NESTROYANA

24. Jahrgang 2004 - Heft 1/2

Blätter der

INTERNATIONALEN NESTROY-GESELLSCHAFT

Herausgeber:

Verein "Internationale Nestroy-Gesellschaft": Volkstheater, Neustiftgasse 1, A-1070 Wien.

Geschäftsführer: Dipl.-Ing. Karl Zimmel, 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 Zimmel (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:

Dr. Ulrike Tanzer, Univ. Salzburg, FB Germanistik, Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg Univ.-Prof. Dr. W. Edgar Yates, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL E-Mail: ulrike.tanzer@sbg.ac.at; w.e.yates@btinternet.com

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

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

Siglen

CG Johann Nestroy's Gesammelte Werke, hg. von Vincenz Chiavacci und Ludwig Ganghofer, 12 Bde., Stuttgart 1890–1891.

SW Johann Nestroy, *Sämtliche Werke*, hg. von Fritz 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)

24. Jahrgang 2004 – Heft 1/2

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

Gruppe Wissenschaft Rechte der Beiträge bei den Autoren ISSN 1027-3921

Erschienen 2004 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

"Gewissen ist wie ein Gallakleid, das muß man höchst selten anlegen." Zeitkritik und Sittensatire in den Volksstücken Joseph Ferdinand Kringsteiners.
Friedrich Walla Von der Handschrift zur neuen historisch-kritischen Ausgabe oder Wie echt sind Nestroys Texte? 2. Teil
Friedrich Walla Berliner <i>Klatschereien</i> und ein Wiener <i>Tritschtratsch</i> . Nachtrag zu <i>Stücke 7/II</i>
Horst Jarka Nestroys <i>Zerrissener</i> im Exil. Die politischen Hintergründe der Inszenierung in Zürich 1944
Arnold Klaffenböck " es ist ein Art Wahlverwandtschaft" Helmut Qualtinger und Johann Nestroy. Eine Spurensuche zu Helmut Qualtingers 75. Geburtstag am 8. Oktober 2003 6.
Wolfgang Hackl Verwicklungen der Nestroy-Preis-Verleihungen
Buchbesprechungen
Jürgen Hein Internationale Nestroy-Gespräche 2003 in Schwechat bei Wien 100
Neue Raimund-Edition (HKA)
Nestrox-Stiicke in Wiener Theatern September 2003 – April 2004



Wenzel Scholz, Karl Treumann und Johann Nestroy, Lithographie von Josef Kriehuber, 1855, Historisches Museum der Stadt Wien, 109.374.

Alfredo Ramazzotti

1

"Gewissen ist wie ein Gallakleid, das muß man höchst selten anlegen."¹ Zeitkritik und Sittensatire in den Volksstücken Joseph Ferdinand Kringsteiners

Bereits in seinem Erstlingswerk Der Zwirnhändler aus Oberösterreich greift Joseph Ferdinand Kringsteiner ein Problem auf, das sich leitmotivisch durch fast alle seine Volksstücke ziehen wird: Ein Vertreter der bürgerlichen Gesellschaft (Mathies Trommer) läßt sich vom Schein der schönen Welt blenden, wird – nur wegen seines Geldbeutels – von einer Femme fatale verführt, kommt jedoch zur Einsicht, weil sein Bruder und sein Sohn die wirklichen Absichten seiner "Amour" enthüllen. Was in diesem Stück kritisiert wird, ist die Hybris, seinen eigenen Stand überschreiten zu wollen. Mathies hat seinen "Schusterdreyfuß" und die bürgerlichen Werte von Fleiß und Sparsamkeit verworfen, und dieser "Wille zur Macht' des Spießbürgers kann Fliehkräfte entfesseln, die eine seit Jahrhunderten währende und hierarchisch strukturierte Ordnung bedrohen können. In diesem Verhalten zeigt sich in nuce die typische Biedermeier-Sensibilität: Zu ehrgeiziges Streben und übertriebene Tätigkeit verursachen Unordnung, der blinden Selbstbestätigung muß die Überlegenheit eines höheren Gesetzes und einer höheren Ordnung entgegengestellt werden.

Für Kringsteiner hat das Theater – dem Horazischen Programm des Jesuitendramas entsprechend – die Aufgabe des docere und delectare. Der absolutistischen Staatsideologie gemäß muß jede Kunstform der Erziehung des guten Bürgers dienen, im besonderen jedoch das Theater, das jene aurea mediocritas darstellen soll, in der der Großteil des Publikums sich wiederfinden kann. In diesem Sinn sind die Volksstücke Kringsteiners 'Kinder seiner Zeit', in denen er Formen des Aufklärungstheaters um barocke Elemente erweitert. Die auf der Bühne wirkenden Personen sind bei weitem mehr 'bürgerliche Allegorien' als menschliche Charaktere, da sie eindimensional gezeichnet und Träger einer einzigen Eigenschaft sind. So trifft man nicht mehr Philautia oder Hypocrisis oder den Tod, sondern etwa den vom rechten Weg abgekommenen Bürger, den Ehrlichen, den Bösewicht, die lasterhafte Dame, die zarte und von ihrem Mann mißhandelte Frau oder den groben, aber gutmütigen Bauern. Sie gelten als lebende exempla und ihre Laster und Tugenden stellen ein klares und unmißverständliches Vorbild für die Zuschauer dar.

Dies trägt dazu bei, daß von Beginn bis zum Ende des Stückes die Figuren immer dieselben bleiben, ohne daß eine psychologische Entwicklung hinzukommt. Wenn es eine Veränderung gibt, zeigt sie sich plötzlich und hat keine notwendige und nachvollziehbare Ursache. Mathies verhält sich zu Beginn wie ein Verrückter, der seinen Sohn wegjagt, um dessen Vorwürfe nicht hören zu müssen, dann aber seine Fehler einsieht und oberflächlich – ohne innere Qual und Unentschlossenheit – zu

Joseph Ferdinand Kringsteiner, *Der Zwirnhändler aus Oberösterreich. Ein Lustspiel in drey Aufzügen*, Wien 1807, S. 56. (In allen Zitaten, die auf den Erstausgaben von Kringsteiners Werken beruhen, werden orthographische und syntaktische Eigenheiten beibehalten.)

Alfredo Ramazzotti

seinem alten Leben zurückkehrt. Auch die elegante Bräumeisterwitwe in dem gleichnamigen Stück² versucht, die luxuriöse Lebensweise der Aristokratie nachzuahmen, aber es reicht ein kleiner Betrug durch den Bruder, der sich für einen englischen Lord ausgibt und um ihre Hand anhält, um sie offiziell zu bekehren und sie zum normalen Leben zurückzuführen.

Die positiven Figuren oder Allegorien erweisen sich, eben wegen ihrer Funktion, noch steifer und unwahrscheinlicher als die negativen. Sie sprechen wie Prediger, und ihre Ermahnungen haben immer einen feierlichen und zugleich pathetischen Ton. Sie sind keine realen Personen, sondern Sprachrohre einer höheren Autorität, deren Lehren befolgt werden müssen, wenn man in der menschlichen Gesellschaft bleiben will. So drückt sich der Zwirnhändler Florian mit einer stark gönnerhaften Haltung aus: "O über die verdammte Mod! Sie war schon das Grab von so viel hunderten Familien, sie hat Ruh und Eintracht aus manchem Haus vertrieben, und ein Jammer und Elend zurücklassen, das gewiß nicht modern war". 3 Um Mathies zu überzeugen, sein liederliches Leben aufzugeben, mahnt er dann: "Zum letztenmale red ich mit dir, dein Unglück ist nah, Schand und Spott wart auf dich - und du hast nicht einmal den besten Trost im Elend, reines Gewissen" (S. 43). Und fast am Ende des Stückes läßt ihn Kringsteiner sagen: "Auf den Trümmern der Bosheit sollst dein neues Glück finden" (S. 71). Auch Mathies' Sohn Franz folgt derselben Richtung, wenn er sich an den Vater wendet: "Verachten sie meinen Rath, wohl! Mein Herz wird bluten, wenn ich sie bald mit Schand und Spott überhäuft sehe" (S. 4). Das Klagen setzt sich auch in dem Gespräch mit der Verlobten fort: "Mein Herz arbeitet fürchterlich unter der Last des Unglücks! Lächelnd würd ich jedem Elende trotzen, brächte dieß mich nur an das Ziel meiner Wünsche" (S. 15).

Diese Sätze zeigen das typische barocke Pathos, und sie könnten aus dem Mund eines Helden des Barockdramas stammen, der mit seinem übermenschlichen Mut und seiner Tugend gegen das widrige Schicksal kämpfen muß. Die gewagten rhetorischen Figuren und die feierliche und überladene Sprache solcher außergewöhnlichen Figuren sind selbstverständlich ihrem Verhalten angepaßt. Das Wiener Volkstheater war als Reaktion auch gegen diesen hochtrabenden Theatertypus entstanden, doch ist es merkwürdig, daß Kringsteiner und auch andere Dramatiker, sobald sie traditionelle Werte behaupten wollen, auf die vereinfachten barocken Stilelemente zurückgreifen. Um die Zuschauer zum Lachen zu bringen, genügte die lebendige und manchmal auch grobe Volkssprache; für den didaktischen Teil hingegen hätte diese Sprache eine zu schwache Wirkung gehabt. Man brauchte deswegen eine bedeutendere Rhetorik, und die einzige noch eindrucksvolle und dem Publikum bekannte war die des Barockdramas. Der Absolutismus brauchte Feierlichkeit und Pathos, um sich und seine Prinzipien geltend zu machen, und das Mittel hierfür war eine mit bürgerlicher Sensibilität durchsetzte barocke Rhetorik, die von ihren übertriebenen Feinheiten befreit war und klar und verständlich wirkte.

Der weltanschauliche Horizont solcher Lokalstücke ist ähnlich: Der barocke Mensch ist von der Anziehungskraft der Welt angelockt, aber gleichzeitig fühlt er

² Joseph Ferdinand Kringsteiner, Die elegante Bräumeisterwitwe. Ein Lustspiel in drey Aufzügen, Wien 1808.

³ Kringsteiner, Der Zwirnhändler aus Oberösterreich (Anm. 1), S. 42.

deren Eitelkeit und Unbeständigkeit. Den plötzlichen Schicksalswendungen konnte in der Auffassung der Stoiker durch constantia Widerstand entgegengesetzt werden. In den Volksstücken Kringsteiners ist die alte Eitelkeit zur Mode geworden, die auch die Mittelschichten ergriffen hat. Gegen die Verführungskraft dieser glänzenden und unsicheren Welt, in der im Verlauf weniger Stunden die Reichen arm werden und umgekehrt, ist die einzige Abhilfe noch die constantia, jedoch ihrer religiösen Bedeutung entkleidet und auf die bürgerliche Ebene übertragen. Die alte Tugend, die der Theoretiker Justus Lipsius mit Rückgriff auf Seneca in seiner Abhandlung De Constantia (1599) gelehrt hatte, damit sich der Mensch vor der Verdorbenheit und Gefährlichkeit der Welt schützt, wird zur bürgerlichen Tugend und verwandelt sich in Sparsamkeit und Fleiß. Der Musteruntertan muß den Reizen der Welt standhalten und sich nur der Arbeit und seiner Familie widmen; dabei ist eine fleißige Tätigkeit auch der einzige Schutz gegen die Stürme des Lebens.⁴

Eng verbunden mit der Eitelkeit ist der Begriff der Fortuna, der die Unstetigkeit der bestehenden Umstände, den plötzlichen Wechsel des Glücks ausdrückt. Die Figuren Kringsteiners erleben solche Unbeständigkeit: Mathies Trommer verschwendet das in der Lotterie gewonnene Geld und wird damit zur begehrten Beute der Madame Bergheim; die Bräumeisterwitwe macht das gleiche mit der Erbschaft ihres Mannes. Die Laune des Glückes, so wie sich Nestroy ausgedrückt hätte, beeinflußt noch die Lebensbedingungen, und dies zeigt, daß man sich nicht zu sehr auf den Zufall verlassen kann. Der alte Begriff erhält dadurch eine bürgerliche Konnotation: Nur das mit harter Arbeit verdiente Geld verursacht positive und dauernde Wirkungen und bleibt seinem Besitzer, treu', während alle aus glücklichen Umständen herkommenden Verdienste sehr schnell zu verschwinden drohen und den Ruf der Anständigkeit gefährden.

Was Kringsteiner auf die Bühne bringt, ist das Eindringen einer modernen Welt mit dem damit verbundenen Auftauchen neuer Beziehungen, Werte (oder Unwerte) und Lebensweisen. Es ist der Übergang von einer landwirtschaftlichen und geschlossenen Gesellschaft zu einer noch nicht industriellen und metropolitanen. Im Habsburger-Reich entstehen nach den josephinischen Reformen die Voraussetzungen für eine middle class, die sich, im Vergleich zu anderen europäischen Ländern, erst relativ spät entwickelt. Die Stücke Kringsteiners, in denen die "positiven" Figuren alle zu dieser neu entstehenden Schicht gehören, spiegeln gewissermaßen diese gesellschaftlichen und moralischen Veränderungen wider.

Dennoch muß hervorgehoben werden, daß Kringsteiner nicht den Hedonismus im allgemeinen kritisiert, sondern nur dann, wenn die braven Bürger davon betroffen sind, die ihr Leben anders führen sollten. Man findet niemals eine kritische Bemerkung gegen die Aristokratie, die der öffentlichen Meinung nach zu solch prunkvoller Lebensweise legitimiert war; Kringsteiners Anschauung ist eher versöhnender Art, wie es der Chor am Ende der Bräumeisterwitwe zum Ausdruck bringt: "Es lebe der Adel! Es leben die Bürger!"⁵ Der Unterschied zwischen den beiden Schichten liegt

Zur Kontinuität zwischen Barock und Aufklärung in der österreichischen Kultur vgl. Roger Bauer, Die Welt als Reich Gottes. Grundlagen und Wandlungen einer österreichischen Lebensform, Wien 1974, S. 27-38.

Kringsteiner, Die elegante Bräumeisterwitwe (Anm. 2), S. 107. 5

Alfredo Ramazzotti

darin, daß Reichtum und Luxus den hohen Schichten angeboren sind und daß sich Angehörige dieser Schicht ihrem Status entsprechend benehmen können. Der normale Bürger dagegen setzt sich unvermeidlich der Lächerlichkeit aus und wird ungeschickt und vulgär, wenn er versucht, dieselbe Lebensweise nachzuahmen. Was verurteilt wird, ist der Wunsch, die festen Prinzipien und die Werte seines eigenen Standes abzulehnen, um dem Fremden nachzueifern.

In den Eheverhältnissen stellt sich vor allem die verkehrte Welt dar, in der die alte und feste Rolleneinteilung verschwunden ist oder zu verschwinden droht: In dieser Gesellschaft steht "der Mann [...] links, das Weib rechts, und die Kinder [gehen], wohin sie wollen".⁶ Hanns Dorfeld, der das Oberhaupt einer patriarchalischen Familie verkörpert, stellt sich die Aufgabe, die traditionellen und ihm heiligen Werte durch seine Worte und sein Handeln wiederherzustellen. Er ist seit vierzig Jahren mit seiner Suse verheiratet, die ihm völlig unterworfen ist und die seinem Willen immer gefolgt ist. Dorfelds Meinung nach muß ein wahres Familienoberhaupt befehlen und Charakter und Autorität haben, wogegen die Frau die traditionellen Hausarbeiten machen soll. Im Gegensatz dazu sind die Männer in der Stadt zu "Schafen" und ihre Ehegattinnen zu "Koketten" geworden.

Die Frauen zeigen entweder eine teuflische und verführerische oder eine ebenfalls stereotyp gezeichnete häusliche Natur. Zwischen Korruption und moralischer Gesundheit stehen auch die noch nicht verdorbenen, die aber doch schon "Flausen im Kopf" haben wie Lene in den Ehestandsszenen: Sie führt ein bürgerliches Leben, möchte aber aus den engen Grenzen der Familie ausbrechen. Lene gibt sich als emanzipierte Frau, die das Recht auf Selbstbestimmung fordert und die häuslichen Arbeiten ablehnt: "Ich will nicht länger deine Sklavin seyn, auch mich nicht bey deiner altmodischen Eifersucht der Gefahr aussetzen." Dann fährt sie fort: "Leben wie's mich g'freut. Ausgehen, wenn ich Lust hab, nach Haus kommen, wann mir's g'fällt, reden, mit wem ich will, meine Kleider nach der Mode schneiden lassen, meine reiche Hauben Juden geben, kurz, mich wie ein Krebs von allem bürgerlichen ausschellen, und ein Weltkind werden".⁷ Nannet, die zweite Tochter von Hanns Dorfeld in den Ehestandsszenen (1. Teil), hat diesen Emanzipationsprozeß schon durchgemacht, indem sie das Oberhaupt der Familie geworden ist, das Geld verwaltet, mit anderen Männern im Prater spazierengeht und ihrem Mann, den sie als ein "Authomatel" betrachtet, befiehlt, was er machen muß.

Im Unterschied zu den Frauen, die fast immer lebhaft und schlagfertig sind, zeigen sich die männlichen Figuren als charakterlose und unterworfene "Simandel" oder als gestandene und langweilige Prediger. Die potenziellen Familienoberhäupter verwandeln sich in Taugenichtse oder Betrunkene, unfähig, Verantwortung zu übernehmen und die Hauswirtschaft mit fester Hand zu führen. Joseph, der Mann Thereses in den *Ehestandsszenen*, ist dem Spiel verfallen, und Frohmann kann gegenüber den Ansprüchen seiner Frau Lene nichts anderes machen, als seine Sorgen im Alkohol zu ertränken und zu weinen.

Das Theatrum mundi dieser verkehrten Welt ist Wien, das als Prototyp der Stadt betrachtet wird. Hanns Dorfeld hält sie für einen wurmstichigen Big Apple, in dem

Joseph Ferdinand Kringsteiner, Ehestandsszenen. Erster Theil, Wien 1810, S. 48. Ehestandsszenen. Erster Theil (Anm. 6), S. 15.

man alles finden kann und der gerade deswegen verwirrt und gleichzeitig anlockt: "Sapperment, das is Wahr! Schön schaut d'Stadt von auswendig aus – nur schad, daß 's wie ein wurmiger Apfel is. Aber jetzt war ich schon zwölf Jahr nicht in Wien, vielleicht seyn d'Leut derweil g'scheidter worden". 8 Vergebliche Hoffnung! Er wird die Familien seiner Söhne und Töchter in einem noch schlimmeren Zustand als früher finden, noch mehr von dem Virus der Stadt infiziert. Wie er bemerkt, sind die Personen zu Waren geworden: "[...] aber den Mann sollen sie, wenn er nicht nach der Mode ist, doch nicht wegwerfen, wie einen alten Nelson. Offenherzig! Wie mit den Kleidern, so geht's mit den Ehen. Alles ist eng gemacht, geschwind, und nur auf's Gesicht".9

Dem typischen rhetorischen Verfahren des Barocktheaters gemäß wird diesem Reich des Bösen' die moralische Gesundheit des Landes entgegengesetzt. Wien verkörpert den Gegensatz zum Lande: Die offene Gesellschaft gegen die geschlossene, die Verwirrung gegen die Ordnung, die Ungleichheit gegen die Gleichheit, den moralischen Verfall gegen die Unbestechlichkeit. Dadurch, daß das Land immer als Idvlle dargestellt wird, wo der Mensch die ursprüngliche Reinheit und das Sein im Sinn echten Daseins, wie Heidegger erst später formulieren wird, finden kann, wirkt dieser bukolische Begriff sehr stereotyp. Es ist die von Friedrich Sengle so genannte Antithese Wunschbild Land - Schreckbild Stadt, 10 die viele Autoren wie etwa Gotthelf und Auerbach aufgegriffen haben und nach der der Bauer auf zwei verschiedene Arten betrachtet wird: entweder als Tölpel, der, sobald er mit der Stadt in Kontakt kommt, wegen seiner Dummheit und Rückständigkeit geprellt wird, oder als der Unbefangene, der trotz seiner scheinbaren Naivität das wahre Wesen der Stadt versteht. Diese zwei Schilderungsweisen sind aber einseitig und stellen das Land aus einer bürgerlichen Perspektive dar: Sie müssen den Geschmack des städtischen Publikums, der den Autoren gut bekannt ist, befriedigen.

Kringsteiner fügt sich mit seinen Bauernfiguren in die von Franz von Heufeld mit Der Bauer aus dem Gebirge (1767) eingeleitete Darstellungsweise der Landbevölkerung ein, deren Prototyp nicht mehr ein Tölpel ist, sondern der schlaue und nur scheinbar naive Bauer Hanns. Durch seine Beobachtungen tauchen die Widersprüche und die Ungerechtigkeit der Stadt auf, und das Ende des Stücks stellt unvermeidbar die Entwicklung dessen dar, was Hanns in der Stadt erlitten hat, sein Scheitern beim Versuch, sich den Konventionen und den Sitten der Stadt anzupassen. Alle Volksstücke Kringsteiners zeigen hinter dem konventionellen Happy-End die Unvereinbarkeit dieser zwei Wirklichkeiten: Matthies Trommler verläßt die Stadt und kehrt mit dem Bruder zu seinem ländlichen Geburtsort zurück, um seinen alten Beruf wieder aufzunehmen, nachdem er die Unechtheit der städtischen Beziehungen erfahren hat. Die Stadt ist für den Landbewohner das Reich der von der Renaissance theoretisierten dissimulatio, d. h. der Verstellung, die zuerst bei Hofe in die Praxis umgesetzt, in der Stadt dann tägliches Benehmen geworden ist. Hanns ist sich dessen

Ehestandsszenen. Erster Theil (Anm. 6), S. 9. 8

Joseph Ferdinand Kringsteiner, Ehestandsszenen. Zweyter Theil. Oder: der Lieferant. Ein Lustspiel in drey Aufzügen, Wien 1810, S. 46.

Friedrich Sengle, Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur', Studium Generale 16 (1963), S. 619-631.

10 Alfredo Ramazzotti

bewußt, wie er zu seiner Dienerin Wawerl sagt: "Hu, wenn so viel Damesen und Herren beysammen sind, da g'schwillt mir ja mein Maul die ersten drey Stund vor Handküssen, und mein Buckel wird vor lauter Komplimenten so krumm werden. Wie ein lateinisches S".¹¹ Der Zwirnhändler rät seinem Neffen Franz, ihm in die Provinz zu folgen, weil er sich in der Stadt nicht anpaßt: "Unter d'große Welt taugst nicht, du red'st d'Wahrheit, und mit der muß man subtil umgehen, sie ist wie ein geladenes Gewehr – wenn man losdruckt, kann man nicht wissen, wen 's trifft".¹² Der Bauer kann nicht "subtil umgehen", da für ihn jedem Wort nur eine einzige Bedeutung entspricht.

Das Thema Stadt-Land wird hauptsächlich in den beiden "Hanns-Stücken", Hanns in Wien und Hanns in der Heimath, ausgearbeitet. Hanns der Eipeldauer war die Figur, die von Joseph Richter in seinen Briefen eines Eipeldauers über die Wienstadt geschaffen und von Ferdinand Eberl in seiner Trilogie Der Vetter von Eipeldau bey seiner Frau Mahm in Wien (1796), Die Hausmadel, oder Die Frau Mahm von Wien bey ihrem Herrn Vetter in Eipeldau (1797) und Der Eipeldauer am Hofe (1797) im Theater in der Josefstadt in abgewandelter Form wieder aufgenommen wurde. Hanns ist ein von städtischen Frauen begehrter junger Mann, der während seines Wien-Aufenthalts seine Vorurteile über die Stadt Wien bestätigt sieht. Vor der Abreise ist er unruhig, weil die Stadt in ihm eine Mischung von Faszination und Ekel hervorruft: In seiner Vorstellung genießt er vorab die Verlokkungen, die er später dort finden wird, doch ist er gleichzeitig beunruhigt, da er ahnt, daß er auf Anpassungsschwierigkeiten stoßen wird.

Sein Urlaub in der Stadt endet mit der bitteren Feststellung, daß die Welt zu weit von den alten Werten abgewichen ist und keine Möglichkeit mehr besteht, eine Ganzheit mit der ländlichen Gesellschaft wiederherzustellen:

Überhaupt hab ich in den wenigen Stunden, die ich hier verlebt hab, so viel Kontraires gesehen, daß mir's Stadtleben auf immer versalzen ist. Ich geh in mein Heimath, denn wer da vergnügt und zufrieden leben will, der muß ein großen Magen, ein leeren Kopf, ein vollen Beutel haben, und 's Herz nur wie ein Auslag von einem Galanteriegewölb betrachten.¹³

Nach seiner Meinung ist die Verwirrung so groß, daß auch die sichtbaren Unterschiede verschwunden sind: "In der Stadt wär auch eine Kleiderordnung eing'führt, aber da kennt man den Friseur, den gnädigen Herrn, die Frau von, die Köchin, und 's Standelweib in ihren Frackerln und Spitzkleidern leider nicht von einander". ¹⁴ Es gibt keinen Fixpunkt mehr, alles ist abgeflacht und durcheinander: Der Bürger versucht den Aristokraten nachzuahmen, der Letztere ist immer verarmt, und der Bauer kommt oft in Versuchung, sich zu verstädtern. Das Land hat dagegen eine sichtbare hierarchische Struktur bewahrt, indem sich der Diener anders als sein Herr

¹¹ Joseph Ferdinand Kringsteiner, Hanns in Wien. Ein Lustspiel in drey Aufzügen, Wien 1809, S. 38.

¹² Der Zwirnhändler aus Oberösterreich (Anm. 1), S. 74.

¹³ Hanns in Wien (Anm. 11), S. 38.

¹⁴ Joseph Ferdinand Kringsteiner, Hanns in der Heimath. Ein Lustspiel in drey Aufzügen, als Fortsetzung vom Hanns in Wien, Wien 1810, S. 49.

anzieht, um ihre unterschiedliche Funktion und Stellung zu betonen. Die Bräumeisterwitwe erhält von ihrem Bruder die vor langer Zeit im Schrank vergessenen bürgerlichen Kleider, um ihre zurückgewonnene gesellschaftliche Zugehörigkeit zu besiegeln, und Hanns' künftige Frau bittet zusammen mit ihrer Schwester, die Kleidung der Diener tragen zu dürfen, in welcher sie sich in das ländliche Leben integriert fühlt.

Hanns' Fluchtweg ist eine Rückkehr in die – schon das Biedermeier ankündigende - Alltäglichkeit der kleinen Welt und der kleinen Dinge. Auch Suse (die Frau von Hanns Dorfeld) hatte "den hohen stolzen Mauern"¹⁵ der Stadt die "kleine Hütte" ihrer Heimat vorgezogen. Diese Haltung der Stadt gegenüber läßt sich als ein Unbehagen über die Modernität deuten, eine Stimmung, die später in den Heimatromanen von Rosegger ihren Ort finden wird. Die von Kringsteiner gezeichnete Schilderung des Landes ist aber noch nicht so manieristisch: Die Bauern sind den irdischen Genüssen hingegeben, lebhafte, barsche Menschen, die - wie der Tiroler Wastel Schikaneders singt 16 - [dem] "Madl aufs Mida" klopfen und das melancholische Zurückweichen der biedermeierlichen Anti-Helden nicht kennen.

Auch die Stadt mit ihren Widersprüchen und als Ort einer lebendigen Menschheit stellt das Milieu von Kringsteiners Parodien dar, die, mit Ausnahme von Romeo und *Julie*, einaktige in der Wiener Unterschicht spielende Lokalstücke sind. In solchen Parodien steht das didaktische Element nicht so sehr im Vordergrund, denn die zentrale Figur ist nicht mehr der wohlhabende und fleißige Handwerker oder Bauer, der das Vorbild für das Publikum verkörpern muß. Der Praeceptor tritt in den Hintergrund, und dadurch entsteht ein Stück mit schlanker, dynamischer Struktur und lebhaft geführten Dialogen. Da eines der wichtigsten Elemente der Parodie darin besteht, das jeweilige Original persiflierend zu kritisieren, konnte Kringsteiner die Vorlage zwar stark verändern, aber nicht vollständig für das Publikum unkenntlich machen. Es war daher nicht einfach, in eine schon vorgegebene fabula eine starre Belehrung einzuarbeiten.

Die Parodien Kringsteiners (Die Braut in der Klemme; Othello, der Mohr in Wien; Romeo und Julie; Werthers Leiden) folgen dem alten und bewährten Schema der verhinderten Ehe oder des verhinderten Liebesverhältnisses: Annamiedl (Die Braut in der Klemme) will Pariserl heiraten, verläßt ihren Verlobten Hansel, der sich selbstverständlich nicht damit abfindet; Julie ist trotz der Pläne ihres Vaters Pamstig in Romeo verliebt; der Vater Desdemonerls wünscht sich Othello wegen seiner Hautfarbe nicht als Schwiegersohn. Lotte liebt Werther, obwohl sie ihre Hand schon Albert versprochen hat.

Die dargestellte Gesellschaft ist im allgemeinen aus bescheidenen Leuten zusammengesetzt: Es ist ein gutmütiger und gleichzeitig zynischer Menschenschlag, der alle Mittel benutzt, um den eigenen bedenklichen Zustand zu verbessern, und eben darin zeigt sich seine Echtheit und Authentizität. Die Frauen beweisen einen starken Pragmatismus, wie z. B. Annamiedl, die nicht zögert, ihren ruinierten Hansel sitzenzulassen, sobald ihr vorgeschlagen wird, den reichen Pariserl (Blaubart ge-

Ehestandsszenen. Erster Theil (Anm. 6), S. 27. 15

Emanuel Schikaneder, Der Tiroler Wastel, in: Alt-Wiener Volkstheater, 7 Bde., hg. von Otto Rommel, Wien, Teschen, Leipzig o. J. [ca. 1917], Bd. 1, S. 110.

12 Alfredo Ramazzotti

nannt) zu heiraten. "Ein Heirat ohne Geld – is wie ein Rindfleisch ohne Sauce",¹⁷ behauptet sie, und Lotte folgt der gleichen Lebensphilosophie: Nach langem, vergeblichen Warten auf ihren geliebten Werther entschließt sie sich, die Heiratsanträge Alberts anzunehmen, da er ihr eine gewisse ökonomische Sicherheit bieten kann. In Romeo und Julie und Othello, der Mohr in Wien wird dieser Pragmatismus von den Vätern der weiblichen Hauptpersonen verfolgt: Die Opposition Wastls gegen die Heirat seiner Tochter Desdemonerl scheint am Anfang durch die Hautfarbe Othellos – der mehrmals als "schwarzer Kaffeehauszeiger" oder "Rauchfangkehrer" bezeichnet wird – verursacht zu sein. Seine Vorurteile werden sofort ausgeräumt, sobald er erfährt, daß Othello eine beträchtliche Erbschaft erhalten hat. Pamstig schreibt seine Abneigung gegen Romeo der ewigen Feindschaft mit dessen Vater zu, aber in Wirklichkeit ist dies nur ein Vorwand, um seiner Tochter eine bessere Partie zu verschaffen. Seine Weltanschauung kommt in seinem Monolog zum Ausdruck:

Man will jetzt kein Herz, man fragt um kein Herz, man hat kein Herz, man braucht kein Herz. Schlägereyen und Aussöhnung, Spekulationen und Kriden, billige Sachen und Ungerechtigkeiten, Eheversprechen, Ehescheidungen, und besonders Konvenienz Mariagen geschehen alle ohne Herzen, denn auf den Platz im menschlichen Leib, wo ehemahl's Herz gelegen ist – da liegt jetz's Einmaleins. 18

In diesen beiden Fällen greift Kringsteiner auf das alte Vorbild der Typenkomödie zurück, in der ein alter und geiziger Meckerer, ein Nachkomme des Pantalone der Commedia dell'arte, zwei Hauptziele verfolgt: sein Vermögen zu bewahren oder zu vermehren und zu diesem Zweck seine Tochter mit einem wohlhabenden Mann zu verheiraten.

Die Konflikte werden normalerweise von einem Deus ex machina gelöst, um einen konventionellen und versöhnlichen Abschluß zu erreichen, in dem lediglich die Gefühle triumphieren. Dennoch kann dies das Bild der Gesellschaft, das uns mitgeteilt worden ist, nicht auslöschen. Man ist sich der Widersprüche, der Härte der Wirklichkeit bewußt, aber was am Ende überwiegt, ist der Glaube an eine höhere Ordnung. Die Figuren Kringsteiners kämpfen fast immer, um dem Elend zu entkommen. Sie haben jedoch nicht die Absicht, die Gesellschaft zu verändern und eine neue Ordnung zu schaffen, da sie mehr in der Dimension der Ernüchterung als in der der Utopie leben.

¹⁷ Joseph Ferdinand Kringsteiner, *Die Braut in der Klemme. Eine Posse mit Gesang, in einem Akt*, in: *Alt-Wiener Volkstheater* (Anm. 16), Bd. 1, S. 172.

Joseph Ferdinand Kringsteiner, Romeo und Julie. Ein Quodlibet von Karakteren mit Gesang in zwey Aufzügen, in Shakespeare im Narrenhaus. Deutschsprachige Shakespeare-Parodien aus zwei Jahrhunderten, hg. von Gerhard Müller-Schwefe, Tübingen 1990, S. 23.

Von der Handschrift zur neuen historisch-kritischen Ausgabe oder Wie echt sind Nestroys Texte? 2. Teil¹

1. Der Nestroy-Kanon

Wie "echt" sind Nestroys Texte bzw. wie authentisch sind die Texte in der neuen von Jürgen Hein vor nun fast dreißig Jahren initiierten historisch-kritischen Ausgabe der *Stücke?* Diese Frage kann auf mehrfache Weise verstanden werden. Hier stellt sich zunächst das Problem, was als authentisches Werk gelten mag, d. h., ob die neue Ausgabe einerseits alles enthält, was zu Nestroys Œuvre gehört, andererseits aber, ob nicht etwa Werke aufgenommen wurden, die nicht Nestroy zuzuschreiben sind. Zum Vergleich sei nur erwähnt, daß eine Sammlung *Disputed Plays by William Shakespeare* aus dem Jahre 1974 elf Stücke enthält,² eine hundert Jahre ältere deren vier weitere,³ von denen drei in die neueste Oxforder Ausgabe der Werke Shakespeares zum Teil als mögliche Gemeinschaftsarbeiten Shakespeares mit anderen Autoren aufgenommen worden sind.⁴

Im fünfzehnten Band der von Fritz Brukner und Otto Rommel herausgegebenen Sämtlichen Werke (S. 399–419) und dann wieder im ersten Band der Gesammelten Werke Johann Nestroys (S. 190–193) hat Rommel den Kanon und die Chronologie der Stücke Nestroys etabliert. Sowohl Chronologie als auch Kanon haben sich schon lange als verbesserungswürdig herausgestellt, werden aber immer wieder noch abgeschrieben. Doch ging Der alte Mann mit der jungen Frau chronologisch der Höllenangst voran, 5 das später als Der Zauberer Sulphur... aufgeführte Stück war vor der Meyerbeer-Parodie Robert der Teuxel entstanden, Die Gleichheit der Jahre vor Der Tritschtratsch zustande gekommen. 6

Was den Kanon betrifft, wurde einerseits vorgeschlagen, Werke hinzuzufügen, andererseits wurden umstrittene Werke ausgeschieden oder es wurde doch versucht sie auszuscheiden. Daß Werke Nestroy zugeschrieben wurden, geschah schon zu

Dieser Artikel ist die erweiterte Teilfassung eines bei den 27. Internationalen Nestroy-Gesprächen, Schwechat, gehaltenen Vortrags. Der Universität Newcastle, NSW, gebührt Dank für die Gewährung eines Forschungsurlaubs und für finanzielle Unterstützung.

Disputed Plays of William Shakespeare, hg. von William Kozlenko, New York 1974.
 The Doubtful Plays of Shakspere [sic], hg. von Henry Tyrell, London–New York 1860.

⁴ The Oxford Shakespeare. The Complete Works, hg. von Stanley Wells und Gary Taylor, Neudruck, Oxford 1998. Es handelt sich um Cardenio, All is True (Henry VIII), The Two Noble Kinsmen.

⁵ Friedrich Walla, *Untersuchungen zur dramatischen Technik Johann Nestroys*, Diss. Wien 1972 [approbiert 1969], S. 253.

⁶ Siehe insbesondere Friedrich Walla, "Aus eins mach zwei, aus zwei mach eins: Zur Entstehungsgeschichte und Chronologie von Nestroys Stücken der Jahre 1833 und 1834', *Nestroyana* 13 (1993), S. 91–104.

seinen Lebzeiten. Gegen die Zuschreibung der übel aufgenommenen Posse Die Putzdocken hat sich Nestroy öffentlich gewehrt und sich nur zu zwei darin enthaltenen Liedern bekannt (Stücke 8/I, 340-342). Besonders im Ausland wurde verschiedentlich mit Nestroys berühmtem Namen fälschlich Reklame gemacht: In Dresden wurde ihm Kringsteiners Werther-Parodie unterschoben,⁷ in München wurde u. a. das Schauerdrama Der wilde Knabe oder Die Kraft der Natur, das Oskar Pausch 1993 als apokryphen Nestroy veröffentlichte, unter seinem Namen aufgeführt.⁸ Entdeckt: ein unbekannter Nestroy?', hatte Heinz Lukas-Kindermann 1965 triumphiert, doch konnte Johann Hüttner die "Neuentdeckung" Das Portrait der Erbinn oder Die zerbrochene Brille postwendend als ein Werk von Franz August von Kurländer (1777–1836) nachweisen. Neuerdings versucht Jürgen Hein Nestroys (Mit-)Autorschaft bei der Posse Wenzel Scholz und Die chinesische Prinzessin nachzuweisen. 10 Gustav Pichler hat Zwölf Mädchen in Uniform zusammen mit Ein gebildeter Hausknecht mehrfach (zuletzt 1953 gemeinsam mit Friedrich, Prinz von Korsika als Unbekannter Nestroy) für Nestroy reklamiert. 11 Vielleicht ist Nestroys Eigenleistung bei den Zwölf Mädchen ebenso gering oder groß wie bei dem frühen Einakter Der Tritschtratsch, 12 den schon Otto Rommel, "kaum als eine Originalarbeit Nestroys" bezeichnet hatte (SW IX, 625) und bei dem es erst später hieß: bearbeitet von Johann Nestroy - also höchstens ein halbherziges Bekenntnis zu diesem Stück. Die Zwölf Mädchen haben Nestroy aber sein Leben lang begleitet, und er wurde ebenfalls als Bearbeiter genannt. Vielleicht sollte der vollständige Text ebenso in den Nachtragsband der neuen Ausgabe aufgenommen werden, wie es für die Wiener Fassung der Offenbach-Operette Orpheus in der Unterwelt geplant ist, die im offiziellen Zensurbuch als Bearbeitung Nestroys deklariert wird.

Auf dem Wiener Volkstheater war es keine Seltenheit, daß Stücke anonym aufgeführt wurden. Dies war bei einer ganzen Reihe von Werken Nestroys der Fall, doch hat sich Nestroy später oft (z. B. Lumpacivagabundus, Tritschtratsch, Die Gleichheit der Jahre, Judith und Holofernes) als Autor genannt (siehe Stücke 25/I, 50 f.). Einige anonym aufgeführte Werke sind aber umstritten. So ist Rommels Nr. 16, das patriotische Faschingsstück Der Zauberer Februar mit Huldigung an das Kaiserpaar, irrtümlich Nestroy zugerechnet worden. Die nach Rommel gut informierte Theaterzeitung hat nämlich nicht, wie Rommel behauptet, Nestroy als Autor genannt, sondern Johann Baptist Frey, Schauspieler und Regisseur am Theater an

7 Jürgen Hein, "Mit fremden Federn. Eine Werther-Parodie Nestroys?", Nestroyana 10 (1990), S. 27–31.

⁸ Der Wilde Knabe oder die Kraft der Natur. Romantisches Drama von Johann Nestroy?, hg. von Oskar Pausch (Mimundus 1), Wien 1993.

⁹ Heinz Lukas-Kindermann, 'Entdeckt; Ein unbekannter Nestroy', Wort in der Zeit 5/1965, S. 11–21; vgl. Johann Hüttner, 'Ein unbekannter Nestroy? Das ist wohl nur Chimäre …,' Wort in der Zeit 10/1965, S. 50 f.

¹⁰ Wenzel Scholz und Die Chinesische Prinzessin, hg. von Jürgen Hein (Quodlibet 5), Wien 2003.

¹¹ Siegfried Diehl, Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys, Bad Homburg 1969, S. 29–34.

¹² Friedrich Walla, "Berliner Klatschereien und ein Wiener Tritschtratsch. Nachtrag zu Stücke 7/II", (siehe unten, S. 33–37). – Der Tritschtratsch wird etwa in der von Gustav Pabst verfaßten, aber offenbar von Nestroy inspirierten biographischen Skizze in Pietzniggs Mittheilungen aus Wien nicht erwähnt (Stücke 5, 194).

der Wien (Stücke 5, 190–194). Pikant ist in diesem Zusammenhang, daß sich in der Theaterzeitung zur selben Zeit in den Nummern 6, 18 und 31 Erklärungen und Gegenerklärungen von Anton Fischer und Frey über die Autorschaft des Stückes Die Brautnacht auf dem Leuchtthurme zu Eddystone finden. Zum Zauberer Februar wurde kein Dementi, keine Erklärung abgegeben. Trotz der eigentlich überzeugenden Gegenargumente wird das überdies (mit Ausnahme der Liedtexte) verschollene Werk weiterhin Nestroy zugeschrieben. ¹³ Nur Walter Obermaier und W. Edgar Yates zeigen sich entsprechend vorsichtig. ¹⁴

Das von Rommel (als Nr. 10) bedenkenlos Nestroy zugeschriebene Quodlibetvorspiel Der Theaterdiener, die Benefizvorstellung und das Quodlibet hat der Herausgeber des Bandes Stücke 2, W. Edgar Yates, als unsicheren Nestroy in den Anhang verbannt. Aus stilistischen Gründen führt Wolfgang Neuber höchstens einige wenige Szenen im Gemüthlichen (Gutmüthigen) Teufel auf Nestroy zurück. 15 Selbst Hugo Aust, der Herausgeber des betreffenden Bandes, konzidiert, daß es "berechtigte Zweifel" gebe, "ob das "ganze' Werk wirklich dem Dichter "allein' gehöre" (Stücke 30, 113). Von einzelnen Zeitgenossen wurde Louis Grois als Autor betrachtet. Dagegen wurde die ebenfalls anonym aufgeführte Tannhäuser-Parodie allgemein Nestroy zugeschrieben, und dieser hat die Autorschaft nie dementiert (Stücke 36, 43). Ist zur erfolgreichen Tannhäuser-Parodie keine einzige Zeile Nestroys erhalten, so existieren im Gegensatz dazu zur ebenfalls anonym aufgeführten erfolglosen Martha ein Originalmanuskript und beträchtliche, wenn auch nicht vollständige Vorarbeiten von Nestroys Hand. Dennoch hat sich Nestroy nicht einmal auf den Umschlagbögen der Handschrift zu diesem Werk bekannt. Auch das einzige Theatermanuskript verschweigt den Autor. Selbst die Rezensenten, von denen doch sonst regelmäßig zumindest einer das Inkognito Nestroys durchschaute (etwa Stücke 7/II, 145 f.), geben keinen einzigen Hinweis auf Nestrovs Autorschaft. Und: Nestrov hat für das Werk keine Tantiemen bezogen (Stücke 25/I, 50 f.)! Erst mit der Ausgabe von Chiavacci und Ganghofer wurde es Nestroys Œuvre zugerechnet.

Rommels Nr. 41, der Einakter *Die zusammengestoppelte Komödie*, ist kein selbständiges Werk, sondern ist, wie die von Othmar Barnert (Österreichisches Theatermuseum, Wien) erstandene und vor kurzem in dieser Zeitschrift vorgestellte späte Abschrift eines Zensurbuchs und die Rollenhefte der Prager und Olmützer Aufführungen zeigen, die bis auf ein Lied unveränderte Wiedergabe des Quodlibetvorspiels *Die Fahrt mit dem Dampfwagen* aus dem Jahre 1834 (*Stücke 8/I*). ¹⁶ Die

¹³ Renate Wagner (Nestroy zum Nachschlagen. Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit, Graz 2001, S. 38) hat keine Zweifel: "Als Faschingsstück erlebt Nestroys Zauberer Februar [...] seine Uraufführung im Theater an der Wien". – Auch Jürgen Hein und Claudia Meyer (Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke, Wien 2001, S. 72), Walter Schübler (Nestroy, Salzburg 2001, S. 269) und Herbert Zeman (Johann Nepomuk Nestroy, Wien 2001, S. 293 und 309) verabsäumen es, J. B. Frey (zumindest) als (Mit-)Autor zu erwähnen.

Walter Obermaier, Nestroy. Die Welt steht auf kein Fall mehr lang, Wien 2001, S. 146; W. Edgar Yates, Johann Nestroy: Sein Leben – sein Werk – seine Zeit', in: Birgit Pargner und W. E. Yates, Nestroy in München, München 2001, S. 255.

¹⁵ Wolfgang Neuber, Nestroys Rhetorik. Wirkungspoetik und Altwiener Volkskomödie im 19. Jahrhundert, Bonn 1987, S. 79.

¹⁶ Friedrich Walla, "Der zusammengestoppelte Dampfwagen: neu aufgetauchte Manuskripte zu

im Bd. Stücke 16/II abgedruckte abweichende Fassung, bestenfalls eine Verballhornung Nestroys, ist aus dem Nestroy-Kanon auszuscheiden und gehört allenfalls in den Anhang. 1841 hatte Nestroy nur einen neuen Titel für ein älteres Werk gewählt.

Yates wirft schließlich die Frage auf, ob Stücke, die sich besonders eng an die Vorlage anlehnen, als Nestroy-Werke zu bezeichnen seien. Als Beispiel zitiert er den späten Einakter *Frühere Verhältnisse*, der ganz der Vorlage, Emil Pohls *Ein melancholischer Hausknecht*, folgt. ¹⁷ Diese letztere Problematik soll hier ausgeklammert werden.

2. Textgrundlagen: Reinschrift oder Aufführungstext

Grundsätzlich sind Stücke Nestroys sowohl als Reinschriften wie auch als Theatermanuskripte und Drucke überliefert. Die Frage wird diskutiert, ob Nestroys Reinschriften oder den auf der Bühne "bewährten" Fassungen der Theatermanuskripte und den davon abgeleiteten zeitgenössischen Drucken der Vorzug zu geben ist. Die Betonung des Primats der Theaterfassungen beruht auf der überholten Prämisse, daß Nestroys Stücke erst auf dem Theater ihre endgültige Gestalt angenommen hätten. Die unterschiedlichsten Vorarbeiten, darunter vielfach vollständige Entwürfe (Rohfassungen), beweisen aber, wie sorgfältig Nestroy an seinen Bühnenwerken arbeiten konnte. Die Premierenfassungen hingegen hingen von vielen Zufälligkeiten ab und entsprachen oft wohl kaum Nestroys Intentionen. 18 Bei der Zauberreise in die Ritterzeit stellt sich Hugo Aust (Stücke 4, 117) diesem Problem: "Grundsätzlich wurde der [...] Handschriftenfassung gegenüber der [...] Aufführungsfassung der Vorzug gegeben. Das durfte – bei aller Anerkennung der Bedeutung des Aufführungstextes für die Textkonstitution - hier deshalb geschehen, weil der Aufführungstext werkästhetisch gesehen keine Steigerung darstellt, sondern eine Kürzung mit Rücksicht auf die Bühnenbedingungen betreibt." Auch Johann Hüttner stellt für den vielgespielten Eulenspiegel eine Fassung her, "welche die möglichen Premierenerfahrungen noch nicht berücksichtig[t]" (Stücke 9/I, 85). Je älter Nestroy wurde, desto länger scheinen seine Stücke zu werden. Lumpacivagabundus umfaßt in der neuen Ausgabe knapp über 60 Seiten, Robert der Teuxel 50 (beide 1833); Die lieben Anverwandten aus dem Jahre 1848 umfassen hingegen 98 Seiten, Mein Freund (1851) 110 Seiten, Umsonst (1857) 117 Seiten und Kampl (1852) gar 130. Diese Stücke

Nestroys Stücken Die Fahrt mit dem Dampfwagen – Die zusammengestoppelte Komödie', Nestroyana 22 (2002), S. 13–28.

W. Edgar Yates, 'Das Werden eines (edierten) Nestroy-Textes', in: Vom schaffenden zum edierten Nestroy, hg. von W. Edgar Yates, Wien 1994, S. 11–30 (hier: S. 14); vgl. Jürgen Hein, 'Frühere Verhältnisse und Alte Bekanntschaften. Eine Berliner Posse als Vorlage eines Nestroy-Stückes', Nestroyana 9 (1989/90), S. 51–59, und Irene T. Tutschka, 'Synoptischer Abdruck. Ein melancholischer Hausknecht – Frühere Verhältnisse', ebd., S. 61–110, und Stücke 38, 90–111. Vgl. Friedrich Walla, 'Die vervollkommnenden Striche des Meisters oder "Plagiator" in guter Gesellschaft,' in: Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag, hg. von Walter Obermaier, Wien 2001, S. 69–80 (hier: S. 80).

¹⁸ Friedrich Walla, ,Von der Urfassung zur (Ur-)Aufführung oder Wie echt sind Nestroys Texte. 1. Teil', *Nestroyana* 22 (2002), S. 101–120.

mußten bei der Aufführung der Länge eines Theaterabends angepaßt werden (siehe Anm. 23).

Andere Werke wurden während der Aufführungsserien bearbeitet und verändert. Selbst wenn wir Nestroy als Verfasser dieser Bearbeitungen annehmen, bedeutet dies keineswegs, daß die späteren Versionen eine 'Fassung letzter Hand' darstellen. Am besten zeigt sich dies bei Nestroys erstem Stück, dem Einakter Der Zettelträger Papp. Die erhaltenen Fassungen dienten als Einleitung zu verschiedenen Theaterabenden. Die Fassung A ging den Zwölf Mädchen in Uniform von Louis Angely voraus; die Fassung B diente als Vorspiel zu "indianisch-equilibristischen Kunstvorstellungen" (Stücke 1, 91–106). Ähnlich wie die eingangs erwähnte Shakespeare-Ausgabe nicht mehr unbedingt versucht, aus den Folio- und Quartofassungen eines Stückes einen einheitlichen Text herzustellen, sondern Hamlet und King Lear jeweils in zwei Fassungen bringt, so werden in der neuen kritischen Nestroy-Ausgabe von Zettelträger Papp die Parallelfassungen abgedruckt, ebenso wird Nestroys erstes abendfüllendes Stück Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen, das über einen langen Zeitraum aufgeführt wurde, in der Fassung des Jahres 1829 (Stücke 1, 109–178) und als Die Verbannung aus dem Zauberreiche nach einem Manuskript aus dem Jahre 1847 (Stücke 1, 181-237) wiedergegeben. Zwei Fassungen werden auch von der schon erwähnten Zauberreise in die Ritterzeit (Originalfassung: Stücke 4, 5-97; Aufführungstext: 331-385) geboten; von Der holländische Bauer wird neben der dreiaktigen Originalfassung (Stücke 28/I, 5-92) unter dem Titel Sie sollen ihn nicht haben eine zweiaktige Fassung (97-156), von Kampl die dreiaktige Reinschriftfassung (Stücke 31, 3–133) und die vieraktige Druckversion (424–492) und schließlich von Zeitvertreib die einaktige (Stücke 37, 39-78) und die originale zweiaktige Version (81-140) vorgestellt. Für Judith und Holofernes hat der Herausgeber John R. P. McKenzie neben der originalen Endfassung (Stücke 26/II, 85–114) die Urfassung aus den Handschriften Nestroys rekonstruiert (117-149). Mehrfach werden daneben bedeutende Varianten im Zusammenhang herausgegriffen, etwa die Urfassung von Robert der Teuxel (Stücke 6, 127-148) oder die Theaterfassung von Zauberer Sulphur... (Stücke 6, 199–227).

3. Die Lücken in der Überlieferung

Die "bedenkliche[n] Lücken" in der Überlieferung sieht Yates als das Hauptproblem der Nestroy-Edition.¹⁹ Neben einigen 'Quodlibets' ist zumindest ein echtes Stück gänzlich verschollen: der in Graz geschriebene Einakter *Der Einsylbige (Stücke 1*, 239 f., 461 f.). Auffällig, aber vielleicht nicht überraschend ist, daß gerade bei einigen der bekanntesten und erfolgreichsten Stücke Nestroys die Originalreinschriften nicht in öffentliche Bibliotheken gefunden haben. Dazu lassen sich rechnen:

Das Haus der Temperamente Glück, Mißbrauch und Rückkehr Zu ebener Erde und erster Stock

Der Talisman
Das Mädl aus der Vorstadt
Einen Jux will er sich machen
Der Unbedeutende
Die schlimmen Buben in der Schule

Diese waren eben die begehrtesten Sammelobjekte. Die Originalhandschrift zu Nestroys einzigem ernstem Drama *Prinz Friedrich* wurde offenbar als Kuriosum zerstückelt und in alle Winde zerstreut. Immer noch tauchen gelegentlich einzelne Blätter auf,²⁰ so auch eines, das der Nachlaßverwalter Peter Sturmbusch einem Freund oder Gönner zugeeignet hatte.²¹ Einige originale Handschriften aus Privatbesitz, die Rommel noch einsehen konnte (etwa *Die beiden Herrn Söhne, Die schlimmen Buben in der Schule, Zeitvertreib*), sind in den Wirren des Zweiten Weltkriegs verschollen und müssen wohl als verloren gelten.

Selbst wo Reinschriften vorliegen, sind sie meist nicht vollständig. Diese Lücken erklären sich aus der Eile, mit der oft gearbeitet wurde.²² Es fehlen fast immer die Gesangstexte und Monologe. Sie wurden gewöhnlich auf separate Blätter geschrieben, die sich nicht immer erhalten haben, sie müssen aus anderen Textzeugen ergänzt werden. Zur Posse Die lieben Anverwandten aus dem Jahre 1848 fehlen in der Reinschrift ein Lied und zwei in der Handschrift angedeutete Monologe. Für das Lied gibt es eine separate Originalhandschrift, also einen authentischen Text. Der erste Monolog ist nur in der Ausgabe von Chiavacci und Ganghofer erhalten. Da das Stück insgesamt nur dreimal aufgeführt wurde, ist der Wortlaut wohl kaum zerspielt, aber vielleicht doch wie der Rest des Stückes gekürzt worden.²³ Ein sinnstörender Fehler (*Emotion*) ließ sich aus den erhaltenen fragmentarischen Entwürfen Nestroys (Commotion) berichtigen (Stücke 25/II, 12/10). Vom zweiten Monolog fehlt jede Spur. Auch bei Der alte Mann mit der jungen Frau und "Nur keck!" fehlen den Reinschriften jeweils Monologe und Lieder. Zu diesen bei Lebzeiten Nestroys nicht aufgeführten Stücken gibt es natürlich keine Theatermanuskripte. Die von Dagmar Zumbusch-Beisteiner neu aufgefundene Partitur Michael Hebenstreits zu Höllenangst beweist, daß das Lied des WENDELIN ursprünglich als "Himmelangst" dem Alten Mann KERN zugedacht war. Das Lied kann jetzt ergänzt werden, ²⁴ Spuren des Monologs sind vielleicht im Höllenangst-Konvolut erhalten.

²⁰ Vgl. Friedrich Walla, "Wiederfindung und Wiederverwertung. Nachträge zu *Prinz Friedrich* und *Glück, Miβbrauch und Rückkehr (Stücke 1* und *Stücke 14*)', *Nestroyana* 21 (2001), S. 18–25 (hier: S. 20–23).

²¹ Siehe I. N. 208.453 der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

²² Walla, ,Urfassung' (Anm. 18), S. 103-110.

²³ Gegenüber der Reinschrift fehlen in CG zahlreiche Stellen, vgl. Stücke 25/II, 456, Anm. 6. Es ist leicht vorzustellen, wie ein Text aussehen muß, der über viele Jahre zu den verschiedensten Anlässen gespielt wurde.

²⁴ Vgl. Dagmar Zumbusch-Beisteiner, "Michael Hebensteits Partiturhandschrift zu Nestroys Der alte Mann mit der jungen Frau. Bericht über eine Neuentdeckung in der Österreichischen Nationalbibliothek", Nestroyana 18 (1998), S. 28 f., sowie Urs Helmensdorfer, "Himmelangst". Nachtrag zu Der alte Mann mit der jungen Frau (Stücke 27/II) und Höllenangst (Stücke 27/III)", Nestroyana 19 (1999), S. 27–47.

Nicht nur die mangelhafte Überlieferung, auch der Entstehungsprozeß ist für Textprobleme verantwortlich. Zu Lumpacivagabundus etwa hat keine eigentliche, durchgehend originale Reinschrift existiert. Das erhaltene Stück-Konvolut wurde aus einem Theatermanuskript des Feenballs und aus von Nestroy neugeschriebenen Teilen "zusammengestoppelt". Überdies stammen die nicht originalen Teile möglicherweise aus einem Zensurbuch. Vergleiche der überlieferten Manuskripte zum Tritschtratsch lassen den Schluß zu, daß es bei diesem Werk vielleicht überhaupt keine Originalreinschrift gegeben hat, sondern daß Nestroy nur ein Manuskript der Vorlage Angelys überarbeitet hat (Stücke 7/II, 216). Wie anders könnte man die zahlreichen kleinen Unterschiede in der Überlieferung erklären?! Zu ähnlichen Schlüssen sind Peter Haida bei der Szenenreihe Die Ereignisse im Gasthof (Stücke 18/II, 101) und Peter Branscombe bei der Tannhäuser-Parodie (Stücke 36, 43) gekommen.

Lücken in den Originalhandschriften bereiten auch insofern Probleme, da es zu den ursprünglichen Nestroy-Texten eine parallele Überlieferung gibt, die sich aus dem Kleinkrieg mit der Zensur herleitet.²⁵ Originalhandschriften und Spielbücher wurden einer (oft mehrfachen) Vorzensur unterzogen und schließlich der offiziellen Zensur vorgelegt. Schon fast von Anfang an gab es also im Theaterbetrieb der Carlschen Bühnen zwei ganz unterschiedliche Formen des Stücktexts, eine, die dem Original des Autors entsprach, und eine für die Zensur von manchmal bis zu zweihundert anstößigen Stellen bereinigte Fassung.²⁶ Von einzelnen Werken (etwa Das Haus der Temperamente) und Partien von Werken ist nur diese letztere Variante erhalten.

4. Editionsprobleme

4.1. Titel und Personenverzeichnis

Bei mehreren Stücken fehlen den Reinschriften die Titelblätter und das Personenverzeichnis, so daß bisweilen nicht einmal über die Titel Gewißheit herrscht.²⁷ Zur Posse *Die lieben Anverwandten* müssen Titel und Personenverzeichnis nach dem Theaterzettel ergänzt werden. Den Spielbüchern wurden meist die Theaterzettel der Premiere eingeklebt, die dann oft Ausgangspunkt der Abschriften waren, aber nicht immer den Intentionen Nestroys entsprachen. Erwiesenermaßen hat die Zensur selbst in die Titel- und Namengebung eingegriffen: Es sei hier nur daran erinnert, daß der Name KNIERIEM für den astronomischen Schuster im *Lumpacivagabundus* auf den Zensor zurückgeht, Nestroy hatte für ihn den Namen KNEIPP vorgesehen (*Stücke 5*, 493). In der populären sechsbändigen Ausgabe der *Gesammelten Werke* hat Rommel die Listen der 'dramatis personae' durchwegs aus den Theaterzetteln übernommen, die dadurch weite Verbreitung gefunden haben. Nestroys Reinschrift

²⁵ Walla, ,Urfassung' (Anm. 18), S. 110-114.

²⁶ Vgl. etwa *Stücke* 5, 6, 7/I, 7/II, 8/I, 8/II, 25/I.

Vgl. Friedrich Walla, "Affen, Bräutigame, Buben, der fliegende Holländer, zwei Juden oder (k)einer, Lumpen und liebe Anverwandte. Zur Titelgebung der Stücke Nestroys", Nestroyana 23 (2003), S. 124–139.

zur Meyerbeer-Parodie Robert der Teuxel nennt nur zwei der Kumpane ROBERTS mit Namen. Der Theaterzettel der Uraufführung hingegen bezeichnet acht Kammeraden mit Namen, die Neuinszenierung des Jahres 1843 kennt nur vier davon! Wie authentisch sind diese Namen? KRANZELGRUBER, der dritte Kumpan, paßt nicht nur gut zu den im Stücktext bezeichneten Freunden GANGELHOFER und NAGELBERGER, sondern findet sich schon in der Vorlage der Wirtshausszenen, dem nicht aufgeführten Zauberstück Genius, Schuster und Marqueur, stammt also von Nestroy. Aus demselben Stück wurde das Wirtshaus "Zur unbestimmten Ordnung" in die Fortsetzung des Lumpacivagabundus, der Posse Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim, übernommen. Im früheren Stück trägt der Wirt den Namen SAUFAUS. Im neuen Werk wird dieser Name auf einen Wirtshausgast übertragen. Der im Dialog unbezeichnete WIRTH erhält erst auf dem Theaterzettel den Namen SCHLENDRIAN.

Die für Eduard Klischnigg geschriebene Affenkomödie ist nur in mehreren späten Theatermanuskripten und in der Fassung CG erhalten. Rommel folgte CG, Jürgen Hein hat sich in Stücke 11 für ein Theatermanuskript entschieden. Die Überlieferung kennt zwei verschiedene Titel, einmal mit und einmal ohne Artikel: (Der) Affe und (der) Bräutigam.²⁸ Auch bei den Namen der Figuren gibt es Diskrepanzen. Die Beisitzer des Gerichtsstatthalters IMMERZORN heißen bei CG GRIES und GRAM, in den Theatermanuskripten jedoch GRÜN und GRALL. Der Name GRALL beruht allerdings auf einem Druck- und Lesefehler: Auf dem Theaterzettel der Premiere ist der Name fälschlich als GraU gesetzt, was beim Abschreiben (wohl des Archetypus der späteren Überlieferung) zum Lesefehler Grall führte. Welche Namen entsprechen hier aber Nestroys Original? Sind GRIES und GRAM aus CG den Allerweltsnamen GRÜN und GRAU vorzuziehen? Der Theaterzettel nennt auch mehrere im Text unbezeichnete Figuren, die Mitglieder der Gesellschaft: HERR und FRAUVON WELLNAGEL, FRAUVON STEIN, SOPHIE VON NORDTHAL, HERR VON MORGENTHAU und HERR VON ABEND-ROTH, sowie den Menagerieknecht mit dem eher unüblichen Namen FAUST. Die Herkunft dieser Namen ist ungewiß. Bei Höllenangst hat sich ein Druck- oder Lesefehler aus dem Theaterzettel ins Personenverzeichnis der Ausgabe CG eingeschlichen (Stücke 27/II, 214, Anm. zu 6/15): in beiden erscheint ein SCHLOSSER statt eines SCHLIESSERS. Dieser war offenbar als Gefangenenwärter gedacht; vgl. den Schließer JACQUINO in Beethovens Fidelio. Die Lehre, die sich daraus für die Forschung ergibt, ist klar: Eine Zusammenstellung und Untersuchung der Namen Nestroys müßte zwischen den verschiedenen Kategorien unterscheiden, wenn sie mehr sein will als ein bloßer Hinweis auf das Stück, in dem die Figur vorkommt.²⁹

4.2. Gesangstexte

Bei der Herausgabe stellt sich oft die Frage, welche Überlieferung der in der Reinschrift fehlenden Liedtexte zu wählen ist: Texte aus Vorarbeiten, Spielbüchern, Partituren oder Drucken. Gibt es bei den Dialogen ursprünglich zwei Fassungen, so

²⁸ Walla 2003 (Anm. 27), S. 135 f.

Siehe die Verzeichnisse bei Karl Gladt, Die Handschriften Johann Nestroys, Graz, Wien, Köln 1967, S. 114–131; Walla, Untersuchungen ... (Anm. 5), S. xxxi-ilx; Hein und Meyer (Anm. 13), S. 328–347.

existierten die Gesangstexte gar in drei verschiedenen Formen, die nicht immer alle überliefert sind und die sich heute auch nicht immer eindeutig zuweisen lassen:

- von Nestroy selbst geschriebene Liedtexte, die gelegentlich noch den Verweis tragen, daß die Bearbeitung für die Zensur gesondert nachfolgen werde;
- (2) verharmlosende Zensurfassungen, oft ebenfalls in eigener Handschrift Nestroys erhalten, manchmal durch den Hinweis identifiziert, daß diese Version in das Zensurbuch aufzunehmen sei;
- (3) vom Komponisten an seine Melodie angepaßte Textvarianten, die vom Autor zumindest geduldet worden waren. Die beliebtesten Gesangstexte Nestroys erschienen auch im Druck in der Sammlung Komische Theater-Gesänge, die der (allerdings weniger strengen) Bücherzensur unterlag, so daß es auch hier (allerdings meist nur geringfügige) Unterschiede gibt.

Die originalen Liedtexte wurden ebenso wie die Zensurfassungen meist auf separate Blätter geschrieben. Dazu kommen manchmal alternative Lieder, die für bestimmte Anlässe und einzelne Schauspieler berechnet waren. So war bei der Uraufführung von *Die Fahrt mit dem Dampfwagen* das Schlußlied (*Stücke 8/I*, 109) speziell auf das Benefiz von Wenzel Scholz abgestimmt. Spätestens bei der Neuaufnahme des Werkes im Jahre 1841 war es durch ein Lied für Nestroy ersetzt worden (*Stücke 16/II*, 253 f.).

Die von Rommel bevorzugten Verse der Partituren und Komischen Theater-Gesänge können aber nicht als "Fassungen letzter Hand" angesehen werden. Auch die Soufflierbücher der Gesangstexte, Einlageblätter, Drucke und spätere Abschriften enthalten die vom Komponisten an seine Melodien angepaßten Texte der Partituren mit allen ihren Wiederholungen, Zusätzen und Auslassungen. Die Komponisten veränderten den Wortlaut, stellten um, fügten Füllwörter ein, ließen andere Wörter aus. Ein triviales Beispiel aus dem Hochzeitschor von Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab zeigt dies deutlich:

- H: drum reiche ich ihm einen Strauß Von Sonnenblumen hin
- P: drum reiche ich ihm einen Strauß von frischen Sonnenblumen hin

Müller benötigte das vom Sinn her völlig überflüssige Füllwort frischen für seine Melodie. Ein moderner Komponist wäre mit den unregelmäßigen Versen Nestroys wohl besser zu Rande gekommen. Ein Beispiel für besonders starke rhythmische Änderungen Müllers finden wir in Robert der Teuxel. Der von Nestroy konzipierte Eingangschor der Wirtshausgäste beginnt:

Der Wein hat sich gwaschen[,] der Wein is a Pracht, Heut trinckn ma hinein bis in d' sinckende Nacht. (*Stücke 6*, 77/13 f.)

Müller ändert Metrum (und Text) beträchtlich:

Der Wein, der Wein, der Wein is a Pracht heut trinkt, heut trinkt, heut trinkt man bis in d'späte Nacht. (Stücke 6, 390)

Diese Änderungen machen es wahrscheinlich, daß Müller bei diesem 'parodistischen Singspiel'³⁰ mit dem unfangreichsten Musikanteil unter allen Nestroy-Stücken auf ältere Kompositionen zurückgriff.³¹

4.3. Ein Beispiel: Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim

Die Fortsetzung des *Lumpacivagabundus* kann gut die Probleme der Edition demonstrieren. Die Originalhandschrift, die Rommel noch eingesehen hatte, ist heute verschollen. Es gäbe also folgende Möglichkeiten der Wiedergabe:

der auf der Originalhandschrift beruhende Rommel-Text [SW];

das originale Zensurbuch der Bühnen Carls [ZT];

das Textbuch der Münchner Aufführung;

ein spätes, radikal gekürztes Theatermanuskript (T_1) ;

der auf einem Theatermanuskript beruhende Abdruck bei Chiavacci und Ganghofer [CG];

der sorglos durchgeführte Druck von Leopold Rosner, der sich mit CG und T_1 berührt [D].

Zunächst bestärkt das Stück die Zweifelhaftigkeit der Theatermanuskripte und selbst der Premierenfassungen. Wie die Theaterzettel zeigen, war die in der Literatur vieldiskutierte berühmte Szene des schlafenden Schicksals (FATUM) bei der Uraufführung schon gestrichen gewesen. Da das Zensurbuch einer tiefgreifenden Bearbeitung mit insgesamt fast zweihundert Abweichungen unterzogen wurde, wie die Unterschiede zu den anderen Überlieferungsträgern zeigen (Stücke 8/I, 198–213), kam es ohne umfangreiche Eingriffe in den Wortlaut als Haupttext nicht in Frage. Dieses Zensurbuch, das ja offiziell die Grundlage der Inszenierungen zu sein hatte, wurde andererseits später mehrmals für Aufführungen eingerichtet, eingestrichen und die Szenen umgestellt. Es verrät, daß die stark gekürzte Ausgabe CG dem Ende dieser Entwicklung entspricht, somit ebenfalls als Textgrundlage auszuschließen ist. Es blieb also nur die Möglichkeit, Rommels Text wiederzugeben, obwohl dieser einige augenscheinliche Unstimmigkeiten, vor allem Doppelsetzungen aufweist, die sich ohne einen weiteren Textfund nicht auflösen lassen (Stücke 8/I, 124-127). Sie dürften darauf zurückzuführen sein, daß Rommel (oder sein Amanuensis Dr. Adolf Hoffmann) wie so oft die Ausgabe CG als Druckvorlage oder zumindest doch zur Kollation verwendet hatte (siehe Stücke 7/I, 162; Stücke 8/I, 124 f.; Stücke 8/II, 307).

Die Existenz einzelner Fehler in der Rommel-Ausgabe läßt sich auch ohne Manuskriptfund schlüssig beweisen. Gegenüber SW zeichnet sich das Zensurbuch durch viele zusätzliche Bühnenanweisungen aus. Ihre Provenienz ist in der Regel unsicher:

Friedrich Walla, 'Parodie, parodistisches Seitenstück, Singspiel', *Nestroyana* 5 (1987), S. 24–38.
 Die Partitur zu *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* zeigt schön die Wiederverwertung der Musikstücke. Der Gratulationschor "Drey Bräute und drey Bräutigam" hat zwei Ersatztexte, "Ein Bräutigam und eine Braut" und "Der Meister macht sein Meisterstück", wurde also zumindest in zwei weiteren Stücken verwendet (*Stücke 7/II*, 346, Anm. zu 50/17 f.); das gleiche gilt für den Chor 125/12–15 (siehe die Anm. dazu S. 361).

MAD. LEIM. Der Knieriem [...] ist hinter Sachen gekommen, hinter außerordentliche.

[ZT: (Man hört Lärmen. M[itte].)] BETTY. Mir scheint, der kommt schon.

Das folgende Beispiel zeigt jedoch schlüssig, daß Rommel ungenau zitiert:

NATZL [ZT: (eintretend).] Herr Meister! [...] Sie sollen der Frau Meisterin – WIRT. Der Bub lernt auch nie eine Art. Wirst 's Kapperl abnehmen? NATZL. Ich wüßt nit, warum? [ZT: (Zum WIRT.)] Habts neubachne Bretzen?

Diese beiden zusätzlichen Bühnenanweisungen des Zensurbuchs finden sich nämlich schon in *Genius, Schuster und Marqueur* aus dem Jahre 1832, gehören also dem Original an und wurden von Rommel nur deswegen übersehen, weil sie in der Ausgabe CG fehlen. In die Fassung der *Stücke* wurden daher die zusätzlichen Regieanweisungen des Zensurbuchs aufgenommen, allerdings in eckigen Klammern.

Schon beim Titel dieses Stücks können wir nicht sicher sein, das richtige zu treffen. Der Reinschrift fehlte laut Rommel das Titelblatt, was auf eine späte Titeländerung deuten könnte. Ursprünglich dürfte der Untertitel, *Der Weltuntergangstag*, der Haupttitel gewesen sein.³² Der neue Titel ist in vielfacher Variation der drei Rollennamen erhalten:

Zensurbuch, Komische Theatergesänge, CG:
Partituren:
Theaterzettel, Druck von Rosner, MS (München):
Szenenbild:
MS (ÖNB):

Zwirn, Knieriem und Leim
Zwirn, Leim und Knieriem
Knieriem, Zwirn und Leim
Knieriem, Leim und Zwirn
Leim, Zwirn und Knieriem

Auch sollen der Originalhandschrift wie so oft die Lieder gefehlt haben. Sie mußten aus anderen Quellen ergänzt werden. Im Zensurbuch, das im übrigen von einer einzigen fremden Hand stammt, wurden vier Gesangstexte von Nestroy eigenhändig an ursprünglich freigebliebenen Stellen nachgetragen. Obwohl es sich also um autographe Nestroy-Texte handelt, liegt es auf der Hand, daß diese Zensurfassungen darstellen. Es war daher trotz der oben geäußerten Bedenken den Partiturfassungen der Vorzug zu geben. Bei demselben Stück gibt es zwei grundverschiedene Versionen des Lieds der MATHILDE. In der neuen Ausgabe wurde das von Rommel in den Anhang verbannte Tanzlied in den Haupttext aufgenommen. Das von Rommel bevorzugte spätere Lied ist wieder keine "Fassung letzter Hand", sondern wurde im Jahre 1836 für die Umbesetzung der Rolle mit Nestroys Lebensgefährtin Marie Weiler neu geschrieben und war auf ihre Gesangsfertigkeit (und wohl ihren Mangel an schauspielerischem Können) abgestimmt (Stücke 8/I, 226 f. und 286–288, Anm. zu 61/9–62/16). Angemerkt sei noch, daß auch in die Originalhandschrift von Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab Nestroy die Liedtexte später in den freigebliebenen Raum eingeflickt hat. Diese Texte stellen ebenfalls eine Zensurfassung dar und durften, obwohl sie von Nestroys eigener Hand stammen, nicht in den endgültigen Text aufgenommen werden.

5. Die Textgrundlagen der HKA

Wie echt sind nun die Texte der jetzt (fast) abgeschlossenen historisch-kritischen Ausgabe der Werke Johann Nestroys? Die neue Ausgabe stützt sich selbstverständlich auf alle zum Zeitpunkt des Erscheinens verfügbaren authentischen Quellen und wurde mehrfach anerkannt.³³ Grundsätzlich hatte sich die Ausgabe der Sämtlichen Werke durch Brukner und Rommel – allerdings, wie schon erwähnt, unter Verwendung der Ausgabe von Chiavacci und Ganghofer - ebenfalls auf die Originalhandschriften gestützt. Bei einigen Stücken ist Rommel aber, obwohl Handschriften vorlagen, von diesem Grundsatz abgewichen, weil er der Meinung war, das Werk sei in einer anderen Fassung, nämlich der Druckausgabe, bekannt geworden. Hauptbeispiel dafür ist *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, von dem Rommel behauptete, Nestroy habe "von Z bis D" unablässig am Text gefeilt. Wie die Theaterzettel belegen (Stücke 5, 344 f.), entsprach D jedoch nicht der in Wien aufgeführten Fassung. Carl Glossy berichtet überdies, daß die erste Druckfassung des Jahres 1834 einer Bearbeitung für die Bücherzensur unterzogen worden war (Stücke 5, 493 f.). Leopold Rosner, der das Wiener Theater-Repertoire für den Verleger Josef Klemm betreute, erklärt schließlich, Nestroy habe gar nicht davon gewußt, daß sein Werk in dieser Sammlung erschienen war (Stücke 5, 426 f.). Daneben hat Rommel die Nestroy-Texte (unsystematisch) normalisiert. Die neue Ausgabe der Stücke stellt also eine wesentliche Verbesserung der Rommel-Ausgabe der Sämtlichen Werke dar. Wie echt, wie authentisch das aber tatsächlich ist, muß in jedem Fall für jedes Stück einzeln untersucht und beantwortet werden.

Eine Übersicht über die Textgrundlagen der Stücke der neuen Ausgabe zeigt, daß außer den originalen Reinschriften Nestroys

- 9 x Rohfassungen Nestroys (Beispiel: Die schlimmen Buben in der Schule)
- 5 x zeitgenössische Drucke (Beispiel: Der Unbedeutende)
- 2 x Rommels Ausgabe SW (Beispiel: *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim*)
- 7 x die Ausgabe von Vincenz Chiavacci und Ludwig Ganghofer aus dem Jahre 1891 (Beispiel: *Eine Wohnung ist zu vermiethen*)

als Textgrundlage herangezogen wurden. Dazu kommen aber vor allem

19 x Theatermanuskripte unterschiedlichster Provenienz. Bei diesen gilt es weiter zu unterscheiden zwischen originalen Soufflierbüchern der Bühnen Carls (Beispiel: *Die beiden Herrn Söhne*, I. und II. Akt), Zensurbüchern (Beispiel: *Das Haus der Temperamente*) und späteren, unbeglaubigten Theatermanuskripten (Beispiel: *Affe und Bräutigam*).

Das sind – Überschneidungen abgerechnet – immerhin 36 Stücke, fast 50 % der Gesamtproduktion.

Wendelin Schmidt-Dengler, ,Laudatio für die Herausgeber der Nestroy-Ausgabe, Bundeskanzleramt 7. 12. 2001', Nestroyana 22 (2002), S. 91–94 (hier: S. 91).

6. Die Überlieferung im einzelnen

6.1. Originalhandschriften

Ihnen fehlen oft Titelblätter, Personenverzeichnis, Lieder, Quodlibets und Monologe, die aus Quellen unterschiedlicher Provenienz ergänzt werden müssen (etwa *Der Treulose*, *Stücke 10*, 137). Letzte Änderungen wurden von Nestroy oft auf Einlagezetteln festgehalten, die häufig von der Haupthandschrift getrennt wurden und heute nicht immer vollzählig erhalten sind (etwa *Robert der Teuxel*, *Stücke 6*, 247; *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, *Stücke 8/II*, 85–89; *Eulenspiegel*, *Stücke 9/I*, 81).

- 1. Der gefühlvolle Kerckermeister
- 2. Zampa der Tagdieb
- 3. Die Zauberreise in die Ritterzeit
- 4. Genius, Schuster und Marqueur
- 5. Der Feenball
- 6. Lumpacivagabundus (H ca. 50 %, + T[Z])
- 7. Abentheuer in der Sclaverey (1. Fassung von Zauberer Sulphur...)
- 8. Robert der Teuxel
- 9. Das Verlobungsfest im Feenreiche
- 10. Die Gleichheit der Jahre
- 11. Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager
- 12. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab
- 13. Eulenspiegel
- 14. Zu ebener Erde und erster Stock
- 15. Der Treulose
- 16. Liebesgeschichten und Heurathssachen
- 17. Nur Ruhe!
- 18. Eisenbahnheiraten
- 19. Hinüber Herüber
- 20. Der Zerrissene
- 21. Das Gewürzkrämer-Kleeblatt
- 22. Der Schützling
- 23. Martha
- 24. Die lieben Anverwandten
- 25. Freiheit in Krähwinkel
- 26. Judith und Holofernes
- 27. Der alte Mann mit der jungen Frau
- 28. Höllenangst
- 29. Der holländische Bauer
- 30. Sie sollen ihn nicht haben (2. Fassung von: Der holländische Bauer)
- 31. Karrikaturen-Charivari mit Heurathszweck
- 32. Alles will den Propheten sehen
- 33. Verwickelte Geschichte
- 34. Mein Freund

- 35. Kampl
- 36. Heimliches Geld, heimliche Liebe
- 37. "Nur keck!"
- 38. Lohengrin
- 39. Frühere Verhältnisse
- 40. Häuptling Abendwind

6.2. Entwürfe, Rohfassungen

Bei der Herausgabe sind wie bei den Originalhandschriften Monologe und Gesangstexte zu ergänzen. Vier Musikstücke aus dem *Mädl aus der Vorstadt* müssen aus drei verschiedenen Quellen ergänzt werden.³⁴ Nestroys Schrift ist flüchtig, Schreibungen abgekürzt, manche Wörter sind schwer zu entziffern.

Der Abdruck weiterer vollständiger Rohfassungen in der neuen Ausgabe (u. a. zu Der Unbedeutende (Stücke 23/II), Die lieben Anverwandten (Stücke 25/II), Der alte Mann mit der jungen Frau (Stücke 27/I) und Kampl (Stücke 31) ermöglicht den Vergleich mit den Endfassungen. Die Texte sind stellenweise noch unausgeglichen. Bei der abschließenden Durchsicht sucht Nestroy Wiederholungen zu vermeiden, findet neue Wortspiele, streicht Überflüssiges, korrigiert das sprachliche Register, präzisiert die Bühnenanweisungen. Manche Randzusätze in den Rohfassungen lassen sich schwer einordnen. Stilistische Glanzlichter, die Nestroy oft noch der Reinschrift aufgesetzt hat, fehlen.

Das Resultat ist bei den verschiedenen Werken unterschiedlich: soweit sich sehen läßt, bei *Einen Jux will er sich machen* sehr gut; sehr ungünstig jedoch bei den *Schlimmen Buben in der Schule:* Es fehlen einige der berühmtesten Stellen und auf 40 Seiten Text etwa 300 Bühnenanweisungen oder doch Teile davon.³⁵

- 1. Die verhängnißvolle Faschings-Nacht
- 2. Der Färber und sein Zwillingsbruder (H ca. 8 %; + T)
- 3. Der Erbschleicher
- 4. Der Talisman
- 5. Das Mädl aus der Vorstadt (+ T)
- 6. Einen Jux will er sich machen
- 7. Die Papiere des Teufels
- 8. Die schlimmen Buben in der Schule
- 9. Theaterg'schichten

Vgl. W. Edgar Yates, ,, Was ich abschreibe, das bleibt abgeschrieben. "Zur Überlieferung von Nestroys Possen', in: Der Milde Knabe oder Die Natur eines Berufenen, hg. von Georg Geldner, (Mimundus 9) [Festschrift für Oskar Pausch], Wien 1997, S. 68–76 (hier: S. 75).

³⁵ Die wichtigsten Fehlstellen in den Schlimmen Buben sind im Anhang der Stücke 25/I, 125–127, aufgezählt bzw. in den Lesarten (311–399) durch • besonders ausgezeichnet. Im Mädl aus der Vorstadt fehlt etwa der vielzitierte Satz von den "psychologischen Quadrillierungen, die das Unterfutter unseres Charakters bilden" (I, 11). Bd. 25/II der Stücke verzeichnet die Unterschiede zwischen der Rohfassung und der Reinschrift in den Lieben Anverwandten auf über 50 Seiten (397–455, insbesondere 398–401).

6.3. Originale Soufflierbücher

Die Soufflierbücher der Bühnen Carls folgen gewöhnlich der Originalhandschrift ziemlich getreu, gelegentlich muß jedoch eine Zwischenfassung zwischen der Originalhandschrift und dem Soufflierbuch existiert haben, die möglicherweise überarbeitet worden war und als Archetypus diente. Die Soufflierbücher enthalten Leseund Schreibfehler und inkorporieren gelegentlich Teile der Vorzensurfassung, entweder durch fälschliche Setzung der Zensurversion oder durch Kontaminationen beider Versionen. Es zeigt sich eine beginnende Normalisierung der Orthographie und der Zeichensetzung. Die Soufflierbücher wurden für die Aufführung bearbeitet; es wurden Szenen umgestellt, gestrichen, neu geschrieben, neue Lazzi und sogenannte ,Extempores' eingeschoben. In den originalen Soufflierbüchern der Bühnen Carls zeigen sich diese als Streichungen, Zusätze, Einschübe, Einlagezettel und Einlageblätter. In den späteren Abschriften sind diese Änderungen in den Text integriert, in den Soufflierbüchern läßt sich jedoch meist der originale Text feststellen, solange nicht Teile aus den Manuskripten ausgeschieden wurden. So sind die originalen Soufflierbücher zu Zauberer Sulphur... und Robert der Teuxel unvollständig, ebenso wie das "Richtungsbuch" zu den Beiden Herrn Söhnen.

- 1. Der Zettelträger Papp (H ca. 15 %)
- 2. Die beiden Nachtwandler
- 3. Der Kobold oder Staberl im Feenreiche (1. Akt)
- 4. Die dramatischen Zimmerherrn
- 5. *Die beiden Herrn Söhne* (I. und II. Akt)
- 6. Zwei ewige Juden für Keinen
- 7. Lady und Schneider

6.4. Zensurbücher

Sie enthalten ähnliche Schreibfehler wie die originalen Soufflierbücher und zeigen auch die beginnende Normalisierung der Orthographie und der Zeichensetzung wie diese, wurden sie ja doch oft von denselben Schreibern kopiert. Zusätzlich finden sich besonders in den späten Jahren zahllose kleine und kleinste im Hinblick auf die Zensur vorgenommene Änderungen (bei manchen Stücken zwischen 150 und 200). Die Liedtexte weichen oft besonders stark ab, stärker als der Dialog.

- Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen
- 2. Der Tod am Hochzeitstage (H: 1 Blatt = 3 %)
- 3. Nagerl und Handschuh
- 4. Lumpacivagabundus [?] (ca. 50 %)
- 5. Die Zauberreise in die Ritterzeit (zweite Fassung)
- 6. Das Haus der Temperamente

Die Manuskripte zu Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen und Der Tod am Hochzeitstage wurden bei den Aufführungen im Theater in der Josefstadt verwendet und sind daher eigentlich als originale Soufflierbücher zu betrachten. Der Tod am Hochzeitstage war wohl auch keiner Vorzensur unterzogen worden, daher gibt es

bei diesem Stück besonders umfangreiche Eingriffe der offiziellen Zensur. Die Schlußszene ist in Nestroys Original erhalten und zeigt nur geringfügige orthographische Unterschiede (Stücke 1, 468 f.). Die Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen waren in Graz der Zensur vorgelegt worden.

6.5. Zeitgenössische Drucke

Sie beruhen nicht auf Originalhandschriften, sondern auf Theatermanuskripten, sind daher stark von der Aufführungspraxis bestimmt. Die Drucklegung wurde kaum von Nestroy überwacht. Die Korrekturen wurden sorglos gelesen, wir finden viele Druckfehler, die meist leicht zu korrigieren gewesen wären (siehe etwa Stücke 5, 546). Die Texte stehen meist zwischen den oben erwähnten Soufflierbüchern und der Ausgabe von Chiavacci und Ganghofer (CG, siehe unten). Sie zeigen gelegentlich Vorzensur- und Zensureinfluß, Vergröberungen, eingeschobene Extempores; darüber hinaus finden sich sorglose Kürzungen (so springt selbst in den ersten beiden Auflagen der angeblich beispielhaften Druckfassung des *Lumpacivagabundus* die Szenenzählung von I, 4 auf I, 6; erst in der dritten Auflage wurde dieser Fehler korrigiert; Stücke 5, 346). Wir sehen eine über die originalen Soufflierbücher hinausgehende Normalisierung der Orthographie und der Zeichensetzung.

- 1. Lumpacivagabundus (zweiter Text)
- 2. Unverhofft
- 3. Der Unbedeutende
- 4. *Kampl* (zweiter Text)
- 5. Tannhäuser

6.6. Gedruckte Gesangstexte

Der originale Text wurde vom Komponisten verändert, gelegentlich zeigt sich Zensureinfluß (obwohl die Bücherzensur weniger streng war als die Theaterzensur).

6.7. Die Ausgabe von Chiavacci und Ganghofer

Die Grundlage dieser Ausgabe bilden jeweils wohl originale Theatermanuskripte der Carlschen Bühnen (oder Drucke). Wir finden die gelegentliche Übernahme von Zensur- und Vorzensurfassungen; so sind bei *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* etwa 30 (allerdings meist geringfügige) Vorzensuränderungen nachzuweisen (*Stücke 8/II*, 272). Die abgedruckten Fassungen entsprechen dort, wo wir Vergleichsmöglichkeiten haben, gewöhnlich dem Ende der Bearbeitung des Theatermanuskripts, das als Textgrundlage diente, d. h. es wurden gewöhnlich alle Zusätze, Streichungen, zeitbezogenen Extempores übernommen. In *Robert der Teuxel* hat CG folgendes Extempore:

[REIMBODERL]. [...] Halt noch eins! (*Tritt vor.*) Ich habe gehorsamst zu bemerken, daß auf dem Zettel [= ,Theaterprogramm'] vergessen worden ist, anzuzeigen, daß an diesem Abend das Duett zwischen Bertram und Reimboderl gesungen wird.

Diese Stelle bezieht sich auf einen durch die Indisposition eines Sängers verursachten Vorfall im Hofoperntheater Ende Oktober 1833, also mehrere Wochen nach der Premiere (Stücke 6, 343, Anm. zu 108/36). Gelegentlich finden sich umfangreiche Striche ganzer Verwandlungen, diese sind oft ungeschickt durchgeführt, die Szenennumerierung springt, möglicherweise fehlen Einlagetexte, z. T. überschneiden und widersprechen sich die Bearbeitungen: So erscheint BLASIUS in Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab teils als "Vetter", teils als "Sohn" des Seifensieders GRUNDL (Stücke 8/II, 340, Anm. zu 18/4); im Duett aus Der Tritschtratsch wird die sonst "Comptoir-Assistentin" titulierte MAD. GRÜNEBERGER der späteren Fassung entsprechend als "Marchandemode" angesprochen (Stücke 7/II, 242, Anm. zu 26/2–27/40), da der Gesangspart auf BABETTE, die Rolle von Nestroys Lebensgefährtin, übertragen worden war.

Wir finden häufige Lese- und Satzfehler; Fremdwörter und Wiener Dialektausdrücke sind gelegentlich bis zur Unkenntlichkeit verschrieben. Leicht einsehbar ist: Krido statt Krida (Stücke 7/II, 241, Anm. zu 23/22 f.); Profit statt Prosit (Stücke 15, 187, Anm. zu 55/38); schwieriger zu erkennen ist: abgesperrt statt abgespent [= ,abgestillt'] (Stücke 6, 230, Anm. zu 43/34); Lostamento statt Portamento (Stükke 6, 332, Anm. zu 82/24); Adagio statt Attacca (Stücke 6, 346, Anm. zu 115/12); weiters Kappo statt Rappo [= Eigenname] (Stücke 25/II, 458, Anm. zu 10/21).

Die Normalisierung der Zeichensetzung (vgl. Stücke 25/II, 475–482) und der Orthographie geht über die Theatermanuskripte hinaus. Der Wortlaut wird schriftdeutschen Formen angenähert, was einen Verlust stilistischer Unterschiede zur Folge hat (vgl. etwa Stücke 12, 139 f. und 163, Stücke 27/II, 213). So wird Nestroys mundartliche Form seyn regelmäßig zu sind 'gebessert', auch dort, wo es einer Konjunktivform entspricht und eigentlich seien lauten müßte. Auffällig ist die systematische Eindeutschung bestimmter Wörter, besonders in den Bühnenanweisungen: z. B. verzweifelt statt desperat (Stücke 8/I, 124), entschuldigend statt excusierend, verblüfft statt decontenanciert (Stücke 25/I, 58/40 und 67/37), Hintergrund statt Prospect (Stücke 25/I, 315, Anm. zu 6/26 f.; Stücke 27/II, 214, zweite Anm. zu 7/3), Vorspiel statt Ritornell (Stücke 2, S. 394, Anm. zu 73/10; Stücke 6, 230). Überhaupt werden die Bühnenanweisungen systematisiert und gekürzt (etwa schreit entsetzt statt macht von innen einen Schrey des Entsetzens, Stücke 7/I, 213, Anm. zu 88/5; vgl. auch die letzte Anm., Stücke 25/II, 457 f.).

- 1. Der konfuse Zauberer
- 2. Die Fahrt mit dem Dampfwagen
- 3. Eine Wohnung ist zu vermiethen
- 4. Der Kobold oder Staberl im Feenreiche (II.-IV. Akt)
- 5. Die beiden Herrn Söhne (III. und IV. Akt)
- 6. Umsonst
- 7. Zeitvertreib

6.8. Unbeglaubigte Theatermanuskripte

Die Qualität der Texte ist sehr unterschiedlich, je nach Alter und Herkunft. Die folgenden Texte dürften gute Fassungen darstellen:

- 1. Prinz Friedrich (H ca. 20 %)
- 2. Glück, Mißbrauch und Rückkehr
- 3. Gegen Thorheit gibt es kein Mittel

Spätere Theatermanuskripte zeigen dagegen gewöhnlich die Abweichungen der Drucke und die bei CG erwähnten Abweichungen (abgesehen von den Eindeutschungen). Die Normalisierung der Orthographie und der Zeichensetzung geht noch weiter als in den Spielbüchern der Bühnen Carls. Kürzungen (etwa Stücke 6, 227–230), Zusätze, neue Witze finden sich in noch größerer Zahl. So enthalten die Theatermanuskripte zu Robert der Teuxel (Stücke 6, 334, Anm. zu 89/24 f.) verschiedene Variationen des folgenden Witzes:

LISERL [zu ROBERT]. Sie sagten ja grad, daß Sie keinen Tropfen Wein ([...] keine Maaß) mehr trinken.

ROBERT. Naja, ich halt auch Wort, eine Halbe ist ja kein Tropfen ([...] lauter halbe Seitel).

Darüber hinaus wurden die Manuskripte offenbar für bestimmte Anlässe und bestimmte Ensembles bearbeitet (etwa Stücke 6, 211–220). Bühnenbilder werden vereinfacht (vgl. etwa Stücke 2, 65/9–16 mit S. 257), Personal wird eingespart (Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab, Robert der Teuxel: WIRTIN statt WIRT). Umgekehrt gibt es zweiaktige Fassungen der Einakter Der Tritschtratsch und Die schlimmen Buben. Zu den zweifelhaft überlieferten Texten gehören:

- 4. Der Tritschtratsch
- 5. Affe und Bräutigam
- 6. Moppels Abentheuer
- 7. Der gemüthliche Teufel (teilweise)

6.9. Rommels Ausgaben

Es finden sich einzelne Lese- und Satzfehler, gelegentlich übernimmt Rommel Vorzensuränderungen aus den Originalfassungen, häufiger schon Lesungen aus der Ausgabe von Chiavacci und Ganghofer (also aus der Theaterfassung), die mit Sicherheit als Druckvorlage oder doch zur Kollationierung benützt wurde; dadurch ergeben sich Widersprüche und sogar die fallweise Doppelsetzung von Stellen. Die Parodie *Martha* enthält eine besonders verräterische Stelle. SW hat im Personenverzeichnis die Figur des BLASIUS, *Ortsschreiber* aus CG übernommen, der im Stücktext der *Sämtlichen Werke* jedoch nicht vorkommt! (*Stücke 25/I*, 553, zweite Anm. zu 54/8). Gegen die Reinschrift übernimmt Rommel in seine Ausgaben von *Robert der Teuxel* das oben (6.7) erwähnte extrem zeitbezogene Extempore. Größere Verläßlichkeit haben Rommels Versionen dort, wo Texte wiedergegeben werden, die in CG fehlen.

Rommel normalisiert die Orthographie und die Zeichensetzung über CG hinaus (bei den Satzzeichen geht jeweils etwa ein Drittel der Abweichungen auf das Konto von T, CG und SW, siehe Stücke 25/II, 475–482). In der Ausgabe GW übernimmt

Rommel die Namen aller Figuren von den Theaterzetteln, eine nicht unumstrittene Praxis (siehe oben).

- 1. Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim
- 2. Zeitvertreib (zweiaktige Fassung)

7. Schlußfolgerungen

Wenn wir also ein Nestroy-Stück (selbst) in der neuen historisch-kritischen Ausgabe lesen, dann müssen wir uns immer vor Augen halten, welche Art von Textgrundlage wir vor uns haben und welchen anderen Einflüssen der ursprüngliche Nestroy-Text ausgesetzt war.³⁷ Verallgemeinerungen über Nestroy, die sich auf nicht in Originalhandschrift vorliegende Stücke stützen, dürfen nur mit größter Vorsicht getroffen werden. Rommel kommentiert bei Eine Wohnung ist zu vermiethen die Verwendung eines blinden Motivs als Beispiel für Nestroys dramaturgische Sorglosigkeit und konstatiert dort überdies eine Asymmetrie (SW IX, 594 f.). Er verweist im selben Stück auch auf eine Stelle als "einziges klar ausgesprochenes Beispiel" bei Nestroy für Komik "durch unbearbeiteten Dialekt, nicht geformte Verwendung drolliger oder grober Redewendungen der Mundart, also durch das sogenannte Urwienerische (,Fahr ab, g'scherter Kopf! Winterfensteragent schepprata!'[...])" (SW XV, 284). Zu vergleichen wäre allenfalls eine Stelle in der von Nestroy nicht autorisierten Druckfassung des Lumpacivagabundus: "Ihne paladatschetes Gfries" (Stücke 5, 163/5 und S. 572, Anm. zu 105/17 f.). Eine Wohnung ist zu vermiethen ist nun aber nur in CG überliefert. Die Aufnahme von "Extempores" in der Scholz-Rolle in den Dialog ist dort ebensowenig auszuschließen wie die unsachgemäße Kürzung des Stückes. Unstimmigkeiten in den Familien Zwirn, Knieriem und Leim in den Fassungen Rommels wurden schon erwähnt. Man wird dafür nicht Nestrov verantwortlich machen dürfen. Was ergibt sich daraus: Schlüsse über Nestroys Eigenheiten als Dramatiker, Sprachkünstler usw. sollen möglichst nur aus jenen Werken gezogen werden, die in originaler Reinschrift vorliegen. Aber auch hier sind gelegentlich Fehlschlüsse möglich: In meiner Dissertation Untersuchungen zur dramatischen Technik Johann Nestroys habe ich beim Schützling dem Dichter dramaturgische Sorglosigkeit vorgeworfen: GOTTLIEBS Fortschrittscouplet und einleitender Monolog im vierten Akt (Stücke 24/II, 91-96) seien ungeschickt eingefügt; der Sänger müsse von der Bühne abgehen, um sofort wieder völlig unmotiviert zurückzukehren. "Aus der Handlung ergibt sich keine Notwendigkeit für den kurzen Monolog von 10 Zeilen, der nur als Einleitung für die 6 Teile (zu je 32 Versen) des Couplets dient."38 In den Gesammelten Werken hatte sich Rommel veranlaßt gesehen, an dieser Stelle zwei ihm notwendig erscheinende Bühnenanweisungen zu ergänzen. Man vergleiche damit, wie geschickt Nestroy im letzten Akt von Einen Jux will er sich machen WEINBERLS Alleinsein auf der Bühne motiviert. Die Anordnung im Schützling entstammt jedoch nicht Nestroys Reinschrift, denn ursprünglich war das

³⁷ Der in *Stücke 1* abgedruckte Text von *Prinz Friedrich* ist bereits überholt. Zwei Jahre nach Erscheinen ist die zeitgenössische Abschrift des Theatermanuskripts wieder aufgetaucht, sie soll im Nachtragsband herauskommen.

³⁸ Walla, Untersuchungen... (Anm. 5), S. 179.

Lied von Nestroy handlungslogisch richtig für das Ende einer Verwandlung im dritten Akt geplant gewesen (Stücke 24/II, 118). Diese Version ist aber nicht erhalten, die Theatermanuskripte überliefern nur die neue Anordnung. Über die Gründe für die Verschiebung kann man nur spekulieren. Wurde damit die Umbaupause kaschiert oder sollte das zündende Lied gegen Ende des Stückes den Erfolg des ganzen Abends garantieren? Das Couplet sei "von schlagender Wirkung", bestätigt der Kritiker Heinrich Adami in der *Theaterzeitung* (Stücke 24/II, 164), "Nestroy mußte so oft wiederholen, bis er endlich alle seine Strophen preisgegeben hatte." Dennoch entsprach diese Änderung vielleicht nicht Nestroys Vorstellungen. Denn bei seinem Hamburger Gastspiel, das noch im Jahre der Uraufführung stattfand, wurde das Lied im dritten Akt gesungen (Stücke 24/II, 245). Es ist daher immer geraten, den kritischen Apparat nachzulesen und die Lesarten heranzuziehen.³⁹ Denn neben Genauigkeit und Nachvollziehbarkeit war es Ziel der neuen Ausgabe, einen lesbaren Text herzustellen. Besondere Vorsicht ist bei negativen Urteilen geboten. Feststellungen aus schlecht überlieferten Texten, die sich nicht durch andere Beispiele aus Originalmanuskripten erhärten lassen, sollen nicht unbedingt auf Nestroy allgemein bezogen werden.

Schreibungen, die zunächst als vereinzelte Fehler gesehen und daher im Text emendiert wurden, haben sich als von Nestroy allgemein gebrauchte Formen herausgestellt, so etwa die Formen der Lärmen (Stücke 27/II, 13/16), überflügelt (Stücke 27/II, 83/13), Wittwee (vgl. Stücke 2, 264, Anm zu 6/4). Die zu mehre[re] korrigierte Form mehre wird man wohl auch als zeitbedingte Form ansehen dürfen.

Berliner Klatschereien und ein Wiener Tritschtratsch. Nachtrag zu Stücke 7/II

Vergleiche hinken – Vergleiche der Werke Nestroys mit ihren Vorlagen hinken oft schon deswegen, weil wir in den wenigsten Fällen wissen, wie die Vorlage genau ausgesehen hat, die Nestroy benützt hat, insbesondere dort, wo es sich um als Manuskripte zirkulierende Bühnenstücke gehandelt hat. Bei der Romanliteratur stehen wir auf sichererer Grundlage: Die deutschen Novellen Prinz Friedrich (C. F. Van der Velde), Das große Loos, Das stille Wasser (Karl Weisflog), Die Schloßmamsell (K. G. Prätzel; vgl. Stücke 1, 5, 8/I, 7/I) sind eindeutig zu identifizieren. Schwieriger wird es bei ausländischen Romanen, die oft in mehreren Übersetzungen erhältlich waren. Bei den Lieben Anverwandten ließ sich aus vier Möglichkeiten die Übersetzung des Dickens-Romans durch Ernest Aubrey Moriarty als Nestroys Vorlage identifizieren (Stücke 25/II). Wir wissen zwar, daß Nestroy Michel Massons Contes de l'atélier in der Übersetzung von Lauritz Kruse gelesen hat, nur hat sich trotz aller Bemühungen Helmut Boeges, Jürgen Heins (Stücke 23/II, 94 und 119), Urs Helmensdorfers (Stücke 27/I, 101) und meiner selbst kein Exemplar dieser Ausgabe auftreiben lassen. Also tappen wir auch hier im Dunkeln.

Erst bei sehr fortgeschrittener Arbeit am Band Stücke 7/II gelang es Jürgen Hein, einen Standort für einen sehr späten Druck (1867) der Klatschereien von Louis Angely (KD), der Quelle des Tritschtratsch, ausfindig zu machen. Dazu brachte Barbara Fritsch vom Verlag Jugend & Volk zwei Liederhefte zustande, die aber weder miteinander noch mit dem gedruckten Dramentext Angelys übereinstimmten. So war der Wiedergabe dieser Vorlagen die Warnung vorgesetzt: "Weder der hier abgedruckte noch der von Rommel eingesehene Text (Druck aus dem Jahre 1834) dürfte daher Nestroys Vorlage genau entsprechen" (Stücke 7/II, 257). Eine weitere Schwierigkeit ist im besonderen Falle des Tritschtratsch, daß die Textgrundlage selbst höchst problematisch ist und kaum Nestroys originaler Bearbeitung entspricht, da sich kein auf Nestroys Bühnen verwendetes Exemplar erhalten hat. Die im Band Stücke 7/II dokumentierten 17 Überlieferungsträger zeigen die größten Abweichungen voneinander, neben Kurzfassungen gibt es eine aufgeschwellte zweiaktige Version. Eine mit dem Namen Angelys versehene Bearbeitung der Wiener Konkurrenzbühne in der Josefstadt entspricht in Anlage und Einzelheiten dem Nestroyschen Werk. Das in den Besprechungen der Premiere nicht erwähnte, später berühmt gewordene "Schnupflied" 1 ist wohl erst später hinzugekommen. Der älteste greifbare Beleg dafür ist gerade diese Josefstädter Fassung (Stücke 7/II, 209 f.), die mit "18 Aprill 1843" (185/6) datiert ist.

Stücke 7/II, 33/15–35/18; Abdruck mit Musik in Jürgen Hein, Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys, Bad Homburg 1979, S. 174–176.

Durch Zufall bin ich auf den Standort eines Theatermanuskripts von Angelys Klatschereien im Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln aufmerksam geworden, und den dankenswerten Bemühungen von Hugo Aust ist es schließlich gelungen, eine Ablichtung zu beschaffen, deren Auswertung nun hier vorgelegt wird. Das Manuskript (Signatur: ST Ange 2460) besteht aus 10 Oktavbogen, Umschlagblatt und 75 Seiten Text. Es gibt nur wenige Spuren einer Benützung: auf S. 30 ist ein ausgefallenes Wort am Rande ergänzt, in den Reden des KRAKEHL (Nestroys TRATSCHMIEDL) sind die stehenden Redewendungen ("will ich die Ehre haben Sie zu sagen", "stellenweise") zum Teil durchgestrichen, auch eine Rede GOTTLIEB FIEDLERS ist gestrichen. Andererseits ist in der neunten Szene – wohl beim Abschreiben – ganz eindeutig Text ausgefallen, ohne daß er ergänzt worden wäre.

Schon eine oberflächliche Durchsicht zeigt, daß das Kölner Manuskript (KT) weder dem Druck (KD) entspricht noch die Originalfassung Angelys zur Gänze genau wiedergibt. Trotz der Genrebezeichnung auf dem Einband:

·Klatschereien·

Komisches Gemälde aus dem Volksleben in 1 Akt als Vaudeville behandelt u. mit bek[annten] Melodien versehen von

·Louis Angely·

enthält es nur drei Musikstücke:

- 1. das Auftrittsduett zwischen MADE (Nestroys WURM) und FIEDLER, das sich in allen drei im Band *Stücke 7/II* angeführten Textzeugen Angelys findet (*Stükke 7/II*, 260 f. und 284),
- die nur in den Liederheften der Klatschereien (Stücke 7/II, 286) enthaltene verfremdete Arie der Königin der Nacht aus Mozarts Zauberflöte – im Haupttext des Nestroy-Stückes wird 14/12 f. die erste Zeile der Arie "Der Hölle Rache kocht in meinem Busen" angesprochen,²
- 3. einen sonst nirgends belegten Schlußgesang.

Das Manuskript ist durchwegs im Berliner Dialekt gehalten, wo der Druck von Eduard Bloch weitgehend der Hochsprache angenähert ist, also offenbar auf Wirkung über Berlin hinaus gedacht war. Die für Berlin stereotypische Verwechslung von "mir" und "mich" geht viel weiter. Statt "Herr" wird wie bei Nesroy die Anrede "Musje" gebraucht, und viele andere französische Ausdrücke kommen vor.

Vgl.: KD: KT: dusemang disponirt eigenthümlich (258/27) pressant arm (280/15) povre

Grobe Ausdrücke sind im Druck vermieden:

Lump (259/39) povrer Hund

Interessanterweise ist es in der Josefstädter Fassung die Arie des SARASTRO: "In diesen heil'gen Hallen kennt man die Rahahache nicht" (192/10), die erwähnt wird. Dies könnte als weiterer Beweis dafür gelten, daß nicht das Angelysche Original mit dem Volltext der Arie der Königin der Nacht, sondern die Nestroy-Fassung zur Grundlage gedient hat.

Mund (271/24) Maul

Das Kölner Manuskript steht also in dieser Hinsicht sicher Angely näher als der Druck, denn es ist nicht anzunehmen, daß die Berlinismen erst später in den Text hineinkorrigiert worden wären.

Ein Vergleich mit Nestroys Text zeigt aber auch, daß dieser in vielen Fällen dem Manuskript näher steht als dem Druck. Das beginnt schon beim Bühnenbild, bei dem in beiden Fällen das Haus der Madam GRÜNEBERGER als "links" stehend (7/4) geschildert wird; in beiden Fällen wird die Braut CLÄRCHEN (MARIE) als "chagrin und traurig" (7/20) beschrieben. Im Druck fehlt die Ortsangabe und CLÄRCHEN ist nur "traurig", das Wort "chagrin" wird dort ausgelassen. Nestroy hat auch "povrer Hund", und mehrere andere Textzeugen, darunter CG – allerdings nicht der Haupttext – haben auch das Wort "dusemang" (*Stücke 7/II*, 226, Anm. zu 7/23 ff.), das also deutlich auf Nestroys Quelle zurückgeht.

Wie bei Nestroy ist FIEDLER in KT 20 Jahre alt (19/7), WURMS "Plaisir-Reise" wird in beiden Fällen "1809–1810–1811" nach "Carlsbad" gemacht (22/21–23), und der wirkliche Vater hat sich vor 15 Jahren "verkrochen" (28/24); im Druck KD ist FIEDLER 23 Jahre alt, die "Vergnügungsreise" fand "vor vielen Jahren" statt und ging statt in das böhmische Heilbad nach Wiesbaden (265/20, 267/15–17); die Verbindung Preußens zur Habsburgermonarchie war im letzten Drittel des Jahrhunderts wohl schon schwächer geworden. Das Alter des Bräutigams mit zwanzig Jahren in KT geht auf die französische Quelle zurück, dort spielt es insofern eine Rolle, als er noch nicht majorenn ist und zur Heirat die Zustimmung seiner Tante braucht:

CRIQUET. [...] je suis sous sa toutelle; [...] à vingt ans sept mois, il n'y a pas moyen de contracter sans le consentment des grands parens.³

Angely hat auf dieses Motiv verzichtet.

3

Im Kölner Manuskript sprechen FIEDLER und CLÄRCHEN (MARIE) einander als "Sie" an, wie bei Nestroy auch; im Druck des Jahres 1867 ist die Anrede "du", ein Zeichen des Fortschritts der Zeit. In KT finden sich auch andere Formulierungen Nestroys, die in KD fehlen, so das Wort "jetzund(r)ige" Tochter (22/29), MADAME GRÜNEBERGERS widersprüchliche Gedanken über die Heirat (28/24–33 und 36/21–25). Im Druck (KD) heißt eine der Nähterinnen CAROLINE; in KT ebenso wie in den Gesangstexten dagegen CARLINE; ein Überrest dieser Namensform ist in Nestroys Version in der kritischen Ausgabe erhalten, wo MAD. GRÜNEBERGER die aufgebrachte CHARLOTTE mit "O schweigen Sie, Carline" (12/1) abkanzelt. Dies ist nur einer der Gründe für die Annahme, daß für den *Tritschtratsch* kein Originalmanuskript Nestroys existiert haben dürfte, sondern daß der Bearbeiter seine Korrekturen in ein Exemplar des Angely-Textes hineinschrieb.

Eine Stelle in der dritten Szene, die im Druck fehlt, ist im Kölner Manuskript besonders interessant. MAD GRÜNEBERGER ist mit den Nähterinnen in Streit geraten. In der Nestroy-Ausgabe lautet die Rede folgendermaßen:

Les Cancans ou les cousines à Manette. Comédie en un acte, mêlée de Couplets, par MM. George Duval, Carmouche et Jouslin de la Salle, Paris: Barba 1823, S. 21.

MAD. GRÜNEBERGER. Deine Cousinen, liebes Mariechen, haben ein ungeschlachtes Maul. Du bist sanft, guthmüthig, höflich und manierlich; – aber die; – Gott Gnade denen, die sie unter ihre Gurkenmesser nehmen. (Stükke 7/II, 10/9–12)

Dagegen in KT:

FR. GRIENEB. Deine Cousinen, liebes Clärchen, schlachten eben nicht nach Dir. Du bist sanft, gutmüthig, höflich, und manierlich, aber die – Gott gnade, wen <u>die</u> unter ihr Gurkenmesser nehmen.

Das uns heute unverständliche Wort schlachten dürfte die originale Lesart darstellen, da es sich auch in der Überlieferung der Nestroy-Fassung findet. Die Manuskripte T2 und T5 haben: "Deine Cousinen, liebes Mariechen, schlachten eben nicht nach Dir." Das Manuskript T11 hat schlechten.⁴ In T2 wurde das Wort später zu dem sinngemäßen gerathen korrigiert, so erscheint es auch in CG und SW. In KT folgt auf diese Stelle wie bei Nestroy die Verteidigung der Standesehre der Mädchen, die dem Druck ebenfalls fehlt.

Unangenehmer ist, daß KT noch weitere schwierige Lesarten bestätigt, die vom Haupttext im Band Stücke 7/II abweichen, so Couleur (11/9 f.: Collisionen, vgl. die Anm. S. 229), comportirt (28/32: compromittirt; vgl. die Anm. S. 245), Dämlack (36/23: Dummbart, vgl. die Anm. S. 250). Dies bestätigt nur die bei allen editorischen Unternehmungen aufscheinende Tatsache, daß beim wiederholten Abschreiben schwierige und ungewöhnliche Lesarten (hier: Berlinismen) in den einzelnen Textzeugen teils absichtlich beseitigt, teils unabsichtlich eingeebnet werden.

Eine wichtige Stelle, die dem Manuskript KT fehlt, ist die von den Nähterinnen unterbrochene Traumerzählung der FRAU GRÜNEBERGER (*Stücke 7/II*, 8/1–14), die aber im Druck (259/6–21) und in verschiedenen Variationen in allen Wiener Textzeugen zu finden ist (z. B. auch in der Josefstädter Fassung, 187/1–17).

Jeanne Benay, der wir die Entdeckung der französischen Quelle Angelys verdanken, argumentiert, daß Nestroy neben der deutschen Bearbeitung Angelys auch den französischen Originaltext (*Les Cancans*) benützt haben könnte.⁵ In der mir zur Verfügung stehenden Ausgabe dieses Texts (aus der Bibliothèque de l'Arsénal, Paris) gibt es jedoch nichts, was über das Kölner Manuskript und den späten Druck hinausgeht und bei Nestroy Eingang gefunden hat. Nestroy, der sich zunächst überhaupt nicht und dann nur als "Bearbeiter" des Stückes nannte, hat wohl nur den Dialog (mit Ausnahme der Rolle der MAD GRÜNEBERGER) vom Berliner Jargon befreit, die Lebensgeschichte des TRATSCHMIEDL (*Stücke 7/II*, 17 f.) hinzugeschrieben und die Liedchen Angelys zu bekannten Melodien durch eigene, von Adolf Müller vertonte Lieder ersetzt. In Nestroys Handschrift erhalten sind nur wenige Zeilen des abschließenden Quodlibets (42/2–9) und einige späte Änderungen in der

Das Wörterbuch von Campe hat für das offenbar mit "Geschlecht" (= 'Sippe', 'Familie') zusammenhängende Wort die folgende Erklärung: "schlachten † [...] im N[ieder]D[eutschen], wo es in manchen Gegenden auch schlechten [...] lautet, in eine Art schlagen, arten. [...] Nach einem schlachten, nach ihm arten." [† = Landschaftliche Wörter]. – In Stücke 7/II ist somit der letzte Satz auf S. 215 f. zu streichen.

⁵ Jeanne Benay, ,Nestroy en l'an 2001', Études Germaniques, 49 (1994), S. 302–308 (hier: S. 304).

Partitur, durch die der Text des Duetts von MAD. GRÜNEBERGER auf die von Nestroys Lebensgefährtin Marie Weiler gespielte BABETT umgeschrieben wird. Um Raum für dieses Duett zu schaffen, hat Nestroy auf die Unterredung zwischen MADE (WURM) und FIEDLER verzichtet (KD: Stücke 7/II, 270 f.). Von Nestroy stammt auch das gleichzeitige Durcheinandersprechen der Putzmacherinnen (13/17–39), was die Zungenfertigkeit der Schauspielerinnen ebenso herausforderte wie seine eigene in der Hauptrolle. Franz H. Mautner meint denn auch, der *Tritschtratsch* sei ein "Schauspieler-Paradestück". Sein Diktum, "daß Nestroys Arbeit am Text und der Bühnenwirkung doch beträchtlich" sei, 6 ist aber neu zu überdenken.

Franz H. Mautner, Nestroy, Heidelberg 1974, S. 185.

Nestroys Zerrissener im Exil. Die politischen Hintergründe der Inszenierung in Zürich 1944¹

Alfred Polgar, Theaterkritiker, Publizist, Sprachkünstler mit sozialem Gewissen, mußte 1933 Berlin verlassen.² Während der folgenden fünf Jahre, die er in Prag, Zürich und Wien verbrachte, hatte er enge Kontakte mit der liberalen Schweiz, mit dem Verleger Oprecht und der Zeitschrift Nation, in der er den Nationalsozialismus angriff und die westlichen Demokratien kritisierte, die Hitlers Angriffspolitik tolerierten. In der berechtigten Hoffnung, in der Schweiz Asyl zu finden, verließ er Wien am 10. März 1938 mit dem Nachtzug. Viele Schriftsteller fanden in der Schweiz Aufnahme. Dem Schriftsteller Polgar, von Thomas Mann, Karl Kraus, Joseph Roth, Hermann Broch hoch geschätzt, wurde die Arbeitsbewilligung verweigert, "da sein Schaffen nicht von derartiger Bedeutung sei, daß er eine wirkliche Bereicherung des geistigen Lebens unseres Landes darstelle".3 Arbeiten hieß für Polgar schreiben, schreiben leben. Im Alter von 65 Jahren wurde er ins Exil gezwungen und lebte in Paris recht bescheiden von Artikeln in der Exilpresse. Die relative Sicherheit der Emigranten war bedroht. Deutschland hatte Polen überrannt. Am 21. Dezember 1939 schrieb Polgar an Carl Seelig in Zürich: "Hier ist die Stimmung schlafender Krieg. Niemand weiß, wann und wie er erwachen wird."4

Über Carl Seelig schrieb Werner Mittenzwei: "Dieser Zürcher Kritiker gehört zu den unermüdlichsten Helfern deutscher antifaschistischer Schriftsteller, und zwar nicht nur der, die in der Schweiz lebten. Sein Name und sein Wirken müssen genannt werden, wenn vom deutschen Literaturexil die Rede ist." Seeligs Biograph Ulrich Weinzierl bestätigt dessen jahrelangen Kontakt, schließlich enge Freundschaft mit Polgar. Weinzierl erwähnt, daß Seelig 1928 in einem Leserbrief an den Direktor des

Dieser Artikel ist eine erweiterte Fassung des bei den 27. Internationalen Nestroy-Gesprächen, Schwechat 2001 gehaltenen Vortrages. Ich danke der University of Montana für einen Reisezuschuß, Peggy Sterne für die Erlaubnis, Alfred Polgars Briefe zu veröffentlichen, und Valeska Lindtberg für die Erlaubnis, Material aus dem Leopold-Lindtberg-Nachlaß zu kopieren. Für Rat und Hilfe danke ich Stephan Dörschel, Archiv der Akademie der Künste, Berlin; Martin Dreier und Christian Schneeberger, Stiftung Schweizerische Theatersammlung, Bern; Bernhard Echte, Carl Seelig-Stiftung, Zürich; Anna Pia Maissen, Stadtarchiv Zürich; Ursula Seeber, Literaturhaus Wien; und Ulrich Weinzierl, Wien.

² Alle Angaben zu Polgars Leben beruhen auf Ulrich Weinzierl, Alfred Polgar. Eine Biographie, Wien, München 1985. Die Zerrissenen-Bearbeitung erwähnt Weinzierl nur ganz kurz auf S. 209 und 216.

³ Hans-Albert Walter, Asylpraxis und Lebensbedingungen in Europa. Deutsche Exilliteratur 1933–1950. Darmstadt, Neuwied 1972, Bd. 2, S. 126.

Brief an Carl Seelig, 21. 12. 1939.

⁵ Werner Mittenzwei, Exil in der Schweiz (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933–1945, Bd. 2), Leipzig 1978, S. 115.

⁶ Siehe Ulrich Weinzierl, Carl Seelig, Schriftsteller, Wien, München 1982.

Zürcher Schauspielhauses "eine Posse von Nestroy als künstlerische Fastnachtsüberraschung" gefordert hatte.⁷ Nestroys "Unterhaltungswert" erwies sich auch, als *Lumpazivagabundus* zu Silvester 1939 (ob auf Seeligs Initiative, konnte ich nicht feststellen) am Schauspielhaus Triumphe feierte. Seelig sah die Zeit für Nestroy gekommen und schlug Polgar eine Bearbeitung vor, um dessen finanzielle Misere zu lindern.

Alfred Polgars Briefe⁸

Polgars Briefe an Seelig sind ergreifende Dokumente der seelischen Belastung und der finanziellen Notlage, denen Polgar auf der Flucht und im Exil ausgesetzt war. Daß er die Bearbeitung nicht aufgab, ist bewundernswert genug. In der oft hoffnungslosen Unbestimmtheit gab die Arbeit an einem Nestroy-Stück den konkreten Halt einer Verpflichtung, auch wenn der Erfolg gar nicht sicher war. Der hing ab von den Verhältnissen in der Schweiz und am Schauspielhaus, die Seelig wohl vertraut waren. Schon darum überließ Polgar dem Freund die letzte Entscheidung über die Bearbeitung – nicht ohne Einspruch zu erheben, wenn Nestroys Sprache und Gestalten entstellt zu werden drohten. Die Briefe Seeligs an Polgar sind nicht erhalten.

Paris, 7. Januar 1940

Liebster Freund,

[...] jetzt zum Nestroy. Es ist wirklich rührend, wie Sie immerzu um mich bedacht sind, immer bestrebt, mir Arbeit und Verdienst zuzuschanzen! Aber gegen den Plan einer Nestroy-Bearbeitung muß ich ein paar Einwände geltend machen. 1. Wie könnte solche Bearbeitung materiellen Erfolg haben, da es doch außer in Zürich und vielleicht noch Basel oder Bern keine deutschsprachige Bühne gibt, die dafür in Betracht käme? 2. Was sollen die Schweizer mit einer Sache anfangen, die in wienerischem Witz und wienerischem Sprach-Humor ihren Reiz hat und allen Zauber verliert, sobald ihr der Dialekt genommen wird. Lumpazivagabundus und Einen Jux will er sich machen sind die einzigen Stücke Nestroys, die jemals außerhalb der Grenzen Wiens Publikum angesprochen haben; sie sind auch die einzigen, die durch Komik der Handlung und Verwicklung sozusagen absolut bestehen können, ohne das belebende Element des sprachschöpferischen Dialekts. Ich habe schon mehrere Stücke

7

Ebd., S. 68.

Polgars Briefe werden zitiert nach Xerokopien der handschriftlichen Originale in der Dokumentationsstelle für Neuere Österreichischen Literatur, Literaturhaus, Wien. Eine Ausgabe der Briefe Polgars gibt es nicht. In Weinzierls Polgar-Biographie sind viele Briefzitate, darunter auch die vom 21. 12. 1939 und 12. 2. 1940. Alle anderen Zitate in der vorliegenden Arbeit werden hier zum ersten Mal veröffentlicht.

^{9 &}quot;Weder die Familie Polgars noch sonst irgendjemand besitzt eine größere Menge literarischen Materials von Alfred Polgar. Es sind nur folgende kleine Einzelstücke bekannt" (Guide to the Archival Materials of the German-speaking Emigration to the United States after 1933. By John M. Spalek in collaboration with Adrienne Ash and Sandra H. Hawrylchak, Charlottesville 1978, S. 740). Keine der "Einzelstücke" sind von oder an Seelig. Die wenigen Briefe Seeligs an Polgar im Carl Seelig Archiv, Zürich, beziehen sich nicht auf die im folgenden zitierten Briefe Polgars.

Nestroys bearbeitet: Revolution in Krähwinkel (das bei Reinhardt in Berlin 200 mal en suite gespielt wurde – aber vor dem Krieg in einer harmlos-übermütigen Zeit), dann Kampl, womit seinerzeit die "Wiener Volksbühne" eröffnet wurde, und die Judith-Parodie (in Berlin durchgefallen). Natürlich könnte man in Nestroy eine Fülle politischer Zeit-Satire unterbringen, aber glauben Sie, daß so etwas heute, während des Krieges, in der Schweiz erlaubt würde? 3. ich bin sofern von guter Laune, daß ich wirklich nur einen gallbitteren Humor produzieren könnte, und den, denke ich, würden die Zürcher nicht schlucken, 4. Vor dem Herbst 1940 wäre doch an eine Aufführung nicht zu denken - und wie mag die Welt nach acht Monaten aussehen, und wir in ihr? Enfin, Lieber, wenn Sie trotz meinen Einwänden Ihre optimistischen Anschauung von der Chance einer Nestroy-Bearbeitung festhalten, will ich's gern versuchen. Vielleicht den trefflichen, fast ganz unbekannten Kampl oder Zu ebener Erde und erster Stock oder den Talisman. Und Sie müßten mir sagen. ob man beim wienerischen Dialekt bleiben kann. Hochdeutsch kann ich mir einen Nestroy so wenig vorstellen wie in Schweizer Mundart. Wenn Sie mir einen Band Nestroy schicken, dürfte ich ihn zerschneiden? Am besten wäre wohl, ich lese die Stücke erst noch mal und berichte Ihnen dann über die Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten der gewünschten Bearbeitung. [...] Nun, adieu für heute, lieber Freund. Das Leben freut mich gar nicht mehr – ohne daß ich deshalb sagen könnte, der Tod erschiene mir attraktiv. – Togal!

Ich umarme Sie. Ihr a.p.

Paris, 12. Februar 1940

[...] Schade daß es keine Tragödie ist, die ich bearbeiten soll. Für eine solche fände ich jetzt eher die entsprechenden Farben und Töne. [...] Ich sitze in meinem winzigen Zimmer, von dem aus man den Anfang des Bois de Boulogne sieht. Die Straße hat Winter-, der Himmel Sommerfarben, und ich gucke auf beide beziehungslos, als hätte ich keine Seele mehr, die, was die Augen ihr zubringen, in Empfindung umzusetzen vermöchte. Kennen Sie solchen Zustand absoluter Leere, wo man sich nur noch quasi als Anhängsel seiner Kleider fühlt? Ich hoffe Sie kennen ihn nicht und lernen ihn niemals kennen. Seien Sie umarmt von Ihrem a.p.

Paris, 29. Februar 1940

[...] Ich habe nun das Nestroy-Material, das Sie mir geschickt haben, durchstudiert. Das einzige Stück, das in Betracht käme (für mich) ist *Der Zerrissene*. Da könnte ich die zwei Hauptfiguren entsprechend ausgestalten (auch in manchem modernisieren), die Couplets ändern (d. h. neue schreiben) und den Gesamt-Dialog ein bißchen neu pointieren. Ob's gelänge, weiß ich nicht. Wenn Sie also zustimmen, würde ich den 1. Akt umarbeiten, und von Ihrem Votum hinge es dann ab, ob ich die Arbeit fortsetze. [...]

Paris, 3. April 1940

[...] Den Zerrissenen in der Reclam-Ausgabe habe ich erhalten. Vielen Dank. Für eine Bearbeitung kommt diese Ausgabe, die den Nestroy widerlich verhochdeutscht, nicht in Frage. Ich benütze als Unterlage allein den Band, den Sie mir s[einer] Z[ei]t geschickt haben. ¹⁰[...] Ich arbeite mit Eifer an der Sache, aber viel Lustiges fällt mir nicht ein, begreiflicherweise. Immerhin hoffe ich etwas Brauchbares fertig zu bringen. [...]

Paris, 15. April 1940

[...] Der I. Akt ist fertig. Ich muß ihn noch mit der Maschine abtippen lassen, denn mein MS. wäre zu unleserlich. Donnerstag habe ich die Abschrift und sende sie sofort an Sie. Wenn ich nur wüßte, wie ich die Sendung vor dem in Verlust-Geraten schützen soll. Ich pausiere jetzt mit der Arbeit, bis ich Ihr Urteil über Akt. I höre. Ich habe mir Mühe gegeben, den Dialog so weit wie möglich aufgefrischt, habe vieles aus Eigenem hinzugetan, das wie echter Nestroy sich anhören soll, das Auftrittslied neu gemacht (mit 2 aktuellen Strophen), für den Gluthammer ein Lied eingelegt, zu dem die weiteren Strophen folgen, wenn Ihnen die erste gelungen erscheint. Sie werden ja sehen. Die Arbeit geht mir nicht so leicht von der Hand, wie's bei ruhigerem und freundlicherem Seelenzustand als der meinige derzeit ist, wohl gegangen wäre. Aber ich hoffe, was ich gemacht habe, wird doch brauchbar sein.

Wollen wir nicht, wenn's dazu kommt, die Bearbeitung gemeinsam zeichnen?

[Paris, 16. April 1940]

[...] Hier ist also Akt I. Ich glaube, Nestroy keine Gewalt angetan zu haben. Die ganz altmodisch-naiven heute (und besonders für Schweizer) kaum noch verständlichen Stellen des Dialogs sind ausgemerzt, der Dialog sonst durch vielerlei Retouchen und kleine Zutaten frischer gemacht. Ein Vergleich mit dem Original wird Ihnen Maß und Art der Veränderung deutlich machen. Auftritt und Lied des Gluthammer (17ter Auftritt) sind neu. Das Lied muß noch durch Strophen erweitert und die erste Strophe um-rhythmisiert werden. Von Nestroy sind etwa 10 Sätze aus seinen anderen (unbekannten) Stücken in diesen 1. Akt verpflanzt worden. Ein Glück wär's natürlich, wenn ich (kommt's zu einer Aufführung) bei den Proben anwesend sein könnte. Da fiele mir gewiß Vieles zur Belebung der Sache ein. Aber von solcher Eventualität sind wir wohl noch weit entfernt!! [...]

Kurz vor dem Einmarsch der deutschen Truppen in Paris am 14. Juni 1940 verließen Polgar und seine Frau fluchtartig die Hauptstadt. Im unbesetzten Teil Frankreichs hofften sie zusammen mit anderen wochenlang auf die Einreisepapiere in die USA. Schließlich bekam Polgar den rettenden Vertrag mit Metro Goldwyn Mayer in Hollywood. In all den Wirrnissen und Belastungen hatte er Nestroy nicht vergessen:

Johann Nestroy. Ausgewählte Werke, herausgegeben und eingeleitet von Franz H. Mautner, Wien o. J. [1937]. Eine Seitenangabe Polgars sowie sein Bedauern, in dem Buch den Kampl zu vermissen, bestätigen, daß es sich um diese Ausgabe handelte.

[Montauban,] 27. Juli 1940

[...] Ich möchte so gern – von allem anderen, was mein Herz heiß ersehnt ganz abgesehen – den Nestroy mit Ihnen fertig machen, zumindest diese kleine Arbeits-Schuld (unter so viel größeren!) abtragen. Trotz der elenden äußeren Verhältnissen, in denen wir vegetieren, auch hier würde ich am Nestroy arbeiten, wenn ich da Material hätte – aber Alles, bis aufs letzte Stückchen Garderobe und das letzte Blättchen MS, Bücher etc., Alles ist ja in Paris geblieben. 7 Koffer, die wir wohl kaum jemals wiedersehen werden, womit wir dann zum zweiten Mal unser gesamtes, in unserer Situation unersetzliches Hab und Gut verloren hätten. [...]

Damit schien die Nestroy-Bearbeitung endgültig aufgegeben. Geldsendungen aus den USA und aus der Schweiz, auch von Seelig, ermöglichten die Weiterreise nach Marseille, wo endlich der ersehnte Hollywood-Vertrag eintraf. Die französische Aufenthaltsbewilligung lief in wenigen Tagen ab, und die Polgars überschritten illegal die Pyrenäengrenze. Am 4. Oktober 1940 verließen sie auf dem griechischen Schiff "Nea Hellas" Lissabon und waren am 13. Oktober in New York, kurz darauf in Hollywood. Nach einem Herzinfarkt im Februar 1941 nahm Polgar die Arbeit am Zerrissenen wieder auf. Wie war ihm das über den Atlantik möglich?

Obwohl die neutrale Schweiz von deutschen Truppen umgeben war, gab es über Lissabon eine reguläre Luftpostverbindung Zürich–Los Angeles. ¹¹ Ganz reibungslos scheint der Postkontakt freilich nicht gewesen zu sein. Seeligs Briefe an Polgar waren mir nicht zugänglich, aber den Briefen Polgars nach tauschten die zwei Bearbeiter Varianten und Korrekturen aus.

[Hollywood,] 26. Juni 1941

Liebster, Bester,

hier ist nun auch der III. Akt. Ich hoffe, meine frühere Nestroy-Sendungen (zwei voluminöse Briefe) sind gut in Ihre Hände gelangt. Nun bleibt es also ganz Ihnen überlassen, welche endgültige Form Sie dem Manuskript geben. Ebenso bleibt es Ihrem Ermessen anheimgestellt, ob Sie meinen Namen mit dem Ihren auf die Arbeit setzen oder allein die Autorschaft der Bearbeitung auf sich nehmen wollen. Wenn Sie aus irgendeinem Grund das Letztere für richtiger halten (in Hinsicht auf die Kritik oder dgl.) tun Sie's ohne Bedenken [doppelt unterstrichen]. Ich werde mich über einen etwaigen Erfolg der Aufführung genau so freuen, wenn Sie allein wie wenn wir beide auf dem Zettel stehen. Und wenn es Honorare gibt, Tantiemen, so weiß ich ja bestimmt, daß Sie meine Interessen so gut wahrnehmen werden wie Ihre eigenen. Sie handeln auch in dieser Hinsicht so wie Sie's für richtig erachten. Wann, glauben Sie, könnte das Stück starten? Ich hoffe inständigst, Sie finden noch Zeit, sich eingehender mit dem Text zu beschäftigen.

Nichts Neues gibt es von hier zu erzählen. Ende Juli wird sich's entscheiden, ob ich weiter bei Metro bleibe – oder dem rien'sten rien gegenüberstehe.

Mitteilung, Historisches Archiv und Bibliothek PTT, Bern, an Verf., 5. August 2002.

Seien Sie umarmt in Freundschaft, Dankbarkeit und Wiedersehen-Verlangen von Ihrem a.p.

[Hollywood,] 6. Oktober 1941

[...] Ich sende hier den textlich revidierten II. Akt. [...] Sie werden ja noch ein bisschen daran bessern und ändern, aber ich glaube, viel sollte man am Nestroy-Original (das ja besonders im 2. Akt meisterlich ist) nicht mehr korrigieren. [...] Das Lied des Lips (pag. 388 [der Mautner-Ausgabe, also das Verstellungs-Couplet]) folgt mit nächster Sendung.* Ich fand niemand, der das MS abgeschrieben hätte, muß also Ihnen überlassen, es in die Schreibmaschine zu geben. Hoffentlich kennen Sie sich aus. Die Zeichen im Buch-Text korrespondieren mit den Zeichen auf den gelben Blättern, wo der Großteil verzeichnet ist. Ein paar Text-Correkturen befinden sich im gedruckten Text. [...] Mit Ihrer Endfassung des 1. Aktes bin ich (in Kleinigkeiten) nicht ganz einverstanden. Ich schreibe Ihnen darüber demnächst. Und bemühe mich, mit Akt III möglichst rasch zustande zu kommen. Was das Lied des Lips (II Akt) anbelangt, halte ich mich an den Rhythmus des Originals, in der Annahme, daß die alte Musik für das Lied Verwendung finden wird. – Hoffentlich kommt mein Brief rasch und unversehrt in Ihre Hände. Bestätigen Sie ihn mir gleich, bitte! [...]

* [am Rand] Inzwischen habe ich das Lied fertig gemacht, lege es also auch hier bei.

[Hollywood,] 6. Oktober 1941

[...] Hier sende ich Ihnen Akt I (wie ich ihn von Ihnen erhalten habe) zurück und möchte dazu bemerken: Warum vergröbern Sie den lieben Nestroy durch derbe Ausdrücke, die so gar nicht zu seiner Diktion passen?! Ich habe überall, wo mich dies störte, ein Fragezeichen an den Rand gesetzt. Ganz unmöglich scheinen mir Derbheiten und Ironie im Mund der Kathi, die doch ein sanfteinfältiges Geschöpf ist. [...] Den Gluthammer lassen Sie sprechen, als wäre er eine Figur von Rabelais und nicht von Nestroy. Und so grob wie in der Formulierung [...] wird der Lips sich über die Rolle des Geldes kaum äußern. [...] "Sie Zyniker" – ausgeschlossen, daß die Mad. Schleyer weiß, was ein Zyniker ist. Strophe II [...] ist mir zu wütend; und außerdem variiert sie eigentlich nur die Idee der Strophe I. Ich glaube, da sollten Sie etwas Besseres finden. Das Schlußwort des Lips (Ende des Aktes) streichen Sie besser. In seiner Angst wird der Lips kein Diktum von sich geben. Sie nehmen mir m. Kritik hoffentlich nicht übel. Ob Sie sie acceptieren, bleibt natürlich Ihnen überlassen. Viele innige Grüße! Ihr a. p.

[Hollywood,] 10. Oktober 1941

Liebster Freund, ich schicke Ihnen [...] die Programme der Zürcher Theater. Es sieht das alles so friedvoll und freundlich aus! Geb's der Himmel, daß die Zivilisations-Enclave Schweiz in dem grausigen Europa so erhalten bleibt wie sie ist.

Mein Giehse-Couplet haben Sie inzwischen bekommen, nehme ich an. Ich würde mich freuen, wenn's mit dem Schauspielhaus zum Abschluß käme. [...] Mein Vertrag hier, der am 23. Okt. abläuft, wird nicht erneuert. Auch alle anderen deutschen Schriftsteller, die wie ich hier Verträge hatten, teilen mein Los. Man will keine Europäer hier in den Studios (ich kann's verstehen). Die jähe Reduktion m. Einkommens auf Null ist natürlich ein harter Schlag. Und wie es hier weitergehen soll, habe ich keine Ahnung. Aber Sie kennen ja meinen bodenlosen Leichtsinn – und so verlasse ich mich, wie schon so oft in meinem Leben, auf Zufall und Wunder. [...] In der neuen Welt gibt es viel Großartiges und Bewundernswertes, aber nichts, was das Herz so anrührt wie ein Schweizer Dörfchen. [...]

Die Bearbeitung von Alfred Polgar und Carl Seelig¹²

Ein Versuch, den in Gemeinschaftsarbeit neu montierten Zerrissenen auf die Anteile der zwei Bearbeiter wieder zu zerlegen, muß fragwürdig bleiben, da wir nicht genug über die Art der Zusammenarbeit wissen. So ist z. B. der Text, in dem Polgar die ihn störenden Stellen anzeichnete, nicht erhalten. Hat Seelig Polgars Kritik beherzigt? Das ist nur eine der Fragen, die bei einer Rekonstruktion nach so vielen Jahren offen bleiben müssen. Polgar hat wiederholt die letzte Entscheidung über Textänderungen Seelig überlassen, oft mit fraglichen Folgen. Es gibt einige Verschlimmbesserungen, die kaum Polgar zuzuschreiben sind, und seine Bedenken, Nestroys Texte und Gestalten könnten vergröbert werden, mochten sich auch auf "radikale" Sozialkritik bezogen haben. Es schien ihm vor allem darauf anzukommen, daß die Textänderungen "sich wie Nestroy anhören sollten". Einige isolierte Beispiele:

- ANTON (*über* LIPS). [...] Der is immer grantig. Je mehr er trinkt, desto nüchterner wird er. [...]
- GLUTHAMMER. [...] Das ist ein Mißbrauch der Besoffenheit. So ein Mensch verdient ja gar kein Rausch. [...] Die meiste Zeit tun's nix wie nix und die übrige Zeit ruh'n sie sich vom Nixtun aus. [...] Was übrig bleibt, geht für die Unterhaltung auf, und den Rest kriegen die Armen. [...]
- LIPS. [...] Ich hab mich zu einer andern Variante von Selbstmord entschlossen, nämlich zur Heirat. [...] Was fangt einer mit einer Zeit an, der den ganzen Tag Zeit zum Zeithaben hat? [...] Die schönste Kalamität kann einem zuwider werden, wenn sie zu lang dauert. [...]
- MADAME SCHLEYER. [...] Mein Zukünftiger schnarcht, als wär' er mein Vergangener. [...]

² Das Typoskript, betitelt "Der Zerrissene. Musikalische Posse in drei Akten von Nestroy. Neue Bearbeitung von Alfred Polgar und Carl Seelig", besteht aus 53 paginierten Seiten und sechs Zusatzblättern. Das Original ist in der Carl Seelig-Stiftung, Zürich, eine Xerokopie (ohne Seite 48) in der Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur, Wien. Zitate im Text mit Sigle PS und Seite.

KRAUTKOPF. [...] Rein blöd könnt' ma werd'n vor lauter denken. [...]

KATHI. [...] sondern nur einen Vetter hab', der mein Vater sein könnt', aber auch wenn ich ihn nicht als Vater betracht' nur als Vetter in Betracht käm'.
[...]

SPORNER [über Lips als Rivalen]. Der Knecht wagt es?

STIFLER. Man gibt dem Volk zuviel Freiheit!

WIXER. Ich werd' ihm die Freiheit schon ausdreschen. [...]

Die letzten Beispiele deuten an, worin sich die Bearbeitung am deutlichsten vom Original unterscheidet: in der Sozialkritik und schließlich im Politischen, also besonders in den Couplets, aber nicht nur in ihnen.

Nestroys Bearbeitung seiner Vorlage ist wegen Mangels an Originalität der Lips-Figur kritisiert worden. Die Bearbeitung dieser Bearbeitung zeigt zumindest einen originellen Zug: Als Lips in seinem geradezu prophetisch posttouristischen Ekel vor dem Reisen auch andere Ablenkungen von sich weist, kommt er auf einen ihm völlig neuen Gedanken: er könnte arbeiten! Natürlich kommt nur eine standesgemäße Beschäftigung in Frage; zu seinem Bedauern findet er keine, die zu seiner Natur paßt:

Finanzier? Ich hab's Tanzen aufgeben müssen, weil mir beim Herumdrehen schlecht wird, und ein Bankier, der keinen Schwindel verträgt, wär' eine verunglückte Figur. Philosophie? Was braucht ein Millionär Philosophie? Philosophie ist was für die Armen, damit s' ein Ruh geben. Schauspieler? Mir ist das Leben Komödie g'nug. Politiker? Dank' schön! Damit die Leut sagen, dem graust vor gar nix! (PS 8)

In PS wird die Philosophie zum Opium fürs Volk, und das Geld noch mehr 'entwertet' als im Original. Dort wurde die Käuflichkeit der Menschen, der Ehe, der Freundschaft satirisch verdammt; Kathi zum goldenen Kalb, das die gierigen Mannsbilder heuchlerisch umtanzten. In der Bearbeitung ist das Geld der Grund, warum die Welt nimmer lang steht. Lips endet seinen Auftrittsmonolog mit der Weltuntergangsprognose: "Ja es gibt keinen besseren Kitt als das Geld; das leimt die ganze Menschenbagage zusammen, bis der ganze Weltkrach kommt." Lipsens selbstironischer hypochondrischer 'Geldschmerz' wird hier wieder zum 'Weltschmerz', d. h. zur kapitalistischen globalen Todeskrankheit. Wer 1941 den Weltkrach konkret zu verantworten hatte, hören wir vom Schlosser, der, Repräsentant von Dummheit, Sentimentalität und Gewalt, zur Befreiung seiner geraubten Mathilde entschlossen, deklamiert:

GLUTHAMMER. Gewalt heißt die Losung der Stunde!

KATHI (erschrocken). Sie werden doch nix Unrecht's tun?

GLUTHAMMER. "Unrecht?" Daß ich nicht lach? Recht ist, was mir und meiner Mathilde nützt. (PS 17)

"Recht ist, was dem Volke nützt" war die Parole, nach der Roland Freisler, Präsident des deutschen Volksgerichtshofes, seine Todesurteile verhängte.

Angesichts des oft erklärt politischen Spielplans des Schauspielhauses wurde Nestroy als leichte Kost geboten. Aber ein bloß lustiger Nestroy war dem Schau-

spielhaus-Publikum ebensowenig zuzumuten wie den Bearbeitern. Wie weit sollte er politisiert werden? Schon in Lipsens Auftrittscouplet wird die Problematik angesprochen:

Zum Theaterdirektor ein Kritiker sagt:
Ihr Repertoire mir gar nicht behagt!
Die ernste Zeit verlangt ernste Sachen,
Aber in solcher Zeit grad woll'n die Leut' was zum Lachen.
Die Stück soll'n nicht tief sein, jedoch auch nicht seicht,
Nicht schwer zu versteh'n, jedoch auch nicht zu leicht,
Nicht aktuell, jedoch der Jetztzeit nicht fern,
Möglichst noch klassisch und zugleich modern.
Meiner Seel', 's is a fürchterlich's G'fühl,
Wenn einer selbst nicht weiß, was er will! (PS 7)

Diese Gratwanderung mit Absturzgefahr zu beiden Seiten war für ein Asyltheater besonders relevant, hatte aber Tradition, die Nestroy nicht unbekannt war. In *Alles will den Propheten sehen* weiß Kilian Sitzmeyer ein Polgar sicher bekanntes Couplet davon zu singen:

Man verlangt jetzt Tendenzen Mit Zeitkonsequenzen, Philosophische Glossen Kurz, ernsthafte Possen Von politischem Geist durchweht.¹³

Nestroys Stück war gesellschaftskritisch, aber nicht politisch. In der Bearbeitung weht der politische Geist in den Couplets, und zwar gegen die "Zeitkonsequenzen" in der Schweiz, im Gegensatz zu anderen Exilaufführungen gegen die Politik des Gastlandes. Schon die zweite von Polgars "kritischen Zusatzstrophen" zu Lipsens Auftrittscouplet gibt den Auftakt:

Ein Minister hält eine großartige Red,
In der alles von allem das Gegenteil steht.
"Unsre Meinung", so sagt er, "soll die Meinung nicht lenken,
Ob die lieben Nachbarn sich freu'n oder kränken.
Aber um Gottes Will'n nur sich mit ihnen vertragen
Und nix was sie ärgern könnt, schreib'n oder sagen.
Die Freiheit ist eine der köstlichsten Sachen,
Nur darf man beileib kein' Gebrauch von ihr machen!"
Meiner Seel', 's is a fürchterlich's G'fühl,
Wenn einer selber nicht weiß, was er will. (PS 7)

Zweifel, welches Land hier gemeint sein könnte, beseitigt Lips, wenn er, Verhaftung fürchtend, ins Ausland flüchten will und in PS hinzufügt: "am liebsten in die Schweiz". Im Chanson wird Lipsens Zerrissenheit die der Schweizer Politiker.

SW XIII, 579; vgl. Stücke 29, 247.

Die Schweiz verstand sich von je als Hort der Freiheit, während des Kriegs mehr denn je und mit vollem Recht. Gerade dieses Selbstverständnis der Schweiz wird in einer Zusatzstrophe zu Lipsens Verstellungscouplet in Frage gestellt:

Ein Stadtrat mit knorriger Stimme spricht: "Warum ihr so murrt, das begreife ich nicht! Die Schweiz, unser wahrhaftes Vaterland, Wird mit Recht doch die freie Schweiz genannt. Bei uns wird ein jeder behandelt gleich, Ob Christ oder Jud, ob arm oder reich. Hier darf ein jeder vielsprachig sogar, Sagen und Schreiben, was recht ist und wahr. Die Presse ist frei und kennt keine Zensur ..." Sich so zu verstell'n na da g'hört was dazu. (PS 38)

Hier wird nicht nur ein Nestroy-Couplet aktualisiert. Die Exilanten empfanden Nestroys Schwierigkeiten hundert Jahre vorher als aktuell. In Zürich sprach tatsächlich ein Nestroy im Exil.

Die Kritik an der Schweizer Doppelzüngigkeit war berechtigt. Dazu Hans Albert Walter: "So viele Verpflichtungen die Neutralität der Schweiz auch auferlegen mochte, es gibt innerhalb Europas keine Parallele dazu, daß eine nichtfaschistische Regierung der eigenen Presse Zurückhaltung bei ihren Berichten über Deutschland verordnete."¹⁴ Die Bearbeiter hatten vielleicht dennoch Bedenken und fügten dem Couplet eine Strophe an, relativierten die Kritik und erinnerten an die Gefahr, in der sich die Schweiz befand und der sich die Asylanten besonders bewußt waren. Gleichzeitig warnten sie vor jeder Anbiederung an Deutschland:

Im Bett liegt der Wolf mit frommem Gesicht, "Rotkäppchen, tritt näher!" er honigsüß spricht. "Vor mir brauchst kein' Angst hab'n, schüchternes Kind, Ich bin dir von Herzen so wohl doch gesinnt. Komm, laß mich dein weiser Protektor sein Und füg dich der neuen Wald-Ordnung ein!" Doch kaum steht's am Bett und lächelt ganz munter, Da packt er's frohlockend und schluckt's rasch hinunter. So bleibet vom Märchen ein – Märchen nur! Sich so zu verstell'n, na, da g'hört was dazu! (PS 38)

Lips kritisiert noch einmal die Schweiz in seinem Enttäuschungscouplet, als er glaubt, die Kathi habe es mit ihren Schmähungen seiner Person ernst gemeint. Vom Originalcouplet wurde nur die 4. Strophe beibehalten – mit gutem Grund: die Satire auf den Wirtshausheld, der zu Hause unterm Pantoffel steht, bereitet auf die folgende neue Strophe vor – allerdings nach einer entscheidenden, differenzierenden Überleitung:

's gibt viele, sogar im Schweizerland, Die finden: zuhause fehlt allerhand.

Sie vermöbeln am Biertisch die Demokratie, Und wenn's darauf ankommt, dann sterben s' für sie. (PS 47)

Damit wird nach der vorhergegangenen und vor der kommenden Kritik ausgesprochen, gegen wen sie sich richtet. Daß Polgar, dem die Arbeitsbewilligung verweigert worden war, verbittert war, ist verständlich, weniger aber, daß Schauspieler, die selbst Asylrecht und Arbeitsmöglichkeit genossen, von der Bühne her das Gastland schlechtmachten. Das war bei anderen Exiltheatern keineswegs üblich. Auch hier zeigt sich die Sonderstellung des Zürcher Schauspielhauses als Exilbühne. Direktor Oskar Wälterlin, Schauspieler und Publikum waren überzeugte Demokraten und wußten wohl, daß "zuhause manches fehlte", so eine humanere Behandlung der Flüchtlinge. Die Asylpolitik spaltete das Land. "Es gab in allen Schichten des Volkes Leute – auch sehr einflußreiche, die mehr oder weniger offen dem Antisemitismus huldigten, und es gab die große Zahl der anderen, die den Rassenhaß bekämpften. [...] Die einen sahen sich in ihrem satten Frieden gestört, die anderen wurden im Gewissen aufgerüttelt."¹⁵ Im September 1942 wurde die Aufnahmepraxis durch die antisemitische Klausel verschärft: "Flüchtlinge nur aus Rassegründen sind nicht als politische Flüchtlinge zu betrachten."¹⁶ Hans Albert Walter kam zu dem Schluß: "Von lichten Stellen abgesehen ist die schweizerische Asylpraxis in ganz Europa mit Abstand die härteste gewesen."17

Eine Stelle in PS ironisierte diese Praxis klar genug. Lips fürchtet, Kathi habe eine jugendliche Inklination zu einem Deserteur. Nach "Willst ihm nach? Vielleicht gar in die Schweiz" heißt es nun: "Dort freuen sie sich über jeden Flüchtling, der ihr heiliges Asylrecht beansprucht Oder nach Amerika? Es ist aber zwar schwer, ein' Schiffsplatz zu bekommen. Aber kaufst dir halt ein eigenes Schiff! Geld hast du ja!" (PS 48).

In der Satire auf unmenschliche Asylpraxis war PS ein Beitrag, die Zerrissenheit der Schweiz zu überwinden. Sie erklärte sich solidarisch mit denen, die nicht den vollen Schutz einer Demokratie genossen – wohl kein illegitimer Eingriff der Bearbeiter, hatte doch Nestroy im *Alten Mann mit der jungen Frau* für eine humane Zukunft eines politischen Häftlings gesorgt! Das Couplet kehrt zur Kritik zurück:

Dann wieder gibt's allerhand wichtige Leut' Vor allem unter der Obrigkeit, Die finden, kein Staat in Europa wird So wunderbar wie die Schweiz regiert. Doch kommt dann einer, vor dem sie erschrecken, Mit großen Worten und großem Stecken Und schreit: "Das Volk müßt ihr anders führen! Wohin und womit, das werd' ich diktieren!" Dann lispeln sie: "Bitte, ganz wie's gefällt!" So gibt es halt allerhand Leut' auf der Welt! (PS 47)

¹⁵ Alfred A. Häsler, *Das Boot ist voll. Die Schweiz und die Flüchtlinge*, Zürich 1967 (Neudruck: Zürich 1989 [Diogenes TB 21699], S. 11.

¹⁶ Häsler (Anm. 15), S. 333.

¹⁷ Walter (Anm. 3), S. 131.

Dieselbe Kritik an der Schweizer Obrigkeit wird wiederholt, und zwar von ganz unerwarteter Seite: der Madame Schleyer. (Die Rolle der Mathilde Schleyer war zuerst Therese Giehse zugedacht – Polgar hatte das Couplet für sie geschrieben –, dann aber Mathilde Danegger, die den Zürchern auch aus dem politischen Caberett Cornichon bekannt war). Sie wertet Nestroys Witwe Schleyer, die gewitzte Rechnerin im Heiratsgeschäft, zu einer Dame von Witz auf, aktualisiert das Couplet der Madame Zichorie aus dem *Gewürzkrämerkleeblatt* und entlarvt in der letzten Strophe die Phrasen der Politiker:

Es wollen mit Stärke heut oft imponier'n
Die Männer, die schwache Staaten regier'n,
Unbeugsam, sagn s', sei ihr Entschluß,
Daß das Land und das Volk frei bleiben muß.
Unbeugsam sein s'? No ja beim Sprechen,
Kommt's aber zum Biegen oder zum Brechen ...
Was lachen S' da unten denn so sarkastisch?
Mein Gott! Der Mensch is halt oft elastisch.
Und die prahl'n von Rückgrat! Daß i net lach!
's is a starkes Geschlecht, aber schwach, aber schwach. (PS, Zusatzblatt)

Die Schleyer war schon in einer früheren Szene satirisch geworden, aber damals hatte sie nicht die Schwäche der Schweizer Politiker aufs Korn genommen, sondern einen Charakterzug der Wiener. Die Satire auf deren scheinheilige Gemütlichkeit fiel recht milde aus. Wie und wo war so etwas im Zerrissenen unterzubringen? Madame Schleyer hält Lipsens Heiratsernst für einen Witz. Auf Akt I, Szene 10 folgt (auf einer anderen Maschine getippt und wahrscheinlich von Seelig verfaßt):

MADAME SCHLEYER allein.

Dieser Herrn von Lips [...] hat seine Freud dran, wenn er einem eine Bosheit versetzen kann. Ja, ja er ist halt aus Wien, und dort bringen's die Leut nicht über sich, einen Witz hinunterzuschlucken. (PS, Zusatzblatt zu 15)

Man hat Lips als den typischen Österreicher gesehen, der zwischen spontanem Handeln und reflektierter Untätigkeit hin und her gerissen wird. Daß ihn in der Bearbeitung die Bosheit zum typischen Wiener stempelt, ließe sich ebenso von etlichen Nestroy-Gestalten ableiten wie aus der Perspektive der Bearbeiter, die 1938 nicht vergessen hatten. Bosheit als Folge der Langeweile, wäre eine psychologische Einsicht, die allerdings der Madame Schleyer fernliegt und die Nestroy seinem Lips nicht zumutete.

Die Wiener Witze im Couplet sind allerdings sehr zahm (sie sind mit einer anderen Maschine getippt als der übrige Text und wahrscheinlich Seelig zuzuschreiben); einer könnte einem Witzblatt entnommen sein:

Zum Kaiser Franz Josef kommt ein Offizier: "Majestät, erlauben S' die Hochzeit mir Mit einer Schustertochter, in die ich verliebt, "Geh'n S'" sagt der Kaiser, "vergessen S' das Schusterkind!

Was haben S' schon davon, wenn S' glücklich sind?" Ob's den, den's trifft, gift' oder freut, Ein Witz müssen s' machen, die Wiener Leut. (PS, Zusatzblatt zu 15)

Hat dieser Witz noch etwas Alt-Österreich-Anekdotisches vom Kaiser, der kein Glück kannte, so ist ein anderer ein recht schwacher Antipiefke-Witz: Ein Ehepaar fliegt nach Berlin, der Frau wird bald schlecht, und sie will sich erleichtern, aber der Mann sagt, sie solle damit warten, bis sie über Preußen wären.

Diese Liedeinlage erklärte sich vermutlich aus der Absicht, die beliebte Mathilde Dannegger öfter zu Wort kommen zu lassen. Ihr zuliebe erfolgte auch der einzige Eingriff in den Aufbau des Stückes: Im 3. Akt wurden zwei grobe Szenen eingefügt, in denen Kathi und Lips mit Madame Schleyer abrechnen. Von drei Äußerungen der Madame Schleyer abgesehen ("Mir hat sein Herz gehört und also gehört mir auch sein Geld", "Soll ich denn gar nichts haben von seinem Tod?", "Ich könnt' ihn erwürgen, wenn er nicht schon tot wär'") sind diese Szenen Nestroys Sprache so fern wie das grobe Slapstick-Finale seiner Komik: Als Schleyer in Ohnmacht fällt, überschüttet sie Lips mit Wasser. Die Szenen sind auf derselben Maschine getippt wie die schwachen Witze-Strophen der Schleyer und enthalten Dialogteile in Seeligs Handschrift.

Die Couplets der Spielfassung

PS war 1939/40/41 entstanden. Zu einer Aufführung kam es aber erst 1944. Wurde PS tatsächlich aufgeführt trotz der Kritik am Gastland Schweiz? Eine Antwort gibt Dagmar Saval-Wünsches Beitrag zu meinem Thema. 18 Dort heißt es einleitend: "Für die Aufführung am 30. März 1944 haben Alfred Polgar, Carl Seelig und nicht zuletzt Leopold Lindtberg Zusatzstrophen gedichtet. Sie sollen hier mitgeteilt werden." Die abgedruckten Texte der Spielfassung sind allerdings Kompilationen der zahlreichen Fassungen im Lindtberg-Archiv. Es ist also nicht sicher, ob bei allen Aufführungen 1944 alle Strophen bzw. der gleiche Wortlaut über die Rampe kamen. Das liegt in der Natur der Couplets im allgemeinen. Sicher ist, daß sich die von Saval-Wünsche publizierten Couplets von jenen in PS wesentlich unterscheiden. Saval-Wünsche erwähnt diese Fassung nicht und hat sie vermutlich nicht eingesehen, sonst wäre ihr aufgefallen, daß sich die satirische Zielrichtung entschieden verändert hatte und die meisten Couplets nicht von Polgar oder Seelig waren.

Valeska Lindtberg, die Witwe des Regisseurs, erinnerte sich nicht, daß ihr Mann je selbst Chansons geschrieben hätte, aber er sei abends oft mit Hans Weigel zusammengesessen, um dessen Couplets durchzusprechen.¹⁹

Die markantesten Unterschiede: Der Lips-Monolog wurde aus PS übernommen, im Auftrittslied auch die Strophe "Zum Theaterdirektor ein Kritiker sagt", nicht aber die letzte Strophe, die die Heuchelei der Regierung anklagt.²⁰ Im Verstellungscouplet wurde die Strophe gegen die Zensur nicht übernommen, auch die Rotkäppchenstro-

¹⁸ Dagmar Saval-Wünsche, "S'gibt halt allerhand Leut auf der Welt." Nestroy im Exil am Schauspielhaus Zürich 1933–1945' und 'Anhang', in: *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 89–98.

¹⁹ Gespräch mit Verf., 20. Juni 2001.

²⁰ Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab (Anm. 18), S. 90.

phe wurde gestrichen.²¹ Im Lied der Madame Schleyer wurde die Strophe vom allgemeinen "Heldenmut" der Männer übernommen, die Strophe aber, die die Schwächen der Schweizer Regierung Deutschland gegenüber anprangert, gestrichen.²² Wie sind diese Diskrepanzen zu erklären?

Valeska Lindtberg war mit der Situation vertraut. Als Pianistin begleitete sie drei der fünf Nestroy-Inszenierungen am Schauspielhaus 1939–1946 und wohnte natürlich auch den anderen bei, da ihr Mann Regie führte. Nachdem ich ihr die Zerrissenen-Couplets beider Fassungen vorgelesen hatte (Weigels "Lied von der Freiheit" begann sie gleich zu singen), sagte sie: "Seeligs Couplets [die in PS] waren für das Stück nicht geeignet; die waren viel zu direkt", und zur weiteren Begründung ergänzte sie: "Wir waren überhaupt nicht so kritisch der Schweiz gegenüber."²³

Der Grund, warum sich in den neuen Couplets die satirische Zielrichtung änderte, mag gewesen sein, daß sich die weltpolitische Situation seit 1940/41 dramatisch verändert hatte. Nun da die deutsche Niederlage immer näher kam, war der Kontrast zwischen Nazi-Propaganda und Wirklichkeit das satirische Thema. Das unaufhaltsame Ende Hitlers wurde in einer Strophe gefeiert, die nicht, wie für Couplets üblich, vergessen werden sollte. Für den Augenblick geschrieben ist sie eine jener "Zeitstrophen", die die Zeit überdauern.

Es erscheint immer wieder ein falscher Prophet, Der meint, daß die ganze Welt sich um ihn dreht, Er kommt an die Spitze, hält sich für einen Gott Und schaut, daß er die Menschen in Kürze ausrott'; Mit der Hälfte der Macht könnt man alle erlösen, Doch der, der sie hat, braucht sie lieber zum Bösen, Nur: das Ausrotten ist nicht so einfach, zum Glück, Die Darsteller wechseln, uralt ist das Stück, Wenn am Schluß der Tragödie der Heldenspieler fällt, Gibt's immer noch allerhand Leut auf der Welt.²⁴

Das bevorstehende Ende der deutschen Bedrohung löste ein wahrhaft befreiendes Lachen aus, stellte es doch die Erleichterung von den kriegswirtschaftlichen Beschränkungen in Aussicht. Das alles sprach das Publikum weit mehr an als die Kritik an der Schweiz, vorgetragen von Asylanten, die dem Gastland dankbar und verpflichtet waren.

Das heißt nicht, daß es in den neuen Couplets keine Kritik an den Schweizer Zuständen gegeben hätte. Aber sie vermied das Asylproblem und richtete sich nicht gegen Politiker, sondern gegen Personen, die sich den Anordnungen der Politiker, den kriegswirtschaftlichen Vorschriften, widersetzten, z. B. Arbeitgeber, die die Opferbereitschaft der Frauen, die für ein paar Stunden freiwillig dem Gemeinwohl

²¹ Ebd., S. 95.

²² Ebd., S. 91 f.

²³ Siehe Anm. 19.

²⁴ Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab (Anm. 18), S. 97.

dienten, durch Entlassung bestraften, weil die patriotische Hilfe ihre reguläre Arbeitszeit verkürzte.²⁵

Im Verstellungscouplet wurde auch die Doppelmoral der Egoisten bloßgestellt, die Krankheit vortäuschten, um bessere Lebensmittel zu ergattern;²⁶ im Couplet "Es gibt halt allerhand Leut auf der Welt" spendeten sie großzügig die Ersatzlebensmittel, die ihnen zu schlecht waren, für die Armen²⁷ – Satire auf die Meckerer, die kleinen Privatsaboteure nationaler Pflichten. Die schwächsten Strophen (wohl auch von Weigel) verulkten die Leute, die mit dem Radioprogramm nie zufrieden waren oder einer sprachlichen Anglomanie huldigten.

Das Couplet für Gluthammer, das Polgar in einem Brief erwähnt hatte, liegt PS nicht bei. Für die Spielfassung schrieb nachweisbar Hans Weigel dem Schlosser ein Couplet, das die in PS geäußerte Kritik am ambivalenten Freiheitsbegriff der Schweizer auf die ganze Menschheit erweiterte. Wie die Schleyer wurde dazu Gluthammer mit neuen Geistesgaben ausgestattet. Er, der bei Nestroy nur von Liebe und Rache geträumt hatte, träumte nun, da er von Krautkopf eingesperrt war, von der Freiheit wie alle Eingesperrten. Der ungeschlachte Schlosser wurde zum Humanisten. Hans Weigel, wegen seiner verharmlosenden Zusatzstrophen später oft gescholten, legte in Gluthammers Lied von der Freiheit ein Jahr vor Kriegsende jene Skepsis hinein, die die Enttäuschung so vieler Emigranten mit der Nachkriegsgesellschaft vorwegnahm und ihr dennoch ein utopisches Trotzdem entgegenstellte (Abb. 1):

Was nützt denn der Kampf um die Freiheit? Bisher war er stets ohne Zweck, Man wünscht sie mit Leidenschaft heut herbei, Am nächsten Tag schmeißt man sie weg. [...]

Doch muß an der Freiheit was dran sein, Daß niemals der Kampf um sie ruht, Nur sollt halt der Mensch mehr ein Mann sein, Nicht Angst haben vorm eigenen Mut. [...]

Drum gibt es so viel Tyrannei heut, Doch alles braucht Zeit auf der Welt, Es kommt auch der Tag, wo die Freiheit Erfunden wird, die sich dann hält.²⁸

Auch ein Text für eine Anthologie vergessener Couplets ...

Das Kriegsende rückte näher. Noch war die Invasion an der Normandie nicht erfolgt, aber die deutsche Ostfront wackelte gewaltig. Am 18. März erzwang Deutschland die Besetzung Ungarns von Horthy, dem Reichsverweser, der Hitler ebenso verfallen war wie der Satire. "Verwesen ist nicht nur ein Vorrecht der Leiche, / In unruhigen Zeiten verwest man auch Reiche", hieß es in einem Couplet am 30. März. Im Verstellungscouplet wird die deutsche Beruhigungspropaganda der

²⁵ Ebd., S. 91.

²⁶ Ebd., S. 95.

²⁷ Ebd., S. 98.

²⁸ Ebd., S. 93 f.



Abb. 1a. Der Zerrissene, Zürich 1944, "Das Lied von der Freiheit", Seite 1.

Wirklichkeit gegenübergestellt, die strategische Frontbegradigung dem Vormarsch der Roten Armee. Und alle, die es nicht erwarten konnten, zu ihren Normalrationen zu kommen, und denen die Engländer und Amerikaner zu langsam waren (die Normandie-Invasion kam erst im Juni 1944), wurden nicht nur zur Geduld ermahnt:

S' gibt Leute, die sitzen im sicheren Port, Die reden vom Krieg wie vom harmlosen Sport,



Abb. 1b. Der Zerrissene, Zürich 1944, "Das Lied von der Freiheit", Seite 2.

Der eine bekrittelt das Tempo im Süden, Der andre ist mit dem im Westen nicht zufrieden, Sie schimpfen, tut's paar Tag keine Angriffe geben, Für's Leben gern riskieren sie den andern ihr Leben, Sie strahl'n über Bilder von Schutt und Ruinen, Wenn Menschen zugrundegehn. heißt's "Recht geschieht ihnen!"²⁹



Abb. 1c. Der Zerrissene, Zürich 1944, "Das Lied von der Freiheit", Seite 3.

In der Absage an Sensationslust und Schadenfreude wird an die Menschlichkeit erinnert, und das von Asylanten, die über die Bombenangriffe auf Deutschland und Österreich hätten frohlocken können.

Das humanistische und progressive Engagement des Schauspielhauses fand je nach Bearbeiter verschiedene Töne. Polgar hatte die Kritik an der Angst der Schweizer vor Hitler schließlich relativiert, indem er darin eine menschliche Schwäche sah,



Abb. 1d. Der Zerrissene, Zürich 1944, "Das Lied von der Freiheit", Seite 4.

und kam nach einer Aufzählung allgemeinmenschlicher Mängel (Geldgier, Egoismus, Neid, Irrtum, Eitelkeit) zu dem Schluß:

Ia, ja, es gibt allerhand Leute gewiß,

Und doch möcht manchmal zweifeln, ob's wirklich so is!

Denn wenn man die Menschen näher betracht,

Sind alle nach einem Leisten gemacht.

Nein, nein, ich seh' kein Unterschied zwischen die Leut! (PS 47)

In der Spielfassung wurde die Gleichheit aller zur Gleichheit der Besitzenden, dem Allgemeinmenschlichen das Allgemeinbürgerliche entgegengestellt.

Ja, ja, es gibt allerhand Leut' auf der Welt,

Der eine liebt's reich zu sein, der andre liebt's Geld.

Der eine ist sehr für die Reaktion,

Der andere ist gegen die Revolution,

Der eine die eignen Interessen nur schützt,

Der andre hat einzig im Kopf, was ihm nützt,



Abb. 2. *Der Zerrissene*, Zürich 1944, Karl Paryla als Herr von Lips.

Der eine, der schwärmt für die herrschenden Klassen,

Der andre tut alle, die nicht herrschen, hassen, Der eine ist feig und der andere kein Held, So gibt es halt allerhand Leut auf der Welt.³⁰

Man kann sich vorstellen, mit welch klassenkämpferischem Elan Karl Paryla (Abb. 2) diese Worte vortrug – vielleicht hatte er sie selbst geschrieben. Er war schon in der Scala in Wien, bevor es die noch gab.

Das Soufflierbuch 31

Was wurde an PS außer den Couplets noch geändert? In keinem der relevanten Archive³² ist das Regiebuch vorhanden. Immerhin sollte das Soufflierbuch verläßlich darüber Auskunft geben, was gespielt wurde. Es weist allerdings so viele Streichungen sowie Einschübe und kleinere, auch handschriftliche Änderungen und Umstellungen auf, die während der Proben vorgenommen wurden, daß eine Rekonstruktion der Spielfassung aller

Aufführungen nicht eindeutig ist. Im Soufflierbuch sind alle sechs Couplets mit "Lied I, II" etc. angemerkt. Von vieren sind auch die Texte enthalten, die den von Saval-Wünsche publizierten entsprechen, aber Streichungen und Auslassungen aufweisen, so daß nicht zu entnehmen ist, welcher genaue Wortlaut von Aufführung zu Aufführung über die Rampe kam. Aber "[das Publikum applaudierte] nach jedem Couplet so lange, bis immer noch eine Zugabe spendiert wurde". ³³ Es ist also anzunehmen, daß doch die meisten der gedruckten Couplets gesungen wurden. Die meisten Rezensionen schrieben die Couplets Polgar und Seelig zu, nur *Die Weltwoche* meinte (richtig!), sie seien "auf Konto der Inszenierung zu setzen".

Zweifellos ist in den Dialogen die Hand Lindtbergs zu spüren. Er übernahm die glücklichen Textänderungen in PS, hielt sich aber sonst enger an das Original und fügte die in PS ausgelassenen Nestroy-Stellen wieder ein. Anstelle der Witze-Strophen der Schleyer setzte er ihr siegessicheres Couplet über die Schwäche der Männer. Die politischen Anspielungen im Dialog wurden beibehalten und in neuen Zusätzen ergänzt:

³⁰ Ebd., S. 98.

³¹ Im folgenden Sigle SB. Das Soufflierbuch, gekennzeichnet als "Eigentum Schauspielhaus Zürich", liegt im Stadtarchiv Zürich, das die alten Bestände des Schauspielhaus-Archivs übernommen hat. Es umfaßt 57 Maschinschriftseiten und zahlreiche Einlagezettel. – Zitate im Text mit Sigle SB und Seite.

³² Siehe Anm. 1.

³³ Tages-Anzeiger, 1. 4. 1944.

Lipsens Kenntnisse des Viehstandes reichten nun über die Grenze. [Gestrichenes in eckiger Klammer]

Die Schafe und die Lämmer haben eine Schafsgeduld, beziehungsweise eine Lammsgeduld. Sie stehen unter [dem Absolutismus] der Führung eines Leithammels [dem sie ohne Abstimmung blindlings Gefolgschaft leisten] Wenn's dann donnert und blitzt, stecken die Schafsköpfe die Köpfe z'samm und dann nützt ihnen der schönste Leithammel nix. Aber das ist ein Dilemma, das nicht nur die Lämmer an sich haben. (SB, Erg. zu 35)

In PS riet Lips dem vermeintlichen Liebhaber Kathis, in die Schweiz zu flüchten – "Dort freu'n sie sich über jeden, der ihr heiliges Asylrecht beansprucht." Im Soufflierbuch wurde zuerst "heiliges" gestrichen und dann der ganze Zusatz, vielleicht weil sich (während der Proben oder der ersten Aufführungen) eine überfällige Liberalisierung abzuzeichnen begann. Am 12. Juli 1944 wurde endlich die antisemitische Klausel von 1942 gestrichen und ersetzt durch "aufzunehmen sind vorläufig nur noch Ausländer, die aus politischen oder anderen Gründen wirklich an Leib und Leben gefährdet sind und keinen anderen Ausweg als die Flucht in die Schweiz haben, um sich dieser Gefahr zu entziehen".³⁴

Die Asylfrage war dennoch nicht vergesssen, aber sie wurde nur ,indirekt' in einer komödiantischen Anspielung gestreift: Lips sieht sich einer Schwierigkeit gegenüber, die für manche Asylbewerber nicht so leicht zu überwinden war wie in der Spielfassung. Krautkopf fragt ihn nach seinen Zeugnissen [Papieren]:

LIPS. Wie ich durch den Wald gangen bin, stell ich mich unter einen Baum, zieh meine Zeugnisse heraus und will nachzählen, bei wieviel Meistern daß ich schon war; schlagt auf einmal der Blitz in den Baum und die Zeugnisse verbrennen mir in den Händen.

KRAUTKOPF. Ist mir leid, aber ohne Zeugnisse trau ich keinem Knecht; da kann er gehn, wo er hergekommen ist. (SB, Erg. zu 35)

Krautkopf gibt nach, und Lips ist noch einmal gerettet.

Ein letzter Zusatz im Soufflierbuch erhöhte die musikalische Heiterkeit des ganzen. Vor der Testamentsänderung am Ende des 2. Aktes schob Lindtberg ein Quodlibet ein, das von den drei Freunden über ihre Pläne mit Lipsens Erbe ("Behalten – verkaufen – verpachten") gesungen wird: der Justitiarius singt auch mit und fordert mit seinem Latein lustige Reime der anderen heraus. Und am Stückschluß hat Lips noch Gelegenheit, seine Heilung in lustigen Versen zu feiern:

Im Nachhinein wird mir mit Schaudern erst klar,
Daß ich nicht nur in der Einbildung ein Zerrissener war.
Ich hab allerweil 's Gfühl g'habt,
ich weiß nicht, mir war so –
Als wär' ich a Hälfte, ein Scherb'n, ein Torso.
Die bessere Hälfte, die find ich am End,
Jetzt bin ich komplett und nicht länger Fragment.



Abb. 3. Der Zerrissene, Zürich 1944, Karl Paryla als Herr von Lips, Wolfgang Heinz als Gluthammer.

Zur 100jährigen Wiederkehr der Uraufführung: **Première**

Der Zerrissene

Musikalische Posse in drei Akten von Nestroy Bearbeitet von Alfred Polgar und Carl Seelig

Regie: Leopold Lindtberg Bühnenbild: Teo Otto Musik: Paul Burkhard
An zwei Flügeln: Rolf Langnese und Paul Burkhard

Herr von Lips, sin Kapitalist Karl Paryla Stiffer Sporner I seine Freunde Lakes Ammann Kriser Robert Pering Miser Robert Pering Matham Schleyer Matham Schleyer Mathide Denegge Guthammer, sin Sollouer Wolfgrag Heiter Krautkopf, Pithiter auf einer Besitumg des Herrn Lips Krautkopf, Pithiter auf einer Besitumg des Herrn Lips Staubmann, Justitiarius Friedrich Braum Friedrich Braum Fritz Delius Greich Beger Staubmann, Justitiarius Friedrich Braum Fritz Delius Krautkopf Karl Delmont Schmidt Karl Delmont Karl Mark Karl Delmont Karl Delmont Karl Mark Karl Delmont Karl Mark Karl Delmont Karl Mark Karl Delmont Karl Mark Karl Ma

Der erste Akt spielt auf dem Landhaus des Herrn von Lips; der zweite und dritte auf Krautkopfs Pachthof, acht Tage später

Technische Leitung: Ferdinand Lange

Pause nach dem I. Akt

Abb. 4. Der Zerrissene, Zürich 1944, Zeitungsankündigung.

KATHI.

Ein zerrissens G'müt flickt man wie ein zerrissenes Gwand'. GLUTHAMMER.

Und das Feuer der Liebe hält die Herzen beinand.

Die von allen Darstellern gesungenen Schlußzeilen meinten die ganze Welt und damit auch die Schweiz und ihr Asyldilemma:

Nix is so zerrissen auf dieser Welt, Daß es nicht wieder z'samm kommt und ganz wird und hält. (SB, Zusatzblatt nach 57)

Aufführung und Rezeption

Am Schaupielhaus hatten sich Flüchtlinge zu einem idealen Nestroy-Ensemble zusammengefunden. Wie der Regisseur Leopold Lindtberg stammten die meisten Darsteller aus Wien: Karl Paryla, der in drei Zürcher Nestroy-Inszenierungen während des Krieges die Nestroy-Rollen spielte, gab den Lips; Wolfgang Heinz, der die Scholz-Rollen übernahm, den Gluthammer (Abb. 3). Im Unterschied zu Paryla, der aus einer Wiener Arbeiterfamilie kam und mit der Sprache der Straße vertraut war, machte der Dialekt dem Wiener Heinz Schwierigkeiten, da er in seiner Jugend kaum Berührung mit der Umgangssprache gehabt hatte. Aber er wuchs auch in die

Scholz-Rollen hinein.³⁵ Er mimte den groben Schlosser, das Arbeiterkind Paryla den reichen Lebemann! Mathilde Dannegger (Madame Schleyer) stammte aus einer Wiener Schauspielerfamilie, Grete Heger (Kathi) hatte an der Wiener Kleinkunstbühne Literatur am Naschmarkt begonnen, Hermann Wlach (Krautkopf), Eugen Jensen (Stifler), Robert Freitag (Wixer) waren alle in Wien geboren. Nur die Nebenrollen waren mit Nichtösterreichern besetzt: Fritz Delius (Anton) und Karl Delmont (Christian) waren deutsche Flüchtlinge, Lukas Ammann (Sporner), Friedrich Braun (Staubmann) und John E. Schmidt (Josef) waren Schweizer.³⁶

Die Premiere fand am 30. März 1944 zur hundertjährigen Wiederkehr der Uraufführung statt. Im Programmheft wurden Polgar und Seelig als Bearbeiter genannt (Abb. 4). Eindeutig nur von Polgar war sein im Programmheft abgedruckter Artikel "Nestroy" (aus *Ja und Nein*, 1926), ein sprachliches Meisterwerk der Bewunderung und Einfühlung. Die Inszenierung wurde 20mal gegeben. Ob Polgar finanziell je davon etwas hatte, konnte ich nicht feststellen.

Die Rezensionen³⁷ waren des Lobes voll – für die Schauspieler, allen voran Karl Paryla, für Teo Ottos Bühnenbild und für die Musik: "Die zahlreichen Lieder wurden nach entzückenden Melodien von Paul Burkhard gesungen, dessen Einfälle sich von der romantischen Walzerkantilene gewandt bis zum kecken Gassenhauer bewegte" (Neue Zürcher Zeitung). Nur der Rezensent der Weltwoche war von der Bearbeitung nicht angetan; Nestroys "Charakterkomödie von Niveau, gleichsam Molieres Misanthrope im Hanswurstgewand des Wiener Volksstückes" hätte ihrer nicht bedurft. Alle anderen Rezensenten begrüßten die Bearbeitung, am nachdrücklichsten Bernhard Diebold: "Hundert Jahre nach der Uraufführung des Zerrissenen spürt man keinerlei tiefere Bezüge mehr. Nestroys Zeitgenossenschaft ist tot, - seine Witze spielen heute *l'art pour l'art*. Sein Zeitgeist ist dahin. Es bedurfte also zweier Bearbeiter." Das Zitat fährt fort: "Der tiefere Raimund war Gefühl so weich, wie wir das goldene Wiener Herz zu kennen glauben. Der rasche Nestroy war Gehirn, so hart sarkastisch, daß wir den Österreicher gar nicht mehr zu spüren glauben!" Bei dem bedeutendsten Schweizer Theaterkritiker der Zeit überraschen solche Josef-Nadlerischen Töne ganz besonders. Aber auch er begrüßte die politischen Chansons, die neue Bezüge zur Gegenwart schaffen:

So dienten vor allem einige couragiert pointierte aktuelle Chansons als moderne Versatzstücke zur Ausfüllung der Lücken, die sonst durch den Wegfall der für Nestroys Zeitgenossen bestimmten und auf ihren Geschmack abgestimmten Zutaten eingetreten wären. (*Tages-Anzeiger*)

Die Zeitbezüge fanden nicht immer volle Zustimmung:

³⁵ Werner Mittenzwei, Das Zürcher Schauspielhaus 1933-1945 oder Die letzte Chance, Berlin 1979, S. 160.

³⁶ Biographische Angaben nach: Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945, Bd. 2: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler, Teil 1 und 2, hrsg. von Frithjof Trapp, Bärbel Schrader, Dieter Wenk, Ingrid Maaß, München 1999.

³⁷ National-Zeitung, 3. 4. 1944; Neue Zürcher Nachrichten, 5. 4. 1944; Neue Zürcher Zeitung, 1. 4. 1944; Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich, 1. 4. 1944; Die Tat, 1./2. 4. 1944; Volksrecht, 1. 4. 1944; Die Weltwoche, 6. 4. 1944; Basler Nachrichten, 11. 4. 1944.

Diese Zugaben, die das Publikum mit Lachen und Beifall quittierte, wirkten dort am natürlichsten, wo wirklich komische Seiten des Weltlaufes mit leichtem Ingrimm angetönt wurden. Dagegen läßt sich der Ernst und die Bitternis des Zeitgeschehens nicht ohne weiteres in die Epigrammatik der Possen-Ritornelle übertragen. (Neue Zürcher Zeitung)

Auch für die Neuen Zürcher Nachrichten waren die Couplets "mit dem schweren Geschehen von Heute zu sehr belastet". Kein Wunder, denn, so schrieb derselbe Kritiker, "Nestroys rascher Arbeitsgang ist mehr der oberflächlichen Lustigmacherei zugewandt". Andere waren unbeschwert von einem allzu leichten Nestroybild. Die National-Zeitung erfaßte die Intention der Inszenierung am klarsten:

So entsteht, bei aller Tollheit der Begebenheiten, eine aufnahmebereite Stimmung, die den von Paryla, Heinz und Mathilde Danegger in schöner Vielfalt des Ausdrucks vorgetragenen Couplets in ihrem zum Teil sehr ernsthaften Unterton die verdiente Wirkung sichert. [...] Die Bearbeitung erntete sodann einen ganz besonderen, zu höchster Begeisterung sich steigernden verdienten Applaus, wo sie die im Nestroyanischen Pferd verborgenen Couplets dazu benutzt, um gewisse Dinge zu Gehör zu bringen, die dem Publikum aus der Seele gesprochen sind und weder des Pfeffers noch des Salzes ermangeln.

Um diese Seele ging es ja im Schauspielhaus.

Das Zürcher Schauspielhaus der Kriegsjahre ist in die Theatergeschichte eingegangen mit seinem humanistischen Antinazi-Spielplan in einer Zeit der Bedrohung. Hier wurden Bruckners *Rassen* uraufgeführt, Brechts *Mutter Courage*, Friedrich Wolfs *Professor Mamlok*. Im Vergleich zu derlei hochpolitischen Stücken und den vielen bedeutenden Klassikeraufführungen nahm Nestroy einen bescheidenen Platz ein. Aber von den 12 meistgespielten "nichtklassischen Dichtern" (inkl. Shaw, Ibsen, Brecht, Hofmannsthal) stand Nestroy mit 4 Stücken und 81 Vorstellungen an erster Stelle. Wie an anderen Exilbühnen war diese Beliebtheit seinem Unterhaltungswert zu verdanken, der seit dem Riesenerfolg des *Lumpazivagabundus* 1938/39 Nestroy noch dreimal auf den Spielplan brachte. Was ein Rezensent vom *Zerrissenen* schrieb, galt wohl auch für den *Jux* 1941/42 und *Zu ebener Erde und erster Stock* 1944/45: "Nach der vielen schweren Kost, die das Schauspielhaus im Programm hatte, durfte man sich schon auf diesen Nestroy freuen" (*Tages-Anzeiger*).

Hintergrund und Grund zu diesem Nestroy waren freilich ernst. Von allen Zürcher Nestroy-Inszenierungen während der Kriegsjahre ist der Zerrissene ein besonderes Dokument der Nestroy-Rezeption im Exil. Die Chansons belegen, daß diese Bearbeitung ihre eigene Geschichte hatte. Begonnen, als der Krieg eben ausgebrochen war, wurde sie erst vier Jahre später aufgeführt, als sich sein Ende abzeichnete. Mindestens vier Bearbeiter waren nötig, um dem fünften, der Zeit, gerecht zu werden. Ja, die Zeit änderte viel.

Arnold Klaffenböck

"... es ist ein Art Wahlverwandtschaft ..."¹ Helmut Qualtinger und Johann Nestroy. Eine Spurensuche zu Helmut Qualtingers 75. Geburtstag am 8. Oktober 2003

Die Auseinandersetzung mit dem Opus Johann Nestroys bedeutete für Qualtinger eine lebenslängliche und fortlaufende mit unterschiedlichen Phasen und wechselnder Intensität. Er soll angeblich schon zum "Wiener Aristophanes" gefunden haben, wo andere erst das Lesen lernen: "In einem Alter, als ich zu Kraus noch nicht den richtigen Zugang hatte, mit zehn Jahren, hat ein Freund von mir schon die Gesamtausgabe von Rommel-Bruckner [sic] gehabt, und ich hab das gelesen, natürlich nicht mit dem Verständnis".²

Das Theaterspiel gewann für Qualtinger während der frühen vierziger Jahre immer mehr an Bedeutung, besonders im Zusammenhang mit den Stücken Nestroys. Für das Schülertheater des Gymnasiums Stubenbastei ist eine Aufführung von *Judith und Holofernes* überliefert, wobei er die Travestie aktualisiert und dem Tyrannen die Züge Adolf Hitlers verliehen haben will.³

Unter Einflußnahme des Verbandes "Kraft durch Freude", "der größten Kulturagentur und Freizeitorganisation des Reiches", 4 wurden damals jugendliche "Laienspielgruppen" 5 gebildet in der Absicht, sie "als Mittel zur Ideologieübertragung von Mensch zu Mensch in der Gemeinschaft" zu instrumentalisieren. Standen zunächst die weltanschauliche Festigung, Indoktrination und Parteiwerbung im Vordergrund, so verlagerte sich die Tätigkeit dieser "Spielscharen" angesichts des Kriegsverlaufs hin zu Ablenkung und Unterhaltung. Gesonderte Vorstellungen der "Hitlerjugend" für Soldaten und Parteizugehörige oder Inszenierungen für Betriebsfeiern und Veranstaltungen des "Winterhilfswerks" gehörten ebenso zum Programm wie Gemeinschaftsabende für Luftwaffe und Waffen-SS.

In diesem Umfeld gelingt es Qualtinger, der als Flakhelfer im Arenbergpark eingesetzt ist, ein Jugendtheater ins Leben zu rufen. Diese "Laienspielgruppe",

¹ Qualtinger zu Gernot Sittner, "Ein Wahlverwandter Nestroys", Münchner Merkur, 6. 9. 1963.

² Qualtinger zu Armin Thurnher, "Es gibt Orte in den Tauern, Höhlen …"', *Falter* (1983), H. 11 (November), S. 9 f. Hier S. 10.

³ Wolfgang Kudrnofsky, Vom Dritten Reich zum Dritten Mann. Helmut Qualtingers Welt der vierziger Jahre, Wien, Zürich 1973, S. 15.

⁴ Klaus Amann, "Literaturbetrieb 1938–1945. Vermessungen eines unerforschten Gebietes", in: NS-Herrschaft in Österreich 1938–1945, hg. von Emmerich Tálos, Ernst Hanisch und Wolfgang Neugebauer (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Bd. 36), Wien 1988, S. 283–299. Hier S. 283.

⁵ Im folgenden Evelyn Schreiner, Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938–1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene, Diss. (masch.) Universität Wien 1980, S. 283.

gedacht "für Angehörige und Soldaten",6 etabliert sich im Turnsaal der Komenský-Schule (Sebastiansplatz 3). Qualtinger, Walter Kohut und Frank (von) Zeska eröffnen ihre "Mozart-Bühne" mit "Nur keck!", einer Posse aus dem Spätwerk Nestroys, die am 2. Juli 1943 im Wiener Bürgertheater überhaupt erst ihre Uraufführung erfahren hatte und in der Spielzeit 1943/44 insgesamt 355 Darbietungen verbuchen konnte.⁸ Eine weitere Aufführung besorgt die "Mozart-Bühne" am 20. bzw. 21. Mai 1944 im Veranstaltungssaal des Hotels Dreherhof.⁹ Qualtinger, dem die Spielleitung zufällt, agiert als Rentier Herr von Graufalter, während Kohut den Stehgreif mimt; das Bühnenbild stammt von Kurt Sowinetz, für die Regie bietet sich Fritz Eckhardt an.¹⁰

Die Posse "Nur keck!" entsprach wohl auch den Vorstellungen des Reichsamtes für Laienspiel, das durch seine Empfehlungen vielfach den Spielplan diktierte und dabei volkstümlichen oder heimattreuen Werken den Vorzug einräumte. In diesem Sinne konnte "Nur keck!" tatsächlich nur als eine unpolitische Heirats- und banale Verwechslungsposse mit Wiener Lokalkolorit und einem Hauch von Biedermeier rezipiert werden: "Um das kritische Potential Nestroys nicht aufkommen zu lassen, wurde es verniedlicht."¹¹ Im übrigen stand die Übernahme dieses Stückes mit der drastischen Einschränkung der Neuinszenierungen am Theater seit 1943, für die Sondergenehmigungen notwendig waren, im Zusammenhang. Darüber hinaus garantierten wohl die Wertschätzung Nestroys beim Wiener Publikum als "Klassiker' und die Tatsache, mit einem eigentlich 'neuen', weil bis dato nicht weiter aufgeführten Stück reüssieren zu dürfen, von vornherein gewisse Erfolgsaussichten, die sich mit dem Hauptanliegen verbinden ließen, unterhaltend vom Kriegslärm "abzulenken":¹²

Die hohe Publikumsakzeptanz wienerischer Sujets, wienerischen Tonfalls und Dialekts sowie die legendäre Popularität der Wiener SchauspielerInnen befanden sich völlig in Einklang mit den Absichten des Reichsstatthalters [...]. Bemerkenswert ist, wie gerne die aus politischem Kalkül eingesetzten Klischees angenommen wurden. Die kitschigen Österreich-Bilder überdauerten Krieg und NS-Zeit und wurden identitätsstiftend für die Zweite Republik".¹³

⁶ Michael Kehlmann und Georg Biron, *Helmut Qualtinger. Ein Porträt.* Mit einer Vorrede von Peter Turrini und einem Epilog von André Heller, St. Andrä-Wördern 1995, S. 95. Zu Qualtinger und die HJ-Spielschar Kudrnofsky (Anm. 3), S. 16–21; Michael Horowitz, *Helmut Qualtinger*, Wien 1996, S. 13.

⁷ Gunna Wendt, *Helmut Qualtinger. Ein Leben*, Wien, München 1999, S. 23 f. Felix Czeike setzt die Gründung der Bühne irrtümlich "nach dem Krieg" an: *Historisches Lexikon Wien in 5 Bänden*, Bd. 4, Wien 1995, S. 617.

⁸ Jürgen Hein, *Johann Nestroy* (Sammlung Metzler, Bd. 258), Stuttgart 1990, S. 97. Erläuterungen und weiterführende Literatur in: *Stücke 34*, bes. S. 115–134.

Douise Martini, Ein Ofür Louise. Wien in den 50er Jahren, 3. Aufl. Wien, München 1998, S. 92.

¹⁰ Angaben nach einem Theaterzettel zu dieser Aufführung im Österreichischen Theatermuseum (ohne Inventarnummer).

¹¹ Evelyn Deutsch-Schreiner, Der verhinderte Satiriker. Aspekte zu Nestroy im Wiederaufbau', Nestroyana 14 (1994), S. 104–124. Hier S. 105.

¹² Walter Obermaier, ,Nestroyaufführungen in Wien 1938–1945', Nestroyana 7 (1987), S. 52–64. Hier S. 64.

¹³ Evelyn Deutsch-Schreiner, Theater im "Wiederaufbau". Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat, Wien 2001 (zugl. Habil.-Schr. Universität Wien 1998), S. 266.

64 Arnold Klaffenböck

Die politischen Umstände und die Schließung im Grunde aller Theater ab 1. September 1944 besiegelten wohl auch das Schicksal der "Mozart-Bühne", der Wunsch nach einer Möglichkeit zur Umsetzung seiner schauspielerischen Neigungen aber blieb bei Qualtinger offensichtlich bestehen. Nachdem sich Pläne eines kommunistischen Jugendtheaters bzw. -kabaretts, für das er im April 1945 bereits als "Kommissarischer Leiter"¹⁴ vorgesehen war, nicht realisieren hatten lassen, stieß er wenig später zur "Kleinen Bühne" in der Diefenbachgasse 9 unter der Leitung von Alois Bednar. Erstere hatte am 11. Oktober 1945 ihre Pforten mit Nestroys *Der Talisman* geöffnet und mit Hans Georg Mareks Ensemble ,Zeitspiele' in der Liechtensteinstraße 2 gemeinsame Aufführungen realisiert. Qualtinger betätigte sich nachweislich als Regisseur der ,Kleinen Bühne'. In dieser Funktion richtete er 1946 Einen Jux will er sich machen mit Liedtexten von Kurt Nachmann und Rudolf Weys ein, wobei der Bearbeiter selbst in die Nestroy-Rolle schlüpfte und "einen schusseligen, quecksilbrigen Weinberl" verkörperte. 15 Die Premiere fand am 16. Mai 1946 statt, die Posse von 1842 sollte es in der Spielzeit 1945/46 insgesamt auf sechs Aufführungen bringen, in denen später so bekannte Schauspieler wie Waltraud Haas als Marie, Alfred Böhm (Kraps) oder Fritz Zecha (Christopherl) zu erleben waren. 16

Anläßlich der Wiener Festwochen 1953 überarbeiteten Carl Merz und Helmut Qualtinger *Das Haus der Temperamente*, welches ab 31. Mai etwa ein Monat lang im Volkstheater unter Gustav Manker gespielt wurde. Neben unwesentlichen Streichungen im ersten Akt erlauben sie sich um der Aktualisierung willen stärkere Eingriffe im zweiten Teil, ohne dabei die Grundkonstellation abzuändern oder Nestroys satirische Scharfsinnigkeit und kenntnisreiche Menschenbeobachtung zu schmälern.

Wie hat man sich nun diese Restaurierung des Zeitkolorits unter Projizierung von Konfliktpotentialen der Gegenwart der frühen fünfziger Jahre in ein Stück aus dem Wiener Vormärz vorzustellen? Die Autoren modifizieren das von Nestroy "mit mathematischer Präzision"¹⁷ konstruierte Charaktergebäude mit den die vier Temperamente Choleriker, Phlegmatiker, Melancholiker und Sanguiniker vorstellenden Wohnungsinhabern (Herr von Braus, Fad, Trüb und Froh), indem die wegen ihrer gleichlautenden charakterlichen Veranlagung als zukünftige Schwiegersöhne auserkorenen Jugendfreunde (Herr von Sturm, Schlaf, Schmerz, Glück) durch mental adäquate Vertreter der vier Besatzungsmächte substituiert werden. Als Herren von Giftshipple, Sleepwell, Melancholenkow und Bonheur strotzen sie vor nationalen Klischees, wovon bereits die sprechenden Namen der vier Brautwerber künden. Qualtinger/Merz zollen mit ihrer naheliegenden Umdeutung auch dem damaligen Publikumsgeschmack Tribut, weil sie das in Filmen wie 1. April 2000 (1952) oder dem von den Zuschauern begeistert aufgenommenen Streifen Die Vier im Jeep (1951) innewohnende Reizthema aufgreifen und weiterführen. Traditionsbewußt und

¹⁴ Vgl. dazu Dokumente in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, I.N. 219.488 bzw. 219.487.

¹⁵ Herbert Lederer, Bevor alles verweht ... Wiener Kellertheater 1945 bis 1960, Wien 1986, S. 40.

¹⁶ Vgl. Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung 1946–1947, S. 160. Zum Jux existiert im Nachlaß (NL 17) ein undatierter Theaterzettel.

¹⁷ Ernst Fischer, Johann Nestroy, in: Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays, Wien, Berlin 1962, S. 125–207. Hier S. 155.

kundenorientiert zeigen sie sich außerdem, wenn sie auf die nicht minder heikle Frage des Mieterschutzes rekurrieren, ein immer wiederkehrendes Anliegen des sozialistischen Wahlkampfes, das bereits im 'linken' Kabarett der Ersten Republik dementsprechend vertreten wurde. ¹⁸ Unter Anspielung auf die schleppenden Verhandlungen um den für viele in weite Ferne gerückten Staatsvertrag avancieren die ungeliebten Bräutigame zu "Untermieter[n]", welche "von einem unbefristeten Wohnkontrakt profitieren und deshalb nicht gekündigt werden können." ¹⁹ In gut 'österreichischer' Manier überwinden letztlich Menschlichkeit, Liebe und Hochzeiten die oktroyierte Fremdherrschaft.

Die kurz skizzierte Adaption erlaubt eine politische Lesart. Wenngleich die Auflösung des Konflikts in Wohlgefallen und Versöhnung durch Nestroy vorgegeben ist, erfolgt auf diese Weise doch eine Interpretation im Sinne eines offiziell erwünschten und geförderten Österreich-Verständnisses, das vorgibt, auf Ausgleich und Mäßigung, auf genereller Friedfertigkeit und Völkerverständigung, auf Gastfreundschaft und Toleranz zu fußen. Mit Schlagfertigkeit, Gewitztheit und List, aber ohne Gewalt und Verschlagenheit weiß sich der Einheimische durchzusetzen und seinem als 'naturgegeben' empfundenen, ihm aus 'unerfindlichen' Gründen vorenthaltenen 'Recht' auf Freiheit Geltung zu verschaffen. Die Quintessenz könnte demnach lauten, daß Österreich der ständigen Observanz durch die Alliierten nicht (mehr) bedürfe und berechtigterweise Anspruch auf Souveränität erheben könne.

Ansonsten berücksichtigen Qualtinger/Merz Stimmungsvorgaben des Kalten Krieges und des Antikommunismus, wenn sie Attacken gegen die KPÖ oder die kommunistische Tageszeitung *Volksstimme* reiten. In diesem Kontext scheint es nicht völlig belanglos, daß sich der für seine antikommunistische Haltung bekannte Hans Weigel, eine der kulturellen Leit- und Integrationsfiguren der Nachkriegszeit, noch im Rahmen der Verleihung des "Nestroy-Ringes" an Qualtinger 1977 gerade auch an diese Inszenierung erinnert.²⁰ Im großen und ganzen wirkt das Stück, besonders was die erneuerten Couplets betrifft, aber "merkwürdig zahnlos und politisch nach rechts und links ausgewogen",²¹ wobei "politisch Brisantes unterblieb". Möglicherweise hing die vorsichtige Kritik neben der "finanzielle[n] Abhängigkeit dieser Autoren von US-dominierten Medien" auch mit "der Lage des Hauses im amerikanischen Sektor" bzw. "dem guten Verhältnis des Volkstheaterdirektors Leon Epp zur US-Besatzungsmacht" zusammen.

Übereinstimmend sehen die Stellungnahmen in den Zeitungen die schauspielerischen wie Regieleistungen als gelungen an. Lobende Erwähnung findet darüber hinaus Mankers einfach gehaltene Bühne, wo sinnigerweise die einzelnen Zimmer in jenen die Temperamente symbolisierenden Farben gehalten sind. Zustimmung erntet auch die Tatsache, daß sich die Veränderungen der Vorlage gegenüber in Grenzen

¹⁸ Friedrich Scheu, *Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik.* Mit einem Vorwort von Hertha Firnberg, Wien, München, Zürich 1977, S. 13.

¹⁹ f. l., "Das Haus der Temperamente", Neues Österreich, 2. 6. 1953.

[&]quot;Du hast mit dem Karl [sic] Merz zusammen einmal eine ganz unbeschreiblich schöne Bearbeitung von "Das Haus der Temperamente" fürs Volkstheater geliefert." Hans Weigel, "Quasi" – ein klassischer Staatsfeind", wien aktuell (1977), H. 5, S. XXIV–XXV. Hier S. XXV.

²¹ Nachstehend Deutsch-Schreiner 1994 (Anm. 11), S. 110-112.

66 Arnold Klaffenböck

halten und den Zuschauern somit ein "[n]aturbelassener Nestroy"²² aufgetischt worden sei: "Selbst dort, wo man [...] aktuelle Anspielungen auf die 'Befreiung in Krähwinkel' macht oder spielopernhaft ein bißchen aus dem Rahmen fällt, geschieht es amüsant und vor allem stilvoll. Man hat sich brav an die Spielregeln des Mieterschutzes gehalten und Nestroy nicht delogiert."²³

Konsens besteht ferner darin, daß gerade die neu gestaltete zweite Hälfte der Posse schwächer und künstlerisch unbefriedigender sei als die erste. Der Wiener Kurier spricht daher lediglich von einem "recht netten Theaterabend" mit einem "entzükkenden ersten Akt, voll tiefer weiser Beobachtung und Psychologie", während das Volksblatt bloß "eine kleine, nicht völlig geglückte aktuelle Auffrischung"²⁴ konstatiert, ohne anzuführen, worin denn die Unterlassungen von seiten der Arrangeure bestünden. Schärfer opponiert da schon die im Stück wegen ihrer angeblichen Humorlosigkeit angekreidete Volksstimme, welche den Bearbeitern einen "bedauerlichen Stilbruch" unterstellt, sekundiert durch die Österreichische Zeitung: die Bearbeiter seien der unseligen Eingebung gefolgt, im zweiten Akt "die Handlung reichlich albern und einfallslos kabarettistisch zu "aktualisieren"."²⁵ Ironie des Schicksals: Bereits die Rezensenten im Vormärz hatten ihre Schwierigkeiten mit dem gevierteilten Geschehen in dieser 1837 uraufgeführten Posse, deren Handlung – besonders im zweiten Teil - verwirrend und schwer mitzuverfolgen gewesen sein soll.²⁶ Den Bearbeitern von 1953 gelang es anscheinend nicht, die präfigurierten Mängel auszugleichen. Sie wurden mit Vorwürfen bedacht, die sich eigentlich gegen Unzulänglichkeiten der Vorlage Nestroys richten müßten, und wurden auch für Dinge kritisiert, die außerhalb ihrer literarischen Zuständigkeit und künstlerischen Verantwortlichkeit lagen. Ungeachtet der Dissonanzen dürfte sich die Inszenierung - von der Presse vollmundig als "Monumentalgemälde des Wiener Volkslebens" gerühmt – regen Zuspruchs erfreut haben: "Dem Volkstheater verhalf es jedenfalls zu einem der größten Erfolge der Spielzeit."²⁷

Für einen Nestroy-Zyklus im Josefstädter Theater kündigten die Blätter eine Inszenierung von Eisenbahnheiraten oder Wien, Neustadt, Brünn unter der Regie von Erich Neuberg an, deren Aktualisierung und Überarbeitung Gerhard Bronner, Carl Merz und Helmut Qualtinger für die Wiener Festwochen 1960 übernehmen sollten. Die Erwartungen an das aufgefrischte Stück waren besonders Qualtinger gegenüber groß, der schon in der Rolle eines zukünftigen "Hausdichters" gesehen und etwas voreilig als "Wiener Nestroy von Anno 1960" mit Vorschußlorbeeren bedacht worden war.²⁸ Am 4. Mai hob sich der Vorhang für die hochkarätig besetzte Komödie mit Qualtinger in der Wenzel-Scholz-Rolle des Kremser Instrumenten-

²² F. K., "Das Haus der Temperamente", Wiener Zeitung, 2. 6. 1953.

²³ Neues Österreich, 2. 6. 1953.

²⁴ Siegfried Weyr, "Das Haus der Temperamente", Wiener Kurier, 1. 6. 1953. Dr. B., "Das Haus der Temperamente", Das Kleine Volksblatt, 2. 6. 1953.

^{25 ,}Volkstheater: "Das Haus der Temperamente", Österreichische Volksstimme, 2. 6. 1953; -ff, "Das Haus der Temperamente" im Volkstheater', Österreichische Zeitung, 2. 6. 1953.

²⁶ Zur damaligen Aufnahme des Stücks siehe Stücke 13, S. 199–223.

²⁷ R. H., ,Vollendeter Nestroy-Abend', Die Presse, 2. 6. 1953.

^{28 ,}Das Theater in der Josefstadt in der Spielzeit 1959/60', Die Bühne (1959), H. 8 (Mai), S. 15.

bauers Peter Stimmstock und Heinz Conrads mit dem Nestroy-Part des Malers Patzmann.²⁹

Die seinerzeitige Adaption der Posse beschränkt sich im Grunde auf geringfügige Kürzungen bei den Sprechtexten und Neuanfertigungen einiger Couplets. Abweichend von der Originalfassung fügen die Bearbeiter zu den Gesangsnummern von Ignaz Stimmstock bzw. Patzmann mit "Alles nur aus Liebe zu Brünn" eine Lobeshymne auf die mährische Hauptstadt hinzu. Patzmanns Auftrittslied "Laßts mich aus mit der Welt, / Es is nix ohne Geld" (II, 9) fällt jedoch den Streichungen zum Opfer, dafür rundet den zweiten Akt ein Quodlibet ab, "das sich ungefähr an ein von Nestroy einmal für den dritten skizziertes anlehnt". 30 Eigentlich handelt es sich dabei um eine "nun bei Nestroy offenbar schon unentbehrlich gewordene Opernparodie"31 mit Referenzen an Giuseppe Verdi, welche wenig Gegenliebe findet, wie überhaupt Bronners Begleitung "mit moderner Barmusik" 32 vereinzelt als unangemessen empfunden wird. Fast durchgehend ruft allerdings Gerhard Hrubys Bühnendekoration Begeisterung hervor. Ein Fotokonvolut³³ vom Premierentag dokumentiert anschaulich die liebevolle und geradezu vom Text abgeleitete Gestaltung einzelner Szenen. Der Zwischenvorhang war als antikisch-klassizistische Tempelarchitektur mit Raum öffnenden Arkaden ausgewiesen. Soffitten, Engel mit Festons und Säulen mit Girlandenschmuck erinnerten von fern an den Ausstattungszauber der biedermeierlichen Theater, von denen Johann Christian Schoellers Stiche bis heute einen ungefähren Eindruck vermitteln. Geöffnete Schranken und geraffte Gardinen betonten den symmetrisch gestalteten Bahnhofseinblick, aus dessen Tiefe eine Lokomotive und ein Waggon in Richtung Zuschauerraum ragten. Im Tympanon sowie am Perron kündeten Symbole und allegorienhaft erhöhte Attribute der Technik und Industrie vom Anbruch des Eisenbahnzeitalters unter der Patronanz des Doppeladlers.

Die Grundsituation des Aufbaus aus hintereinander gestaffelten Giebeln und Bogengängen blieb während der Aufführung im wesentlichen unverändert; darin waren die jeweiligen Szenen eingebettet. Die Kulisse "beim Geigenmacher" etwa setzte beinahe wörtlich die elfte Szene im ersten Akt um, wo Patzmann Ignaz Stimmstock ein prächtiges Ladenschild in Aussicht stellt:

Sie haben vor Sechs Wochen g'sagt, ich soll Ihnen einen neuen Schild vor's G'wölb mahlen. Wenn Sie also wollen[,] um Zwanzig Gulden mahl' ich Ihnen eine durchaus täuschende Ansicht von Cremona, wie der Himmel voll Geigen hängt; Fünf Gulden drauf, lass' ich noch 's Portrait vom Amati oben aus die Wolken schau'n. (Stücke 20, 112)

²⁹ Neue Blätter des Theaters in der Josefstadt. Spielzeit [19]59/60 (handschriftl. Eintrag "Generalprobe 3. V. 1960" auf dem Einband), NL 17.

³⁰ Edwin Rollett, Altwiener Meisterposse neuinszeniert', Wiener Zeitung, 6. 5. 1960.

³¹ Heinz Kindermann, ,Von Nestroy ist nicht viel übriggeblieben', Österreichische Neue Tageszeitung, 6. 5. 1960.

³² H. L. (d. i. Hans Lossmann), Theater in der Josefstadt, Die Bühne (1960), H. 21 (Juni), S. 4–6. Hier S. 6.

³³ NL 11.

68 Arnold Klaffenböck

Die Beurteilungen seitens der Presse zur Josefstädter Aufführung von Eisenbahnheiraten vermitteln einen recht homogenen Eindruck. Großteils schätzt man den dichterischen Anteil Qualtingers bei der Erneuerung der Posse als marginal ein: Wenn schon die "hinzugegeistreichelten aktuellen Couplets an Nestroy nicht heranreichen konnten"³⁴ und nicht unbedingt gefielen, so beeinträchtigten sie doch die Gesamtleistung des Ensembles nicht.

Überwiegend stößt auch die Besetzung des Patzmann mit Conrads auf Ablehnung, dem ein Abgleiten ins Kabarettistische, eine Ignoranz der Sprachartistik Nestroys und verfehlte Sentimentalität vorgehalten werden: "[...] er singt mit Stimme und Schmalz, als ginge es um einen alten Nußbaum, er ist ein lieber Kerl, und das ist wohl das Ärgste, was man einer Nestroy-Rolle antun kann."³⁵ Auch Qualtingers Herkunft vom Kabarett und sein komödiantischer Esprit sollen sich hier auf unerfreuliche Weise bemerkbar gemacht haben. Jedenfalls trifft ihn der Vorwurf, die Gelegenheit auf Kosten Nestroys zum "Sketchup" verwendet und die Darbietung in Richtung Ulktheater verwandelt zu haben: "Da saß man oft sekundenlang auf Pointen, um die Lacher auszunützen, da unterbrach man wieder und wieder die Handlung, um Zeit für Gags zu haben. Es war wie im Simpl. Nur lang nicht so gut."³⁶

Andere sind da weniger empfindlich und würdigen die heitere Aufführung gerade wegen der Kombination von vergnüglicher Showatmosphäre und Altwiener Volksstück. Ihnen gefällt die unbekümmerte Verbindung von Unterhaltung und Kritik, die Verknüpfung der anbrechenden Eisenbahnära mit dem Zeitalter des Automobils. Qualtingers auch in körperlicher Hinsicht durchaus bestehende Nähe zu Wenzel Scholz empfinden manche als geradezu idealtypisch. Deshalb loben sie seinen hinterweltlerischen Peter Stimmstock, der sich vor Lokomotiven fürchtet und den Bau der Eisenbahn nach Krems ablehnt, weil die Frauen dagegen sind, vor denen er sich noch mehr ängstigt: "Hinter dem Spaß macht er zeitweise eine ganz böse Dickfelligkeit sichtbar, läßt Pausen zu Pointen werden und die Gestalt zu einem Denkmal verbohrten Provinzlertums aufwachsen."³⁷

Qualtinger geht ganz auf den Charakter des reaktionären, etwas schwerfälligen und – wie die Duellforderung des eifersüchtigen Bäckergesellen Brandenburger veranschaulicht – feigen Instrumentenbauers ein, der seine Unsicherheit mit vorgeblicher Weltläufigkeit zu verdecken trachtet. "Hemmungslos plappert er den famosen Unsinn des selbstsicheren Dümmlings daher, unbezahlbar ist die dickköpfige Ahnungslosigkeit in allen Lebenslagen. Bei den Dialogen, denen er so oft nicht folgen kann, spürt man geradezu die Mühseligkeit, mit der sein Denken die Gehirnwindungen entlangkriecht."³⁸ Das hat mit Komödienstadel und "Kleinkunst" überhaupt nichts mehr gemein. Qualtinger gewinnt zusehends an Sicherheit gerade im Bereich des sogenannten 'großen' Theaters und erobert sich allmählich auch in den 'ernsten' Rollen Terrain: "Selten war einer auf derart intelligente Manier saudumm, so vital

³⁴ Lossmann (Anm. 32), S. 6.

³⁵ Hans Weigel, 1001 Premiere. Hymnen und Verrisse, Bd. 2: Von Molnár bis Zusanek, Graz, Wien, Köln 1983, S. 457–460: "Verfrühter Beginn der Festwochen". Hier S. 460.

³⁶ Peter Weiser, "Eisenbahnheiraten" total entgleist', Neuer Kurier, 5. 5. 1960.

³⁷ Otto F. Beer, "Ein Josefstädter Abend im Josefstädter Theater", Neues Österreich, 6. 5. 1960.

³⁸ Wiener Zeitung, 6. 5. 1960 (Anm. 29).

stur, so großstädtisch aus der Provinz",³⁹ urteilt Hans Weigel, um an anderer Stelle zu ergänzen: "Helmut Qualtinger widerlegte in einer dämonisch-komischen Hauptrolle alle gedankenlosen Vorurteile, daß er hauptberuflich ein Kabarettist sei."⁴⁰ Vielmehr sieht er eine Entwicklung bestätigt, die den Mimen über die anfängliche "Sphäre des Originals und des enfant terrible" hinausgeführt habe, und schätzt ihn als "eine der stärksten Persönlichkeiten des Theaters in deutscher Sprache" ein. In diesem Sinne erscheint auch die Feststellung nicht unerheblich, Qualtinger habe "die gerundetste schauspielerische Leistung des Abends"⁴¹ geboten.

Jetzt am Beginn der sechziger Jahre häufen sich Qualtingers Verpflichtungen für Nestroy. Sein Engagement am Wiener Volkstheater fällt mit Wünschen des dortigen Regisseurs und nachmaligen Direktors Gustav Manker zusammen, welcher sich darum bemüht, neue Wege in der Aufführungs- und Vermittlungspraxis (nicht nur) bei Nestroy zu beschreiten. Seine Bestrebungen und angestellten Versuche sollten im nachhinein als richtungsweisend für die werkgetreue, möglichst unverfälschte Inszenierung und vorbildlich in ihrer zurückhaltenden, auf das Nötigste beschränkten Kulissengestaltung gelten. Manker will die Possen Nestroys "als zeit- und sozialkritisch rezipierte Volkskomödien"42 verstanden wissen. Seine Eingriffe wenden sich gegen die andernorts bisweilen überbordende Dekorationsfreude, bei der die Schauspieler Gefahr laufen, zur Nebensache zu geraten. Die gefangennehmende Schmuckhaftigkeit der Kulissen lenkt überdies vom eigentlichen ab, nämlich der Sprachgestaltung und Wortkunst. Sie beeinträchtigt den "sarkastische[n] Sprachwitz", weshalb Manker gegen das gefällige Überkleben des "derben und kräftigen Ton[s]" mit liebreizenden Blümchentapeten ankämpft. Ihm gelingt damit eine Berichtigung des Mißverhältnisses von Bühne und Sprache durch Umgewichtung. Wenn er Konzentration auf das Wesentliche fordert, stellt er diese durch Reduktion der Ausstattung und überlegte Streichungen beim Text her mit dem Ziel, die ursprünglichen Qualitäten und vernachlässigten Möglichkeiten des Stücks wiederzugewinnen: "Was naiv und spontan improvisiert - wie auf der 'Pawlatschen' - wirkte, war kalkuliert-komödiantisches Ergebnis, nicht aber Dressur zu gezierter Komödianterie." Zusammen mit der von ihm ans Volkstheater berufenen Bühnenbildnerin Maxi Tschunko und seinem Ensemble gelingt es Manker allmählich, das im Burg- oder Josefstädter Theater weiterhin gepflegte "Biedermeier im Konditorei-Stil"⁴³ zu überwinden und den gewohnten, überdies sehr geschätzten "Zuckerlveranstaltungen"⁴⁴

³⁹ Weigel (Anm. 35), S. 459.

⁴⁰ Nachstehend Hans Weigel, Das verfügbare Personal fand liebend zueinander', Abendpost, 19. 5. 1960.

⁴¹ Österreichische Neue Tageszeitung, 6. 5. 1960 (Anm. 31).

⁴² Fortan Hilde Haider-Pregler, ,1952–1968. Direktion Leon Epp', in: 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte, hg. von Evelyn Schreiner, Wien, München 1989, S. 204–211. Hier S. 211. Zu Manker Gustav Pichler, ,Gustav Manker – ein Nestroyaner', Nestroyana 1 (1979), S. 62–64.

⁴³ Maxi Tschunko, ,Nichts hat mich so nervös gemacht wie Rüscherlkostüme', in: 100 Jahre Volkstheater (Anm. 42), S. 250.

⁴⁴ Paul Blaha in Gustav Manker 1913–1988. Bühnenbildner, Regisseur, Theaterdirektor. Begleitheft zur Gedächtnisausstellung im Volkstheater, Oktober 1998, S. 3. Ähnlich äußert sich Qualtinger im erwähnten Falter-Interview (Anm. 2).

Arnold Klaffenböck

mit überzeugenden Alternativen zu begegnen. Während anderswo noch das Fehlen von Regievorgaben für einen einheitlichen "Wiener Nestroy-Stil"⁴⁵ beklagt wird und sich gegenwärtige Inszenierungen zwischen Verniedlichung und Verulkung bewegen, arbeitet Manker an einem Konzept, das darauf hinausläuft, einen subversiven Nestroy abseits von Idyllik zu zeigen. Eine Auffassung übrigens, mit der Manker Pioniergeist bekundete, weil damals eigentlich nur das *Neue Theater in der Scala* Vergleichbares wagte, denn ein "Nestroy, der die Maske der falschen Gemütlichkeit herunterreißt, sodaß darunter das versteckte Monster zutage kommen könnte, war zu riskant in einer Zeit, als Masken des Nichtwissenwollens das zukleisterten, was in der Konsequenz Auschwitz geheißen hätte."⁴⁶

Bei der Darbietung von *Der Talisman* am 7. November 1969 mit Qualtinger als Titus Feuerfuchs und Hilde Sochor als Flora Baumscheer würdigt etwa *Die Presse* Mankers bewährte Regieleistung und faßt ausführlich dessen Ansinnen in Hinblick auf Nestroy zusammen:

Nicht 'poetisch': es ist, als wollte Manker alles, was sich mit der Zeit um Nestroy an 'falscher Poesie' angesetzt hat, an geistreichelndem Witz, an brillierendem Zierrat, mit einer energischen Handbewegung forträumen. Er will einen total 'unverspielten' Nestroy. Das wird schon an den Bühnenbildern und Kostümen Maxi Tschunkos deutlich. Einfache Linien und Flächen, in denen doch […] das biedermeierische Profil à la Kornhäusl [sic] sichtbar wird. Ein paar Plastiken, Statuen, setzen den charakteristischen Akzent. Manker verwendet auch für den Bildwechsel bewußt nicht die Drehbühne: selbst das wäre noch zu 'verspielt'. […] Das 'Unsüßliche' der Inszenierung ist geradezu ostentativ, herausfordernd, polemisch. Es ist ein nüchtern-kraftvoller Nestroy, den er präsentiert, einer, der mit sich nicht spaßen läßt. ⁴⁷

Qualtinger könnte für seine ausdrücklich an die Tradition des 'Theaters der Dichtung' anschließenden Rezitationen und Leseauftritte u. a. mit Nestroy-Stücken nicht nur von Karl Kraus, der lediglich mit seinen ausdrucksstarken Händen die Vorträge gestisch untermalte, inspiriert, sondern auch durch Mankers Gestaltungsprinzipien zum Verzicht auf Requisiten zu Gunsten der ungehinderten Wirkung der Sprachsatire angehalten worden sein. Was aber keineswegs bedeutet, daß Qualtinger solches Beiwerk völlig verbannt. Für künftige Darbietungen des *Konfusen Zauberers* im Wiener Schauspielhaus (1983) etwa wird er den Einsatz von Effekten in der Art einer Laterna magica planen, *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* im Salzburger Petersbrunnhof (1984) hingegen mit einem Jokus bestreiten.

Aus der Zusammenarbeit Qualtingers und Mankers am Volkstheater rührt die Einstudierung der selten gespielten Lokalposse Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, Eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, Ein Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing, die am 1. September 1962 ihre Premiere feiert. Der allerdings

70

⁴⁵ Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner, "Österreichische Bühnentradition und modernes Volksstück: Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zu den Voraussetzungen der Volksstückbewegung", Modern Austrian Literature 28 (1995), H. 1, S. 75–93. Hier S. 85.

⁴⁶ Deutsch-Schreiner 2001 (Anm. 13), S. 267.

⁴⁷ Piero Rismondo, ,Nestroy durch Kontrast', Die Presse, 10. 11. 1969.

gründlich von Hans Weigel übergangene Dreiakter, zu dem der Schweizer Theaterkomponist Paul Burkhardt die Originalmusik Adolf Müllers erneuert hatte, bot zwei in Wien wohlgelittenen Schauspielern Gelegenheit zum kollektiven Auftritt: Qualtinger mimte den Cajetan Balsam, der alles daransetzt, die Umzugsabsichten seines Dienstherrn Gundelhuber, gegeben von Fritz Muliar, zu hintertreiben. Die Kritik hebt unisono Mankers Inszenierung hervor, welche Ausschnitte einer Stadtlandschaft abbilde, die man vergebens im Fremdenführer suchen wird: "Hinterhofaspekte aus der Hausmeisterperspektive und Einblicke in den Salon, wie sie damals nur die Stubenmädel gehabt haben dürften."⁴⁸ Bei der Beurteilung Qualtingers macht sich der Nachhall des *Herrn Karl* bemerkbar, indem die Rezensenten zwischen seiner Verkörperung des Cajetan und der kleinbürgerlichen Mitläuferfigur von 1961 eine Anverwandtschaft konstatieren und die jetzige Darbietung an seinem Lageristen von damals messen:

Helmut Qualtinger als der Hausmeister mit dem Hausbesitzerkomplex, die "Bestie hinter Fett" mit verstohlen auffunkelnden Augen, mit der lauernden Tücke und verkommenen Launenhaftigkeit des Säufers, Erpressers und Spions, spielt kompromißlosen Nestroy, seine Drohungen und Liebesschwüre sind menschenfeindlich und makaber. Vor diesem biedermeierlichen 'Herrn Karl' hält das Publikum den Atem an.⁴⁹

Dabei entsteht der Eindruck, daß Qualtinger nicht von ungefähr auf diesen zurückgreift. Durch die Besetzung der beiden wichtigsten Gestalten mit Qualtinger und Muliar habe der Vorlage Nestroys gegenüber eine folgenreiche Akzentverlagerung mit Überbetonungen stattgefunden:

Denn der Hausbesorger Cajetan, den Helmut Qualtinger zum Inbegriff brutaler Ungemütlichkeit steigert, ist doch nur Randfigur, die Hauptrolle ist der schwatzhafte Herr Gundelhuber, den Fritz Muliar mit zwerchfellerschütternder, wenn auch nicht immer angebrachter Sonnigkeit ausstattet. Selten holt ein Schauspieler aus einer Rolle soviel heraus, was nicht drinnen ist!⁵⁰

Der Presse nach zu urteilen, schneidet Qualtingers Interpretation des hinterlistigen Hauswarts jedoch besser ab als Muliars Verkörperung des Rentiers Gundelhuber. Auch wenn er über seine Rolle hinauswächst und in den vormärzlichen Cajetan einen Herrn Karl hereinnimmt, für den Karl Kraus, Ödön von Horváth und Jura Soyfer, Fritz Hochwälder, Oskar Maria Graf oder Fritz Kortner Pate gestanden haben, weiß er Maß zu halten und schauspielerisch die fallweise Übersteigerung auszugleichen:

Zweifellos war das ein sehr persönlich gefärbter Cajetan. Aber Qualtinger, der ja wie ein Chamäleon reagieren kann, ist eben auch imstande, wie Nestroy zu schillern. Er verkasperlte die Rolle absolut nicht, er war böse, intrigant,

⁴⁸ Hans Heinz Hahnl, Schwarzer Humor aus der guten alten Zeit', Arbeiter-Zeitung, 4. 9. 1962.

⁴⁹ Ernst Wurm, "Biedermeiers Wohnungssuche mit Hindernissen", Österreichische Neue Tageszeitung, 4. 9. 1962.

⁵⁰ Kurt Kahl, Wien', Theater heute 3 (1962), H. 10 (Oktober), S. 42.

72 Arnold Klaffenböck

komisch und albern und stets ganz ernst dabei, nie neben der Figur oder gar neben dem Stück.⁵¹

Eine scharfe Absage an die seiner Ansicht nach unsensible und allzu zeitgeistige – an Dürrenmatts Frank V. angelehnte – Adaption durch Weigel und Burkhardt erteilt Otto Basil in seiner Besprechung für das Neue Österreich⁵², wo er grundsätzlich den pietätvollen Umgang mit Nestroys Stücken einmahnt und für eine textgetreue Umsetzung plädiert. Auch er stellt die Umwertung Cajetan Balsams zur alles überragenden Hauptrolle durch Qualtingers Spiel fest, das "ins weltschmerzlich Verbitterte, ja Nihilistische" im Stile Harold Pinters abhebe, aber trotzdem der Volkskomödie verpflichtet bleibe, nicht ohne Schwächen – "manche Auftritte sind peinlichstes Blabla" – zu konstatieren.

Im selben Jahr bestimmte Michael Kehlmann Qualtinger, den er von der gemeinsamen Zeit im Studentenkabarett ,Studio der Hochschulen' her kannte, zum Hausknecht Melchior für seine filmische Umsetzung von Einen Jux will er sich machen. Der hochkarätig besetzte Streifen mit Fritz Eckhardt als Gewürzkrämer Zangler, Helmut Lohner als Weinberl, Walter Sedlmayr als Kraps und Dorothea Neff als das Fräulein von Blumenblatt wurde am 20. Mai 1962 erstmals gezeigt. ⁵³ Qualtinger, der die Instrumentarien Film und Fernsehen als nur bedingt tauglich für die Vermittlung Nestroys bezeichnet – "denn Nestroy kommt von der Sprache her und gehört aufs Theater "54-, wirkt dessen ungeachtet 1967 bei einer weiteren Produktion mit. Wieder unter Kehlmanns Führung entsteht eine Umsetzung der Posse Umsonst, bei der Qualtinger den Schauspieler Pitzl gibt. Obwohl: Theater und Film müssen sich nicht zwangsläufig ausschließen, sondern können miteinander eine Koexistenz eingehen, wie Lumpazivagabundus beweist. Für die Aufführung dieses Stücks ab dem 21. Oktober 1964 wird Qualtinger als Knieriem für die Inszenierung Edwin Zboneks an das Theater in der Josefstadt verpflichtet. Dort komplettiert er mit Kurt Sowinetz (Zwirn) und Alfred Böhm (Leim) das "liederliche Kleeblatt". Vielleicht hat man sich von Mankers Nestroy-Stil auch hier beeinflussen lassen, die hiesige Darbietung jedenfalls, für die Weigel Couplets abgeändert, ein Quodlibet als Verdi-Parodie hinzuerfunden und den unaufrichtigen, weil versöhnlichen Schluß getilgt hat, stellte nämlich "keine Goldschnittausgabe"55 mehr vor. Noch dazu liefert Qualtinger einen im Grunde über Nestroy hinausführenden, sozusagen potenzierten Schustergesellen, bei dessen Repräsentation er von einer stark erweiterten Topik Gebrauch macht. Qualtinger betrachtet hier Nestroy mit dem Verständnis von Karl Kraus und überträgt auf Knieriem rückwirkend eine Auffassung, hinter der Einsichten des Herrn Karl stehen, welche ihrerseits wieder bestimmte Anleihen verraten. Sein Handwerksbursche "in naturgewachsenem Stoppelbart und mit einem Exterieur, das gleichsam den Schnapsduft ins Optische umsetzt[,] [d]as ist kein gemütlicher

⁵¹ Liselotte Espenhahn, Nestroy stand manchmal ziemlich abseits', Kurier, 3. 9. 1962.

⁵² Otto Basil, "Der Hausmeister", aber von Nestroy ... ', Neues Österreich, 4. 9. 1962.

Anscheinend hat Qualtinger später noch die Gelegenheit, im *Jux* für das Nationaltheater Mannheim aufzutreten. Jedenfalls bietet Klaus Pierwoß ihm in einem Brief am 24. 10. 1975 (NL 6) dafür die Neuverfassung der Couplets an.

⁵⁴ Thurnher (Anm. 2), S. 9.

⁵⁵ Otto F. Beer, ,Nestroy à la nature', Neues Österreich, 23. 10. 1964.

Knieriem, nein, er ist brutal und gefährlich, hinter seinen Worten wetterleuchtet es. [...] Das ist ein Knieriem, der direkt von Horvath [sic] kommt. "56 Indem er Wesenszüge des Herrn Karl in dessen denkbare Vorläufer bei Nestroy impliziert, löst er die dazwischenliegende Spannweite auf und deutet an, daß die von ihm gefundene Figur über Ahnen verfügt, deren Relevanz allerdings erst so richtig durch die von ihm vorgenommene Deutung ersichtlich wird. Die Schwierigkeiten mit Qualtingers eigenwilliger Sichtweise stecken in mannigfachen Grenzüberschreitungen, bei denen Strategien des Kabaretts und Schauspiels ineinanderfließen. Weitere Ursachen liegen darin, daß Qualtinger die Neben- zur vorherrschenden "Charakterrolle" sausbaut. "Er hebt den landläufigen Unterschied für und durch seine Person auf. Im Grunde ist er seine eigene Kategorie", resümiert ein Beobachter im Frühsommer 1965 während des Gastspiels im Berliner Schillertheater.

Die Erfolge mit Lumpazivagabundus schlagen sich auch insofern gewinnbringend nieder, als die Wien-Film die Zbonek-Einstudierung übernimmt und damit die bis dahin fünfte Verfilmung dieser Nestrov-Posse bewerkstelligt.⁵⁸ Während die Berliner Aufführung von 6. August bis 31. November 1965 prolongiert wird, stellt Qualtinger im ,Kleinen Haus' des Schillertheaters⁵⁹ lesend den als Fortsetzung von Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt gedachten Zweiakter Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Welt-Untergangs-Tag vor, ein beredtes Beispiel seiner frühzeitig neben Schriftstellerei und Bühnenspiel praktizierten Tätigkeit als Rezitator. Nur von einem Cembalo begleitet – später wird es zur Regel, daß ihn Hans Kann am Tafelklavier oder Hammerflügel akkompagniert -, beweist er seine Fertigkeit, ähnlich Karl Kraus, allein durch Verstellen der Stimme und geschicktes Variieren der Sprachmelodie treffsicher Figuren zu kennzeichnen und flott zwischen den Rollen zu wechseln. Für die Wiener Festwochen wird er im Auditorium maximum der Universität Ende Mai 1980 diesen Vortrag wiederholen, zu einem Zeitpunkt also, da Qualtinger vielen bereits als unumschränkter Garant für den "echte[n] Nestroy"60 gilt und er seine Lesungen längst ebenbürtig neben seine dichterische wie schauspielerische Tätigkeit gestellt hat.

Eine adäquatere und den Lesungen recht ähnliche Möglichkeit, Nestroys sprachschöpferischem Talent nachzuspüren und in gültigen Interpretationen festzuhalten, bietet sich 1968 mit einer Schallplattenaufnahme der *Früheren Verhältnisse* in einer Zusammenstellung von Gerhard Klingenberg nach der vorangegangenen Fernsehaufzeichnung des Westdeutschen Rundfunks. Qualtinger repräsentiert in der gelobten Einspielung den Hausknecht Muffl, dem Otto Tausig, Bibiane Zeller und Hedy Marek assistieren.⁶¹

Mit der eingangs erwähnten *Talisman*-Aufführung im Volkstheater 1969 anstelle der wenig gängigen Parodie *Robert der Teuxel* schließt sich vorläufig der Kreis um

⁵⁶ Ebd

⁵⁷ Fortan ,Österreicher im Ausland', Kurier, 16. 6. 1965.

⁵⁸ Vgl. Kurier-Illustrierte, 14. 8. 1965 und Peter Hajek, "Was s' heut alles drehn …', Undatierter Kurier-Artikel, NL 4.

⁵⁹ Dazu Horst Windelboth, "Der ganze Nestroy muß es sein", Berliner Morgenpost, 10. 9. 1965.

⁶⁰ Arthur West, ,Qualtingers echter Nestroy', Volksstimme, 1. 6. 1980.

⁶¹ Vgl. *Die Bühne* (1969), H. 125 (Februar), S. 27, bzw. G. O., ,Köstliche Infamie', *Expreß*, 5. 7. 1968.

74 Arnold Klaffenböck

Nestroy. Ein kleiner Ausblick mag das Kapitel abrunden. Die siebziger Jahre erweisen sich als eher dürftig, was Qualtingers Beschäftigung mit Nestroy anbelangt. Sie scheint sich oft auf (so) nicht verwirklichte Pläne zu beschränken, wenngleich die aufgefundenen Hinweise ohnehin keinen repräsentativen Überblick erlauben. Neben der Überlegung, *Lady und Schneider*⁶² zu inszenieren, und dem Ansinnen, mit den *Früheren Verhältnissen* auf Gastspielreise⁶³ zu gehen, weisen vage mit *Nestroy auf Tour. Szenen und Monologe*⁶⁴ betitelte Blocknotizen mit ausgesuchten Stellen quer durch Nestroys Œuvre im Nachlaß auf Qualtingers keineswegs erlahmtes Interesse hin. Seine Verdienste um den Dichter werden am 13. März 1977 überdies mit dem erstmals verliehenen Nestroy-Ring honoriert, der im Dezember des Vorjahres zum 175. Geburtstag dieses Künstlers von der Stadt Wien gestiftet worden war.

Aber die achtziger Jahre bringen noch einmal einen Aufschwung, als Qualtinger in Soloauftritten dem Publikum weniger geläufige Stücke Nestroys erschließt, ein Monsterprogramm, wenn man bedenkt, wie viele und welch heterogene Figuren er dabei vorzustellen hatte! Im Wiener Schauspielhaus liest er um den Jahreswechsel 1981/82 zehn Auftritte lang Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab, wo er 27 Rollen, darunter zwei selbst erfundene, verkörpert; bei den Wiener Festwochen im Juni 1983 meistert er Der konfuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit mit 26 Rollen, wobei Qualtinger noch dazu den Chor solistisch wiedergibt; schließlich Robert der Teuxel, ein Stück, das er alternierend zu den beiden erstgenannten und Die Familien Zwirn, Leim, Knieriem oder Der Welt-Untergangs-Tag auf Einladung Hans-Peter Heinzls in dessen "Kabarett & Komödie' zwischen November 1984 und Januar 1985 vorträgt und darin über 15 Gestalten mit Leben erfüllt.65

Bestens vorbereitet greift Qualtinger zum Nestroy-Textbuch. Er hat es für sich zurechtziseliert und bringt nicht weniger als ein ganzes Ensemble bei einer Aufführung, sondern ein überraschendes Mehr. Denn die vielen mitgelesenen Anweisungen für die Schauspieler sichern einen erzählerischen, epischen Ton, der die großen Solisteneffekte kleiner, dafür Übersichtlichkeit und Verstehen aus der Distanz größer machen, ⁶⁶

berichtet ein Journalist von einer solchen "Verbalinszenierung", zu der ein anderer ergänzend nachträgt: Der Vortragende "beherbergt die fremden Texte wie ein guter Wirt den Gast. Er bleibt zwar Hausherr, aber der andere genießt alle Rechte. Kongeniale Gastfreundschaft."⁶⁷

⁶² Schreiben von Kurt Zips an Qualtinger, 22. 10. 1973 (NL 1).

⁶³ Peter Kupfer, ,Qualtingers Selbsttherapie heißt "Maxi", Kurier, 18. 1. 1976.

⁶⁴ NL 14. Vielleicht war die Auswahl für die Tournee *Die Zwei* gedacht, für die er 1976 u. a. *Frühere Verhältnisse* einplant.

⁶⁵ Programm Helmut Qualtinger liest Nestroy unter NL 17.

Hans Haider, Jagd auf Herrn Biedermeier^c, *Die Presse*, 28. 12. 1981. Qualtinger wird infolgedessen von der Internationalen Nestroy-Gesellschaft eingeladen, wegen seiner Bemühungen um Nestroy beizutreten. Qualtinger gehörte bis zu seinem Tod dieser wissenschaftlichen Vereinigung an. Schreiben von Franz Stoß an Qualtinger vom 16. 6. 1980 (NL 6) und freundl. Auskunft von Karl Zimmel an den Verf. am 17. 2. 2002.

⁶⁷ Rudolf John, Gastfreundschaft', Kurier, 28. 12. 1981.

Spätestens jetzt erhebt sich die Frage, inwiefern Qualtingers Rezitationen (nicht nur) aus den Werken Nestroys mit den Intentionen des von Kraus ins Leben gerufenen 'Theaters der Dichtung'⁶⁸ vergleichbar sein könnten. Kraus, der sich mit seinen Leseinterpretationen (musik)dramatischer Werke in der legitimen Nachfolge des traditionellen Ensembletheaters wähnte, kämpfte in diesen Veranstaltungen gegen den von der Presse usurpierten Bühnenbetrieb an. Das 'Theater der Dichtung' war letztlich seiner Unzufriedenheit mit zeitgeistigen Inszenierungen am Burgtheater bzw. der Verständnislosigkeit für den Regiestil Max Reinhardts oder Erwin Piscators verschuldet und stellte den Versuch dar, eine passende Entfaltungsmöglichkeit für "geschriebene Schauspielkunst"⁶⁹ zu schaffen. Das eigensinnige wie zielstrebige Unternehmen resultierte aus dem Bewußtsein eines bestehenden künstlerischen Mankos und des Fehlens einer ernsthaften Alternative zum herkömmlichen Bühnengeschehen:

Die Literatur entsagt grundsätzlich der Möglichkeit, Dichterwerke in einer Gestaltung zu erleben, die ihrem kritischen Sinn die Vereinigung sämtlicher Ensembles der bestehenden Theaterbetriebe vorenthielte. Sie werden nie Nestroy rehabilitiert sehen, nie Lumpazivagabundus und Lear, Hannele und Helena hören und schauen, sie werden sterben – man stelle sich das vor –, ohne die "Weber" anders als in der Regie des Herrn Karlheinz Martin kennen gelernt zu haben, anstatt sie von der wahren Raumbühne des Geistes und der entfesselten Leidenschaft zu empfangen. Sie werden nie die in der Geschichte der theatralischen Entwicklung unerlebte Tatsache überprüfen, daß ein Menschenmund alle diese Gestalten mit aller sie umgebenden Vielheit und Vielfältigkeit zu Gehör, nein zu Gesicht gebracht hat.⁷⁰

Unter weitgehendem Verzicht auf gestisch-mimische Formen tritt Kraus seinen Rückzug auf "das Gebiet des gesprochenen Wortes"⁷¹ an, wobei er Requisiten und Kostüm durch die Möglichkeiten "der Sprache und der Stimme"⁷² substituiert. Ästhetisch wie schauspielpädagogisch von den Usancen des Burgtheaters seiner Jugend – der achtziger Jahre – inspiriert, trachtet er danach, seinem Publikum die dort noch selbst erlebte Suggestivwirkung der Bühnenrhetorik zu erschließen, indem er so etwas wie ein "rekonstruiertes älteres Burgtheater"⁷³ im verkleinerten Maßstab

Dazu Jens Malte Fischer, Karl Kraus. Studien zum "Theater der Dichtung" und Kulturkonservatismus (Theorie – Kritik – Geschichte, Bd. 1), Kronberg 1973; Christian Wagenknecht, "Die Vorlesungen von Karl Kraus. Ein chronologisches Verzeichnis", Kraus-Hefte, H. 35–36 (Oktober 1985), S. 1–32; Karl Kraus, Schriften, hg. von Christian Wagenknecht, Bd. 14: Theater der Dichtung. Nestroy/Zeitstrophen (suhrkamp taschenbuch 1324), Frankfurt a. M. 1992, S. 473–479.

⁶⁹ Karl Kraus, ,Nestroy und die Nachwelt', Die Fackel, H. 349/350 (13. Mai 1912), S. 1–23. Hier S. 8.

⁷⁰ Karl Kraus, ,Zweihundert Vorlesungen und das geistige Wien', Die Fackel, H. 676–678 (Januar 1925), S. 47–68. Hier S. 60 f.

⁷¹ Ebd., S. 53.

⁷² Heinz Lunzer, ,Theater, Vorlesungen, "Theater der Dichtung" ', in: "Was wir umbringen". ,Die Fackel' von Karl Kraus, hg. von Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos und Marcus G. Patka, Wien 1999, S. 141–157. Hier S. 141.

⁷³ Nachstehend Karl Kraus, ,Notizen', Die Fackel, H. 426 (15. Juni 1916), S. 48.

Arnold Klaffenböck

gerieren möchte, "auf dem alle Organe, die uns einst so viel zu sagen hatten", reanimiert werden sollten. Kraus huldigt einem restaurativen Kulturverständnis und fühlt sich der "Zeitwidrigkeit"⁷⁴ verpflichtet, was nicht reaktionär, sondern kritischkonservativ gemeint ist. Er insistiert auf der Unmittelbarkeit der Sprache, will er doch seinem Publikum keine flüchtiges, sondern ein nachhaltiges Erlebnis bieten. Kraus möchte kraft des gesprochenen Wortes "Illusionen schaffen und die Zuhörer zu einem Literaturverständnis erziehen, das nicht mehr im Stoff, sondern in der Gestaltung das Künstlerische zu entdecken sucht."⁷⁵ In diesem Anliegen zeigen sich Kraus und Qualtinger verwandt, strebt doch auch letzterer mit seinen Nestroy-Lesungen kein "fertiges, durch geschauten Reichtum verblüffendes Theater" an, "sondern ein im Kopf des Zuhörenden sich realisierendes Gebilde aus sprachlicher Information und evozierten Bildern". 76 Qualtinger schätzt Kraus als den Wiederentdecker des Satirikers Nestroy und sein Bemühen, dessen Stücke beim Vortrag mit sprachlicher Klarheit zu reproduzieren. Was die Adaption der Texte und das Verständnis der Werktreue anbelangt, scheiden sich ihre Wege, weil Kraus die Vorlage als verbesserungsfähige Basis verstand und von der Intention beseelt war, durch gezielte Eingriffe "die der Idee am geeignetsten entsprechende sprachliche Gestalt zu finden." Seine Veränderungen verraten allerdings eine sichere Hand und "poetische[s] Gespür". ⁷⁷ Sie beschränken sich mitunter auf die Hinzufügung von "Zeitstrophen", während die Sprache davon ausgenommen bleibt. Qualtinger hingegen hält stärker am originalen Text fest, was freilich nicht heißt, daß er einfühlsame Neuerungen in Form von Variationen und passende Zusätze ablehnt. Bei der Leseinterpretation des Konfusen Zauberers etwa rafft er das Stück und fügt "witzige Koloraturen"⁷⁸ ein, bei der Darbietung von Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab gesellt er der Szene im Hinterbrühler Wirtsgarten im dritten Akt zwei originelle Begegnungen hinzu:

[...] an einem Tisch sitzt mit seinen charakteristischen Rundbrillen Franz Schubert und komponiert. Es ist eine harte Arbeit. Am Nebentisch ringt Beethoven mit einer musikalischen Idee titanisch. Wegen seiner Schwerhörigkeit gestaltet sich die Unterhaltung nicht sonderlich flüssig. Wir wohnen der Geburt des berühmten Schicksalsmotivs aus der Fünften bei. Im Dialog ist den Takten die bohrende Frage unterlegt: "Gemma scho ham?"⁷⁹

Das Augenmerk bei Kraus und Qualtinger richtet sich auf die sprachschöpferische Kraft der Texte. Ihr Bemühen gilt dem präzisen Herausarbeiten der individuellen "Sprachphysiognomie"⁸⁰ der Protagonisten, deren Charakter, Umwelt und Zeit

⁷⁴ Karl Kraus, ,An die Abwesenden', *Die Fackel*, H. 909–911 (Ende Mai 1935), S. 27–29. Hier S. 27.

⁷⁵ Helmut Rössler, Karl Kraus und Nestroy. Kritik und Verarbeitung (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 90), Stuttgart 1981, S. 38.

⁷⁶ Lunzer (Anm. 72), S. 141.

⁷⁷ Harry Zohn, Karl Kraus, Frankfurt a. M. 1990, S. 134.

⁷⁸ hai, Der Tor zum Totlachen', Die Presse, 6. 6. 1983.

⁷⁹ W. Th. (d. i. Werner Thuswaldner), Das ist kostensparendes Theater', Salzburger Nachrichten, 25. 8. 1984.

⁸⁰ Rössler (Anm. 75), S. 139.

durch Modulation, die Nachzeichnung der Tonmelodie, ersichtlich werden sollen. Für beide jedoch bedeutet die literarische Inszenierung der Texte und – wie man wohl gerechterweise hinzufügen sollte – ihrer selbst vor versammelter Zuschauerschaft auch Kompensation: Wenn sich Kraus auf solche Art den Wunsch erfüllt, sich – wenigstens auf einer Bühne des Wortes – als "Hörspieler"⁸¹ zu betätigen, gleicht Qualtinger dadurch seine später schriftstellerisch verminderte bzw. auf Kurzprosa beschränkte Produktion aus. Seine Vorträge, die bei ihm einen beachtlichen Teil seines Œuvres ausmachen, dürfen aber nicht als Ersatz im Sinne von Verlegenheitslösung mißverstanden werden. Vielmehr stellt Qualtingers Ausweichen auf die Lesungen eine zu seiner übrigen Arbeit für Dichtung und Schauspiel ebenbürtige und nach eigener Einschätzung gleichwertige Ergänzung dar, die als Facette innerhalb seines Schaffens gesondert gesehen werden muß.

Hans Weigel, Karl Kraus oder Die Macht der Ohnmacht. Versuch eines Motivenberichts zur Erhellung eines vielfachen Lebenswerks, Wien, München 1986, S. 105.

Wolfgang Hackl

Verwicklungen der Nestroy-Preis-Verleihungen

Der Nestroy – Der Erste Wiener Theaterpreis wurde am 12. Oktober 2000 erstmals verliehen. Der Preis sollte nach einer Idee von Peter Marboe, dem damaligen Wiener Kulturstadtrat und einem der Proponenten des Preises, die Bedeutung des Theaters anhand von Spitzenleistungen bewußt machen. Der Preis wurde für herausragende Leistungen in der Saison 1999/2000 an den Wiener Bühnen als auch den anderen österreichischen Bühnen vergeben.

Diese Bewußtseinsbildung in der "Theaterstadt" Wien schien umso notwendiger, als die Stadt Wien zwar einige Theaterpreise zu vergeben hatte, beispielsweise seit 1959 die Kainz-Medaille für die beste schauspielerische Darstellung und für die beste Regieleistung des Jahres an einer Wiener Bühne oder den Nestroy-Ring, gestiftet zum 175. Geburtstag Johann Nestroys 1976 für Verdienste um die satirisch-kritische Darstellung Wiens. Diese Preise wurden jedoch im Rathaus de facto unter Ausschluß der Öffentlichkeit vergeben, mit dem neu geschaffenen Theaterpreis dagegen sollte die breite Öffentlichkeit angesprochen werden.

Die Umsetzung dieses Zieles wurde dem Verein Wiener Theaterpreis anvertraut, der Preis selbst wurde vorerst in zehn Kategorien, seit 2001 in elf vergeben. 2001 erhielten den Preis für den besten Nachwuchs eine Schauspielerin und ein Schauspieler, 2002 und 2003 wurden Spezialpreise vergeben. Zur Nominierung wurde eine siebenköpfige Jury aus Kritikerinnen und Kritikern von Wiener und überregionalen Zeitungen und Medien für zwei Jahre ernannt. Diese Jury vergibt den Preis für das Lebenswerk, für die beste Off-Produktion und für das beste Theaterstück (als Autorenpreis) direkt und erstellt für die restlichen Kategorien jeweils drei Vorschläge. Aus diesen hat dann nach dem Modell der Oscar-Preisverleihung die ebenfalls neu konstituierte Nestroy-Akademie per Briefwahl die Preisträger zu küren. Mitglieder der Nestroy-Akademie sind automatisch alle bisherigen Trägerinnen und Träger der Kainz-Medaille (inklusive der Förderungspreise) und des Nestroy-Ringes sowie die vorhergehenden Nestroy-Preisträger und die für einen Nestroy-Preis Nominierten. Dazu kommen Vertreter der Mitglieder des Wiener Bühnenvereins (Sprechtheater) und der Landestheater.

Die gewünschte Öffentlichkeit sollte eine Preisverleihungs-Gala mit prominenten Stars, die die Preise überreichen, garantieren sowie die Übertragung durch den ORF, weshalb der Verein für die Gestaltung der Show mit der Agentur *Ideen-GmbH* kooperierte. Deren Geschäftsführer, der Kurier-Redakteur Rudolf John, ist Erfinder und Moderator des Kurier-Film- und Fernsehpreises *Romy*, den man wohl als österreichische Variante des *Bambi* des Burda-Verlags in der Bundesrepublik bezeichnen kann.

Als Sponsor konnte die Erste Bank der österreichischen Sparkassen gewonnen

werden, die Stadt Wien subventioniert den Verein Wiener Theaterpreis, indem sie eine Ausfallshaftung übernimmt.¹

Damit sind die wesentlichen Parameter und Beteiligten dieses Preises und der Preisverleihung vorgegeben: kulturpolitisches Interesse, Ausgliederung (oder politische Neutralisierung) durch Übertragung der Agenden an einen neu gegründeten Verein, Publizität durch Einbindung der Medien, breites Publikumsinteresse durch Kooperation mit dem ORF und durch Festlegung auf das Show-Format.

Es wäre nicht Wien, hätte es nicht schon im Vorfeld Diskussionen um diesen Preis gegeben,² doch kam es pünktlich zur Gala im Theater an der Wien, zur Verleihung und zur zeitversetzten ORF-Übertragung im Rahmen eines kleinen Nestroy-Schwerpunkts: vor der Gala wurde die Verfilmung von Peter Turrinis Novelle *Die Verhaftung des Johann Nepomuk Nestroy* gesendet.

In den österreichischen Medien wurde die Gala gebührend zur Kenntnis genommen und zum Teil heftig kritisiert. Neben Informationen zu den Hintergründen und Rahmenbedingungen des Preises oder zum Sponsor und neben den obligaten Hinweisen auf die Preisträger, auf die Dominanz des Burgtheaters und von Luc Bondy sowie freundlichen Bemerkungen zu Peter Simonischeks Moderation wurde der Show selbst freilich teilweise kräftig ans Zeug geflickt: "Würde in der Wirtschaft eine kollektive Image-Politur für eine angeschlagene Branche derart verunglücken, würde die Agentur augenblicklich gefeuert" attackierte Hans Haider in der Presse den Gala-Abend.³ Ulrich Weinzierl schrieb in der Welt von einer schamlosen Kopie der Oscar-Prozedur, ⁴ dem *Standard* fehlten bei der "Oscar-Verleihung für Arme [...] präzisere Beschreibungen und Bewertungen prämierter und nominierter Arbeiten [...] ebenso wie die angekündigte "Verbundenheit zum gesamten deutschen Sprachraum' [...] oder politische Statements". 5 Und unter dem Titel "Fad wie Oscar" resümierte Wolfgang Kralicek im Falter: "In seltener Deutlichkeit wurde hier offensichtlich, was passiert, wenn sich das Theater gegenüber dem Fernsehen, der Wirtschaft und der Politik prostituiert: Es sieht auf einmal aus wie Musical."6

Gerechterweise muß angeführt werden, daß der *Kurier* die Preisverleihung als "Ein Fest für Schenk & Bondy & Doll" über alle Maßen lobte: "Wiens erste Nestroy-Gala war ein (von Burg-Star Peter Simonischek souverän moderiertes) Fest, bei dem die Auszeichnung selbst zu den Gewinnern zählte. Der Theater-Preis wird gewiss zur Institution werden wie der Moliere in Paris oder der Tony am Broadway."⁷

Hans Haider reagierte darauf sarkastisch: "Daß aber Wiens Boulevardpresse so

¹ Für das erste Jahr in der Höhe von einer Million ATS.

² Vgl. Wolfgang Kralicek, ,Nestroy goes to Hollywood', Der Falter 49/1999.

³ hai [= Hans Haider], ,Nestroy: Werbung und Antiwerbung', *Die Presse*, 23. 10. 2000 (TV-Kritik).

⁴ Vgl. Ulrich Weinzierl, ,Vienna goes to Hollywood. Anleihen beim "Oscar": Der erste "Nestroy" für Theatermacher wurde verliehen", *Die Welt*, 23. 10. 2000.

⁵ Claus Philipp, ,Das lange Spiel mit Siegerkuverts. Anmerkungen zur ersten "Nestroy"-Theaterpreis-Gala', *Der Standard*, 23. 10. 2000.

⁶ Wolfgang Kralicek, ,Fad wie Oscar', Der Falter 43/2000.

⁷ Gunther Baumann, "Ein Fest für Schenk & Bondy & Doll', Kurier, 23. 10. 2000.

80 Wolfgang Hackl

einmütig hinter der weithin verunglückten Show-Premiere stand, erklärt sich auch damit, daß sie von dort her kam."⁸

Wenig verwunderlich ist es folglich, daß das einzige politische Statement, mit dem Otto Schenk seine Dankesrede zum *Nestroy* für sein Lebenswerk schloß – "Wie beim Nestroy würde auch bei mir bei einer Notschlachtung kein Tropfen deutschen Blutes herauskommen. Ich hoffe, ich bestehe die Prüfung beim Haider und darf weiter in diesem Land leben" –, zwar mehrfach zitiert wurde, ansonsten jedoch keines weiteren Kommentars wert war. Und noch ein Befund soll den Blick auf die erste Nestroy-Preisverleihung abrunden: Johann Nestroy selbst spielte höchstens eine marginale Rolle, er figurierte als Namenspatron, Otto Schenk verglich seinen Stammbaum mit dem Nestroys und Ulrich Weinzierl schloß seine Replik mit einem Nestroy-Zitat: "Das ist wohl nur Chimäre, aber mich unterhalt't's." Die Verantwortlichen selbst waren jedoch offensichtlich zufrieden, Kulturstadtrat Marboe betonte jedenfalls den "wichtigen Akzent zur Belebung der Wiener Theaterszene". ¹⁰

Der Preis ging auch im zweiten Jahr ohne große Aufregung über die Bühne, im Sinne der Nachwuchsförderung erhielt die beste Off-Produktion zum Preis noch 100.000 ATS als Startkapital für eine neue Produktion in Wien, die Nachwuchspreise wurden für Schauspielerinnen und Schauspieler ausgeschrieben. Das Gala-Fest wurde genossen, und diesmal urteilte auch die Presse freundlicher. Und so konnte wohl auch bei der dritten Verleihung am 12. Oktober 2002 eine prachtvolle Gala erwartet werden.

Der Preis zeigte freilich noch immer keine Aspekte einer spezifischen Nestroy-Rezeption, selbst wenn die Pressekonferenz zum Nestroy-Preis 2002 von der ORF-Generaldirektorin mit einem fälschlicherweise Nestroy zugeschriebenen Zitat – "Die Phönizier haben das Geld erfunden – aber warum so wenig?" – eingeleitet wurde oder das eine oder andere Nestroy-Zitat fiel.¹¹ Zweifellos dokumentiert der Preis die Wertschätzung des Autors von offizieller Seite, es soll auch nicht bezweifelt werden, daß Johann Nepomuk Nestroy ein würdiger Namenspatron für einen Theaterpreis ist, aber das wären wohl auch Ferdinand Raimund oder Franz Grillparzer, um im literaturhistorischen Kontext zu bleiben. Und alle drei böten in ihrem Werk genügend Aspekte, um über den allgemeinen Anspruch hinaus, die Öffentlichkeit auf die reiche Theaterlandschaft Wiens aufmerksam zu machen, einen Theaterpreis zu profilieren.

Das erwartete schöne Fest schien auch die dritte Preisverleihung zunächst gewesen zu sein. Zwar wurde schon in der unmittelbaren Berichterstattung André Hellers Laudatio auf Claus Peymann besonders hervorgehoben, doch die kritischen Töne galten vorerst wieder den Peinlichkeiten und Plattitüden eines Oscar-Verschnitts.

Da die Nestroy-Preisverleihung jedoch in die Wahlkampfzeit der Nationalratswahl 2002 fiel, wurde durch den Wechsel von der Gala zur politischen Bühne aus

⁸ Hans Haider, Mit dem "Nestroy" weiter Kasse machen?', Die Presse, 24. 10. 2000.

⁹ Weinzierl (Anm. 4).

^{10 ,} Nestroy für Nachwuchs. Wiens Theaterpreis', Kurier, 16. 3. 2001.

¹¹ Vgl. ,Die beste Aufführung kommt nicht aus Österreich. Nestroy-Preis 2002: Mögliche Preisträger sind nominiert^e, Wiener Zeitung, 11. 9. 2002.

dem "Theater-Nestroy" in den Augen der Beobachter doch noch ein Nestroytheater, eine "Nestroy-Satire", ein "Nestroy-Stück".

Claus Peymann erhielt den Nestroy-Preis für sein Lebenswerk, insbesondere für "sein kontinuierliches Engagement für die österreichische Literatur". ¹² Als Laudator war André Heller geladen. Dieser wollte jedoch weniger den Preisträger würdigen, sondern er erzählte, er entwickelte "einen Theaterstoff, ein Märchen im Sinne Nestroys":

Nehmen wir an, und ich bitte Sie, mir zu glauben, dass ich hier nur einen Theaterstoff, ein Märchen im Sinne Nestroys entwickle – Nehmen wir an, lieber Claus Peymann, es gäbe einen Parteiobmann, der vor den Wahlen verkündet, man solle ihn wählen, um eine rechtsextreme Dilettantentruppe zu verhindern [...].¹³

Verzichtete Heller bei der Person des Bundeskanzlers noch auf die explizite Namensnennung, so nannte er die Mitglieder der "rechtsextremen Dilettantentruppe" teilweise genauso beim Namen, wie er die diversen Sager des Kärntner Landeshauptmannes zitierte. Schließlich signalisierte der Hinweis auf die Steuererhöhungen, auf die Senkung der Unfallrenten, auf Studiengebühren und Ambulanzgebühr, daß der zu entwickelnde Theaterstoff ein Kommentar zur politischen Realität Österreichs war und das Ziel seiner politischen Invektive die eben gescheiterte FPÖ-ÖVP-Koalition unter Bundeskanzler Schüssel, dem er Rückgratlosigkeit und zynischen Egoismus vorwarf. Zum Schluss versuchte Heller die Klammer zur Darlegung als Theaterstoff und empfahl ihn dem Regisseur zur Inszenierung: "Lieber Claus Peymann, liebe Zuhörer: welch ein Stoff. Sie müssten ihn inszenieren, und Franz Morak müsste den Kanzler spielen. Er hatte ja genügend Zeit, das Original unter der Lupe zu beobachten …"14

Am Ende der Sendung, in der Abmoderation verwies die Moderatorin Andrea Eckert auf die kommenden Nationalratswahlen und bat das Publikum, dafür zu sorgen, daß diese "nicht wieder in einer Schmierenkomödie endet". ¹⁵ Für den Juror und Kritiker der *Kleinen Zeitung* war das eine etwas plumpe Wahlempfehlung, und er stellte dazu die Frage, ob wohl der Sponsor "im Sinne Nestroys Spaß versteht, auch wenn dieser bisweilen weh tut". ¹⁶

Für das Folgende wäre man geneigt, im Sinne des Katalysators der Nestroy-Rezeption, Karl Kraus, die Handelnden durch Zitate selbst zu Wort kommen zu lassen, doch würde das den Rahmen sprengen. Dennoch kann das, was auf diese Gala folgte, tatsächlich als ein Theaterstück angesehen werden, und da ist es für den Literaturwissenschaftler legitim, die handelnden Figuren, die dramatischen Elemente und –

dpa, Johann Nepomuk. P. . Nestroy-Preis für Claus Peymann', FAZ, 30. 8. 2002.

¹³ André Heller, Nur ein Theaterstoff, ein Märchen ... ', Der Standard, 16. 10. 2002.

¹⁴ Ebd.

^{15 &}quot;Nestroy"-Gala wurde für Parteipolitik missbraucht. Ministerin Elisabeth Gehrer: "Erinnert fatal an Sanktionen", Wiener Zeitung, 15. 10. 2002.

¹⁶ Vgl. Frido Hütter, "Peymann-Paradies. Starke Worte von André Heller bei der Nestroy-Gala", Kleine Zeitung, 14. 10. 2002.

82 Wolfgang Hackl

wenn es das gibt – auch das Thema des Stückes, seine Struktur zu beschreiben und zu interpretieren.

Am 14. 10. 2002 berichtete die *Wiener Zeitung* noch recht neutral, daß André Heller versuchte, "politische Akzente zu setzen", und leitete den Artikel wohlwollend mit der Feststellung ein: "Das Beste kam zum Schluss: André Heller und Claus Peymann sorgten Samstagabend für die Höhepunkte der dritten "Nestroy-Gala" im Theater an der Wien". ¹⁷ Doch schon einen Tag später überschrieb diese Zeitung ihren Bericht mit der Schlagzeile: "Nestroy'-Gala wurde für Parteipolitik missbraucht". ¹⁸ Was war geschehen?

1. Die Politik

In ihrer Funktion als ÖVP-Bundesparteiobmann-Stellvertreterin erklärte die Bildungsministerin am Montag, 14. 10. 2002 bei einer Pressekonferenz:

"André Heller und Andrea Eckert haben die Nestroy-Gala am Samstag massiv für parteipolitische Zwecke missbraucht. Es sind dieselben Personen, es sind dieselben Handlungsmuster, es ist die gleiche menschenverachtende Sprache und es ist das Aufreißen von Gräben. [...] Für uns ist das Politik aus dem Container." Die ÖVP verwahre sich gegen diesen "Missbrauch eines Kulturpreises und des öffentlich-rechtlichen Fernsehens für parteipolitische Zwecke" und erwartet von der SPÖ und den anderen Mitbewerbern, sich von dieser Art der Wahlwerbung zu distanzieren.¹⁹

Der Landwirtschaftsminister und ebenfalls Parteiobmann-Stellvertreter als Mediensprecher der Partei und der Klubobmann der ÖVP lieferten am Tag darauf die Begründung für die eindeutige parteipolitische Zuordnung von Hellers Laudatio. Sie warfen der SPÖ vor, "hinter dieser Kritik zu stecken und damit eine Politik wie in der Zeit der Sanktionen der anderen EU-Staaten gegen Österreich zu betreiben. Als Beleg dafür führten sie an, dass sich der geschäftsführende SPÖ-Klubobmann Josef Cap nicht davon distanziert habe. [...] Heller und Eckert hätten ihre Äußerungen im Einvernehmen mit der SPÖ geplant. "²⁰

Dem Klubobmann der ÖVP blieb es vorbehalten, in einem Gastkommentar des *profils* dieses Szenario auszugestalten und die Absicht des Komplotts offenzulegen:

Alles war so fein gesponnen gewesen im roten Container: Da hockten sie, die linken Strategen und Spin Doctors. Welch eine Chance – die bürgerliche Welt bot den Nestroy-Preis als Bühne und eine ORF-Fernsehübertragung in die große weite Welt. [...] Das Komplott war schnell parat. Bei der Laudatio des Nestroy-Preisträgers Peymann sollte der Laudator und Gusenbauer-Proponent, ein bekannter Sanktionenkünstler, die Wenderegierung so verunglimp-

^{17 &}quot;Wien als "Sado-Maso-Paradies". Nestroy-Preise: Michael Schottenberg für "Beste Regie" ausgezeichnet', Wiener Zeitung, 14. 10. 2002.

¹⁸ Wiener Zeitung, 15. 10. 2002 (Anm. 15).

¹⁹ Ebd

^{20 &}quot;Molterer: ORF missbraucht. Peymann gibt Preis zurück. Marboe zu "Nestroy": Schaden durch Wahlkampfreden", *Wiener Zeitung*, 16. 10. 2002.

fen und damit die Geschäftsführung des ORF so provozieren, dass die Verantwortlichen zur Zensur gezwungen werden: die provokatorischen Passagen herauszuschneiden und die Sendung ohne sie zu bringen.

[...] Zensur, Zensur, Zensur des Regierungs-ORF, des Schwarzfunks, Skandal!, wäre das Geschrei und das Ziel der Intriganten gewesen. Quod erat demonstrandum – so wie seinerzeit Metternichs Regierung den Satiriker Nestroy zensurierte, so zensuriert heute der Regierungsfunk als williger Diener der schwarz-blauen Regierung die Künstler – das wäre damit bewiesen gewesen. Weit war die Falle aufgespannt – doch niemand tappte hinein.²¹

Auch der Initiator Peter Marboe hielt sich mit der Kritik nicht zurück. Er erinnerte an die mit diesem Preis verbundene Absicht, "über den eigentlichen Besucherkreis hinaus und mit Hilfe des Fernsehens das Theater im Bewusstsein vieler Menschen zu verankern." Und er bedauerte "den Missbrauch dieser Plattform für parteipolitische Wahlkampfreden" und die "lieblose Beschädigung dieses Anliegens."²²

2. Der ORF

Unter Hinweis auf den Umstand, daß diese Veranstaltung vom Verein Wiener Theaterpreis und nicht vom ORF organisiert wurde, erklärte der ORF in einer Presseaussendung am selben Tag:

Wir bedauern, dass [die Veranstaltung] für Zwecke der Parteipolitik und Wahlpropaganda benutzt wurde. Von dieser Absicht hatte der ORF im Vorfeld der Veranstaltung keinerlei Kenntnis. Die Laudatio von Herrn Heller und die Schlußmoderation von Frau Eckert war [!] im Vorfeld der Übertragung nicht zugänglich.

Der ORF distanziert sich von den kritisierten Äußerungen und bedauert, dass eine Kulturveranstaltung zur Bühne politischer Agitation wurde. Er wird in Hinkunft nach Mitteln und Wegen suchen, Derartiges hintanzuhalten, insbesondere darauf zu achten, dass die Moderation nicht die durch das Objektivitäts- und Pluralitätsgebot gesetzten Grenzen überschreitet.²³

Wie von der ÖVP angekündigt, erfolgte eine Beschwerde beim Bundeskommunikationssenat als Rechtsaufsichts- sowie Verwaltungsstrafbehörde gegenüber dem ORF. Dieser habe gegen den Programmauftrag und gegen die Programmgrundsätze des ORF-Gesetzes, d. h. gegen das Objektivitätsgebot und gegen das Gebot zur Unabhängigkeit von Parteieinfluß verstoßen,²⁴ weil er es "unterlassen habe, trotz zeitversetzter Ausstrahlung [...] Kürzungen vorzunehmen und eine ungekürzte Ausstrahlung gesendet habe."²⁵ Was also der Klubomann im *profil* hämisch bedauerte, nämlich daß niemand Zensur geübt habe, wurde nun von seiner Partei dem ORF

^{21 &}quot;Mit Händen zu greifender Geifer. ÖVP-Klubobmann Andreas Khol über die Blamage der Regierungsgegner", profil 43, 21. 10. 2002.

²² Wiener Zeitung, 16. 10. 2002 (Anm. 20).

²³ Wiener Zeitung, 15. 10. 2002 (Anm. 15).

^{§ 4} Abs. 5 in Verbindung mit § 10 Abs. 4 und 10 ORF-G.

²⁵ http://www.bka.gv.at/bka/medien/611919_005_BKS _2003.pdf [24. 11. 2003], S. 3.

84 Wolfgang Hackl

vorgeworfen. Der Beschwerde wurde mit Bescheid vom 13. Februar 2003 stattgegeben, denn der ORF habe es unterlassen, sich von den in der Sendung getätigten Äußerungen zu distanzieren. "Die bei Sendungen dieser Art zu gewärtigenden Abweichungen erfordern jedoch, dass der ORF im Vorfeld der Veranstaltung geeignete Vorkehrungen dahingehend trifft, dass er für den Fall von Rechtsverletzungen im Rahmen der Sendung die Möglichkeit hat, umgehend darauf zu reagieren."²⁶

3. Der Sponsor

Generaldirektor Treichl war über die Politisierung der Veranstaltung alles andere als erfreut:

Er [...] sei überzeugt, "dass Herr Heller beim Konzipieren seiner Rede nicht darüber nachgedacht hat, wie respektlos er sich gegenüber einem Unternehmen [...] verhalten hat, weil diese Dimension in seiner Welt nicht vorkommt." In wirklich liberalen Ländern wie England oder Holland würde ein Künstler nie eine von einem privaten Sponsor finanzierte kulturelle Veranstaltung dafür missbrauchen. Ein Sponsor "darf, kann und soll nicht zensurieren". Andererseits dürfe aber sein Unternehmen "nicht ein Ereignis unterstützen, bei dem so frivol Parteipolitik betrieben wird."²⁷

Dennoch hielt die Bank das Versprechen, vorerst nichts zu ändern, wie der Nestroy-Preis 2003 mit der *Erste Bank der österreichischen Sparkassen* als Hauptsponsor inzwischen belegt.

4. Beteiligte und sich beteiligende Künstler

André Heller replizierte auf die Verärgerung des Bankmanagers: "Die Erste Bank hat vielleicht den 'Nestroy' gesponsert, aber mit Sicherheit nicht meine Meinung gekauft."²⁸ Claus Peymann verzichtete "unter dem Eindruck des unwürdigen Schauspiels und provinziellen Gezeters" auf den Preis und "möchte nunmehr endgültig in dieser Stadt und in diesem Land nichts mehr entgegennehmen und von niemandem geehrt werden." Er schloß mit einer Wahlempfehlung für die ÖVP, damit "Franz Morak als genialer Kunststaatssekretär erhalten bleibt und um Himmels willen nicht als Kammerschauspieler ans Burgtheater zurückkehrt."²⁹

Peter Turrini verfaßte für das *profil* ein groteskes Dramolett *Nestroy-Gala*, 30 und Hermann Beil reflektiert in derselben Ausgabe des Magazins über die Erregung und Polarisierung:

Den entrüsteten Nestroy-Fans sei empfohlen, noch einmal ihren Nestroy zu studieren, bevor sie nach sogenannten Maßnahmen rufen, denn bei diesem Johann Nepomuk Nestroy ist leider der noch immer gültige Satz zu finden:

²⁶ Ebd., S. 15.

²⁷ Gert Korentschnig, "Peymann gibt Preis zurück", Kurier, 16. 10. 2002.

²⁸ Ebd

²⁹ Claus Peymann, "Ich verzichte!", Der Standard, 16. 10. 2002.

³⁰ Peter Turrini, ,Nestroy-Gala. Ein Schauspiel', profil 43, 21. 10. 2002.

"Die Zensur ist das lebendige Geständnis der Großen, dass sie nur verdummte Sklaven, aber keine freien Völker regieren können." Der Ruf nach offener oder heimlicher Zensur ist immer auch eine Art Eingeständnis, kein freies Volk sein zu wollen. [Freiheit in Krähwinkel, I, 49] [...]

Der Skandal ist natürlich kein Skandal, es ist nur eine Posse, leider keine Nestroy'sche, sondern eine lächerliche, da unter dem Namen Nestroys die politische Gedankenfreiheit als angeblich geschmacklos oder fehl am Platz abgetan wird. [...]³¹

Unter Bezugnahme auf Thomas Bernhards Weltkomödie schlägt er schließlich André Heller für einen *Nestroy* für die wirkungsvollste Laudatio vor. Seinen Nestroy hat auch Reinhard Tramontana gelesen. Er fragt sich in seiner wöchentlichen Rubrik *profan* unter dem Titel "Keine Freiheit in Krähwinkel", was wohl Nestroy gesagt hätte, wäre er an diesem Abend zu Wort gekommen, und montiert als Antwort Zitate aus dem *Jux*, aus *Höllenangst* und *Freiheit in Krähwinkel* und anderen Nestroy-Stücken, um schließlich zu resümieren: "Nestroy wäre mit Heller einig: Wenn so was zur Staatskrise wird, steht die Welt auf kan Fall …"³²

5. Die Presse

In den Medien gaben sich die Kommentatoren vorerst überrascht, daß das zu Erwartende soviel Wirbel ausgelöst hatte: "Tatsache ist, dass jeder, der auch nur die leiseste Ahnung von der österreichischen Theaterszene hat, voraussehen musste, was herauskommt, wenn in Wahlkampfzeiten ein André Heller eine Laudatio auf Claus Peymann hält."³³

Ex-Minister Scholten bliebe es vorbehalten, in einem Gastkommentar ausführlich auf die Tradition der Skandal-Preisreden seit Thomas Bernhard hinzuweisen, denn eine ähnlich lautende Stellungnahme der IG Autorinnen/Autoren und anderer fand offensichtlich nicht den Weg in die Berichterstattung. Und die Süddeutsche Zeitung resümierte etwas hämisch: "Und auf einmal ist so eine Leichtgewichtstrophäe wie der Nestroy-Preis ein ganz heißes Eisen. Bis das Gezeter wieder verstummt."³⁴

Und wer die Nestroy-Gala schon immer für einen auf "zwei Stunden aufgeschwollene[n] "Seitenblicke"-Beitrag" hielt, erkannte die kulturpolitische Dimension des Wirbels:

Es ist ein verlässliches Zeichen von Unkultur, wenn man 'Kultur' – noch dazu während eines ständischen Betriebsausflugs – undifferenziert gutheißt. Und es ist das Gegenteil von 'Politisierung', wenn man ein Heimspiel unter Kulturschmocks und Kameras dazu missbraucht, sich gesinnungsästhetisch herauszuputzen. Das ist freilich etwas anderes als das, was Bildungsministerin

Hermann Beil, ,Der Nestroy-Preis 2002. Eine Erregung', profil 43, 21. 10. 2002.

³² Reinhard Tramontana, Keine Freiheit in Krähwinkel. Ein Künstler hat einem anderen mittels einer kulturpolitischen Polemik gratuliert. Die Empörung darob konnte nicht ausbleiben', profil 43, 21. 10. 2002.

^{33 ,&}quot;Nestroy"-Gala wurde für Parteipolitik missbraucht. Ministerin Elisabeth Gehrer: "Erinnert fatal an Sanktionen", Wiener Zeitung, 15. 10. 2002 [Kommentar].

³⁴ schö, No Nestroy. Stimmungswechsel', Süddeutsche Zeitung, 16. 10. 2002.

86 Wolfgang Hackl

Elisabeth Gehrer mit ihrem peinlichen Getröte vom "Missbrauch einer Kulturveranstaltung" meint. Und schon "distanziert" sich der ORF und "bedauert". Was denn? Dass er sich die Reden nicht hat vorlegen lassen und bei Abweichungen vom Manuskript sofort Belangsendungen der Regierung sendet? Gehrer hat dafür gesorgt, dass André Heller nun doch irgendwie Recht behält. Das ist unverzeihlich. ³⁵

Doch so schnell verstummte das Gezeter nicht, ging es doch um die Frage der Zensur, pikanterweise und ausgerechnet im Zusammenhang mit Nestroy. Denn so wenig der Preis bislang mit Nestroy zu tun haben mochte, nun hatte man in der Zensurdebatte mit dem Namenspatron einen wohlfeilen Stichwortgeber.

Besondere Verwicklungen ergaben sich natürlich aus der Rolle des ORF. Einerseits wurde die Übertragung der Nestroy-Gala immer als Kulturveranstaltung im Sinne des Kulturauftrags propagiert, und für diese gälte eigentlich das Grundrecht der Freiheit der Kunst. Andererseits aber fokussierten die Sendungsverantwortlichen durch ihre Distanzierung die Gala plötzlich zur politischen Informationssendung. In diesem Sinn hat ja auch der Bundeskommunikationssenat argumentiert. Wenn jedoch eine Kultursendung aus politischem Interesse zur politischen Sendung mutieren kann und dazu die oberste Aufsichtsbehörde des ORF diesen zur Vorzensur ermuntert, dann werden hier kulturpolitische Signale gesetzt, die der Aufregung würdig wären. Doch außer knappen APA-Meldungen, daß die IG Autorinnen/Autoren gegen das Erkenntnis protestiert, herrschte Schweigen.

Bleibt die Frage nach der Qualität des Textes und der Inszenierung. Ohne Zweifel wird man u. a. dem Kritiker in der *Volksstimme* recht geben können, daß "Hellers Rede nun als bloßer Text kein Meisterstück [war]. [...] Die Form war mäßig und das Politische billig. Eine gewisse Bedeutung kam dem Ganzen erst durch die vorhersehbaren Folgen zu."³⁶

Dieser vorhersehbare Ablauf entspricht nun einem Muster, das für den Politologen Hubert Sickinger typisch für Skandale in Österreich ist:

Am Anfang steht die gezielte Provokation, dieser folgt der 'programmierte Aufschrei', der bereits Teil der Inszenierung ist. Weil es sich um politische Inszenierungen handelt, erfordern sie ein politisches Bekenntnis. Politik und Gesellschaft spalten sich in zwei Lager – auf der einen Seite die 'links-liberalen' Kreise, die das Dargebotene zwangsläufig für gut befinden müssen um nicht verdächtigt zu werden, zum anderen, dem 'rückwärtsgewandten' Lager zu gehören, das das Dargebotene ablehnt. Eine ausgewogene, inhaltliche und künstlerische Kritik wird somit unmöglich.³⁷

Was wären die Fragen einer solchen ausgewogenen Kritik neben der kritischen

³⁵ Klaus Nüchtern, "Nestroy"-Gala: Heller wird's nimmer', Der Falter 42/2000.

³⁶ Stefan Broniowski, ,Nestroy in Wien: Zeter und Mordio', Volksstimme 43, 24. 10. 2002.

³⁷ Sylvia Wörgetter, ,Das ganze Land ist Bühne', Salzburger Nachrichten, 16. 11. 2002. Vgl. Hubert Sickinger, ,Von der "Insel der Seligen" zur "Skandalrepublik"? Politische Skandale in der Zweiten Republik', in: Politische Affären und Skandale in Österreich. Von Mayerling bis Waldheim, hg. von Michael Gehler und Hubert Sickinger. 2., durchges. Aufl., Thaur, Wien, München 1996, S. 698–743.

Auseinandersetzung mit dem Text? Es wäre zum einen die Frage nach der Notwendigkeit oder Sinnhaftigkeit einer solchen Gala. Die schon zitierten kritischen Stimmen lassen sich mit einer Pointe aus der Zeitschrift *Theater heute* zusammenfassen: "Die 'Nestroy-Gala' ist die Antwort des Wiener Theaters auf die 'Oscar-Nacht' in Hollywood. Aber was war die Frage?"³⁸

Selbstverständlich ist es wichtig und politisch legitim, Menschen für das Theater zu interessieren und für das Theater zu werben. Ist es jedoch sinnvoll, sich dafür in Konkurrenz zur österreichischen Big-Brother-Variante, zu "Taxi Orange" zu begeben. Laut *Kurier* badete Peter Marboe nach der ersten "Nestroy-Gala" in Euphorie: "Wie Faust dem Meer ein Stück Land abrang, haben wir dem Taxi-Orange-TV ein Stück Theater abgerungen."³⁹ Daß hier bezeichnenderweise die Übertragung einer Theater-Gala für Theater gehalten wird, mag im besten Fall an der saloppen Seitenblicke-Berichterstattung des Artikels liegen. Es bleibt dennoch die Frage, ob das Bemühen für das Theater nicht im und mit Theater stattfinden sollte, ob das Know-how einer Romy-Preisverleihung die passenden Ideen für die angemessene Würdigung der Theaterleistungen erwarten läßt, ob ein Film-Award das Format für einen Theaterpreis abgeben kann, sind doch Theaterproduktionen wesentlich weniger unabhängig von Ort und Zeit als Filme. 40 Ich halte, wie andere auch, eine Übertragung eines Spektakels für das Theater noch nicht für Theater. Wenn nach Neil Postman jedes Medium die Wahrnehmung und den Diskursstil determiniert, 41 dann steht das gewählte Showformat der fördernden Auseinandersetzung für das Theater im Weg. Wolfgang Kralicek hat es auf den Punkt gebracht:

Der Fehler ist systemimmanent: Einerseits versteht sich das Theater in unseren Breiten noch immer als moralische Anstalt; andererseits drängt es in finanziell knappen Zeiten immer stärker in die Rolle eines Dienstleistungsunternehmens. In PR-Veranstaltungen wie der "Nestroy-Gala" will das Theater ein Bad in der Menge nehmen – ohne sich dabei nass zu machen. 42

Andrea Breth und Elisabeth Orth haben aus diesem Widerspruch die Konsequenzen gezogen und sind aus der "Nestroy-Akademie" – weil sie "Gott sei Dank nicht über leere Zuschauerräume zu klagen haben" – ausgetreten:

Nun versitzt man als Mitglied während dieser "Nestroy-Gala" im TV-Licht des ORF eine enorme Sendezeit [...] und muss sich auch noch neben allen anderen Trostlosigkeiten die vom ORF in ähnlich unprofessioneller Trostlosigkeit hergestellte Abbilderung der eigenen Bühnenarbeit anschauen. Bildund Tonqualität so erbärmlich, dass man den Rechtsanwalt beiziehen möchte,

³⁸ Wolfgang Kralicek, Jedes Theater hat seinen Preis. Die "Nestroy-Gala" ist die Antwort des Wiener Theaters auf die "Oscar-Nacht" in Hollywood. Aber was war die Frage', Theater heute 11/2002, S. 1 f.

³⁹ Ro Raftl, Ein Fest, so würzig wie Nestroy', Kurier, 23. 10. 2000.

⁴⁰ Vgl. Kralicek, Theater heute 11/2002 (Anm. 38).

⁴¹ Vgl. Neil Postman, Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser, Frankfurt a. M. 1988 (Fischer Tb 4285), bes. Kap. 2: "Medien als Epistemologie", S. 26–43.

⁴² Theater heute 11/2002 (Anm. 38), S. 2.

88 Wolfgang Hackl

um sich vor solcher Berufsschädigung zu schützen. Und das soll Werbung für das Theater sein [...]?!⁴³

Bleibt zum Abschluß die Frage, ob der Preis mit Nestroy so viel zu tun hat wie Mozart mit der Kugel⁴⁴ oder wie weit dieser Preis ein Zeugnis der Nestroy-Rezeption ist. Zweifellos ist ein Preis in der Institution Literaturbetrieb ein symbolisches Objekt mit hohem Wert, dessen Prestige auf den Namensgeber zurückfällt und nicht nur die Ausgezeichneten im ökonomischen und symbolischen Wettstreit positioniert. Soll der Name jedoch mehr als eine imagefördernde Funktion haben, wird nach inhaltlichen, strukturellen oder ideellen Gemeinsamkeiten zu fragen sein. Die Antwort bleibt hier zunächst bescheiden, denn mehr als der gemeinsame Nenner der Popularität läßt sich für mich nicht erkennen. Sieht man den Preis jedoch unter dem Eindruck der jüngsten Verwicklungen als Gesamtkunstwerk, dann bekommt der Bezug zu Nestrov doch noch eine, wenn auch vielleicht ungewollte Berechtigung, im Sinne von André Hellers Worten aus der Laudatio für Claus Peymann: "Nestroy heißt: dem Opportunismus, der Verlogenheit, der hemmungslosen Machtgier, die sich als Wohltäter für das Volk aufspielt, der Selbstüberschätzung, dem Bigotten, den Spiegel vorhalten. Nestroy heißt: Sich mit den Mitteln der Kunst wehren. Das am Theater nackt, also schonungslos, darstellen, das des Kaisers neue Kleider trägt."⁴⁵

Sicher hat sich Nestroy oft mit subtileren Mitteln der Kunst gewehrt, er hat aber auch gezeigt, daß aus einer mittelmäßigen Vorlage furioses Theater entstehen kann.

Nachsatz

Am 15. November 2003 fand im Ronacher die Verleihung der Nestroy-Preise 2003 statt. Die Gestaltung des Abends verantwortete der Preisträger 2002 für die beste Off-Produktion, das Grazer Theater im Bahnhof. Michael Ostrowski und Martina Zinner führten durch den Abend und boten im Dialog mit den schrägen Wienerliedern des "Kollegiums Kalksburg" einen "streckenweise vergnüglichen Kleinkunstabend"⁴⁶ mit Bosheiten gegen Theaterdirektoren und Politiker, mit Anspielungen an den vorjährigen Gala-Abend. Der ORF übertrug wieder zeitversetzt und verlagerte damit die politischen Aussagen wieder in das Nachtprogramm. U. a. hat der Intendant des Stadttheaters Klagenfurt, Dietmar Pflegerl, seinen Spezialpreis als Vertreter des anderen Kärnten allen gewidmet, "die 'ihn' am 7. März [Kärntner Landtagswahl 2004] nicht wählen werden."⁴⁷ Und Andrea Breth warf dem ORF Mißachtung des Kulturauftrags vor. Unter Hinweis auf Sendungen wie Starmania oder die Millionenshow zur besten Sendezeit zitierte sie aus Emilia Galotti: "Verführung ist die wahre Gewalt", und schloß mit der Mahnung: "Die Verführung zur Verblödung ist verantwortungslos."⁴⁸

⁴³ Andrea Breth, Elisabeth Orth, "Trostlos und erbärmlich". Nachspiel zur "Nestroy-Gala", zweiter Akt', *Der Standard*, 17. 10. 2002.

⁴⁴ Vgl. den Leserbrief von MR Dipl.-Ing. Karl Zimmel in Die Presse vom 19. 10. 2002.

⁴⁵ Mitschnitt.

⁴⁶ Ronald Pohl, Das Glück einer Theater-Oscar-Nacht', Der Standard, 17. 11. 2003.

⁴⁷ Tiroler Tageszeitung, 17. 11. 2003.

⁴⁸ Pohl (Anm. 46).

Anhang: Nestroy-Preis

Folgende Kategorien werden von der Nestroy-Preis-Akademie bestimmt:

Beste Aufführung (Hauptpreis für den gesamten deutschen Sprachraum)

Beste Schauspielerin Bester Schauspieler Beste Nebenrolle Beste Regie

Bester Nachwuchs (2001 weiblich und männlich)

Beste Ausstattung Spezialpreis (ab 2002)

Folgende Kategorien werden von der Jury vergeben:

Preis für das Lebenswerk Beste Off-Produktion Bestes Stück/Autorenpreis

2000

Beste Aufführung Die Möwe (Burgtheater)

Beste Schauspielerin Birgit Doll (Martha in Wer hat Angst vor Virgina

Woolf?, Volkstheater, Wien)

Bester Schauspieler Gert Voss (Trigorin in *Die Möwe*, Burgtheater)
Beste Nebenrolle Martin Schwab (Gregor in *Weh dem der lügt*, Burgthea-

ter)

Beste Regie Luc Bondy (*Die Möwe*, Burgtheater)

Bester Nachwuchs Birgit Minichmayr (Rosa Blau in Der Färber und sein

Zwillingsbruder, Burgtheater)

Beste Ausstattung Ulrike Kaufmann (Nemo, Nemo Loquitur, Serapions-

theater)

Preis für das Lebenswerk Otto Schenk

Beste Off-Produktion Sabine Mitterecker, Nichts Schöneres (Theaterpunkt)

Bestes Stück/Autorenpreis Jon Fosse, Der Name (Salzburger Festspiele)

2001

Beste Aufführung Rosmersholm (Burgtheater)

Beste Schauspielerin Judith Engel (Junge Frau/Mutter in Bash, Wiener Fest-

wochen)

Bester Schauspieler Sven-Eric Bechtolf (Hubert Finidori in Drei Mal Le-

ben, Akademietheater)

Beste Nebenrolle Peter Fitz (Rektor Kroll in *Rosmersholm*, Burgtheater)

Beste Regie Peter Zadek (Rosmersholm, Burgtheater)

Bester Nachwuchs Mareike Sedl (Das Mädchen in Roberto Zucco, Wiener

Festwochen)

Georg Staudacher (Regie in Café Tamagochi, steiri-

scher herbst/Rabenhof)

Martin Zehetgruber (Glaube und Heimat, Burgtheater) Beste Ausstattung

Preis für das Lebenswerk George Tabori

Beste Off-Produktion Klaus Haberl, *Hain* (Bernhard-Ensemble)

Bestes Stück/Autorenpreis Christoph Ransmayr, Die Unsichtbare (Salzburger

Festspiele)

2002

Beste Aufführung Emilia Galotti (Deutsches Theater Berlin)

Beste Schauspielerin Ulli Maier (Agathe in Der Mann ohne Eigenschaften,

Iosefstadt)

Sven-Eric Bechtolf (Hofreiter in Das weite Land, Salz-Bester Schauspieler

burger Festsspiele)

Beste Nebenrolle Anna Franziska Srna (Marie in Woyzeck, Volkstheater,

Wien)

Beste Regie Michael Schottenberg (Der Talisman, Volkstheater,

Wien)

Bester Nachwuchs Johanna Wokalek (Ina u. a. Der Narr und seine Frau

beute abend in Pancomedia, Burgtheater)

Martin Zehetgruber (*Letzter Aufruf*, Burgtheater) Beste Ausstattung

Bert Wrede Spezialpreis

Preis für das Lebenswerk Claus Peymann

Beste Off-Produktion *LKH – Eine Theaterserie* (Theater im Bahnhof, Graz) Bestes Stück/Autorenpreis Roland Schimmelpfennig, Push up 1-3 (Schaubühne

Berlin)

2003

Beste Aufführung Nora (Schaubühne Berlin)

Beste Schauspielerin Maria Happel (Maria in Die Zeit der Plancks, Burgthea-

Bester Schauspieler Markus Hering (Dirigent in Chorphantasie, Graz 2003) Beste Nebenrolle Traute Hoess (Anne in Über allen Gipfeln ist Ruh,

Josefstadt)

Andrea Breth (Emilia Galotti, Akademietheater) Beste Regie Bester Nachwuchs Gertrud Drassl (Hedwig in *Die Wildente*, Josefstadt) Beste Ausstattung Bert Neumann/Jan Speckenbach (Forever Young,

Volksbühne Berlin und Wiener Festwochen)

Michael Schottenberg, Noch ist Polen nicht verloren Spezialpreis

(Metropol/Stadttheater Klagenfurt) Thomas Maurer, Die neue Selbständigkeit

Preis für das Lebenswerk Gusti Wolf

Beste Off-Produktion Mein Kampf (Hubsi Kramer/Tina Leisch, Meldemann-

gasse)

Bestes Stück/Autorenpreis Gert Jonke, Chorphantasie (Graz 2003)

Buchbesprechungen

Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Hrsg. von Ralf Simon (Aisthesis Studienbuch Bd. 2). Bielefeld: Aisthesis 2001. 223 S. ISBN 3-89528-297-9. € 20,50.

In seiner Poetik hatte Aristoteles die Komödie bekanntermaßen eher etwas knapp charakterisiert: als "Nachahmung des Lächerlichen, das ein Teil des Häßlichen ist". Demgegenüber fällt die Wesensbestimmung der Tragödie als "Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in gewählter Rede, derart, daß jede Form solcher Rede in gesonderten Teilen erscheint und daß gehandelt und nicht berichtet wird", umso genauer aus. Sie setzt ex negativo auch die Grenzen der Komödie, suggeriert sie doch das Fehlen nachgeahmter Handlung im Komödientext zugunsten einer Darstellung des Komischen. Diesen Ansatz der aristotelischen Poetik weiterzudenken und gegebenenfalls zu korrigieren ist Aufgabe des 2001 im Bielefelder Aisthesis-Verlag erschienenen Bandes Theorie der Komödie - Poetik der Komödie von Ralf Simon. Er gehört zu den seltenen Fällen eines Tagungsbandes, in dem die Perspektivierungen des Themas sich nicht willkürlich aus dem aktuellen Forschungsschwerpunkt der Beitragenden erklären, sondern vielmehr aus der Sache selbst. Und zu deren Beurteilung haben sich hier Kenner der Materie versammelt: Autoren, die schon in früheren Arbeiten Wesentliches zu Theorie und Poetik der Komödie beitrugen - Bernhard Greiner, Helmut Arntzen. Ulrich Profitlich und Rainer Warning -, Quereinsteiger vor dem Hintergrund aktueller und klassischer Theoriediskussionen – gender studies/Liliane Weissberg; Systemtheorie/Bianca Theissen; deconstruction/Thomas Schestag; Soziologie/Werner Gephart - sowie textnahe Beobachter - Peter von Matt, Rita Lennartz, Kurt Wölfel und Ralf Simon. Zwar wird bereits Bekanntes – etwa die "Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie" Rainer Warnings oder der "Fall der Komödie als Fall der Theorie" (Greiner) - ebenso wiederholt wie die Frage einer "ernsten Komödie" (Arntzen), allerdings jeweils unter neuen Gesichtspunkten oder unter Einbezug neuer historischer Epochen oder Autoren. So werden wesentliche Fragen und Probleme der Komödientheorie neu diskutiert: der Stellenwert des Komischen, der gerade vor dem Hintergrund der "ernsten Komödie" (Arntzen) nicht zwangsläufig den Status eines gattungskonstitutiven Merkmals beanspruchen kann, die Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer überhistorischen Gattungstheorie, das Verhältnis von Komödientext und Theaterereignis oder der Stellenwert der von Aristoteles ausgeblendeten Handlungsebene in der Komödie. Aus diesen Fragen ergibt sich keineswegs ein einheitliches Bild, vielmehr werden wichtige Merkmale der Gattung kontrovers diskutiert.

Die Frage, ob die Handlung der Komödie mehr denn "episodischen Charakter" besitzen könne, da vor allem verschiedene "Arten des Lächerlichen" – komische Sprachverwendung oder komische Charaktere – im Mittelpunkt stünden, führt zu einer vor allem von Rainer Warning vorgeschlagenen strukturellen Analyse, in der die paradigmatische Folge der Wiederholung komisch-episodischer Sequenzen im Mittelpunkt stehen. Ihr steht die von Ralf Simon entfaltete Komödientheorie anhand

einer Typologie komödienspezifischer "Metahandlungen" entgegen. Bei dieser wird die Typologie aus dem Verhältnis von "Welt versus privatem Raum" hergeleitet und die komödienspezifische Handlungsstruktur als ein "Spiel im Spiel" gesehen, das den fehlbaren bzw. komischen Helden der Komödie zu kurieren vermag. Die "Spiel-im-Spiel"-Struktur der Komödie ist dabei keineswegs auf die romantische Komödie beschränkt, sondern spielt vielmehr – so Simons Behauptung – in einer sämtliche Spielarten der Komödie umfassenden Typologie eine grundlegende Rolle. Daß dabei drei der sieben aufgeführten Komödientypen durch Tieck abgedeckt sind, mag hinsichtlich des ansonsten überzeugenden Entwurfes übersehen werden.

Der kontroverse Status des Komischen (und seiner Theorien) in bezug zur komischen Handlung sowie zu der "anderweitigen Komödienhandlung" spielt auch vor dem Hintergrund nichtkomikzentrierter Komiktheorien eine Rolle, wie diese von Ulrich Profitlich rekapituliert werden. Zu den Gewährsmännern einer solchen Komödientheorie zählen etwa Lenz, Schlegel, Eichendorff, Sternheim und Dürrenmatt sowie insbesondere Helmut Arntzen als Theoretiker der "ernsten Komödie". Diese beginnt bekanntermaßen dann, wenn nicht der einzelne, sondern die "Gesellschaft" lächerlich wird; damit steht jedoch auch die Frage nach Nähe und Distanz zwischen satirischer und komödienhafter Komik zur Disposition. Wurde diesbezüglich im Beitrag Rainer Warnings die grundlegende Differenz zwischen "satirischem Aggressionstrieb" und "komödiantischem Spieltrieb" behauptet, so legt Helmut Arntzens Frage nach der "ernsten Komödie" zumindest Grenzfälle nahe. Denn sowohl Nestroy als auch Hauptmann, Sternheim und Horváth teilen sämtlich ein schon von Karl Kraus als Indiz des Satirikers herangezogenes Merkmal: die Konzentration auf die Sprache der Komödie. Daß sich nach Arntzen "die satirische Komponente innerhalb der Sprachkomödie" im 20. Jahrhundert gegenüber der "utopischen" immer mehr "universalisiert", gehört also zu den Voraussetzungen der "ernsten Komödie", aber auch zu deren Didaktik: eine Deutung, die Warnings Spieltrieb als dem Movens der Komödie entgegensteht.

Hervorzuheben unter den vorliegenden Versuchen zu Komödientheorie und Poetologie sind vor allem zwei Beiträge: Bianca Theissens systemtheoretische Überlegungen zu einer Theorie der Komödie sowie Bernhard Greiners Aufsatz über Grillparzers Weh dem, der lügt!. Denn beide Texte sprengen insofern den Rahmen, als sie ein grundsätzliches Verständnis von Komödiensprache in Zweifel ziehen: die Vorstellung derselben als einer komisch-satirischen Darstellung verkehrter Welten. Die Komödie impliziere vielmehr eine meta-reflexive Dimension, in welcher - so Bianca Theissen - das Paradox der Beobachtbarkeit von Welt ausgehandelt wird. Denn um diese als verkehrt zu identifizieren, braucht es nicht nur jener vorgängigen Unterscheidung von wahrer und falscher bzw. verkehrter Welt, sondern insbesondere der - wiederum zu beobachtenden - Einheit dieser Unterscheidung. Der Beobachter der Unterscheidung von Welt und verkehrter Welt nimmt also selbst wiederum eine Position ein, die von dieser Unterscheidung unterschieden ist. Dies faßt Theissen nun jedoch nicht als bekanntes "Spiel im Spiel", sondern als "Selbstimplikationsparadox der Komödie". Denn sobald der Beobachter die Einheit dieser Unterscheidung annimmt, kollabiert die Differenz: eine verkehrte Welt läßt sich als solche also nicht beobachten. Daß diese Luhmannsche Überlegung nicht nur auf die parabatischen Reflexionskomödien Tiecks anwendbar ist, zeigt Theissen durch eine genaue Lektüre von Thomas Bernhards Kant-Komödie, die neues Licht auch auf Bernhards eigentümlich groteske Komik zu werfen vermag. Ähnlich grundlegend fällt auch Bernhard Greiners Lektüre von Grillparzers Weh dem, der lügt! aus. In einer kühnen, an Heideggers Denken des Ur-Sprungs und Schillers Theorie des Spiels erinnernden Perspektive wird Grillparzers Komödie zum "Fall" der Komödientheorie als solcher; kein satirischer Angriff auf die verlogene soziale Welt, denn vielmehr ein "Wahr-Sprechen" über den "Ur-Sprung der Komödie als eines Sprachspiels".

Auch in Liliane Weissbergs Beitrag wird der Versuch unternommen, die Komödie durch Theorieimporte neu zu beleuchten. Ihre gendertheoretischen Überlegungen zu weiblicher Komik fallen dabei bedenkenswert negativ aus; denn der historische Ausschluß weiblicher Autoren aus der Dramenproduktion verfestigte auch den Objektcharakter der Frau in der Komödie; die Frau als handelndes, ihren Witz zeigendes Subjekt der Komödie ist daher eigentlich eine historische Unmöglichkeit. Man sollte an dieser Stelle anmerken, daß dies aus germanistischer Perspektive wohl stimmen mag; aus anglistischer Sicht wäre Weissbergs These jedoch etwa anhand der female wits der englischen Restaurationskomödie genauer zu prüfen. Die provokante Wendung dieses historischen Befundes sowohl auf den als humorlos begriffenen Feminismus der achtziger Jahre wie auch auf die den komischen Körper inszenierenden performance art etwa der "Schokoladenfrau" Karen Finley dient allerdings zur Stärkung der These: Lachen erwirken Frauen nur als Objekt, nicht als Subjekt des Komischen. Eine rollensoziologische Perspektive auf die Komödie liefert der Beitrag Werner Gepharts, der – ausgehend von der Schauspielmetapher in der Rollentheorie – die lebensphilosophische Polarisierung von Form versus Leben als Ausgangspunkt der Moderne generell nimmt. Diese Polarität kann komisch im Sinne Bergsons oder aber tragisch im Sinne Georg Simmels gedeutet werden; sie verweist auf eine Polarität von Gesellschaft und Individuum, die gleichermaßen Quelle des Religiösen wie des Komischen ist. Gegen Thomas Bergers Konzept des "erlösenden Lachens" kommt Gephart so zu einem Begriff des Komischen, dessen rollensoziologische Prägung auch auf literarische Texte beziehbar bleibt. Einen weiteren hilfreichen Theorieimport liefert Thomas Schestag, der in einer überaus textnahen, an Derrida geschulten Kant-Lektüre den Begriff der "komischen Authentizität" erarbeitet, welcher sich aus der Logik des Selbstmords als einer nur in der Aufschiebung denkbaren Geste erklärt. Mit Peter von Matts Ausführungen zum "finalen Lachen in der Komödie" wird zudem eine Art Zivilisationsprozeß der Komödie ersichtlich, der sich an zwei archetypischen Szenen der Komödie ablesen läßt: dem Segen des Vaters über das Liebespaar sowie dem Austreiben des Unheils durch Prügelrituale. Abgerundet wird der Band durch Rita Lennartz' Analyse von Brentanos Ponce de Leon und Kurt Wölfels überaus anregenden Versuch, anhand von Schillers Begriff der Heiterkeit die Komik der Komödie als Verwirklichungsform freier Humanität zu denken und zu begründen. Wölfel liefert damit vielleicht erstmalig eine Sicht auf jene affektuelle Katharsis der Komödie, welche bisher stets und einzig als Privileg der Tragödie gedacht wurde.

Wenngleich dieser Band aufgrund seiner breiten Streuung sowie der konzentrierten, aus dem Dialog gewonnenen Dichte kaum Fragen unerörtert läßt, so fehlt

94 Hugo Aust

dennoch eine medientheoretisch eindringlichere Auseinandersetzung mit der Komödie als intermedialer Kunstform. Dies mag sich aus der Logik des Bandes erklären, der – als Ergänzung des Poetik-und-Hermeneutik-Klassikers über *Das Komische* – mit Recht den Schwerpunkt auf gattungs-, nicht medientheoretische Fragen legt. So gesehen fällt das Fehlen intermedialer Begriffsarbeit auch nicht allzu stark ins Gewicht, denn zur Poetik und Theorie der Komödie als Gattung wird hier Wesentliches geleistet. Und die teils überaus erhellenden Theorieimporte vermögen auch Klassiker der Komödie in neuem Licht zu präsentieren. Daher bleibt nur zu hoffen, daß die kulturwissenschaftlichen Fakultäten als möglicher Ort zukünftiger Komödienseminare auch weiterhin Bestand haben. Denn deren einschlägige Sekundärliteratur liegt hiermit vor.

Burkhard Meyer-Sickendiek

Beatrix Müller-Kampel: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert.* Paderborn: Ferdinand Schöningh 2003. 258 S. ISBN 3-506-75812-8. € 29,80.

Hanswurst, Bernardon, Kasperl – so heißen die 'Großen Drei' auf den Brettern des Alt-Wiener Volkstheaters an der Schwelle vom extemporierten Total-Theater voll spontaner Affekte zur literarisch fixierten Komödie voll korrekter Aufklärung. Sie stehen für Nebenfiguren einer bestimmten Region und gemahnen doch an eine Hauptsache der internationalen Theaterunterhaltung und ihrer Konjunktur in wechselnder Zeit. Ihnen gilt erneut eine kluge, ebenso lesenswerte wie gut zu lesende Studie, verfaßt von einer Autorin, die sich in verwandter Sache schon mehrfach kompetent zu Wort gemeldet hat.

Im Unterschied zu älteren Arbeiten, die der österreichischen Identität, dem kleinbürgerlich-plebejischen Widerstandspotential oder dem ideologiekritischen Aufklärungsimpuls galten, orientiert sich Beatrix Müller-Kampel an aktuelleren Ansätzen zur Erklärung des Gelächters, seiner Formen, Ursachen, Wirkungen und Bewertungen. Michail Bachtin, Norbert Elias und Michel Foucault werden konsultiert, um die Strategien der Durchsetzung bzw. Ausgrenzung des karnevalesken Spiels mit und am Körper im Fortschreiten des Zivilisationsprozesses erfassen zu können. In den Blick rücken somit nicht nur linear begrenzte Entwicklungswege eines bestimmten Figurenkonzepts, sondern überhaupt strukturelle Momente jener komischen Kommunikationsmuster, die das "Spaßtheater im 18. Jahrhundert" und seine Nachwirkung bis in die Gegenwart betreffen. (Nach Müller-Kampel empfiehlt es sich, den mißverständlichen Begriff des 'Volkstheaters' durch den des 'Spaßtheaters' zu ersetzen, wobei sie die altehrwürdige Auszeichnung ,Alt-Wiener' dann doch beibehält.) Müller-Kampel versteht es, nicht nur ein weites Forschungsfeld zu überblicken, viele Einzelheiten fleißig zu sammeln, sie aus schärferer Perspektive neu zu erschließen und dabei auf versteckte Zusammenhänge aufmerksam zu machen, sie bemüht sich auch um Illustration und Vermittlung ihres Gegenstandes, indem sie zahlreiche "Kostproben" mitgibt und somit an etwas teilnehmen läßt, was in dieser Form längst verschwunden ist.

Das Buch gliedert sich in drei, ja eigentlich vier Teile. Der erste Teil gibt Auskunft über Geschichte, Eigenart (Merkmale, Motive) und Funktion eines Rollen-Faktors innerhalb eines umfassenden Unterhaltungskonzepts. In bester theaterwissenschaftlicher Manier greifen biographische, textanalytische, kommunikationspsychologische und theaterwirtschaftliche Überlegungen ineinander und tragen zu einem komplexen Gesamtbild des nüchtern betrachteten, wohl aber auch geschätzten kommerziellen Unterhaltungsbetriebs bei.

Der zweite, knappere Teil bemüht sich um eine "Modellierung des Komischen im 18. Jahrhundert". Hier geht es um das "politische, pädagogische und poetologische" Kräftespiel zwischen Befürwortern und Gegnern einer "Nebenrolle", die jedoch im kommunikativen Zentrum steht und eine Art "Ontogenese" der Aufklärung unter maria-theresianischen und josefinischen Bedingungen vorführt. Erkennbar wird erneut mit guten Argumenten, daß der südlich-katholische Kulturraum im Gegensatz zum norddeutsch-protestantischen die Tradition des affektgeladenen, nach karnevaleskem Prinzip funktionierenden Lachtheaters bedeutend langsamer und eher unwillig zurückgedrängt bzw. unterdrückt hat. Zur Profilierung dieses regional spezifischen Verlaufs wird ein größtmögliches Textcorpus analysiert und interpretiert: alle sogenannten Haupt- und Staatsaktionen, die dem Hanswurst-Darsteller Joseph Anton Stranitzky zugeschrieben wurden, die "Bernardoniaden" und - Stegreifburlesken des Johann Joseph Felix von Kurz, mehrere anonyme, "Don Juan Spiele, sodann Philipp Hafners bereits ,reguläre' Komödien sowie die bekannten Stücke von Joachim Perinet, Karl Friedrich Hensler und natürlich Emanuel Schikaneders berühmtestes Libretto.

Der dritte Teil des Buches enthält ausgewählte Arien, Szenarien und weitere Dokumente in buchstabengetreuem Abdruck (die meisten Texte sind nach wie vor eher schwer zugänglich). Als vierter Teil lassen sich die Bildbeigaben zählen, die Hanswursts Gestaltenwandel vom späten 17. bis zum 19. Jahrhundert vor Augen führen.

Hanswurst, die in abgewandelter Gestalt wiederkehrende Figur und das ganze Netz, in dem sie mit dem jeweiligen Stück, dem Ensemble, Theater, Publikum und der übrigen herrschenden Welt verknüpft ist, zeugt nach Müller-Kampel von einer "kulturelle[n] Widerständigkeit sowohl gegenüber den Postulaten der Aufklärung als auch gegen übergeordnete zivilisatorische Modellierungen des Körpers" (S. 7). Dieser nicht nur literaturgeschichtlich und schon gar nicht nationalliterarisch zu erfassende Zusammenhang des Unterhaltungswesens bringt ein "plurimediales Spiel" (S. 29) hervor, das sich nur aus seiner "plurikulturelle[n] Bedingtheit" (S. 26) erklären läßt und nur so die bemerkenswerte "österreichische Sonderentwicklung" (nach Ch. Siegrist, zit. S. 26) sichtbar macht. Das klingt neu, jedenfalls anders, als es bei den älteren Verfechtern wie neueren Kritikern der Eigentümlichkeiten im Wiener Volkstheater zu lesen war; vor allem rückt diese Diktion von Rommel ab, ohne dessen gewaltige Monographie, wie man auch bei Müller-Kampel auf Schritt und Tritt beobachten kann, trotz methodologischer Kritik nichts geht.

Doch hält der neue Ton, was er klar verspricht? Hier läßt sich vorsichtig nachfragen: Worin besteht, noch genauer besehen, diese 'Regenbogenkultur' des Unterhaltungstheaters, wenn sie nichts mehr mit dem älteren Prinzip der 'Verwienerung' 96 Hugo Aust

und dem jüngeren der sozialen Emanzipation zu tun haben soll und sich zugleich vom routinierten Importgeschäft mit der "Spaß'-Kulturware distanzieren will? (Ein Cowboy spielendes Kind ist nicht unbedingt ein plurikulturelles Phänomen und sein Kritiker kein national eingeschwärztes Schaf im Vielvölkerstaat.) Gelegentlich verstellt die Aufgeschlossenheit für alles Plurimediale und Massenhafte den Blick für das Besondere. Das gilt vor allem vom Text als funktionaler Einheit, die historisch am vollständigsten überliefert ist. Ich glaube, daß Müller-Kampels sorgfältige und umsichtige Auflistung der Eigenarten eines Massenprodukts doch einigen "Textindividuen" unrecht tut. Werke wie Kurz' *Prinzessin Pumphia*, die Komödien Hafners, Henslers *Donauweibchen* und natürlich *Die Zauberflöte* verdienen durchaus eine "Werkinterpretation" (Müller-Kampels Umgang mit den Hafnerschen Komödienschlüssen enttäuscht; gleiches gilt in erhöhtem Maße vom Abschnitt über Schikaneders Libretto; eine Kleinigkeit: Darf Fred Wallas Interpretation der Papageno-Figur¹ im gegenwärtigen Zusammenhang unbeachtet bleiben?).

Eine andere, eher grundsätzliche Nachfrage betrifft den Entwurf einer Hanswurst-, Biographie' vom triebentfesselten, affektgeladenen Spieler mit eigenen und fremden Körpern zur domestizierten, zivilisierten, nützlichen Person des Dieners im Dienst der Sozialethik. Was die Veränderung der Lustigen Figur in der Komödie betrifft, so überzeugt das dargestellte Entwicklungsprofil. Anders könnte der Verlauf aussehen, wenn man die ,kommunikative Struktur' betrachtet, in der dieser Name eine Rolle spielt. Hier nämlich verschwindet zwar die Figur, aber ihre "Körper'-Funktion, auf die ja nach Müller-Kampel alles ankommt, bleibt erhalten, mehr noch, sie dringt – durchaus als Frucht der langwirkenden Aufklärung – sogar massiv vor, wird entschieden aufgewertet und erfreut sich im Namen aufgeklärter Liberalität einer öffentlichen zivilen Akzeptanz. Das betrifft allgemein alles "Monströse", insbesondere aber bereits seit längerem die Sexualität und scheint sich heute sogar auf den Kannibalismus auszudehnen,² beides ehemalige Hoheitsgebiete des sogenannten karnevalesken Hanswurst. Das heißt doch wohl: Natürlich ist der Kasper von La Roche über Pocci bis Caroline Siebe und weit darüber hinaus ein lieber, guter, sauberer Wandergesell, der immer anstandsloser jedes Kinderzimmer betreten darf. Dort aber sind mittlerweile, spätestens für die erste Mediengeneration, durchaus als Folge der fortschreitenden Aufklärung seine Kehrseiten gleichfalls plurimedial präsent. Die Dialektik der Aufklärung' liegt doch nicht darin, daß sie ihren "primitiven" Widerpart unterdrückt. Und ist, in analoger Sicht, eine 'Dialektik des Karnevals' trotz der abschreckenden Zwänge des "Ansichhaltens" (Elias) so undenkbar?

Völlerei, Vögelei und Gewalt: darin bestand das Glück des mittelalterlichen Kriegers wie noch des grotesken Körpers der frühneuzeitlichen Lachkultur. Ihre Personifikation, der Hanswurst, agiert im Unterhaltungstheater des 18. Jahrhunderts womöglich als erinnerndes Relikt aus einer Zeit, deren Ende zwar nicht bestimmbar, die jedoch längst vergangen scheint. (S. 193)

¹ Friedrich Walla, ,Der Vogelfänger bin ich ja: Die Rolle Papagenos in der Zauberflöte', Sprachkunst 8 (1977), S. 179–190.

² Vgl. Volker Zastrow, "Fressen und fressen lassen", FAZ, 13. Dezember 2003.

Mir scheint, daß diese Zeit, spaß- wie mediengeschichtlich betrachtet und angesichts neuerer körperbetonter Auftritte (Peaches und Marilyn Manson), weder längst vergangen ist, noch so ohne weiteres "alte Glücksverheißungen" birgt, an die es anzuknüpfen lohnt.

Hugo Aust

Günter Holtz: Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk. Frankfurt am Main, Berlin, Bern etc: Lang. 2002. 280 S. ISBN 3–631–39162–5. SFr 66; € 45,50.

Zum ersten Mal seit 1985 ist eine neue Raimund-Monographie erschienen. Im Gegensatz zu Renate Wagner (1985) will Günter Holtz eher eine Mischung aus Biographischem und Interpretatorischem bieten, als die Dramen im Hinblick auf die Biographie interpretieren. Die ersten vier Kapitel befassen sich mit Raimunds Leben und Karriere bis zum Durchbruch als Dramatiker und bringen interessante Einblicke in die Rivalitäten innerhalb der Wiener Theaterwelt. Holtz legt z. B. die Vermutung nahe, die oft kritischen Äußerungen über Raimunds frühe Bühnenauftritte seien darauf zurückzuführen, daß er sich eventuell geweigert hätte, die Kritiker zu bestechen.

Der Attacke auf Therese Grünthal wird besondere Bedeutung beigemessen; unterstrichen wird die Härte der Strafe verglichen mit der sehr späten Verhaftung des pädophilen Fürsten Kaunitz von Rietberg, zu dessen Opfern die Grünthal als Elfjährige auch gehört hatte (S. 44 f.). Holtz befaßt sich auch eingehend mit der Beziehung zwischen Raimund und Toni Wagner, die er als "selbstzerstörerische Leidenschaft" (S. 66) versteht. Hervorgehoben werden die Herrschsucht Tonis und deren mangelndes Verständnis für seine Kunst, die sie als Nebenbuhlerin betrachtete (S. 76). Dabei wird die Beziehung eher als asexuell aufgefaßt: Implizit werden das Tagebuch Toni Wagners und Urbachs Interpretationen der Beziehung außer acht gelassen. Dabei fällt auf, daß Holtz berechtigterweise immer wieder betont, wie lückenhaft die biographischen Daten über Raimund sind bzw. wie sehr sie auf Anekdotischem oder auf Gerüchten fußen (der Versuchung, aus diesen zu zitieren, kann Holtz – vielleicht verständlicherweise – nicht immer widerstehen!). Auch das Fehlen einer neuen kritischen Ausgabe wird bedauert, aber bei Zitaten aus den vielen Rezensionen werden trotzdem die oft lückenhaften Fassungen aus der Werkausgabe von Brukner und Castle der Interpretation zugrunde gelegt.

In den zentralen Kapiteln VI bis VIII werden die einzelnen Dramen nicht chronologisch behandelt, sondern nach losen Kategorien, wobei die drei Hauptwerke in einem Kapitel und die drei "allegorisch-dualistischen Erlösungsdramen" in einem weiteren längeren Kapitel unter die Lupe genommen werden. In den letzten Kapiteln werden die Jahre des Ruhmes und der vielen Gastspielreisen kurz erwähnt; den Abschluß bildet ein Kapitel über die Bühnenmusik und deren Komponisten. In seiner Interpretation betont Holtz die "Verschmelzung des [...] volkstheatralischen Erbes mit den Ansprüchen des damals modernen Literaturdramas" (S. 107), ohne dabei diese Ansprüche eingehender zu untersuchen. Raimund sei kein Verherrlicher

98 Ian F. Roe

biedermeierlicher Selbstbescheidung: bereits im ersten Drama bilde der Reichtum die Grundlage allen Glücks (S. 117 f.) und im *Alpenkönig* gehe es vor allem in der Köhlerhüttenszene um den Kaufwert des Geldes (S. 145). Holtz hebt auch die satirischen Elemente der Raimundschen Dramatik hervor: etwa daß Longimanus (im *Diamant des Geisterkönigs*) die Charakerzüge eines grantelnden aufgeklärten Despoten verkörpere (S. 125) oder daß die über Lakrimosa verhängte Strafe im *Bauer als Millionär* eine Anspielung auf Intrigen am Wiener Hof sei (S. 130). In der Gestalt der Alzinde in *Moisasurs Zauberspruch* erblickt Holtz eine Thematisierung der Kulturfremdheit; ob die "Verwirrung der Parteiungen und Urteile" im zweiten Akt dieses Dramas das Stück tatsächlich in die Nähe der Kleistschen Dramatik rückt (S. 185), sei auch dahingestellt. Dabei ist eine Neubewertung der selten aufgeführten Stücke Raimunds sowie auch der Versuch, den *Verschwender* gegen eine Kritik des angeblich mangelnden logischen Aufbaus in Schutz zu nehmen und die Stellvertreterrolle des Bettlers als spitzfindige Variante der Rollenvertauschung im *Alpenkönig* aufzufassen (S. 162), durchaus zu begrüßen.

Von einem norddeutschen Verlag mußte sich Günter Holtz sagen lassen, über Raimund (im Gegensatz zu Nestroy) eine Monographie zu schreiben, lohne sich nicht mehr. Man kann durchaus dankbar sein, daß er sich dadurch nicht von seinem Vorhaben abbringen ließ, und ihm bei der Behauptung zustimmen, die Frage sei "nicht ob, sondern wie man sich [Raimund] nähern soll" (S. 14), auch wenn Holtz keine grundsätzlich neue Interpretation der Werke Raimunds, sondern lediglich einzelne Akzentverschiebungen bietet. Wichtige interpretatorische Ansätze – etwa eine eingehende Analyse der Komik oder der Dramen und Einflüsse, die bei Raimund Pate gestanden sind – bleiben weiterhin Forschungsdesiderata, aber bei einer solchen sich als allgemeine Studie über Leben und Werk verstehenden Monographie wäre es fehl am Platze, das als Tadel zu verstehen. Gerade von einer neuen Monographie sowie vom Gedanken einer neuen kritischen Ausgabe, die sich jetzt rasch der Umsetzung in die Praxis nähert, erhofft man Auftrieb für eine neue Auseinandersetzung mit Detailfragen des wissenschaftlichen Raimund-Bildes.

Ian F. Roe

Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler. Hrsg. von Jürgen Hein. 120 S. Stuttgart: Reclam 2002 (= RUB 18211). ISBN 3-15-018211-5. € 3,10.

"Ja, ja, das hat ka Göthe g'schrieb'n, / das hat ka Schiller dicht'. / 's is von kein Klassiker, von kein' Genie" lautet der vielzitierte Refrain eines Wienerliedes, dessen Poeten je nach Gehalt der Strophen "a Wiener", "a Österreicher", "a Kinderl" und schließlich "a Wiener Herz" sind. "Und 's klingt halt doch so voller Poesie!" endet jede Strophe. Mit dieser Absage an die hohe Weimaraner Lyrik und mit der Fiktion, daß hier keine genialen Individualitäten, sondern anonyme Kollektiva, vor allem das vielbeschworene Wienerherz, also gleichsam der Fokus des Genius loci selbst, dichten, wird das Wienerlied zu einer besonderen Form des Psychogramms einer urbanen Mentalität, deren Grundzüge über zwei Jahrhunderte im wesentlichen unverändert zu bleiben scheinen. In der Tat steht, wo in der klassisch-romantischen

Lyrik das Ich seinen Platz behauptet, der Lokalgeist: in nicht weniger als 29 der 64 ausgewählten Lieder erscheinen schon im Titel Wien, der Wiener oder eine symptomatische Wiener Örtlichkeit (z. B. der Steffel und Grinzing) als 'lyrisches' Subjekt oder Objekt. Der kollektive Narzißmus ist ein unbestrittener Grundzug dieses Volksguts, selbst wenn es von wohl identifizierbaren Autoren stammt, darunter – ein bedenkenswertes Phänomen – nicht wenige jüdischer Herkunft. Nahezu alle Lieder haben zwei Autoren, einen Dichter und einen Komponisten, und fast alle 'klingen' dem Wiener und Österreicher seit jeher im Ohr, die Melodien, viele darunter wahre 'Ohrwürmer', naturgemäß stärker als die Texte.

Dies ist eine wesentliche Rechtfertigung des kleinen Bändchens "Lieder ohne Noten" der "Universalbibliothek". Die musikalische Vermittlung ist heute omnipräsent, nicht zuletzt in Retrospektiven der "klassischen Interpreten" wie Hans Moser oder Erich Kunz. Aber die wenigsten CDs gönnen ihren Käufern auch ein Textheft. Doch die psychologische und physiognomische Tiefenschicht der Wienerlieder enthüllt sich im Text. Schon die begreiflicherweise schmale Auswahl, die Jürgen Hein getroffen hat, vermittelt ein präzises Bild dieses selbstverliebten Bewußtseins, das trotz mancher vor allem moderner innerer Kritik daran, im wesentlichen als stoisch-epikuräisch definiert werden kann. Der Lebensgenuß, dessen Treibstoff fast ausschließlich der Wein als Inkarnation eines Spiritus loci ist – eine signifikante Variante des Lokalnarzißmus –, verschwistert sich mit einem nahezu brüderlichen Verhältnis zum Tod. Man möchte gerne den Klischees und Auto- und Heterostereotypen entkommen, das Wienerlied verbietet es einem kurzerhand durch seine Texte.

Der Herausgeber hat die trotz des Fehlens der "Reblaus" überzeugende Auswahl mit einem kenntnisreichen Nachwort, einer einführenden Bibliographie, einer knappen Diskographie und einem äußerst nützlichen und notwendigen Glossar wienerischer Besonderheiten versehen, die dieses poetisch-musikalische Selbstporträt der Stadt auch Nichtwienern lesbar machen.

Kleines philologisches P.S.

- 1. Es ist nicht reizlos, Perinets "Wer niemals einen Rausch gehabt", das zahllose Varianten erlitten hat, einmal im Originaltext lesen zu können.
- 2. Die offenkundig verderbte Passage des "Hobellieds" ("Da ist der allerärmste Mann / Dem andern viel zu reich") ist wie in der RUB-Ausgabe des *Verschwenders* trotz besseren Wissens des Herausgebers beibehalten. Die einzig sinnvolle Lesart ist "DA ist der allerärmste Mann / DER andere viel zu reich".

Gerald Stieg

The Other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria / Österreichisches Biedermeier in Literatur, Musik, Kunst und Kulturgeschichte. Österreichisch-amerikanisches Symposion, veranstaltet von der Grillparzer-Gesellschaft (Wien) und der Grillparzer Society of America, der City University of New York (CUNY) und dem Österreichischen Kulturinstitut New York vom 25. bis 27. 3. 1999 in New York City. Hrsg. von Robert Pichl und Clifford A. Bernd unter Mitarbeit von Margarete

100 Peter Branscombe

Wagner (Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft, 5) Wien: Lehner 2002. 352 S. ISBN 3-901749-29-2. € 32,70.

Dieser stattliche Band enthält, wie sein langer Titel klarmacht, das Ergebnis eines New Yorker Symposions. Sechzehn der 26 Beiträge sind der Literatur gewidmet, vier der Musik, je zwei der Geistes- und Kulturgeschichte, der Kunst des Schaubaren und der Rezeption und Breitenwirkung. Weiters kommen Begrüßungsworte, ein Tagungsbericht sowie das Programm der Veranstaltung vor. Fast die Hälfte der Kapitel sind in englischer Sprache, wobei die Wahl der Sprache seitens der einzelnen Autoren den Erwartungen eines Außenseiters nicht immer entspricht. Am Ende jedes Beitrags steht ein "Summary" in der jeweils anderen Sprache. Gut gewählte, klar reproduzierte Abbildungen zieren einige der Beiträge.

Nach Donald G. Daviaus Diskussion des Terminus Biedermeier und der traditionellen Meinung ihres 'Happy Face' folgen vier Beiträge zu Grillparzer, zwei zu Stifter und je einer zu Betty Paoli, Seidl, Nestroy, Raimund und Sealsfield. Zu den breiteren Themen zählen das Salon- und Kaffeehausleben (von Johann Sonnleitner treffend und detailliert dargestellt), der Schubertkreis sowie Katastrophen in der Natur und im politischen Leben.

Die musikwissenschaftlichen Artikel beziehen sich auf die Rolle und Funktion der Musik im Wiener Biedermeier, Grillparzers Beziehung zur italienischen Oper, das öffentliche und quasi-öffentliche Konzertwesen, und die Musik in den böhmischen Ländern. Unter der Rubrik Geistes- und Kulturgeschichte beschreibt Harald Haslmayr die geistigen Hintergründe des Biedermeier, während Hinrich C. Seeba Heinz Politzers Menschenbild des Biedermeier unter die Lupe nimmt. Die zwei Beiträge zum Thema des Visuellen sind der Biedermeiermalerei und zwei Schubert-Filmemachern gewidmet.

Zu vielen der Beiträge muß man leider konstatieren, daß kleinere, leicht vermeidbare Fehler – Namen, Daten, Fakten – dadurch stören, daß sie den Tatsachen nicht genau entsprechen. Als Beispiele seien angeführt: Gluck bekommt den Taufnamen Christian und wird als "the founder of German opera" identifiziert (trotz der Tatsache, daß seine Opern ausschließlich italienische und französische Texte haben [Daviau]); der Aufsatz Musik in Biedermeier Vienna (Raymond Erickson) wimmelt von Fehlern, was Titel, Fakten, Schreibweise und Interpretationen angeht; selbst Dorothy James, Autorin eines der allerbesten Beiträge zu diesem Sammelband, vergißt ein wichtiges kleines Wort in einem Raimund-Zitat. Es scheint, daß sich die Herausgeber um die Einrichtung der Beiträge kaum gekümmert haben – einige der Texte enthalten Fußnoten und/oder Bibliographie, andere geben keine Quellen an und verlieren dadurch an Nützlichkeit. Ein Namenregister wäre sehr wertvoll gewesen.

Leser der *Nestroyana* interessieren sich wohl hauptsächlich für Drama und Theater. Mit vier Kapiteln steht Grillparzer hier quantitativ an erster Stelle. Weniger reichlich, aber trefflich bedient sind Raimund und Nestroy mit je einem Beitrag. James untersucht 'Politics and Morality' in Raimunds Stücken, wobei sie sich klar und entschieden gegen die neuere Tendenz stellt, Raimund aus moderner bzw. post-moderner Perspektive zu beurteilen, als ob er mit dem Terminus 'harmlos'

abzuschaffen wäre. James argumentiert überzeugend, daß seine Dramen ein echter Ausdruck der "Seelenkultur der Biedermeierzeit" (in der traditionellen Auslegung) sind und daß er ein aggressiver, überzeugter Verteidiger der konventionellen Moralität seiner Zeit war. Johann Hüttners "Through the Eyes of the Censor: Johann Nestroys Theatre vs. Authority" bezeugt anhand einleuchtender Beispiele, wie subtil der Satiriker seine ersten Gedanken umzubauen lernte, damit seine Possen überhaupt auf die Bühne gelangen durften, ohne ihre Pointen zu verfehlen.

Unter den Beiträgen über Grillparzer habe ich Robert Pichls Aufsatz mit besonderem Interesse gelesen; er behandelt die 'patriotischen Lehrstücke', die er als "eine zwanglose Anleitung zur kritischen Bewußtseinsbildung und zur Erkenntnis, daß man aus der Geschichte etwas lernen soll" interpretiert. U. Henry Gerlach analysiert die doppelte Peripetie Ottokars, der an erster Stelle als Monarch, an zweiter Stelle nach Kunigundes sexueller Erpressung auch als Mensch fällt. Hinrich C. Seebas Artikel über *Der Traum ein Leben* studiert das Stück vom Gesichtspunkt des Neuen Historismus aus, wobei die Emphase auf Aspekte des zeitgenössischen Lebens um 1834 fällt, etwa Technologie, Zensur und "schöpferische Resignation", ohne die persönlichen Überzeugungen neuerer Kritiker zu übersehen. In 'The *Libussa* Controversy: Some Thoughts on Male Dominance' kehrt William C. Reeve zu einem schon in einer Monographie behandelten Thema mit einigen neuen Ideen zurück.

Unter Untersuchungen über breitere Themen behandelt Katherine M. Arens' Studie die Naturkatastrophen der Zeit: Sonnenfinsternisse und Überschwemmungen, aber auch menschliche Katastrophen, vor allem die Revolution (stärker relativiert von Nestroy in *Freiheit in Krähwinkel*, als die Autorin vielleicht meint). Besser fundiert sind ihre Bemerkungen zu Stifters "Sonnenfinsternis" und Grillparzers *Der arme Spielmann*.

Sämtliche Beiträge zu einem so großen Sammelband kann man in einer verhältnismäßig kurzen Rezension unmöglich besprechen. Dieses Buch enthält viele interessante, anregende Aufsätze; jeder Freund des Biedermeier wird sicher vieles darin mit Freude und Gewinn lesen.

Peter Branscombe

Johann Nestroy: *Reserve und andere Notizen*. Hrsg. von W. Edgar Yates. 2., verbesserte Auflage (Quodlibet, Bd. 2). Wien: Lehner 2003. 112 Seiten. ISBN 3–901749–19–5. € 14,40.

Undank ist der Welt Lohn. "Gelehrte Köpfe wohnen meist auf schlechten Unterleibern" (111).³ Hat Nestroy diese etwas pauschale Unterstellung (wohl ohne es zu ahnen) auch seinen Editoren ins Stammbuch geschrieben? Was wäre aber die Nestroy-Forschung ohne ihre gelehrten Köpfe? Arbeiten sie doch gegen den Würmerfraß, den der Poet nicht nur für seinen Leib, sondern auch für seine Schriften fürchtet: "Nicht nur der Körper wird von Würmern gefressen, auch der Geist – denn auch die Bibliotheken werden von Würmern aufgezehrt, manch Unsterblichkeit

3

Zitate aus dem Buch mit Seitenangabe in Klammern.

102 Hubert Lengauer

verdienender Gedanke ist schon das Diner einer Mottenfamilie geworden" (103). Das schwere, glatte Papier des vorliegenden Büchleins, auf dem die Faksimiles der Handschrift zwar nicht immer ganz lesbar, aber doch gut herauskommen, würde das wohl in Zukunft verhindern, hätte nicht die Wiener Stadt- und Landesbibliothek unter Walter Obermaier längst ihre konservierenden bibliothekarischen Maßnahmen gesetzt, hätte nicht Birgit Pargner die sogenannte *Reserve*, eine 36 Seiten umfassende Sammlung numerierter Einfälle und Kollektaneen in Nestroys eigener Handschrift 1996 im Deutschen Theatermuseum München wiederentdeckt und ans Licht gebracht. Wie die der anderen kleineren Sammlungen (die alle in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek liegen) ist die *Reserve* hier faksimiliert und transkribiert und durch eine sehr kenntnisreiche und genaue Einführung des Herausgebers in ihrer Stellung im Werk Nestroys beschrieben. Der Dichter hätte also allen Grund zur Dankbarkeit. Die Philologen, anderseits, sind den Spott der Poeten gewöhnt, nehmen ihn still auf sich oder schreiben ihn der Potenzangst der Genies zu.

Die Verachtung des Philologischen bei den Dichtern verdanken wir vielleicht der Nach-Lessingschen Genieepoche. Es erscheint paradox, daß Nestroy, der sich – wie zitiert - hier spöttisch anschließt, mit der Reserve und den anderen Sammlungen zugleich einen Beleg für den philologisch-handwerklichen Aspekt seines Schaffens liefert, gehörten doch die Kollektaneen zur Grundausstattung eines jeden zünftigen Dichters – zumindest bis in die Aufklärungszeit, die sich nicht bloß auf die eigenen Einfälle verlassen wollte. So auch Nestroy, wie es treffend in einer Arbeit Friedrich Wallas hervorgehoben wird (13). Beileibe nicht alles ist original genialisch, was ihm einfällt, manches ist von Dickens, andres von Paul de Kock (so etwa jene illusionäre Erwartung, mit der man den Beginn der New Economy eigentlich rückdatieren müßte: "Die Weiber sind doch etwas prächtiges, wenn je etwas besseres erfunden wird, so nehme ich Actien drauf" [103]). Friedrich Walla, Yates und andere haben schon Pionierleistungen in der Entdeckung der Quellen und der späteren Einbettung dieser Notizen vollbracht, manches ist gewiß noch unentdeckt und harrt der philologischen Spitzfindigkeit und Leseerfahrung. Das vorliegende Bändchen ist ein Zwischenergebnis in dieser Arbeit, und Bescheidenheit ziert auch die Einschätzung, mit welcher der Herausgeber die Aufgabe der Publikation umreißt:

Die vorliegende Ausgabe will grundsätzlich nur einen Paralleldruck (Faksimiledruck mit einer vollständigen Transkription) ohne einen ausführlichen wissenschaftlichen Anmerkungsteil bieten: also einen Text zum Lesen und zum Anschauen. Sie will den geplanten Nachtragsband der historisch-kritischen Ausgabe nicht ersetzen. (21)

Die Neuauflage des kleinen Bändchens berücksichtigt sowohl die neuen Bände der HKA wie die (oft im Editionsprozeß entstehende) neue Sekundärliteratur (bis 2001).⁴ Es sind vor allem die neueren Arbeiten von Friedrich Walla und Birgit Pargner einbezogen worden, außerdem sind kleinere Korrekturen an der Abbildung und an der Transkription der *Reserve* vorgenommen worden, Details wurden ergänzt.

4

Martin Stern hat die erste Auflage mit einer sehr gehaltvollen Rezension in Nestroyana 21 (2001), S. 172–174 gewürdigt.

Reserve und andere Notizen begleitet also in gewisser Weise die HKA bis zu ihrer Fertigstellung. Sie ist ein Brevier, das die Arbeitsweise Nestroys, aber auch die Arbeitsweise der Editoren in nuce und in wunderbarer Weise demonstriert. Das Büchlein ist aber auch ein Brevier, in das man gern hineinliest, weil man immer wieder Formulierungen in ihrer treffenden, oft auch schillernden Qualität entdeckt.

Das "Todtengräbergeschäft der Litteratur" (75), das der Philologe und Antiquar, nach einer anderen Zuschreibung Nestroy ausüben, ist gerade hier nicht schiere Nekrophilie, sondern immer auch Dienst an den Lebenden: am gegenwärtigen Leser und an den Theatern, den vor allem im Fall Nestroys wertvolle Quellen aufgetan werden.

Die Lektüre sollte sich nicht bloß an die im Klappentext genannten "häufigst zitierten "Aussagen" Nestroys halten, es gibt anderes Erstaunliches und Überraschungen. Etwa die (eigentlich blasphemische) Ungeheuerlichkeit, die für einen Selbstmord-Monolog in *Der Schützling* vorgesehen war: "Mir war der verlorne Sohn immer verächtlich, aber nicht deßwegen, weil er ein Schweinhirt war, sondern weil er wieder nach Haus gekommen ist" (57). Oder jene Ironie, die aus der Kopulation des Pathetischen mit dem Pragmatischen entsteht: "Die Flam[m]en des Herzens schlugen so gewaltig über den Kopf zusammen, daß die Löschanstalten der Vernunft zu Schanden wurden" (77). In andern ist der Kontrast weniger scharf, sodaß sie nahe ans bloß Outrierte kommen: "Die Pfeiler der Verhältnisse, erschüttert vom Erdbeben des Herzens brechen, und das Gebäude der Existenz stürzt in Trümmer" (79). Von Lichtenbergscher Lakonik hingegen dieses: "Oft und schwergeprüfte Beinkleider" (79); in einem andern Spruch mutiert das Herr-Knecht-Verhältnis zur kannibalischen Jause (oder Kommunion?): "Sie geben mir Brod, deßwegen haben sie noch kein Recht mein Fleisch und Blut zu begehren" (83). Oder (noch einmal Old Economy versus New Economy?): "Wir haben das Unsrige auf rühmlichere Weise verloren als Sie das Ihrige gewonnen" (83).

Freilich: es sind nicht alle Nestroy-Sager in diesem Buch, und es sind auch nicht alle lustig, sondern viele sind von der galligen Sorte. Es ist also kein Brevier für Politiker und andere Sonntagsredner, die auch einmal witzig und gebildet zugleich sein wollen. Es ist, was es ist: ein gelehrtes Buch, das den "Unterleib" (wenn wir diesen Teil einmal figürlich und behelfsmäßig für das sinnliche Vergnügen überhaupt einsetzen wollen) nicht verachtet, oder anders gesagt: Man kann daran hin- und herlesen als philologischer Kopf oder mit heiteren Sinnen und man wird immer ein Vergnügen daran haben.

Hubert Lengauer

Inter-Cultural Studies. A Forum on Social & Cultural Diversity, Bd. 3, Nr. 1: Essays in Honour of Friedrich Walla. Newcastle, NSW: University of Newcastle, Februar 2003. 68 S. ISSN 1444–8688. \$aus. 55.—.

Diese Festgabe würdigt Friedrich Wallas herausragende Mitarbeit an der HKA und seine führende Rolle an der Universität Newcastle, insbesondere im Bereich der Intercultural Studies. Der Band enthält neben einer Widmung und einer Bibliographie Wallas sechs Beiträge von Kollegen der HKA und der Universität Newcastle; alle sechs, drei auf englisch, drei auf deutsch, befassen sich mit Aspekten von Nestroys Werk oder Leben.

Graham Squires' Beitrag wird dem Titel der Zeitschrift gerecht: Er untersucht Ulrike Ottingers Inszenierung von *Das Verlobungsfest im Feenreich*, die 1999 mit einer japanischen Theatergruppe in Graz stattfand. Squires zufolge war diese Inszenierung "an example of cultural innovation brought about through inter-cultural exchange", wobei er die das Experiment ermöglichenden gesellschaftlichen Impulse hervorhebt. Ein solches Konzept des Austauschs zwischen den Kulturen ist interessant an sich, läßt aber Fragen offen: Wie, beispielsweise, wird das Verständnis für Nestroy durch die Inszenierung in einer Sprache, derer die meisten Zuschauer nicht mächtig sind, gefördert oder zumindest beeinflußt?

In seinem provokativen Beitrag "Which Manuscript? – Editorial Quandaries" befaßt sich W. E. Yates mit Editionsproblemen von Nestroy-Texten. Welche Kriterien bei der Erschließung der Authentizität stehen einem Herausgeber zur Verfügung, wenn er sich zwischen den unterschiedlichen Fassungen ein und desselben Textes zu entscheiden hat? "The HKA solution, giving preference to an autograph manuscript for the main text and relegating variants to the critical apparatus, is entirely orthodox in reproducing the author's work as a literary text. In Nestroy's case, in view of the theatrical context and motivation of his work, the other way round would have been an equally credible procedure." Diese Überlegungen müßten ernsthaft berücksichtigt werden, falls eine vereinfachte und hauptsächlich für den Theatergebrauch gedachte Ausgabe von Nestroys Werken tatsächlich geplant werden sollte.

"Nestroy and Opera", der Beitrag Peter Branscombes, befaßt sich in erster Linie mit Nestroys Verhältnis zu den Bühnenwerken verschiedener Komponisten – zunächst als Opernsänger der Werke Mozarts und Rossinis, dann als Parodist der Kompositionen Wagners und Offenbachs. Von besonderem Interesse ist Branscombes detaillierte Darstellung der Probleme, die die Quodlibets Literaturund Musikwissenschaftlern heute bereiten, vor allem bei der Identifizierung musikalischer Zitate und Anspielungen.

Hugo Aust liefert detaillierte Überlegungen zur literarischen Behandlung der historischen Figur der Adelheid. Aust entwickelt eine überzeugende These: "Was den chiliastischen Zug der Reichserwartung betrifft, [...] so mag es nicht ausgeschlossen sein, daß schon Nestroys Witwen-Parodie unterschwellig mit jener Formel arbeitet, die alle Formen der imperialen Machtpolitik und Reichsverherrlichung karnevalesk umkehrt." Mutatis mutandis ließe sich Austs These wohl auf weitere Nestroy-Stücke wertvoll anwenden.

Jürgen Hein bietet in "Von Casimir zu Kasimir und von Johann zu Matti. Aspekte des "Volksstücks" bei Nestroy, Horváth und Brecht" einen aufschlußreichen Vergleich der drei sogenannten Volksstücke: Heimliches Geld, heimliche Liebe, Kasimir und Karoline und Herr Puntila und sein Knecht Matti. Unter Verweis auf die Dramenschlüsse stellt Hein fest: "Mit den Resten einer zerstörten Welt läßt sich auf dem Theater besser spielen als mit der Forderung nach einer neuen. Der durchgehende Pessimismus Nestroys rechtfertigt erst die Rettung in eine Welt des Scheins und des Spiels."

Anhand von Notizheften Nestroys zeichnet schließlich Walter Obermaier die Reise der Familie Nestroy zum niederländischen Badeort Scheveningen im Sommer vor Nestroys Tod nach. "Nestroys letzte Sommerreise" erlaubt einen faszinierenden Einblick in das Alltagsleben der Familie und ihre nicht unproblematische Reise; vor allem aber ist der Seltenheitswert der biographischen Details hervorzuheben, denn, die Anzahl solcher authentischen Zeugnisse, zumal von Nestroy selbst, ist äußerst klein.

Allein die Bibliographie Wallas bezeugt sein Engagement für die Werke Nestroys: neben neun Bänden der HKA – mit einem durchschnittlichen Umfang von je etwa 500 Seiten – sind hier über 40, darunter auch bahnbrechende Beiträge zum Thema Nestroy genannt. In der Widmung werden wir daran erinnert, daß Friedrich Walla im Dezember 2001 das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse erhalten hat, nicht zuletzt in Würdigung seiner Verdienste bei der editorischen Mitarbeit an der HKA. Wer mit Nestroy zu tun hat, weiß auch um das Verdienst Friedrich Wallas.

John R. P. McKenzie

Theaterwelt – Welttheater. Tradition & Moderne um 1900. Hrsg. von Wolfgang Greisenegger. Wien, New York: Springer-Verlag 2003. XX, 247 Seiten. Zahlreiche, großteils farbige Abbildungen. ISBN: 3–211–00482–3. € 42.

Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Daniel Spitzer und viele andere Künstler und Schriftsteller des 19. Jahrhunderts haben den Kurort Reichenau besucht, ein geeigneter Ort also für die Niederösterreichische Landesausstellung 2003: "Theaterwelt – Welttheater. Tradition und Moderne um 1900" im revitalisierten Schloß Reichenau. Zur Ausstellung, die in Kooperation mit dem Österreichischen Theatermuseum konzipiert wurde, erschien der vorliegende Band, der mehr als nur ein Katalog oder Begleitbuch ist. Er dokumentiert und kommentiert die rund 1200 Exponate aus ganz Europa und darüber hinaus die auch für das heutige Theater wichtigen Impulse, die um 1900 u. a. Bühnenarchitektur und -technik sowie Regie- und Schauspielstil verändert haben. Neben dem Beginn eines Starkults ist die Jahrhundertwende vor allem auch durch Experimente und die Theateravantgarde geprägt. Alle Stile und Richtungen, Gattungen und Formen des Sprech-, Tanz- und Musiktheaters, darunter auch Figurentheater und Kabarett sind vertreten.

Einleitend werden unter dem Titel "Bespielt und Beleuchtet" Ausstellungsarchitektur und Themenbereiche der Ausstellung vorgestellt sowie die Beschreibung eines "poetisch inszenierten Themenwegs" ("Der Weg ins Freie") durch den Kurpark Reichenau gegeben, der wie auch eine Multimediashow im Theater Reichenau zum Ausstellungskonzept gehörte. Die Katalogbeiträge vertiefen oder veranschaulichen exemplarisch Einzelaspekte. Die Ausstellung widmete sich folgenden Themenbereichen: Reichenau, Das Foyer als Bühne, Feuersbrunst im Theater (insbesondere Brand des Ringtheaters 1881), Die Theaterbaumeister Europas (Ferdinand Fellner, Hermann Helmer), Stars und Sternschnuppen (u. a. Weltkarrieren: Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Isadora Duncan, Charlotte Wolter, Leo Slezak u. a.), Die Neuschöp-

106 Jürgen Hein

fung der Vergangenheit ("Historismus"), Auf der Suche nach dem Gesamtkunstwerk (Richard Wagner), Zwischen Walzerseligkeit und Gesellschaftskritik (Operette), Die Wahrheit auf der Bühne (Naturalismus), Echte Gefühle statt gefühlter Echtheit (K. S. Stanislawki), Die Revolution auf der Bühne (Edward Gordon Craig, Adolphe Appia), Das Universalgenie aus Krakau (Stanislaw Wyspiański), Wien als Hochburg der Avantgarde, Vom Kaffeehaus an die Burg ("Jung Wien"), Stars ohne Allüren, Menschengestaltung durch Körperbeherrschung, Die Geburt des Regietheaters, Der Tanz der Zukunft, Das Schaufenster der Wiener Werkstätte, Grelle Farben und tiefe Schatten (Expressionismus), Bühnenräume für neues Theater (u. a. Caspar Neher), Der Aufstand gegen die Logik (DADA und MERZ), Totaltheater für totales Theater (u. a. neue Spielorte), Die Vergottung der Maschine (Futurismus), Theater und Agitation (russischer Konstruktivismus), Das Bauhaus als Theaterlabor, Die Moderne am Zenit (Wiener Theaterausstellung 1924), Theatertechnik von 1880 bis heute.

Ein paar Einblicke seien hervorgehoben: Zu sehen waren Kostüme und Dekorationen in üppiger traditioneller Ausstattung, wie im ausgehenden 19. Jahrhundert üblich, neben modernen Bühnenraumvisionen und Theaterreformern in Paris, Mailand, Rom, St. Petersburg, Moskau (W. E. Meyerhold), Berlin; Erinnerungen und Erinnerungsstücke an "vergötterte" Schauspielerinnen, Tänzerinnen, Sänger und Regisseure. Zum erstenmal in einer Ausstellung wurde der Iffland-Ring gezeigt, die höchste Auszeichnung für einen Schauspieler im deutschen Sprachraum (S. 137).

Wien stellte sich als eine der großen Theatermetropolen dar (u. a. Gustav Mahler und Alfred Roller, das dramatische Werk von Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr), auch als Wiege des expressionistischen Theaters (Oskar Kokoschka). Ebenso wurde der große Einfluß der bildenden Kunst und Architektur und ihre Leistung für das Theater (Hans Makart, Gustav Klimt, Pablo Picasso, Walter Gropius, Oskar Schlemmer) herausgestellt.

Die Katalogbeiträge und der "Objektteil" zum Thema "Theaterwelt - Welttheater" (S. 2–217) werden von Wolfgang Greisenegger eingeführt, der unter dem Motto "Jede Gesellschaft hat das Theater, dessen sie wert ist" (Georg Fuchs) einen konzisen Überblick über den Prozeß der Umbildung des Theaters zwischen Tradition und Moderne (u. a. in Wien, Paris, Berlin, Zürich und Moskau) gibt. In den folgenden Beiträgen werden Einzelaspekte entfaltet. – Sonia Bellavia beschreibt "Die Kunst des Übergangs: Eleonora Duse", ihre Darstellungweise und Ausdruckskraft als Symbol einer Epoche. – Volker Klotz zeigt am Beispiel von Richard Genées Nanon (1877), daß "ironisch, nicht rührselig [...] die unverfälschte Operette sogar in Wien" ist. -Peter Simhandel hebt die Bedeutung von Konstantin Sergejewitsch Stanislawski und des Moskauer Künstlertheaters für Bühnenkunst der Moderne hervor; Stanislawskis Schauspielmethodik habe immer noch Gültigkeit. - Gennadi Kagan zeichnet das Porträt Theodor Herzls als "Vertreter der Wiener Moderne in Russland"; Herzl war auch ein begabter Dramatiker, der aber als Wortführer der zionistischen Bewegung seiner Karriere eine andere Richtung gab. – Alexej Zerebin beschreibt mit einem Zitat Anton Tschechovs ("Alles ist verteufelt elegant") die kulturellen Beziehungen zwischen Wien und St. Petersburg. – Martin Dreier sieht auf dem Hintergrund der traditionellen Bühnenraumästhetik Adolphe Appia als "Pionier der Inszenierung", dem aufgrund seiner Persönlichkeitsstruktur und Abgeschiedenheit ein größerer Erfolg, etwa in der Führung eines Theaters, versagt geblieben sei. – Jerzy Got stellt wichtige Vertreter der polnischen Avantgarde vor, insbesondere den Krakauer Theaterleiter Leon Schiller, dessen Wirken bis heute lebendig sei. - Klaus Behrendt erinnert an Richard Teschner, den "Magier von Gersthof", dessen poetisches Figurentheater heute Bestandteil der Sammlungen des Österreichischen Theatermuseums ist. – Edda Fuhrich zeichnet das Bild des Welttheater-Regisseurs Max Reinhardt und hebt sein Eintreten für ein "lebendiges" Schauspielertheater hervor, das er u. a. am Theater in der Josefstadt verwirklichte. – Claudia Jeschke ("Zum Wandel der Körperlichkeit im Tanz um 1900") und Sibylle Dahms ("Die Balletts Russes und der Aufbruch in die Moderne") skizzieren den Umbruch im Tanztheater und seine Auswirkungen auf das Theaterschaffen insgesamt. - Gerd Pichler weist auf das Theaterengagement der "Wiener Werkstätte" im Kabarett "Fledermaus" hin. -Walter Zettl untersucht Theorien, Realisierungen und Konsequenzen des futuristischen Theaters. - Monika Meister stellt Theorien des Theaters an der Wende zur Moderne vom illusionistischen Einfühlungstheater zum autonomen Kunstraum des Theaters vor. – Ulf Birbaumer widmet sich dem politischen Theater im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts (u. a. Erwin Piscator, politisches Kabarett in Wien). - Brigitte Marschall zeigt die "Lebens-Spiele Jakob Levy Morenos: Vom Stegreiftheater zum Psychodrama", die in Wien (Maysedergasse) begannen und in New York die heilende Praxis des Theaterspiels in den Vordergrund stellten. – Barbara Lesák stellt dar, wie die Reformen und Zukunftspläne des Theaters (u. a. Friedrich Kieslers "Vision der Raumbühne"), auch in Auseinandersetzung mit der Konkurrenz des Films, ihren Niederschlag in der "Internationalen Ausstellung neuer Theatertechnik" (Wien 1924) gefunden haben. - Robert L. Erenstein beschreibt den Einfluß der Theaterausstellung 1922 in Amsterdam auf die amerikanische Bühne. – Tadeusz Krzeszowiak gibt einen anschaulichen Überblick über traditionellen Bühnenbau, Beleuchtung und Effekte sowie Neuerungen der Theatertechnik um 1900. - Ein Beitrag über das Theater in Niederösterreich von Gerhard Winkler (Nachdruck aus dem Katalog Theater in Niederösterreich, Nö. Landesmuseum, Wien 1982) beschließt den ersten Beitragsteil.

Der zweite Teil bietet Katalogbeiträge und einen "Objektteil" zum Ausstellungsabschnitt Reichenau (S. 219–247). Hier geht es u. a. um "Landschaftstheater und Rollenspiel in der Sommerfrische" (Christian Rapp), "Geschichte und Kultur um das Schloß Rothschild" (Ernest König), die "Reichenauer Dramaturgie. Vorwärts in die alte Gesellschaft" (Hans Haider), die "Festspiele Reichenau" (Peter und Renate Loidolt) und um die Geschichte von Schloß Reichenau (Axel Hubmann).

Jeder Beitrag enthält ein Quellenverzeichnis und weiterführende Literatur. Insgesamt stellt der Band eine anschauliche Theatergeschichte um 1900 dar, wenngleich einige Strömungen und Ausprägungen zu kurz kommen, wenn nicht gar unerwähnt bleiben, so etwa die (Volks-)Theatergründungen in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und die Programmatik "volkstümlicher" Theaterkunst, auch in Konkurrenz zu Film und Kino.

1

Internationale Nestroy-Gespräche 2003 in Schwechat bei Wien

Die 29. Internationalen Nestroy-Gespräche (29. Juni bis 2. Juli 2003) knüpften unter dem Motto aus *Höllenangst* (1849) "'s is jetzt schön überhaupt, wenn m'r an etwas noch glaubt" an das letztjährige Symposion an, nahmen Themen früherer Gespräche auf und entdeckten neue Aspekte und andere Perspektiven.¹

Otto G. Schindler (Wien) rekonstruierte Herkunft und Entwicklung des bis in die Vorstadt- und Provinztheater des Biedermeier beliebten "Thiergesprächs", ein Reimspiel, das auf die Tradition der Commedia dell'arte und die Volksliteratur zurückgeht. In Wien erschien 1692 die erste gedruckte Version der "Tirade" des Gelehrten. Eingang fand sie in *Kasperl, der Hausherr in der Narrengasse* (1781). Der Nestroy-Komponist Adolph Müller hat sie für Wenzel Scholz bearbeitet.² Es zeigt sich, wie lohnenswert es ist, auch weniger deutlichen Spuren der Commedia dell'arte und ihrer Literarisierung im Wiener Theater nachzugehen.

Gerald Stieg (Paris) zog unter der Perspektive "Alkohol im Lied und auf dem Theater" eine Linie von Wolfgang Amadeus Mozart über Ferdinand Raimund (Köhlerszene in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, 1828), Nestroy (*Der böse Geist Lumpacivagabundus*, 1833), Karl Kraus (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1919) und die "alkoholisierte Verantwortungslosigkeit" bei Elias Canetti, Ödön von Horváth und andere bis zum "Wienerlied" und Wiener Kabarett der Nachkriegszeit und unternahm den Versuch, aus der Behandlung des Alkohols und seiner Wirkungen eine Typologie des Komischen abzuleiten und gegenüber der tragischen Darstellung bei Ludwig Anzengruber (*Das vierte Gebot*, 1877) und Gerhart Hauptmann (*Vor Sonnenaufgang*, 1889) oder auch der Alkoholseligkeit der Operette abzugrenzen.³

Rudolf Muhs (London) zeigte, welche Vorstellungen über Engländer und Englisches in Nestroys Werk eingegangen sind und welche dramaturgische Funktion diese England-Bezüge haben. Die Figuren entstammen der Tradition des komischen Theaterengländers, zu dessen stereotypen Eigenschaften Reichtum, karierte Anzüge, Spleen und die Neigung zum Selbstmord gehören. Nestroy spielt mit Elementen dieser Tradition, verspottet Anglomanie in *Der Zerrissene* (1844), dekonstruiert das Klischee vom reichen England in *Freiheit in Krähwinkel* (1848); in *Lady und Schneider* (1849) seien keine karikaturistischen Züge zu entdecken; Lord Inslbull in *Theaterg'schichten* [...] (1854) scheine ein Rückfall in die Tradition der frühen Stücke zu sein. Der Motivwandel zeige, wie sensibel Nestroy den Gang der Englanddebatte im deutschsprachigen Raum registrierte und reflektierte.

Stefan Willer (Berlin) untersuchte an bekannten Beispielen, wie Nestroy den gespielten und bespielten Raum für seine Komödien nutzt (*Zu ebener Erde und erster*

Vgl. Bericht in Nestroyana 22 (2002), S. 76–78, Nestroyana 23 (2003), S. 89–91; zu früheren Gesprächen vgl. Hein, Jürgen, Nestroy und die Nachwelt. Internationale Nestroy-Gespräche 1975–2000. Ergebnisse und Perspektiven, Wien 2001.

² Vgl. Interpretation durch Elfriede Ott, *Phantasie in Ö-Dur*, Preiser Records 90289.

³ Zu Mozart vgl. Der heitere Mozart, EMI CDM 769832, zum Wienerlied: Wienerlieder, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 2002.

Stock [1835], Eine Wohnung ist zu vermieten [...] [1837]; Das Haus der Temperamente [1838]). Er wies nach, daß das "Lokale" sich nicht auf eine thematische oder dekorative Verwendung beschränkt, sondern eine Selbstreflexion der Räumlichkeit des Theaters biete. Auch sei die Nestroysche Dramensprache – u. a. mit Fiktionsbruch, Symbolik der Räume, Theatralisierung – durch deiktische Hindeutung auf den Raum gekennzeichnet.

Walter Pape (Köln) analysierte "Sprache, Stimme und Gebärde, Verstellung und Verkleidung im dramatischen Dialog in Nestroys Komödien" mit Bezug auf das psychologische Theater des 18. Jahrhunderts und fragte, inwiefern die unterschiedlichen "Sprachen" einer Figur (Sprache, Gestik, Mimik, Kleid, Geld) verläßliche Zeichen im dramatischen Dialog sind und woran die Verstellung im gesellschaftlichen Verkleidungsspiel erkennbar ist. Anthropologische Skepsis führe bei Nestroy zur Entlarvung von maskenhafter Verkleidung (z. B. Titus in *Der Talisman* [1840], Nebel in *Liebesgeschichten und Heurathssachen* [1843]).

Ein Schwerpunkt der Gespräche lag bei theaterpoetologischen und stilistischen Fragen der Komödie als "Sprachhandlungsspiel" innerhalb der Zeichen- und Kommunikationssysteme des Theaters, die in einem "Workshop" zur Dialoggestaltung (Monika Dannerer und Ulrike Tanzer, Salzburg) bis hin zur "Rhetorik des Schweigens" bei Nestroy (Matthias Schleifer, Bamberg) vertieft und mit übergreifenden Fragen der Stilisierung und Typisierung (Martin Stern, Basel) verknüpft wurden. 4 – Literaturwissenschaftliche und linguistische Analysen zur Dialoggestaltung in Höllenangst erhellten, in welcher Weise Nestroy über Sprachhandlungsmuster verfügte, die er wohl durch Beobachtung ,natürlicher' Alltagssituationen gewann und in "Stimmenvielfalt" (Bachtin) theatralisch verwertete. – Interessant war der Hinweis Matthias Schleifers, das Motiv des Schweigens durchziehe die gesamte Posse Das Mädl aus der Vorstadt (1841); das Schweigen halte das Spiel zusammen und sei "beredt" für das Publikum. – Martin Stern machte auf eine bislang unbeachtete Notiz Hugo von Hofmannsthals aufmerksam: "Nestroy. Das Stilisieren der Reichen wie Spielkartenfiguren [...]", und zeigte an Textbeispielen Nestroys Verfahren der Typisierung als Verbindung von Komödien- und Lebenswelt-Figuren, auch im Blick auf die Rollenträger neben ihm (Wenzel Scholz, Louis Grois u. a.) und die ,Ausgestelltheit' auf dem Theater.

Ein kommentiertes Konzert mit prägnanten Beispielen zur Coupletkunst bot Urs Helmensdorfer (Zuoz, CH): "Wie klingt ein Nestroy-Lied?"; die Bandbreite der Ausdrucksmittel zwischen Singen und Sprechen wurde ebenso deutlich wie die integrale dramaturgische Funktion der Couplets.

Matjaž Birk (Maribor, SLO) untersuchte die durch Wechselbeziehungen zwischen der deutsch-österreichischen und slowenischen Kultur geprägte Aufnahme Nestroys in Laibach (Ljubljana) im Vormärz, darüber hinaus die Rezeption bis in die Gegenwart. Dabei zog er Parallelen zwischen der Rezeption in der slowenischen Provinz und in Wien, ergänzt durch einen Blick auf die kroatische Rezeption.⁵

⁴ Vgl. Christiaan L. Hart Nibbrig, Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede, Frankfurt a. M. 1981.

⁵ Vgl. den Vortrag von Marijan Bobinac bei den 27. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2001: ,Nestroy auf kroatisch', Nestroyana 22 (2002), S. 132–155; ders., ,, Wir sind keine Verehrer der

110 Jürgen Hein

Fred Walla (Newcastle, AUS) berichtete über den Fund einer bislang unbekannten Nebenquelle zu *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* (1834): Ludwig August Ifflands Stück *Der Komet* (1796), das Nestroy wohl durch die Neuauflage der Lustspiele Ifflands kannte. – Jürgen Hein (Münster/W.) versuchte den Nachweis einer Mitautorschaft Nestroys bei der anonym aufgeführten Posse *Wenzel Scholz und Die chinesische Prinzessin* (1856).⁶

Anthony Coulson (Dublin) zeigte in Fortsetzung seines Vortrags 2002 am Beispiel der Verfilmungen von *Der böse Geist Lumpacivagabundus* 1936 und 1956 die Umdeutung Nestroys als "Heimatdichter", der in unterhaltender Weise das Klischee vom "guten Volk" bedient, wobei vom Originaltext nur noch wenig übrigbleibt.⁷

Wolfgang Hackl (Innsbruck) diskutierte "Verwicklungen der jüngsten "Nestroy"-Preisverleihungen", die nicht zuletzt durch die Laudatio von André Heller auf Claus Peymann, die er als "Märchen, einem Theaterstoff im Sinne Nestroys" mit politischen Invektiven nutzte, in die Schlagzeilen der österreichischen Medien gerieten. Obwohl der Preis an sich nicht dem Werk Nestroys gilt, repräsentiere er Facetten der aktuellen Nestroy-Rezeption in Österreich, indem die Initiatoren den Dichter als prominenten Namenspatron nutzen, ihn damit ehren, aber zugleich auch in den Kontext von "Bambi" und "Oscar" stellen. Deutlich wurde seine (kultur-)politische Instrumentalisierung.

Die Nestroy-Spiele Schwechat widmeten sich ein Jahr nach ihrem 30jährigen Jubiläum mit einer eindrucksvollen Inszenierung von Peter Gruber Nestroys postrevolutionärer Posse Höllenangst, die mit der grundsätzlichen Infragestellung jeglicher Illusion eine nur possenhafte Verharmlosung vermied und die parabelhafte Handlung in ein aktuelles soziales und ökonomisches Spannungsfeld stellte. Dabei griff Peter Gruber weder auf die Originalmusik von Michael Hebenstreit noch auf die Komposition von Hanns Eisler für die Aufführung 1948 in der "Scala" zurück, sondern vertraute neuer musikalischer Akzentsetzung durch Otto M. Zykan. Die von Nestroy angelegte Dialektik von "dummer Teufel" und intellektuellem Durchblick blieb ebenso erhalten wie die Kritik an den Errungenschaften der Aufklärung (vgl. auch Couplets und "Schicksalsmonolog") und eine kaum beschädigte Utopie: "'s is jetzt schön überhaupt, wenn m'r an etwas noch glaubt".

Die von Walter Obermaier (Wien) geleitete Exkursion führte zu Nestroy- und Raimund-Orten nach Reichenau und Gutenstein (Raimund-Grab, -Gedenkstätte, -Villa).

Jürgen Hein

Wiener Posse", Zur Rolle der Wiener Vorstadttheatertexte in den Anfängen des kroatischen Nationaltheaters', Zagreber Germanistische Beiträge, Beiheft 6, 2001, S. 19–53.

⁶ Wenzel Scholz und Die chinesische Prinzessin, hg. von Jürgen Hein (Quodlibet, Bd. 5), Wien 2003.

⁷ Vgl. Nestroyana 23 (2003), S. 91 und den Entwurf einer Filmographie: http://www.nestroy.at.

⁸ Vgl. Kritiken auf der Homepage: http://www.nestroy.at.

⁹ Vgl. Schweinhardt, Peter, ,Nestroy und die Remigranten. Die musikalische *Höllenangst-*Fassung des Neuen Theaters in der Scala (Wien, 1948) ', *Nestroyana* 23 (2003), S. 160–178.

Neue Raimund-Edition (HKA-Raimund)

Die Raimundgesellschaft und ein Herausgeberteam sind mit den Vorbereitungen einer neuen Edition der Werke und Briefe Ferdinand Raimunds (1790–1836) befaßt.

Die Herausgeber suchen bislang unbekannt gebliebene Handschriften, Theatermanuskripte, Theaterreden, Stammbuchblätter, Gedichte, Briefe und andere Dokumente, die sich im Privatbesitz oder in bisher nicht erfaßten Archiv- und Bibliotheksbeständen befinden.

Die Herausgeber sind für jeden Hinweis dankbar und bitten um entsprechende Informationen und nach Möglichkeit um Kopien (Unkosten werden selbstverständlich ersetzt).

Bitte richten Sie Ihre Mitteilungen an:

RAIMUNDGESELLSCHAFT

HKA-Raimund – Sekretariat Gentzgasse 10/3/2 A – 1180 Wien Tel. 0043-1-470 70 67 Tel. 0043-664-160 6 214

E-Mail: raimundgesellschaft@ferdinandraimund.at

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern September 2003 – April 2004

Eisenbahnheiraten, Volkstheater

Einen Jux will er sich machen, Gloria Theater

Das Mädl aus der Vorstadt, Theater im Prater

Mann, Frau, Kind oder Der Tod am Hochzeitstage, Theater in der Josefstadt Der Talisman, Schauspielhaus

Zettelträger Papp oder Meine Frau hat eine Grille [Der Zettelträger Papp, Ein gebildeter Hausknecht, Frühere Verhältnisse], Burgtheater

Mittwoch, 1. Juli Abreise

INTERNATIONALES NESTROY-ZENTRUM SCHWECHAT + INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT

30. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2004

Zwei vor und Eins zurück?

Samstag, 2	6. Juni: Anreise und Begrüßung
18.30	Schwechat, Felmayergarten, Neukettenhoferstr. (Tagungsbüro ab 15.00 geöffnet)
20.30	Schwechat, Schloß Rothmühle. Rothmühlstr.; Premiere: "Nur keck!"
Sonntag, 2	7. Juni
9.00	Rückblick (30 Jahre Nestroy-Gespräche) und Einführung: Jürgen Hein (Münster/W., D)
9.30	Stefan Kaszyńsky (Poznań, PL): War Nestroy ein Aphoristiker?
10.15	W. Edgar Yates (Exeter, GB): Nestroy im Jahr 1854/55: Zur Entstehung und Nichtaufführung
	von "Nur keck!"
	Diskussion und Pause
11.15	"Nur keck!": Diskussion über Stück und Inszenierung
14.30	Ulrike Tanzer (Salzburg, A): Kunst und Künstlerfiguren in Nestroys Werk
15.15	Burkhard Meyer-Sickendiek (München, D.): Politeness: Pragmalinguistische Überlegungen zum
	Sprachwitz Nestroys
16.20	Diskussion und Pause
16.30	Rudolf Drux (Köln, D): "Der Zerrissene": J.N. Nestroys Zeichnung einer paradigmatischen Gestalt der Restaurationszeit in ihrem dramengeschichtlichen Kontext
17.15	Henk J. Koning Putten, NL): De booze Geest Lumpacivagabundus oder von der (Un-)
	Übersetzbarkeit einer Nestroyschen Zauberposse
19.30	Urs Helmensdorfer (Zuoz, CH): Nestroys "Mündlichkeit – Präsentation einer
	Hörspielproduktion von Der alte Mann mit der jungen Frau
Montag, 2	9 Tuni
9.00 – 20.00	Exkursion (Leitung: Otmar Nestroy, Graz, A)
20.00	Direction (Lorente, Other Postory, Orac, 11)
Dienstag, 3	0. Juni
9.00	Fred Walla (Newcastle, AUS): "Verspäteter Stern erster Größe": Michel Masson als Quelle
	Nestroys
9.45	David Robb (Belfast, GB): Von Krähwinkel bis Da Da eR. Clowneske Revolutionäre in der
	deutschen und österreichischen theatralischen Tradition Diskussion und Pause
10.45	Arnold Klaffenböck (Strobl, A): Nestroy im ,Kalten Krieg': Das Haus der Temperamente in der
10.15	Bearbeitung von Qualtinger/Merz
11.30	Fanny Platelle (Nancy, F): Ferdinand Raimunds Zauberspiele: die ,Veredelung' der Wiener
	Volkskomödie
14.30	Marion Linhardt (Bayreuth, D): "Volkstheater" versus "Operette"? Zum Konzept einer
	theatralischen Topographie Wiens
15.15	Thorsten Fitzon (Berlin, D): Posse und Publikum - Nestroys intendierter Zuschauer
16.30	Mathias Spohr (Zürich, CH): Easy Rider (1969) von Dennis Hopper, Kultfilm und erstes
	Roadmovie – eine Bearbeitung von Nestroys Der böse Geist Lumpacivagabundus?
17.30	Diskussion und Pause Wolfgang Hackl (Innsbruck, A): Das Nestroybild in der Theaterkritik der 60er und 70er Jahre
17.30	des 20. Jahrhunderts
18.00	Diskussion: Nestroy im 21. Jahrhundert – Wissenschaft versus Theater?
15.00	(u.a. mit Ulf Birbaumer, Robert Meyer, Wendelin Schmidt-Dengler)
	(