestroy verdeutlicht das mit der verlogenen und oberflächlichen Gesellschaft, in welcher z. B. Titus Feuerfuchs sein Glück sucht und sich notgedrungen den asozialen Umständen anpaßt. Ähnlich verhält es sich bei

4 Vgl. die ‚Grisetten‘ in Nestroys *Das Mädl aus der Vorstadt*; siehe *Stücke 17/II*, S. 152–157.

5 Dea Loher, *Adam Geist*, Frankfurt a. M. 1998, S. 33.

6 Loher, *Adam Geist* (wie Anm. 5), S. 14: „ZWILLINGE lachen Den Adam will keiner. Der / Adam ist nicht der erste, er ist der letzte.“

7 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Band 17, Frankfurt a. M. 1967, S. 947.

Horváth, wenn der Zuschneider Schürzinger in *Kasimir und Karoline* philosophiert: „Die Menschen sind weder gut noch böse. Allerdings werden sie durch unser heutiges wirtschaftliches System gezwungen, egoistischer zu sein, als sie es eigentlich wären, da sie doch schließlich vegetieren müssen.“⁸ Dieser Einsicht verschreibt sich auch Kasimir. Während in Nestroys *Talisman* noch ein reicher Erbonkel erschien, um den mittellosen Titus zu retten, ist Kasimir trotz seiner Braut vereinsamt: „... ich habe keine Eltern mehr und steh allein in der Welt, ganz und gar allein.“⁹ Ihm erscheint am Ende auch kein Deus ex machina, um das Schicksal zu wenden. Seine Realität ist eine grausamere, und hält keine Hoffnung bereit.

Eben dieser Situation sieht sich auch Adam Geist in Lohers Stück ausgeliefert. Seine Verwandten wollen ihn um sein mütterliches Erbe prellen und seine Wirklichkeit ist nicht nur im Zuge dessen endgültig von Einsamkeit geprägt. Fast zwingend logisch erscheint am Ende seine Resignation im „gigantischen Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft“.¹⁰ Dem „Dieb, Stricher, Totschläger, Mörder“¹¹ bleibt in seiner zunehmenden Verzweiflung und fortschreitenden Vereinsamung nur der Selbstmord. Während Kasimir am Schluß von Erna besänftigt wird – „Solange wir uns nicht aufhängen, werden wir nicht verhungern“¹² – findet Adam nur noch im Strick seine Zuflucht. Bevor er sich jedoch vernarbt an Körper und Seele derart von der Last des Lebens befreit, hat Adam seine persönliche Art der Bildungsreise angetreten. Sein Weg führt ihn hinfort aus der Heimat an Orte, wo er seine Sexualität und seine Aggressivität ausleben und der Versuchung von Gruppenidentitäten und Drogen nachgeben kann. Auf diesem Weg begegnet er vielen Personen, die Dea Loher als reine Funktionsträger auftreten läßt: Selten werden ihnen Namen und Identitäten gegeben, zumeist sind es nur Typen wie „das Mädchen“, „die Feuerwehrmänner“, „die Giftler“, „die Skins“ etc. Sie werden Adam Geist mit Abenteuern konfrontieren, hinauf- oder hinabziehen und sein Ende vorbereiten.

Loher schreckt hier nicht vor Stereotypen zurück, um die Universalität und Kontinuität von Verhaltensmustern aufzuzeigen. Frauen erscheinen zumeist in der Rolle einer Prostituierten oder als Vision der Jungfrau Maria. Die Männer treten demgegenüber hauptsächlich als Teil eines Kollektivs auf, wodurch Adams Sonderstellung betont wird. Sein Werdegang scheint wie eine Antwort auf Adornos und Horkheimers Frage, „warum die Menschheit, anstatt in einen wahrhaft menschlichen Zustand einzutreten, in eine neue Art von Barbarei versinkt.“¹³ „Warum“ ist somit das erste Wort im Stück, auf das jedoch keine Antwort gefunden wird. Diese Suche bleibt bis zum Schluß erfolglos. Adam sitzt am Ende des Stückes ermattet auf einer Bank, neben sich ein loses Bündel – Hüllen, Häute, Uniformen, Masken, die

8 Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, hg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, 14 Bde., Frankfurt a. M. 1983–1986, Bd. 5 (1986), S. 14.

9 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 13; vgl. auch S. 20.

10 Ödön von Horváth, in den Vorbemerkungen zu *Glaube Liebe Hoffnung*, in: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 6 (1986), S. 12.

11 Dea Loher, *Adam Geist* (wie Anm. 5), S. 72.

12 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 64.

13 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno 1947 im Vorwort zur *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1987, S. 16.

er während seiner Theater-Odyssee getragen hat. Pausenlos läßt Dea Loher ihren Protagonisten an einem neuen Dasein basteln. Es wechseln in schneller Folge Verkleidungen und ihre Kontexte, wodurch sich das Schicksal von Adam Geist beschleunigt und verdichtet. Doch keine Rolle bringt ihm die Erlösung von seinen Leiden, er findet keine Ruhe und kein Paradies.

Reminiszenzen an den Barbiergesellen Titus aus Nestroys *Talisman*, der jedesmal den Anzug des jeweiligen seligen Gemahls erbt, sind beabsichtigt. Hier wie da stehen die Anzüge und Perücken für die Austauschbarkeit von Rollen, Funktionen und Gefühlen in der wachsenden Selbstentfremdung des Individuums in seiner Zeit. Gleichzeitig erinnert *Adam Geist* auch an Horváths Dystopie einer *Jugend ohne Gott* von 1937. Die gottlose Jugend „hat keine Ideale, keinen Glauben mehr, – ein materialistisches Zeitalter hat ihr den Glauben genommen.“¹⁴ Bei Horváth führte dies zu Faschismus, zu Gewaltanbetung und Brutalität als Prinzip. Loher sieht im ausgehenden 20. Jahrhundert erneut die Voraussetzungen gegeben, welche die überwunden geglaubten Zustände des Faschismus wieder möglich machen könnten. „Horváth ist in [der letzten] Phase seines Schaffens zur Ansicht gekommen, daß das Elend in der Welt über menschliches Begreifen hinausgeht, und die Schuld daran im Menschen [...] an sich liegt, in dessen Unzulänglichkeit und Gottverlassenheit. [...] Schuld wird nun als ein universales Menschheitsschicksal angesehen.“¹⁵ Die Allgemeingültigkeit dieser Aussagen wurde auch in jüngsten Inszenierungen immer wieder betont.

Kriegenburgs Interpretation von Lohers Stück *Adam Geist* erinnert in diesem Zusammenhang an seine Horváth-Inszenierung von *Kasimir und Karoline* am Staatsschauspiel Hannover aus dem Jahr 1994. In beiden Stücken bespielt er den abstrakten Raum, eine entgrenzte Welt, in der Menschen so weit von sich und ihrer Sprache entfernt sind, daß ihre eigene Mimik, Gestik und Sprache nicht mehr miteinander im Einklang sind. Exzessivster Körperausdruck, Pantomimen, expressionistische Gebärden, d. h., das komplette Register der Körpersprache ist in seinen Inszenierungen von der verbalen Sprache getrennt. In dieser Verzerrung wird man auch schnell einer Illusion auf ein glückliches Ende beraubt, das bei Nestroy noch gattungsbedingt den Abschluß bildete.¹⁶ So kommt Titus am Schluß vom *Talisman* noch erwartungsgemäß zu Frau und Glück, Horváth dagegen läßt Kasimir die Klischees und Idealisierungen der Liebe demontieren: „... die Liebe [...] ist ein Himmelslicht [...] Und die Liebe macht deine Hütte zu einem Goldpalast – und sie höret nimmer auf, solange du nämlich nicht arbeitslos wirst. Was sind denn das schon überhaupt für Ideale von wegen dem seelischen Ineinanderhineinfließen zweier Menschen? Adam und Eva! Ich scheiß dir was auf den Kontakt“.¹⁷ Das Hohelied

14 Klaus Mann in seinem Nachruf auf Horváth unter dem Titel „Oedön von Horváth“, zitiert nach *Erläuterungen und Dokumente. Ödön von Horváth. Jugend ohne Gott*, hg. von Norbert Keufgens, Stuttgart 1998, S. 92.

15 Susanne Feigl, *Das Thema der menschlichen Wandlung in den Romanen Ödön von Horváths*, Wien 1970, S. 83 f.

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

17 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 41.

der Liebe hat an Gültigkeit mehr und mehr eingebüßt, wofür auch Lohers *Tätowierung* in aller Deutlichkeit steht.

In *Tätowierung*, einem Inzestdrama, mit welchem Loher 1992 für Schlagzeilen sorgte, geht es ihr nicht nur um den Abschied vom Happy-End des komischen Dramas. Vielmehr werden auch komplexe Zusammenhänge zwischen Herrschern und Beherrschten, öffentlichen und privaten Diskursen und deren Instrumentalisierung zur Kaschierung von politischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit vorgeführt. In ihrer Wortwahl bedient sich Loher „allgemeiner Schlagworte, die auch dem familienpolitischen Papier konservativer Kreise entnommen sein könnten“.¹⁸ So schwadroniert der Vater über die Rolle der Eltern: „Immer / garantieren die Eltern / für das Wohl ihrer Kinder / Das Überleben liegt abgesichert / in den Händen treusorgender / Eltern.“¹⁹ Im gleichen Atemzug verweigert er Kindern jedes Mitspracherecht: „Weil eine Minderjährige nämlich / überhaupt keine Selbstbestimmung / ausüben darf“ (S. 126). Alles fügt sich dieser Logik: „Beim Leben mit den Eltern / gibt es das Befolgen der Elternregeln / was oftmals gewiß notwendig ist / weil ja das Kind nicht / über sich selber hinausschauen / kann“ (S. 123). Auch die Frauen in seinem Haushalt entläßt er aus jeder Mitverantwortung, spricht ihnen das Recht auf Abtreibung und Selbstbestimmung bei der Reproduktion ab: „So was Säuisches / Ihr das Wurm rausschneiden / Ist für ein jedes / Platz auf der Welt“ (S. 72). Die Kritik am Patriarchat erinnert an die überzogene Darstellung der Väter in Nestroys *Haus der Temperamente*, wo Vater Braus der Tochter seine Pläne aufoktroziert: „Du wirst heurathen. [...] Wirst den heurathen, den ich will. [...] Du mußt. [...] Ich dulde keinen Widerspruch“ (*Stücke* 13, 18). Ebenso verhält sich Herr von Froh: „Aber Töchter müssen gehorchen.“ (*Stücke* 13, 97). Was bei Nestroy noch zum Lachen erscheint, hat bei Horváth bereits an Schärfe zugenommen. In *Geschichten aus dem Wiener Wald* ist Marianne einer brutalen Männerwelt ausgeliefert. Sie hat kein Recht auf Selbstbestimmung. Ihr Vater, der Zauberkönig, kann über ihr Leben und vor allem über ihre Arbeitskraft verfügen. Für den Zauberkönig ist die Tochter Ersatz für Dienstpersonal, sie wird befehligt und mißbraucht.²⁰ Damit entfernt er sich genau wie Dea Lohers *Ofen-Wolf* in *Tätowierung* von seiner Pflicht, als Patriarch im alten Sinne die Verantwortung für seine Familie zu übernehmen und sich das Bestimmungsrecht über die Familie zu erarbeiten und verdienen, indem er für Unterhalt, Schutz und Verteidigung sorgt. Marianne denkt, mit Alfred könne sie sich selber verwirklichen. Es ist ein Emanzipationsversuch, weg vom Vater, weil sie sich nicht länger tyrannisieren lassen will, oder wie sie es ausdrückt: „Jetzt bricht der Sklave seine Fessel.“²¹ Doch wie so viele Protagonisten Horváths scheitert auch sie. Am Ende ist sie den Anzüglichkeiten und dem Mißbrauch des Vaters mehr

18 Sascha Löschner, 'Verletzte Sprache', in: *Stückwerk. Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre*, Berlin 1997, S. 72.

19 Dea Loher, *Tätowierung*, in: Dea Loher, *Olgas Raum, Tätowierung, Leviathan. Drei Stücke*, Frankfurt a. M. 1994, S. 65–144, hier S. 124.

20 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 16.

21 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 40.

denn je ausgeliefert,²² ein Scheitern, das bei Lohers Anita ebenfalls unabwendbar scheint.

In beiden Stücken wird Sprache zur Demaskierung des Pseudo-Altruismus eingesetzt. In den *Geschichten aus dem Wiener Wald* werden Religionsgrundsätze, Ordnungsprimat oder Naturgesetze je nach Bedarf aufgerufen, um eigene Interessen zu vertreten. Immer geht es dabei um die persönlichen Vorteile des Sprechers wie z. B. bei der Politik des Zauberkönigs: „Kultur oder nicht Kultur – – Krieg ist ein Naturgesetz!“²³ Griffige Schlagworte und populistische Mottos tauchen auch bei Nestroy, Horváth und Loher auf, wenn einzelne sich durchsetzen wollen. Die Aussage des Zauberkönigs „Ordnung muß sein!“²⁴ bezieht sich dabei auf die bestehenden Verhältnisse, die es konservativ zu zementieren gilt. In Anlehnung an dieses Sentiment arbeitet Loher in *Tätowierung* mit einer wiedererkennbaren CSU-Rhetorik sowie der bayrischen Diktion des Gesagten und macht somit die Verhältnisse nicht nur für die Tradition des Volksstückes transparent. Ähnliche Entsprechungen finden sich beim Geschlechtsdiskurs. Der Erklärungsversuch des Zauberkönigs für seine eigenen Sexualtriebe – „Also das steht doch schon felsenfest, dass wir Menschen mit der Tierwelt verwandt sind! [...] Oder glaubens denn gar noch an Adam und Eva?“²⁵ – paßt in diesem Zusammenhang zu Ofen-Wolfs Negerdiskurs.²⁶ Die Sexualität des Mannes scheint dadurch sanktioniert, die der Frau bleibt dagegen frevelhaft, wie die Aufzählung von Mariannes vermeintlichen Sünden durch den Beichtvater verdeutlicht: „... du hast deinem armen alten Vater, der dich über alles liebt und der doch immer nur dein Bestes wollte, schmerzlichstes Leid zugefügt, Kummer und Sorgen, warst ungehorsam und undankbar – hast deinen braven Bräutigam verlassen und hast dich an ein verkommenes Subjekt geklammert, getrieben von deiner Fleischeslust – still!“²⁷ Die Amtssprache aus Politik und Religion verdeutlicht hier wie anderswo bei Nestroy, Horváth und Loher die lebensfeindliche Ordnung. Sie mißtrauen ordnungspolitischen Mächten und deren Sprache, die gesellschaftlich geformt mit all ihren Gegensätzen und Widersprüchen, mit ihren inhumanen Aussagen, verwirrten Sätzen und sinnentleerten Phrasen von ihnen in den Mittelpunkt der dramatischen Gestaltung gerückt wird. In *Geschichten aus dem Wiener Wald* weiß Marianne zu berichten: „Papa sagt immer, die finanzielle Unabhängigkeit der Frau vom Mann ist der letzte Schritt zum Bolschewismus.“²⁸ Derartig Pseudowissenschaftliches und weitere unpassende Vergleiche entlarven die auf eine Konstruktion von Scheinwirklichkeiten angelegte Interaktion der Personen, die

22 Das Gebaren des Zauberkönigs erinnert an das Turteln von Verliebten, wenn er seine Tochter in die Wange kneift, einen Klaps auf den Hintern gibt und sie damit überglücklich macht (Horváth, *Gesammelte Werke* [wie Anm. 8], Bd. 4, S. 89).

23 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 53.

24 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 16.

25 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 67.

26 Loher, *Tätowierung*, a. a. O., S. 75–78: „...die Schwarzen [...] / Die lieben gern / [...] Da ist der Trieb schon / ins Ziel geschossen / Die haben eben Hitze [...] über die Schwarzen / das ist forschermäßig / wissenschaftlich festgehalten / daß die Mädchen es / mit ihren Vätern treiben / ausschließlich und gern.“

27 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 45.

28 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 26.

primär an der Machterhaltung und einem konstantbleibenden Bildungsgefälle interessiert sind. Alfreds Aussage ist dafür paradigmatisch: „Ich meine, daß das halt alles Naturgesetze sind. Und Schicksal“ (S. 26). Bei allen drei Autoren ist es besonders im Interesse der Väter, ihre Familienmitglieder dumm und abhängig zu halten. Herr von Fad warnt in dem Zusammenhang, „... viel Wissen macht Kopfweh“ (*Stücke* 13, 65), wenn es ihm in Wahrheit um den Erhalt von Machtpositionen und die Ausnutzung eines Einflußgefälles geht. Mit der Aufdeckung dieses Pseudo-Altruismus vollzieht sich die Destruktion der sakrosankten Kernzelle jener restaurativen Epoche, der Familie. Die Privatsemantik der Kleinfamilie Pfrim in Nestroys *Höllenangst* soll nach außen einen Schein wahren und im Innern die Verhältnisse über alle Kritik erheben. Auch bei Horváth finden sich diese Bestrebungen, wie z. B. die Reaktion des Zauberkönigs zeigt: „Was ist das für eine Antwort, bitt ich mir aus! Einen Ton hat dieses Ding an sich! Herzig! Zum leiblichen Vater!“²⁹ Nestroy und Horváth verdeutlichen so ihre Kritik an alten Zöpfen. Familienbande sind in Zeiten der zunehmenden Industrialisierung und Fremdvergütung der Arbeitskraft immer unwichtiger geworden. Des weiteren mißtraut bereits Nestroy dem männlichen Gravitationszentrum seiner Mikrokosmen. Patriarchen, insbesondere in der Person der Hausherrn, d. h. Hausbesitzer oder Hausmeister, mißbrauchen ihre privilegierte Position ungeniert. Dies reicht von der offenen Androhung von Gewalt bis zu sexueller Nötigung. So nutzt z. B. der Hausmeister Cajetan in Nestroys *Eine Wohnung ist zu vermieten* seine Macht gegenüber dem Stubenmädchen Lisette aus, wenn er ihr droht: „Sei meine Geliebte, sag ich, oder ich thu dir alle möglichen Grobheiten an“ (*Stücke* 12, 23).³⁰ Während bei Nestroy die Gewalt verbal bleibt, zeigt Horváth sie explizit, wenn z. B. der Merkl Franz seiner Erna böswillig in den Arm kneift und ihr sein Bier ins Gesicht schüttet,³¹ oder Oskar seine Jiu-Jitsu-Künste an Marianne demonstriert.³²

Psychische und physische Formen der Gewalt in der Beziehung sind bei Horváth an der Tagesordnung und werden von Loher um die Dimension des Tabuthemas Inzest, das in aller Drastik vorgeführt wird, erweitert. Ein jedes Happy-End scheint bei Loher ausgeschlossen, selbst eine Entwicklung und ein Wandel zum Besseren scheinen unmöglich. Dies verdeutlicht bereits die Kreisstruktur des sich wiederholenden Schicksals von Anita und Lulu. Die Kontrahenten treten in direkter Konfrontation und ungebrochener Kontinuität an, da keine ordnungspolitische Macht eingreift oder angerufen wird. Die Wiederholung des Gleichartigen findet sich auch in den verwandten Motiven der Verführung, der Selbstaufgabe, der Selbsterniedrigung und Schuld. In *Tätowierung* wie bei Horváth bietet sich kein Ausweg aus diesem Zirkelschluß des Schicksals, da, wie im Fall von Lohers Stück, Anita letztendlich ihren Ehemann und nicht den Vater erschießt. Die ohnmächtige Mutter

29 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 15.

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

31 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 5, S. 81 und 110.

32 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 4, S. 31. Vgl. auch Alfred und Mathilde, ebd., S. 32.

benennt den Umstand der Wiederholung des Immergleichen: „Wie ein Halsband / hat auch ein Kreis / einen Anfang und ein Ende / Die Stelle finden / wo Anfang und Ende / aneinander festgemacht sind / und sie ohne Zögern / durchschneiden“³³ bleibt allen unmöglich. Alles scheint ein ewiger Kreislauf zu sein, festgeschrieben nicht zuletzt auch durch die animalischen Konnotationen und Rollenverteilungen, welche die Funktionen bei Loher vorschreiben.³⁴ Der Vater als Wolf ist vielfach negativ besetzt, er verkörpert den Antichrist und die Inkarnation des Bösen, geprägt von Aggressivität und wildem Instinkt. Die Mutter, Hunde-Jule, ist domestiziert und so abgerichtet, daß sie ihrem Herrn treu zu Diensten ist. Ihr Mundschutz, den sie aufgrund ihrer Allergien trägt, ist mit einem Maulkorb zu vergleichen. Sie kann nichts sagen, nicht beißen, sich nicht wehren und nur die Flucht antreten. Sie ist durch das Umfeld so eingeschüchtert, gezähmt, ihrer natürlichen Instinkte und Triebe beraubt, so daß sie nun mit gebrochenem Willen und Selbstwertgefühl eine weder tier- noch menschenwürdige Existenz lebt. Vater Wucht zementiert diese Ordnung darüber hinaus mit einem leicht zu durchschauenden Diskurs zum Thema „Schwarze Kultur“ und „Familienkodex“. Seine krankhafte Neigung wird von ihm als Altruismus und Vaterliebe maskiert. Auch die „Dressurakte“, die vom Vater vorgenommen werden, um Kinder und Frau gefügig zu machen, dienen nur seinen persönlichen Interessen.

Trotz expliziter Rollenzuschreibung in Form von sprechenden Namen arbeitet Loher wie Nestroy und Horváth mit dem Stilmittel der Erwartungsenttäuschung und konfrontiert den Zuschauer ständig mit Polaritäten, die ein Um- und Weiterdenken provozieren. In *Tätowierung* dient z. B. der jeder Szene vorangestellte Titel als Motor für Widersprüchlichkeit. In der Szene „Heim“ wird dem Zuschauer die Familie Wucht in ihrer häuslichen Intimität präsentiert. Doch heimelig und wohlig mutet die Szene nicht an. Vielmehr ist das Heim der Familie Wucht die bewußte Konstruktion einer Gegenwelt zur formal-juristischen Öffentlichkeit. Im „Heim“ gelten andere Regeln als draußen, und gerade vor dem schlechten Einfluß der Außenwelt hätte der Vater seine Kinder gerne abgeschirmt. In diesem Umfeld entwickelt sich eine Privatsemantik in der Familie: Schlafen wird Verstellung, Liebe zur Vergewaltigung, Stille zu Feigheit, Pflicht und Dienst am Vater zu Inzest, Märchen- und Mythenwelt zum Albtraum, Treue zur Lebenslüge, Fürsorge zu Mißbrauch, Inzest zum spätkapitalistischen Gütertausch.³⁵ Bis zur letzten Szene arbeitet Dea Loher konsequent nach dem Strukturprinzip des Gegensatzes. In ihrer Poetik bildet die Dialektik generell eine wichtige Konstituente, durch welche der Dualismus von Wahr und Falsch oder Gut und Böse nivelliert wird. Loher möchte diese Technik nicht als nihilistische Destruktion der Logik im philosophischen Sinne verstanden wissen. Vielmehr verweist die Komik verschiedener Situationen und Dialoge auf spielerisches Jonglieren mit Komik und Tragik, aber auch auf ein Strukturprinzip von musikalischer Qualität, welches auf dem Prinzip des Gegen-

33 Loher, *Tätowierung* (wie Anm. 19), S. 128.

34 Vgl. Horváth, *Glaube, Liebe, Hoffnung*, in: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8) Bd. 6, S. 38, 57, 61.

35 Loher, *Tätowierung* (wie Anm. 19), S. 95: „ANITA Morgen abend Kino / und zwanzig Mark extra / [...] Wer was will / muß was hergeben dafür.“

Satzes beruht. Dies verfolgt Loher inhaltlich wie formal. Szenentitel und Fabel stehen sich kontrapunktisch gegenüber, die lyrisch-anmutende Textwiedergabe im Schriftsatz und die dadurch bedingte Rhythmisierung und Musikalisierung in der akustischen Wiedergabe stehen im krassen Kontrast zur faktischen Sprache selbst. Auch die einzelnen Sprechakte haben durch sprachliche Wiederholungen und grammatikalische Struktur eine musikalische Qualität, die sich insbesondere in den Wiederholungen einzelner Begriffe, in der Feinstruktur der Syntax und auf der Werkebene in der Rekurrenz von Motiven und Strukturen manifestiert.

Loher verfolgt mit der Musikalisierung des Textes Ziele der Wirkungsästhetik und weist damit auf den hochartifiziiellen Charakter ihres Werkes hin. Ebenso arbeitet sie in der Nachfolge Nestroys und Horváths mit Volksmusikeinlagen. Spieluhren, die den Schneewalzer unablässig wiederholen, oder Grillen- und Sphärenmusik sollen zur Identifikation einladen und gleichzeitig kritisch vorführen, womit man sich eigentlich so bereitwillig identifiziert.³⁶ Um diese Gebrauchskritik mit Verfremdungselementen zu verdeutlichen, arbeiten Nestroy, Horváth und Loher darüber hinaus mit Elementen sprachlicher Künstlichkeit und dramatischer Stilisierung. Varianten im uneigentlichen Sprechen bestimmen ihren Sprachgebrauch gleichermaßen. Ihre Syntax neigt zur Parataxe und steht im Kontrast zur bisweilen gehobenen Wortschatzebene, Nebensätze erscheinen bisweilen logisch isoliert und die verwendeten Klischees betonen die denaturalisierte, allgemeine Gebrauchssprache.

Lohers Sprache mit ihren Verkürzungen erinnert an den inneren Monolog des Lehrers in *Jugend ohne Gott* (1937): „– nichts zum Fressen soll ich haben, was? Keine Kleider, keine Schuhe? Kein Dach? Würd euch so passen!“³⁷ Bei Loher resümiert Adam: „Kein Vater keine Mutter keine Wohnung kei-/ne Arbeit kein Geld / was bleibt mir da noch übrig, / he“.³⁸ Und Adams Anti-Gottes-Verse³⁹ finden ihre Entsprechung in Mariannes Gebet, „Amen [...] Wenn es einen lieben Gott gibt – – was hast du mit mir vor, lieber Gott? – – – Lieber Gott, ich bin im achten Bezirk geboren und hab die Bürgerschul besucht, ich bin kein schlechter Mensch – – hörst du mich? – – Was hast Du mit mir vor, lieber Gott – –?“⁴⁰ Sprachkritik sowie Sprachgebrauchskritik verbinden sich hier gleichermaßen.⁴¹

Auch bei der Rezeption gibt es Parallelen zwischen Nestroy, Horváth und Loher. Trotz vielfacher Auszeichnungen aus der Fachwelt verfolgt das Feuilleton verschiedener Tageszeitungen Dea Loher mit dem Vorwurf des Utopieverlustes und der Schwarzmalerei, die im starken Kontrast zum gegenwärtigen Trend zur reinen Unterhaltungsindustrie stehen. Über diesen Tadel fühlt sich Loher jedoch erhaben, indem sie sagt: „Eine Utopie als unerfüllbaren Traum kann man gar nicht verlieren.

36 Vgl. Alfred Doppler, ‚Bemerkungen zur dramatischen Form der Volksstücke Horváths‘, in: *Horváth Diskussion*, hg. von Uwe Baur et al., Kronberg/Ts. 1976, S. 11–21, hier S. 18.

37 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 13 (1983), S. 23.

38 Dea Loher, *Adam Geist* (wie Anm. 5), S. 16 f.

39 Loher, *Adam Geist* (wie Anm. 5), S. 114–116.

40 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), S. 47.

41 Vgl. Louise Adey, „By indirections find directions out“: Horváth, Nestroy and the Art of Obliquity, in: *Sprachkunst* 19 (1988), H. 2, S. 107–121.

Davon erzählen doch meine Stücke dauernd, von dem Traum einer gerechteren, glücklichen Welt.“⁴² Den Wettlauf aufzunehmen mit der „unverbindlichen Zerstreuungsindustrie“⁴³ ist ihre Sache nicht. Vielmehr will sie ihr etwas entgegensetzen und der Gesellschaft so den Spiegel vorhalten: „Alles andere wäre verlogen.“⁴⁴ Hier erinnert Lohers Poetik an Horváths Stellungnahme im Cronauer-Interview: „Man wirft mir vor, ich sei zu derb, zu ekelhaft, zu unheimlich, zu zynisch und was es dergleichen noch an soliden, gediegenen Eigenschaften gibt – und man übersieht dabei, daß ich doch kein anderes Bestreben habe, als die Welt so zu schildern, wie sie halt leider ist ...“.⁴⁵ Das Primat der Wahrheit schaffte ihm zu Lebzeiten oftmals mehr Feinde als Bewunderer. „Mit meiner Demaskierung [...] erreiche ich natürlich [...], daß Leute meine Stücke oft ekelhaft und abstoßend finden [...]. Es gibt für mich ein Gesetz und das ist die Wahrheit“.⁴⁶ Nestroy hatte seine eigene Strategie, sein Werk für die Wirklichkeit und Wahrheit transparent zu machen. Nur scheinbar löst sich am Ende seiner Stücke alles in Wohlgefallen auf, verweist Nestroy doch ironisch auf die Künstlichkeit der Spielwelt. So hebt er den Gegensatz zwischen Theaterfiktion und der realen Welt des Alltags hervor, „in der nicht der launige Zufall, sondern das eherne Schicksal waltet, und in der es kein Happy-End gibt.“⁴⁷

In dieser Lesart haben diese Dramatiker und ihr kritischer Blick auf die Gesellschaft auch für die zeitgenössischen Bühnen nichts eingebüßt. Ihr aller Anliegen sind die menschlichen Bedürfnisse und Nöte – die Liebe und die Sehnsucht auf ein besseres Leben, das Verlorensein und die Einsamkeit – sowie die brutalisierten und verkitschten Sehnsüchte,⁴⁸ die sich nie überleben werden. Die Spurenlese, die hier begonnen wurde, ließe sich fruchtbringend fortsetzen und kann in der Tat für die Aktualität von Autoren wie Nestroy und Horváth bürgen. Mögen auch andere Freunde des zeitgenössischen Theaters über den Zugang zur Postmoderne auf Größen wie Nestroy und Horváth stoßen und daraus ein großes Vergnügen ziehen.

42 Dea Lohrer, in: „Schauspiel *Adam Geist*“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, zit. nach <http://mannheim.nationaltheater.de/startver.html>, konsultiert am 21. 9. 1998.

43 Ulrich Khuon, „Das Spiel des Schreibens und seine Anstöße“, in: *Dea Lohrer und das Schauspiel Hannover*, hg. von Jens Groß und Ulrich Khuon, *Prinzenstraße*, Doppelheft 8, 1998, S. 9–17, hier S. 11.

44 Franz Wille, „Ich kenne nicht besonders viele glückliche Menschen“, in: *Dea Lohrer und das Schauspiel Hannover* (wie Anm. 43), S. 212–223, hier S. 223.

45 Horváth, „Interview“, in: *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 11 (1988), S. 201.

46 Horváth, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 8), Bd. 11, S. 201.

47 W. E. Yates (wie Anm. 16), S. 86.

48 Vgl. Hajo Kurzenberger, „Horváth-Spielräume. Zu Inszenierungen von Berth, Kriegenburg, Kusej und Marthaler“, in: *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, hg. von Klaus Kastberger, Wien 2001, S. 155–178, hier S. 169.

Buchbesprechungen

Ursula Hassel: *Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück*. Bielefeld: Aisthesis 2002. 403 S. ISBN 3-89528-314-2. Euro 40,00.

Die literarische Darstellung von Familienbindungen zählt unbestritten zu den lohnendsten Fragestellungen für motiv- und themengeschichtliche Untersuchungen, „da alle Lebensprobleme, auch die der Herrschaft, Einordnung und Rebellion und die des Zusammenlebens beider Geschlechter, in der Familie auf engstem Raum gegeben sind“.¹

Ursula Hassels umfangreiche Studie, aus einer Dissertation hervorgegangen, fügt sich stimmig in dieses vielbearbeitete Forschungsfeld ein. Sie behandelt die Gestaltung der Familienthematik im deutschsprachigen Drama, festgemacht an drei Stationen: dem bürgerlichen Trauerspiel, dem Wiener Volkstheater (Ferdinand Raimund, Johann Nestroy) und dem kritischen Volksstück des 20. Jahrhunderts, ausgehend von Ödön von Horváth über Franz Xaver Kroetz bis zu Felix Mitterer und Kerstin Specht.

Die untersuchten Stücke sind nicht alle ‚Familiendramen‘ im strengen Sinne, immer aber steht eine Familie oder eine familienähnliche Gemeinschaft im Zentrum des dramatischen Geschehens; „der dramatische Konflikt ist also immer auch ein familialer Konflikt“ (S. 16). Er besteht im allgemeinen darin, daß die dargestellte familiäre Ordnung durch ‚äußere‘ oder ‚innere‘ Faktoren gestört wird. Aus dieser Grundkonstellation ergeben sich zwei Problemstellungen, die Hassels chronologisch angelegte Analysen bestimmen: die Gestaltung des Verhältnisses zwischen der Familie und außerfamilialen Bereichen einerseits und die Darstellung des innerfamilialen Beziehungsgefüges andererseits. Beide Fragestellungen sind eng aufeinander bezogen und machen eine Berücksichtigung des sozialgeschichtlichen Kontextes unabdingbar, wie gleich zu Beginn am Beispiel des bürgerlichen Trauerspiels deutlich gemacht wird.

Das Buch gliedert sich in drei Hauptteile und einen Schlußteil. Die beiden ersten Abschnitte sind dem bürgerlichen Trauerspiel und dem Wiener Volkstheater gewidmet, indem ausgewählte dramatische Texte in ihren jeweiligen Gattungs- und Epochenzusammenhängen dargestellt werden. Obwohl beide Kapitel in sich geschlossen sind, finden sich darin immer wieder Verweise auf die beiden anderen Gattungsstränge. Sie bilden damit sozusagen das Fundamentum für den dritten Teil, der sich beinahe ausschließlich mit zeitgenössischen Stücken auseinandersetzt. Im ersten Kapitel sind es vier für die Gattung typische und bis heute bekannte bürgerliche

1 Theodor Wolpers, ‚Einleitung – Zur Motivgeschichte schicksalhafter Familienbindungen in der neueren Literatur‘, in: *Familienbindung als Schicksal. Wandlungen eines Motivbereichs in der neueren Literatur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1991–1994*, hg. von Theodor Wolpers (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Folge 3, Nr. 219), Göttingen 1996, S. 7–15, hier: S. 8.

Trauerspiele, die exemplarisch untersucht werden, *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti* von Gotthold Ephraim Lessing, *Die Kindermörderin* von Heinrich Leopold Wagner sowie *Kabale und Liebe* von Friedrich Schiller; im zweiten Kapitel drei Zauberspiele von Raimund (*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, *Der Verschwender*) und drei Stücke Nestroys (*Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, *Die Familien Zwirn*, *Knieriem und Leim oder Der Weltuntergangstag*, *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes*). Was Nestroy anbelangt, so ist die Textauswahl durchaus diskussionswürdig und keineswegs repräsentativ. Hassel beschränkt sich auf Stücke, die zwischen 1833 und 1835 entstanden sind. Zumindest drei weitere aus dem umfangreichen Œuvre Nestroys sind für das Thema ebenfalls zentral: die Possen mit Gesang *Eine Wohnung ist zu vermieten* (1837), *Die beiden Herrn Söhne* (1845) und *Der Unbedeutende* (1846). Letzteres Stück markiert im Schaffen Nestroys den Beginn einer neuen Phase, als „ernsthaftes, realistisches Volksstück“,² das von der Kritik immer wieder mit Friedrich Hebbels zwei Jahre später am Hofburgtheater aufgeführtem bürgerlichen Trauerspiel *Maria Magdalena* verglichen wurde. Hier hätte sich also mit Gewinn eine weitere Verbindungslinie auf tun lassen.

Während das erste Kapitel zum bürgerlichen Trauerspiel explizit vorhandene Forschungsergebnisse zusammenfaßt und diese durchaus ansprechend für die Einzelanalysen fruchtbar machen kann, glaubt Hassel im Falle des Wiener Volkstheaters thematisches Neuland zu betreten (vgl. S. 18). Ein genauerer Blick auf die Forschungsliteratur hätte allerdings gezeigt, daß die Familienthematik bei Raimund und Nestroy kein gänzlich unbearbeitetes Feld darstellt.³ In diesem Abschnitt wäre es auch wichtig gewesen, die genrespezifischen Eigenheiten nicht aus dem Blick zu verlieren. So sehr etwa Nestroys Stücke gesellschaftliche Bewegungen und Veränderungen widerspiegeln, so gehorchen sie dennoch der Dramaturgie der Komödie. Auf die Familienthematik umgelegt bedeutet dies, daß die Stücke nicht einfach Rückschlüsse auf Funktion und Struktur der Familien zulassen. Dazu sind Nestroys Familien, um mit Wendelin Schmidt-Dengler zu sprechen, „zu sehr Komödienfamilien“.⁴

Der Fokus der Untersuchung liegt, ungeachtet der gattungstypologischen Dreiteilung, die sich auch in der Gliederung des Buches widerspiegelt, auf der spezifischen Gestaltung der Familienthematik in den kritischen Volksstücken zeitgenössischer Autorinnen und Autoren, in denen – so Hassels These – „thematische, strukturelle und dramaturgische Elemente der bürgerlichen Trauerspiele sowie der Zauberspiele und Possen von Raimund und Nestroy zusammenfließen“ (S. 16). Damit wird nicht einer durchgängigen Entwicklung vom bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhun-

2 Jürgen Hein, *Johann Nestroy* (Sammlung Metzler, Bd. 258), Stuttgart 1990, S. 87.

3 Vgl. besonders die Interpretationsskizzen und bibliographischen Hinweise in der historisch-kritischen Ausgabe der Werke Nestroys. Weiters u. a. Wendelin Schmidt-Dengler, ‚Familienfassaden. Zur Funktion der Familie bei Johann Nestroy‘, *Nestroyana* 4 (1982), S. 83–91; Ulrike Tanzer, ‚Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater-Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy‘, *Nestroyana* 18 (1998), S. 96–105.

4 Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Wien 2001, S. 104.

derts über das Wiener Volkstheater bis hin zu den kritischen Volksstücken das Wort geredet, sondern auf vielfältige Nachwirkungen und Kontinuitäten hingewiesen. Besonders überzeugend läßt sich dies wohl am Vater-Tochter-Konflikt zeigen, wie Hassel an der Bearbeitung des Magdalena-Stoffs durch Friedrich Hebbel, Ludwig Thoma und Franz Xaver Kroetz verdeutlicht. Kroetz nimmt in seinem 1972 entstandenen Stück explizit Bezug auf Hebbels Drama, indem er Motive und Versatzstücke des bürgerlichen Trauerspiels übernimmt, sie jedoch umkehrt und teilweise persifliert. Noch deutlicher als im Stück *Maria Magdalena* setzt sich Kroetz in *Wildwechsel* mit der Thematik des bürgerlichen Trauerspiels auseinander; er übernimmt die Motivkonstellation, verändert aber die Lösung des Konflikts: Nicht die Tochter wird vom Vater getötet oder begeht Selbst- oder Kindsmord, sondern sie wird zur Vätermörderin. Ludwig Thomas Volksstück *Magdalena* ist als weiterer wichtiger Bezugstext zu nennen. Kroetz bezeichnet Thoma in einem Interview explizit als Vorbild, ebenso den österreichischen Spätrealisten Ludwig Anzengruber (S. 318). Daß Hassel über diese Erwähnung hinaus nicht weiter auf Anzengruber (und vor allem auf dessen 1877 uraufgeführtes Volksstück *Das vierte Gebot*)⁵ eingeht, ist nicht nachvollziehbar, ja ein gravierendes Defizit dieser Studie. Zahlreiche Verbindungslinien zum kritischen Volksstück ließen sich aufzeigen: Die tiefgreifende Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft, das Bemühen, die brennenden sozialen und politischen Probleme einprägsam auf die Bühne zu stellen, der moralisch-didaktische Impetus und nicht zuletzt das Festhalten daran, daß das Theater aufklärend, aufrüttelnd, läuternd wirken könne – dies alles verbindet den liberalen Schriftsteller Ludwig Anzengruber mit Autoren wie Franz Xaver Kroetz und Felix Mitterer. Gerade neuere Forschungen verorten den ‚Volksaufklärer‘ Anzengruber zu Recht nicht nur in der Tradition des Wiener Volkstheaters, sondern sehen in ihm einen „Anreger für naturalistische und frühe proletarisch-revolutionäre Dramatik“.⁶ Auf die Wichtigkeit naturalistischer Dramen für das zeitgenössische Volksstück weist Hassel in ihrem abschließenden Ausblick zudem ausdrücklich hin.

Trotz aller Einwände sei dennoch festgehalten, daß die Arbeit vor allem in Hinblick auf das zeitgenössische kritische Volksstück einen anregenden thematischen und gattungspoetologischen Überblick zu bieten vermag. Und dies ist kein geringes Verdienst.

Ulrike Tanzer

5 Vgl. Karlheinz Rossbacher, *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*, Wien 1992, S. 295–302.

6 Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, 3., neubearb. Aufl., Darmstadt 1997, S. 171.

Oskar Pausch: *Rebellakatzenthier und Artilleriehund. Die Affäre Adele Sandrocks mit Alexander Roda 1900/1901. Mit einer Edition sämtlicher Korrespondenzen* (Literatur und Leben, 58). Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2001. 300 S. ISBN 3-205-99364-0. Euro 29,90.

Mit dieser sachlich kommentierten Briefedition werden zwei abgegrenzte, aber repräsentative Sphären der „Welt von gestern“ in Zusammenhang gebracht: Theater und Militär, deren Berührungen – ob biographisch ob motivisch – gelegentlich produktiv waren, wie bei Arthur Schnitzler (etwa *Freiwild*). Dessen Affäre mit der Schauspielerin Adele Sandrock – auch die relative Nüchternheit und die gegenseitige Untreue – ist längst dokumentiert worden, aber Sandrocks kurzweilige, intensive Affäre mit dem schriftstellerisch tätigen k. u. k. Offizier Roda Roda ist erst seit einem Zeitschriftenbeitrag des Theaterwissenschaftlers Oskar Pausch (*Maske und Kothurn*, 1999) bekannt geworden. Wohl war Roda „einer der besten Kenner des ungarländischen Provinztheaters“, aber hier fallen die vergleichbar prekären beruflichen Lagen der beiden auf: des als Literat noch unbekannten, in der kroatischen Provinz stationierten, unbemittelten Leutnants und der sich nach der Hofbühne schon zurücksehnenenden, auf Tournées und Gastspielen sich verausgabenden Tragödin – zwei Existenzen, die für jene Wien-Sehnsucht der Peripherie repräsentativ sind, die längst in den habsburgischen Mythos eingegangen ist.

Die „Kette unseliger Zustände“, die – neben dem labilen Temperament der Diva – zum Scheitern der Heiratspläne führte, wird psychologisch glaubwürdig dargestellt: die unsicheren pekuniären Verhältnisse der beiden und vor allem die familiären Intrigen. Die vorliegenden (ca. 200) Briefe stammen überwiegend von Sandrocks Hand – die zahlreichen Gegenbriefe Rodas sind bis auf einzelne Mitteilungen verschollen. Die Lebenszeugnisse und die editorische Rekonstruktion korrigieren die bekannten Selbstdarstellungen Sandrocks wie Rodas, dessen (wieder abgedruckter) „Karajinskajaabschnitt“ aus *Roda Rodas Roman* (1925) nun biographisch genauer erhellt wird. Man wundert sich nur über die Akribie der Kommentierung eines Schlüsselromans von so fraglichem literarischen Wert. (Und muß man bei Rodas Wunsch nach einem Heldentod gleich an Kleists „Weltfluchtpläne“ denken?)

Die Briefe selbst geben Aufschluß über den Zeitgeist: den Glauben Sandrocks an die Güte „Sr. Majestät“, die beim Burgtheater intervenieren solle, sowie an die Notwendigkeit der Soldatenkarriere Rodas („du mußt [!] befehlen“); einerseits ihre masochistischen Ergüsse (Wunsch nach ‚Zermalmung‘!): Stoff für die notorische These Otto Weiningers; andererseits Rodas Tätowierungen: vormoderne Männlichkeitsfetische, die noch kein Adolf Loos beanstandet. Sandrocks Ekstase über das fesche Reiterbild: „du mußt [!] im Sattel sterben und ich mit dir!“, mag Todeserotik posieren, aber das „ewige sich in Sehnsucht verzehrende Briefschreiben“, das von „zoomorphen Benennungen“ und sexuellen Anspielungen nur so wimmelt, führt zwanghaft bald zu Selbstmordgedanken. Pauschs Kommentar zur „überflutende[n] Pathetik“ ist ein erster Ansatz zur Erschließung dieses „Garten[s] herrlichster Stilblüten“: so wie Sandrocks pseudoreligiöse Beteuerungen in die Schauspielerinszene in *Reigen* eingegangen sein sollen, so sollen ihre „trivialen Übertreibungen“ an Karl Mays Hadschi Halef Omar anknüpfen. Allein dürften einem Theaterhisto-

riker auch Bühnenklassiker als Quellen ihrer Beschwörungen einfallen: am häufigsten und spontansten etwa die Hyperbeln des frühen Schiller, während sie zur Selbstcharakterisierung bewußt (neben Hamlet- und Faust-Zitaten) auf eine ‚flügel-lahme‘ „Wildente“ zurückgreift.

Die theaterhistorischen Daten zu dieser Niedergangsphase der Sandrock in der österreichischen und deutschen Provinz um 1901 werden etwas knapp zusammengefaßt. (Sie spielte jene großen tragischen Rollen weiter, zu denen sie sich als Wolter-Nachfolgerin am Burgtheater berufen glaubte: Medea, Messalina, Hero, Maria Stuart, Kameliendame). Der Herausgeber überläßt es dem Leser, Einsichten in die Verquickung von Bühne und Erlebnis zu sammeln; wie die Verliebte ausruft, „jetzt viel zu gut und edel geworden“ zu sein, um „Bestien“ wie Medea spielen zu können; oder, als sie angesichts der Begeisterung einer Verehrerin in Wiesbaden für die ‚echten Tränen‘ dieser ‚deutschen Duse‘ und für ihren ‚Kainz übertreffenden‘ Hamlet (als Hosenrolle) herzergreifend bekennt, daß sie nur wegen eigener Liebes-leiden so „vor Schmerz“ zittern konnte, gewinnt die zufällige Kritikerphrase „Gemühtiefen“ etwas mehr Substanz als Kennzeichen ihres künstlerisch-menschlichen Pathos.

Dem Bericht über die schwierige Quellenlage zufolge unterliegt dieses einst von der Gestapo beschlagnahmte, nun aus verschiedenen Bibliotheks- und Privatbeständen zusammengetragene Material der rechtlichen Verpflichtung des Staates zu dessen Zurückstellung an die Erben Rodas. Umso gelegener kommt diese sorgfältige Erschließung eines Stücks österreichischer Temperamentsgeschichte.

Gilbert Carr

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–August 2003

Frühere Verhältnisse, Kammerspiele
Der Zerrissene, Burgtheater

Anschriften der Autoren des 23. Jahrgangs

Prof. PETER BRANSCOMBE, 32 North Street, GB–St Andrews KY16 9AQ. E-Mail: pjb7@st-andrews.ac.uk

Dr. GILBERT CARR, Department of Germanic Studies, Trinity College Dublin, Arts Building, College Green, Dublin 2, Irland. E-Mail: gcarr@tcd.ie

Dr. JULIA DANIELCZYK, MA 9 – Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Rathaus, A–1082 Wien. E-Mail: dan@m09.magwien.gv.at

Dr. MICHAELA GIESING, Universität Hamburg, Zentrum für Theaterforschung/Hamburger Theatersammlung, Von-Melle-Park 3, D–20146 Hamburg. E-Mail: mgiesing@uni-hamburg.de

Prof. Dr. JÜRGEN HEIN, Landgrafenstr. 99, D–50931 Köln. E-Mail: juergen.hein@nestroy.at

Dr. URS HELMENDORFER, Dorta 60, CH–7524 Zuoz GR.

Dr. ALEXANDRA LUDEWIG, Convenor of German, Dept. of European Languages & Studies, The University of Western Australia, 35 Stirling Highway, Crawley WA 6009, Australien. E-Mail: aludewig@arts.uwa.edu.au

Dr. JOHN MCKENZIE, 3 West Avenue, GB–Exeter EX4 4SD. E-Mail: jrpmckenzie@aol.com

Prof. Dr. WALTER PAPE, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, D–50923 Köln. E-Mail: w.pape@uni-koeln.de

Dr. YOUNG-KYUN RA, Dongdaemun-Gu Imun-Dong, Hankunk University of Foreign Studies, Institute of Foreign Literature, Seoul, Korea.

Prof. Dr. GABRIELLA ROVAGNATI, Sezione di Germanistica, Università degli Studi di Milano, Piazza S. Alessandro 1, I–20123 Milano. E-Mail: gabriella.rovagnati@unimi.it

PETER SCHWEINHARDT, Heinz-Galinski-Str. 12, D–13347 Berlin. E-Mail: peter.schweinhardt@t-online.de

Prof. Dr. GERALD STIEG, Institut d'Allemand d'Asnières, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 94 avenue des Grésillons, F–92600 Asnières. E-Mail: Gerald.Stieg@univ-paris3.fr

Dr. DANIELA STRIGL, Neubaugasse 6/1/14, A–1070 Wien. E-Mail: danielastrigl@hotmail.com

Dr. ULRIKE TANZER, Universität Salzburg, Institut für Germanistik, Akademiestraße 20, A–5020 Salzburg. E-Mail: ulrike.tanzer@sbg.ac.at

Dr. RAINER THEOBALD, Postfach 280 445, D–13444 Berlin. E-Mail: Dr.Rainer.Theobald@web.de

Dr. LORE TOMAN, Streitmanngasse 59, A–1130 Wien.

Prof. Dr. MARTINA WAGNER-EGELHAAF, Westfälische Wilhelms-Universität, Institut für Deutsche Philologie II (Neuere Deutsche Literatur), Domplatz 23, D–48143 Münster. E-Mail: egelhaa@uni-muenster.de

Prof. FRIEDRICH WALLA, School of Language and Media, The University of Newcastle, Callaghan, Newcastle, NSW 2308, Australien. E-Mail: Fred.Walla@newcastle.edu.au