

NESTROYANA

25. Jahrgang 2005 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

Mitglieder des Vorstandes:
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates
(Vizepräsidenten); Karl Zimmer (Geschäftsführer); Alfred Schleppnik, Brigitte Wagner
(Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); Paul Angerer,
Wolfgang Greisenegger, Peter Gruber, 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 3/4

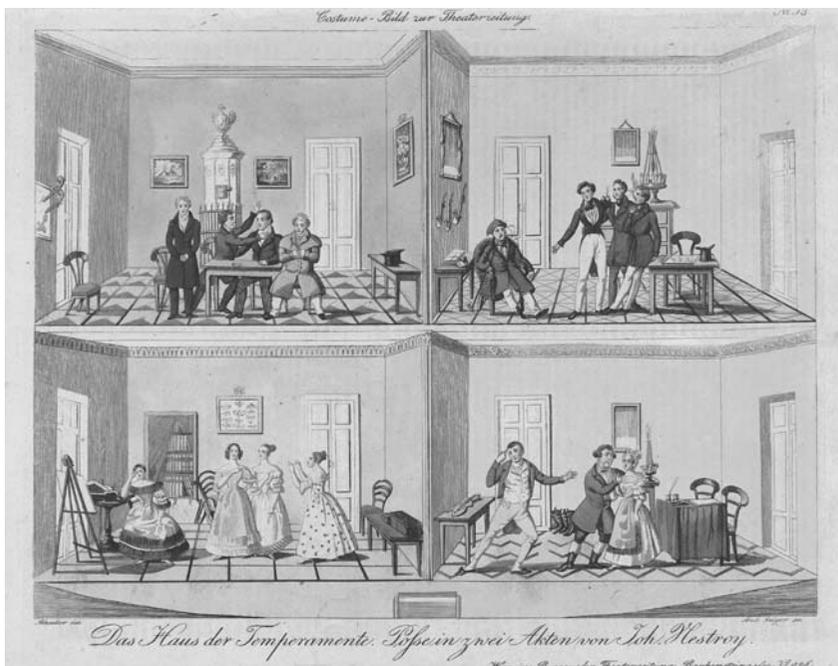
Die Drucklegung erfolgte mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums für
Bildung, Wissenschaft und Kultur sowie des Magistrats der Stadt Wien, MA 7, Kultur,
Gruppe Wissenschaft

Rechte der Beiträge bei den Autoren
ISSN 1027-3921

Erschienen 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

Alois Brandstetter	
Nestroy läßt grüßen	101
Walter Obermaier	
Nestroy in Ischl	105
Henk J. Koning	
<i>De Booze Geest Lumpazivagabundus</i> oder von der (Un)übersetzbarkeit einer Nestroy'schen Zauberposse	115
Arnold Klaffenböck	
Nestroy im ‚Kalten Krieg‘. <i>Das Haus der Temperamente</i> in der Bearbeitung von Merz/Qualtinger	126
Buchbesprechungen	
„I glaub, Euch lauft die ganze Welt in d’Kling“: <i>Don Giovanni als Hanswurstiade. Drei süddeutsche Puppenspielttexte des 18. Jahrhunderts.</i> Neudruck nach J. Scheibles <i>Das Kloster</i> , Stuttgart 1846. Hg. von Martin Stern. (Otto G. Schindler)	144
Hein, Jürgen, und Claudia Meyer: <i>Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele</i> (Ian F. Roe)	148
Nestroy, Johann, <i>Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 3.</i> Hg. von Sigurd Paul Scheichl (Ritchie Robertson)	150
Hofmann, Thomas, und Ursula Debéra: <i>Wiener Landpartien. Ausflüge in Vororte. Vom Biedermeier bis zum Roten Wien</i> (Walter Obermaier)	155
Kos, Wolfgang, und Christian Rapp (Hg.): <i>Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war</i> (Hermann Böhm)	157
Klaffenböck, Arnold (Hg.): <i>Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war</i> (Hermann Böhm)	162
Knapp, Margit (Hg.): <i>Wien. Eine literarische Einladung</i> (Manfred Mittermayer)	166
Dembski, Ulrike, und Christiane Mühlegger-Henhapel (Hg.): <i>Hans Moser 1880–1964</i> (W. E. Yates)	168
Troller, Georg Stefan: <i>Das fidele Grab an der Donau. Mein Wien 1918–1938</i> (Jacqueline Vansant)	170
Berichte	
Internationale Nestroy-Gespräche 2005 in Schwechat bei Wien (Jürgen Hein)	172
Nestroyanische Verlockung – eine persönliche Rückschau auf die Internationalen Nestroy-Gespräche 2005 (Andreas Freinschlag)	175
Zwei Ausstellungen im Österreichischen Theatermuseum (W. E. Yates)	177
<i>Nestroy</i> von Walter Schübler (W. E. Yates)	178
Verleihung des Johann-Nestroy-Rings der Stadtgemeinde Bad Ischl (Ulrike Tanzer)	179
Johann-Nestroy-Ring-Preisträger/innen und Johann-Nestroy-Ehrenmedaille (Ulrike Tanzer, Karl Zimmel)	180
Verleihung des Ehrenzeichens der Stadtgemeinde Schwechat in Silber (Karl Zimmel)	181
Anschriften der Autoren und Autorinnen des 25. Jahrgangs	183
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April–September 2005	184



Das Haus der Temperamente. Kolorierter Kupferstich von Andreas Geiger nach Johann Christian Schoeller, 1838. Rechts unten Nestroy als Schlankel.

Alois Brandstetter

Nestroy läßt grüßen

Die drei Hauptkennzeichen der österreichischen Literatur sind erstens die „Neigung zur Ordnung“, zweitens der „Hang zum Unpolitischen“ und drittens die „Sprachverliebtheit“. Manchmal möchte man freilich, wenn man diese noch um den „Habsburg-Mythos“ des Claudio Magris zu ergänzende klischeehafte Charakterisierung hört, mit der bekannten Nestroy-Zeile refrainartig wie im Couplet singen und schließen: Und is olles nit wohr, und is olles nit wohr. So ist es offensichtlich, daß sich diese drei oder vier Eigentümlichkeiten ja untereinander schwer vertragen und die eine oder andere Eigenschaft für das eine oder andere Werk zutrifft, aber nie auch nur zwei Eigenschaften zugleich für ein Werk ... Und es fallen einem zu viele untypische Österreicher ein, und viele typische „Österreicher“ unter den „deutschen“ oder deutsch schreibenden Schweizer Autoren. Verständnisprobleme ergeben sich ja auch aus dem Umstand, daß die österreichische Literatur ja bekanntlich zeitlich immer ein wenig nachhinkt. Das gilt auch für das 19. Jahrhundert, wenn man an Grillparzer oder Stifter denkt, und deren Verhältnis zu J. W. von Goethe ...

Wenn österreichische Autoren von heute besprochen werden, dann werden sie trotzdem gern in die oben angedeuteten Zusammenhänge eingeordnet, als wären sie alle Wiedergeburt der alten Patriarchen. Ja, es ist eine große Merkwürdigkeit um alle Einordnungen und Zuordnungen. So ist mir in einem Katalog der „Buchgemeinschaft Donauland“, zusammen mit Peter Handke, *Wunschloses Unglück*, Barbara Frischmuth, *Die Klosterschule*, mit meinem Roman *Zu Lasten der Briefträger* die Ehre widerfahren, als „Klassiker der Moderne“ angekündigt und angepriesen zu werden. Ein anderes Mal wurde ich als eine Mischung, sozusagen als „Resultante“ zwischen Peter Rosegger und Karl Kraus beschrieben. Und öfters wurde ich in die Tradition Nestroys gestellt, ja sogar als „Epigone“ hingestellt, obwohl ich nun keine Zeile Dramatisches geschrieben habe. Ich erinnere mich an eine frühe Besprechung meines Briefträgerromans von Hans Weigel, wo es hieß: „Nestroy läßt grüßen“ ... Sicher ist, daß jemand, der Rollenprosa schreibt, und dies fast ausschließlich, nahe am Drama „entlangarbeitet“. Es bräuchte ja nur weiteres Personal, das den Monologisten antwortet.

Was aber verbindet mich mit Nestroy, oder bescheidener ausgedrückt: Was zieht mich an Nestroy an? Ich darf sagen, daß ich während meiner Wiener Studienzeit zwischen 1957 und 1962 so ziemlich alles gesehen habe, was an Nestroy vor allem am Burgtheater gespielt wurde. Mit eigenen Augen also habe ich die großen Nestroy-Darsteller Josef Meinrad, Richard Eybner, Inge Konradi und Attila Hörbiger gesehen, um nur einige zu nennen. Diese Erlebnisse waren in mancher Hinsicht prägend, auch wenn man sich darüber im einzelnen oft nicht im klaren ist. Als Wissenschaftler und Germanisten haben mich besonders die sogenannte Poetische Rhetorik und die Möglichkeiten des Sprachspiels interes-

siert und fasziniert. Die Lehre von den Tropen und Figuren hätte in den Nestroy-Stücken ein üppig bestelltes Feld an Material. Was Ironie, was Sarkasmus, aber auch was Wort- und Sinnfiguren betrifft, was Metaphorik und Ambiguitäten angeht – Nestroy bietet alles, was Herz und Sinn begehren ... Der Text „Wortspiele“ aus meinem Buch *Romulus und Wörthersee*, das nach meinen 40 Kolumnen „Wörter über Worte“ im „Spektrum“ der *Presse* entstanden ist, macht diese Tangente evident. Einige Male habe ich auch Nestroy zitiert, so etwa auf S. 97 in der *Zärtlichkeit des Eisenkeils*, einem langen tagebuchartigen Text nach meinem 60. Geburtstag und den Feiern und Ehrungen, die mir aus diesem Anlaß zuteil geworden waren, leider aber habe ich ihm einmal, und das sei nicht nur der Kuriosität halber erwähnt, sozusagen „im Eifer des Gefechtes“ das „Hobellied“, das natürlich Ferdinand Raimund gehört, angedichtet und zugeschrieben ... Ich traue Nestroy sozusagen alles zu ...

Ähnlichkeiten und Abhängigkeiten wären sicher nicht nur im Formalen, sondern auch im Inhaltlichen und Weltanschaulichen auszumachen, etwa in der Skepsis gegenüber gewissen Einbildungen der sogenannten „besseren Leut“, überhaupt gegenüber den Moralitätsbehauptungen und Vorgaben der Gesellschaft oder gewisser gesellschaftlicher Kreise, etwas Aufklärerisches oder auch Aufmüpfiges bezüglich der Dünkel der Herrschenden und der Bedenklichkeiten der „herrschenden Kreise“, Sympathie für die sogenannten einfachen Leute, die freilich auch sehr kompliziert und „verzwickt“ sein können. Zeitgeistkritik!

Zeit und Zeitgeist, und damit komme ich nach den Similitudines zu den Dissimilitudines, also zum Differenten und Trennenden (von Qualität rede ich absichtlich nicht ...), Nestroy und mich, Nestroy und uns trennen inzwischen Jahrhunderte, also Welten. Er hatte es mit einer ganz anderen Zeit und einem ganz anderen Zeitgeist zu tun. Viele Spielarten von „Zensur“ sind seit dem Biedermeier und der Metternich-Zeit ins Land gegangen, und es könnte durchaus sein, daß sich Nestroy heute etwa die „Political Correctness“, unsere postmoderne Illusion von Ethik „zur Brust nehmen“, „vornehmen“ oder „aufs Korn nehmen“ würde. Gern würde man heute vor allem Nestroys Meinung über das sogenannte „Regietheater“ hören, wo er doch auch ein „Leidtragender“ geworden ist. Da er sich zu diesem Gegenstand aber nicht mehr vernehmen läßt, darf ich, in der Hoffnung, daß ich seinen Beifall fände, zu Gehör bringen, was ich einmal für eine der Feiern zu meinem letzten runden Geburtstag zu Papier und zu Gehör gebracht habe: Selbstzitat:

Vom klassischen Regietheater
oder Über den Umgang mit den Alten

Die Klassiker sind heute praktisch unspielbar geworden. Friedrich Dürrenmatt hat diesen Satz einmal auf Helvetisch im tiefen Brustton der Überzeugung in einem Interview in ein Mikrophon gebrummelt. Die Regisseure des Regietheaters aber haben Friedrich Schiller auf ihre Weise für die Bühne gerettet. Man kann doch etwas tun, sagen die Theater-Macher. Modernisieren, Aktualisieren. Sie brauchen im *Wilhelm Tell*, dem Stück, in dem und an dem die Schweizer leiden, keine Armbrust, ein Maschinengewehr tut es auch. Jetzt

sieht die Sache schon ganz anders aus, sie kriegt ein neues Gesicht. Jetzt kann nichts mehr danebengehen. Wir spielen nicht Schiller, sagen die Regisseure, wir spielen mit Schiller. Schiller spielt mit. Er ist im Spiel. Er kann sich nicht wehren, sagen die Kritiker des Regietheaters. Schiller spielt eine Nebenrolle. Die Regisseure spielen auch gegen Schiller und Goethe. Sie spielen mit Schiller Räuber und Gendarm. Sie fahren mit Goethe Schlittschuh. Das Theater ist schließlich keine moralische Zuchtanstalt, sagen die Theaterdirektoren. Die Klassiker werden gegen den Strich gebürstet, sie müssen sich viele Striche und Streiche gefallen lassen. Sie werden „zusammengestrichen“ ... Sie werden auseinandergenommen und neu zusammengesetzt. Modernes Theater bedeutet zum Beispiel, daß man die Figuren der Kostüme entkleidet oder überhaupt auszieht. Nun treten sie nicht mehr auf, wie der Autor, sondern wie Gott sie schuf! Roben können den Regisseuren gestohlen bleiben. Klamotten! Und das Pathos gehört auch eingemottet.

Heute werden viele, auch denkmalgeschützte Häuser „entkernt“, das Regietheater entkernt aber die Fassaden, heißt es. Realismus und Natürlichkeit sind angesagt. Auch der Abtritt darf auftreten. Der Locus droht nun freilich bald zum Topos zu werden. Ein klassischer Fall von Einfall. Inkontinenz! Restharn! Regieanweisungen werden demnach wie fromme Wünsche interpretiert. Beamte sind weisungsgebunden, nicht aber Künstler. Auch vom reproduzierenden Künstler wird Kreativität und Originalität erwartet. Schluß mit dem Deklamieren und Outrieren. Die Stimme muß herunter vom Kothurn. Die Stimmbänder dürfen durchhängen. Herunterspielen! Beiseitesprechen, Nuscheln entlarvt manchen vorgeblichen Tiefsinn als Schwachsinn. Der Gegensinn kommt vom Eigensinn der Interpreten. Das ist der neue Hinter-sinn. Deus ex machina ...

Einer der rigidesten Zwänge des alten Theaters betrifft das Geschlechtliche, die sture Festlegung im Sexuellen nach Männer- und Frauenrollen. Das neue Theater aber applaudiert dem dritten Geschlecht oder überhaupt gleich dem Geschlechtertausch. Den Hamlet kann ruhig eine Hysterikerin spielen. Entweder ein Mann mit deutlich weiblichen oder eine Frau mit eindeutig männlichen Persönlichkeitskomponenten. Hamlet gleicht Ophelia. So kann auch in *Romeo und Julia* Romeo von einer älteren Mimin und Julia von einem Transvestiten gegeben werden.

Früher war, um auch vom Bühnenbild zu sprechen, alles rechteckig und plan. Jetzt ist die schiefe Ebene die Regel. Man hat die Bühne gekippt. Endlich gleichen die Bretter wirklich der Welt, die sie früher doch nie bedeutet haben. Regie und Bühnenbild stehen und fallen mit den Einfällen. Sie machen das Verrutschte sinnfällig und das Verrückte der Ordnung evident.

Das Ziel aber ist erreicht, wenn auch dem älteren Zuschauer die vertrauten Stücke fremd werden (V.-Effekt). Von jenem österreichischen Theaterliebhaber, der die Aufführungspraxis des Regietheaters an Stücken der Klassik für einen Fall für die Gerichte und die Eingriffe und „Übergriffe“ auf die Stücke nicht nur für beklagenswert, sondern für klagsfähig gehalten hat, sagten die von ihm als „wahnsinnig geworden“ bezeichneten Regietheaterregisseure, er

sei selbst ein Theaternarr, also ein Irrer. Wer das Theater ernst nimmt, dem ist nicht zu helfen. Er ist selbst schuld. Liebe muß leiden.

Ende des Selbstzitates. Nestroy und ich ...Wir kommen aus ganz unterschiedlichen Milieus. Nestroy war ja wohl ein Wiener und damit ein urbaner Mensch. Man merkt ja sicher auch Raimunds Bauern in *Der Bauer als Millionär* an, daß der Verfasser kein Bauernbürtiger ist, allenfalls ein sogenannter „Stadtbauer“ oder mit dem „Stadtbauerntum“ vertraut, jenen patrizierhaften reichen Bauern am Stadtrand. Ich darf mich freilich auch selbst allenfalls noch als „Bauernfreund“ bezeichnen, nachdem ich nun seit meinem 18. Lebensjahr nicht mehr am Land lebe und auch manche städtischen Manieren und (Un)arten angenommen habe. Dazu rechne ich etwa das Kaffeehaus sitzen. In einem Text „Café“ habe ich freilich über Pichl, meine oberösterreichische Herkunftsgemeinde, geschrieben, daß es dort einmal fünf Wirtshäuser gegeben hat, die alle zugesperrt haben, und daß es hier heute nur noch ein Lokal, ein sogenanntes Pub, gibt: „Dort sitzen die jungen Bauernsöhne, trinken statt des Grieskirchner Bieres kurzerhand einen Verlängerten und diskutieren über den Paradigmenwechsel“. Das könnte freilich auch eine Beschreibung meiner Situation sein: Ich sitze im Kaffeehaus und lese einen Artikel über den „Urlaub am Bauernhof“ ...Vielleicht diskutieren die Jungbauern aber sogar über eine Aufführung des *Lumpacivagabundus* oder *Einen Jux will er sich machen* durch das Niederösterreichische Landestheater St. Pölten im „Theater am Bauernhof“ in Meggenhofen. Könnte auch sein, daß einer von einer Lesung von mir aus *Zu Lasten der Briefträger* spricht, die ich dort einmal gehalten habe. Schön wär's. Doch is olles nit wohr, is olles nit wohr! In Wahrheit reden die wenigen Bauern, die in der Wohngemeinde Pichl bei Wels übrig geblieben – und Millionäre geworden sind, dank der Brüsseler EU-Subventionen, über das Thema Nummer eins, das heißt die Vorzüge eines BMW gegenüber dem Mercedes ... Oder das Jagern in Rumänien ...

Nun bitte ich noch um Gehör für eine Lesung aus meinen Büchern *Romulus und Wörthersee* und *Die Zärtlichkeit des Eisenkeils* ... Nestroy läßt grüßen!

Der Text ist ein Originalbeitrag Alois Brandstetters für die Lesung bei den 31. Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat am 3. Juli 2005. Wir danken dem Autor für die Abdruckerlaubnis.

Alois Brandstetter, am 5. Dezember 1938 in Pichl in Oberösterreich geboren, habilitierte sich 1971 mit einer Studie zur Rezeption der höfischen Epik im frühneuhochdeutschen Prosaroman, war von 1972 bis 1974 Professor für Altgermanistik an der Universität des Saarlandes und lehrt seit 1974 in Klagenfurt. Er ist Mitglied des österreichischen P.E.N.-Zentrums und Träger zahlreicher Auszeichnungen und Preise.

Werke (Auswahl): *Überwindung der Blitzangst* (1971), *Zu Lasten der Briefträger* (1974), *Die Abtei* (1977), *Vom Schnee der vergangenen Jahre* (1979), *Die Mühle* (1981), *Alten-ehrung* (1983), *Die Burg* (1986), *So wahr ich Feuerbach heiße* (1988), *Romulus und Wörthersee. Ein poetisches Wörterbuch* (1989), *Vom Manne aus Eicha* (1991), *Hier kocht der Wirt* (1995), *Groß in Fahrt* (1998), *Die Zärtlichkeit des Eisenkeils* (2000), *Der geborene Gärtner* (2005).

Walter Obermaier

Nestroy in Ischl

Am 8. August 1859 schrieb Johann Nestroy an seinen Freund Ernst Stainhauser: „Ich wünsche daß Folgendes vor der Hand noch als Geheimniß behandelt werde. Ich habe hier etwas für die Frau im Kauf, eine kleine Villa nehmlich; sie weiß natürlich darum, und wir hoffen in Ein oder Zwey Tagen das Geschäft zum Abschluß zu bringen.“¹ Stainhauser, der auch Nestroys Vermögen mitverwaltete, möge Papiere verkaufen und die benötigte Summe von 7000 Gulden an Nestroys derzeitige Ischler Adresse senden: Esplanade Nr. 57 (heute Nr. 18). Die Esplanade gehörte fraglos zu den besten Adressen in Ischl. An ihr lag auch das Seeauer-Haus (heute Nr. 10), in welchem von 1844 bis 1877 die Eltern von Kaiser Franz Josef I., Erzherzog Karl Ludwig und Erzherzogin Sophie, ihre Sommer verbrachten. Im Jahr zuvor wohnte Nestroy Badeplatz Nr. 20 (heute: Auböckplatz Nr. 2).²

Nestroys Villa in Bad Ischl. Zeitgen. Fotografie (auf der Treppenplattform ist vermutlich Nestroy selbst zu sehen). Wien Museum, I.N. 23.801.



1 *Sämtliche Briefe*, Nr. 185, S. 232.

2 *Sämtliche Briefe*, Nr. 175, S. 221.

Ischl (seit 1907: Bad Ischl) war bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein ländlicher Flecken im oberösterreichischen Salzkammergut gewesen, ehe es in den 20er Jahren als Soleheilbad propagiert und vor allem durch die regelmäßigen Aufenthalte von Angehörigen des österreichischen Kaiserhauses zu einer der prominentesten Sommerfrischen der Monarchie wurde. Schon vor den Eltern des Kaisers Franz Josef war ab 1825 Erzherzog Rudolf, Kardinal und Erzbischof von Olmütz, ein Schüler Beethovens (dieser hatte ihm sein Klaviertrio op. 97, das „Erzherzogtrio“, gewidmet) und selbst ein nicht unbegabter Komponist, mehrere Sommer hindurch in Ischl zu Gast gewesen. Nikolaus Lenau, Wilhelmine von Chezy, Adalbert Stifter und Eduard von Bauernfeld gehörten zu den prominenten literarischen Gästen Ischls zu Lebzeiten Nestroys. Direktor Carl Carl suchte hier im August 1854 Erholung nach einem erlittenen Schlaganfall, verstarb allerdings am 16. August in dem Kurort, wo er auch beigesetzt wurde.³ Nestroy trat Carls Nachfolge in der Direktion des Carltheaters an.

Im Juli 1855 verbrachte Nestroy mit seiner Lebensgefährtin Marie Weiler und beider Tochter Marie erstmals den Sommer in Ischl, wo die Familie am 8. Juli eingetroffen war und bis Ende des Monats zu bleiben gedachte.⁴ Der Aufenthalt diente vor allem der Erholung. „Der großen Marie schlägt das Bad sehr gut an, die kleine Marie ist desperat um ihr Theater, in den Bergen habe ich [mich] schon sehr hoch verstigen, die Dachsteingruppe hat eine zu große Anziehungskraft für mich“, teilte Nestroy brieflich seinem Oberregisseur Louis Grois mit.⁵ Doch spielte er auch in dem 1827 errichteten und heute noch bestehenden hübschen Theater am 16. Juli „zum Vortheil der hiesig[e]n Kinderbewahranstalt, welche unter dem Protectorate Ihr[er] K.[aiserlichen] H.[oheit] der Erzherzogin Sophie steht, im Mäd[chen] a. d. Vorstadt.“⁶ Nestroy gab nicht nur den Schnoferl in seiner Posse *Das Mäd[chen] aus der Vorstadt*, sondern trat am 20. Juli in einer zweiten Wohltätigkeitsvorstellung auch als Titus Feuerfuchs in *Der Talisman* auf. Der Erfolg war fulminant, das Haus jedesmal überfüllt, der Dichter-Schauspieler wurde gefeiert und mit Blumen überhäuft.⁷ Zudem wurde ihm „von Seite der Ischler k. k. Polizei-Bade-Inspection eine Dankadresse überreicht für das bereitwillige Entgegenkommen, mit welchem er sich entschloßen, während der ohnehin so karg bemessenen Zeit seines Aufenthaltes in Ischl, z w e i M a l für dortige Humanitäts-Anstalten als Gast aufzutreten.“⁸

Marie Weiler ließ sich auch in den Ferientagen von Stainhauser über die Angelegenheiten des Carltheaters informieren; das reichte vom täglichen Theaterbe-

3 Auch seine Witwe Margaretha Carl verstarb in Ischl, und zwar am 19. Juli 1861.

4 *Theaterzeitung* 13. Juli 1855, Nr. 159, S. 647; vgl. zu den Aufenthalten Nestroys in Ischl auch *Bad Ischl. Ein Heimatbuch*, Linz 1966, S. 510, Edwin Zellweker, *Bad Ischl. Werden – Wesen – Wandlung*, Wien, Bad Ischl 1951, S. 116, sowie Gerhard Seemiller, *Bad Ischl – Häuser und Schicksale*, Linz 1998, S. 106–115.

5 *Sämtliche Briefe*, Nr. 106, S. 141.

6 Ebd., S. 140. – Das Theater war 1855 renoviert worden: der Salzburger Theatermaler Karl Klinger hatte es ausgemalt und es waren neue Dekorationen angeschafft worden (Sandra Leitinger, *Das Sommertheater Bad Ischl*, Dipl.-Arbeit, Wien 2001, S. 26).

7 *Theaterzeitung* 22. und 25. Juli 1855, Nr. 167 und 169, S. 675 und 687.

8 *Theaterzeitung* 24. Juli 1855, Nr. 168, S. 684.

trieb und der Kassengebarung über Wohnungsangelegenheiten im Theater und das Erbe Direktor Carls bis hin zu den Beerdigungskosten für einen verstorbenen Schauspieler.⁹ Nach der Rückkehr nach Wien übermittelte der Direktor des Ischler Theaters Karl Denemy durch Ignaz Franz Castelli Nestroy ein Bild der erst 18jährigen Kaiserin Elisabeth,¹⁰ das Ähnlichkeit mit der 15jährigen Marie Nestroy hatte und für das sich Nestroy höflich bedankte.¹¹

Auch im folgenden Jahr war Ischl Aufenthaltsort von Marie Weiler und Johann Nestroy. Es handelte sich allerdings um keine ungetrübten Urlaubstage. Nestroys Verhältnis zu einem Fräulein Karoline Köfer, das seit März 1855 bestanden hatte,¹² war Marie Weiler zu Ohren gekommen und hatte dazu geführt, dass sie sich von Nestroy trennte und im Juni 1856 allein nach Ischl reiste. In ihren Briefen an Ernst Stainhauser lehnte sie die von diesem offenbar mit einiger Regelmäßigkeit nach Ischl geschickten Geschäftsberichte über das Carltheater entschieden zurück. Sie wisse Stainhausers „wahrhaft rührende Theilname“ zu schätzen, ersuche ihn aber: „schreiben Sie mir nichts mehr was Bezug auf das Geschäft hat. Ich muß selbst auf die Gefahr hin, Ihnen wehe zu thun, Sie heilig versichern, daß ich nicht im Stande war den geschäftlichen Mittheilungen Ihres Schreibens, nur die geringste Aufmerksamkeit zu schenken.“ Er möge lieber von sich und seiner Frau berichten „und vor allem von meiner Marie, ach einer Mutter welche von Ihrem Kinde getrennt lebt, ist ja das Unbedeutendste was dieses Kind betrifft, von größter Wichtigkeit.“¹³ Freilich zeigt sie dann doch noch etwas Interesse am „Geschäft“, ersucht aber, dass Freunde Nestroys keine Vermittlungsreisen zu ihr nach Ischl unternehmen mögen, „welche an Nutzlosigkeit nur den Honoraren Ellmars gleichzustellen wären.“¹⁴

Nestroy hatte sich mittlerweile Mitte Juni mit seiner Tochter Marie auf Urlaubsreise über Prag nach Berlin, Hamburg und vor allem nach Helgoland¹⁵ begeben. Aus Hamburg teilte er am 1. Juli 1856 Stainhauser lakonisch mit: „Theaterangelegenheiten stehen gut, die häusliche Angelegenheit steht schlecht, so war es vorauszusehen.“¹⁶ Die Reise ging weiter über Hannover nach Amsterdam und schließlich zurück nach Wien. Etwa zur gleichen Zeit, da Nestroy in Wien ankam,

9 *Sämtliche Briefe*, Nr. III/2 und 3, S. 318–321.

10 Die Wittelsbacherin Elisabeth von Bayern war seit dem 24. April 1854 mit dem österreichischen Kaiser Franz Josef I. verheiratet, mit dem sie sich am 19. August 1853 in Ischl verlobt hatte.

11 *Sämtliche Briefe*, Nr. 111, S. 146 f.

12 *Sämtliche Briefe*, Nr. 100, S. 132–135; zur „Köfer-Affäre“ vgl. im Detail *Sämtliche Briefe* Nr. 126–130 und 132–137 (S. 160–175).

13 *Sämtliche Briefe*, Nr. III/4, S. 321.

14 *Sämtliche Briefe*, Nr. III/5, S. 323. Karl Elmar, Verfasser zahlreicher volkstümlicher Theaterstücke, war kurzzeitig von Nestroy als (wenig erfolgreicher) Theaterdichter engagiert worden.

15 Auch im Sommer der Jahre 1858 bis 1860 hielt Nestroy sich auf der Nordseeinsel auf. Vgl. Walter Obermaier, ‚Nestroys letzte Sommerreise‘, *Inter-Cultural Studies* 3, Nr. 1 (Februar 2003) S. 57–63, und Jürgen Hein, ‚Probleme der Edition von Rollen- und Reisetagebüchern Nestroys‘, *Beihefte zu editio* 7 (1995), S. 97–104.

16 *Sämtliche Briefe*, Nr. 128, S. 162.

ersuchte Marie Weiler von Ischl aus Stainhauser, „Sämtliche Kisten welche sich in dem 4n Stock Zimmer befinden und mein Eigentum sind [...] zu übernehmen und von irgend Jemanden mit schwarzer Öhlfarbe auf sämtliche Deckel meinen Nahmen schreiben zu lassen.“¹⁷ Die Trennung von Nestroy drohte unausweichlich zu werden. Am 13. Juli hatte die *Theaterzeitung* gemeldet, dass Nestroy tags zuvor nach Ischl abgereist sei,¹⁸ doch stellte sich dies als voreilig heraus und das Blatt musste sich wenig später korrigieren: „Nestroy hat sich nicht nach Ischl, sondern nur für mehrere Tage nach Reichenau begeben, um die dortige Landschaft zu genießen.“¹⁹ An Genuss war wenig zu denken, da Nestroy in Reichenau nicht nur an *Umsonst* arbeitete, mit Bauernfeld wegen eines Stückes für das Carltheater korrespondierte,²⁰ sondern vor allem weil er nach einem *Modus vivendi* mit Marie Weiler sowie nach Auflösung des Verhältnisses zu Karoline Köfer suchte.²¹ Als Marie Weiler in Ischl – offenbar auf Veranlassung von Karoline Köfer – anonyme Briefe erhielt, zitierte sie Nestroy herbei, der am 25. Juli eingetroffen sein dürfte.²² Nach hektischem Hin und Her – Nestroy reiste auch für einen Tag nach Wien – wurde das Verhältnis zu Fräulein Köfer gelöst und der Friede im Hause Nestroy unter tätiger Mithilfe von Stainhauser und dem Theatersekretär Franz Treumann wiederhergestellt. Am 6. August bedankte sich Marie Weiler bei den beiden Herren für die „von mir für so unmöglich gehaltene u. nun doch zu Stande gebrachte Ausgleichung zwischen Nestroy und mir, zu welcher Sie Beide durch Wort u. That, so viel beigetragen haben“.²³

In den letzten, nunmehr wohl ruhigen Tagen in Ischl trat Nestroy in einer Wohltätigkeitsvorstellung zugunsten des 1841 von Josef Brenner Ritter von Felsach gegründeten Krankenhauses und des Armeninstituts auf, wofür die Gemeindevorsteherung am 9. August 1856 dem mittlerweile nach Wien zurückgekehrten Künstler schriftlich dankte.²⁴ Marie Weiler blieb noch bis Mitte September in Ischl. Auch in den folgenden Jahren war ein Sommer ohne einen Aufenthalt in Ischl für Nestroy undenkbar. So legte er im Juni 1857 nach einigen Tagen in Reichenau auch noch einen Urlaub in Ischl ein, ehe er mit Marie Weiler und den Kindern Marie und Karl im Juli nach Paris und London sowie ins von ihm gerne besuchte Seebad Scheveningen fuhr. Und dann ging es abermals nach Ischl. Auf der Rückreise machten er und Marie Weiler (die Kinder waren von London aus nach Wien zurückgekehrt) in Frankfurt/Main Station, denn „die Reise von Haag bis Ischl ist zu strapazierlich, als daß sie ohne Rasttag für uns zu machen wä-

17 *Sämtliche Briefe*, Nr. III/7, S. 326.

18 *Theaterzeitung*, Nr. 161, S. 655.

19 Ebd., 16. Juli 1856, Nr. 163, S. 663.

20 *Sämtliche Briefe*, Nr. 131, S. 166 f.

21 *Sämtliche Briefe*, Nr. 130, S. 165 f.

22 *Sämtliche Briefe*, Nr. 133, S. 169–171. Nestroy fuhr – wie auch einige Tage später – mit dem Schiff nach Linz und von dort per Bahn ins Salzkammergut.

23 *Sämtliche Briefe*, Nr. III/8, S. 328.

24 *Sämtliche Briefe*, Nr. II/7, S. 302. – Er scheint (wie im folgenden Jahr) *Zwölf Mädchen in Uniform* und *Die schlimmen Buben in der Schule* gegeben zu haben (Leitinger wie Anm. 6, Anhang).

re.“²⁵ In Ischl soll er diesmal den Sansquartier in *Zwölf Mädchen in Uniform* und den Willibald in *Die schlimmen Buben in der Schule* gespielt haben.²⁶

Der Sommer 1858 brachte erneut eine Krise zwischen Nestroy und Marie Weiler. Die Ursache ist nicht mehr erkennbar, doch scheint ein endgültiger Bruch noch drohender gewesen zu sein als zwei Jahre zuvor. Nestroy war am 1. Juni über Berlin und Hamburg nach Paris gereist,²⁷ Marie Weiler war nach Ischl abgereist und beabsichtigte, sich definitiv von Nestroy zu trennen. Wiederum lehnte sie Stainhausers Theaterberichte ab und teilte ihm mit: „Nach Allem was Sie wissen, werden Sie wohl begreifen daß ich Nestroy von nun an, als Fremden zu betrachten entschlossen bin.“²⁸ Nestroy dürfte abermals der Hauptschuldige an der Krise gewesen sein, denn er schrieb an Stainhauser:

Du sagst über die Frau Manches Richtige, wenn auch die Freundschaft zu mir Dich hinreißt, gerade im Betreff ihrer, zu viel Recht in meine Waagschale zu werffen. Sie ist jedenfalls, was unser häusliches Zerwürffnis anbelangt, mehr im Recht als ich. Ich habe ihr viel, sehr viel angethan, und mich entschuldigt nur der richtige Grundsatz: ‚was man nicht weiß, macht einem nicht heiß.‘ Sie sollte und dürfte Vieles, sehr Vieles nicht wissen; daß sie es aber weiß, ist nicht meine sondern ihre Schuld; nicht Mangel an Delikatesse meinerseits ist das, was den so nöthigen Schleyer des Geheimnisses zerrissen, sondern auf die höchste Potenz getriebenes, an die Spanische Inquisition mahnendes Spionieren ihrerseits. [...] Ich werde Alles, (das heißt das Möglichste) thun, Sie zu versöhnen, ohne meine Rechte über einen gewissen Grad hinaus, der festgestellt ist, zu beeinträchtigen [...] daß ich Alles thun werde sie zu versöhnen, geschieht aus wahrer auf Dreyßigjähriges Zusammenseyn gegründeter Anhänglichkeit des Herzens, aus der innersten Überzeugung daß man ein frohes Alter nur an der Seite des Wesens hoffen kann, mit welchem man das Leben in allen seinen Wechselfällen durchgemacht.²⁹

Es kam auch diesmal – wohl wieder durch Stainhausers geschickte Vermittlung – zur Versöhnung und gegen Ende Juli traf Nestroy in Ischl ein, ehe er Mitte August nach Wien zurückkehrte.

Schon ab Ende Mai sind Nestroy (der ab Mitte Juni wieder fast allabendlich auf den Brettern des Carltheaters stehen sollte) und Marie Weiler 1859 in Ischl. Sie korrespondiert mit Stainhauser in Finanzangelegenheiten – im Mai diesen Jahres war ja das als Alterssitz gedachte Haus in der Grazer Elisabethstraße er-

25 *Sämtliche Briefe*, Nr.158, S. 196 f.

26 Zellweker (wie Anm. 4), S. 116. – Die *Theaterzeitung* hatte am 23. Juli (Nr. 166, S. 692) unter den „Correspondenz-Nachrichten“ aus Ischl gemeldet, dass Nestroy dort nach seiner Rückkehr aus Helgoland in Friedrich Kaisers neuem Stück *Etwas Kleines* gastieren werde.

27 *Theaterzeitung* 15. Juni 1858, Nr. 134, S. 535.

28 *Sämtliche Briefe*, Nr. III/15, S. 334.

29 *Sämtliche Briefe*, Nr. 168, S. 209–212.

worben worden – und fordert ihn auf, öfters an Nestroy zu schreiben. Dieser hält sich im Juli und halben August wieder in Ischl auf und tätigt schließlich den Kauf einer eigenen Villa. In dem am alten Eglmoosgaßl (heute: Nestroyweg 3) gelegenen Haus hatte zuvor auch der oberösterreichische Mundartdichter Franz Stelzhamer gewohnt. Nestroy verbrachte hier die drei letzten Sommer seines Lebens. 1860 war es in der Villa durch Renovierungs- und Erweiterungsarbeiten noch etwas unruhig, „denn in unserer kleinen Villa wird bis Heute noch von allen möglichen Handwerkern so herumgearbeitet, als ob das Haus vor kurzer Zeit erst zu bauen angefangen worden wäre.“³⁰ Nestroy hatte sich dem Trubel entzogen. Am 13. Juni 1860 reiste er mit seinem Sohn Karl von Wien über Breslau, Frankfurt an der Oder, Berlin und Hamburg nach Helgoland, wo die beiden am 16. Juni eintrafen und sich bis zum 2. Juli aufhielten. Der Rückweg führte sie dann über Berlin nach Ischl,³¹ wo sie am 8. Juli 1860 ankamen. Stolz konnte Nestroy berichten: „Es ist aus unserem Hause eine wirklich geschmackvolle reizende Villa geworden.“³² Da Nestroys Direktionszeit mit 31. Oktober 1860 beendet werden sollte, bereitete Marie Weiler nun die Übersiedlung aus dem Carltheater und die Übergabe des Fundus an die Carl'schen Erben vor.³³ Er selbst beschäftigte sich mit der Bearbeitung, „nehmlich für mich individuell Mundgerechtmachen meines Abschieds Epiloges“, den Anton Langer geschrieben hatte. „Ich bin erst ruhig, seit ich damit zu Stande gekommen bin. Ich weiß, daß der letzte Abend dem Publicum vis a vis mit großer Aufregung verbunden seyn wird. Du weißt also wohl zu beurtheilen, wie fest ich in meiner Abschiedsrede seyn muß, um auch in rhetorischer Beziehung den Anforderungen zu entsprechen. Zum Glück bin ich jetzt damit so vollständig im Reinen, daß dieser letzte Tag auch Morgen schon seyn könnte, und ich wäre sattelfest.“³⁴

Nestroy und Marie Weiler fuhren unmittelbar nach dem Ende der Theaterdirektion am 1. November 1860 für einige Zeit nach Ischl,³⁵ ehe sie nach Graz, ins österreichische „Pensionopolis“, übersiedelten. Die Sommer sollten weiterhin hauptsächlich in Ischl verbracht werden. Eduard von Bauernfeld, der von 1852 bis 1889 fast alljährlich in der warmen Jahreszeit im kaiserlichen Ischl residierte, erinnert sich an Nestroy:

Als er von der Bühne zurücktrat, kaufte er sich in Ischl an, wo ich häufig mit ihm zusammentraf. Er lebte da ziemlich philisterhaft, ging nach Tisch

30 *Sämtliche Briefe*, Nr. III/23, S. 342.

31 Johann Nestroy, Notizbuch mit Ausgaben auf Reisen zwischen 1857 und 1861, WSLB-Handschriftensammlung, Signatur: H.I.N. 202.915.

32 *Sämtliche Briefe*, Nr. 198, S. 242.

33 *Sämtliche Briefe*, Nr. III/26 und 27, S. 346–349.

34 *Sämtliche Briefe* (wie Anm. 32). Am 31. Oktober 1860 gab Nestroy einen Querschnitt durch seine berühmtesten Rollen. Zuletzt trat er „an die Lampen, aber ein Beifallsturm, der fünf Minuten lang währte, hinderte ihn zu sprechen; dreimal erneuerte sich die Beifallssalve, endlich bat der tief gerührte Künstler, sprechen zu dürfen und trug mit zitternder Stimme folgenden scherzhaft gemüthlichen, gelungenen Epilog von Anton Langer vor. Mein letztes Wort.“ (*Fremdenblatt*, 2. November 1860).

35 Notizbuch 1860/61 (wie Anm. 31), S. 1 und 19.

ins Casino, wo er sein Piquet spielte. Beinahe jeden Abend konnte man ihn im Ischler Theater in seiner [bezahlten] Loge erblicken. Bei dieser Gelegenheit hat er viele seiner eigenen Stücke zum erstenmal vollständig darstellen sehen, deren er keines je in Scene gesetzt oder zu der Inszenierung beigetragen, wozu er jeglichen Geschickes ermangelte. In den Scenen, in denen er nicht beschäftigt war, zog er sich in seine Garderobe zurück – nicht selten in angenehmer Gesellschaft. In Ischl hielt er in den Possen bis zu Ende aus, schien sich köstlich dabei zu unterhalten und applaudirte den beglückten Kunstjüngern aus vollem Herzen.“³⁶

Und dem späteren Burgtheaterdirektor Alfred Freiherr von Berger, der als neun-jähriger Knabe in Ischl Nestroy öfters getroffen und mit ihm gesprochen hatte, blieben diese Gespräche unvergessen:

Sie „fanden in Ischl im Färbergaßl [heute Tänzlgasse] statt, am Lattenzaun des Gartens, welcher das „Gartenstöckl“ des „Podenbräu“ umgab, wo wir durch fünf Jahre [1861 bis 1865] die Sommermonate verbrachten. Nestroy war unser Nachbar. Kaum hundert Schritte entfernt, hatte er sich auf einer Anhöhe am Südabhang des Kalvarienberges ein schlankes Schweizerhäuschen erbaut, welches mit seinen weitläufigen Balkons und seinen freundlichen Fensterchen über einen wohlgepflegten abschüssigen Garten hin eine weite Schau über das Trauntal bis zu den Vorbergen des Dachstein bot. Wir konnten aus unserem Hause die Fassade der Nestroy-Villa übersehen, und es gewährte nicht nur uns Kindern, sondern zuweilen auch dem Vater nicht geringes Vergnügen, wenn wir beobachteten, wie Nestroy und seine letzte und treueste Freundin, „die Weiler“, bei schlechtem Wetter ihre Promenade auf den langen, vom vorspringenden Hausdach beschirmten Balkon verlegten, der um drei Flanken des Hauses lief. Sie gingen immer in entgegengesetzter Richtung und begegneten einander immer an der nämlichen Stelle, ohne je ein Wort zu wechseln. Ich mußte dabei immer an ein Wetterhäuschen mit dem weiblichen und männlichen Figürchen denken. Auch schien es stets, als ob in dem Häuschen des großen Komikers nicht eben das heiterste Wetter herrsche, mochte draußen die Sonne scheinen oder der Ischler Schnürlregen niederplätschern.

Zweimal des Tages pflegte Nestroy durch das Färbergaßl zu gehen: wenn er sich nachmittags zu seiner Kartenpartie in's Kasino begab und wenn er von dort zurückkam. Auch vormittags schritt er zuweilen an unserem Haus vorbei. Meist in einem grauen oder braunen Ueberzieher mit langen Schößen und zwei großen Knöpfen in der Taillenhöhe, einen weichen, abgetragenen Filzhut tief in den Nacken gedrückt, Stock oder Regenschirm mit der Linken schräg über den untern Rücken haltend. Wenn wir ihn grüßten, blieb er zuweilen stehen, lehnte seine lange Gestalt über unsern Zaun und

36 Erinnerungen von Bauernfeld. Ferdinand Raimund und Johann Nestroy. In: *Neue Freie Presse*, Morgenblatt (Feuilleton), 21. März 1877.

plauderte mit uns. So steht Nestroy vor mir: ein rasiertes kluges Schauspielergesicht mit einer wohlausgebildeten Stirn, um den Mund alles umspielt und zerknittert von allerlei vieldeutigen Falten und Fältchen. In dieser untern Partie seines Gesichtes wurde sein geistiges Wesen, seine Skepsis, sein Sarkasmus, seine Ironie und sein Humor deutlich sichtbar. Aber seine Vollendung empfing der Ausdruck erst durch die prachtvollen Augen, die, funkelnd wie schwarze Giftbeeren, förmlich aus dem Gesicht herausstachen und sich in die Dinge einzubohren schienen, auf die sie sich hefteten.³⁷

Im Mai 1861 schrieb Nestroy aus Graz an Stainhauser, er freue sich auf „unser fröhliches Wiedersehen in Ischl. [...] Ob wir uns früher in Wien sehen, ist noch zweifelhaft, denn es wäre auch möglich, daß die Marie die Tour über Bruk, Leoben Aussee, welche sie noch nicht kennt, vorzieht.“³⁸ Doch musste er den Gedanken an diese Reiseroute wieder aufgeben, wie er seinem Schauspielerkollegen Grois, den er ebenfalls in Ischl erwartete, am 15. Mai mitteilte: „Geschäfte und Besprechungen verschiedener Art machen es nothwendig, daß wir über Wien reisen. Da jedoch ein Nachtlager bey uns dieselben Schwif[e]rigkeiten und Umständlichkeiten macht, als wenn wir einen ganzen Monath wo blieben, so werden wir mit dem Abend-train von Gratz abreisen, Früh Morgens in Wien ankommen, und am selben Tage noch mit dem Abendtrain über Linz nach Ischl unsere tour fortsetzen. Wir packen gar nicht aus in Wien, sondern schicken unser Gepäck gleich vom Südbahnhof zum Westbahnhof. Unser Aufenthalt in Wien beschränkt sich somit auf circa Dreyzehn Stunden.“³⁹ Wie aus Nestroys Aufzeichnungen hervorgeht, reiste er am 2. Juni abends von Graz ab und traf am 3. Juni morgens in Wien ein. Hier hatte er am Nachmittag eine Unterredung mit seinem Rechtsanwalt, ehe er am Abend seine Reise nach Ischl fortsetzte.⁴⁰ Von dort aus unternahm er mit Marie Weiler vom 13. Juli bis 14. August eine Sommerreise nach Scheveningen – es wurde seine letzte.⁴¹ Auf der Rückreise telegraphierte er von Meiningen an seinen ältesten Sohn Gustav,⁴² der den Sommer ebenfalls in Ischl verbrachte, dass sie am 14. August mittags in Ischl eintreffen würden und sogleich eine „Familientafel“ abgehalten werden sollte. In Ischl arbeitete Nestroy in die-

37 Alfred Freiherr von Berger, Johann Nestroy (zu Nestroys fünfzigstem Todestag.). In: *Neue Freie Presse*, 26. Mai 1912, Pfingstbeilage S. 31. – Das Kasino befand sich an der heutigen Adresse Adalbert-Stifter-Kai 11; Nestroys täglicher Weg führte also (nach heutiger Straßenbenennung) vom Nestroyweg durch die Tänzlgasse zur Esplanade und weiter, an der Hauptbrücke vorbei, zum Adalbert-Stifter-Kai (sofern er es nicht vorzog, bei der Hauptbrücke in die Pfarrgasse einzubiegen und den Weg durch den Ort zu nehmen).

38 *Sämtliche Briefe*, Nr. 210, S. 265.

39 *Sämtliche Briefe*, Nr. 211, S. 270 f.

40 *Notizbuch* (wie Anm. 31), S. 21/22.

41 Obermaier (wie Anm. 15).

42 Gustav Wilhelm Nestroy war der einzige Sohn aus des Dichters nur knapp vier Jahre (1823 bis 1827) währenden Ehe (sie wurde gerichtlich erst 1845 getrennt) mit Wilhelmine Nespiesni. Er war Beamter der Kaiser-Ferdinand-Nordbahn.

sem Sommer in der „beletage“⁴³ seiner Villa an der Posse *Zeitvertreib*, die allerdings bei seinen Lebzeiten unaufgeführt blieb, und am *Häuptling Abendwind*.⁴⁴ Außerdem trat er im Theater in zwei Wohltätigkeitsvorstellungen auf. An Franz Treumann, der ihn in seinem Sommerdomizil besucht hatte,⁴⁵ schrieb er daher nach Wien: „Noch muß ich Sie mit einer Bitte belästigen. Ich spiele hir Mittwoch den 4tn Gebildeter Hausknecht und Umsonst. Zu einer zweyten Wohlthätkeitsvorstellung ersucht, bestimmte ich dazu die Wiederholung eines dieser Stücke verbunden mit der Hausmeisterin. – Nun werde ich aber einhellig von hoher und höchster Seite um die Mädeln in Uniform angegangen und werde also ein Par Tage später als 2te Vorstellung die Hausmeisterin und Mädln in Uniform geben. Ich ersuche Sie daher um möglichst umgehende Übersendung von Soufflierbuch ,Mdn in Unfm‘dann der Patituren-Musik und mein Costum.“⁴⁶

Erst am 14. Oktober kehrten Nestroy und Marie Weiler wieder nach Graz zurück. Die beiden ahnten wohl nicht, dass es Nestroys letzter Aufenthalt in seiner Villa gewesen sein sollte. Am 25. Mai 1862 starb er in Graz an den Folgen eines Schlaganfalls und wurde am 2. Juni in Wien beigesetzt. Marie Weiler verbrachte die folgenden Sommermonate in „nahmenlose[m] Weh“⁴⁷ in der Ischler Villa, die sie auch noch im Sommer 1863 und 1864 bewohnte. Am 31. Oktober 1864 starb sie in Wien und wurde an Nestroys Seite beigesetzt.

Für Kenner lassen sich Spuren Nestroys heute noch in Bad Ischl verfolgen. Die Nestroy-Villa (heute: Nestroyweg Nr. 3) existiert noch und ist in ihren Grundzügen unverändert geblieben. Eine am Haus angebrachte Gedenktafel verkündet: „Dem Andenken des Schauspielers und Dichters IOH. NESTROY. des Schöpfers dieser Gartenanlage. 1860. 1878.“ Auch das Theater, in welchem Nestroy spielte und das er so oft als Gast besucht hatte, vermittelt trotz mancher Veränderungen (es dient heute als Kino) noch einen Eindruck davon, wie es zu Nestroys Tagen gewesen war. Im Museum der Stadt ist neben einem Theateranschlag von *Eulenspiegel* aus den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts und einer Fotografie von Franz Tewele⁴⁸ als Zwirn in *Der böse Geist Lumpacivagabundus* auch die auf Karton aufgezeichnete lebensgroße Figur Nestroys in seiner Paraderolle als Sansquartier in *Zwölf Mädchen in Uniform* zu bewundern. Und ein Besuch des Friedhofs von Bad Ischl – der laut Hilde Spiel, die dort 1990 ihre letzte Ruhestätte

43 *Sämtliche Briefe*, Nr. 213, S. 273.

44 Ebd., S. 273–275.

45 „wenn Ihnen der kurze Aufenthalt in Ischl angenehm war, so hoffen wir vielleicht im nächsten Sommer, was dißmahl schon unser Wunsch gewesen, Sie samt Ihrer lieben Frau, auf längere Zeit hir zu sehen“ (ebd.).

46 Ebd.

47 *Sämtliche Briefe*, Nr. III/30, S. 352.

48 Franz Tewele, Sohn des Schöpfers einer von Nestroy nur wenig geschätzten Symbolographie (*Ikongraphie* Nr. 4), war als knapp 20jähriger Schauspieler in Graz noch an der Seite Nestroys aufgetreten und hatte seinen Vater über Krankheit und Tod Nestroys brieflich auf dem laufenden gehalten (Briefe an Ferdinand Tewele, Graz 2., 24. und 29. Mai sowie 4. Juni 1862, WSLB-Handschriftensammlung, Signatur: H.I.N. 218.259–218.262).

gefunden hat, „zu den schönsten der Welt“ zählt⁴⁹ – bringt nicht nur die Begegnung mit der Gruft von Carl Carl, sondern auch mit der Grabstätte von Stefanie Nestroy-Bene, „Hauptmannswitwe“, der Schwiegertochter des Dichters, die diesen allerdings nicht persönlich gekannt hatte. 1880 hatte sie wenige Wochen vor dessen Tod Nestroys jüngsten Sohn Karl geheiratet. Sie hatte auch den Nachlass des Dichters gehütet, bis jener 1923 in die Wiener Stadtbibliothek gelangte,⁵⁰ und wohnte in Bad Ischl bis zu ihrem Tode am 3. März 1938.

Die Verleihung des Nestroy-Ringes der Stadtgemeinde Bad Ischl, die erstmals am 25. Mai 2005 (dem 143. Todestag des Dichters) vorgenommen wurde, mag für die Stadt auch ein Anreiz sein, in Prospekten und Broschüren stärker auf Johann Nestroy als einen der prominentesten Gäste des an prominenten Gästen wahrlich nicht armen Kurortes zu verweisen.

49 Friedrich Wiener, *Der Ischler Friedhof*, Bad Ischl 2004. – Neben Hilde Spiel und Hans Flesch-Brunningen sind unter anderem auch Franz Lehár und Oscar Straus sowie – für manchen Besucher überraschend – Leo Perutz begraben.

50 Vgl. auch Walter Obermaier, „Mit Nestroy’s Theaterstücken ist absolut nichts zu machen“ – Der lange Weg zur neuen historisch-kritischen Ausgabe der Werke Johann Nestroys‘, in: *Nestroy – Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 99–117. – Das Todesjahr von Stefanie Nestroy-Bene ist bei Heinz Schöny, ‚Neues zur Stammtafel Nestroy‘, *Adler. Zeitschrift für Genealogie und Heraldik* 6 (22), 15./16. Heft (Mai/August 1964), S. 193–195, offenbar falsch mit 1937 angegeben; der Grabstein gibt als Todesjahr 1938 an.

Henk J. Koning

***De Boze Geest Lumpazivagabundus* oder von der (Un)übersetzbarkeit einer Nestroy'schen Zauberposse¹**

Vor etwa zwei Jahrzehnten hat W. E. Yates in zwei Aufsätzen auf die Notwendigkeit, Nestroy zu übersetzen hingewiesen.² Rückblickend auf das Thema der Nestroy-Gespräche 1976, „Nestroy ein Europäer“, schreibt er: „[...] It emerged clearly from the various papers that while Nestroy is securely established as one of the most widely performed dramatists on the German stage, outside the German-speaking countries the renaissance is confined to specialist scholarship and has not spread to the theatre.“³ Anfang des 21. Jahrhunderts hat sich die Situation kaum geändert: Zwar ist es vereinzelt zu Übersetzungen Nestroy'scher Stücke gekommen, und es gibt dazu einige Berichte,⁴ Aufführungen kommen jedoch in den nichtdeutschsprachigen Ländern noch immer so gut wie nicht vor. Nestroy wird nur selten gespielt und ist heute kaum über Germanistenkreise hinaus bekannt.

Es wird wahrscheinlich auch in Zukunft in den Niederlanden international orientierte Theaterfestivals geben,⁵ wobei vielleicht ein einzelnes Werk Nestroys auf Deutsch vorgestellt wird, eine Breitenwirkung bleibt aber in solchen Fällen meistens aus. Die ist vielmehr von einer Übertragung ins Holländische zu erwarten, wenn ein größeres Publikum angesprochen werden kann. Dass vom Übersetzer eine außerordentliche Kreativität und ein großes Einfühlungsvermögen verlangt werden und mitunter komplizierte sprachliche Probleme bewältigt werden müs-

1 Durchgesehene und gekürzte Fassung eines Vortrags, der am 27. Juni 2004 bei den Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat gehalten wurde.

2 ‚Let’s translate Nestroy‘, in: *Forum for Modern Language Studies* 18 (1982), S. 247–257, und ‚Kann man Nestroy ins Englische übersetzen?‘, *Nestroyana* 6 (1984/85), S. 24–29.

3 *Forum for Modern Language Studies* (Anm. 2), S. 247.

4 Neben den bereits angeführten Aufsätzen von Yates (Anm. 2) seien noch erwähnt: Colette Stauber-Asper, ‚Nestroy auf schwyzertütsch‘, *Nestroyana* 6 (1984/85), S. 30–35; Karl Grimstad, ‚Nestroy in English‘, in: *Momentum dramaticum. Festschrift für Eckehard Catholy*, hg. von Linda Dietrick und David G. John, Waterloo, Ontario 1990, S. 439–449; Ryota Tsugawa, ‚Nestroy in Japan. Über Möglichkeiten, Nestroy zu übersetzen. Ein kurzer Bericht über einige Versuche in Japan‘, *Nestroyana* 22 (2002), S. 54–56; Gerald Stieg, ‚Übersetzen als Prozeß der Ent- und Aufwertung‘, *Nestroyana* 23 (2003), S. 140–146; Gabriella Rovagnati, ‚Launen des Einfalls. Die italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock*‘, *Nestroyana* 23 (2003), S. 149–157.

5 Im Rahmen des Holland-Festivals wurde am 4., 8. und 13. Juli 1959 in der Koninklijke Schouwburg in Den Haag *Der Zerrissene* vom Burgtheaterensemble gegeben. 1964 wurde *Einen Jux will er sich machen* ebenfalls im Rahmen des Holland-Festivals vom Burgtheaterensemble aufgeführt. Vgl. Henk J. Koning, ‚Nestroy in Holland. Zur Rezeption seiner Stücke auf den holländischen Bühnen des 20. Jahrhunderts‘, *Nestroyana* 15 (1995), S. 131–137.

sen, leuchtet ein. Aber auch 2004 gilt nach wie vor: „If Nestroy is too complex a linguistic artist to be translated perfectly, he is yet too important and enjoyable a dramatist for us not to translate him at all.“⁶

Bevor zwei Übersetzungen vom *Lumpacivagabundus* vorgestellt werden, seien zuerst einige Bemerkungen zur Rezeption deutschsprachiger Literatur in den Niederlanden vorausgeschickt.

Grob geschildert gibt es zwei Möglichkeiten: Man liest das deutschsprachige Werk entweder in einer Übersetzung oder in der Originalsprache. Deutsch als Fremdsprache wird nämlich in den Niederlanden etwa vom zwölften oder dreizehnten Jahre an in den verschiedensten Schulen unterrichtet, sodass bei großen Teilen der Bevölkerung gewisse Deutschkenntnisse vorausgesetzt werden können. In den führenden Tageszeitungen wird die neueste deutsche Literatur besprochen; auch Übersetzungen aus dem Deutschen finden Erwähnung. In diesem Sinne ist das Verhältnis eines literarisch interessierten holländischen Publikums der deutschen Literatur gegenüber ein offenes: Man wird ziemlich schnell geneigt sein, das Werk in der Originalsprache zu lesen. So kann eine Erklärung dafür gefunden werden, dass relativ wenig deutsche Lyrik ins Holländische übersetzt wurde, denn wer deutsche Gedichte lesen wollte, las sie im Original. Es ist anzunehmen, dass die Gedichte Bertolt Brechts auf Deutsch ihre Leser gefunden haben.⁷ Im Bereich der Dramatik ist die Situation anders. Generell gesprochen kann gesagt werden, dass die niederländischen Theater schon immer stark von Übersetzungen deutscher Stücke abhängig waren: Wir treffen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in den Niederlanden Iffland, Benedix, Birch-Pfeiffer und natürlich vorrangig Kotzebue an. Vergleichbare bodenständige Werke aus dieser Periode sind nicht erhalten. Klagen über den Verfall des Theaters und den schlechten Publikumsgeschmack sind denn auch immer wieder zu hören. Obwohl Nestroy mit einigen seiner Werke längere Zeit im 19. Jahrhundert im Theaterleben Amsterdams eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat,⁸ verblasst sein Erfolg neben den immensen Aufführungszahlen eines Kotzebue oder Iffland. Hinzu kommt noch, dass seine Stücke in den meisten Fällen nicht im offiziellen Stadttheater gegeben wurden, sondern in Varietés und sonstigen rein kommerziellen Etablissements. Das Repertoire dieser Kleinbühnen ist schwer erfassbar und kann fast nur Zeitungsbesprechungen entnommen werden. Ein weiterer Umstand ist, dass die Theaterunternehmer mit ihren Truppen durchs Land zogen und in den Provinzstädten ihre erfolgreichsten Stücke zur Aufführung brachten.

In der Theatergeschichte Amsterdams war der Name van Lier ein Begriff. Abraham van Lier war bis zu seinem Tode im Jahre 1887 Direktor des Grand Théâtre in der Amstelstraat und brachte dieses Haus zu großer Blüte, indem er dafür sorgte, dass berühmte deutsche Schauspieler und Schauspielerinnen engagiert wurden. So traten u. a. Sarah Bernhardt, Marie Seebach, Ernst Possart und

6 *Forum for Modern Language Studies* (Anm. 2), S. 248.

7 Ton Naaijkes, ‚Als hij weg is, wordt hij gemist. Over Brechts gedichten‘, in: ders., *De slag om Shelley en andere essays over vertalen*, Nijmegen 2002, S. 216 f.

8 Vgl. Henk J. Koning, ‚Nestroy in Amsterdam. Zur Rezeption seiner Stücke auf der holländischen Bühne des 19. Jahrhunderts‘, *Nestroyana* 14 (1994), S. 91–100.

Ludwig Barnay auf. Das Grand Théâtre hauste in dem Gebäude vom ehemaligen „Hoogduitschen Schouwburg“, wo bekanntlich Nestroy vom 18. Oktober 1823 bis zum 13. August 1825 engagiert war.⁹ Das Repertoire war bunt und bestand zum größten Teil aus deutschsprachigen Stücken. Van Lier lud denn auch vor allem Koryphäen des deutschen Theaters nach Amsterdam ein. Es wurden Singspiele, Opern, Operetten und Komödien mit musikalischen Einlagen gegeben, sodass Nestroys *Lumpacivagabundus* sich in guter Gesellschaft befand. Van Lier ließ das Stück 1857 von J. H. Aalbers übersetzen: *Nr. 16125 of De Schrijnwerker, Snijder en Schoenmaker. Kluchtspel met zang in vier bedrijven*. Vrij bewerkt naar het Hoogduitsch van Johan Nestroij. Muziek van den kapelmeester Adolf Muller door J. H. Aalbers.

Aus den Theaternotizen Lion van Liers, eines der drei Söhne Abrahams, wissen wir, dass Nestroys Posse als eines der erfolgreichsten Stücke galt, die auf dem Lande gerne gegeben wurden. Lion van Lier beschreibt in seinen Theatererinnerungen, wie er mit einer Theatertruppe durch die Niederlande zog und schon als kleines Kind in einer Nebenrolle auftrat.¹⁰ Als er älter wurde, durfte er natürlich größere Rollen spielen „u. a. in *Grisildis* [sic],¹¹ *No. 16125* und *De Oldenburgsche Familie*.“¹² Es ist anzunehmen, dass der geborene Theaterunternehmer Abraham van Lier wie kaum ein anderer wusste, welche Stücke bei Gastspielreisen in der Provinz verlangt wurden. Das Publikum kam zur Unterhaltung in die Vorstellung und erwartete einen gemütlichen Abend. Dabei waren unbedeutende Vaudevilles, übersetzt aus dem Französischen, und komische Kleinigkeiten, übertragen aus dem Deutschen, populär.¹³ Es soll nicht vergessen werden, dass die Gesellschaft von Abraham van Lier auf Reisen in die entlegenen Teile der Niederlande auf Jahrmärkten spielte und somit auf die einfachsten technischen Bühnennittel angewiesen war. Vor diesem Hintergrund müssen die Aufführungen dieser Nestroy'schen Posse auf dem Lande verstanden werden. Von einer literarischen Übersetzung, die einem Rezipienten Lesegenuss verschaffen soll, kann somit bei diesem Text nicht die Rede sein. Es musste in einem einfachen Niederländisch ein Stück präsentiert werden, das schon vom Titel her leicht verständlich war und möglichst viele Neugierige in die Vorstellung locken sollte. Es wäre somit aufschlussreich, wenn man herausfinden könnte, wie das Stück auf Theaterzetteln oder Plakaten angekündigt wurde. Der niederländische Untertitel „kluchtspel“ oder „klucht“ setzt eindeutig einen pejorativen Akzent. Die Wörterbücher bieten hier Umschreibungen wie: „kurzes Bühnenstück von niedrigkomischem Inhalt“¹⁴ oder etwas positiver: „kurzes Bühnenstück, worin ein komischer Fall aus dem

9 Vgl. Jürgen Hein, ‚Nestroy in Amsterdam‘, *Nestroyana* 8 (1988), S. 53–70.

10 *Het Leven* 1927, S. 1.

11 *Grisildis*: Dramatisches Gedicht in fünf Akten von Friedrich Halm, Uraufführung 1835 (Hofburgtheater), Erstdruck 1837.

12 *Eine Familie*: Original-Schauspiel in fünf Acten und einem Nachspiel von Charlotte Birch-Pfeiffer (1846).

13 J. A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*, Rotterdam 1907, Bd. 2, S. 378.

14 M. J. Koenen und J. B. Drewes, *Verklarend Handwoordenboek der Nederlandse Taal*, Groningen²⁷1974, S. 667.

Alltagsleben auf derb-komische Weise behandelt wird (im Gegensatz zu dem feineren Lustspiel).“¹⁵ Also nur ein Unterhaltungsstück auf Jahrmärkten? Dagegen spricht jedoch, dass auf dem letzten Blatt der zierlich geschriebenen Übersetzung neben einer Zeichnung des Schauspielers Lanting,¹⁶ der Name des Souffleurs J. P. Hagen¹⁷ zu lesen ist, der vermerkt: „Grand Théâtre te Amsterdam van 1 Mei 1859 tot 30 April 1861.“ Ob es jedoch unter diesem Titel in diesem Zeitraum in diesem Theater zu Vorstellungen des *Lumpacivagabundus* gekommen ist, konnte nicht ermittelt werden. Es ist sehr gut möglich, dass es in den Sommermonaten zu Gastspielreisen in der Provinz gegeben wurde, und wenn die Truppe wieder in der Stadt war, sie im Grand Théâtre spielte. Wahrscheinlich wurde dieses Nestroy'sche Stück in beiden Fällen zur leichten Unterhaltungsware gerechnet. Diese Auffassung hat sich bis weit in das 20. Jahrhundert gehalten, denn noch 1973 lesen wir in einer niederländischen Studie zur übersetzten deutschen Literatur unter der Rubrik „Schwankdichtung“:

Auch Johann Nestroy (1801–1862) wurde, im Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, in Holland noch gespielt. Zwei Werke von ihm: *De landziekeige* (*Kluchtspel in 3 bedrijven*) und *Het geheim van Holzmann* erschienen 1913 und 1915 in holländischer Übersetzung, was beweist, dass in diesen Jahren das Publikum die Stücke des österreichischen Dichters noch auf der Bühne sehen wollte. Von einem lang anhaltenden Erfolg hört man allerdings nichts.¹⁸

Die zweite Übertragung von *Lumpacivagabundus*, die hier vorgestellt werden soll, hat fast 150 Jahre später 2003 Marcel Schmeits geliefert: *De Boze Geest Lumpacivagabundus of De Drie Losbollen. Tvenaarsklucht met liedjes in 3 bedrijven*. Im Sommer 2004 wurde das Stück vom 11. bis zum 25. Juli aufgeführt.¹⁹ Die Vorstellungen wurden vom Publikum gut aufgenommen, fanden in der Presse jedoch kaum Resonanz. Schmeits, der beruflich als Theaterkonsulent mit dem Zentrum für Amateurkunst in Nordbrabant verbunden ist, hat seine Arbeit für eine Jubiläumsfeier der südniederländischen Amateurtheatergruppe Keskenoate angefertigt. Das Besondere ist, dass es sich um eine Vorstellung auf einer Freilichtbühne handelt. Obwohl wir über Aalbers' Intentionen mit seiner Übersetzung nichts Näheres wissen, ist anzunehmen, dass mit dem Nestroy'schen Stück Geld verdient

15 Van Dale. *Groot Woordenboek der Nederlandse taal*, Utrecht, Antwerpen ¹²1992, S. 1469.

16 Über den Schauspieler Lanting konnte nichts ermittelt werden.

17 Nach Worp (Anm. 13) übersetzte Hagen auch Stücke aus dem Französischen.

18 Hans Elema, *Literarischer Erfolg in sechzig Jahren. Eine Beschreibung der belletristischen Werke, die zwischen 1900 und 1960 aus dem Deutschen ins Holländische übersetzt wurden*, Assen 1973, S. 18. *De landziekeige: Der Zerrissene; Het geheim van Holzmann: Frühere Verhältnisse*.

19 Redaktionelle Anmerkung: Eine DVD der Produktion von Juli 2004 liegt vor: KESKENOATE präsentiert *Lumpacivagabundus*. Verhaal: Johann Nestroy. Regie: Marcel Schmeits. Video-Complatie en Distributie: Erwin Willems. Kontakt: schmeits@tomaat-net.nl.

werden musste, weil die Darsteller direkt von den Einnahmen abhängig waren. Schmeits kannte diesen Existenzdruck nicht, er arbeitete mit Laien, die in ihrer Freizeit alljährlich etwas Unbekanntes in einer Übersetzung bieten wollten.²⁰ Es geht Schmeits nicht darum, eine Übertragung zu bieten, die eine möglichst buchstäbliche Wiedergabe des Originals ist, stattdessen hat er als Regisseur und Übersetzer das Bedürfnis, Nestroys Stück zu aktualisieren,²¹ wobei jedoch die Handlung möglichst intakt bleiben sollte, weil er einen zeitgenössischen Eindruck von Nestroys Können als Dramatiker vermitteln wollte. Der experimentelle Charakter des Schmeit'schen Textes wird zusehends sichtbar, wenn er den Zauberahmen in dieser flachen waldigen Landschaft bewusst intakt lässt: das Stück wird unter einem Turm zwischen den Ortschaften Middel- und Oostbeers lokalisiert, wo der Zauberfürst wohnt und herunterkommen muss, um das zahlreich versammelte Volk, das großteils aus verschuldeten jugendlichen Handybenutzern besteht, zur Verantwortung zu rufen. Schmeits hat die Handlung im Feenreich, die bei Nestroy drei Szenen umfasst, in eine lange Eröffnungsszene verwandelt, die sieben Seiten zählt. Die ausgelassene Stimmung, die dem Anfang des Stückes eigen ist, gibt Schmeits folgendermaßen wieder:

LEEST [*bei Nestroy KNIERIEM*].

Sterren aan de lucht, het wordt weer laat
 Maar niet te laat voor wie de stad in gaat
 Had ik maar wat guldens om er door te jagen
 Maar kom, ik heb een mond, ik zal er eentje vragen
 Bedelen dat is een vak en geld is er genoeg
 Nog effe, nog een gulden, dan kan ik naar de kroeg
 Een pintje bier dat lust ik wel, eigenlijk wel drie
 Mijn roes die slaap ik morgen uit, als ik geen ster meer zie
 Zo gaat het voort dag in dag uit, tot ik geen ster meer zie. (S. 8)²²

Knieriems Sinn für Astronomie hat Schmeits dreimal durch das Wort „ster“ betont, im Gegensatz zu Nestroy, der nur am Anfang dieses Liedes (*Stücke 5*, 142) von den Sternen spricht. Inhaltlich ist der Ton gut getroffen, es ist Schmeits gelungen die Lebenslust der drei Gesellen wiederzugeben, wobei jedoch bemerkt werden muss, dass die Handwerksburschen ein glattes fehlerfreies Holländisch sprechen, sodass sprachlich kein authentischer Nestroy vermittelt wird. Die Sozialverhältnisse des ärmlichen Trios finden keinen Niederschlag in ihrer Sprache: sie sprechen zu fein, zu gebildet. Über die verschiedenen Sprachregister bei Nestroy scheint sich Schmeits keine Gedanken gemacht zu haben. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass Schmeits angibt, dass ihm die Übertragung ins

20 E-Mail von Marcel Schmeits vom 25. Oktober 2003 an den Verfasser.

21 Ebd.

22 Es wird zitiert aus: *Johann Nepomuk Nestroy, De boze geest Lumpazivagabundus of De Drie Losbollen. Tovenarsklucht met liedjes in 3 bedrijven. Voor Keskenoate vertaald en bewerkt door Marcel Schmeits*, Dommelen 2004.

Holländische im Allgemeinen keine besonderen Schwierigkeiten bereitet habe.²³ Schmeits hat das Nestroy'sche „Dynamit“ in zuviel „Watte“ gewickelt.²⁴ Diese sprachliche Verflachung nimmt dem Stück einen wesentlichen Teil seiner Aussagekraft, hat aber dem Premierenpublikum am 17. Juli 2004 trotzdem noch viel Genuss verschafft. Dies war jedoch nicht zuletzt auf die spektakulären Mittel zurückzuführen, die Schmeits einsetzte: So erscheint Lumpazivagabundus bei Keskenoate auf einem monströsen Motorroller auf der Bühne, und es kommen im Zauberrahmen extravagante Jugendliche vor, die ihrem leeren Leben mit Drogen und übermäßiger Handybenutzung einen notdürftigen Sinn zu geben versuchen. Nestroy wurde inhaltlich zwar ins 21. Jahrhundert transportiert, sprachlich jedoch hat Schmeits das Gegenteil gemacht, und es ist ihm nicht gelungen, den Nestroy'schen Sprachwitz nachzudichten. Eine gewisse Inkonsequenz wird hier bemerkbar: Einerseits wird Nestroy unserer Zeit durch die technischen Attribute angepasst, andererseits kommt die Übertragung kaum über eine simple sprachliche Wiedergabe hinaus. Schmeits hat nach eigener Angabe eine Übersetzung geliefert, die spielbar sein musste und nicht nur dem Publikum, sondern auch den Schauspielern Vergnügen bereiten sollte. Es ging ihm primär um Allgemeinverständlichkeit und – damit verbunden – um eine möglichst breite Wirkung.

Erfolg beim Publikum war bei der Aalbers'schen Übersetzung aus dem Jahre 1857 das Hauptanliegen. Es musste wahrscheinlich der Eindruck erweckt werden, dass es sich bei diesem Nestroy'schen Stück um ein neues, früher nicht gespieltes Werk handelte, denn *Lumpacivagabundus* war auch unter dem Titel *Nummer 7359 of Het vrolijke klaverblad* bekannt.²⁵ Aalbers' Handschrift eröffnet mit einem Lied, das bei Nestroy keine Entsprechung hat:

LEIM. *Couplet Nr. 1*

De liefde macht het leven zoet
 Dat mogt mij ook bevallen
 War voor den eenen soms is goed
 Is toch niet goed voor allen.
 Helaas ik dwaal zoo eenzaam rond
 En word zoo zachtjes ongezond.
 Maar vraagt gij naar de reden vriend
 't is omdat ik zoo heb bemind
 mijn Peppi heb bemind
 Helaas de dochter van mijn baas. (S. 5)²⁶

23 E-Mail von Marcel Schmeits vom 12. Februar 2004 an den Verfasser.

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

25 Koning (Anm. 8), S. 92.

26 Es wird zitiert aus *Nr. 16125 of Schrijnwerker Snijder en Schoenmaker. Kluchtspel met zang in vier bedrijven*. Vrij bewerkt naar het Hoogduitsch van Johan Nestroij, Muziek van den kapelmeester Adolph Muller door J. H. Aalbers, Amsterdam 1857. Die Übersetzung befindet sich unter der Signatur 23 E 39 im Archiv des Theater Instituut Nederland in Amsterdam.

Der melancholische Ton, durch das Wort „helaas“ (leider) nicht schlecht getroffen, ist an sich eine plausible Erklärung von Leims Vagabundenleben und bietet zugleich einen logischen Übergang zu den Auftrittsliedern von Spanriem (Knie-riem) und Schaarroog (Zwirn). Aalbers läßt in dieser Fassung des *Lumpacivagabundus* alle Personen ein korrektes fehlerfreies Holländisch sprechen, wie das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem Theater üblich war. Wörter wie „gij“, „helaas“ und „bemind“ sind dem Sprachgebrauch einfacher Handwerker unbekannt. Im Stadttheater Amsterdams konnte das Stück nur mittels dieser Sprache wirken, Dialektgebrauch kommt denn auch schon bloß aus diesem Grunde überhaupt nicht in Frage. Auch der im Original wichtige Zauberrahmen fehlt völlig in dieser holländischen Fassung. Es gab in Amsterdam keine Zauberstücktradition wie in Wien.²⁷

Die Frage, wie das Stück auf dem Lande erfolgreich sein konnte, ist nicht so leicht zu beantworten. Die Schauspieler der Amsterdamer Gesellschaft van Liers hatten wahrscheinlich aus den drei Handwerksburschen recht volkstümliche Typen gemacht, die Besucher der Jahrmärkte und Kirmesse zu unterhalten wussten. Es liegt die Vermutung nahe, dass Nestroys Zauberposse als bäuerliches Unterhaltungsstück gegeben wurde. Ob diese Trivialisierung auch in der Sprache ihren Niederschlag gefunden hat, wäre nur zu klären, wenn Rezensionen in regionalen Zeitungen aufgefunden werden könnten; vielleicht haben die Schauspieler aus der Großstadt auf dem Lande auf einer primitiven, mit den einfachsten Mitteln ausgestatteten Bühne anders gesprochen als auf den Brettern des Hauptstadttheaters.

Nestroys drei Handwerker konnten noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts mit Hausierern, Straßenhändlern und Scherenschleifern identifiziert werden, die auf dem Lande noch vorkamen. Es war somit an sich nichts Ungewöhnliches, wenn diese sozial Unterprivilegierten von einem großen Lotterielos träumten, das allen Sorgen ein Ende machen könnte. Durch die teilweise identischen gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen dem Nestroy'schen Stück aus dem Jahre 1833 und der Aalbers'schen Übersetzung gut 20 Jahre später gab es für die Zuschauer auf dem Lande gewisse Identifikationsmomente. Dass in diesem Zusammenhang Aalbers nicht den Versuch gemacht hat, die Wiener Eigentümlichkeiten irgendwie ins Holländische umzusetzen, ist ein Manko seiner Übersetzung. Es mutet auch ungläubwüdig an, dass Aalbers sich zwar bemüht, der Handlung seiner Vorlage zu folgen, sich jedoch Freiheiten erlaubt, die inkonsequent sind: Schaarroog wird etwa zu von Schaarroog, die Vornehmheit noch zusätzlich durch die Ergänzung „Mijnheer“ unterstrichen.

Diese vornehme Bezeichnung lokalisiert die Szene eindeutig in einem reichen Amsterdamer Milieu, wo die immens reichen Kaufleute, die ihr Vermögen im Goldenen Zeitalter verdient hatten, diesen Titel führten. Trotzdem werden auch im holländischen Text die Handlungsorte Wien (u. a. S. 24 und 42), Ulm, Prag (S. 54) und Nürnberg (S. 78) beibehalten. Sprachlich ändert sich nichts: Schaarroog als

27 In dieser Hinsicht kann Amsterdam mit London verglichen werden.

armer Handwerker und von Schaarroog als etablierter Maßschneider sprechen das gleiche saubere Holländisch wie die Durchschnittsbürger. Auf Bürgerlichkeit wird auch in einer anderen Abweichung von der Vorlage besonderer Wert gelegt: In den letzten Szenen der holländischen Fassung werden Söhne der drei Handwerker eingeführt, die keine Entsprechung bei Nestroy haben. Zwar lässt Nestroy keinen Zweifel darüber bestehen, dass Leim, Zwirn und Knieriem Kinder haben, namentlich werden diese jedoch nicht genannt. Aalbers führt hingegen Frits Leim, Hendrik Spanriem und Lodewijk Schaarroog ein. Die Szenen, in denen die drei Buben auftreten, spielen zehn Jahre später und haben einen stark moralisierenden Ton. Jeder singt ein Lied für sich, in dem ein sorgenloses Leben skizziert wird. So berichtet Frits, wie sein Vater nach dem Lotteriegewinn zu einem respektablen Bürger geworden ist, der seine Kinder dazu anhält, in der Schule brav und ehrlich zu sein. Die Kinder reden wie Erwachsene und ermahnen die Zuschauer, ein rechtschaffenes Leben zu führen. Zum Schluss wird das Publikum aufgefordert, Beifall zu spenden und in Zukunft weiterhin die Vorstellungen zu besuchen:

KOOR.

Ja vreugd bezielt ons heden allen
 Het maakt ons in de toekomst sterk
 Kon onzen arbeid u bevallen
 Toon dan uw bijval aan ons werk. (S. 104)

SCHAARROOG.

Schaarroog durft steeds nobel te proberen
 Voor zijn vrouw en kinderen te presteeren
 En waar hij gaat neemt hij ze mee
 Mogt gij kermis willen houwen
 Breng dan ook uw kinderen en uw vrouwen
 Hier ook mee na de Variétés. (S. 105)

Diese von Aalbers erfundenen Verse sind in einem glatten leicht verständlichen Holländisch geschrieben, das sprachlich in keinerlei Hinsicht von den anderen Couplets abweicht. Wird Aalbers mit seiner Übersetzung dem Original gerecht? Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten, denn ihre Antwort hängt eng damit zusammen, was man von einer Übersetzung verlangt. Aalbers wollte keine literarische Übersetzung, sondern ein Stück liefern, das leicht spielbar war und Geld einbrachte. Wirtschaftliche Motive waren hier ausschlaggebend.

Wenn man der Frage nachgehen will, ob Aalbers das Original sinngemäß übersetzt hat, muss eine Textstelle herangezogen werden, die bei Nestroy seine Entsprechung hat. Es sei als Beispiel das Auftrittslied Spanriems gewählt:

't wordt al donker het is al laat
 't is tijd dat men in de herberg gaat
 ik moet een gulden daar verteeren
 Hoe zal ik bijeen die praktizeeren

ik zal bedelen bij een mensch drie, vier
 dat geeft mij een gulden met plezier
 daarvoor koop ik drie kannen bier
 mijn roes duurt toch jaar in jaar uit
 ik weet niet wat nugter zijn beduidt
 nugter zijn beduidt (bis) (S. 7)

Bei Nestroy lautet das Lied:

Es kommen d' Stern', es wird schon spat,
 Zeit is, daß s' einmal da is, d' Stadt.
 Ich brauch ein Guld'n jetzt zum Verhaun,
 Da muß i gleich zum Fechten schau.
 Und wie i ein Gulden z'sambbettelt hab,
 Da laßt mir drei Maß Bier hinab.
 A drei Maß Bier laßt mir hinab.
 Mein Rausch hab' i Jahr aus Jahr ein,
 Es wird doch heut kein Ausnahm sein. (*Stücke* 5, 142)

Dieses Lied wird gesungen, nachdem sich der Tischler Leim auf der Landstraße vor den Toren einer Stadt auf amüsante Weise vorgestellt hat. Spanriem tritt, wie Knieriem bei Nestroy, mit einem Ränzlein auf dem Rücken auf und singt von seinem Verlangen nach Alkohol. Bringt man den Inhalt des Liedes auf diese Kurzformel, dann kann gesagt werden, dass Aalbers Nestroy ziemlich flach wiedergegeben hat: Sprachlich bringt er keine Nuancen ein. Schon der Beginn zeigt einen gravierenden Unterschied: Nestroy verbindet fast unauffällig das Anbrechen der Nacht: „es wird schon spat“ mit Knieriems Angst vor den Kometen und dem damit verbundenen Weltuntergang: „Es kommen d'Stern“. Solche Kleinigkeiten, die auf den ersten Blick kaum ins Auge fallen, werden bei der Übersetzung übergangen. Aalbers legt den Akzent auf die Trunksucht Knieriems; dessen große Leidenschaft, die Astronomie, findet in diesem Auftrittslied keine Erwähnung. Dass Knieriems Flucht in den Alkohol auch mit dessen Angst vor dem Weltuntergang zu tun hat, leuchtet ihm nicht ein. Bei Nestroy wird mancher Buchstabe geschluckt, und so das schlichte Milieu des jeweiligen Handwerkers zusätzlich verstärkt; bei Aalbers ist hiervon keine Spur anzutreffen. Die Sprache wirkt irgendwie unecht: So glatt und grammatisch korrekt unterhalten sich wohl kaum vagabundierende Handwerker.

Auch in Schmeits' Übersetzung sind die Lieder ein wichtiger Bestandteil des Textes. Im Original hat das Kometenlied zum Erfolg der Posse wesentlich beigetragen. Aus drei Couplets mit Refrain hat Schmeits vier Lieder gemacht und dabei jeweils den zweiten Teil aktualisiert: Es wird der Niedergang der niederländischen Kultur beklagt und Klatschblätter (*Story* und *Privé*), Frauenzeitschriften (*Libelle*) und Fernsehpersönlichkeiten (Linda de Mol) als neue Idole gefeiert.

Erstes Couplet:

[...] De mens leest geen krant meer, hij kijkt tevee
 Koopt Story en Libelle maar liefst Privé
 Een hoofdprijs van miljoenen brengt de hoofden op hol
 Geachte heer Kemps [*sic?*], hier is Linda de Mol
 Maar of ik van schrik mij ook bezat
 De wereld heeft haar tijd gehad. (S. 67)

Wie Nestroy buhlt auch Schmeits um die Gunst des Publikums, wenn Leest alias Knieriem singt:

Viertes Couplet:

[...] Hoe lang zullen wij rond de Toren nog staan
 Waar stukken met succes in première gaan
 De Keskenoatespelers gaan met animo door
 En danken hierbij hun welwillend gehoor
 Want wordt u ons schön theater ooit zat
 Dan heeft de wereld haar tijd gehad. (S. 67)

Gerade diese Aktualisierung rief bei Zuschauern Bewunderung hervor und trug zur Akzeptanz erheblich bei. Heißt eine Übersetzung fast zwangsläufig, dass das Stück in unsere Zeit versetzt werden muss, um überhaupt beim Publikum anzu-kommen? Eine Revision des Textes ist dann in sprachlicher Hinsicht kaum zu vermeiden, und der Gebrauch des Dialekts muss gestrichen oder allenfalls auf ein Minimum beschränkt werden.

Inwieweit muss das Original intakt bleiben, um eine möglichst große Breitenwirkung zu erzielen? Es darf nicht vergessen werden, dass eine Posse, die vor gut 170 Jahren in Wien Furore machte, auf einer Freilichtbühne im fremdsprachigen Ausland vor einem ganz anderen Publikum aufgeführt wurde. Auch für Schmeits' Text gilt die Grundregel: „Je weiter sich nun der Übersetzer von der historischen Kulisse des Originaltextes entfernt, und mit ihm sein Publikum, desto fremder wird der Text, den er zu übertragen hat, und zwar für ihn selbst wie auch für das Publikum.“²⁸ Wenn es dem Übersetzer gelingt, diese ‚Fremdheit‘ in einen anderen historischen Kontext adäquat hineinzusetzen und dabei die Haupttendenz des Stückes nicht aus den Augen zu verlieren, dann hat er eine erhebliche Leistung vollbracht. Ist eine Übersetzung gelungen, wenn sie sich dicht an das Original hält, oder kommen ihr besondere Verdienste zu, wenn sie es versteht, den Sinn der Vorlage möglichst genau in einer anderen Sprache wiederzugeben? Aalbers und Schmeits haben sich bemüht, *Lumpacivagabundus* für das holländische Theater zu adaptieren. Beide haben ein spielbares Stück geliefert, das beim Publikum ankam, und damit haben sie ihren Hauptzweck erreicht. Der Dialekt wurde

28 Erwin Koppen, ‚Die literarische Übersetzung‘, in: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, hg. von Manfred Schmeling, Wiesbaden 1981, S. 125–156, hier S. 136.

nicht berücksichtigt und der Nestroy'sche Wortwitz fast ausgeklammert. Im Vergleich zum Original entsteht so in sprachlicher Hinsicht ein abgeschwächtes Stück, das sich nicht an der Vorlage messen lässt.

Trotzdem muss weiterhin der Versuch gemacht werden, Nestroy mittels Übersetzungen über den deutschen Sprachraum hinaus bekannt zu machen. Wenn er wirklich nicht nur als ein österreichischer Stückeschreiber aus dem 19. Jahrhundert, sondern als ein Dramatiker von europäischem Rang erkannt werden soll, dann muss er übersetzt werden. Eine gute und auch spielbare Übersetzung eines Nestroy'schen Stückes verlangt jedoch ein erhebliches sprachliches Einfühlungsvermögen und umfangreiche Kenntnisse der Tradition des Wiener Vorstadttheaters.

Nestroy im ‚Kalten Krieg‘

Das Haus der Temperamente in der Bearbeitung von Merz/Qualtinger

Im (Teil-)Nachlass¹ des Wiener Schriftstellers und Kabarettisten Carl Merz (eigentlich Carl Czell, 1906–1979) liegt ein Typoskript zu Johann Nestroys *Das Haus der Temperamente*. Es handelt sich dabei um das Arbeitsmaterial von Merz und Helmut Qualtinger (1928–1986), die den Auftrag erhalten hatten, Nestroys Zweiakter für die ‚Wiener Festwochen‘ 1953 zu adaptieren. Unter der Regie von Gustav Manker, von dem die Bühnengestaltung stammte, wurde das neu einggerichtete Stück etwa einen Monat lang aufgeführt, und es bescherte dem Volkstheater „eine[n] der größten Erfolge der Spielzeit.“²

Das Textbuch auf Durchschlagpapier umfasst 164 Seiten, wobei es kurioserweise keine Seite 13 gibt; ob das ein Versehen ist oder vielleicht mit dem Aberglauben³ von Merz zusammenhängt, sei dahingestellt. Der Band trägt kein Datum, zudem fehlen darin die Namen der Bearbeiter des Schauspiels. Carl Merz und Helmut Qualtinger sind jedoch zweifelsfrei als solche nachgewiesen, schließlich werden sie, außer am Programmzettel,⁴ in den zahlreichen Kritiken zur Premiere am 31. Mai 1953 stets gemeinsam erwähnt und beurteilt. Das Typoskript weist jedoch Bleistifteinträge auf, welche lediglich von Merz herrühren. Das ist aber kein Indiz dafür, dass Qualtinger als Mitgestalter ausscheidet.⁵ Viel eher bestätigt es die zwischen den Autoren übliche Arbeitsteilung, wonach Merz den Part des Schreibers übernahm, während Qualtinger spontane Inspirationen lieferte. Beide Künstler bewährten sich zwanzig Jahre hinweg als kongeniales Team.

Die Eingriffe in Nestroys Stück fallen im ersten Akt relativ geringfügig aus, während die Modifizierungen im zweiten Teil erheblich zunehmen, besonders zum Schluss hin. Dort wurde der Charakter ganzer Szenen abgewandelt und ihnen mitunter eine neue Botschaft unterlegt. Die Veränderungen bestehen aus Streichungen, Ergänzungen und Umstellungen, weiters aus Präzisierungen oder Neuschöpfungen.

Neben dem Textbuch haben sich weitere Unterlagen erhalten, darunter eine flüchtige Skizze zur vierteiligen Bühne, außerdem ein neu gedichtetes Couplet des

1 Thomas Sessler Verlag, Wien: (Teil-)Nachlass Carl Merz, Schwarze Mappe, Textband 1645. Für die Einsichtnahme und Bereitstellung von Unterlagen sei Prof. Ulrich N. Schulenburg herzlich gedankt.

2 R. H., ‚Vollendeter Nestroy-Abend‘, *Die Presse*, 2. 6. 1953.

3 Vgl. Michael Kehlmann, ‚Vom Herrn Carl zum Herrn Karl‘, in: Michael Kehlmann und Georg Biron, *Der Qualtinger. Ein Porträt*. Mit einer Vorrede von Peter Turrini und einem Epilog von André Heller, St. Andrä-Wördern 1995, S. 60–84.

4 Als Kopie enthalten in Sylvia Gleitsmann, *Carl Merz*, Diss. (masch.) Universität Wien 1987, Bd. 2, S. 166.

5 Das Archiv der Wiener Festwochen gibt nur Carl Merz an: www.festwochen.at

Schlankel sowie einige Szenenbearbeitungen. Es existiert eine Szene, die man sich wohl als neue musikalische Einleitung der Posse denken muss, da die originale von Merz/Qualtinger gestrichen wurde. Sie zeigt das Wohnhaus der Temperamente, das vier Mädchen mit Blumengirlanden schmücken, um die Heimkehr der Söhne zu feiern. Die Frauen übernehmen hierbei die Funktion von Repoussoirefiguren, genauso wie die Dienstboten im Inneren: Nacheinander öffnen sich die Fenster, wobei Nanette, Cyprian, Isabella und Brigitte jeweils den Hausherrn bzw. sein Temperament vorstellen. Ergänzend zum Stück gibt es schließlich noch eine dreiseitige Stellungnahme der Bearbeiter.⁶ Darin schildern sie die heikle Aufgabe, Bühnenwerke auffrischen zu müssen, wobei sie die Unvermeidbarkeit von Zugeständnissen an den herrschenden Zeitgeist und die damit einhergehende Reduzierung des Originals beklagen.

Seit seiner Uraufführung 1837 im Theater an der Wien hatte Nestroys *Das Haus der Temperamente* deutlich Patina angesetzt. Merz/Qualtinger mussten daher das Zeitkolorit restaurieren, indem sie Konfliktpotentiale der Gegenwart in das Stück übertrugen. Die Autoren hoben die historischen Krusten des Stoffes, der aus dem Wiener Vormärz in das Wien der frühen 1950er Jahre transformiert wurde, ab und verschränkten das heitere, lustspielhafte Sujet einer Liebes- bzw. Verwechslungskomödie mit ernsten Themen, die damals den gesellschafts- und kulturpolitischen Diskurs bestimmten: Acht Jahre nach der Befreiung Österreichs vom Nationalsozialismus durch die Alliierten war das Land noch immer von den Truppen der Siegermächte besetzt. Unter dem Eindruck des sich zusehends verschärfenden Ost-West-Konflikts, des ‚Kalten Krieges‘, verfestigte sich der Eindruck, dass der zügige Abschluss des Staatsvertrags und die Wiedererlangung der Souveränität des Landes, wie sie die 1943 verabschiedete ‚Moskauer Deklaration‘ zusicherte, in weite Ferne rückten. Währenddessen patrouillierten die ‚Vier im Jeep‘ in Wien, das in Sektoren aufgeteilt war. Auf unabsehbare Zeit herrschten fremde Mächte im durch Besatzungszonen geviertelten Land, was mancherorts als Willkür und Bevormundung, als ungerechte und grausame Strafe empfunden wurde. Die verfahrenere politische Situation lieferte Reizthemen, die sich in den Programmen der Wiener Kleinkunstabühnen sowie der arrivierten Theater nieder-

-
- 6 Sie heißt *Nestroy-Bearbeitung und ihre Folgen*, der Titel wurde allerdings händisch in *Nestroy-Bearbeitung. Ein melancholisches Plädoyer* korrigiert. Gleitsmann (vgl. Anm. 4, Bd. 1, S. 150 u. 164) zitiert eine Passage dieser Erläuterung aus dem *Krizzelheft 66* von Carl Merz, wo die Passage noch als *Hoffnungsloses Plädoyer in eigener Sache* überschrieben ist.
 - 7 Zur Situation in Österreich vgl. u. a. Manfred Rauchensteiner, *Der Sonderfall. Die Besatzungszeit in Österreich 1945 bis 1955*, hg. vom Heeresgeschichtlichen Museum/Militärwissenschaftlichen Institut Wien, Graz, Wien 1979; Günter Bischof, ‚Spielball der Mächtigen? Österreichs außenpolitischer Spielraum im Kalten Krieg‘, in: *Inventur 45/55. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik*, hg. v. Wolfgang Kos und Georg Rigele, Wien 1996, S. 126–156; ders., *Die Planung und Politik der Alliierten 1940–1954*, in: *Österreich im 20. Jahrhundert. Ein Studienbuch in zwei Bänden*, hg. v. Rolf Steininger und Michael Gehler, Bd. 2: *Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart*, Wien, Köln, Weimar 1997, S. 107–146; *Österreich im frühen Kalten Krieg 1945–1958. Spione, Partisanen, Kriegspläne*, hg. von Erwin A. Schmidl, Wien, Köln, Weimar 2000.

schlugen, die auch Merz und Qualtinger in etlichen Hörstücken für den US-Sender ‚Rot-Weiß-Rot‘, ihren Wochenendartikeln für den ‚(Neuen) Kurier‘ oder den (Mittel-)Stücken der Revuen *Das Brettl vor dem Kopf* bis hin zu *Hackl vor'm Kreuz* gerne verwendeten.⁸

Das Haus der Temperamente in der Einstudierung von Merz/Qualtinger bewegt sich im emotional aufgeladenen Klima des ‚Kalten Krieges‘ und bezieht seine Wirkung zu einem Gutteil aus Stereotypen und Pauschalierungen, welche seine Diktion bestimmten. Diese Schwarzweißtechnik spiegelt gleichzeitig die Mentalität jener Zeit wider, die Lagerlastigkeit und das Blockdenken jener Periode, wo „nur mehr die jeweiligen Images“ herrschten, während „für Differenzierungen“ kein Interesse bestand.⁹ Bis heute ist es schwer, sich dieser Ideologisierung zu entziehen, weil sie „direkten Eingang in die Historiographie gefunden hat. Die implizite Parteilichkeit wurde jedoch nie offen deklariert, sondern hinter dem Anspruch auf wahrheitsgetreue Berichterstattung verborgen. Dies gilt für viele Historiker des Westens wie des Ostens.“¹⁰

Im Folgenden werden Möglichkeiten und Tendenzen aufgezeigt, welche Merz/Qualtinger dem rhetorischen und gedanklichen Rüstzeug des ‚Kalten Krieges‘ entliehen und für die Umgestaltung des Stückes benützt haben.

Die Autoren nahmen eine „aktualisierende Umwandlung“ vor, die von der Kritik seinerzeit „als durchaus wirksam“ akzeptiert wurde.¹¹ Sie veränderten das von Nestroy „mit mathematischer Präzision“¹² errichtete Charaktergebäude mit den die vier Temperamente symbolisierenden Wohnungsinhabern Herrn von Braus, Fad, Trüb und Froh, indem sie deren Jugendfreunde (Sturm, Schlaf, Schmerz, Glück), welche die Väter als Schwiegersöhne für ihre Töchter ausersehen haben, durch vier Diplomaten ersetzen. Giftshipple, Sleepwell,¹³ Melancholenkow und Bonheur weilen zu einem Kongress in Wien. Sie sind unschwer als Vertreter der verbündeten Siegermächte des Zweiten Weltkriegs, als Diplomaten der Vereinigten Staaten von Amerika und Großbritanniens, der Sowjetunion und Frankreichs zu entschlüsseln, die über die politische Zukunft Österreichs beraten.

8 Vgl. Arnold Klaffenböck, ‚Zwischen Agitation und Konformismus – Helmut Qualtingers „politisches Kabarett“ und der Kalte Krieg‘, in: *Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten*, hg. von Oswald Panagl und Robert Kriechbaumer (Schriftenreihe des Forschungsinstitutes für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek 20), Wien, Köln, Weimar 2004, S. 129–155.

9 Oliver Rathkolb, ‚Planspiele im Kalten Krieg. Sondierungen zur Kultur- und Theaterpolitik der Alliierten‘, in: *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*, hg. von Hilde Haider-Pregler und Peter Roessler, Wien 1998, S. 40–64. Hier S. 47.

10 Fritz Weber, *Der Kalte Krieg in der SPÖ. Koalitionswächter, Pragmatiker und Revolutionäre Sozialisten 1945–1950*, hg. vom Verein Kritische Sozialwissenschaft und Politische Bildung (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 25), Wien 1986, S. 97.

11 Karl Maria Grimme in der *Neuen Wiener Tageszeitung*, 2. 6. 1953.

12 Ernst Fischer, ‚Johann Nestroy‘, in: ders., *Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays*, Wien, Berlin 1962, S. 125–207. Hier S. 155.

13 In II, 5 taucht einmal „Sir Selfix“ anstelle von Sleepwell auf. Da aber sonst ausnahmslos Sleepwell verwendet wird und dieser auch in der Konkordanz der Personennamen zu Beginn des 2. Akts (S. 78) enthalten ist, dürfte es sich um eine nicht weiter verfolgte Variante handeln.

Die Brautwerber begnügen sich daher nicht mehr mit dem biedermeierlichen „Gasthof zur langen Nasen“, sondern beziehen ihrem Rang gemäß Quartier im Palais am Schwarzenbergplatz, damals Sitz des alliierten Hochkommissariats.

Die Väter setzen sich mit den inzwischen in politische Funktionen aufgestiegenen Freunden ins Einvernehmen und hoffen von den Beziehungen, welche sie durch Hochzeiten dauerhaft festigen wollen, zu profitieren. Ihren Töchtern liefern sie fadenscheinige Argumente, hinter denen spekulative Absichten stecken. Walburga soll den US-Diplomaten Giftshipple ehelichen, weil dieser „extra über’n Ozean“ (I, 3) gekommen sei, während Agnes Sleepwell nehmen muss, da er ein britischer Landsmann ihrer verstorbenen Mutter ist und sich als Nußdorfer Heurigenbekanntschaft Fads entpuppt. Die Väter drängen zu Diplomatie, denn in Zeiten wie diesen dürfe man nicht wählerisch sein. So schärft Herr von Braus Walburga ein: „Ruhig! Heute gibt es Wichtigers als seinen Eigensinn! Die Welt steht in Brand! Der Krieg ist aus ... Frieden haben wir keinen! Ein Ausländer ist heute eine Chance, die kein Mädchen ausschlagen darf. Wer weiß, wie der Kongreß ausgeht.“ (I, 3)

Das Stück ist nach dem Prinzip des doppelten Bodens gebaut: Unter der Tarnkappe des Liebes- und Ehediskurses schwingt stets die politische Lesart mit, die für das Publikum anhand von Schlüsselwörtern oder expliziten Hinweisen präsent gehalten wird. Die von den Vätern geplanten Verbindungen, die Liebe und gegenseitige Sympathien ignorieren, tragen eine auffällig politische Note. Deshalb wird auch weniger von einer Hochzeit, sondern von „Mission“ (I, 4) oder „Bündnis“ (II, 6) gesprochen. Eine Heirat ist angesichts der nationalen, sozialökonomischen wie gesellschaftlichen Gegebenheiten keine individuelle und private Angelegenheit mehr, sondern avanciert zum hochpolitischen Akt. Sie bedeutet eine brisante Entscheidung, die ungeachtet dessen, wie sie ausfällt, ungeahnte Konsequenzen zeitigt. „Die Ehre der Nation“ (II, 1), ja die Unabhängigkeit Österreichs und die Selbstständigkeit seiner Einwohner hängen von diesen Eherearrangements ab. Folgerichtig ermahnt Schlankel die zaudernde Marie, den Forderungen ihres Vaters nachzugeben: „Du wirst erst frei, wenn die Herrn willig sind.“ (II, 3)

Die Diplomaten müssen bei Laune gehalten werden, selbst um den Preis dadurch zerreißen der Liebesbände. Die Patriarchen verlangen von den Kindern das Opfer des Verzichts und appellieren an deren Vernunft, was im Grunde aber Pragmatismus bedeutet. Oder anders gesprochen: Um die Verhandlungen um den Staatsvertrag und den Abzug der Besatzer nicht zu gefährden, signalisieren die Väter Bereitschaft, die eigenen Töchter an die fremden Machthaber zu verkaufen. Merz/Qualtinger nützen die merkantile Anbiederung der Väter für harsche Kritik am langsam wieder einsetzenden Tourismus, der sich in Folge zur wichtigsten Einnahmequelle dieses Landes entwickeln sollte. Herr von Froh bringt das Problem auf den Punkt, wenn er resümiert: „Die Mädeln heiraten in die Fremde, die Fremden schütteln uns die Hand, die Buam schau’n durch die Finger ... Was wollt ihr? Mehr kann man nicht tun für die Hebung des Fremdenverkehrs.“ (II, 1) Es ist dieselbe Gesinnung, die Merz/Qualtinger einige Jahre später in der Revue *Glasl vor’m Aug’* (1957/58) als Profitgier anprangern und dort die unwürdige

Rolle der Gäste, die der Tourismus auf „Rohstoff und Devisenbringer“¹⁴ reduziert, hinterfragen. Gleichfalls kündigt sich das im *Herrn Karl* (1961) zur Meisterschaft gewordene Bild des „häßlichen Österreichers“ an, eines bestimmten Menschenschlags, der sich für die Besucher produziert, sich servil und gefällig erweist mit dem Vorsatz, Geschäfte mit ihnen zu machen, während er die Besucher, an denen er schmarotzt, von denen er wirtschaftlich, finanziell und – schlimmer noch – politisch abhängt wie die Väter im *Haus der Temperamente*, insgeheim hasst.

Die übervorteilten Töchter und Söhne greifen zur Selbsthilfe, um die Pläne der Väter zu durchkreuzen. Sie proben – mit Erfolg, wie sich zeigt – den Aufstand gegen die Patriarchen. Sie verbrüdern sich miteinander, sie dingen Hutzibutz und Schlankel als Komplizen gegen die Bevormundung und ungelittene Konkurrenz. Blendet man die politische Konnotation ein, so zeigen sich deutliche Parallelen zum Propagandafilm *1. April 2000*, der im Auftrag der österreichischen Bundesregierung unter Wolfgang Liebeneiner hergestellt wurde. Der 1952 erstmals gezeigte Streifen birgt eine kurze Sequenz, in der Qualtinger den Vertreter des sowjetischen Hochkommissars mimt und einige ‚russische‘ Worte an das jubelnde Volk richtet. Dieses feiert spontan die Unabhängigkeit Österreichs, welche die Regierung, des aussichtslosen Wartens auf Einigung der Siegermächte überdrüssig, einseitig ausgerufen hatte. Auch im *Haus der Temperamente* in der Fassung von Merz/Qualtinger lassen sich derartige Strategien und Motive wiederfinden. Beide Werke sind von der Idee beseelt, das Publikum für das um politisches Profil ringende Österreich zu gewinnen, wobei die Identifikation mit dem, was als ‚österreichisch‘ gelten soll, hauptsächlich über kulturelle Muster, über Tradition und Wesenhaftes erfolgt. Daran wird noch etwas deutlich: Durch die Überformung erfuhr das Stück eine Auslegung und Aufgabenstellung ganz im Sinne der ‚Wiener Festwochen‘, die u. a. als „ein Instrument der politischen Befriedung, der Sinn- und Identitätsgebung, Identität als kulturnationale Tradition und inszeniertes Erbe, ‚goldener Mythos‘ und Kulturrestauration“¹⁵ gedacht waren.

Interpretiert man im *Haus der Temperamente* die Liebhaber der Töchter als jene österreichische Patrioten, die im Unterschied zu ihren Vätern nicht mit den Diplomaten verhandelt, also durch ein Nahverhältnis zu den Besatzern kompromittiert sind, dann liegt es nahe, von ihnen den Widerstand und die Veränderung der unhaltbaren Lage zu erwarten. So gesehen verkörpern die jugendlichen Figuren die Volksmeinung, von der *1. April 2000* suggeriert, dass die Bewohner Österreichs einmütig die Souveränität als ein natürliches und legitimes Anrecht empfinden, das ihnen ‚von oben‘ aus ‚unerfindlichen‘ Gründen bislang vorenthalten werde. Im Film entlädt sich dieses Gefühl im konspirativen Vorgehen der Inländer gegen die Fremden. Nach Verkündigung der Freiheit zeigt man sich untereinander solidarisch und wendet sich gegen die Symbole und Personen der Besatzung.

14 Carl Merz und Helmut Qualtinger, ‚Befremdlich-Verkehrtes‘, in: *An der lauen Donau. Szenen und Spiele*, München 1968, S. 92 f.

15 Gert Kerschbaumer, *Wiener Festwochen zwischen Restauration und Weltgeltungsanspruch*, in: *Zeit der Befreiung* (Anm. 9), S. 300–328. Hier S. 304.

Ausschreitungen gegen die Siegermächte gibt es bei Merz/Qualtinger nicht, aber die Stimmung ist durchaus ähnlich. Beim Zuschauer konnten Empörung und folglich auch die Bereitschaft zur Zustimmung geweckt werden, indem man suggerierte, dass die Alliierten selbst in die intimsten Bereiche von Menschen eindringen, deren Beziehungen reglementieren und Liebe überhaupt mit Sanktionen bedrohen wollten. Hinzu kommt die These, Österreich sei das erste Opfer des Nationalsozialismus gewesen, eine Vorstellung, die das politische Selbstwertgefühl des Landes seit 1945 nachhaltig prägte, bis sie schließlich „zum staatstragenden Mythos“¹⁶ avancierte. Sie wird im *Haus der Temperamente* umgelenkt und weiterentwickelt. Österreich erscheint dort als ein Opfer alliierter Zerstrittenheit, als Spielball und Pfand des ‚Kalten Krieges‘.

Wie lässt sich der übermächtige Gegner zu Fall bringen? Das geschieht im Stück durch alt bewährte Mittel wie Raffinesse und Diskreditierung. Die Bearbeiter verwenden einerseits den Topos der listig-schönen Frau, die den männlichen Widersacher mit politischem Kalkül verführt. Andererseits lassen sie keine Gelegenheit ungenutzt, um die vermeintliche Lächerlichkeit der Diplomaten zu desavouieren. Hierbei kommt ihnen die Sprache des ‚Kalten Krieges‘ gelegen, die sie rezipieren und imitieren, nicht zuletzt mit der Absicht, diese selbst zu entlarven. Obwohl alle vier Vertreter vor Klischees strotzen, stechen Giftshipple und Melancholenkow durch noch deutlich negativere Züge hervor. Insgesamt aber gibt es im Stück keine Stelle, an der sich die Bearbeiter politisch oder weltanschaulich wirklich exponiert hätten. Die Kritik wirkt gemäßigt, ja geradezu ausgeglichen. Daraus lässt sich auf das „Harmoniebedürfnis“ jener Ära schließen, „in der ‚Auseinandersetzung‘ mit ‚Gräben aufreißen‘ konnotiert wurde“, was es zu verhindern galt.¹⁷ Das Stück entspricht über weite Strecken den Forderungen der kulturpolitischen Eliten, die nach dem 2. Weltkrieg ästhetisch-künstlerisch auf restaurative Bewahrung, politisch auf große Koalition und Sozialpartnerschaft vertrauten. Humor und Unterhaltung, nicht Kritik und Experiment, lautete die Devise.

Gegen die Verharmlosung und Entschärfung Nestroys, wie das auch im *Haus der Temperamente* passierte, erhob sich kaum Widerspruch. Die meisten Pressestimmen lobten zwar „[d]ie ausgezeichneten Schauspielerleistungen“¹⁸, monierten aber ungeachtet ihrer Weltanschauung den deutlichen Qualitätsabfall nach der Pause. Widerstand kam erwartungsgemäß von den ‚linken‘ Zeitungen wie *Der Abend*, der sich daran stieß, dass „mit ein paar dummdreisten Bearbeiterwitzen billiges Lachen“¹⁹ hervorgerufen werden sollte. Die *Österreichische Zeitung* sah den Versuch, im zweiten Akt „die Handlung reichlich albern und einfallslos kabalettistisch zu ‚aktualisieren‘“,²⁰ als gescheitert, unterstützt von der *Volksstimme*, die im Couplet des Schlankel zusammen mit der KPÖ wegen ihrer vermeintlichen

16 Evelyn Deutsch-Schreiner, ‚Der verhinderte Satiriker. Aspekte zu Nestroy im Wiederaufbau‘, *Nestroyana* 14 (1994), S. 104–124. Hier S. 108.

17 Deutsch-Schreiner (Anm. 16), S. 109.

18 Dr. B., „Das Haus der Temperamente“, *Das kleine Volksblatt*, 2. 6. 1953.

19 Loos, „Das Haus der Temperamente“, *Der Abend*, 1. 6. 1953.

20 -ff, „Das Haus der Temperamente“ im Volkstheater, *Österreichische Zeitung*, 2. 6. 1953.

Humorlosigkeit angegriffen wurde. Sie konstatierte einen „bedauerlichen Stilbruch“ und hielt fest: „Der Abstand zwischen dem ersten und dem gänzlich umgestalteten zweiten Akt ist so groß, daß man mit Nestroy sagen könnte: ‚Ich find nicht die gehörigen Worte, das heißt, ich findet s‘, aber grad die gehörigen taten sich nicht hören.“²¹ Selbst Friedrich Torberg, der sonst Qualtingers ideologische Integrität betonte und dessen antikommunistisches Auftreten im Kabarett als beispielgebend²² bezeichnete, warf den Bearbeitern fehlendes Einfühlungsvermögen vor: „Der Zugriff ihrer kabarettistisch geschulten Hand wird nicht bloß im (allenfalls noch angängigen Einfall) spürbar, sondern in einer Aufführung, die niemals den geringsten Zweifel übrigläßt, ob dies und jenes nicht vielleicht doch von Nestroy sein könnte. Es könnte nicht. Doch könnte andererseits das ‚Haus der Temperamente‘ ohne Bearbeitung keinesfalls aus- und herauskommen, und darum seien auch Merz und Qualtinger [...] mitbedankt für mindestens zwei Stunden hellen, jauchzenden Vergnügens und für einen hart an absolutes Theater grenzenden Lustspielabend.“²³

Verglichen mit ihrer Revue *Fahrt ins Rote* (1956) oder dem Agentendramolett *Marx und Moritz. Ein west-östliches Hindernisrennen in 1 Startschuss und 5 Teilstrecken* (1958), wo besonders die Gesangseinlagen von Gerhard Bronner und Hans Weigel gegen den Sowjetkommunismus polemisierten, hielten sich Merz/Qualtinger im *Haus der Temperamente* zurück. Vielleicht hing die vorsichtige Kritik und Rücksichtnahme von der „finanzielle[n] Abhängigkeit dieser Autoren von US-dominierten Medien“, von „der Lage des Hauses im amerikanischen Sektor“ und vom „guten Verhältnis des Volkstheaterdirektors Leon Epp zur US-Besatzungsmacht“ ab.²⁴ Freilich stand die Bearbeitung von Nestroys Posse vor dem Hintergrund des ‚Kalten Krieges‘ auch erst am Anfang einer Reihe von Produktionen für den Sender ‚Rot-Weiß-Rot‘ oder für die Kolumnen des unter amerikanischer Patronanz stehenden ‚(Neuen) Kurier‘, der in den 1950er Jahren „zum wichtigsten Propagandamedium der USA in Österreich“²⁵ aufstieg, sowie für das Kabarett. Allerdings fiel dort die Kritik nicht immer heftig und plakativ aus, sondern konnte, beispielsweise in *Geisterbahn der Freiheit* (1959), auch dialektisch formuliert werden.

Merz/Qualtinger praktizierten in *Das Haus der Temperamente* wie auch bei ihren Texten für das Kabarett jenen „funktionalen Antikommunismus“,²⁶ den die hiesige Kulturpolitik mit ihrem „Hang zur Konfliktvermeidung“²⁷ vorgab. Aller-

21 ‚Volkstheater: „Das Haus der Temperamente“, *Österreichische Volksstimme*, 2. 6. 1953.

22 Vgl. Friedrich Torberg, ‚Cabaret und Kabarett‘, in: ders., *Der Beifall war endenwollend. Theaterkritiken und Glossen*, hg. v. Eberhard Gaupp (dtv 974), München 1979, bes. S. 191 und 196 f.

23 Friedrich Torberg, ‚Post Scriptum‘, *Wiener Kurier*, 6. 6. 1953.

24 Vgl. Deutsch-Schreiner (Anm. 16), S. 110–112.

25 Reinhold Wagnleitner, *Coca-Colonisation und Kalter Krieg. Die Kulturmission der USA in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg*, hg. vom Verein Kritische Sozialwissenschaft und Politische Bildung (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 52), Wien 1991, S. 134.

26 Fritz Weber (Anm. 10), S. 130.

27 Sigurd Paul Scheichl, ‚Qualtinger, Bronner, Merz. Kabarett in der Ära der Sozialpartnerschaft‘, in: *Von Qualtinger bis Bernhard. Satire und Satiriker in Österreich seit 1945*, hg.

dings übten die Autoren nicht nur Opportunismus, sondern deckten daneben auch Missstände der österreichischen Innenpolitik, gesellschaftliche Phänomene oder Kulturdebakel auf.

„Die Vier im Jeep“

Für die gemeinsame Ankunft der Delegierten im Hause Fads griffen die Bearbeiter auf eine Vorstellung zurück, die seit dem Film *Die Vier im Jeep* (1951) zum fixen Bild gehörte, das man sich damals von den Alliierten machte.²⁸ Dass die Hochkommissare bzw. deren Vertreter in der Öffentlichkeit stets zusammen auftraten und gemeinsam handelten, sich gegebenenfalls auch wechselseitig behinderten oder zu keiner Lösung finden konnten, bildete ein populäres Thema, das sich selbst nach dem Abzug der Besatzer, als die Ursache des Unmuts und Zielscheibe des Spotts schon längst nicht mehr existierte, auf der Bühne noch als brauchbar erwies.²⁹ Über sie, die zum gewohnten Straßenbild gehörten und als Metapher für die Situation im Wien der Nachkriegsjahre gelten konnten, wundert sich im *Haus der Temperamente* Herr von Fad, der mit seinem Nachbarn Trüb auf die Ankunft der Jugendfreunde wartet:

FAD: Die kommen alle zugleich!

TRÜB: Warum?

FAD: Weil's auch wieder zusammen abfahren – hoffentlich! (II, 1)

Bei der Charakterisierung der Diplomaten langen Merz/Qualtinger kräftig in den Farbtopf nationaler Klischees und Stereotypen. Weil sie wohl ahnen, dass sie dafür mit Vorwürfen rechnen müssen, beziehen sie solche vorbeugend in ihre Adaption ein. Sie erklären die Kritik zum Bestandteil des Stückes, indem sie ein fingiertes Presseurteil, wie es normalerweise erst im Anschluss an die Premiere zu erwarten wäre, vorwegnehmend in das laufende Spiel integrieren. Auf diese Weise entschärfen sie die Invektiven und drehen gleichzeitig die Stoßrichtung der Kritik um, die nun umgekehrt die Seriosität journalistischer Berichterstattung zur Disposition stellt. Der Lacherfolg ist garantiert, da sich der Zorn der Kritiker an einem gänzlich Unschuldigen entlädt, nämlich am Verfasser: „Herr Nestroy entblödete sich nicht, plumpe u[nd] geistlose Angriffe gegen wehrlose Ausländer zu richten ...“ (II, 19).

von Sigurd Paul Scheichl (Literatur des Instituts für Österreichkunde 5), Innsbruck und Wien 1998, S. 95–115. Hier S. 97.

28 Vgl. Karl Fischer, *Die Vier im Jeep. Die Besatzungszeit in Wien 1945–1955. Katalog zur Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchivs* (Wiener Geschichtsblätter 40 [1985], Beiheft 1), Wien 1985.

29 Z. B. Georges Rolands *Simone und der Frieden* (1951, Theater der Courage), Karl Farkas' *Abschied von Österreich* (1951), Peter Ustinovs *Liebe der vier Obersten* (1954, aufgeführt im Theater in der Josefstadt mit Qualtinger als böse Fee), Fritz Eckhardts *Rendezvous in Wien* (1955) oder der Sketch *Früh übt sich* (1957/58) von Karl Farkas.

Die Zeichnung der Alliierten erfolgt in erster Linie mit sprachlichen Mitteln. Diese Gestalten wirken erheiternd und kaum gefährlich, sie sind offenbar nicht wirklich ernst zu nehmen. Qualtinger/Merz lassen die Figuren, die durch rhetorische Schwächen und permanente Verstöße gegen die Regeln der Grammatik drollig erscheinen, gehörig radebrechen. Bonheur, der an die Stelle Glücks getreten ist, unterlaufen permanent Fehler bei der Aussprache des Deutschen. Die Intonation bestimmter Wörter, der falsche Gebrauch von Kasus und Genus folgen allgemein akzeptierten Vorstellungen über einen ‚typischen‘ Franzosen, der versucht, deutsch zu sprechen. Weil Bonheur als sinnesfroher Mensch agiert, der jede Gelegenheit zur Liebe verwendet, wird diese Illusion perfekt.

Insbesondere Fremdwörter bieten den gesuchten Anlass für komische Missverständnisse, denen jedoch nicht nur die Gäste unterliegen, die der hiesigen Sprache nicht mächtig sind. Der Doppeldeutigkeit von Begriffen fällt auch Schlankel anheim, der das ihm unbekannte französische Wort für Freund – „ami“ – mit dem ihm durch die Besetzung inzwischen wohl vertrauten Kürzel für Amerikaner – „Ami“ – identifiziert (II, 4).

Ebenso lebt der britische Diplomat Sleepwell, dem Nestroys Schlaf weichen musste, primär vom sprachlichen Kolorit. Er mischt einfache englische Sätze und verbreitete Redewendungen in seinen Sermon; ansonsten entspricht Sleepwell vollkommen seiner Veranlagung, die gemeinhin gerne auf Engländer übertragen wird: Er ist jemand, der sich durch den Trubel um ihn herum nicht aus der Ruhe bringen lässt. Selbst die Übermalung seines Gesichts mit gelber Farbe und schwarzen Sommersprossen nimmt er nicht anders, als es für einen Briten zu erwarten wäre, nämlich mit Humor: „[...] Oh ... What’s that? Oh ... Schwarzgelb? I see ... die Landesfarben? ... Oh – eine kleine Aufmerksamkeit für die Gäste. Die Wilden, die bemalen immer ihre Gesichter ... (Wischt sich mit Schnupftuch ab.)“ (II, 19).

Für die Thematisierung des ‚Kalten Krieges‘ im *Haus der Temperamente* sind natürlich die Figuren Giftshipple bzw. sein ideologischer Kontrahent Melancholenkow vorrangig. Beide wirken annähernd gleich (un-)sympathisch und skurril. Keiner steht dem anderen nach, auch wenn sich der Eine durch die weltanschauliche Haltung vom Anderen generell unterscheidet. Die Situation entspricht grundsätzlich jener unversöhnlichen Haltung der beiden Supermächte, die Arthur Miller für sein Stück *The Crucible*, dessen deutsche Erstaufführung im Berliner Schillertheater nur wenige Monate vor der ‚Festwochen‘-Premiere von *Das Haus der Temperamente* erfolgt war, so beschrieben hat: „In den Ländern der kommunistischen Ideologie schiebt man jeden Widerstand von einiger Bedeutung dem total bösen kapitalistischen Alb zu, und in Amerika ist jeder Nicht-Reaktionäre der Beschuldigung eines Bündnisses mit der Roten Hölle ausgesetzt.“³⁰

30 Zit. n. Werner Felix, ‚Zu Millers „Hexenjagd“‘, *Neue Wege* 9 (1953/54), H. 95, S. 22.

Der ‚Ami‘ und der ‚Russe‘

Der US-Diplomat Giftshipple verstört bereits bei der Ankunft seine Gastgeber durch deplatziertes Verhalten: Er schießt um sich, was er eine „liebe alte Gewohnheit aus Kindertagen“ (II, 6) bezeichnet und artikuliert Vorurteile über Europa, wo er überall kommunistische Verschwörung wittert. Giftshipples überzogener Patriotismus und verworrener Ehrbegriff soll das Amerika der McCarthy-Ära repräsentieren, eine Gesellschaft, die von einer übertriebenen Angst vor allem, was den Eindruck erweckte, ‚kommunistisch‘, ‚bolschewistisch‘ und ‚sowjetisch‘ zu sein, geprägt war. Solche Hysterie treibt bei Giftshipple seltsame Blüten. Die Satisfaktionslüsternheit und der private Rachedurst des liebestollen Herrn von Sturm kippt bei Giftshipple um und verwandelt sich in eine politisch motivierte Hetzjagd gegen die ‚linken‘ Feinde der USA. Merz/Qualtinger deuten an, wie das System des ‚McCarthyismus‘, das auf „grundloser Ehrabschneiderei aus blindwütigem Haß“ basierte und zu einem wesentlichen Teil aus „Dreckschleuderei“ bestand, funktioniert.³¹ Schnell hat der US-Diplomat in Hutzibutz ein passendes Opfer gefunden. Dessen angebliche kommunistische Gesinnung ist für Giftshipple erwiesen, weil Hutzibutz „Leut [kennt] [...], die schiefe Absätze haben und auch die mit zwei linken Füßen“, woraus Giftshipple folgert: „Linke Füße – Sehr verdächtig“ (II, 12). Die Herausforderung zum Boxkampf, der die Ehre von Agnes wiederherstellen soll, meint auf politischer Ebene allerdings ein weltanschauliches Kräfteressen. Cyprian, den Giftshipple als Agenten für Washington anwerben will, kann die drohende Eskalation mit dem Hinweis, dass Hutzibutz ein harmloser Stiefelputzer ist, gerade noch verhindern. Hieran zeigt sich exemplarisch, dass Willkür und persönliche Beweggründe für die Denunziation eines Menschen als politischen Gegner genügen und, wie McCarthy eindrucksvoll demonstriert hat, zu Sanktionen führen, deren Bewertungsmaßstäbe abseits von Objektivität oder Rationalität liegen. Merz/Qualtinger führen solche Absurdität auch im Hörstück *Siggy and Bess oder Der Swing des Nibelungen* (1955) sowie im Spionagekrimi *Marx und Moritz* (1958) vor. Allerdings gestalten sie dort das an sich sehr ernste Thema nur auf amüsante Weise. Die für die Betroffenen demütigenden und bedrohlichen Schikanen des ‚McCarthyismus‘ liefern ihnen hier eher einen Vorwand zum Klamauk.

Der übereifrige Kommunistenjäger und eifersüchtige Macho Giftshipple, der mit rüder Westernmanier in das kultivierte Ambiente Wiens einbricht und sich als Cowboy wie im Wilden Westen benimmt, liefert der Vorstellung vom „kulturlosen‘ Amerikaner“³² Vorschub. Sie entspricht einer Sichtweise, welche durch die ökonomische, soziale, zuletzt auch militärische und politische Vormachtstellung der USA seit der Jahrhundertwende, verstärkt aber seit den beiden Weltkriegen,

31 Richard H[alworth] Rovere, *McCarthy oder Die Technik des Rufmords*, Gütersloh 1959, S. 13.

32 Oliver Rathkolb, ‚Die Entwicklung der US-Besatzungskulturpolitik zum Instrument des Kalten Krieges‘, in: *Kontinuität und Bruch 1938–1945–1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, hg. von Friedrich Stadler, Wien, München 1988, S. 35–50. Hier S. 38.

entstehen konnte. Das in der zeitgenössischen Publizistik aufmerksam verfolgte und beschriebene, als ‚Amerikanismus‘ bezeichnete Phänomen, wonach die Vereinigten Staaten bis heute „zum globalen Gleichnis des modernen Kapitalismus, des Massenkonsums und der Massenkonsumkultur“³³ gelten, rief Aversionen gegenüber diesen „egalisierenden und materialistischen Prozessen der Moderne“ hervor. Die USA warfen ein gebrochenes Licht über den Atlantik: Sie waren „das gelobte Land utopischer Hoffnungen für Demokraten einerseits, das Reich zügelloser Rebellion, der politisch-ideologischen und wirtschaftlichen Konkurrenz für die konservativ-monarchistischen oder deutschnational-reaktionären Kreise andererseits“, was folgerichtig in der Propaganda des Nationalsozialismus seinen Niederschlag fand. Widerstand formierte sich besonders auch gegen den kulturellen ‚Amerikanismus‘, der das traditionelle Bildungsbürgertum sowie den autonomen Kunstbegriff der Romantik in Frage stellte. Nach 1945, als die US-Besatzer durch Kultur einen positiven Eindruck ihres Landes zu vermitteln suchten, geisterte vielerorts das Schreckgespenst „der Überfremdung und Kolonisierung des Bewußtseins durch die amerikanische Kulturindustrie“³⁴ umher. Um sich gegen die Vereinnahmung zu wehren, urteilte man instinktiv und pauschal: Amerika, das ist der Kontinent, von dem alles Schlechte herüberschwappt. Ein solches Vorurteil hegt Herr von Braus, der beim Anblick des durch Hutzibutz übermalten Gesichts von Sleepwell (!) ausruft: „Jessas – der is ja g’scheckert ... Mir scheint, die haben die Pest aus Amerika mitgebracht ...“ (II, 19).

Merz/Qualtinger nehmen die Außenpolitik der USA ins Visier, die Giftshipple als ständige Einmischung in „rein europäische Angelegenheiten“ (II, 6) erläutert. Nicht nur diese wirkt fragwürdig, sondern grundsätzlich die Anwesenheit der Amerikaner im Lande. Diese begnügten sich damit, vor Ort präsent zu sein, verabsäumten es dafür aber, die politischen Zügel in die Hand zu nehmen: „Ich bin vom Comité [*sic*] für amerikanische Untätigkeit“ (II, 6), verteidigt Giftshipple seine politische Mission am Kongress in Wien. Vor dem Hintergrund der zögerlichen, schließlich ganz zum Stillstand gekommenen Verhandlungen um den Staatsvertrag, nachdem die Sowjetunion am 14. August 1952 den ‚Kurzvertrag‘ als Räumungsprotokoll zurückgewiesen und die österreichische Bundesregierung ihrerseits jede Form der Neutralität abgelehnt hatte, die das Land „zum Pfeifendeckel der kommunistischen Ideologie degradier[t]“³⁵ hätte, wie Bundeskanzler Figl und sein Außenminister Karl Gruber dem Parlament gegenüber feststellten, wird diese Position verständlich. Scharfzüngiger freilich formuliert Schlanke in der zweiten Strophe seines Couplets, das als Anhang dieses Beitrags wiedergeben ist, die missliche Lage und attestiert eine Hinhaltetaktik.

33 Nachstehend Doron Rabinovici, ‚Die USA-Perzeption nach 1945 in Österreich‘, in: *Jahrbuch 1995*, hg. und verlegt vom Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Wien o. J., S. 45–61. Hier S. 46.

34 *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933*, mit einer Einleitung u. Kommentaren hg. von Anton Kaes, Stuttgart 1983, S. XXIX.

35 Zit. nach Walter Kleindel, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, hg., bearbeitet und ergänzt von Isabella Ackerl und Günter Kodek, 4. Aufl., Wien 1995, S. 399.

Berücksichtigt man an dieser Stelle die politischen Interessen Österreichs, dann wird leiser Hohn spürbar. Die USA, könnte der Vorwurf lauten, versuchten zwar, den American way of life über den ganzen Globus auszudehnen und überall die Ausbreitung des Bolschewismus zu bekämpfen, selbst dort, wie Giftshipple beweisen soll, wo er gar nicht drohte. Aber ein kleines Land, das unmittelbar am ‚Eisernen Vorhang‘ liegt, dem sowjetkommunistischen Zugriff dauerhaft zu entziehen und durch ein gegenseitig anerkanntes Vertragswerk zu schützen, das schafften sie nicht.

Merz/Qualtinger schlagen sanfte, aber immerhin doch kritische Töne gegen die USA an. Obwohl beide Autoren damals für amerikanische Kultur- und Medien-einrichtungen arbeiteten und auf diese angewiesen waren, mussten sie Sanktionen wahrscheinlich nicht fürchten. Immerhin konnte Österreichs „ideologische, aber auch kulturelle Westintegration“³⁶ Anfang der 1950er Jahre schon weitgehend als abgesichert gelten, nicht zuletzt deshalb, weil die Regierung Konzepte zur Eindämmung ‚linker‘ Gruppierungen und Einflüsse forcierte und von sich aus Antikommunismus praktizierte. Auch wenn im *Haus der Temperamente* die USA satirisch aufs Korn genommen wurden, bestanden für die Beobachter keine Zweifel an der ideologischen Verortung des Stücks. Sollten die Töne gegen Amerika doch einmal zu heftig werden wie zuvor in Qualtingers Inszenierung von Jura Soyfers *Broadway-Melodie 1492* im Theater am Parkring (1952), wies man solche Opposition als reaktionäre Attitüde, als „aufgewärmte[n] Salon- und Kabarettbolschewismus [sic] der zwanziger Jahre“³⁷ zurück.

Unfreundlich fällt der Empfang Melancholenkows aus, dessen Anblick Schlankelel bissig kommentiert: „Natürlich! Er ist der Erste!“ (II, 4) Die Äußerung wird erst verständlich, ruft man sich die Geringschätzung der Sowjets, die nach 1945 in Teilen der Bevölkerung, vor allem im Osten Österreichs, herrschte, in Erinnerung.³⁸ Hatte man die Soldaten aus der Sowjetunion zunächst als Befreier vom Nationalsozialismus willkommen geheißen, litten sie nunmehr in Anbetracht der zögerlichen Verhandlungen um den Staatsvertrag sowie negativer Erfahrungen der Zivilisten im Umgang mit den sowjetischen Besatzern – Verschleppungen, Vergewaltigungen, Plünderungen und die Beschlagnahme des ‚Deutschen Eigentums‘ – unter einem schlechten Image. Unter dem Eindruck des ‚Kalten Krieges‘ mit seinen starren Urteilen wurden die Amerikaner als „ready-to-help-angel“, deren Kontrahenten hingegen als „devil stripping the land“³⁹ etikettiert. Ungeachtet der vielfältigen Ethnie in der Sowjetunion hießen sie stark simplifizierend und wohl auch herablassend vielfach nur die ‚Russen‘. Sie galten als ‚Verhinderer‘,

36 Vgl. Rathkolb (Anm. 32), S. 43.

37 F. K., ‚Qualtinger dominiert am Parkring‘, *Wiener Zeitung*, 22. 6. 1952.

38 Ausführlich dazu Oliver Rathkolb, ‚Besatzungspolitik und Besatzungsleben in Ostösterreich vom April bis August 1945‘, in: *Österreich 1945. Ein Ende und viele Anfänge*, hg. von Manfred Rauchensteiner und Wolfgang Etschmann (Forschungen zur Militärgeschichte 4), Graz, Wien, Köln 1997, S. 185–206.

39 Wolfgang Mueller, ‚Die sowjetische Besatzungsmacht in Österreich 1945–1955. Forschungsstand, Quellenlage und Fragestellungen‘, *zeitgeschichte* 28 (2001), S. 114–129. Hier S. 116.

Enteigner und Besatzer schlechthin⁴⁰ und standen im Ruf, in Österreich eine Volksdemokratie nach stalinistischem Vorbild etablieren zu wollen, was Merz/Qualtinger in ihrem Hörstück *Ob wir das noch erleben?* (1954) als Albraum darstellen. Dergestalt wirkt Melancholenkow als eine persona non grata, die überall auf Ablehnung stößt und einer emotionalen Isolation verfällt. „Warum fliehen mich alle Menschen?“ (II, 9) – darauf erhält er keine Antwort, für das Publikum war die Frage als eine rhetorisch gemeinte sicherlich erkennbar.

Der sowjetische Diplomat mutet den Bewohnern des Hauses als Spielverderber und gemütsarmer Patron an, weil er kurzerhand den Hausball verbietet. Melancholenkows „Njet!“ impliziert jedoch vorrangig wiederum eine politische Bedeutung und deutet auf die gängige Vorstellung hin, die Ratifizierung des Staatsvertrags scheitert allein am Veto der Sowjetunion.⁴¹ Dass an dieser Stelle tatsächlich die Verhandlungen zwischen der österreichischen Regierung und den Delegierten gemeint sind, verrät ein Hörfehler Melancholenkows, der Isabellas Entrüstung „Na hörns! – Es war schon öfter a Ball in dem Haus“ abwehrt: „Ballhaus? Nix gut. Das muss abgesagt werden!“ (II, 9)

Ein Pandämonium gemeinhin mit den ‚russischen‘ Besatzern assoziierter Eigenschaften hält die Einquartierungsszene bei Herrn von Fad bereit. Als lautstarker Popanz dringen Schlankel und Hutzibutz in die Wohnung Fads ein und demonstrieren ihre Vorstellungen von den Vorrechten des siegreichen Besatzers. Verkleidet als kroatische Banda, aber mit deutlicher Affinität zu den Sowjets, führen sie sich wild auf und ‚trösten‘ den Wohnungsinhaber mit dem Hinweis, dass sie ihm Kultur ins Haus brächten. In dieser Karikatur verdichten sich Aspekte, die unverzichtbar zum negativen Russen-Klischee des ‚Kalten Krieges‘ gehören. Grobschlächtigkeit und Unkultiviertheit sowie die Forderung nach Wein und Frauen, der die ‚Russen‘ mittels „gutturaler Laute“ (II, 13) Nachdruck verleihen, sollen ihre vermeintliche Primitivität enthüllen. Aber diese ‚Russen‘ repräsentieren gleichzeitig ihre Nation, an deren militärischer Überlegenheit nicht zu rütteln ist. Indem aber deren Abgesandte durch die Zuschreibung von Bildungs- und Geschmacklosigkeit, Unmenschlichkeit und Barbarei diskreditiert werden, verliert auch die Sowjetunion an Ansehen. Die verzerrte Sicht bot sich für die Zuschauer als eine Art Druckventil an, weil sich dadurch auf Seiten der Besetzten das Gefühl moralischer und kultureller Überlegenheit einstellen konnte.

Wenn Schlankel und Hutzibutz mit ihren Tschinellen eine wahre Katzenmusik produzieren, wobei Fad und Cyprian auch noch gezwungen sind, ihnen die Notenblätter zu halten, ätzen Merz/Qualtinger gegen die von der Sowjetunion betriebene Kulturmission in den von ihr kontrollierten Gebieten und spekulieren

40 Beate Hochholdingner-Reiterer, ‚Über den Osten nichts Neues. Russenklischees in der österreichischen Unterhaltungskultur nach 1945‘, in: *Russland – Österreich. Literarische und kulturelle Wechselwirkungen*, hg. von Johann Holzner, Stefan Simonek und Wolfgang Wiesmüller (Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext I), Bern, Berlin, Bruxelles u. a. 2000, S. 253–283. Hier S. 281.

41 Ernst Marboes Textbuch zum Film *1. April 2000* heißt deshalb *yes, oui, o.k., njet*. Vgl. Hochholdingner-Reiterer (Anm. 40), S. 281.

über deren Niveau. Im bereits erwähnten Agentenstück *Marx und Moritz* sollten sie diese Sicht noch übersteigern. Dort suggerieren sie, dass die Kultur der Sowjetunion lediglich aus Folklore bestehe; um Erfolge zu haben, müssten die ‚Russen‘ deshalb Kompositionen österreichischer Meister usurpieren.

Durch die dick aufgetragene Heldenstory von Schlankel und Hutzibutz, mit der sie ihren im Wohnzimmer Fads nachgestellten Kampf um die Pilgrambrücke akzentuieren, gerät der Einzug der sowjetischen Truppen in Wien 1945 in ein schiefes Licht. Es geht nicht darum, die kostümierten Domestiken zu enttarnen und für ihren anmaßenden Auftritt zu disziplinieren, sondern um eine Argumentation im Sinne des ‚Kalten Krieges‘. Unter dem Eindruck des martialischen Getümmels, das Schlankel und Hutzibutz mit dem Anspruch auf Authentizität nachgestellt haben, erscheint die Befreiung Wiens vom NS-Regime durch die Sowjets, die unter großen Opfern geschah, zumindest zweifelhaft. Der bagatellisierende Einwand von Hutzibutz und Schlankel angesichts des zerbrochenen Schlafsessels, Kriege ohnehin nur als „Gesellschaftsspiel“ (II, 13) zu betreiben, unterstützt diesen Eindruck noch. Aus der verengten Pupille des ‚Kalten Krieges‘ und vom Standpunkt des Westens aus betrachtet, konnte man offensichtlich dem einstigen Verbündeten und jetzigen ideologischen Gegner die historisch verbürgte Befreierrolle nicht mehr uneingeschränkt zugestehen. Diesen Status hatte die Sowjetunion selbst verspielt, als sie nach 1945 in Ostmitteleuropa Satellitenstaaten mit totalitären Regimen installierte, welche die ökonomischen Interessen und den politischen Einfluss Moskaus absichern helfen sollten. Dadurch konnten sich die USA in ihrem Alleinanspruch auf Frieden und Freiheit für die Welt bestärkt fühlen.

Melancholenkow hat vom Kongress Herrn von Finster und Frau von Schatten mitgebracht, die mit ihm seine Vorliebe für „das Einsame, Stille, Düstere“ (II, 19) teilen. Der Diplomat stellt sie als politische Aktivisten vor, befremdende Gäste, die sich die schlagfertige Isabella gar nicht recht als „Friedenskämpfer“ vorzustellen vermag: „Ah da schau her – seit wann sind die schwarz?“ (II, 19) Mit denen veranstaltet Melancholenkow einen Leseabend, von Merz/Qualtinger geschickt modifiziert. Anders als Schmerz bei Nestroy verzichtet er nämlich auf den Vortrag elegisch-sentimentaler Gedichte. Er zitiert stattdessen einen „Leitartikel“ aus dem „Journal für Schwermütige oder Sammlung trüber Gedanken“, darauf folgt ein Feuilleton, schließlich bringt er noch eine Stelle aus dem Kulturteil zu Gehör. Die Passage des Leitartikels gibt sich kämpferisch und neigt zu abgründigem Pathos: „Ihr alle, die ihr praßt, freßt, in Völlerei erstickt u[nd] euch an dem verwesenden Körper Eures Wohlstandes mäset, bedenkt, es ist nur das trübe Dämmerlicht der Fäulnis, das in der Finsternis leuchtet ...“ (II, 19) Sie erinnert an die Balladen aus dem *Großen* bzw. *Kleinen Testament* von François Villon. Qualtinger hatte ja wenige Jahre zuvor mit Helmut H. Schwarz, einem Kollegen aus dem „Studio der Hochschulen“, über die Dichterlegende Villon das Drama *Der himmlische Galgenvogel* (1947) erarbeitet, wo ganz ähnliche Sentenzen auftauchen.

Spätestens dort, wo Melancholenkow anfängt, anonyme Anzeigen aus der Gazette zu verlesen, werden jedoch gewisse Parallelen der Sowjetunion Stalins zu

den Vereinigten Staaten unter McCarthy spürbar. Beide Systeme, so diametral sie sich einander in weltanschaulichen Dingen gegenüberstehen und wie sehr sich ihre gesellschafts- und wirtschaftspolitischen Ansätze unterscheiden, operieren auf der Basis der Denunziation und des Spitzelwesens. In diesem Punkt wenigstens besteht Einigkeit.

Durch Nestroy vorgegeben, lösen sich die bei Merz/Qualtinger stark mit Politik unterfütterten Konflikte um Liebe und Ehe in Wohlgefallen auf. Die emotional zusammengehörenden Paare, die sich überdies charakterlich ergänzen, erhalten endlich den väterlichen Segen. Wichtiger noch als der aus formalen Gründen notwendige Schluss, der die Harmonie der Struktur wieder herstellt, ist die sich ergebende Konstellation der Paare vom politischen Standpunkt aus. Dass am Ende Versöhnung und privates Glück herrschen können, hängt nicht zuletzt mit der Durchsetzung des ‚österreichischen Wesens‘ zusammen, das vorgibt, auf Ausgleich und Mäßigung, auf grundsätzlicher Friedfertigkeit und Völkerverständigung, auf Gastfreundschaft und Toleranz zu beruhen. Man hat die Wohnungssprich Sektorengrenzen überwunden und zueinander gefunden im gemeinsamen Haus Österreich. Die Bewohner sind sich selbst genug, als Großfamilie, so die Quintessenz, bedarf es der Fremden im Lande und der Observanz durch die Alliierten eigentlich nicht mehr. Staatsvertrag und Souveränität sind längst überfällig und im Grunde doch nur mehr eine Formsache.

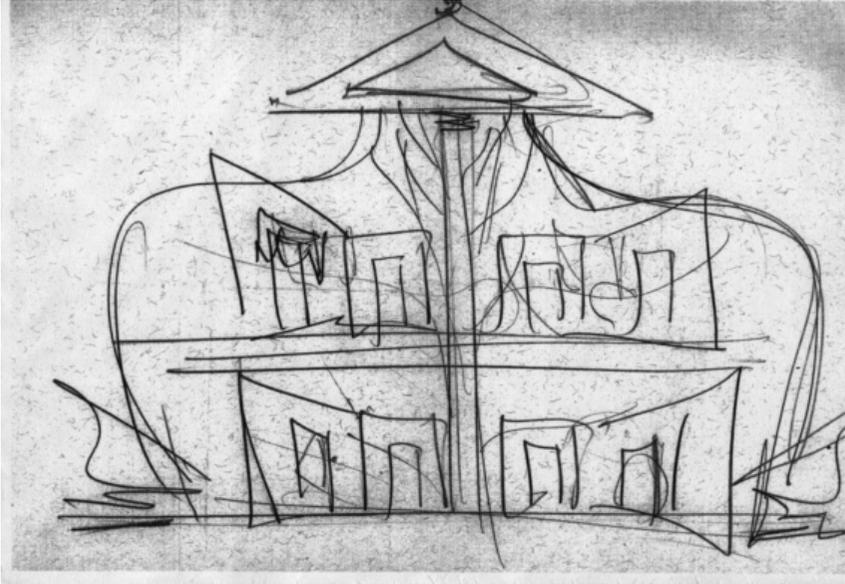
Merz/Qualtinger bringen in ihrer Einstudierung den seinerzeit politisch sehnlichsten Wunsch in Österreich, als geeinter Staat in die Unabhängigkeit entlassen zu werden, zum Ausdruck. Unter dem Kostüm des Lustspiels erfüllt sich eine Vision dessen, was zwei Jahre später tatsächlich Realität werden sollte. Die Adaption appelliert, vergleichbar mit dem Film *1. April 2000*, an die politisch Verantwortlichen der Alliierten, ihre Versprechen einzulösen und den Verpflichtungen nachzukommen.

Das Haus der Temperamente argumentiert schließlich als ein Lehrstück. Darin gelingt es risikofreudigen Menschen trotz ihrer ungünstigen Lage und ungeachtet der bescheidenen Möglichkeiten, ihre Interessen mit Gerissenheit und Schalk, mit Liebenswürdigkeit, aber durch Verzicht auf Gewalt durchzusetzen. Die Figuren nützen mit Erfolg ein Sonnenfenster am mit Wolken verhangenen Himmel des ‚Kalten Krieges‘. Sie richten sich im Windschatten der Weltpolitik behaglich ein und führen ein beschauliches Nischendasein. Eine ganz ähnliche Entwicklung wurde wenig später im politisch neutralen Österreich spürbar, das es vorzog, von seiner ruhmreichen Vergangenheit zu zehren und diese in klingende Münze zu verwandeln. Die heiratswilligen Liebenden im *Haus der Temperamente* haben den Weg vorgezeichnet, auf dem die „Insel der Glückseligen“ sicher erreicht werden kann und wohin man, nach all den Drangsalen und Verwicklungen mit den Mächtigen, Fremde als zahlende Touristen in dem Wissen einlädt, dass d e r e n Aufenthalt befristet ist.

Anhang

Bühnenskizze für *Das Haus der Temperamente*

© Thomas Sessler Verlag, Wien



Couplet des Schlankel⁴²

© Thomas Sessler Verlag, Wien

1.)

Ein Madl is jung, hat ein Engelsgesicht,
 man muß sich verlieben, ob man will oder nicht.
 Man schneid' ihr die Cour, was ihr – scheint es – gefällt,
 worauf sie sich äußerst sanguinisch verhält.
 Doch leider hat sie noch ein paar andre Freund',
 es stellt sich heraus, daß sie dich gar nicht meint.
 Melancholisch stellst fest, sie lacht über der ihre ältesten Witz
 genau so oder mehr, als über deine Genie-Geistesblitz'.
 A Bursch mit an Lispler und großkarierten Hemd,
 die Haar als wie Reißnägeln aufwärts gekämmt,

42 Bei der Transkription wurden Tipp- und Rechtschreibfehler korrigiert.

der is, wie man sehn muß, bei ihr so beliebt –
 da wird man cholerisch, daß es so etwas gibt.
 Er hat keine Manieren, red' kein vernünftiges Wort,
 doch es heißt, er is Meister in irgendein' Sport.
 Ein Tepp is er g'wiß, aber sie hat'n gern –
 ja, da wird man phlegmatisch, um net narrisch zu wer'n.

2.)

Eine Fahne hat rot-weiß-rot flatternd gegrüßt
 im April 45, die war am Rathaus gehißt.
 Der Anblick war herrlich und außerdem neu –
 man war ganz sanguinisch und fühlte sich frei.
 Leider sind grad in jenen Tagen indessen
 ein paar Dinge geschehn, die sich nicht rasch vergessen ...
 Das Gefühl der Freude, das ließ uns im Stich,
 indem's einem mehr melancholischen wich.
 Doch dann hieß es, das dauert nur so ein paar Tag,
 doch dann kommt – naja, sie wissen – der gewisse Vertrag.
 Nachher hat man mitunter die Geduld dann verloren
 und ist, nicht mit Unrecht, cholerisch gewor'n.
 Die Jahr sind vergangen und wir wissen heut' viel:
 Auf unserem Buckel, da spielt man ein schändliches Spiel.
 Da haben auch hunderte Sitzungen gar keinen Sinn –
 jetzt sind wir phlegmatisch – hörn gar nimmer hin ...

3.)

Es gibt a Partei, die kämpft jederzeit
 für Freiheit und Frieden und die ganz kleinen Leut',
 wie die sich ereifert, wie die uns beschwört –
 man wird ganz sanguinisch, wenn man das so hört.
 Wenn man's öfter liest, wirkt sie dann nicht mehr so frei,
 sie hat nämlich a Linie, diese Partei
 und von Linien, da wissen wir einiges schon –
 man denkt melancholisch an die Demarkation.
 Und die Frage ist nur, wenn man's wortwörtlich nimmt,
 ob die Stimme des Volks auch auf die Volksstimm' gestimmt.
 So wird man cholerisch und fragt dann voll Zorn,
 warum nehmen die niemals sich selber auf's Korn?
 Wo die Freiheit so frei ist, ist doch nix dabei!
 Dient am End nur zur Ablenkung 's viele Geschrei?
 Jeden Spatzen schießen's gleich mit dem schwersten Geschütz ...
 Da wird man phlegmatisch, nimmt gar ka Notiz.

4.)

Man sucht eine Arbeit, man reißt sich darum,
man hat nix zu beißen, rennt schäbig herum.
Den ganzen Tag strebt man mit Fleiß und mit List –
a Glück, wenn man dabei sanguinisch noch ist.
Am End find’ man doch was, man hat reüssiert!
Da denkt man ganz selig, wie man jetzt leben wird.
Man spart und man rechnet, was man anschaffen will –
man wird ganz melancholisch, man brauchet so viel.
Doch bald scheint’s, als ob nur der Kopf einem raucht,
erfährt man, was alles das kost’, was man brauchet.
Die Zeit, die vergeht, gekauft hast du nix,
du verschiebst deine Pläne cholерischen Blicks.
Da kriegst von der Steuer du ein Formular,
die verlangt ein Vermög’n für’s vergangene Jahr –
Jetzt hast du noch Schulden – und die Taschen sind leer ...
da wird man phlegmatisch und arbeit’ nicht mehr.

Buchbesprechungen

Anmerkung der Schriftleitung:

Die Zeitschrift *Nestroyana*, die jetzt im 25. Jahrgang ist, ist von Anfang an im Zeichen der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe gestanden, und besonders seit Anfang der neunziger Jahre hat sich die Schriftleitung bemüht, neue Funde aus der editorischen Werkstatt zu publizieren, um die Arbeit an der Ausgabe zu unterstützen. Wegen der engen Verbindung zwischen Ausgabe und Zeitschrift sind von Anfang an keine Einzelbände der Ausgabe in *Nestroyana* besprochen worden. Im Jahre 2004 ist schließlich der letzte Band der *Stücke* erschienen, und aus diesem Anlass haben wir den Oxforder Universitätsprofessor Ritchie Robertson, der einen genauen Überblick über die ganze Ausgabe hat und bereits 2001 einen kenntnisreichen englischsprachigen Bericht darüber verfasst hat,¹ eingeladen, über den letzten *Stücke*-Band zu schreiben (siehe S. 150–155). Eine weitere Rezension über die *Sämtlichen Briefe* (2005) ist für den 26. Jahrgang vorgesehen.

U.T., W.E.Y.

„*I glaub, Euch lauft die ganze Welt in d' Kling*“: *Don Giovanni als Hanswurstiade. Drei süddeutsche Puppenspieltex-te des 18. Jahrhunderts. Neudruck nach J. Scheibles Das Kloster, Stuttgart 1846.* Herausgegeben und mit einem Nachwort von Martin Stern (Quodlibet, Bd. 4). Wien: Lehner 2004. 104 S., 6 Abb. ISBN 3-901749-33-0. € 14,40.

Martin Stern, der vor allem für seine Frankfurter Hofmannsthal-Ausgabe bekannte, nunmehr emeritierte, aber erfreulich aktive Basler Germanist, hat als vierten Band der Reihe „Quodlibet“ einen Neudruck von *Don-Giovanni*-Texten vorgelegt, die der für seine Editionstätigkeit bekannte Stuttgarter Antiquar J. Scheible aus dem Fundus schwäbisch-alemannischer Puppenspieler zusammengetragen und 1846 in seiner Sammlung *Das Kloster* veröffentlicht hat. Man könnte Sterns Edition vielleicht als Vorausleistung auf das kommende Mozartjahr ansehen – wie ja auch R. M. Werners wichtige Ausgabe des *Laufner Don Juan* von 1891 als Beitrag zu den Salzburger Mozarttagen dieses Jahres erschienen ist. Freilich wären für einen solchen Anlass vielleicht ebenfalls österreichische Zeugnisse passender gewesen – wir haben ja aus der Zeit vor Mozart/Da Ponte (neben dem Spiel aus dem erst seit 1816 bayrischen Laufen) vor allem die Wiener Szenar- und Ariendrucke aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, den von Rommel edierten Text Marinellis aus dem Theater in der Leopoldstadt, ein Puppenspiel aus der Umge-bung von Wien usw. Dennoch sind wir für den Neudruck der Puppenspiele aus

1 Ritchie Robertson, ‚Tugging the pigtail of fate‘, *The Times Literary Supplement*, 5. Oktober 2001 (Nr. 5140), S. 8.

Augsburg, Straßburg und Ulm natürlich ebenfalls dankbar, zumal Mozart zu Augsburg als Herkunftsort seiner Familie ja stets enge Beziehungen unterhielt.

Wie aus seinem Nachwort hervorgeht (S. 76), stützt sich der Herausgeber hinsichtlich der Stoffgeschichte des Stückes auf das „grundlegende Werk“ von Beatrix Müller-Kampel (*Dämon, Schwärmer, Biedermann*, 1993),² die aber – was leider für die österreichische Germanistik insgesamt gilt – die neuere musik- und theaterwissenschaftliche Literatur nur unzureichend zu kennen scheint und daher gerade für die ältere Stofftradition große Lücken aufweist. So ist ihr z. B. der erste Wiener *Don Juan* von 1660, der in der Wiener Musikgeschichte schon seit zwanzig Jahren bekannt ist (H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jh.*, 1985), zur Gänze entgangen, obwohl diese Aufführung aufgrund der Mitwirkung des berühmten Arlequin des Théâtre Italien von Paris, Domenico Biancolelli, der gefeierten Colombina Isabella Franchini sowie der für ihre Übersetzungen spanischer Dramen bekannt gewordenen Angela D’Orso im Hinblick auf die spanisch-italienisch-französische *Don-Juan*-Tradition größtes Interesse verdient. Auch das von Müller-Kampel „am Bayerischen Hof“ angesiedelte *Steinerne Todten-Gastmahl* von 1748 ist in Wahrheit in Nürnberg von der Truppe des Johann Schulz aufgeführt worden, was für die Wiener Spieltradition insofern von großer Wichtigkeit ist, da Schulz der Gründer der bekannten (auch von den Mozarts geschätzten) „Badner Truppe“ gewesen ist, aus der in der Folge Karl Marinelli und sein Leopoldstädter Theater hervorgingen – bekanntlich die erste Vorstadtbühne Wiens, die dann als „Lachtheater Europas“ (O. Rommel) zur bedeutendsten Pflegestätte der Wiener Volkskomödie heranwachsen sollte und von der ja auch einer der wichtigsten deutschen Bühnentexte des Stückes überliefert ist. Aber auch viele weitere *Don-Juan*-Aufführungen des 18. Jahrhunderts wird man bei Müller-Kampel vergeblich suchen: beginnend mit den Prager Aufführungen von 1723 und 1736 durch Ristori und Wallerotti, über die Frankfurter Aufführungen von 1748, 1751, 1764, 1767/68 und 1781/82 von Schuch d. Ä., Kurz-Bernardon oder Böhm, Becks Hamburger *Festin* von 1735/36, Kochs Leipziger *Don Pietro* von 1750, die Aufführungen in Nürnberg 1750 und 1760 oder 1761 in Altdorf, bis hin zur Aufführung durch Franz Grimmer 1776 in Ulm oder durch Barbara Fuhrmann am Wiener Kärntnertheater im Jahr 1783. Dabei überliefern die erhaltenen Theaterzettel nicht nur die bloßen Titel der Stücke, sondern vielfach auch ausführliche Inhaltsangaben, mit deren Hilfe viele bisher noch offene Fragen des intertextuellen Zusammenhangs beantwortbar wären.

Mit einem derart lücken- und fehlerhaften „Standardwerk“ als Basis ist die Ausgangsposition des Herausgebers nicht gerade die günstigste – wäre er nicht in der Lage, diesen Mangel durch eine Reihe weiterer Spezialarbeiten sowie vor allem durch seine eigenen umfangreichen Kenntnisse auszugleichen. Pariser Aufführungen von Mozart/Da Pontes *Don Giovanni* und von Molières *Dom Juan* hatten sein Interesse am Stoff als erste geweckt, ab 1968 schlossen sich eigene

2 Für genauere bibliographische Angaben der im folgenden genannten Sekundärliteratur verweise ich aus Raumgründen auf den Online-Katalog des Österreichischen Bibliotheksverbundes [<http://www.bibvb.ac.at>].

Vorlesungen und Seminare in Basel an, die ihn auf der Suche nach weniger bekannten Ausformungen des Stoffes zu den Puppenspielen in Scheibles Sammelband führten. Gemessen an den genannten sowie anderen, auf dem heutigen Welttheater präsenten Werken der „Spitzenkunst“ ordnet Stern die Erzeugnisse des populären Theaters, wie sie sich bei den Wanderkomödianten, auf den Vorstadtbühnen und eben auch bei den Puppenspielern finden, ganz ohne romantische Beschönigung der ästhetisch anspruchslosen „Trivialkunst“ zu (S. 74). Dennoch verdienten sie das Interesse der Wissenschaft, schon allein deswegen, da sie vielfach den Stoff an die „Hochliteratur“ vermittelt haben, besonders aber auch, da deren durchwegs dominierende Dienerfiguren, die mit ihren „Dummheiten und Ausflüchten, Wortverdrehungen und Witzen [...] den sogenannten gesunden Menschenverstand und die gängige Moral“ vertraten, lieber „den Leibesgenüssen als der Ehre“ frönten, für „Konformismus und Nullrisiko“ plädierten und damit als „Identifikationsfiguren“ ein Publikum bestätigten, „das unter absolutistischen und restaurativ-biedermeierlichen Verhältnissen seinerseits nicht auffallen, nicht provozieren, nur seine bürgerliche Ruhe“ und – so möchten wir ergänzen – (im ambivalent-wienerischen Sinne) seine „Hetz“ haben wollte (S. 78).

Dass im Zuge dieser Trivialisierung Don Juan seiner erotischen Komponenten – wie sie erst bei Mozart/Da Ponte wieder stärker herausgestellt werden – nahezu gänzlich entkleidet wird, auch seine dämonisch-atheistischen Züge weitgehend verliert und er hauptsächlich als Serienkiller erscheint, wird von Stern sicher zu Recht auf die verschärfte Zensurbestimmungen zurückgeführt, die seit den 1770er Jahren im Zuge der bürgerlich-aufklärerischen Theaterreform auch auf Bühnentexte aller Art angewandt wurden und besonders den Bereich der Sexualmoral sowie Glaubensfragen betrafen.

Freilich hätte man zur Veranschaulichung dieses Sachverhalts nicht auf das Traktat eines Zerbster Pädagogen von 1805 zurückgreifen müssen (S. 80), wo ein protestantischer Fundamentalismus seit jeher seine traditionelle Theaterfeindlichkeit auf die „Sinnlichkeit“ des Theaters zurückgeführt hat. Auch aus den katholischen Donau- und Alpenländern gäbe es Beispiele genug, wie schon in theresianischer Zeit aufklärerische Staatsräson und innerkirchlicher Reformismus ihre Feiertagsreformen, Prozessions- und Wallfahrtsverbote usw. auch mit Restriktionen im Bereich des volkstümlichen Theaters verbanden und sogar ihre berechtigten Passionspielverbote mit Verstößen gegen die Sexualmoral (!) zu begründen versuchten (vgl. dazu meinen Aufsatz „Die ‚Auferbaulichkeit gemeinen Pövels‘ und der ‚Geist der Industrie‘“, 1995).

Auch die Puppen- und Marionettenspieler waren wiederholt von Verboten betroffen, mussten ihre Spiele niederschreiben und zur Zensur einreichen. Einige der bis dahin wohl hauptsächlich mündlich tradierten Texte kamen so in den Besitz von literarisch oder kulturgeschichtlich interessierten Sammlern wie J. Scheible, aus dessen Edition Martin Stern die Puppenspiele aus Augsburg, Straßburg und Ulm wieder abdruckt (über die berühmte Theaterbibliothek des Schriftstellers I. F. Castelli, der in Wien eine Sammlung von Szenaren des Stegreiftheaters angelegt hat, vgl. meine *Stegreifburlesken der Wanderbühne*, 1990).

Im Gegensatz zu älteren, teilweise kontaminierten Ausgaben, die auf einem überholten, normativen Verständnis des Figurentheaters basierten, wollte der Herausgeber damit die ganze Bandbreite dieses Genres, „das von groben bis zu elaborierten und sprachlich verfeinerten Darbietungen reichte“, zur Darstellung bringen. Er hat deshalb, obgleich es sich um ein „krudes und primitives Beispiel“ handelt (S. 84), auch das Ulmer Puppenspiel abgedruckt. Es stammt von einem Puppenspielunternehmen, das dort schon seit 1772 bestand, also bereits zu einer Zeit, als der oben erwähnte Franz Grimmer in Ulm seinen *Festin de Pierre* zur Aufführung brachte. Während bei diesem Donna Amarillis, Don Philippo, Wirt und Wirtin sowie zwei Schäferinnen das gewohnte Personal repräsentieren (wegen „Don Jeans“ Bedienter diesmal „Bernardon“ heißt), wird im Puppenspiel Don Juans Vater von der Mutter vorerst mit einer „Aria“ über den ungeratenen Sohn hinweggetröstet, bevor ihn dieser in der anschließenden Szene ersticht. Dessen Diener, traditionell wieder Hans Wurst, verlangt wegen seiner „feuchten Natur“ von seinem Herren „acht Paar“ Hosen. Auch erscheint noch eine Schwester Juans, die dann, da sie den Bruder beim König von Frankreich verklagen will, gleichfalls umgebracht wird. Bis auf den Einsiedler, den Hanswurst zum „Bonfiedler“ verballhornt und der seine Weigerung, sein Kleid herzugeben, ebenfalls mit dem Leben bezahlt, haben die beiden Stücke somit wenig gemeinsam – die Textbeziehungen im Übergang von der oralen Tradition zur Verschriftlichung sind gewöhnlich viel komplizierter, als es sich dem Forscher auf den ersten Blick darzustellen scheint.

Das Augsburger Spiel, das ebenfalls von einem dort ansässigen Marionettenspieler stammt, ist länger und elaborierter. Vater, Mutter und Schwester sind hier nicht vorhanden; wie üblich setzt das Stück damit ein, dass Don Juan wegen „übler Aufführung“ des Landes verwiesen wird und die leidenschaftlich geliebte Donna Marillis an Don Philippo verliert. Hanswurst als Diener erhält so Gelegenheit, das Liebesleid seines Herrn sarkastisch zu kommentieren, indem er auf die „Wohlfeilheit der Weibsbilder“ und deren „durchlöchernte Unterwäsche“ verweist. Auch die Szene mit dem abgefangenen Brief entspricht der traditionellen Überlieferung; aus dem Wortwechsel zwischen Don Juan und Hanswurst, den die Ermordung des Einsiedlers auslöst, hat Stern den Titelsatz seiner Edition entnommen, dessen Prägnanz ihn an Nestroy erinnerte (S. 87). Ansonsten ist das Stück sichtlich um Handlungslogik bemüht: Don Juans Eskapaden haben in der mannstollen Wirtin ihr Gegengewicht, die Einladung der Statue erfolgt, um Hanswursts „Herzhaftigkeit“ auf die Probe zu stellen, usf. Die überlange Salat-Geschichte könnte in *Don Giovannis* Schlemmer-Szene ihr Vorbild haben, wo sie aber, anstatt Hanswursts überhitzten Magen abzukühlen, auf die „universelle Sinnlichkeit“ des Titelhelden verweist (ebd.).

Der Straßburger *Don Juan* ist der dritte Text der Neuausgabe. Auch er entstammt der lokalen Puppenspieltradition, der bekanntlich auch Goethe und Lenz ihre Anregungen verdanken. Ein Jahr, bevor Scheible den Text in die Hand bekam, war er vom Straßburger Tischler und Puppenspieler Heinrich Daniel Krah aufgeführt worden. Das Straßburger Spiel ist „mit Abstand das reichste und elaborierteste“ (S. 91); es scheint am wenigsten zerspielt; seine Handlung wird

vielfach sorgfältig motiviert und zwischen Hanswurstiade und christlichem Lehrstück ausbalanciert.

Hanswurst ist kritischer und vielfach überlegener Kommentator seines Herren und erhält deshalb (wie bei Molière und Mozart/Da Ponte) auch das Schlusswort des Stückes. Er beweist Kreativität im Erfinden von Ränken und Ausreden, seine Lazzi (etwa mit Laterne und Leiter, die Erzählung vom Schiffbruch, beim Plündern der Leiche Don Philippos) kommen an die seiner Kollegen von der *Commedia dell'arte* beinahe heran – deshalb erreicht auch seine Rede in der Eremitenszene nicht jenen Gipfel an „Albernheit“, wie sie Castelli in Marinellis *Don Juan* am Kasperl Laroche konstatiert, den er gleichwohl als die „personifizierte populäre Komik“ bezeichnet (I. F. Castelli, *Memoiren meines Lebens*, hg. von J. Bindtner, 1914, Bd. I, S. 259 ff.).

Dass sich die deutschen *Don-Juan*-Texte in der Hanswurstiaden-Tradition zuletzt im Puppenspiel wiederfinden, geht konform mit jener Entwicklung, die auch andere Elemente des populären Theaters im Zuge seiner Trivialisierung genommen haben: auch Pulcinella, Hanswurst oder Kasperl, einst die populärsten Protagonisten des „regulären“ Personen- (und Erwachsenen-) Theaters, sind ab dem 19. Jahrhundert in der Hauptsache nur mehr im Puppen- (bzw. Kinder-) Theater zu finden.

Otto G. Schindler

Jürgen Hein und Claudia Meyer: *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele* (Quodlibet, Bd. 6). Wien: Lehner 2004. 95 S., 8 Abb. ISBN: 3-901749-38-1. € 14,40.

Dieser zwar kurze, aber sehr dicht gefüllte Führer durch die Theaterstücke Raimunds bietet einen Einstieg in Hauptaspekte der einzelnen Werke; den Schluss des Bandes bilden ein Personenregister, eine ausführliche allgemeine Bibliographie (die Literatur zu den einzelnen Dramen findet sich in den jeweiligen Kapiteln) und – in etwas eigenartiger Reihenfolge ganz am Ende des Bandes – eine Zeittafel, die kurze Hinweise zu Liebes- und Krankheitsgeschichte bringt, sich aber in erster Linie auf Theatralisches beschränkt. Die beiden Bildteile bringen die wohl bekanntesten Szenenbilder vor allem aus den Stücken *Der Bauer als Millionär* und *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*.

Das erste Hauptkapitel besteht aus einer von Jürgen Hein verfassten, straff erzählten Biographie,³ die neuere wissenschaftliche Akzentverschiebungen einem breiteren Publikum zugänglich macht und vor allem in der zweiten Hälfte oft ausgeklammerte kritische Ansätze verfolgt. Hervorgehoben werden das Zerrissene, das Ehrgeizige an Raimunds Charakter und das wenig Ideale an der Beziehung zu Toni Wagner (S. 12) – im Gegensatz zu Holtz⁴ wird dem von Urbach edierten

3 Zumindest steht nur sein Name in der Kopfleiste. (Dabei wäre darauf hinzuweisen, dass die falsche Kopfleiste auf S. 69 einer der sehr wenigen drucktechnischen Fehler ist.)

4 Günter Holtz, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder*, Frankfurt/M. (usw.) 2002.

Tagebuch der Toni Wagner Rechnung getragen. Kurz skizziert wird auch die Morbidität in Raimunds Charakter, die (laut Peter von Matt) den Tod als einen vertrauten Bekannten gelegentlich herbeiwünschte (S. 17).

Die Kapitel zu den einzelnen Dramen konzentrieren sich in erster Linie auf Inhalt und Thematik. Jedes Kapitel bietet ein Personenverzeichnis, Angaben zu Entstehung und Ausgaben sowie eine werkspezifische Bibliographie. Die zwei wichtigsten Teile jedes Kapitels sind eine detaillierte Zusammenfassung der Handlung mit Notizen zu den wichtigsten Textvarianten in den verschiedenen Werkausgaben sowie kurze Hinweise zur Deutung; dabei wird nichts grundsätzlich Neues geboten, aber verschiedene Richtungen der Interpretation werden präzise und gestrafft kommentiert, nicht zuletzt die Ergebnisse der neueren Forschung (z. B. Holtz, Scheit). Teilweise gegensätzliche Deutungen werden nebeneinander gestellt und nicht explizit gegeneinander ausgewertet – etwa *Der Bauer als Millionär* als Spiegelbild des österreichischen Vielvölkerstaates (Holtz), oder aber „kein kritisches Abbild der Wirklichkeit[, sondern] überzeitlich Exemplarisches“ (Urbach). Das gilt auch für die regelmäßigen Versuche der Kategorisierung der Dramen, wobei man der Ansicht durchaus beipflichten kann, es handle sich bei den vielen Begriffen um einen „spielhaften Schwebезustand“ (S. 40). In den Hinweisen zu *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* kommen neue Ansätze klar zum Vorschein – das Neue im biedermeierlichen Volkstheaterrahmen sei vor allem in der Menschenhass-Thematik zu erblicken, die im theatralischen Schluss-tabeau keine zufriedenstellende Lösung findet (S. 61).

Bei der Betonung der thematischen Aspekte kommen formale und stilistische Charakteristika, wie etwa die Komik Raimunds, leider zu kurz; das wäre aber bei dem gewählten Format schwer unterzubringen gewesen, da solche Aspekte wohl in einem eigenen Kapitel hätten behandelt werden müssen. Im äußerst gestrafften Rahmen bieten die 95 Seiten aber sehr viel Nützliches für Studenten und Wissenschaftler; lediglich auf die beiden zwar sehr kurzen Kapitel zu den im Nachlass gedruckten dramatischen Szenenreihen hätte man vielleicht verzichten können. Dass ein Buch über Raimund als Veröffentlichung der Nestroy-Gesellschaft erscheinen musste, ist einerseits ein weiteres Indiz dafür, dass – wie einer der Herausgeber des jetzigen Bandes in einer 2002 erschienenen Rezension selber konstatieren musste – die Raimund-Forschung immer noch im Schatten der Nestroy-Forschung steht,⁵ dass aber nach der Monographie von Günter Holtz (2002) jetzt ein so wichtiges Nachschlagewerk erscheint, das streckenweise als Kommentarband zur geplanten kritischen Ausgabe der Werke Raimunds fungieren könnte, ist andererseits ein viel versprechendes Zeichen für einen neuen Aufschwung in der Raimund-Forschung.

Ian F. Roe

5 Jürgen Hein, Rezension der Monographie von Günter Holtz (siehe Anmerkung 4), *Germanistik* 43, H. 3/4 (2002), S. 855.

Johann Nestroy, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. *Stücke 3: Zampa der Tagdieb oder Die Braut von Gyps; Treue und Flatterhaftigkeit oder Der Seeräuber und der Magier; Der confuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit*. Hrsg. von Sigurd Paul Scheichl. Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag 2004. XXII + 554 S. ISBN 3-216-30341-1. € 59,70 (A); € 58,00 (D).

Mit diesen wenig oder kaum bekannten Zauberstücken wird die Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe abgeschlossen (oder fast: eine erweiterte, um mehrere neue Funde bereicherte Ausgabe der *Sämtlichen Briefe* ist soeben erschienen, und ein Nachtragsband sowie ein Dokumentationsband stehen noch in Aussicht). Eines dieser Zauberstücke, die Opernparodie *Zampa der Tagdieb*, wurde von Otto Rommel in seine Ausgabe von Nestroys *Gesammelten Werken* nicht aufgenommen. *Treue und Flatterhaftigkeit* oder *Der Seeräuber und der Magier*, ein Werk, das nie gespielt wurde, ist als Autograph in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek nur zu ungefähr einem Drittel erhalten. *Der confuse Zauberer* hingegen ist, jedenfalls in den 1920er Jahren, in der Bearbeitung von Karl Kraus einem breiten Publikum bekannt geworden.

Schon der Umstand, dass der Nestroy-Kenner Kraus so viel Wert ausgerechnet auf dessen frühe Stücke legte, sollte davor warnen, die hier dargebotenen Texte etwa als Jugendsünden, die man am besten verzeiht und vergisst, abzutun. Im Gegenteil: Alle drei sind echte Nestroy-Schöpfungen, voll unbändiger Komik, die ein wesentliches Stadium in der Entwicklung Nestroys darstellen und darüber hinaus auf die späteren Dramen vorausweisen.

Zampa liefert ein weiteres Beispiel für die unersättliche Lust des Wiener Vorstadtpublikums auf Parodien. Wie der Herausgeber in seinem Entstehungsbericht erinnert, wurde fast jedes ernste Stück zur Grundlage einer Parodie, wobei die Parodie eher „ein heiterer Begleittext“ zum Prätext war (S. 224), keineswegs ein Versuch, den Prätext zu kritisieren oder gar satirisch zu vernichten. Um den toleranten Geist der Wiener Parodien zu würdigen, braucht man nur einen kurzen Vergleich anzustellen zwischen Nicolais höhnischen *Freuden des jungen Werthers* und Joseph Ferdinand Kringsteiners 1806 im Leopoldstädter Theater uraufgeführter Parodie *Werthers Leiden. Eine lokale Posse mit Gesang in einem Akt*, in der der betrogene Werther in den Donaukanal springt und von einem Pudel gerettet wird, worauf Albert nicht ungern auf die etwas streitsüchtige Lotte verzichtet.⁶ Nestroys *Zampa* parodiert die seinerzeit sehr erfolgreiche Oper *Zampa, ou la Fiancée de Marbre*, von Mélesville, mit Musik von Hérold, deren Wiener Erstaufführung am 3. Mai 1832 stattfand. Nestroy ging mit erstaunlicher Geschwindigkeit an die Arbeit; seine Parodie wurde bereits am 22. Juni uraufgeführt. Aus Mélesvilles Seeräubern sind Tagdiebe (Faulenzer) geworden, statt der an Molière und Mozart gemahnenden marmornen Braut tritt eine gipserne Braut auf, die ihren ungetreuen Liebhaber am Haarschopf fasst, während die Sizilianer der Vorlage zu Makkaroni- und Salamifabrikanten verwienert worden sind. Auch die

6 *Das Werthefieber in Österreich: Eine Sammlung von Neudrucken*, hg. von Gustav Gugitz, Wien 1908.

Voraussetzungen der Besserungskomödie werden parodiert in der Person des ‚damischen‘ Damian, des Privat-Geschäftsführers der Tagdiebe, der alles, was er tut, sofort bereut, ohne sich zu bessern. Ginge es zu weit, Nestroy einer heimlichen Attacke auf die christliche Reue zu verdächtigen?

Freilich besteht die Parodie nicht nur im absurden Spiel mit der dramatischen Handlung, sondern auch und vor allem in der geschickten Mischung diskrepanter Sprachebenen. Bereits in diesen frühen Stücken erweist sich Nestroy als unermüdlicher Sprachkünstler. Karl Kraus zufolge stand Nestroys Wortkraft gerade in dieser frühen Periode auf der Höhe. Nachdem er die Bemerkung aus dem *Confusen Zauberer* bewundernd zitiert hat, „Das ist grad so viel, als wenn man einem Walfisch eine Biskoten gibt“, fügt Kraus hinzu: „Mir scheint es unfassbar, daß eine Wortkraft, die nie besser bestanden hat als in eben dieser Periode der Durchfälle und mittleren Erfolge, vor solcher Schwerhörigkeit der Zeit und in den Erniedrigungen der Theater- und Preßkabaln überhaupt am Werke sein und bleiben konnte.“⁷ Mit Kraus stimmt in letzter Zeit Wendelin Schmidt-Dengler überein, der aus demselben Stück die Szene zitiert, wo die allegorische Figur des Argwohns die Redewendung ‚jemandem ein Licht aufstecken‘ in die Wirklichkeit umsetzt, indem sie dem Schmafu eine Kerze auf den Hut steckt und ihm dadurch den Gedanken eingibt, seine Frau habe ihn mit dem Gymnasten Comifo betrogen. In dieser Handlung sieht Schmidt-Dengler nicht bloß einen komischen Effekt, sondern auch „ein Stück Sprachreflexion, ein Beispiel, und zwar eines der ersten für viele in Nestroys Werk“.⁸

Es ist darum begrüßenswert, dass diese Stücke einem Herausgeber, Sigurd Paul Scheichl, anvertraut worden sind, der sich sowohl für die Literaturgeschichte als auch für die Sprachgeschichte interessiert. Im Vorwort erklärt Scheichl, er habe seine Aufgabe weniger als Theaterwissenschaftler denn als Literaturwissenschaftler angefasst, der sich besonders für die Schattierungen des österreichischen Deutsch im frühen 19. Jahrhundert interessiert. Von seiner Hellhörigkeit für sprachliche Nuancen gibt insbesondere sein Aufsatz ‚Konnte Grillparzer Deutsch?‘ beredtes Zeugnis.⁹ Dort stellt er fest, dass die ‚korrekte‘, auf Gottscheds und Adelungs grammatischen Regeln fußende hochdeutsche Sprache nur sehr langsam ihren Einzug in Österreich hielt. Sie setzte sich zwar in der Schule – Grillparzer spricht in seiner Selbstbiographie vom „verhaßten Adelung der Schreiblehre“¹⁰ – und im Burgtheater durch, nicht aber bei Hof noch in der Kirche: Nicolai spricht 1784 von einem in Österreich vorherrschenden „Klosterdeutsch“, und die Predigerkritiker der josephinischen Zeit nehmen Anstoß an dem derben, umgangssprachlichen Stil, worin Prediger von heiligen Dingen handeln.

7 Karl Kraus, *Schriften*, hg. von Christian Wagenknecht, 20 Bde., Frankfurt a.M. 1989–1994), Bd. 14 (1992), S. 169.

8 Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy: Die Launen des Glückes*, Wien 2001, S. 54.

9 Sigurd Paul Scheichl, ‚Konnte Grillparzer Deutsch? Gedanken zu einer Geschichte der deutschen Literatursprache in Österreich‘, *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge, 19 (1996), S. 147–169.

10 Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, 4 Bde., München 1960–1965, Bd. 4, S. 30.

Bei Nestroy gilt es nun, vor diesem Hintergrund der angestrebten sprachlichen ‚Korrektheit‘ das Wechselspiel verschiedener Sprachebenen einzuschätzen. Dialektausdrücke werden geschickt montiert, auch wenn es heute schwer fällt, die ursprünglich beabsichtigte komische Wirkung zu ermessen. So beantwortet der Liebhaber Paphnuzi im *Zampa* die schwärmerische Erklärung seiner Geliebten Camillerl: „Alle Schmerzen verschwinden in deiner Nähe“ mit der krass-materialistischen Klage: „Ich hab’s Rheumatische in der Irxen“ (S. 10), d. h. in der Achselhöhle; hier vermutet der Herausgeber „ein auffallendes Dialektwort“ (S. 329), das die komische Wirkung des Gegensatzes zwischen klischeehaftem Idealismus und ehrlicher Körperlichkeit noch steigert. Einen teilweise ähnlichen Effekt erzielt der Stilbruch „Ha!, er kraxelt in sein Verderben!“ (S. 66). An anderen Stellen werden rhetorische Stilmittel parodiert, z. B. als *Zampa* ein komisches Polyptoton verwendet: „Durch das hintere Tor der Hinterlist hinterging ich die Wächter die im Hinterhalt lauerten“ usw. (S. 24). Diese Technik der Wiederholung nimmt den berühmten Anfang von Karl Kraus’ Aufsatz „In dieser großen Zeit“ vorweg. Bei *Zampa* (von Carl Carl gespielt) nimmt das Wortspielen fast zwanghafte Ausmaße an: „Lassen Sie das Läuten! Bei Ihren Leuten ist nichts mit’n Läuten“ (S. 25). Selbst das Verbum ‚heurathen‘ wird von ihm als Kompositum missverstanden: „rathen Sie heu“ (S. 26). Darin ist wohl kein tieferer Sinn, sondern ein mutwilliges Spiel mit den Konstruktionsgesetzen der Sprache zu sehen, das neue, absurde Bedeutungen momentan aufblitzen lässt (wie würde man etwa daran gehen, Heu zu raten?). Andere Wortspiele legen die Grundbedeutung eines Vokabels und manchmal auch dessen Unangemessenheit frei, z. B. der nur scheinbar tautologische Satz: „Sie wurde vor Kränkung ganz krank“ (S. 18).

Es liegt in der Natur der sprachlichen Komik, dass manche Witze nicht mehr restlos verständlich sind. Solche Sprachspiele bereiten einem gewissenhaften Herausgeber besondere Schwierigkeiten. Ein Beispiel dafür ist der Name Paphnuzi, die Nestroy-Rolle in *Zampa*. Was sind die Implikationen dieses eher ausgefallenen Namens? Hier wird der Name an Hand zeitgenössischer Dialektwörterbücher als Spottname für einen „linkischen, aber dabei drolligen Menschen“ oder „einen geistlosen Betbruder“ erläutert. Im Wiener Dialekt soll ‚Pafnuzi‘ außerdem „ein Mensch, der in plötzlichem Schrecken seine Gesichtszüge blödgrinsend verzerrt“ bedeuten oder bedeuten haben. Abgeleitet wird der Name von dem Heiligen Paphnutius, einem angesehenen Bischof aus dem 4. Jahrhundert.¹¹ Die Untertöne des Namens (etwa ‚Tölpel‘) sind ungefähr, aber eben nur ungefähr, rekonstruierbar; höchstwahrscheinlich aber sind gewisse Nuancen rettungslos verloren. Die Synthese von philologischer Akribie und sprachlicher Sensibilität, die Scheichls Arbeit manifestiert, verdient das höchste Lob.

In *Zampa* spielt Nestroy nicht nur mit Redewendungen, Rhetorik und Namenskomik, sondern auch mit epischen Einschüben. Wie häufig Nestroy kurze epische Berichte, immer in parodistischer Absicht, in seine Dramen einflicht, hat unlängst Jürgen Hein dargelegt.¹² In der berühmten ‚Pintsch-Pantsch-Geschichte‘

11 Mauriz Schuster, *Alt-Wienerisch*, Wien 1951, S. 115.

12 Jürgen Hein, ‚Nestroy’s „epic“ theatre‘, *Austrian Studies* 9 (1998), S. 86–101.

(S. 25) erzählt Zampa, wie er im Gefängnis „Pantsch“ (schlechtes Essen) haben müssen und von seinem treuen „Pintsch“ (Pinscher) gerettet worden sei, indem er mit dem Pintsch die Kleidung gewechselt habe und nur im Halsband des Hundes gekleidet an den Wächtern vorbeigeschlichen sei. Durch ihre Absurdität macht diese Erzählung offenkundig, dass sie eigentlich nur aus den beiden ähnlichen Vokabeln ‚Pantsch‘ und ‚Pintsch‘ entstanden ist. An anderer Stelle erlaubt das epische Moment ein Spiel mit den dramatischen Konventionen, das an Tiecks *Gestiefelten Kater* erinnert: Paphnuzi fängt an zu erzählen, wie er dem Vater Camillerls das Leben gerettet habe; nachdem Camillerl zweimal gegen die Wiederholung einer bereits bekannten Erzählung protestiert hat, erzählt sie Paphnuzi dennoch, „nicht wegen dir“, wie er sagt (S. 13), sondern um des Publikums willen. Ähnlich ist die Stelle bei Tieck, wo Gottlieb sich über die Langsamkeit beklagt, mit der der Kater sein Glück macht: „Bald, sehr bald muß es geschehn, sonst ist es zu spät – es ist schon halb acht, und um acht ist die Komödie aus.“¹³ Indem er, wie Scheichl betont, das absurde Theater vorwegnimmt, lässt Nestroy auch die romantische Ironie wieder aufleben.

Ist *Zampa* ein Fest anarchischer Komik, so bietet sich *Der confuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit* als eine komische Bearbeitung düsterer, ja selbstzerstörerischer Impulse. Es hängt eng zusammen mit dem 1829 erfolglos aufgeführten Drama *Der Tod am Hochzeitstage*, das auf Nestroys unglückliche Ehe mit Wilhelmine Nespiesni zurückgeht. Nach dem Misslingen dieses Stücks scheint Nestroy den Text als Reservoir für weitere Dramen benutzt zu haben (S. 123). Aus dem mit beunruhigender psychologischer Wahrheit gezeichneten Schürzenjäger Daptschädel wurde der großbürgerliche Magier Schmafu, der in karikiertem Weise Liebesabenteuer mit einem halben Dutzend Frauen auf einmal unternimmt und sich sogar unvermittelt bereit erklärt, mit der (im doppelten Sinn) „englischen Miß“ nach Amerika auszuwandern, wo er „eine Liaison mit einer Wilden“ erhofft (S. 172). Schmafu wird aber zunehmend in den Hintergrund gedrängt von seinem ungeschickten Diener, dem Zauberlehrling Confusius, der die magischen Zeichen verkehrt macht und dadurch fast immer unerwünschte Folgen hervorbringt. *Der Tod am Hochzeitstage* lieferte aber auch Stoff zu einem eigenständigen Drama, *Treue und Flatterhaftigkeit oder Der Seeräuber und der Magier*, das nie gespielt wurde.

Kraus meint ferner, dass „die Charakterzeichnung alles vom Wort empfängt“ (S. 390); diesen Gedanken hat Siegfried Brill weiter entwickelt: die Figuren im *Confusen Zauberer* seien „durchwegs Hypostasen eines beim Wort genommenen Begriffes, den sie verkörpern“ (zit. S. 393). Dadurch handeln die Figuren unter dem Zwang ihrer jeweiligen Obsessionen. Indem Nestroy das Thema der zwanghaften Treulosigkeit stärker als im *Tod am Hochzeitstage* mit allegorischen Elementen aus der Zauberkomödie vermischt, unterstreicht er den psychologischen Mechanismus der Obsession. Nachdem seine Geliebte, die Fee Flatterhaftigkeit, in ein unterirdisches Gewölbe eingesperrt und in einen Zauberschlaf gebannt

13 Ludwig Tieck, *Werke*, hg. von Marianne Thalmann, 4 Bde., München 1964, Bd. 2: *Die Märchen aus dem Phantasia. Dramen*, S. 250.

worden ist, verfällt Schmafu der Melancholie, die hier als allegorische Person die Bühne betritt. Solange er von der Melancholie begleitet wird, sieht Schmafu alles schwarz; als er ihr seine Schnupftabakdose anbietet, schlägt die Melancholie Ra-pee mit Verachtung aus und bietet ihm stattdessen „ein' Schwarzen“ (S. 151), d. h. eine billige, für seinen Gemütszustand passendere Schnupftabaksorte; bald darauf verlangt sie einen schwarzen Kaffee. Da seine Obsession auch die kleinsten Details des Alltagslebens mit so lächerlicher Vollständigkeit färbt, deutet sie auf Nestroys wohl sonderbarstes Stück, *Das Haus der Temperamente*, voraus, wo die in vier Gruppen geteilten Hauptpersonen auf jedes Erlebnis nach Maßgabe ihres jeweiligen Temperaments reagieren.

An Obsession leidet auch der spleenige Engländer, Lord Punschington, der seinem Namen gemäß unaufhörlich Punsch trinkt, um Selbstmordgedanken abzuwehren, und Schmafu den Selbstmord als Allheilmittel empfiehlt. Wir erkennen hier die landläufige Karikatur des Engländers, der laut Heine „ganz maschinenmäßig seine Gewohnheitsgeschäfte verrichtet, zur bestimmten Minute Beefsteake frisst, Parlamentsreden hält, seine Nägel bürstet, in die Stage-Coach steigt oder sich aufhängt“.¹⁴ Was aber Nestroys Satire über dieses Klischee erhebt, ist der metakomische Umstand, dass Punschington Schmafu ein Fläschchen gibt, der „Ihrem Geist die rechte Richtung geben“ soll, d. h. ihn zum Engländer macht (S. 191). Nachdem Schmafu aus dieser Phiole getrunken hat, wie Medardus in den *Elixieren des Teufels* oder Jekyll in *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, verwandelt sich sein aufgeregter Zustand in englisches Phlegma, er spricht Englisch („Yes, Goddam – Yes!“) und jagt sich eine Kugel durch den Kopf. Weil dies aber doch ein Zauberspiel ist, wird er gleich darauf von der Fee Treue wieder ins Leben gerufen.

Überlegt man den Reichtum an sprachlicher und psychologischer Komik, manchmal mit beunruhigenden Untertönen, den bereits diese frühen Stücke bieten, so drängt sich die Frage auf, ob nicht der in Scheichls Vorwort formulierte Unterschied zwischen literatur- und theaterwissenschaftlichen Ansätzen letzten Endes eine falsche oder zumindest irreführende Antithese sei. Freilich müsste eine theaterwissenschaftlich ausgerichtete Studie der Frage nachgehen, inwiefern der Dramentext gemäß den jeweils vorhandenen Bühnenmöglichkeiten abgeändert worden sei, eine solche Fragestellung wird aber erst möglich, nachdem Nestroys Grundtext rekonstruiert, ediert und erläutert worden ist. Das Konzept der Historisch-kritischen Ausgabe setzt voraus, dass ein literaturwissenschaftlichen Erwartungen entsprechender Text herausgearbeitet werden muss, um die Geschichte konkreter Theatervorstellungen nachzeichnen zu können. Indem sie zuverlässige, eingehend kommentierte Dramentexte liefert, erweist sie der Literaturwissenschaft einen unermesslichen Dienst, weil sie einen gründlichen Vergleich zwischen Nestroy und den anderen Satirikern der Biedermeierzeit – Heine, Börne, einigermaßen auch Büchner – ermöglicht und Verbindungen zu anderen Schriftstellern, sowohl zurück zu den mit Wirklichkeitsebenen spielenden Romantikern

14 *Florentinische Nächte*, in Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, hg. von Klaus Briegleb, 6 Bde., München, 1968–1976, Bd. 1, S. 589.

Tieck'scher Prägung als auch vorwärts zum Realismus, erforschen lässt. Dabei aber besteht die Gefahr, dass der Nestroy-Leser und -Zuschauer, dem diese dicken Bände unerschwinglich sind, zu kurz kommt. Um ihre volle Wirkung zu erzielen, müsste die Historisch-kritische Ausgabe die Grundlage bieten für eine Reihe von Taschenbuchausgaben, die Texte, Stellenkommentare und Auszüge aus der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Dramen einem breiteren Publikum zugänglich macht. Ob dieser Vorschlag ein Wunschtraum bleibt oder Wirklichkeit wird, hängt von dem Unternehmungsgeist eines Verlegers ab. Hoffentlich wird der Stier an den Hörnern gepackt und ein Experiment versucht, denn, wie Titus Feuerfuchs sagt: „Wirklichkeit is immer das schönste Zeugniß für die Möglichkeit“ (*Stücke 17/I*, 79).

Ritchie Robertson

Thomas Hofmann und Ursula Debéra, *Wiener Landpartien. Ausflüge in Vororte. Vom Biedermeier bis zum Roten Wien*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2004. 203 Seiten. ISBN: 3-205-77182-6. € 19,90.

Ich habe das Buch mit Freude in die Hand genommen, eine Freude, die sich beim ersten Durchblättern noch erhöhte: schöne Aufmachung, gute Illustrationen und eine abwechslungsreiche Auswahl an Texten. Das Vorwort verheißt „Landpartien“, Ausflüge in die Vororte Wiens und der Zeitrahmen ist glücklich gewählt: vom Biedermeier bis zum „roten Wien“; also beginnend mit einer Periode, in der die Fahrt ins Grüne an Popularität und Häufigkeit zunahm, bis hin zu einer Zeit, in der man für den sonn- und feiertäglichen Ausflug noch Erholung in der dafür wie in kaum in einer anderen Stadt prädestinierten engeren Umgebung Wiens suchte. Implizit wird mit den Angaben, wie man heute mit öffentlichen Verkehrsmitteln die im Buch beschriebenen Gegenden Wiens am besten erreicht, darauf hingewiesen, dass man nicht unbedingt – nach dem Motto: weiter, schneller, hektischer – ins weitere Umfeld fahren muss, sondern dass Spaziergänge und Kleinausflüge in die Peripherie der Stadt auch heute noch Erholung und zudem kulturhistorisch Interessantes bieten.

Fraglos haben sich die Autoren erfolgreich bemüht, nicht die ausgetrampelten Pfade der Wien-Topographie zu beschreiten, sondern auch viele wenig bekannte Objekte anzusteuern und diese mit sehr charakteristischen Texten auch dem nicht vor Ort befindlichen Leser vor Augen zu führen – und es sind viele liebevoll ausgewählte Texte mit sehr dichter Atmosphäre darunter. Die Freude wich allerdings bei genauerer Lektüre einer Ernüchterung, in die sich zuletzt auch Ärger mischte. Es ist schon nicht sehr einsichtig, die Textauswahl erst in der nachnapoleonischen Zeit mit Adolf Schmidl und Franz Karl Weidmann zu beginnen. Die „Entdeckung der Vororte“ (S. 14) hatte nämlich bereits mit Franz Anton de Paula Gaheis (1763–1809) begonnen. Dessen *Spazierfahrten in die Gegenden um Wien, den Freunden des ländlichen Vergnügens gewidmet* (1794) sowie die neun Bändchen *Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden um Wien* (1801–1809) waren weit verbreitet und erlebten mehrere Auflagen. Darüber hinaus regten sie

andere topographische Schriftsteller an, vor allem Johann Pezzl (im vorliegenden Buch leider überhaupt nicht vertreten), Weidmann und Schmidl. Die Auswahl der Texte in einem Buch wie dem vorliegenden wird immer subjektiv sein und entzieht sich dadurch weitgehend der (ebenso subjektiven) Kritik. In diesem Sinne sei bloß angemerkt, dass ich für das 19. Jahrhundert gerne mehr Texte von Friedrich Schlägl, Eduard von Bauernfeld, Ludwig Speidel (überhaupt nicht vertreten) oder – schon in den Beginn des 20. Jahrhunderts hinüberreichend – Vincenz Chiavacci gefunden hätte.

Aber auch andere Wünsche bleiben offen. Dem wirklich interessanten Hinweis auf das Grab des Industriellen Joseph Hardtmuth, das sich zwischen den Gräbern Beethovens und Schuberts am Währinger Ortsfriedhof befand, hätte man einen weiteren anschließen können, nämlich dass nur wenige Schritte weiter Johann Nestroy begraben war. Im Kapitel über die „güldene Waldschnepfe“ (S. 101–103) wäre wichtiger als die genaue Grabadresse des Volkssängers Guschelbauer am Zentralfriedhof ein Hinweis auf den nahegelegenen (und bei dieser „Landpartie“ leicht einzubeziehenden) Hernalser Friedhof mit den Gräbern der ebenfalls in diesem Kapitel erwähnten Brüder Schrammel und des Fiakers Bratfisch gewesen. Dass unter den erwähnten Gräbern am Hietzinger Friedhof (S. 146–149) ausgerechnet das Grillparzers (und auch das der Schwestern Fröhlich) fehlt, ist bei der häufigen Erwähnung dieses Dichters nicht recht verständlich, und bei dem Text über die Kirche von Mariabrunn (mit Abbildung) wäre ein Hinweis über den dort tätigen Abraham a Sancta Clara ebenso nützlich gewesen wie der auf den nahegelegenen Gedenkstein für das nicht mehr existierende Geburtshaus Heimito von Doderers (und vielleicht auch auf das Laudon-Grab, beides auf einem hübschen Spaziergang von Mariabrunn aus zu erreichen).

Zu begrüßen ist, dass auch Texte aus den viel zu wenig bekannten Reisefeuilletons Daniel Spitzers gebracht werden, doch damit beginnt bereits das Ärgerliche: die vielen Fehler und Ungenauigkeiten des Buches. Spitzer war nicht Rechtsanwalt (S. 14 f.), sondern Beamter bei der Niederösterreichischen Handelskammer, und seine *Wiener Spaziergänge* erschienen nicht „zunächst“ in der *Neuen Freien Presse*, sondern 1865 bis 1871 in der *Presse*, dann zwei Jahre lang in der *Deutschen Zeitung* und erst ab November 1873 in der *Neuen Freien Presse*. Die Schleifung des Linienwalls und die Eingemeindung der Vorstädte fand nicht in den „1870er-Jahren“ (S. 16), sondern in den 1890er Jahren statt, Stifters Buch *Aus dem alten Wien* (S. 17) gibt es so nicht, sondern seine 12 Beiträge für den Sammelband *Wien und die Wiener* (1844), in welchem viele Autoren vertreten sind, wurden im 20. Jahrhundert unter diesem Titel nachgedruckt. Die Reihe an Fehlern lässt sich mühelos fortsetzen: Franz Gräffers Text ist selbstverständlich nicht „zu Beginn des 20. Jahrhunderts“ (S. 25 f.) geschrieben worden, denn da war Gräffer – was man auch dem beigefügten Personenverzeichnis entnehmen kann – schon 50 Jahre tot. Heinrich von „Ferstl“ (im Personenverzeichnis kommt er erst gar nicht vor) heißt natürlich Ferstel, und Nestroys Vornamen sind nicht Johann Nepomuk Eduard „Andreas“ (S. 144 und im Personenverzeichnis), sondern „Ambrosius“. Grillparzers *Rede am Grabe Beethovens* ist nicht nur nicht „das Kernstück der ‚Beethovenerinnerungen‘“ (S. 98; die *Erinnerungen an Beethoven* werden S. 74

überhaupt nur Grillparzers „Erinnerungen“ genannt), sondern ein darin gar nicht vorkommender eigener Text.

Von Fehlern, Ungenauigkeiten und offenen Fragen sind betrüblicherwise auch das Personenverzeichnis (das leider keine Seitenhinweise hat) und die Literaturangaben nicht frei. Sedlitzky führte keineswegs „1817–1848 die ‚Oberste Polizei- und Censurhofstelle‘ in Wien ein“ (S. 189), diese existierte bereits seit 1793 bzw. 1801, sondern war ab 1817 ihr Präsident; inwiefern der Komponist Carl Maria von Weber Vorbild für Baudelaire und Edgar Allan Poe war (S. 190), hätte ich gerne erfahren. Felix „Czeicke“ heißt richtig „Czeike“. Dass sich im Literaturverzeichnis (das so und nicht etwa „Verwendete Literatur“ heißt) keinerlei Hinweis auf die nicht zu knappe einschlägige anthologische Literatur findet (etwa *Reise Textbuch Wien. Ein literarischer Begleiter auf den Wegen durch die Stadt*, hg. von Heinz Gumpelmayr, München 1987; Kai Kauffmann, „*Es ist nur ein Wien!*“. *Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873*, Wien 1994; *Wien. Ein literarisches Porträt*, hg. von Joseph Peter Strelka, Frankfurt/Main 1995; oder *Wien*, hg. von Helmuth A. Niederle, Klagenfurt 1997), hat mich etwas befremdet.

Ich laste all dies nur zum Teil der Autorin und dem Autor an, die sichtlich engagiert ans Werk gegangen sind, sondern mehr noch dem Verlag. Gemäß der heute überall spürbaren Devise, Kosten zu sparen und Gewinne zu maximieren, sollen Bücher möglichst weitgehend vorfinanziert werden, aber ein gutes, das Entstehen eines Buches begleitendes Lektorat wird als überflüssiger Ausgabeposten erachtet und die Textdateien werden mehr oder minder so zum Druck befördert, wie sie von Autorinnen und Autoren geliefert (und so in jeder Bedeutung des Wortes dem Verlag ausgeliefert) werden. Damit sind Ergebnisse wie diese vorprogrammiert. Es hätte ein wirklich schönes Buch werden können. Schade darum, schade um die gute Idee, schade um die Bemühungen von Ursula Debéra und Thomas Hofmann.

Walter Obermaier

Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war. Katalog zur 316. Sonderausstellung des Wien Museums (bis 2003 Historisches Museum der Stadt Wien) (25. November 2004 – 28. März 2005). Herausgegeben von Wolfgang Kos und Christian Rapp. Wien: Czernin 2004. 575 S. ISBN: 3-7076-0202-8. € 32,00.

Der Titel der Ausstellung scheint ein Paradoxon zu sein, angesichts der gewaltigen Zahl der zur Schau gestellten Exponate, derentwegen sie auch nicht im Stammhaus, sondern im gegenüberliegenden Künstlerhaus gezeigt wird. Wie ist er also zu begründen? Die Hauptkuratoren Wolfgang Kos, Direktor des Wien Museums, und Christian Rapp beziehen ihn auf den Mythos, der sich um den Begriff ‚Alt-Wien‘ rankt, unter dem sie eine geistige Konstruktion verstehen, die nur mit zeitlichem Abstand wirksam werden konnte. Anders gesagt: Wien sei eine Art Metropole der Rückbezüglichkeit oder es sei eben, mythologisch verbrämt, zu einer solchen gemacht worden. Diese Rückbezüglichkeit lasse sich in den letzten 200 Jahren städtebaulich, soziologisch, künstlerisch nachweisen. Die imaginierte

und illusionierte Vergangenheit ist demnach der stärkste Impetus, der sich im Begriff Alt-Wien manifestiert. Und hier setzt der Versuch an, zu konkretisieren und zu thematisieren. Und tatsächlich ist ja keine andere Großstadt der Welt derart vom Mythos und der damit verbundenen Nostalgie behaftet – und belastet – wie Wien. Die im späten 19. Jahrhundert populär gewordene Marke ‚Alt-Wien‘ ist so als gefühlsbeladener und ideologisierender Kampfbegriff zu verstehen, der in zahlreiche Einzelfacetten zerlegt werden muss, um ihn in einer Gesamtheit zu erfassen.

‚Alt-Wien‘ kann unter vielerlei Blickwinkeln gesehen werden; als sentimentales Gütezeichen, als ideologisches Leitbild, als idyllisches Bild einer vorgegebenen harmonischen Vergangenheit, als romantische Verkitschung von sozialen Realitäten, vor allem aber als die nachträgliche bildhafte Projektion einer Vergangenheit, die als solche nie existiert hat. Daraus ergibt sich die provokante Frage, die man nach dem Movens der gesamten Ausstellung stellen muß: Soll ein Wien der permanenten Veränderung seine Zukunft nach der Vergangenheit ausrichten? Denn was ‚Alt-Wien‘ ist, wird jeweils in der Gegenwart entschieden. Es gab also weder ein Wien des Lieben Augustin noch ein Wien des Canaletto, wie es Hofmannsthal zeichnet, noch ein Wien der seligen Backhendlära im Biedermeier, sondern nur idyllisierende und ideologisierende Rückblenden. Einer der Wenigen, die dies durchschauten, war Karl Kraus, der 1912 schrieb: „Ich muß den Ästheten eine niederschmetternde Mitteilung machen: Alt-Wien war einmal neu.“

Das Spannungsfeld, in dem sich der Mythos ‚Alt-Wien‘ – ähnliche Kennzeichnungen wie ‚Alt-Paris‘ oder ‚Alt-Berlin‘ werden zwar bisweilen gebraucht, haben aber bei weitem nicht die Sprengkraft wie hierzulande – aufgebaut hat, bezieht seine Aktualität einerseits aus der Bau- und Planungsgeschichte Wiens innerhalb der letzten 200 Jahre, andererseits aus der Mentalitätsgeschichte dieses Zeitraums mit all seinen kulturellen Facetten. Aus dieser vermeintlichen Symbiose ergaben sich zahlreiche Reibepunkte, allen voran der Kampf der „Erneuerer“, von ihren Gegnern böseartig auch als „Zerstörer“ gebrandmarkt, gegen die sogenannten „Erhalter“, die wiederum als Vertreter einer engstirnigen, konservativen Geisteshaltung galten. Solche Kämpfe und Diskurse gab es auch in anderen europäischen Städten, man denke nur an die gigantomanische Pariser Stadterweiterung durch den Baron Haussmann. In Wien wurde zwar mit der gleichen Leidenschaft argumentiert, diskutiert, gestritten, aber hier entwickelte sich als ausgleichender Katalysator eine wehmütige Verklärung der Vergangenheit, die allem Alten nachtrauerte und es damit, abhängig von der jeweils gegenwärtigen Sozialsituation in eine nachträgliche Projektion umgoss. Der Begriff ‚Alt-Wien‘ ist also keineswegs ein statischer, sondern er wechselt je nach herrschender Gefühlslage der Zeit. Diese komplizierten und faszinierenden Sachverhalte historisch fundiert und trotzdem spannend dem Publikum nahe zu bringen, war wohl die schwierigste Aufgabe der Ausstellungsmacher. Die dazu nötige Programmatik bestand in einem sachlichen und interdisziplinär bestimmten Eingehen auf Stereotype, die zum Mythos ‚Alt-Wien‘ führten und im Präsentieren von Schaustücken, die ihn sinnhaft verkörpern. Kos und Rapp wollen in der Ideenfindung und Konzeption der Ausstellung darüber hinaus auch ein programmatisches Statement für das

neu profilierte Wien Museum verkünden. Der Mythos ‚Alt-Wien‘ soll, wenn schon nicht entschlüsselt, so doch kritisch in Frage gestellt werden und über Identität und Zukunft der Stadt Denkanstöße geben. Die Präsentation, der eigentliche Kern der Ausstellung, bietet so einen Überblick von 200 Jahren Wiener Stadtgeschichte in einer gelungenen Mischung von künstlerisch wertvollen Artefakten mit simplen Alltagsgegenständen und begleitenden Bild- und Textnachweisen. Die Menge der Ausstellungsobjekte überschreitet deutlich die Zahl Tausend und wird in Form eines Rundganges durch ein fiktives Wien dargeboten. Die Gestalter haben sich zum schon erprobten und bewährten Konzept der themenbezogenen Raumausstellung entschlossen, wie es z. B. auch bei der Karl-Kraus- und der Peter-Altenberg-Schau des Jüdischen Museums Wien verwendet wurde. Das heißt, dass jedem der 16 Räume ein bestimmtes Thema zugeordnet ist. Christian Prasser hat auf ca. 1.200 m² die architektonisch reizvolle und aufwendige Aufgabe gelöst, einem großen offenen Raum die Illusion von geschlossener Räumlichkeit einzupassen. Dadurch war die Unterbringung von sehr vielen Exponaten möglich, denen man gleichwohl noch immer mehr Wirkungsraum ver gönnt hätte. So ist der Weg des Beschauers durch die labyrinthartigen Einbauten bald durch die Gefahr der Übermüdung und des Übersehens sehenswerter Dinge begleitet. Weniger wäre in diesem Fall mehr gewesen. Die insgesamt 1057 Ausstellungsexponate stammen zum größten Teil aus dem Fundus des Wien Museums selbst und sind schon allein deshalb stark kunsthistorisch ausgerichtet. Dazu kommen Druckwerke, Plakate, Dokumente, Fotografien und Belege anderer Art. Die Auswahl erfolgte interdisziplinär aus den Bereichen der Kulturgeschichte an sich, der Kunst, der Politik, der Medien, der Mode und zahlreicher anderer Sparten. Der Pfad, der durch die Räume führt, folgt der Chronologie, beginnend mit dem Wien des Biedermeier, gefolgt von dessen städtebaulicher und ideologischer Demontage, zeigt dann die Konzepte des neuen Wien nach der Schleifung der alten Stadtbefestigungen, wobei auch der immerwährende Zwist zwischen „Erhalten“ und „Zerstören“ thematisch beleuchtet wird, und mündet in die gewaltigen Stadtveränderungen zwischen 1870 und 1914, die vielfach als ‚Neu-Wien‘ gefeiert wurden. In dieser Zeit erfolgten auch schon die ersten Versuche einer klischeehaften Verklärung der Vergangenheit und ihrer Repräsentanten. So ist ein ganzer Raum der Person Franz Schuberts, als des Mr. Biedermeier schlechthin und des ihn verklärenden Kultus mit all seinen Auswüchsen gewidmet. Das größte Exponat ist die Nachbildung der Nachbildung des Hohen Marktes zu Wien wie er zu Ende des 17. Jahrhunderts ausgesehen hat. Dieses Modell im Maßstab 1 : 1 wurde 1892 für die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen im Prater errichtet. Die jetzt gezeigte und nochmals verkleinerte, aufkaschierte Folie vermag allerdings den Eindruck, wie er sich dem seinerzeitigen Publikum dargeboten haben muss, nur sehr unvollkommen zu vermitteln. Leider ist sie auch nicht begehbar, sondern nur von den Eckpunkten her einzusehen. Immerhin spiegelt sie aber die damals hervortretende Strömung wider, in der die Stadt ihre Vergangenheit quasi als Repräsentationskleid interpretierte und darstellte. Imponierend in diesem Ausstellungsbereich ist die Zahl und bildnerische Qualität der Abbildungen der durch die Spitzhacke beseitigten mittelalterlichen

Bauwerke. Interessant auch die seltsam kleine Mail-Kutsche „Annie“ aus dem Ende des 19. Jahrhunderts, die nichtdestotrotz für 12 Personen konzipiert war, was zu Rückschlüssen auf die anthropologische Änderung der mittleren Körpergröße der Wiener Bevölkerung verleiten mag.

Die zweite Raumfolge bietet den Kontrast zwischen den schon wahrgenommenen und manchmal bekämpften Klischierungen von ‚Alt-Wien‘ und den daraus resultierenden Identitätskonflikten. Die Installierung der so genannten „Wiener Typen“ wie Werkelmann, Hausbesorger, Waschfrau etc. wird in einem eigenen Raum eingehend dargestellt. Als stilgeschichtlicher Kontrast erfolgt ein Blick auf die Retro-Kultur um 1900, also den Beginn der Moderne. Das Ende des 1. Weltkriegs bedeutete für Wien in seinem städtischen Selbstverständnis eine Zäsur, die es von der expandierenden Metropole eines 50-Millionen-Reiches zur stagnierenden Hauptstadt eines Kleinstaates herabdrückte. Der Konflikt zwischen den Gesellschaftsschichten führte zu einer unterschiedlichen Bewertung von ‚Alt-Wien‘, die in Rückbesinnung oder strikte Ablehnung ausuferte. Die damals sich schon stark entwickelnde Fremdenverkehrswerbung griff gerne auf die verklärte Vergangenheit zurück, angesichts einer tristen wirtschaftlichen und sozialen Gegenwart. Schließlich erfuhr ‚Alt-Wien‘ auch unter dem totalitären nationalsozialistischen Regime von 1938 bis 1945 seine eigenen Ausprägungen. Die letzten beiden Räume sind den Haltungen zur Stadt seit 1945 und dem zukünftigen Wien bzw. seinen sich zweifellos weiterhin bildenden Mythen und Nostalgien gewidmet, wie sie sich z. B. schon heute um die wilden Jahre der Rock’n-Roll-Generation oder dem sozialistischen „roten Wien“ der Zwischenkriegszeit gebildet haben. Rückblickend hoch interessant und vielleicht etwas zu kurz geraten ist auch die Darstellung der Gegensätze und Ähnlichkeiten der städtebaulichen Entwicklung von Wien, Berlin, Paris und Budapest.

Man hat der Ausstellung, noch während sie lief, den Vorwurf gemacht, daß sie für stadt- und kulturgeschichtlich interessierte Wiener nicht viel Neues böte und den Nichtwiener durch die Ermangelung von Bezugspunkten bald überfordere, überhaupt in ihren Aussagen vage verbleibe. Der Rezensent teilt diese Meinung nicht. Sicherlich waren schon viele der Exponate in früheren Ausstellungen zu sehen, vor allem in „Bürgersinn und Aufbegehren. Die Zeit des Biedermeier und Vormärz“ (1986) und „Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930“ (1985). Dies geschah allerdings in einem gänzlich anders gespannten Bezugsrahmen. Diese Tatsache wird sich nach Studium des gewichtigen, umfangreichen Ausstellungskataloges bestätigen, der wie vom Wien Museum schon gewohnt in der Qualität der Beiträge, der Objektbeschreibungen und der Abbildungen beispielgebend und hervorragend gestaltet ist. Kos und Rapp gelang es, ein hoch qualifiziertes Autorenteam auszuwählen, das neben hauseigenen Mitarbeitern auch die weiteren wichtigsten Kenner der Materie Wien aus dem In- und Ausland rekrutiert. Es erscheint dem Rezensenten vermessen, den einen oder anderen der 36 Beiträge besonders hervorzuheben, sie bilden in ihrer Gesamtheit einen stringenten und stets am Ausstellungsthema bleibenden, d. h. die historischen Zusammenhänge kommentierenden Begleiter und Vertiefer der Schau. Inhaltlich wurde eine mit

der Dokumentation korrespondierende Einteilung in fünf Themengruppen vorgenommen, und zwar:

- I. Stadterneuerung im 19. Jahrhundert
- II. Alt-Wien in Kultur und Unterhaltung
- III. Debatten um 1900
- IV. Alt-Wien in Kultur und Unterhaltung (nochmals)
- V. Stadtentwicklung und Ideologien nach 1918

Sämtliche Beiträge stellen sowohl in ihrer Einzelqualität als ihrer inhaltlichen Aussage nach ein wissenschaftlich fundiertes Kompendium von Stadtgeschichte und Erinnerung dar, das im besten, d. h. nicht langweiligen und gewollt belehrenden Sinne Schauplätze, Vorgänge, Personen der Epoche beleuchtet und den daraus erwachsenen Mythos mit realitätsbezogenen Belegen zu entschlüsseln versucht. Wenn es schon nicht möglich war, dies lückenlos umzusetzen, so hat man sich doch nicht dazu verleiten lassen, einen Mythos durch einen anderen zu ersetzen. Hier liegt der letztendlich gültige Sinn und Erfolg von Ausstellung und Katalog. Zu den Einzelbeiträgen: Sándor Békésy untersucht das ideologische Vorfeld, das dem urbanen Erinnerungskult schon vor 1848 den Boden bereitete. In den Beiträgen von Kai Kauffmann, Renata Kassal-Mikula, Christian Rapp/Nadia Wimberger und Reinhard Pohanka wird das großangelegte Demolierungs- und Sanierungsprojekt der Wiener Innenstadt vor und nach 1858 in seiner städtebaulichen und politischen Sprengkraft eingehend behandelt. Michaela Kronberger skizziert die archäologischen Konsequenzen, die der Demolierungskrampen vor allem in der Zutageförderung der Überreste des römischen Vindobona mit sich brachte, während Reinhard Pohanka das an und für sich erstaunliche Desinteresse der Stadterneuerer an Bild und Überlieferung des mittelalterlichen Wien zu deuten versucht. Schließlich beschäftigen sich Wolfgang Maderthaner, Susanne Winkler und Gerhard Fischer mit Persönlichkeiten, die untrennbar mit der politischen Verwirklichung der Stadterneuerung und den daraus resultierenden Versuchen, Vergangenheit festzuhalten, verbunden sind, nämlich dem Wiener Bürgermeister Karl Lueger (1895–1910) sowie dem Wien-Fotografen August Stauda und dem Aquarellisten Karl Blaschke.

Die künstlerische Umsetzung des ‚Alt-Wien‘-Begriffes ist Thema des zweiten Beitragsblocks. Elke Doppler gibt einen präzisen Überblick der Wiener Vedutenmalerei von 1870 bis 1910 mit seinen Hauptvertretern Rudolf von Alt und Erwin Pendl. Musikalischen Themen, nämlich der Beschwörung Alt-Wiens im Wiener Volkslied und dem wuchernden Schubertkult sind die Beiträge von Eva Maria Hois/Ernst Weber und Ulrike Spring gewidmet. Christian Rapp stellt die sogenannten „Wiener Typen“ als Erfindung eines selbstständigen Soziotyps zur Diskussion. Ursula Storch und Elke Krasny stellen die Attrappen des alten Wien als Themenparks in Vergnügungsstätten und als kulturwissenschaftlich getarnte Schauspektakel in den diversen Weltausstellungen vor Augen. Dem Übergang in die Moderne um 1900 gewidmet sind die Beiträge des dritten Blocks. Auf die Entwicklung moderner Städtebauprogramme durch Rudolf von Eitelberger und Camillo Sitte geht Gabriele Reiterer ein. Peter Haid versucht in seinem Beitrag die städtebaulichen Vorstellungen und Utopien Otto Wagners und Adolf Loos’

kontrapunktisch zum Begriff ‚Alt-Wien‘ abzustecken. Die um 1900 virulent werdende Wiederentdeckung des Biedermeier, der im *Fin de siècle* diskutierte Gegensatz von Alt- zu Neu-Wien und die so genannte Heimatschützerdebatte sind die Themen der Aufsätze von Christian Witt-Döring, Gerhard Meissl und Isabel Termini. Abermals die Positionen des alten Wien in Kultur und Unterhaltung, nur eine Generation später, handeln die Beiträge des vierten Teiles ab. Arnold Klaffenböck untersucht die literarischen Stellungen, die zum Mythos ‚Alt-Wien‘ eingenommen wurden und von Ablehnung oder Verklärung gezeichnet waren. Die Versuche ‚Alt-Wien‘ in den Medien der Operette und des Films, dem Publikumsgeschmack adäquat, zu verwirklichen, zu untersuchen, war die reizvolle Aufgabe, der sich Christian Glanz und Günter Krenn zu stellen hatten. Schließlich ging Werner Telesko dem kunstgeschichtlichen Topos der ‚Alt-Wiener Malerei‘ nach, während Catherine Tessmar und Anton Holzer diesen anhand konkreter Beispiele, nämlich des Radierers Luigi Kasimir sowie der reichen, um 1900 florierenden Post- und Ansichtskartenkultur um das alte Wien, belegen.

Die zunehmend ideologisch orientierte Ausrichtung der Wiener Stadtentwicklung versucht der letzte Beitragsteil zu skizzieren und zu erläutern. In den Artikeln von Siegfried Matzl, Barbara Feller, Wolfgang Kos, Heidemarie Uhl, Peter Eppel und Rosemarie Nowak werden teils die Positionen, die die politischen Kräfte Sozialdemokratie und Austrofaschismus bezogen, aufgezeigt, teils werden reale Projekte, wie die Rettung des Spittelbergviertels oder die Vorgänge rund um die Schleifung des St. Marxer Schlachthofes, die dann zur Gründung des alternativen Kulturtreffs ‚Arena‘ führten, untersucht. Fast erübrigt es sich, zu betonen, dass die zahlreichen Abbildungen des Katalogs von brillanter Wiedergabequalität sind und die Texte sinnreich und nie zufällig ergänzen. Man kann es dem gewichtigen Werk nur wünschen, dass es zur Pflichtlektüre aller für die Stadtentwicklung Verantwortlichen erklärt werde. Ein lehrreiches, aber nie belehrendes, spannendes und unterhaltendes Nachschlagewerk und Kompendium für alle an Städtebau und Stadtentwicklung im Allgemeinen und für alle an der Stadt Wien Interessierten im Besonderen ist es allemal.

Hermann Böhm

Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war. Hrsg. von Arnold Klaffenböck. Im Auftrag des Wien Museums. Wien: Czernin 2005. 207 S. ISBN: 3-7076-0194-3. € 18,40.

Parallel zur o. a. Ausstellung ließ das Wien Museum ein „Lesebuch“ konzipieren, in dem der Kampfbegriff ‚Alt-Wien‘ in seinen literarischen Ausformungen demonstriert werden sollte. Es mussten also Texte zur Stadt, die niemals war, gefunden werden. Der Herausgeber und Kompilator, Arnold Klaffenböck, ein junger Literaturwissenschaftler und Germanist, aus Oberösterreich gebürtig und daher nicht vom Wiener Lokalkolorit betroffen, stand vor der schwierigen Aufgabe, in dem kompakten, zeitlich vorgegebenen Rahmen der letzten 200 Jahre kontroverse Standpunkte, dargelegt in verschiedenen Textsorten, aufzuspüren. Er

hat sich dieser Arbeit mit Fleiß, Akribie, vor allem aber mit bemerkenswertem Gespür für das Wesentliche unterzogen. Endprodukt ist nun dieses Büchlein, das, sparsam aber stets themenbezogen illustriert, 41 Beiträge zum städtebaulichen, aber auch zum gesellschaftlichen Diskurs zwischen rationaler Modernisierung und Idealisierung von – so nicht stattgefunderer Vergangenheit – enthält. Es sind Texte, großteils subjektiver Art, von Schriftstellern, Journalisten, Wien-Besuchern und Inwohnern Wiens, die auf städtebauliche und gesellschaftliche Veränderungen resignierend, wohlwollend, oft gereizt und zornig, aber auch begeistert reagieren. Die Texte bezog Klaffenböck aus der Literatur selbst und dem literarisch geprägten Feuilleton, oft auch aus der Tagespresse. Allen zugrunde liegen die verschiedenen Auslegungen des Begriffes ‚Alt-Wien‘, entweder als Denkchiffren oder als ästhetische Norm, als geistiges Rückzugsgebiet oder als Zeugnis einer untergegangenen und permanent untergehenden Welt. Die von Klaffenböck ausgewählten Beispiele zeigen exemplarisch, dass urbane Erregungen in Wien an der Tagesordnung waren und keineswegs als ephemere Ereignisse gedeutet werden können.

Die Lust des Wieners an der Negierung von Neuem, mag es nun sinnvoll sein oder nicht, und die damit Hand in Hand gehende Neigung zu resignierender Kenntnisnahme des „da kann‘st eh nix machen“ ist die ideologische Klammer, welche fast alle Beiträge miteinander verbindet. Anhänger und Verfechter neuer städtebaulicher Entwicklungen und Prozesse sind dabei in der Minderheit, ja sie beschränken sich eigentlich auf den einsamen Otto Stoessl, der 1911 als Rufer in der Wüste den verhassten Hausbau Adolf Loos‘ am Michaelerplatz verteidigte, nicht ohne Liberalismuskritik zu üben, „weil ein neues Haus die Freiheit beansprucht, so gebaut zu sein, wie es seinem Erbauer, nicht, wie es dieser Presse gefiel“. Freilich handelt es sich dabei um einen Beitrag Stoessls in Karl Kraus‘ *Fackel*, einem zutiefst antibürgerlichen Organ, das begrüßen musste, was sonst abgelehnt wurde. Im vorhergehenden Artikel von Hugo Wittmann, „Wien darf nicht New York werden“, einen Slogan, der auch heute noch, wenn auch nicht auf New York, so doch auf eine andere amerikanische und eine europäische Großstadt hinzielend, von einer wahlwerbenden Partei in Wien verwendet wurde, brandmarkt der entrüstete Autor das Gebäude als ein Gräuel der Baukunst, das allgemeines Missfallen erzeuge und deshalb eben auf den New Yorker Broadway gehöre und nicht auf den Michaelerplatz, denn das „Selbstverständlichste, was die Wiener von einem Wiener Architekten erwarten könnten, sei, dass er – wienerisch – baue“.

Doch dies ist ein Vorgriff im chronologisch ausgerichteten Konzept, das Klaffenböck zum folgerichtigen Ablauf seines Panoramas aus städtebaulichen und daraus resultierenden mentalitätsgeschichtlich ausgerichteten Aperçus entwarf. So spannt sich der Bogen von den wehmütig- leise ironischen, bisweilen bissigen Anmerkungen eines Joachim Perinet, Johann Pezzl und Joseph Richter am Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik Jan Tabors am ungebremsten Dachbodenausbau fieber der Wiener im Jahr 2003. Interessant sind die Kommentare der Gastwienener Willibald Alexis, Karl Ferdinand Gutzkow und Heinrich Laube, immerhin Burgtheaterdirektor von 1850 bis 1867. Während Alexis und Gutzkow all-

gemein ihre Eindrücke verarbeiten und ähnlichen Entwicklungen in Paris und Berlin entgegensetzen, spürt Laube anhand der Leopoldstadt und des dort etablierten gleichnamigen Theaters, dem Phänomen der „guten alten Zeit“ in seiner vorgeblichen Unschuld nach und konstatiert: „Die alte gute Zeit und das alte gute Wien gehören zueinander wie ein Paar Eheleute.“ Aber auch Eheleute entfremden sich einander bisweilen und, so Laube: „Auch die Leopoldstädter fangen an, über den Stand der Unschuld hinaus zu blicken.“

Die einsetzende Bauwut und die damit verbundene Altbaudemolierung noch vor dem Abriss der Befestigungsmauern beklagen die Alt-Wien-Chronisten Franz Gräffer und Heinrich Joseph Adami, wobei letzterer durch seinen Vorschlag, eine Wohnungslotterie zu begründen, um den herrschenden Mietwucher zu bekämpfen, schon (freilich recht milde) Sozialkritik übt. Die Schleifung der mittelalterlichen Bastionen Wiens um 1857/58 herum war die nachhaltigste städtebauliche Zäsur, die das Bild Wiens, seine Infrastruktur, sein Selbstverständnis bis in die Gegenwart prägte. Eine ganze Generation schriftstellernder Kritiker und kritischer Schriftsteller setzte sich mit ihren Auswirkungen, Entwicklungsmöglichkeiten, Hypertrophien auseinander, meist doch in wehmütiger Betrauerung des Alten, nie wieder Kommenden. Dabei fällt auf, dass der Grad der Trauer sich steigert im Verhältnis zum Sinken der literarischen oder journalistischen Qualität. Dieser Geist spricht aus den Beiträgen von Moritz Barach, Daniel Spitzer, Friedrich Schlögl und Vincenz Chiavacci. Allen gemeinsam wohnt eine beschwörende Hinwendung zur Vergangenheit inne und das schon bewusst gewordene Wissen um die Irreversibilität dieser Vorgänge. Viele Vorwürfe der „Erhalter“ in ihrem (meist verblichenen) Kampf gegen die „Zerstörer“ scheinen uns allerdings aus heutiger Sicht verständlich. So vor allem manches grotesk anmutende Projekt der Luegerzeit mit ihrem nicht zu zügelnden Drang nach Groß-Wien, der die Stadt auf eine Stufe mit Paris, London oder Berlin stellen wollte, unter Inkaufnahme der negativen sozialen Begleitumstände. So nahm Ludwig Hevesi 1895 den Wahnsinnsplan einer Verbreiterung und Verlängerung der Praterstraße bis zum Dom von St. Stephan, also bis direkt in die Stadtmitte hinein, aufs Korn in dem Artikel „Die Verbreiter und die Durchstecher“. Anton Lanckóronski-Brzezic, Eduard Pötzl und Josef August Lux wehren sich gegen die „Zerstörung Wiens“, die unter anderem eine Ausweitung des Straßenbahnnetzes über die gesamte Innere Stadt, verbunden mit zahllosen Demolierungen historischer Bauten, vorsah. Eines der Vorhaben, die glücklicherweise nicht zur Ausführung kamen, vielleicht nur des ausbrechenden Weltkrieges 1914 wegen. Arthur Schnitzlers ‚Spaziergang‘, 1893 in der Deutschen Zeitung abgedruckt, ist sowohl in literarischer als in psychologischer Hinsicht eine Ausnahme. In dieser kühlen und doch leidenschaftlichen Analyse kommt Schnitzler von allen Autoren dem geistesgeschichtlichen Mythos des ‚Alt-Wien‘ am nächsten, vermag ihn am deutlichsten zu interpretieren. Stefan, einer der Protagonisten der kurzen Erzählung, die sich auf den Dialog zweier Freunde beschränkt, sagt: „Was mich anlangt, so bin ich darauf gekommen, daß das, was ich an Wien so lieb habe, längst nicht mehr da ist. Ich habe die Häuser von 1760 gern, die längst niedergerissen sind, und die Wiener Damen von 1820, die längst gestorben sind, und die Wiener Walzer, die traurigen, vom alten Strauß,

die man nimmer spielt.“ Der nun folgende Diskurs über Empfindung, Stimmung, Geheimnis und Seele mündet schließlich in Stefans abschließendes Urteil: „Und daher kommt es vielleicht, daß wir Sehnsucht haben nach dem, was wir besitzen, und Heimweh, während wir doch zu Hause sind.“

Mit dem Beginn des 1. Weltkriegs wird das Bild Wiens disparater und zwiespältiger. Wurde zunächst noch die alte, schon museale Tugend der „Wiener Gemütlichkeit“ etwa von Karl Marilaun oder Hermine Cloeter besungen, in zumeist schon sehr kitschigen Tönen, gingen Egon Friedell und Stefan Zweig dem kulturellen Bewusstseinswandel in klaren Analysen nach, indem sie einen ausgewogenen Rahmen in positiver und negativer Ausrichtung um das gesamte Spektrum legten. Peinlich berührend dagegen, wenn vielleicht auch vom Entstehungsjahr 1915 her begreiflich, Hugo von Hofmannsthals Artikel aus der *Neuen Freien Presse* mit dem Titel „Aufbauen, nicht einreißen“. Hofmannsthal tritt im zweiten Kriegsjahr für eine Erneuerung und Erhaltung überkommener Werte aus dem Geist des Krieges an, knüpft also hier an die immer noch virulente Kriegsbegeisterung an, die vor allem in der damaligen Lyrik ihren Niederschlag fand. Die baulichen Zeugnisse des alten Wien werden als Früchte kriegerischer Auseinandersetzungen gedeutet, denn: „Der wahre Baugesist ist der Geist eines glücklichen Krieges. Wir wissen es, denn einem solchen Geist verdanken wir alles entscheidende Schöne unseres Stadtbildes.“ Die Bau- und Demolierungssünden der Vergangenheit sieht Hofmannsthal als Früchte „schwächerer Perioden“, denen er aber immerhin noch „baulichen Anstand“ zubilligt.

Von den im letzten Fünftel des Buches versammelten Beiträgen sind besonders jener von Josef Hoffmann zum Wiederaufbau des kriegszerstörten Wiens schon im Jahr 1945 verfasste Aufruf zu nennen sowie die analytisch-literarisch-atmosphärischen Stadtschilderungen von Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann. Friedrich Achleitner, sicher einer der berufensten Mahner zum Stadtbild Wiens regte ein „Denkmal für den unbekanntem Demolierer“ aus Anlass des geplanten und auch durchgeführten Abrisses der Rauchfangkehrerkirche auf der Wieden an. Ein kontrapunktischer Gegensatz zu verfehlter kommunaler Bau- und Planungspolitik soll damit geschaffen werden. „Der Demolierer hat weder die Zukunft Wiens vor Augen (wie soll er auch), obwohl er seine Existenz damit rechtfertigt, noch das Wohl und das Ansehen der Stadt.“ Ein Memento mori also zum Abschluss des Bandes, dem man sicherlich in einigen Jahren oder Jahrzehnten ein Nachfolgewerk anfügen können wird. Denn die Diskussion um positive Entwicklungen und negative Abartigkeiten in einer lebendigen Stadt wird nicht verstummen und auch nicht das Interesse, darüber zu berichten und zu lesen.

Wie jede Anthologie muss sich diese gefallen lassen, auch an Hand einer Fehlliste interpretiert zu werden. Eine solche lässt sich natürlich auch für Klaffenböcks Arbeit aufstellen, ohne eine Wertminderung darzustellen. Enea Silvio Piccolomini, Frances Trollope, Eduard von Bauernfeld, Ignaz Franz Castelli, Karl Kraus und Anton Wildgans wären wohl einer Aufnahme würdig gewesen, denn sie haben sich zustimmend oder kritisch zu stadtzivilisatorischen Phänomene ihrer Zeit geäußert. Interessant auch in Hinblick auf die noch in vollem Fluss

befindliche Aufarbeitung der Nazizeit wäre ein Beitrag, der die der Hybris entspringenden Stadtbauprojekte dieser unseligen Zeit dokumentiert.

Die Brauchbarkeit von Klaffenböcks Arbeit wird durch die angefügten Autobiographien und die exakten Quellennachweise erhöht. Das umfangreiche Genre der Anthologien zur Stadt Wien wird mit Vorlage dieses Werks also in nicht unbedeutendem Maß vermehrt.

Hermann Böhm

Wien. Eine literarische Einladung. Hrsg. von Margit Knapp. Mit Illustrationen von Franziska Schaum. Berlin: Wagenbach 2004. 120 S. ISBN 3-8031-1222-2. € 14,30 (A); € 13,90 (D).

Die vorliegende „literarische Einladung“ nach Wien versteht sich offensichtlich nicht als Ansammlung von Texten, die in erster Linie ein touristisch verklärtes Bild der Stadt vermitteln wollen. Darin besteht einer ihrer Vorzüge.

Eröffnet wird sie mit einem Ausschnitt aus dem legendären Monolog vom *Herrn Karl* (Carl Merz und Helmut Qualtinger), einem Klassiker der satirischen Auseinandersetzung mit Wien und seiner Bevölkerung. Es ist der Bericht des „ewigen österreichischen Opportunisten“ von der Zwischenkriegszeit, von der Zeit der Arbeitslosigkeit und den politischen Reaktionen, die der Herr Karl nur im Hinblick auf ihren ökonomischen Nutzen für ihn selbst wahrnimmt: „[...] mir san ja kane politischen Menschen“ (S. 9).

Gerade von Geschichte und Politik handelt hingegen immer wieder die Anthologie. Auch der Text von Erich Fried, *Die grüne Garnitur*, bewegt sich durch die für Wiens historische Physiognomie wenig schmeichelhafte Zeit der dreißiger und vierziger Jahre; am Beispiel eines Gegenstands, eines Sitzmöbels, werden die Erfahrungen der damit in Verbindung stehenden Menschen geschildert: wirtschaftliche Notzeiten, der Einmarsch der Nationalsozialisten, die Verhaftung und weit gehende Vernichtung der Wiener Juden.

Die Sammlung enthält zum Teil (wie auch die zitierten Beispiele zeigen) bereits publizierte Arbeiten etablierter Autoren, die sämtlich aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammen. Da wird H. C. Artmann mit seiner *schwoazzn dintn* zitiert, einer Lyriksammlung, die wie keine andere die Wiener Mundart in die moderne Literatur eingeführt hat; es sind vor allem Themen wie Tod und Vergänglichkeit, die in diesen Gedichten anklingen. Ernst Jandl und Friederike Mayröcker sind mit Kostproben ihrer experimentellen Literatur vertreten, die häufig topographische Markierungen bzw. auch die Namen bekannter Persönlichkeiten, die man mit der Stadt verbindet, enthalten: So lauten die Titel bei Jandl *botanischer garten, wien; prater : schweizerhaus* und *mozarts puls*, bei Mayröcker finden sich Hommagen an Otto Wagner, aber auch Stationen einer Bewegung durch die Stadt: U-Bahn-Haltestellen etwa, der Gürtel, die Donau, die Pilgrambrücke und die Karlskirche.

Von Ingeborg Bachmann wird eine Passage aus dem Roman *Malina* wiedergegeben, die in den III. Bezirk führt, in die Ungargasse vor allem, aber auch auf den

Heumarkt, in den Stadtpark, zum Istituto Italiano di Cultura – und schließlich immer weiter weg vom Zentrum Wiens: in den Wienerwald, auf den Kahlenberg, zu den Schlössern Laxenburg und Mayerling sowie bis nach Petronell und Carnuntum. Nicht weit von Bachmanns Erzählmittelpunkt liegt der von Robert Menasse vorgestellte Bereich, der *Naschmarkt* als „urwienerische Gegend“, der eine durchaus zwiespältige Charakterisierung gilt: „Hier ist Wien endlich so, wie eine Stadt sein soll: Allen ist alles egal“ (S. 58). Bereits in anderem Kontext veröffentlicht (und durch den großen Erfolg seiner Kriminalromane besonders verbreitet) ist auch die Passage von Wolf Haas: *Der Tod ist groß* aus dem Roman *Komm, süßer Tod*; er umkreist also ebenfalls – mit dem für die Stadt und den (nicht aus Wien stammenden) Autor typischen makabren Humor – jenes Thema, das in der Sammlung vielleicht am häufigsten wiederkehrt.

Eine besondere Qualität des Bandes liegt darin, dass er darüber hinaus zahlreiche Originalbeiträge enthält. An die Tradition der eingangs zitierten Merz und Qualtinger erinnert Franzobel mit seinem satirischen *Monolog eines Wieners*, in dem nun tatsächlich – freilich ironisch gebrochen – das in diesen Texten kaum aufzufindende Loblied auf Wien nachzulesen ist. Wien als kultureller Nabel der Welt, Wien als ehemaliges Zentrum eines Imperiums, Wien als Heimstadt großer Söhne (die man einfach eingemeindet, wenn es nötig ist – siehe Beethoven, den Wiener aus Bonn): es ist eine Ansammlung von (zitierten) Klischees, denen man im Zusammenhang mit der Stadt unweigerlich begegnet.

Klemens Renoldners Text *Man schließt nur kurz die Augen* spielt zum Teil im IV. Bezirk, die Linie 52 der Wiener Verkehrsbetriebe wird genannt, und wir begegnen der berühmten „Wiener Mundwinkel-Choreographie, volkbegnadet“ (S. 81), dem grantigen Gesichtsausdruck in jeder Lebenslage. Vor allem aber spielt er auf ein Thema an, das in keiner Wien-Anthologie fehlen darf: Die sprichwörtliche Bedeutung des Theaters in dieser Stadt. Schnitzlers *Weites Land* wird geprobt, und auch hier gibt es einen düsteren Hintergrund: eine Schauspielerin kommt nicht davon los, dass ein Kollege aus dem Reinhardt-Seminar vermutlich eine Art verdeckten Selbstmord begangen hat.

Natürlich durchzieht den Band die Nennung der charakteristischen *Wahrzeichen* – so der Titel des Beitrags von Sabine Gruber, der sich dem Stephansdom annähert, seinen in allen Prospekten abgebildeten architektonischen Details, aber auch dem in die Wand gemeißelten Phallus und der gegenüberliegenden Vulva. Unter dem Titel *Auch William Burroughs fuhr einst mit dem Riesenrad* stellt Erwin Einzinger eine ironische Verbindung zwischen sich und dem großen amerikanischen Autor her; er berichtet von seiner Firmung im Stephansdom und dem darauf folgenden Besuch des Praters und eröffnet dabei über Burroughs und den ebenfalls genannten John Barth eine beträchtliche Erweiterung der Perspektive – von seiner oberösterreichischen Heimat über die Bundeshauptstadt bis in die internationale Moderne und Postmoderne.

Eine jüngere Generation von Autor/inn/en ist repräsentiert durch Kristin Breitenfellner, in deren Texten u. a. die Opposition Stadt vs. Land zum Thema wird, durch Olga Flor, deren kurze Erzählung *Die rechte Braut* in einem aus weiblicher Sicht verfassten Gedankenstrom von modernem Wirtschaftslibera-

lismus, den Folgen einer Karriere in der Politik und von der Bedrohung durch männliche Gewalt handelt, und Händl Klaus, der u. a. weitere „Wahrzeichen“ Wiens zur Sprache bringt, die berühmten Lipizzaner und das Schloss Schönbrunn.

Wesentlich komplexer als sein schlichter Titel *Mein Wien* ist der Beitrag von Robert Schindel. Er ist ein Arrangement mehrerer Erzählstimmen, in dessen Rahmen die wichtigsten Themen der Anthologie ineinander geflochten werden. Da gibt es – ausgelöst durch einen Besuch des Regisseurs Billy Wilder – die alten Geschichten vom Schicksal der Juden, in denen in verwirrender Engführung die Bedrohung durch die Gestapo und die Liebe zum Fußball nebeneinander stehen können. Auch Schindel spricht von der Leidenschaft der Wiener zum Theater, zum Mord, zum Tod, zum „Mordstheater“. Seine Wiener sind einerseits jene gefährliche „Mischung aus Blockwart, Schütze Arsch und Heurigenänger“, die sich nach der kurzen historischen Vorstellung des Tausendjährigen Reichs „ohne viel Aufhebens von der Bühne in den Zuschauerraum begaben und von sich behaupteten, stets dort gesessen zu sein“. Gegen diese – selbst schon wieder zum Stereotyp gewordene – Einschätzung setzt er aber auch die „im Elend eingesperrten proletarischen und halbproletarischen Wiener“; neben jenen Bewohnern dieser Stadt, die „von Beruf Zuschauer“ seien, sieht er die wenig bedankten Menschen, die in Wien die erste Abwehrschlacht gegen den Faschismus schlugen (S. 31 f.).

Es ist der vielschichtigste Text einer Sammlung, die den Anspruch einer Wiedergabe möglichst unterschiedlicher Blicke auf das Erscheinungsbild einer Stadt und dessen bekannteste Elemente bei gleichzeitiger Demontage der damit verbundenen Klischees insgesamt auf beachtliche Weise einlöst.

Manfred Mittermayer

Hans Moser 1880–1964. Hrsg. von Ulrike Dembski und Christiane Mühlegger-Henhapel. Wien: Christian Brandstätter Verlag und Österreichisches Theatermuseum 2004. 160 S. ISBN: 3–85498–387–5. € 36,00.

Ausstellungskataloge sind aus der Mode gekommen. Ein Idealbeispiel war der von Walter Obermaier herausgegebene Katalog zur großen Nestroy-Ausstellung 2001 im Historischen Museum der Stadt Wien (wie es zu dieser Zeit noch hieß), in dem im Anschluss an eine Reihe von Aufsätzen sämtliche Ausstellungsobjekte akribisch beschrieben sind. Auch der Band *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* (2000) enthält ein zwar vergleichsweise gerafftes, aber vollständiges „Verzeichnis der Ausstellungsexponate“, das die Ausstellung im Palais Lobkowitz dokumentiert.¹⁵ Das gleiche gilt – um mich zunächst auf Nestroy zu beschränken – für die weniger umfangreichen Kataloge zu älteren Ausstellungen: etwa *Von der Bangigkeit des Herzens. Johann Nestroy 125 Jahre tot* (Österreichi-

15 Diese beiden Kataloge wurden von Birgit Pargner besprochen: *Nestroyana* 22 (2002), S. 57–61 und S. 158–161.

ches Theatrumuseum, 1987) oder *Johann Nestroy. Ausstellung anlässlich der hundertsten Wiederkehr seines Todestages* (Historisches Museum der Stadt Wien, 1962). So sind die Ausstellungen in Katalogen dokumentiert, die dann einen bleibenden Wert als Nachschlagewerke haben. Heute wird – nicht nur in Wien und nicht nur in Österreich – zunehmend auf den Katalogteil verzichtet, was vermutlich auf finanzielle Rücksichten zurückzuführen ist. Statt dessen wird den MuseumsbesucherInnen ein Begleitband angeboten: ein Sammelband (seltener eine Monographie) über das Thema der jeweiligen Ausstellung. Das Niveau der Beiträge kann unterschiedlich sein, und inwieweit der Begleitband an die Ausstellung erinnert, hängt von der Anzahl, Qualität und Beschriftung der Abbildungen ab.

Der Begleitband zur Hans-Moser-Ausstellung des Österreichischen Theatrumuseums im Palais Lobkowitz (siehe S. 174 f.) hat leider keinen Katalogteil, besitzt aber alle Vorzüge des Begleitbands als Publikationsgenre. Er ist vorzüglich strukturiert und kenntnisreich ediert und bietet nicht weniger als 111 schwarz-weiße Abbildungen: Privataufnahmen, Faksimiles (darunter auf S. 23 den Brief Mosers vom 24. Oktober 1938, in dem er Hitler „inständigst“ bittet, seiner Frau „die für Juden geltenden Sonderbestimmungen gnadenweise zu erlassen“) sowie Film- und Bühnenfotos. Hier findet man u. a. Probenfotos von Moser als Melchior in Otto Premingers Inszenierung von *Einen Jux will er sich machen* (Theater in der Josefstadt, 1934) und als Pfrim in der unvergesslichen Josefstädter *Höllenangst* (1961) sowie ein Bild aus Franz Antels *Lumpazivagandus*-Film aus dem Jahr 1956 mit Moser als Tischlermeister Hobelmann.

Im Textteil folgen auf das kurze einleitende Vorwort der Herausgeberinnen sechs Aufsätze über Aspekte von Mosers Leben und Schaffen: Georg Markus über den Menschen Moser, Julia Danielczyk und Claudia Weinhapl über Mosers Anfänge im Theater und seinen Aufstieg „vom Typendarsteller zum Charakterchauspieler“, Ulrike Dembski über seine Jahre bei Reinhardts legendärem Ensemble in der Josefstadt (1925–1939), wo es „zu den großen Verdiensten“ Premingers gehöre, Moser „für Nestroy-Rollen entdeckt zu haben“ (S. 58), Stefan Grisseemann über seine Kinoarbeit, in der er als „die Apotheose des Kleinen Mannes“ (S. 70) erschien, Christiane Mühlegger-Henhapel über die „schauspielerische Vollendung“ seiner letzten Lebensjahre und Gertraud Schaller-Pressler über „Hans Moser und das Wienerlied“. Es entsteht ein gut abgerundetes Bild von Mosers künstlerischer Tätigkeit. Besonders hervorzuheben sind wohl der Beitrag von Julia Danielczyk und Claudia Weinhapl über Mosers Anfangsjahre – mit Recht das umfangreichste Kapitel des Buchs, das viel unbekanntes Material aus dem in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek erhaltenen Hans-Moser-Nachlass verwertet – und der Aufsatz von Christiane Mühlegger-Henhapel, der es gelingt, Erinnerungen an die ganze Spannweite von Mosers Wirken als Theaterschauspieler nach dem Zweiten Weltkrieg wachzurufen. Im Anhang finden sich schließlich eine kurze Vita, ausgewählte Kritiken und Anekdoten und eine verdienstvolle Liste von Mosers Bühnenauftritten und Filmen.

Den beiden Herausgeberinnen sei zur Gestaltung eines Bandes herzlich gratuliert, der zwar nicht die Ausstellung, aber – was wohl wichtiger ist – das Lebenswerk Mosers aufschlussreich und anschaulich dokumentiert.

W. E. Yates

Georg Stefan Troller. *Das fidele Grab an der Donau. Mein Wien 1918–1938*. Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler 2004. 299 S. ISBN 3–538–07188–8. € 25,60 (A); € 24.90 (D); SFr 43,70.

Wien-Kennern und -Nichtkennern vermittelt Georg Stefan Troller ein sehr persönliches und facettenreiches Bild von den turbulenten zwanzig Jahren in der österreichischen Hauptstadt, die vom Anfang der Ersten Republik bis zum Ende der Nazi-Herrschaft reichen. So nahtlos webt er Politisches, Kulturelles, Soziales und Persönliches zusammen, dass Kenner der Stadt staunen werden, wie übersichtlich der Autor seine mit so viel Information vollgepackte Reise durch diese Zeit gestaltet. Nichtkenner hingegen werden viel über die Stadt und ihre zum Teil schmerzhaften Geschichte erfahren.

Da die Geschichte Wiens mit der Geschichte der Juden in Wien eng verflochten ist, verweist der Autor schon auf den ersten Seiten auf die Liebe jüdischer Österreicher zu ihrem Land und dessen Hauptstadt und auf die kulturellen Beiträge, die sie geleistet haben. Er spricht jedoch auch vom Antisemitismus dieser Zeit, seinen horrenden Folgen und den Überbleibseln der nazistischen Mentalität im heutigen Österreich. Dies bildet den Rahmen für seine Überlegungen.

Der Autor bringt manches, was vielen seiner LeserInnen schon bekannt sein wird, aber auf eine solch virtuose und unterhaltsame Weise, dass selbst die Belesensten unter ihnen Gefallen daran finden und Neophyten sich in Einzelheiten nicht verlieren werden. Wenn Troller z. B. die Zeit von 1933–1937 schildert, zeichnet er ein Bild von Wien mit den literarischen Flüchtlingen aus Nazi-Deutschland und den politischen Rivalitäten zwischen den Rechten und den Linken, die schließlich im Bürgerkrieg vom Februar 1934 mit seinen vielen Toten und Hingerichteten unter den Sozialisten kulminierten. Dieses Bild ergänzt er mit einer faszinierenden Beschreibung der Wiener Kabarets dieser Zeit, die, wie er behauptet, „sich jetzt in ihrer Verzweiflung so ziemlich auf Judenwitze beschränken, da man ja sonst nicht mehr weiß, über wen man sich straflos mokieren darf“ (S. 190). Dazu kommen noch Porträts von Schriftstellern und Künstlern, die seiner Generation viel bedeutet haben, wie dem Puppenspieler Richard Teschner, dem Schriftsteller und Zeichner Alfred Kubin, dem Schriftsteller Fritz Herzmannovsky-Orlando u. v. a. Troller lässt die LeserInnen nicht vergessen, dass viele dieser Autoren und Künstler vertrieben, wenn nicht sogar ermordet wurden.

Das Neueste sind wahrscheinlich Trollers persönliche Erinnerungen als Heranwachsender, als Flüchtling und Exilant und als Filmemacher und Drehbuchautor. 1921 geboren, ist seine erste Erinnerung an ein historisches Ereignis der Brand des Justizpalastes 1927. Er schildert auch seine ersten Kinobesuche, die Einblick in die Bedeutung des neuen Mediums für ihn und seine Generation

geben. Es folgen seine Erlebnisse als Mitglied eines Jugendbundes („bündische Jugend“, S. 154), der Basisdemokratie forderte, Sport betrieb und sich einen Platz im antisemitischen Wien suchte. Er beschreibt, wie er – mit der Gruppe – die Leopoldstadt, das jüdische Getto, aufsuchte, um eine ihm unbekannte Welt zu erkunden.

Der Autor veranschaulicht die Zeit so plastisch, dass diese Leserin an die Medien Photographie und Film erinnert wurde. Die Beschreibungen des sozialen und kulturellen Lebens in der Leopoldstadt, der Kaffeehauskultur überhaupt, des Lebens und Todes mancher Schriftsteller und Künstler (u. a. Peter Altenbergs) und des wachsenden Antisemitismus („an allem sind die Radfahrer und Juden schuld“, S. 58) im ersten Teil wirken wie Schnappschüsse. Die Schilderungen des Anschlusses und seiner Folgen kamen der Leserin wie Bilder im Zeitraffer vor. Mit Schnelligkeit und Klarheit erzählt Troller die Tage nach Schuschniggs Abmachung mit Hitler am 5. März, die Anschluss, Enteignung, Exil und Mord zur Folge hatte.

Mit diesen Memoiren, deren Titel *Das fidele Grab an der Donau* Alfred Polgar zu verdanken ist, zeichnet Troller die Liebe, den Schmerz und den Zwiespalt, die ihn mit Wien verbinden, auf überzeugendste Weise nach. Rückblickend stellt er fest: „Einstweilen aber waren wir in die Stadt verwachsen mit tausend Würzelchen, von denen wir kaum etwas ahnten, deren plötzlicher Herausriß jedoch Narben zurückließ, die bis heute spürbar sind“ (S. 57). Ein Buch über Wien im zwanzigsten Jahrhundert ohne diese reiche und schmerzhaftige Geschichte wäre kaum glaubwürdig.

Jacqueline Vansant

Internationale Nestroy-Gespräche 2005 in Schwechat bei Wien

Die 31. Internationalen Nestroy-Gespräche (2. bis 6. Juli 2005) widmeten sich dem Thema „Raimund und Nestroy im kulturellen Gedächtnis“. Von den Thesen Aleida und Jan Assmanns ausgehend,¹ wurde u. a. gefragt: Ist das Theater ein lebendiges „Archiv“, ein Ort des inszenierten Gedächtnisses, der Wissensbewahrung und der Erinnerung? Wie kann das Performative bewahrt werden, gibt es ein theatrales Gedächtnis? Wie können Traditionsstrom und Traditionsbruch, Kanonisierung und Auslegungs- bzw. Inszenierungskultur begriffen werden? Wie haben die „negativen Formen eines Vergessens durch Auslagerung und eines Verdrängens durch Manipulation, Zensur, Vernichtung, Umschreibung und Ersetzung“ (Assmann) die Rezeption Raimunds und Nestroys beeinflusst und beeinflussen sie weiter?

Über welches kulturelle Gedächtnis verfügten Raimund und Nestroy und welches strukturierten und ‚bedienten‘ sie? Welche Formen von „Erinnern“ – auch an die Tradition – haben sie gewählt und weitergegeben?

Einen Schwerpunkt bildete Entstehung und Rezeption von Nestroys *Der confuse Zauberer* (1832). Sigurd P. Scheichl (Innsbruck, A) betonte die besondere, auf Publikumserwartungen gerichtete und mit Stilbrüchen arbeitende Sprachkomik mit „absurder Verletzung von Gesprächsregeln“. Diskutiert wurde, ob sich die Zauberposse als ‚Sprachkomödie‘ konstituiere und auf Horváths „Sprachmaske“ vorausweise. Fred Walla (Newcastle, AUS) wies ergänzend auf den Entstehungskontext hin – z. B. Nähe zu *Der Tod am Hochzeitstag* –, stellte aber angesichts der Überlieferung infrage, ob das Stück überhaupt ein ‚echter‘ Nestroy sei. In der Diskussion wurde darauf hingewiesen, dass die Autorisation des Spieltextes für die Aufführung eine Rolle spiele. In diesem Kontext ist auch das Plädoyer von Urs Helmsendorfer (Zuoz, CH) für ein „Autorrecht des ausübenden Künstlers“ zu beachten.

Peter Gruber (Wien), der Regisseur der Schwechater *Der confuse Zauber*-Inszenierung 2005, griff für seine Fassung auch auf das Fragment *Treue und Flatterhaftigkeit* zurück.² Die Inszenierung will hinter der „Kasperl-Oberfläche“ und der Privatgeschichte um eheliche Treue tiefenpsychologische Aspekte und politische Anspielungen mit Kritik an der (heutigen) Spaßgesellschaft mit vergleichbarer Doppelmoral sichtbar machen.³

W. Edgar Yates (Exeter, GB) nahm das Jahr 1832 mit Nestroys Eintritt in das Ensemble des Theaters an der Wien und unter Theaterdirektor Karl Carl als Fallbeispiel für eine noch zu schreibende Biographie. Klagen über den Verfall der

1 Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2002.

2 Zum Zusammenhang und zur editorischen Entscheidung vgl. *Stücke 3*, hg. von Sigurd Paul Scheichl (2004), bes. S. 83–85, 123–125 u. 374–376.

3 Vgl. Grubers Ausführungen „Zu Stück und Aufführung“ sowie die Kritiken auf der Homepage: www.nestroy.at.

Volksbühnen begleiten seinen ‚Aufstieg‘ in Wien; 1832 ist ein erfolgreiches Jahr für Nestroy, die Hälfte des Spielplans bestand aus seinen Stücken, und er legte den Grundstein für den seine Karriere begleitenden Erfolg von *Der böse Geist Lumpacivagabundus* (1833).

Johann Hüttner (Wien, A) charakterisierte die Wanderjahre Raimunds und Nestroys auf den Provinztheatern unter deren spezifischen Produktionsbedingungen; beide hätten sich nur entfalten und ihr Rollenfach durchbrechen können, indem sie Autoren wurden.

Horst Jarka (Missoula, USA) gab einen Überblick über das Papier- und Puppentheater und seine Bedeutung für die Rezeption Raimunds und Nestroys.

Elke Brüns (Berlin, D) untersuchte *Die beiden Nachtwandler* (1836) auf ökonomisches Wissen der Zeit und wie sich dieses thematisch im literarischen Feld konstituiert. Die Posse markiere den Wandel von alten zu neuen ökonomischen Lehren, die das Verhältnis von Geld, Arbeit und Leben anders definieren. Mit einem Blick auf Raimunds *Der Verschwender* (1834) zeige sich, wie die Zufriedenheitsästhetik in die Wissensstruktur der Zeit eingebettet sei.

Martin Stern (Basel, CH) brachte neue Erkenntnisse zum Raimund- und Nestroy-Bild Hugo von Hofmannsthal, der Nestroy geachtet, aber nicht „geliebt“ habe. In Raimunds „Volkstümlichkeit“ fand er „Heilendes in verwirrter Zeit“ und auch Rechtfertigung für sein eigenes Werk zwischen Tradition und „Moderne“. Für die völkische Umdeutung bei Josef Nadler, Heinz Kindermann und Herbert Cysarz sei er nicht verantwortlich zu machen.

Arnold Klaffenböck (Strobl, A) skizzierte Raimund und das „Alt-Wiener Antlitz“ in Künstler- und Liebesromanen.⁴ Hinter dem sentimentalen Kult der wiederentdeckten Biedermeierkultur sei Identitätssuche spürbar, die im metaphysischen, unzerstörbaren Wien einen nicht bedrohten Ort findet, an dem sich Stadtlandschaft und Natur durchdringen. Mit den Augen Schuberts, Beethovens und Raimunds lerne der Leser dieses Wien kennen und lieben. Raimund erlebe ‚seine‘ Stadt als Maske: die leidende Stadt spiegle seine Befindlichkeit wider.

Marc Lacheny (Paris, F) betrachtete Grillparzer, Raimund und Nestroy im Urteil von Karl Kraus; dieser habe seine Bewunderung für Raimund nicht entfaltet, die Ablehnung des Epigrammatikers Grillparzer ästhetisch nicht gerechtfertigt, Nestroys Vorrangstellung ist bekannt.

Klaus Kastberger (Wien, A) entdeckte im Blick auf den Nachlass Horváths ein bislang wenig bekanntes Kapitel, seine Zulieferungsarbeit für die Filmindustrie des Nationalsozialismus (u. a. die Mitwirkung am Drehbuch für *Einen Jux will er sich machen*). Der Vergleich zwischen Nestroys und Horváths Figurenrede, besonders phraseologische Parallelen, brachte neue Erkenntnisse. Während Nestroy gleichsam in mehreren Anläufen Sprachwitz erzeuge, erschöpfe sich bei Horváth die Phrase bei ihrem ersten Aufscheinen in sich selbst. Bei ihm funktionierten die Diskurse unabhängig von den Sprechenden.

4 Vgl. auch Arnold Klaffenböck (Hg.), *Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war*, Wien 2005.

Johann Sonnleitner (Wien, A) verfolgte Spuren Raimunds und seiner Rezeption in den 30er bis 50er Jahren des 20. Jahrhunderts in Elfriede Jelineks Posse *Burgtheater* (ED 1982; UA 1985). Bernhard Doppler (Berlin/Paderborn, D) entdeckte Raimund-Zitate als „Subtexte“ in Peter Handkes Theater als intertextuelles Spiel mit ‚Resten‘ des Volkstheaters, aber auch eine Fortsetzung der „Rappelkopf“-Thematik in einer „Poetik der Wut“.

Rudi Schweikert (Mannheim, D) stellte Arno Schmidt als Leser Raimunds und Nestroys vor, der mit seiner literarischen Transformierungsarbeit auch einen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis leistete. Franz Schüppen (Herne, D) betrachtete Raimund und Nestroy in Friedrich Sengles Epochendarstellung⁵ und zeigte das widersprüchliche „kulturelle Gedächtnis der Germanistik“ auf.

Im Podiumsgespräch diskutierten Elisabeth Schabus-Kant, Heiner Boberski, Peter Gruber, Hans Höller und Walter Obermaier, moderiert von Daniela Strigl, das Rahmenthema aus den unterschiedlichen Perspektiven von Schule, Universität, Archiv, Theater und Theaterkritik. Mit Egon Friedell könne man konstatieren, dass Nestroy die „Memoiren“ einer Epoche geschrieben habe,⁶ was im kulturellen Gedächtnis der „Nachwelt“ in den einzelnen Institutionen durchaus aktiv rezipiert worden sei, allerdings habe die NS-Zeit einen Kulturbruch herbeigeführt, der schließlich auch für die Verharmlosung nach 1945 und Klischeebildungen mitverantwortlich sei. Angesprochen wurden Inszenierungstraditionen („Nestroypflege“; „Raimundstil“), die es zu durchbrechen gelte, ferner neue Kulturdiskurse, ein revidierter Volksbegriff und das Interesse für Phantastik und Sprachbewusstsein, das mit Raimund und Nestroy verbindet. Das Theater könne seine Rolle als „Erinnerungsanstalt“ nur spielen, wenn Konsens zwischen Kultur, Kanon und Kommunikation besteht, wobei auch unterdrückte oder vergessene Spieltraditionen die ‚Lücken‘ zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis schließen helfen.

Sprachwitz und Sprachspiel ‚im Geiste Nestroys‘ bot Alois Brandstetter (Klagenfurt, A) mit einer Lesung eigener Texte. – Mit Walter Obermaier (Wien, A) wurde der Wiener Zentralfriedhof zum Erinnerungsort; ein literarischer Spaziergang führte von den Vorgängern und Zeitgenossen Raimunds und Nestroys bis zu Karl Kraus und Arthur Schnitzler sowie bedeutenden Raimund- und Nestroy-Interpreten des 19. und 20. Jahrhunderts.

Für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer an den Gesprächen gab es keinen Grund, dem Motto aus *Der confuse Zauberer* zu folgen: „Mit Gwalt muß der Mensch / Melancholisch da werd'n“.

Jürgen Hein

5 Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*. 3 Bde., Stuttgart 1971/72 und 1980; Raimund Bd. 3, S. 1–56; Nestroy, Bd. 3, S. 191–264.

6 Friedell: „Seine Werke sind eine Art Memoirenliteratur, im Grunde die einzige, die es gibt“; *Das ist klassisch* (1922), zit. nach: Johann Nestroy, *Lektüre für Minuten, Gedanken aus seinen Büchern*, hg. und mit einer Vorrede von Egon Friedell, Frankfurt/M. 2001, S. 14.

Nestroyanische Verlockung – eine persönliche Rückschau auf die Internationalen Nestroy-Gespräche 2005

Heuer hatte ich erstmals Gelegenheit, als Stipendiat in Schwechat den Internationalen Nestroy-Gesprächen beizuwohnen, ich ergriff sie und darf berichten, dass ich kritische Anmerkungen noch selten so gerne habe unausgesprochen gelassen wie auf diesem Symposium, so behaglich waren Ambiente und Atmosphäre, so freundlich die Leute und ihr Umgang miteinander, so hilfreich die ökonomische Unterstützung, die mir widerfahren ist (für letztere möchte ich mich hiermit bei der Internationalen Nestroy-Gesellschaft ausdrücklich bedanken).

Hatte ich vor und noch während meiner Anreise keine konkrete Idee, was mich in Schwechat erwartete, so wurde ich im Verlauf der Veranstaltung von ihrer idealen Konkretheit angenehm erfasst und weiß jetzt, was ich während dieses Erfasstwerdens bereits ahnte: Diese Nestroy-Gespräche haben meine Haltung gegenüber dem Theater verändert. Diese Formulierung („gegenüber dem Theater“) ist nun kein hyperbolischer Fehlgriff, sondern sie entspricht der Wahrheit und bezieht ihren Wahrheitsgehalt vornehmlich aus drei Erfahrungen:

Erstens war *Der confuse Zauberer*, dessen Aufführung den ersten Höhepunkt des Symposiums darstellte, eine so großartige Inszenierung, wie ich persönlich schon lange keine mehr gesehen habe; was Theater sein kann, hatte ich offenbar schon vergessen gehabt; Regisseur Peter Gruber und sein Ensemble machten es mir im Schloss Rothmühle wieder bewusst. Zweitens bezogen sich am folgenden Tag zwei Programmpunkte (ein Vortrag, eine Diskussion) direkt auf den *Confusen Zauberer* (auf den Text sowie auf die Inszenierung); Literaturwissenschaft und Theaterpraxis kamen so zu einem wertvollen Austausch, den man auf anderen Veranstaltungen ähnlicher Art oft vermisst; vertreten wurde die Theaterpraxis bei den Diskussionen zum einen durch den Schauspieler Franz Steiner, zum anderen durch den Regisseur, der nicht bloß anwesend war, sondern mit der Leidenschaft und Offenheit eines selbst- und sachbewussten Diskussionsbeteiligten diese Nestroy-Gespräche entscheidend prägte. Drittens lernte ich bei diesen Gesprächen eine Diskussionskultur kennen, wie ich sie bei akademischen Tagungen noch nicht erlebt hatte; es ergab sich in der Tat das, als was dieses jährliche Symposium angekündigt wird: Gespräche. Dazu trug nicht unwesentlich die souveräne, dabei unaufdringliche Führung der jeweiligen Moderatorinnen und Moderatoren bei; freilich musste ein gewisser Zeitrahmen eingehalten werden, doch oft genug wurde, wenn sich ein interessantes Gespräch ankündigte oder bereits entwickelte, eine erfreuliche Flexibilität gezeigt. Erfreulich ist eine solche Flexibilität insofern, als man mit ihr das Thema in den Vordergrund stellt, nicht das Management.

Keine Frage: Es war in Schwechat, dass ich zum ersten Mal einen Zugang zum Theater bekam. Gewiss wären mir andere Türen, Portale oder Hintereingänge offen gestanden, aber offen gestanden: ich bin an allen vorüber gegangen, habe mich an der Universität in Theaterproseminare mehr aus Pflichtbewusstsein verirrt, als dass ich echtes Interesse verspürt hätte, habe mich auch in Theaterhäuser nur mit der größtmöglichen inneren Distanz verfügt, bin nur ein oder zwei

Mal kurzfristig aus meiner Skepsis erwacht (ich weiß es noch genau, es war im Berliner Deutschen Theater, in einer *Was ihr wollt*-Inszenierung von Staffan V. Holm), aber erst die Internationale Nestroy-Gesellschaft hat mich, dessen Herz am höchsten immer für Erzählungen, Novellen und Romane geschlagen hatte, auch für das Theater gewonnen. Und es ist wohl Nestroy nicht das schlechteste Lockmittel. Dieses Potenzial der Verlockung sollte weiterhin und künftig noch stärker genutzt werden. Dabei hat Peter Gruber schon Recht: Es kommt auf die Vermittlung an. Nun, das mag ein Gemeinplatz der Didaktik sein, aber auch für Gemeinplätze gilt: Dann und wann müssen sie von jemandem in Erinnerung, ins Bewusstsein gerufen werden. Die Nestroy-Gesellschaft hätte es durchaus: das Potenzial, noch mehr Jüngere zu begeistern.

Andreas Freinschlag

Berichte

Zwei Ausstellungen im Österreichischen Theatermuseum

Zwei Ausstellungen im Herbst und Winter 2004–2005 sind bemerkenswerten Künstlern gewidmet gewesen: Beide wurden 1880 geboren, doch ihre außerordentlichen Talente und Karrieren lassen sich kaum vergleichen und ihr unterschiedliches Schicksal ist jeweils bezeichnend für die Zeit, in der sie wirkten. Die von Ulrike Dembski und Christiane Mühlegger-Henhapel kuratierte Ausstellung *Hans Moser. 1880–1964* war vom 21. Oktober 2004 bis zum 16. Jänner 2005 im Österreichischen Theatermuseum zu sehen. Nach der Generalversammlung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft am 7. Dezember 2004 hatten die anwesenden Mitglieder Gelegenheit, von Frau Dr. Mühlegger-Henhapel durch die Ausstellungsräume geführt zu werden. Die Führung folgte der Chronologie von Mosers Laufbahn, von den Anfängen in der Provinz über sein Engagement 1925 an Max Reinhardts Theater in der Josefstadt und seine Filmkarriere bis hin zu den schauspielerischen Triumphen der Nachkriegszeit. Theaterplakate, Szenen- und Rollenbilder wurden durch Schallplatten, private Dokumente und Aufzeichnungen von Theateraufführungen ergänzt. Die zweite Ausstellung: *Fritz Grünbaum: „Grüß mich Gott“*, vom 17. Februar bis zum 8. Mai 2005 im Österreichischen Theatermuseum, war einer der vielseitigst begabten Persönlichkeiten der Zwischenkriegszeit gewidmet. Grünbaum, in Brünn geboren, war ein Multitalent. Ein erfolgreicher Kabarettist sowohl in Berlin als auch in Wien, war er seinem Kollegen Karl Farkas zufolge einfach „*der Conférencier*“ – „eine Grünbaum-Conférence war ein gesprochenes Feuilleton“¹ –, und die beiden galten als „Erfinder der Doppelconférence“; er war aber auch Schriftsteller, Revue-, Operetten- und Drehbuchautor, Bühnen- und Filmschauspieler, zeitweise auch Theaterdirektor (er leitete u. a. 1926–27 das Neue Wiener Stadttheater in der Skodagasse) und darüber hinaus auch ein bedeutender Kunstsammler. Obwohl diese Ausstellung auf die beiden Schauräume im Erdgeschoss des Palais Lobkowitz beschränkt war, bot sie eine Fülle von Plakaten und Fotos, die die Laufbahn Grünbaums anschaulich dokumentierten.

Während Moser, dessen jüdische Frau nach dem Anschluss nach Budapest flüchten musste, seine Karriere als beliebter Filmschauspieler durch die Kriegsjahre ununterbrochen fortsetzen konnte, wurde Grünbaum mit seinem Freund Fritz Löhner-Beda im KZ Buchenwald interniert. Friedrich Torberg verschickte ein maschinengeschriebenes Informationsblatt (das in der Ausstellung zu sehen war), um Freunde bei dem Versuch, Grünbaums Befreiung und Emigration in die USA zu erzielen, um Hilfe zu bitten. Doch umsonst: Er starb im Jänner 1941 im KZ Dachau. Moser, der ihn um fast ein Vierteljahrhundert überlebte, war bestimmt

1 Karl Farkas, ‚Halb Clown, halb Sokrates. In memoriam Fritz Grünbaum‘, zit. nach *Sag beim Abschied ... Wiener Publikumsliebliche in Bild & Ton. Sammlung Robert Dachs*. 158. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in Zusammenarbeit mit dem Jüdischen Museum der Stadt Wien, Wien 1992, S. 174.

nicht der Begabtere, er ist es aber, der im kulturellen Gedächtnis weiterlebt. Bei einem zweiten Besuch der Moser-Ausstellung, der sich übrigens durchaus lohnte, wurde mir bewusst, dass ich sicherlich nicht der einzige Besucher war, der zum ersten Mal seit Jahren (in meinem Fall zum ersten Mal seit fünfzig Jahren) Mosers Schallplattenaufzeichnung von Löhner-Bedas Monolog „Der Patient“ (1934) hörte, und dass ich sicherlich nicht der einzige bin, der das Programmheft zur *Höllenangst*-Inszenierung Axel von Ambessers (Theater in der Josefstadt 1961) noch nostalgisch hervorholt, wenn die Videoaufzeichnung (ein Exzerpt war in der Ausstellung zu sehen) im Fernsehen ausgestrahlt wird. Dieser Fernsehmitschnitt gehörte übrigens wie auch Georg Marischkas *Jux*-Film *Einmal keine Sorgen haben* aus dem Jahre 1953 zu den Filmen, die während der Ausstellung im Lauf einer Moser-Retrospektive des Filmarchivs Austria im Metro- und im Bellariakino gezeigt wurden.²

W. E. Yates

Nestroy von Walter Schübler

„Wie ehrt man einen verstorbenen Mimen?“ fragt Walter Schübler im Programmheft zu seinem Nestroy-Stück. Die Geschichte von Theaterstücken über die großen Figuren des Wiener Vorstadttheaters – man denke etwa an Carl Elmars sentimentale „Künstlerskizze“ *Ferdinand Raimund* (1851), Karl Haffners „Genrebild“ *Therese Krones* (1854), die beide im Theater an der Wien zur Aufführung gelangten, oder aber an Friedrich von Radlers kurzes „Festspiel“ *Auf der Nestroy-Insel*, das 1901 zum 100. Geburtstag Nestroys im Deutschen Volkstheater aufgeführt wurde³ – zeigt, dass das Hauptproblem in der Unmöglichkeit liegt, die authentische Eigenart des schöpferischen Genies oder der charismatischen Ausstrahlung des Starschauspielers bzw. der Starschauspielerin zu vermitteln. Schübler, dessen *Nestroy* am 22. Februar 2005 in der Freien Bühne Wieden Premiere hatte, ist der Autor einer Nestroy-„Biographie in 30 Szenen“ (2001), deren Struktur durch das Fragmentarische der erhaltenen Dokumentation bestimmt ist.⁴ Das Theaterstück ist ebenfalls fragmentarisch konzipiert, eine Szenenreihe, in der der alternde Nestroy in Graz (dargestellt von Peter Uray) auf Aspekte seines Lebens zurückschaut. Zwischen Gesprächen mit Kollegen, Gegnern, Freunden und

2 Zum Programm der Retrospektive siehe *filmarchiv* 19 (11–12/04); das Heft enthält einen Aufsatz von Georg Seeßlen, ‚Triumph des Scheiterns. Anmerkungen zu Hans Moser in seinen Filmen‘, S. 8–25. Zur kürzeren ‚Filmschau‘ mit Filmen Fritz Grünbaums im Metro-Kino siehe *filmarchiv* 22 (03/05), 16–21.

3 Alle drei Stücke erschienen im Jahr der jeweiligen Uraufführung im Druck: *Ferdinand Raimund* bei A. Schweiger, *Therese Krones* bei Wallishausser, *Auf der Nestroy-Insel* bei Daberkow. Die ersten beiden wurden in den frühen 1860er Jahren in die Wallishausserische Reihe *Wiener Theater-Repertoire* aufgenommen; das Radlersche Festspiel wurde in Jürgen Hein und Karl Zimmer, *„Drum i schau mir den Fortschritt ruhig an...“*. 30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft – 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche, Wien 2004, S. 111–125 nachgedruckt.

4 Vgl. die Rezension von Hermann Böhm, *Nestroyana* 21 (2001), S. 174–176.

Freundinnen erinnern Nestroy-Couplets nicht nur an die satirische Wucht von Nestroys Schauspielkunst, sondern fungieren zugleich auch als Kommentar. So kommen u. a. Wilhelmine von Nespiesni, Marie Weiler, Ernst Stainhauser („Ein Freund“ im Personenverzeichnis), Karl Haffner als repräsentativer Stückeschreiber, der Theaterdirektor Karl Carl, der Kritiker Saphir und der Zensor Janota vor. Der Text der fiktiven Gespräche beruht zum Teil auf authentischen Quellen, vor allem Briefen, aber auch Nestroy-Rollen und Dokumenten wie Nestroys Testament. In der Verwendung dieses Materials zeigt sich jene Kenntnis der erhaltenen Zeugnisse, die auch Schüblers Nestroy-Biographie auszeichnet. Im Theaterstück will er nicht Leben und Person Nestroys realistisch rekonstruieren (Nestroy erscheint zwar in der bekannten Uniform des einäugigen Sansquartier, Uray sah aber nicht im entferntesten wie der Nestroy des wirklichen Lebens aus), es gelingt ihm aber durchaus, den charakteristischen Kontrast zwischen schwachem Charakter im Privatleben und tiefem Ernst gegenüber der Kunst herauszuarbeiten. Die Nestroy-Gemeinde darf ihm dankbar sein.

W. E. Yates

Verleihung des Johann-Nestroy-Rings der Stadtgemeinde Bad Ischl

Nach mehrjähriger Unterbrechung ist es gelungen, die Tradition des Johann-Nestroy-Rings neu zu beleben. Zu verdanken ist dieser erfreuliche Umstand vor allem dem großen Engagement und den hartnäckigen Bemühungen des Präsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Professor Dr. Heinrich Kraus sowie den Verantwortlichen der Stadtgemeinde Bad Ischl Bürgermeister Helmut Haas und Kulturstadtrat Hannes Heide.

Der Nestroy-Ring wurde ursprünglich zum 175. Geburtstag Johann Nestroys von der Stadt Wien gestiftet und von 1976 bis 1999 alljährlich an Personen vergeben, „die sich durch außerordentliche und ungewöhnliche Leistungen Verdienste um die Stadt Wien in der Pflege der satirisch-kritischen Darstellung des Wesens dieser Stadt sowie ihrer Bevölkerung im Sinne Nestroys erworben und diese Kritik auf höchstem geistigen Niveau ausgedrückt haben“. Mit der Schaffung des Theaterpreises „Nestroy“ Ende der neunziger Jahre, der breitenwirksam auf die Wiener Theaterszene aufmerksam machen sollte, wurde die weitere Vergabe so traditionsreicher Preise wie der Kainz-Medaille und des Nestroy-Rings eingestellt.⁵ Der mit dem Nestroy-Ring verbundene Zweck, nämlich Künstler/innen auszuzeichnen, die sich um Johann Nestroy verdient gemacht oder in seinem Sinne gewirkt haben, wurde durch den „Nestroy“-Theaterpreis jedoch nicht erfüllt.

Dies war letztlich dafür ausschlaggebend, eine Wiederverleihung des Nestroy-Rings anzustreben. Bad Ischl, wo Johann Nestroy eine bis heute bestehende Villa besaß und wo er im historischen Stadttheater auftrat, erklärte sich bereit, die Tradition des Nestroy-Rings weiterzuführen.

5 Vgl. Wolfgang Hackl, ‚Verwicklungen der Nestroy-Preis-Verleihungen‘, *Nestroyana* 24 (2004), S. 78–90.

Am 25. Mai 2005, dem Todestag Nestroys, erfolgte die erste feierliche Verleihung des Johann-Nestroy-Rings im historischen Lehár-Theater durch die Stadtgemeinde Bad Ischl. Ausgezeichnet wurde auf Vorschlag der Jury (Prof. Dr. Heinrich Kraus, Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Dr. Otmar Nestroy, Nestroy-Ring-Preisträger Josef Hader, Kulturstadtrat Hannes Heide) der Schauspieler und Kabarettist Erwin Steinhauer. Die Feier begann mit einer Galavorstellung des Kabarettprogramms „Freundschaft“ mit Erwin Steinhauer und Rupert Henning. Vor einem zahlreich erschienenen, begeisterten Publikum (darunter zahlreichen Mitgliedern der ING mit ihrem Präsidenten Prof. Dr. Heinrich Kraus, den Vizepräsidenten Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein und Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Dr. Otmar Nestroy sowie dem Geschäftsführer Min.-Rat Dipl.-Ing. Karl Zimmel an der Spitze) zeigten die beiden Kabarettisten ihr großes Können: Erwin Steinhauer als überzeugter Sozialdemokrat österreichischer Prägung, der angesichts der Zeitläufte Trost in der großen Vergangenheit der Partei sucht, und Rupert Henning als dessen Sohn, der mit Begriffen wie „Gesinnung“ und „Ideologie“ nichts mehr anzufangen weiß.

Nach den Grußworten von Bürgermeister Helmut Haas und Professor Dr. Heinrich Kraus würdigte Rupert Henning in seiner Laudatio den Künstler und Freund Erwin Steinhauer. Sichtlich stolz und bewegt nahm der Geehrte den Nestroy-Ring entgegen und sprach Worte des Dankes. Die Feier wurde von Nestroy-Ring-Preisträger Roland Neuwirth und Doris Windhager sowie der Hohtraxlecker Sprungschanzmusi musikalisch gestaltet. Nicht nur die Musik spannte einen Bogen von Wien nach Bad Ischl, auch im Publikum war eine große „Abordnung“ aus Wien zu sehen – und es herrschte im Anschluss an die Feier die einhellige Meinung, dass die Tradition des Johann-Nestroy-Rings in Bad Ischl eine würdige Fortsetzung gefunden hatte.

Ulrike Tanzer

Johann-Nestroy-Ring-Preisträger/innen⁶

Von der Stadt Wien verliehen:

1976	Leopold Lindtberg und Helmut Qualtinger
1977	Gustav Manker und Hans Weigel
1978	Gerhard Bronner, Alexander Steinbrecher und Peter Wehle
1979	Axel von Ambesser und Otto Basil
1980	Elfriede Ott, Paul Hörbiger, Attila Hörbiger und Herbert Lederer
1981	Lukas Resetarits und Werner Schneyder
1982	Robert Löffler und Kurt Sowinetz
1983	Hans Kann und Heinz Petters
1984	Lore Krainer und Fritz Muliar
1985	Josef Meinrad und Erich Sokol

6 Es wurde jeweils das Jahr des Beschlusses, der zu Nestroys Geburtstag am 7. Dezember öffentlich bekannt gegeben wurde, und nicht das Jahr der Verleihung (im darauf folgenden Frühjahr) angeführt.

- 1986 Inge Konradi und Christine Nöstlinger
- 1987 Trude Marzik und Manfred Deix
- 1988 Dolores Schmidinger und Helmuth Lohner
- 1989 Hilde Manker-Sochor und Norbert Pawlicki
- 1990 Karl Paryla und Karl Schuster
- 1991 Houchang Allahyari und Otto Schenk
- 1992 Gusti Wolf und Heli Deinboek
- 1993 Robert Meyer und Roland Neuwirth
- 1994 Elizabeth Toni Spira und Peter Gruber
- 1995 Marianne Mendt, Willi Resetarits und Otto Taussig
- 1996 Brigitte Swoboda und H. C. Artmann
- 1997 Louise Martini und Susi Nicoletti
- 1998 Gertraud Jesserer, Paul Angerer und Reinhard Tramontana
- 1999 Christine Ostermayer, Josef Hader und Gustav Peichl

Von der Stadtgemeinde Bad Ischl verliehen:

- 2004 Erwin Steinhauer

Johann-Nestroy-Ehrenmedaille

Aus Anlass des 20jährigen Bestehens der Internationalen Nestroy-Gesellschaft wurde am 28. September 1993 die Schaffung einer „Johann-Nestroy-Ehrenmedaille“ beschlossen. Diese Auszeichnung wird von der Internationalen Nestroy-Gesellschaft an Personen verliehen, „die sich entweder durch außerordentliche Leistungen um das Gedenken an Johann Nestroy oder die Pflege seines Werkes auf hoher künstlerischer Ebene verdient gemacht oder in besonderer, über das allgemeine Maß wesentlich hinausgehender Weise zur Erfüllung der von der Internationalen Nestroy-Gesellschaft wahrgenommenen Aufgaben beigetragen haben“. Sie wurde bisher nur zweimal verliehen:

- 1998 Elfriede Ott (Verleihung am 7. Dezember 1998)
- 2000 Hubert Christian Ehalt (Verleihung am 11. Dezember 2000)

Ulrike Tanzer, Karl Zimmerl

Verleihung des Ehrenzeichens der Stadtgemeinde Schwechat in Silber

Im Jahr 1975, zwei Jahre nach dem Beginn der seither jährlich stattfindenden Nestroy-Spiele Schwechat, wurden von Amtsdirektor Reg.-Rat Prof. Walter Mock gemeinsam mit der Internationalen Nestroy-Gesellschaft die Internationalen Nestroy-Gespräche zur wissenschaftlichen Begleitung dieser Spiele ins Leben gerufen.⁷

⁷ Jürgen Hein und Karl Zimmerl, „*Drum i schau mir den Fortschritt rubig an...*“. 30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft – 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche, Wien 2004.

Seit damals finden diese zumeist vier Tage dauernden Gespräche zeitgleich mit dem Beginn der Nestroy-Spiele statt. Die zwischen Wissenschaftlern verschiedenster Disziplinen wie Germanistik, Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft, Philosophie, Geschichte etc. und den Theaterpraktikern wie Regisseuren, Schauspielern etc. geführten Gespräche, deren Generalthemen das jeweils bei den Spielen aufgeführte Nestroy-Stück berücksichtigen, erbrachten zahlreiche neue Erkenntnisse und legten bisher unbeachtet gebliebene Zusammenhänge offen. Dadurch ergab sich seit nunmehr 31 Jahren ein teils die Wissenschaften, teils die Theaterpraxis befruchtender Erkenntnisaustausch. Dieser ist weitgehend in der Zeitschrift *Nestroyana* dokumentiert. Allein in den letzten vierzehn Jahren sind nicht weniger als 78 Aufsätze veröffentlicht worden, die auf Referate, die bei den Gesprächen gehalten wurden, zurückgehen.⁸

In Anerkennung der großen Bedeutung dieser wissenschaftlichen Gespräche für das Ansehen und das kulturelle Selbstverständnis der Stadt Schwechat hat der Gemeinderat das Ehrenzeichen der Stadtgemeinde Schwechat in Silber bisher an folgende Personen, die für die Organisation und Koordination der Gespräche federführend verantwortlich sind und zum Fortbestand der Gespräche wesentlich beitragen, verliehen:

- 1983 Jürgen Hein (Beschluss vom 17. 2. 1983 unter Bürgermeister R. Tonn)
- 1999 Jürgen Hein (Beschluss vom 29. 6. 1999 unter Bürgermeister Mag. R. Gogola)
- 1999 Karl Zimmer (Beschluss vom 29. 6. 1999 unter Bürgermeister Mag. R. Gogola)
- 2005 Otmar Nestroy (Beschluss vom 1. 7. 2004 unter Bürgermeister H. Fazekas)
- 2005 Walter Obermaier (Beschluss vom 1. 7. 2004 unter Bürgermeister H. Fazekas)
- 2005 Fred Walla (Beschluss vom 1. 7. 2004 unter Bürgermeister H. Fazekas)
- 2005 W. Edgar Yates (Beschluss vom 1. 7. 2004 unter Bürgermeister H. Fazekas)

An dieser Stelle ist besonders der Stadt Schwechat aufrichtig zu danken, dass sie trotz enger werdender wirtschaftlicher Ressourcen diese Gespräche stets als integrierenden Teil der Nestroy-Spiele Schwechat erkannt und finanziell gefördert hat.

Karl Zimmer

⁸ Zu den in *Nestroyana* publizierten Vorträgen vgl. den Index der Jahrgänge 1–20 (1979–2000). Zusammengestellt von W. Edgar Yates, *Nestroyana*, Sondernummer, 2001, S. 1–21.

Anschriften der Autoren und Autorinnen des 25. Jahrgangs

- Univ.-Prof. Dr. Eduard BEUTNER, Universität Salzburg, FB Germanistik,
Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: eduard.beutner@sbg.ac.at
- Dr. Hermann BÖHM, Leiter der Handschriftensammlung, Wiener Stadt- und
Landesbibliothek. E-Mail: boh@m09.magwien.gv.at
- Univ.-Prof. Dr. Alois BRANDSTETTER, Institut für Germanistik, Universität
Klagenfurt, Universitätsstraße 65-67, A-9022 Klagenfurt. E-Mail:
alois.brandstetter@uni-klu.ac.at
- Prof. Dr. Osman DURRANI: School of European Culture, Cornwallis Building,
University of Kent, GB-Canterbury CT2 7NF. E-Mail: O.Durrani@kent.ac.uk
- Mag. Andreas FREINSCHLAG, Steingasse 10/1, A-5020 Salzburg, E-Mail:
afreinschlag@yahoo.de
- Dr. Peter HAIDA, Am Berler Kamp 120, D-48167 Münster-Wolbeck. E-Mail:
Haida@t-online.de
- Prof. Dr. Jürgen HEIN, Landgrafenstr. 99, D-50931 Köln. E-Mail:
juergen.hein@nestroy.at
- Dr. Urs HELMENS DORFER, Dorta 60, CH-7524 Zuoz
- Univ.-Prof. Dr. Hans HÖLLER, Universität Salzburg, FB Germanistik,
Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: Hans.Hoeller@sbg.ac.at
- Dr. Arnold KLAFFENBÖCK, Am Sonnenhang 241, A-5350 Strobl. E-Mail:
arnold.klaffenboeck@a1.net
- Dr. Henk J. KONING, Bosrand 27, NL-3881 GS Putten. E-Mail:
henkkoning@hotmail.com
- Dr. Marion LINHARDT, Am Bärn 2, D-95512 Neudrossenfeld. E-Mail:
btkt06@uni-bayreuth.de
- Dr. Manfred MITTERMAYER, Universität Salzburg, FB Germanistik,
Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: Manfred.Mittermayer@sbg.ac.at
- Dr. Walter OBERMAIER, Gassergasse 39/23, A-1050 Wien. E-Mail:
walter.obermaier@gmx.at
- Prof. Dr. Walter PAPE, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Universität
zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln. E-Mail:
w.pape@uni-koeln.de
- Gottfried RIEDL, Sommergasse 9, A-2191 Schrick
- Dr. David ROBB, German Studies, School of Languages, Literatures and Arts,
Queen's University of Belfast, GB-Belfast BT7 1NN. E-Mail:
D.Robb@Queens-Belfast.ac.uk
- Prof. Ritchie ROBERTSON, St John's College, GB-Oxford OX1 3JP. E-Mail:
ritchie.robertson@sjc.ox.ac.uk
- Dr. Ian F. ROE, Department of German Studies, University of Reading,
Whiteknights, GB-Reading RG6 6AA. E-Mail: i.f.roe@reading.ac.uk
- Univ.-Prof. Dr. Karlheinz ROSSBACHER, Universität Salzburg, FB Germanis-
tik, Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: karlheinz.rossbacher@sbg.ac.at
- Prof. Dr. Konrad SCHRÖGENDORFER, Fasangartengasse 109, A-1130 Wien

- Dr. Otto G. SCHINDLER, Anton-Baumgartnerstr. 44/A3/044, A-1230 Wien.
E-Mail: otto.schindler@univie.ac.at
- Prof. Dr. Gerald STIEG, Institut d'Allemand d'Asnières, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 94 avenue des Grésillons, F-92600 Asnières. E-Mail: Gerald.Stieg@univ-paris3.fr
- Dr. Ulrike TANZER, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: ulrike.tanzer@sbg.ac.at
- Dr. Jacqueline VANSANT, Associate Professor of German, Humanities Dept., University of Michigan-Dearborn, Dearborn, MI 48128. E-Mail: jvansant@umd.umich.edu
- Dr. Hansjörg WEIDENHOFFER, Bundesdenkmalamt, Landeskonservatorat für Steiermark, Schubertstraße 73, A-8010 Graz
- Prof. W. E. YATES, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL. E-Mail: w.e.yates@btinternet.com
- Ministerialrat Dipl.-Ing. KARL ZIMMEL, Gentzgasse 10/3/2, A-1180 Wien.
E-Mail: nestroy.gesellschaft@vienna.at

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April-September 2005

Eisenbahnheiraten, Kammerspiele

Kampl, Theater in der Josefstadt

Zettelträger Papp oder Meine Frau hat eine Grille [*Der Zettelträger Papp, Ein*

gebildeter Hausknecht, Frühere Verhältnisse], Burgtheater

Zu ebener Erde und erster Stock, Burgtheater