

NESTROYANA

24. Jahrgang 2004 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

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

Schriftleitung:
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 3/4

Die Drucklegung erfolgte mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums für
Bildung, Wissenschaft und Kultur sowie des Magistrats der Stadt Wien, MA 7, Kultur,
Gruppe Wissenschaft
Rechte der Beiträge bei den Autoren
ISSN 1027-3921

Erschienen 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

Otto G. Schindler	
„Der gelehrte Stolperer“ und „Das Tiergespräch“.	
Vom Commedia-dell’arte-Lazzo zum Biedermeierlied	117
Gerald Stieg	
Alkohol auf dem Theater und im Lied von Mozart bis Qualtinger	134
Young-Kyun Ra	
„Warme Kunst“ versus „kalte Technik“ – Raimund versus Nestroy	143
Friedrich Walla	
Der Weltuntergang: „Keine neue Idee, doch ziemlich wirkend“.	
Ifflands <i>Komet</i> : eine bisher unbekannte Quelle zu Nestroys	
<i>Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim</i>	148
Martin Stern	
Zur Funktion von sprachlichen Stereotypen als Mittel der	
Stilisierung im Nestroyschen Possendialog	157
Monika Dannerer, Ulrike Tanzer	
„Meister im witzigen Dialoge“.	
Zur Dialoggestaltung in Nestroys Werk am Beispiel der Posse <i>Höllenangst</i> . . .	166
W. Edgar Yates	
„Nun wächst zusammen, was zusammen gehört“:	
Zur ‚Wiedervereinigung‘ einer Nestroy-Handschrift	183
Matjaž Birk	
„[...] es flogen Äpfel, Eier und andere Gegenstände [...] auf die Bühne“.	
Zu einigen Merkmalen der Nestroy-Rezeption in einer	
südslawisch-österreichischen Provinz im Vormärz und darüber hinaus	185
Buchbesprechungen	195
Eva-Maria Ernst: <i>Zwischen Lustigmacher und Spielmacher</i> (E. Beutner)	195
Jürgen Hein (Hg.): <i>Wenzel Scholz und Die chinesische Prinzessin</i> (F. Walla) . . .	197
Gabriella Rovagnati (Hg.): <i>Johann Nepomuk Nestroy</i> (J. Sonnleitner)	199
Ludwig Laher: <i>Aufgeklappt</i> (P.-H. Kucher)	202
Maria Pörmann und Florian Vaßen (Hg.): <i>Theaterverhältnisse im Vormärz</i>	
(J. Danielczyk)	204
<i>Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger (1928–1986)</i>	
Arnold Klaffenböck: <i>Helmut Qualtinger</i> (O. Durrani)	206
Ulrike Tanzer	
Bericht: <i>Hanswurst und Zauberspiel. Das barocke Universitätstheater in</i>	
<i>Salzburg</i> . Sonderausstellung im Spielzeugmuseum des Salzburger Museums	
Carolino Augusteum	209
In memoriam Richard Reichensperger (Hans Höller, Ulrike Tanzer)	210
In memoriam Kammerschauspielerin Lilly Stepanek (Lotte Tobisch-Labotyň) . . .	211
Julia Danielczyk	
Rückblick auf die Theatersaison 2003/04: Nestroy und Raimund	212
Anschriften der Autoren und Autorinnen des 24. Jahrgangs	215
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Mai – September 2004	216



Karl Zimmel zum silbernen
Geschäftsführerjubiläum 2003
dankbar gewidmet

Otto G. Schindler

„Der gelehrte Stolperer“ und „Das Tiergespräch“.
Vom Commedia-dell’arte-Lazzo zum Biedermeierlied¹

„In jeder Nestroy-Komödie gibt es die große Nestroy-Rolle und die große Scholz-Rolle. Sie waren beide Komiker, und waren trotzdem miteinander befreundet.“ – Mit diesen Worten, die schon als solche bei ihrem Publikum Heiterkeit auslösten, beginnt die pointensichere Nestroy-Interpretin, Nestroy-Ring-Trägerin und Kammerchauspielerin Elfriede Ott ihren Vortrag des sog. „Tiergesprächs“, das sie nach einem von Wenzel Scholz um 1830 gesungenen Scherzlied in ihrem bekannten Komödienlieder-Programm „Phantasie in Ö-Dur“ darbot (siehe Anhang).² Es wurde – wie sie in dem gleichnamigen Erinnerungsbuch schreibt – ihre „große Nummer: zerfilmt, vermagnetaufzeichnet, verfernseht, zersungen, überall, wo ich war“.³ Die Musik zu diesem Scherzlied stammt von dem Nestroy-Komponisten Adolf Müller sen., und die Noten waren dem Schriftsteller, Theaterkritiker und Nestroy-Bearbeiter Hans Weigel, der für Elfriede Ott das Programm ihrer Liederabende zusammenstellte, vom Wiener Antiquariat Schaden angeboten worden.⁴

Der Text und Noten vereinigende Musikdruck war in dem renommierten Musikhaus Diabelli am Graben als No. 220 seiner *Neuesten Sammlung komischer Theater-Gesänge* erschienen (Abb. 1).⁵ „Das Thiergespräch“ wird hier ausdrücklich als „gesungen von Herrn Scholz“ bezeichnet und erschien inmitten von Arien und Quodlibets aus Stücken, die um 1831 in der Musik von Adolf Müller am Theater an der Wien aufgeführt wurden. Darunter, neben dem großen melodramatischen Spektakelstück *Domi, der brasilianische Affe*, Josef Schickhs *Vanilli, das redende Stummerl*, eine Parodie auf Aubers Oper *Die Stumme von Portici*, und Karl Meisls *Julerl, die Putzmacherin*, eine Parodie auf Spontinis *Vestalin*.

- 1 Vortrag, gehalten bei den 29. Internationalen Nestroy-Gesprächen, Schwechat, 28. Juni – 2. Juli 2003.
- 2 Elfriede Ott, *Phantasie in Ö-Dur. Monologe, Arien, Couplets, Gstanzeln und Duette vom Augustin bis Steinbrecher. Die Höhepunkte des Abends*. Elfriede Ott [Gesang]; Erik Werba, Klavier. Aufgenommen im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses. CD, Wien: Preiser Records 1996, Stereo 90289 (8: Das Tiergespräch, gesungen von Wenzel Scholz. Musik von Adolf Müller sen., 1831) (*Textsigel P*).
- 3 Elfriede Ott, *Phantasie in Ö-Dur*, 2. Aufl., Wien, München 1976, S. 71; Abdruck des „Tiergesprächs“ S. 72–74 (*Textsigel O*).
- 4 Ebd., S. 71.
- 5 „Das Thiergespräch (gesungen von Herrn Scholz.) In Musik gesetzt von Ad. Müller“, in: *Neueste Sammlung komischer Theater-Gesänge*, Nr. 220, Wien: Ant. Diabelli, o. J. [ca. 1831], S. 3–11 (*Textsigel D*). Den Hinweis auf diese Noten verdanke ich Herrn Amtsrat Johann Ziegler von der Musiksammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Vgl. auch Alexander Weinmann, *Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co. (1824 bis 1840)* (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, II/24), Wien 1985, S. 252.



Abb. 1: *Neueste Sammlung komischer Theater-Gesänge, No. 220*. Wien, um 1831 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Musiksammlung)



Abb. 2: *Das Thier-Gespräch*. Wien 1829. Titelblatt (Österreichische Nationalbibliothek, Wien)

Trotz seiner Aufnahme in eine Serie von „Theater-Gesängen“ scheint das „Thiergespräch“ in der Form, wie es Wenzel Scholz präsentierte, kein Theaterlied im eigentlichen Sinn gewesen zu sein, und es wird von Diabelli auch keinem konkreten Stück zugeordnet. Direktor Carl hatte 1829 im Theater an der Wien mit der Aufführung von zugkräftigen Quodlibets begonnen, die eine bunte Auswahl erfolgreicher Musik- und Deklamationsnummern verschiedener Autoren und Komponisten anboten und die beim Publikum vorzüglich ankamen.⁶ Ein solches musikalisch-deklamatorisches, von Carl selbst arrangiertes und im August 1829 angesetztes Quodlibet war 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11 und 12 Uhr, oder: *Bey diesem Stück weiß man dennoch nicht, wieviel es geschlagen hat. Eine musikalisch-dramatische Repetir-Uhr in 2 Abtheilungen.*⁷

Direktor Carl, Wenzel Scholz und Friedrich Hopp waren die Hauptakteure (Johann Nestroy wird bekanntlich erst 1831 zum Ensemble stoßen); der Tanzmeister Pauxel, Rochus Pumpernickel, Barnabas Haberstroh oder der Nachtwächter von Krähwinkel fehlten ebenso wenig wie der Ratsdiener Klapperl oder der Parapluiemacher Staberl. Im ersten Teil erscheint der Alpenkönig inmitten von Jaromir, Carl Moor und dem Banditen Abällino, und sie parodieren gemeinsam einen Aktschluß aus *Wilhelm Tell*.

In diesem burlesken Rahmen hat nun Wenzel Scholz auch sein Tiergespräch vorgeführt, aber anscheinend als lose Vortragsnummer ohne Zusammenhang mit einem Theaterstück. Zur zehnten Wiederholung des Quodlibets verkündet

- 6 Anton Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, Wien 1952, S. 127 f., 327 ff.; Ursula Deck, *Wenzel Scholz und das Alt-Wiener Volkstheater*, Diss. (masch.) Univ. Wien 1968, S. 59 ff.
- 7 Bauer (Anm. 6), S. 327; vgl. die Theaterzettel der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien [künftig BGMW], Theater an der Wien, 27. August 1829 ff.

eine Notiz am Theaterzettel, daß auf allgemeinen Wunsch dieses Tiergespräch im Kontor des Verlags Adolph sowie an der Abendkassa um 6 Kreuzer erhältlich war.⁸

Während aber dieser Druck scheinbar verlorenging, haben sich zwei andere Druckausgaben des Textes erhalten (Abb. 2);⁹ dazu noch eine handschriftliche Version, die mit dem Wortlaut der Druckausgaben weitgehend übereinstimmt, aus der Sammlung Brukner in die Wiener Stadtbibliothek gelangte, den Zusatz „von Scholz“ aufweist und ihn somit auch als den Verfasser nahelegt. Entgegen dem Katalogeintrag handelt es sich dabei allerdings um keine eigenhändige Niederschrift.¹⁰ Da der werbewirksame Hinweis auf Wenzel Scholz in den Druckausgaben fehlt, sind sie wohl vor dessen Darbietung in der *Repetir-Uhr* entstanden, und vielleicht hat Scholz auch einen der Drucke als Vorlage benutzt. Wahrscheinlicher ist aber, daß er diesen Text auf dem Theater kennengelernt hat, wo er – wie wir in der Folge noch sehen werden – bereits auf ein lange Tradition zurückblicken konnte.

Als der Schauspieler Fritz Muliar zum erstenmal das Tiergespräch Elfriede Otts hörte, hat er sie kurz darauf angerufen und ihr am Telefon den Text eines Kinderreimes vorgesprochen, den man in seiner Kindheit in der Gegend um Wien noch aufgesagt hatte:

Gemma gemma sagt der Bremmer
 Wo denn hi? Fragt der Grü
 Tanzen tanzen sagt die Wanzen
 Hab ka Kladl sagt das Fadl
 Wirst scho kriagn sagt die Fliagn
 Ja an Schas sagt die Gas
 Sagt ma des? Fragt der Floh
 (*Chor der Umstehenden:*)
 Oba jo!¹¹

8 BGMW, Theaterzettel, Theater an der Wien, 5. September 1829.

9 „Das Thier-Gespräch. Ein Schwank als Wortspiel“, in: *Das Thier-Gespräch. Ein Schwank als Wortspiel und Die orientalische Blumen-Sprache*, Wien: Ignaz Eder 1829, [S. 1–3]. (Österreichische Nationalbibliothek, Wien [künftig ÖNB], Sign. 5.524–A; Wiener Stadt- und Landesbibliothek [künftig WSLB], Sign. E 78.713) (*Textsigel E*). – Das Tiergespräch, s. l. n. a., 3 ungez. S., eingebunden in: *Weltliche Lieder aus Prag, Znaim und Iglau* [tit. fict.], Bd. 2, Nr. 43. (WSLB, Sign. A 21.962) (*Textsigel L*).

10 ‚Das Thier-Gespräch (von Scholz)‘. Handschrift, 8 unpag. Bl., 17,8 x 11 cm (WSLB, Handschriftensammlung, I.N. 131.022, Sammlung Brukner) (*Textsigel H*). In seinen eigenhändigen Briefen, die ebenfalls in der WSLB aufbewahrt werden, schreibt Scholz z. B. ‚y‘ immer als ‚j‘; H hat hingegen durchgehend y.

11 Freundliche Mitteilung von Frau Kammerschauspielerin Elfriede Ott. – *Gemma*: ‚gehen wir!‘; *Bremmer*: ‚Bremse‘ (Insekt); *Grü*: ‚Grille‘; *Oba jo!*: ‚Aber ja!‘ – Im niederösterreichischen Schwarzatal lauteten in meiner eigenen Kindheit die beiden Schlußzeilen: „Jä, voñ wem? sägt die Henn, | Voñ der Godl, sägt der Dodl.“ Zur Textgestalt und der Verbreitung dieses Kinderreims vgl. *Spiele und Reime der Kinder aus Österreich*, ges. und hg. von Th. Vernaleken und Franz Branky, Wien 1876, S. 128; *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, hg. von J. W. Nagl, Jakob Zeidler und Eduard Castle, II,1, Wien 1914, S. 127 f.; *Lieder, Reime und Spiele der Kinder im Burgenland*, ges. und hg. von Adalbert Riedl und Karl M. Klier, Eisenstadt 1957, S. 107 ff.; *Allerleirauh: Viele schöne Kinderreime*, versammelt von Hans Magnus Enzensber-

Interompiment,
genannt:
Der Stolperer.

Abb. 3: *Interompiment, genannt: Der Stolperer*. Einblattdruck (Stadtbibliothek Ulm)

Dem Volksschauspieler Fritz Muliar war nicht entgangen, daß das Scherzlied von Wenzel Scholz und der Kinderreim seiner eigenen Kindheit strukturell und inhaltlich starke Ähnlichkeit aufwiesen. Zu ganz ähnlichen Ergebnissen waren offenbar auch die Mitarbeiter des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br. gekommen, denn auf

meine Anfrage über weiteres Belegmaterial für den in Ostösterreich einst weitverbreiteten Kinderreim wurde mir unter anderem auch der Wiederabdruck einer Ulmer Theater-Einlage in der Zeitschrift *Alemannia* zur Kenntnis gebracht, die ebenfalls starke Gemeinsamkeiten mit unserem Kinderreim aufwies.¹² Dieser Text war ursprünglich gleichfalls um 6 Kreuzer an der Theaterkasse erhältlich gewesen – allerdings bereits im Jahr 1767, im Stadttheater von Ulm und in ganz anderem Zusammenhang. Er diente nämlich als Einlage in einem vielgespielten Theaterstück, das den Titel *Die lächerliche Zusammenkunft in den Elisäischen Feldern, Oder: Das Reich der Todten in dem Reich der Lebendigen* führte und von der Gesellschaft des Wanderbühnenprinzipals Andreas Fiedler vorgestellt wurde. Diese Einlage war am Theaterzettel eigens angekündigt worden, und zwar als „Das so schöne Interompiment, welches Madame Fiedler vorstellt; nämlich den gelehrten Stolperer“.¹³

Der Druck selbst, ein vierseitiges Oktavheft, ist in der Ulmer Stadtbibliothek erhalten geblieben (Abb. 3), und er beinhaltet neben dem angekündigten eigentlichen *Interompiment, genannt: Der Stolperer* noch einen Text, der abermals wie eine erweiterte und „literarisierte“ Version unseres Kinderreims anmutet:

Wollen wir reisen? sprach die Maisen,
Ja mein Schatz! sprach die Katz
Wo hinaus? sprach die Maus
Ins Gras, sprach der Haas,
Bist ä Talk sprach der Falk,
Wer wird dich gwanten? sprach die Anten,
[usw.].¹⁴

ger, Frankfurt a. M. 1961, S. 341; *Kinderlieder, Kinderreime*, ges. von Hartmann Goertz, Wien 1973, S. 111, sowie die Belege des Deutschen Volksliedarchivs, Freiburg i. Br.

- 12 Paul Beck, ‚Interompiment, genannt: Der Stolperer, 1767‘, *Alemannia* 20 (1892), S. 276–280; das Original hat sich in einem Sammelband der Stadtbibliothek Ulm erhalten (Sign. 17382–17397, Bl. 118–119); vgl. Otto G. Schindler, „Mio compadre Imperatore“: Comici dell’arte an den Höfen der Habsburger, *Maske und Kotburn* 38 (1997), H. 2–4, S. 25–154 (113–118, mit Abdruck des Textes).
- 13 Theaterzettel, Mai 1767 (Stadtarchiv Ulm, G3/43); vgl. Otto G. Schindler, ‚Das Reich der Toten, der Lederhändler von Bergamo und der Philosoph in der Narrengasse: Commedia dell’arte bei der Neuberin‘, in: *Vernunft und Sinnlichkeit: Beiträge zur Theaterpoche der Neuberin. Ergebnisse der Fachtagung zum 300. Geburtstag der Friederike Caroline Neuber, 8.–9. März 1997, Neuberin-Museum Reichenbach i. V.*, hg. von Bärbel Rudin und Marion Schulz (Schriften des Neuberin-Museums, 2), Reichenbach i. V. 1999, S. 37–95 (64 ff., 90, Anm. 74.)
- 14 Schindler, „Mio compadre ...“ (Anm. 12), S. 116–118.

Vierzig Tiere erhalten in ebensovielen Versen Gelegenheit, Vorschläge zur geselligen Abendunterhaltung einzubringen bzw. entsprechend zu kommentieren, bis dann ihr Redeschwall mit einem „Du bist ä Narr sprach der Staar“ ein unvermitteltes Ende findet.

Dieser Tier-Reim ist aber, wie gesagt, nur der zweite Teil der gesamten Einlage. Der erste Teil handelt nun von jenem „gelehrten Stolperer“, wie er am Theaterzettel und im Titel des Flugblattes angekündigt wird; zugleich ist mit dem „so schönen Interompiment“ auch die Textsorte bezeichnet.

Der Terminus „Inter[r]ompiment“ kommt natürlich aus dem Italienischen („*interompimento*“, die Unterbrechung, das Abbrechen in Reden etc.¹⁵) und deutet, da er mir bisher nur in zwei Theatertexten begegnet ist,¹⁶ auf einen italienischen Theaterbegriff. Wie aus seiner Verwendung in deutschen Texten erkennbar ist, muß er eine ganz spezifische Einlageszene der *Commedia dell'arte* bezeichnen, und zwar jene berühmte rhetorische Glanznummer des *Dottore*, die sonst meist als „Tirade“ bekannt ist und in der ein um Hilfe bittender Klient bzw. Patient (wenn *Dottore* kein Jurist, sondern Arzt ist) mit einem phantastisch-unsinnigen Redeschwall empfangen wird und so keine Gelegenheit erhält, sein Anliegen vorzubringen.

Eine dieser tollen Nonsens-Tiraden, mit der die *Commedia dell'arte* die falsche Gelehrsamkeit der *Dottori* und das Phrasenhafte ihres Fachjargons zu karikieren pflegte, ist der „gelehrte Stolperer“:

Ich bin gestolpert / und wäre bald gefallen /
 Wäre ich gefallen / so hätt' ich mir weh gethan /
 Hätt' ich mir weh gethan / so wäre ich krank worden /
 Wäre ich krank worden / so hätte man mich zu Bethe gelegt /
 [usw.]

In diesem Ton springt der schier endlose Kettenreim von einem Thema zum anderen, zitiert Aristoteles und Alexander den Großen, erwähnt die vier Elemente und die vier Jahreszeiten, die sieben freien Künste und die zwölf Kaiser des ersten Säkulums, und kommt dann in abenteuerlichen Assoziationsketten über Ernährung – Bauer – Acker – Pflug – Ochse – Haut – Gerber – Leder – Schuster – Stiefel – Gehen schließlich wieder auf das Stolpern zurück:

Und indem ich gestolpert / bin ich hierher gekommen /
 Und indem ich hier bin / so grüß ich den Herrn /
 Und frage: was will der Herr?¹⁷

15 D. A. Filippi, *Dizionario italiano-tedesco*, Wien 1817, Bd. I/1, S. 658.

16 Neben dem Ulmer Beleg nur noch in einem 1760 in Kolin entstandenen handschriftlichen Szenar *Passilisko* (ÖNB, Cod. 13.611); siehe Otto G. Schindler, *Theatergeschichte von Baden bei Wien im 18. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung der „Badner Truppe“ und ihres Repertoires. Mit einem Anhang: Unveröffentlichte Spieltexte, Szenare und Theaterzettel*, Bd. 1–2, Diss. (masch.) Univ. Wien 1971, Text: Bd. 2, S. 164–170; Francesco Cotticelli – Otto G. Schindler, „Per la storia della *Commedia dell'Arte: Il Basilisco del Bernagasso*“, in: *I percorsi della scena: Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di Franco Carmelo Greco (Tra Musica e Teatro, 3), Napoli 2001, S. 13–342 (108–111; Text 286–293).

17 Schindler, „Mio compadre ...“ (Anm. 12), S. 113–116; vgl. auch den Textabdruck in Cotticelli–Schindler (Anm. 16), S. 294–296; zu dieser und zu den *Dottori*-Tiraden allgemein siehe

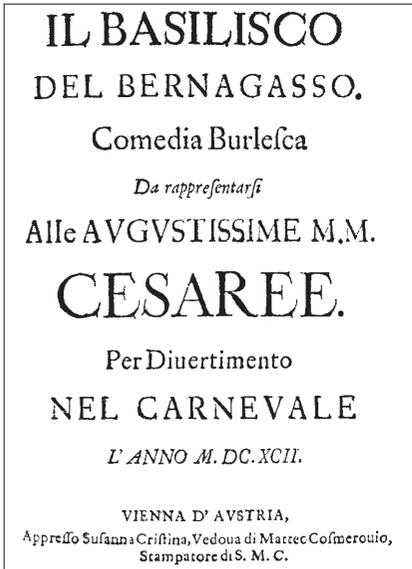


Abb. 4: *Il Basilio del Bernagasso*. Wien 1692. Titelblatt des italienischen Szenardrucks (Österreichische Nationalbibliothek, Wien)



Abb. 5: *Basilisco von Bernagasso*. Wien 1692. Titelblatt des deutschen Szenardrucks (Forschungsbibliothek Gotha)

Wir kennen von den italienischen Textsammlungen der *Commedia dell'arte* eigene Musterbücher für die Gestaltung dieser Tiradenszenen, und daß dafür am deutschen Theater noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert mit dem „Interrompiment“ sogar ein eigener Begriff in Verwendung stand (und offenbar auch von jedermann verstanden wurde), scheint auf eine viel stärkere Verbreitung italienischer Theaterusancen hinzuweisen, als es die Textüberlieferung allein vermuten ließe.

Auch von der Tirade des Stolperers besitzen wir in italienischen Sammlungen zwei gleichlautende, in bolognesischem Dialekt abgefaßte Texte.¹⁸ Auf der Bühne begegnet sie aber zum ersten Mal im deutschen Sprachraum, und zwar wieder in Wien. Hier war es im Jahr 1692 zur Aufführung des *Basilisco del Bernagasso* gekommen, eines vielgespielten *Commedia-dell'arte*-Stückes, von dem von Neapel bis London und von Paris bis St. Petersburg Aufführungsbelege, Szenare und Texte in italienischer, französischer, deutscher und russischer Sprache überliefert sind.¹⁹

auch A. K. Dshiwelegow (Dživelegov), *Commedia dell'Arte – die italienische Volkskomödie*, Berlin 1958, S. 140 f.

18 *La commedia dell'Arte: Storia e testo*, a cura di Vito Pandolfi, v. 1–6, Firenze 1957–1961 (rist. 1988), v. 4, S. 249 f., 284 ff.; Schindler, „Mio compadre ...“ (Anm. 12), S. 119 f.; Cotticelli-Schindler (Anm. 16), S. 297–299.

19 Otto G. Schindler, „Kasperl, der Hausherr in der Narrengasse: *Commedia dell'arte* am Wiener Volkstheater“, in: *Aktuelle Tendenzen der Theatergeschichtsforschung* (Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, H. 17/18), Berlin 1996, S. 177–201; ders., „Mio compadre ...“ (Anm. 12), S. 81 f., 103–122; Cotticelli-Schindler (Anm. 16), passim.

In Wien wurde es zum Fasching 1692 vor dem Hof aufgeführt. Zusätzlich zu den gedruckten Inhaltsangaben in italienischer und deutscher Sprache, die in der Österreichischen Nationalbibliothek bzw. in der Forschungsbibliothek Gotha erhalten sind (Abb. 4 und 5), hat sich in der böhmischen Schloßbibliothek von Radenín (bei Tábor) auch der Text der „Tirata“ gefunden (Abb. 6).²⁰ Er stimmt wörtlich mit der Ulmer Stolperer-Tirade und ihrem Tiergespräch überein und ist wegen der deutschen Reime des letzteren, inmitten einer sonst italienischen Aufführung, wohl auch in Deutsch vorgetragen worden.

Das Stück selbst handelt von einem leichtgläubigen Kaufmann, der in italienischen Texten von Policinella oder Arlecchino, im deutschen von Hanswurst und in der nächsten Generation dann von Kasperl gespielt wird und der einen Bettler, der sich den respektinflößenden Namen „Basilisco di Bernagasso“ zugelegt hat, in seine Dienste nimmt. Basilisco neigt, wie sich bald herausstellen wird, zu gefährlichen Tobsuchtsanfällen, die der Kaufmann dazu ausnützen will, um einen lästigen Bewerber loszuwerden, der seiner Haushälterin Francescina nachstellt, auf die er aber selber ein Auge geworfen hat. Da sich Basilisco in dieser Rolle glänzend bewährt, will ihm der dankbare Kaufmann sein gesamtes Hab und Gut als Schenkung vermachen. Als der Vertrag unterzeichnet ist, zeigt Basilisco sein wahres Gesicht und setzt seinen Wohltäter mitsamt der Haushälterin mittellos auf die Straße. Nach vergeblichen Versuchen des Kaufmanns, nacheinander zwei Notare für seinen Fall zu interessieren, bemüht er sich zusammen mit Francescina, durch allerlei List und Verstellung seine Habe zurückzuerhalten. Doch erst durch den Einsatz zauberischer Mittel kann Basilisco endlich überwältigt werden. Natürlich sorgen noch die Innamorati und die Alten mitsamt ihren Bedienten für zusätzliche Verwirrungen, die sich dann im obligaten Hochzeitmachen auflösen.

Aus den erhaltenen italienischen Szenaren erfahren wir zunächst nur, daß Arlecchino/Policinella, als er ratsuchend den Dottore konsultieren will, von diesem mit einem Wortschwall empfangen wird und außerstande ist, seinen Fall vorzutragen. Als er daraufhin einen zweiten Notar aufsucht, passiert ihm haargenau dasselbe. Dann streiten sich die beiden Notare sogar noch um ihren Klienten, bis es diesem zu bunt wird und er beide verprügelt.



Abb. 6: *Tirata aus der Comedie genant Basilisco di Bernagasso*. Wien 1692. Titelblatt (Schloßbibliothek Radenín, Tschechische Republik)

20 Schindler, „Mio compadre ...“ (Anm. 12), S. 112–118; Cotticelli–Schindler (Anm. 16), S. 294–296.

In den Soggetti der Italiener²¹ werden die Tiraden der Dottori nur mit wenigen Worten angedeutet: Die Raccolta Casamarciano in Neapel erwähnt z. B. einen „kranke Notar“ („Notare infermo“ oder „malato“) sowie als zweiten Notar einen „gewaltigen Schwätzer“ („Notare chiacchiarone“). Der erstere, der „kranke“, hat vermutlich die Tirade des Stolperers vorgetragen. Von der Szene selbst heißt es nur: „Nach Lazzi, und der üblichen Szene geht der Notar ab; Policinella ist verärgert über diesen Notar, klopf bei einem anderen Notar. Darnach Lazzi und die übliche Szene.“²²

Für die Wiener Aufführung besitzen wir erstmals auch den Druck der Tirade vom Stolperer sowie des Tiergesprächs, die vermutlich gleichfalls auf die beiden Notare aufgeteilt wurden. Auf die Nähe des Tiergesprächs zu überlieferten Kinderreimen wurde schon hingewiesen. Ihre Verbreitung über den gesamten deutschen Sprachraum (die Belege des Freiburger Volksliedarchivs reichen vom Alpenraum bis in das Baltikum) machen ein hohes Alter dieser Reime wahrscheinlich. Und obwohl wir wissen, daß viele Kinderlieder aus dem Liedgut der Erwachsenen stammen, ist in diesem Fall anzunehmen, daß das betreffende Tiergespräch schon zur Zeit seiner Aufnahme in den Wiener *Basilisco* zu den Kinderreimen gehörte bzw. sie bewußt imitierte. Daß sie dem Dottore in den Mund gelegt wurden, hätte so die gegen ihn und seine Pseudogelehrsamkeit gerichtete Satire jedenfalls noch zusätzlich verschärft.

Im Jahre 1738, also fast ein halbes Jahrhundert später, ist der *Basilisco* auch am Wiener Theater am Kärntnertor von den Deutschen Komödianten Gottfried Prehausers aufgeführt worden. Er führt hier den Titel *Basilisco di Bernagasso oder Undanck ist der welt ihr danck* und ist in einer Handschrift der Österreichischen Nationalbibliothek überliefert (Abb. 7).²³ Wie das *Basilisco*-Drama von Giovanni Bonicelli, das 1693, also ein Jahr nach den Wiener Drucken, in Venedig erschien und das unter allen italienischen Fassungen das einzige „literarische“, also ausgeschriebene Textdokument darstellt,²⁴ ist auch die Kärntnertor-Handschrift kein bloßes Szenar, sondern ein ausgeschriebener Bühnentext, der aber noch immer viele Möglichkeiten für improvisiertes Spiel offen läßt. Auch in diese *Basilisco*-Fassung von 1738 hat unsere Tirade Eingang gefunden, allerdings nunmehr in einem völlig veränderten szenischen Umfeld.²⁵

21 Ebd., S. 175 ff.

22 Otto G. Schindler, ‚Von Arlecchino zu Kasperl – Commedia dell’arte in Österreich‘, in: *Österreichisches Italien – italienisches Österreich? Interkulturelle Gemeinsamkeiten und nationale Differenzen vom 18. Jahrhundert bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, hg. von Brigitte Mazohl-Wallnig und Marco Meriggi (Zentraleuropa-Studien, Bd. 5), Wien 1999, S. 571–598 (583); Cotticelli-Schindler (Anm. 16), S. 177.

23 ÖNB, Handschriftensammlung, Cod. 13.193; siehe Otto G. Schindler, *Romeo und Julia* auf Schloß Krumau, der *Basilisco* von Kolin und das Armenspital in Kukul: Über böhmische Theaterhandschriften in Wiener Bibliotheken und das Wasserzeichen in Wissenschaft und Praxis‘, *Biblos* 44 (1995), 1, S. 81–103, 99 f.; Abdruck in *Spieltexte der Wanderbühne*, Bd. 5: *Italienische Texte*, hg. von Alfred Noe, Berlin, New York 1999, T. 2, S. 1173–1221; Cotticelli-Schindler (Anm. 16), S. 236–285.

24 Bonvicin Gioanelli [d. i. Giovanni Bonicelli], *La Prodigalità d’Arlichino mercante opulentissimo, perseguitato dal Basilisco dal Bernagasso d’Etiopia*, Venetia: Domenico Lovisa (1693); vgl. Claude Bourqui, *Les sources de Molière*, Paris 1999, S. 259. Eine von Francesco Cotticelli und dem Verf. geplante Textausgabe befindet sich in Vorbereitung.

25 Otto G. Schindler, ‚Hanswurst und „Der gelehrte Stolperer“: Zur Narrenszenen des Wiener

Wie in den älteren Fassungen, denkt auch hier der geprellte Hanswurst zuerst daran, gegen seinen ehemaligen Dienstboten den Rechtsweg einzuschlagen. Doch die Vorstellung seiner Haushälterin: „wie kan man proces führen ohne geld?“ (II,12) macht diese Hoffnung zunichte. Auf der Suche nach einer „barmherzigen schwester“ oder einem „mitleidentlichen bruder“ wird Hanswurst in eine unbekannte „gasßen“ verschlagen, in der ihm in der Folge acht „unterschiedliche Narren“ begegnen (III,1). Jenen tollen Nonsens-Wortswall der Dottori, der bei den Italienern dem ratsuchenden Klienten entgegenschlägt, finden wir nunmehr den geistesschwachen Bewohnern dieser „Narregasse“ zugeteilt: An die Stelle des Gelehrten, der als Narr vorgeführt wird, tritt der Narr, der sich als Gelehrter ausgibt. Der blühende Unsinn, den sie dabei verzapfen, ist in beiden Fällen derselbe, nur die Perspektive hat sich deutlich verschoben.

Insgesamt sind es drei „Gscheite“ oder „Gelehrte“, denen Hanswurst in dieser Narregasse begegnet. Als er den ersten anreden will, bekommt er auf seine Frage „ich möcht wissen“ eine Nonsensgeschichte von einem Hundebiß aufgetischt, bei der sich alles auf „-issen“ reimt, folglich die Hose „vornen zerrissen“ und „hinten beschmi[ssen]“ ist, und die mit der Aufforderung „du kanst mich hinten küssen“ ausklingt. Deswegen, und da das „beschmissen“ natürlich euphemistisch als „beschissen“ zu verstehen ist, nennt Hanswurst diesen Narren einen „verfluchten saumagen“ und attestiert ihm einen „rechten poetischen hib“. Ein „angebrennter Poete“ taucht auch in einer Frankfurter Aufführung des *Basilisco* auf.²⁶ „Poetische“ Narrenfiguren erfreuten sich jedenfalls in der Burleske großer Beliebtheit, und sie wurden wohl in erster Linie für wortkomische Einlagen herangezogen.²⁷

Auch bei dem zweiten „gelehrten“ Narren löst seine Frage: „ich möcht gern wissen ...“ ein wahres Feuerwerk unsinnigster Belehrungen aus. Die Pointe besteht



Abb. 7: *Basilisco di Bernagasso* oder *Undanck ist der welt ihr danck*. Handschrift, Wien, um 1738, Titelblatt mit Personenverzeichnis (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Handschriftensammlung)

Basilisco von 1738⁶, in: *Festschrift für Ulf Birbaumer, Edda Fuhrich, Johann Hüttner zum 60. Geburtstag*, hg. von Klemens Gruber [u. a.], Wien [usw.] 1999 (= *Maske und Kothurn* 43 [1999], H. 1–3), S. 9–27.

26 *Der undanckbare Gast, Oder: Der Rachgierige Bettler und verliebte Dienst-Magd* [sic]. Theaterzettel, 24. November 1741, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main; Coticelli-Schindler (Anm. 16), S. 328 f., Abb. 11.

27 Ebd., S. 76; Schindler, „Das Reich der Toten“ (Anm. 13), S. 53 ff.

Heute Freitag den 11. May 1804.
wird in dem k. k. k. privil. Theater in der Leopoldstadt aufgeführt,
unter der Direction des Carl Friedrich Senler.

Kasperle
der Hausherr in der Narrengasse,
oder:
Der verstellte Bettler,
ein sehr lustiges Stück in drey Akten.

Personen:

Der Knecht	„ „ „	Dr. Richter.
Tabbiana, sein Weib	„ „ „	Dr. Gatterer, Zofe.
Sein Knechtchen	„ „ „	Dr. La Motte.
Seine vier Weibskindern	„ „ „	Was. Wierlich.
Stallmeister in Narrengasse	„ „ „	Dr. Dittmann.
Ein Acolat	„ „ „	Dr. Ser, s. J.
Bedienter des Herrn Knecht	„ „ „	Dr. Lehmann.

In der Narrengasse werden folgende lustige Charaktere
auftreten.

Ein Freysinger in Tracht	„ „ „	Was. Gatterer.
Ein krummer Hahn	„ „ „	Dr. Ser, s. J.
Ein kleiner Knecht	„ „ „	Karlens Gatterer.
Ein Wächter am Thor	„ „ „	Dr. Palmsteiner.
Ein Bauernschinder	„ „ „	Was. Gatterer.
Ein betrunkenes Weibchen	„ „ „	Dr. Baurmeister.

NB. Die Logen und erstenen Sitze sind, wie gewöhnlich in dem Theaterzettel oder
in dem Kostentheil auf dem Prospekt zu sehen.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Abb. 8: *Kasperle der Hausherr in der Narrengasse*. Theaterzettel, Wien, Theater in der Leopoldstadt, 1804 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek)

vokaten aber spielte Colombine als eine ihrer berühmtesten Verkleidungsrollen. Der Realitätsbezug der Satire hat dadurch bereits eine Brechung erfahren; die Verlegung der Tirade zu den Bewohnern der Narrengasse ist dann nur mehr ein weiterer Schritt.

Auch vom letzten Passanten der Narrengasse glaubt Hanswurst erneut, es wäre „ein g'scheider“. Dieser trägt nun dieselbe „Tirade des Stolperers“ vor, die wir bei der Aufführung von 1692 und in Ulm schon kennengelernt haben. Auch hier schließt sich an den endlosen Kettenreim des Stolperers (Hanswurst: „ein compliment zu machen daß ein halbe Stunde daurt [...]“) unser Tiergespräch an.

Auf der Wiener Vorstadtbühne, wo der *Basilisco* noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf dem Spielplan stand, wurde das Stück ebenfalls mit der alten Tirade gegeben. Im Theater in der Leopoldstadt spielt man es bis 1816 unter dem Titel

diesmal darin, daß dem Fragenden aufgetragen wird, sich möglichst kurz zu fassen und sein Anliegen in konziser Rede und präzisen Formulierungen vorzutragen, während der Dottore selbst in eine endlose und groteske Apologie der Wortkargheit ausbricht und dabei abermals den überrollten Fragesteller nicht zu Wort kommen läßt.

Ihr Vorbild hat diese Tirade in der „Scène de la Tirade“ aus Regnards Komödie *Arlequin, Homme à bonne Fortune*, die 1690 am Pariser „Théâtre Italien“ aufgeführt wurde und die Regnard offensichtlich nach italienischen Mustern gestaltet hat. Diese Tirade ist in Gherardis *Théâtre Italien* abgedruckt worden.²⁸ 1711 wird sie auch in dem beliebten Schelmenbuch *Ollapatrida des durchgetriebenen Fuchsmundi* ins Deutsche übertragen; das entsprechende Kapitel heißt hier: „Fuchsmundi will einen Advocaten fragen/ oder ein braunes oder ein weisses Mägdlein heurathen solle/ kan aber wegen seines Philosophischen Plauderns nicht zur Rede kommen.“²⁹

Am Pariser „Théâtre Italien“ war der Fragesteller natürlich Arlequin; den Ad-

28 Jean François Regnard, *L'homme à bonne fortune*, in: Evaristo Gherardi, *Le Théâtre Italien*, Paris: Witte 1700, Bd. 2, S. 457–465; Wiederabdruck in Coticelli–Schindler (Anm. 16), S. 300–305.

29 *Ollapatrida des durchgetriebenen Fuchsmundi* [...] (*Der Wiener Hanswurst*, hg. von R. M. Werner, Bd. 2) (Wiener Neudrucke, Bd. 10), Wien 1886, S. 50–58; Wiederabdruck in Coticelli–Schindler (Anm. 16), S. 306–315.

Theaterzettels verrät, Marinellis Leopoldstädter Bearbeitung der alten Kärntnerfassung; Tobias Kornhäusel spielt den Hausherrn Kaspar Schmalzkoch, ein Herr Robert den Basilisco di Bernagasso. Für die Szene in der Narrengasse wird diesmal aber eine besondere Einlage angekündigt:

Herr Leopold Bürger, der allgemein beliebte Harfner, wird die Ehre haben sich heute zu produzieren, als: Lied Erster und Zweyter Teil genannt Das beliebte Quodlibet vom Kuchel-Latein; Dann: Das Lied, der sprechenden Thiere, und dann noch einige Stücke.

Daß es sich beim Lied der sprechenden Tiere um unser Tiergespräch handelt, steht außer Frage. In welcher konkreten Form ist allerdings ungewiß; vermutlich hat aber unser Harfner, der zu den bekanntesten Wiener Volksmusikern seiner Zeit gehörte, die überkommene Fassung der Tiraden-Drucke nicht einfach übernommen, sondern entsprechend umgestaltet und ausgebaut haben. Nicht eindeutig ist, ob wir auch in seinem „beliebten Quodlibet vom Kuchellatein“ die Tirade des Stolperers zu erblicken haben; dazu ist deren Anteil an lateinischem Kauderwelsch vielleicht zu gering. Daß dieses Lied aber dennoch mit der alten Tirade des Dottore zusammenhängt, wird durch den *Wiener Theater Almanach* von 1795 nahegelegt, worin anlässlich einer Erörterung der Pantomime der Dottore als „ewiger Schwätzer“ beschrieben wird, der sich besonders durch sein „Makaronische[s] oder Küchenlatein“ auszeichnet.³⁴ Im Juli 1811 kommt bei einer neuerlichen Aufführung des *Hausherrn in der Narrengasse* der „allgemein beliebte Harfner Herr Leopold Bürger“ neuerlich zum Einsatz; und zwar wieder in der Rolle eines Harfenisten unter den in „der Narrengasse erscheinenden Charakteren“.³⁵

Die Harfenisten waren in den Anfangsjahren des 19. Jahrhunderts die eigentlichen Träger des Wiener Liedes.³⁶ Ihre Zahl wuchs so bedenklich an, daß manche Gasthäuser sich gegen ihr Auftreten zur Wehr setzten und die Harfenisten zwangen, in den Heurigenstuden der Vorstädte oder als Straßenmusiker ihr Brot zu verdienen. Entsprechend ihrer Beliebtheit fanden die Harfenisten auch bald Eingang in das Theater; ein Praterharfenist findet sich beispielsweise schon 1798 in Schikaneders *Tyroler Wastl*. Ziemlich oft erscheint er dann im Vormärz auf der Bühne: in Meils Parodie *Orpheus und Euridice oder So geht es im Olymp zu* tritt Orpheus als Wiener Harfenist auf. In Stegmayers Posse *Die Männer von Wien* erscheinen gleich 12 blinde Harfenisten. Bekanntlich haben Raimund und Nestroy ebenfalls Harfenisten auftreten lassen oder selbst dargestellt; berühmt ist der Harfenist Nachtigall in *Der gefesselten Phantasie*, worin Raimund selbst als Nachtigall auftrat. In der „parodierenden Posse“ *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* aus 1835 läßt Nestroy den vor seinen Rezensenten geflohenen Dichter Leicht zu einem echten Wiener Heurigen-

Das Theater in der Josefstadt zu Wien, Wien, München 1957, S. 198, der schon für 5. Juli 1808 eine Aufführung des Stückes verzeichnet.

34 ‚Über den Ursprung der Personagen in der neueren Pantomime‘, in: *Wiener Theater Almanach für das Jahr 1795*, Wien 1795, S. 77–96 (90).

35 Theaterzettel, 6. Juli 1811 (WSLB).

36 Hans Pemmer, ‚Wiener Harfenisten‘, in: ders., *Schriften zur Heimatkunde Wiens: Festgabe zum 80. Geburtstag*, hg. von Hubert Kaut und Ludwig Sackmayer (Wiener Schriften, 29), Wien 1969, S. 133–149.

harfenisten, den „damischen Hansel“, mutieren, der sich gegen den herrschenden Mißbrauch, daß die Harfenisten „in jeden Beisel Comödi spielen“, zur Wehr setzt, statt dessen den Geist des alten Harfenistentums hochhalten will und sich dabei ausdrücklich auf „das Genre des blinden Poldl“ beruft (*Stücke 8/II*, 71).³⁷ Gemeint ist damit niemand anderer als unser Leopold Bürger, der in Wien allgemein „der blinde Poldl“ genannt wurde und der zwei Jahre vor der Aufführung von Nestroys Parodie gestorben war.

Leopold Bürger, um 1771 im ungarischen (heute slowakischen) Stakčín geboren, zählte neben Sebastian Frohnhofner und dem gleichfalls blinden Anton Schwarz zu den führenden Wiener Harfenisten des Biedermeier.³⁸ Wir hören von ihm hauptsächlich im Zusammenhang mit seinen karitativen und patriotischen Aktivitäten, über die auch in den Zeitungen häufig berichtet wird. Zu den Textdichtern, die ihn regelmäßig mit Liedtexten versorgten, zählte z. B. der Buchhändler Johann Ludwig Bleibtreu; mehrere dieser Lieder, meist patriotischen Inhalts, sind überliefert. Auch Ignaz Franz Castelli berichtet in seinen Lebenserinnerungen, daß er für Leopold Bürger Liedertexte geschrieben hat.³⁹

Dadurch, daß der bekannte Volksänger das Interrompiment mit dem Tiergespräch aus dem *Hausherrn in der Narrengasse* für eigene Programmnummern entlehnte, hatte es sich aber offenbar auch aus dem Stückzusammenhang gelöst und in der Folge ein selbständiges Eigenleben erlangt. In der letzten mir bekannt gewordenen Aufführung des *Hausherrn in der Narrengasse*, die der langjährige Josefstädter Schauspieler und Subdirektor Tobias Kornhäusel 1828 mit Kindern in Ödenburg produzierte, werden unter den „lustigen Charakteren der Narrengasse“ der „Wohlrედner und Poet“, also die Ausführenden der alten Tirade, jedenfalls nicht mehr genannt.⁴⁰

- 37 Der Herausgeber Friedrich Walla hat mich auf diese Stelle aufmerksam gemacht; in seinen Bemerkungen zum Zeithintergrund des Stückes (S. 137–142) finden sich weitere zeitgenössische Dokumente zu den Wiener Harfenisten sowie der Hinweis auf die Harfenisten-Parodie in Nestroys *Papiere des Teufels* (*Stücke 18/II*, 56–65).
- 38 *Wiener Zeitung*, 23. November 1811 (Nr. 94), S. 4281; 22. April 1812 (Nr. 22), S. 131; 25. Juli 1812 (Nr. 60), S. 242; 9. Februar 1833 (Nr. 33), S. 135; *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*, Jg. 1811, Bd. 2, 26. November 1811 (Nr. 92), S. 556; Franz Gräffer, *Kleine Wiener Memoiren*, Bd. 1, Wien 1845, S. 106; Friedrich Schögl, *Wiener Blut. Kleine Culturbilder aus dem Volksleben der alten Kaiserstadt an der Donau*, 3. Aufl., Wien 1874, S. 139 ff.; Hans Pemmer (Anm. 36), S. 133–149; Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 1, Wien 1992. S. 505; *Oesterreichisches Musiklexikon*, hg. von Rudolf Flotzinger, Bd. 1, Wien 2002, S. 236.
- 39 Ignaz Franz Castelli, *Memoiren meines Lebens*, hg. von Joseph Bindtner, Bd. 1, München 1914, S. 136 ff.; Emil Karl Blümml, ‚Der Harfenistendichter Ludwig Bleibtreu‘, in: Emil Karl Blümml und Gustav Gugitz, *Von Leuten und Zeiten im alten Wien*, Wien, Leipzig 1922, S. 257–304 (257 f.).
- 40 *Der Hausherr in der Narrengasse, oder: Der verstellte Bettler. Locale Posse in 3 Aufzügen, von weiland Edlen von Marinelli*. Theaterzettel, Stadttheater Ödenburg, 17. August 1828 (Soproni Levéltár [Stadtarchiv Ödenburg], Színházi plakátok, Sign. XV/6, 1700–1843); vgl. Ilona Vatter, *A soproni német színház története 1841-ig* [Geschichte des deutschen Theaters in Ödenburg bis 1841], Budapest 1929, S. 76; Otto G. Schindler, ‚Commedia dell’arte as Children’s Theatre: „The Landlord in the Fool’s Street“, 1828 at Sopron‘ (Vortrag, gehalten vor der 5th International Conference in European Drama and Theatre History, Eger (Ungarn), 25.–27. August

Das Tiergespräch als letzter Überrest des eingewienerten Commedia-dell'arte-Stückes wird mit Leopold Bürger noch eine Weile als Harfenistenlied ein selbständiges Dasein geführt haben, und 1829, also ein Jahr nach der Ödenburger Aufführung, ist bereits Wenzel Scholz in Adolf Müllers Neukomposition damit aufgetreten. In neuerer Zeit hat neben und unabhängig von Elfriede Ott auch die bekannte Kinderbuchautorin Mira Lobe das Tiergespräch wieder aufleben lassen,⁴¹ und in ihrer Bearbeitung ist es sogar wieder zurück ans Theater gelangt: In den Weihnachtsvorstellungen des Wiener Burgtheaters wird es von Heinz Zuber, dem Clown Enrico des österreichischen Kinderfernsehens, noch in unseren Tagen aufgeführt.⁴²

Daß sich dieser Text heute im Kindertheater wiederfindet, geht konform mit Entwicklungen, die auch andere Elemente des populären Theaters im Zuge seiner Trivialisierung genommen haben: auch Policinella, Hanswurst oder Kasperl, einst die populärsten Protagonisten des Lachtheaters der Erwachsenen, sind heute in der Hauptsache nur mehr im Kindertheater zu finden.

Anhang: Das Tiergespräch

Zum Abdruck gelangt der Text von Diabellis Notendruck (D), jedoch wird der dort fortlaufende Text hier als Verszeilen wiedergegeben. Wie in den älteren Drucken werden dabei ein Reimpaar zu einer Zeile vereinigt und Wörter am Zeilenanfang groß geschrieben. Auf einen detaillierten Vergleich mit der Handschrift (H; siehe Anm. 10) und den beiden Drucken (E und L; siehe Anm. 9) sowie mit der Fassung, die Elfriede Ott schließlich auf ihrem Liederabend vortrug – Originalaufnahme (P) bzw. Druckausgabe (O; siehe Anm. 2 und 3) –, muß aus Raumgründen verzichtet werden, nur die wichtigsten Textänderungen von O gegenüber D werden angeführt (die Tonaufzeichnung P und die Druckausgabe O sind textlich nahezu ident, bis auf mundartliche Besonderheiten, die O naturgemäß nur unvollkommen wiederzugeben vermag). Die Ziffern beziehen sich dabei auf die Zeilenzahl. Die Vorläufer des „Tiergesprächs“ aus dem 17. und 18. Jahrhundert wurden von mir schon an anderen Stellen veröffentlicht (siehe Anm. 12, 20, 23, 25), ebenso die Neubearbeitung Mira Lobes, die Heinz Zuber als Spielvorlage benützte (siehe Anm. 42).

2003), in: *Kakanien Revisited*, Fallstudien [<http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/OSchindler1.pdf>] ·30.9.2003; seit kurzem auch in ungarischer Sprache: ‚Commedia dell’arte mint gyermekszínház avagy A háziúr a Bolondok utcájában egy 1828-as soproni előadás, *Soproni Szemle*, 58 (2004), 1, S. 23–35.

41 *Ein Vogel wollte Hochzeit machen: Lauter schöne Tiergedichte*, ausgewählt von Mira Lobe, 3. Aufl., Innsbruck, Wien, 1989, S. 108–111.

42 Heinz Zuber, *Enrico und seine Tiere: Ein Bilderbuch zum Nachspielen oder ein Mitspielbilderbuch nach einer Aufführung des Burgtheaters*, Mödling, Wien, 1990, S. 8; Wiederabdruck des Textes: Schindler, „Mio compadre ...“ (Anm. 12), S. 121 f.

[Umschlag]

NEUESTE SAMMLUNG

komischer

Theater-Gesänge.

N^o. 220.N^o. 1181.Wien, bei Ant. Diabelli & Comp.
Graben N^o. 1133.

Pr. 45 x C. M.

[S. 3–11]

Komische Theater-
Gesänge N^o 220.Eigenthum der Verleger.Das Tiergespräch (gesungen von H^{rn} Scholz.)

(Halten wir a Kothri)

In Musik gesetzt von Ad. Müller, Kapellmeister.

Wien, bei A. Diabelli und Comp. Graben N^o 1133.*Eingetragen in das Archiv der vereinigten Musikalienverleger.**D. et C. N^o. 3869.*

- Halten wir a Kothri, sagts g'sammte Vieh.
 I bin dabei, sagt der Papagey,
 Lieber ein Assemble, sagt das junge Reh.
 Das is mir z'nobel, sagt der dicke Zobel,
- 5 Was geht denn das mich an, sagt der blahde Pelikan.
 Ös seyds vom hohen Haus, sagt die alte Fledermaus,
 Aber was woll'n wir denn jetzt machen, fragen d'Schlangen und die Drachen,
 Halts die Göscheln, sag'n die Dröscheln,
 Wir wollen tanzen, sag'n die Wanzen.
- 10 Geh'n wir in Appollosaal, sagt die junge Nachtigal,
 Dort is mir z'theuer, sagt der Fischreihier.
 Lieber zur Trauben, sagen die Tauben,
 Das is nit schlecht, sagt d'rauf der Hecht,
 Aber wo, fragt der Floh,
- 15 Auf der Erd, sagt das Pferd,
 Auf'n Tisch, sagt der Fisch,
 Warum nit gar, sagt der Staar.
 Ös seyds Dalken, sag'n die Falken.
 Schau, schau, schau, sagt der Pfau,
- 20 Jezt fangts einmal an, sagt der Fasan,
 I geh nacher äusel, sagt das Zeisel,
 Und wir spielen, sag'n die Grillen,
 Aber was? fragt der Haas.
 Halber zwölf, sag'n die Wölf,
- 25 Das ist verbothen, sag'n die Kroten,
 Na so spiel'n wir Brandeln, sag'n die Tuckanteln,

- Das is mir lieber, sagt der Biber,
 I bin a dabey, sagt der Papagey.
 Jetz gehts mir mit den Kutscherg'spiel, sagt das fade Krokodill,
 30 Lieber Tarock, sagt der Bock,
 Ja, mei Schatz, sagt die Katz,
 Wegen meiner um ein Halben, sagt a ganzes Nest voll Schwalb'n,
 Sagt a ganzes Nest voll Schwalb'n, a Nest voll Schwalb'n,
 Oder spiel'n wir, um ein Guten, meint die Stutten,
 35 Das wär simpel, meint der Gimpel,
 Um ein Batzen, sag'n die Katzen,
 Mir is recht, sagt der Specht,
 Um Danari, sag'n d'Kanari,
 Oder Fisolen, sag'n die Dohlen
 40 Warts a bissel, sagt das Wiesel,
 Setzts eng z'samm, sagt das Lamm;
 Wo is mei Sitz, fragt der Stiglitz,
 Überall, sagt der Aal,
 Na so misch, sagt der Stockfisch,
 45 Du heb ab, so sagt der Rab,
 I spiel ein Dreyer, sagt der Geyer,
 So spiel aus, sagt die Maus,
 Den werd'n wir schröpfen, sag'n die Schnepfen,
 I bin schon hin, sagt die Bien'.
 50 Das is z'viel, sagt der Schill,
 Die thun betrügen, sag'n die Fliegen,
 Halt dei Gosch, sagt der Frosch,
 I halts nit aus, sagt die Laus,
 I halts nit aus, sagt die Laus,
 55 I halts nit aus, sagt die Laus.
 I muss verreisen, sagt die Meisen,
 Nach der Wesel? fragt der Esel,
 Na, nach München, sagts Kaninnchen,
 Über Wels, sagt die Gels,
 60 Übers Meer, sagt der Bär
 Da muss man trinken, sag'n die Finken,
 Nach Rodaun, sagt der Kapaun,
 Wär nit aus, sagt der Strauss.
 Mir a Bier, sagt der Stier,
 65 Mir ein Wein, sagt das Schwein,
 Mir a Brod, sagt die Krot,
 Mir ein' Kass, sagt die Gas.
 I muss verreisen, sagt die Meisen,
 Nach Kakran, fragt der Hahn,
 70 Na, in Prater, sagt der Kater,
 Nach Sechshaus, sagt die Maus,

- Oder nach Schwaben, sag'n die Raben,
 Nach Triebstrill, sagt der Schill,
 Jetzt gebts ein Ruh, sagt die Kuh
 75 Und gehn wir schlafen, sag'n die Affen,
 Gehn wir schlafen, gehn wir schlafen, sag'n die Affen,
 Jetzt gehn wir schlafen, gehn wir schlafen, sag'n die Affen.

Lesarten und Worterklärungen

- 1 Halten wir a Kothri. „Coteri, kleine geschlossene Gesellschaft, Kränzchen“; Johann Gotfried Sommer, *Neuestes wort- und sacherklärendes Verteutschungs-Wörterbuch*, Prag 1825, S. 136. Da das Wort heute nicht mehr verstanden wird (auch Ursula Deck liest in ihrer Scholz-Dissertation [Anm. 6] das *Cothrie* der Handschrift H als „Lothrie“), ändern Ott/Weigel (O) in *Mach ma a Partie*. „Partie“ ist im Wienerischen allerdings mehrdeutig; entgegen der später tatsächlich zustande gekommenen „Kartenpartie“ wird an dieser Stelle doch eher „Landpartie“ gemeint sein (vgl. Max Mayr, *Das Wienerische*, 2. Aufl., Wien 1930, S. 196).
- 3 *Assemble*. „Assemblée, Prunkgesellschaft, Prachtversammlung der großen Welt“; Sommer (Anm. zu 1), S. 52. O: *Souper* (vgl. oben, Anm. zu Z. 1).
- 6 *Ös seyds vom hohen Haus*. O: *Ihr wollts zu hoch hinaus*.
- 8 *Dröscheln*. „Dröschlerl, Drossel (Vogel)“ (Julius Jakob, *Wörterbuch des Wiener Dialektes*, Wien 1929, S. 50); O: *Fröscheln*.
- 17 O: *Gebts endlich Ruh, sagt das Gnu*.
- 21 O: *Wir gehn vorher äußerln, sagen die Zeiseln*.
- 28 fehlt O.
- 29 *Jetzt gebts mir mit dem Kutsberg'spiel*. O: *Hört's auf, das ist ein blödes Spiel*.
- 32 *Wegen meiner um ein Halben*. O: *Um an Gulden, um an halben*.
- 34 O: *Allerhöchstens um a Sechserl, meint's Eidechserl*.
- 38 O: *Um an' Dreier, sagt der Geier*.
- 39 O: *Tuts net schummeln, sagn die Hummeln*.
- 46 O: *Tuts net prellen, sagt die Forellen*.
- 49 O: *I hab vier Buam, sagt der Wurm*.
- 52 O: *Halt den Mund, sagt der Hund*.
- 57 O: *Fahrst nach Kassel, fragt die Assel*.
- 61 *Da muss man trinken*. O: *Da wirst ertrinken*.
- 63 *Wär nit aus*. O: *I gib was aus*.
- 65 *Mir ein Wein, sagt das Schwein* (O); D: *Mir ein Wein, sagt die Schwein*.
- 66 O: *Mir an Knödl, sagt's Kamel*.
- 69 *Hahn*. O: *Schwan*.
- Der Schluß lautet in O:
- 71 *Am Stephansplatz, sagt der Spatz*.
- 72 *Oder am Graben, fragen die Schaben*.
- 73 *Tuts eich schama, sagt das Lama*.
- 74 *I geh weg, sagt der Zeck*.
- 75 *Und wir gehn schlafen, wir gehn schlafen, sagn die Affen*.
- 76 *Und grüß euch Gott, und grüß euch Gott, sagt euch die Ott!*

Gerald Stieg

Alkohol auf dem Theater und im Lied von Mozart bis Qualtinger

Milos Formans *Amadeus* hat dem großen Kinopublikum Mozart als Alkoholiker vorgestellt und dabei bewußt den Komponisten mit seinem bacchantischen Helden Don Giovanni identifiziert, einem Vaternörder, Sexualverbrecher und Trinker, mit dem es ein böses Ende nimmt. Unmittelbar auf seinen Hymnus auf Weib und Wein („Vivan le femmine, viva il buon vino!“; 2. Akt, Szene 14) folgt die Höllenfahrt. Im kompositorischen Haushalt Mozarts ist der Gegensatz zwischen dem meritokratisch gesinnten Figaro und dem verkommenen („dissoluto“) Aristokraten Don Giovanni besonders auffällig. Das Laster des Trinkens ist in der bürgerlichen Hochzeitsoper einer komischen Nebenfigur, dem Gärtner Antonio, vorbehalten, der „mezzo ubriaco“ (2. Akt, Szene 10) als Unheilsbote auftritt. Alkohol und Komik verbinden sich auch in der *Entführung aus dem Serail* in dem übermütigen Duett „Vivat Bacchus!“ („Bacchus lebe!“; 2. Akt, Szene 8, Nr. 14), das jeden rechtgläubigen Mohammedaner noch heute zu einer Fatwa erregen müßte. Das Maskierspiel von *Così fan tutte* setzt den Alkohol sehr konventionell ein (Hochzeitstoast, 2. Akt, Szene 19), obwohl das ganze eine im Café geborene echt besoffene Idee darstellt. In der *Zauberflöte* herrscht ein Priester, der vermutlich abstinent ist, ebenso wie das edle, bloß liebestrunkene Paar. Doch in dieser noblen Umgebung treibt sich eine Figur herum, die ohne Wein nicht denkbar ist. Im ersten Akt (Szene 3) wird Papageno zur Strafe der tägliche Wein entzogen und durch „eine schöne Bouteille Wasser“ ersetzt. Im 2. Akt (Szene 23) wird er durch einen „göttlichen“ Trunk Wein zu seinem „Elysium“-Gesang „Ein Mädchen oder Weibchen“ inspiriert, einer volkstümlich harmlosen Variante des sinnlichen Materialismus des Don Giovanni. (Ein ironischer Nachklang der *Zauberflöte* ist in der Kommersbuch-Variante von Joachim Perinets Lied „Wer niemals einen Rausch gehabt, / Der ist kein braver Mann“ (um 1794 von Wenzel Müller vertont) hörbar: „Wer dich verschmäht, du edler Wein, / Der ist nicht wert ein Mensch zu sein“¹ klingt eindeutig nach einer Sarastro-Parodie). – Kurz, überall wo Mozart komische Elemente in seinen Opern benützt, ist der Wein mehr oder weniger König. Die Opera seria ist alkoholfrei. Es ist, als wäre der Alkohol in der Opera buffa ein konstituierendes Merkmal der Komik, die nichts als Komik bleibt, wo der Alkohol sich mit Hanswurst paart, jedoch ins „dramma giocosa“ umschlägt, wenn er die anderen Laster des Adelligen enthemmend begleitet.

1 *Schauenburgs Allgemeines Deutsches Kommersbuch. Ursprünglich herausgegeben unter musikalischer Redaktion von Friedrich Silcher und Friedrich Erk. 96.–99. Auflage, Lahr o. J., S. 557 (5. Strophe). Der „Urtext“ des vierstrophigen Liedes findet sich u. a. in Wiener Lieder. Von Raimund bis Georg Kreisler, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 2002, S. 10, eine seltsame Mischform in der von Joachim Schondorff herausgegebenen Anthologie Zeit und Ewigkeit. 1000 Jahre österreichische Lyrik, Düsseldorf 1978, S. 134. Die Textvarianten bezeugen, daß an dem Lied ständig weitergesungen und -getrunken wurde.*

Eine apokryphe Komposition Mozarts, „Freundin! Ich komm mit der Zither“,² ist textlich und musikalisch stark alkoholisiert. Ein Liebesständchen wird durch einen betrunkenen Wirtshausbesucher gestört, der zu guter Letzt die erste Strophe von „O du lieber Augustin“ zum besten gibt. Das bis auf den letzten Groschen versoffene Geld ist ein Leitmotiv des Wienerlieds und der Volkskomödie bis zum von Hans Moser genial interpretierten „In der Kellergassen sitz ich ganz verlassen“, wo wie in Mozarts Augustin-Palinodie Geld und Liebe dem Wein zum Opfer gefallen sind.

Ferdinand Raimunds Theaterwelt ist ebenfalls von Alkoholikern bevölkert. Eine Szene im *Alpenkönig und Menschenfeind* scheint mir besonders interessant, weil sie etwas vorwegnimmt, was noch ganz der Zukunft angehört, nämlich den Alkoholismus als tragischen Motor des naturalistischen Milieutheaters. Der Auszug der armen Köhlerfamilie aus dem angeblich „stillen Haus“ ist die Konsequenz der ewigen Trunkenheit des Vaters, allerdings noch durch die biedermeierliche Musik Wenzel Müllers zur schwarzen Idylle verklärt. (Dieser Aspekt wird in Karl Kraus' „Ein-Mann-Theater“-Aufführung beklemmend deutlich, in der die wenigen Äußerungen des Vaters wie die eines düsteren Knieriem klingen).³ Im allgemeinen aber gilt für Raimund wie für Mozart, daß Alkohol und Komik ein untrennbares Paar bilden. Fortunatus Wurzel und Valentin haben populär gewordene alkoholgeladene Szenen. Weniger bekannt ist der Trunkenbold Nachtigall, der Heurigensänger und -säufer aus der *Gefesselten Phantasie*, der in Nestroys Holtei-Parodie *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* im zum Harfenisten heruntergekommenen Dichter Leicht sein Ebenbild hat, den „kein Mensch nüchtern kennt“ (III, 3).

Nestroys Stücke sind, insbesondere durch die Scholzrollen vom Schläge Damian (*Zu ebener Erde und erster Stock*), Pfrim (*Höllenangst*) oder Gabriel (*Kampl*), mit benebelten Antihelden bevölkert. Aber auch das parodierte Mittelalter, von der *Zauberreise in die Ritterzeit* bis zur *Tannhäuser*-Verhohnepipelung, kennt durch Alkohol charakterisierte Figuren wie den Ritter Blasius von Humpenberg oder die „Sliwowitzruine“ Tannhäuser. Und der Longinus in *Die Verbannung aus dem Zauberreich oder Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* verfügt über eine Säuferkarriere, deren verklärtes Ende skeptisch stimmt. Sie erinnert strukturell ans bekannte Wienerlied von den „Hausherrnsöhl'n“, eine archetypische Fabel über den Abstieg der reichen „Draher“ zum Straßenkehrer.⁴

Doch das unbestreitbare Monument der Trunkenheit auf dem Theater ist der von Nestroy gespielte Knieriem aus dem *Lumpacivagabundus*, der das geflügelte Wort spricht: „Wann ich mir meinen Verdruß nit versaufet, ich müßt mich grad aus Verzweiflung dem Trunk ergeben“ (I, 6; *Stücke* 5, 148). Man darf wohl noch in Bronners „Krügel vor'm G'sicht“ (1960)⁵ ein spätes Echo des durch den Alkohol

2 Zu hören auf der CD *Der heitere Mozart*. EMI CDM 7 69813 2 (Copyright 1988). Die Singstimmen sind original, das Arrangement für Orchester von Karl Pilss.

3 Zu hören auf der CD Mono 90319 der Preiser Records *Karl Kraus liest Goethe, Shakespeare, Offenbach, Raimund* (1996).

4 Siehe „D'Hausherrnsöhl'n“ in *Wiener Lieder*, hg. von Jürgen Hein (Anm. 1), S. 35 f.

5 Siehe ebda, S. 87–89.

unverantwortlich gemachten – „also kann ich nix davor“ – Archetyps Knieriem hören.

Hier ist der Ort zu einem notwendigen literaturhistorischen Exkurs: In der Wiener Tradition ist der Alkohol offensichtlich konsubstantiell mit einem komischen Effekt verbunden. Das gilt sogar für die theatralischen Monumente der Kritik an dieser spezifischen Form der Wiener Mentalität, nämlich Karl Kraus' Weltkriegstragödie *Die letzten Tage der Menschheit*, Ödön von Horváth's *Geschichten aus dem Wiener Wald* oder Canettis *Hochzeit*, in denen die alkoholisierte Verantwortungslosigkeit tragische bis apokalyptische Züge annimmt.⁶ Dem Blut-Rausch von 1914–1918 entspricht auf komische Weise auch die Beschreibung des 13. März 1938 durch den *Herrn Karl* als „großen Heurigen“. Doch gilt generell, daß selbst die kritisch-satirische Behandlung der Trunkenheit nie ihren komischen Charakter einbüßt.

Den schroffsten Gegensatz zum *Lumpacivagabundus*, der sich in der Causa Alkoholmißbrauch denken läßt, bilden wohl Gerhart Hauptmanns naturalistische Tragödien *Vor Sonnenaufgang* (Untertitel: „Soziales Drama“) und *Das Friedensfest* (Untertitel: „Eine Familienkatastrophe“).⁷ Es ist natürlich eine Ironie der Literaturgeschichte, daß Thomas Mann im *Zauberberg* Gerhart Hauptmann in eine monumentale bacchantische Figur verwandelt hat. Man kann hier durchaus ein Gedankenexperiment anstellen: Die Knieriemfigur und ihr einzig vom Alkohol bestimmtes Schicksal mit der sanitären Antiklimax Bier – Wein – Schnaps wäre durchaus in der naturalistischen Perspektive denkbar, insbesondere im Hinblick auf die Familiengründung und die vorhersehbaren Folgen derselben (Erbkrankheiten, sozialer Abstieg). Im *Lumpacivagabundus* begnügt sich Nestroy mit der Deus-ex-machina-Besserung des Knieriem und des Zwirn, wobei Knieriems an sein Weib gerichtete Worte mehr als Zweifel an der Biedermeier-Idylle („häuslich und arbeit-sam“ im Schlußchor) aufkommen lassen: „Ist das ein Glück, Weib, der Komet ist ausbliebn, d' Welt steht alleweil noch, und wir stehen mitten drauf mit unserer unsinnigen Familie“ (III, 17; *Stücke* 5, 186).

Nestroy hat dem *Lumpacivagabundus* 1834 ein Stück mit dem Titel *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Welt-Untergangs-Tag* folgen lassen, das zwar auf Vorarbeiten aus dem Jahr 1832 (das Jahr des Halleyschen Kometen) beruhte, aber doch eindeutig als publikumswirksame Fortsetzung des überaus erfolgreichen *Lumpacivagabundus* gedacht war. Das Stück hat eine besondere Rezeptionsgeschichte: es wurde aufgrund eines kaiserlichen Handschreibens vom 26. Dezember 1834 an Polizeiminister Sedlnitzky ab Jänner 1835 für eineinhalb Jahre vom Spielplan abgesetzt, obwohl der Zensor im Text (nach der Vorzensur natürlich) keinen Anstoß in

6 Seltsamerweise erwähnt Wendelin Schmidt-Dengler in seinem Artikel ‚Von der Unfähigkeit zu feiern. Verpatzte Feste bei Horváth und seinen Zeitgenossen‘ in: W. S.-D., *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Wien 2002, S. 111–123, mit keinem Wort den Alkohol, dessen „lösende, festliche“ Wirkung sich zur „auflösenden, destruktiven“ wandelt.

7 Im folgenden zitiert nach Gerhart Hauptmann, *Gesammelte Werke. Volksausgabe in sechs Bänden*. Berlin 1912, Bd. 1, S. 9–181.

„religiöser, moralischer oder politischer Beziehung“ (*Stücke 8/I*, 219) zu finden vermochte. Im Handschreiben des Kaisers heißt es jedoch:

Das Theater an der Wien soll in der Achtung des Publikums durch die Wahl der Stücke immer tiefer herabsinken, indem daselbst Handlungen dargestellt werden, welche offenbar nicht nur der Schicklichkeit, sondern auch der Moralität zu nahe treten, wobei das Publikum nebst dem Nachteil für den guten Geschmack auch Gefahr läuft, verkehrte Begriffe über menschliche und bürgerliche Lebensverhältnisse nach Hause zu tragen, wie es namentlich mit dem zweiten Teile des „Lumpacivagabundus“ der Fall sein soll. (*Stücke 8/I*, 215 f.)

Es ist wohl erlaubt anzunehmen, daß der Kaiser bzw. seine Zuträger vor allem die Auftritte des Knieriem, insbesondere die Wirtshauszenen vor Augen hatten (*Stücke 8/I*, 28–35 und 84–87). Karl Kraus hat 1921 in seiner *Sprachlehre* zum Thema *Von Humor und Lyrik* das Auftrittslied des Knieriem u. a. mit der „feuchtfröhlichen Fadaise“ *Der Wirt* von Anzengruber konfrontiert⁸ und ist dabei zu einem Urteil gekommen, das gleichsam die Vorbehalte des Kaisers und des vormärzlichen Zensors dialektisch aufgehoben bestätigt:

Nestroy'sche Couplets gehören nicht [zum deutschen Kulturbesitz]. Aber um einen, der die Rechnung ohne den Wirt Humor macht, beim Wort zu nehmen, sei die Apostrophe eines andern zitiert, der von ihm keinen Kunstwein bezieht und dafür auch ein sprachliches Charakterbild von Versoffenheit hergestellt hat, das auf festeren Beinen schwankt als die ganze deutsche Lustigkeit von Goethe und Schiller bis Anzengruber und Hauptmann. (S. 51)

Es folgen die beiden Strophen des Knieriem nach der Ausgabe von Chivacci/Ganghofer:

Herr Wirt, ein' saubern Slibowitz,
 Ich hab' jetzt g'rad auf einen Sitz
 Drei Hering' pampft in mich hinein,
 Drauf 'trunken a vier Halbe Wein,
 Hernach hab' ich ein' Heurig'n 'kost't,
 Acht Würsteln und sieb'n Seidel Most,
 Dan friß ich, denn das war net gnuä,
 Fünf Brezeln und ein' Kaas dazua,
 Drum möcht' ich, denn ich hab' so Hitz',
 Mich abkühl'n mit ei'm Slibowitz.

(In der Vorzensur ist „friß“ zu „iß“ zivilisiert, in der dritten Strophe, die inhaltlich der folgenden entspricht, „s'Weib g'wixt“ zu „s'Weib g'schlagen“ [*Stücke 8/I*, 202]. Die offizielle Zensur störte sich also offensichtlich weniger an der Sache als an der Sprache, die der Sache entspricht!)

Hab'n Sie's schon g'hört, daß s' drent beim Rab'n
 Mich heut hinausgeworfen hab'n?

8 *Die Fackel* 577–582 (November 1921), S. 49–52.

A jede Ripp' in mir hat 'kracht,
 Mein Plan zur Rache ist schon g'macht.
 Die Gäst' dreht hab'n mir d' Freud verdurb'n,
 Jetzt beut' ich z' Haus den Schusterbub'n,
 Und wenn mich jemand hier tuschiert,
 Wird heut mein Weib noch malträtiert;
 Ich lass' gern, komm' ich schiach nach Haus,
 Mein' Zorn an der Familli aus!

„Das wiegt natürlich – und kein Mensch kennt es – schon bloß als Physiognomie einen ganzen Schalanter auf und ist einfach das Denkmal eines Volkstums. Vor dieser Vergeistigung des Ordinären wird der deutsche Humor der Viktualien kleinlaut.“ Kraus' Kommentar ist bis zum Schluß bestimmt vom Wortfeld der mehr oder weniger sublimierten Versoffenheit, hie „Versoffenheit, Kunstwein, versoffen, gepantschter Wein“, da „Vergeistigung“ und „konzentriertester Spiritus“.

Mit der Erwähnung des Schalanter aus Anzengrubers *Viertem Gebot* nähern wir uns der sozialen Tragödie des Naturalismus. Die Thematik der *Familien Zwirn, Knieriem und Leim* ist nahezu identisch mit jenem ‚Stoff‘, der Anzengruber und Hauptmann bewegt, nämlich dem Widerspruch von *Viertem Gebot* und dem realen Zustand einer durch den Alkohol degenerierten Familie. Doch, gelenkt vom Formgesetz der Komödie, vollzieht sich in der „unsinnigen Familie“ Knieriems eben das Unerwartete, nämlich daß im Gegensatz zur Lehre des Sprichworts „Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“ der zu erwartende faule Apfel in sein ethisches Gegenteil mutiert: Zwirns Tochter ist ein Musterbild der Treue, Leims Kinder Gegner des hoffärtigen Kastendünkels und Knieriems Sohn ein Modell der Ordnung, des Fleißes und der Nüchternheit. Ganz anders im „Volksstück“ Anzengrubers, das mit Nestroys *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* einen höchst signifikanten Eingriff der Zensur teilt. Bei Nestroy verschwanden bereits durch die Vorzensur sämtliche Anspielungen auf die Fragwürdigkeit der väterlichen Autorität der drei Familienoberhäupter, also auf die Gültigkeit des ‚Vierten Gebots‘.⁹ Anzengrubers Stück wurde 1877 unter dem Titel „Ein Volksstück“ uraufgeführt, allerdings waren „alle die Handlung auf das vierte Gebot beziehenden Momente“¹⁰ gestrichen worden! Unzensiert konnte es erst 1890, also nach Anzengrubers Tod, aufgeführt werden. Der versoffene und heruntergekommene Drechslermeister Schalanter und seine Familie haben keine komischen Züge mehr, sondern repräsentieren den sozialen Abstieg zu Verbrechen und Prostitution. Auch die Erbkrankheit gehört bereits zu den dramatischen Mechanismen.

Im allgemeinen aber hat – nicht nur vor der naturalistisch-sozialkritischen Wende – das Laster der Trunksucht – und sei es zerstörerisch und tödlich – Recht auf die humoristische Behandlung. Kraus erhebt das Selbstporträt des Knieriem zum „Na-

9 Friedrich Walla notiert zu Recht: „Interessant ist auch, daß sogar ein Vater wie KNIERIEM vor Angriffen in seiner Vaterrolle geschützt wurde“ (*Stücke 8/I*, 199).

10 Ludwig Anzengruber, *Das vierte Gebot*, mit einer Einleitung von Gustav Pichler (Österreich-Reihe, 257), Wien o. J., S. 335. Zur Zensur siehe die Dokumentation in: *Ludwig Anzengrubers sämtliche Werke*, unter Mitwirkung von Karl Anzengruber hg. von Rudolf Latzke und Otto Rommel, 15 Bde., Wien 1920–1922, Bd. V, S. 366–372.

tionaldenkmal“ der österreichischen, das heißt im wesentlichen wienerischen Psyche und Physiognomie. Eine Zitatensammlung von 1911, unter dem Titel *Wien in der Fackel* 334/335 erschienen, enthält neben der bekannten Kritik Friedrich Nicolais am fressenden, saufenden und faulenzenden Wiener ein Lied, in dem es unter anderem heißt: „Viel Feste zelebriert mit Saufen“. Und in einer *Faschingskinderlehre von 1784* wird die Frage „Was hält der Wiener für eine Todsünde?“ unter anderem mit „Wassertrinken“ beantwortet. In der letzten Szene des 3. Aktes der *Letzten Tage der Menschheit* erhebt Kraus einen betrunkenen Wiener, der in einer Seitengasse des Grabens urinert, zu einer „Säule seiner selbst / in riesenhafter Unzerstörbarkeit! / Er kann nicht untergehn ...“ (Aktausgabe, III, 23). Trotz des apokalyptischen Tons bleibt die Szene komisch, denn „die letzte Spur von seinen Erdentagen“ und (seiner) „Weisheit letzter Schluß“ lauten „in rhythmischer Begleitung“: „Ein Genuß! – Ein Genuß! – Ein Genuß!“

Daß der Alkohol in der Literatur und auf dem Theater sich traditionellerweise mit der Komik verbindet, hat seinen tieferen Grund wohl darin, daß er, das bevorzugte Genußmittel des Hanswurst, als gesetzlich erlaubte Fest-Droge alle regressiven Sehnsüchte freisetzt, die im Kulturmenschen schlummern und deren Niederhaltung das berühmte *Unbehagen in der Kultur* zur Folge hat. Die stellvertretende Enthemmung, das heißt die doppelte Fiktionalisierung (nicht der Schauspieler ist alkoholisiert, sondern die Figur, die er spielt), ermöglicht das Lachen, in dem sich Identifizierung und Distanzierung ambivalent mischen. Die „Entlastung“ von der Verantwortung ist wohl der tiefste Grund aller Sympathie für den Hanswurst, selbst wenn er die unheimlichen Züge Knieriems annimmt. (Hier liegt wohl auch der Schlüssel zum Mißerfolg des Stücks *Eine Wohnung ist zu vermieten ...* Der Gundlhuber-Typus ist zu keiner Identifikation geeignet, er kann im Grunde nur Abscheu erregen, ebenso wie der Bösewicht Schalanter.) Die Komik behält ihr Recht, solange die karnevalistisch-saturnalische Umkehrung nicht in die reale Unordnung umschlägt.

Der Alkohol auf der naturalistischen Szene hat einen ganz anderen Status. Er wird zu einem sozialen, politischen, medizinischen und ethischen Problem. Es gibt einen inneren Zusammenhang zwischen der Abstinenzbewegung der internationalen Arbeiterbewegung und ihren bildungspolitischen Zielen. Man denke an die Ursprünge der SPD aus einem „Arbeiterbildungsverein“ oder an die am Weimaraner Humanismus orientierte Erziehungstätigkeit des Austromarxismus. Medizinische Erkenntnisse, die sozialwissenschaftlichen und biologischen Theorien über Milieu und Vererbung verwandeln den Alkohol nach und nach in einen gefährlichen Dämon. (Upton Sinclairs *Dämon Alkohol* wird 1932 im kommunistischen Malik-Verlag herausgebracht.) Es ist durchaus logisch, daß mit der Bewußtwerdung dieser Dimensionen der an den Alkohol gebundene Humor ethisch und ästhetisch fragwürdig wird. Der Alkohol mutiert von der Festdroge zu einem wesentlichen Requisit der Tragödie: ein wichtiges literaturhistorisches Signal ist in diesem Zusammenhang die späte Entdeckung des *Woyzeck*.

Was dementsprechend aus der Familienstruktur des Knieriems in der naturalistischen Tragödie bei Gerhart Hauptmann wurde, demonstriert eindrucksvoll das „soziale Drama“ *Vor Sonnenaufgang*. Gleich zu Beginn thematisiert Hauptmann

konsequent das Thema Abstinenz (Alkohol, Tabak, ja sogar Tee und Kaffee, der bei Nestroy gleichsam die weibliche Variante der Drogenabhängigkeit repräsentiert) versus Drogenkonsum („Bier? Wein? Kognak? Kaffee? Tee?“, dann „Grog“ und „Zigarren“).¹¹ Der arme, blonde und blauäugige Sozialreformer Alfred Loth weist das alles zurück, während sich der begüterte Kapitalist Hoffmann eine Zigarre und einen Kognak der feinsten Sorte genehmigt. Dann wird ein Abendessen mit Austern und Champagner vorbereitet. Hoffmann versucht mit allen Mitteln, Loth zum Alkoholgenuß zu zwingen, unterstützt von seiner Schwiegermutter und dem vertrottelten Bauern Kahl, die beide dem Alkohol verfallen sind. Auf das Drängen Helenes, der Schwägerin Hoffmanns und Stieftochter der Gutsbesitzerin Krause, die sie gerne mit dem Trunkenbold Kahl verheiraten möchte, gibt Loth eine Erklärung für seine ehrenwörtliche Verpflichtung zur lebenslänglichen Abstinenz. Er zitiert amerikanische Statistiken über die soziale Schädlichkeit des Alkohols. Dabei fällt der schicksalsschwere Satz: „Die Wirkung des Alkohols, das ist das Schlimmste, äußert sich sozusagen bis ins dritte und vierte Glied.“¹² Und im Dialog sagt Loth: „Es gibt Familien, die daran zugrunde gehen, Trinkerfamilien.“ Der idiotische Kahl wendet diese Erkenntnis gleich aufs Familienoberhaupt Krause („Euer Aaler, dar treibt’s au a wing zu tull“)¹³ an, und Helene versucht, das Gespräch über diese Materie abzurechnen. Vor allem aber weigert sie sich, entgegen ihrer Gewohnheit Loths Beispiel folgend, Alkohol zu trinken. Schon in der Exposition kommt es zu einer ersten furchtbaren Anagnorisis: der schrecklichste Alkoholiker des Dorfs, den Loth bereits im Wirtshaus gesehen hat, ist der Vater, den er vor den Familienmitgliedern folgendermaßen charakterisiert: „Das reine Tier ist er natürlich. Diese furchtbar öden, versoffenen Augen, mit denen er mich anstarrt.“¹⁴ Hauptmanns Knieriem. Der zweite Akt beginnt mit der Heimkehr des Betrunkenen in der Morgendämmerung. Er versucht, seine eigene Tochter Helene zu vergewaltigen. Akt für Akt werden die Folgen des Alkoholismus (Inzest, Ehebruch, Totgeburten usw.) sichtbar, bis zum negativen Höhepunkt: Martha, Helenes Schwester, Hoffmanns Frau, auch sie unheilbare Alkoholikerin, bringt ein totes Kind zur Welt. Loth flüchtet trotz seiner Liebe zu Helene aus dem Haus und hinterläßt einen Abschiedsbrief, in dem das Wort „Unübersteiglich!“¹⁵ steht. Helene begeht Selbstmord. Das letzte Wort hat der betrunken heimkehrende inzestgierige Alte. Der tragische Knoten dieser Tragödie ist vom Anfang bis zum Ende der Alkohol, als unentrinnbares Fatum, nicht nur für den Einzelnen, sondern für die ganze Familie „bis ins dritte und vierte Glied“.

Es fällt schwer, aus dieser Dialekttragödie in die Wiener Komödie und zum Wienerlied zurückzukehren. Hier wäre zum Beispiel der Ort, den Alkohol in der Operette zu behandeln. Ich verweise nur auf die „Schuld“ des Champagners an der stupiden Handlung der *Fledermans* und die darin besungene österreichische Moraldevise „Glücklich ist, wer vergißt“ ...

11 Gerhart Hauptmann (Anm. 7), S. 14–17.

12 Ebda, S. 36.

13 Ebda, S. 37.

14 Ebda, S. 39.

15 Ebda, S. 108.

Karl Kraus hat das Entree-Couplet des Knieriems (Pechberger) als „Denkmal eines Volkstums“ bezeichnet. Man darf wohl mit einem gewissen Recht aus Anthologien von Wienerliedern den Schluß ziehen, daß auch sie analog den deutschen Volksliedern vom *Wunderhorn* über Silcher zu Brahms und Mahler eine Art kollektives symbolisches Denkmal eines „Volkstums“ darstellen. Vor Jahren hat Harry Zohn seinen „Versuch über das Wienerlied“¹⁶ in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur mit einem Glas Wein in der Hand vorgetragen. Man braucht nicht sehr scharfsichtig zu sein, um im Herzen des Wienerliedes einige fundamentale, ständig wiederkehrende Obsessionen zu entdecken. Es gibt eine tautologische Seite, denn ein wesentlicher Inhalt des Wienerliedes ist eben Wien selbst, ein Wien, das sich definiert als irdisches Paradies, als Ort des Lebensgenusses (Wein, Weib und Gesang), aber auch als Ort der stoischen Hinnahme des Unausweichlichen. Kaum übertreibend könnte man sagen: dem Paar Eros-Thanatos gesellt sich als Katalysator der Wein zu, der meistens unlösbar mit Ort und Landschaft verknüpft ist.

Selbst wenn „Ei, du lieber Augustin“ nicht ausdrücklich vom Alkohol spricht, haben Legende und Tradition zur Genüge den Zusammenhang hergestellt, der Mozart offenbar selbstverständlich war. „Wer niemals einen Rausch hat g’habt, / Der ist ein schlechter Mann“, lautet die Devise aller Anti-Loths. Die Quantität ist ein Gradmesser des „braven“ Trinkers: „Wer seinen Durst mit Seideln labt, / Fang lieber gar nicht an.“¹⁷ Von 1790 bis zu Gerhard Bronners „Krügel vor’m G’sicht“ von 1960 ist das „Arbeitsprogramm“ der Knieriems unverändert, ob nun Klimax („Spitzerl, Schwipserl, Schwamm“) oder Pseudo-Anti-Klimax („Krügerl, Glaserl, Stamperl, Schluckerl“ bis 3 Promille)¹⁸ den Text bestimmen. Die soziale Schädlichkeit (Krankheit, Gewalttätigkeit gegen andere, insbesondere gegen die Frau) ist bei Bronner ergänzt durch die verantwortungslose Zeugung von Rauschkindern, die Kretins werden. Anders gesagt, das Wiener Kabarett bezieht gleichsam die Lothsche Position, bleibt aber formal auf dem Boden der Alkoholkomik und ihres regressiven, fundamental antiaufklärerischen Charakters stehen, der dem Hanswurst in uns schmeichelt.

In der Figur des Knieriems und in den ihm kongenialen Säufern Bronners ist jene Drohung enthalten, die in der naturalistischen Tragödie mit voller Wucht ausbricht. Das Gros der Wienerlieder, in denen vom Alkohol die Rede ist – und das sind sehr viele und bekannte – besingt unter dem Obertitel „Der Weaner geht net unter“ Bier und Wein als „Medizin“¹⁹ oder gar als „lustigsten der Philosophen“,²⁰ mit anderen Worten als Prinzip, das Leib und Seele gleicherweise „selig“ macht. Im Lied „So a Räuscherl“ wird sogar der originelle Vorschlag erwogen, eine Professur für „Saufologie“²¹ zu errichten, um die Studentenzahlen zu heben.

16 Harry Zohn, „Und’s klingt halt doch so voller Poesie“: Versuch über das Wienerlied, *Modern Austrian Literature* 13 (1980), Nr. 3, S. 1–23.

17 *Wiener Lieder* (Anm. 1), S. 10.

18 Ebda, S. 88 f.

19 Ebda, S. 30.

20 Ebda, S. 53.

21 Ebda, S. 45.

Diesem Befund mangelt es an Vergleichsmaterial. Zum Beispiel könnte man einwenden, daß das *Allgemeine Deutsche Kommersbuch* den Beweis dafür liefert, daß literarische und musikalische Alkoholika in ganz Deutschland verbreitet waren und sind. Aber das Kommersbuch betrifft, wie man weiß, bestimmte Korporationen. Es wäre aufschlußreich, z. B. die französische und italienische Komödie und die Pariser Lieder in unserer Perspektive zu untersuchen, ganz zu schweigen vom russischen Roman, aber auch bestimmten Aspekten des Brechtschen Theaters (*Baal*, *Mahagonny*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*). Über den Daumen gepeilt wage ich aber zu behaupten: für unser Thema gilt „Wien bleibt Wien“. Oder um nochmals Karl Kraus zu bemühen und zu variieren: die Figur des Knieriem ist das „Denkmal eines Volkstums“ („Volksdumms“?) mit stark saturnalischen und hochnarzißtischen Zügen.

Young-Kyun Ra

„Warme Kunst“ versus „kalte Technik“ – Raimund versus Nestroy

In einem früheren Aufsatz wurde darauf hingewiesen, daß die konstruierte Antithese zwischen Nestroy und Raimund in der Literaturgeschichtsschreibung lange Zeit eine klischeehafte Funktion hatte: An den beiden Schauspieler-Dichtern kristallisierten sich semantische Oppositionen, von denen die ästhetisch-poetologische Diskussion bestimmt war.¹

Der folgende, nicht willkürlich zusammengeraffte, sondern repräsentative Auszug aus Literaturgeschichten zwischen 1875 und 1951 illustriert zunächst, wie (natürlich erst recht außerhalb der Gattung) der besagte Gegensatz konstruiert wurde; und man erkennt nicht allein einfach am Stil, sondern gerade am Begriffsarsenal sogleich einen Geist, der sich heutzutage wohl nur mehr in abseitigeren Publikationen artikulieren darf:

[...] der vergoldenden, warmen und gemütvollen Verzauberkunst Raimunds setzt er [Nestroy], ein skeptisch negativer, mephistophelisch-witziger und satirischer Geist, die kalte Technik der Entzauberung gegenüber.²

[...] während Raimund, der gemütvolle Zauberlustspiieldichter der ersten Generation, edel, warmfühlend, gedankenreich gewesen, war Nestroy, der Possendichter der zweiten Generation, ein kalter Bühnenpraktiker, der alles Romantische, Edle, Große zersetzte.³

Alle seine [Raimunds] Possen haben einen dunklen Hintergrund, den die flackernden Lampen der Phantasie mit wehmüthigem Scheine erhellen. Es durchweht sie ein poetischer Hauch; ihre Farben sind warm, ihre psychologischen Effecte oft ergreifend, ihre Grundlage ist stets sittlich. Dies gilt bei weitem weniger von den Possen Johann Nestroys [...]⁴

Nestroy steht neben dem dichterisch heiteren und reinen Raimund als ein Schriftsteller, der an nichts und an niemand glaubt, alles hämisch begrinst und seine innere Säure und Schärfe unter sprudelnden Witzeleien und Zweideutigkeiten versteckt.⁵

1 Young-Kyun Ra, ‚Die Nestroy-Rezeption in der Literaturgeschichtsschreibung‘, *Nestroyana* 23 (2003), S. 69–84.

2 Gerhard Fricke, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Tübingen ²1951, S. 270.

3 Friedrich Kummer, *Die Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, Dresden 1908, S. 287.

4 Rudolf Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts*, Bd. 4, Breslau ⁴1875, S. 140.

5 Eduard Engel, *Geschichte der deutschen Literatur*, Leipzig, Wien 1906, S. 807.

So ist denn, was in Nestroys Talent vom Dichter vorhanden war, vom Komödianten erschlagen worden. Die Dichterkrone, die Raimund zierte, muß ihm versagt werden: aber einer der ersten Possenschreiber Deutschlands ist er, der auf seinem Gebiete Typen von dauerndem Werte geschaffen.⁶

[...] zwischen Raimund und Nestroy ist eine Kluft, die nicht zu überbrücken ist. Der eine ist beteiligt, der andere unbeteiligt; der eine warm und strahlend, der andere kalt und nehmend. Der eine ist ein Dichter, der andere [...] bringt es fertig, das Leben ohne Ideale zu leben [...]. Nestroy ist einer der ersten Männer der Sachlichkeit, die Wendung der Romantik zur Natur und zum Volk ist bei ihm schon Wendung zum Wirklichen. Bei Raimund übertönt das Rauschen der Elemente die Theatermaschinerie [...]; bei Nestroy rauschen kühl die Kulissen, und das Leben steigt allein aus seinem klugen, überlegenen Witz.⁷

Indem man die – gewiß nicht unlogische – Reihenfolge einhält und Nestroy stets nach Raimund kommt, bot sich für die Nestroyverächter und -gegner unter den Literaturhistorikern natürlich besonders das Geschichtsmodell des negativen Ablaufs, der Verfallsgeschichte, der Fehlentwicklung an:

Leider erhielt die von Raimund begonnene Hebung des Volksstücks keine Folge, der noch bei seinen Lebzeiten aufgetretene Johann Nepomuk Nestroy aus Wien [...] führt es [...] in die Gemeinheit hinein.⁸

Wie Raimund ist Nestroy aus dem Possentheater hervorgegangen [...]. Die Posse hat er heruntergebracht wie das Schauspielertum.⁹

Nestroys Stücke bezeichnen den Übergang zur Operette, mit der das gesunde Volksstück nichts mehr gemein hat.¹⁰

Allein Raimund selbst mußte zu seinem Schmerze noch erleben, daß die harmlose Art der Wiener Volksstücke durch die Posse des Komikers Johann Nepomuk Nestroy (1801–62) verloren ging. [...] Nestroy bezeichnet den Übergang des alten Volksstücks mit eingelegten Gesängen zur Frivolität der Operette, dieser Todfeindin jeder gesunden Volksbühne.¹¹

Einen poetologiegeschichtlich höchst aufschlußreichen Topos des Vergleichs zwischen Raimund und Nestroy lieferte das vermeintlich fundamental unterschiedliche Verhältnis beider Autoren zur ‚Wirklichkeit‘ bzw. zur ‚Realität‘: Nadler kontrastiert zum Beispiel den „schwerblütigen Idealismus“ Raimunds mit dem „übersichtigen Realismus“ Nestroys.¹² Ähnlich Burger: „Was bei Raimund noch immer Märchen-

6 *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn* (Nagl/Zeidler/Castle), Bd. 1/2, Wien 1914, S. 559.

7 Paul Fechter, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin 1941, S. 504.

8 Adolf Bartels, *Geschichte der deutschen Litteratur*, Bd. 2, Leipzig 1902, S. 185.

9 Richard M. Meyer, *Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1912, S. 122.

10 Anselm Salzer, *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Bd. 3, Regensburg²1927, S. 1143.

11 Friedrich Vogt und Max Koch, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, Leipzig⁴1926, S. 139.

12 Josef Nadler, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, Bd. 3, Berlin⁴1938, S. 346.

dichtung war, wird bei Nestroy im wesentlichen realistische Sittenstück.¹³ Ebenso ist Bieber der Auffassung, daß des einen (Raimunds) Kunst auf „dem Phantastischen“, die des anderen auf „der witzigen Beobachtung“ beruhe.¹⁴ Dem „naiv-romantischen und idealistischen Raimund“ setzt, analog, Prang (1950) „den realistisch-satirischen Johann Nepomuk Nestroy“ entgegen.¹⁵ Für Stockum/Dam übt Nestroy als „Nebenbuhler“ Raimunds mit „sarkastischer Realistik“ „gleichmäßig am Ideal und an der Wirklichkeit Kritik“, wohingegen Raimund „dem Lebensgefühl des Biedermeiers [...] dauernd Gestalt zu verleihen“ versuche, „wehmütig und heiter zugleich“.¹⁶ Alker zeichnet eine Entwicklung des frühen Nestroy vom Raimund-Imitator zum Raimund-Parodisten nach, was für ihn ebenso zusammenfällt mit einer Wendung hin zum Realismus:

Schriftstellerisch hatte er sich als ausgesprochener Raimund-Imitator durchgesetzt und wurde allmählich der Raimund-Parodist [...]. Die Feenwelt stößt bei Nestroy mit den zeitgenössischen sozialen Verhältnissen und Unsitten zusammen, sehr realistisch und in ganz anderem Sinn als bei Raimund. Allmählich wurden veristischer Humor und rücksichtslose Ironie tragende Elemente im Schaffen Nestroys [...].¹⁷

Regelmäßig ist also von Nestroys Realismus die Rede: Im negativen Sinn etwa bei Salzer (1912), wenn er die Rede von der „trockenen Alltäglichkeit“ bei Nestroy aufwärmt,¹⁸ oder bei Borinski (1921), der „Nestroys Verquickung des Zaubers mit gemeiner Wirklichkeitsdarstellung“¹⁹ moniert; positiv etwa bei Kosch: „Nestroys Stärke ist seine realistische Satire.“²⁰ Für Schneider markiert *Der böse Geist Lumpacivagabundus* den „Übergang zum realistischen Lustspiel“.²¹ Für Zäch (1946) hält sich Raimund „von jedem Realismus fern“, Nestroy aber „verscheucht mit schonungslosem Spott die Geister Raimunds und reißt mit seinen [...] lebenskräftigen Possen die Gunst des Publikums an sich.“²² Für Schultz führt Nestroy „die heimische Theatertradition [...], als sich der Geschmack vom Allegorischen und Märchenhaften abwandte, zu größerer Wirklichkeitsnähe“.²³

-
- 13 *Annalen der deutschen Literatur*, hg. von Heinz Otto Burger [1952], Stuttgart 21971, S. 634.
 14 Hugo Bieber, *Der Kampf um die Tradition. Die deutsche Dichtung im europäischen Geistesleben 1830–1880*, Stuttgart 1928, S. 259.
 15 Helmut Prang, *Geschichte der deutschen Literatur im Grundriß*, Bamberg 1950, S. 171.
 16 Theodorus Cornelis van Stockum und Jan van Dam, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. 2, Groningen und Djakarta 21954, S. 185 f.
 17 Ernst Alker, *Geschichte der deutschen Literatur. Von Goethes Tod bis zur Gegenwart*, 1. Bd., Stuttgart 1949, S. 161.
 18 Salzer (Anm. 10), S. 1143.
 19 Karl Borinski, *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Berlin, Leipzig 1921, S. 343.
 20 Wilhelm Kosch, *Geschichte der deutschen Literatur im Spiegel der nationalen Entwicklung von 1813 bis 1918*, Bd. 3, München 1936, S. 362.
 21 Hermann Schneider, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 2, Bonn 1950, S. 574.
 22 Alfred Zäch, ‚Der Realismus (1830–1885)‘, in: *Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen*, hg. von Bruno Boesch, Bern 1946, S. 304.
 23 Theodor Schultz, ‚Von Goethes Tod bis zur Gegenwart‘, in: Wilhelm Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, Wien 1948, S. 645.

Gysi/Thalheim akzentuieren den Gegensatz zwischen Raimunds Versuch, realistische „Elemente“ dem Zauberspiel „einzufügen“, und der eindeutig auf „die bestehende Gesellschaftsstruktur“ bezogenen Satire Nestroys, die „mit realistischen Mitteln“ arbeite. Des einen „Illusion“ werde an der „Wirklichkeit“ zuschanden, der andere decke reale „Defekte“ auf:

Raimunds Illusion über den Sieg der Einsamkeit, sein Glaube an eine ausgleichende Gerechtigkeit waren an der Wirklichkeit zerschellt, und so hatte sich auch seine Methode, Elemente realistischer Menschen- und Milieudarstellung in die allegorische Grundstruktur des Zauberspiels einzufügen, schließlich aber doch in eine Idylle vorkapitalistischer Prägung zu flüchten, erschöpft. [...] Der herausragende Befürworter und Repräsentant der neuen, satirischen Richtung war Johann Nepomuk Nestroy. Er bezog seine Spiele verbindlicher auf die bestehende Gesellschaftsstruktur und verstand es zugleich, deren Defekte mit realistischen Mitteln aufzudecken.²⁴

Auch in Hinblick auf ihre Darstellungsmittel scheinen Raimund und Nestroy klar unterscheidbar: dem einen (Raimund) ordnet man Humor, Symbol und Allegorie zu, dem anderen Witz, Satire, Parodie, Travestie und Karikatur.²⁵

Auch die Verortung innerhalb der Tradition bzw. den zeitgenössischen Strömungen kann der Konstruktion eines quasi-metaphysischen Antagonismus dienen:

Zählt Raimund im Aufbau der alldutschen Literatur zu den Epigonen der Klassik und Romantik, deren Stimmungsgehalt und höheres Kunststreben er in die Wiener Possentradition einführte, so meldete sich die Kritik, Polemik, Verneinung des ‚jungen Deutschland‘ in Nestroys Posse auch auf dem Volkstheater zum Wort.²⁶

Die Verschiedenheit der beiden Autoren wird sogar aus dem biographischen Bereich zu erklären versucht und dazu der unterschiedliche Lebenswandel ins Spiel gebracht: Nestroy habe eine „leidliche Philisterehe“ geführt, – im Gegensatz zu dem „tiefergreifenden Verhältnis“ Raimunds zu Antonie Wagner; Nestroy sei „ein eingefleischter Stadtmensch“, während Raimund „ein intimes Verhältnis“ zur Natur genieße usf.²⁷

In ihrem Bemühen, Nestroy und Raimund wie Kain und Abel zu polarisieren, schreckte rabiatere Kulturkampfgeist, von dem natürlich auch mancher Verfasser von Literaturgeschichten besessen war, vor primitivster Denunziation, die buchstäblich noch in den Erbanlagen den Wesensunterschied feststellen möchte, nicht zurück:

Sein Zynismus entspringt weder Notwehr noch dem Übermut, sondern einfach angeborener Gemeinheit. Man darf dies Wort nicht scheuen, wenn man den Antipoden Raimunds charakterisieren will.²⁸

24 *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. von Klaus Gysi und Hans-Günter Thalheim, Bd. 8,1: *Von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Berlin (Ost) 1975, S. 313 f.

25 Bieber (Anm. 14), S. 259.

26 Nagl/Zeidler/Castle (Anm. 6), S. 556.

27 Ebda., S. 557.

28 Meyer (Anm. 9), S. 122.

Die Gemeinsamkeiten, die ja doch Ermöglichungsbedingungen derartiger Gegensatzkonstruktion sind, wurden weniger oft (und wenn, dann weniger stark) akzentuiert. Nadler ist hier eine – relative – Ausnahme. Für ihn sind dies eine durch die Elemente „Musik, Tanz und Melodram“ geprägte ähnliche Darstellungsweise, ein ähnlicher sozialer Hintergrund und eine gemeinsame künstlerische Herkunft vom Stegreiftheater. Dem Gegensatzmodell hält Nadler bildkräftig ein Komplementaritätsmodell entgegen: „Keiner von ihnen vermag das Ganze zu bedeuten. Sie sind ein Ring, der erst geschlossen ganz und vollkommen ist.“²⁹

In der gegenwärtigen Literaturgeschichtsschreibung hat das lange Zeit beliebte Narrationsmuster eindeutig ausgedient. Auch wenn Raimund und Nestroy im Rahmen des Wiener Volkstheaters aufeinanderfolgend behandelt werden, ist es mit dem, was Peter Handke ganz allgemeingültig einmal „das Elend des Vergleichens“ genannt hat, vorbei. Offenkundig bewußt versucht Sengle beide Autoren zu trennen, indem er sie in verschiedenen stilgeschichtlichen Zusammenhängen verortet:

Während Raimund ehrgeizig der Tendenz zur Vermischung des niederen und hohen Stils im Gefolge der Shakespeare-Schule, der Romantik, Jean Pauls usw. folgt und damit den Namen eines Wiener Shakespeare für sich nahelegt, kehrt Nestroy, unter ausdrücklicher Ablehnung des ‚Lorbeers‘, zum Theater niederen Stils, das die Wiener Vorstadtbühne von Anfang an war, zurück.³⁰

29 Nadler (Anm. 12), S. 346.

30 Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, Bd. 3: *Die Dichter*, Stuttgart 1980, S. 257. Ähnlich trifft auch Kohlschmidt, weniger vergleichend als auseinanderhaltend, lediglich eine Aussage über Gattungsunterschiede, ohne Partei zu ergreifen: „Während bei Raimund das Märchen- und Zauberstück, eine speziell wienerische Überlieferung, dominierte, pflegt Nestroy in stärkerem Maße das genrebildhafte Lustspiel auch in der Variante der Posse“ (Werner Kohlschmidt, *Geschichte der deutschen Literatur vom jungen Deutschland bis zum Naturalismus*, Bd. 4, Stuttgart 1975, S. 229).

Friedrich Walla

**Der Weltuntergang: „Keine neue Idee, doch ziemlich wirkend“.
Ifflands *Komet*: eine bisher unbekannte Quelle zu Nestroys
*Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim*¹**

In seiner Kritik zu Nestroys Fortsetzung des *Lumpacivagabundus* schrieb der Kritiker Nr. 23 im *Wanderer* (*Stücke 8/I*, 187): „Die Idee an und für sich, den Weltuntergang in die Handlung zu verflechten, kann, obwohl keine neue, doch ziemlich wirkende genannt werden.“ Keiner der anderen Rezensenten sprach eine ähnliche Ansicht aus, daß Nestroy hier einen bekannten Stoff verarbeitet hätte. Hinter der Chiffre 23 konnte der Nestroy unliebsame Kritiker Franz Wiest ausgemacht werden,² den Nestroy selbst noch zwei Jahre später einen „unbärtigen Jungen“ nennen sollte (*Stücke 8/II*, 133). 1834 war Wiest zwanzig Jahre alt. Es wäre daher erstaunlich, daß gerade er sich an ein Stück erinnern sollte, das 1796 – wohl unter dem Eindruck des (erst später als periodisch erkannten) Enckeschen Kometen – entstanden war und in Wien 1798 und 1819 aufgeführt wurde: *Der Komet. Eine Posse in einem Aufzuge* von August Wilhelm Iffland. Das herzlich schwache Werkchen war zunächst im Burgtheater nur zu einer einzigen Aufführung gekommen. Am 29. Mai 1798 war es anscheinend ausgezeichnet worden.³ Nicht besser erging es dem Stück am 14. August 1819⁴ im Theater in der Leopoldstadt. Die Aufführung wurde in der *Theaterzeitung* (Samstag, 21. August 1819, Nr. 100, S. 400) besprochen. Das Stück wurde diesmal – in einem Vorstadttheater – offenbar ausgepiffen. Zu einer Wiederholung kam es auch diesmal nicht. Der Rezensent erinnerte sich dabei allerdings an die ältere Aufführung eines Kometenstückes von Joachim Perinet aus dem Jahre 1811:

Am 14. August zum ersten Mahl: „Der Komet.“ Posse in einem Aufzuge, von Iffland. Hierauf „Glück durch Unglück,“ von Schildbach. Zum Beschluß: „Kosacken und Engländer,“ oder „Die Rekruten-Einquartirung,“ komische Charakterpantomime in einem Akt, von Ulrich. Musik vom Königsberger Kapellmeister Ilgner. – „Der Komet,“ sey er nun von Iffland oder Perinet, hat ein Mahl auf dieser

- 1 Der Universität Newcastle, NSW, gebührt Dank für die Gewährung eines Forschungsurlaubs, der die Recherchen zu diesem Artikel ermöglichte. Herr Othmar Barnert vom Österreichischen Theatermuseum, Wien, und Herr Ministerialrat Dipl.-Ing. Karl Zimmel, Geschäftsführer der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, seien für manch freundliche Auskunft bedankt.
- 2 Friedrich Walla, „Cantu dignoscitur ales“. Der Kritiker Nr. 23 entlarvt. Franz (Wiest) hieß die Kanaille, *Nestroyana* 18 (1998), 17–27.
- 3 Alexander von Weilen, *Die Theater Wiens*, II. Band, 2. Halbband, 1. Teil *Das K. K. Hofburgtheater seit seiner Begründung*. Wien 1903, S. 137.
- 4 Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860*, Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien, S. 187 nennt offenbar irrtümlich den Juli.

Bühne das Unglück, seinen Untergang zu finden, denn ein gleiches Schicksal hatte ja auch der „Komet“, welcher am 22. Nov. 1811 gegeben wurde: Man piff ihn aus. Es ist sonach auffallend, wie hier gerade umgekehrt der Komet gestürzt wird, welcher, der Sage nach, doch uns einst den Rest geben soll. – Man that übrigens unrecht, diese Posse, noch ehe sie ordentlich ausgespielt wurde, so schnöde zu begraben. Dieses Stück hat in ganz Deutschland gefallen, und hat es hier der Schauspieler, der den Chirurgus Krappe spielte, durch ungeschicktes Ausspinnen der Hauptscenen verdorben, so hätte man den gefeyerten Dichter im Grabe nicht beleidigen sollen. – Von der Pantomime des Hrn. Ulich ist abermahl nichts zu sagen. Die Grotesk tänzer müssen immer das Beste thun. Das Ganze will nichts bedeuten.

Ein Theaterzettel ist nicht erhalten, wir wissen also nicht, wer der unglückliche Darsteller des KRAPPE war. Die Kritik stammt vermutlich vom Herausgeber Adolf Bäuerle selbst, denn er war es, der am Mittwoch den 27. November 1811 (Nr. 34, S. 136) launig über Perinets Einakter *Der Komet von 1811* berichtet hatte, der am 22. November 1811 ebenfalls im Theater in der Leopoldstadt aufgeführt worden war, und mochte sich so noch am ehesten an dieses Stück erinnern.

Todes-Anzeige

Am 22. November 1811 Abends um acht Uhr starb an den Folgen einer Wassersucht das jüngste Kind des Dichters Perinet „Der Komet“ benamset, in Gegenwart einer großen Menge Zuschauer, nachdem es sein zweifelhaftes Leben durch eine ganze Stunde durchgewinselt hatte. Es wäre ganz gewiß mit Trommeln und Pfeifen begraben worden, hätte der Vater nicht einen rührenden Leichen-Sermon abgehalten, worüber dann die Zuschauer auf die Beileidsbezeugungen zu vergessen gezwungen waren. Ruhe seiner Seele!

Bäuerle.

Den betreffenden Kometen, der die Menschen mitten in den Napoleonischen Wirren beunruhigte, beschreibt Meyers *Konversations-Lexikon* (51896):

Ein ausgezeichnete Komet war der Komet 1811 I, der noch in einem Abstand von 80 Mill. Meilen von der Sonne und mehr als 60 Mill. Meilen von der Erde, wenn auch ohne Schweif, gesehen werden konnte. Letzterer erreichte eine Länge von 12–15 Mill. Meilen. Merkwürdig war ein dem K. vorangehender glänzender Bogen, der durch einen dunklen Raum von dem Kern getrennt war, und durch den noch Sterne 8.–9. Größe mit geschwächtem Licht hindurchschienen.

Im Mittelpunkt von Ifflands Stück steht die Buchdruckerfamilie BALDER. Der Vater ist den Einflüssen des mittel- und skrupellosen Chyrurgus (etwa „Bader“) KRAPPE erlegen, der ihm einredet, die Welt werde am achtzehnten des Monats um genau zehn Uhr von dem Kometen getroffen werden. Übereinstimmungen zeigen, daß dieses Werkchen Ifflands eine Quelle Nestroys gewesen sein muß.

BALDER hat „alles Geld hergegeben, so daß er jetzt gar nichts mehr hat“ (S. 4),⁵ und steht vor dem Ruin, wenn es nicht tatsächlich zum Weltuntergang kommen

5 Alle Textzitate aus: *Neue Sammlung Deutscher Schauspiele*, Bd. 41 (Jg. 4, Bd. 5), Grätz 1799;

sollte. Der Gerichtsdienner kündigt schon die Versteigerung des Hauses am folgenden Tag an. KRAPPE allerdings möchte, daß BALDER ihm vorher noch eine Schuld von 400 Gulden zediere und ihm – vor Zeugen – die Hand seiner Tochter JUSTINE verspreche, die aber den Advokaten GRÜNSTEIN liebt. Dieser fordert KRAPPE auf, seine Behauptungen zu beweisen, was dem Scharlatan aber nicht gelingt. Er muß abziehen. BALDER und seine Familie entschließen sich, wieder mit der Buchbinderei zu beginnen, und JUSTINE darf ihren geliebten Advokaten heiraten.

Soweit zeigen sich nur Übereinstimmungen allgemeiner Natur, die verbreitete Furcht vor dem Kometen. Bezeichnend aber ist der in beiden Stücken für zehn Uhr abends vorhergesagte Weltuntergang:

BALDER. Um zehn Uhr stößt er an die Welt. Paff – das alte Machwerk poltert zusammen – Gute Nacht! (S. 14)

So heißt es bei Nestroy:

KNIERIEM. In vierthab Stund is alles pfutsch. [...] Schlag Zehne wer'n wir ein Rumpler hören. [...] Mit einem Wort, um Zehne kracht's. (73/6–26)

Entscheidender Beweis sind aber einzelne Dialogstellen, die Nestroy deutlich übernommen hat, vor allem das Gespräch zwischen den Eheleuten, wo FRAU BALDER ihrem Mann einen gedanklichen Seitensprung eingesteht. Bei Iffland ist der Vorgang ziemlich unwahrscheinlich. BALDER beginnt seine Frau auszufragen:

BALDER. Sage mir, Frau, was sind denn das für Sünden, die dich so alteriren?

FR. BALDER. Ach!

BALDER. Das bin ich doch curios zu wissen.

FR. BALDER. Sie gehen dich nichts an.

BALDER. Das finde ich zum Exempel zu guter Letzt noch recht impertinent!

[...] Die Sünden einer Frau können keinen Menschen näher angehen, als den leiblichen Mann. So lange die Welt noch nicht umgeworfen ist, kann mir auch die Curiosität nicht benommen seyn.

FR. BALDER. Ach, ach! [...] ich klägliche Sünderinn! nun kommt die Angst wieder! Ach!

BALDER. Drum bekenne.

[FR. BALDER gesteht zunächst, daß sie es mit dem Marktgelde nicht so genau genommen habe, um sich Kleider anschaffen zu können.]

BALDER (*sieht nach der Uhr*). Noch vier Stunden.

FR. BALDER. Ach, es ist erschrecklich! [...] Ich habe so mein Wohlgefallen an der Welt, wie sie ist. [...] Und auch an dir. [...] Besonders die letzten Jahre her.

BALDER. So?

Der Komet ist das letzte Werk in diesem Band, der außerdem noch *Die silberne Hochzeit* von Kotzebue, *Weihnachtabend oder Edelmann und Bürger* von Gustav Hagemann und Ifflands *Friedrich von Österreich* enthält. Die Stücke sind einzeln paginiert.

- FR. BALDER. Ja! Die letzten Jahre her habe ich dich wegen deiner besondern Gutmüthigkeit gleichsam lieb gehabt.
- BALDER. Das gestehe ich! Nun, und die ersten Jahre? wie war es da gleichsam?
- FR. BALDER. Ja – die ersten Jahre – Ach, nimm mirs nicht übel, du hättest es gewiß nicht erfahren, wenn nicht die Welt untergehen wollte – Die ersten Jahre – bist du mir nicht besonders hübsch vorgekommen.
- BALDER. Sieh! sieh!
- FR. BALDER. Die ersten Jahre habe ich mir nicht erstaunlich viel aus dir gemacht –
- BALDER. Es ist mir zuweilen so vorgekommen.
- FR. BALDER. Damahls hat der geistliche Herr bey uns gewohnt –
- BALDER. Frau!
- FR. BALDER. Eine Treppe hoch –
- BALDER. Die Welt ist noch nicht untergegangen.
- FR. BALDER. Damahls habe ich gedacht –
- BALDER. Es stehen noch ab und an verschiedene herrenlose *Baculi* im Hause.
- FR. BALDER. Daß er doch hübscher wäre, als du.
- BALDER. Der Gerechtigkeit wegen kann ich noch vorher meinen Zorn an dir exerciren.
- FR. BALDER. Und da habe ich oft gedacht, wenn es doch Gott so hätte fügen wollen, daß er mein Mann wäre, oder würde, und wenn er dich deßhalb in sein Freudenreich aufnehmen wollte!
- BALDER. Ey du malitiöseste Person!
- FR. BALDER. Aber alles in Ehren und mit Sitte.
- BALDER. Sind das die Gedanken einer Eheconsortinn?
- FR. BALDER. Ach, wer dachte denn damahls daß der Komet kommen würde!
- BALDER. Diese hohe Ankunft ists auch allein, was dich vor schweren Prügeln salvirt. An dem vornehmen Tage mag es hin und mit hinabgehen. Außerdem würdest du, mit Beyhülfe eines Steckens, dich in etwas maltratiert befinden.
(S. 17–21)

Diese Szene seines Vorgängers zitiert Nestroy fast wortwörtlich. Einige Unterschiede sind zensurbedingt. Ein (offenbar protestantischer) geistlicher Herr mochte vielleicht in Deutschland angehen, in Österreich war dies unmöglich, und er wurde zu einem Studenten, der aber selbstverständlich nicht im selben Haus wohnen durfte, sondern nur gegenüber (was allerdings auch besser zur reichen Tischlerfamilie paßte). Im Zensurbuch wurde dann „Student“ vorsorglich zu „Mensch“ geändert, und in der späteren Überlieferung fehlt die Szene ganz. Nestroy versteht es erst, die Geschichte psychologisch zu durchdringen. Der Anstoß geht hier von der schuld- bewußten Frau aus:

- MADAME LEIM. [...] in einer Stunde hat der Welt ihre letzte Stunde g’schlagen.
[...]
- LEIM. [...] Das wäre entsetzlich.
- MADAME LEIM. Doppelt entsetzlich, wenn ich mich nicht früher eines Geheimnisses entledige. [...] Das mein Gewissen wie ein Mühlstein drückt.

LEIM. [...] Dein Gewissen?

MADAME LEIM. Es betrifft dich.

LEIM. So scheint mir's fast selbst. Das Gewissen einer Frau hat meistens viel Bezug auf den Mann.

MADAME LEIM. Du weißt, ich hab dich in den ersten Jahren unserer Ehe außerordentlich lieb gehabt.

LEIM. [...] In den ersten Jahren?

MADAME LEIM. Auch in den letzten Jahren war ich dir ziemlich geneigt.

LEIM. In den letzten Jahren? [...] Wie war's denn in den mittleren Jahren?

MADAME LEIM. Das war gerade das Jahr, wie du angefangen hast, nobel zu werden. Da bist du mir immer fremder und fremder geworden –

LEIM. So?

MADAME LEIM. Es hat damals gegenüber von uns ein junger sitzsamer, stiller, freundlicher Studiosus gewohnt.

LEIM. [...] Weib, mach mir den Kopf nicht warm, sonst möchtest du dich zum erstenmal in unserem Ehestand in etwas malträtiert finden.

MADAME LEIM. Und da hab ich mir so gedacht, daß der Studiosus doch viel hübscher ist als du.

LEIM. [...] Jetzt fängt mir in allem Ernst die Hand zu jucken an.

MADAME LEIM. Und wenn es der liebe Gott so fügen möchte, daß er mein Mann werden könnte, hab ich mir gedacht, und wenn er dich deswegen in sein Freudenreich aufnehmen wollt –

LEIM. [...] O, du maliziöse, schlechte Person!

MADAME LEIM. Aber alles in Zucht und Ehren.

LEIM. Sind das Gedanken für eine Ehefrau?

MADAME LEIM. Das Bekenntnis ist heraus, mir ist leichter.

LEIM. Mir aber nicht. Das saubere Geständnis hab ich also nur dem Kometen zu verdanken?

MADAME LEIM. Ohne Kometen hättest du's in deinem Leben nicht erfahren.

(*Stücke 8/I, 81/25–82/36*)

Im obrigen Gespräch sagt FRAU BALDER auch:

FR. BALDER. Ach, es ist erschrecklich! Ich bin noch in meinen besten Jahren.

BALDER. Darnach fragt der Komet nicht. (S. 19)

Nestroy verwendet diese Worte an anderer Stelle:

MADAME LEIM. Ich bin doch wirklich noch eine hübsche Frau – bin in meinen besten Jahren und muß heut schon hinunter – heut schon! Das ist schrecklich [...] Der Komet macht keine Ausnahm (*Stücke 8/I, 83/29–32*)

Aber auch sonst finden sich noch gelegentliche Reminiszenzen an Ifflands *Komet* bei Nestroy.

JUSTINE. Wenn sich nun der Komet verspäten könnte – (S. 14)

FR. BALDER. Aber wenn er sich nun heute spät auf den Weg gemacht hätte?

KRAPPE. Das ist seine Sache. [...]

FR. BALDER. So träfe er später ein.

KRAPPE. Darin kann man ihm nichts vorschreiben. [...] Spät oder früh – gleichviel. [...] Kommen wird er. [...] Zehn Uhr – so sage ich. (S. 22)

KRAPPE. So ein Komet ist – [...] feurig – und alles feurige hat Kapricen – [...] Ich will alle Mahl noch, daß der Komet die Welt zerschlägt; aber wenn nun der K o m e t nicht will? (S. 35)

Nestroy übernimmt einzelne Formulierungen:

STEINKOPF. Hören S' auf mit dem Kometen, da haben Sie sich schön blamiert! [...]

KNIERIEM. Deßwegen sein die Berechnungen doch richtig. Jeder rechnet sich halt nach seiner Art, und der Komet läuft nach seiner Art und is gar nicht schuldig, sich nach die Berechnungen zu richten; er is Komet für sich! [...] So ein Komet hat seine Kaprizen, so gut, als wie ein anderer Mensch. (30/26–31/4)

Schlag Zehne wer'n wir ein Rumppler hören. [...] Hier sind die Berechnungen. [...] Mit einem Wort, um Zehne kracht's (73/19–26)

Und später sagt KNIERIEM:

Meine Herren, der Komet
Hat sich etwas verspät't – (87/4 f.)

KRAPPE erklärt den Untergang der Welt durch den Kometen mit Hilfe einer Schüssel voll Wasser und einem Bogen Papier, den er zu einer Kugel zu formen sucht:

KRAPPE. Um Gottes willen, eine Schale mit Wasser! [...] Einen Tisch in die Mitte – [...] Die Schale darauf! [...] – einen Bogen Papier – geschwind! [...] (*Er formirt aus dem Bogen eine Art Ballon.*) [...] Dieß ist die Welt. [...] wenn ich diesen für die Weltkugel ausgegebenen Körper über dieses Wasser halte – so stellt dasselbe Wasser jenes unsre Weltkugel umgebende allgemeine Weltmeer vor. [...] Hier steht der Komet [...], marschirt selben Tag ab tausend Meilen, [...] Also – entweder werden wir heute um zehn Uhr dermaßen platt geschlagen, oder [...] in Flammen verzehrt (S. 27–34)

KNIERIEMS Erklärung des befürchteten Geschehens ist eine musikalische Kurzfassung von Iffland:

Die Welt is a Kugel, 's weiß niemand warum,
Die Kugel schwimmt allweil in Weltmeer herum,
Jetzt stoßt der Komet an die Kugel mit G'walt,
Die klare Folg is, daß s' ins Wasser einifallt; (*Stücke 8/I, 85/24–27*)

KRAPPE'S Komet bewegt sich mit einer Geschwindigkeit von 1000 Meilen im Tag, bei Nestroy sind es – Fortschritt im Wissensstand der Zeit seit 1796? – dreißigtausend geworden. Die Folge ist in beiden Fällen dieselbe.

KNIERIEM.

Aus dieser Geschwindigkeit gibt sich ganz klar,
Daß er Schlag Zehne da is – ist's etwan nit wahr? (85/30 f.)

Klischeehaft verschiebt Nestroy die Geschlechterrollen insoweit, als er sie vertauscht. Bei ihm ist es MADAM LEIM, die an den Untergang der Welt glaubt, was ihr Mann für Unsinn hält, während im Haushalt BALDER Frau und Tochter erst ziemlich spät und immer nur halbherzig um den Fortbestand der Welt bangen. Nestroy weitet die Kometenfurcht aus. KNIERIEM, der trunksüchtige Schuster, ist so eigentlich das Abbild KRAPPES, indem er die anderen mit der Kometenfurcht infiziert. Zum Unterschied von dem betrügerischen KRAPPE glaubt aber KNIERIEM selbst an den bevorstehenden Weltuntergang. Der Komet wird so zum eigentlichen Hebel der Handlung. Der Glaube an das bevorstehende Ende der Welt veranlaßt schließlich STEPHAN, den Bedienten der aristokratischen Familie VON STOPPELBACH, die Machinationen und betrügerischen Pläne seiner Dienstgeber zu entlarven. Es steht allerdings zu vermuten, daß diese dritte Handlungsebene des Stückes auf einer weiteren separaten Quelle beruht. Man könnte sich ein Drama oder eine Oper, eventuell auch einen Roman aus den Kreisen des Hochadels vorstellen (vgl. *Stücke 8/I*, 137).

Die Lesarten zu Nestroys Stück zeigen, daß in Rommels Version der *Sämtlichen Werke*, die notgedrungen als Textgrundlage der neuen Ausgabe herangezogen werden mußte, hier vielleicht gegenüber dem Original eine Zeile ausgefallen ist. Das Zensurbuch ZT hat 82/24 nach „Jetzt fängt mir in allem Ernst die Hand zu jucken an.“ den gestrichenen Zusatz „Es ist hin und wieder ein Stock im Haus.“ (*Stücke 8/I*, 303) In Anbetracht der Tatsache, daß dieser Satz (nur mit lateinischem Substantiv) schon bei Iffland vorkommt („Es stehen noch ab und an verschiedene herrenlose *Baculi* im Hause“), wird man ihn wohl auch für Nestroys Original ansetzen dürfen, die Streichung ginge dann auf die offizielle Zensur – oder auf die bei diesem Werk wohl durch eine Rüge des Kaisers veranlaßte „Nachzensur“ (siehe *Stücke 8/I*, 220–224) – zurück. Der Satz fehlt in der Ausgabe Chiavaccis und Ganghofers, und Rommel hat offenbar verabsäumt, ihn nachzutragen.

Perinets *Der Komet von 1811* ist nicht erhalten. Der Theaterzettel verrät uns, daß es sich dabei um eine *Posse in einem Aufzug, nach Langbein* gehandelt hat, und nennt folgende Personen:

ADAM AXMANN, ein reicher Zimmermann
ELISABETH, seine Mündel
SCHULLEHRER ZART
CALAMUS, ein Notar
MARTIN HOBEL, ein Tischlermeister
SUSE, seine Mündel
FRIEDRICH, Hobels Geselle
SCHNEIDER FINGERHUT
SCHUSTER JUCHTEN
MEHRERE HANDWERKER

Perinets Fassung scheint sich kaum mit der Ifflands zu überschneiden. Mit Langbein ist offenbar August Friedrich Ernst Langbein (1757–1835) gemeint, der nach dem Studium der Rechte zunächst in der sächsischen Justizverwaltung diente, um später als freier Schriftsteller in Berlin zu leben. Zuletzt war er Zensor. Als „Lustspiieldichter, Lyriker, Erzähler, Humorist, Romanschriftsteller“⁶ war er trotz seiner Seichtheit überaus beliebt. Goedeke verzeichnet kein auf einen Kometen verweisendes Werk. Die flüchtige Durchsicht der 31 Quartbändchen umfassenden *Sämtlichen Schriften* Langbeins förderte höchstens die Erzählung *Die Sündfluth* (Bd. 6, Stuttgart 1836, S. 74–99) zutage, die mit den Kometenstücken insofern Berührungspunkte zeigt, als es um einen allgemein befürchteten Weltuntergang geht und ein Zimmermann im Mittelpunkt steht, sonst ist der Schwank eine ziemlich getreue Nacherzählung von Geoffrey Chaucers *The Miller's Tale*. Der alte eifersüchtige Zimmermann ist mit einer jungen Frau verheiratet. Ein ebenfalls junger Magister, der im Hause wohnt, versteht es, den Alten zum Hahnrei zu machen, indem er dessen Furcht vor dem wegen einer bedrohlichen Konstellation der Planeten prophezeiten Weltuntergang benützt. Während der Alte als neuzeitlicher Noah in einem selbstgezimmerten Fasse hängt, treiben es die Jungen im Bett. Zum Unterschied von Chaucer herrscht bei Langbein allgemeine Panik in der Bevölkerung, der Alte muß nicht extra dazu überredet werden. Keiner der Charaktere Langbeins trägt einen Namen. Und noch ein kleiner Unterschied: Bei Langbein reckt der begünstigte Liebhaber (bei Chaucer Nycholas) zweimal den Hintern zum Fenster hinaus, um dem Nebenbuhler (bei Chaucer: Absalon) einen Possen zu spielen. Für eine deutsche Ehefrau schickte sich so etwas eben nicht. Die Übereinstimmungen sind so vage, daß eine andere Quelle durchaus denkbar erscheint. Mehrere andere Autoren (darunter der Goethe-Freund Nikolaus Meyer) haben sich des Pseudonyms Langbein bedient.

Es ist auszuschließen, daß Nestroy mit zehn Jahren die Perinet-Fassung gesehen und sich daran später erinnert hätte, so wie es als recht unwahrscheinlich gelten muß, daß er als Achtzehnjähriger ausgerechnet die einzige Aufführung des Iffland-Stückes im Jahre 1819 gesehen hätte, obwohl er natürlich auch durch seine Mitwirkung als junger Mann auf dem Zwettlingerschen Privattheater (SW XV, 10) von dem Stück Kenntnis bekommen haben könnte. Ifflands Dramen waren aber offenbar bis in die späten vierziger Jahre ein verlegerisches Geschäft, und der Einakter war in mehreren Ausgaben verfügbar, von denen drei sogar in Wien erschienen sind.⁷ Es ist anzunehm-

6 *Deutsches Literaturlexikon*, begründet von Wilhelm Kosch, 3. Auflage, Bd. 9, Berlin, München 1984, 887 f.

7 Lt. Reinhart Meyer, *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum*, 1. Abt., Bd. 1, Tübingen 1986, S. 346–374, gab es die folgenden für Nestroy in Frage kommenden Sammelausgaben: (1) *A. W. Ifflands dramatische Werke* in 17 Bänden, Leipzig (Götschen) 1798–1802, im Bd. 5 (1799) mit *Frauenstand* und *Hausfrieden*; die Stücke sind einzeln paginiert. (2) *August Wilhelm Ifflands sämtliche Schauspiele*, 18 Bde., *bey Joh. Baptist Wallishausser*, Wien 1800–1802, im 5. Bd. (1800; S. 125–161) gemeinsam mit *Achmet und Zenide*. (3) *A. W. Iffland's Theater, Wien bey Anton Pichler*, 24 Bde. (1814–1819), Bd. 24 enthält *Die Hausfreunde* und *Der Komet* (S. 199–248), eine Neuauflage davon ist gerade im für uns interessanten Zeitraum um 1831/32 erschienen. Möglicherweise gab es auch eine identische Prager Ausgabe. (4) *A. W. Ifflands theatralische Werke*, 11 Bde., Leipzig bei G. J. Götschen, 1827 f., Bd. 1 enthält *Albert von Thurmeisen, Verbrechen aus Ehrsucht, Der Komet* (S. 225–296). (5) *Ifflands dramatische Werke*, 7 Bde., J. S. Reymayr'sche Buchhandlung, Regensburg 1828, Bd. 1 enthält *Albert von Thurn-*

men, daß die Theaterbibliothek des Theaters an der Wien, wenn schon nicht eine der vielbändigen Ausgaben der Werke Ifflands, so doch Sammelwerke wie *Die deutsche Schaubühne* oder *Sammlung Deutscher Schauspiele* enthielt.

Damit hat unser Wissen um die Vorlagen Nestroys zu den *Familien Zwirn*, *Knieriem und Leim* eine wesentliche Bereicherung erfahren. Wieder einmal zeigt sich, wie geschickt Nestroy seine Stücke aus den verschiedensten Quellen zusammenfließen ließ.

Laut den Angaben Rommels (SW XV, 438–466) wirkte Nestroy in seinen schauspielerischen Wanderjahren (1826–1830) in sechs Stücken Ifflands mit: *Der Spieler* (Brünn/Prefßburg), *Leichter Sinn oder Die Brunnenkur auf dem Lande*, *Der Jäger*, *Die Aussteuer* (jeweils zwei Aufführungen), *Allzuscharf macht schartig und Dienstpflicht* (je eine Aufführung), alle in Graz. Obwohl sich die aggressive Invektive des LONGINUS in den *Dreyßig Jahren aus dem Leben eines Lumpen* (Manuskript aus dem Jahre 1829) eigentlich ironisch gegen die Ritterspiele richtet, verrät sie doch auch keine hohe Meinung von Iffland:

beym Iffland – o je! da lamentiren die Familien aktweis daher, daß man des Teuxels werden möchte, und um was handelt sich die höchste Ifflandische Verzweiflung? Um 200 Gulden. Wann s' den Bettel im Parterre zusamm'm'schießeten und hinaufschickten, so hätt eine jede solche Komödie im ersten Akt ihr End. (*Stücke 1*, 149)

Die penetrante bürgerliche Arbeitsamkeit der Familie BALDER, die so sehr im Gegensatz zu seinen Protagonisten KNIERIEM und ZWIRN steht, mochte ihn auch irritiert haben. Dennoch stand Nestroy nicht an, Iffland auszuschlachten.

Was mögen wohl Correns, Tschermak und de Vries gefühlt haben, jene drei Forscher, die am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts unabhängig voneinander die Gesetze der Vererbung lehre formulierten, nur um herauszufinden, daß ihnen der Brünner Mönch Gregor Mendel, nach dem sie heute benannt sind, um mehr als 30 Jahre voraus gewesen war? Nach dem Schwechater Vortrag hat mich Mathias Schleifer (Bamberg) auf einen Aufsatz von Lenz Prütting aufmerksam gemacht,⁸ der schon 1984 im Zusammenhang mit Arno Schmidt, der in *Kaff* eine Aufführung von Ifflands *Komet* beschreibt, en passant dieses Werk als Quelle von Nestroys *Familien Zwirn*, *Knieriem und Leim* erwähnt und auf die im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts verbreitete Endzeitstimmung eingeht.

eisen, *Die Geflüchteten* und *Der Komet* (S. 139–176). Goedeke, Bd. 5, S. 269, nennt zusätzlich neben der Anm. 4 erwähnten Auswahlgabe aus Grätz (*Deutsche Schauspiele*, Bd. 5, 1799) einen weiteren Abdruck aus Wien (*Die Deutsche Schaubühne*, Bd. 7, 1825).

8 Lenz Prütting, „Weltunterganks-Schimmunk“. Einige Anmerkungen zur Theateraufführung KAFF 68 ff., *Bargfelder Bote*, Lieferung 77 f. (April 1984), S. 3–16 (hier: S. 13 f.).

Martin Stern

Zur Funktion von sprachlichen Stereotypen als Mittel der Stilisierung im Nestroyschen Possendialog

I

Die folgenden Überlegungen gehen zurück auf einen Workshop bei den 29. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2003 in Schwechat und verdanken ihre Entstehung einer Anregung von Jürgen Hein. Ihr Ausgangspunkt war eine mich vorerst kryptisch anmutende Notiz Hugo von Hofmannsthals. Sie stammt aus dem Jahr 1918, das ein Krisenjahr in der langen und problemreichen Entstehung seines Lustspiels *Der Schwierige* war. Diese Notiz lautet wie folgt:

Nestroy. Das Stilisieren der Reichen wie Spielkartenfiguren: Herzdame, Piquebub – aber wie soll man denn darstellen als durch solches Stilisieren (z. B. es sind verkleidete ordinäre Kerls oder ideale Liebende). Sind nicht unsere Vorstellungen von den Helden des Plutarch auch mehr oder minder Spielkartenfiguren[?]¹

Was kann hier mit „Stilisieren“ gemeint sein? Das *Metzler Literatur Lexikon* vermerkt unter diesem Stichwort: „abstrahierende, auf wesentliche Grundzüge reduzierte Darstellung.“² Stilisierung im Bereich von Nestroys realistisch-mimetischer, wenngleich meist karikierender theatraler Darstellung kann also nicht das sein, was die Autoren des Poetischen Realismus im 19. Jahrhundert unter Idealisierung verstanden, nicht ein ‚Verklären‘ oder ‚Vergolden‘.³ Der Begriff ist – wenn er Sinn machen soll – aber ebensowenig gleichzusetzen mit Charakterisierung. Denn diese bezieht sich auf das Einmalige einer Sache oder das Individuelle einer Person. Sie zielt auf Eigenschaften, die so gebündelt nur einer einzigen Gestalt, einem einzigen Gegenstand zukommen beziehungsweise für sie ‚charakteristisch‘ sind.

So bleibt, wenn wir sowohl Idealisierung als auch Charakterisierung als Differenzbegriffe ausscheiden, als Analogon die Typisierung. Für eine solche gibt es im komischen wie im ernsten Drama viele Mittel und folglich auch Gründe, diese zu untersuchen. Zum einen sind, wie auf der Argumentationsebene Hofmannsthals, sozialtypologische Analysen denkbar. Sie können zeigen, welche geschichtlich-ge-

-
- 1 Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze III 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889–1929*, hg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert (Aufzeichnungen) in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt am Main 1980, S. 549.
 - 2 Vgl. *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*, hg. von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart 1984, S. 424.
 - 3 Vgl. Martin Stern, ‚Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des „Poetischen Realismus“‘, in: *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 43–60.

sellschaftlichen Zustände aus der Entstehungszeit der Stücke auf die Zeichnung der Figuren in Nestroys Komödienwerk eingewirkt haben. Und das ist in zweierlei Weisen denkbar, einerseits diachron-variabel, von Nestroys erstem Auftreten als Textproduzent bis zu seinen letzten Stücken, aber auch synchron-abstrahierend, indem das Gemeinsame der Figuren mit ähnlicher theatraler Funktion im gesamten Werk herausgearbeitet wird. So wäre der ‚Typus‘ des Nestroyschen ‚Reichen‘ zu identifizieren, des Rentiers, Hausbesitzers und Kapitalisten, ebenso des Beamten und Gerichtsvollziehers, des Gutsherrn, des Handwerksmeisters und Gesellen (mit unter Umständen sozial und ökonomisch unterschiedlichem Status und Prestige), des Anwalts und (Winkel-)Advokaten, des Bauern und des Lohnarbeiters, aber auch der Hausfrau und der Witwe, der Ladentochter und der Waise, der Köchin und der Kammerzofe, der Putzmacherin und der Baronesse. Auch nationale Stereotype bieten sich an, wie ‚der‘ Engländer, ‚der‘ Franzose, ‚der‘ Italiener. Ansätze dazu sind in der Nestroy-Forschung vorhanden.⁴

Die Diskussion um das Typische in Literatur und Kunst und um dessen erkenntnisstiftende Funktion hat eine lange Theoriegeschichte hervorgebracht. Einer ihrer Ausgangspunkte war jener berühmte Satz im Brief von Friedrich Engels an Margret Harkness vom April 1888, welcher lautete: „Realismus bedeutet, meines Erachtens, außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen.“⁵ Marxistisch daran war eigentlich nur der Schluß, die Berücksichtigung der „Umstände“; Engels meinte natürlich die ökonomischen und sozialen. Der Hauptinhalt des Satzes war älter. Schon für Diderot und Lessing bedeutete die künstlerische Gestalt eine dialektisch vermittelte Einheit von Allgemeinem und Besonderem, Generellem und Individuellem, Wiederkehrendem und Einmaligem, also Typischem und Charakteristischem.⁶ Und im Prinzip hat Goethe dasselbe gemeint in seinem Aufsatz von 1789 mit dem Titel *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. Dessen entscheidende Formel lautete, Stil beruhe „auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“⁷ Ähnlich spricht auch Hegel vom Kunstwerk als einer „Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten.“⁸ Das heißt nun aber nichts anderes als der wirkliche Künstler bediene sich je und je einer abstrahierenden Typisierung, womit die Nähe, ja praktische Identität der beiden Begriffe Stilisierung und Typisierung im Bereich der Figurengestaltung evident geworden ist.

Die marxistische Ästhetik hat im Anschluß an Hegel und an die Klassiker die Theorie des ‚Sozialistischen Realismus‘ entwickelt, der angeblich den Dualismus von

4 So im Referat von Rudolf Muhs bei den 29. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2003 über Engländer und Englisch bei Nestroy.

5 Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 37, Berlin 1967, S. 42.

6 Vgl. zur Problemgeschichte die Einleitungskapitel bei Michael Haubrich, *Typisierung und Charakterisierung in der Literatur, dargestellt am Beispiel der Kurzgeschichten Chechovs*, Mainz 1978.

7 Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Kunst. Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. von Ernst Beutler, Bd. 13, Zürich 1954, S. 68.

8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe in 20 Bänden*, hg. von Hans Glockner, Bd. 12, S. 217.

(normativer) Idealisierung und (analytischer) Typisierung überwunden habe, indem sich seine Norm direkt am gesellschaftlichen Prozeß orientiere. So fragte zum Beispiel Georg Lukács in *Wider den mißverstandenen Realismus*:

Worin besteht das ‚Geheimnis‘ der großen Typengestalten? Jeder weiß: die typische Gestalt ist keine durchschnittliche (oder nur in vereinzelten, extremen Fällen), sie ist nicht exzentrisch [...]. Sie wird typisch, weil das innerste Wesen ihrer Persönlichkeit von solchen Bestimmungen bewegt und umrissen wird, die objektiv einer bedeutenden Entwicklungstendenz der Gesellschaft angehören.⁹

Das läßt sich, wie eingangs angedeutet, in jeder historischen Epoche als Frage an literarische Figuren richten: Welchen sozialen Status repräsentieren sie? Welche gesellschaftlichen Tendenzen zeichnen sich in ihrem Sozialverhalten ab? Das soll hier aber nicht weiter verfolgt werden, denn unser Thema lautet anders. Es gilt der Art und Weise, wie Nestroy Figuren typisiert, indem er ihre Redeweise stilisiert. Es dürfte bekannt sein, daß das Prinzip selbst nicht seine Erfindung war, sondern einer uralten Darstellungspraxis entsprach. Vor allem die Komödie (und so auch die Posse) arbeitete seit Menander und Plautus mit Typen: dem miles gloriosus, dem Tellerlecker, dem verschwenderischen Sohn, dem polternden Vater, der listigen Magd, der verliebten Alten, dem Dummkopf, der geldgierigen Dirne. Und sie alle hatten ihre Sprechweisen, ihre Phrasen und Schablonen, ihre entlarvenden oder gewinnenden, scheinbar spontanen oder listig geplanten, täuschenden oder abstoßenden Redeweisen und waren so, wie Hofmannsthal meinte, durchaus mit Spielkartenfiguren vergleichbar. Es ging bei solcher Typisierung, wie die Soziolinguistik sich ausdrückt, schon zu Plautus' Zeit um ‚Mitgliedschaftszuweisungen‘ und um die Konstitution von bestimmten ‚Aktivitätstypen‘.¹⁰

Die Wirkung war je nach Gattungsabsicht komisch oder erschreckend und tragisch. Im Theater resultierte und resultiert noch heute daraus für das Publikum das ästhetische Vergnügen, einem aus der Lebenswelt bekannten Typus auf der Bühne wieder zu begegnen und ihn in nicht real schädlicher oder gefährlicher Form planen, agieren, straucheln oder reüssieren zu sehen.

Wer also als Theaterautor typisiert, betont innerhalb der Kategorie Mensch, um die es geht, Vergleichbares, reduziert Unterschiedliches und Komplexes auf Gemeinsamkeiten. Ohne solche Abstraktionen wären Aussagen wie in Heines Titel *Shakespeares Mädchen und Frauen* oder Hofmannsthals Titel *Shakespeares Könige und große Herren* nicht sinnvoll.

Auf der Ebene der Handlungsführung hat Andreas Böhn in seinem Referat bei den 26. Nestroy-Gesprächen gezeigt, wie Nestroy durch „Geometrisierung und Serialität“ Einsichten in typische Verhaltensweisen und entsprechende Komik zu erzeugen vermag.¹¹

9 Georg Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg 1958, S. 137.

10 Vgl. die Einleitung zu: *Stil und Stilisierung. Arbeiten zur interpretativen Soziolinguistik*, hg. von Volker Hinnekamp und Margret Selting, Tübingen 1989, S. 9.

11 Vgl. Andreas Böhn, ‚Geometrisierung, Serialität und Komik bei Nestroy‘, *Nestroyana* 21 (2001), S. 26–33.

Von der Ebene typisierender Figurenzeichnung war im Zusammenhang mit der Gattungstradition bereits die Rede, und auch Hofmannsthals Notiz bezieht sich ja darauf. Hofmannsthal widerspricht mit seiner Notiz offenbar einem impliziten, nicht ausformulierten Vorwurf, das Behandeln von Bühnengestalten „wie Spielkartenfiguren“ sei ästhetisch fragwürdig, weil eigentlich unrealistisch, da ja jeder Mensch ein Individuum ist. Gleichzeitig nimmt Hofmannsthal dieses Verfahren jedoch in Schutz mit dem Stoßseufzer: „– aber wie soll man denn darstellen als durch solches Stilisieren“. Es scheint offenbar nicht anders zu gehen, da die Zuschauer im Theater auf Zuweisbarkeit der Figuren zu einer bestimmten Sorte Mensch und auf rasches Erkennen ihrer Funktion angewiesen sind, um der Handlung folgen und um ihr Vergnügen abgewinnen zu können. Indem Hofmannsthal sich am Schluß der Notiz auf die ‚bioi paralleloi‘, die Parallel-Biographien des Plutarch bezieht, erweitert er den Bereich der Notwendigkeit von Typisierungen über den Spezialfall des ‚Reichen‘ als eines ‚verkleideten ordinären Kerls‘ oder der ‚idealen Liebenden‘ als einer ‚Piquedame‘ hinaus ins Politische und Historische.

In der Tat ist ja Typisierung nicht nur ein wirksames Darstellungsmittel, sondern, wie im Theorieteil angedeutet, auch ein wichtiges Erkenntnisinstrument. Das zeigt schon ein Klick in die Suchliste jeder Bibliothek. Die Öffentliche und Universitätsbibliothek Basel zum Beispiel listet Bücher zu folgenden Themen auf: „Zur Typisierung der Sieveringer Schichten im Flysch des Wienerwaldes“ (Geologie); „Typisierung von Industrieweichen“ (Schienenbau); „Typisierung der allgemein zugänglichen Freiflächen der Stadtregion Hannover“ (Landschaftsplanung); „Behandlung, Behandelbarkeit und Typisierung von Sexualstraftätern“ (Strafrecht); „Typisierung der annuellen Niederschlagsvariationen in Nordostindien“ (Klimatologie).

Typisierung ist somit ein Begriff mit recht breiter Anwendung. Und auf dem Theater ist sie ein Mittel, um dem Zuschauer Zuordnungen und eine rasche Wiedererkennung von Figuren mit bekannten Eigenschaften und Verhaltensweisen zu ermöglichen.

Zeichen von Figurentypisierung mit dieser Zweckbestimmung sind zumeist stereotype Reaktionen in gegebenen Situationen, sei es durch außersprachliche Signale, wie Hände ringen, Fäuste ballen, Augen niederschlagen, an den Türen horchen, sich wegschleichen, oder durch sprachliche Signale wie berufs-, klassen-, gruppen-, alters- oder geschlechtertypische sich wiederholende Ausdrücke und Redewendungen. In dem bereits zitierten Sammelband *Stil und Stilisierung* hat Peter Auer überzeugend dargelegt, in welcher Weise auf den verschiedenen Ebenen der Wortwahl, der Aussprache, der grammatikalischen Korrektheit und des Satzbaus sprachliches Verhalten eines Sprechers / einer Sprecherin für Zuhörende typisierend wirkt, indem es soziale Zugehörigkeit, Wissensbestände, Intelligenz und Temperament der Figuren indiziert.¹²

Gerade Nestroys Gestaltung von Rollen für sich und für Scholz liefert Beispiele für solche Indikationen: Die rhetorischen Exaltationen und die spitzfindigen Argumente und Schlußfolgerungen der von Nestroy gespielten Figuren lassen eigentlich

12 Vgl. Peter Auer, ‚Natürlichkeit und Stil‘, in: *Stil und Stilisierung* (wie Anm. 10), S. 27–59.

immer – auch losgelöst von der Rolle – auf einen Räsonneur mit beträchtlicher Bildung schließen, während Scholz in der Regel der derbere, spontanere Part eines weniger gebildeten Gefühlsmenschen zugeordnet ist. Die Rollen dieser beiden Hauptdarsteller sind insofern oft unabhängig von der Figur und der Handlung sozial zuweisbar.

Gerhard Bauer hat in seiner Arbeit *Zur Poetik des Dialogs* unterschieden zwischen relativ situationsunabhängigen und situationsabhängigen Bühnengesprächen und festgestellt, es zeige sich, daß in Dramen mit deutlich situationsabhängigen Dialogen die Sprechweise der Figuren nicht stilisiert werde, sondern daß „besondere sprachliche Eigenarten in den Dialog aufgenommen, ja hervorgehoben werden, seien es mundartliche Einflüsse, sozial eingeübte Sprechhaltungen oder die Ausdrucksprobleme einzelner Personen“.¹³ Bezogen auf Nestroys und, begrenzt, auch auf Scholz' Rollen, ließe sich das differenzieren: Die Dialoge wären auf Grund der meist eher naturalistisch-detailgenauen Situation eigentlich prädestiniert, im Sinne von Bauer ‚situationsabhängig‘ zu sein; sie sind es aber nicht, sondern vorwiegend ‚darstellerabhängig‘. Und wenn Reinhold Zimmer in seiner Untersuchung zum Verhältnis von Dialog und Kontext diskursive von expressiven und situativen Dialogarten unterscheidet und folgert, bei diskursiven Dialogen sei die „thematische Bindung“ stark, bei expressiven und situativen jedoch lockerer, so paßt das gerade auf die Nestroy-Rollen nicht: Sie sind oft – vor allem in den Couplets – zwar eng an ein Thema gebunden, jedoch nur schwach an die jeweilige theatrale Situation.¹⁴

Einen entscheidenden Fortschritt für die Analyse von Figur und Rolle, Wort und Handlung bei Nestroy hatte schon 1967 die leider zu wenig beachtete Arbeit *Die Dramatisierung des komischen Dialogs* von Ansgar Hillach gebracht.¹⁵ Sie hat gezeigt, wie oft Hauptfiguren Nestroyscher Stücke von der gegebenen Situation „abstrahieren“, indem sie nicht oder nur indirekt die Handlung vorwärtstreiben, sondern zusammenfassend, analysierend, verallgemeinernd, einkleidend oder abschweifend argumentieren; sie verhalten sich damit nicht erwartungskonform und illusionistisch, sondern illusionsstörend und distanzierend. Hinzu kommen, nach Hillach, zusätzliche Distanzierungsmittel wie das Durchschlagen der Perspektiven des Autors, des Schauspielers oder der Rollenfigur auf die Situation. So entsteht eine Vielzahl möglicher sprachlicher und mimisch-gestischer Haltungen innerhalb oft eher konventioneller Handlungsschemata und damit eine gegenüber dem fiktionstreueren ersten Drama erhöhte intellektuelle Beweglichkeit, was zweifellos zur vergnüglichen Wirkung beiträgt. Daneben behielt Nestroy aber auch traditionelle Mittel der Typisierung von Figuren bei, vor allem in den dem „Volksstück“ sich nähernden Komödien der mittleren Zeit, welche Hauptgegenstand meines Versuches sind. Und es bleibt zu fragen, ob „lustspielhafte Typisierung“, wie Hillach meint, wirklich nur zur „Künstlichkeit“ der Figuren beitrage.¹⁶ Die im folgenden,

13 Gerhard Bauer, *Zur Poetik des Dialogs. Leistungen und Formen der Gesprächsführung in der neueren deutschen Literatur* (Wege der Forschung 1), Darmstadt 1969, S. 222.

14 Reinhold Zimmer, *Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext. Dialogformen in deutschen Dramen des 17. bis 20. Jahrhunderts* (Palaestra 274), Göttingen 1982, S. 321 ff.

15 Ansgar Hillach, *Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy*, München–Allach 1967.

16 Ebd., S. 168.

illustrierenden Teil gewählten Beispiele zeigen eher, daß damit im Publikum eine Aha-Reaktion ausgelöst und die Figur mit Realerfahrungen der Zuschauer zur Deckung gebracht, also die Fiktion vorgespeliter Wirklichkeit verstärkt wird.¹⁷

II

Vor dem Übergang zum illustrierenden Teil ist nun noch eine Einschränkung zu machen: Nur die Theaterbesucher von damals waren in der Lage, auch die von den Schauspielerinnen und Schauspielern eingesetzten motorischen, gestischen und mimischen Zeichen der Typisierung der von ihnen verkörperten Figuren zu registrieren. Und diese Zeichen machten wohl einen beträchtlichen Teil der Bühnenwirkung aus. Abgesehen von bühnenpraktischen, räumlichen oder zeitlichen Angaben enthalten Nestroys Texte leider – im Vergleich etwa zu jenen Hebbels, Wagners oder Hauptmanns – relativ wenige gestisch-mimische Verhaltensvorschriften. So sind wir denn hauptsächlich auf im Dialog Fixiertes angewiesen.

Die folgenden Beispiele betreffen ausschließlich sprachliche Stereotypisierungen.¹⁸ Und weil Nestroy und Scholz in der Regel Hauptrollen spielten, hatten sie jeweils viel Text zur Verfügung, um den Typus, den sie darstellten, zu entwickeln. Figurenspezifische sprachliche Stereotypisierung ist deshalb in ihren Rollen seltener zu finden als bei Nebenfiguren mit weniger Text und weniger Auftritten.

Als erstes nehmen wir uns die Posse *Lady und Schneider* von 1849 vor, ursprünglich eine höfische Intrigengeschichte mit einer gewissen Nähe zu Schillers *Kabale und Liebe*. Statt des bösen Sekretärs Wurm hat Nestroys Stück einen schlaunen Sekretär Fuchs. Dieser intrigiert zwischen zwei adeligen jüngeren Herren, dem Grafen Paul und dessen Bruder Graf Friedrich, die beide die junge adelige Adele umschwärmen, die Tochter der Baronin von Kargenhausen, bei welcher Fuchs angestellt ist. Die Hauptfiguren sind aber der nach politischer Macht strebende Schneider Hyginus Heugeign (gespielt von Nestroy) und dessen zukünftiger Schwiegervater, Schneidermeister Restl (gespielt von Scholz). Gleich im ersten Akt haben wir in der vierten Szene ein amüsanter, aber eher konventionelles Beispiel von Stilisierung durch stereotypes Wiederholen ganz oder teilweise identischer Floskeln, welche die Sprecher als Typen markieren. Der nach dem Besitz Adeles schmachtende Graf Paul gibt in dieser Szene seinem Gefühl gleich dreimal Ausdruck, aber in immer kürzerer Form: „Sie wissen, daß ich gar nichts denke als, Adele!“ (*Stücke 26/II, 9*); „Nein, ich denke an Adele“; und schließlich „(unter der Türe seufzend)“ nur noch: „Adele“. Er ist der aus Liebe blind gewordene Jüngling, was dem intriganten Sekretär

17 Ein genereller Befund Hillachs deckt sich jedoch mit dem, was auch diese Untersuchung zeigt. Er lautet: „Der traditionellen Typisierung der Figuren entsprechen sprachliche Stilisierungen, wie sie in der gesamten Lustspieltradition zu finden sind: mechanisierender Parallelismus des Dialogs, stereotype Redensarten, vor allem das im Komödienstil als typisch geltende Sprachverhalten und Vokabular des Standes, Berufs und Charakters.“ Hillach (Anm. 15), S. 169.

18 *Der Große Brockhaus* definiert ‚stereotyp‘ mit „feststehend, ständig; abgedroschen, langweilig“ – was auf den dramatischen Gebrauch keinesfalls zutrifft. Der Begriff, wie ihn Psychologie, Psychiatrie und Tierforschung verwenden, scheint für die Dialoganalyse eher brauchbar, wenn an gleicher Stelle im *Brockhaus* von „erstarrten Formen motorischer und sprachlicher Abläufe“ die Rede ist; vgl. *Der Große Brockhaus*, Bd. 18, Wiesbaden 1973, S. 93.

Fuchs gelegen kommt, der denn auch devot schmeichelt: „Sehr ein guter Gedanken“; „Sehr ein großer Gedanken“; „Gar ein ausgezeichnete Gedanken“. Der Verliebte reduziert seine Aussage in drei Stufen bis zum bloßen Namen, der Schmeichler steigert umgekehrt seine Belobigungen von „gut“ über „groß“ bis „ausgezeichnet“ ebenfalls in drei Stufen.

Dem steht in den Szenen 28 und 31 die konsistentere Art des Schneidermeisters Restl gegenüber, der seinen lakonischen Kommentar zu einer undurchsichtigen Aktion des Sekretärs eben *nicht* variiert, gemäß seinem stabileren Charakter, indem er dreimal Identisches äußert: „das is g’scheidt“ (S. 40); „Das is g’scheidt“ (S. 40); „Das is g’scheidt“ (S. 42).

Doch nun als letztes in *Lady und Schneider* ein Beispiel einer Typisierung durch Mittel der Wortstellung und der Prosodie. Gemeint ist die in einem geschraubten, archaisierenden und poetisierenden Burgtheater-Ton geäußerte Einsicht der jungen Baroness Adele in II, 7, welche die der Mutter bevorstehende Aufklärung als eine solche bezeichnet: „Die jetzt minder bitter ist, als wenn sie zu spät dir käme; doch eile, denn sieben Meilen sind keine Kleinigkeit“ (S. 54). Elitäre Wortwahl: „minder bitter“; archaisierende Syntax: „zu spät dir käme“, poetisierende Lautfolge: o-ei-ei-ei-i-ei-ei-ei.

Weitere Beispiele für stilisierende Sprachstereotypen kann die ebenfalls 1849 entstandene Posse *Der Unbedeutende* liefern. Darin spielte Scholz den kriminellen Sekretär Puffmann und Nestroy den ehrbewußten Zimmermann Peter Span. An der Spitze der Sozialpyramide steht ein Baron von Massengold. Wir sind also durchaus im Bereich von Hofmannsthals Reflexion über das ‚Stilisieren der Reichen‘. Das Witzige an der Konstellation ist hier, daß Reichtum mit Dummheit und völliger Unselbständigkeit gepaart ist, und der Baron wird dementsprechend von seinem Sekretär, dem er blind vertraut, erfolgreich hintergangen. Sein blindes Vertrauen und seine totale Hörigkeit bringt er mit einer dreimal identisch wiederholten Phrase gleich bei seinem ersten Auftritt in I, 9 zum Ausdruck: „Das sagt mein Sekretär auch“ (*Stücke 23/II*, 14). Massengold diskutiert mit drei Hausfreunden, die in corpore dem plautinischen Typus des Tellerleckers entsprechen, und dabei entstehen folgende tiefsinnige Reflexionen:

LOCKERFELD. Millionärs sind immer liebenswürdig.

MASSENGOLD. Das sagt mein Sekretär auch.

[...]

LOCKERFELD. Wer mitten in Millionen drinnen steht, der [...] braucht weiter keine Vorsicht und keine Rücksicht.

MASSENGOLD. Das sagt mein Sekretär auch.

PACKENDORF. Laß mich mit deinem Sekretär –

MASSENGOLD. Mein Sekretär sagt immer die Wahrheit.

PACKENDORF. Du bist ein Hanns-Narr.

MASSENGOLD. Das sagt mein Sekretär auch [...] (S. 14)

Der Lacherfolg war dieser Stelle wohl sicher.

Nun ein weiteres stereotypes Sprachverhalten in der 1845 entstandenen Posse *Unverhofft*. Nestroy spielte darin den Partikulier Herrn von Ledig, Scholz dessen

gröberen Kontrahenten, den Fabrikanten Walzl. Stereotypien kennzeichnen auch hier zwei Nebenfiguren, den verliebten Porträtmaler Anton und den Modewarenhändler Falk. Während der Maler in den Szenen I, 7, I, 8 und II, 9 durch ein demonstratives „Hahaha“ seine Distanz zu den sich entwickelnden Vorgängen markiert, zeigt der Modewarenhändler in der einen Szene II, 7 nicht weniger als fünfmal mit dem Wort „unerklärbar“ sein Unverständnis für alles, was geschieht. Am Schluß von Szene II, 8 äußert er: „Auch ein unerklärbarer Mensch“ (*Stücke 23/II*, 41); in II, 9 klagt er: „Soviel ist klar, es geht was Unerklärbares vor“ (S. 42); in II, 21 konstatiert er: „Die Unerklärbarkeit bringt mich um“ (S. 60); und Szene III, 1 eröffnet er mit dem Ausruf: „Unerklärbar!“ (S. 61). Offenbar eine Figur mit begrenztem Verstand und Realitätssinn.

Nun ein Hinweis auf Analoges in *Der Zerrissene*. Nestroy spielte darin den durch Reichtum zur Melancholie getriebenen Kapitalisten Herrn von Lips, Scholz dessen bedrohlich handfesten Kontrahenten, den Schlosser Gluthammer. Stereotype Wendungen kennzeichnen sowohl ihn als auch die Nebenfigur des Pächters Krautkopf, dessen brave Verwandte Kathi Herr von Lips schließlich heimführt. Gluthammer hatte für seine ungetreue Braut Mathilde ein Modewarengeschäft gekauft, war aber als ‚Marchandmode‘ bankrott gegangen und versucht den Ablauf der Dinge nun Kathi zu erzählen. Das gelingt aber vorerst nicht, und so möchte er sie in I, 3 mit folgenden stereotypen Versicherungen beruhigen: Gluthammer: „im Verlauf der Begebenheiten wird dir das alles klar werden“ (*Stücke 21*, 30); „Im Verlauf der Begebenheiten wird Alles klar“ (S. 31); „Im Verlauf der Begebenheiten wird das alles klar“ (S. 31).

Gluthammer ist offensichtlich mental nicht imstand, die verwirrenden Vorgänge der Reihe nach logisch verständlich darzulegen; so repliziert er auf Fragen mit der Versicherung, ‚es‘ werde sich alles von selbst klären.

Knapper, doch ebenso komisch fällt die Typisierung des Pächters Krautkopf aus. Er ist ein Grobian und im zweiten Akt unzufrieden mit der Arbeitsleistung seiner zwei Knechte. Und deshalb droht er dem ersten von ihnen in II, 1: „Ich werd’ dich gleich umbringen“ (S. 56). Er verrät aber gleichzeitig, daß er dazu gar nicht in der Lage ist, denn er hat ständig Kopfschmerzen und klagt: „– auweh, mein Kopf“ (S. 57). Das bleibt an ihm hängen. Der Seufzer taucht in II, 5 zweimal in genau derselben Form wieder auf und ebenso am Schluß von II, 8: „Auweh mein Kopf!“ (S. 68), im ganzen also fünfmal.

In drastischer Häufung treten schließlich sprachliche Typisierungen in der späten, 1851 uraufgeführten Posse *Mein Freund* auf. Nestroy spielte darin den Drucker- gesellen Schlicht und Scholz den Leihbibliotheksdieners Schipl. Die erste komische Stereotypisierung betrifft in I, 3 den Verkehr eines Ehepaars miteinander. Der Maurer Hochinger regt sich ebenso konstant über die Ängste seiner Frau auf wie diese über die Aufschneidereien ihres Mannes: „Wenn nur das Weib nicht immer zum lamentier’n anfanget“ (*Stücke 30*, 29), meint er ähnlich dreimal in der gleichen Szene; und sie entsprechend – natürlich a parte: „Wenn der Mann nur nicht immer großtu’n thät!“ (S. 29). Hier wird nicht ein Mensch, hier wird ein Verhältnis typisiert: dasjenige zwischen einem Haustyranen und seiner zwar reflektierenden, aber nie rebellierenden Ehehälfte, wie es wohl für Handwerkermilieus in der Mitte des 19.

Jahrhunderts nicht ganz atypisch war. Seine männliche Dominanz wird durch ein weiteres Sprachstereotyp untermauert, wenn er in II, 14–15, II, 19–20 und III, 21 insgesamt sieben Male beteuert: „Gott sey Danck, ich hab’s nicht nöthig“ (S. 63–65, 70 f., 112).

Verflochten damit ist eine weitere Typisierung. Sie betrifft die Hauptfigur des Druckergesellen Schlicht. Er versucht immer erneut, eine „vor Sechs Jahren“ (S. 29) erlebte Geschichte loszuwerden, die ihn „g’scheidt g’macht“ (S. 32) habe, kommt aber damit nie zu Streich. Und genau deswegen verschiebt sich die Aufklärung des Falles und kann sich die Intrige entfalten. Aber auch das Umgekehrte ist richtig: Dem Aktionismus der Posse fällt immer wieder die Reflexion in den Arm.¹⁹ Schlicht ist eine schwermütige Natur, die lieber leidet als Unrecht geschehen läßt, aber dabei ständig Enttäuschungen erlebt.

Diese Beispiele müssen genügen. Sie zeigen ein von Nestroy virtuos eingesetztes sprachliches Mittel, um mit geringem Aufwand durch wiederkehrende Wendungen typische Haltungen von Figuren bühnenwirksam hörbar zu machen. Nestroys Register entsprechender mimisch-gestischer Verhaltens- und handgreiflicher Handlungsweisen ist ebenso aufschlußreich, würde aber ein neues Kapitel erfordern.²⁰

19 Vgl. die Einführung von Hugo Aust in: *Stücke* 30, S. 1.

20 Vgl. dazu Ulrike Tanzer, „Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater-Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy“, *Nestroyana* 28 (1998), S. 96–105.

Monika Dannerer, Ulrike Tanzer

„Meister im witzigen Dialoge“.
Zur Dialoggestaltung in Nestroys Werk am Beispiel der Posse *Höllenangst*¹

I

Ulrike Tanzer:

Beginnen wir unsere Überlegungen zu Nestroys Dialoggestaltung mit einem Blick auf zeitgenössische Kritiken. Nach der erfolgreichen Uraufführung des *Talisman* am 16. Dezember 1840 findet sich in Bäuerles *Allgemeiner Theaterzeitung* eine von Josef Tuvora verfaßte Kritik, die neben den satirischen und thematischen Qualitäten des Stücks vor allem auf den witzigen Dialog eingeht:

Man könnte sagen, der Dialog sey eine Ernte des besten Witzes; Schlag auf Schlag, Blitz auf Blitz, fallen die herrlichsten Bonmots, und man sieht bei solcher Gelegenheit erst recht deutlich ein, welche außerordentlichen Mittel dem genialen Verfasser zu Gebote stehen.²

Und etwa ein Jahr später heißt es in einem Premierenbericht von L. Viola im *Wiener Zuschauer* über die Posse *Das Mädl aus der Vorstadt*:

Eine Nestroy'sche Posse sprüht aber auch im vollen Sinne des Wortes von treffenden Witzen und köstlichen Spässen, gleich einem Feuerwerke; es prasselt und fliegt in die Höhe, leuchtet und verglimmt, um wieder von einem neuen hellen Funken verdrängt zu werden. So auch in diesem Stück; ein Witz folgt dem andern, und wenn man eben ruhen will vom erschütternden Lachen, so steigt schon wieder eine andere, noch glänzendere Rakete empor, und das Haus erdröhnt neuerdings von Beifall und Gelächter. Der Dialog, die Couplets, die Monologe – alles, jeder Zoll, jedes Wort, ein Witz!³

Metaphernreich wird hier Nestroys Sprachwitz beschrieben und ausdrücklich nicht nur auf seine vom Publikum umjubelten Soloszenen beschränkt. Ja, bisweilen ist es das „von kernigem Witz und Spaß reich-durchsättigte Dialogskleid“, um nochmals aus einer *Talisman*-Besprechung zu zitieren, das „einen werthlosen Handlungskörper“ zu kompensieren und in den Hintergrund zu drängen vermag.⁴

1 Vortrag bei den 29. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2003 in Schwechat. Die Dialogform wurde für die Druckfassung beibehalten. Das Titelzitat ist einer *Talisman*-Kritik entnommen. Vgl. *Der Sammler*, 19. Dezember 1840 (Nr. 202), S. 807 f. Zit. nach *Stücke 17/I*, S. 129.

2 *Allgemeine Theaterzeitung*, 21. Dezember 1840 (Nr. 305), S. 1386. Zit. nach *Stücke 17/I*, S. 122.

3 *Der Wiener Zuschauer*, 1. Dezember 1841 (Nr. 144), S. 1440 f. Zit. nach *Stücke 17/II*, S. 184.

4 *Der Humorist*, 18. Dezember 1840 (Nr. 253), S. 1040 f. Zit. nach *Stücke 17/I*, S. 117.

Die Nestroy-Forschung hat sich – in der Nachfolge von Karl Kraus – immer wieder mit der Sprachgestaltung im Nestroyschen Œuvre auseinandergesetzt, im besonderen Maße in den sechziger und frühen siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.⁵ Für unser Thema wichtig sind zweifellos noch immer – trotz aller Einschränkungen – die beiden 1967 erschienenen Studien von Siegfried Brill⁶ und Ansgar Hillach,⁷ deren Bedeutung zuletzt Wendelin Schmidt-Dengler erneut – und mit Nachdruck – hervorgehoben hat.⁸ Daß Nestroy mit Sprachschablonen, Typenklischees und Handlungsschemata arbeitet, darauf hat Brill den Blick gelenkt, während Hillachs Hauptaugenmerk auf der Distanz zwischen Sprache und Sprecher, Figur und Rolle liegt. Er beschreibt in seinen Analysen vor allem den „Wechsel verschiedener Haltungen“, der Nestroys Figuren auszeichnet und der sie „zwischen Situation und Außensicht, zwischen Eingelassensein und Abstand, Handeln und Abstrahieren“⁹ pendeln läßt. Während Brill sich vornehmlich auf den *Talisman* beschränkt, versucht Hillach die Entwicklung des Perspektivenwechsels in Nestroys Gesamtwerk nachzuzeichnen. Er konzentriert sich in seiner Studie zwar auf die Stücke der Periode von 1840 bis 1846, geht aber immer wieder auch auf die spätere Schaffensphase ein. Unversucht bleiben allerdings vergleichende Analysen mit den Komödiendialogen anderer Autoren. (W. E. Yates hat in seiner Studie *Nestroy and the Critics* ausdrücklich auf dieses Forschungsdesiderat hingewiesen.)¹⁰ In Ansätzen geschieht dieser Vergleich in einem Aufsatz Margaret Jacobs' (1985), die die Traditionen herauszuarbeiten versucht, auf die Nestroy in seiner Dialoggestaltung zurückgreift.¹¹ Einen wichtigen Detailaspekt behandelt Sigurd Paul Scheichl in seinem Aufsatz zu den Sprach- und Stilebenen (1994), in dem er, hauptsächlich an Beispielen aus dem *Zerrissenen*, zeigt, wie geschickt Nestroy die Vielfalt von nebeneinander bestehenden Sprachvarianten für seine Dialoggestaltung genützt hat.¹² Jürgen Heins 1998 erschienener Aufsatz zu den epischen Formen in Nestroys Œuvre¹³ bearbeitet ein komplementäres, unserem Thema eng verwandtes Gebiet. Und nimmt man Wendelin Schmidt-Denglers kürzlich gehaltenen Vortrag mit dem Titel *Der lange Atem der österreichischen Literatur. Monologe mit den anderen*¹⁴ in diese kursorische Aufzählung

5 Vgl. W. Edgar Yates, *Nestroy and the Critics*, Columbia, SC 1994, pp. 36–55.

6 Siegfried Brill, *Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroys* (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 28), Nürnberg 1967.

7 Ansgar Hillach, *Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy*, München 1967.

8 Schmidt-Dengler, Wendelin, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Wien 2001, S. 72–79.

9 Hillach (Anm. 7), S. 55 f.

10 Yates (Anm. 5), p. 43.

11 Margaret Jacobs, „Aspects of Dialogue in Viennese Comedy“, in: *Viennese Popular Theatre: A Symposium*, hg. von W. E. Yates und John R. P. McKenzie, Exeter 1985, S. 1–11.

12 Sigurd Paul Scheichl, „Hochdeutsch – Wienerisch – Nestroy. Nestroy und das sprachliche Potential seines Wien“, in: *Vom schaffenden zum edierten Nestroy. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 28.–29. Oktober 1992* (Wiener Vorlesungen, Bd. 3), hg. von W. Edgar Yates, Wien 1994, S. 69–82.

13 Jürgen Heins, „Nestroy's „Epic“ Theatre“, in: *The Austrian Comic Tradition. Studies in Honour of W. E. Yates*, hg. von John R. P. McKenzie und Lesley Sharpe (Austrian Studies, 9), Edinburgh 1998, S. 86–101.

14 Wendelin Schmidt-Dengler, „Der lange Atem der österreichischen Literatur. Monologe mit

lung noch mit herein, so scheint sich die Forschung zuletzt wieder vermehrt dem monologischen Sprechen in Nestroys Stücken zuzuwenden, einem monologischen Sprechen, das – darauf weist auch der doppelsinnige Untertitel hin – vom Dialogischen nicht so einfach zu trennen ist.

II

Am Beispiel der 1849 uraufgeführten Posse *Höllenangst* soll Nestroys Dialoggestaltung in den Blick genommen werden, und zwar aus linguistischer und literaturwissenschaftlicher Perspektive. Diese Beschränkung, noch dazu auf ein Stück, das für seinen „Schicksals“-*Monolog* bekannt ist, hat zwar den Nachteil, keine Vergleiche (mit anderen Nestroy-Stücken bzw. Stücken seiner Vorläufer/Zeitgenossen) anzubieten, gleichzeitig aber auch den Vorteil, die Dialoggestaltung in *einem* Stück der späten (von Brill und Scheichl vernachlässigten) Schaffensphase zeigen zu können.

Monika Dannerer:

Vor der Analyse einzelner Szenen sollen einige Anmerkungen zu spezifischen Zielsetzungen *linguistischer* Analyse literarischer Texte gemacht werden.¹⁵ In der Frühzeit der linguistischen Gesprächsanalyse dienten Dramendialoge fallweise als „Ersatz“ für schwer(er) zugängliche Alltagsdialoge, was dazu führte, daß einzelne Linguisten die Beschäftigung mit literarischen Dialogen überhaupt ablehnten, da es sich dabei eben nicht um „natürliche“, d. h. spontan gesprochene Dialoge handelt. In der Zwischenzeit sind einerseits diese Unterschiede sehr wohl in den Blick geraten,¹⁶ andererseits ist die Analyse empirischer Daten wesentlich fortgeschritten, so daß auf ein differenzierteres Wissen über „natürliche“ Dialoge zurückgegriffen werden kann. Unter diesem Aspekt nun sind literarische Dialoge durchaus wieder von Interesse: Zum einen sind hier die Variablen der Gesprächssituation oftmals überschaubarer, zum anderen ist eine Untersuchung der Abweichungen von natürlichen Dialogen aufschlußreich – einerseits um den Stil eines Autors zu beschreiben, andererseits um Regularitäten in Gesprächen zu analysieren bzw. Verstöße gegen sie zu erfassen.¹⁷ Dabei wurde und wird mit ethnomethodologischen, konversati-

den anderen“, Vortrag beim Internationalen Symposium *Italia – Österreich. Sprache, Literatur, Kultur*. 28.–31. Mai 2003 in Udine [Druck in Vorbereitung].

15 Vgl. dazu auch Anne Betten, „Analyse literarischer Dialoge“, in: *Handbuch der Dialoganalyse*, hg. von Gerd Fritz und Franz Hundsnurscher, Tübingen 1994, S. 519–544, sowie Ernest W. B. Hess-Lüttich, „Gesprächsanalyse in der Literaturwissenschaft“, in: *Text- und Gesprächslinguistik* (HSK 16.2), hg. von Klaus Brinker, Gerd Antos, Wolfgang Heinemann und Sven Sager, Berlin, New York 2001, S. 1640–1655; ferner Martin Reisigl, „Literarische Texte als heuristische Quellen und kunstfertige Herausforderung für die Analyse gesprochener Sprache. Eine Fallstudie am Beispiel von Friedrich Glauser“, in: *Noch einmal Dichtung und Politik – Vom Text zum politisch-sozialen Kontext, und zurück*, hg. von Oswald Panagl und Walter Weiss, Wien 2000, S. 237–320.

16 Die „höchst artifiziiellen Rahmenbedingungen des Mediums Theater [schaffen] Zwänge zur Kondensierung, Intensivierung und Verdeutlichung“. Vgl. Betten (Anm. 15), S. 521.

17 Vgl. Reisigl (Anm. 15), S. 238: Literatur sei ein würdiger Gegenstand für die Diskursanalyse, da hier Sprachteilhaber, die über ein besonderes Sprachgefühl verfügen, versuchen, die authentische Kommunikation „mehr oder weniger ikonisch zu repräsentieren“.

onsanalytischen, sprechakttheoretischen, dialoganalytischen und anderen Ansätzen der Gesprächsanalyse gearbeitet.¹⁸

Im folgenden möchte ich methodenübergreifend vorgehen, da auf diese Weise ohne Einengung durch *einen* theoretischen Ansatz verschiedene relevante Phänomene der Dialoge ins Blickfeld geraten und analysiert werden können. Dabei ist es nicht möglich, bei Nestroys Dramen auf eine reichhaltige linguistische Sekundärliteratur zurückzugreifen, denn linguistische Analysen von Nestroys Sprache widmeten sich bisher vor allem seinem Wortwitz, d. h., sie waren häufig nicht (primär) auf die Dialoge angelegt, sondern auf komische Effekte innerhalb von Äußerungen bzw. v. a. auf der Ebene der morphologischen Prozesse.¹⁹ Die Fokussierung auf diesen Aspekt von Nestroys „Sprachwitz“ ist einsichtig, doch auch eine Analyse seiner Dialoggestaltung unter gesprächsanalytischem Blickwinkel kann zu einer Vertiefung der Interpretation und der Einsicht in Nestroys kunstfertigen Umgang mit der Sprache beitragen.

Ganz allgemein kann man mit Hauenherm bei Dialogen im Drama drei Ebenen unterscheiden:²⁰

1. die Äußerungen der Figuren zueinander – diese Äußerungen werden in den folgenden Analysen im Mittelpunkt stehen –,
2. die Äußerungen der Figuren zum Publikum,
3. der Dialog des Autors durch das Stück mit dem Publikum.²¹

Zu beachten ist bei dieser Trennung der Ebenen, daß jede Äußerung, die eine Figur in einem Dialog macht, nicht nur an eine andere Figur gerichtet ist, sondern gleichzeitig auch an das Publikum. Diese Kommunikationssituation ist auch aus der Alltagskommunikation, v. a. der medial vermittelten Kommunikation bekannt und wird in der Linguistik als „doppelte Gerichtetheit“ oder „Mehrfachadressierung“ bezeichnet.²²

Ein wichtiger Aspekt, der die Dialoge im Drama von Alltagsgesprächen unterscheidet, ist der *Kontext* bzw. genauer gesagt die Art, wie er *etabliert* wird. Das Theaterpublikum hat vor Beginn des Stückes oft keine Vorstellung vom Kontext, in dem sich die handelnden Personen befinden, bzw. von den Beziehungsrelationen in denen sie zueinander stehen. Es muß also durch die Dialoge und Monologe der Figuren erst in diesen Kontext eingeführt werden.²³ Beispiele für eine geraffte

18 Vgl. Betten (Anm. 15), S. 519 f.; Hess-Lüttich (Anm. 15), S. 1648 f.

19 Vgl. z. B. Herbert Hunger, *Das Denken am Leutseil der Sprache. Johann Nestroys geniale wie auch banale Verfremdungen durch Neologismen* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 664. Band), Wien 1999; sowie Brill (Anm. 6).

20 Eckhard Hauenherm, *Pragmalinguistische Aspekte des dramatischen Dialogs. Dialoganalytische Untersuchungen zu Gottscheds Sterbender Cato, Lessings Emilia Galotti und Schillers Die Räuber* (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, 1828), Frankfurt a. M. 2002, S. 15.

21 Ähnlich auch Betten (Anm. 15), S. 524, die ebenfalls drei Ebenen unterscheidet: die Figurenkommunikation (ohne Differenzierung in Kommunikation der Figuren untereinander und mit dem Publikum), die Text–Leser-Kommunikation (also die 3. Ebene bei Hauenherm [Anm. 20]) und die Intertextualität, d. h. der Bezug zu anderen Texten.

22 Ein Beispiel dafür wären TV-Diskussionen, bei denen es ja nicht nur um den Meinungsaustausch vor der Kamera geht, sondern darüber hinaus um die Wirkung auf das Fernsehpublikum.

23 Im Alltag verfügen wir demgegenüber entweder über diesen Kontext, weil wir in einer

Kontextvermittlung in *Höllenangst* sind die Auftrittsmonologe von Reichthal und Wendelin (*Stücke 27/II*, 7 und 16).

Reichthals Auftrittsmonolog (*Stücke 27/II*, 7) präsentiert äußerst gedrängt die wichtigsten Informationen zu seiner Vorgeschichte bzw. die wichtigsten Konstellationen und Konflikte der Figuren im adeligen/bürgerlichen Milieu. Auch seine Sprache liefert Informationen über ihn: Sein Monolog ist als gehobener Stil *schriftsprachlich markiert*; teilweise verwendet er neben dem Perfekt auch das Präteritum, dazu kommt eine Häufung von Nebensätzen (v. a. von Relativsätzen), ausgebauten Linksattributen und Appositionen.

Ganz anders ist der Monolog von Wendelin, der seinem Auftrittslied folgt (*Stücke 27/II*, 16). Er verwendet durchgehend das Perfekt, häufige Elisionen, d. h. Apokopen und Synkopen bzw. ist auch in der Verschriftlichung die dialektnahe Aussprache angedeutet (z. B.: „a“ statt „ein“), syntaktische Ellipsen, wenige Nebensätze (wenn, dann v. a. temporale oder kausale Nebensätze, die auch in der gesprochenen Sprache sehr häufig vorkommen) und insgesamt eine weniger stark geraffte als vielmehr durch Andeutungen gekennzeichnete Darstellung der Vorgeschichte. All diese Mittel gemeinsam charakterisieren diesen Monolog als *mündlich geprägt*.²⁴

Wenn hier nur zwei *Monologe* als Beispiele herangezogen wurden, so soll das nicht den Eindruck erwecken, als würde nicht auch in *Dialogen* Kontext etabliert bzw. erweitert. Selbstverständlich läßt gerade auch die verbale Interaktion der Figuren Rückschlüsse auf ihre Charakterisierung zu bzw. ist die Dialoggestaltung so angelegt, daß sie dem Publikum den Fortgang der Handlung vermittelt.

Ulrike Tanzer:

Sprachliche Äußerungen beschränken sich im plurimedial inszenierten Text auf die monologischen und dialogischen Repliken der Dramenfiguren. Damit ist Figurenrede, und vor allem dialogische Figurenrede, die „sprachliche Grundform dramatischer Texte“.²⁵

Diese Tatsache wurde in der primär handlungsorientierten Dramenpoetik des Aristoteles kaum berücksichtigt und erst von A. W. Schlegel und Hegel in den Mittelpunkt der Dramentheorie gestellt. Die normative Aufwertung, die der Dialog (gegenüber Monolog und außer-dialogischen epischen Strukturen) dort erfährt, steht in engem Zusammenhang mit einer konfliktorientierten Dramentheorie, die allerdings nur einen Teil des historischen Textkorpus abzudecken vermag und etwa für das moderne Drama zu kurz greift. Durch diese Betonung des Konflikts wird

unmittelbar erfassbaren Situation mit uns bekannten Personen sprechen, oder fremde Personen müssen ihn schaffen, bzw. unbekannt Situationen bedürfen einer Klärung. Wenn wir zufällige unbeteiligte Zuhörer eines Gespräches werden, so können wir häufig nur einen Teil der fehlenden Information erschließen. Zur Etablierung von Kontext im Drama vgl. auch Reinhold Zimmer, *Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext. Dialogformen in deutschen Dramen des 17. bis 20. Jahrhunderts* (Palaestra, Bd. 274), Göttingen 1982, v. a. S. 210 ff.

24 Daß es sich hier nicht um eine naturalistische Nachbildung gesprochener Umgangssprache handelt, sondern vielmehr um Andeutungen regional-, schicht- und situationspezifisch differenzierter Sprachverwendung, sei hier nur erwähnt. Vgl. dazu Scheichl (Anm. 12), S. 69–82; v. a. S. 78.

25 Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, 9. Aufl., München 1997, S. 23.

„der aktionale Dialog zur idealtypischen Norm erhoben, der Dialog, in dem sich in jeder Replik situationsveränderndes Handeln vollzieht, während nicht-aktionale Dialoge, in denen nicht unmittelbar handlungsbezogen ein Thema entfaltet wird (wie zum Beispiel häufig in spielerischen Witzgeplänkeln der Komödie) als undramatische Auswüchse abgewertet werden.“²⁶

Manfred Pfister, auf dessen dramentheoretische Überlegungen ich mich beziehe, geht nicht nur von dieser „wertenden Einengung“ ab, sondern auch von einem „Denken in absoluten Antinomien“.²⁷ Er behält zwar die Begriffe Monolog und Dialog nach dem situativen Kriterium der Anwesenheit angesprochener Figuren bzw. der Einsamkeit des Sprechers bei, unterscheidet dann aber „Abstufungen des Monologischen bzw. Dialogischen“.²⁸ Dies bedeutet, daß Monologe Dialogcharakter – und umgekehrt – Dialoge Monologcharakter aufweisen können. Das strukturelle Kriterium, das hierfür herangezogen wird, basiert auf der Frequenz semantischer Richtungsänderungen und auf der Länge der Repliken.²⁹

Dieses Instrumentarium bietet sich m. E. auch für die Analyse von Nestroys Posse *Höllenangst* an. Jürgen Hein, der Herausgeber des entsprechenden Bandes in der HKA, weist in seinen Erläuterungen darauf hin, daß die gegenüber der Vorlage größere Anzahl der Szenen, keineswegs die dramatische Wirkung erhöhe, sondern vielmehr einer episodierenden Ausrichtung diene. Er nennt in diesem Zusammenhang explizit den „Einfall am Schluß, Vater Pfrim und Sohn Wendelin auf eine Buß- und Erlösungsreise zu schicken.“³⁰ Zur Episierung des Stücks tragen selbstverständlich auch die Monologe, Couplets³¹ und das großangelegte Quodlibet bei. Als erstes Beispiel sei hier der Auftrittsmonolog des Freiherrn von Reichthal genannt, der vor allem eine informierende Funktion erfüllt (*Stücke 27/II*, 7 f.). Wir erfahren das persönliche Schicksal Reichthals (Komplott, Gefängnis, Flucht, Exil, heimliche Rückkehr), die familiären Verbindungen (Onkel mütterlicherseits der Baroness Adele von Stromberg, einer Waise) und Intrigen (Machenschaften des Freiherrn von Stromberg, des Bruders von Adeles verstorbenem Vater; ungewisses Schicksal von Adele, beabsichtigter Besuch bei Adeles Amme). Diese *narratio* geschieht in äußerst geraffter und komprimierter Form und dient vor allem dazu, die Handlungsentwicklungen vorzubereiten. Nestroy hält sich hier eng an die Vorlage, an die französische „Comédie en trois actes et en prose“ *Dominique, ou le Possédé* (1831) von Jean Baptiste Rose Bonaventure Violet d’Epagny und Jean Henri Dupin, die auch in Übersetzungen und Bearbeitungen (u. a. von Josef Kupelwieser) zugänglich war.³²

26 Pfister (Anm. 25), S. 196.

27 Ebda.

28 Pfister (Anm. 25), S. 181.

29 Pfister (Anm. 25), S. 181 f.

30 *Stücke 27/II*, S. 118.

31 Vgl. Hein, Jürgen, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970; Jürgen Hein, „Gesungene Philosophie“. Aspekte des Nestroyschen Coupletwerks, in: *Johann Nestroy (1801–1862). Vision du monde et écriture dramatique*, hg. von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin. Asnières 1991, S. 61–74.

32 Vgl. *Stücke 27/II*, S. 100–120. Abdruck des Originals, S. 279–321; Abdruck der Übersetzung, S. 322–340. Die intertextuellen Bezüge zum ursprünglichen französischen Text und zu der von Ignaz Campe besorgten und 1832 in *Both’s Bühnen-Repertoire* erschienenen Übersetzung sind

Der Monolog Wendelins, der an das Auftrittlied anschließt,³³ teilt mit der entsprechenden Stelle der Vorlage hingegen nur mehr das Thema, nämlich die Klage über Arbeitslosigkeit. Nach einem informierenden Einstieg über die Lebensumstände folgt eine kommentierende Passage (*Stücke 27/II*, 14–16). An dieser Stelle läßt sich anschaulich zeigen, wie die Figur des Wendelin einerseits in der Komödienwelt agiert und andererseits diesen Horizont überschreitet. Die Situationsabstraktheit und die Distanz des Sprechers zu sich selbst als Handelndem nimmt im kommentierenden Teil des Monologs zu („Ich sollt’ eigentlich bö’s seyn auf sie, weil sie mich geboren hat; mein Gott sie hat’s gut g’meint, daß’s schlecht ausg’fallen ist, das g’hört auf a anders Blatt. Ich hätt’ soll’n gar nie in die Wirklichkeit kommen; so lang ich noch ein Traum meines Vaters, eine Idee meiner Mutter war, da kann ich recht eine charmante Idee gewesen seyn, [...]“), sodaß der Kommentar am Ende „[...] aber so viele herrliche Ideen haben das, wie s’ in’s Leben treten, wachsen sie sich miserabel aus“ (*Stücke 27/II*, 16) von der Figur ablösbar ist (*ex-persona*-Rede).

Eine Tendenz zum Monologischen weist auch der Dialog zwischen dem Oberrichter von Thurming und Wendelin auf, zumindest am Beginn der Szene (*Stücke 27/II*, 44–47). Wendelin, der ja fälschlicherweise meint, dem Teufel gegenüberzustehen, setzt zu einer längeren Rede an. Das Monologhafte wird durch den Nebentext betont (*für sich, in höflich gebückter Stellung ohne THURMING in’s Gesicht zu sehen*) und durch den ersten (bei sich) gesprochenen Satz überdeutlich: „Ohne seine Fragen abzuwarten, will ich ihm eine Antwort octroyren.“ (*Stücke 27/II*, 44) Umgekehrt finden wir aber auch Formen der Dialogisierung in den bereits erwähnten Monologen. Kehren wir zu unserem ersten Beispiel zurück: Nestroy übernimmt aus der Vorlage eine spielinterne Figur (Reichthal) für die expositorische Informationsvergabe, die hier nicht explizit an das Publikum gerichtet erscheint. Die narrative Exposition wird nicht nur durch den darauf folgenden Dialog in die dramatische Situation eingebunden, sondern auch durch Formen der Dialogisierung, die bereits in der Vorlage (sowohl im französischen Original als auch in der Übersetzung) vorhanden sind. Zu nennen sind hier vor allem die rhetorischen Fragen, die das Selbstgespräch Reichthals (zumindest ansatzweise) zu einem „inneren Dialog“³⁴ werden lassen. Was den Monolog Wendelins betrifft, so stellt sich die Situation komplexer dar. Nestroy unterläßt es zwar, das Publikum direkt anzusprechen, dennoch kann man hier, nicht zuletzt aufgrund der Verbindung mit dem Auftrittlied, von einer „Wendung ans Publikum“³⁵ also einer Dialogisierung des Monologs sprechen.³⁶

zahlreich. Vgl. dazu Ruprecht Wimmer, ‚Der Teufel als Mißverständnis. Gedanken zu Johann Nestroys Posse *Höllenangst* und ihrer französischen Vorlage‘, in: *Gallo-Germanica. Wechselwirkungen und Parallelen deutscher und französischer Literatur*, hg. von Eckart Heftrich und Jean-Marie Valentin, Nancy 1986, S. 187–205.

Zu den Entwürfen vgl. *Stücke 27/II*, S. 170–188.

33

34 Pfister (Anm. 25), S. 184.

35 Pfister (Anm. 25), S. 185.

36

Volker Klotz hat dies prägnant charakterisiert: „Fast immer vollführt die rasonierende Figur ihren ersten Auftritt, der sie nachhaltig als unverwechselbaren Jemand umreißt, mit einem gesungenen Couplet, begleitet vom Orchester. Nicht der Umwelt auf der Bühne stellt sie sich vor, sondern dem Publikum im Theater“ (Volker Klotz, *Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*, Bielefeld 1996, S. 187).

Monika Dannerer:

Figuren *schaffen* nicht nur Kontext durch ihre Äußerungen, sondern sie *verfügen* natürlich auch ihrerseits über ein bestimmtes *Kontextwissen*, das sie dazu bringt, eine Situation auf ganz bestimmte Art und Weise zu interpretieren. Die Beziehung zum Gesprächspartner spielt hierbei ebenso eine Rolle wie die aktuelle Situation und das allgemeine Wissen, das sogenannte „*Weltwissen*“ der Beteiligten. In bezug auf das „*Weltwissen*“ spricht man in der Linguistik von *frames* oder *scripts*, wobei *frames* statische Konzepte des Weltwissens sind, während *scripts* das Wissen über standardisierte Handlungsabläufe widerspiegeln. Aufgrund dieses Wissens handeln wir und interpretieren das Handeln anderer. Auch unser *sprachliches* Handeln ist durch Regularitäten geprägt und kann in sog. *Handlungsmustern* beschrieben werden.³⁷

Ein deutliches Beispiel dafür, was passiert, wenn divergierende *frames* und *scripts* handlungsleitend sind, ist die 10. Szene des 1. Aktes (*Stücke 27/II*, 23 f.), in der Nestroy den Grundstein für alle Verwicklungen und Mißverständnisse und falsche Erwartungen legt, die der Motor der weiteren Handlung sind. Der für Wendelin gültige *frame* „Teufelerscheinung“ wurde in der Szene davor, dem Gespräch zwischen Wendelin und seinen Eltern, sorgfältig und bis ins Detail der erwarteten Erscheinung thematisiert („auswendig schwarz inwendig rot mit ein Beutel voll Gold“ [*Stücke 27/II*, 21/32 f.]). Die Spannung, ob der Teufel erscheinen wird, baut sich für die Familie angst- bzw. hoffnungsvoll auf und gipfelt darin, daß das Fenster im Sturmwind aufschlägt und ein ihnen Unbekannter erscheint. Das Handlungsmuster „EINEN PAKT MIT DEM TEUFEL SCHLIESSEN“ kann scheinbar ablaufen. Thurming hingegen, den das Publikum aus der 5. Szene, dem Abschied von Adele, kennt, ist auf der Flucht und dabei auf der Suche nach einem Verbündeten, der es ihm ermöglichen könnte, unerkant auf der Straße zu entkommen. Das für ihn gültige Handlungsmuster könnte man mit „EINEN VERBÜNDETEN GEWINNEN“ umschreiben. Thurming ist derjenige, der sein Handlungsmuster durchführt und die Handlungen setzt, die ihm dafür notwendig erscheinen. Er spricht teilweise zu sich – an diesen Stellen wird seine Unsicherheit deutlich bzw. seine Überlegungen, was er tun soll –, vorwiegend aber zu Wendelin.

Die für ihn notwendigen Handlungsschritte oder „Musterpositionen“ des sprachlichen Handlungsmusters sind:

- Vertrauen gewinnen
- etwas anbieten
- eigene Forderungen nennen
- Freundschaft besiegeln (Handschlag)
- eigene Verbundenheit beteuern

Die Stichworte „der Handel ist geschlossen“, „Es gilt das irdische Glück“, „das Seelenheil eines Menschen“, „vergiß nicht, daß du mich dir auf ewig verbunden hast“, die Thurming in dieser Situation äußert, sind stimmig zu seinen Handlungsintentionen.

37 Auf die genaueren Beziehungen zwischen *frames*, *scripts* und Handlungsmustern kann ich hier aus Platzgründen ebensowenig eingehen wie auf die verschiedenen divergierenden Konzepte des Handlungsmuster-Begriffes. Vgl. dazu z. B. Konrad Ehlich und Jochen Rehbein, *Muster und Institution* (Kommunikation und Institution), Tübingen 1986.

Wendelin hingegen kann sie genauso auch auf sein Handlungsmuster „EINEN TEUFELSPAKT SCHLIESSEN“ hin interpretieren und reagiert entsprechend. Diese „Uminterpretation“ ist möglich, da das Handlungsmuster im Grunde ähnliche Musterpositionen – natürlich unter anderen Vorzeichen – aufweist:

- Vertrauen gewinnen
- Geld/Glück ... versprechen/anbieten
- eigene Forderungen nennen (Seelenheil)
- Handel besiegeln (Handschlag)
- Endgültigkeit des Paktes bekräftigen³⁸

An den Stellen, an denen die Äußerungen nicht ins Handlungsmuster passen, hören Wendelin und Thurming einander nicht zu oder unterbrechen einander gegenseitig. Dadurch werden Thurmings Äußerungen „Es gilt das irdische Glück – weit mehr“ und „Es gilt das Seelenheil eines Menschen“ für Wendelin ganz anders interpretierbar. Er hat den Eindruck, einen Dialog mit dem Teufel zu führen, der ihm das irdische Glück verspricht („Es gilt das Glück.“), den Pakt bekräftigt („Es gilt“) und auf die Frage nach dem Preis „das Seelenheil eines Menschen“ angibt. Auch die von Thurming als Besiegelung der Freundschaft gemeinte Geste des Händedrucks wird von Wendelin als Bekräftigung des Teufelspaktes uminterpretiert.

Die Verzahnung dieser so verschiedenen Handlungsintentionen gelingt Nestroy also dadurch, daß sich die Handlungsmuster im Grunde gleichen – es geht beide Male um einen „Vertragsabschluß“. Ebenso wesentlich sind die verschiedenen Kontextannahmen und nicht zuletzt auch die Unterbrechungen und die in den Dialog eingestreuten kurzen Monologpassagen. Diese kennzeichnet Nestroy dadurch, daß er ganz genaue Anweisungen zur nonverbalen Kommunikation und zur Gerichtetheit der Äußerungen gibt – es gibt fast keine Äußerung in diesem Akt, die nicht durch Szenenanweisungen präzisiert würde.

Die Komik für das Publikum entsteht vornehmlich dadurch, daß es durchschaut, was hier vor sich geht, also klüger ist als die beiden Protagonisten, die in ihrer Situationsinterpretation gefangen sind – auch Thurming wird an dieser Stelle ja nicht bewußt, daß er für den Teufel gehalten wird. Darüber hinaus entstehen komische Effekte auch dadurch, daß Wendelin entgegen seinen Prahlereien in der vorigen Szene nun plötzlich sehr kleinlaut ist.

Durch das gesamte Stück hindurch gehen Wendelin und seine Familie auch weiterhin davon aus, daß hier ein Teufelspakt geschlossen wurde, und haben – bedingt dadurch, was für sie mit diesem *script* verknüpft ist – gewisse *Erwartungen* an ihr Schicksal, die für sie *handlungsleitend* sind und zu den weiteren Verwicklungen führen, die den Fortgang der Posse mit bestimmen.

Thurming hingegen erkennt in der 11. Szene des 2. Aktes (*Stücke 27/II*, 44–47), daß Wendelin ihn für den Teufel hält, und spielt ab diesem Zeitpunkt bewußt mit Wendelins Erwartungshaltung. Diese Szene beginnt damit, daß Wendelin sich – ohne Thurming anzusehen – dem Oberrichter in höflich gebückter Stellung vorstellt und

38 Aus Gründen der übersichtlicheren Darstellung sind hier nur die Handlungen des Teufels angeführt, d. h. die Handlungen, die Wendelin von seinem Gegenüber erwartet. Für die Darstellung eines Handlungsmusters wären auch die Handlungen des „Paktschließenden“ und die möglichen nichtlinearen Musterverläufe zu erfassen und abzubilden.

seinen Lebenslauf zusammenfaßt. Dies ist die längste ununterbrochene, an einen Dialogpartner gerichtete Äußerung im gesamten Stück. Stilistisch ist diese Passage deutlich stärker der geschriebenen Sprache angenähert als Wendelins erster Monolog (*Stücke 27/II*, 16), durch Doppeldeutigkeiten in den Formulierungen wird aber auch hier vieles verhüllt bzw. metaphorisierend dargestellt. Insgesamt wird durch die kataphorische Gliederung des Lebens in „Drey Lacher“ dieser Bericht als eher wohlgeplante denn spontane Schilderung der Biographie deutlich.³⁹

Auf Thurmings Frage „Erkennst du mich, Wendelin?“ beginnt erst der eigentliche Dialog in dieser Szene, bei dem sich beide zunächst ins Wort fallen und die Situation der vergangenen Nacht gemeinsam schildern – der Sprecherwechsel, das *turn-taking*, erfolgt hier sehr rasch, wobei die syntaktische Struktur jeweils aufgegriffen und weitergeführt wird –, eine Form des *turn-takings*, die auch in der Alltagssprache in Konsenssituationen durchaus üblich ist. Auffallend ist hier, daß Thurming Wendelin von Anfang an duzt – er hat ja mit ihm in der „Teufelspakt-Szene“ Freundschaft geschlossen.⁴⁰ Wendelin hingegen siezt den vermeintlichen Teufel zu Beginn („Sie fragen noch? heißt das Wort halten?“ [*Stücke 27/II*, 46]), und erst mit steigender Emotion geht er zum Du über („Bey deiner Seele? [...] du hast den Pact nicht erfüllt, betrügerischer Vertragseingeher!“ [*Stücke 27/II*, 46]). Hier setzt Wendelin massiv mit seinen Vorwürfen ein, er erinnert den „Teufel“ an seinen Teil der durch den Pakt eingegangenen Handlungsverpflichtungen („Wenn man seine Seel' dem Teufel verschreibt, so is er verpflichtet, einem durch's ganze Leben zu dienen“) und geht dann dazu über, Forderungen zu stellen („Ich will herrlich und in Freuden leben; Wonne, Entzücken, Reichthum, Überschwenglichkeit!, – verstanden?“) bzw. dem Teufel in fast militärisch verknappter Sprache auch explizit Befehle zu erteilen: „Für die *muß* alle gesorgt werd'n, *brillant, das befehl' ich dir*“ (*Stücke 27/II*, 46; Hervorhebungen MD). Gegen Ende des Dialogs droht er dem Teufel sogar („na wart! dir werd' ich noch's Lachen vertreib'n.“ [*Stücke 27/II*, 47]), bevor er ihm auch konkrete Aufgaben stellt, nämlich Reichthal und Rosalie herbeizuschaffen. Wendelins Tonfall wird von Nestroy genau festgehalten: „böse werdend“, „drohend“, „schroff“, „in gebietherischem Tone“. Dies entspricht der zunehmenden Selbstsicherheit der Figur und ihren sprachlichen Handlungen VORWURF ERHEBEN, FORDERUNGEN STELLEN, BEFEHLEN und DROHEN.⁴¹

39 Dies wird auch durch Wendelins Einleitung seiner Äußerung deutlich, in der er zu sich selbst sagt: „Ohne seine Fragen abzuwarten, will ich ihm eine Antwort octroyren.“

40 In dieser Szene redet Wendelin Thurming nicht persönlich an, daher läßt sich nicht feststellen, wie weit es sich dort um ein reziprokes Anredeverhalten handelt. Thurmings Duzen ist natürlich auch im Einklang mit dem Duzen Höher- gegen Niedrigergestellte. Zu den komplexen Bedingungen und Entwicklungen des Anredeverhaltens im Deutschen vgl. Werner Besch, „Anredeformen des Deutschen im geschichtlichen Wandel“, in: *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung* (HSK 2.3), hg. von Werner Besch, Anne Betten, Oskar Reichmann und Stefan Sonderegger, 2. Aufl., Berlin, New York [im Druck], Art. 177.

41 Demgegenüber lauten die Szenenanweisungen zur Sprechweise Wendelins in der „Teufelspakt-Szene“: „lallt wie im Traume die Worte“, „mit äußerster Beklommenheit“ und „[...] mit fast tonloser Stimme“.

Wendelin wendet sich in dieser Szene fast durchgehend an Thurming, und ganz anders als in der Teufelspakt-Szene, wo er eingeschüchtert war und nur re-agiert, tritt er hier nun sehr selbstsicher auf. Thurming hingegen spricht ab dem Moment, wo er Verdacht schöpft, für den Teufel gehalten zu werden, viel „für sich“, wie es in den Regieanweisungen heißt. Auf diese Weise wird dem Publikum deutlich, daß er das Mißverständnis durchschaut und im weiteren Verlauf strategisch handelt. Gleichzeitig wird der Dialog dadurch häufig von kurzen monologischen Bemerkungen unterbrochen. Für das Publikum wird durch diese Äußerungen nachvollziehbar, weshalb sich Thurming durch Wendelins gebieterisches Auftreten nicht provozieren läßt und er ihn nicht in Schranken weist, wie es sonst aufgrund der asymmetrischen Kommunikationssituation zwischen einem Oberrichter und einem Schustersohn – auch wenn der eine dem anderen zu Dank verpflichtet ist – zu erwarten wäre.

Erst am Schluß der Szene, wo Wendelin sich die Aufgaben für den Teufel ausdenkt, dominieren parallele, ineinander geschobene Monologe über die Dialogsituation.

Die Parallelisierung, das Ineinanderschieben von kurzen Monologsequenzen, ist ein Stilmittel, das Nestroy häufig auch an anderen Stellen in *Höllenangst* anwendet. Dadurch bleibt das Publikum in die Überlegungen der Protagonisten eingeweiht und behält den Überblick über deren Intentionen. Wie ich bereits festgestellt habe, ist die Tatsache, daß das Publikum „alles weiß“, ein wesentliches Mittel für die Erzeugung von Komik. Beim Ineinanderschieben von Monologsequenzen wird nicht aneinander vorbei geredet, sondern beide Figuren sprechen „für sich“. Es ist ein „geäußertes“, ein nach außen gewendeter innerer Monolog, ein lautes Überlegen, ein Mittel der Stilisierung, das so eben nicht oder nur selten in der Alltagssprache vorkommt. Dadurch, daß diese Monologsequenzen kurz und ineinander geschoben sind, bleibt das Tempo des Stückes aufrecht, und es entstehen an manchen Stellen für das Publikum zusätzliche komische Effekte.

Aber auch Szenen von klarem *Mißverstehen* trotz des Versuchs der Protagonisten um einen Dialog sind nicht selten. Beispielsweise die 3. Szene des 2. Aktes (*Stücke 27/II*, 36 f.), in der Thurming Pfirm, der ihm einen Brief von Reichthal überbringt, empfängt. Am Ende dieser Szene steht die völlige Resignation Thurming: „Jetzt versteh' ich ihn vollends gar nicht mehr“. Obwohl sich in der übernächsten Szene zumindest die Angelegenheit mit dem Brief aufklärt, bleibt für Thurming jedoch der Eindruck bestehen, daß Pfirm geistig verwirrt sei (*Stücke 27/II*, 40) – eine Vermutung, die im ersten Akt auch schon Reichthal geäußert hat (*Stücke 27/II*, 27). Diese Schlußfolgerung ist insoweit nachvollziehbar, als von einem Gesprächspartner erwartet werden kann, daß er seinen Gesprächsbeitrag „verständlich“ gestaltet.⁴² Dies geschieht u. a. dadurch, daß man sich auf das Vorwissen des Gesprächspartners einstellt. Daß Pfirm und Wendelin das in vielen Fällen nicht tun, liegt daran, daß sie vom Teufelspakt nicht sprechen wollen, mit seinen Auswirkungen aber konfrontiert sind bzw. darauf angesprochen werden und sich im Hinblick darauf rechtfertigen

42 Auch Grice formuliert in einer seiner Gesprächsmaximen, daß „Dunkelheit des Ausdrucks“ zu vermeiden sei. Vgl. H. P. Grice, *Logik und Konversation*, 1975. Zit. nach: Ludger Hoffmann, *Sprachwissenschaft. Ein Reader* (de Gruyter Studienbuch), Berlin, New York 1996, S. 163–182.

müssen. So umschreibt beispielsweise Wendelin, wie er zu seiner neuen Kleidung gekommen ist, Ignaz gegenüber als einen „Stichhandel“, ein durchaus doppeldeutiger Ausdruck, der zu seiner Festnahme beiträgt (*Stücke* 27/III, 33). Auch hier ist es so, daß das Publikum die Doppeldeutigkeit der Begriffe erkennen, die „Dunkelheit des Ausdrucks“ „erhellen“ kann und daraus sein Vergnügen gewinnt.

Eine Szene, in der die Dunkelheit und Vagheit nicht einzelne Wörter und Wendungen betrifft, sondern die gesamte Gesprächsführung beeinflusst, ist die 15. Szene des 1. Aktes (*Stücke* 27/II, 31 f.), die bereits von Karl Kraus in seiner Würdigung Nestroys hervorgehoben wurde.⁴³ Ignaz versucht Pfrim durch Gratulation und indirekte Fragen dazu zu bewegen, ihm anzuvertrauen, woher sein neuer Reichtum komme. Pfrim geht auf den Beweggrund für sein Fragen offen ein: „Ah, Sie möchten gern wissen, wie ein ehrlicher Schuster zu ein'n Dukaten kommt?“ Zunächst hat es den Anschein, er wolle Ignaz nichts sagen, kündigt ihm als „verwandter Seele“ dann aber doch an, „Sie sollen Alles wissen.“ Damit baut er Spannung auf, die zu einer Hörerrückmeldung von Ignaz führt, die als Erzählaufforderung fungiert („Na, also – ?“). Pfrim beginnt seine Äußerung dann auch mit einer Ankündigung „Seh'n Sie, die Sache is die.“ Was folgt, ist jedoch nur die Andeutung, es habe eine „fürchterliche Begebenheit“ gegeben (auch das ist wieder doppeldeutig und kann auch im Sinne eines Verbrechens verstanden werden), von der „kein Mensch auf Erden je erfahren darf“, und Pfrim folgert daraus: „folglich Sie auch nicht [...] D'rum zeigen Sie sich meines Vertrauens würdig, und forschen Sie nicht weiter.“ Während die Ankündigung und die Betonung des Naheverhältnisses sprachliche Handlungen sind, die zur Vorbereitung der Sprachhandlung GEHEIMNIS MITTEILEN passen, überrascht diese Wendung nun Ignaz und wohl auch das Publikum – Ignaz kann nur ein „ja aber –“ als Hörerrückmeldung und schwachen Protest äußern.

An dieser kurzen Szene wird besonders deutlich, wie sehr der Dichter Nestroy auf Grund seines genauen Wissens um Muster sprachlichen Handelns im Alltag Erwartungen erzeugen und ins Leere laufen lassen bzw. brechen kann – auch dabei handelt es sich im übrigen um ein probates Mittel zur Erzeugung von Komik.

Ulrike Tanzer:

Neben zahlreichen Zwiesgesprächen, von denen vor allem die zwischen Wendelin und Thurming hervorzuheben sind (vgl. *Stücke* 27/III, 23 f.; 44–47), weist die Posse auch etliche Mehrgespräche auf. Zu nennen sind hier etwa die wichtige Szene I, 9 zwischen Wendelin und seinen Eltern, in der Wendelin und Pfrim über die Ungerechtigkeit in der Welt räsonieren und Wendelin einen Pakt mit dem Teufel schließen will, sowie das Gespräch zwischen Arnstett, Stromberg und Pfrim (*Stücke* 27/II, 65–67). In diesem berichtet Pfrim Arnstett, Stromberg habe seiner todkranken Schwester das Testament gewaltsam entwendet und dabei einen belastenden Brief verloren. Ein neues, für Reichthal bestimmtes Testament sei in den Händen seines Sohnes Wendelin, dessen Aufenthalt allen Beteiligten unbekannt ist. In dieser Szene nimmt Pfrim als Mitwisser der Intrige⁴⁴ die zentrale Rolle ein. Seine Repliken sind

43 Karl Kraus, „Nestroy und die Nachwelt“, in: ders.: *Der Untergang der Welt durch schwarze Magie* (8. Band der Werke von Karl Kraus, hg. von Heinrich Fischer), München 1960, S. 235.

44 Vgl. Peter von Matt, „Ästhetik der Hinterlist. Zu Theorie und Praxis der Intrige in der

deutlich länger, auch sprachlich interessanter (Einsatz verschiedener Sprachregister, Fremdwörtergebrauch, idiomatisches Sprechen, Wortbildung, rhetorische Figuren, Komisierung der Sprache) als die seiner beiden Gesprächspartner. Die komische Figur des trinkfreudigen und arbeitsscheuen Schusters hat in der Vorlage keine Entsprechung, sondern verstärkt die komischen Züge der Zentrafigur.⁴⁵ Die Rolle hat Nestroy seinem langjährigen Partner Wenzel Scholz auf den Leib geschrieben, dessen „Natürlichkeit und Ruhe“ es erlaubte, so W. Edgar Yates, „der vielfach belegten ironischen Sprechweise, ausdrucksvollen Gestik und aggressiven Handlungsweise der Nestroy-Figuren als Folie zu dienen und die für Nestroys Possen strukturbildenden Kontraste zu ermöglichen.“⁴⁶

Trotz dieser Dominanz der Scholz-Rolle weist die Szene eine hohe Unterbrechungsfrequenz auf. Immer wieder schalten sich Arnstett und Stromberg (vor allem durch Fragen, Befehle und Ausrufe) ein, um aus Pfrim Informationen herauszulocken. Sie fallen einander ins Wort (z. B. „STROMBERG (zu ARNSTETT). Der Mensch mißbraucht deine Güte, du mußt ihn entweder – / PFRIM (zu STROMBERG). Plausch nit Peppi – (*sich corrigierend*) will sagen, seyn der Herr Baron still, [...]“ und sprechen gleichzeitig („ARNSTETT (*erschreckend*) Himmel!–! / STROMBERG (*ebenso*) Was hör’ ich –!?“) Dieser Simultanität der Repliken entspricht als umgekehrtes Verfahren die „Dehnung“ der Sukzession durch Pausen, durch Schweigen zwischen den Repliken.⁴⁷

Es ist der erste Auftritt des Staatssekretärs von Arnstett, der sich, obwohl Mitglied der Regierung, nicht als übergeordnete, neutrale Instanz, sondern als Verbündeter Strombergs entpuppt. Dies wird nicht zuletzt durch Strombergs Replik auf Pfrims Ansinnen, mit ihm unter vier Augen sprechen zu wollen, deutlich: „Wozu? vor meinem Freunde hab’ ich kein Geheimniß.“ Folgerichtig sind im weiteren Verlauf des Gesprächs die Repliken Strombergs und Arnstetts praktisch austauschbar. Die Familienintrige, wie sie für die Komödie typisch ist,⁴⁸ erhält eine politische Dimension.⁴⁹ Pfrim fühlt sich den beiden Bösewichten, die als Charaktere relativ flach bleiben, überlegen. Er fordert, droht und durchschaut deren Verstellung: „ARNSTETT: Und wo sind die Papire, lieber Freund? / PFRIM. Jetzt bin ich der Freund auf allen Seiten – die Papire hat mein Sohn.“ Die Szene lebt von der Umkehrung der Verhältnisse, die in der Thematisierung der Anrede explizit gemacht wird („STROMBERG (zu PFRIM.) Erklär dich deutlicher. / PFRIM. Per „Du“? Es is die Frag’, ob ich die Bruderschaft animm. – Jetzt schau S’alle Zwey mit die Augen. [...]“), von der

Literatur’, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 56. Jg., H. 6 (Juni 2002), S. 461–470.

45 *Stücke 27/II*, S. 118.

46 W. Edgar Yates, „Is denn das a Sünd’, wenn der Mensch a Acteur is?“ – Nestroy und das Schauspielerensemble’, in: *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*. Katalog zur 277. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. 6. Dezember 2001 – 27. Jänner 2002, S. 45–60.

47 Pfister (Anm. 25), S. 201.

48 Vgl. Peter von Matt (Anm. 44), S. 467.

49 Auf die politische und sozialgeschichtliche Dimension der Posse hat die Forschung immer wieder aufmerksam gemacht. Vgl. *Stücke 27/II*, S. 147–154.

Aufdeckung der Intrige und vom parodistischen Umgang mit deren Wesensmerkmalen. Der Ausgang bleibt hier noch offen. Durch das raffinierte Spiel mit getäuschten Erwartungen (vgl. auch *Stücke 27/II*, 31 f.) hat Pfrim die Lacher auf seiner Seite. Aber schon die darauffolgende Szene zeigt, daß die beiden Intriganten das Gesetz des Handelns wieder an sich zu reißen versuchen, ohne daß es dem Schuster bewußt ist. Würde zuvor noch von der Intrige berichtet, so wird sie jetzt auf der Bühne vorgeführt. Pfrim tritt als vermeintlich Überlegener von der Szene ab und wird dem Verlachen des Publikums preisgegeben, das um den guten Ausgang weiß:

ARNSTETT. Laß das gut seyn.

STROMBERG. Daß Eurem Sohn nichts Übles widerfährt –

PFRIM. Na, das versteht sich von selbst; ich hab Ihnen ja in Händen alle Zwey; in einer Hand den, in der andern den; ich stürz' euch in den Staub, ich zermalme euch – das is Alles wie mir g'rad der Gusto kommt. Mit einem Wort, Sie werden wissen was Sie zu thun haben, um meine Gunst nicht zu verscherzen. (*Geht stolz zur Mitte ab.*) (*Stücke 27/II*, 68)

Monika Dannerer:

Höflichkeit, angemessenes Anredeverhalten bzw. allgemein *rollen- und standeskonformes Verhalten* oder eben der Verstoß dagegen sind Aspekte, die sich durch viele Dialoge in *Höllenangst* ziehen und zur Komik beitragen.

Auf vordergründig komische Weise äußert sich dies beispielsweise in der 10. Szene des 2. Aktes (*Stücke 27/II*, 43 f.): Gottfried und Ignaz, die Bedienten von Thurming haben von ihrem Herrn den Auftrag bekommen, Wendelin „mit der größten Aufmerksamkeit“ zu behandeln (*Stücke 27/II*, 38). Beide tun das nun ausgiebig, sie siezen Wendelin, sprechen „sehr artig“ und „sehr zuvorkommend“ mit ihm und bemühen sich, ihm zu Diensten zu sein. Unmittelbar richtet nur Ignaz das Wort an Wendelin, Gottfried hingegen spricht ausschließlich mit Ignaz oder agiert nonverbal. Gegen Ende der Szene jedoch wird diese Höflichkeit deutlich ironisch gebrochen, Ignaz wählt als Anrede „Euer Räuberische Gnaden“ und „Euer Diebigkeit“, Anredeformen, die Wendelin in seinem Genuß der dargebotenen Annehmlichkeiten völlig übergeht,⁵⁰ die aber Ignaz' tatsächliche Einstellung gegenüber Wendelin ausdrücken. Als Thurming auftritt, vermeidet Ignaz jede Anrede und spart in seiner Aufforderung, Thurming zu begrüßen, das Pronomen bzw. die Adressierung aus: „Da is er – wollen gefälligst ein Compliment machen“.

Im Hinblick auf die *Dialogisierung* ist in dieser Szene auch interessant, daß nicht alle Anwesenden miteinander sprechen, sondern vielfach mit sich selbst reden. Ignaz und Gottfried unterhalten sich miteinander, da sie eine gemeinsame Aufgabe zu erfüllen haben. Wendelin spricht eher zu sich, und aus seinen Monologen wird deutlich, daß er sich über diese Behandlung durch die Bedienten wundert und gleichzeitig mit seinem Schicksal hadert und mit dem Teufel diese Zeiten des

50 Hier wird eine Anrede mit „Würdenamen“ (vgl. z. B. Ew. Durchlaucht) mit z. T. sprachschöpferischen Mitteln imitiert vgl. Besch (Anm. 40), S. 2601. Besch nimmt für das 18. Jahrhundert eine Differenzierung der Anrede in fünf Abstufungen an: „[...] *du, Ihr, Er/Sie* (3. Sing) und *Sie* (3. plur), bzw. Titelabstractum, gekoppelt mit anaphorischem *sie* oder gar *dieselben.*“, die sich im 19. Jahrhundert auf ein Zweiersystem (*du/Sie*) reduziert.

Gefangenseins ganz in kaufmännischem Sinne „abrechnen“ möchte. Ohne daß es hier zu längeren Monologen käme, ist die Dialogsituation doch mehrfach gebrochen, finden Monolog und Dialog nebeneinander und nur teilweise aufeinander bezogen statt.

Ganz anders ist dies in der 5. Szene des 3. Aktes (*Stücke 27/II*, 65–67). Zwar finden auch hier einzelne Dialogpassagen nur zwischen Arnstett und Stromberg statt, doch Pfrim drängt sich von Beginn der Szene an immer wieder dazwischen, drängt sich auf. Beide sprechen ihn zunächst mit dem Anredepronomen „Er“ an, das dem Standesunterschied durchaus angemessen scheint, und machen ihm Vorwürfe („Un-erträglicher Mensch [...]“, „Sey Er froh, [...]“). Pfrim jedoch läßt sich dadurch nicht aus der Ruhe bringen, widerspricht „in schroffem Ton“ und stellt seine Forderungen. Auch die Drohung, die Arnstett daraufhin ausspricht – wenn er Wendelin in seine Gewalt bekäme, erginge es dem jungen Mann noch schlechter –, pariert Pfrim mit einer Gegendrohung („Daß meinem Sohn nix g’schieht, wenn s’ ihn kriegen, dafür bürgt mir der Kopf Ihres Freundes“). Er erlaubt es sich auch, Stromberg grob zu *unterbrechen* („Plausch nit Peppi“), eine Unterbrechung, die auch durch die *Selbstkorrektur* in eine höflichere Formulierung („will sagen, seyn der Herr Baron still [...]“) nicht viel angemessener wird. Stromberg scheint die Andeutungen von Pfrim sehr schnell verstanden zu haben, denn er wechselt plötzlich die Anrede und geht zum „Du“ über. Dieses plötzliche Duzen wird von Pfrim sofort thematisiert und als Anbiederung in Frage gestellt.⁵¹ Pfrim bleibt beim „Sie“, während Stromberg ihn vorläufig weiterhin duzt. Erst nachdem die beiden Klarheit über die Gefährlichkeit der Situation haben, spricht auch Stromberg Pfrim wieder mit dem distanzierteren und höflicheren Anredepronomen *Er* bzw. *Ihr* an („Und diese Papire habt Ihr, Freund?“).

Das eigentliche Gespräch spielt sich fast während der gesamten Szene zwischen Pfrim und Arnstett ab. Arnstett animiert ihn zum Weiterreden („Weiter, zur Sache!“, „Zur Sache!“); Stromberg hingegen äußert kritische oder ermahnende Hörerrückmeldungen („Pursche –!“, „Wer hat dir solche Märchen aufgebunden?“), Arnstett tut dies nur einmal, nämlich dort, wo sich der Angriff auch gegen ihn richtet: „Bezähm’ Er sich –“. An zwei Stellen äußern beide gleichzeitig eine Hörerrückmeldung – „Himmel –!“ bzw. „Was hör ich –!?“ und die Echo-Replik „Sein Sohn –!?“ Im wesentlichen aber bleibt Pfrims *Rederecht* unangetastet. Diese ungleiche Verteilung der Redebeiträge in einer sozial so asymmetrischen Situation läßt sich aus dem Interesse Arnstetts und Strombergs an Pfrims Informationen, d. h. aus dem Wissensgefälle, erklären. Von Nestroy betont wird jedoch auch der Mut Pfrims, des einfachen, aber in dieser Sache „integren“ Mannes, und seine Sensibilität, anbietendes Verhalten durch sozial Höherstehende zurückzuweisen. Es handelt sich nicht nur um die Zurückweisung des Du, sondern auch um die Anrede „lieber Freund“, die er ironisch kommentiert: „Jetzt bin ich der Freund auf allen Seiten [...]“.

51 Dadurch wird auch deutlich, daß dieses „Du“ nicht als Markierung bzw. Betonung sozialer Unterschiede zu verstehen ist (das „Du“ eines Höherrangigen gegen einen Niedriggestellten), sondern als Ausdruck der persönlichen Beziehung zu interpretieren wäre bzw. von Pfrim so interpretiert wird.

Die Sprechakte, die Pfrim hier äußert, umfassen neben der bereits erwähnten FORDERUNG und GEGENDROHUNG auch ZURECHTWEISUNG („Plausch mit Peppi“), ANSCHULDIGUNG („Eines Abends, wie die Baronin schon recht schlecht war, war sie doch noch lang nicht so schlecht als wie der“, „Sie, das is ein Kerl der Herr!“), VORWURF (z. B.: „Sie Pensionstreicher, Sie!“) und ABWERTENDE ÄUSSERUNGSKOMMENTARE („Sie reden ein Stiefel zusamm [...]“). In der darauf folgenden Szene steigert sich dieses Verhalten von Pfrim noch – er erteilt dem Commissär einen Befehl, spricht gegen ihn und v. a. auch noch einmal gegen die beiden Verbündeten Arnstett und Stromberg eine Drohung aus, die er im Abgehen mit der Äußerung „Sie werden wissen, was Sie zu thun haben, um meine Gunst nicht zu verscherzen“ krönt. Auch gestisch und intonatorisch wird Pfrims Verhalten unterstrichen, denn in den Regieanweisungen heißt es: „in schroffem Tone“, „Mit geheimnißvoll dominierender Wichtigkeit“, „frostig“, „Geht stolz zur Mitte ab“. Insgesamt legt Pfrim hier also ein Gesprächsverhalten an den Tag, das auffallend aktiv und dominierend ist und damit im Widerspruch zur asymmetrischen sozialen Konstellation der Figuren steht. Dieses nicht-standesgemäße Sprachverhalten birgt wohl zum einen Komik in sich (Komik, die aus der Umkehrung von Alltagserfahrungen entsteht), ist aber auch ein Stück weit als soziale Kritik zu verstehen – dort wo den Mächtigen die Handlungsgrundlage entzogen ist, wo ihre Macht gefährdet ist, agieren auch sie sprachlich „eingeschränkt“, re-aktiv und geradezu unterwürfig.

III

Nestroy verfügt, und dies zeigt bereits eine „stichprobenartige“ Analyse, wie wir sie versucht haben, über ein großes Repertoire an Dialogisierungstechniken, das er gekonnt einsetzt.

Wichtige Merkmale der Dialoggestaltung in Nestroys *Höllenangst* sind aus linguistischer Sicht:

1. die Tendenz zur Parallelisierung / zum Ineinanderschieben von Monologen;
2. die Arbeit mit Handlungsmustern, deren Brechung und deren Mißinterpretation;
3. die Arbeit mit divergierenden Wissensbeständen / divergierendem Kontextwissen zwischen verschiedenen Protagonisten und Protagonisten und Publikum. Dies ist auch ein wesentliches Mittel zur Evozierung von Komik.
4. die Arbeit mit sprachlichen „Feinheiten“ wie sozialer und dialektaler Kennzeichnung von Charakteren, wobei die Hauptcharaktere nicht starr typisierend dargestellt sind, sondern auch über eine situationsangemessene Variation des Sprechens verfügen, dem Anredeverhalten, der Dialogsteuerung und dem *turn-taking*.

Darüber hinaus seien nur einige Aspekte angedeutet, die wir hier nicht thematisieren konnten: z. B. die erkennbaren Gesprächsideale der Zeit, das Verhältnis zwischen dem Fortgang der Handlung und dem sprachlichen Handeln, das Verhältnis zwischen Episierung und Dialogisierung oder die Rolle der Couplets und ihre sprachliche Gestaltung in Relation zu den Monologen und Dialogen. Hier scheint eine Fortsetzung der Analysen durchaus lohnend.

Ulrike Tanzer:

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive kommt man wohl zu einem ähnlichen Befund: Nestroy verwendet Strukturen des Komödiendialogs (z. B. Spiel mit getäuschten Erwartungen, Beiseitereden), nützt Formen der Typisierung und Stilisierung (z. B. starre Redewendungen) und treibt ein komplexes Spiel mit Sprachregistern und Perspektiven.

Dazu kommt ein dichtes Netz an intertextuellen Bezügen, zur Vorlage, zu eigenen Stücken (u. a. zu *Robert der Teuxel*, *Die Papiere des Teufels*, *Der Schützling*, *Kampf*)⁵² und denen anderer Autoren. Wir finden (meist parodistische) Anspielungen auf Genres, Motive und Texte; auf das Intrigenstück in seiner melodramatischen Ausprägung, auf den *Faust*- und *Don-Juan*-Stoff, auf Shakespeares *Hamlet* und Richard Wagners *Tannhäuser*. Die ‚Stimmenvielfalt‘ (im Sinne Bachtins), die Nestroys Posse auszeichnet, speist sich nicht nur aus der dialogischen Figurenrede, aus der Stimme des Autors und aus vorhandenen Texten, sondern vor allem auch aus zeitgenössischen soziologischen und ideologischen Stimmen, die die Revolutionsereignisse 1848/49 ebenso anklingen lassen wie die Erfahrungen und Träume einer sozial unterprivilegierten Bevölkerungsschicht.

52 Gerda Baumbach spricht von einer „Nestroyade“, bei der es „sich um einen unvollendbaren ‚prosaischen‘ Zyklus [handelt], der um gleichfalls unvollendbare dialogische Oppositionen herum gebaut ist.“ Vgl. Gerda Baumbach, *Seiltänzer und Betrüger? Parodie und kein Ende. Ein Beitrag zu Geschichte und Theorie von Theater* (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 13), Tübingen, Basel 1995, S. 33 f.

W. Edgar Yates

**„Nun wächst zusammen, was zusammen gehört“:
Zur ‚Wiedervereinigung‘ einer Nestroy-Handschrift**

Unter den in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek erhaltenen Vorarbeiten zu Schlichts Auftrittsmonolog im Vorspiel zur Posse *Mein Freund* ist im Band *Stücke 30*, 394–397 der Text der fragmentarischen Handschrift I.N. 94.427 abgedruckt. Es handelt sich dabei um einen Bogen mit vier Seiten Text; der obere Teil des zweiten Blattes fehlt (vgl. die Beschreibung in *Stücke 30*, 165).

Die obere (eher abgeschnittene als versehentlich abgerissene) Hälfte dieses Blattes galt als verschollen, lag jedoch gleichfalls seit 1946 (in diesem Jahr wurden beide Handschriften im Rahmen eines größeren Nestroy-Ankaufs erworben)¹ in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek vor, und zwar unter der Inventarnummer 94.392. In Karl Gladts Katalog der Nestroy-Handschriften erscheint diese obere Hälfte des Blattes als selbständiges Fragment unter den „Aphorismen und allgemeine[n] Studiennotizen“. ² Die tatsächliche Zugehörigkeit des Blatts war wohl deshalb schwer zu erkennen, weil die einzige Überschrift, die es aufweist, das Wort „Skizzirung“ (in Lateinschrift), die Gladts als Überschrift der *recto*-Seite aufgefaßt hat, in Wirklichkeit auf der fehlenden oberen Hälfte des letzten (vierten) Seite des unter I.N. 94.427 katalogisierten Bogens steht; auf der fehlenden oberen Hälfte von S. 3 (die als die Rückseite des Fragmentes I.N. 94.392 katalogisiert wurde) finden sich weitere ‚Notizen‘ aus der *Reserve*, und zwar Nr. 46 [ohne Zahl], 50, 58, 60, 92, 97, 111 und 152 sowie die obere Hälfte von Nr. 179.

Die zweite Seite der Handschrift I.N. 94.427 schließt mit der Notiz „33 Leidenschaft – geometrische Formen“ (*Stücke 30*, 396/11). Der Text müßte dann folgenderweise lauten:

·frivol· – früh wohl / = *Reserve*, Nr. 46]

50) Man glaubt nicht was jeder Mensch glaubt was er für ein Mensch {is}

58 fruchtbarer Boden – liebendes Herz

60 Erfahrung Frucht {am} Boden des Irrthums

92 Uneigennützigte Liebe – ·Egoismus·

97 Zwey zarte Seelen, – Leben ein Rausch – es ist nicht gut wenn Zwey
Betrunkene einander nach Haus führen

111 Gespenster wo der Leib umgeht – schauerlich

1 Freundliche Mitteilung von Dr. Andreas Brandtner (Wiener Stadt- und Landesbibliothek). Zum Ankauf siehe Karl Gladts, *Die Handschriften Johann Nestroys*, Graz, Wien, Köln 1967, S. 18 f.

2 Gladts (Anm. 1), S. 96.

152 Gebirgsbewohner – Heimweh, – Gewohnheiten heim[a]tliche Berge

179 Feenhafte Villa – Meyerhof

[unten abgeschnitten, Fortsetzung I.N. 94.427, wie *Stücke* 30, 396/14: „199 Schlange Leidenschaft“ usw.]

Die Zahlen beziehen sich alle auf Eintragungen in der *Reserve*.³ Auch folgende Notizen auf der ersten Seite von I.N. 94.427 (*Stücke* 30, 395) sind als Verweise auf die *Reserve* zu verstehen:

- S. 395/1 Mit Allem{m} zufrieden [= *Reserve*, Nr. 236]
 S. 395/13 Elende Millionär's, und glückliche Bettler [= *Reserve*, Nr. 62]
 S. 395/16 Backfisch im ungebachnen Zustand [= *Reserve*, Nr. 9]
 S. 395/17 Altäglichkeit übt ihr merkliches Recht [= *Reserve*, Nr. 95]

Der fehlende Text nach der letzten nummerierten Notiz: „236 Mit Allm zufrieden“ (*Stücke* 30, 396/21) fängt auf der nächsten Seite (I.N. 94.392 *recto*) an:

·Skizzirung·

Der größte ·Luxus· in der Welt is das Denken, denn zu was – es kommt doch Alles anders als man sich denckt

Das Denken ist am End nichts als ein Haarfärbungsmittel, welches du[n]kle Haar recht g'schwind grau macht

Da denkt man sich wieder du bist noch zu jung zu graue Haar, laßt sich's schwarz farben, das kostt w[ie]der a Geld ·ectr·

Alles was nicht nothwendig is is ·luxus·, drum das denken. Und wer denkt am meisten,? {der} kan Geld hat, und grad der soll {keinen} ·luxus· treiben. Denken nur ein Haarfärbungsmittel – denn giebt man Geld aus zum widerfärben ·ergo· ·ectr·

{Wer} hätt' sich gedacht (× wide ×) wie {damahls} alles [*H.I.N. 94.427, Seite 4*] – (× ein ×) und {derweil} – {wer hätt sich damahls (× – ×)} wie das {Ganze} so, daß {man drauf g'schworen hätt}, jetzt, na jetzt is – und {derweil} is Alles – ich

[Fortsetzung wie *Stücke* 30, 397/1.]

3 Johann Nestroy, *„Reserve“ und andere Notizen*, hg. von W. Edgar Yates (Quodlibet, 2), 2., verbesserte Aufl., Wien 2003.

Matjaž Birk

»[...] es flogen Äpfel, Eier und andere Gegenstände [...] auf die Bühne«. Zu einigen Merkmalen der Nestroy-Rezeption in einer südslawisch-österreichischen Provinz im Vormärz und darüber hinaus

1. Die deutsche Bühne in Laibach (slow. Ljubljana) im Vormärz

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es in den mehrheitlich mit Slowenen besiedelten Gebieten der Habsburgermonarchie nur eine ständige Bühne. Es war dies das deutsche *Ständische Theater* in Laibach, das in einem spezifischen, weil mehrsprachigen (deutsch, slowenisch, italienisch) und multikulturellen Rahmen wirkte und ein wichtiges Segment der kulturellen Identität der slowenischen Bildungsschicht darstellte, für die in der vornationalen Zeit die deutsch-österreichische Kultur einen paradigmatischen Stellenwert hatte. Dem Wirken der Laibacher deutschen Bühne im Vormärz gaben sein Gepräge die Direktoren Karl Rosenau und Karl Mayer in den zwanziger, Franz Glöggel und Karl Rosenschön in den dreißiger und Ferdinand Funk und Franz Thomé in den vierziger Jahren. Die Qualität der dramatischen Produktion war medioker und unterschied sich im wesentlichen nicht von den Spielplänen an anderen kleineren Provinztheatern der damaligen Zeit. Das Repertoire wurde diktiert von den für die Provinz charakteristischen geistig-ideellen und materiellen Determinanten: von dem an (billiger) Unterhaltung orientierten Publikumsgeschmack und von der präkeren materiellen Situation, was nach Karl Ullepitsch, einem der führenden Theaterkritiker Laibachs, die damalige Thalia „zur Dienerin der langen Weile, [...] zum Werkzeuge der Gewinnsucht [...]“¹ zu machen drohte. Als dramatisches Paradigma fungierte das Wiener Vorstadttheater, obwohl die Leitung des Laibacher Theaters in den späten vierziger Jahren, unterstützt von den Theaterkritikern bei den Kulturzeitschriften *Illyrisches Blatt* (1819–1849) und *Carniolia* (1838–1844), danach strebte, die Produktion zumindest teilweise an das klassizistische Modell des Hofburgtheaters anzulehnen. Der Erfolg war erwartungsgemäß dürftig, und die Unterhaltung behielt im dramatischen Repertoire die Oberhand. Die Theaterproduktion umfaßte Stücke deutscher, österreichischer und ausländischer Autoren. In den dreißiger und vierziger Jahren traten in den Vordergrund komische Gattungen in reinen Formen, ‚Lustspiele‘, ‚Possen‘ und ‚Komödien‘ wie auch die damals populären Mischformen, darunter vor allem das ‚weinerliche Lustspiel‘.²

1 *Illyrisches Blatt*, 15. Juni 1833, S. 97.

2 Zum Wirken der deutschen Bühne in Laibach im Vormärz vgl. Matjaž Birk, ‚Die deutschsprachige Dramenproduktion am Ständischen Theater in Ljubljana (Laibach) im Vormärz‘, *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 30 (1999), S. 213–226.

2. Nestroy-Rezeption im vormärzlichen Laibach

Johann Nestroy wurde gemeinsam mit den anderen trotz der heftigen literaturwissenschaftlichen Diskussionen in den vergangenen Jahren heute nach wie vor zum Kanon gehörenden Vormärzdramatikern – für die Laibacher Bühne waren dies Ferdinand Raimund, Franz Grillparzer, Karl Gutzkow und Heinrich Laube – in das dramatische Repertoire in Laibach im Jahr 1833 aufgenommen: Das erste Nestroy-Stück, *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, war in Laibach zum ersten Mal am 29. September 1833 zu sehen. In der Folge gab es noch vier oder sogar fünf Reprisen, so daß das Stück innerhalb von drei Monaten insgesamt sechs Mal aufgeführt wurde.³ Dies zeugt davon, daß das Laibacher Theaterpublikum *Lumpacivagabundus* mit Begeisterung aufnahm, denn in der Regel gelangte ein und dasselbe Stück nicht mehr als drei Mal innerhalb einer ganzen Saison zur Aufführung, und die dauerte von Mitte Januar bis zur dritten Aprilwoche sowie von der dritten Septemberwoche bis Jahresende. *Lumpacivagabundus* blieb auch im darauffolgenden Jahr auf dem Programm, als er viermal gespielt wurde, und gehört seither im slowenischen Raum – wie auf fast allen Bühnen in der Monarchie – zu den meistaufgeführten Werken des beliebten Komödiendichters.⁴ In den dreißiger Jahren stieg die Popularität Nestroys kontinuierlich an. Dennoch sorgten einige Aufführungen beim Laibacher Theaterpublikum für Skandale, da der provinzielle Theaterbesucher der im ‚Volksstück‘ vor Nestroy inexistenten grotesk-parodistischen Komik in Verbindung mit Sozialsatire anfangs nicht gewachsen war. So fühlten sich die unter dem Publikum anwesenden Vertreter der Laibacher Schneider-Zunft über die Darstellung der Schneider-Figur in der Laibacher Erstaufführung der *Familien Zwirn, Knieriem und Leim* am 10. November 1835⁵ dermaßen empört, daß es zu einer heftigen Ausschreitung kam, bei der sogar das Militär eingreifen mußte.⁶ Dieses an eine triviale Possenszene grenzende Ereignis ist symptomatisch für die bereits erwähnte kulturelle Mediokrität Laibachs im untersuchten Zeitraum und gibt darüber hinaus Aufschluß über die Gründe für die zeitweilige Publikumsablehnung der Nestroy-Werke, was – wie von W. Edgar Yates nachgewiesen – neben der Begeisterung charakteristisch für die Nestroy-Rezeption war, sowohl in der Provinz wie auch in der Metropole.⁷ Mit ihrer zeitweise ambivalenten Publikumsaufnahme fügte sich Laibach in das im Vormärz weitläufige Nestroy-Rezeptionsmodell ein.

Die Popularität Nestroys auf der deutschen Bühne in Laibach erreichte ihren Höhepunkt in den Jahren 1845–46, als jährlich vier bis fünf Stücke des damals bereits

3 Laut Theaterankündigungen im *Illyrischen Blatt* gelangte *Lumpacivagabundus* außer am 29. September 1833 noch am 6., 12. und 20. Oktober sowie am 29. Dezember 1833 zur Aufführung.

4 Zu den Aufführungen von *Lumpacivagabundus* am Laibacher Theater im Vormärz vgl. Birk (Anm. 2).

5 Vgl. *Illyrisches Blatt*, 7. November 1835 (Nr. 45), S. 180.

6 Vgl. Peter von Radics, *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach. Kulturbilder anläßlich der Eröffnung des Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheaters*, Laibach 1912, S. 106.

7 W. Edgar Yates, ‚Nestroy und die Bühne. Zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte‘, in: *Nestroy – Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 57–79.

in der Gunst des Laibacher Theaterpublikums stehenden Dramatikers zur Aufführung gelangten. Es waren dies im Jahr 1845 *Der Talisman*, *Tritschbratsch*, *Unverhofft* und *Einen Jux will er sich machen*. Im darauffolgenden Jahr spielte man *Lumpacivagabundus*, *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*, *Der Unbedeutende*, *Der Zerrissene* und *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel* sowie 1847 *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* und *Das Mäd'l aus der Vorstadt*. Im Revolutionsjahr fanden keine Nestroy-Aufführungen statt, dafür aber führte man Anfang 1849, noch in der Zeit der Zensurfreiheit, die auch in Laibach bekannte Holtei-Parodie *Verhängnisvolle Faschingsnacht* wie auch die von der damaligen Kritik heftig kritisierte Revolutions-Satire *Freiheit in Krähwinkel* auf. Aus dem Verzeichnis der Erstaufführungen der Nestroy-Stücke geht deutlich hervor, daß die Nestroy-Rezeption in der slowenischen Provinz im Vergleich zur Metropole mit geringer Verspätung einsetzte. So war der populäre *Lumpacivagabundus* in Laibach nicht einmal sechs Monate nach dessen Wiener Premiere zu sehen.⁸ Das bedeutet, daß es im Fall Nestroys den Laibacher Theaterleuten weitgehend gelungen war zu verwirklichen, was sie – wie oben festgestellt – stets beteuerten: das aktuelle Kulturmodell der Metropole in möglichst kurzer Zeit in der Provinz zu implementieren.⁹

Die Aufnahme Nestroys bei der Laibacher Kritik bleibt im Unterschied zur Publikumsaufnahme bis in die vierziger Jahre im dunkeln, weil die Theaterkritiker die dramatische Produktion am Laibacher Theater wegen ihrer mediokren Qualität schlichtweg ignorierten. Die Untersuchungen der theaterkritischen Beiträge haben gezeigt, daß die Kritiker an Nestroy-Aufführungen die vermeintliche ideelle und motivisch-thematische Seichtheit seiner Stücke und im Zusammenhang damit die Ausrichtung auf die Effekte tadelten. Weiters nahmen sie die Überbetonung der satirischen Pointe und besonders häufig und immer wieder die vermeintliche Unmoral aufs Korn, vor allem die, die in der Sprache in Erscheinung trete.¹⁰ Die konstatierten Aspekte der Laibacher Nestroy-Kritik sprechen eindeutig für ihre Ausrichtung an der Wiener konservativen Theaterkritik, wie man sie stellenweise in der Wiener *Allgemeinen Theaterzeitung* findet.¹¹ Unter dem Einfluß kirchlicher Machtstrukturen kam es in der Laibacher Nestroy-Kritik im Vergleich zu Wien zeitweise zur Radikalisierung der Prämissen, vor allem in puncto Moral, was zur Folge hatte, daß sich die Laibacher Kritiker bei vermeintlicher Nichterfüllung des moralischen Anspruches im aufgeführten Werk von den Beurteilungen ihrer Wiener Kollegen zeitweise kritisch distanzierten. In diesem Sinne griff einer der führenden Laibacher Theaterkritiker, Leopold Kordes, anläßlich der Aufführung der Posse *Unverhofft* am 30. November 1845 tadelnd zur Feder:

8 *Lumpacivagabundus* führte man in Wien erstmals am 11. April und in Laibach am 29. September 1833 auf.

9 Eine ähnliche Situation kann man auch in Agram (kroat. Zagreb) beobachten. Vgl. hierzu Ljerka Sekulić, *Udio „Lune“, zabavnog priloga novina „Agramer Zeitung“ u kulturnom i političkom životu Hrvatske 1826–1858* [Der Anteil von Luna, der Unterhaltungsbeilage der „Agramer Zeitung“ am kulturellen und politischen Leben Kroatiens 1826–1858], Diss. (masch.) Universität Zagreb 1965.

10 Vgl. *Carniolia*, 18. Oktober 1844 (Nr. 84), S. 336.

11 Zur Charakteristik der Wiener konservativen Nestroy-Kritik im Vormärz vgl. Yates (Anm. 7), S. 57–59.

Mögen die Wiener Blätter immerhin aus Leibeskräften in die Posaune des Lobes stoßen über dieses Stück – es strotzt von Gemeinheiten und Zweideutigkeiten und hat nicht ein gutes Couplet; einige wirklich treffliche Witzpointen aber machen ein Stück noch nicht zu einem guten, besonders, wenn es so aller Moral bar ist, als dieses.¹²

Ähnlich mißbilligend war auch die deutschsprachige Kritik im vormärzlichen Agram, die die Ablehnung auf sämtliche Genres der ‚Posse‘ ausweitete und sie auch ideell-ästhetisch begründete: „[...] Und dann hat Agram kein eigentliches entsprechendes Publikum für die faden, sinnlosen Localtrivialitäten und Hanswurstiaden der Wiener Posse [...]“.¹³ Die so motivierte kritische Distanzierung vom Modell des Wiener Vorstadttheaters wurde immer häufiger auch in Laibach artikuliert, wobei man sich ausdrücklich auf das Recht des einheimischen Publikums zu mehr Autonomie im Bereich der ideell-ästhetischen Bewertung berief:

Es ist nicht immer der Fall, daß sogenannte Localstücke, die in Wien gefallen, auch in der Provinz ihr Glück machen, was theils auf Rechnung der Darstellung, fast mehr aber auf Rechnung der Geschmacksverschiedenheit zu schreiben kommt, ohne daß man eben in dieser Beziehung dem Geschmack der Residenzbewohner ein Vorrecht einräumen müßte [...].¹⁴

Im Vergleich zu Laibach lag in Agram zur gleichen Zeit der Grund für die kritische Distanzierung vom Vorstadttheater-Modell zunehmend auch im Nationalen, was als Folge der Illyrischen Wiedergeburtbewegung zu betrachten ist, die u. a. auch dazu führte, daß man in kroatischer Nachbarschaft die Forderung nach der Konstituierung der dramatischen Produktion in der Landessprache vereinzelt bereits ab 1838 artikuliert, während man dies in der slowenischen Öffentlichkeit erst am Vorabend der Revolution von 1848 zu tun wagte.¹⁵

Schlußfolgernd kann man über die deutschsprachige Nestroy-Aufnahme in Laibach und in Agram und somit weitgehend repräsentativ für die südslawische Provinz im vormärzlichen Österreich behaupten, daß sie von dem damaligen Modell der Nestroy-Rezeption nicht wesentlich differierte: Neben den gezeigten ambivalenten Publikumsreaktionen war sie von Kontroversen gekennzeichnet, anfangs beim Publikum und bei der Kritik, später lediglich bei der Kritik, die ihrerseits grundsätzlich an der zeitgenössischen Wiener Kritik orientiert war. In zwei Aspekten tat sie sich jedoch hervor. Zum einen war sie betont konservativ in ideell-moralischer Hinsicht, was sich neben der konstatierten Tendenz zur moralischen Radikalisierung auch darin manifestierte, daß sie im Unterschied zur Wiener Kritik konsequent davon absah, zu den in den Nestroy-Stücken enthaltenen satirischen Akzenten in bezug

12 *Illyrisches Blatt*, 4. Dezember 1845 (Nr. 49), S. 204.

13 Zit. nach Sekulić (Anm. 9), S. 118.

14 *Illyrisches Blatt*, 13. Januar 1846 (Nr. 4), S. 16.

15 Vgl. hierzu: Sekulić (Anm. 9), S. 117, Marijan Bobinac, ‚Nestroy auf kroatisch‘, *Nestroyana* 22 (2002), S. 133 und Matjaž Birk, „[...] vaterländisches Interesse, Wissenschaft, Unterhaltung und Belehrung [...]“ *Illyrisches Blatt (Ljubljana, 1819–1849), nemški literarni časopis v slovenski provinci predmarčne Avstrije* [Deutschsprachige literarische Zeitschrift in der slowenischen Provinz des vormärzlichen Österreich], Maribor 2000, S. 211 f.

auf die gesellschaftliche Realität Stellung zu nehmen.¹⁶ Zum anderen war die südslawische deutschsprachige Nestroy-Rezeption in den vierziger Jahren zunehmend national geprägt.

Die slowenische Theaterkritik in Laibach in der Person Janez Bleiweis', eines der profiliertesten slowenischen Theaterkritiker seiner Zeit und Begründer der slowenischen Theaterwissenschaft,¹⁷ übergab bis 1848 mit Stillschweigen praktisch die Gesamtproduktion der Laibacher deutschen Bühne.¹⁸ Die wenigen theaterkritischen Beiträge, die in dem 1843 ins Leben gerufenen und von Bleiweis herausgegebenen slowenischen Zeitschriften-Periodikum *Kmetijske in rokodelske novice* [*Das landwirtschaftlich-industrielle Wochenblatt*] veröffentlicht wurden, zeugen indessen davon, daß die damalige slowenische Theaterkritik weitgehend den Weg der zeitgenössischen deutschsprachigen Kritik beschritt und die herrschenden Kritikstandards und -trends übernommen hatte. Wie die Kritiker in den deutschen Kulturperiodika Laibachs lehnte auch die slowenische Kritik Nestroy vorerst aus ideell-moralischen Gründen ab, indem sie seiner Dramatik – häufig in demselben Wortlaut wie die deutschsprachige Kritik – Derbheit in der Sprache vorwarf, so daß Nestroy als Beispiel fürs Zotenreißen galt.¹⁹ Darüber hinaus fungierte er im Rahmen der damals aktuellen Forderung nach einer originalen, ideell und ästhetisch anspruchsvollen Theaterproduktion im nationalen Idiom als eine Art negatives Vorbild: Der Kritiker Bleiweis pflegte Nestroy, zunehmend national-ideologisch motiviert, als ein nicht nachahmenswertes dramatisches Modell abzutun, das „der slowenischen Sprache nicht auf die Beine hilft, sondern sie zurück in den Abgrund stürzt“.²⁰ Diese Note der Nestroy-Ablehnung seitens der Laibacher slowenischen Kritik rückte in den Jahren vor der 48er-Revolution in den Mittelpunkt und verlieh der slowenischen theaterkritischen Nestroy-Rezeption im Vormärz gegenüber der zeitgenössischen Rezeption seitens der deutschen Theaterkritik ihre besondere Prägung, die weitgehend mit der besprochenen Nestroy-Rezeption seitens der Agramer deutschen Theaterkritik vergleichbar ist.

3. Die spätere slowenische Nestroy-Rezeption

Der Trend der kontroversen Nestroy-Rezeption seitens der Kritik setzte sich in der slowenischen Thalia auch in den darauffolgenden Jahrzehnten des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts fort, als die slowenischen *Dramatischen Vereine* – die 1866 in Laibach und 1909 in Marburg (slow. Maribor) gegründeten Vorläufer der späteren slowenischen professionellen Nationaltheater – im Sinne eines Repertoires, das „ausgewählt, vielfältig und für alle Volksschichten geeignet“²¹ sein sollte, Nestroy als Erfolgsautor häufig zur Aufführung brachten. Besonders gern spielte

16 Zur Reaktion der Wiener Presse vgl. Yates (Anm. 7), S. 58.

17 Vgl. Dušan Moravec, *Temelji slovenske teatrologije* [*Grundlagen der slowenischen Theaterwissenschaft*], Ljubljana 1990, S. 65–87.

18 *Novice*, 20. Januar 1847, S. 12.

19 Vgl. Moravec (Anm. 17), S. 67.

20 Zit. nach ebd., S. 67 f.

21 Zit. nach: Dušan Moravec, *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)* [*Slowenisches Theater der Cankar-Ära (1892–1918)*], Ljubljana 1974, S. 135.

man neben *Lumpacivagabundus* noch den *Zerrissenen* und *Einen Jux will er sich machen*. Nestroy führte man meist in der Faschingszeit auf, was in puncto der Aufführungsperiode bedeutet, daß man im slowenischen Theater das traditionelle Wiener Modell aufgenommen hatte, an dem man weitgehend bis heute festhält. Von der slowenischen Kritik und Theaterwissenschaft wurde Nestroy damals dagegen nach wie vor mit betonter Zurückhaltung und sogar Ablehnung behandelt. Seine Sprachkunst und Satire blieben, wie auch im Vormärz, weitgehend unverstanden: In den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts hatten die Laibacher Kritiker lediglich die Unterhaltungskomponente der Dramatik Nestroys vor Augen und tadelten den an Trivialitäten orientierten Geschmack des slowenischen Theaterpublikums, das „keinen Sinn für einen feineren Humor [...] für all dies, was einen Tyl, Nestroy und Kotzebue übertrifft“, habe.²² Diese theaterkritische Ablehnung des unterhaltenden Theatermodells ist als Folge des in der slowenischen Thalia des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts herrschenden theaterwissenschaftlichen und dramaturgischen Konzeptes zu betrachten, das – weitgehend ähnlich wie in dem damaligen kroatischen Theater²³ – einerseits in der klassizistisch-realistischen und andererseits modernen, experimentellen Dramatik verankert und von den Bemühungen um eine einheimische, ideell-ästhetisch international vergleichbare dramatische Produktion geprägt war.

Der konstatierte Publikum-Kritik-Gegensatz in der slowenischen Nestroy-Aufnahme war charakteristisch auch für die Zwischenkriegszeit, zumal für die zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts, als die Popularität Nestroys beim slowenischen Theaterpublikum zweifellos ihren Höhepunkt erreichte. Nestroy-Aufführungen sicherten zusammen mit den populären Passionsspielen und Hašek-Stücken den Theaterdirektionen Gewinne und wurden zum festen Bestandteil des Repertoires am Slowenischen Nationaltheater in Ljubljana und in Maribor. Die große Nestroy-Begeisterung des slowenischen Theaterpublikums jener Zeit mag darin ihre Wurzeln haben, daß der gesellschaftlich-kulturelle Rahmen, in dem die Handlung der Nestroy-Stücke angesiedelt ist, auch nach dem Zerfall der Donaumonarchie und trotz veränderter politischer, sozialer und auch kultureller Verhältnisse noch weitgehend nachvollziehbar und aktualisierbar war. Der zweite Grund für die große Popularität Nestroys mag darin liegen, daß eine autochtone slowenische bürgerliche Komödie damals nicht vorhanden war.

Das vorherrschende Schema der Kritik blieb im Vergleich zur Vorkriegszeit unterdessen weitgehend unverändert – anscheinend gingen auch die österreichischen Bemühungen um die Neubewertung Nestroys, die ihren Höhepunkt u. a. in der kritischen Ausgabe O. Rommels in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts erreichten,²⁴ an der slowenischen Kritik und Theaterwissenschaft weitgehend unbeachtet vorbei. Anhand der Nestroy-Aufführungen kritisierte man vorerst die Theaterdirektionen und das Repertoire, welches „vom Abfinden mit der spezifischen

22 Zit. nach ebd., S. 26.

23 M. Bobinac verweist ähnlich wie D. Moravec auf Vertreter der französischen Dramatik als Vorbilder für das jeweilige Nationaltheater. Vgl. Bobinac (Anm. 15), S. 138 und Moravec (Anm. 17), S. 79–102.

24 Vgl. hierzu Jürgen Hein, *Johann Nestroy*, Stuttgart 1990, S. 3.

Psychologie des Auditoriums“ zeuge.²⁵ Nach wie vor tadelten die Kritiker das als überholt und schablonenhaft qualifizierte Unterhaltungsmodell des Vorstadttheaters, das ein „repräsentatives Theater wie das Ljubljanaer Drama nicht pflegen könne und dürfe“.²⁶ Einige Stimmen der Anerkennung in der damaligen Kritik sind in bezug auf die Technik der Simultanbühne zu verzeichnen,²⁷ was im Vergleich zur kroatischen Nestroy-Rezeption mit Verspätung von mehr als sechzig Jahren erfolgte,²⁸ wie auch bei jenen seltenen Kritikern, die in Nestroy den Vertreter der Theaterkultur jener Metropole sahen, in der der Großteil der slowenischen Intelligenz ausgebildet wurde.²⁹ Es waren dies jedoch Einzelercheinungen, die bei allem Renommee, die manche von ihnen, wie etwa der spätere sozialistische Kulturideologe Josip Vidmar, hatten, keine Veränderung des gezeigten kritischen Trends mit sich bringen konnten. Einige avantgardistische slowenische Regisseure, unter ihnen Osip Šest, wie auch berühmte Schauspieler, wie Emil Kralj, Zvonimir Rogoz und Vladimir Skrbinšek, schätzten Nestroy aus ihrem Verständnis der Bühne als Synthese aus Dichtkunst, Unterhaltung und freier Öffentlichkeit.³⁰ Sie brachten ihn zur Aufführung oder traten in seinen Werken auf und schufen damit Voraussetzungen für eine Objektivierung des tradierten Bilds von Nestroy als anspruchslosem Possenreißer. Wie jedoch einer Kritik der Aufführung von *Einen Jux will er sich machen* Ende der zwanziger Jahre zu entnehmen ist, war dieser Prozeß in der slowenischen Öffentlichkeit seinerzeit noch nicht weit fortgeschritten:

Nestroy muß man kennen. Er hat keine Ambition, er will nichts und hat keine romantische Ironie, er kennt weder eine Exposition noch eine Katharsis und weiß der Teufel noch, was gewisse Skribler als Quintessenz aus der dramatischen Kunst herausgeholt haben. Nestroy ist Nestroy. Herr Šest, der sie mit großem Eifer führte, kennt unser Publikum und unsere Schauspieler gut. ‚Das nenne ich Erholung‘, sagt er selber in der 4. Nummer des diesjährigen Theaterblattes. Er schoß nicht daneben, und bei der Premiere gab es tonnenweise Lachen, von den ersten Logen bis zum letzten Platz auf der Galerie.³¹

Nach 1945 setzte der Trend der Nestroy-Verdrängung auf den professionellen slowenischen Bühnen ein. Im Vergleich zur Zwischenkriegszeit ist zwischen 1945 und 1990 ein drastischer Rückgang in der Zahl der Aufführungen insgesamt zu verzeichnen, und dies trotz der Publikumserfolge, die bei Nestroy nicht ausgeblieben sind, vor allem beim Publikum einer der traditionsreichsten und renommiertesten Amateurbühnen im Lande, dem *Šentjakobsko gledališče* (*Sankt-Jakober-Theater*) in der Metropole Ljubljana.³² Insgesamt gelangten in einem Zeitraum von mehr als vierzig

25 Dušan Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)* [Slowenisches Theater zwischen den Kriegen 1918–1941], Ljubljana 1980, S. 230.

26 *Jutro* 1929, 5. Februar 1929, S. 3.

27 *Slovenec*, 26. September 1931, S. 4.

28 Vgl. hierzu: Bobinac (Anm. 15), S. 141.

29 Vgl. *Gledališki list Narodnega gledališča* [Theaterblatt des Nationaltheaters], 21 (1939/40).

30 Vgl. Moravec (Anm. 25), S. 435.

31 *Slovenec*, 10. November 1928, S. 4.

32 Vgl. *Gledališki list Šentjakobskega gledališča Ljubljana* [Theaterblatt des Sankt-Jakober-Theaters Ljubljana] 3 (1998), S. 6.

Jahren Nestroy-Werke – *Der Zerrissene*, *Einen Jux will er sich machen*, *Der Talisman*, *Lumpacivagabundus* und *Liebesgeschichten und Heiratsachen* – nur in neun Saisonen zur Aufführung, darunter in drei Saisonen in den professionellen Theatern: 1951 *Der Zerrissene* am Volkstheater in Celje, 1965 *Einen Jux will er sich machen* am Nationaltheater in Maribor und 1977 *Der Talisman* am Nationaltheater in Ljubljana. Was die Rezeption durch die Kritik anbelangt, ist dagegen keine wesentliche Änderung eingetreten: Nestroy blieb auch bei der slowenischen Kritik der sozialistischen Ära grundsätzlich verpönt – sei es aus ideell-ideologischen oder poetologischen Gründen. Das Problem bestand nach wie vor darin, daß die Kritiker weitgehend außerstande waren, die Ideenwelt Nestroys zu erfassen. Den sozialen und kulturellen Rahmen der Dramatik Nestroys qualifizierten sie als kleinbürgerlich, seinen Humor als platt und naiv, so daß das kritische Fazit – „Vieles wurde getan und dennoch – Nestroy bleibt Nestroy“³³ – im Vergleich zur ersten Hälfte des Jahrhunderts im wesentlichen seine Gültigkeit behielt. Zeitweise hatte die damalige Kritik mehr oder weniger explizit auch ideologische Implikationen, besonders in den siebziger Jahren, als der Großteil der Kritik Nestroy als sozialkritischen Dramatiker zu plazieren suchte und zu diesem Zweck bereit war, ihm sogar Tribut zu zollen. So wurde der bisherige Possenreißer in der Besprechung der besagten *Talisman*-Aufführung – die Regie führte der Österreicher Peter Lotschak – lakonisch gar als Träger „einer desillusionierten Skepsis gegenüber der kapitalistischen Entwicklung“³⁴ bezeichnet und somit in gewissem Sinne ideologisch beglaubigt. Wenig Gefallen fand die damalige Kritik an dem traditionellen Aufführungskonzept, dem man Reduktionismus vorwarf, d. h. Konzentration lediglich auf Unterhaltungseffekte und auf Herstellung einer authentischen Zeitatmosphäre. Aus der Sicht einer ideologisch gezeichneten Theaterwissenschaft, welche die Forderung nach dem gesellschaftlichen Engagement der Kunst mit der dramaturgischen Innovation zu verbinden suchte, erschienen Nestroy-Aufführungen – „diese kleinbürgerlichen Gemüsesuppen [...] konformistisch bis zur Unverdaulichkeit“³⁵ All dies steigerte sich zeitweise sogar zur Forderung nach einem endgültigen Ausschluß von Nestroy-Aufführungen aus der slowenischen Thalia.³⁶ In Wahrheit blieben den Regisseuren nicht nur die Möglichkeiten der versteckten Charakterkomödie und der Satire weitgehend verschlossen, sondern auch die verschiedenen Spielarten des modernen Dramas, die Nestroys Dramatik in sich birgt, wie etwa das sozialkritische Volksstück, die Formen des epischen und grotesken Theaters und das politische Kabarett. Außerdem wurden die Regisseure nur selten den Extempores wie auch den Techniken der Parodie gerecht, darunter der Lokalisierung, d. h. u. a. auch einer identifikationsstiftenden Transponierung der Vielfalt sprachlicher Ebenen und unterschiedlicher regionaler, sozialer und kultureller Diskurse,³⁷ was das Mißlingen

33 *Dnevnik*, 9. Dezember 1977, S. 5.

34 *Večer*, 14. Dezember 1977, S. 6.

35 *Mladina*, 22. Dezember 1977, S. 35.

36 Vgl. *Nedeljski dnevnik*, 25. Dezember 1977, S. 8.

37 Der Marburger Kritiker Dušan Mevlja lobte den gelungenen Versuch der sprachlichen Transponierung in *Einen Jux will er sich machen*, das 1966 am dortigen Theater aufgeführt wurde. Der Übersetzer wählte die in der Region populäre Mundart von Prlekija und begeisterte damit das Publikum. Vgl. *Gledališki list SNG v Mariboru* [Theaterblatt des Slowenischen Nationaltheaters in Maribor] 13–14 (1966), S. 167–169.

parodistischer Effekte zur Folge hatte. Aus den Kritiken läßt sich indessen aber auch etwas herauslesen, was bis dato in der Nestroy-Rezeption im slowenischen Raum noch nicht zu beobachten war: Nestroy erschien vereinzelt als ein komplexer Dramatiker in puncto Regie und Dramaturgie, und man verwies auf die Poesie in seiner Dramatik wie auch auf deren Beeinträchtigung durch das ideologisch geprägte Extemporieren.³⁸ Dennoch handelte es sich, wie auch oben konstatiert, um einige wenige Ausnahmen unter den Kritikern, die abgesehen von zeitweiligen Kontroversen ohne Folgen für den gezeigten kritischen Trend blieben.

Und wie gestaltet sich die aktuelle Nestroy-Aufnahme im slowenischen Raum? Nicht nur daß seit 1927 keine neue, der breiten Öffentlichkeit zugängliche Nestroy-Übertragung ins Slowenische verfertigt wurde³⁹ und daß – im Unterschied zum kroatischen Raum⁴⁰ – die wissenschaftliche Rezeption bis auf einige partielle rezep-tionsästhetische Forschungen⁴¹ so gut wie nicht existent ist: Nestroy ist gegenwärtig von den professionellen slowenischen Bühnen völlig verbannt. Ein viel besseres Los ist ihm auch auf den Amateurbühnen nicht beschieden, denn in den letzten zehn Jahren gelangte er auch dort nur zweimal zur Aufführung: Das erste Mal in der Saison 1997/98, d. h. nach einer zwanzig Jahre dauernden Abwesenheit von der slowenischen Thalia, als man den *Zerrissenen* auf der bereits erwähnten Ljubljanaer *Šentjakobsko gledališče* aufführte,⁴² und das zweite Mal, im Jahr 2002, als der Liebling des slowenischen Theaterpublikums, *Lumpacivagabundus*, von einer provinziellen Dilettantengruppe aus der slowenischen Steiermark zur Aufführung gebracht wurde.⁴³ Diese Gruppe gastierte mit dem Publikumserfolg, der in erster Linie auf die gelungene Lokalisierung zurückging, sogar in der slowenischen Diaspora in Deutschland, was bei dem negativen Rezeptionstrend erfreulich ist und davon zeugt, daß Nestroy-Humor trotz großer politischer und sozialer Veränderungen den Slowenen auch heute weitgehend eigen ist, was vorerst seine kulturgeschichtlichen Gründe hat. Die Verfasser der in der letzten Dekade äußerst spärlichen und oberflächlich gehaltenen Besprechungen konzentrieren sich – bis auf einige wenige Ausnahmen, die den Komödiendichter als Vorläufer des absurden Theaters aufzuwerten bemüht sind⁴⁴ – vorwiegend auf die unterhaltende Komponente der Aufführungen und untermauern somit das nun verbreitete Bild Nestroys als eines legeren, für die Amateurbühne geeigneten Unterhaltungsdramatikers. Die sozialkritische Komponente kommt dabei kaum vor.

38 Rapa Šuklje, ‚Johann Nestroy: Talisman‘, *Naši razgledi* 2 (1978), S. 42.

39 Die bisher einzige, in Buchform erschienenen slowenische Nestroy-Übertragung ist der 1927 von Adolf Robida übersetzte und in der Reihe Volksbühne veröffentlichte *Lumpacivagabundus*.

40 Vgl. Bobinac (Anm. 15), S. 152.

41 Vgl. Birk (Anm. 2); ders., ‚Die deutsche Bühne in Ljubljana (Laibach) im Spiegel der vormärzlichen Wiener Literaturpublizistik‘, *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 32 (2002), S. 11–22; Klavdija Kranjc, *Nestroy pri Slovencih (1871–1940)* [Nestroy bei den Slowenen (1871–1940)], Diplomaska naloga (masch.) Univerza v Ljubljani 2000.

42 Vgl. *Gledališki list Šentjakobskega gledališča Ljubljana* [Theaterblatt des Sankt-Jakober-Theaters in Ljubljana] 3 (1998), S. 4–7.

43 *Tednik*, 21. Februar 2002, S. 14.

44 *Dnevnik*, 17. Februar 1998, S. 24 f.

Die gegenwärtige Situation in der slowenischen Nestroy-Rezeption auf der Bühne und in der Kritik ist zum einen zurückzuführen auf die anhaltende, häufig pauschalisierende Nestroy-Ablehnung seitens der slowenischen Kritik wie auch deren gegenwärtige Nicht-Bereitschaft zu einer fachlich-objektivierte Neubewertung des Komödiendichters und zum anderen auf die konstatierten Mängel im *Savoir-faire* der zeitgenössischen slowenischen Dramaturgen und Regisseure, was eine ideell-ästhetisch und dramaturgisch zeitgemäße Aktualisierung der Nestroy-Satire und Parodie in der slowenischen Thalia derzeit nicht zulässt. Es ist daher nicht überraschend, daß die Zukunftsperspektive der Nestroy-Dramatik im slowenischen Raum derzeit allem Anschein nach im ruralen Milieu angesiedelt ist.

Buchbesprechungen

Eva-Maria Ernst: *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert* (Literatur-Kultur-Medien, Bd. 3). Münster, Hamburg, Berlin, London: LIT Verlag 2003. 328 S. ISBN 3-8258-6730-7. € 29,90.

Die Hanswurst-Figur und ihre Rolle im Volkstheater des 18. Jahrhunderts stößt, nicht zuletzt wegen ihrer übergreifenden Bedeutung für die Entwicklung der europäischen Komödie, auf verstärktes Forschungsinteresse. Beinahe gleichzeitig mit der vorliegenden, von Peter Brenner in die Reihe „Literatur – Kultur – Medien“ aufgenommenen Kölner Dissertation erschien etwa Beatrix Müller-Kampels Studie *Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert* (Paderborn 2003).¹

Eva-Maria Ernsts Abhandlung bietet einen Überblick über Entwicklungsstadien der Hanswurst-Figur vom voraufklärerischen, von der Commedia dell'arte geprägten „Lustigmacher“ über den im Zuge der fortschreitenden bürgerlichen Aufklärung aktiv-selbständigen „Spielmacher“ hin (oder zurück) zur weitgehend unverbindlichen Kasperlfigur nach 1792. Im Zentrum stehen Werke bedeutender Wiener Gestalter von Hanswurst-Figuren im 18. Jahrhundert, beginnend mit J. A. Stranitzky bis hin zu Emanuel Schikaneder, ergänzt durch einen abschließenden Ausblick auf Adolph Bäuerle, Raimund und Nestroy. Als Rahmen, Raster und zumeist auch als Erklärungsmodell für Eva-Maria Ernsts Untersuchung der Entfaltung und Ausformung der Hanswurst-Figur dient die Chronologie der literatur- und theatergeschichtlichen Entwicklung in Wien. Den Auftakt für die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater setzt die Verfasserin zu Recht mit Stranitzkys Übernahme des „Theaters nächst dem Kärntnerthor“ im Jahr 1712 an.

Bedauerlicherweise verzichtet die Arbeit auf eine Reflexion und Begründung ihrer literatur- und kulturwissenschaftlichen Methoden und Ziele bzw. auf die Vorstellung eines diesbezüglichen Konzepts, sieht man vom lapidaren Hinweis in der Einleitung ab: Das „Ringens der Wiener Bühnen um eine verbindliche Figurenkonzeption innerhalb der ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts“ sei „ein repräsentatives Beispiel, wie und mit welcher Intensität sozial- und kulturgeschichtliche Faktoren die Entwicklung des Theaters beeinflussen“, deshalb solle die „folgende Interpretation der komischen Zentralfigur in Einzelanalysen [...] unter genau diesem Gesichtspunkt erfolgen“ (S. 21 f.). Zur Orientierung in der Fülle der von der Verfasserin im Laufe ihrer Untersuchung analysierten Faktoren und ausgebreiteten Fakten und im Dienste einer Positionierung der Dissertation innerhalb der einschlägigen Forschung hätten sich eine methodische Reflexion und ein kurzer kritischer Forschungsbericht als sinnvoll erwiesen.

Nach knappen Informationen über die Rolle der komischen Figur im Schauspiel der Wanderbühnen interpretiert die Verfasserin im ersten Teil der Arbeit die Hans-

1 Vgl. Hugo Aust in *Nestroyana* 24 (2004), S. 94–97.

wurst-Figur unter kulturgeschichtlich-soziologischen sowie unter ästhetisch-literaturhistorischen Gesichtspunkten. Kapitel 1 behandelt am Beispiel von J. A. Stranitzkys Haupt- und Staatsaktionen die Funktion des Hanswurst als „Antipode und Überwinder“ der absolutistischen Hofkultur. Dabei zieht die Verfasserin zwar neuere Forschungsliteratur heran, stützt sich aber deutlich auf die Ergebnisse älterer Arbeiten wie jene Otto Rommels, auch wenn sie seine Interpretation des Hanswurst – terminologisch etwas unscharf – als „nationalistisch verfärbt“ (S. 84) qualifiziert. In diesem Kapitel ist die Beschreibung von Interdependenzen und fließenden Übergängen zwischen Hanswurst-Figur und höfischen Figuren aufschlußreich, die über Parodie und Verfahrensweisen der Komik manifest werden. Kapitel 2 des ersten Teils widmet sich unter näherer Betrachtung von Gottfried Prehauser, Josef Felix Kurz (Bernadon) und Philipp Hafner der ästhetischen und dramaturgischen Stellung der Hanswurst-Figur im Stegreifspiel, wobei mit vielfältigen Textbezügen ihre Rolle als „Störfaktor der ‚Sittenschule Schaubühne‘“ anschaulich beleuchtet wird. Theatergeschichtliche, soziologische und poetologische Diskurse mit Rückgriffen auf zeitgenössische Komödienkonzepte begleiten Eva-Maria Ernsts Darstellung der Entwicklung vom Stegreifspiel in seiner Blütezeit, dem nachfolgenden Abstieg und Übergang in die bürgerliche Komödie. Die zusammenfassende Darstellung der Gottsched-Rezeption in Wien und des bereits gut erforschten Hanswurst-Streits in der maria-theresianischen und josephinischen Periode erfährt die gebührende Aufmerksamkeit und beschreibt Joseph von Sonnenfels’ aufklärerische Bestrebungen, den Hanswurst von der Bühne zu verbannen, im Lichte des gesamtdeutschen Kontexts. Zur Illustration (theater-)praktischer Konsequenzen aus dem Wiener Hanswurststreit beleuchtet die Verfasserin ausführlich die ambivalente und dennoch eigenständige Position Philipp Hafners und seiner Komödien.

Der zweite Teil des Buches skizziert, orientiert am chronologischen und historisch-politischen Epochenverlauf „die komische Figur zwischen Josephinismus, Restauration und industrieller Revolution“ zunächst im Lichte der josephinischen Theaterreform und des bürgerlichen Bildungs- und Moralanspruchs maßgebender Kreise der Wiener Aufklärer. Dabei wird am Beispiel von Marinellis *Dom Juan* die zähe Überlebenskraft der Hanswurst-Figur zwar gut dokumentiert, jedoch nicht ausreichend gedeutet. Das gilt auch für die Darstellung der Entwicklung der komischen Figur nach 1792 im Lichte der beginnenden Reaktion nach Leopold II. anhand exemplarischer Texte Karl Friedrich Henslers, Joachim Perinets und Emanuel Schikaneders.

Als umfassender Überblick über die Entwicklung der komischen Figur auf dem Wiener Theater des 18. Jahrhunderts bietet die Dissertation nützliche und detaillierte Informationen unterschiedlicher Herkunft. Nicht immer herrschen Ausgewogenheit in deren Gewichtung und definitorische und stilistische Präzision bei den vorgestellten Aspekten, etwa wenn mehrmals von „traditionellen Zügen der Hanswurstkomik“ (S. 44) die Rede ist. Die Charakterisierung des Leopoldstädter Kasperl-Repertoires als „Ausdruck innenpolitischer Reaktion in den letzten Regierungsjahren Josephs II.“ (207) ist zumindest mißverständlich. Orientiert an bisherigen literatur- und theaterhistorischen Forschungsergebnissen, die gelegentlich auch kritisch diskutiert werden, zeitigen die weitgehend monographischen, nah an den

Texten arbeitenden und auf die zeitbedingt sich wandelnde Funktion der komischen Figur fokussierten Komödienanalysen aufschlußreiche Detailergebnisse. Leitthesen, weiterführende Interpretationsansätze und Deutungen der Verfasserin werden allerdings nur selten erkennbar.

Eduard Beutner

Wenzel Scholz und Die chinesische Prinzessin. Herausgegeben von Jürgen Hein (Quodlibet, Bd. 5). Wien: Lehner 2003. 95 Seiten. ISBN 3-901749-34-9 € 14,40.

Mit dem Einakter *Wenzel Scholz und Die chinesische Prinzessin* legt der Verlag Johann Lehner ein weiteres schmuckes Bändchen in der Serie Quodlibet vor, und Jürgen Hein dokumentiert ein erstaunliches, durch drei Dezennien jährlich (meist zweimal) wiederkehrendes Ereignis der Wiener Theatergeschichte: die Scholzischen ‚Benefizien‘. Bei einem solchen kamen die über die Tageskosten hinausgehenden Einnahmen dem Benefizianten zugute. Der beliebte Komiker, der sonst schon bei seinem bloßen Auftreten auf der Bühne wahre Lachstürme hervorrief, erregte mit der Wahl der bei seinen Einnahmeabenden aufgeführten Werke regelmäßig das Mißfallen des Publikums. „Fast alle endeten mit einem Fiasko“ (S. 77). Schuld an dieser Misere war Direktor Carls Forderung, daß Benefizianten ihre eigenen Stücke beizubringen hatten. Das Werkchen dreht sich nun um die Nöte, die Wenzel Scholz hat, ein geeignetes Werk für diesen Anlaß zu finden.

Der anonyme Einakter wurde am 28. März 1856 im Carl-Theater anläßlich des siebenzigsten Geburtstages von Wenzel Scholz aufgeführt. Der Band bietet auf knapp 30 Seiten den Text und einen Apparat, wie er einer kritischen Ausgabe entspricht: eine Auswahl der wichtigsten Lesarten und Varianten, ausführliche Erläuterungen, den Zensurakt, interessante Dokumente zu Scholz' Wirken (so die witzige „Lebens-Anzeige“ und den großzügigen Vertrag Direktor Nestroys mit Scholz), zeitgenössische Berichte über Scholz, ein ausführliches, gut lesbares Nachwort, in dem sich Hein auch mit der Autorschaft des Werkes auseinandersetzt, eine Zeittafel, die das Wirken von Scholz in die Entwicklung des Wiener Volkstheaters einbindet, und mehrere exemplarische Abbildungen: insgesamt also ein sehr informativer Band, der allerdings auch einige Fragen aufwirft. Die den Nachschlagewerken folgende Zeittafel bedeutet z. B., daß Scholz trotz Ankündigung des Stückes zum Zeitpunkt der Aufführung erst 69 Jahre alt war. Wurde der 70. Geburtstag um ein Jahr vorgezogen? Oder hat der zeitgenössische Kritiker (S. 71, Anm. 2) mit seiner Angabe des abweichenden Geburtsdatums doch recht?

Jürgen Hein ist bemüht, dem ‚Findling‘ einen respektablen Vater zuzuschreiben. Und welcher Autor wäre respektabler als der Direktor des Carl-Theaters selbst? Man wird Heins (ohnedies vorsichtigem) Entdeckerstolz nicht unbedingt folgen wollen. Er erwähnt etwa „den z. T. witzigen Dialog“ (S. 79) und „Spuren“ von Nestroys Mitarbeit (S. 80). So besonders witzig ist der Dialog aber nun doch wieder nicht und beschränkt sich, wie Hein selbst zugibt, auf die Nestroy-Rolle des SCHNUDWIUDRI. Dort finden sich auch die von Hein mit Abbildung (S. 90) dokumentierten Korrekturen von Nestroys Hand. Nestroy dürfte sich also seine eigene Rolle etwas mundgerechter gemacht haben, wie dies ja auch für andere Rollen fremder Autoren belegt

ist. Der Zensurakt (S. 80) beweist nichts: Bei der Polizei wurden Stücke jeweils vom Direktor des Theaters eingereicht, was Hein ja in einer Fußnote vermerkt. Dafür gibt es zahllose Beispiele von Karl Carl, Franz Pokorny und auch Nestroy. Man vergleiche damit die Zensureintragung zu *Orpheus in der Unterwelt*, die als Autor der Textfassung dieser Offenbach-Operette ausdrücklich Nestroy anführt. Schon die Todesproblematik des Stückes (etwa S. 14, S. 37) spricht bei Nestroys panischer Todesfurcht gegen eine Zuschreibung des Werkes an ihn.

Die Ausgabe des Einakters zeigt die Schwierigkeiten der Edition von Theatermanuskripten, die vielfach überarbeitet wurden. Obwohl das Werk laut Rommel (und Hadamowsky) nur ein einziges Mal aufgeführt wurde, hat man das Manuskript doch nachträglich einer Bearbeitung unterzogen, deren Zweck es offenbar u. a. war, eine Verwandlung (die Wohnung von Wenzel Scholz) einzusparen. Eine weitere Aufführung war also zumindest (an einem anderen Theater?) ins Auge gefaßt worden. Dabei wurden Teile der ursprünglichen Fassung entfernt, Einlagezettel aufgeklebt, die vielleicht ebenfalls zum Teil verloren sind. Die von Jürgen Hein abgedruckte Fassung entspricht nun weder dem abgebildeten Theaterzettel, noch ist sie stimmig in sich selbst. Das Stück beginnt (S. 11) in der „Theatergarderobe des Herrn Wenzl Scholz“, dennoch „stürzt“ die Figur des SCHOLZ am Ende der 7. Szene (S. 19) in eben diese Theatergarderobe „ab“ („ich weiß schon was ich thu – ich – ich geh’ in meine Theater Garderobe“). Im Personenverzeichnis der abgedruckten Fassung wäre, wie die Korrektur auf der S. 89 abgebildeten Manuskriptseite zeigt, HERTHA, STUBENMÄDCHEN durch die PORTIERIN DES THEATERS zu ersetzen und der S. 41 f. abgedruckte Schluß, der die Figur des SCHOLZ in seiner Garderobe einschlafen läßt („Er schläft ein [...] man hört ihn schnarchen“), in den Haupttext zu integrieren. Dem STUBENMÄDCHEN gehört die S. 39 im Anhang abgedruckte fragmentarische Szene zu. Die ursprüngliche Fassung, in der das Stubenmädchen offenbar ein Stück für ihren Herrn schreibt, ist wohl endgültig verloren und nicht zu rekonstruieren. Die im Manuskript entfernten und eingefügten Blätter verwirren natürlich die ursprüngliche Seitenzählung. Hein sah sich daher außerstande, die mit Seitenzahlen bezeichneten Zensureingriffe zu identifizieren. Die folgenden, im Anhang in den Varianten auf S. 42 f. mitgeteilten Streichungen „(× Die Großen des Reiches lieben die Offenherzigkeit [...] Das muß noch nicht lange her sein ×)“ und „(× der Caesar von China ×)“ sind mit Sicherheit Eingriffe des Zensors. Kriminalistischer Spürsinn könnte – ausgehend von diesen Fixpunkten – wohl andere Zensureingriffe identifizieren (hier böte sich etwa der Hinweis auf „Vielweiberei“, S. 29, an). Interessant ist die Tatsache der Diskrepanz zwischen der Beurteilung durch den Zensor Hölzl (S. 52) und dem endgültigen Bescheid (S. 51): von Hölzl angekreidete Stellen auf S. 23 und 27 des Manuskripts werden zugelassen, jedoch kommt eine neue Stelle auf S. 60 hinzu. Der Name des ausfertigenden Beamten (hier: „Kosmanit“) ist an anderer Stelle der Nestroy-Edition (*Stücke* 5, 494) mit „Rosmannit“ wiedergegeben. Vielleicht könnte der österreichische Beamtschematismus hier eine Klärung bringen.

Band 2 der Reihe *Quodlibet*, die sogenannte „Reserve“, liegt bereits in einer zweiten verbesserten Auflage vor. In einer zweiten Auflage dieses Bändchens könnten einige Kleinigkeiten bereinigt werden. S. 44, Zl. 12 muß es „schießen“ statt „schließen“ heißen, S. 23, Z. 4 und 5 v.u. wäre „Last“ statt „Lust“ entweder zu

korrigieren oder als Emendation zu erwägen. Der in Nestroys Vertrag mit Wenzel Scholz erwähnte „Tageskosten-Pauschal-Betrag“ (S. 59) kann nicht „Eintausend und Dreyßig Gulden“ ausgemacht haben. Hier ist deutlich eine Null zuviel. Da die Summe in Worten ausgeschrieben ist, muß also ein Schreibfehler im Original vorliegen. Eine Anmerkung sollte dies klarstellen. In Scholzens Rollenverzeichnis (S. 74) ist der PLUTZERKERN aus dem *Talisman* zu streichen, diese Rolle wurde von Louis Grois gespielt (*Stücke 17/I*, 375); statt BRUNNER wäre GABRIEL BRUNNER eindeutiger, als GABRIEL erscheint er im Text von *Kampl*, da ja dort auch noch sein Bruder BERNHARD (BRUNNER) vorkommt. Die ‚Scholzischen Benefizstücke‘ werden von Hein zwar ausführlich dokumentiert, dennoch wäre ein Hinweis auf das gleichnamige Kapitel in der Nestroy-HKA (zur *Fahrt mit dem Dampfwagen*, *Stücke 8/I*, 337–347) nützlich.

Fazit: In den Augen dieses Lesers zwar kein neuer Nestroy (auch nicht ein halber), aber ein interessanter Beitrag zur Geschichte des Wiener Theaters, jedem am Wiener Volkstheater zur Zeit Nestroys Interessierten zu empfehlen.

Friedrich Walla

Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione. Hrsg. von Gabriella Rovagnati. Mailand: Cooperativa Universitaria Editrice Milanese 2002. 218 S. ISBN 88-7090-538-1. € 21,00.

Der Band versammelt die Beiträge zu einer Nestroy-Konferenz, die in Mailand im Dezember 2001 stattgefunden hat. Die Herausgeberin problematisiert in ihren einleitenden Erörterungen die rituellen Aktivitäten anlässlich runder Geburts- und Sterbetage berühmter AutorInnen, kann aber für den Mailänder Kongreß doch geltend machen, daß die Veranstaltung und die Publikation den Zweck verfolgen, diesen originellen österreichischen Dramatiker in Italien etwas bekannter zu machen. Zweifelsohne verdienstvoll in diesem Zusammenhang ist auch die geraffte Darstellung der zahlreichen Veranstaltungen und Publikationen vor allem in und aus Österreich sowie der Rezeptionsgeschichte, die anhand einiger prominenter Zeugen wie Blei, Hofmannsthal, Musil, Polgar u. a. belegt wird. Auch zeitgenössische Anverwandlungen und Auseinandersetzungen mit Nestroy werden referiert (Henisch, Turrini, Bernhard, Jelinek). Diese bemühten Autoritäten sollen offensichtlich dazu beitragen, dem italienischen Publikum den kulturellen Stellenwert und den literarischen Rang Nestroys zu verdeutlichen, sodaß man das Gefühl nicht los wird, daß Nestroy zwar eine Größe, aber eine unbekannte für die italienische Öffentlichkeit ist. Das ist nur eine Vermutung, eine einläßliche Darlegung der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte Nestroys in Italien wäre in diesem Band sicher passend gewesen.

Jürgen Hein bietet in seinem Beitrag (S. 23–42) über Geschäft und Profession bei Nestroy einen Aufriß der institutionellen und ökonomischen Bedingungen, unter denen der Schauspieler-Dichter und später auch Direktor zu arbeiten hatte, wobei eben das „Geschäft“ in der „zunehmenden Selbstthematization des Theaters“ sehr häufig ins Zentrum Nestroyscher Possen rückt. Die Bearbeitungspraxis und der Schaffensprozeß Nestroys werden sehr anschaulich (mit einer Skizze) dargelegt, ebenso die spezifischen Züge der Nestroyschen Posse, die von epischer Destruktion

des Dramatischen und gegenrhetorischer „Radikaldramatik“ (V. Klotz), einer „Vertheaterung“ (S. 41) des Rollen- und Sprachmaterials gezeichnet seien. Dem souveränen und dicht formulierten Aufsatz gelingt es, die Komplexität und die eigenwillige ästhetische Signatur der Nestroyschen Texte auf knappem Raum zu vermitteln und auch den literatur- und theaterwissenschaftlichen Stand der Debatte zu skizzieren.

Die Ursachen für die negativen Urteile (nord)deutscher Zeitgenossen wie Dingelstedt, Glasbrenner, Hoffmann von Fallersleben, Vischer, Herwegh, Gutzkow, Laube und Hebbel über Nestroy als Vorstadtdramatiker und als Schauspieler sieht Martin Stern in erster Linie in der sich allmählich konstituierenden Poetik des Realismus begründet, aber auch in gattungsspezifischen Erwartungen, die die bildungsbürgerlichen Reisenden an die Dramatik richteten. Daß die dramatische Satire Nestroys mit den eingeforderten idealisierenden Überformungen der Realität nicht kommensurabel sein konnte, wäre zu ergänzen. Die dargelegten Affinitäten zwischen Nestroy-Kritik (und Raimund-Lob) und dem sich in den darauffolgenden Jahrzehnten formierenden ästhetischen Programm sind durchaus einleuchtend, erklären aber nicht die aggressive und teils geradezu rabiate Diktion und die metaphorischen Felder (z. B. Schmutz, Sexualität) der Verdammungen Nestroys aus deutscher Feder.

Der italienischsprachige Beitrag Alberto Destros, der mit seiner 1972 erschienenen Monographie (*L'intelligenza come struttura drammatica*) das Interesse der italienischen Germanistik an Nestroy nachhaltig befördert hatte, untersucht die Aktualität und Zeitgenossenschaft der Nestroyschen Produktion, erläutert eingangs die Rolle der Zensur, den Erwartungshorizont des Publikums und den Rekurs auf theatrale Schablonen als vordergründige Hindernisse. Seine synthetisierenden Lektüren führen Sozial- und Wirtschaftsgeschichte mit der Textstruktur auf erhellende Weise zusammen, indem er einige wichtige Details herausgreift. Die sozialgeschichtlichen Effekte der Papiergeld Einführung während der Napoleonischen Kriege und der vormärzlichen Inflation manifestieren sich in der überragenden Rolle des Geldes in Nestroys Possen; die vormärzliche Industrialisierung scheint Nestroy verschlafen zu haben, seine Arbeiter sind in der Regel Handwerker, die aber nach 1848 allmählich von der Bühne verschwinden. Für diese auffällige Absenz des Industriearbeiters macht Destro den in den frühen vierziger Jahren einsetzenden Wandel der Publikumsstruktur und die vorwiegend konservative Tradition des Volkstheaters verantwortlich, und deutet diesen Befund dialektisch als *argumentum ex silentio*, das die Zeitgenossenschaft Nestroys bestätigt. Die durch die staatliche Kontrolle erzwungene Absenz der politischen Sphäre unterlaufe Nestroy durch die analoge Struktur der autoritär-patriarchalen Familie, einer allegorischen Aufladung der Konfiguration der *dramatis personae*.

Reinhard Urbach untersucht Merkmale und Wirkung Nestroys als Schauspieler; nach einer knappen historischen Skizze realistischer theatralischer Ästhetik beschreibt Urbach Nestroy als Schauspieler, der das verpönte Grotesk-Komische wieder gegen die ästhetischen Postulate revitalisiert hätte, und belegt seine Thesen an den Figuren des Knieriem und des Zerrissenen, wobei er die Spaltung von Spielfigur und Räsonneur herausarbeitet. Sigurd Paul Scheichl beantwortet die Frage „Was ist das eigentliche satirische Objekt Nestroys?“ dahingehend, daß der sprach-

liche Wandel, Effekt des gesellschaftlichen Wandels, im Zentrum von Nestroys Satire stehe, und geht bei seinen Überlegungen von der inneren Brüchigkeit des Namens Flora Baumscheer im *Talisman* aus, wobei Scheichl die Kontrastierung von alltags- und bildungs- sowie literatursprachlichen Elementen in den Dialogen als Quelle und Objekt des satirischen Sprachwitzes interpretiert. Fabrizio Cambi geht der Rezeption Nestroys im Werk Jura Soyfers nach und bezieht sich in erster Linie auf Horst Jarkas Soyfer-Monographie; strukturelle Affinitäten und die zahlreichen intertextuellen Bezüge werden sorgfältig ausgebreitet, allerdings muß ein peinlicher Übersetzungsfehler moniert werden, der aus der Inquisition eine jüngere Schwester macht („la più giovane si chiama inquisizione“, S. 110). Die Arbeitsbedingungen des Vorstadtdramatikers und Schauspielers beschreibt Walter Obermaier in seinem Beitrag. Einwenden könnte man, daß Nestroys Strategien, die Zensur zu überlisten, schon oft genug beschrieben worden sind, die aber auch einem italienischen Fachpublikum wohl weniger geläufig sein dürften. Obermaier breitet aber in der Folge weniger oder nicht bekanntes Material aus Nestroys „Werkstatt-Leben“ aus, und beschreibt einläßlich Vorlagenbearbeitung, die Rolle des Schauspieler-Ensembles, den Termin- und Konkurrenzdruck bei der Parodienproduktion, sodaß man ein anschauliches Bild vom Nestroyschen Produktionsprozeß erhält. Eine Publikation des Tagebuchs von Stainhauser, das Obermaier ausführlich zitiert, schiene mir wünschenswert. Wirklich neues Material zur Rezeptionsgeschichte Nestroys bietet Jeanne Benay in ihrem Beitrag „Johann Nestroys Werk als frankophone und deutsche Kulturwaffe im annektierten Lothringen (1871–1918)“. Den beeindruckenden Erfolg Nestroyscher Possen am Metzer Stadttheater erklärt Benay mit der stilisierten Romanität und Austriazität Nestroys, die in den Besprechungen der Metzer Provinzpresse greifbar wird, und durch die Gastspiele des Münchner Komikers Carl Dreher. Die Bühnenpräsenz korrigiert die Ansicht, daß die Wiederentdeckung Nestroys nur durch die Ganghofer/Chiavacci-Ausgabe (1890/91) und durch den Kraus-Essay zustande gekommen wäre, und macht deutlich, daß die Rezeptionsgeschichte Nestroys noch viele Lücken aufweist. Mit Fragen der Übersetzbarkeit Nestroys befaßt sich die Herausgeberin Gabriela Rovagnati in ihrem abschließenden Beitrag, der auch Fragen der Wirkungsgeschichte aufgreift; Karl Kraus komme das Verdienst zu, Nestroy nach einem halben Jahrhundert völligen Vergessens dem großen Publikum wiedergegeben zu haben. Es scheint, als habe die Herausgeberin den Beitrag Benays, der eben diese Rezeptionsklischees überzeugend korrigiert, nicht zur Kenntnis genommen. Der Anhang bietet eine auszugsweise Übersetzung der *Höllenangst* ins Italienische von Rovagnati und Susanne Schmid.

Der Sammelband präsentiert einen guten und abgerundeten Überblick über Nestroys Possen und über den aktuellen Forschungsstand. Die Fragestellungen sind gut aufeinander abgestimmt, sodaß es kaum zu Überschneidungen in den Beiträgen kommt. Das Mailander Symposium und der Sammelband richten sich in erster Linie an ein italienisches Fachpublikum und machen verständlich, daß manchmal auch schon Bekanntes wieder ausgebreitet wird. Kritisch vermerkt werden muß, daß manche Beiträge ein sorgfältigeres Lektorat vertragen hätten, die zahlreichen Satzfehler trüben den insgesamt erfreulichen Eindruck.

Johann Sonnleitner

Ludwig Laher: *Aufgeklappt. Roman*. Innsbruck: Haymon 2003. 157 S. ISBN 3-85218-417-7. € 15,90.

Aufgeklappt, d. h. von innen nach außen, aus dem Verdeckten ins Offene gewendet, werden im vorliegenden Text die Lebens- und Schreibspuren eines „bemerkenwerten“ (so der Klappentext) österreichischen Dichters aus der Zeit des Vormärz und den Jahren um und nach 1848. Es geht um Ferdinand Sauter, der 1804 in Werfen nahe Salzburg geboren wurde, ab 1839 bis zu seinem frühen Tod 1854 in Wien lebte, sich als Person schonungslos in Freundeskreisen exponierte, sein ihm allseits bescheinigtes Talent exzessiv verzehrte und konsequent der Öffentlichkeit und Nachwelt vorenthielt. Mit anderen Worten: wir haben es mit einem eigenwilligen Dichter zu tun, der einen guten Teil seiner Kompositionen spontan wieder vernichtete, andere wohl zirkulieren ließ, nie aber eine Publikation ins Auge gefaßt hat, sieht man vom Abdruck einzelner Gedichte in Zeitschriften ab, deren Zustandekommen, folgt man Laher, eher auf freundschaftliche Intrigen zurückzuführen war. Zwar im Wurzbach recht ausführlich beschrieben, soweit es das zeitgenössische Material (Nachrufe) und informell kursierendes Wissen erlaubte, und in dessen Nachfolgelexikon, dem *Österreichischen Biographischen Lexikon (ÖBL)*, auch im ideologischen wie ästhetischen Kontext klar positioniert, d. h., der Fraktion der kritischen Bohemiens und volksverbundenen Opposition zugerechnet, ist über Sauter in den Literaturgeschichten kaum etwas, ja eigentlich nichts zu erfahren. Diesem Umstand rückt der vorliegende Roman zu Leibe, freilich nicht in gängiger (biographischer) Romanform. Was an sie erinnert ist eher das Pikareske, der produktive Zweifel und der Akzent auf eine tragikomische Heldengestalt; sie strukturieren als nicht zu unterschätzende Elemente romanhaften Erzählens den Text, der 44 Kapitel, darunter einen „Abriss des Sauterschen Lebens“ (in vier Teilen), sowie zwei kurze Epiloge umfaßt, denen meist einige Verse als Motti vorangestellt sind.

Über weite Strecken, ja eigentlich durchgängig, entwickelt sich Lahers Text als nicht lineare, sondern die Zeitebenen ständig wechselnde rekonstruierende Annäherung, als virtuose Fragmentklitterung im Zeichen einer emphatischen Zuneigung, die absatzweise den Dichter selbst zum Sprechen zu bringen sucht und seitenweise wie eine Spiegelschrift verfährt, in der Laher und Sauter sich über-/in-/einanderschieben, ja zu guter Letzt bei kälbigem Schnitzel, süßer Nachspeis und zwei Slibowitz launig „fesch“ dinieren und über die „Sauterverwurster“ spötteln (127).

Wie immer uns der tote Dichter entgegentritt, ob entrückt majestätisch als vagabundierender König der vorstädtischen Kaffee- und Wirtshauslandschaft, der alle Register Altwiener Klischees vom raunzenden Misanthropen bis hin zum traurig-widerständigen Clochard bemüht, als Knieriemscher Strawanzer oder verzweifelt und müde, wenn er sich gegen das „Verrecken im traurigen Mittelmaß“ (52) stemmt, fast immer lesen wir denselben Text gewissermaßen doppelt: als den über einen Dichter, den ein anderer Dichter als Nachschrift zur unvollendeten Vita hinzufügt, und in polemischer Abgrenzung zu vorangegangenen falschen Hagiographen und Sauterianern aufzuklären versucht, nicht ohne dabei sich selbst in die Aura authentischer Wahlverwandschaft miteinzuschreiben. Ein reizvolles Unterfangen, aber mitunter auch ein wenig strapaziös und Geduld einfordernd.

Immerhin, das Wichtigste über Sauter wird frei- und vorgelegt. Etwa, daß ihm der Rock des plebejisch-rebellischen, des scharfzüngigen Beobachters des „süßlichen Leichengeruchs über dem Metternichschen Österreich“ (18) geradezu auf den Leib geschnitten schien. Daß er um das Poetische wie das Profane Bescheid wußte, um die Sehnsucht nach Freiheit und den Zwang der Verhältnisse, auch um die Unversöhnlichkeit der beiden, und trotzdem das eine zu leben, das andere zu denunzieren versuchte. Oder doch nicht ganz: im Oktober 1848 fehlte ihm jedenfalls der Mut, seinem Freund Wenzel Messenhauser beizustehen, als dieser die Feder mit dem Kommando über die Wiener Nationalgarde auf bittendes Drängen vieler Freunde eingetauscht hatte, um das militärisch aussichtslose Gefecht gegen die anrückende Reaktion bis zum bitteren Ende zu schlagen. Sauter war wohl auch dabei und zugleich, mit Chuzpe reich gesegnet, fern genug, um sich nicht zu gefährden und nach dem bitteren Reaktionsgeläut nicht in den allgemeinen Chor einzustimmen. Gedichte, Verse ließ er wenigstens kursieren, die an Deutlichkeit ihresgleichen suchen, zumindest was den Untertanengeist angeht: „Oestreich, wo ein neuer Kaiser/ Herrschet über alte Knechte ...“ (85) – so sein *Sonntagsmorgen* – ein trübes Herbsterwachen. Man hätte es auch ein wenig anders sehen können, wie z. B. Jakob Kaufmann, der sich in seinen Revolutionserinnerungen *Bilder aus Oesterreich* (1851) anerkennend wunderte, daß nicht alle Knechte waren, daß gerade Wien sich aus jahrhundertelanger Subordination unorthodox zum Staunen seiner europäischen Mitwelt zu erheben wagte – als das „unstreitig größte Mirakel“. Wie dem auch sei, Sauter war nicht der Tapferste, aber auch kein Wendehals, seine anarchische Desperadohaltung sei ihm daher nachgesehen, zumal er um den permanenten Zwiespalt, zentrifugaler als die übliche Zerrissenheitspose, in seinem Innern wußte und sich daran klammerte, „kein Automat/ein Mensch zu sein“ (76). Wohl auch deshalb erkannte oder fühlte er, wie sehr ihm die Mühen des Alltags und der Mythos Moderne „sein Bestes untergräbt“, und meinte damit zweierlei: die kapitalistische Umgestaltung seiner Lebenswelt generell, die Gasse um Gasse zum Verschwinden brachte, Lebensformen und die wenigen machtgeschützten Inseln seiner Welt durch herrliche Aufbauprojekte zuschüttete oder kahl schlug und damit in der Folge auch der Poesie so manchen Boden entzog. Bezeichnend dafür etwa ein Gedicht über das Verschwinden des letzten Baums im Rachen der „nimmersatten Industrie“ (101) oder das Lamento: „Eisenbahnen und Dampfschiffe ruinieren das Reich der Phantasie“ (104). Phantasie und Form einerseits neben einem unbändigen Willen zur freien Lebensgestaltung andererseits begleiteten diesen radikalen Kometen am Literatenhimmel des Vor- und Nachmärz, um dessen Integration sich Stifter wie Frankl und Foglar vergeblich bemüht haben. Ob Laher mehr Erfolg beschieden sein wird, bleibt dahingestellt; bei interessierten Leserinnen und Lesern müßte er mit seinem *Aufklappen* durchaus punkten können, für die Literaturwissenschaft freilich fällt nicht viel mehr als die Anregung ab, sich mit Sauter (wie mit anderen Zeitgenossen auch) vielleicht doch wieder einläßlicher und verlässlicher auseinanderzusetzen.

Primus-Heinz Kucher

Theaterverhältnisse im Vormärz. Hrsg. von Maria Porrmann und Florian Vaßen (*Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch*, Jg. 7 [2001]). Bielefeld: Aisthesis 2002. 383 S. ISBN: 3-89528-350-9. € 45.

Dem historisch bewegten Zeitraum der Jahrzehnte vor der Revolution 1848, also der Phase des Vormärz, in der sich das bürgerliche Theater neben der Suche des Jungen Deutschland nach einem identitätsstiftenden Nationaltheater etabliert hat, ist das Jahrbuch des *Forums Vormärz Forschung* gewidmet. Der unter dem Titel *Theaterverhältnisse im Vormärz* von Maria Porrmann und Florian Vaßen herausgegebene Band faßt die künstlerischen Zeichen des Aufbruchs unmittelbar am Untersuchungsgegenstand, dem flüchtigen Medium des Theaters, das der damaligen innovativen modernen Dramatik (noch) nicht entspricht.

Der Band analysiert die „Verhältnisse“ des Theaterbetriebs 1815 bis 1848 und bringt damit vielseitige Perspektiven auf die immer noch weißen Flecken der Theaterlandkarte. Dem produktiven dramatischen Pluralismus am Theater im Vormärz zwischen den Genres Singspiel, Melodram, Rührstück, Lokalposse sowie modernen Theaterkonzeptionen zwischen den Repräsentationshäusern des Hofes analog zu den neu entstehenden Stadttheatern stehen miserable Theaterzustände gegenüber. Fortschrittliche, lebendige Ideen scheitern an der Realität eines stagnierenden Hoftheaters, das die damaligen ästhetischen Vorstellungen beherrscht und zugleich aber ist.

Bandbeiträger Harald Zielske stellt beispielsweise in seiner Studie die Entwicklung des Stadttheaters vor dem Hintergrund des dominanten Hoftheaters und dessen Selbstdarstellung im monarchistischen System vor. 1809 taucht in Hamburg erstmals der Begriff des Stadttheaters auf, der sich bis in die 1830er Jahre durchsetzt und stehende örtliche Theaterbetriebe in Städten bezeichnet, die nicht Residenzorte waren, also über kein Hoftheater verfügten. Die Stadttheater finanzierten sich über sogenannte ‚Actien-Vereine‘ und galten im urbanisierten Deutschland als fortschrittliche Institute für das Bildungsbürgertum. Zielske zeigt damit die Entwicklung des bürgerlichen Theaters nicht am Drama, sondern am Theaterbetrieb auf, untersucht die ökonomischen Verhältnisse und die daraus resultierenden Reformprojekte.

Auch Petra Hartmann, die in ihrem Aufsatz die Versuche des Theaters im Jungen Deutschland, besonders „heile“ dramatische Texte zu verfassen, nachzeichnet, stellt die realen Bedingungen des Theaters ihren Thesen voran.

Die vielen mißlungenen Bestrebungen nach einer neuen, innovativen Dramatik ortet Hartmann im Fehlen einer „Nation“. In vier Thesen, von der Argumentation des Theaters als Zensurstelle bis hin zur Unmündigkeitserklärung des Publikums, geht das Engagement für ein identitätsstiftendes Drama aus. Anhand der spezifisch „jungdeutschen“ Versuche der damaligen Theoretiker Ludolf Wienbarg und Theodor Mundt, selbst literarisch aktiv zu werden, die dann auch zum Drama hinüberwechseln mit der anschließenden Rückkehr zur Prosa im Nachmärz, zeichnet Petra Hartmann die Bedürfnisse und Möglichkeiten des realen Theaterbetriebs nach. Karl Gutzkow und Heinrich Laube, dieser auch Direktor des Wiener Burgtheaters, stellt Petra Hartmann als die wesentlich pragmatischeren Dramatiker vor, die den Weg direkt über ihr Betätigungsfeld, nämlich das Theater, gegangen sind. Und doch muß

auch deren Dramatik aus heutiger Perspektive als eine zeitgenössische eingestuft werden, vor allem vor dem Hintergrund des anhaltenden Erfolges eines Grabbe oder Büchner.

Auch wenn diese und andere bekannte Vertreter des Theaters im Vormärz keine eigenständige monographische Auseinandersetzung im vorliegenden Band erfahren, führt der Weg nicht ganz an ihnen vorbei: Johann Nestroy (für Wien) ist im Vergleich mit Karl Malß (für Frankfurt) und Louis Angely (für Berlin) als Dramatiker präsent, der sich wie die beiden anderen in den 1830er Jahren mit Lokalpossen vorstellt, die auf französischen Vorlagen beruhen. Ausgehend von deren „Wohnungswechsel“-Possen reflektiert Ekkehard Pluta unter dem sprechenden Titel „Komödienstoffe zu vermieten“ gesellschaftlich-ökonomische Zwänge im frühkapitalistischen Vormärz. Auch Birgit Pargner richtet ihren Blick auf Nestroy-Possen und betrachtet diese aus der Perspektive der Aufführungsgeschichte an der Münchner Hof- und Nationalbühne. Ausgehend von besetzungspolitischen Überlegungen stellt sie dem Nationaltheater die vorstädtische „Schweigerische Bretterbühne“ gegenüber, die in ihrem Selbstverständnis als Volkstheater mit Nestroy-Stücken noch vor den Aufführungen an der Hofbühne große Erfolge feierte. Auch der Münchner Theaterwissenschaftler Hans-Peter Bayerdörfer bleibt in seinem Beitrag bei der Zuordnung der Posse und situiert sie in den kulturgeschichtlichen Kontext. Die Bedeutung der Ausgrenzung bzw. Zugehörigkeit der Posse als übergreifende Form der Restaurationszeit geht direkt vom Bürger als Patrioten aus und ist nicht an eine Lokalität gebunden. Bayerdörfer zieht die Linie der Bindung der lokalen Posse an die Vorstadtbühnen im Vergleich zum Erfolg des Geschichtsdramas und Trauerspiels an den sogenannten Bildungstheatern.

Im zweiten Teil versammelt das Jahrbuch Rezensionen und wird damit seinem Auftrag gerecht, den neuesten Forschungsstand zum Vormärz zu beleuchten. Die Ausgangsbasis bilden hier Publikationen, die über theaterwissenschaftliche Problemstellungen hinausgehen. Da werden beispielsweise Erscheinungen über die Arbeiterbewegung in der deutschen Revolution besprochen, Publikationen zum Protestantismus im Vormärz bis hin zu monographischen Werken über Heinrich Heine oder Georg Büchner. Das breite Spektrum der behandelten Literatur faßt verschiedene Aspekte aus dem Zeitraum von der Französischen Revolution bis 1848 mit dem Ausblick auf die Phase der Restauration im Nachmärz.

Das Jahrbuch versammelt damit inhaltlich einander ergänzende Beiträge, die sich im ersten Teil in kriminalistischer Weise auf die Suche nach dem Phänomen der Theaterverhältnisse im Vormärz begeben und diese im zweiten Teil im Rahmen eines Überblicks über die aktuellen Forschungsergebnisse in den gesamten – hochkomplexen – Themenbereich situieren.

Vorliegende Publikation deckt damit das besondere Desideratum der notwendigen Konzentration auf die theaterwissenschaftliche Forschung. Mit der Zielsetzung, theatrale Erscheinungsformen und reale Bedingungen zu untersuchen, wird die Disziplin vor allem auch wieder auf ihre genuinen Problemstellungen in der Abgrenzung zu den interdisziplinären Fächern zurückgeführt.

Der Band wird seinem Titel gerecht und läßt daher die Gegenstände, die unter anderem auch ins Feld der Literaturgeschichte fallen – wie Drama, Dramentheorie

– beiseite und geht streng theaterwissenschaftlich den Verhältnissen nach. Nicht Textanalyse, sondern Theorie, Konzeption und Theaterkritik sind Fragestellungen, denen die zehn ausgewiesenen Experten aus verschiedenen Perspektiven nachgehen. Den Beiträgen vorangestellt ist das Diktum jenes zeitgenössischen Dramatikers, den die Problematik revolutionärer Ideen wie keinen anderen der letzten Jahrzehnte beschäftigt hat. Mit Heiner Müller, dessen Stücke heute, neun Jahre nach seinem Tod, fester Bestandteil auf den Spielplänen der deutschsprachigen Theater geworden sind, findet die Auseinandersetzung mit dem Vormärz einen Bogen in die Gegenwart:

„Dramatik ist immer avancierter als das gleichzeitige Theater. Weil, um Neuerungen im Theater durchzusetzen oder zu präsentieren, muß man einen riesigen Apparat bewegen [...].“ „Da liegt ja auch ein Dilemma von Theater [...]: Die Wunde im Text erscheint auf dem Theater als Narbe“ (Heiner Müller) (S. 23)

Julia Danielczyk

Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger (1928–1986). Katalog zur 305. Sonderausstellung des Wien Museums. Herausgegeben von Arnold Klaffenböck, Wolfgang Kos, Ulrich N. Schulenburg und Alexandra Hönigmann. Wien: Deuticke 2003. 248 S. ISBN: 3-216-30717-4. € 29,90.

Arnold Klaffenböck: *Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945 bis 1970*. Wien: Edition Praesens 2003. 289 S. ISBN: 3-7069-0181-1. € 23,30.

Am 8. Oktober 2003 wäre der Mann, um den es in den vorliegenden Bänden sowie in der Ausstellung im Wien Museum (2. 10. 2003–6. 1. 2004) geht bzw. ging, 75 Jahre alt geworden: Grund genug für Gerhard Bronner, seine Autobiographie *Die goldene Zeit des Wiener Cabarets* von 1995 in *Meine Jahre mit Qualtinger* umzutaufern und ansonsten wortgetreu neu auflegen zu lassen. Seit jener angeblich „goldenen“ Zeit ist Qualtinger so sehr zur Institution herangereift, daß sich die Erinnerung an eine ganze Epoche mühelos an diesen einen Namen knüpfen läßt. Inzwischen gibt es eine Werkausgabe und ein halbes Dutzend Biographien, deren Verfasser auf persönliche Erinnerungen sowie auf reichhaltiges Bild- und Tonmaterial zurückgreifen konnten. Die erste Phase der Auseinandersetzung mit Qualtinger dürfte somit abgeschlossen sein. Unsicher bleibt, ob das Jahr 2003 mit seinen erneuten Gedenkfeiern und Würdigungen auch neue Einsichten in das Leben und Wirken eines Menschen geliefert hat, dessen Antlitz schon längst zur panösterreichischen Ikone hochstilisiert worden ist. Die zu besprechenden Bände gehen dieser Frage auf unterschiedlichen Wegen nach: Der Ausstellungskatalog versucht, mit hergebrachten positivistischen Mitteln all das zusammenzutragen, was das „Phänomen Qualtinger“ ausmacht, während Klaffenböcks Untersuchung mittels einer Literaturexegese Qualtingers frühen Texten gerecht zu werden trachtet.

Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger (1928–1986) bietet alles, was man von einem Begleitband erwarten kann: Bilddokumente in Schwarzweiß und Farbe, Jugenderinnerungen, Interviews, Briefe, Originaltexte, Rezensionen neben zahlreichen Aufsät-

zen zu den acht Themenkreisen, um die sich die Ausstellungsobjekte gruppierten, gefolgt von einer Zeittafel und einem Objektverzeichnis. Allerdings fehlt auch das, was man von einer ausgereiften Studie verlangt: Verweise, Sachregister, Bibliographie, Diskographie. Auch praktische Informationen sind spärlich: Wer die Ausstellung besucht und dann eventuell wissen möchte, welche von Qualtingers Werken auf Video oder CD verfügbar sind und ob der dort in einer Kabine mit vielen Nebengeräuschen abgespielte Mitschnitt der Original-Fernsehsendung des *Herrn Karl* nunmehr als DVD erhältlich ist, kann das nicht aus dem Katalog ersehen.

Statt dessen sind die acht Kapitel offensichtlich darauf angelegt, den Besucher durch die Räume der Ausstellung zu begleiten: Jugend, Kabarett, *Der Herr Karl*, Der Bosniel, Autor, Privatmensch, Wiener, und schließlich Tod und Weiterleben. Von Interesse sind die vielen Originalbeiträge, allen voran die bisher ungedruckten Interviews, die der Thomas Sessler Verlag vor Jahren mit Qualtingers Kollegen, Familienangehörigen und Weggefährten aufnehmen ließ, die aber bislang ungenutzt blieben. Hier vernimmt man zwischen Lob und unterhaltsamen Anekdoten immer wieder auch peinliches Raunzen über die Unartigkeiten des Privatmenschen „Quasi“. H. C. Artmann findet es „nicht angenehm“ an ihm, daß er bei Gelagen „dann oft wirklich abgesackt ist“. Wolfgang Bauer ärgert sich darüber, daß er eine Lesung seines Stücks *Das Massaker im Hotel Sacher* sabotiert hat, indem er die meisten Blätter einfach auf den Boden warf und nur „seine“ Rolle vortragen wollte. Milo Dor nennt ihn einen „krankhaften Trinker“. Alfred Hrdlicka beklagt seinen Enthusiasmus für die USA, und Franz Hubmann fand ihn „mimosenhaft verletzlich“. Mehrmals hört man, daß das Bild, das sich die Öffentlichkeit von ihm machte und immer noch macht, ein völlig falsches ist. Das auch vom Sohn Christian, der den Vater einerseits „genial“, andererseits auch „schon ziemlich arg“, ja „schon auch angefressen“ nennt.

Der volkstümliche Ton dieser Glossen erinnert in deprimierender Weise an so manche Nörglerinstanzen aus Qualtingers eigenen Stücken. Widersprüchliche Werturteile sind hier geradezu vorprogrammiert. Man denke nur an Qualtingers zwei Spitznamen: Einerseits „der Gewaltige“, somit Inhaber phänomenaler Urkräfte, andererseits „der Quasi“, was besagte Kräfte hinterfragt und unterminiert. Die Annahme, daß es sich bei diesem Künstler/Schriftsteller/Stimmenimitator um ein Amalgam verschiedenster Bestandteile handelt, ist für viele seiner Verehrer weniger Spekulation als zwingende Erkenntnis. Auch von Christian wird die Doppelperscheinung unterstrichen, und zwar mit Betonung auf das Negative: „Er hat immer sehr viele Schwächen gezeigt, auch eine totale Stärke, aber auch sehr viel [*sic*] Schwächen.“ Es ist zu bedauern, daß die Organisatoren der Wiener Ausstellung den „Gewaltigen“ links liegen ließen und sich statt dessen auf das Etikett „Quasi“ festlegten. Wie jeder Ausstellungsraum trägt auch jedes Buchkapitel eine Überschrift, die mit „Quasi“ beginnt, von „Quasi ein Wunderkind“ bis „Quasi ohne Ende“, eine Devise, die das Talent des Inhabers nicht gerade bestätigt, sondern in Frage stellt. Völlig verblüffend daher das konträre Schlußzitat aus Peter Turrinis Grabrede, demnach seine Mitmenschen den Autor Qualtinger endlich ernst zu nehmen haben, „statt ihm das harmlose Etikett ‚Quasi‘ zu verpassen“. Offensichtlich ist die Phase der Verharmlosung auch im Urteil der Herausgeber dieses Bandes noch nicht abgeschlossen.

Arnold Klaffenböcks Untersuchung über die Texte Qualtingers verspricht eine eingehende, literarisch angelegte Analyse der Werke des Autors, dessen Originalität oft zugunsten seiner mimischen Begabung übersehen wird. Merkwürdig ist, daß der Verlag das Buch mit zwei völlig verschiedenen Titeln präsentiert. Auf dem Einband steht *„Die Zunge kann man nicht überschminken ...“* Der Schriftsteller Helmut Qualtinger und seine Texte 1945–1965; im Buchinneren liest man dann auf der Titelseite: *Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945 bis 1970*. Aber was sind schon fünf Jahre unter Freunden? Tatsächlich bricht die Untersuchung mit der *Hinrichtung* (1965) ab, erwähnt aber dann ganz flüchtig, genau genommen auf einer einzigen Seite, das Spätwerk. Daß Klaffenböck die letzten zwanzig Jahre ausklammert, hat zwei Nachteile: erstens, daß die Werke aus der Zeit nach der Zusammenarbeit mit Carl Merz somit unbeachtet bleiben, zweitens, daß sich der Autor mit vielen Kabaretttexten befaßt, die als Teamwork entstanden und nicht so unmittelbar wie das Spätwerk aus Qualtingers eigener Feder geflossen sind. Ungeklärt bleibt somit die entscheidende Frage, ob die Texte aus der Zeit, als sich Qualtinger notgedrungen von seinen bisherigen Mitarbeitern getrennt und selbständig gearbeitet hat, einen Durchbruch darstellen oder lediglich die „Restverarbeitung“ der tausend Pläne, die er zeit seines Lebens in Kopf und Hosentasche mit sich herumtrug.

Geliefert wird hier lediglich ein einleitender Kommentar. Die darin praktizierte Rechtschreibung von Fremdwörtern steht unter dem Einfluß der Phonetik; Klaffenböck bevorzugt „Chargon“ statt „Jargon“, „mediteran“ statt „mediterran“ und ähnliches. Dies alles wäre nicht so schlimm, hätte sich der Autor an seinen Vorsatz gehalten, sich von den Altlasten kolportierter Anekdotik zu befreien und eine werkimmanente Position einzunehmen. Gerade das gelingt ihm nur selten. Seine Methodik schwankt zwischen Kontextualisierung, Inhaltsangabe und Marginalien. Entstehung, Überlieferung, Vorbilder und Parallelen sind sicher nicht ohne Belang, sollten sich aber nicht als „textanalytische Untersuchung“ tarnen. Nebensächliches, wie etwa die Herkunft des Namens „Travnicek“, der Verlauf der Nordbahnstrecke oder die Definition der Termini „Spießbürger“, „Mittelstand“ und „Kleinbürgertum“ im Hinblick auf den *Herrn Karl*, nehmen mehr Platz ein als die nur ansatzweise in Angriff genommene Arbeit am Text. Sobald es zur Auswertung kommt, macht sich eine mitunter kleinkarierte Attitüde bemerkbar, die mehr über den persönlichen Maßstab des Rezensenten aussagt als über bleibende künstlerische Leistung. Qualtingers Werk sei maniert, schieße „fallweise über das Ziel hinaus“, greife immer wieder auf „komödiantische und kabarettistische Ausdrucks- und Darstellungsformen“ zurück, von denen er sich vergebens zu befreien versuchte. Sodann das Fazit:

Problematisch vor allem im Bereich des Mimischen erweist sich Qualtingers immer wieder durchsickernde, satirische Abundanz, die er vielfach seinen Interpretationen angedeihen ließ, ja sie mitunter schon aufdrückte, wenn er in die Figuren die Vorbilder Karl Kraus, Ödön von Horváth oder den *Herrn Karl* projizierte. Er lief dabei Gefahr, bei seinen diversen Auftritten Charaktere der betonten Zuspitzung und drastischen Verschärfung halber zu überzeichnen. (S. 234)

Ein Kommentar, der auch nur leise suggeriert, daß Qualtinger es bei der „Kleinkunst“ hätte bleiben lassen sollen, wirft somit die grundlegende Frage nach dem ultimativen Sinn einer groß angekündigten „literarischen“ Untersuchung auf.

Osman Durrani

Bericht: *Hanswurst und Zauberspiel. Das barocke Universitätstheater in Salzburg.* Sonderausstellung im Spielzeugmuseum des Salzburger Museums Carolino Augusteum in Zusammenarbeit mit der Universität Salzburg (18. Juni – 3. Oktober 2004)

Die kleine, aber feine Ausstellung (Konzept: Werner Rainer, Gerhard Walterskirchen, Renate Wonisch-Langfelder) hatte die Theatertradition an der alten Salzburger Universität zum Thema. Von Beginn an wurde an der von Erzbischof Paris Lodron 1622 gegründeten Benediktineruniversität Theater gespielt. Es gab kein Studienjahr, das nicht mit einer „Finalkomödie“ festlich beschlossen wurde. Bis 1778, dem Jahr der letzten Vorstellung auf der Universitätsbühne, lassen sich mehr als 600 Aufführungen nachweisen. An Textbüchern blieb allerdings kaum ein Drittel davon erhalten. Auch der Großteil der Musik zu diesen Stücken ist verlorengegangen. Die wichtigste Quelle der Überlieferung bilden die sogenannten Periochen, die das Programm, eine lateinische bzw. deutsche Inhaltsangabe des jeweiligen Stückes und ein Verzeichnis der Mitwirkenden enthalten. Zu den bemerkenswertesten Textdichtern zählen die Patres Thomas Weiß, Otto Guzinger, Wolfgang Rinswenger, Simon Rettenbacher, Marian Wimmer, Placidus Scharl und Florian Reichssiegel. Die Musik lieferten die Hofkapellmeister und Konzertmeister des Salzburger Hofes. An den Aufführungen wirkten neben Schülern der Lateinschule und Studenten auch Hofsänger, Instrumentalisten der Hofmusik, Domchorvikare und Kapellknaben mit. Das Universitätstheater war ein von den Salzburgern gern aufgesuchter Ort der Unterhaltung, da es frei zugänglich war. Der größte Teil der Besucher konnte wohl dem lateinischen Text nicht folgen, sondern ergötzte sich an aufwendigen Dekorationen, musikalischen und pantomimischen Einlagen, Hanswurstiaden und komischen Zwischenspielen im Dialekt.

Die Exponate der Ausstellung gaben Einblick in den barocken Theaterbetrieb universitärer Prägung. Neben Periochen und Abbildungen der einstigen Bühnendekorationen sind vor allem auch die vielfältigen Hanswurstdarstellungen erwähnenswert. Eine Serie handkolorierter Blätter zu der Ende Februar 1764 aufgeführten Pantomime *Der Schwätzer und der Leichtgläubige* nach Entwürfen des Salzburger Malers Matthias Siller war ebenso zu sehen wie Lebkuchenmodellen, Zinnkrüge oder Fächer mit dem Hanswurst als Bildmotiv. Ein reich bebildertes Begleitheft bot kurze Beiträge verschiedener Autor/inn/en zur Geschichte des Universitätstheaters, informativ und gut lesbar. Weiterführende Literaturhinweise wären allerdings wünschenswert gewesen.

Ulrike Tanzer

In memoriam Richard Reichensperger

Am 22. April 2004 ist Richard Reichensperger an den Folgen der Verletzungen gestorben, die er sich bei einem Sturz zugezogen hatte. Er war einer der faszinierendsten Kulturpublizisten nicht nur des heutigen Österreich. Seine literaturkritischen Arbeiten zu lesen war und ist ein Erlebnis. Sie sind unverwechselbar durch ihre vibrierende sprachliche Sensibilität, durch kritische Genauigkeit – und durch eine heute ungewöhnlich gewordene „Anmut“ der Sprache. Elfriede Jelinek hat dieses Wort für Richard Reichensperger verwendet, für eine Form, sich im Leben und in der Schrift zu bewegen. „Anmut“ verträgt sich in seiner Sprache sehr gut mit dem Sinn für die Spuren des Nicht-Sublimierten in der Kunst, für Gewalt und Destruktion, aber auch für die Macht der Triebe und die Artikulation des sexuellen Begehrens. Von daher vielleicht die besondere Attraktion, die das Werk von Johann Nestroy auf ihn ausübte.

Seine Nestroy-Lektüren gingen vom Nicht-Geheuren dieser Sprache aus, von dem, was ihn seinen Zeitgenossen verdächtig machte und was von späteren Generationen mit der Tradition der heimischen Volkstheaterkultur zugedeckt wurde. Reichensperger, der über Musil dissertiert hat, kam aus der sprachkritischen literaturwissenschaftlichen Schule von Walter Weiss, mit dem überhaupt erst eine textanalytische Literaturwissenschaft im Österreich der sechziger Jahre begann. Nie hat er die theoretischen Impulse dieser wissenschaftlichen Herkunft aufgegeben, sondern sie in immer neuen Vermittlungen lebendig gehalten. Bei Nestroy war es Benjamins *Passagen-Werk*, das ihm einen neuen Blick für die Modernität des Autors im Wien des 19. Jahrhunderts ermöglichte, in der Hauptstadt der sprachkritischen Moderne in der Zeit des Übergangs zum Hochkapitalismus. Mit Benjamins Begriff der „Allegorie“ aus dem „Trauerspiel“-Buch hat er die vielzitierte österreichische Barock-Tradition neu lesbar gemacht und, wie Benjamin an Baudelaires Allegorien, in Nestroys abstrahierenden, konzentrierenden allegorischen Verfahren den zeichenhaften Ausdruck der neuen Universalität des Tauschprinzips entziffert. Richard Reichenspergers wissenschaftliche Kreativität lag in dieser wachen sprachlichen und geschichtlichen Aufmerksamkeit für Text- und Kontextbeziehungen. Bei Nestroy war es die Rezeption der modernen französischen Vaudevilles, die ihn als kultureller Austauschprozeß zwischen den modernen Großstädten Paris und Wien interessierte, und an Nestroys Werk verfolgte er auch die späteren literaturgeschichtlichen Umcodierungen bis zu Elfriede Jelineks Nestroy-Bearbeitung im Kontext der zeitgenössischen Moderne.

Es ist selten, daß Autorinnen und Autoren sich in literaturkritischen Arbeiten verstanden fühlen. Richard Reichensperger ist dieses Glück zuteil geworden, mit seinem großen Essay als Einleitung zur Ausgabe der Werke Ilse Aichingers oder mit seinen genauen Analysen zum Werk Elfriede Jelineks. Es war seine sprachliche Empathie, die ihn befähigte, uns in der Sprache der Literatur einen kritischen Begriff von Gesellschaft, Geschichte und Kultur an die Hand zu geben. Darum werden seine literaturwissenschaftlichen Studien und seine Zeitungsrezensionen über die Tagesaktualität hinaus lesenswert bleiben, weil er in und mit den Werken der Autorinnen

und Autoren denken konnte und die Fähigkeit hatte – wovon die junge Frau aus der Unterschicht in Marie-Thérèse Kerschbaumers Roman *Fern* träumt –: „es sagen zu können“.

Hans Höller
Ulrike Tanzer

Richard Reichensperger * 30. Jänner 1961, † 22. April 2004.

In memoriam

Kammerschauspielerin Lilly Stepanek

Über 50 Jahre war Kammerschauspielerin Lilly Stepanek Ensemblemitglied des Burgtheaters, sie war eines der letzten Mitglieder der legendären „Burgtheaterfamilie“. In mehr als 100 Stücken spielte sie große und kleinere Rollen. Sie war immer da, wenn sie gebraucht wurde – ob für eine Premierenbesetzung oder eine Ad-hoc-Übernahme.

Auch die sieben Jahre Auftrittsverbot in der Nazi-Zeit (ihre Mutter war jüdischer Abstammung) konnten ihre Liebe und Treue zum Burgtheater und seinem Ensemble nicht trüben.

Erst als der Ensemblegedanke, dem sie sich immer zutiefst verpflichtet fühlte, endgültig dem Zeitgeist nicht mehr standhalten konnte, ging sie, in der Ära Peymann, in Pension. Mit ihren Freunden und Kollegen blieb sie aber immer in bestem Kontakt. Ihre hohe Intelligenz, ihre Loyalität und Integrität machten jedes Zusammensein mit ihr zu einer interessanten und gewinnbringenden Begegnung.

Daß Lilly Stepanek neben dem Theater noch zwei große „literarische Lieben“ hatte, ist nur wenig bekannt: Goethe und Nestroy. Über Goethes Suleika (Marianne von Willemer) hat Lilly Stepanek eine seinerzeit sehr erfolgreiche und ausgezeichnete Biographie geschrieben. Das Buch über „Die Frauen bei Nestroy“, das sie schreiben wollte, ist leider nicht mehr zustande gekommen. Aber in den unzähligen von ihr gespielten Nestroy-Rollen konnte sie sich dieser Liebe hingeben.

In verschiedenen TV-Aufzeichnungen von Nestroy-Vorstellungen des Burgtheaters werden wir noch lange unserer Lilly Stepanek immer wieder begegnen können.

Lotte Tobisch-Labotyn

Kammerschauspielerin Lilly Stepanek * 18. Juli 1912, † 24. Mai 2004.

Bei der 2. ordentlichen Generalversammlung am 19. 3. 1975 wurde Kammerschauspielerin Lilly Stepanek als Schriftführerin in den Vorstand der Internationalen Nestroy-Gesellschaft gewählt (Beginn der Mitgliedschaft).

Julia Danielczyk

Rückblick auf die Theatersaison 2003/04: Nestroy und Raimund

Nicht ganz zufällig sind unbekannte Nestroy-Stücke unbekannt. Und wo es Theaterdirektionen an Planung und Inszenierungen an Konzepten fehlt, macht die Tatsache eines selten aufgeführten Nestroy auch nichts wett. Eifrig vorangeschritten und bitter gescheitert ist allen voran Hans Gratzler mit seinen vermeintlichen Neuentdeckungen aus dem Altwiener Volkstheater. Österreichische Dramatiker-Petitessen auszugraben, ohne die Qualität des jeweiligen Textes einer dramaturgischen Relektüre zu unterziehen, reicht als Programm nicht. Und für Theaterexperimente sind Adolf Bäuerle und Johann Nestroy auch nicht unbedingt die richtigen Autoren.

Im Theater in der Josefstadt hat da letzte Saison nichts zusammengepaßt. Mit Bäuerles *Aline oder Wien in einem anderen Weltteil* hat das chaotische Spektakel von Gratzlers kurzer Direktion begonnen, mit Nestroys *Mann, Frau, Kind oder Der Tod am Hochzeitstage* unglücklich fortgesetzt. Gratzlers Zauberstückinszenierungen wirkten dabei so, als hätte er im altgedienten bürgerlichen Ambiente der Josefstadt eine Musicalbühne aufbauen wollen.

Nicht zufällig ist Nestroys frühes Zauberspiel (1829) ein selten aufgeführtes Werk, es erscheint unfertig, fragmentarisch, da tummeln sich holzschnittartig inszenierte Hexen, Feen und Teufel, Räuber und Zirkushelden in grellen Kostümen um das Schicksal des Melancholikers und untröstlichen Witwers Herr von Dappschädl, der von Erich Schleyer der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Erst mit Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, Fortsetzung der „romantisch-komischen Original-Zauberspiele“ im Theater in der Josefstadt, konnte Gratzler seinen ersten Publikumserfolg verbuchen. Er serviert das Stück als das, was es ist: das Raimund selbst vertraute Psychogramm eines Menschenhassers, der erst in größter Verzweiflung bereit ist, in den Spiegel zu schauen, um sich selbst zu erkennen. Dieser Rappelkopf des Herbert Föttinger ist selbst ein Leidender und läßt seine ganze Umgebung, vor allem seine Frau Sophie (eine sehr glaubwürdige Sandra Cervik) daran teilhaben. Die Musik ist weitgehend auf Stimmungen ausdrückende Piano- und Violinklänge reduziert, der Text von schwulstigen Passagen befreit, die Geisterwelt beschnitten – und selbst Erich Schleyer als Alpenkönig wirkt im entscheidenden Moment wie die innere Stimme der Hauptfigur.

Das Volkstheater hingegen bringt mit Raimunds *Der Bauer als Millionär* ein buntes Spektakelstück. Regisseur Stephan Bruckmeier setzt auf Aktion, eine Märchenwelt mit zusätzlichen Geistern und Zauberern, die einander auf der Bühne des Volkstheaters verfolgen. Der facettenreiche Erwin Steinhauer als Bauer Fortunatus Wurzel nimmt hier nicht von der weiblichen Jugend, sondern von seiner eigenen männlichen Adoleszenz Abschied. Aus Raimunds melancholischem Grundton zau-

bert er mit Günter Franzmeier als ungeschicktem Neid und Viktoria Schubert als zynischem Haß ein Karikaturenkabinett.

Beide Produktionen enden jeweils mit an den Schluß verlegten Couplets. In der Josefstadt dominiert Rappelkopfs Selbsterkenntnis, im Volkstheater läuft der Abend darauf hinaus, daß Wurzel alles nur geträumt hat und sich mit dem Aschenlied samt Zusatzstrophen verabschiedet.

Das Burgtheater hat dafür seinen saisonal obligaten Nestroy angesetzt: Mit dem kaum bekannten *Zettelträger Papp oder meine Frau hat eine Grille* verspricht die große Bühne eine Neuentdeckung, die sich realiter als Potpourri dreier Einakter aus Nestroys Possenkosmos erweist. Mit dem unausgefeilten *Zettelträger Papp*, einer Art Vorspiel auf dem Theater des blutjungen Johann Nestroy, der schon hier seinen bitterbösen Blick auf den damaligen Theaterbetrieb und sein neuigkeitengieriges Publikum wirft, ist die erste Petitesse erfolgt. Mit dem hinlänglich bekannten *Gebildeten Hausknecht* setzt die Inszenierung fort und die *Früheren Verhältnisse* garantieren Beifall. Der bewährte Nestroy-Regisseur Robert Meyer situiert den ersten Teil in seine Zeit, der Hausknecht spielt irgendwann Mitte des 20. Jahrhunderts, und aus den *Früheren Verhältnissen* richtet Meyer sozusagen aktuelle ein. Der Versuch, einen Bogen ins Heute zu spannen, zeigt sich auf diese Art gar zu simpel und aufgesetzt, und Robert Meyer inszeniert sich als bewährter Nestroy-Darsteller wieder einmal selbst. Damit bleibt Nestroys satirische Kraft jedoch auf der Strecke, und es bleibt nichts übrig als oberflächliche Unterhaltung verspielter Burgtheaterstars.

Nach Michael Schottenbergs phantasievoller und zugleich sozialkritischer *Talisman*-Inszenierung am Volkstheater (ab 2005 wird er dort auch der neue Hausherr sein) war offenbar die Nestroy-Latte so hoch gelegt, daß die anderen Wiener Bühnen neue Wege einschlugen. Die Innovationsversuche, den ganz frühen Nestroy dem Publikum zu präsentieren und den urbanen Theaterrevolutionär zu entdecken, scheiterten angesichts fehlender künstlerischer Konzepte. Und man sieht zum wiederholten Mal: Nicht zufällig gilt Nestroy als der am meisten mißverstandene österreichische Dramatiker.

In der Provinz setzt man sich verkrampften Neuinterpretationen gar nicht erst aus und reüssiert mit „*Nur keck!*“, während die Residenz Nestroy unfreiwillig als braven Unterhaltungsklassiker eingemeindet hat. „Ein Schlößchen unweit von Wien“, der Rothmühlenschloßhof, ist Schauplatz der Nestroy-Spiele Schwechat, die mit noch weniger Budget (nachdem das Bundeskanzleramt die Subventionen gestrichen hat) und einem Ensemble aus Laienschauspielern voller Engagement den niederösterreichischen Theatersommer zugleich höchst unterhaltsam als auch sozialkritisch einleiten. Entsprechend dem Diktum des Schreibers Federkleks, bei dem es „curios zwischen Comödi und Natur“ schwankt, würzt Regisseur Peter Gruber seine traditionell inszenierte Doppelhochzeiten-Verwechslungssosse mit polit-satirischer Schärfe gegen die Finanzpolitik der Bundesregierung. In den temporeichen, präzise gearbeiteten Dialogen hat die Inszenierung jenen Bodensatz, den Nestroys unvergleichliche Pointen am Theater suchen.

In der kommenden Theaterspielzeit gibt sich die Residenz wieder klassisch-traditionell, zumindest in der Stückwahl. Das Theater in der Josefstadt hat sich mit der neuen-alten Leitung unter Helmut Lohner für Nestroys *Kampl* (Premiere: 9. De-

zember 2004) mit Lohner selbst und Otto Schenk in der Rolle des Gabriel entschieden. Herbert Föttinger liefert damit auch sein Regiedebüt. Das Burgtheater bringt die abendfüllende Posse *Zu ebener Erde und erster Stock*, die im Februar 2005 in der Regie des für seine feine Klinge und sein genaues Auge bekannten Anselm Weber Premiere haben wird.

Wer Ferdinand Raimund sehen möchte, der muß sich tummeln, allein die Sommerspiele in Gutenstein warten mit *Der Diamant des Geisterkönigs* auf, ansonsten konzentriert sich Wien – allen voran die Burg – auf die zeitgenössische Dramatik: Mit René Pollesch, Roland Schimmelpfennig, Ulrich Hub, Albert Ostermaier, Franz Wittenbrink, Peter Handke und Haruki Murakami ist die Gegenwartsdramatik nahe Zukunft.

Julia Danielczyk schreibt regelmäßig Theaterkritiken für die Wochenzeitung *Die Furchen*.

Anschriften der Autoren und Autorinnen des 24. Jahrgangs

- Prof. Dr. HUGO AUST, Universität zu Köln, Seminar für Deutsche und Englische Sprache und ihre Didaktik, Deutsche Abteilung, Gronewaldstraße 2, D-50931 Köln. E-Mail: hugo.aust@uni-koeln.de
- Univ.-Prof. Dr. EDUARD BEUTNER, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: eduard.beutner@sbg.ac.at
- Univ.-Doz. Dr. MATJAŽ BIRK, Institut für Germanistik, Universität Maribor, Abteilung für Germanistik, Koroška 160, SLO-2000 Maribor. E-Mail: matjaz.birk@uni-mb.si
- Prof. PETER BRANSCOMBE, 32 North Street, GB-St Andrews KY16 9AQ. E-Mail: pjb7@st-andrews.ac.uk
- Dr. JULIA DANIELCZYK, MA 9 – Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Rathaus, A-1082 Wien. E-Mail: dan@m09.magwien.gv.at
- Dr. MONIKA DANNERER, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: monika.dannerer@sbg.ac.at
- Prof. Dr. OSMAN DURRANI, School of European Culture, Cornwallis Building, University of Kent, GB-Canterbury CT2 7NF. E-Mail: O.Durrani@kent.ac.uk
- Univ.-Prof. Dr. WOLFGANG HACKL, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Universität Innsbruck, Innrain 52/Christoph-Probst-Platz, A-6020 Innsbruck. E-Mail: Wolfgang.F.Hackl@uibk.ac.at
- Prof. Dr. JÜRGEN HEIN, Landgrafenstr. 99, D-50931 Köln. E-Mail: juergen.hein@nestroy.at
- Univ.-Prof. Dr. HANS HÖLLER, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: Hans.Hoeller@sbg.ac.at
- Prof. Dr. HORST JARKA, 625 Evans Ave., Missoula, MT. 59801, USA. E-Mail: silvesta@micro-mania.net
- Dr. ARNOLD KLAFFENBÖCK, Am Sonnenhang 241, A-5350 Strobl. E-Mail: arnold.klaffenboeck@a1.net
- Univ.-Prof. Dr. PRIMUS-HEINZ KUCHER, Universität Klagenfurt, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65-67, A-9020 Klagenfurt. E-Mail: Primus.Kucher@uni-klu.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. HUBERT LENGAUER, Universität Klagenfurt, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65-67, A-9020 Klagenfurt. E-Mail: Hubert.Lengauer@uni-klu.ac.at
- Dr. JOHN R. P. MCKENZIE, 3 West Avenue, GB-Exeter EX4 4SD. E-Mail: jrpmckenzie@aol.com
- Dr. BURKHARD MEYER-SICKENDIEK, Schellingstraße 132, D-80797 München. E-Mail: Meyer.Sickendiek@lrz.uni-muenchen.de
- Dr. YOUNG-KYUN RA, Dongdaemun-Gu Imun-Dong, Hankyong University of Foreign Studies, Institute of Foreign Literature, Seoul, Korea. E-Mail: rayoungk@hanmail.net

ALFREDO RAMAZZOTTI, viale Beato Giovanni 109, I-62020 Penna San Giovanni.

E-Mail: alfredo.ramazottit@tin.it

Dr. IAN F. ROE, Department of German Studies, University of Reading,

Whiteknights, GB-Reading RG6 6AA. E-Mail: i.f.roe@reading.ac.uk

Dr. OTTO G. SCHINDLER, A. Baumgartnerstr. 44/A3/044, A-1230 Wien. E-Mail:

otto.schindler@univie.ac.at

Dr. JOHANN SONNLEITNER, Institut für Germanistik, Universität Wien, Dr.

Karl-Lueger-Ring 1, A-1010 Wien. E-Mail: johann.sonnleitner@univie.ac.at

Prof. Dr. MARTIN STERN, Angensteinerstrasse 29, CH-4052 Basel. E-Mail:

martin.stern@unibas.ch

Prof. Dr. GERALD STIEG, Institut d'Allemand d'Asnières, Université Paris III –

Sorbonne Nouvelle, 94 avenue des Grésillons, F-92600 Asnières. E-Mail:

Gerald.Stieg@univ-paris3.fr

Dr. ULRIKE TANZER, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestr. 20,

A-5020 Salzburg. E-Mail: ulrike.tanzer@sbg.ac.at

Prof. Lotte TOBISCH-LABOTYN, Künstler helfen Künstlern, Ballhausplatz 1,

A-1010 Wien

Prof. Dr. FRIEDRICH WALLA, School of Language and Media, The University of

Newcastle, Callaghan, Newcastle, NSW 2308, Australien. E-Mail:

Fred.Walla@newcastle.edu.au

Prof. W. E. YATES, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL. E-Mail:

w.e.yates@btinternet.com

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Mai – Oktober 2004

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