# **NESTROYANA**

25. Jahrgang 2005 - Heft 1/2

Blätter der

INTERNATIONALEN NESTROY-GESELLSCHAFT

#### Herausgeber:

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

Geschäftsführer: Dipl.-Ing. Karl Zimmel, Gentzgasse 10/3/2, A-1180 Wien, E-Mail: nestroy.gesellschaft@vienna.at

#### Mitglieder des Vorstandes:

Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates (Vizepräsidenten); Karl Zimmel (Geschäftsführer); Alfred Schleppnik, Brigitte Wagner (Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); Paul Angerer, Wolfgang Greisenegger, Peter Gruber, Johann Hüttner, Arnold Klaffenböck, 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 Sämtliche Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates, Briefe Wien/München 1977ff. (HKA)

#### 25. Jahrgang 2005 - Heft 1/2

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

Gruppe Wissenschaft te der Beiträge bei den Autor

Rechte der Beiträge bei den Autoren ISSN 1027-3921

Erschienen 2005 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**

Walter Pape "Die tiefere Bedeutung des Wurststurzes": Zur Hypersemantisierung performativer Akte und des Kontingenten in Nestroys Komödien aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Ein Projekt für das 21. Jahrhundert	. 5
Jürgen Hein "Im Lebenstheater" – Ein Albumblatt	13
Jürgen Hein Ein Handschriftenfund zu <i>Höllenangst</i> (1849)	14
Walter Pape "Da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwand'l anzieh'n": Sprache und Gebärde, Verstellung und Verkleidung in Nestroys Komödien	16
Urs Helmensdorfer Nestroy am Radio – ein Unding? Zur Hörspielproduktion von <i>Der alte Mann</i> mit der jungen Frau	31
Otmar Nestroy, Gottfried Riedl, Hansjörg Weidenhoffer Unbekannte Darstellungen von Johann N. E. A. Nestroy in bekannten Rollen, einschließlich Wenzel Scholz als Zwirn und einem unbekannten Leim	37
Marion Linhardt Tanz und Topographie. Das Verhältnis von 'Volkstheater' und 'Operette' in neuer Perspektive	42
David Robb Von <i>Krähwinkel</i> bis zur <i>Da Da eR</i> . Clowneske Revolutionäre in der österreichischen und deutschen theatralischen Tradition	55
Buchbesprechungen	64 64 66 70 73 77 84
In memoriam Lore Toman (Ulrike Tanzer und Hans Höller)	86
In memoriam Felix Kreissler (Gerald Stieg)	86
In memoriam Michael Janisch (Konrad Schrögendorfer)	88
Berichte:	89 89 92
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Oktober 2004 – März 2005	95
Ankündigung: 30. Internationale Nestroy-Gespräche 2005	96



Abb. 1: Carl August Schwerdgeburth, Herzog Carl August auf einem Wurstwagen.



Abb. 2: Stich aus einer Folge "Wiener Fuhrwerke": "Wiener Wurst-Wagen".

"Die tiefere Bedeutung des Wurststurzes": Zur Hypersemantisierung performativer Akte und des Kontingenten in Nestroys Komödien aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Ein Projekt für das 21. Jahrhundert

"Ich versteh Sie nicht", sagt Heinrich zu Stegreif in "Nur keck!", II, 20. Und Stegreif antwortet: "Daran hab' ich nie gezweifelt" (Stücke 34, 69). Dieser einfache Dialog bringt das Selbstverständnis der modernen Literaturwissenschaft auf den Punkt. Die bisherige Nestroyforschung hat versucht, Nestroy zu verstehen. Das war falsch. Eine wesentliche Erkenntnis der Postmoderne ist, dass Verstehen eine Fiktion ist. Jonathan Culler hat zu Recht festgestellt: "all readings are misreadings."<sup>1</sup> Was auf den ersten Blick als falsch erscheint (der Versuch, Nestroy zu verstehen), wird, wenn wir die bisherige Nestroyforschung aus postmoderner Perspektive als "misreadings", als falsche Lektüren verstehen, dann wieder richtig. Überall "misreadings" sah bereits Friedrich Walla in seinem Aufsatz "Johann Nestroy im Urteil und Vorurteil der Kritik"; W. Edgar Yates schrieb darüber: "Es handelt sich dabei nicht um einen Forschungsbericht im üblichen Sinne des Wortes, sondern um eine Razzia auf Literaturhistoriker". Dabei ging Walla noch von der veralteten Vorstellung aus, man könne zwischen Urteil und Vorurteil unterscheiden. Ich will an einem Beispiel, eigentlich nur an einem Wort, zeigen, dass künftig Nestroy mit Kleist auf eine Stufe gestellt werden muss. "Kleists Texte lesen bedeutet zugleich, das eigene Lesen zu lesen", meint Jantje Röller<sup>3</sup>; nichts anderes gilt für Nestroy, vor allem für den Wiener Leser. Allerdings ist die avancierte Forschung längst von der "Unlesbarkeit" Kleists überzeugt. Dass auch Nestroy unlesbar ist, will *ich* zeigen, gibt es doch nach Jonathan Culler nur starke und schwache Lektüren: "The best a reader can achieve is a strong misreading - a reading that in turn will produce others. Most readings are weak misreadings". 4 Vor dem Hintergrund des Sprachspiels bei Nestroy und der traditionell unterstellten hermeneutischen Sinngebung im Kommunikationsgefüge von Nestroys Possen soll eine starke Lektüre ("Nur keck!" heißt ja das Stück) von Nestroys abgründiger Mehrdeutigkeit versucht werden ("Ah, das is stark!" sagt in diesem Sinne Puffmann in Der Unbedeutende, III, 23: Stücke 23/II, 71/28).

Mein Beispiel sind zwei Passagen in der 28. und 29. Szene des zweiten Aktes von "Nur keck!". Was Nestroys Text hier thematisiert, ist nichts anderes als seine eigene

<sup>1</sup> Jonathan Culler, On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism, London und Henley 1982, S. 175.

<sup>2</sup> Nestroyana, 12 (1992), S. 136 f.: Rezension von: Österreich in Geschichte und Literatur: mit Geographie 35 (1991), H. 4: "Johann N. Nestroy zum 190. Geburtstag und zum 130. Todestag" von Edgar Yates.

<sup>3</sup> Jantje Röller, "Engel im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit. Exposé zur Dissertation", Heilbronner Kleist-Blätter 7 (1999), S. 52.

<sup>4</sup> Culler (wie Anm. 1), S. 79–80.

Unlesbarkeit. Im Mittelpunkt der beiden Szenen steht die Unlesbarkeit des performativen Aktes um eine Jagdwurst oder Wurst. Die Wurst erscheint, wie zu zeigen ist, hypersemantisiert. Meine Wurstlektüre ist deshalb dreifach: Ich versuche zunächst eine historisch-kritische Lektüre, danach beobachte ich das Spiel des Wurst-Zeichens, lese darauf den performativen Akt des "Wurststurzes" und seine Kontingenz als Spur einer umfassenden metapoetischen Komik- und Sprachtheorie. Zunächst die in Frage stehende Textpassage:

FEDERKLEKS. G'rad kommt die Nachricht. O, es giebt Täg' im Jahr an denen man nichts unternehmen soll! Aufs Kreisamt sind s' g'fahren auf einer Jagdwurst. O es stimmt Alles zu die cabalistischen Simbole. Kreis is Zirkel, Wurst is die Verkörperung der Linie, Sturz ist das verminderte Dreyeck der Neigung zum Erdball – ("Nur keck!", II, 28: Stücke 34, 5/25–30)

#### und Federkleks etwas später:

[...] jetzt müssen s' warten auf die Wiederherstellung der Wurst, warten an der Kirchhofmauer in der Kreutz-Erfindungs-Nacht – das muß was zu bedeuten haben für das Jahr. ("*Nur keck!*", II, 28: *Stücke 34*, 76/7–9)

Und dann Federkleks zu Stegreif: "Halt! Sie müssen die tiefere Bedeutung des Wurststurzes und meinen Plan erfahren" ("Nur keck!", II, 29: Stücke 34, 76/16 f.).

#### 1. Wurst und Jagdwurst historisch-kritisch

Die Wurst an sich ist schon eine Seltenheit in der Literatur, und die einzige Geschichte der Wurst, Erich Lissners Wurstologia oder Es geht um die Wurst. Eine Monographie über die Wurst stammt aus dem Jahr 1939. Es gibt dort ein hochinteressantes Kapitel "Die Wurst unter philologischer Brille". Knapper und präziser ist jedoch Adelungs Wörterbuch; danach ist eine Wurst

ein langer runder, gemeiniglich biegsamer Körper, doch nur in einigen einzelnen Fällen. 1. Am häufigsten gebraucht man es von einer Art Speise, welche aus gefüllten Thierdärmen bestehet, deren es denn wieder vielerley Arten giebt, als Bratwurst, Blutwurst, Fleischwurst, Grützwurst, Leberwurst u.s.f. Daher die sprichwörtlichen R.[edens]A.[rten] welche doch insgesammt in das niedere Leben gehören: Wurst wieder Wurst<sup>6</sup>

und so weiter. Die Ansiedelung der Wurst *und* ihrer redensartlichen Metaphorik im niederen Leben erweist die Wurst als Thema der Komödie, hat doch eine Untergattung sogar einen wurstologischen Namen: die Farce ist "etymologisch mit dem lat.

<sup>5</sup> Erich Lissner, Wurstologia oder Es geht um die Wurst. Eine Monographie über die Wurst von Erich Lissner vom Hause Kalle & Co, Aktiengesellschaft Wiesbaden-Biebrich, Cum Privilegio Farciminali & Consensu, Frankfurt a. M.: Hauserpresse Hans Schaefer 1939, S. 10–12.

<sup>6</sup> Johann Christoph Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, Vierter Theil, von Seb–Z. Zweyte verm. und verb. Ausgabe, Leipzig 1801, S. 1632–1633, hier S. 1632.

,farcire' (stopfen, eine Wurst machen) verwandt". Und in der Tat ist den Nestroyforschern ja auch Stranitzkys Salzburger Sauschneider Hanswurst bekannt. Die Wurst als solche jedoch spielt trotz der zentralen Stellung des Hanswursts keine herausragende Rolle in der Komödie, und das, obwohl es in Aristophanes' Die Ritter ('Ιππῆς) ein Wursthändler (eigentlich ein Blutwursthändler – 'Αλλαντοπῶλης) ist, der den Kreon stürzt. Nestroy war sich des geringen Bedeutungspotentials der realen Wurst bewusst. Er konnte also die Wurst nur metaphorisch brauchen. Die theatralische Darstellung forderte andererseits, wollte er die Wurst zum Träger von Bedeutung machen, sinnliche Präsenz. Das konnte nur durch eine bestimmte uneigentliche Wurst geschehen. Wir lesen wiederum bei Adelung:

In manchen Gegenden heißt ein gewisses ländliches Fuhrwerk, es sey nun ein Wagen oder Schlitten, auf welchem mehrere reitlings sitzen können, eine Wurst. Eigentlich bekommt der mittlere halbrunde gepolsterte, oder auch nur mit Stroh umwundene Theil, auf welchem man mit übergeschlagenen Beinen sitzet, diesen Nahmen, daher das Fuhrwerk vollständig ein Wurstwagen, oder Wurstschlitten genannt wird.<sup>9</sup>

#### Oder im Grimmschen Wörterbuch:

wurst, später verdeutlichend auch wurstwagen (s. d.) für einen wagen, dessen vorder- und hinterachse durch eine lange, aufliegende, gepolsterte wulst so verbunden sind, dasz darauf mehrere personen hintereinander reitend oder, quer zum gefährt, rücken an rücken sitzen können; vornehmlich wohl als jagdwagen dienend. 10

Ausführlich berichtet wiederum Ernst Lissner in seiner *Wurstologia* über "Wurstwagen", "Wurstlafette" und "Wurst-Munitionswagen";<sup>11</sup> bei ihm erhalten wir Aufschluss über den Wurstwagen als "ländliches Fuhrwerk". Nicht nur Adligen diente er dazu, zu ihresgleichen zu fahren, sondern er diente auch "als Gesellschaftswagen für Ledige, wenn sie auf eine Hochzeit fuhren".<sup>12</sup> Lissner bildet nicht nur einen Kupferstich von Carl August Schwerdgeburth (1785–1878) ab, der den Herzog Carl August auf einem Wurstwagen sitzend und den Geheimen Rat Goethe zur Rechten auf einem Pferd reitend zeigt (Abb. 1, S. 4), sondern es findet sich dort auch ein Stich aus einer Folge "Wiener Fuhrwerke": "Wiener Wurst-Wagen" (Abb. 2, S. 4). Und natürlich ist die von Federkleks adressierte Wurst ein solcher Wurstwagen. Diesen Begriff verwendet Nestroy aber nur in der Szenenanweisung: "Im Hintergrunde ein großer umgeworffener Jagdwurstwagen, die Räder nach vorne gekehrt" ("*Nur* 

<sup>7</sup> Gerhard Mack, 'Farce', in: *Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, hg. von Walther Killy, 15 Bde., München 1989–1993, Bd. 13, S. 290–291, hier S. 290.

<sup>8</sup> Aristophanes, with the English translation of Benjamin Bickley Rogers, 3 Bde., London, Cambridge, MA 1960-63, Bd. 1, S. 119-259.

<sup>9</sup> Adelung, Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (wie Anm. 6), S. 1633.

Jakob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 1–16 (in 32), Leipzig 1854–1960, Bd. 30, Sp. 2360 ("Wurst").

<sup>11</sup> Lissner, Wurstologia (wie Anm. 5), S. 28–32.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 29.

keck!", II, 29: Stücke 34, 78/6 f.), aus Gründen, die noch zu diskutieren sind. Auch Raimund kennt den Wurstwagen, allerdings in wesentlich ätherischerer Gestalt. In Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär<sup>13</sup> (I, 3, S. 144) heißt es in der Szenenanweisung: "Zuletzt erscheint eine Wurst, mehrere Zauberer und Feen setzen sich auf und fahren fort." Eine solche "geflügelte Wurst" (II, 11, S. 181), wie Tophan, der Kammerdiener des Hasses in Raimunds Stück, den Wurstwagen nennt, muss als typisch raimundisch betrachtet werden. Eine Quelle für den Wurststurz ist bislang nicht gefunden; die HKA verweist bei Wurst lediglich auf Otto Rommels Ausgabe. Das ist eine sehr schwache Wurst-Lektüre; in Brentanos Erzählung Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter<sup>14</sup> und in seinem Märchen von den Märchen oder Liebseelchen<sup>15</sup> kommen Wurstwagen vor, die allerdings nicht stürzen; auch in E. T. A. Hoffmanns Lebensansichten des Katers Murr gibt es eine "passable Wurst", <sup>16</sup> auf der die Laufer des Fürsten Irenäus dem Fürsten scheinbar vorauslaufen. Die oben genannten Kupferstiche oder gar eine Federzeichnung von Johann Adam Klein, "Wurstwagen mit einem Pferd bespannt", 1812, heute im Wien-Museum, brauchen nicht als Vorlage vermutet werden, da die Wurst noch zu Nestroys Zeiten als Privat-Fuhrwerk, aber auch bei der österreichischen Artillerie üblich war. Die Vorarbeiten der HKA zeigen keinerlei Hinweis darauf, wann der Wurststurz konzipiert wurde. Für eine historisch-quellenkritische Lektüre bleibt die Nestroysche Wurst unlesbar.

#### 2. Das Spiel des Wurst-Zeichens

"Daß die Spielleidenschaft ein Schlüssel zu Leben und Werk ist, darüber ist sich die Forschung einig", stellt Jürgen Hein lapidar fest.<sup>17</sup> Franz Mautner hebt an "*Nur keck!*" vor allem die "Handhabung der Sprache" hervor,<sup>18</sup> die die der früheren Possen überrage. Auch hierfür darf die Wurst als Beispiel dienen, wenn sich auch schnell zeigen wird, dass das Sprachspiel hier komplexere Züge annimmt, als die schwachen Lektüren von "*Nur keck!*" bisher erkannten. Gerade auch für die Wurst gilt, was Wendelin Schmidt-Dengler über Nestroys Sprache gesagt hat: "Wir brauchen Nestroys Sprache immer noch, um das definieren zu können, was uns undefi-

<sup>13</sup> Zit. nach Ferdinand Raimund, Sämtliche Werke. Nach dem Text der von Fritz Brukner u. Eduard Castle bes. Gesamtausg. hg. u. m. e. Nachw. vers. von Friedrich Schreyvogl, München 1966.

<sup>14</sup> Clemens Brentano, Werke, hg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp. 4 Bde., München 1963–1968, Bd. 2, S. 697: "und der Graf, neugierig, mehr von der Sache zu hören, bestieg seinen Wurstwagen und fuhr dem Maler in vollem Trabe nach"; ferner S. 669.

<sup>15</sup> Ebenda, Bd. 3, S. 297: "die aber vom Land wurden auch, reichlich beschenkt, auf mehrere Wurstwagen mit ihren Spinnrädern gesetzt und wieder nach Hause gefahren."

<sup>16</sup> E. T. A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold und Ursula Segebrecht, Bd. 5: Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt a. M. 1992, S. 178.

<sup>.7</sup> Jürgen Hein, Johann Nestroy, Stuttgart 1990 (Sammlung Metzler, Bd. 258), S. 37.

<sup>18</sup> Franz H. Mautner, Nestroy, Heidelberg 1974 (Poesie und Wissenschaft, Bd. 3), S. 328.

niert im Wege herumsteht". 19 Den ersten Versuch, die "tiefere Bedeutung des Wurststurzes" zu definieren und zu entziffern, macht Federkleks selbst: "Aufs Kreisamt sind s' g'fahren auf einer Jagdwurst. O es stimmt Alles zu die cabalistischen Simbole. Kreis is Zirkel, Wurst is die Verkörperung der Linie, Sturz ist das verminderte Dreyeck der Neigung zum Erdball -" ("Nur keck!", II, 28: Stücke 34, 75/26–28). Die kabbalistische Deutung, die Federkleks hier versucht, ist eine typische Lektüre von der Schrift her im Sinne, wie es Derrida in der Grammatologie formulierte: "Die Heraufkunft der Schrift ist die Heraufkunft des Spiels". 20 Nicht umsonst ist Federkleks Rentschreiber und führt bereits im Namen das Signum moderner auswegloser (Klecks!) Schriftlichkeit. Die Kabbala, jüdische Geheimlehre oder esoterische Bewegung, meint "Überlieferung" und ist schon vom Begriff her (hebräisch qabbalah: 'Überlieferung') an Schrift gebunden.<sup>21</sup> Danach ist Kreis entweder das Nicht-Sein des Todes oder die Totalität des Lebens - was nichts anderes bedeutet, als dass der Kreis (hier das Kreisamt) Sein und Nichtsein zugleich, also unlesbar ist. Doch weist Federkleks eigentlich nicht auf kabbalistische Symbole hin, sondern auf die Insignien der Freimaurer: Zirkel, Senkblei (Linie) und Winkelmaß (Dreieck). Walter Obermaier geht meines Wissens in seiner Abhandlung zum "Freimaurerschrifttum in Österreich" in seinem Beitrag zum Katalog Zirkel und Winkelmaß. 200 Jahre Große Landesloge der Freimaurer<sup>22</sup> auf Federkleksens Deutung nicht ein. Bei den Freimaurern bedeutet der Zirkel die ewige Wiederkehr, das Winkelmaß verweist auf die gleiche Ebene, die Gesellschaft, als Dreieck bedeutet es auch Gott, das Senkblei bedeutet "Prüfung der Senkrechten – Ausloten der (inneren) Tiefe – Schau in Dich". <sup>23</sup> Wenn nun aber die Wurst die Verkörperung der Linie ist und diese Linie (die innere Tiefe) stürzt, so verkörpert der Wurststurz nichts anderes als die Ich-Problematik von Federkleks, der als opakes, nicht transparentes Subjekt der Moderne mit sich selbst nicht identisch ist, was ja auch im (aufgezwungenen) Spiel der "Rolle des schlechten Eh'manns" wie überhaupt in den vielen Rollenspielen des Stücks zum Ausdruck kommt.

Das Zeichenspiel mit der Wurst wird aber komplexer, wenn wir wieder den Wurstwagen hinzunehmen. Auf der Wurst ritten Holzstamm, Anna, Wollberger, Amalie und Philippine; sie sind die eigentlichen Wurstreiter; aber es gibt noch einen uneigentlichen Wurstreiter, und das ist Stegreif, denn die Redensart "auf der Wurst herum fahren oder reiten" meinte "von einem Orte zum andern schmarotzen gehen". Also ist der eigentliche Wurstreiter der uneigentliche. Es findet also außerhalb des Bewusstseins der Figuren und quer stehend zur Handlung eine Verschiebung statt: Gerade weil Stegreif nicht auf der realen Wurst mitgeritten ist, wird sein wurstreite-

<sup>19</sup> Wendelin Schmidt-Dengler, "Johann Nestroy: 7. Dezember 1801", Nestroyana 22 (2002), S. 8.

Jacques Derrida, Grammatologie, übers. von Hans-Jörg Rheinberger, Frankfurt a. M. 1983 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 417), S. 17; Grammatologie ist die "Wissenschaft von der Schrift".

<sup>21</sup> E. G. Schmidt, ,Kabbala', *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. [Bisher] Bd. 1–11 [A-V], Darmstadt 1971–2001, Bd. 4, Sp. 661–667.

<sup>22</sup> Walter Obermaier, Freimaurerschrifttum in Österreich', Zirkel und Winkelmaß. 200 Jahre Große Landesloge der Freimaurer. Katalog der 86. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1984, S. 47–52.

<sup>23</sup> http://www.freimaurer.org/vgl/geschichte/symbol.htm, Zugriff am 1. Juni 2004.

risches Wesen nur umso deutlicher. Hier wie auch im Deutungsversuch des Vertreters der Schriftlichkeit (Federkleks) sind wörtliche und übertragene Bedeutung in einer Weise kontaminiert, dass eine eindeutige Lektüre verhindert wird.

Am wichtigsten aber scheint jedoch, dass mit der Wurst oder vielmehr mit dem Wort ,Wurst', also dem reinen Zeichen bereits, das so vielfacher Deutungsproblematik ausgesetzt wird, in dieses Stück, das wie die meisten seiner Stücke die Bearbeitung einer Vorlage - hier von Dion Boucicaults London Assurance - ist, ein Zeichen aufgenommen wird, was wie kein anderes die Eigenständigkeit Nestroys betont. Denn Wurst ist nach Ausweis des Grimmschen Wörterbuchs "ein genuin deutsches wort"; und auch der Wurstkenner Ernst Lissner spricht vom "kräftig klingenden deutschen Wort", Wurst'. 24 Der Begriff, Wurst' im Sinne von Wurstwagen wurde "als vurst ins schwedische und als wourst ins franz. entlehnt" 25, und auch Thomas Carlyle benutzt in seiner History of Friedrich II of Prussia den deutschen Ausdruck ,Wurstwagen', um von den Ausritten des kleinen Prinzen auf einem solchen zu berichten. 26 Und noch heute ist im amerikanischen Englisch und im Südafrikanischen "wurst" ein Lehnwort. Die Eigenständigkeit Nestrovs konnte durch nichts besser bezeichnet werden als durch die Einführung der in der Vorlage nicht vorhandenen deutschsprachigen Wurst. Jürgen Hein hat mit Verweis auf Brill festgestellt: "Vielleicht war ihm seine Genialität unbewußt, die sich u. a. in der Dialektik von Absicht und Absichtslosigkeit, von Naivität und Reflexion im Werk zeigt."<sup>27</sup> Das ist eine mittelstarke Lektüre, denn sie gilt sicher für den Fall (im Sinne von Kasus, nicht lapsus) der Wurst, an dem sich zeigt, was die moderne Literaturwissenschaft festgestellt hat: "Der Verfasser von Texten ist nur Mittler innerhalb eines vielfältigen Stromes von Artikulationen, von Diskursen, die zwar von ihm aufgegriffen werden können, denen er aber auch ausgeliefert ist."<sup>28</sup> Dass in diesem Strom auch die hypersemantisierte deutsche Wurst in Gestalt des Wurstwagens schwamm, die sonst bei Nestrov nur als ordinäre Wurst vorkommt – "Schunken, Zungen, Kälbernes, kalte Pasteten, alle Punsch-Ingredienzen, Zucker, Rum, Lemoni, g'selchte Würsteln" (Das Mädl aus der Vorstadt, II, 11: Stücke 17/II, 54/19-21) verlangt Schnoferl, "drei Paar Würstel" (Freiheit in Krähwinkel, I, 6: Stücke 26/I, 15/15 f.) Klaus -, das vermag diesem Wurstdiskurs allererst seine Kontingenz zu nehmen. Zu Recht stellt Jochen Hörisch mit Verweis auf Klaus Modicks Roman Vierundzwanzio Türen fest: "Texte sind vieldeutig, und dies einfach deshalb, weil Sprache nicht eindeutig sein kann. Sprache kann nicht eindeutig sein, weil es immer mehr Sprache als Sein gibt. Man kann diesen Satz bzw. dieses Gesetz selbstredend auch umkehren: Es gibt immer auch mehr Sein als Sprache. "29 Das Gleiche muss für die reale Wurst des Seins und die sprachliche Wurst gelten: Es gibt immer mehr Wurst

<sup>24</sup> Lissner, Wurstologia (wie Anm. 5), S. 10.

<sup>25</sup> Grimm, Deutsches Wörterbuch (wie Anm. 10), Bd. 30, S. 2295.

<sup>26</sup> Thomas Carlyle, *History of Friedrich II of Prussia*, Seattle: The World Wide School™ October 2001; cf. V 7, 3. Kap. und V 4, 8. Kap.

<sup>27</sup> Hein, Johann Nestroy (wie Anm. 17), S. 42.

<sup>28</sup> Erich Kleinschmidt, 'Autor', in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Klaus Weimar, Bd. 1, Berlin, New York 1997, S. 176–180, hier S. 179.

<sup>29</sup> Jochen Hörisch, "Das Gesetz der Kunst. Das irisierende und irritierende Verhältnis zwischen Jurisprudenz und Literatur", *Neue Zürcher Zeitung*, 16. 2. 2002, S. 82.

als Sprache. Ob man allerdings vor diesem Hintergrund Nestroys Sprache als "hinterfotzig konstruiert"<sup>30</sup> bezeichnen darf, wie Gerald Stieg einmal meinte, muss offen bleiben.

## 3. Der Wurststurz als Spur einer umfassenden metapoetischen Komik- und Sprachtheorie

Die Urszene des Komischen ist der Sturz. Bei Henri Bergson, dem Vitalisten, ist er das schlagendste Beispiel für seine Theorie: "Ein Mann läuft auf der Straße, stolpert und fällt. Ich glaube, man würde nicht lachen, wenn man annehmen könnte, er habe sich plötzlich entschlossen, sich hinzusetzen. Man lacht, weil er sich unfreiwillig hingesetzt hat."<sup>31</sup> Der eigentliche Wurststurz wird ausgespart, er geschieht offstage; der "große umgeworffene Jagdwurstwagen" ("*Nur keck!*", II, 29: *Stücke 34*, 78/6 f.) bleibt im Hintergrund; ob rechts oder links auf der Bühne ist eine Frage, die Urs Helmensdorfer zu klären versprochen hat.<sup>32</sup> Er existiert also nur *sprachlich* (der Wurststurz). Während die Deutung der Wurst und ihres Sturzes sich im Rahmen der Schriftlichkeit abspielt (Kabbala, Freimaurer, Etymologie), ist der Sturz nur in der mündlichen Performanz des Nachrichtenüberbringers Federkleks gegenwärtig. In ihm treffen und vereinigen sich also Oralität und Literarizität.

Der Sturz als Symbol des Komischen, die Wurst als Symbol der komischen Figur, die sprachliche Repräsentation beider als Symbol der Komödie – die Lektüre dieser Symbole ist schwierig. Denn Nestroys Komödien zeichnen sich gerade eben durch die Abwesenheit des körperlichen Hans-Wurst-Sturzes aus. Die performative Aussparung des kontingenten Sturzes, seine Hypersemantisierung und die stückimmanenten vergeblichen Hermeneutisierungsversuche lenken den Blick auf die Sprache, die den Sturz zwar sprachlich sichtbar, aber hermeneutisch unlesbar macht. Stegreif sagt an einer Stelle: "[...] ich weiß nicht, wie ich's in Worte fasse" ("Nur keck!", I, 15: Stücke 34, 27/23 f.). Dabei ist er – bereits durch seinen Namen – der Vertreter nicht nur der unmittelbaren Mündlichkeit der Sprache, sondern auch ihrer grundsätzlichen Uneindeutigkeit. Als Heinrich zu ihm "Leben Sie wohl" ("Nur keck!" I, 4: Stücke 34, 11/2) sagt, schließt sich eine metasprachliche monologische Dekonstruktion sprachlicher Eindeutigkeit an:

"Leben Sie wohl" hat er gesagt – ich habe die Stunden in seiner Gesellschaft sehr wohl verlebt; er wünscht aber, daß ich noch weiterhin wohl lebe, sonst hätt' er nicht "leben Sie wohl" gesagt – es heißt also mit andern Worten, daß ich bleiben soll. ("*Nur keck!*", I, 4: *Stücke 34*, 11/3–7)

Dass "die Sprache des Theaters […] auf verschiedenen Zeichenebenen" entwickelt wird, hat Johann Hüttner immer wieder betont.<sup>33</sup> Das ändert nichts daran, dass die Texte und Figuren Nestroys Unverständlichkeit und Unlesbarkeit zum Zentrum

<sup>30</sup> Gerald Stieg, ,Canetti und Nestroy', Nestroyana 20 (2000), S. 51-64, hier S. 58.

<sup>31</sup> Henri Bergson, Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen, Zürich 1972, S. 15.

<sup>32</sup> Vgl. Urs Helmensdorfer, ,Rechts und links auf der Bühne', Nestroyana 20 (2000), S. 5–22.

<sup>33</sup> Vgl. Johann Hüttner, "Das theatrale Umfeld Nestroys", Nestroyana 3 (1981), S. 140–155, hier S. 140.

einer tragikomischen Dekonstruktion von Sinn machen. Und hier muss ich zum Schluss meiner Ausführungen über den Wurststurz hinausgreifen.

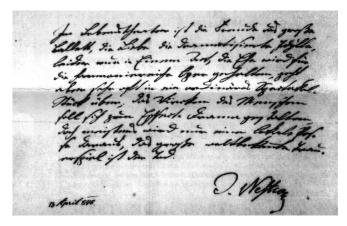
Wendungen wie "das wird doch nicht schwer zu verstehn seyn" (Einen Jux will er sich machen, I, 14: Stücke 18/I, 30/14) oder "Verstehst du die Sprach?" (Der Unbedeutende, II, 8: Stücke 23/II, 45/37) erweisen die Verstehensproblematik und ihre selbstreferentielle Thematisierung als niemals erfülltes Begehren des Textes und seiner Figuren nach Sinn als subkutanes Zentrum. Darüber hinaus ist die Differenz von Stimme und Schrift den Figuren eingeschrieben, nicht nur im Sinne einer Theatralität oder Performanz der wwwi; für "Nur keck!" habe ich das Problem eingehend adressiert. Wenn Knieriem in Der böse Geist Lumpacivagabundus von sich sagt: "Freilich hat nicht Jeder die Wissenschaft so im klein Finger als wie ich" (Der böse Geist Lumpacivagabundus, III, 8: Stücke 5, 179/26 f.), so deutet sich hier die Verbindung von Wissenschaft (Schrift) und Körper (Finger) in einer Weise an, die Knieriem als Subjekt eine Opazität zukommen lässt, wie sie nur wenige Figuren selbst der Gegenwartsliteratur aufweisen. Die Verlagerung der Wissenschaft vom Kopf in den Finger weist auf die Priorität der Schrift (Finger). Dass der Vorrang der (schreibenden) Hand vor dem (sprechenden/denkenden) Kopf auch für die weiblichen Figuren gilt, sagt Salome in Der Talisman von sich: "schaun s' mir auf d' Händ' und net auf'n Kopf." (Der Talisman I, 3: Stücke 17/I, 9/12). Das Bewusstsein der Materialität der Zeichen schließlich bestätigt Titus Feuerfuchs, der von seinem Verhältnis zur Sprache der anderen sagt: "da hat's Bonmots g'regnet auf mein Kopf" (Der Talisman, I, 8: Stücke 17/I, 15/27), während im selben Stück Frau von Cypressenburg das Ende der Sprache anzudeuten scheint: "Kein Wort mehr! -" (Der Talisman, II, 19: Stücke 17/I, 53/4).

Für das Projekt "Nestroy im 21. Jahrhundert" kann das nur bedeuten, trotz allem starke Lektüren Nestroys zu versuchen, obwohl er selbst wiederholt betont, dass sein Werk der Wissenschaft eigentlich unzugänglich sei. Im *Mädl aus der Vorstadt* wird vor der Wissenschaft gewarnt: "Denn die größten Gelehrten haben von der Wahrheit nie mehr als eine Ahnung gehabt" (*Das Mädl aus der Vorstadt*, I, 11: *Stücke 17/II*, 27/17 f.). Und Stegreif in "*Nur keck!*" ruft allen stark oder schwach lesenden Nestroyforschern, die Hugo Aust "Arbeiter im "Weinberg' der Nestroy-Philologie" nennt,<sup>34</sup> zu: "Da werden Sie das wohl genau kennen, wie das ist, wenn sie alle am Berg steh'n, die Gelehrten nehmlich." ("*Nur keck!*", II, 15: *Stücke 34*, 62/33 f.).

Hugo Aust über: Birgit Pargner und W. Edgar Yates, *Nestroy in München*. Eine Ausstellung des Deutschen Theatermuseums 28. September 2001– 6. Januar 2002, Wien 2001, *Nestroyana* 22 (2002), S. 64–66, hier S. 66.

Jürgen Hein

## "Im Lebenstheater ..." - Ein Albumblatt



Im Lebenstheater ist die Freude das große Ballett, die Liebe die dramatisierte Idylle, leider nur in Einem Act, die Ehe wird für die harmoniereiche Oper gehalten, geht aber sehr oft in ein ordinäres Spectakel-Stück über; das Wircken des Menschen soll sich zum Effect-Drama gestalten, doch meistens wird nur eine lokale Posse daraus, das große weltbekannte Trauerspiel ist der Tod.

J. Nestroy

## 13 April [1]840.

Den Albumeintrag hat Nestroy zwischen den Premieren von *Der Färber und sein Zwillingsbruder* und *Der Erbschleicher* vorgenommen. Wessen Album es war, lässt sich nicht mehr bestimmen. Die Vergleiche erinnern ein wenig an die Formulierungen des Dichters Leicht in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* (1835): "Die Eh' ist auf jeden Fall ein Trauerspiel [...] was zu einem guten Spectakelstück gehört" (*Stücke 8/II*, 25 f.).<sup>2</sup>

1 Hartung & Hartung, München, Auktion 107: Wertvolle Bücher, Manuskripte, Autographen, 13.–15. Mai 2003, Katalog Nr. 2481, S. 417 (mit Abb.).

Zum Vergleich zwischen Theater und Leben vgl. Jürgen Hein, "Theaterbilder" – Nestroys Reflexionen über das Theater auf dem Theater', 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, Wien 2001, S. 95–109; ders., "Aus'n Begeisterungstempel in's schnöde Wirtschaftsleben" oder "Bretterund Leinwand-zusammengeflickte Coulissenwelt" als Geschäft und Profession. Johann Nestroy und sein Theater', in: Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 23–42.

Jürgen Hein

### Ein Handschriftenfund zu Höllenangst (1849)

In Privatbesitz wurden Handschriften mit weiteren Vorarbeiten zu Höllenangst gefunden; sie bieten u. a. einen Teil des "Scenariums" und "Gedanken":

Scenarium=Notizen. Eigenhändige Handschrift, Bleistift, ca. 35,6 x 21,6 cm, 2 Bogen, 7 Seiten Text.

Die Seiten sind nicht nummeriert, was die Rekonstruktion der Reihenfolge in Nestroys Schreibprozess erschwert. Seite 1 bis 3 bieten "Scenarium=Notizen" zum I. und II. Akt mit dem Hinweis "n. B." (nach Buch), Seite 4 enthält den Entwurf eines Personenverzeichnisses (Abb. 1) und "Elemente des III. Actes", auf Seite 5 notiert Nestroy "Gedanken" zu Szenen der drei Akte – auf diese "Gedanken" beziehen sich Hinweise im "Scenarium" (z. B. "I Act VI Scene" wird in II, 8 eingesetzt), Seite 6 trägt die Überschrift "Gedanken" (nicht ausgeführt), darunter das Stichwort zu einem Monolog "Prädestination", was wohl auf den "Schicksalsmonolog" hindeutet; ferner wird der Entwurf (Szenar) zu III, 1–7 geboten. Die Fortsetzung des Szenars findet sich in einer ebenfalls in Privatbesitz befindlichen Handschrift, die in *Stücke 27/II*, 157–160 wiedergegeben ist. Seite 7 stellt unter der Überschrift "Alte Dame hat Tochter" (Abb. 2) wohl den Beginn der Aneignung der fremden Vorlage dar.

Der Vorarbeiten-Fund ergänzt die erhaltenen Handschriften und vermittelt einen weiteren Einblick in Nestroys Arbeitsweise. Die Handschriften bestehen aus einem Fragment *Plan- u. Scenarium-Vorarbeiten zu Der Besessene* (Privatbesitz; V1) und dem hier beschriebenen weiteren Fund, dessen Transkription im Nachtragsband zur HKA wiedergegeben wird. Das sich in den neuen Fund gut einfügende Manuskript V1 ist ein Fragment und besteht aus dem Titelblatt sowie zwei Seiten Text (Szenarium III, 8 bis "*Ende*"), möglicherweise zu dem nur teilweise erhaltenen größeren Konvolut "H3" gehörend. Der Titel *Der Besessene* und Nestroys Arbeitsformulierungen deuten einerseits noch auf eine Aneigungsskizze der frz. Vorlage, die Rollen-Namen, Dialog-Entwürfe und der Hinweis auf das Quodlibet aber schon auf die eigene Konzeption.

<sup>1</sup> Vgl. das Kap. Überlieferung und den Abdruck der Vorarbeiten in *Stücke 27/II*, insbesondere das "Scenarium" zum III. Akt, S. 93 f. bzw. S. 157–160.

<sup>2</sup> Vgl. das Kap. Entstehung und Vorlage, ebd., S. 100–120.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 95 und 268 (Abb. 4) sowie SW V, 680.

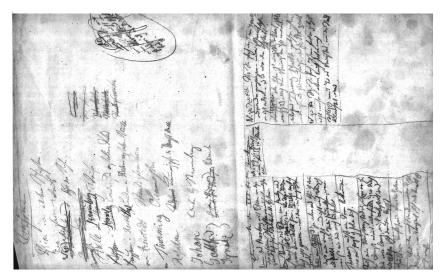


Abb. 1: Entwurf eines Personenverzeichnisses.

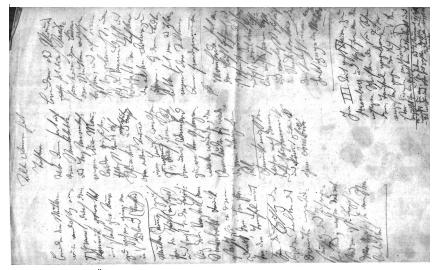


Abb. 2: Seite 7 mit Überschrift "Alte Dame hat Tochter".

"Da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwand'l anzieh'n": Sprache und Gebärde, Verstellung und Verkleidung in Nestroys Komödien

## 1. Ich bin redlicher Kerl, ich hab's Herz auf der Zung'

Seit Cicero und Quintilian gehören zur Rhetorik nicht nur Fragen der *inventio, dispositio, elocutio, memoria* und der *pronuntiatio* (oder *actio*), sondern auch die visuellen Ausdrucksmittel des Redners: Kleidung, Mimik und Gebärde.<sup>1</sup> Diese galten dabei als natürliche Zeichen, die unmittelbarer lesbar waren als die willkürlichen Zeichen der Worte. Eine angemessene Kleidung erhöht die Glaubwürdigkeit des Redners, "gemäß dem *vir bonus*-Ideal der Rhetorik, das gut reden, gut sein und gut erscheinen zum persuasiven Zweck vereint."<sup>2</sup> Kleidung galt immer auch als Medium sprachähnlicher gesellschaftlicher Kommunikation.<sup>3</sup> Lichtenberg notiert in den *Sudelbüchern*: "so bald aber jemand an seinem eignen Leib die Sachen aus eigner Wahl trägt, so ist das Kleid nicht mehr Decke sondern Hieroglyphe."<sup>4</sup> Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein bleibt Kleidung nicht nur Ausdruck der Standeszugehörigkeit, sondern gehört darüber hinaus zur Person. Eine Verstellung durch Kleider scheint daher auf den ersten Blick am leichtesten, gerät aber, wie zu zeigen ist, in der modernen Komödie und speziell bei Nestroy in einen Widerstreit mit anderen visuellen und sprachlichen Mitteln der Verstellung.

Die Vorstellungen von Mimik und Gebärde und von ihrem Verhältnis zu Sprache und Stimme sind im 18. und 19. Jahrhundert einer Entwicklung unterworfen, die an die Vorgaben der antiken Rhetorik ebenso anknüpft wie an die (politische) Verstellungskunst des 17. Jahrhunderts, diese aber ins grundsätzlich Anthropologische erweitert und dem Problem auch und gerade in Drama und Schauspielkunst eine psychologische Wendung gibt. Miene, Tonfall und Gebärde werden seit Cicero als Ausdruck der Seele und des Gemüts verstanden: "Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum". Solch "psychophysischer

Vgl. die Artikel "Gebärde" (Alexander Košenina), "Kleidung" (K. Steinke) und (weniger ergiebig für Literatur und Theater) "Mimik" (H. Kalverkämper) im Historischen Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Mitbegründet von Walter Jens. In Verb. mit Wilfried Barner u. a. [Bisher:] Bd. 1–4 (A–Musi), Tübingen 1992–2001, Bd. 3. Sp. 564–579, Bd. 4, Sp. 1104–1106, Bd. 5, Sp. 1327–1360.

<sup>2</sup> Steinke, ,Kleidung', ebenda, Bd. 4, Sp. 1104.

<sup>3</sup> Alison Lurie, *The Language of Clothes*. With Illustrations assembled by Doris Palca. Revised Ed., London 1992 (EA 1981), bes. S. 3–36: "Clothes as a Sign System".

<sup>4</sup> Georg Christoph Lichtenberg, Aus den "Sudelbüchern" – Schriften und Briefe, hg. von Wolfgang Promies, Bd. 1–4 (in 6), München 1968–1992, Briefe Bd. 1, S. 507 (F 334).

<sup>5</sup> Dazu grundsätzlich: Alexander Košenina, Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur ,eloquentia corporis' im 18. Jahrhundert (Theatron, Bd. 11), Tübingen 1995.

<sup>6</sup> Cicero, De oratore III, 216: "Denn die Regung des Gemüts hat von Natur ihren charakteristischen Ausdruck in Miene, Tonfall und Gebärde." – Cicero, De oratore. Über den Redner.

Zusammenhang in Fragen der Körpersprache und der Verstellungskunst" beherrscht das anthropologische Denken des 18. Jahrhunderts seit Christian Wolff.<sup>7</sup> Und wohl bis in die Gegenwart hinein gilt, was Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* zur Überlegenheit der natürlichen Zeichen Mimik und Gebärde über die willkürlichen Zeichen der Worte schreibt:

In gar viel Fällen sind die Gebehrden eine so genaue und lebhafte Abbildung des innern Zustandes der Menschen, daß man ihre Empfindungen dadurch weit besser erkennet, als der beredteste Ausdruk der Worte sie zu erkennen geben würde. Keine Worte können weder Lust noch Verdruß, weder Verachtung noch Liebe so bestimmen, so lebhaft, viel weniger so schnell ausdrüken, als die Gebehrden. Also ist auch nichts, wodurch man schneller und kräftiger auf die Gemüther würken kann.<sup>8</sup>

Georg Braungart hat gezeigt,<sup>9</sup> dass noch der Psychologe Wilhelm Wundt (1832–1920) und der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) die Gebärdensprache als die ursprünglichere ansahen. Eine größere "Ursprünglichkeit und Natürlichkeit" vor der Lautsprache kommt ihnen danach vor allem aufgrund der "unmittelbar in der Anschauung gegebenen Beziehung" zwischen "der Gebärde und ihrer Bedeutung" zu.<sup>10</sup>

Vor allem Lessing setzte (nicht ohne Einfluss Diderots) in Drama und Theater auf die Sprache der Gebärden, die für ihn "das dem Logos nicht Zugängliche, das "je ne sais quoi", das der sprachlichen Artikulation sich Verweigernde, zum Ausdruck" bringen sollten. Seine Dramen und vor allem die des frühen Schiller sind die herausragenden Beispiele dafür, wie der Leser und der Zuschauer am Seelenleben der Helden teilhaben und den "Gang der innerpsychischen, nach psychologischen Gesetzen vor sich gehenden Veränderungen" verfolgen können. Peter Michelsen hat das eindringlich für Miß Sara Sampson gezeigt, und Alexander Košenina ist diesem Ansatz in seiner grundlegenden Studie Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur "eloquentia corporis" im 18. Jahrhundert gefolgt.

Lateinisch/deutsch. Übersetzt und hg. von Harald Merklin, 3., bibliogr. erg. Aufl. Stuttgart 1997 (Universal-Bibliothek 6884), S. 582–583.

-

<sup>7</sup> Alexander Košenina, "Wie die "Kunst von der Natur überrumpelt" werden kann: Anthropologie und Verstellungskunst', in: Anthropologie und Literatur um 1800, hg. von Jürgen Barkhoff und Eda Sagarra (Publications of the Institute of Germanic Studies 54), München 1992, S. 53–71, hier S. 63.

<sup>8</sup> Art., Gebehrden' – Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Bd. 1–2. Leipzig 1771–1774, Bd. 1, S. 428.

<sup>9</sup> Georg Braungart, Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne (Studien zur deutschen Literatur 130), Tübingen 1995, bes. S. 47–49 und S. 230–233.

Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte. Bd. 1: Die Sprache. 2., umgearb. Aufl. 1. Teil, Leipzig 1904, S. 136–247: Die Gebärdensprache, hier S. 137.

<sup>11</sup> Peter Michelsen, "Die Problematik der Empfindungen. Zu Lessings "Miß Sara Sampson", in: Michelsen, Der unruhige Bürger. Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, Würzburg 1990, S. 163–220, hier S. 189.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 182.

Obwohl Gestik und Mimik als unmittelbarer Ausdruck des Inneren gelten, wurden die Möglichkeiten der Simulation auch für die Körpersprache durchaus gesehen. Zwar ging man davon aus, dass Gestik und Mimik aufgrund von *unwillkürlichen* Affekten schwer zu unterdrücken seien, doch wird die "Kunst der Menschen Gemüther zu erforschen" desto notwendiger, je allgegenwärtiger die Verstellung ist; in *Über Anmut und Würde* fasst Schiller zusammen:

Daher wird man aus den Reden eines Menschen zwar abnehmen können, für was er will gehalten seyn, aber das, was er wirklich ist, muß man aus dem mimischen Vortrag seiner Worte und aus seinen Gebärden, also aus Bewegungen, die er nicht will, zu errathen suchen. Erfährt man aber, daß ein Mensch auch seine Gesichtszüge wollen kann, so traut man seinem Gesicht, von dem Augenblick dieser Entdeckung an, nicht mehr, und läßt jene auch nicht mehr für einen Ausdruck seiner Gesinnungen gelten. 15

Solche Skepsis gründete sich auch auf die Erfahrungen mit der höfischen Verstellungskunst, wonach es galt, seine Absichten taktisch zu verbergen. <sup>16</sup> Noch Knigge rät 1788 in Über den Umgang mit Menschen:

Überhaupt rede in der großen Welt nie warme Herzenssprache! Das ist dort eine fremde Mundart. Rede nicht von den reinen, süßen, einfachen häuslichen Freuden! Das sind Mysterien für solche Profane. Habe Dein Gesicht in Deiner Gewalt, daß man nichts darauf geschrieben finde, weder Verwundrung noch Freude, noch Widerwillen, noch Verdruß! Die Hofleute lesen besser Mienen als gedruckte Sachen; das ist fast ihr einziges Studium.<sup>17</sup>

- So argumentiert u. a. Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Bd. 1–2 (Schriften. Bd. 7 und 8), Berlin 1804. Nachdruck Frankfurt a. M. 1971 (Athenäum Reprints), Bd. 1, S. 66–81 (Sechster Brief), bes. S. 73: Der Ausdruck durch die "Mienen des Gesichts" und besonders die Augen "erfolgt so leicht, so unmittelbar, daß oft auch die ausgelernteste Verstellungskunst ihn nicht zurückhalten kann, wenn sie gleich sonst den ganzen übrigen Körper in der Gewalt hat." Vgl. auch Ruedi Graf, "Utopie und Theater. Physiognomik, Pathognomik, Mimik und die Reform von Schauspielkunst und Drama im 18. Jahrhundert", in: *Physiognomie und Pathognomie: zur literarischen Darstellung von Individualität*. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag, hg. von Wolfram Groddeck und Ulrich Stadler, Berlin u. a. 1994, S. 16–33, hier S. 30.
- 14 Vgl. z. B. die Schrift von Julius Bernhard von Rohr, Unterricht / Von der Kunst der Menschen Gemüther zu erforschen, Darinnen gezeiget, In wie weit man aus eines Reden, Actionen, und anderer Leute Urtheilen, eines Menschen Neigungen erforschen könne, Und überhaupt untersucht wird, Was bey der gantzen Kunst wahr oder falsch, gewiß oder ungewiß sey. Die vierte und vermehrte Auflage, Leipzig 1732. Vgl. auch bei Košenina, Wie die "Kunst von der Natur überrumpelt' werden kann (wie Anm. 7), S. 55.
- 15 Friedrich Schiller, Über Anmut und Würde Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, hg. [...] von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. [Bisher:] Bd. 1–18; 20–39,1; 40, 1,2; 42 (in 49 Bdn.), Weimar 1949–2001, Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil, S. 268.
- Vgl. Balthasar Gracián, Handorakel und Kunst der Weltklugheit. Deutsch von Arthur Schopenhauer. Mit einer Einleitung von Karl Voßler (Kröners Taschenausgabe 8), Stuttgart 1961, S. 1 (Nr. 3: "Über sein Vorhaben in Ungewißheit lassen").
- 17 Adolph von Knigge, Über den Umgang mit Menschen Knigge: Ausgewählte Werke in zehn Bänden. Im Auftrag der Adolph-Freiherr-von-Knigge-Gesellschaft zu Hannover hrsg. von

Hinzu kommt, dass neben diesem ein weiterer lebensweltlicher Bereich Schauplatz von Verstellungen sein konnte: der Markt. Noch Zedlers *Universal-Lexikon* unterscheidet um die Mitte des 18. Jahrhunderts vernünftige und unvernünftige Verstellung. Vernünftig ist eine Verstellung, wenn sie "die Beförderung seines Privat-Nutzens betrifft"; denn um eine Interessen-Kollision mit anderen zu vermeiden, sei eine "kluge Verstellung" nötig. Allerdings sperrte sich die Ethik des Marktes besonders lang gegen eine solche "Modernisierung". In durchaus kritischer Absicht wurden deshalb auch Markt und Schauspiel oft in Beziehung gesetzt. 19

Neben dem kaufmännischen gibt es natürlich noch andere 'Privatnutzen': Mit Thomasius unterscheidet die Zeit neben der "vernünfftigen Liebe" drei weitere "Haupt-Leidenschafften", nämlich Ehrgeiz, Geldgeiz und Wollust.<sup>20</sup> Auch zu deren Befriedigung wird oft Verstellung angewandt. Insofern wurde in der Anthropologie seit dem späten 17. Jahrhundert Verstellung eines der zentralen Probleme. Denn der Optimismus einer unmittelbaren Erkenntnis, wie ihn Lavater in seiner Physiognomik ("die Fertigkeit [...], aus der Form und Beschaffenheit der äußeren Teile des menschlichen Körpers, hauptsächlich des Gesichts, ausschlüßlich aller vorübergehenden Zeichen der Gemütsbewegungen, die Beschaffenheit des Geistes und Herzens zu finden") zum Ausdruck brachte, wich einer kritischen Pathognomik, einer "Semiotik der Affekten oder der Kenntnis der natürlichen Zeichen der Gemütsbewegungen, nach allen ihren Gradationen und Mischungen",<sup>21</sup> wie sie vor allem Lichtenberg in seiner Kritik an Lavater formuliert. Für Lichtenberg war der moderne Mensch eine "Welt von Chamäleonism mit Freiheit", der "von Ehr- oder Geldgeiz oder Liebe angeflammt, alles vermag, oder doch sehr viel mehr als der bisherige Sklave der Gebräuche seiner Väter noch weiß. "22 Diese dem modernen Individuum - "Die Menschen sind insgesamt je zivilisierter, desto mehr Schauspieler", heißt es in Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht<sup>23</sup> – seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zugebilligte Freiheit erschwert schließlich die Lesbarkeit sprachlicher und überindividueller physiognomischer und pathognomischer Zeichen; relative Sicherheit gibt es nach Lichtenberg allenfalls, wenn sich die "untrüglichen Spuren ehmaliger Handlungen"<sup>24</sup> im Äußeren eines Individuums abdrücken. Insofern stehen das

Wolfgang Fenner. Bd. 6. Hannover 1993, S. 322 (3. Theil, 3. Capitel: "Über den Umgang mit Hofleuten und ihres Gleichen", Nr. 12).

<sup>18</sup> Art. ,Verstellung, Simulation, oder Simulierung' – Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* [...]. Bd. 47: Ver–Vers, Halle u. Leipzig 1746, Sp. 2058–2065, hier Sp. 2059.

<sup>19</sup> Dazu jetzt Daniel Fulda, Schau-Spiele des Geldes. Die Komödie und die Entstehung der Marktgesellschaft von Shakespeare bis Lessing. Tübingen 2005 (erscheint bei Niemeyer).

<sup>20</sup> Christian Thomasius, Ausübung der Sittenlehre. Mit einem Vorwort von Werner Schneiders. Reprogr. Nachdruck der Ausgabe Halle, Hildesheim 1968, 7.–11. Hauptstück, S. 157–302.

<sup>21</sup> Beide Charakterisierungen bei Lichtenberg, Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis – Schriften und Briefe (Anm. 4) Bd. 3, S. 264.

<sup>22</sup> Ebenda, S. 258.

<sup>23</sup> Immanuel Kant, *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel. 5., erneut überprüfter reprographischer Nachdruck, Darmstadt 1983, Bd. 6, S. 442–443.

<sup>24</sup> Lichtenberg, Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis – Schriften und Briefe (Anm. 4) Bd. 3, S. 289.

späte 18. und das 19. Jahrhundert in der Frage der Verstellung auch anthropologisch vor einer neuen Aufgabe.

Verkleidung und Verstellung, Missverstehen von Worten und Gesten, kurz alle "Formen der Simulation, der Täuschung, der Intrige und des Betrugs"<sup>25</sup> sind aber auch seit alters zentrale Bau- und Handlungselemente der Komödie, ja das Drama überhaupt ist nach Dietrich Schwanitz diejenige Gattung, die Verstellung ausstellt – "alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt", das Theater zieht "dem Heuchler die künstliche Maske ab", betont Schiller in seiner Schaubühnenrede von 1784.<sup>26</sup> Muss doch der Schauspieler nach Riccoboni (1750) eine besondere Gabe besitzen: "Es ist nicht allen Leuten gegeben, sich zu verwandeln, und ihre Stellung, Stimme und Gesichtsbildung so oft wie die Kleidung zu verändern."<sup>27</sup> In der Regel stellt die Komödie aber am Schluss die richtige Ordnung wieder her: Die Missverständnisse werden aufgeklärt, die Verstellung wird erkannt, die falschen Kleider fallen. Solche Aufklärung und ordnende Funktion kann die Komödie nur übernehmen, weil das Theater aufgrund der dramatischen Grundsituation "ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele"<sup>28</sup> sein kann.

Bentley hat das so auf den Punkt gebracht: "The theatrical situation reduced to minimum, is that A impersonates B while C is looking on. [...] Impersonation is only half of this little scheme, the other is watching."<sup>29</sup> Bei Verstellungen oder Täuschungen ergibt sich daher eine doppelte Perspektive: "Der Zuschauer kann sehen, daß der Betrogene eine andere Wirklichkeit wahrnimmt als der Betrüger und partizipiert mit dieser stereoskopischen Optik an diskrepanten Wirklichkeiten."<sup>30</sup> Der Zuschauer weiß also in der Regel von vornherein, wer sich durch Kleid, Sprache, Mimik oder Gestik verstellt, das Augen- und Ohrenmerk richten sich auf die Ursachen der differenten Wirklichkeitswahrnehmung und der Verstellung sowie auf die Spannung, ob und wie lange die Verkleidung oder Verstellung aufrechterhalten werden kann.

Was Nestroy angeht, so hat Wolfgang Neuber – mit unterschiedlicher Zustimmung der Nestroy-Forschung – versucht, für Nestroy und das Wiener Volkstheater eine andere Tradition als die des 18. Jahrhunderts, nämlich die Tradition barocker Dramatik namhaft zu machen (eigentlich ein altes Ondit der Forschung): "Im

<sup>25</sup> Dietrich Schwanitz, Helga Schwalm, Alexander Weiszflog, "Drama, Bauformen und Theorie", in: Fischer Lexikon Literatur, hg. von Ulfert Ricklefs. Bd. 1–3, Frankfurt a. M. 1996 (Fischer Taschenbuch 4565–67), Bd. 1, S. 397–420, hier S. 413.

<sup>26</sup> Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? – Werke. Nationalausgabe (Anm. 15) Bd. 20, S. 91.

<sup>27</sup> Gotthold Ephraim Lessing, "Die Schauspielkunst, an die Madame \*\*\* durch den Herrn Franciscus Riccoboni, den jüngern. Aus dem Französischen übersetzt" – Lessing, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen u. a., Bd. 1: Werke. 1743–1750, hg. von Jürgen Stenzel (Bibliothek deutscher Klassiker, 47), Frankfurt a. M. 1989, S. 884–934, hier S. 917. – Vgl. auch Ursula Geitner, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert (Communicatio, 1), Tübingen 1992, siehe S. 284–343 das Kapitel "Menschen als Schauspieler und Schauspieler als Menschen".

<sup>28</sup> Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? – Werke. Nationalausgabe (Anm. 15) Bd. 20, S. 95.

<sup>29</sup> Eric Bentley, The Life of Drama. New York 1964, S. 150.

<sup>30</sup> Schwanitz, Schwalm, Weiszflog, Drama, Bauformen und Theorie (Anm. 25), hier S. 413.

Gegensatz zur mimetischen Anschaulichkeitsästhetik von Tragödie und Lustspiel im 18. und 19. Jahrhundert mangelt es der Altwiener Volkskomödie völlig am Willen zur Illusionierung via mimetischer Anschaulichkeit oder ästhetischer Sinnenüberwältigung."<sup>31</sup> Nestroys Figuren seien "daher keine Charaktere", und der Autor brauche sich um "psychologische Anforderungen" nicht zu bekümmern, sein Verfahren sei "ebenso anti-naturalistisch [...] wie anti-idealistisch".<sup>32</sup> Abgesehen davon, dass es in der Komödie auch des 18. Jahrhunderts nur für eine kurze Zeitspanne um eine "ästhetische Sinnenüberwältigung" geht,<sup>33</sup> möchte ich im Gegensatz zu Neuber zeigen, wie anthropologische Skepsis und die komödienspezifische Ausstellung von Verstellungen bei Nestroy dazu führen, dass seine komischen Verstellungskünstler und Verstellungskünstlerinnen zum komisierten Paradigma der "modernen sich verstellenden, d. h. maskenhaften Subjektivität"<sup>34</sup> werden.

Ich werde dazu nicht nur Dialogpassagen in Nestroys *Talisman*, in *Nur Ruhe!* sowie in *Liebesgeschichten und Heurathssachen* in den Blick nehmen, sondern diesen auch zurückwenden auf einige Verstellungen bei der Gottschedin und bei Lessing. Es geht also im Folgenden um ein Doppeltes: Zum einen um die Frage nach dem 'Eigentlichen' der Person, wozu in der Komödie nicht nur bis ins 18. Jahrhundert auch Stand und soziale Stellung gehören, zum anderen darum, inwiefern Kleid, Sprache, Stimme und Gestik verlässliche Zeichen sind und woran die Verstellung erkennbar ist. Wenn der "Gauner und halbe Zuhälter"<sup>35</sup> Rochus in *Nur Ruhe!* von sich, und zwar immer wieder, sagt: "Ich bin redlicher Kerl, ich hab's Herz auf der Zung', und wenn ich eine Grobheit sag', so muß man mir's verzeihn, denn es geht mir von Herzen, ich bin kein Häuchler, und der gache Mensch is der beste Mensch" (I, 5, *Stücke 20: Nur Ruhe!* 15/19–22)<sup>36</sup> – dann zeigt das bereits schlaglichtartig, dass Nestroy auf den skizzierten anthropologischen Diskurs direkt Bezug nimmt, galt doch gerade die unverstellte Unmittelbarkeit der Herzenssprache ("der gache Mensch") als Ideal.<sup>37</sup>

- Wolfgang Neuber, 'Stumme Rhetorik: Sprachlose Wirkungsstrategien in Nestroys Possen. Der Talisman und Einen Jux will er sich machen'. in: Johann Nestroy: 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique. Actes du colloque international organisé avec le concours de l'Institut Autrichien. Paris, 31 Janvier–2 février 1991. Sous la direction de Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin (Publications de l'Institut de l'Allemand d'Asnières. 12), Paris 1991, S. 101–108, hier S. 107.
- 32 Wolfgang Neuber, Nestroys Rhetorik. Wirkungspoetik und Altwiener Volkskomödie im 19. Jahrhundert (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 373), Bonn 1987, S. 13.
- 33 Vgl. dazu meinen Aufsatz: "Überall mehr Zufall als Schicksal zu finden": Tragödie und Possenstruktur am Beispiel von Schiller und Nestroy", Nestroyana 23 (2003), H. 1/2, S. 5–18.
- 34 Giovanni Gurisatti charakterisiert mit diesem Ausdruck Lichtenbergs Anthropologie, vgl. Gurisatti, "Die Beredsamkeit des Körpers. Lessing und Lichtenberg über die Physiognomik des Schauspielers", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), S. 393–416, hier S. 414.
- 35 Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848, Bd. 1–3 Stuttgart 1971–1980, Bd. 3: S. 191–264: "Johann Nestroy 1801–1862", hier S. 242.
- 36 Nestroy, Nur Ruhe! Posse mit Gesang in Drey Acten (1843), im Folgenden zitiert: Akt, Szene, Band, Seite/Zeile.
- 37 Inwiefern Nestroy hier Lessings "Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch" parodiert, lasse ich dahingestellt Lessing, Briefwechsel über das Trauerspiel Werke. In Zusammenar-

2. Nein, wie Sie g'scheit daherreden; Das sähet man Ihnen gar nit an: Kleid, Sprache und Physiognomie

Trotz des kaum gebrochenen Glaubens an die Repräsentation ist in der Funktion der symbolischen Formen Kleid, Sprache, Geld als Maske im Lustspiel des 18. Jahrhunderts, <sup>38</sup> und speziell Lessings, ein Wandel gegenüber dem 17. Jahrhundert zu erkennen. Der Weg führt dabei von einer Zurückdrängung der äußeren Mittel der Verstellung und ihrer komischen Wirkung hin zu einer Problematisierung der Wahrnehmung, insofern sie sich durch ein einziges dieser äußeren Zeichen irreführen lässt. Während sich beispielsweise der Bourgeois Gentilhomme Molières alle Zeichen des Adels durch sein bürgerliches Geld vergeblich anzueignen bestrebt ist - Kleider, Sprache und Gestik (im Tanz) -, während in Gryphius' Horribilicribrifax die "hochmüthige / doch arme / Adeliche Jungfrau" 39 Selene in geliehenen Kleidern Adel und Reichtum nur vortäuscht, während die Töchter der Schlampampe in Christian Reuters L'Honnéte Femme oder die ehrliche Frau zu Plissine in ihren roten Damastkleidern auf jemanden "von Adel" Anspruch zu haben glauben, <sup>40</sup> erfahren wir in der Ungleichen Heyrath<sup>41</sup> der Gottschedin über die Kleidung des reichen Kaufmanns Willibald, der die adlige Philippine heiraten will, nichts. Umso mehr wird die Entsprechung von innerem Wert und äußerer Erscheinung am adligen Stutzer von Zierfeld ad absurdum geführt.

Nicht an der Repräsentation als solcher ist zu zweifeln, sondern an der Übertragbarkeit des Repräsentationsgedankens auf die "äußerliche Gestalt": Der adligen Philippine ist nach eigener Aussage "noch niemals ein Bürgersohn schön vorgekommen", worauf das Kammermädchen entgegnet, sie könne es nicht begreifen, "was der Adel zur äußerlichen Gestalt thut". Philippine hingegen glaubt sehr wohl, "daß ein Paar Ahnen mehr oder weniger, eine gänzliche Aenderung in eines Menschen Gestalt und Gesichte machen" (II, 1, S. 98). Das Augenmerk des Zuschauers wird von der nicht bestrittenen Distinktionsfunktion von Kleidung<sup>42</sup> auf die Beschränkung der Wahr-

beit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirnding und Jörg Schönert hg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 1–8, München 1970–1979, Bd. 4, S. 163.

<sup>38</sup> Zur Verkleidung in der Komödie siehe die Kölner Dissertation von Diana Kurth, "Maskerade, Konfusion, Komödie!" Kleiden und Verkleiden in der deutschen Komödie von der Aufklärung bis zur Postmoderne, Phil. Diss. Universität zu Köln 1999; zur Gottschedin, S. 64–74, zu Lessing S. 105–114 und 129–140.

<sup>39</sup> Andreas Gryphius, *Dramen*. Hg. von Eberhard Mannack (Bibliothek deutscher Klassiker 67. Bibliothek der frühen Neuzeit. 2. Abt.: Literatur im Zeitalter des Barock 3), Frankfurt a. M. 1991, S. 629 (Personenverzeichnis).

<sup>40</sup> Christian Reuter, Werke in einem Band. Ausgewählt und eingeleitet von Günter Jäckel. 2. Aufl. (Bibliothek deutscher Klassiker), Berlin und Weimar 1965, S. 36 (III, 7).

<sup>41</sup> Gottschedin, *Die ungleiche Heyrath, ein deutsches Lustspiel in fünf Aufzügen* – Johann Christoph Gottsched (Hg.), *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach d. Ausg. von 1741–1745. Mit e. Nachw. von Horst Steinmetz, Bd. 4 (Deutsche Neudrucke. Reihe: Texte des 18. Jahrhunderts), Stuttgart 1972, S. 69–184, zitiert mit Akt, Szene und Seitenzahl.

<sup>42</sup> Die letzten Kleiderordnungen verschwinden erst mit der Französischen Revolution, vgl. z. B. Ulrike Landfester, Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk (Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae 30), Freiburg i. Br. 1995, S. 15. Aber auch die damals neu entstehenden Modezeitschriften sind "noch dem ständischen Distinktionsmodell verpflichtet" (Kurth, "Maskerade, Konfusion, Komödie!", Anm. 38, S. 50).

nehmung durch repräsentative Zeichen geleitet. Das wird auch deutlich in der Umkehrung des Motivs vom als Adligen verkleideten Bürger in den als Bürger verkleideten Adligen. Der Stutzer von Zierfeld muss sich für seine heimlich-öffentlichen Rendezvous mit der Geliebten ausgerechnet als Gärtner verkleiden (III, 1, S. 120 ff.); denn die adligen Eltern der Philippine ziehen dem armen Adligen von Zierfeld den reichen Bürger Willibald als Schwiegersohn vor. Von Zierfeld aber ist nach wie vor überzeugt, dass ihm "auch das schlechteste Gewand ein gewisses, ich weiß nicht was, nicht rauben kann" (III, 1, S. 121). Dennoch wird er erst entlarvt, als er den (Gärtner-), Küttel" wegwirft: "Da sehen sie mich!" (V, 4, S. 176) – kommentiert er seine Selbstentlarvung, bei der die Mitspieler und die Zuschauer lediglich sein adliges Kleid unter dem "Küttel" sehen und ihn dadurch "identifizieren". Es gehört einerseits natürlich zur Komödienkonvention (im Sinne von Coleridges "willing suspension of disbelief for the moment"), 43 dass die Kleidung die Person insgesamt unkenntlich macht – man denke nur an Lorenzo da Pontes und Mozarts Cosí fan tutte von 1790 -, doch andererseits muss man berücksichtigen, dass im Volksglauben Kleiderwechsel zum Persönlichkeitswechsel führen kann. 44

Zierfelds Enthüllung des eigenen, auf das adlige Kleid reduzierten Selbst und der vom konventionellen Zeichen des Kleides unverstellte Blick des Kammermädchens finden ihre Entsprechung und Übertragung auf das durch genderspezifische Wahrnehmung getrübte Urteilsvermögen in Lessings *Misogyn*. <sup>45</sup> Dort kann für den Weiberhasser Wumshäter die als Mann verkleidete Hilaria ihrer angeblichen Schwester nicht ähnlich sehen, weil diese eine vernunftlose Frau ist – in Wirklichkeit sind Lelio und Hilaria *eine* Person; sie tritt am Schluss "in einer halb männlichen und halb weiblichen Kleidung auf" (III, 9, S. 470). Zur Korrektur des männlichen Blicks trägt zunächst auch nicht bei, dass Valer, der Sohn Wumshäters und der Geliebte der Hilaria, dagegenhält:

[...] wenn es wahr ist, was Sie oft selbst gesagt haben, daß schon aus dem Äußerlichen des Herrn Lelio, aus seiner Gesichtsbildung, aus seinen Mienen, aus dem bescheidenen Feuer seiner Augen, aus seinem Gange, der innere Wert seiner Seele, sein Verstand, seine Tugend, und alle die Eigenschaften, die Sie an ihm schätzen, zu schließen wären; bedenken Sie einmal, sage ich, ob man bei seiner liebenswürdigen Schwester aus eben dem Äußerlichen, aus eben der Gesichtsbildung, aus eben den Mienen, aus eben den Augen, aus eben dem Gange, einen andern Schluß zu machen habe? Gewiß nicht. (I, 4, S. 437–438)

Auch bei Wumshäter wird wie in der *Ungleichen Heyrath* eine "objektive Lesbarkeit"<sup>46</sup> der natürlichen Körperzeichen durch die verhüllende vestimentäre Konvention verhindert.

<sup>43</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life* and Opinions, ed. by Walter Jackson Bate and James Engell. Bd. 1–2 (The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge 7; Bollingen Series 78), Princeton, London 1983, Bd. 2, S. 6.

<sup>44</sup> Katalin Horn, ,Das Kleid als Ausdruck der Persönlichkeit: Ein Beitrag zum Identitätsproblem im Volksmärchen', *Fabula* 18 (1977), S. 75–104, hier S. 79.

<sup>45</sup> Lessing, Der Misogyn. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Verfertiget im Jahre 1748 – Werke (Anm. 37), Bd. 1, S. 423–472.

<sup>46</sup> Lichtenberg, Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenlie-

Zwar werden auch in Nestroys Komödien die Verkleideten entlarvt und die Verstellungen entdeckt, aber die Art und Weise, wie Kleid, Gebärde und Sprache als Maske instrumentalisiert werden, zeigt, dass der Glaube an die Repräsentation zu verschwinden beginnt und dass diesen Zeichen nunmehr ein unterschiedlicher Wahrheitswert zugesprochen wird. Verstellung ist bei den entsprechenden Figuren nicht mehr ein bloßes Mittel, sondern Prinzip.

Titus Feuerfuchs im Talisman<sup>47</sup> und Nebel in Liebesgeschichten und Heurathssachen<sup>48</sup> benutzen Sprache und Kleidung zur Änderung ihrer Identität. Das "Ich qualificier' mich zu Allem" (I, 6: Stücke 17/I, 12/30) des "vacierenden Barbiergesellen" Titus ist Programm der proteushaften Verwandlungsfähigkeit und maskenhaften Verstellungskunst der nestroyschen komischen Hauptfiguren. Dass die Sprache nicht mehr verlässlich ist wie in den Komödien der Aufklärung, zeigt bereits der Friseur, der Marquis heißt und dem rothaarigen Titus Feuerfuchs als Dank für seine Rettung eine schwarze Perücke als Talisman vermacht. Das eine Mal stimmt der Name, das andere Mal nicht. Titus kann aber den Friseur Marquis auch nicht mehr an seiner Kleidung erkennen und konnte ihn daher für einen "Marquis, eine Mischung von Baron, Herzog und Großer des Reich's" halten (II, 10: Stücke 17/I, 44/29–30).

Andererseits wird im Talisman der Diskurs von der Lesbarkeit körperlicher Zeichen scheinbar fortgesetzt. Als der rotkopferte Titus der einfältigen Salome gegenüber über Vorurteile doziert, meint sie: "Nein, wie Sie g'scheidt daher reden; das sähet man Ihnen gar nicht an." (I, 8: Stücke 17/I, 15/19-20). Als dann die schwarze und später die blonde Perücke dem verhüllten Feuerfuchs den Aufstieg eröffnen, stehen auch Perücke und Inneres im selben Bezugsverhältnis: "So dunckel Sein Kopf auswendig is, so hell scheint er inwendig zu seyn." (I, 17, 25/10–11). Für die Gärtnersfrau Flora und die Kammerfrau Constantia (beides Witwen, beide mit sprechenden Namen, bei der Flora stimmt er, bei Constantia, die ein Verhältnis mit dem Friseur hat, verhüllt er das wahre Wesen) sind schwarzhaarige Männer unwiderstehlich: "Er Schelm wird nur zu gut wissen, daß ein schwarzer Lockenkopf einen Mann am besten laßt." (I, 17, 25/13–14). Das Spiel mit der Lesbarkeit körperlicher Zeichen potenziert sich, als Constantia, die Titus als Schwarzkopf kennt, mit der Frau von Cypressenburg, die ihn als "artigen Blondin" kennen lernt (der eifersüchtige Friseur hatte ihm die schwarze Perücke wieder entwendet), über die Haarfarbe streitet (II, 18) und am Ende des zweiten Aktes der Friseur, das "pomadige Ungeheuer" (II, 14, 47/24–25), die wahre Haarfarbe des inzwischen zum Sekretär der Frau von Cypressenburg avancierten Blondin nennt.

Als dann der Erbvetter auftaucht und das Gerücht sich verdichtet, Titus sei der Erbe von "vielen Tausend und Tausend Gulden" (III, 10, 69/13–14), heißt es plötzlich: "Rothe Haare stehen im Grund so übel nicht!" (III, 17, 78/32). Doch Titus hat inzwischen eine graue Perücke aufgesetzt, um die Augen der Damen nicht zu beleidigen. Als aber Titus dem einfältigen Vetter, der ihm zunächst nur eine Offizin kaufen will, vormacht, er sei seinetwegen über Nacht grau geworden, will ihn der zu seinem Universalerben machen (III, 19, 83). Des guten Komödienschlusses wegen

47

be und Menschenkenntnis - Schriften und Briefe (Anm. 4) Bd. 3, S. 290.

Nestroy, Der Talisman. Posse mit Gesang in drei Aufzügen, Stücke 17/I.

<sup>48</sup> Stücke 19, S. 5–84.

verzichtet Titus natürlich auf das Erbe, gibt sich mit dem Geschäft in der Stadt und der rotkopferten Einfalt zufrieden.

Doch ist das noch nicht die ganze Geschichte von der Arbitrarität der verschieden lesbaren Körperzeichen. Denn nicht nur das Kleid in Gestalt der Perücke dient als Maske, auch mit anderen Formen der Kleidung wird gespielt. Die sozial überholte reine Repräsentationsfunktion der Kleidung wird ironisiert; zur Flora sagt Titus: "Also gilt bey Ihnen das Sprichwort: "Das Kleid macht den Mann', das Sprichwort, durch welches wier uns selbst so sehr vor die Schneider herabsetzen, und welches doch so unwahr ist, denn wie viele ganze Kerls gehn mit z'riss'ne Röck herum!" (I, 17, 25/37–39 u. 26/1–2). Auch von der Wandlung des Inneren durch Kleidung weiß Titus: "Das Hochzeitkleid des Verblichenen soll ich anziehen, hören Sie – (Fährt sich kokett mit der Hand durch die Locken.) Da kann ich nichts davor, wenn Gefühle erwachen, die –" (I, 17, 26/13–15).

Letztlich werden jedoch tradierte soziale Stellungen und Beziehungen und schließlich auch die Individualität allein durch die bloße Arbitrarität der verschieden lesbaren Körperzeichen manipulierbar. Die Auflösung und Neukonstituierung von Identität geschieht vor allem durch Sprache: "Je mehr ich Ihn betrachte, je länger ich Ihn sprechen höre, desto mehr überzeuge ich mich, daß Er nicht für die Livréepaßt"<sup>49</sup> (II, 17, 50/26–28) – urteilt die Schriftstellerin Frau von Cypressenburg über Titus. Dieser aber hatte sich bei ihr ganz bewusst eingeführt, d. h., ihm gelingt es, seine Identität sprachlich zu manipulieren. In einem Beiseite mahnt er sich selbst: "Ich steh' jetzt einer Schriftstellerinn gegenüber, da thun's die Alletagsworte nicht, da heißt's, jeder Red' a Fey'rtagsgwand'l anzieh'n" (I, 17, 49/20–22).

Ursprünglich bedeutete persona "Maske, Rolle";<sup>50</sup> die Komödien Nestroys führen das gesellschaftliche Verkleidungsspiel (wir begeben uns mit unserem Kleid "in Gesellschaft, das heisst unter Verkleidete", sagt Nietzsche)<sup>51</sup> anschaulich und hörbar vor Augen, zeigen auch, dass die Sprache als G'wandl verfügbar ist. Die Bloßstellung dieses Verlusts an grundsätzlichem Vertrauen in sprachliche Äußerungen findet sich in *Liebesgeschichten und Heurathssachen*; dort gibt der Wort- und Geldtäuscher, diesmal mit dem sprechenden Namen Nebel, gleich zu Beginn seinem Wirt gegenüber zu, dass er kein Baron sei. Auf den Einwand des Wirts: "Sie hab'n aber g'sagt –" entgegnet er: "Was g'sagt! Wenn sich zu ein Baron nix anderes g'höret, als daß mans sagt. 's is lächerlich" (I, 6: *Stücke 19*, 14/15–16).

Ähnlich wie im *Talisman* wird auch hier das komplexe Verhältnis von Sprache, Kleid und Körperzeichen durchgespielt. Seiner angebeteten Lucia wegen möchte Nebel auf das Schloss des ehemalige Fleischselchers, jetzt Particuliers, Florian Fett

<sup>49</sup> Hervorhebung von mir.

Vgl. dazu Manfred Fuhrmann, ,Persona, ein römischer Rollenbegriff', in: *Identität*, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle (Poetik und Hermeneutik 8), München 1979, S. 84–106.

<sup>51</sup> Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft, Fünftes Buch, 365 – Sämtliche Werke.* Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin 1980, Bd. 3, S. 611: "Auch wir gehn mit "Menschen" um, auch wir ziehn bescheiden das Kleid an, in dem (als das) man uns kennt, achtet, sucht, und begeben uns damit in Gesellschaft, das heisst unter Verkleidete, die es nicht heissen wollen; auch wir machen es wie alle klugen Masken und setzen jeder Neugierde, die nicht unser "Kleid" betrifft, auf eine höfliche Weise den Stuhl vor die Thüre."

gelangen. Er gibt seiner Kleidung ein "Livreeartiges Ansehn" (I, 7, 17/35) und sich als Diener aus; dem dummen gewesenen Fleischselcher genügt es, den livrierten Nebel sagen zu hören: "wenn man ein hoher Sprößling is" (I, 13, 26/24–25), um zu glauben, Nebel sei "was Großes". Das traditionell gescheite Stubenmädchen Philippine hingegen ist mit Worten allein nicht zufrieden. Als Nebel ihr die Diskrepanz zwischen seiner Kleidung und seinem vorgetäuschten Baronsein erklärt: "Ich seh schon die 'Livrée· täuscht Sie (mit vornehmer Vertraulichkeit) Verkleidung, liebe Kleine, pure Verkleidung", nimmt sie alle Zeichen – dass man ihn Baron ruft, dass er eine Livree trägt und seine Körperlichkeit – zusammen und konstatiert:

Eine ·Livrée· wär an Seinem Leib eine Verkleidung? Das kommt mir grad so vor als wenn ein Paperl saget, daß er sich die roth und grün Federn ausgeliehen hat, oder wenn ein gewisses vierfüßiges Thier sein graues Fell für eine Maskerade ausgeben wollt'. (II, 8, 44/15–21)

Philippine besitzt nicht nur die Schlauheit der Colombine, sondern gehört als Bedienstete dem gleichen Erfahrungsbereich wie Nebel an; deshalb kann Nestroy sie gleichsam im Sinne Lichtenbergs für eine "globale Semiotik ausdruckshaften menschlichen Verhaltens" plädieren lassen,<sup>52</sup> und er bringt damit auch sein theatralisches Konzept auf den Punkt, nämlich alle Zeichen der Kommunikation, die verbalen und nonverbalen, in Bezug zu setzen. Diesen Konflikt zwischen der Verstellung des "modernen' Chamäleon-Menschen mit dem sprechenden Namen Nebel und der dennoch individualgeschichtlich erworbenen Gesamtheit seiner äußeren Gestalt kann man nicht besser beschreiben als eben mit den Worten Lichtenbergs:

Was aber unserm Urteil aus Gesichtern noch so oft einige Richtigkeit gibt, sind die, weder physiognomischen und pathognomischen, untrüglichen Spuren ehmaliger Handlungen, ohne die kein Mensch auf der Straße oder in Gesellschaft erscheinen kann. Die Liederlichkeit, der Geiz, die Bettelei etc. haben ihre eigne Livree, woran sie so kenntlich sind, als der Soldat an seiner Uniform, oder der Kaminfeger an der seinigen. Eine einzige Partikel verrät eine schlechte Erziehung, und die Form unseres Hutes und Art ihn zu setzen, unsern ganzen Umgang und Grad von Geckerei. Selbst die Rasenden würden öfter unkenntlich sein, wenn sie nicht handelten. Es wird mehr aus Kleidung, Anstand, Kompliment beim ersten Besuch, und Aufführung in der ersten viertel Stunde, in ein Gesicht hinein erklärt als die ganze übrige Zeit aus demselben wieder heraus. Reine Wäsche und ein simpler Anzug bedecken auch Züge des Gesichts.<sup>53</sup>

Schließlich beurteilt die zweifelnde Philippine Nebel nach seinen (vorgetäuschten) selbstlosen Handlungen, bleibt aber unsicher. "Wie man jetzt Acht geben muß mit die wircklichen und falschen Baron, das is doch über die lucketen Zwanziger" (II, 8,

<sup>52</sup> So charakterisiert Gurisatti Lichtenbergs "Theorie nonverbaler Kommunikation", Gurisatti, Die Beredsamkeit des Körpers (Anm. 34), S. 410.

<sup>53</sup> Lichtenberg, Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis – Schriften und Briefe (Anm. 4), Bd. 3, S. 289.

46/21–23). Die Parallelisierung des Menschen als "Welt von Chamäleonism mit Freiheit" (wie Lichtenberg es ja nannte) mit entwertetem Papiergeld macht einmal mehr die Arbitrarität der Zeichen und die Ubiquität von "Verstellung" deutlich. Nur der unglaublich dumme, als Adliger im Grunde auch bloß verkleidete Fleischselcher kann da noch fragen: "Warum haben Sie sich aber als ordinären gemeinen Menschen verkleid't?" (I, 14, 27/17–18).

## 3. Hören Sie wie die Schluchzer mit die ·Constructionen· raufen, das is Gefühl: Gesicht, Gestik und Stimme

Lessings Interesse in der Komödie liegt, anders als bei vielen seiner Vorgänger, in der differenzierten Charakterdarstellung; in der Komödie bis hin zu Gellert verbürgten in diesem Sinne die sprechenden Namen die Identität der Personen; wir haben gesehen, wie Nestroy auch diese traditionellen Mittel gegen den traditionellen Strich bürstet. In Lessings Komödien sind es, wie wir bereits am Beispiel der Hilaria im Misogyn gesehen haben, Physiognomie, Stimme und Mimik. So unterstellt in Der Freygeist<sup>54</sup> der ungläubige Adrast dem frommen Freund Theophan eine schauspielerische Fähigkeit proteushafter Verwandlung, wie Lessing sie in der Hamburgischen Dramaturgie wohl in Anlehnung an Francesco Riccobonis L'Art du théâtre beschreibt; der Schauspieler ist fähig, "etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben."55 Theophans Bitte, Adrast möge ihn seines "nähern Umganges würdigen", damit er seinem "Gesichte die Gerechtigkeit widerfahren lassen [könne], es für keine Larve zu halten" (I, 1, S. 478), findet durch den Verlauf des Stückes erst da seine Erfüllung, als Theophan seinen Gleichmut (und damit die Beherrschung seiner Gesichtszüge) verliert und zornig wird: In der "ersten aufgebrachten Miene", im "Trotze" Theophans sieht Adrast "mehr Aufrichtigkeit" als in dessen bisheriger (gleichbleibenden) "Freundlichkeit" (V, 3, S. 544-545). Der Affekt wird zum lesbaren Ausweis der Wahrheit im Gesicht; Theophans Aufrichtigkeit war von Anfang an echt, bedurfte aber der Beglaubigung durch ein unwillkürliches körperliches Zeichen.

Noch viel differenzierter und gedrängter wird die Frage der Lesbarkeit körperlicher Zeichen im Rahmen der Ring-Intrige in *Minna von Barnhelm*<sup>56</sup> in Szene gesetzt, und zwar unter ausdrücklicher Bezugnahme auf den unmittelbarsten Seelenausdruck, die Stimme. Auf dem Höhepunkt der Intrige verstellt Minna den Ton ihrer Stimme und spricht "mit einer affektierten Kälte"; Tellheim ist verwirrt: "Was ist das? – Ich sehe das Fräulein von Barnhelm, aber ich höre es nicht." Nach Tellheims verstörter Reaktion kehrt sie kurz wieder zu "ihrem wahren Tone" zurück (V, 5, S. 689 bzw. 688). Seit Rousseau gilt im 18. Jahrhundert im Bereich des Komplexes

<sup>54</sup> Lessing, *Der Freigeist*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Verfertiget im Jahre 1749 – *Werke* (Anm. 37), Bd. 1, S. 473–555.

<sup>55</sup> Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 3. Stück – ebenda, Bd. 4, S. 245.

<sup>56</sup> Lessing, *Minna von Barnhelm*, *oder das Soldatenglück*. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Verfertiget im Jahre 1763 – ebenda, Bd. 1, S. 605–704.

,Sprache' die Stimme als Ausdruck des subjektiven Bewusstseins und unmittelbarer Ausdruck von Empfindungen.<sup>57</sup>

Dieses Natürlichkeitsideal der Aufklärung geht auch im 19. Jahrhundert nicht verloren. Es sind vor allem Frauen, die bei Nestroy die Herzenssprache reden, in Worten, Gebärden und in der Physiognomie. Der Zimmermann Peter Span verteidigt seine Unschuldsschwester, die auch gleich den Reinheit verheißenden Namen Klara trägt:

Du hast nix zu schwören, Schwester, für dich hat die Natur schon 's Zeugnis abgelegt, Stirn und Aug sind ihre Protokolle, unsere Konduit-Listen, unser Steckbrief und Belobungsdekret sind da notiert! – und wer dir in d'Augen schaut und nicht aufn ersten Blick Unschuld lest, der is ein A, B, C Bub, und wenn er Doktor von fünfzehn Fakultäten wär! (*Der Unbedeutende*, II, 12, *Stücke 23/II*, 48/28–34)

Bereits Otto Rommel hatte festgestellt: "Verkleidung ist eines der ältesten Mittel der Komik. Ihm entspricht bei Nestroy im Reich der Sprache die Transposition einer Rede in eine andere Ausdruckssphäre."58 Und Siegfried Brill pflichtet ihm bei: Nahezu alle "Nestroyfiguren tragen die Sprache als eine Maske, indem sie sich ihrer bedienen. Sie ist nicht ihr individuell unmittelbares Aussprechen, wir nehmen, wenn die Figur spricht, ihre Sprache – und das bedeutete: ihre Maske – wahr!"59 Ich habe bisher zu zeigen versucht, dass bei Nestrov keines der visuellen und sprachlichen Ausdrucksmittel seiner zentralen Figuren isoliert dasteht und dass damit durchaus komplexe Ausdrucksformen eines nicht mit sich selbst identischen Charakters geschaffen werden. Ohne den skizzierten anthropologischen Kontext der Schauspielkunst könnte manches bei Nestroy lediglich als komisches Enthüllungsmittel verstanden werden. Sicher gilt oft, dass "das Mißverhältnis von Wort und Gebärde [...] die Unzulänglichkeit der komischen Typen" enthüllt, wie bereits Jürgen Hein in seiner Frühschrift feststellte. 60 Auch dass Nestroys Figuren oft unangemessenerweise "ins Theaterpathos" verfallen, hat man erkannt, und zweifellos liegt auch die Deutung solcher Dialoge als "Parodie des Hoftheaterstils" nicht fern.61

<sup>57</sup> Vgl. dazu D. Di Cesare, "Stimme", in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. [Bisher] Bd.1–11 [A–V]. Darmstadt 1971–2001, Bd. 10, Sp. 159–170, hier Sp. 167.

<sup>58</sup> Otto Rommel, Johann Nestroy. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik. Mit neunzehn Bildbeilagen (SW XV), Wien 1930, S. 280–304: "Der Witz bei Nestroy", hier S. 293.

<sup>59</sup> Siegfried Brill, *Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroys* (Erlanger Beiträge 28), Nürnberg 1967, S. 103–106: "Pathos und 'gewählte' Sprache".

Jürgen Hein, Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys (Ars poetica. Studien 11), Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1970, S. 49. Wenig ergiebig in unserem Zusammenhang, zumindest für Nestroy, ist die eher katalogisierend ausgerichtete Untersuchung zu "Kinegrammen" (Bezeichnung von Körperbewegungen) bei Regula Rüegg, "Im Abgehen ein Schnippchen schlagend". Zur Funktion von Kinegrammen in Volksstücken des 19. und 20. Jahrhunderts (Zürcher germanistische Studien 26), Bern u. a. 1991, S. 170–182: "Johann Nestroy: Identität in der Verstellung "Der Talisman"".

<sup>61</sup> Ansgar Hillach, Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy, München 1967, S. 71. Auch Johannes Braun nennt Beispiele für "pathetisches Sprechen",

Ich will versuchen, an einem letzten Beispiel vorzuführen, auf welche Weise Nestroy die Diskrepanz zwischen einem "eigentlichen" Wesen des Menschen und der modernen rollenhaften Proteushaftigkeit im Verhältnis von Wort und Gebärde gestaltet.

Das Gespann Rochus und Leocadia in Nur Ruhe! – er Lederergeselle beim reichen Lederermeister Schafgeist, sie seine Ziehtochter, die eigentlich Kathi heißt ("Sie is eine angenommene Tochter, also kann sie auch einen angenommenen Nahmen hab'n"; I, 15, Stücke 20, 33/35–36) –, diese beiden hat Nestroy als zwei Verstellungskünstler gezeichnet, in denen er die Diskrepanz zwischen Wort und Gebärde, zwischen der unmittelbaren Gefühlsaussprache und auf den Privatnutzen gerichteter Verstellung auch sozialpsychologisch begründet, gehört Rochus doch zu den hochstaplerischen oder sonst die Mitspieler täuschenden sozialen Aufsteigern oder Aufstiegswilligen wie Titus und Nebel. Leocadia und Rochus werden deshalb als Außenseiter selbst am Schluss nicht in die Possenwelt integriert; 62 sie versagen sich einer eindeutigen Zuordnung in der (scheinbar) wiederhergestellten Ordnung. Jürgen Hein betont zu Recht, Rochus verweigere "eine Identifikation mit seinem Handeln". 63 Aber die ist ja auch gerade dort nicht gefragt und möglich, wo ein "Chamäleonism" die Figur prägt. Gleich Nebel und Titus, wenn schon auf andere Weise, qualifiziert er sich zu allem, wie die oben zitierte Selbstcharakteristik des Rochus zeigt. Und seine Ziehtochter ("Sie war Fünf Jahr Jungfer in der Stadt, und da will sie sich jetzt erhohlen auf'n Land. 's a schweres Brod"; I, 10, 26/27–28) entspricht ganz der Dichotomie des Weiblichen, wie wir sie in den Figuren Nestroys finden: Die Peppi in Nur Ruhe! ("Ich hab gar keinen Willen, wenn Sie wünschen - "; I, 9, 23/29 u. ö.) ist die Karikatur der schweigsamen Klara im Unbedeutenden, Leocadia "eine Handarbeiterin, die Fuß fassen will in den Herzen der Männer, indem sie ihnen die Köpf verruckt, durch melancholischen Anstrich, und scheinheilige Kocketur!" – wie Schnoferl im Mädl aus der Vorstadt zu Unrecht der ebenso wie ihr Wallenstein-Vorbild schüchternen Thekla vorhält (II, 15, Stücke 17/II, 62/6-9). Doch benutzt Nestroy die etwas schematische Zeichnung der koke/o/tte(n) Leocadia hauptsächlich dazu, dem Theater-Publikum vorzuführen, wie gut sich Rochus in der Anthropologie der Verstellung auskennt. Ich will die Passage in toto zitieren, auch weil sie vor Augen und Ohren führt, wie die Worte und Gebärden einer gefühlvoll Fürbittenden auf zwei Personen aufgeteilt und damit auch die Auflösung personaler Identität und die Schaffung einer "maskenhaften" Subjektivität symbolisiert werden:

ROCHUS (mit Leocadia zur Mitte eintretend). Da sind wier schon. (Zu Leocadia.) Siehst, das is der vortreffliche Herr.

LEOCADIA (zu Schafgeist). Gnädiger Herr, ich konnte nicht umhin – ich bin gekommen -

ROCHUS. Red', Leocadia, red', wenn dir auch's G'fühl die Wort' erstickt, red'

62

versteht sie allerdings nur als "Spielarten des Närrischen bei Nestroy" – Braun, Das Närrische bei Nestroy. Bielefeld 1998, S. 103-106.

Vgl. die Hinweise "Zur Interpretation" von Jürgen Hein in Stücke 20, S. 201–203, hier S. 203. Ebenda.

LAFFBERGER (sie lorgnettierend). Eine nicht unhübsche Erscheinung. LEOCADIA. Ich bin gekommen, den innigsten Danck auszusprechen, gnädiger Herr –

ROCHUS (zu Schafgeist). Bemercken Sie, wie ihr die Stimme schwanckt.

LEOCADIA. Für die zarte Schonung, für die großartige Milde -

SCHAFGEIST (etwas freundlicher werdend). Na, na, zu was denn das Alles -?

LEOCADIA (fortfahrend). Für die edle Nachsicht, mit welcher Sie meinem Ziehvater seinen Fehltritt verziehn –

ROCHUS (zu Schafgeist). Hören Sie, wie ihr der Vortrag bebt.

LEOCADIA (wie oben). Sie haben sich ein Denckmahl der Danckbarkeit in unserem Herzen erbaut –

SCHAFGEIST (freundlicher). Es ist schon gut, mein Kind.

LEOCADIA (wie oben). Auf welchem stets die Flamme lodern wird – welche – um nie zu verlöschen – es mögen Jahre in den Schooß der Ewigkeit –

ROCHUS (zu Schafgeist). Hören Sie wie die Schluchzer mit die Constructionenraufen, das is Gefühl. (Sich die Augen trocknend) Es is ein gutes Kind.

LAFFBERGER. Kind, sagt er, sie ist eben nicht unjung, aber Kind -

ROCHUS (zu Leocadia). Küß' ihm die Hand, dem Herrn v[on] Schafgeist.

SCHAFGEIST (verlegen werdend). Aber Rochus, was fallt Ihm denn ein?

ROCHUS. Warum soll sie nicht die Hand des Wohlthäters -

LEOCADIA. Mit inniger Freude drück' ich die Hand an meine Lippen, die uns so hoch beglückt. (Küßt Schafgeist, eh er es wehren kann die Hand.) (I, 14, 31/3–37 u. 32/1–2)

Rochus' Kommentar "Hören Sie wie die Schluchzer mit die ·Constructionen· raufen, das is Gefühl. (Sich die Augen trocknend) Es is ein gutes Kind" nimmt genauen Bezug auf das Paradigma von der Gebärde als der Beglaubigung des unmittelbaren Gefühlsausdrucks, aber ironisiert es natürlich. In einem Monolog entwirft Rochus später, nachdem er von Leocadia eine neuerliche Verstellung, "eine entsetzliche Schmerzbestürzung", zu zeigen verlangt (III, 3, 64/8), darüber hinaus – sicher auch als Sprachrohr Nestroys – sein anthropologisch-physiognomisch skeptisches Credo:

[...] wier haben ohnedem so wenig Unterscheidungszeichen [gegenüber dem Tier]; na ja, was denn? Die Vernunft? Die is nicht allgemein genug, und wie viele giebt's, die mit a Bissel ein g'scheidten Pintsch sich gar nicht messen dürffen. Die Sprach' soll uns auch auszeichnen vor die Thier', und Mancher zeigt grad durch das, wenn er red't, was er für a Vieh is. Die Gesichtsbildung, von der will ich schon gar nix sag'n; denn seit der ·Colliersgraecemod· is es erst recht verrathen wor'n, daß unsere Vorältern in die Kokus- und Kacktus-Wälder von ein Baum zum andern g'hupft seyn. Ich find' nur Ein Hauptmerckmal der Menschheit, und das is der Wadl. In der ganzen Naturgeschichte giebt es kein Vieh, was ein'n Wadl hat; und wie is dieser Artikel gegenwärtig, nahmentlich bey unserm Geschlecht herabgekommen. Drum sag' ich, ehret die Frauen! Denn da spricht sich noch die Menschheit in großartigen Formen aus. (III, 4, 64/23–36 u. 65/1–2)

Urs Helmensdorfer

Nestroy am Radio – ein Unding? Zur Hörspielproduktion von *Der alte Mann mit der jungen Frau*<sup>1</sup>

Es gibt einen alten Fachbegriff: Simultaneum. Damit bezeichnet man einen Ort, der von zwei Parteien besessen und gebraucht wird, z. B. eine Kirche, die Katholiken wie Protestanten benützen. In einem wunderbaren Kapitel seiner 'Idylle' Der Jubelsenior (1797) wendet Jean Paul den Begriff aufs Theater an. Da heißt es, die Bretter der Szene seien ein Simultaneum der verschiedensten Künste: von Wort, Musik, Tanz, Bild, Licht – nicht zu vergessen die Kunst des Parfümeurs. Denken Sie an Herrn von Kalb, der Bisamduft übers ganze Parkett verbreitet. Theater ist ein Kollektiv, eine Symbiose, eine Vereinigung, auch ein Wettstreit der Musen. Die Schwierigkeit besteht darin, sie in der Inszenierung richtig 'abzumischen'. Was aber heißt richtig? Außer den Buchstaben der Worte und den Noten der Musik ist ja nichts fixiert, alles ist offen und der schöpferischen Kompetenz der ausübenden Künstler überlassen. Die viel berufene 'Werktreue' ist seit je pure Chimäre! Das macht jede Inszenierung, ja jede einzelne Vorstellung spannend und neu.

Ich möchte Ihnen die Hörspielaufnahme eines Nestroy-Stücks vorführen, die ich vor 31 Jahren gemacht habe: 1973, im Gründungsjahr der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und im Vorfeld der neuen Nestroy-Ausgabe. Nestroy als rein akustisches Erlebnis? Da wird mancher die Nase rümpfen. Denn eine Posse ist doch ein szenisches Gesamtkunstwerk, eben ein *Simultaneum*, an dem alle Musen beteiligt sind, meist mit einem Übergewicht des Optischen. Was passiert, wenn dies Element ausfällt? Ausgerechnet das Schaubare, das dem Theater den Namen gegeben hat?

Wer ein Drama primär als literarische Schöpfung versteht, für den ist – seit und mit Aristoteles – die sichtbare Bühne im Grunde überflüssig, eine entbehrliche Zutat, vielleicht eine Verständnishilfe für den Ungebildeten. Der Literat meint, schon im Text eines Dramas sei alles Wünschbare enthalten, der realen Anschauung bedürfe es nicht. Er fürchtet vom wirklichen Theater die Zerstörung des angeblich in Worten bereits fertig Aufgebauten. Wer so denkt, zieht es vor, ein Bühnenstück von der chamäleontischen Aktrice Phantasie aufführen zu lassen. So denkt Jean Paul, so Virginia Woolf, so Georg Lukács. So der alte Theaterdirektor Goethe, der leugnet, "daß die Bühne ein würdiger Raum für [Shakespeares] Genie gewesen" (in Shakespeare und kein Ende).

Der Autor war von 1963 bis 1992 Mitarbeiter des Radios der deutschen und rätoromanischen Schweiz (RDRS) im Studio Bern. Im Lauf der Jahre produzierte er auch Radiofassungen von sieben Nestroy-Stücken: Der Zerrissene (1968), Frühere Verhältnisse (1971), Der alte Mann mit der jungen Frau (1973), Die schlimmen Buben in der Schule (1974), Die beiden Nachtwandler (1982), Höllenangst (1983), Der Färber und sein Zwillingsbruder (1984). Bei den 30. Schwechater Gesprächen stellte er am 27. Juni 2004 seine Aufnahme von Der alte Mann mit der jungen Frau vor (HKA Stücke 27/I). Wir drucken den Text der Einführung.

32 Urs Helmensdorfer

Karl Kraus dagegen ist grundsätzlich anderer Meinung: Ein Nestroy hat im Hinblick auf die Bühne geschrieben, nicht für die Lektüre. Seine Texte sind Partituren, die nach der Szene schreien. Deshalb denkt Kraus hoch von der schauspielerischen Schöpfung. Doch er ist empört, dass das Theater des 20. Jahrhunderts Nestroy missversteht und entsprechend inszeniert: als biederes Lachtheater einer vergangenen Zeit oder dann als mondänes Spektakel. Und beidemale kommt Nestroy zu kurz. Weder das Burgtheater noch Max Reinhardt spielen ihn so, wie er nach Kraus' Vorstellung gespielt werden müsste: auf einer Szene, in der die sichtbaren Wände der Bühne nur Vorwände für Geistiges sind.

Statt ein eigenes Theater-Ensemble auf die Beine zu stellen (ein späterer Versuch in dieser Richtung versandet), eröffnet er bekanntlich mitten im Ersten Weltkrieg sein *Theater der Dichtung*, in dem er – solo – ganze Dramen vorliest, vor allem Nestroy und Offenbach: nach dem Vorbild Karl von Holteis, der ganze Shakespeare-Stücke vortrug, und wie in unserer Zeit Qualtinger Nestroys *Konfusen Zauberer* vorgelesen hat oder Robert Meyer den *Häuptling Abendwind* rezitiert. Hauptaktrice in diesen Vorstellungen ist immer die chamäleontische Phantasie. Da werden die Werke (ich zitiere Kraus) "mit einer bis in die kleinsten Rollen bewahrten Treue so nachgestaltet, daß ein geschlossenes Auge und ein offenes Ohr [...] nicht mehr den Apparat vermißt, der heute für das offene Auge und das geschlossene Ohr seine toten Wunder verrichtet". <sup>2</sup> So die programmatische Erklärung.

Als Erster produziert Kraus Nestroystücke auch als Hörspiele: so anfangs der Dreißigerjahre zweimal – in Wien und Berlin – die von ihm so geliebten *Beiden Nachtwandler*. Darin spielte er auch selber die Scholzrolle des Faden. Es versteht sich, dass in Kraus' Nestroy-Repertoire Stücke wie *Zwölf Mädchen in Uniform* oder *Der Affe und der Bräutigam* fehlen, denn in ihnen ist der geschriebene Text nur Unterlage für Elemente der Revue und der Akrobatik.

Es stellt sich die Frage: Garantiert die Absenz des Schaubaren den authentischen Nestroy? Natürlich nicht. Ein Ja wäre ein Trugschluss. Denn schon Vorlesen ist Interpretation! Der Klang der Worte, die Agogik und Dynamik der Rede, die Gegenwärtigkeit und die Persönlichkeit des Vorlesers sind in Nestroys Lettern ja nicht fixiert. Buchstaben können auf unterschiedlichste Weise Klang werden. Sie sind nur vage Anweisungen für den Vortrag, noch vieldeutiger als Musiknoten. Ich habe einmal Aufnahmen prominenter Darsteller (Raoul Aslan, Paul Hoffmann, Attila Hörbiger, Hans Mahnke) von Grillparzers Rudolf II. gesammelt und sie hintereinander abgespielt – alle waren in Rudolfs Abschied von der Welt zu hören:

Nicht Kaiser bin ich mehr, ich bin ein Mensch Und will mich laben an dem allgemeinen. [...]

2

Doch wer den Text nicht genau kannte, wäre nie auf die Idee gekommen, dass es sich bei den verschiedenen Interpretationen um die gleichen Worte handelt. So stark ist der schöpferische Beitrag des ausführenden Künstlers.

Die erhöhte Präsenz des Worts bei Absenz des Schaubaren war auch für mich die theoretische Begründung, Nestroy als Hörspiel zu vermitteln. Dies im Moment, da

Karl Kraus, Theater der Dichtung (Suhrkamp Taschenbuch 1324), Frankfurt 1992, S. 474.

im Zeichen des *Neuen Hörspiels* die kurzlebige Mode aufkam, nur noch sog. Originalhörspiele zu produzieren. Diese Einstellung leuchtete mir nicht ein. Ich hielt es mit der BBC, die unter Martin Esslin weiter Theaterstücke für den Funk produzierte, nicht als Mitschnitt von Bühnenaufführungen, vielmehr als radiogemäße Einrichtungen, die nicht als Dokumente eines andern Mediums, vielmehr wie Originale wirken. Jedes Medium bringt nämlich je andere Seiten einer Vorlage zur Geltung.

Zu Nestroy kam ich indes aus einem viel banaleren Grund: aus Mangel an Hörspielstoff. Und damit stand ich Nestroy viel näher als mit meinen medienphilosophischen Überlegungen. Ich erinnere an den Brief vom Juni 1858 aus Hamburg an Stainhauser, in dem er sich nach dem Stand von Friedrich Kaisers Auftragsstücken erkundigt, denn er will für die neue Saison "tüchtig gesattelt sein", d. h. beruhigt in die neue Saison gehen (*Briefe* Nr. 135). Zum Glück hat er eben beim Zwischenhalt in Berlin einen Knüller entdeckt: David Kalischs *Ein gebildeter Hausknecht*, der zur berühmtesten Rolle seiner letzten Jahre werden sollte. Wie schwer es ist, brauchbare Stücke zu haben (zu finden oder schreiben zu lassen), zeigt ja drastisch das Vorspiel zu Wenzel Scholz' *Chinesischer Prinzessin*, die Jürgen Hein in der Reihe *Quodlibet* jüngst herausgebracht hat. Es ist jedem Dramaturgen aus dem Herzen geschrieben.

Nestroy lernte ich näher kennen durch ein Geschenk meiner Frau. Mautners dreibändiger Nestroy, im Inselverlag 1970 herausgekommen, lag 1972 auf dem Geburtstagstisch. Sein Œuvre war für mich praktisch noch Neuland. Denn mein Zürcher Lehrer, Emil Staiger, kümmerte sich mehr um die Gipfel des Geistes und nur am Rande um Theaterware. Und Nestroy war keineswegs *in*. Felix Klee, der Sohn des Malers, Dramaturg im Studio Bern, kaufte in den Fünfzigerjahren spontan Rommels sechsbändige *Gesammelte Werke* – schon er in der Hoffnung, darin geeigneten Hörspielstoff zu finden. Als er der Direktion aber die Rechnung präsentierte, hieß es: Possen interessierten das Radio nicht, er möge die Bücher selber bezahlen.

Gepackt wurde ich im dritten Band vom 'Volksstück' Der alte Mann mit der jungen Frau, von diesem ernsten Nestroy, der fast ohne optische Späße auskommt, von einem Nestroy, den ich neben Tschechow stellte und der damals, wie sich später zeigte, selbst Kennern wie Karl Gladt unbekannt war. Und ich wusste natürlich nicht, dass Fred Walla das Stück in seiner eben approbierten Dissertation (Wien 1972) ein Meisterwerk nennt. Unbekannt war mir auch, dass die Berner Radioinszenierung erst die zweite Produktion des erst 1948 uraufgeführten Werks war. 25 Jahre lang hatte sich kein Theater entschlossen, es nachzuspielen. Bekanntlich wurde das Stück zu Nestroys Zeit nicht gespielt, vielmehr, für September 1849 programmiert, kurz vor der Premiere im Radetzkytaumel vom Spielplan gestrichen und erst 1890 von Chiavacci und Ganghofer wieder entdeckt. Ich wusste auch nicht, dass der Titel Volksstück eine Erfindung der ersten Herausgeber ist. Ich kannte nur Rommels Text und die Angaben bei Mautner und Rommel.

Für die Produktion war die – angeblich – fehlende Original-Musik ein Problem, auch das fehlende zweite Couplet der Nestroyrolle: die große Lücke just in der Klimax des Stücks. Erst 25 Jahre später hat sich, wie Sie wissen, beides wiedergefun-

34 Urs Helmensdorfer

den.<sup>3</sup> Ich entschloss mich damals für eine neue Musik im alten Stil für kleine Besetzung. Klaus Sonnenburg schrieb sie unter Verwendung des Revolutionslieds *Ça ira* und einer Kantilene aus Meyerbeers *Hugenotten*, die Adolf Müller schon im Quodlibet-Terzett des *Talisman* zitiert. Sonnenburg war während Jahrzehnten in Bern das, was Paul Burkhard für das Schauspielhaus Zürich und Alexander Steinbrecher für die Wiener Burg war: Hauskomponist. Das fehlende Couplet ergänzte ich durch zwei Strophen von Gottliebs zweitem Lied aus dem *Schützling* in der originalen Vertonung von Adolf Müller. Mit einer Ausnahme begegneten wir alle dem Stück zum ersten Mal. Alle Darsteller haben einen österreichischen Hintergrund – außer die Angehörigen der obersten gesellschaftlichen Schicht, also Graf Steinheim und Baron Rehfeld. Dialekt als Dialekt wird aber nur in der untersten Schicht hörbar – genau so, wie Nestroy das Stück geschrieben hat. Das Hörspiel dauert 96 Minuten. Gestrichen sind Episodenfiguren, die fürs Ohr kein Profil gewinnen und für die Handlung entbehrlich sind.

Auf dem folgenden Personenzettel steht links die von Nestroy vorgesehene Besetzung, in der Mitte die der Uraufführung von 1948 und rechts das Ensemble des Hörspiels.

	CARLTHEATER UA September 1849, abgesagt	JOSEFSTADT Première am 14. Mai 1948	RADIO BERN Aufnahmen im März 1973, erste Sendung am 29. Dezember 1973
GRAF STEINHEIM	Hr Moritz	Carl Günther	Franz Dehler
DIE GRÄFIN	Md Fehringer	Ludmilla Hell	_
BARON REHFELD, Neffe der Gräfin	(× Mühlenau ×) (+ Findeisen +)	Erik Frey	Helmut Winkelmann
KERN, Grundeigentü- mer und Besitzer gro- ßer Ziegelbrennereien in Steinheim	Nestroy	Karl Skraup	Hanns Ernst Jäger
REGINE, seine Frau	(× Frl Dub ×) (+ Fr Wagner +)	Grete Zimmer	Susanne Altschul
FRAU STRUNK, Reginens Mutter	Mad Blumauer	Dagny Servaes	Grete Heger
FRAU FRANKNER, eine Bäurin, Witwe	Mad Schmidt	Elisabeth Markus	Agnes Busch
ANTON, Kanzley- schreiber, ihr Sohn	Gemmerler	Rudolf Krismanek	Peter Simonischek
THERES, dessen Frau	Frl Herzog	Helly Servi	Hertha Schell
GABRIEL, Diener bei Kern	Scholz	Gustav Waldau	Alfons Hoffmann

Vgl. Nestroyana 19 (1999), S. 27-47.

HOLLER, ein Bauer in Weixeldorf	Hr Grois	Ludwig Blaha	Heinrich Trimbur
ANNA, dessen Weib	Mad Holzapfel	Gisa Wurm	Thea Poras
SCHIPPL, Amtsdiener in Feldhofen	Hr Hopp	Franz Böheim	Gerhard Hofer
BARON WETTER- HAHN	Hr Pohl	Camillo Koschut	-
HR. VON NICKLER	Hr Ludwig	_	_
SPITZ, Amtmann	Hr Bergmann	Heinrich Ortmayr	Johannes von Spallart
SCHREYER, Post- meister in Steinheim	Hr Lang	Heribert Aichinger	-
BERG, Arzt	Hr Schaffer	Max Brebeck	Kurt Langanke
AGATHE, Schreyer's Frau	Mad Boy	Melanie Hore- schovsky	-
HAUSMEISTER in Kern's Haus	Hr Schmidt	Edmund Wildner	-
HARTKOPF, Wachter in Weixeldorf	Hr Landner	Eduard Sekler	Edgar Kelling
EINE WEIBERSTIM- ME	?	Nadja Tiller	-
PETER und VEIT,	Hr Benda	Hermann Glaser	_
Bauern in Weixeldorf	Hr Scribani	-	
MUSIK	Michael Hebenstreit	Ludwig Zenk	Klaus Sonnenburg / Adolf Müller
MUSIKER	Orchester des Carl- theaters	Ludwig Zenk und Hans Dokoupil an zwei Klavieren	Leonello Righetti Vl, Thomas Friedli Klar, Francis Schmidhäus- ler Tr, Albrecht Kunz Fg, Joo Geza Kb, Klaus Sonnen- burg Klv
BÜHNENBILD	?	Otto Niedermoser	_
KOSTÜME	?	Lilli Schott	_
TONINGENIEUR	_	_	Helmut Dimmig
REGIE	Karl Carl ?	Bruno Hübner	Urs Helmensdorfer

## Zu einzelnen Besetzungen noch dies:

Heinrich Trimbur, ein schwerer Charakterdarsteller, der die Grois-Rolle des Holler spricht, hatte den Alten Mann 26 Jahre früher schon einmal inszeniert: in einer heute verschollenen Bearbeitung, die mit einer billigen Versöhnung des Titelpaars endet. Das war 1947 in Graz, als eine Art Vorpremiere der Uraufführung in Wien im Jahr darauf. Sie scheint unabhängig von der viel einschneidenderen Bearbeitung durch Chiavacci und Ganghofer, die 1890 unter dem Titel Der Flüchtling vom Deutschen Volkstheater Wien gespielt wurde.

36 Urs Helmensdorfer

Erfahrung mit Nestroy hatte auch *Grete Heger*, Kerns Schwiegermutter. Sie spielte in Zürich 1944 die Kathi in Lindtbergs *Zerrissenem* und nachher auch eine zauberhafte Salome Pockerl – die Aufführung habe ich noch genau in Erinnerung. Inzwischen war Frau Heger ins komische Fach übergetreten.

Nach der Radio-Faustregel, wonach ein Mensch so alt tönt, wie er ist, besetzte ich die Regine mit der zwanzigjährigen Susanne Altschul, die eben neu ans Berner Stadttheater engagiert worden war. Die Figur ist entfernt verwandt mit Grillparzers Erny in Ein treuer Diener seines Herrn, ein Beispiel für Nestroys Kunst der schwebenden Menschendarstellung. Er war selber unsicher, wem er die Rolle anvertrauen sollte. Charakter und Qualität der von Nestroy erwogenen Darstellerinnen Dub und Wagner sind auf Grund der Besetzungen und Kritiken schwer zu bestimmen.

Die Theres war Katharina Herzog zugedacht. In der Uraufführung des *Verschwenders* 1834 Valentins älteste Tochter Lise, 1893 zum letzten Mal – Alexander Girardi zu Ehren – das alte zahnlose Holzweib im selben Stück, hat sie bis 1860 viele Nestroy-Rollen kreiert, so die Klara im *Unbedeutenden*. Als ich im Zürcher Neumarkt-Theater *Hertha Schell* in Robert Walsers Dramolett *Schneewittchen* sah, war für mich die moderne Katharina Herzog gefunden.

Als Anton, den verfolgten Aufrührer, von Nestroy für den von ihm wenig geschätzten Gämmerler vorgesehen, hören Sie *Peter Simonischek*, damals in St. Gallen und Bern ein fulminanter Titus Feuerfuchs, heute Moissis Nachfolger im Salzburger *Jedermann*.

Bleiben die Scholz- und die Nestroy-Rolle. Den Typus der "Scholz-Figur" gibt es nicht. Wenzel Scholz, wie sein Rollenpanorama zeigt, war wandlungsfähig – fast so vielseitig wie Nestroy. Denken Sie an den Bogen, der sich von Gluthammer (Der Zerrissene) zu Schippel (Mein Freund), von Puffmann (Der Unbedeutende) zu Gabriel spannt. Wie diesen alten Diener besetzen? Ich wählte einen feinen, einen stillen Komiker, mit dem ich niemals den Gluthammer besetzt hätte. Alfons Hoffmann war im kleinen alten St. Galler Stadttheater ein deliziöser Eingebildeter Kranker, später am Schweizer Funk, wo er als Regisseur amtete, Professor Bernhardi und – in seiner letzten Rolle – der Grillhofer in Anzengrubers G'wissenswurm.

Hanns Ernst Jäger kennen die Älteren unter Ihnen vielleicht noch aus seiner Zeit am Burgtheater (1955–1960). Da spielte er z. B. den Klesel im Bruderzwist neben Werner Krauß in der Inszenierung von Josef Gielen. 1910 in Wien geboren, studierte er Medizin und Rechtswissenschaft, bevor er es mit dem Theater versuchte, weil Freunde ihm dazu rieten, die ihn als Rezitator erlebt hatten. Wichtige Stationen wurden für ihn: Darmstadt, Frankfurt, Bochum, Wien. Berühmt wurde er als Brecht-Darsteller. Als Richter Azdak (Der Kaukasische Kreidekreis) begeisterte er in Frankfurt 1954 auch den Autor. Daraufhin verfügte Brecht, dass in Westdeutschland nur Jäger seinen Schweyk im Zweiten Weltkrieg verkörpern solle. Mehr als 300 Mal hat er ihn dann gespielt. Nach 1960 ging er kein festes Engagement mehr ein. Gast an vielen Theatern und Festspielen (von Konstanz bis Köln, in Recklinghausen und Salzburg), war er auch im Fernsehen und in fast allen Funkanstalten präsent. Griechische Klassiker sprach er im Original, als wär es seine Muttersprache. Er war ein Erzkomödiant: Gesicht und Stimme veränderlich bis zur Schönheit. Der Ziegelbrenner Kern war seine letzte große Rolle. Er starb im August 1973 mit erst 63 Jahren.

Otmar Nestroy, Gottfried Riedl, Hansjörg Weidenhoffer

Unbekannte Darstellungen von Johann N. E. A. Nestroy in bekannten Rollen, einschließlich Wenzel Scholz als Zwirn und einem unbekannten Leim

Dem aufmerksamen Empfänger von Briefsendungen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft wird sicher nicht entgangen sein, dass im Nestroy-Jahre 2001 das Kuvert in der linken unteren Ecke eine Darstellung von verschiedenen Rollen, die Johann Nestroy verkörperte, zierte.

Auf Initiative unseres Geschäftsführers, Herrn Ministerialrat Dipl.-Ing. Karl Zimmel, wurde diese Darstellung, die auf ein Original in der beachtlichen Größe von 68,5 x 104 cm zurückgeht, als kleines Dekor auf Kuverts unserer Gesellschaft gesetzt. Das Original hat seine Vorgeschichte, auf die nun in der gebotenen Kürze eingegangen werden soll, bevor es selbst in den Mittelpunkt dieses Aufsatzes gerückt wird.

Diese Vorgeschichte begann bei Räumungsarbeiten in der elterlichen Wohnung in Wien-Wieden, die ich, O. Nestroy, 46 Jahre hindurch mitbewohnte und die ich anlässlich meiner Übersiedlung nach Graz räumen musste. Im Zuge dieser keineswegs lustigen Tätigkeit fiel mir auch eine Rolle aus Zeichenkarton in die Hände, deren Inhalt sich alsbald als eine Originalzeichnung entpuppte. Dieser Fund ließ mir keine Ruhe, deshalb schritt ich ans Werk und konsultierte Freunde und Bekannte, mir bei der Aufhellung des Hintergrundes dieser Darstellung behilflich zu sein. Nach längerem Suchen fand ich dann ein ideales Team in den Personen von Hofrat Dr. F. Bouvier, Dr. H. Weidenhoffer und G. Riedl, das von der kunstgeschichtlichen wie auch theatergeschichtlichen Seite dieses Blatt untersuchte. Die kompilierten Ergebnisse dieser Untersuchungen sind Inhalt der folgenden Darstellung.

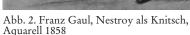
Bei dem bisher unpublizierten Blatt handelt es sich um einen Zeichenkarton in der Größe von 68,5 x 104 cm. Kleine Unregelmäßigkeiten im Format lassen darauf schließen, dass das Blatt leicht beschnitten wurde. Die Darstellungen sind als Aquarell in Schwarz und Grautönen ausgeführt, wobei die Umrisse teilweise mit schwarzem Stift konturiert sind. Eine Signatur, Datierung oder sonstige Bezeichnung ist nicht feststellbar.

Das Blatt weist in einer tableauartigen Zusammenstellung von zwei Reihen übereinander insgesamt vierzehn Figuren auf, die Nestroy in zwölf verschiedenen Rollen zeigen. Das Zentrum der unteren Reihe und gleichzeitig den Mittelpunkt der gesamten Reihe bildet eine dreifigurige Gruppe aus Lumpacivagabundus, in welcher Nestroy als Knieriem dargestellt ist. In der unteren Reihe ist Nestroy weiters als Sansquartier (Zwölf Mädchen in Uniform), Pitzl (Umsonst), Blasius Rohr (Glück, Mißbrauch und Rückkehr), Tratschmiedel (Tritschtratsch), Knitsch (Ein gebildeter Hausknecht) und Willibald (Die schlimmen Buben in der Schule) wiedergegeben. Das Zentrum der oberen Reihe bildet die Darstellung von Nestroy als Hausmeisterin Maxl (Eine Vorlesung bei der Hausmeisterin). Seitlich davon sind in der oberen Reihe die Darstellungen von Nestroy als Landgraf Purzel (Tannhäuser), Pan (Daphnis und Chloe), Eustachius Specht (Ein Gaukler) und Jupiter (Orpheus in der Unterwelt) zu sehen.



Abb. 1. Anonymes und undatiertes Aquarell (Privatbesitz)





1



Abb. 3. Hermann Klee, Nestroy als Knitsch, rezitierend, Foto 1861

Als Vorbild für die Figuren des Aquarells dienten die Fotografien von Hermann Klee im 1861 erschienenen Nestroy-Album. Damit ergibt sich auch ein Anhaltspunkt für die Datierung des Aquarells, das nach 1861 entstanden sein muss. Das Nestroy-Album von 1861 ist als Leporello-Album gestaltet und enthält ein Privatfoto und zwölf Rollenbildnisse. Mit Ausnahme des Privatfotos wurden alle zwölf Rollenbildnisse für das Aquarell verwendet und als Tableau in symmetrischer Anordnung zusammengestellt. Im Sinne der Symmetrie wurde die Darstellung Nestroys als Knieriem zu einem zentralen dreifigurigen Szenenbild mit den Figuren von Leim und Zwirn aus Lumpacivagabundus ergänzt. Direkt darüber ist im Zentrum der oberen Reihe die einzige Sitzfigur, nämlich Nestroy als Hausmeisterin Maxl, angeordnet. Die übrigen Rollenbildnisse sind als stehende Figuren mit Blickrichtung zur Mitte hin wiedergegeben. Eine Abweichung vom fotografischen Vorbild ist nur bei der Figur des Blasius Rohr mit dem Zylinder in der Hand festzustellen, da dieser gegenüber dem Foto von Hermann Klee spiegelverkehrt dargestellt ist, um den symmetrischen Aufbau des Aquarells nicht zu unterbrechen. Versatzstücke oder Hintergrundelemente, wie sie auf den Fotos teilweise vorhanden sind, wurden weggelassen. Die Figuren sind im Aquarell vor einem neutralen Hintergrund mit Schattierungen von Grautönen wiedergegeben, lediglich durch teilweise Überschneidungen der beiden Reihen wird eine gewisse räumliche Wirkung erzielt.

Siehe dazu Heinrich Schwarz, Johann Nestroy im Bild. Eine Ikonographie, bearbeitet und herausgegeben von Johann Hüttner und Otto G. Schindler, Wien, München 1977, S. 49, Kat. Nr. 5.





Abb. 4. Flöge, Nestroy als Sansquartier, Bleistiftzeichnung 1857

Abb. 5. Hermann Klee, Nestroy als Sansquartier, Foto 1861

Nestroy hatte sich bei der Anfertigung der Fotoserie "Nestroy-Album" im Jahre 1861 durch Hermann Klee auffällig in Haltung und Kostüm auf tradierte Zeichnungen und Kostümbilder bezogen; vgl. dazu die Abbildungen 2 und 3.

Etwa in der Rolle des Knitsch in *Ein gebildeter Hausknecht* von David Kalisch nach einem 1858 entstandenen Aquarell von Franz Gaul oder in der Rolle als Sansquartier in *Zwölf Mädchen in Uniform* von Louis Angely nach einer 1857 entstandenen Bleistiftzeichung von Flöge (vgl. die Abbildungen 4 und 5).

Auch für die Rolle des Knieriem übernimmt der unbekannte Aquarellist die bekannten Kostümbilder, wie etwa im beigefügten Bild einem kolorierten Kupferstich von Johann Christian Schoeller um 1834 zu *Lumpacivagabundus*. Wenzel Scholz als Zwirn scheint ebenfalls dieser bzw. auch anderen Vorlagen nachempfunden (vgl. Abbildung 6).

Völlig abweichend in Kostüm, Figur und persönlichem Ausdruck von Karl Carl ist der Darsteller des Leim auf dem besprochenen Aquarell.

Im Jahre 1924 spielte das Burgtheater *Der böse Geist Lumpacivagabundus* mit Franz Höbling als Leim (Abbildung 8), und 1933 erschien eine Zeichnung in der *Kronen-Zeitung* (Abbildung 7) mit dem Bildtext: "Am 11. April jährt sich zum 100. Mal der Tag, an dem die Posse zum ersten Mal in Wien aufgeführt wurde." Sowohl am Foto wie auch auf der Zeichnung deckt sich das Kostüm des Leim mit der auf unserem Aquarell wiedergegebenen Abbildung. Sollte dies ein Hinweis auf das Entstehungsjahr – 1933 – sein?



Abb. 6. Nestroy als Knieriem, Karl Carl als Leim und Wenzel Scholz als Zwirn in *Der* böse Geist Lumpacivagabundus. Kolorierter Kupferstich nach Johann Christian Schoeller, um 1834



Abb. 7. Abbildung aus der Kronen-Zeitung zum 100. Jubiläum der Uraufführung von *Der böse Geist Lumpacivagabundus* am 11. April 1833



Abb. 8. Franz Höbling als Leim in *Der böse Geist Lumpacivagabundus* am Burgtheater 1924

Tanz und Topographie. Das Verhältnis von 'Volkstheater' und 'Operette' in neuer Perspektive

### Methodische Vorüberlegungen

Dass die These von der Verdrängung des "Wiener Volkstheaters' durch die "Operette' in erster Linie ideologisch motiviert war und inwieweit die entsprechenden Argumente – entwickelt bereits um 1860 – noch theaterhistorische Arbeiten des 20. Jahrhunderts prägten, ist in den letzten Jahren verschiedentlich thematisiert worden.¹ In unmittelbarem Zusammenhang mit dieser Frage steht die Überlegung, ob und wodurch das "Volkstheater' und die "Operette' voneinander zu unterscheiden seien, also ob sich hinter diesen Bezeichnungen ein eindeutig bestimmbares Bezeichnetes auffinden lasse. Während Volker Klotz in seiner einschlägigen Studie zum Bürgerlichen Lachtheater eine solche Unterscheidbarkeit etwa der Posse mit Gesang von der Operette aufgrund der jeweiligen musikdramatischen Anlage behauptet,² hat Mathias Spohr mehrfach überzeugend dargelegt, dass derartige Abgrenzungen den historischen Gegebenheiten an den Wiener Vorstadttheatern mit ihrem komplizierten Geflecht von Genres nicht gerecht werden.³

Obwohl also die kulturpolitisch begründete wie die strukturelle Trennung des "Volkstheaters" von der "Operette" zunehmend problematisiert werden, zeichnet sich bislang kein wissenschaftlicher Raum ab, in dem sich die beiden Genres zusammenführen ließen. Dem Volkstheater widmet sich in der Regel die (Sprech-)Theaterwissenschaft bzw. die Germanistik, wobei die nicht-sprachlichen Parameter der betreffenden Werke und Werkgruppen wie Tanz und Musik zu oft unberücksichtigt bleiben. Demgegenüber gilt die Operette als Musiktheater, vor dem die Mehrzahl der Theater- und Literaturwissenschaftler zurückschreckt. Von Einzelaspekten wie etwa der frühen Wiener Offenbach-Rezeption abgesehen,<sup>4</sup> ist die Operette in Wien

Vgl. etwa Johann Hüttner, ,Das Theater als Austragungsort kulturpolitischer Konflikte', in: 100 Jahre Volkstheater. Theater. Zeit. Geschichte, hg. von Evelyn Schreiner, Wien, München 1989, S. 10–15.

Volker Klotz, Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette, München 1980, S. 185 f.

<sup>3</sup> Vgl. insbesondere Mathias Spohr, 'Inwieweit haben Offenbachs Operetten die Wiener Operette aus der Taufe gehoben?', in: Jacques Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters, hg. von Rainer Franke (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 17), Laaber 1999, S. 31–67.

<sup>4</sup> Unter anderem: Hans-Jochen Irmer, Jacques Offenbachs Werke in Wien und Berlin. Zum 150. Geburtstag des Komponisten am 20. Juni 1969', in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 18 (1969), S. 125–145; Walter Obermaier, "Der Einfluß des französischen Theaters auf den Spielplan der Wiener Vorstadtbühnen in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, insbesondere die Offenbachrezeption Nestroys', in: Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880, hg. von Jean-Marie Valentin (Contacts Theatrica, Bd. 5), Bern 1988, S. 133–153;

noch kaum als eigenständiges Forschungsgebiet etabliert,<sup>5</sup> scheint sie auch dann und wann als Aperçu der kulturwissenschaftlichen Moderne-Forschung auf.<sup>6</sup>

Zusammenzuführen wären Volkstheater und Operette zuallererst über ihre Funktion: beide waren Unterhaltung für ein städtisches Massenpublikum. Diese pauschale Bestimmung mag allzu platt, vielleicht sogar dreist erscheinen angesichts der vielfältigen theater- und literaturwissenschaftlichen Bemühungen um eine tragfähige Definition des Begriffs, Volkstheater', 7 denen nicht zuletzt an einer Befreiung von ideologischem Ballast gelegen ist. Und doch ermöglicht gerade eine solch distanzierte Perspektive eine differenzierte Wahrnehmung der Phänomene Volkstheater und Operette und des Verhältnisses beider zueinander. Der Blick auf das Theater orientiert sich nun nicht mehr am starren Raster von Gattungen, sondern an den mit einer historischen Dimension verknüpften Koordinaten des städtischen Raumes, in dem die Theater und ihr Publikum angesiedelt waren; das Klassifizieren nach Gattungsmodellen wird zugunsten der Bewegung innerhalb eines kulturellen Feldes aufgegeben. Ubergeordnetes Ziel ist dabei die Hinwendung an eine historische Theaterrealität und damit zugleich eine Auffassung von Theaterwissenschaft, die ganz selbstverständlich alle Sparten des Theaters integriert, also weder Sprechvon Musiktheater noch "Unterhaltungstheater" von "avanciertem" Theater trennt.

#### 2. Die Wiener Privattheater nach 1858

Um die komplizierten Verschiebungen innerhalb des Wiener Unterhaltungstheaters in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zu beschreiben, die – wie angedeutet – häufig auf die einfache Formel von der Verdrängung oder zumindest Ablösung des Volkstheaters durch die Operette gebracht worden sind, soll die Entwicklung der Theaterinstitute Wiens anhand eines vielleicht überraschenden Details nachvollzo-

- Johann Hüttner, "Die vereitelte Offenbachpflege im Theater an der Wien. Zur frühen Offenbachrezeption", in: *Austriaca* 23 (1998), No. 46 (*L'Opérette viennoise*), S. 25–39; Walter Obermaier, "Offenbach in Wien. Seine Werke auf den Vorstadtbühnen und ihr Einfluß auf das Volkstheater", in: Franke (Anm. 3), S. 11–30.
- Ältere populärwissenschaftliche Publikationen wie diejenige von Franz Hadamowsky und Heinz Otte, Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte, Wien 1947, sind in diesem Zusammenhang zu vernachlässigen. Vereinzelte österreichische Dissertationen neueren Datums, die mit sehr unterschiedlichem wissenschaftlichem Anspruch Detailfragen zur sogenannten "Wiener Operette" verfolgen, gehen aufgrund der fehlenden Veröffentlichungspflicht in Österreich kaum in die breitere Diskussion ein. Vgl. etwa: Robert Dressler, Die Figuren der Wiener Operette als Spiegel ihrer Gesellschaft, Diss. (masch.) Universität Wien 1986; Christian Glanz, Das Bild Südosteuropas in der Wiener Operette, Diss. (masch.) Universität Graz 1988.
- 6 Viel rezipiert wurden in den letzten Jahren die Überlegungen des Grazer Historikers Moritz Csáky zur Operette. Die Hauptthesen seiner Buchpublikation zur Operette und Wiener Moderne fanden auch in zahlreichen Aufsätzen Verbreitung. Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien, Köln, Weimar 1996, <sup>2</sup>1998.
- 7 Vgl. hierzu vor allem Jürgen Hein, Das Wiener Volkstheater, Darmstadt <sup>3</sup>1997, S. 13 f.
- 8 Eine umfangreiche Untersuchung der Verfasserin zum Wiener Unterhaltungstheater zwischen 1858 und 1914 mit dem Titel *Die Gesellschaft der Operette* wurde im Sommer 2004 abgeschlossen und erscheint voraussichtlich 2005 im Druck.

gen werden, nämlich anhand des Ballettpersonals dieser Bühnen. Die hauptsächlichen Quellen hierfür sind die einschlägigen Almanache (bis 1889 Albert Entschs Deutscher Bühnen-Almanach bzw. Gettke's Bühnen-Almanach, anschließend der von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger herausgegebene Neue Theater-Almanach) sowie die Tagespresse, wobei neben den Rezensionsteilen vor allem die Anzeigenteile mit ihren Informationen zu Singspielhallen, Varietés und Kabarettlokalen interessieren. Als Ausgangspunkt soll ein in doppelter Hinsicht bedeutsames Jahr dienen, nämlich 1858, in dem mit der ersten Einstudierung einer Pariser Operette in Wien – Die Hochzeit bei Laternenschein an dem von Johann Nestroy geleiteten Carltheater – ein "neues", vermeintlich "konkurrierendes" Genre neben die vielfältigen Ausprägungen des Wiener Volkstheaters trat, in dem aber zugleich mit dem beginnenden Abbruch der Basteien für die Stadt Wien und ihre Bewohner ein prägnantes Zeichen der Modernisierung gesetzt wurde.

Überblickt man für die Jahre nach 1858 die Zusammensetzung der Ballettensembles an den Wiener Vorstadttheatern - also am Theater an der Wien (zeitweise verbunden mit dem Sommertheater in Braunhirschen), am Carltheater und am Theater in der Josefstadt (zeitweise verbunden mit dem Thaliatheater in Neulerchenfeld, dann mit Sallmayers Sommertheater in Elterleins Kasinogarten an der Hernalser Linie bzw. mit Fürsts Volkstheater im Prater), an den kurzlebigen Instituten Treumann-Theater und Harmonietheater sowie am Ringtheater (Komische Oper) -, so fallen zunächst einige Persönlichkeiten als mehr oder weniger konstante Größen auf: Therese Treumann, geborene Oxinger, zunächst im Umfeld des Pantomimenmeisters Paolo Rainoldi Ballettmeisterin am Theater an der Wien, war seit 1850 am Carltheater als Ballettmeisterin und Choreographin tätig, leitete dann von 1860 bis 1863 das Ballettensemble am Treumann-Theater und anschließend für drei weitere Spielzeiten nochmals das Ensemble des Carltheaters. Sie arrangierte die Ballettnummern für große Offenbach-Operetten wie Orpheus in der Unterwelt, Die schöne Magellone und Die schönen Weiber von Georgien, darüber hinaus aber auch für frühe Wiener Operetten von Karl Ferdinand Konradin, Giovanni von Zaytz oder Franz von Suppé, jenen erfahrenen ,Volkstheater'-Komponisten, die einigen ihrer Werke nun die modische Bezeichnung ,Operette' beilegten. Therese Treumanns unmittelbare Nachfolgerin war die ehemalige Hofoperntänzerin Antonie Kurtzi (auch Kurczi, eigentl. Kurz), die fünf Spielzeiten lang am Carltheater arbeitete und dann nacheinander kürzere Engagements am Strampfer-Theater, am Ringtheater, am Theater an der Wien und erneut am Carltheater wahrnahm. Antonie Kurtzis Tanzkreationen etwa für Josef Wirths ,komische Operette' Fanfarullo am Ringtheater 1876 - ein Savoyarden-Tanz, ein Ländler, eine Tarantella und ein Menuett - sind Beispiele für die zeittypischen Balletteinlagen auf der Grundlage von National-bzw. Lokaltänzen. Aus der Schule des in den 1830er Jahren am Kärntnertortheater engagierten François (oder Franz) Crombé stammte das Ehepaar Kilanyi: Am Theater in der Josefstadt war seit 1857 zunächst Ludwig Kilanyi als Ballettmeister für eigenständige Tanzstücke und für die Tänze, Gruppierungen und Evolutionen in Possen und Märchenstücken verantwortlich, gefolgt von seiner Frau Therese, die bis 1863 vor allem durch ihre großen Ensemble-Einstudierungen für Spektakelstücke am Thaliatheater von sich reden machte und dann an das Theater an der Wien

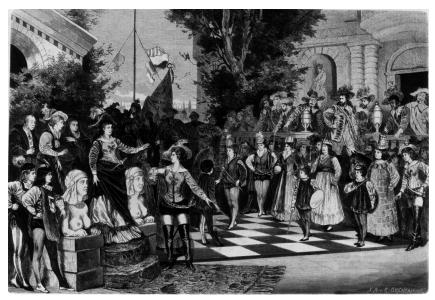


Abb. 1. Richard Genée, *Der Seekadet*, Theater an der Wien 24. Oktober 1876, II. Akt: Schach-Szene, Arrangement: Therese Kilanyi

wechselte, wo sie mit Unterbrechungen bis 1877 als Ballettmeisterin wirkte und unter anderem große Ballettbilder für Jacques Offenbachs Feerien *Die Reise in den Mond* und *König Carotte* (beide 1876) schuf. Als beispielhaft für Therese Kilanyis Arbeit können die dekorativen Gruppierungen in Richard Genées Operetten *Der Seekadet* und *Nanon, die Wirthin vom goldenen Lamm* gelten. Zu den Bewegungsbildern im *Seekadet* schrieb das Wiener *Fremdenblatt* am 25. Oktober 1876: "Sehr schmuck präsentirt sich das Korps der Kadeten, und recht nett die Schachfiguren, welche im zweiten Akte zu einer kleinen Partie – deren Problem auf dem Theaterzettel verzeichnet ist – dirigirt werden." (Abb. 1) Unmittelbar auf die originelle Schachpartie im *Seekadet* anspielend, hieß es dann in derselben Zeitung am 11. März 1877 über *Nanon*: "Die jungen Damen erschienen im ersten Akte als ein Chor von Trommlern und Pfeifern. Die Schachfiguren des "Seekadeten" wurden noch übertroffen durch das schmucke und elegante komplete Orchester, als welches sich im zweiten Akte die Damen vom Ballet in einer sehr hübsch ausgeführten Menuett präsentirten."

Von kürzerer Dauer, gleichwohl weitreichendem ästhetischem Einfluss waren die Vorstadt-Engagements der Ballettmeister Giovanni Golinelli, Franz Xaver Stöckl, Louis Frappart und Franz Opfermann jun. sowie der Ballettmeisterin Auguste (bzw. Augusta) Maywood. Giovanni Golinelli, seit 1836 am Kärntnertortheater als Tänzer engagiert und hier in den 1850er Jahren nicht zuletzt wegen der von ihm choreographierten Einlagentänze zu zahlreichen Opern gerühmt, schuf am Theater an der Wien in jenen Spielzeiten, in denen das Treumann-Theater mit Pariser Operetten Furore machte, in Zusammenarbeit mit Komponisten wie Franz von Suppé mehrere

große Tanzdivertissements und arrangierte die Tänze und Gruppierungen in Ausstattungspossen und Märchenspielen von Adolf Müller sen. und anderen; Anfang der 1870er Jahre war Golinelli mit einem eigenen Ballettensemble, zu dem sein Sohn Iean und der spätere Ballettmeister der Hofoper Josef Haßreiter gehörten, erneut am Carltheater und am Theater an der Wien engagiert, wo er auch die Choreographie zu Johann Strauß' erster Operette Indigo und die 40 Räuber entwarf. Franz Xaver Stöckl hatte bereits 1828 unter der Direktion Karl Carls am Theater an der Wien in der großen Zauberpantomime Die Zaubermandoline getanzt, war am Kärntnertortheater ab 1836 auch als Choreograph hervorgetreten und von 1854 bis 1856 als Ballettmeister am Theater in der Josefstadt engagiert; ganz von der Tanzauffassung des frühen 19. Jahrhunderts geprägt, die an den Vorstadt- wie den Hoftheatern gleichermaßen eine dekorative, teils allegorische, teils an Charakter-, National- und Gesellschaftstänzen orientierte Richtung verfolgte, übernahm Stöckl um die Mitte der 1870er Jahre noch einmal vorübergehend das Ballettensemble des nun mit dem Fürsttheater verbundenen Josefstädter Theaters, an dem – anders als am Theater an der Wien und am Carltheater - keine sogenannten "Operetten" gespielt wurden, sondern Charakter- und Lebensbilder, Volksstücke, Possen, Märchenspiele, Quodlibets und Ausstattungsstücke, sämtlich mit Gesang und Tanz, nach wie vor den Spielplan beherrschten. Louis Frappart, an der Oper vor allem als Solotänzer gefeiert, studierte am Theater an der Wien 1859 zu Musik von Suppé das einaktige komische Tanzstück Saltarello, der Narr von St. Tropez ein, das 1865 auch am Theater in der Josefstadt erschien, und choreographierte 1880 am Carltheater Suppés Operette Donna Juanita; in den 1890er Jahren schuf er Pantomimen für das Theater an der Wien und das Theater in der Josefstadt. Als beispielhaft für Frapparts Stil kann das im Umfeld von Luigi Manzottis und Josef Haßreiters allegorischen Monstre-Balletten entstandene Ballettdivertissement Wiener Walzer gelten, in dem unter Aufbietung eines enormen Ausstattungsluxus' die Geschichte des Walzers als Abfolge historischer Tableaux' vorgeführt wird. Mit dem Namen Franz Opfermann sind vor allem jene sogenannten Musterbücher verbunden, die verschiedenartigste Ensemblegruppierungen, dekorative Arrangements und Tableaux vorschlugen, wie sie sich sowohl in Oper und Operette als auch im abendfüllenden Ballett im Sinne eines Baukastensystems einsetzen ließen; diese standardisierten, auf Farb- und Gruppenwirkungen basierenden, mit Schals, Girlanden oder auch exotischen Requisiten gestalteten Tanzbilder fungierten als Grundlage für die Tätigkeit von Ballettmeistern auch des ,Volkstheaters' im 19. Jahrhundert. In Wien war Opfermann Mitte der 1860er Jahre am Theater in der Josefstadt tätig und übernahm 1874 die Stelle eines Ballettmeisters an der neueröffneten Komischen Oper (Ringtheater), wo ihm neben

Vgl. grundsätzlich zur Gestaltung der Gruppe: Gunhild Oberzaucher-Schüller, "Die Gruppe als begleitendes Instrumentarium. Ensemblegestaltungen im Theatertanz des 19. Jahrhunderts", in: Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung, hg. von Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer (Documenta choreologica), Berlin 2000, S. 274–290; zu den Musterbüchern und zu Franz Opfermann: Claudia Jeschke, "Schals und Schleier als choreographische Verfahren im Tanztheater des 19. Jahrhunderts", in: Prima la danza! Festschrift für Sibylle Dahms, hg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, Daniel Brandenburg und Monika Woitas (Tanzforschungen, Bd. 6), Würzburg 2004, S. 259–273 (dort auch zahlreiche Abbildungen).

Abb. 2. Karl August Frey / Adolf Müller sen., *Die Zauberrüthchen oder Die Liebhaber als Bettelmusikanten*, Theater an der Wien 2. Dezember 1831, Schlussszene



Abb. 3. Franz Opfermann jun., Musterbuch, dekorative Gruppe mit Girlanden und Tüchern



einem großen Corps de ballet in Henriette Lamare, Leopold Couqui, Louis Gundlach und Bernhard Schwarzwald ausgezeichnete Solisten zur Verfügung standen.

Ein internationaler Star unter den Ballettmeistern an den Wiener Vorstadttheatern war schließlich Augusta Maywood: Die Amerikanerin, die an den Opernhäusern von Paris, Wien und Mailand äußerst erfolgreich mit den führenden Choreographen und Tanzpädagogen Jean Coralli, Joseph Mazilier, Antonio Guerra und Carlo Blasis gearbeitet hatte, übernahm das Ballett des Theaters an der Wien in jenen Spielzeiten, in denen hier mit den Operetten Offenbachs und anderer französischer Komponisten die größten Triumphe gefeiert wurden, nämlich in den späten 1860er Jahren; von Maywood stammten unter anderem die Tänze und Evolutionen in den Wiener Einstudierungen von Offenbachs *Genovefa von Brabant* und *Perichole*, Hervés *Der Pfeil im Auge* und Charles Lecocgs *Theeblüthe*.

Die Daten zu den Karrieren und zur ästhetischen Ausrichtung der an den Vorstadttheatern tätigen Ballettmeister sind zu ergänzen um Zahlen zu den von ihnen geleiteten Solisten- und Corpsgruppen: Die Ensembles, über die die genannten Ballettmeister verfügen konnten, umfassten am Carltheater (1860–1871) bis zu sieben Solotänzerinnen, 16–35 Corpstänzerinnen bzw. Figurantinnen und 12–24 Elevinnen; am Treumann-Theater (1860–1863) bis zu sieben Solotänzerinnen, 30–32 Corpstänzerinnen bzw. Figurantinnen, 24 Elevinnen; am Theater an der Wien (1860–1880) bis zu zehn Solotänzerinnen, 14–36 Corpstänzerinnen bzw. Figuran-

tinnen, bis zu zwei Solotänzer, 12–30 Elevinnen, bis zu 30 Kinder; am Theater in der Josefstadt und den mit ihm verbundenen Sommerbühnen (1860–1875) bis zu vier Solotänzerinnen, 10–28 Corpstänzerinnen bzw. Figurantinnen, 12–24 Elevinnen, bis zu 50 Kinder; an der Komischen Oper (Ringtheater; 1874–1879) bis zu acht Solotänzerinnen, bis zu drei Solotänzer und 12–24 Corpstänzerinnen bzw. Figurantinnen.

Die Bedeutung dieser Namen und Zahlen für die theatralische Topographie Wiens und für das Verhältnis von Volkstheater und Operette wird ersichtlich, wenn man die Repertoire-Entwicklung und die Inszenierungsmodalitäten an den Privattheatern ab der Mitte der 1870er Jahre untersucht. Am Carltheater verlor mit dem Direktionsantritt des Regisseurs Franz Jauner 1872 das Ballett allmählich seine Relevanz für die szenische Präsentation; Jauner entwickelte während seiner Jahre am Carltheater und dann später am Theater an der Wien anhand eines zunehmend zur Oper tendierenden Operettenrepertoires einen ausgefeilten, wohl nicht zuletzt am Vorbild der Meininger geschulten quasi-naturalistischen Ausstattungs- und Inszenierungsstil, der zwar nicht mit jenem Verständnis von künstlerischer Regie zu vergleichen ist, wie es sich nach 1900 herausbildete, der aber gerade in der Führung von Ensembles, Chor- und Statistengruppen neue Maßstäbe setzte und von der Kritik immer wieder besonders gewürdigt wurde. Einen beinahe legendären Ruf genießen in diesem Zusammenhang Jauners Bemühungen um die Uraufführung von Johann Strauss' Der Zigeunerbaron im Oktober 1885. 10 Über die Uraufführung von Alfred Zamaras Der Doppelgänger schrieb das Fremdenblatt dann am 2. Oktober 1887: "Die Szenirung der Novität verräth Jauner's Meisterhand [...]. Die Königs-Aufzüge, das szenische Arrangement des ersten Aktes, das von Herrn Singer einstudirte ,Amazonen-Turnier' à la Rienzi sind Sehenswürdigkeiten der Novität."

Der Tanz in seiner vorherrschend dekorativen Funktion gewann etwa zeitgleich einen ganz neuen Raum, nämlich die auf der Basis von Singspielhallenkonzessionen geführten diversen Vergnügungsetablissements und Spezialitätenbühnen, unter denen das im Gebäude des ehemaligen Harmonietheaters untergebrachte Orpheum das längerfristig erfolgreichste Unternehmen blieb. Im Rahmen buntgemischter Programme, deren Mitwirkende sich aus einem im Laufe der Jahre zunehmend professionelleren, internationalen Pool von Künstlern rekrutierten, präsentierte man hier ebenso Tanzensembles wie Solistinnen, über die bald aktuellste Formen des Tanzes vor allem aus Amerika, England und Frankreich in die Wiener Theaterszene vordrangen. Hatte das Orpheum seine Ursprünge noch in der lokalen Singspielhallentradition, so setzten sich das 1888 eröffnete Ronacher-Theater im 1. Bezirk und das 1898 eröffnete Colosseum in der Nußdorferstraße von vorneherein als internationale Varietés in Szene, engagierten Tanzstars wie Loïe Fuller und die Five Sisters Barrison und traten in ein kompliziertes Wechselverhältnis zu den älteren Vorstadtbühnen.

An diesen traditionsreichen Theatern ergaben sich Verschiebungen sowohl hinsichtlich der Ästhetik der Operette als auch in Struktur und Funktion des Volkstücks. Ein Vergleich der Repertoire-Entwicklungen am Theater an der Wien und am Theater in der Josefstadt zeigt für die 1870er Jahre eine interessante Aufspaltung:

Vgl. Johann Strauß (Sohn), Leben und Werk in Briefen und Dokumenten, hg. von Franz Mailer, Bd. 3, Tutzing 1990, S. 302.



Abb. 4. Edward Jakobowsky, *Die Brillantenkönigin*, Carltheater 25. März 1894, II. Akt: Julie Kopacsi-Karczag als Serpentinentänzerin à la Loïe Fuller



Abb. 5. Leopold Krenn und Carl Lindau, An der schönen blauen Donau, Danzers Orpheum 4. November 1903 (übernommen nach "Venedig in Wien" im Sommer 1904), Mizzi Zwerenz und Arthur Guttmann, Choreographie: Louis Gundlach

Während am Theater in der Josefstadt, einer Bühne, die keine sogenannten ,Operetten' spielte, in Kontinuität zu den 1850er und 1860er Jahren weiterhin Volksstücke mit großem Musikanteil und vor allem elaborierten Tanzeinlagen im Vordergrund standen (Carlo de Pasquali, Franz Xaver Stöckl), traten am Theater an der Wien als der lange Zeit führenden Operettenbühne die traditionellen, betont musikalisch-tänzerischen Ausprägungen des Volkstheaters zugunsten eines neuen Volksstücktyps zurück, der gänzlich ohne Tanz auskam und nur mehr wenige Gesangseinlagen brachte. Größere musikalische Nummern und Tanzpassagen, Gruppierungen sowie Evolutionen gehörten also am Theater an der Wien nun zur "Operette", während das hier gespielte Volksstück zum Sprechstück tendierte – am Theater in der Josefstadt hingegen waren Chöre, Tänze, Tableaux und Evolutionen weiterhin konstitutive Merkmale des sogenannten 'Volkstheaters'. Im Nebeneinander einer stark am Tänzerischen orientierten Operette und eines eher textbetonten Volksstücks am Theater an der Wien scheint mir eine Weichenstellung vorgegeben, die die Operette und das Volkstheater im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts tatsächlich auseinander führte und die in den Gründungskonzepten des Deutschen Volkstheaters, des Raimundtheaters und des Kaiserjubiläums-Stadttheaters, eröffnet in den Jahren 1889, 1893 bzw. 1898, programmatisch wurde: das sogenannte Volkstheater verlor jenes Charakteristikum, das es seit dem späten 18. Jahrhundert geprägt und das es zunächst auch mit der Operette verbunden hatte, nämlich seine Multimedialität.

Fasst man das Wiener Volkstheater und die Operette als Elemente eines übergeordneten Feldes des großstädtischen Unterhaltungstheaters auf, das seit den Tagen des Vormärz bis in die letzten Jahre der Monarchie entscheidende Wandlungen durchlief, so lassen sich die bisher skizzierten Tendenzen als erste Phase der Veränderung begreifen, die um 1890 als abgeschlossen gelten kann. Die Ko-Existenz etwa des Theaters an der Wien als Operettenbühne, des Deutschen Volkstheaters als (zunächst) lokal bzw. national ausgerichteter Sprechbühne und des Varietés Ronacher als Unterhaltungsetablissement auf Nummernbasis mag als Bild für die nunmehr erreichte Situation stehen. Doch bereits wenig später setzte eine zweite Phase der Veränderung ein, die zu einer bislang ungekannten Internationalisierung des Unterhaltungstheaters führte - einer Internationalisierung nicht nur der Stoffe, sondern auch der theatralischen Mittel. Hatte der Dialog zwischen den Hoftheatern und den Vorstadttheatern das Schreiben und Komponieren, das Arrangieren und Inszenieren in Wien zumal in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidend mitbestimmt, so trat nun ein weiterer "Gesprächspartner" hinzu, der spezifische ästhetische Impulse gab, darüber hinaus jedoch zugleich als maßgeblicher Vermittler internationaler Moden fungierte: dieser 'Gesprächspartner' waren all jene Vergnügungsetablissements, die zunächst keinen offiziellen Theaterstatus hatten, also die Varietés und Kabaretts sowie die neuen spektakulären Praterbühnen. 11 Als wichtigste sind zu nennen: Danzers Orpheum, das Ronacher, das Colosseum, das Sommertheater in "Venedig in Wien", das Apollo und das Kabarett "Hölle". Über das Varieté und die Praterbühnen gelangten neue tänzerische Modelle und ein neues Bewegungsvokabular in die Operette, die sich des in den 1880er Jahren fixierten Operngestus' entledigte und sich in zahlreiche Formen von der Revueoperette über das Singspielchen, den parodistischen Einakter, die laszive Vaudevilleoperette und die große Tanzoperette bis hin zur volkstümlichen Operette in auffallendem Lokalton aufspaltete. Das Wiener Unterhaltungstheater war also, wie in der "Blütezeit" des Volkstheaters, noch immer ein Geflecht vielfältiger Genres, die nun allerdings vorherrschend unter dem Begriff ,Operette' subsumiert wurden. Die starke Orientierung der Operette an modernen Bewegungs- und Ausstattungsmustern, wie sie in Varietéprogrammen, aber auch im abendfüllenden Ballett realisiert wurden, veranschaulichen nicht zuletzt die Werke jener Komponisten, die gleichermaßen im Operetten- wie im Tanzbereich arbeiteten, wie z. B. Josef Bayer und Raoul Mader, Mader, Komponist des international gefeierten, prachtvollen Haßreiter-Balletts Die roten Schuhe (Budapest 1897; bei der Wiener Premiere am 18. August 1898 mit Carl Godlewski, Eduard Voitus van Hamme, Alfred Rathner und Irene Sironi in führenden Partien), war 1895 am Carltheater mit der Operette Coeur d'ange vertreten, für deren Szenar der einflussreiche Ballettlibrettist Heinrich Regel verantwortlich zeichnete. Das Neue Wiener Tagblatt kommentierte am 13. Januar 1895: "Herr Regel hat ausge-

<sup>1</sup> Interessante Details zur Rezeption internationaler Unterhaltungstrends in Wien und Österreich hat Ingeborg Harer zusammengetragen: Ingeborg Harer, "Lustige Neger". Verbreitung und Nachahmung der Musik der Afro-Amerikaner in Österreich um 1900', in: *Jazzforschung* 30 (1998), S. 181–196; dies., "Dieses böse Etwas, der Jazz". Varianten der Jazz-Rezeption in Österreich von der Jahrhundertwende bis zu den 1920er Jahren', in: *Fremdheit in der Moderne*, hg. von Rudolf Flotzinger (Studien zur Moderne, Bd. 3), Wien 1999, S. 139–171.

zeichnete Ideen für szenische Bilder [...] er bestätigt das auch in "Cœur d'ange", die man mit Rücksicht auf die originellen Verwandlungen, Trics, Tänze mit Gesang, eine Ballet-Operette nennen könnte." Bayer, sicherlich einer der wichtigsten deutschsprachigen Ballettkomponisten des späten 19. Jahrhunderts, brachte am Theater an der Wien 1896 seine Operette *Mister Menelaus* heraus, über deren verschiedenartige Tanz- und Bewegungselemente das *Fremdenblatt* am 6. März 1896 schrieb:

Im zweiten [Akt] fesselt uns ein prächtig gestelltes Balltableau mit einer Fülle reizender Bayerscher Musik; zur Verhütung größerer Kunstpausen windet sich auch eine köstliche Pantomime – die wandelnde Whistpartie – mit zierlicher Puppenfeemusik kunstvoll durch den Akt [...] der Hauptschlager aber ist für den Schlußakt aufgespart. Da gibt es ein großartiges internationales Tanzund Gesangsduett Girardi-Frey, dessen schönste Stationen Ungarn und Wien sind. Da tobte und stürmte es im ganzen Hause, das lustige Paar hätte über die ganze Landkarte Europas dahintanzen können, ohne zu ermüden.

Auch für die zweite Phase der Veränderung des Unterhaltungstheaters waren die ästhetische Ausrichtung und das Herkommen der Ballettmeister und Choreographen entscheidend, die für die Privattheater arbeiteten. Die wichtigsten Namen waren jetzt Louis Gundlach und Carl Godlewski, Eduard Voitus van Hamme und Alfred Rathner, daneben Otto Thieme, Hans Rumpel, Irene Sironi und Marie Pasta. 12 Mit Ausnahme der letzteren, die nach zwölfjähriger Tätigkeit als Ballettmeisterin in Straßburg in der Spielzeit 1905/06 mit Godlewski am Doppelinstitut Danzers Orpheum/"Venedig in Wien" engagiert war, bevor sie direkt im Anschluss das neugegründete Ballettensemble der nunmehrigen Volksoper übernahm, gehörten all diese Persönlichkeiten teils kurzzeitig, teils über Jahrzehnte dem Wiener Hofopernballett an. Doch nicht hierin lag ihre Bedeutung für die Modernisierung der Operette. Im Fall von Gundlach und Godlewski lag sie in einer an der englischen musical comedy bzw. am Grotesktanz geschulten neuen Bewegungsauffassung sowie in der Orientierung an den Masseninszenierungen der Varietés, im Fall von van Hamme und Rathner vor allem im geschickten Arrangieren der Protagonisten, wobei ebenfalls groteske Elemente sowie je aktuelle Modetänze Eingang fanden.

Louis Gundlach hatte sich während einer langjährigen Wandertätigkeit an den Bühnen Deutschlands und Österreich-Ungarns bereits früh der Operette zugewandt; seine Ästhetik des Grotesken einerseits und der Massenwirkungen andererseits gewann wichtige Anregungen aus der Auseinandersetzung mit Josef Haßreiters großen Ballettdivertissements *Die Puppenfee* und *Sonne und Erde*, mit der Bühnenpraxis an den glänzenden Berliner Varieté- und Revuetheatern Apollo und Metropol und mit der englischen Operette. So fällt auf, dass Gundlach zwischen 1887 und 1894 allein für Arthur Sullivans *Mikado* ein halbes Dutzend Choreographien erarbeitete. In Wien führte Gundlach sich in den 1890er Jahren als Spezialist für die musical comedy ein, deren an der music hall und an frühen Formen des Girltanzes orientier-

Für Daten zu den Karrieren dieser Tänzer und Ballettmeister vgl. Riki Raab, *Biographischer Index des Wiener Opernballetts von 1631 bis zur Gegenwart*, Wien 1994. Weiterhin: Ruth Matzinger, *Die Geschichte des Balletts der Wiener Hofoper 1869–1918*, Diss. (masch.) Universität Wien 1982 (für den Hinweis auf diese Arbeit danke ich Alfred Oberzaucher).

Abb. 6. Josef Haßreiter / Josef Bayer, *Rund um Wien*, Hofoper 13. Oktober 1894, 7. Bild: militärische Evolution



Abb. 7. Carl Michael Ziehrer, *Die Landstreicher*, "Venedig in Wien" 29. Juli 1899, II. Akt: militärische Evolution, Arrangement: Louis Gundlach



ten Stil vor allem George Edwardes am Londoner Gaiety Theatre kultivierte; Gundlach choreographierte 1895 am Carltheater Osmond Carrs Der Herr Gouverneur, 1897 am Theater in der Josefstadt Ivan Carylls Die Ladenmamsell und 1899 am Theater an der Wien Sidney Jones' Der griechische Sklave. An Gabor Steiners Sommertheater in "Venedig in Wien" und an Danzers Orpheum prägte er dann über ein Jahrzehnt hinweg eine Mode spektakulärer Ballettbilder im Rahmen von Operetten und Ausstattungspossen, die auf der Basis einer modernen Revuetechnik Hunderte von meist weiblichen Mitwirkenden ausstellten und in der Regel den Charakter von Divertissements oder Apotheosen hatten. Über Gundlachs Bewegungsarrangement für Carl Michael Ziehrers Die Landstreicher in "Venedig in Wien" berichtete das Fremdenblatt am 30. Juli 1899: "Ein Schaustück von ganz besonderem Glanze und ganz seltener Farbenpracht ist aber die große militärische Evolution, welche im Rahmen eines Künstlerfestes den zweiten Akt ausfüllt. Was Balletmeister Gundlach und der Kostümier hier leisten, das übersteigt wohl so ziemlich alles in Wien auf diesem Gebiete Gesehene."

Die ästhetische Ausrichtung Carl Godlewskis, der schwerpunktmäßig am Carltheater, am Ronacher und an der Olympia-Arena, vereinzelt auch am Theater an der Wien und am Kabarett "Fledermaus" arbeitete, wurzelte in seiner Ausbildung zum



Abb. 8. Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, Theater an der Wien 30. Dezember 1905, II. Akt: Louis Treumann als Danilo und Mizzi Günther als Hanna, Arrangement: Eduard Voitus van Hamme

Akrobaten mit Schwerpunkt Trampolinsprung. Godlewski war, bevor Haßreiter ihn an die Wiener Hofoper verpflichtete, als "springender Clown" beim Zirkus Renz engagiert gewesen und hatte in diesem Fach ganz Europa bereist. Godlewskis Choreographien für das Ronacher und die Olympia-Arena, darunter eine riesig dimensionierte Neueinstudierung von Franz von Suppés *Die Reise um die Erde in 80 Tagen*, speisten sich aus diesen Zirkuserfahrungen und aus der formalen Struktur der Ballettdivertissements an der Hofoper, in denen er seit 1893 als Tänzer mitgewirkt hatte.<sup>13</sup>

Standen Gundlach und Godlewski in erster Linie für das Phänomen der Massenchoreographie mit Aufmärschen, ornamentalen Tableaux und jenem Typ allegorischer Figuren, der auch in den Jahresrevuen der Vorkriegszeit dominierte,<sup>14</sup> und vermittelten sie dabei zwischen der Hofoper, den eleganten, nun nicht mehr "vor-städtischen", sondern "städtischen" Privattheatern und der "ewi-

gen Vorstadt' Prater, so sind die Namen Eduard Voitus van Hammes und Alfred Rathners mit den intimeren, auf die Solisten bezogenen Tanzarrangements verbunden, die beispielhaft für die neue, integrale Funktion des Tanzes und der Bewegung in der Operette nach 1900 stehen und Tanz nicht mehr als dekoratives Element, sondern als Träger einer psychologisierenden Figurenzeichnung einsetzten. Hier formierte sich nicht mehr das Corps de ballet zu Evolutionen, sondern die Protagonisten kommunizierten durch den Tanz. Van Hamme etwa schuf entsprechende Arrangements in Adolf Müllers Wiener Blut nach Johann Strauß, in Franz Lehárs Die lustige Witwe und in Leo Falls Die geschiedene Frau am Carltheater bzw. am Theater an der Wien, also an den noblen Häusern, die sich ebenso wie das als Operettenhaus gegründete Johann-Strauß-Theater im Netz modernster Vermark-

Zur Tänzer-Szene im Umfeld Haßreiters vgl. [Gunhild Schüller/Alfred Oberzaucher/Ruth Matzinger], Josef Hassreiter. Zur vierzigsten Wiederkehr seines Todestages', in: *Tanzblätter* 4 (1980), H. 27, S. 11–31, sowie [diverse Autoren], Josef Hassreiter – Leben und Werk', in: tanzAffiche 8 (1995), H. 60, S. 18–37.

<sup>14</sup> Eine beeindruckend materialreiche, leider nur in einem knappen Auszug publizierte Dissertation zu diesem Bereich des Wiener Unterhaltungstheaters hat Franz-Peter Kothes vorgelegt: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen, Diss. (masch.) Wien 1972; veröffentlicht als: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen, Wilhelmshaven 1977.

tungsstrategien befanden. Unter dem Schlagwort der "Amerikanisierung des Bühnensystems" kam es nach 1900 zu einer bislang unbekannten, aus dem lokalen Kontext gelösten Vermengung von Theaterzusammenschlüssen, Verlagspraktiken und Darstellerverträgen, wobei durch die Standardisierung von Komposition, Dramaturgie und Bewegungssprache und deren Anbindung an herausgehobene Stars eine internationale Vermarktbarkeit der Stücke auch in den neuen technischen Medien und somit eine angemessene Umwegrentabilität gewährleistet werden sollten.

### 3. Die topographische Perspektive

Die sich wandelnde quantitative und qualitative Bedeutung des Balletts bzw. Tanzes für die vielfältigen Genres des Wiener Unterhaltungstheaters ist ein Indikator für dessen Ausdifferenzierung im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Das Unterhaltungstheater veränderte sich mit seinem Publikum, das sich erweiterte und in seiner Zusammensetzung die sehr komplexen demographischen und sozialen Verschiebungen innerhalb Wiens reflektierte. Die topographische Perspektive, die aufgrund einer Analyse des innerstädtischen Gastspielwesens, aufgrund von Untersuchungen zu Umbauten von Zuschauerräumen und aufgrund von Überlegungen zur Preispolitik der Theater diese Häuser und ihr Repertoire ganz konkreten Publikumsschichten zuzuordnen vermag, zeigt, was aus dem "Volk" wurde, auf das die späten Programmatiker des "Volkstheaters", allen voran Adam Müller-Guttenbrunn, sich immer wieder bezogen. Nach 1900, als Werke mit der Bezeichnung 'Operette' die Wiener Theaterszene unangefochten dominierten, war die Aggression, mit der man sich seit den späten 1850er Jahren zunächst gegen die Operette gewandt hatte, einer unübersehbaren Sentimentalität gewichen; man suchte nicht mehr nach Autoren und Bühnen, die an das Theater Bäuerles, Raimunds oder Nestroys anknüpften, man suchte vielmehr nach dem "Volk" und damit nach der Stadt, in der jenes "Volkstheater" einst rezipiert worden war. Das ,Volkstheater', nun Abbild eines guten alten Wien, wurde quasi auf einer Metaebene selbst zum Gegenstand des Theaters: Die Operette in ihrer lokalen Ausprägung – zu nennen wären Namen wie Edmund Eysler, Rudolf Raimann oder die erfolgreichen Arrangeure Ernst Reiterer und Emil Stern – entdeckte das ,Volkstheater', seine Zeit und seine herausragenden Protagonisten als Sujet. 15

Vgl. hierzu: Marion Linhardt, 'Phantasie und Rekonstruktion. Die Filme über Wien', in: Willi Forst. Ein Filmstil aus Wien, hg. von Armin Loacker, Wien 2003, S. 258–289.

David Robb

# Von Krähwinkel bis zur Da Da eR. Clowneske Revolutionäre in der österreichischen und deutschen theatralischen Tradition

Unmittelbar vor sozialen und epochalen Umbrüchen findet – so der russische Philosoph und Literaturtheoretiker Michail Bachtin – eine "Karnevalisierung des Bewußtseins" statt. Aus zwei solchen Phasen in der österreichischen und deutschen Geschichte sollen zwei Stücke miteinander verglichen werden, die clowneske Züge tragen: Johann Nestroys *Freiheit in Krähwinkel*, eine Posse mit Gesang aus der Zeit der 1848er Revolution in Wien, und Hans-Eckardt Wenzels und Steffen Menschings *Letztes aus der Da Da eR*, Endteil einer satirischen Clownsrevueserie, die im Herbst 1989 während der friedlichen Revolution in der DDR ihren Höhepunkt fand.

Das Wort 'clownesk' bezieht sich hier spezifisch auf den parodistischen Ansatz einer Narren-' Tölpel- oder Schelmfigur in der karnevalistischen Tradition, wie Bachtin sie definiert hat.² Im Laufe dieses Artikels wird untersucht, wie solche karnevalistisch-clownesken Züge in beiden Stücken besonders in den Charakteren von Ultra in Freiheit in Krähwinkel und Weh und Meh in Letztes aus der Da Da eR vorhanden sind. In dieser Hinsicht stellen beide Stücke eine 'clowneske' Behandlung ihrer jeweiligen Revolutionen dar. Was die Komik betrifft, wird sichtbar, wie die Mächtigen manchmal auf bemerkenswert ähnliche Art und Weise ausgelacht werden. Aber obendrein zeigen beide Stücke – was für die karnevalistische Philosophie sehr bedeutend ist – auch noch einen komischen Ansatz gegenüber dem ganzen Thema der Revolution wie auch allen ihren Protagonisten. Dies unterstreicht, wie problematisch es ist, wenn man die karnevalistische Ästhetik auf den Status einer Waffe der Unterdrückten reduziert. Gerade in dieser Problematik spiegelt sich die ambivalente Beziehung zwischen dem Karnevalistischen und der politischen Subversion wider.

Bevor weitere Parallelen festgestellt werden, soll die Aufmerksamkeit zuerst auf die Form- und Strukturunterschiede zwischen Freiheit in Krähwinkel und Letztes aus der Da Da eR gelenkt werden. Das erste Stück ist eine Mischung zwischen populärer Wiener Farce in der Volkstheatertradition und moderner politischer Komödie wie bei Horváth oder Brecht. Da Da eR andererseits ist, wie das Wortspiel zwischen Dada und DDR suggeriert, eher eine Cabaretrevue, die aus Clownsdialogen, Slapstick und satirischen Liedern besteht. Neben der gemeinsamen Ebene der anti-illusionistischen Künstlichkeit, die ich später untersuchen werde, besteht die Hauptgemeinsamkeit im clownesken Ansatz. Trotz der Tatsache, dass die Stücke 140 Jahre voneinander entfernt sind, begegnet man deutlichen Parallelmotiven besonders bei den Gegenständen der Parodie: beim Verspotten der Herrschenden, der Geheimpolizei und ihrer Spitzel, des Zensursystems, der "Wendehälse", die oppor-

<sup>1</sup> Michail Bachtin, Rabelais und seine Welt, Frankfurt a. M. 1987, S. 101.

<sup>2</sup> Michail Bachtin, Formen der Zeit im Roman, Frankfurt a. M.1989, S. 92-100.

<sup>3</sup> Jürgen Hein, "Nachwort" in: Johann Nestroy, Freiheit in Krähwinkel, Stuttgart 1969, S. 86.

56 David Robb

tunistisch versuchen, aus dem Aufruhr zu profitieren, und letztlich der Revolutionäre selber, die in beiden Stücken als einfach unfähig dargestellt werden.

Zunächst einmal entlarven sich die Mächtigen als überhaupt nicht auf dem Laufenden mit den sich abwickelnden Ereignissen. So zieht sich etwa der Bürgermeister in Krähwinkel den Mantel hoch über die Ohren, damit er die Krawalle draußen auf der Straße nicht hört (*Stücke 26/I*, 36). Ganz ähnlich verspotten die Clowns Weh und Meh in *Da Da eR* die Greise der DDR-Staatsführung, die in Erinnerung an die glorreichen Tage der 50er, 60er und 70er Jahre schwelgen, aber zu senil sind, um sich an die 80er Jahre zu erinnern.<sup>4</sup>

Die durch die Revolution arbeitslos gewordene Geheimpolizei wird in beiden Stücken verhöhnt. Da die Zensur mittlerweile in Wien aufgehoben wurde, durfte Nestroy den Nachtwächter dem Spitzel Klaus solche Zeilen sagen lassen wie: "Die Freiheit hat noch keinen einzigen Nachtwächter, wohl aber schon a paar tausend Spitzeln brotlos g'macht" (11). Im "Dankchoral" in Da Da eR verspotten Wenzel und Mensching ebenfalls die Geheimspitzel, indem sie ihnen ironisch dafür danken, dass sie über die Jahre tüchtig nach staatsgefährdender Kritik in ihren Texten gesucht haben: "Dank all den geheimen Männern / Jenen guten Seelen-Kennern / Die im steten Dunkel bleiben / Pünktlich die Berichte schreiben [...] Die aus allen unsern Werken / Ieden Nebensatz sich merken."<sup>5</sup> Den letzten beiden Zeilen wurden nach dem Mauerfall die Zeilen "Die in neuen Tätigkeiten / Sicher Sicherheit erstreiten" hinzugefügt.<sup>6</sup> Dass aber die vorherigen frechen Zeilen schon ein Jahr vorher im Herbst 1988 gesungen wurden, zeigt, wie fortgeschritten die "Karnevalisierung des Bewußtseins" in den letzten DDR-Jahren schon war. Noch Mitte der 80er Jahre hätten sich Künstler in der Öffentlichkeit nicht getraut, solche unverschleierte Kritik zu üben. Angesichts des Mangels einer einheitlichen offiziellen Zensurpolitik,<sup>7</sup> nahmen sich Künstler jetzt einfach die Freiheit.

In einer Version des Liedes, die ab März 1990 gesungen wurde, danken die Clowns den Spitzeln dafür, dass sie sich über Nacht gewendet haben: "Vorneweg mit neuen Thesen / So als wäre nichts gewesen." Später übernehmen die Clowns die Rollen von Stasi-Wendehälsen selber, indem sie fröhlich singen: "Nimm die Disketten und die deutsche Mark / Komm laß uns die Akten verbrennen im Park / Halleluja." Auch in *Freiheit in Krähwinkel* werden die Gewendeten und Opportunisten entlarvt. Die Adeligen wie Sperling, der sein lächerliches Gedicht, eine Ode an die Freiheit (54), vorliest, und Reakzerl, der geheime Stadtsekretär, der hofft, dass sich der Wert seiner Aktien durch den Aufruhr erhöht (58), springen einfach auf den fahrenden Zug der Demokratie auf.

Was sehr deutlich sichtbar wird, ist das Bild eines Volkes, das die Revolution bloß spielt. Das wird in *Freiheit in Krähwinkel* besonders am Schluss deutlich, wenn sich

<sup>4</sup> Hans-Eckardt Wenzel und Steffen Mensching, Letztes aus der Da Da eR, unveröffentlichtes Video, Liedzentrum der Akademie der Künste der DDR, Berlin 1989; Wenzel und Mensching, Allerletztes aus der Da Da eR/Hundekomödie, Halle und Leipzig 1991, S. 29.

<sup>5</sup> Wenzel und Mensching, S. 55 f.

<sup>6</sup> Ebd., S. 56.

<sup>7</sup> Siehe Lutz Kirchenwitz, Folk, Chanson und Liedermacher in der DDR, Berlin, 1993, S. 95.

<sup>8</sup> Wenzel und Mensching, S. 20.

<sup>9</sup> Ebd., S. 32.

die Bürger und Adeligen in einer karnevalistischen Verwandlung als revolutionäre Studenten verkleiden. <sup>10</sup> Tatsächlich war das eine Parodie auf reale Ereignisse in Wien zu dieser Zeit. Rudolf Münz hat die farcenhafte Theatralisierung der 1848er Revolution im alltäglichen Leben beschrieben. Selbst die Theater wurden vom revolutionären Rausch mitgezogen: am 30. April, auf dem Höhepunkt des Aufstands, ließ Carl, Direktor von Nestroys Theater, sich und seine Schauspieler in Kostüme der Nationalgarde aus dem Fundus des Theaters kleiden und durch die Hauptstraßen marschieren. 11 Wie Münz bemerkt, erinnert ein solches Schauspiel im öffentlichen Leben an die Beziehung zwischen politischer und theatralischer Bühne, die Heinrich Heine 1826 in einer berühmten Passage aus dem 'Buch Le Grand' (1826) beschrieb: Gott und seine Engel schauen auf den politischen Alltag herunter und beschweren sich über die schlechte Qualität des Spielens. 12 Tatsächlich sind in Krähwinkel die Ebenen der politischen Ereignisse und des Spielens schwer auseinander zu halten: die Revolution wird sogar einmal als Publikumssport dargestellt. Pemperl sagt, er möchte "a bisserl Revolution anschaun [...] Wer weiß, wann wieder a Revolution is!" (45 f.). Laut Münz reflektiert Nestroys Werk die Einsicht, dass die "Theaterei" des Lebens [...] reale Aktionen auf der Weltbühne [verhinderte]" und dass "die vier Monate der ,riesigen Jetztzeit' sich nicht zuletzt deshalb auf der Waagschale der Geschichte als zu leichtgewichtig [erwiesen], um gegenüber zwei Jahrtausenden triumphieren zu können."<sup>13</sup>

Schließlich entpuppt sich die Revolution als karnevalistische Auszeit. 1989 sind sich Wenzel und Mensching dessen auch bewusst. Nach den anfänglichen Demonstrationen in der DDR erweist sich die Haltung jener Leute, die erst nach dem Mauerfall auf die Straßen ziehen, nachdem die Gefahr der militärischen Intervention vorüber ist, ebenfalls als Schauspielerei. Der rebellische Gestus versteckt deren reale Motive, die darin bestehen, die Deutschmark möglichst schnell zu bekommen. Für Künstler wie Wenzel und Mensching, die einen reformierten, menschlicheren Sozialismus in der DDR wollten, entsteht ein Gefühl der Restauration. Im Programm beleben sie ein altes Lied wieder, "Aber das Volk ist wie immer der Lage nicht gewachsen" aus ihrem Programm von 1983 Die komische Tragödie des 18. Brumaire<sup>14</sup> über das Schicksal des Pariser Proletariats im Jahr 1848. Schon wieder ist die revolutionäre Chance verpasst worden. Wichtiger für die Menschen sind materielle Angelegenheiten, wie "das Wetter", "Windeln und Zwiebelsuppe" und "Käsepreise". 15

In dieser Hinsicht sind beide Stücke durch das Thema der menschlichen Fehlbarkeit verbunden, die durch clowneske Parodie ausgedrückt wird. Zum Beispiel

<sup>10</sup> Ebd., S. 75.

<sup>11</sup> Rudolf Münz, "Nestroy und die Tradition des Volkstheaters", in: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik, hg. von Werner Schubert und Reiner Schlichting, Berlin und Weimar, 1988, S. 192–254, hier: S. 211 f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 195. Aus Heine, Das Buch le Grand', Kap. XI, in Reisebilder, München 1982, S. 262.

<sup>13</sup> Münz (Anm. 11), S. 208 f.

<sup>14</sup> Karls Enkel, Die komische Tragödie des 18. Brumaire. Nach Karl Marx. Oder Ohrefeigen sind schlimmer als Dolchstöße. Manuskript und Video unveröffentlicht, Berlin: Lied-Zentrum der Akademie der Künste der DDR, 1983. Karls Enkel war von 1978 bis 1985 eine DDR-Liedertheatergruppe, die von Wenzel und Mensching geleitet wurde.

<sup>15</sup> Wenzel und Mensching, S. 51.

58 David Robb

erklären in der Kneipe die Krähwinkler die Notwendigkeit der Aktion, beschließen aber als nächstes ins Kaffeehaus zu gehen, wo sie immer noch nur über die Revolution sprechen werden, indem sie eine Katzenmusik planen (22). Später, nachdem ihm die Zähne eingeschlagen werden, macht der Nachtwächter das selbst-parodistische Wortspiel "das macht nix, jetzt wird erst recht bissig g'red't!" (50). Dieser Mangel an praktischem Sinn wird in *Da Da eR* in der "Revolutions-Szene" widergespiegelt, in der Weh und Meh zwei Putschisten spielen, die kein Datum für die Revolution vereinbaren können. Auf lächerliche Weise versagen sie bei der heroischen Aufgabe, weil ihnen banale Alltäglichkeiten wie Termine beim Zahnarzt in den Weg kommen.<sup>16</sup>

Deswegen kann es weder in Freiheit in Krähwinkel noch in Letztes aus der Da Da eR bloß um eine einseitige politische Satire gehen. Vielmehr funktionieren beide als parodistische Satiren auf die Unzulänglichkeit der Menschheit und der Gesellschaft als Ganzes. Dieser holistische Ansatz kann in Bezug auf die ambivalente, karnevalistische Tradition untersucht werden. Der lachende Mensch stellt sich laut Bachtin nicht "außerhalb der belachten Erscheinung" und bewahrt dadurch "die Einheit des komischen Aspektes der Welt". Teine solche Ästhetik wird beim Protagonisten Ultra in Freiheit in Krähwinkel sichtbar. Er verspottet die reaktionären Kräfte, aber entlarvt sich zugleich selbst in einem komischen Licht. Wenn er sich zum Beispiel erhebt, um die aufgeputschten Krähwinkler anzureden, kommt er ins Schwimmen, da der Enthusiasmus zu groß ist. In einer typisch harlekinesken Verwandlung schaltet er einfach um und sagt der Menge stattdessen, was sie hören will: "Auf also! Freyheit, Umsturz! Sieg oder Tod!" (22). Da er bereit ist, sich mit dem Strom treiben zu lassen, zeigt er sich als Parodie des revolutionären Helden.

An dieser Stelle ist es nützlich, Rudolf Münz' Studien zum Teatro dell'arte im deutschen Sprachraum zu erwähnen, um zu zeigen, wie Ultra spezifisch von der Harlekinfigur beeinflusst wurde und wie Aspekte dieser Revolutionsfarce von der grotesk-karnevalistischen Commedia dell'arte herrühren. Münz lehnt das von Rommel behauptete Bestehen einer feindlichen Konkurrenz im 18. Jahrhundert zwischen dem naturhaften, urdeutschen Hanswurst-Theater (vertreten durch Stranitzky) und der stilisierten italienischen und französischen Commedia dell'arte ab. 18 Er bestreitet auch die Behauptung, dass die Commedia dell'arte vor Ende der 20er Jahre des 18. Jahrhunderts in Deutschland und Österreich keinen nennenswerten Einfluss gewonnen habe. 19 In der Tat gab es laut Münz viel mehr Berührungspunkte zwischen den beiden. Schon 1711 inszenierte der Urhanswurst Stranitzky Ollapatrida des durchgetriebenen Fuchsmundi, der mit seinem "indirekten", grotesken, ambivalenten Charakter des doppelbödigen Théâtre Italien" wichtige Elemente der Commedia besaß. Diese bestanden in den Masken und Veränderungen der Figuren, wobei

<sup>16</sup> Wenzel und Mensching, S. 52 f. Siehe auch S. 60.

<sup>17</sup> Bachtin, Rabelais und seine Welt (Anm. 1), S. 61.

<sup>18</sup> Rudolf Münz, Das 'andere' Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit, Berlin 1979, S. 114.

<sup>19</sup> Otto Rommel, Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys, Wien 1952, S. 177. Zitiert in Münz (Anm. 18), S. 115.

<sup>20</sup> Münz, Das ,andere' Theater (Anm. 18), S. 113.

Fuchsmundi andere Figuren wie Arlequin, Pierrot, Mezzetin und Columbine übernahm.<sup>21</sup> 1742 teilte sogar Stranitzkys Hanswurst-Nachfolger Prehauser das Rampenlicht mit der Bernardon-Harlekinfigur des ebenfalls aus Wien stammenden Kurz.<sup>22</sup> Münz betont, dass die Namen Hanswurst und Harlekin am Anfang des 18. Jahrhunderts tatsächlich "derart undifferenziert verwendet" wurden. <sup>23</sup> Eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen beiden war die narrenhafte Fähigkeit, durch Verzauberungen die Welt und den Menschen zu entzaubern und durch Parodie Mythos und Illusion zu entschleiern. In dieser Übergangszeit vom Feudalismus ins neue Bürgertum bestand eine weitere Gemeinsamkeit in den komischen Verkehrungen der Wirklichkeit, wodurch ein utopischer Raum errichtet wurde, in dem die Sehnsucht des Menschen nach Selbst-Verwirklichung ausgedrückt werden konnte.<sup>24</sup> In Bezug darauf gehen aber im Verlauf des 18. Jahrhunderts Pickelhäring-Hanswurst und Harlekin-Bernardon "theatralisch schließlich unterschiedliche Wege". 25 Münz spricht vom "indirekten" und "mittelbaren" parodistischen Ansatz des Harlekin, der von der mittelalterlichen, karnevalistischen Kultur herrührt: "Harlekin und seine Familie bewegen sich [...] im Rahmen ihrer ,eigenen', besonderen, inoffiziellen, ambivalenten, grotesken, chimärischen Welt des Lachens, die sie der ,anderen', realen, offiziellen Welt des Ernstes als Ganzes entgegensetzen." Dagegen bewegten sich Hanswurst und seine Verwandten "in der realen Welt des Ernstes selbst, die sie mit ihrem närrischen Lachen direkt konfrontieren, wodurch sich das eigenartige Gemisch von Ernstem und Komischem ergibt". 26 Wenn es sich beim Hanswurst schließlich um die "idealistisch-illusionäre Verkehrung der Wirklichkeit" handelt, geht es beim Harlekin dagegen um die "real verkehrte Wirklichkeit". 27 Von diesem Standpunkt aus kann man dafür argumentieren, dass ein wesentlicher Rest an karnevalistischen Einflüssen in Freiheit in Krähwinkel zu sehen ist. Hier kann Ultra als harlekineske Figur in einer – trotz offensichtlicher struktureller und stilistischer Unterschiede - Raumzeit' zu bewerten sein, die der Commedia dell'arte nahe kommt. Die Handlung in Krähwinkel sowie die Figuren - auch wenn der ernste politische Hintergrund der 1848er Revolution durchschimmert - sind nämlich nie ernst zu nehmen; sie gehören schon der "real verkehrten Wirklichkeit" an.

Diese verkehrte Welt eines vor-zivilisierten, harlekinesken Ansatzes ist vor allem in der Dialogizität oder dem, was Bachtin die Redevielfalt der Sprache nennt, 28 zu sehen. Diese wird in der Komiktradition dem offiziellen Monolog der Autorität entgegengesetzt. Solche Doppeldeutigkeiten, parodistische Hybriden oder das Nonsens-Sprechen findet man auch in Freiheit in Krähwinkel. Als Ultra in seiner Verkleidung als russischer Prinz den Bürgermeister täuscht, spricht er einfach Deutsch mit russischen Wortendungen. Mit den Wörtern "Verbrennski Proklamazki Constituzki" täuscht er vor, dass er beabsichtigt, die revolutionäre Verfassung

Ebd., S. 113. 21

<sup>22</sup> Ebd., S. 160–162.

Ebd., S. 119. 23

Ebd., S. 120. 24

Ebd., S. 120. 25

Ebd., S. 120 f. 26

<sup>27</sup> Ebd., S. 121.

Münz, Nestroy und die Tradition des Volkstheaters' (Anm. 11), S. 233.

60 David Robb

zu verbrennen. Auf diese Weise bekommt er das wichtige Pergament, das der Bürgermeister den Krähwinklern vorenthält (42–44). Als Ultra dann, als europäischer Kommissar für Freiheit und Gleichheit verkleidet, zurückkommt, parodiert er seinen eigenen Status als revolutionärer Held, indem er mit der Ähnlichkeit der Wörter "Gleichheit" und "Gleichgültigkeit" spielt und so die "Gleichgiltigkeit aller Stände" proklamiert (52). Zum Thema der Zensur gebraucht Ultra ebenfalls ein dialogisierendes Wortspiel: "Ein Censor is ein Menschgewordener Bleistift oder ein Bleistiftgewordener Mensch" (26). Weiter zum Thema der Zensur sagt er: "Das verdammte weiße Papir! Dieser Druck in Rücksicht des Drucks is was Drückendes für einen Menschen" (20).

Wortspiele oder Sprachhybriden spielen auch eine häufige Rolle in Da Da eR. Solche "Hybridisierung" oder "die Abstoßung des fremden geheiligten Wortes"<sup>29</sup> steht in einer alten karnevalistischen Tradition, die bis zur Parodia sacra der römischen Saturnalien zurückgeht.<sup>30</sup> So wird die offizielle Sprache lächerlich gemacht und als tote Rhetorik entlarvt. In der Szene "Es ist mir eine besondere Ehre", der Parodie einer offiziellen Preisverleihung, verwandelt sich die "Akademie der Künste" in die "Epidemie der Künste". 31 In "Weißt du noch die 60er Jahre" sagen die Clowns, dass alle Worte in den 80er Jahren, die mit "Pol' anfingen, verboten waren, mit der Ausnahme von "Polizei". Dann machen sie eine parodistische Hybride aus einer bekannten Redensart, indem Weh, in Anspielung auf das undemokratische Wesen der Regierung, sagt: "Das sind die Ausnahmen, die die Regeln bestätigen, wie Politbüro. "32 Indem das Phänomen also mit seiner Karikatur zusammenstößt, wird die Unlogik des Phänomens entlarvt. So wird in der "Pikoeisenbahn-Szene" das Thema der Unmöglichkeit, in den Westen zu reisen, behandelt. Als die Clowns nicht fähig sind, eine Modell-Eisenbahn (tatsächlich handelt es sich um einen Notenständer) zusammenzubauen, mit der sie in den Westen fahren werden, gibt Meh der Schwerkraft die Schuld. In Anspielung auf das Tabuthema der Republikflucht erwidert aber Weh: "Die Schwerkraft ist das letzte, was uns hier hält"<sup>33</sup> – ein Beispiel nicht des direkt politischen, sondern des 'indirekten' harlekinesken Ansatzes, von dem Münz schreibt.

Die Figuren von Weh und Meh sowie von Ultra besitzen auch wichtige Züge des Harlekins. Ultra ist schelmisch, häufig töricht und besitzt die traditionelle parasitäre Lebenshaltung, die sich vor allem in seinem Opportunismus zeigt. Am deutlichsten wird bei Ultra das Harlekineske durch das Prinzip der "moltiplicita di personaggi"<sup>34</sup> sichtbar. Teilweise ist es dadurch für Kritiker schwierig gewesen, die genaue politische Haltung Nestroys 1848 festzumachen. Seine Verwandelbarkeit entspricht aber der karnevalistischen Ästhetik selbst, derzufolge jedes Dogma und jede Ideologie zwangsläufig relativiert und als impermanent entlarvt wird. Eine solche Ambivalenz wird durch Ultras Anfangszeilen bestätigt. In seinem ersten Couplet denunziert er

<sup>29</sup> Michail Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt a. M. 1981, S. 332.

<sup>30</sup> Ebd., S. 316

<sup>31</sup> Wenzel und Mensching, S. 40.

<sup>32</sup> Ebd., S. 30.

<sup>33</sup> Ebd., S. 47.

<sup>34</sup> Münz, ,Nestroy und die Tradition des Volkstheaters' (Anm. 11), S. 233.

das Zensur- und Unterdrückungssystem nur, um in seiner nachfolgenden Rede auf die Relativität des Freiheitskonzepts hinzuweisen, indem er bezweifelt, ob die Krähwinkler überhaupt "nach Zersprengung ihrer Ketten" mit ihrer neu gewonnenen Freiheit glücklicher sein werden (19). Diese ambivalente Haltung des Menschen wird im Opportunismus seiner eigenen verschiedenen Verkleidungen widergespiegelt, die sich verändern, um sich jeder Situation anzupassen, in der er sich befindet. Seine Aussage in der achten Szene: "Ich bin überall gerne, wo man mir Vertrauen schenkt", 35 fasst sein wahres Wesen zusammen: Ultra ist nämlich der Inbegriff der harlekinesken Verwandlungsfähigkeit. In einem Moment ist er gegen alle Insignien der bürgerlichen Gesellschaft einschließlich der Ehe, im nächsten verliebt er sich in die Frau von Frankenfrey, deren Hand er schließlich gewinnt. Jedoch ist das völlig vereinbar mit seiner Rolle als Schelm, die ihm erlaubt, jede Verkleidung, die er auch immer möchte, anzunehmen, um seine Ziele zu erreichen, seien diese subversiv oder konformistisch. Insofern gehört Ultra zur mythischen Narrentradition, wie Bachtin sie beschreibt. Demnach haben Schelm, Narr und Tölpel keine direkte, sondern eine "übertragene Bedeutung [...] Man darf sie nicht wörtlich nehmen, sie sind nicht das, was sie zu sein scheinen [...] Sie sind Schauspieler des Lebens, ihr Sein fällt mit ihrer Rolle zusammen, und außerhalb dieser Rolle existieren sie überhaupt nicht."<sup>36</sup>

In ihren jeweiligen, clownesken' Erscheinungen sind aber Wenzel und Mensching von Ultra sehr verschieden. Schließlich ist Ultra ein identifizierbarer Charakter in einer Posse, der im Lauf des Stücks verschiedene Verkleidungen annimmt. Dagegen bleiben Weh und Meh in ihrer Revue ständig die gleichen grotesk maskierten Figuren. Aber diese Figuren sind niemals statisch. Mensching erinnert sich im Interview, wie 1982 am Anfang der Clownsserie die Figur Weh an Traditionen des trotteligen Harlekins anknüpfte. Zugleich besaß sie Züge des dummen infantilen August und des französischen, traurig-melancholischen Pierrot. Der schnellere, teuflischere Meh verabreichte dem langsameren Weh häufig eine Ohrfeige. Mensching meinte: "Das sind dauernde archaische Clownsmodelle. Aber allmählich stellte es sich heraus, dass diese Typen so nicht mehr stimmten, weil wir eine andere Technik, differenzierter zu spielen, erlernt haben. Und irgendwie haben sich diese Figuren einfach verwischt, sind immer mehr beides geworden."<sup>37</sup> In Letztes aus der Da Da eR sind sie gerade wegen der erwähnten multivalenten Signifikanzpotenz der Clownsmaske in der Lage, in verschiedene karikierte Sozialrollen hinein- und hinauszuschlüpfen. Auf diese Art und Weise begegnet man einer dialogischen Wechselwirkung zwischen unterschiedlichen politischen Standpunkten der Zeit, sei es der des verratenen Altkommunisten, des gewendeten Stasi- oder Parteimitgliedes, des enttäuschten Links-Intellektuellen oder des Großdeutschland bejubelnden Lynchmobs. Mit diesem Maskenspiel finden Wenzel und Mensching auch einen Weg, die Widersprüchlichkeit ihrer eigenen politischen Position in der DDR künstlerisch zu verarbeiten. Nachdem die Euphorie des frühen Novembers vorbei ist, antworten Weh und Meh im neuen Finale auf die Anschuldigung, dass sie als Hofnarren mit der alten Ordnung kollaboriert hätten. Sie verbeugen sich unterwürfig und denun-

<sup>35</sup> Ebd., S. 19.

Bachtin, Formen der Zeit im Roman (Anm. 2), S. 93.

<sup>37</sup> Persönliches Interview mit Mensching, 21. 2. 1994.

62 David Robb

zieren sich gegenseitig der anfänglich gestellten Frage "Wann machen wir die Revolution?" Zum Schluss demaskieren sie sich und stehen mit verbundenen Augen vor einem imaginären Exekutionskommando. Als allerletzte Aussage greifen sie sich selber an, eine mögliche Sicht des Publikums vorwegnehmend: "Sie haben uns beschissen / Jetzt stehn wir da wie dumm / In stürzenden Kulissen / Wie im Delirium / Umkreist von Bonzen und Bossen / Die Clowns gehörn erschossen."<sup>38</sup>

Nestroy hätte sich für eine solche direkte Auseinandersetzung mit der politischen Realität gar nicht interessiert. Die Possenform hätte sie nie erlaubt. Vielleicht ist deswegen seine politische Haltung zum Vormärz und zur Revolution sehr umstritten. Aus dem Stück Freiheit in Krähwinkel wird man in dieser Hinsicht nicht klüger. Und vor allem darin zeigt sich die Gemeinsamkeit der beiden Stücke. Auch in Da Da eR geht es zum größten Teil nicht so sehr um politisches, sondern in erster Linie um komisches Drama. Zuschauer, die eine deutliche politische Stellungnahme mit nach Hause nehmen wollen, können nur enttäuscht sein. Nestroy wie auch Wenzel und Mensching waren Autoren in ihren jeweiligen rational aufgeklärten Zeiten. Aber bei ihrem Bezug auf formale Elemente der rohen, ungebeugten Komiktraditionen der Commedia dell'arte vor allem in den Verwandlungen und Verwechslungen, in den irrsinnigen Wortspielen, Hybridisierungen und Aphorismen und in der grotesken, körperlichen Haltung schließen beide an das an, was Münz als die von "mythischem Bewußtsein geprägte" vorrationalistische Tradition des "Harlekin-Prinzips" beschreibt.<sup>39</sup> Dieses Prinzip war in einem Volkstheater beheimatet, das amoralisch, akausal, arational und ahistorisch war<sup>40</sup> und das sich bei Nestroy von den zivilisierteren, rationaleren und moralisierenderen Tendenzen der neueren österreichischen Volkskomödien seiner Zeit absetzte. Dieses Volkstheater "widersetzte sich diesem Prozeß der Zähmung durch normierende Ausgrenzung. Figuren wie Zanni, Pulcinella, Arlecchino, Harlekin, Bernardon, Kasperle, die ursprünglich dem Volksmythos entstammten, waren durch ihre bloße Erscheinung schon das Symbol des Anderen". <sup>41</sup> In *Freiheit in Krähwinkel* können wir zum Beispiel sehen, dass Ultra immer noch den mythischen, sogar manchmal teuflischen Aspekt eines Harlekins besitzt. Seine Charakter-Verwandlungen, ob in Vater Ignatius, russischen Fürst oder Metternich, sind durch ihre Unglaubwürdigkeit einfach von einer anderen Welt im Vergleich zur rationalen Philosophie der Zeit. Solche clownesken Erscheinungen bewohnen ihre eigene Jetztzeit'; sie handeln, wie Bachtin sagen würde, in ihrem eigenen ,Chronotopos', da sie ihre einmaligen räumlichen und zeitlichen Koordinaten besitzen. 42 In ihrer eigenen Raumzeit sind sie auch nicht an ideologische Strukturen gebunden. Auch Wenzel und Mensching haben in dieser Welt eine Art Zufluchtsraum gefunden, in dem sie ein Anderssein ausspielen können, das wegen der Tabus und Dogmen im sozialistischen Alltag nicht möglich war.

Erschweren diese ambivalenten, karnevalistischen Elemente die Feststellung einer deutlichen politischen Haltung bei Nestroy, so spielte sich die Handlung mindestens

<sup>38</sup> Wenzel und Mensching, S. 53.

<sup>39</sup> Münz, Nestroy und die Tradition des Volkstheaters' (Anm. 11), S. 222.

<sup>40</sup> Ebd., S. 221.

<sup>41</sup> Ebd., S. 222.

<sup>42</sup> Bachtin, Formen der Zeit im Roman (Anm. 2), siehe S. 92-100.

in einem erkennbaren Milieu ab. Die revolutionären Ereignisse in Wien wurden nach Krähwinkel, einem bekannten Ort der Komiktradition, verlegt. Die politische Bedeutung der Witze war nicht verschlüsselt, da das Stück 1848 in der kurzen Zeit, in der die Zensur nicht mehr in Kraft war, aufgeführt werden durfte. Dagegen war die groteske Clownerie von Wenzel und Mensching ein weiteres Stück vom Realismus entfernt. Nur selten verlassen die Handlung und Spielweise die groteske Raumzeit der Clownswelt. Die Bewegungen, Gesten und der Gebrauch des Raumes sind untrennbar Teil der Aufführung. Mit perfektem Bewusstsein seines Chronotopos, das nur ihrer abstrahierten Narrenwelt entspricht, gleitet das Stück durch die Szenen. Zu keinem Punkt verlassen Wenzel und Mensching diese irreale Raumzeit. Irgendwelche Hinweise auf die politische Realität werden nur durch die Augen der Clowns gesehen. Persönlichkeiten wie Mielke werden nur grotesk angedeutet. Dabei wird die DDR-Realität relativiert, damit sie als Teil eines größeren Universellen erscheint. So schließen die Clowns sich mit dem zusammen, was Bachtin die "große Zeit"<sup>43</sup> nennt. Obwohl die "kleine Zeit" der DDR zurückgelassen wird, werden die politischen Widersprüche des Landes auf dieser abstrakten Ebene weiterhin verarbeitet. Laut Heiner Maaß "verrückt der Clown sich ins Zeitlose". 44 Er schafft für sich eine größere Welt, die etwas grotesk Entfremdetes an sich hat. Dabei gewinnt er eine Distanz, aus der heraus er seine Narrenfreiheiten voll entfalten und jeden Standpunkt vertreten kann, den er möchte. So reflektierten die Clowns die sich stets ändernde Tagesordnung eines untergehenden Landes.

Die groteske Ästhetik dieses Chronotopos war wegen der strengen Zensur in der DDR in mancher Hinsicht nötig, vor allem in der Zeit von 1982 bis 1988, als das Vorreiter-Programm Neues aus der Da Da eR entwickelt wurde. Obwohl sie sich schon 1988 bei der Aufführung der nächsten Stufe, Altes aus der Da Da eR, viel mehr direkte Kritik erlaubten, waren Wenzel und Mensching immer noch einer hoch entwickelten Ästhetik der künstlerischen Abstraktion verbunden. Ihr waren in vielerei Hinsicht sowohl der künstlerische Erfolg des Programms als auch seine Umgehung der Zensur zu danken.

Tatsächlich veranschaulichen Freiheit in Krähwinkel und Letztes aus der Da Da eR die Unbequemlichkeit der Partnerschaft zwischen der Politik und dem ambivalenten Karnevalistischen. Im 20. Jahrhundert kombinierten Künstler wie Brecht und Chaplin Motive aus der clownesken Tradition mit der Politik, was nicht ohne Probleme ging, wenn man eine eindeutige politische Aussage suchte. Aber wie bei Ultra und den ostdeutschen Clowns Weh und Meh gehört der karnevalistische Narr nur sich selber und kann nie vollkommen zu politischen Zwecken angeeignet werden.

Bachtin, Die Ästhetik des Wortes (Anm. 29), S. 347.

<sup>44</sup> Heiner Maaß, Das Irrwitzige im Vermächtnis der Clowns', in Wenzel und Mensching, S. 155.

## Buchbesprechungen

"Kann man also Honoriger seyn als ich es bin??" Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer. Zum 150. Todestag von Carl Carl herausgegeben von Birgit Pargner und W. Edgar Yates (Quodlibet, Bd. 6). Wien: Lehner 2004. 143 S. ISBN 3-901749-37-3. € 19,90.

Auf die in einem seiner Briefe gestellte Frage, ob man honoriger sein könne als er, hätten viele Zeitgenossen des Theaterdirektors Carl (eigentlich Carl Andreas Bernbrunn, 1787?-1854) ohne Zögern mit einem klaren Ja geantwortet. Denn sein Ruf unter den Zeitgenossen war unglaublich schlecht, was sich übrigens in der Einschätzung der Nachwelt fortsetzte, wenn nicht sogar steigerte. Von seinem Charakter hatte man eine sehr schlechte Meinung. Er galt als gewiefter Geschäftsmann, der skrupellos seinen Vorteil suchte, als Ausbeuter, Schinder seiner Schauspieler, denen er niedrige Gagen zahlte und die er, ebenso wie die Autoren, durch Knebelverträge an sich band. Doch muss man auch zugestehen, dass er vielen, die sich seinen Bedingungen gezwungenermaßen fügten, über Jahre hinaus sichere Arbeit bot. Er war ein umtriebiger Mann, selbst Schauspieler, Regisseur, Dramatiker, Arrangeur und geschickter Unternehmer, der alle Bedingungen des Theaterwesens wie Spielort, Ausstattungsaufwand, Schauspieler, Zensur, Wirkung bei Presse und Publikum stets im Auge hatte. Eine seiner gefeiertsten Rollen als Schauspieler war der Tischler Leim in Nestroys Lumpacivagabundus, wo er zusammen mit Nestroy und Wenzel Scholz das nachmals berühmte Komiker-Kleeblatt bildete.

Zeitweise leitete er drei Wiener Vorstadttheater und benötigte dafür eine große Menge von Stücken. Zu den wichtigsten Autoren, die für ihn schrieben, gehörte neben Nestroy auch Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868), mit ca. 70 Stücken Deutschlands erfolgreichste Dramatikerin im 19. Jahrhundert, auch Schauspielerin und später in Zürich selbst Theaterdirektorin (1837–1843). In ihrem Nachlass fanden sich 46 Briefe, die die Verbindung zu Wien und dem Theaterunternehmerpaar Carl und seiner Frau Margaretha dokumentieren. Sie befinden sich in der Handschriftensammlung des Deutschen Theatermuseums in München und wurden jetzt erstmals in der von der Internationalen Nestroy-Gesellschaft herausgegebenen Reihe *Quod-libet* als sechster Band publiziert.

Die Briefe geben Zeugnis von einer geschäftlichen und freundschaftlichen Verbindung, die aus der Zeit datiert, da Carl als Schauspieler – später auch als Regisseur – am Münchner Isartor-Theater auftrat und das er seit 1820 als Direktor leitete und 1822 ganz übernahm. Sie wurde fortgesetzt, als Carl, inzwischen Theaterleiter in Wien, Birch-Pfeiffer 1828 zu guten Bedingungen für das Theater an der Wien als Schauspielerin engagierte. Dort begann sie mit dem Verfassen von Theaterstücken, schrieb sich selbst Rollen auf den Leib und lernte, in engem Praxisbezug mit der Bühne, einfach schematisierte, aber effektvolle Produkte für die Bühne herzustellen. Sie blieb bis Mitte 1830 in Wien und hatte in dieser Zeit auch bei anderen Theatern einen gewissen Bekanntheitsgrad als Autorin erlangt. Nachdem sie sich etabliert hatte, waren die Carl'schen Bühnen Theater in der Josefstadt, Theater an der Wien und das Theater in

der Leopoldstadt – 1847 durch einen Neubau, das Carl-Theater, ersetzt – für sie nur noch zweite Wahl. Das lag sowohl an dem von ihr später bevorzugten Stücktypus, der mehr in Richtung Konversationsstück ging und nicht primär für das Volkstheater zugeschnitten war, als auch an ihrer Praxis, die Stücke zunächst den Hofbühnen anzubieten und dann erst auf anderen Theatern nachspielen zu lassen.

Weitaus die meisten der Briefe sind von Margaretha Carl geschrieben. Carl hatte die junge Hof-Schauspielerin Margaretha Lang in seiner Münchner Zeit kennen gelernt und 1813 geheiratet. Sie war also vom Fach, schrieb auch selbst und konnte bei dem geschäftlichen Teil der Briefe eigene dramaturgische Erfahrungen und Überlegungen einbringen. Sie war eine der besten Schauspielerinnen in Carls Ensemble, gab aber schon Mitte der zwanziger Jahre ihre Karriere auf, um Carl bei der Theaterarbeit zu unterstützen. Ihr hoher Anteil daran wird durch die Briefe deutlich.

Obwohl alle Briefe um Theaterangelegenheiten kreisen, unterscheiden sie sich nach ihren Urhebern. Margaretha zeigt einen spürbar persönlichen Anteil. Sie schreibt munter sprudelnd über Carls offensichtliche Aufträge hinaus auch von persönlichen Dingen und betont oft, wie gerne sie – trotz deren schlecht leserlicher Schrift – Briefe von Charlotte lese. Meist geht es um Absprachen über Projekte, Überlassung von Stücken, um Vorschläge von Sujets, Veränderungsvorschläge im Hinblick auf größere Publikumswirksamkeit oder auf die Zensur, deren Praxis hier einmal mehr deutlich wird. Oft kommt es auf einzelne Worte an. Statt Priester soll Birch-Pfeiffer "Gaugraf" schreiben, "Wegelagerer" statt "Räuber"; vermeiden soll sie die Wörter "Aufstand" oder "Rebellion". Daneben gibt es auch viel Privates über Freunde, Familie, Kollegen und deren Schicksale, Theaterklatsch, bis hin zum Rezept für einen "Schweinsbraten".

Wenn Carl selbst schreibt, spart er nicht mit übertriebenen Komplimenten an die Autorin, Versicherungen der Verehrung, Hochachtung und Bewunderung. Seine Briefe handeln meist von Honoraren und Honorierung. Was das Feilschen darüber betrifft, so sind er und die Autorin einander ebenbürtig. Charlotte Birch-Pfeiffer kennt ihren Marktwert und weiß, wie nötig Carl Stücke braucht – die Bitten danach werden nach 1850 noch drängender -, und fordert, ohne auf Carls Vorstellungen einzugehen, kalt das Honorar, das sie schon beim ersten Mal wollte. Carl dagegen bemüht sich schon im Vorfeld, höheren Forderungen vorzubauen: das in Rede stehende Drama sei zu einfach ..., es werde gewiss kein "Cassa-Stück" werden wegen des unverständigen Publikums ..., weil man die für den großen Erfolg notwendigen Schauspieler nicht habe etc. Im Übrigen werde er es natürlich mit der größten Sorgfalt inszenieren und für die reichsten Dekorationen wie auch für gute Kritiken sorgen. Tatsächlich ist er dafür bekannt, keinen Aufwand zu scheuen, wenn es darum geht, das Publikum durch Lichteffekte oder besondere Ausstattungsgegenstände in Staunen und Verblüffung zu versetzen, andrerseits kann er bei diesen Dingen auch ökonomisch-sparsam sein. Man hat ihm vorgeworfen, er pflege die Lokal-Posse hauptsächlich wegen der niedrigen Ausstattungskosten. Die Einführung der beiden Herausgeber macht jedoch klar, dass sowohl der Publikumsgeschmack der dreißiger Jahre als auch die Möglichkeiten des Ensembles ausschlaggebend dafür waren. Wie sehr er auf Wünsche des Publikums und auf Aktualität achtet, zeigt sich z. B., als er 1830 um ein Stück zur erwarteten Geburt des späteren Kaisers Franz Josef bitten 66 Peter Haida

lässt, für das er, sobald es durch die Zensur gelangt ist (denn das ist immer die Bedingung für die Annahme), 80 Gulden zahlen will.

Bei aller Härte als Verhandlungspartner beherrscht Carl den leichten Plauderton ironischen Schreibens, wobei auch die Selbstironie in Bezug auf sein Alter, seine lebemännische Neigung zu Frauen und seine unehelichen Kinder erwähnt werden. Mit Bezug auf die von ihr geforderten Honorare spricht er Birch-Pfeiffer mehrfach als "theure Freundin" an. Auch die für das Buch titelgebende rhetorische Frage, ob jemand "Honoriger seyn" könne, spielt auf die Honorarfrage an und hat außerdem einen sexuellen Nebensinn, weil er verspricht, Frauen mit Küssen auf alle Körperteile, die "sie mir zu küssen gestatten" zu honorieren (Brief 42).

So gibt der Briefband mit einer Fülle von Details einen guten Einblick in die Wiener Vorstadttheaterverhältnisse – auch die Konkurrenz des Hofburgtheaters wird häufig erwähnt – und ist für den Interessierten sehr spannend zu lesen. Die beiden Herausgeber Birgit Pargner und W. Edgar Yates, beides ausgewiesene Kenner der Materie, haben sorgfältig ediert und kommentiert und geben umfassende Auskunft über vorkommende Personen, Stücke, Genres und Entwicklungen. Die Einleitung orientiert vorzüglich über das Umfeld und die theatergeschichtlichen Zusammenhänge; angereichert wurde sie durch weitere Dokumente aus dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv. Der beim Wiener Verlagsbüro Lehner erschienene Band ist gut ausgestattet, er enthält farbige Rollenbilder von Birch-Pfeiffer, Margaretha und Carl Carl, Abbildungen von Carls Theatern, Faksimiles von Handschriften und Theaterzetteln sowie ein ausführliches Quellen- und Literaturverzeichnis. Er vermehrt und bereichert unsere Kenntnis über das Wiener Volkstheater.

Peter Haida

Ernst Wangermann: *Die Waffen der Publizität. Zum Funktionswandel der politischen Literatur unter Joseph II*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik; München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2004 (Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde). 252 S. ISBN: 3-486-56839-6. € 25,50 (A); € 24,80 (D).

Zentrale politische und gesellschaftliche Diskurse im österreichischen Vormärz, wie jene um Kirche und Staat, Adel und Bauern, Meinungs- und Pressefreiheit, die bei Grillparzer, Nestroy, Anastasius Grün, Moritz Hartmann und anderen Bedeutung erlangten, sind besser nachzuvollziehen, wenn sie auf dem Hintergrund der Vorläuferepoche des Vormärz betrachtet werden, dem josephinischen Jahrzehnt zwischen 1780 und 1790. Diese kurze und in Vergessenheit geratene bzw. gedrängte Ära tiefgreifender Reformen durch Joseph II. und der sie begleitenden publizistischen und kulturellen Kontroversen wurde wegen der herrschenden relativen Presse- und Meinungsfreiheit zum gefeierten Vorbild der Intellektuellen und Dichter des österreichischen Vormärz und der Opposition gegen Metternich. Dass die Erforschung der josephinischen Ära von historischer Seite bis heute erhebliche Lücken aufweist, verwundert und ist durch die nach wie vor unter Historikern maßgebende Auffassung erklärbar, die Aufklärung sei ein "aus den protestantischen Ländern nach Österreich importierter Fremdkörper zwischen echt österreichischer Barockfrömmigkeit und Romantik" gewesen (S. 23).

Der emeritierte Salzburger Historiker Ernst Wangermann, durch seine Bücher Von Joseph II. zu den Jakobinerprozessen (1966), The Austrian Achievement 1700–1800 (1973) und Aufklärung und staatsbürgerliche Erziehung. Gottfried van Swieten als Reformator des österreichischen Unterrichtswesens 1781–1791 (1978) als einer der besten Kenner der Epoche ausgewiesen, schließt mit seiner neuen Studie zur politischen Literatur unter Joseph II. eine spürbare Forschungslücke. Er liefert bislang vermisste historische Grundlagen sozusagen nach, nicht zuletzt für literaturhistorische Abhandlungen wie Leslie Bodis Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795 aus dem Jahr 1977.

Wangermann trifft eine repräsentative Auswahl aus religiösen und politischen Schriften als Quellen für die Geschichte der Konflikte um die Reformen Josephs II. (S. 27) und bereitet ein umfangreiches Quellenmaterial unterschiedlicher Provenienz auf. Er orientiert seine Darstellung an der Chronologie der Entstehung und der tagespolitischen Aktualität der Schriften, befragt sie auf ihren Stellenwert im jeweiligen Diskurs und liefert, wenn erforderlich, behutsam abwägende Beurteilungen und Interpretationen, die er als seine persönliche Einschätzung deklariert. Mit dieser für den Leser gut nachvollziehbaren Untersuchungsmethode entfaltet Wangermanns Studie ein erstaunlich vielschichtiges, mentalitätsgeschichtlich aufschlussreiches Spektrum und Panorama einer bis heute in ihren Folgen für die politische und kulturelle Entwicklung der österreichisch-ungarischen Monarchie unterschätzten Ära. Diese war, jedenfalls im Bereich der politischen Literatur, geprägt von der Auseinandersetzung zwischen den pragmatisch-utilitaristischen Maßnahmen Josephs II. mit zunehmend despotischen Tendenzen auf der einen und den Vertretern einer konsequenten humanistischen Aufklärung mit bürgerlichem Emanzipationsstreben auf der anderen Seite, ließ viele Widersprüche und Opportunismen offen zutage treten und hinterlässt bis heute Spuren in der österreichischen Gesellschaftsund Mentalitätsgeschichte, die Ernst Hanisch in Der lange Schatten des Staates (1994) eingängig beschrieben hat.

Gegenstand von Wangermanns Studie sind nicht nur jene Schriften und Beiträge in Journalen, die "auf Bestellung von Regierungsmitgliedern gewissermaßen nach Vorschrift verfasst" wurden und die jeweils aktuellen Reformen zu propagieren hatten (S. 15). Die Kontroversen um die Kirchen- und die späteren Gesetzesreformen entwickelten besonders nach 1784 eine Eigendynamik, in der sich Publizisten und Schriftsteller immer weniger als "Schildknappen des reformierenden Fürsten verstanden, sondern vielmehr als Sachwalter der Staatsbürger, als Sprecher der Nation", die die Politik Josephs II. "von allen Seiten" kritisch beleuchteten und kommentierten (S. 17). Zu Recht deutet Wangermann die späteren Schriften des Jahrzehnts als "Quellen zur Entwicklung des politischen Bewusstseins in Osterreich" (S. 17). Dass praktisch alle namhaften aufklärerisch gesinnten Schriftsteller, Publizisten und Broschürenschreiber der Epoche, unter ihnen Aloys Blumauer, Johann Baptist Alxinger, Johann Pezzl, Franz Xaver Huber, Paul Weidmann, Joseph von Sonnenfels, Leopold Alois Hoffmann, Franz Kratter, Johann Rautenstrauch oder Joseph Richter zum gesellschaftlichen Diskurs und politischen Bewusstsein beitrugen und sich einen "ziemlich großen Freiraum zu verschaffen wussten" (S. 18), unterstreicht die Bedeutung von Wangermanns Studie für Literaturhistoriker. Die 68 Eduard Beutner

weitgehende Ausklammerung von Theaterstücken aus dem herangezogenen Textmaterial wird zutreffend damit begründet, dass ihnen im josephinischen Jahrzehnt
nicht jene Bedeutung im politischen Diskurs zukam wie im Vormärz, als politische
Schriften von der Zensur überhaupt nicht zugelassen wurden (S. 19). Gedichte,
Romane, Satiren, Broschüren und Gattungen der Gelegenheitsdichtung werden
hingegen von Wangermann als "Quellen für die Geschichte der Reformen" herangezogen, jedoch nicht "als literarische Texte analysiert" (S. 27). Die Auswertung
literarischer Texte als historische Quellen ist wegen der in ihnen angelegten Fiktionalität generell nicht unproblematisch, die von Wangermann ausgewählten tragen
jedoch großteils zur Veranschaulichung des gesellschaftspolitischen Standorts ihrer
Verfasser und des politischen Bewusstseins der Ära bei.

Die Studie ist in neun Kapitel gegliedert. Die Einleitung (Kapitel I) skizziert Thema, Quellen, Zielsetzung und den Stand der Forschung, auch auf den Gebieten der Literaturgeschichte und Publizistik. Kapitel II "Die Thronfolge Josephs II." behandelt zentrale Argumentationslinien in der Würdigung Maria Theresias und die an ihren Nachfolger gerichteten Forderungen, vor allem im Hinblick auf die erhoffte Pressefreiheit, die Reduktion der Kirchen und Klöster und den Bau des Allgemeinen Krankenhauses.

Die umfangreichen Kapitel III und IV "Die literarische Begleitung der Kirchenreformen" und "Schriftsteller gegen Papst und Erzbischof" analysieren detailreich den in den ersten Jahren vorherrschenden Diskurs im Widerstreit zwischen Kirche und Staat. Der von der Wiener Lokalsatire kräftig unterstützte politische und publizistische Kampf des Regenten und der Aufklärer gegen Vorurteil und Aberglauben, fokussiert auf den Erzbischof Kardinal Migazzi und seine Anhängerschaft, die dies als Angriff auf die Religion und den Glauben generell (miss-)deuteten, wird in vielen Facetten nachgezeichnet. In der erbitterten Debatte um das Toleranzedikt Josephs II. und die Duldung der Juden beginnt sich die Lagerbildung bei den Aufklärern in offizielle Josephiner und Vertreter einer konsequenten Aufklärung abzuzeichnen, die einander in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts mit zunehmender Entfremdung begegneten. Die Kampfansage an die Klöster, insbesondere an Bettelorden, Franziskaner und Kapuziner, die Diskussion um die Entbindung der Mönche von ihren Gelübden und das Recht des Staates zur Aufhebung von Klöstern, werden unter anderen von Staatskanzler Kaunitz mit der Berufung auf im Habsburgerreich etablierte absolutistisch-staatskirchliche Positionen gerechtfertigt (S. 65). Wangermann stellt Josephs Pläne verdienstvollerweise in einen größeren gesamtdeutschen Kontext, denn auch in Mainz wurde die Absicht verfolgt, "aus allen Geistlichen, welche Einkünfte zu genießen hatten, nützliche Bürger für ihre Nächsten und den Staat zu machen" (S. 63). Die politischen Verhandlungen und die in der politischen wie auch in der schönen Literatur heftig geführten Debatten um den Besuch von Papst Pius VI. in Wien 1782 zeigen die konsequent ablehnende Haltung des Papstes ebenso deutlich wie die Unterschiede in der Beurteilung der Visite zwischen Joseph II. und dem über die Konzessionen des Kaisers an den Papst verärgerten Staatskanzler Kaunitz. In der Auseinandersetzung zwischen Kirche und Staat greift Wangermann zudem die letztlich wenig erfolgreiche Kampagne gegen Erzbischof Migazzi und die reformfeindlichen, von der Kanzel gegen den Kaiser agitierenden Priester und Prediger heraus, die auch Zielscheibe der literarischen Satire bei zeitgenössischen Dichtern wie Aloys Blumauer wurden (S. 85).

Kapitel V ist dem Wendepunkt von 1783/1785 gewidmet und behandelt zunächst die Einschätzung der josephinischen Reformschriften durch die rivalisierenden, vom Gestus der Überlegenheit getragenen Aufklärer in Preußen. So forderten "Briefe aus Berlin" 1784 anstelle von kirchenpolitischen Kontroversen die Beschäftigung mit wichtigeren Fragen wie der Pflege der Künste und Wissenschaften und Reformen im Handels-, Finanz-, Justiz- und Unterrichtswesen, auf der Basis theoretischer Aufklärung (S. 98). Wangermanns Einschätzung ist zuzustimmen, dass die folgenden Debatten einen "politischen Reifeprozess in Gang" setzten (S. 101), denn von nun an wurden nicht nur die Reformgegner, sondern auch der Kaiser selbst und seine Mitarbeiter streng und kritisch geprüft, was am Beispiel der Auseinandersetzung um die Toleranz nachgewiesen wird. Neben dem Schlagabtausch zwischen den Argumenten gewährt dieses Kapitel Einblick in die Entscheidungsabläufe zwischen Joseph II. und seinen Beratern. Josephs scharfes Durchgreifen gegen die böhmischen Deisten trübte sein Image als aufgeklärter Herrscher empfindlich, wozu auch die Fortsetzung von Johann Pezzls viel beachtetem Roman *Faustin* durch P. A. Winkopp beitrug (S. 106 f.). Im Zusammenhang mit der praktischen Handhabung der theologischen Toleranz durch Joseph II. ist Wangermanns Analyse der Debatte um den sich im Lager der Wiener Aufklärer ausbreitenden religiösen Skeptizismus und Indifferentismus besonders aufschlussreich. Unterstützt von Aloys Blumauer forderte der Dichter und Freimaurer Johann Baptist von Alxinger im Gedicht "Die Duldung" mit Nachdruck "Religionsfreiheit für alle als Grundrecht der Menschen" (S. 108 ff.). Die Durchsetzung des Verbots dieses Gedichts durch die Zensur zog Verstimmungen zwischen dem Kaiser und Gottfried van Swieten nach sich, Josephs II. Ablehnung einer Äquivalenz der Religionen im Sinne Lessings ließ die Aufklärer die Stärkung ultramontaner Positionen befürchten.

Die folgenden Kapitel des Buches dokumentieren detailreich das zunehmend wachsende Misstrauen zwischen dem Regenten und den Aufklärern und ihren publizistischen Gefolgsleuten. Kapitel VI beleuchtet die Einwände gegen Josephs absolutistische Eingriffe in Ungarn, die eine Rebellion befürchten ließen, sowie den machtpolitisch motivierten Zugriff auf die Freimaurerlogen, ihre Kontrolle und Gleichschaltung, die den Prinzipien der Autonomie der Logen zuwider liefen. Dies alles trug zur politischen Desorientierung der Anhänger der josephinischen Reformen bei und führte zu heftigen Angriffen der regierungskonformen "gemäßigten Aufklärer" auf die Vertreter einer konsequenten Aufklärung (S. 135). Kapitel VII zeichnet die Eskalation der Spannungen zwischen Aufklärung und Absolutismus am Beispiel der Debatte um die Todesstrafe und der Kriminalfälle Zahlheim und Székely nach, die in Frontalangriffen auf den Kaiser als Tyrannen (S. 139) und in der Folge in einer scharfen Abrechnung Johann Rautenstrauchs mit Wucherer, dem Verleger solcher regierungskritischer Schriften mündete, da er "die innere Ruhe des Staats in äußerster Gefahr" sah (S. 142).

Wangermanns Beschreibung einiger theoretischer Erörterungen über Ausdehnung und Grenzen der Pressefreiheit, über Wert und Unwert der Zensur dient der Einführung in seine subtile Analyse der "Praxis der Pressefreiheit" in Kapitel VIII

70 Eduard Beutner

mit dem Untertitel "Schriftsteller als Lehrmeister der Fürsten". Hier wird gezeigt, dass aufklärerisch gesinnte Autoren dem Kaiser alternative politische Programme vorlegten, konkrete Forderungen erhoben und damit auf Widerstand stießen.

Ihren Höhepunkt erreichte die Kritik an den josephinischen Reformen in den Debatten um öffentliche Strafen wie die Todesstrafe oder das zur Abschreckung verhängte grausame Schiffsziehen entlang der Donau. Die ohne Beratung mit den Repräsentanten des Volks übereilt eingeführten drakonischen Strafen hielten einige Vertreter der öffentlichen Meinung für nicht vereinbar mit den Leitideen der Humanität im ausgehenden 18. Jahrhundert und boten Franz Xaver Hubers Schlendrian-Romanen Anlass zu satirischer Persiflage. Josephs Eintritt in den riskanten und verlustreichen Feldzug gegen die Türken zog schließlich von der Zensur nicht unterbundene Debatten über die grundsätzliche Rechtfertigung von Kriegen nach sich, in denen Eroberungs- und Angriffskriege als "grobe Verletzung der Pflichten der Landesfürsten gegen ihre Untertanen" bewertet wurden (S. 177). Das letzte Kapitel des Buches widmet sich der erbitterten Kontroverse um die von Leopold II. wieder zurückgenommene Steuer- und Agrarreform und die damit verbundene Urbarialregulierung, die dem Adel und den Grundherren empfindliche Einbußen bescherte. Es beleuchtet schließlich Josephs Verachtung für die "Skribler" und die neuerliche Einschränkung der Pressefreiheit mittels der Einführung einer Stempelgebühr und Verschärfung der Zensur sowie die polizeiliche Verfolgung des Verlegers Wucherer (S. 204 ff.). Von den Schriften aus Anlass des Todes Josephs II. wählte Wangermann jene aus, die neben dem Lob für seinen Mut, als erster Herrscher "die Freimütigkeit der Schriftsteller zu ertragen und zu benutzen" (Joseph Petz) deutliche Kritik üben und als Gründe für das Scheitern des Regenten den Fanatismus seiner Gegner, innen- und außenpolitische Intrigen und nicht zuletzt seine despotische Vorgangsweise sowie die ungenügende Vorbereitung der Reformen geltend machten (S. 212 ff.).

Wangermanns Buch, das ein Quellenverzeichnis und ein hilfreiches Personenregister abschließen, vermittelt dem Leser anregende Erkenntnisse über die Dynamik politischer, gesellschaftlicher und publizistischer Prozesse im josephinischen Jahrzehnt und stellt wichtige Grundlagen für weitere Beschäftigungen mit der Epoche aus der Perspektive benachbarter Disziplinen bereit. Darüber hinaus gewährt es unabhängig vom behandelten Zeitraum einen nachhaltigen und subtilen Einblick in Mechanismen und Zwänge politischer Praxis und in die wechselvolle Funktion politischer Literatur und ihrer Verfasser.

Eduard Beutner

Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur. Internationales Kolloquium an der Universität des Saarlandes 3.–5. Dezember 1998, hg. von Pierre Béhar (Musiliana, Bd. 9), Bern, Berlin et al.: Peter Lang 2003. 292 S. ISBN 3-03910-025-4. € 53,80.

Die relativ junge Glücksforschung hat in den letzten Jahren einen großen Aufschwung erlebt. Die Zahl der Publikationen und Bücher ist mittlerweile beinahe unüberschaubar geworden. Neben der Philosophie, die sich seit der Antike mit der

1

Frage eines geglückten Lebens auseinandersetzt, und der Theologie sind es vor allem die Soziologie und die Psychologie sowie zuletzt auch die Hirnforschung, die in diesem Bereich besonders intensiv tätig sind. Die Literaturwissenschaft steht – von einigen Ausnahmen wie etwa der Utopieforschung abgesehen – der Frage nach dem Glück in der Literatur eher reserviert gegenüber. Die Gründe hierfür sind mannigfaltig und können an dieser Stelle nicht im Detail ausgebreitet werden. Aber nicht zuletzt dürfte das ausschlaggebend sein, was der russische Romancier Leo N. Tolstoi am Beginn seines Romans *Anna Karenina* formuliert hat: "Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich, jede unglückliche Familie ist auf ihre eigene Art unglücklich." Ist das Glück also kein guter Stoff für Dichter, um mit Robert Walser zu sprechen? Und fordert nur das Unglück die Sprache heraus? Dies scheint auf den ersten Blick so zu sein, dennoch ist die Literatur aber auch der Ort, an dem – bei aller ästhetischen Nachdenklichkeit und Skepsis – das Glück immer wieder zum Thema wird. Es ist auf die "dialektische" Struktur des Glücks (Georg Kamphausen) zurückzuführen, dass dies oft in Verbindung mit Unglück, Leid und Verzweiflung geschieht.

Diese Doppelgesichtigkeit spiegelt sich auch im Titel des von Pierre Béhar herausgegebenen Sammelbandes wider, der die Ergebnisse eines internationalen Kolloquiums an der Universität des Saarlandes dokumentiert. Die Konzentration auf die österreichische Literatur<sup>1</sup> wird im Vorwort vom Herausgeber damit begründet, dass Österreich zu den Ländern zähle, in denen dem Glück eine "überaus große Wertschätzung zuteil [werde]", und zwar "über die Grenzen des heutigen Landes dieses Namens hinaus." (S. 7) Zweifellos ist die Auseinandersetzung mit dem Glück von historischen, religiösen und gesellschaftspolitischen Faktoren geprägt. Nicht von ungefähr ist in der Glücksforschung die Ansicht vertreten worden, dass speziell in der lutherisch bestimmten Kultur Mitteleuropas so etwas wie eine "Scham vor dem Glück' existiere. Behår sieht in seinem kurzen historischen Exkurs, der sich auf ein Diktum des Schriftstellers und Philosophen rumänischer Herkunft, E. M. Cioran, bezieht, "die Besitztümer des Hauses Österreich" von einer "riesigen Grenze" durchzogen, "die ein westliches, vom Glück gewiegtes Europa von einem östlichen, vom Unglück bedrohten Europa trennte." Sein Fazit, dass "sich alle Völker des Donaubeckens in ihrem abgründigen Unglück nach den glücklichen Zeiten eines verlorenen und idealisierten goldenen Zeitalters [sehnten]: in Wien nach Maria Theresia oder Franz Josef, in Prag nach Karl IV. oder Rudolf II., in Budapest nach Matthias Corvinus - oder wiederum Ferencz József" (S. 7 f.), lässt die antiquierte Rede vom glücklichen Östereich anklingen, eine Rede, die in der Literatur allerdings einer kritischen Revision unterzogen wird.

Die vierzehn Beiträge spannen chronologisch einen Bogen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Mehrere Aufsätze beschäftigen sich mit dem Wiener Volkstheater (Jeanne Benay, Jean-Marie Winkler, Eva Reichmann), mit Hugo von Hofmannsthal (Anke-Marie Lohmeier, Emanuela Veronica Fanelli) und Robert Musil (Rosmarie Zeller, Roxanna Nubert) sowie mit der Gegenwartsliteratur (Konstanze

Vgl. dazu auch: Das glückliche Leben – und die Schwierigkeit, es darzustellen. Glückskonzeptionen in der österreichischen Literatur. Beiträge des 14. Österreichisch-Polnischen Germanistentreffens Salzburg 2000, hg. von Ulrike Tanzer, Eduard Beutner und Hans Höller (Zirkular. Sondernummer 61), Wien 2002.

72 Ulrike Tanzer

Fliedl, Daniela Bartens, Gábor Kerekes, Dirk von Petersdorff). Dazu kommen Beiträge über das Bild der Habsburgermonarchie in Texten deutschsprachiger Ungarn um 1800 (László Tarnói), über die Problematik literarischer Utopie in der Gründerzeit (Werner Michler) und über Ingeborg Bachmann (Bilge Ertuğrul). Die Schwerpunktsetzungen werden im Vorwort zwar nicht eigens begründet, erscheinen aber durchaus als stimmig. Zu bemängeln bleibt einzig die Tatsache, dass Peter Handke in zwei Beiträgen nur kurz gestreift wird. Allein die vielen Bezüge, die Daniela Bartens in ihrem lesenswerten Aufsatz zum Glücksbegriff im Werk Peter Roseis herzustellen vermag, hätten einen eigenen Beitrag zu Handke mehr als gerechtfertigt.

An dieser Stelle sollen allerdings die Untersuchungen näher in den Blick genommen werden, die sich mit Autoren des Wiener Volkstheaters beschäftigen. Jeanne Benay konstatiert in ihrem Eröffnungsbeitrag eine "plurale Behandlung der Glück-Thematik" (S. 10) im Wiener Volkstheater. Die Unbeständigkeit des Glücks werde hier ebenso thematisiert wie "das Erreichen einer intensiveren irdischen Seligkeit nach der Überwindung von Hindernissen, Prüfungen und Krisen" (S. 11) und das Lustprinzip als Lebenszweck, exemplarisch festgemacht an der Figur des Hanswurst. Der Verzahnung von privatem und kollektivem Glück geht Benay dann genauer nach und analysiert nach diesem Gesichtspunkt Emanuel Schikaneders Zauberflöte (1791), Adolf Bäuerles Aline oder Wien in einem andern Weltteil (1822) und Friedrich Kaisers Ein Fürst (1849). Der These, dass "das Glück und dessen Repräsentation auf der Bühne [...] transhistorisch in enger Relation zur Ideen- und Mentalitätsgeschichte, zur gesellschaftlichen Umwelt und zur ästhetischen Sprache [stehen]" (S. 12), ist zuzustimmen. Folgerichtig bemüht sich auch Benay, ihre textnahen Interpretationen in größere Zusammenhänge zu stellen. Ein Manko des Beitrags, dessen Titel eine Überblicksdarstellung verspricht, ist freilich, dass so wichtige Autoren wie Ferdinand Raimund und Johann Nestroy gänzlich unbeachtet bleiben.

Raimund, dessen Zauberspiele für die Thematik wichtig gewesen wären, wird in Jean-Marie Winklers Beitrag zwar immer wieder erwähnt. Es hätte sich allerdings durchaus angeboten, die Betrachtungen zu Carl Meisls *Der Esel des Timon* (1820) und Shakespeares *The Life of Tymon of Athens* (1608) um Raimunds Besserungsstück *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) zu erweitern. Winkler zeigt in seiner vergleichenden Analyse, wie Timons Pessimismus ein Zeitgefühl des Biedermeier trifft. Auffallend ist wohl dabei, wie sehr bei Meisl "die Resignation als Mittel zur Bekämpfung des Unglücks" (S. 53) hervorgehoben wird. Die Moral von Meisls *satyrische*[r] *Karikatur in zwey Acten mit Gesang* lautet nämlich, Menschen und Welt zu akzeptieren, "wobei Menschenhaß und Pessimismus ebenso zu diesem Weltbild gehören wie die bürgerlich-resignative Zufriedenheit." (S. 54)

Die distanziert-ironische Haltung zur Welt, die bei Meisl bereits angelegt ist, erhält im nestroyschen Possenkosmos ihre radikale Zuspitzung. "Vom Schicksal zum Zufall" nennt Eva Reichmann ihren Beitrag, in dem sie den Wandel des Glücksbegriffs bei Nestroy nachzuzeichnen versucht. Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist die Posse *Der böse Geist Lumpacivagabundus* (1833), in der Handlungsführung und Finalisierung engstens mit dem Wesen der Fortuna und der Glücksund Schicksalsauffassung Nestroys verbunden sind. Reichmann sieht in dem Stück

"das Schicksal [...] am individuellen Glücksbegriff" (S. 62) scheitern. An mehreren Stücken, vor allem an der Posse Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes (1835), versucht sie schließlich nachzuweisen, wie das Schicksal immer stärker vom Zufall abgelöst wird. Ob die Veränderung des Glücksbegriffs so schematisierend-einfach dargestellt werden kann, ob mit dem, was hier als Zufall bezeichnet wird, nicht Aspekte der Fortuna-Emblematik gemeint sein könnten² und ob die Einbeziehung des Spätwerks nicht einen anderen Befund erbracht hätte, dies alles müsste weit differenzierter diskutiert werden. Die Unsicherheit in der Begrifflichkeit ist in diesem Aufsatz ein beträchtliches Problem, ebenso die Tatsache, dass die reichhaltige Sekundärliteratur zu weltanschaulichen Positionen Nestroys, vor allem auch zum Schicksalsbegriff, völlig ausgeblendet bleibt. Zudem wäre es lohnend gewesen, die Glücksspielthematik,³ die bei Nestroy ja eine wichtige Rolle spielt, stärker zu berücksichtigen. Hier hätte sich zeigen lassen, dass weder der Zufall noch das Schicksal Glück ermöglichen, sondern dass im Spiel, als Außer-Kraft-Setzen von Zufall und Schicksal, Glück sich einstellen kann.

Überaus profund ist hingegen Werner Michlers Darstellung der scheinbar "utopielosen" Zeit zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende. Sein Hauptaugenmerk gilt zwar dem heute weitgehend vergessenen Versepiker Robert Hamerling, er holt aber weiter aus und spannt einen faszinierenden Bogen von Nestroys "Schicksals"-Monolog, der liberale Positionen zur Religion vorwegnimmt, bis zu Ludwig Anzengruber, dessen Volksstück *Der Meineidbauer* (1871) mit einer Sozialutopie endet. Damit bleibt das Glück bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Thema für das Wiener Volkstheater, wenngleich Werner Michler bilanzierend festhält, dass es schon in der Gründerzeit nicht mehr selbstverständlich war, dass "die Literatur für das Glück zuständig sein soll, zumal das soziale" (S. 128).

Ulrike Tanzer

Felix Salten: Wurstelprater. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne. Hg. von Siegfried Mattl, Klaus Müller-Richter, Werner Michael Schwarz. Wien: Promedia 2004. 256 Seiten. Mit 75 Originalaufnahmen von Dr. Emil Mayer. ISBN: 3-85371-219-3. € 19,90.

Daniel Spitzer, Feuilletonist der Gründerzeit, bekannt als der "Wiener Spaziergänger", schrieb einmal, es koste viel Arbeit, damit man der Arbeit die Arbeit nicht anmerke. Damit wollte er pauschalen Bewertungen vieler Feuilletons und anderer kleiner Formen als leichtgewichtig, weil (scheinbar) leichthändig geschrieben, entgegnen. Leichtgewichtig – das traf zweifellos auf zahlreiche Gattungsbeispiele zu, nicht aber für die Mehrzahl von Spitzers Feuilletons, auch nicht für die seiner Zunftkollegen Ferdinand Kürnberger, Ludwig Speidel, Friedrich Schlögl, und auch später nicht für die Joseph Roths oder Alfred Polgars. Den Eindruck, mit leichter

Vgl. dazu Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Wien 2001, S. 64–71. Walter Obermaier, "Da setzt mancher oft noch sein letzt's bissel Geld, glaubt, einmal muß's einschlag'n, und allweil is 's g'fehlt" – Glück und Glücksspiel bei Nestroy', *Nestroyana* 15 (1995), S. 25–44.

Hand geschrieben zu sein, erwecken auch viele Feuilletons Felix Saltens, leichtgewichtig sind sie deshalb noch nicht. Ob der 1869 als Siegmund Salzmann in Budapest geborene Erzähler, Feuilletonist und Essayist einer der "produktivsten, vielseitigsten [...] Schriftsteller der Wiener Moderne" war, wie die Herausgeber meinen, wird man kaum bestreiten wollen, ob er auch einer der "klarsichtigsten" war (Vorwort, S. 125), mag nur mit Vorbehalt gelten. (Allerdings: Seine Abrechnung mit dem Wiener Bürgermeister Karl Lueger, die er 1909 im Band *Das österreichische Antlitz* veröffentlichte, ist ein engagierter Essay von besonderer Eindringlichkeit, stellenweise auch Klarsicht.)

Der Wurstelprater im Wiener Prater ist dessen Volksbelustigungs-Areal. (Neuerdings droht ihm die Umwandlung in einen Themenpark.)<sup>4</sup> Saltens Sammlung von über 20 feuilletonistischen Skizzen, jede begleitet von einer oder mehreren Fotografien von Emil Mayer, nimmt 119 Seiten ein, und fast exakt so lang ist der anschließende Teil mit neun Aufsätzen von Historikern und Germanisten mit kulturwissenschaftlicher Ausrichtung aus Österreich, Deutschland und den USA.

Der Druck entspricht der Ausgabe von 1911, mit originalem Satzspiegel; daher tropfen die Texte am Ende in Trichterform um eine Mittelachse herum aus. Wenn einem Medialität und Materialität der Schrift nicht gleichgültig sind, darf man darin bereits ein Zeichen dafür sehen, dass Salten Harmonie mehr am Herzen lag als Ironie oder gar Ätze. In dieser Hinsicht verbindet ihn in diesem Band nicht viel mit Kürnbergers und Spitzers Beispielen der kleinen Form.

Übergreifendes Thema der meisten Texte sind, wie die meisten Fotografien Emil Mayers ebenfalls belegen, Menschen als Betrachter der Belustigungs-Attraktionen des Wurstelpraters - selten von vorne fotografiert, oft von der Seite, häufig auch in der Rückenansicht. Nie spricht Salten übrigens von "Massen", fast immer von der "Menge". Der (später am Schreibtisch sitzende) Beobachter bleibt fast nur das, ist kaum je Teil der Menge. Salten – manchmal als "ich", manchmal als "man" – geht nicht dicht unter die Leute. (Ein paar Jahrzehnte später, aus Anlass des Justizpalastbrandes in Heimito von Doderers Roman "Die Dämonen", wird ein Bodensatz dieser Menge revoltierende "Masse" werden, als "der Ruaß" aus dem Prater in die Innenstadt strömen und dort von einem noch distanzierteren Betrachter in seinen destruktiven Energien wahrgenommen werden.) Das vorherrschende Erzähl- und Schilderungs-Tempus ist das Präsens; es ist nicht, wie einer der Beiträger meint, ein "überhistorisches Tempuspräsens" (S. 153), sondern das dem flanierenden Ich angemessene Mittel, die Wahrnehmungsbewegung zu thematisieren ("Spät nachts komme ich zu den Volkssängern" etc., S. 56). Der flanierende Grundhabitus kann jedoch durchaus zu Beglaubigungsschwierigkeiten führen, wenn z. B. erzählt wird, was der "Meerestaucher" geträumt hat (S. 15), ohne dass Salten eine Recherche zumindest andeutet. Woher kennt er diese Träume? Hier und anderswo nimmt sich der Feuilletonist – der ansonsten einiges mit einem Reporter gemeinsam hat – das Recht eines Erzählers auf hinzugetane Allwissenheit.

Wer den "Watschenmann", jene legendäre wöchentliche Sendung des Österreichischen Rundfunks, ersonnen von Jörg Mauthe mit den akustischen Ingredienzen

Siehe Salzburger Nachrichten, 7. 8. 2004, S. 4.

des Wurstelpraters, im Ohr hat ("Treten Sie näher, meine Herrschaften") oder wer sich den Ausrufer in Elias Canettis Drama Komödie der Eitelkeit vergegenwärtigt ("Und wir, und wir, und wir, meine Herrschaften"), den empfängt Salten im ersten Text, "Der Ausrufer", mit Anspielungen aufrufender Grandezza und schließt auch gleich ein Interview mit diesem Ausrufer ein. Der Ausrufer macht aus der Menge Zuschauer, er führt mit seiner Stimme und wörtlich wiedergegebenen Locksätzen die Menge zur Attraktion hin, die Attraktionen selbst aber wollen vor allem gesehen werden. Obwohl Salten zwischendurch immer wieder Gehörtes niederschreibt und so die Diskrepanzen zwischen Schilderungssprache und Sprachnaturalismus des Aufgeschnappten zu besonderen Wirkungen ausnützt - einer der Ausrufer: "Auf dem Altare der Kunst muß jeder sein Schöhrflein beitragen" (S. 9) -, bleibt der Hörsinn der Türsteher für das zu Sehende. Sieht man von Essen und Trinken – und in einem der besten Texte, "Fünf-Kreuzertanz" (S. 71 ff.), auch vom Tanzen ab -, gibt es wenig, wonach die Zuschauer greifen sollen, manchmal der Bursch das Mädel um die Mitte. Die vorgeführten Riesen und Zwerge, die Dame ohne Unterleib (S. 16 ff.), die sehr lange sehr ruhig stehen muss, die Wachspuppen, arrangiert nach Gemälden (S. 62 ff.) - beides wohl Schwundformen der "tableaux vivants" in den Häusern der Oberschicht -, ferner Daphne im gleichnamigen Text (S. 19 ff. - eine Banalisierung des Mythos aus Ovids "Metamorphosen": "Seid jeaner Zeit ist der Loabear das Sinnbüld der Unsteablichkeit"), sie alle sollen nur gesehen, nicht auch be-griffen werden. Im 19. Jahrhundert hatte der Sehsinn besondere Schübe erhalten, sowohl allgemein im Verlaufe des Zivilisationsprozesses als Zwang zur Affektkontrolle ("Du kannst dir alles ansehen, aber faß es nicht an")<sup>5</sup> als auch als Lehre, die die Weltausstellungen dem Publikum erteilten ("Alles ansehen, nichts anfassen!").6

Die Beiträger, zu denen auch die Herausgeber gehören, haben sich entschlossen, Saltens "Wurstelprater" zu einem "Schlüsseltext der Moderne" (Untertitel) zu erklären. Sie tun dies, indem sie tief ins kulturwissenschaftliche Beschreibungs-Repertoire greifen. Da bremst sich Leselust schon mal ein. So wie das Buch wegen seiner strengen Bindung sperrig in der Hand oder auf dem Tisch liegt, immer bereit, von selbst zuzuklappen, so sperrig sind auch die meisten Beiträge. Ein Kurz-Rezensent der Neuen Zürcher Zeitung (29./30. 5. 2004) meinte, Saltens Texte und Mayers begleitende Fotos schlagen eine schwafelnde Wissenschaftsprosa "um Längen". Das war sehr ungnädig gesprochen und ein Griff ins Grobe dazu. Aber ganz ungerecht ist es nicht. Saltens Sätze fließen leicht dahin, manche Sätze der Beiträge stampfen theoretisierend-trumpfend auf –, nicht ohne im Einzelnen auch interessant zu sein. Die Beiträge behandeln z. B. den Prater als "Utopia des 'zeitlos Popularen", ein unmissverständlicher Hinweis, dass man es mit der Historisierung der Phänomene nicht so recht halten möchte. Dies gilt auch für den Beitrag, der die seit Franz Grillparzers Erzählung Der arme Spielmann bekannte Metapher des Flutens und Strömens der Massen mit Bezug auf den Zustrom der slawischen Arbeitssuchenden nach Wien analysiert, mit der Implikation, dass der Vorgang, der junge Leute aus

<sup>5</sup> Vgl. Norbert Elias, Die Gesellschaft der Individuen, hg. von Michael Schröter, Frankfurt a. M. 1987, S. 162.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, 1. Band, hg. von Rolf Tiedemann (edition suhrkamp 1200), Frankfurt a. M. 1983, S. 267.

den Provinzen in die Metropole saugt, wo sie dann zermahlen werden, ein immerwährender Kreislauf sei, während es doch eher spiralig nach unten in den Krieg ging. Es werden "Phantasmagorien des Praters" beschrieben, Missgeburten als Attraktionen untersucht, ein Beitrag nimmt, als einziger, auf Saltens ideologische Biegsamkeit Bezug, die filmischen Repräsentationen des Praters behandelt ein weiterer. Einem amerikanischen Beitrag ist das Knüpfen der Längsfäden zurück in die Tradition anvertraut. (Diesem Aufsatz merkt man mit Dankbarkeit an, dass das Englische sich nicht so leicht wie das Deutsche für terminologische Überladungen hergibt.) So lässt sich, mit Blick auf Saltens letzten Text über den Wurstel / Kasperl, das Generalthema und die ihr gemäße Darstellungsform durchaus formulieren (und mit dem "author" auch den Fotografen meinen): "The reader watches the author watching the spectators watching the puppet show" (S. 178).

Es stellen sich am Ende doch einige Fragen, die im Band nicht in eine analytische Perspektive gerückt werden: Warum bleibt Saltens Vergleich der Menge, die den Eingang zum Wurstelprater säumt, mit Ungeziefer ("wie Käfer und Asseln aus den Ritzen der Mauern hervorkrabbeln und gleich sitzen bleiben") unkommentiert bzw. warum wird er mit dem Hinweis, dass man damit eben in Saltens Bild bleibt, einfach stehen gelassen? (S. 128) Dachte niemand daran, was in diesen Insekten-Sprachbildern auch schon zu diesem Zeitpunkt, und erst recht wenige Jahre später, formuliert wurde? Warum ist jemand, der Leute photographiert, die sich etwas anschauen, gleich ein Voyeur? (S. 159) Sind Pierre Bourdieu und Jürgen Habermas schon (oder noch immer) so Gemeingut, dass man ihre Grundbegriffe "symbolisches Kapital" bzw. "Strukturwandel der Öffentlichkeit" (S. 130) nicht zu belegen braucht? Die Figur des Flaneurs wird wiederholt aufgerufen (z. B. S. 137), nicht aber im Zusammenhang mit einer der wichtigsten Aussagen Walter Benjamins in seinem Passagen-Werk: "Die gesellschaftliche Grundlage der flanerie ist der Journalismus. Als flaneur begibt der Literat sich auf den Markt, um sich zu verkaufen."<sup>7</sup> Mit den Wurstelbrater-Texten und -Bildern begeben sich nicht ein, sondern gleich zwei Flaneure mit ihrer Schreib- und Foto-Intelligenz auf den Markt - mit welchen Konsequenzen für das Buch als Ware bzw. für die soziale und ökonomische Stellung eines Fotografen und eines Schriftsteller-Journalisten? Kann man über Massenkultur schreiben, ohne wenigstens den Versuch zu unternehmen, eine Kritik der Kulturindustrie anzuwenden? Kann man wirklich davon sprechen, dass der Wurstelprater ein wirksames Werkzeug für soziale Kontrolle war ("such an effective tool of social control", S. 187), kann man die These vertreten, dass sich die massenhaft Zugewanderten aus der Peripherie im Prater tanzend austoben, ihr Heimweh vergessen, aber im Vergnügen ihre potenziell revolutionären, oder auch destruktiven, Energien abbauen, ohne zumindest anzudeuten, dass solche Thesen doch wohl direkt der kritischen Theorie entstammen? Oder: Wenn man davon spricht, dass das Fotografische der "referentielle Resonanzraum des Wortes" ist, sollte man es doch an einem konkreten Beispiel ganz genau vorführen, im Sinne einer Devise angelsächsischer Literaturkritik: Don't tell us without showing us! Auch fragt man sich, was die angemessene Reaktion ist, wenn man liest, Saltens Blick auf die Menge und die Metapher des Strömens verweise

Walter Benjamin, Das Passagenwerk, 1. Bd. (wie Anm. 6), S. 559.

auf die "neu errungene Raumpraxis des bürgerlichen Subjekts [...]. Allerdings ist nicht zu übersehen, dass konträr zum Utopos kontinuierlicher Räumlichkeit und zur restaurativ funktionalisierten Idee eines ganzheitlichen, egalitären Volkskörpers das narrativ hergestellte Nebeneinander des Praterraumes in diesen Texten erneut in hoch ausdifferenzierte Sozialsegmente untergliedert wird. Diese unterliegen nunmehr als distinkte Geschmacks- und Kulturlandschaften der topographischen Definitionsgewalt des textgenerierenden (überwiegend bürgerlichen) Subjekts [...]" (S. 148) War denn nicht die Literaturwissenschaft in den letzten Jahren auf gutem Wege, ihre Arbeitsergebnisse wieder verständlicher zu formulieren, und sollte sie dies nach ihrer Berührung mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen nicht auch weiterhin tun?

Der erwähnte Längsschnitt-Aufsatz trägt den Titel "Anthropologischer Heißhunger oder Hexenküche-Rausch?" Sein erster Teil ist ein Zitat aus Grillparzers Der arme Spielmann (der übrigens nicht im täglich geöffneten Wurstelprater spielt, sondern auf dem jeweils nur einmal im Jahr stattfindenden Brigittenauer Kirchtag – doch wohl ein Unterschied!), der zweite Teil ist aus "Der Prater", einem von Adalbert Stifters Beiträgen zu dem von ihm herausgegebenen Band Wien und die Wiener. Grillparzer begann mit der Erzählung 1831 und veröffentlichte sie 1847, Stifters Beitrag steht im Band von 1844; beide Publikationen erschienen also vor der Revolution von 1848. Danach, bis zur Jahrhundertwende, passierte viel in Geschichte und literarischer Ästhetik. Wenn mit diesen Titel-Teilen auf Saltens "Wurstelprater" von 1911 perspektiviert werden kann – Verfasser und Herausgeber waren offensichtlich dieser Meinung –, wie schlüssig ist es dann, den Band zu einem "Schlüsseltext zur Wiener Moderne" zu deklarieren?

Karlheinz Rossbacher

Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten. Herausgegeben von Oswald Panagl und Robert Kriechbaumer (Schriftenreihe des Forschungsinstitutes für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek, Salzburg, Bd. 20). Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004. 216 Seiten. ISBN 3-205-77199-0. € 29,90.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer wissenschaftlichen Tagung, die im November 2002 in Salzburg stattgefunden hat, und er vereint alle Vor- und Nachteile solcher Sammelbände in sich. Einerseits kann er den (nicht erhobenen und bei einem so dehnbaren Begriff wie "subversive Textsorten" auch nicht zu erwartenden) Anspruch, einen stringenten Überblick über das Thema zu geben, nicht erfüllen; andererseits bietet er aber eine Reihe durchaus beachtenswerter Einzeluntersuchungen kompetenter Fachleute. Zu bedauern ist es, dass das reiche Feld satirisch-subversiver Texte in Theater und Feuilleton des 19. Jahrhunderts (es seien nur beispielsweise Johann Nestroy, Moritz Gottlieb Saphir und Daniel Spitzer genannt) oder in den witzig-satirischen bzw. humoristischen Zeitschriften (vom Hans-Jörgel über Kobold, Figaro, Kikeriki und Floh bis hin zur Bombe, den sozialdemokratischen Glühlichtern vom Ende des Jahrhunderts und schließlich zu Muskete und Götz von Berlichingen) nicht behandelt wurden. Auch die Anfänge des Kabaretts in Österreich

78 Walter Obermaier

oder Sonderformen, wie die jüdische Jargonkomik, hätten eingehende Untersuchungen verdient – aber eine wissenschaftliche Tagung muss sich Beschränkungen auferlegen und Schwerpunkte setzen. Und diese waren hier vor allem die Darstellung von Satire und Kabarett im Wien des 20. Jahrhunderts.

Zwei Beiträge werfen allerdings einen Blick auf die literarische Szene in Osteuropa, und der Rezensent gesteht, dass er sich dabei aus Mangel an Kenntnis der Materie nur auf knappes Referieren beschränken kann. Es sind dies Alois Woldans Aufsatz über die Literatur in Polen nach der Wende 1989 und der von Cornelius Hell über die politische Gegenwartsliteratur in Litauen. Woldan analysiert die vornehmlich junge polnische Literatur vor und nach 1989, die literarischen Kämpfe und Auseinandersetzungen, vor allem aber die Rolle der Literaturzeitschrift bruLion, die – zuerst im Untergrund – von 1987 bis 1996 erschienen ist und in der sich die literarischen Tendenzen der Zeit widerspiegeln: die umstrittene "Strategie des Skandals", die unterschiedlichen Positionen der "Jungen Wilden" und der "Neoklassizisten" sowie der Wandel von Untergrundliteratur zu etablierten neuen Positionen. Die "Absage an die Tradition" scheint nur teilweise eine solche, ist aber vor allem ein wesentlicher Blick in Bereiche, die kaum bekannt sind, deren Entdeckung aber lohnt. Dies gilt mit Einschränkungen auch für Cornelius Hells Ausflug in die litauische Gegenwartsliteratur. Im Unterschied etwa zu Polen gab und gibt es hier nach seinem Befund "keine politische Literatur im engeren Sinn" (S. 191). Hell widmet sich einerseits dem Werk des frühverstorbenen Schriftstellers Ričardas Gavelis (1950–2002) und dessen Roman Vilniaus pokeris (Vilnius-Poker), in dem er die bedeutendste Leistung neuerer litauischer Literatur sieht. Nach einer Skizze des literarischen Lebens im Litauen des 20. Jahrhunderts und insbesondere der "Partisanenliteratur" auf Grundlage der Literaturgeschichte von Vytautas Kubilius präsentiert Hell anschließend Texte von Juozas Erlickas (geb. 1953), "die zwischen Erzählung und Sketch changieren (wenn sie nicht die Form eines Gedichts annehmen)" und für ihn das Gegenbeispiel der eigenen These von der unpolitischen Literatur Litauens sind. Leider sind nur wenige Texte der genannten Autoren in deutscher Sprache zugänglich.

Gewissermaßen die Basis des gesamten Unterfangens bildet aber die einleitende Betrachtung von Richard Schrodt über "Strategien des uneigentlichen Sprechens". Er beleuchtet nicht nur Ironie und Witz sowie andere sprachliche Formen des Humors aus sprachwissenschaftlicher Sicht, sondern besticht durch signifikant gewählte Beispiele. Beeindruckend die Analyse parlamentarischer Reden unter diesem Aspekt – und sie sollte ein Anstoß sein, auf der Grundlage dieser Überlegungen auch historische Texte des Parlamentarismus und des politischen Lebens auf "subversiven" Spracheinsatz und auf den vermutlich öfter noch konstatierbaren unfreiwilligen Humor hin zu untersuchen. Oswald Panagls Blick auf die "antiken Wurzeln des Politischen Kabaretts" legt satirische Spuren in der griechisch-römischen Dichtung frei, versagt sich aber hier eine "Ahnenreihe" zu konstruieren, die sich nahtlos bis zur Gegenwart fortsetzen ließe. Er sieht sein Thema als das, was es ist: eine anregende Spurensuche im "klassischen Altertum" und darüber hinaus als Beleg dafür, dass Spott und Satire wohl so alt wie die Menschheit sind. Panagls Rundgang durch die Gefilde antiker satirischer Literatur bezieht nicht nur expressis verbis diese, sondern

auch Lyrik, Epik, Komödie und Spottlieder ein, wobei sich der Bogen von Homer über Aristophanes bis zu Cicero, Sueton und vor allem Horaz mit einem Ausblick hin zu Juvenal spannt. Allerdings steht das Thema etwas isoliert, denn historische Belege aus Mittelalter, Renaissance (Erasmus von Rotterdams *Lob der Torheit*!) und Neuzeit sind in diesem Band nicht vertreten.

In ähnlich isolierter Position steht der Beitrag von Beatrix Müller-Kampel. Die Autorin hat sich bereits ausführlich mit dem Spaßtheater des 18. Jahrhunderts beschäftigt und untersucht die Funktion der lustigen Figur der Wiener Bühne des 18. Jahrhunderts auf dem Hintergrund der zeitgenössischen wie auch der aktuellen Debatte um "Sittlichkeit" auf dem Theater. Dabei weist sie – dem entsprechenden Kapitel ihres jüngst erschienenen Bandes Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert (siehe auch dessen ausführliche Rezension in Nestroyana 24 (2004), S. 94–97) folgend – diesen Figuren, deren "Körperlichkeit" sie eingehend beschreibt, auch eine vermutlich nicht immer intendierte, aber de facto so empfundene bzw. interpretierte Funktion eines "Stachels wider den Zeitgeist" zu. In der Geschichte des Wurstels und den Versuchen ihn zu verdrängen sieht sie aber auch den Beleg dafür, "daß für das Projekt der Aufklärung, wenn es denn ein solches ist, zumindest zweierlei zu zahlen ist: disziplinierter Körper und reglementierter Spaß" (S. 58). Hier wird die Diskussion wohl noch weitergehen.

Das Schwergewicht des vorliegenden Bandes liegt aber mit sechs von insgesamt dreizehn Aufsätzen auf dem Kabarett des 20. Jahrhunderts. Dieter A. Binder bietet mit seinen breit angelegten und detailreichen Überlegungen zum Kabarett als einer spezifischen Quelle der österreichischen Geschichte vor allem der Zweiten Republik ein kenntnisreiches Spektrum dieser Form der Kleinkunst bis in die jüngste Gegenwart und vergisst nicht auf die – im Konnex jedweder Geschichtsbetrachtung dieser Epoche – wichtigen Verweise auf Ständestaat und Nationalsozialismus. Mit illustrativen Beispielen belegt er den impliziten, zumeist aber sehr expliziten Widerschein konkreter Personen und Handlungen aus Politik und Kultur in den Programmen von Kabarettensembles, aber auch von Solokabarettisten. Vielleicht wäre neben den "Schmetterlingen" auch noch die Gruppe "Drahdiwaberl" zu erwähnen gewesen – nicht unbedingt dem Kabarett zuzuordnen, doch jedenfalls ein äußerst subversiver "Stachel wider den Zeitgeist". Bedeutsam ist der Hinweis auf die Rezeption von Kabaretttexten einerseits im verhältnismäßig kleinen und gewissermaßen "geschützten" Bereich der jeweiligen Bühnen, andrerseits aber auch auf die Massenkonsumation durch Rundfunk und Fernsehen bis hin zur Präsenz von Kabarettisten im Film. Binder gibt auch einen Hinweis auf Zensur, die keineswegs nur amtlich verordnet sein muss, sondern auch von der "Quotengesellschaft" getragen sein kann. Die Lektüre lässt den Wunsch aufkommen, eine Geschichte Österreichs - zumindest nach 1945 – aus kabarettistischer Sicht zu lesen; besonders auch in Hinblick darauf, was rezipiert wurde und was nicht gesehen, übersehen oder - sei es durch zensurartige Einwirkungen von außen wie durch Rücksichten der Kabarettisten oder durch "blinde Flecke" – verdrängt wurde.

Mit einer spezifischen Sonderform, nämlich dem sozialdemokratischen Kabarett der Zwischenkriegszeit, setzt sich Christian Müller auseinander. Auf dem Hintergrund des für die österreichische Sozialdemokratie dieser Zeit charakteristischen 80 Walter Obermaier

Strebens eine eigene Arbeiterkultur in bewusstem Gegensatz zur (klein)bürgerlichen Kultur zu schaffen und deren Scheiterns am Anspruch eines Großteils ihrer Anhängerschaft einfach an der bürgerlichen Kultur partizipieren zu wollen etablierte sich ab 1926 auch ein eigenes politisches Kabarett. Es wandte sich - da Kritik an der eigenen Partei von deren Führung ungern gesehen wurde - vor allem gegen den politischen Gegner: den Kapitalismus im Allgemeinen und Christlichsoziale, Heimwehr sowie schon früh auch die Nationalsozialisten im Besonderen. Müller skizziert die unterschiedlichen szenischen Darstellungen, die sowohl vom zeitgenössischen Agitationstheater wie auch von dem Volkstheater des Vormärz entnommenen Traditionen und Figuren geprägt waren. Gerade Letzteres (wobei sich Müller hier auf die Arbeiten von Jürgen Doll bezieht) mag für die Leser von Nestroyana besonders interessant sein; dies auch in Hinblick darauf, dass sozialdemokratische Kunstanschauung die "Altwiener Volkskomödie" ursprünglich als minderwertig und ihre Vertreter als bornierte Kleinbürger diffamierte. Allerdings zeigen sich auch deren Einflüsse auf das sozialdemokratische Kabarett in einer gebrochenen Tradition, da die übernommenen Figuren und Typen durchaus negativ gezeichnet sind. So steht das sozialdemokratische Kabarett der Zwischenkriegszeit im Spannungsfeld zwischen Innovation und Tradition.

Müller weist auch auf den spürbaren Einfluss von Karl Kraus hin, trotz des zwischen diesem und der Sozialdemokratie (von beiden Seiten her) bestehenden zumindest ambivalenten Verhältnisses. Ihm, seiner Stellung zu Sozialdemokratie und Nationalsozialismus sowie dem ebenso gerne zitierten wie fehlinterpretierten Satz, dass ihm zu Hitler nichts einfalle, gilt der Beitrag von Wendelin Schmidt-Dengler. In seinem klugen Essay setzt sich der Autor vor allem mit dem komplexen Text der Dritten Walpurgisnacht auseinander, weist Wege zu dessen Verständnis, ohne aber dem Leser sein eigenes Urteil aufzwingen und ihm solcherart eigenes Denken ersparen zu wollen. Ein Text, der tiefer ist als politischer Witz sein kann und will, ist in besonderem Maße bewussten oder unbewussten Fehlinterpretationen ausgesetzt. In und hinter diesen mögen auch Versuche stehen, Kraus billig etwas ans Zeug flicken zu wollen oder aber ihn für sakrosankt zu erklären, wobei man auch den Widerschein der dogmatischen Unduldsamkeit der einzelnen "Kraus-Kirchen" erkennen mag. Schmidt-Dengler macht die Grenzen deutlich, die der Satire unter hohem moralischen und sprachlichen Anspruch gesetzt sind und die sich auch beim "weißen Hohepriester der Wahrheit" (Georg Trakl) als relevant erweisen.

Mit dem Nationalsozialismus unter dem Blickpunkt des politischen Witzes setzt sich Ernst Hanisch auseinander. Er hat sich damit einer wenig dankbaren Aufgabe unterzogen und nennt eingangs zu Recht die Textsorte eine "diffuse Quelle". Von ephemeren Ausnahmen abgesehen gibt es ja über das tatsächliche Kursieren solcher Witze in Diktaturen kaum quellenmäßige Belege. So ist auch Hanisch darauf angewiesen, sich der bekannten (und daher auch schon viel zitierten) Beispiele aus den einschlägigen Sammlungen zu bedienen (vielleicht hätte man noch Peter Rühmkorfs Über das Volksvermögen heranziehen und auf Friedrich Torbergs Essay Fug und Unfug des politischen Witzes, beide von 1967, hinweisen können). Für eine relevante Befragung von Zeitgenossen ist es nach nahezu 60 Jahren wohl schon zu spät, vor allem wenn man bedenkt, dass auch jüngere Menschen zu unpräzisen Erinnerungen

neigen. Die von Hanisch herangezogenen Beispiele hätten sich vielleicht durch solche aus dem systemkonformen und minderheitenfeindlichen Bereich (den er in seiner Einleitung auch anspricht) erweitern lassen: antijüdische und antiklerikale Witze (z. B. "inser Unnützer" als an den jüdischen Jargon anklingende Verballhornung der Bezeichnung "unser Innitzer" für den Wiener Kardinal), aber auch Witze auf Kosten der Kriegsgegner. So mancher Witz, welcher der Zeit des Nationalsozialismus zugeordnet wird, dürfte zudem ein mit Erfolg in verschiedenen totalitären Staaten auftauchender Wanderwitz sein.

Um Zensur bei Kleinkunsttexten geht es Christoph Wagner-Trenkwitz in seinem Beitrag über Fritz Grünbaum, einem leider etwas enttäuschenden Text. Verdienstvoll ist sowohl der Hinweis auf Grünbaum wie auch der auf die Zensur von Kleinkunsttexten. Doch wenn Wagner-Trenkwitz beklagt, dass es keine Gesamtausgabe der Texte Grünbaums gäbe, so wäre doch ein Hinweis auf die drei existierenden Auswahlbände mit ihren bibliographischen Angaben angebracht gewesen – zumindest für die Druckausgabe hätte er auf den Beitrag von Dieter A. Binder und dessen diesbezügliche Erwähnungen verweisen können. Bei den Bemerkungen zu den "Prinzipien" der Zensur wäre ein Hinweis auf einschlägige Arbeiten angebracht gewesen, insbesondere aber auf die Tatsache, dass die Ungreifbarkeit der Zensur als Rechtsinstrument bereits im Vormärz beklagt wurde (Grillparzer, Bauernfeld), dass auch die Theaterkommissäre, die im Theater die Übereinstimmung des gesprochenen Textes mit dem genehmigten Zensurbuch zu überprüfen hatten, auf eine lange Tradition zurückblicken konnten und dass es sich dabei nicht unbedingt um "Nachzensur" handeln muss. Vielmehr war diese Maßnahme systemimmanent, denn ohne Kontrolle wäre ja die Zensurierung von Sprechtexten aus der Sicht der Behörde sinnlos gewesen – daher auch die scharfe polizeiliche Vorgangsweise gegen Extempores. Der Hinweis auf die Zensurakten im Niederösterreichischen Landesarchiv ist tatsächlich ein wichtiger - auch wenn sich leider bei der Theaterzensur ab 1850 im Regelfall nur die Akten, nicht aber die Zensurbücher finden. Immerhin macht der Beitrag darauf aufmerksam, dass es gerade bei den Kleinkunsttexten noch ein reiches Betätigungsfeld für Theater-, Literatur- und Kulturhistoriker gäbe, die sich mit dem Phänomen der Zensur auseinandersetzen wollen. Eine reiche Quelle ist hier - etwa was Volkssängertexte aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert betrifft (vor allem Wilhelm Wiesberg) - die Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Leider bringt Wagner-Trenkwitz kaum Literatur- und Quellenangaben, auch wäre durchaus interessant gewesen zu erfahren, ob in dem Lied Am Po die den König von Italien betreffende Strophe (S. 110) 1915 vor oder nach dem Kriegseintritt Italiens der Zensur zum Opfer fiel. - Über des Autors "Postscriptum" ließe sich lange diskutieren, wie generell über zensurartige Vorgänge jenseits einer institutionalisierten Zensur. Nicht jeder von einem Redakteur oder einer Redaktion abgelehnte Artikel oder Aufsatz muss auch schon ein Beleg von Zensur sein – auch wenn Karl Kraus die Zensur eines Chefredakteurs mehr fürchtete als die des Staatsanwalts (Fackel Nr. 1, S. 5). Nestroy verglich in Freiheit in Krähwinkel die Zensur mit der Inquisition und den Zensor mit einem "Krokodil [...] an den Ufern des Ideenstromes", doch ironisiert er auch Autoren, die alles auf die Zensur schoben: "Die Dichter haben ihre beliebteste Ausred eingebüßt. Es war halt' eine schöne Sach', wenn einem 82 Walter Obermaier

nichts eing'fallen is, und man hat zu die Leut sagen können: Ach Gott! es is schrecklich, sie verbieten einem ja Alles" (I, 7).

Arnold Klaffenböck, der sich intensiv mit dem Werk und der Person Helmut Qualtingers auseinandergesetzt hat, referiert in seinem Beitrag ausführlich über die nicht unproblematische Rolle der kabarettistischen Texte von Qualtinger und dessen Koautor Carl Merz in der Zeit des Kalten Krieges. Es ist dankenswert, dass sich Klaffenböck diesem weniger bekannten Thema zugewendet hat und die populären, fast zu "Schlagern" gewordenen Kabarettlieder ebenso beiseite gelassen hat wie den bereits Kultstatus genießenden Herrn Karl. So analysiert er die Rundfunk- und Zeitungsbeiträge für die unter amerikanischem Einfluss stehenden Medien: den Rundfunksender Rot-Weiß-Rot und die Tageszeitung Wiener Kurier. Vor allem aber widmet er sich den kleinen Dramoletten, die als "Mittelstück" in den Kabarettprogrammen ab 1956 fungierten, womit auch auf die Funktion der "Mittelstücke" als traditioneller, heute auch in der älteren Generation etwas in Vergessenheit geratener Schwerpunkt des Kabaretts seit den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts hingewiesen wird. Bei all diesen Texten ist es allerdings schwierig, den Anteil von Carl Merz herauszufiltern. Nach etwas undurchsichtigen Anfängen im kulturellen Umfeld der sowjetischen Besatzungsmacht fand Qualtinger gewissermaßen unter der Patronanz der amerikanischen Besatzer hier seine Auftrittsorte und erntete dafür auch Beifall von Friedrich Torberg und Hans Weigel. Antikommunismus und Kritik an der Sowjetunion, in geringerem Maße auch der schlampige Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit waren wohl die beherrschenden Tendenzen dieser Texte, doch weist Klaffenböck darauf hin, dass hier generell auch Mentalitätskritik und Unterhaltungskabarett zum Tragen kommen. Dem Befund Klaffenböcks, dass für Qualtinger Sprache primär ein Indikator der Zeit sei, ist wohl ebenso beizupflichten wie seinem Urteil, dass möglicherweise "die Stücke auch gar nicht [...] politisch überbewertet werden" dürfen (S. 154); hier wäre allerdings auch ein Hinweis auf andere Nummern der jeweiligen Kabarettprogramme hilfreich gewesen. Trotzdem ist - wenn man nicht Antikommunismus per se für positiv hält - Qualtingers politische Haltung in der Zeit des Kalten Krieges doch kritisch zu hinterfragen.

In die unmittelbare Gegenwart führt Karl Müllers eindrucksvolle Präsentation und Interpretation des Werks des derzeit wohl nicht nur prominentesten, sondern auch tiefsinnigsten Kabarettisten Österreichs, Josef Hader. Ausgehend von den Satiretheorien seit Schiller und sich dabei insbesondere auf die einschlägigen Überlegungen von Helmut Arntzen stützend untersucht Karl Müller vor allem Haders große monologisierenden Programme seit etwa 1990. Überzeugend legt er die Thematik und die "Grundideen" von Haders Werk dar, das sich mit seinen vielfach surrealen und grotesken Momenten dem traditionellen Kabarettbegriff entzieht. Bei der konstatierten Auseinandersetzung mit der "Mentalität insbesondere der unteren und mittleren Klassen der österreichischen Gesellschaft", der "Auseinandersetzung mit den tragikomischen Erscheinungen eines herkömmlich patriarchalen Kleinbürger- und sich als emanzipiert gerierenden Spießertums" (S. 164) drängt sich die Frage auf, ob dies für Hader nicht nur eine Folie ist, die weit darüber hinaus Angehörige aller Gesellschaftsschichten und somit generell den sogenannten "homo sapiens" im Auge hat. Für mich war der Hinweis auf die "existentielle Dimension" in Texten und

Vortrag Haders wichtig. Das "ernsthaft" Satirische, von der selbstverständlich auch Hader vereinnahmenden Spaßgesellschaft übersehen (und hier ist Müllers Hinweis auf den Prozess der "Ent-Subversivierung" satirischer Texte durch flächendeckende Vermarktungsstrategien zu beachten), wäre vielleicht noch deutlicher zu akzentuieren gewesen: jene Momente, in dem die Texte eine Qualität bekommen, die im Zuhörer Betroffenheit hervorrufen können – und sei es nur jene Betroffenheit, die ein "domestiziertes" Gewissen schon im Unterbewusstsein auf die Schiene "alles Blunzn, alles is egal, is eh wurscht" (S. 166) zu schieben sucht. Hader legt einer seiner Figuren den Satz in den Mund "Das Leben verliert dadurch, daß man es kennen lernt" – wenn man Haders Satire (?) nachspürt, gewinnt es auch.

Wissenschaftliche Analysen von Texten haben ihre Qualitäten, sie können auf einen Text aufmerksam machen, ihn erläutern, vielleicht manchmal zu einem besseren Verständnis führen, ihn aber nicht ersetzen. Für kabarettistische Texte gilt dies besonders (und hier ist zusätzlich zum Text zumeist der Interpret unabdingbar). Wie ein "subversiver Text" unmittelbar wirken kann, zeigt der auch als Kabarettist tätige junge Politikwissenschafter Markus Pausch. Verwählt: Wer, wenn nicht er zeigt schon im Titel, wohin die Reise gehen soll. "Verwählt" in seiner beliebten (und keineswegs neuen und daher aufs Wiedererkennen ausgerichteten) Funktion als Irrtum beim Telefonieren, der aber auch einen Irrtum bei der Stimmabgabe anlässlich einer politischen Wahl meinen kann, und "Wer, wenn nicht er" als der Slogan, mit dem der amtierende österreichische Bundeskanzler für die Nationalratswahl im November 2002 um Stimmen warb. Pausch lässt den Vorsitzenden der fiktiven Neugründung AAVÖ (Auf Auf und Voran für Österreich) Hugo Valerian nach dem enttäuschenden Wahlergebnis von 0,03 % der Stimmen eine Rede halten, in welcher er nicht nur tatsächliche Werbestrategien von Politikern und politischen Parteien aufs Korn nimmt, sondern auch ein breites Spektrum an Anspielungen populistischer Art und Schlagworte aus dem österreichischen Selbstverständnis bringt. Unterstrichen wird diese Strategie noch durch Wechsel zwischen Hugo und seinen Brüdern Toni und Hans, die sich in dem beliebten Kärntner Gesellschaftsspiel "Bin schon weg – bin wieder da" üben. Dass Fußnoten auf den Hintergrund einiger Anspielungen verweisen, belegt, wie raschlebig politisches und zeitbezogenes Kabarett sein kann – etwas, das immer wieder auffällt, wenn man jüngeren Menschen Kabarettnummern aus früheren Jahren vorspielt. Nur wenige Texte behalten auch über den aktuellen Anlass hinweg ihre Gültigkeit, wie etwa das berühmte Der Papa wird's schon richten von 1958.

Nahezu alle Beiträge weisen gute Literaturangaben auf, die nicht nur Zitate belegen, sondern auch auf weiterführende Publikationen aufmerksam machen und zusätzlich erschließt ein Personenregister – heute leider keine Selbstverständlichkeit mehr – den Band. Die Fülle an Informationen regt auch zum Weiterdenken an, da man sich fast zwingend die Frage stellt, was (sprachliche) Subversion leisten kann und wo die gesellschaftliche Relevanz von Satire liegt. Ich vermute stark, dass dies auch bei den Randgesprächen der Salzburger Tagung diskutiert wurde. Und auch eine Rezeptionsfrage stellt sich: der heiß umfehdete und wild umstrittene Herr Karl ist heute ebenso wie die Texte Thomas Bernhards der Tagesdiskussion entrückt und ins Schatzkästlein österreichischer Literatur aufgenommen worden. Elfriede Jelinek,

84 Osman Durrani

nun mit dem ihr zwar noch nicht von jedermann gegönnten Literaturnobelpreis ausgezeichnet, wird wohl den gleichen Weg gehen (wobei allerdings nicht vorauszusehen ist, wie der "verbindliche" Kanon dieser Literatur in fernerer Zukunft aussehen wird). Zu fragen ist allerdings auch, ob die intellektuelle Arroganz, die sich über (vermeintlich allein) angeprangertes Klein- und Spießbürgertum amüsiert, gar nicht so weit von diesem entfernt ist. Vielleicht ist der erregte Kleinbürger (auch wenn er ein "Großpolitiker" ist), der bei Qualtinger, Merz, Jelinek und Bernhard von "Nestbeschmutzung" und dergleichen spricht, ehrlicher, weil er sich explizit oder implizit getroffen fühlt, während der darüber erhabene "verständnisvolle" Rezipient durchaus nicht geneigt ist, ähnliche Verhaltensweisen im eigenen Leben zu entdecken: Opportunisten, Feiglinge, Verdränger, Wendehälse, Unterdrücker, Mitläufer und Karrieristen sind eben immer die anderen.

Walter Obermaier

Gerhard Bronner: *Spiegel vorm Gesicht. Erinnerungen.* München: Deutsche Verlags-Anstalt 2004. 267 S. ISBN: 3-421-05812-1. € 19,90.

"Ich habe vieles ausgelassen", heißt es am Ende dieser tatsächlich etwas skizzenhaft ausgefallenen Memoiren. Im Gegensatz zu Meine Jahre mit Qualtinger, ursprünglich 1995 als Die goldene Zeit des Wiener Cabarets erschienen, steht diesmal das Auf und Ab im Leben des Menschen Bronner und nicht der kreative Output im Mittelpunkt. Wer nach Liedertexten sucht, ist fehl am Platz und sei auf frühere Veröffentlichungen verwiesen. Dafür entfaltet sich hier ein vielseitiges Bild des heute 82-jährigen Liederschreibers, der so ziemlich jeden Beruf vom Fensterputzer zum Fischentsalzer, vom Chansonneur zum Impresario, vom Übersetzer zum Lokalbesitzer wenn nicht erlernt, so doch mit Erfolg ausgeübt hat.

Jede autobiografische Aussage ist ein Stück Zeitgeschichte, und von der ersten Seite an wird klar, dass Bronner sich anschickt, sein Leben als Dokument seiner Zeit zu präsentieren. Das Buch setzt sich aus drei ungleichen Teilen zusammen: Jugend in Wien und Flucht aus dem ins Deutsche Reich einverleibten Österreich, Lehrjahre im britischen Mandat Palästina und Rückkehr nach dem Krieg, um im erfolgreichsten Kabarett der Nachkriegsjahre in entscheidender Weise mitzuwirken. Alle drei Etappen bieten Anlass zu Streiflichtern und Exkursen, sei es über Viktor Adler oder Karl Lueger, die Stern Gang oder Kurt Waldheim. Derartige Aussagen sind zumeist als Einzeiler konzipiert, im persönlichen ("Ich habe ihn sehr geliebt, meinen Vater"; "die Mutter war eine geborene Egozentrikerin") wie im politischen Bereich ("Man traute Kurt Schuschnigg nicht, schließlich war er im Kabinett Dollfuß Unterrichtsminister gewesen."). Aber dies ist schließlich kein Geschichtsbuch, sondern ein Lebensbericht. Als solches sei es jedem empfohlen, der sich über den Werdegang des erfolgreichsten Texters und Komponisten der Wiener Szene 1950–70 und weit darüber hinaus informieren möchte.

Hinreißend tragisch ist die Flucht, als Kohlen-Schipper ausgerechnet auf einem Kraft-durch-Freude-Dampfer, durch das todgeweihte Osteuropa 1938, das für ihn zu einem neuen Leben im gar nicht so gelobten Land führt. Die Zeit in Palästina wird von Bronner als unparteiischem Augenzeugen geschildert, der sich weitsichtiger

zeigt als viele seiner Zeitgenossen. Hier zum ersten Mal das Motiv des Skeptikers zwischen den Stühlen, der als neutraler "Entertainer" bei der Mandatsmacht sein Brot verdient, während Juden, Briten und Katholiken ihn zumeist mit Argwohn betrachten und dementsprechend behandeln.

Die Nachkriegsjahre in Wien zeigen uns einen rastlos tätigen Mann, der sich mit allerlei Gelegenheitsarbeiten, vom Animateur zum Komponisten für scheußliche Heimatfilme ("Das Liebesleben des schönen Franz"), zu begnügen hatte, bevor ihm der Durchbruch im Kabarett und Fernsehen beschieden war. Der Erfolg wird auf eine frühe Lektion zurückgeführt: Bronner bekam sein Rizinusöl in ausgeleerten Likörbonbons eingeflößt. Daraus lernte er die Technik, bittere Wahrheiten in Humor zu verpacken. Wer allerdings von diesem Buch eine glänzende Anekdotensammlung erwartet, wird enttäuscht – dazu kommen zu viele episodische Figuren vor, um bald wieder vom Dünenschutt der Zeit eingedeckt zu werden. Erst auf Seite 223 schlägt die Geburtsstunde des Blattl vorm Mund im Intimen Theater.

Es fallen dabei keineswegs nur Komplimente auf die großen Mitspieler. Qualtinger wird als unverbesserlicher – wenn auch einmalig begabter – Schnorrer und Alkoholiker eingeführt, Georg Kreisler als Plagiator, und Bronner schlägt nicht selten einen besserwisserischen Ton an ("Ich sah ihn [Kreisler] nachdenklich an und fragte mich, wie lange unsere Freundschaft bestehen würde"). Über Carl Merz ("der Pessimist vom Dienst") fällt erst einmal die Anekdote, dass er sich mit seinen Tantiemen endlich eine teure Gasleitung in sein Schlafzimmer leisten konnte. Es wird auch sehr schnell erklärt, wozu er diese zu verwenden gedachte.

Kenner wissen aber längst, dass Bronner berufsmäßig eigentlich nur als Bronner auftreten kann. Die Nichtigkeit seiner ersten beiden Ehen wird schonungslos entlarvt ("unsere Beziehung blieb das, was sie war: verwahrlost"). Das dritte Schwiegerelternpaar, obzwar dem Adel zugehörig, lässt sich dagegen mit dem Geschenk eines Autos zum silbernen Hochzeitstag gewinnen. Wenige Episoden scheinen darauf angelegt zu sein, Anstoß zu erregen. Die Konvertierung zum Christentum (um einer bescheidenen Geldprämie habhaft zu werden), die Fellatio-Darbietung im Séparée und auch die etwas undurchsichtige Steuergeschichte, die ihn auf Jahre nach Florida vertrieb, sind als Tiefpunkte einer sonst erfolgreichen Vita vermerkt. Dessen ungeachtet zeichnet sich das Buch durch den milden Humor einer heute selten gewordenen Spezies aus: Bronner als Universaltalent, dem es in harter Zeit gelang, zum self-made man heranzureifen.

Osman Durrani

#### In memoriam Lore Toman

Lore Toman ist am 23. Juli 2004 im 77. Lebensjahr verstorben. Nur wenige Wochen vorher hatte sie noch, wie in den vorangegangenen mehr als zwanzig Jahren, an den Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat teilgenommen. Jedes Jahr, von 1982 bis 2002, hatte sie für die *Nestroyana* einen Bericht über die "Gespräche" geschrieben.

Die in Wien geborene Psychologin und Anthropologin kehrte nach Studien- und Forschungsaufenthalten in den USA Anfang der sechziger Jahre mit ihrem Ehemann, dem Psychologen Walter Toman, und ihren beiden Kindern nach Europa zurück und lebte und arbeitete fortan in Erlangen und Wien. Sie verfasste zahlreiche literarische sowie kultur- und wissenschaftspublizistische Arbeiten.

In der Internationalen Nestroy-Gesellschaft wird sie uns als eine der treuesten und engagiertesten Teilnehmer/innen der "Gespräche" in Erinnerung bleiben, unkonventionell in ihren Ansichten, lebendig in ihrem Urteil und streitbar, wenn es um die Kritik patriarchalischer Verhältnisse ging, ob sie mehrere tausend Jahre zurückliegen oder von heute sind. Manches Urteil Lore Tomans mag in Fachkreisen Widerspruch hervorgerufen haben, aber was sie schrieb und sagte, regte zum Nachdenken an und eröffnete neue, überraschende Perspektiven. In ihre Berichte spielten ihre anthropologischen und feministischen Forschungen hinein, denn sie verstand ihre kritische Kulturarchäologie immer auch als etwas Aktuelles, uns Betreffendes. Es ging ihr in ihren Büchern wie in ihrem Blick auf die Welt nicht nur um die Mythen, den olympischen Götterhimmel oder das ferne Atlantis, sondern immer auch um heutige "Spurensuche", um das "Atlantis in uns" und die Entmachtung des Weiblichen als Realität damals wie heute. In der wenig bedankten publizistischen Form des Berichts steckten bei ihr immer wieder solche kleinen ungewöhnlichen Betrachtungsweisen, Exkurse, die neue Facetten des Nestroy-Bilds sichtbar machen.

Ulrike Tanzer, Hans Höller

Dr. Lore Toman \* 5. März 1928, † 23. Juli 2004

## In memoriam Felix Kreissler

Am 24. Oktober 2004 ist Felix Kreissler im Alter von 87 Jahren gestorben. Er war der Pionier der Österreichforschung in Frankreich, deren Sprachrohr, die Zeitschrift *Austriaca*, von ihm 1975 gegründet wurde. Mit seiner Geschichte der Ersten Republik *Von der Revolution zur Annexion: Österreich 1918–1938* (Wien: Europa Verlag

In memoriam 87

1970) und seiner Habilitationsschrift Der Österreicher und seine Nation. Ein Lernprozess mit Hindernissen (Wien: Böhlau 1984; Paris: PUF 1980) hat Felix Kreissler eine Breiten- und Tiefenwirkung erzielt, die bis heute weit über den akademischen Bezirk hinausreicht. Der Theoretiker der österreichischen Nation hat aus einer leidvollen historischen und persönlichen Erfahrung heraus im Zeichen des Widerstands gedacht und geschrieben. Als österreichischer Gymnasiast machte er mit dem Gefängnis des Austrofaschismus Bekanntschaft. Nach der Entlassung wurde ihm das Studium untersagt. Er ging nach Frankreich, engagierte sich früh in der Résistance und wurde 1944 von der Gestapo verhaftet, gefoltert und (zu seinem Glück als französischer Staatsbürger) nach Buchenwald deportiert. Dort hat er unter anderen Jorge Semprun kennengelernt, der in seinen Erinnerungen an das KZ ein seltsam verzerrtes Bild Kreisslers vermittelt. Er hat offenbar spätere Erfahrungen auf diese Zeit projiziert, denn für ihn war der als österreichischer Jude identifizierte Lagergenosse ein von Husserl und Musil genährter junger Intellektueller. Dem war keineswegs so. Die literarische Tradition, in der Kreissler lebte, war eindeutig die Nestrovs, Kraus' und Jura Soyfers. Für Felix Kreissler galt Canettis Notiz "Was er aus Wien gerettet hat, hat ihn vor Wien geschützt: Nestroy + Musil" nur für das Erbe Nestroys. Wie für viele andere österreichische Emigranten in Paris, London, New York und Buenos Aires war Nestroy für ihn eine Zentralfigur der zu bewahrenden kulturellen Identität Österreichs.

Felix Kreissler hat seinen Dank an Nestroy auch als Wissenschaftler abgestattet. Seine erste französische Dissertation befasste sich mit "Le français dans le théâtre populaire viennois du 19ème siècle" und erschien auf Deutsch 1967 in Wien unter dem Titel Das Französische bei Raimund und Nestroy. Darüber hinaus hat sich Kreissler, der in seiner Jugend in Wien als Kabarettist tätig war, auch an die Übersetzung von Einen Jux will er sich machen (Une pinte de bon sang au dépens d'autrui) gewagt, ein Unternehmen, das sich der einzigen Tournee des Burgtheaters in Paris verdankt, die Nestroy im Programm hatte.

Doch das eigentliche Erbe Nestroys hatte bei Felix Kreissler eine höchst persönliche Seite: es war sein unerschöpflicher Witz und Humor, dessen Herkunft aus Wien unverkennbar war. Nestroyzitate in Hülle und Fülle, mit besonderer Vorliebe für Freiheit in Krähwinkel, Der Talisman und Höllenangst (hier mit Reminiszenzen an Karl Paryla), würzten seine Gespräche. Und zu jeder politischen Aktualität, die seinen Widerstandsgeist wachrief, hatte er auch seinen Nestroy parat. Auf ihn passte wie angegossen das nestroyanische Wortspiel des Dichters und Satirikers Uwe Dick: "Ja, ich bin ein Nestbeschmutzer, denn ich bin meinem Nestroy."

Gerald Stieg

Professor Dr. Felix Kreissler \* 1. August 1917, † 24. Oktober 2004. Felix Kreissler war Gründungsmitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft.

# In memoriam Michael Janisch

Michael Janisch ist am 29. November 2004, im Alter von 77 Jahren, unerwartet in Wien verstorben. Länger als die Hälfte seines Lebens war er Mitglied des Burgtheaters. Er ist nicht wegzudenken aus dem glanzvollen Ronacher-Ensemble; er war unersetzlich in mehr als drei Jahrzehnten des wiedereröffneten Burgtheaters am Ring.

Seine schauspielerische Begabung konnte sich in diesem größten Repertoiretheater der Welt organisch und vielseitig entfalten. Janischs physische Präsenz auf der Bühne drückte seinem Spiel einen kraftvollen Stempel auf; er konnte diesem auf robuste Art, aber auch unerwartet verinnerlicht Ausdruck verleihen; er konnte rau poltern, aber auch auf bestechend naiv liebenswürdige Art Ironie und Humor verbreiten: ein Kraftkerl mit interessant zwiespältiger Physiognomie, überaus gefragt bei den Regisseuren. Ein Künstler österreichischer Prägung. Nicht selten spielte er mehr als ein halbes Dutzend neuer Rollen in der Saison. Er durfte Rollen von Curd Jürgens, Albin Skoda, Fred Liewehr und O. W. Fischer übernehmen, blieb aber zeitlebens ein überzeugter Ensembledarsteller. In klassischen Stücken spielte er, unter anderen, Valentin in Goethes Faust, Galomir in Grillparzers Weh dem, der lügt!; er war Fortinbras in Shakespeares Hamlet, Illo in Schillers Wallenstein. Die Stücke von Ibsen, Tschechow, Tolstoi, Shaw, Hauptmann boten ihm ebenso eindrucksvolle Rollen wie die der Zeitgenossen Zuckmayer, Tennessee Williams, Camus, Grass, Brecht oder Dürrenmatt.

Eine besondere Domäne Janischs war das Volkstheater. Eine Glanzleistung: sein Ganove Ficsur in Molnárs Liliom. Mehr als ein Viertel seiner über 150 Burgtheaterrollen stammen aus der Feder von österreichischen Autoren, sind Rollen in Stücken von Grillparzer, Raimund, Hofmannsthal, Schnitzler, Bahr, Werfel, Horváth, Canetti – und natürlich Nestroy. Im Jux beeindruckte sein Gauner Rab durch gefährlich drastische Komik, sein Gemischtwarenhändler Zangler durch temperamentvolle Bürgerlichkeit; unverwechselbare Volkstypen gelangen ihm mit Hermann Blau in Der Färber und sein Zwillingsbruder, mit Plutzerkern im Talisman; er brillierte als Muffl in Frühere Verhältnisse; ebenso waren sein Bernhard Brunner im Kampl, sein Portier in Höllenangst, sein Wirt Sauerfass in Umsonst beeindruckende Beispiele realistischer Nestroy-Darstellung.

Michael Janisch war von unermüdlichem Spieleifer. Er trat bei den Salzburger Festspielen auf, spielte fallweise auch in München an den Kammerspielen und am Residenztheater, absolvierte zahlreiche Theatertourneen und stand für über 60 österreichische, deutsche und internationale Film- und Fernsehproduktionen vor der Kamera. Dem Fernsehpublikum wird er als Kriminalinspektor Fichtl in über 30 Folgen der TV-Serie *Tatort* in Erinnerung bleiben. Seit dem Jahr 1968 Kammerschauspieler, war Michael Janisch auch Träger hoher Auszeichnungen des Bundes und der Stadt Wien.

Konrad Schrögendorfer

#### Internationale Nestroy-Gespräche 2004 in Schwechat bei Wien

Die 30. Internationalen Nestroy-Gespräche (26. bis 30. Juni 2004) nahmen Themen früherer Gespräche auf und entdeckten neue Aspekte und andere Perspektiven. Wie sind Nestroys Witz und Satire im Blick auf verborgene Traditionen, sprachliche Handlungsspiele und Publikumserwartungen neu zu deuten? Welche Originalität entfaltet er auf der Grundlage seiner literarischen Quellen? Welches Kunstverständnis artikuliert sich in seinen Possen? Wie steht es um Wiederkehr und Domestizierung hanswurstischer Elemente? Um diese und andere Fragen ging es im theater-, literatur- und kulturgeschichtlichen Kontext.

Stefan Kaszyński (Poznan, PL) griff die von der Forschung kontrovers diskutierte Frage auf, ob Nestroy ein Aphoristiker war. Mit der Unterscheidung zwischen Aphorismus als intentionaler Gedanke und als Rezeptionsform scheint es möglich, Nestroys "doppelten Blick" besser zu erkennen: Aphoristische Wendungen werden zur Akzentuierung der Mehrdeutigkeit von Texten und des Zusammenspiels von Handlung und Sprachreflexion eingesetzt. Die Umwandlung von Handlung in Reflexion könnte durch eine nähere Untersuchung von Nestroys Schreibstrategien und zum Umgang mit seinen Einfällen – z. B. in der Verwendung der "Reserve" – erhärtet werden.<sup>2</sup> Abschließend stellte Kaszyński Nestroy in die Tradition des österreichischen Aphorismus.<sup>3</sup> In der Diskussion wurde auch auf die durch das theatrale Ereignis bestimmten Bonmots hingewiesen. Ob aphoristische Wendungen die Banalität der Handlung betonen, blieb offen.

W. Edgar Yates (Exeter, GB) betrachtete die Posse "Nur keck!" (1855) – eine Wiener Spielart der europäischen Komödie à la Ein Florentiner Strohbut (nach Eugène Labiche) – im Kontext ihrer Entstehung und nannte mögliche Gründe für den Abbruch der Arbeiten an ihr und die schließlich nicht realisierte Aufführung, darunter vor allem das zunehmend hektischer werdende Berufsleben durch die Übernahme der Direktion des Carl-Theaters und Probleme im Privatleben (Köfer-Affäre). Nestroys Aktivitäten als Theaterdirektor erschienen im neuen Licht.<sup>4</sup>

Peter Gruber (Wien), der Regisseur der Schwechater "Nur keck!"-Inszenierung 2004, betonte die Andersartigkeit dieses Stückes gegenüber den Possen, die "zwingende Auftritte" bieten und von den Schauspielern weniger Reaktionsschnelligkeit verlangen. Er bemerkte Parallelen zu Carlo Goldoni wie zur Situationsdramaturgie von Labiche und Feydeau. Das permanente Rollenspiel enthülle die Oberflächlichkeit der Gesellschaft, die hinter "kompetenter Coolness" ihre Unsicherheit nur

<sup>1</sup> Vgl. Jürgen Hein und Karl Zimmel, "Drum i schau mir den Fortschritt ruhig an", 30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft, 30 Jahre Internationale Nestroygespräche, Wien 2004.

<sup>2</sup> Johann Nestroy, "Reserve" und andere Notizen, hg. von W. Edgar Yates (Quodlibet 2), 2., verbesserte Aufl., Wien 2003.

<sup>3</sup> Vgl. Stefan H. Kaszyński, Weltbilder des Intellekts. Erkundungen zur Geschichte des österreichischen Aphorismus, Wrocław 2004.

<sup>4</sup> Zum Kontext vgl. auch "Kann man also Honoriger seyn als ich es bin??" Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer, hg. von Birgit Pargner und W. Edgar Yates (Quodlibet 6), Wien 2004.

90 Jürgen Hein

notdürftig verbergen könne. Die Komödie als Lebensform weist schon auf Arthur Schnitzler voraus und bietet zugleich Möglichkeiten für aktuelle Bezüge, die in der Aufführung 'ausgespielt' wurden.<sup>5</sup>

Ulrike Tanzer (Salzburg) untersuchte "Kunst und Künstlerfiguren in Nestroys Werk", vor allem die Virtuosendebatte mit der Kritik an der Ausstellung nur äußerlicher Fertigkeiten und Satire auf die gesellschaftliche Kunstbewertung (Signor Nero in *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager, Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, beide 1834), die letztlich auch Publikumskritik impliziert.<sup>6</sup>

Burkhard Meyer-Sickendiek (München) schlug mit Rückgriff auf neuere Ironie-Theorien und Hinweis auf die satirisch-republikanische Tradition vor, den Sprachwitz Nestroys weniger von Schillers Satire-Theorie oder aus der Perspektive der "strafenden" Satire Karl Kraus' zu betrachten, sondern als "heitere", urban-gesellige Form, die der "politeness" verpflichtet sei. Offen blieb, wie sich dieses Konzept mit der Tradition des Wiener Volkstheaters und der aggressiven Komik Nestroys vereinbaren lässt.

Rudolf Drux (Köln) charakterisierte auf dem Hintergrund neuerer Forschung den nur 'gespielten Zerrissenen' im gleichnamigen Stück, akzentuierte die sozialgeschichtliche Konkretisierung der Zerrissenheit und zog Parallelen zu Georg Büchners *Leonce und Lena*. Das Spiel mit Täuschung und Selbsttäuschung wurde auch von ihm als wesentliches Merkmal von Nestroys Komödienstil herausgestellt.

Thorsten Fitzon (Freiburg i. Br.) versuchte mit Rückgriff auf rezeptionsästhetische Kategorien eine Rekonstruktion der aktiven Rolle des impliziten Zuschauers in Nestroys Possen der 40er Jahre, die vom Spiel mit theatraler Kommunikation zwischen Bühne und Publikum geprägt sind.

Fanny Platelle (Nancy, F) betrachtete den Einfluss der Spaßmacher-Tradition auf Ferdinand Raimund und stellte seine vertiefte Komik, die Integration der komischen Figur und die Verbürgerlichung des "Asozialen" heraus.<sup>7</sup> Dies führe zu einer anderen "Sympathielenkung des Publikums". Die Diskussion regte an, die Hintergründigkeit des Biedermeierlichen bei Raimund stärker in den Blick zu nehmen.

Fred Walla (Newcastle, AUS) legte weitere Ergebnisse seiner Recherchen zu Nestroys französischen Quellen vor und zeigte, wie dieser sich insbesondere von den Erzählungen Michel Massons nicht nur stofflich-thematisch anregen ließ (u. a. Die Papiere des Teufels, 1840; Nur Ruhe!, 1843; Der Unbedeutende, 1846; Der alte Mann mit der jungen Frau, 1849, Mein Freund, 1850).<sup>8</sup>

6 Ulrike Tanzer, ", 's Komödispiel'n is aber keine Kunst, es is eine reine Comödispielerey." Zu Kunst und Künstlerfiguren in Nestroys Werk', in: *Virtuosität – Kult und Krise der Artistik in der Literatur und Kunst der Moderne*, hg. von Hans-Georg von Arburg, Dominik Müller und Hans-Jürgen Schrader [Druck in Vorbereitung].

<sup>5</sup> Vgl. Kritiken auf der Homepage: http://www.nestroy.at.

<sup>7</sup> Zur Tradition vgl. neuere Arbeiten von Eva M. Ernst, Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert, Münster, Hamburg, London 2003 [Diss. Köln]; Beatrix Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert, Paderborn, München, Wien, Zürich 2003; Alfred Ziltener, Hanswursts lachende Erben. Zum Weiterleben der Lustigen Person im Wiener Vorstadt-Theater von La Roche bis Raimund, Bern, Frankfurt a. M. [...] 1989.

<sup>8</sup> Vgl. Fred Walla, ,Les Contes du Lapidaire: A Veritable Quarry for the Viennese Stage', in:

Jürgen Hein (Münster/W.) machte auf einen Handschriftenfund aus Privatbesitz zu den Vorarbeiten für *Höllenangst* (1849) und auf Editionsprobleme der geplanten neuen historisch-kritischen Raimundausgabe aufmerksam.

Marion Linhardt (Bayreuth) revidierte die These, die Operette habe das Volkstheater verdrängt. Sie beschrieb das Konzept einer "theatralischen Topographie Wiens", in der Posse mit Gesang und Operette zugleich als Genres eines theatralen Massenmediums die verschiedenen Spielstätten dominieren. Indem "Alt-Wien" selbst zum Gegenstand der Operette wird, weichen die Vorurteile gegenüber der Gattung einer sentimentalen Haltung.

Henk J. Koning (Putten, NL) zeigte am Beispiel zweier Übersetzungen von *Der böse Geist Lumpacivagabundus* (1833) aus den Jahren 1858 und 2003 die besonderen Schwierigkeiten des mentalen Kulturtransfers des Komischen in eine Nachbarsprache.

Mathias Spohr (Zürich) entdeckte Parallelen zwischen *Der böse Geist Lumpacivagabundus* und dem "Kultfilm' *Easy Rider* (1969), beides Erfolge eines Unterhaltungsmediums, das anthropologische Konstanten und ähnliche Umbruchsituationen (1830, 1968) thematisiert, indem Flucht, Ungebundenheit und "Besserung" miteinander verknüpft werden.

David Robb (Belfast, GB) thematisierte mit Michail Bachtin die Karnevalisierung des Bewusstseins in Umbruchphasen am Beispiel von Freiheit in Krähwinkel (1848) und in der satirischen Revue Letztes aus der Da Da eR (1989) von Hans-Eckardt Wenzel und Steffen Mensching. In beiden Fällen geht es um die clowneske Verspottung einer politischen "Wende" und Satire auf die Herrschenden, in der zum Teil Revolution nur gespielt wird, politische und theatrale Bühne ineinander verwoben sind. Das harlekineske Volkstheater (Rudolf Münz) lässt Nestroys politische Haltung schillernd und eindeutige Interpretationen unmöglich werden.

Arnold Klaffenböck (Strobl, A) arbeitete Helmut Qualtingers und Carl Merz' Bearbeitung von *Das Haus der Temperamente* (1838) aus dem Jahre 1953 als Spiegelbild der Besatzungspolitik im Kalten Krieg heraus. Hinter der vordergründigen Liebesgeschichte geht es um die Freiheit Österreichs, das als Opfer und Spielball der Weltpolitik dargestellt wird. <sup>10</sup> Im Kostüm des Lustspiels entwirft die Bearbeitung eine politische Vision.

Urs Helmensdorfer (Zuoz, CH) bot interessante Einblicke in seine Hörspielproduktion von *Der alte Mann mit der jungen Frau* (Radio Studio Bern 1973), Walter Pape (Köln) eine ebenso geschliffene wie amüsante Wissenschaftsparodie zur "tieferen Bedeutung des Wurststurzes" in "*Nur keck!*" (II, 29; *Stücke 34*, 76). Eine

Variété: Perspectives in French Literature, Society and Culture: Studies in honour of Kenneth Raimond Dutton, hg. von Marie Ramsland, Frankfurt a. M. [...] 1999, S. 225–234.

<sup>9</sup> Vgl. David Robb, Zwei Clowns im Lande des verlorenen Lachens. Das Liedertheater Wenzel & Mensching, Berlin 1998.

Vgl. Arnold Klaffenböck, ,,,... es ist eine Art Wahlverwandtschaft ... " – Helmut Qualtinger und Johann Nestroy. Eine Spurensuche zu Helmut Qualtingers 75. Geburtstag am 8. Oktober 2003', Nestroyana 24 (2004), S. 62–77; zum Kontext vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner, ,Der verhinderte Satiriker. Aspekte zu Nestroy im Wiederaufbau', Nestroyana 14 (1994), S. 104–124.

92 Jürgen Hein

Exkursion führte unter der Leitung von Otmar Nestroy (Graz) nach Bratislava, wo Nestroy einst im Engagement war, worüber Hermann Böhm (Wien) berichtete.<sup>11</sup>

Im dreißigsten Jahr "Internationale Nestroy-Gespräche" wurde ein vorläufiges Resümee gezogen. Passt das Motto "Zwei vor und Eins zurück"? Sah der "Fortschritt [...] viel größer aus [...], als er wirklich ist" (Gottlieb Herb in *Der Schützling*, 1847; *Stücke 24/II*, 91)? Die Diskussion mit Wendelin Schmidt-Dengler (Wien), u. a. zu seiner These, Nestroys Werk sei "zu wichtig, um es den Regisseuren zu überlassen", beim Lesen sei "eindeutig ein Sur-plus im Vergleich zum Zuschauen zu erzielen", <sup>12</sup> bewertete die Forschungsergebnisse und gab für künftige Gespräche neue Anregungen.

Jürgen Hein

## "Wiener Vorlesungen": Raimund-Symposion

Im Rahmen der von Univ.-Prof. Dr. Hubert Christian Ehalt (Kulturabteilung der Stadt Wien, Wissenschaft und Forschung) initiierten "Wiener Vorlesungen" fand am 4. Oktober 2004 ein Raimund-Symposion statt, gefolgt von einem abendlichen Podiumsgespräch zum Thema "Wiener Witz und Schmäh – Formen, Themen, Strukturen".

Einführend hob Hubert Christian Ehalt die Bedeutung Wiens als Stadt der "kritischen Kulturreflexion" hervor, betonte die Förderung durch die Stadt Wien, würdigte in diesem Kontext die nunmehr vollendete neue historisch-kritische Ausgabe der Werke Johann Nestroys (Nestroy HKA, 1977–2004) und gab den Startschuss für die neue historisch-kritische Ausgabe der Werke Ferdinand Raimunds (Raimund HKA).

Auf die Notwendigkeit einer Neuausgabe der Texte in der vom Dichter intendierten Gestalt sowie in allen ihren Stufen und Fassungen ist verschiedentlich hingewiesen worden. Dabei geht es u. a. um die nachvollziehbare Wiedergabe des Gestrichenen aus den Urfassungen und um die von Raimund geübte 'Selbstzensur'. Die Genese des jeweiligen Theatertextes und die Unterschiede zwischen authentischen und autorisierten Texten sollen nachvollziehbar gemacht werden. Die Vorarbeiten dazu haben bereits begonnen.

Die Vorträge des Symposions lenkten den Blick auf verschiedene Aspekte von Werk und Wirkung des immer noch in Polarität zu Johann Nestroy interpretierten Autors. Johann Hüttner (Wien) betrachtete "Raimund im Theaterbetrieb der Jahre 1820 bis 1830"; er wies auf wichtige ökonomische und kulturelle Veränderungen der

Theaterszene hin, u. a. auf die beginnende Auseinandersetzung der lokalen Volks-

<sup>11</sup> Vgl. Hermann Böhm, 'Zwischen Brünn, Graz und Preßburg: Johann Nestroys Jahre in der österreichischen Theaterprovinz. Aspekte und Probleme einer möglichen Nestroy-Biographie', *Nestroyana* 20 (2000), S. 113–133.

Wendelin Schmidt-Dengler, Nestroy - Die Launen des Glückes, Wien 2001, S. 73.

komik mit dem internationalen kommerziellen Unterhaltungstheater, Vielfalt und Breite des Repertoires, das Verhältnis der Vorstadtbühnen zu den Hoftheatern und auf die besondere Rolle des Theaters in der Leopoldstadt in diesem Spektrum. Raimunds Aufstieg fällt mit dem Nachlassen der Kraft und der Produktion der Theaterdichter Adolf Bäuerle, Josef Alois Gleich und Karl Meisl zusammen und wird von Veränderungen im Ensemble (Tod Therese Krones' 1830 und Ignaz Schusters 1835; Ausscheiden Katharina Ennöckls) sowie den monopolistischen Bestrebungen des Theaterdirektors Karl Carl begleitet. Raimunds Abgang vom Theater in der Leopoldstadt im August 1830 markiert eine neue Phase. Ferner skizzierte Hüttner Raimunds Wirken als Schauspieler, Autor, Regisseur und Theaterdirektor, sein Selbstverständnis als Künstler, der z. T. mit den lokalen Konventionen brach, eine ästhetische Versöhnung der Gegensätze sowohl thematisch als auch auf verschiedenen Stilebenen leistete sowie die Verbreitung seiner Stücke selbst in die Hand nahm und damit auch das Risiko des freischaffenden Künstlers trug.

Walter Obermaier (Wien) beschrieb Raimunds Verhältnis zur Zensur. Wohl auf dem Hintergrund der sog. Grünthal-Affäre 1818, der erzwungenen und gescheiterten Ehe mit Luise Gleich und des polizeilichen Interesses an seiner 'Aufführung' im Privatleben wie im Theater war Raimund um strikte Einhaltung der Zensurvorschriften bemüht, wie eine Passage aus einem Brief an den Prager Theaterdirektor Johann Nepomuk Stepanek vom 7. Dezember 1826 belegt:<sup>13</sup>

[...] Ich hoffe daß die Vorsicht welche ich in meinen Stücken gegen die Wiener Censur beobachte, mir auch das Vertrauen der v. Prager erwerben wird, denn meine Stüke [!] kommen beynahe so unverändert aus den Händen der Censur, wie sie eingesendet werden. [...]

An der zunächst nicht genehmigten Aufführung der Zauberparodie *Maranterl oder Die drei Rätsel* (1820) zeigte Obermaier, wie die Zensur streng darauf achtete, dass "Privatabsichten" – hier Anspielungen auf das Wagner'sche Kaffeehaus – auf der Bühne nicht "geltend" gemacht werden. Aus den dargestellten Befunden und an weiteren Beispielen zog er Konsequenzen für die editorische Konzeption der neuen historisch-kritischen Ausgabe.

Fred Walla (Newcastle, AUS) charakterisierte Nestroy als Darsteller von Raimund-Rollen auf seinem Weg ins Sprechtheater und von Graz (bzw. Pressburg) nach Wien. Nestroy spielte neun verschiedene Rollen in sechs Stücken: Der Barometermacher auf der Zauberinsel (Tutu, Quecksilber), Der Diamant des Geisterkönigs (Longimanus, Florian), Der Bauer als Millionär (Wurzel), Die gefesselte Phantasie (Nachtigall), Der Alpenkönig und der Menschenfeind (Rappelkopf), Moisasurs Zauberfluch (Hans, Gluthahn). Den Fortunatus Wurzel spielte er 41-mal, den Rappelkopf 33-mal, woraus man schließen kann, dass Nestroy sich in der Frühzeit auch einen Namen als Darsteller in Raimund-Rollen gemacht hat, allerdings nicht mit dessen Zustimmung, wie ein Brief vom 2. Mai 1832 aus Berlin an den Schauspieler

<sup>3</sup> Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Säkularausgabe, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, 6 Bde., Wien 1924–1934 [Nachdruck 1974], Bd. 4, S. 353 f. (Nr. 234).

94 Jürgen Hein

Karl Ludolph zeigt. Raimund wirft darin Carl "Spekulationsgeist" vor und gestattet nicht, dass Nestroy im Theater an der Wien in *Die gefesselte Phantasie* auftritt:<sup>14</sup>

[...] Dann – habe ich allen Respekt vor HE Nestroi, wenn er auch gar keinen vor mir hat, aber wenn meine Stücke, so lange sie noch ungedruckt sind, an der Wien aufgeführt werden, so wünsche ich daß die Hauptrolle in meinem Geiste gegeben wird, wodurch die Stücke allein in ihrer wahren Gestalt erscheinen, wie es sich hier in Berlin deutlich beweiset [...]

Die Theaterkritik sieht große Unterschiede in den Darstellungen der beiden Künstler; zu *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* heißt es, Raimund sei "Rappelkopf gewesen", Nestroy habe ihn lediglich "dargestellt", ihm habe die "innere Färbung" und "Glaubwürdigkeit" gefehlt.

Gerhard Renner (Wien) unterstrich die kulturpolitische Aufgabe der neuen Raimund-Edition und begründete deren philologische und theaterkritische Notwendigkeit mit Blick auf die Editionsgeschichte seit der Ausgabe Johann Nepomuk Vogls (1837) über Glossy/Sauer (1881), Eduard Castle (1903), die "Sämtlichen Werke" (Brukner/Castle, 1924–1934) bis zu Franz Hadamowskys Edition (1971) der autorisierten Bühnenabschriften. 15 Sowohl Schreibakt als auch intendierter Aufführungstext müssten dokumentiert werden; ferner seien Kriterien für eine adäquate Kommentierung zu entwickeln.

Im Podiumsgespräch diskutierten Konstanze Fliedl (Salzburg), Roland Girtler (Wien), Jürgen Hein (Münster/W.) und Wendelin Schmidt-Dengler (Wien), moderiert von Daniela Strigl (Wien), über "Wiener Witz und Schmäh". Einigkeit bestand darin, dass der "Wiener Schmäh" mehr ist als ein Gemütszustand, eher sei er eine Art von Inszenierung, Aufführung und Spiel, vor allem des Unterlegenen – vom Sandler bis zum geachteten Bürger –, der sich behaupten will (oder muss). Allerdings zeige sich der "Schmähführer" selten als Rebell.

Der Schmäh ist Phänomen einer großstädtischen Lachkultur, dem jüdischen Witz benachbart, geprägt durch die Dialektik von Aggression und Depression mit entsprechender therapeutischer Synthese. Im Internet gibt es über 7000 Einträge zum "Wiener Schmäh", der freilich häufig auf "Häuslschmäh" und Komik 'unter der Gürtellinie' reduziert wird.

Die Diskutanten boten Beispiele aus dem Alltag und aus der Literatur, witzige Formen der Selbstvergewisserung im Alltagshandeln und in theatraler und narrativer Brechung bzw. Indirektheit, im äußersten Falle von "Falschheit" (als "Wiener Falschheit" wird "Schmäh" in den Wörterbüchern aus der Außenperspektive geführt). Der Schmäh als eine speziell wienerische Art des Sprechens kann geradezu

<sup>14</sup> Ebd., S. 419 (Nr. 274) und Anm. zu Nr. 274, S. 567: "Carl wollte wohl unter dem Vorwand eines Benefiz für Ludolph *Die gefesselte Phantasie* mit Nestroy als Nachtigall zur Aufführung bringen."

<sup>15</sup> Vgl. Gerhard Renner, Eduard Castle. Sein Beitrag zur Erforschung der österreichischen Literaturgeschichte (Katalog der 229. Wechselausstellung im Wiener Rathaus), Wien 1995, S. 33–42; ders., ,Ferdinand Raimund, Edition aus Bühnenmanuskripten', in: Von der ersten zur letzten Hand. Theorie und Praxis der literarischen Edition, hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger, Wien, Bozen 2000, S. 16–22.

als Ethnolekt bezeichnet werden. Er ist der Kontrast zum Wien-Klischee, das von Lokalpatriotismus und einer "Alt-Wien"-Bewahrung getragen wird. Ferner lenkten Diskutanten und Publikum den Blick auf lokale und regionale Spezifika des Wiener Witzes, auf die Polarität von Urbanem und Rustikalem, auf die Abgrenzung vom sog. "Wiener Volkshumor" sowie auf Unterschiede zur norddeutschen Komik.

Wo Schmäh literarisch wird, z. B. im Wiener (Volks-)Theater – ein 'anderes' Theater, welches sich eine nicht-literarische Haltung bewahrt hat und häufig dem Darstellend-Spielerischen den Vorrang gibt –, sind im Laufe seiner Literarisierung verschiedene Ausprägungen zu beobachten: z. B. Witz als Widerstand (Hanswurst, Nestroy [Titus Feuerfuchs]), Jura Soyfer, *Der Bockerer*), als kritisches – oder provozierendes Einverständnis (Staberl, Raimund [Valentin], *Der Herr Karl*), als Selbstentlarvung oder Entblößung bürgerlicher Fassaden (Nestroy, Hofmannsthal, Horváth, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek).

Jürgen Hein

## Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2004 – März 2005

Häuptling Abendwind, Akademietheater Kampl, Theater in der Josefstadt Der Zerrissene, Burgtheater

Zettelträger Papp oder Meine Frau hat eine Grille [Der Zettelträger Papp, Ein gebildeter Hausknecht, Frühere Verhältnisse], Burgtheater Zu ebener Erde und erster Stock, Burgtheater

Samstag, 2. Juli:

#### INTERNATIONALES NESTROY-ZENTRUM SCHWECHAT + INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT

#### 31. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2005

# Raimund und Nestroy im kulturellen Gedächtnis

"Mit Gwalt muß der Mensch / Melancholisch da werdn"

Anreise und Begrüßung

Samstag, 2. Ju 18.30 20.30	Schwechat, Justizschule, Schloßstr. 7 (Tagungsbüro ab 15.00 geöffnet) Schwechat, Schloß Rothmühle. Rothmühlstr.: Aufführung 33. Nestroy-Spiele: <i>Der konfuse</i>
	Zauberer (Regie: Peter Gruber)
Sonntag, 3. Juli	
9.00 9.45	Konstanze Fliedl (Salzburg, A): Eröffnungsvortrag Urs Helmensdorfer (Zuoz, CH): Der "Ausüber" als Schöpfer
5.15	Diskussion und Pause
11.15	W. Edgar Yates (Exeter, GB): "So arbeitete Carl!" Nestroy im Jahr 1832
12.00	Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck, A): Schmafu und Schmamock. Sprachkomik als Mittel der Figurendarstellung im Confusen Zauberer
14.30	Der confuse Zauberer: Diskussion über Stück und Aufführung; evtl mit einem Beitrag von Fred Walla (Newcastle, AUS)
16.00	Podiumsdiskussion: Raimund und Nestroy im kulturellen Gedächtnis (Julia Danielczyk, Elisabeth Schabus-Kant, Daniela Strigl, Peter Gruber, Hans Höller, Walter Obermaier)
20.00	Lesung : Alois Brandstetter
Montag, 4. Juli	
9.00	Johann Hüttner (Wien, A): Provinztheater der Habsburger Monarchie während der "Wander-
9.45	jahre" von Raimund und Nestroy Horst Jarka (Missoula, USA): Raimund und Nestroy für Papier- und Puppentheater
	Diskussion und Pause
10.45	Elke Brüns (Berlin, D): <i>Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige</i> : Libidoökonomie und Mangelwirtschaft des ökonomischen Menschen
11.30	Marc Lacheny (Paris, F): Das "Dreigestirn" Grillparzer, Raimund, Nestroy im Urteil von Karl Kraus
14.30	Exkursion (Leitung: Walter Obermaier, Wien, A)
Dienstag, 5. Juli	
9.00	Marion Linhardt (Bayreuth, D): Ein "neuer" Raimund? Alexander Girardis Rolle innerhalb der Alt-Wien-Rezepion um 1900
9.45	Arnold Klaffenböck (Strobl, A): Ferdinand Raimund und das "Alt-Wiener-Antlitz"
	Diskussion und Pause
10.45	Martin Stern (Basel, CH): Hugo von Hofmannsthals problematischer Blick auf Raimund und Nestroy
11.30	Klaus Kastberger (Wien, A): 200 Jahre Bosheit: Nestroy und Horváth – Ein forcierter Vergleich
14.30	Johann Sonnleitner (Wien, A): Ferdinand Raimund und die österreichische Avantgarde
15.15	Bernhard Doppler (Berlin, D): Peter Handke als Rappelkopf. Zitate des Wiener Volkstheaters in den Dramen
	Diskussion und Pause
16.15	Franz Schüppen (Herne, D): Das kulturelle Gedächtnis der Germanistik: Friedrich Sengles Sicht auf Raimund und Nestroy
17.00 18.00	Rudi Schweikert (Mannheim, D): Raimund und Nestroy bei Arno Schmidt
	Ausklang
Mittwoch, 6. Juli: Abreise	