

NESTROYANA

26. Jahrgang 2006 – Heft 1/2

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@cliftonhill.co.uk

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)

26. Jahrgang 2006 – Heft 1/2

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

Rechte der Beiträge bei den Autoren

ISSN 1027-3921

Erschienen 2006 bei Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H.

1010 Wien, Schwarzenbergstraße 5, E-Mail: Lehner@oebv.co.at, www.verlag-lehner.at

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Austria

INHALT

Gert Jonke: Overture (ad libitum)	5
Walter Obermaier: „Grab ein appartes, ja nicht unter Creti und pleti in ein Dutzendgrab hinein“. Ein literarischer Spaziergang auf dem Wiener Zentralfriedhof rund um Johann Nepomuk Nestroy	7
Sigurd Paul Scheichl: Schmafu und Schmamock. Sprachkomik und Figurendarstellung im <i>Confusen Zauberer</i>	25
Elke Brüns: <i>Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige</i> : Mangelwirtschaft und Begehren des ökonomischen Menschen	36
Christoph Nieder: <i>Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück</i> . Eine Wiener Zauberoper von Albert Lortzing	48
Klaus Kastberger: 200 Jahre Bosheit. Nestroy und Horváth – ein forciertes Vergleich	62
Marc Lacheny: Das „Dreigestirn“ Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus	77
Buchbesprechungen	92
Riedl, Gottfried: <i>Ferdinand Raimund. Bilder aus einem Theaterleben</i> . Mit einer Einleitung von Wolfgang Greisenegger (Ian. F. Roe)	92
<i>Karl von Holtei (1798–1880). Ein schlesischer Dichter zwischen Biedermeier und Realismus</i> , hrsg. von Christian Andree und Jürgen Hein, unter Mitwirkung von Claudia Meyer (Walter Hettche)	93
Elfriede Ott: <i>Ich hätte mitschreiben sollen ... Splitter meines Lebens</i> ; Fritz Muliar: <i>Melde gehorsamst, das ja! Meine Lebensabenteuer</i> . Aufgezeichnet von Renate Wagner und Volkmar Parschalk; Otto Tausig: <i>Kasperl, Kummerl, Jud. Eine Lebensgeschichte</i> . Nach seiner Erzählung aufgeschrieben von Inge Fasan (Jürgen Hein)	96
<i>Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988–2005</i> , hrsg. von Rainer Moritz (Julia Danielczyk)	101
Bericht: Nestroy-Briefe im Antiquariat (Walter Obermaier)	103
In memoriam Reinhard Tramontana	104
† Reinhard Tramontana: Kampf	104
Tagungsprogramm 32. Internationale Nestroy-Gespräche 2006	107
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Oktober 2005 – März 2006	108



Karl Kraus. Fotografie von d'Ora, 1908 (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek)

Gert Jonke

Ouvertüre (ad libitum)

Herr Intendant, Grüß Gott. Sie werden mich nicht kennen. Ich bin der erste städtische Bestattungsunternehmer. Es wird Ihnen vielleicht nicht ganz unbekannt geblieben sein, daß es mir gelungen ist, die Beerdigungen zumindest in unserer Stadt zu reformieren. So wie ein Begräbnis bisher ablief, war das den Kunden nicht mehr zuzumuten. Sie zahlten für eine Bestattung ein halbes Vermögen und bekamen dafür so gut wie nichts geboten. Immer den gleichen muffigen Klingklang und das gleiche öde Geleier. Nein, so nicht, dachte ich mir, und lud ab und an einen Flötenspieler ein. Oder auch ein Streichquartett. Ein Bläserquintett. Akkordeonspieler, um das Ganze etwas aufzulockern. Dann auch hin und wieder einen Schauspieler, um ein passendes Gedicht oder eine dazugehörige Geschichte vorlesen zu lassen. Daraufhin ergab es sich bald, daß wir kleinere Szenen am Grab von zunehmend bekannteren Schauspielern aufführen ließen. Natürlich konnten die Angehörigen oder der oder die Verblichenen auch im voraus mitbestimmen und Wünsche äußern. Aber eines ließ ich erst gar nicht einreißen: Unprofessionalität und schlechte Qualität. Nur die erste Sahne ist gut genug für uns und mich. Das war von allem Anfang an klar. Und mit der Zeit kam es immer häufiger vor, daß die Besucher der Begräbnisse weniger zur Beerdigung kamen, um sich von dem oder der Verblichenen zu verabschieden, sondern ausschließlich deshalb, um unsere Vorstellung auf den Bestattungen anzuschauen. Wir machten bald auch schon ganze Nachmittage ausfüllende Stücke oder Opern. Natürlich waren wir auch hin und wieder gezwungen, Eintritt zu verlangen. Die Angehörigen und näheren Bekannten des oder der Verblichenen wurden natürlich mit Freikarten ausgestattet, um bei der Kasse am Friedhofstor beim Kartenabreißer keine Mißverständnisse entstehen zu lassen. Ein Komponist hat sich letztens, weil er in argen Geldnöten war, seine eigene Trauermusik für sein Begräbnis schon vorauskomponiert und ich habe sie ihm auch vorausbezahlt und bin so indirekt auch als Mäzen tätig geworden. Die Komposition darf natürlich erst posthum bei seinem Begräbnis uraufgeführt werden und ist bis dahin gesperrt. Für einen weltberühmten Fußballer haben wir für seine Einsegnung das städtische Stadion, natürlich mit unbekanntem Termin vorausangemietet. Der Mann spielt zwar immer schlechter, aber er lebt noch. Für sein Begräbnis ist das Stadion aber schon jetzt ausverkaufter als für jedes seiner Spiele. Sie sehen, wir sind gezwungen, manchmal zu gastieren, weil der Besucherandrang mit unseren verfügbaren Ressourcen manchmal nicht mehr zu kompatibilisieren ist. Die letzten Allerheiligen zum Beispiel waren ein einziges großes Theatertreffen im Zentralfriedhof, welches es mit den Wiener

Festwochen spielend aufnehmen könnte. Natürlich gibt es immer wieder auch Schwierigkeiten. Nach einem großen Bestattungsevent sind mindestens die Hälfte der nicht betroffenen umliegenden Gräber des gesamten Friedhofs zertraten, um nicht zu sagen zertrampelt. Aber meine tüchtigen Gärtner haben spätestens zwei Stunden nach der Veranstaltung alles wieder spurenlos picobello hergerichtet oder hingerichtet. Schwieriger ist es, daß letzgens die Friedhofsverwaltung, die neuerdings angehalten ist, finanziell positiv zu arbeiten, den zahlreichen Würstelständen, die bisher nur außerhalb der Friedhofsmauern ihre Geschäfte machten, den Würstelverkauf auch innerhalb des Friedhofs gestattet haben. In der Nacht kommen die Wildschweine aus dem Wald und suchen nicht nur nach weggeworfenen Essensresten, sondern wühlen auch hin und wieder den Gottesacker auf. Das hat ein wenig Unruhe und Staub aufgewirbelt. Aber auch dafür wird sich eine Lösung finden lassen. Nun habe ich folgende Frage, werter Herr Intendant: Wollen Sie nicht endlich mit ihrem Theaterensemble auch bei mir gastieren? Am Friedhof oder wo auch immer. Dafür dürfte ich dann im Austausch sozusagen: ab und an jemanden hier bei Ihnen im Theater beerdigen, bestatten?

DER INTENDANT Das machen wir doch glatt!

Aus: Gert Jonke, *Die versunkene Kathedrale*, Programmheft, UA: 18. September 2005 im Akademietheater Wien, S. 7 f. – Wir danken dem Autor für die Abdruckerlaubnis.

Gert Jonke, geb. 1946 in Klagenfurt, lebt in Wien.

Zahlreiche Auszeichnungen und Preise: u. a. Ingeborg-Bachmann-Preis (1977), Erich-Fried-Preis und Franz-Kafka-Literaturpreis (1997), Großer Österreichischer Staatspreis (2001), Nestroy-Preis für das beste Theaterstück (2003), Kleist-Preis (2005).

Werke (Auswahl): *Geometrischer Heimatroman* (1969), *Schule der Geläufigkeit*. Erzählung (1977), *Der Ferne Klang*. Roman (1979), *Der Kopf des Georg Friedrich Händel* (1988), *Sanftwut oder Der Ohrenmaschinist*. Theaterersonate (1990), *Stoffgewitter* (1996), *Himmelstraße – Erdbrustplatz oder Das System von Wien* (1999), *Insektarium* (2001), *Redner rund um die Uhr*. Eine Sprechersonate (2003), *Die versunkene Kathedrale* (2005), zuletzt *Strandkonzert mit Brandung*. *Georg Friedrich Händel – Anton Webern – Lorenzo da Ponte* (2006).

Walter Obermaier

**„Grab ein appartes, ja nicht unter Creti und pleti
in ein Dutzendgrab hinein“.
Ein literarischer Spaziergang auf dem Wiener Zentralfriedhof
rund um Johann Nepomuk Nestroy¹**

Als Johann Nestroy im Juli/August 1842 in Prag und Brünn gastierte, sorgte er sich um eine befreundete junge Schauspielerin in Wien, deren Ableben er in seiner Abwesenheit befürchtete. Marie Weiler durfte nichts davon erfahren und so wandte er sich an seinen Kollegen Ignaz Stahl, um entsprechende Anordnungen zu treffen: „Alles auf Begräbniß Bezug habende, ordne Du an; Sarg sehr elegant, kirchliche Einsegnung einfach, denn ich stecke nicht gerne den Pfaffen Geld in den Rachen, Todtenwagen der eleganteste der in Wien existiert, mit 4 Pferden; Grab ein appartes, ja nicht unter Creti und pleti in ein Dutzendgrab hinein. Das Monument ist dann meine Sache, wenn ich nach Wien komme.“ (Brief vom 2. August 1842; *Sämtliche Briefe*, Nr. 29). – Der Adressat des Briefes, Ignaz Stahl (eigentlich: Ignaz Frech von Ehrimfeld, 1790–1862), der seit 1828 als Schauspieler an Carls Bühnen wirkte, wurde im Jänner 1862 auf dem St. Marxer Friedhof beigesetzt, wo sein Grab noch heute erhalten ist. Nestroy selbst fand nur wenige Monate später seine letzte Ruhestätte am Währinger Ortsfriedhof in einer eigenen Gruft, keineswegs „unter Creti und pleti“, sondern einige Schritte von den Gräbern Beethovens und Schuberts entfernt. In deren Nähe ruht er auch heute noch, allerdings auf dem Wiener Zentralfriedhof, der die Gräber so vieler illustrierter Toter birgt.

Der Wiener Zentralfriedhof ist kein historisch gewachsener Friedhof. Kaiser Joseph II. hatte in einem Hofdekret vom 28. August 1784 verfügt, dass aus hygienischen Gründen die Friedhöfe und Kirchengrüfte im Stadtgebiet zu schließen seien (wobei die Kapuzinergruft, die Grablege der Habsburger, selbstverständlich ausgenommen war) und neue jenseits des Linienwalls in den Vororten angelegt werden sollen. Damit wurde die bereits seit einigen Jahrzehnten bestehende Tendenz, neue Begräbnisstätten außerhalb der Ortskerne anzulegen, festgeschrieben. Nun wurden neben dem seit 1769 bestehenden Währinger Ortsfriedhof in den Jahren 1782 bis 1784 fünf neue Vorortefriedhöfe errichtet: der St. Marxer, Matzleinsdorfer, Hundstürmer, Schmelzer und Währinger allgemeine Friedhof. Doch schon Mitte des 19. Jahrhunderts erwiesen sich diese

1 Dieser Beitrag basiert auf der Exkursion am 4. Juli 2005 auf den Wiener Zentralfriedhof anlässlich der 31. Internationalen Nestroy-Gespräche in Schwechat. Da er sich als Handreichung für den „Friedhofsspaziergänger“ und nicht als wissenschaftlicher Aufsatz versteht, wurde auf Fußnoten verzichtet.

„Biedermeierfriedhöfe“ als nicht mehr ausreichend für die ständig steigende Bevölkerung Wiens. So fasste der Wiener Gemeinderat 1866 den Beschluss zur Errichtung einer interkonfessionellen Begräbnisstätte für die gesamte Wiener Bevölkerung. 1870 wurde eine Ausschreibung veranstaltet, aus welcher die Frankfurter Gartenarchitekten Karl Jonas Mylius (1839–1883) und Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930) als Sieger hervorgingen. Noch vor der Eröffnung des Friedhofs kam es allerdings zu politischen Diskussionen bezüglich der Einweihung. Diese wurde schließlich ohne Publikum am 30. Oktober 1874 nach römisch-katholischem Zeremoniell durchgeführt. Der Feuilletonist Daniel Spitzer (1835–1893) vermerkte dazu sarkastisch:

Der Name Central-Friedhof kann wohl nur im ironischen Sinn gemeint sein, denn nach den erbitterten Kämpfen, zu welchen derselbe Anlaß gegeben, müßte wohl jedem die Bezeichnung „Central-Schlachtfeld“ weit angemessener erscheinen. Es war, wie man weiß, eine arge Fehde zwischen den Vätern der Stadt und dem unverheiratheten Consistorium entbrannt. Die Väter wollten jeden, der sich mit dem Todtenpaß ausweisen könne, ohne Rücksicht darauf, wie und ob er getauft sei, auf dem neuen Friedhofe begraben lassen, während das Consistorium wieder von jedem zu Beerdigenden ein katholisches Taufzeugniß verlangte, ohne Rücksicht darauf, ob er todt sei oder nicht. [...] Die Kreuzfahrer [hatten] ganz unerwartete Verbündete gefunden, indem zu ihnen ein Fähnlein israelitische Reisiger gestoßen war. Der Vorstand der jüdischen Gemeinde wollte nämlich auch in der Todtenstadt seine eigene Ringstraße haben und von einer allgemeinen Begräbnisstätte nichts wissen. So gingen jüdische Orthodoxe mit den Clericalen friedlich Hand in Hand, nur um nicht nach dem Tode nebeneinander ruhen zu müssen. (*Wiener Spaziergänge*, 1. November 1874)

1877 wurde der jüdische Teil des Friedhofs (1. Tor) eröffnet und 1904 der Evangelische Friedhof (3. Tor). Das monumentale Tor und die beiden Aufbahnhallen kamen erst 1905 zur Ausführung, in den Jahren darauf die Arkaden und Kolumbarien beiderseits der geplanten Friedhofskirche. Diese wurde 1907 bis 1910 von Maximilian Hegele (1873–1945) gebaut und 1911 mit dem Patrozinium „Zum heiligen Karl Borromäus“ eingeweiht. Der seit 1897 amtierende populäre Wiener Bürgermeister Karl Lueger (1844–1910) wurde in der Krypta dieser Kirche beigesetzt (daher die heute übliche Bezeichnung „Luegerkirche“). 1917 folgte zuletzt noch der neue jüdische Friedhof (4. Tor). Heute gibt es auf dem allgemeinen Teil des Zentralfriedhofs unter anderem islamische und buddhistische Abteilungen sowie solche der verschiedenen orthodoxen Kirchen.

Der Wiener Zentralfriedhof ist der zweitgrößte Friedhof Europas. Seine Gesamtfläche beträgt 2,5 Millionen Quadratmeter und er zählt rund 330.000 Grabstätten. Insgesamt sind drei Millionen Menschen aller Konfessionen hier begraben. Das ursprüngliche Ziel, einen einzigen gemeinsamen Friedhof für alle Wiener Verstorbenen zu errichten, konnte nicht erreicht werden. Es wurden

auch weiterhin manche bestehende Friedhöfe belegt und neue angelegt und heute hat Wien 46 Friedhöfe. Die Kommunalfriedhöfe jedoch wurden noch im 19. Jahrhundert nach und nach für weitere Beisetzungen gesperrt, schließlich aufgelassen und im 20. Jahrhundert in Parkanlagen umgewandelt; der St. Marxer Friedhof blieb als einziger „Biedermeierfriedhof“ Wiens erhalten und ist heute ein kulturhistorisch bemerkenswerter Friedhofspark.

In den ersten Jahrzehnten nach seiner Errichtung war der Zentralfriedhof aufgrund der großen Entfernung zur Stadt und der damals weiten, öden Flächen nicht gerade beliebt. Offenbar teilte eine Mehrheit der Wienerinnen und Wiener nicht die Ansicht des Herrn Chrysostomus Überall, der sich bekanntlich an der „herrliche[n] Gegend zwischen Simmering und Schwöchat“ nicht satt sehen konnte (*Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* I, 1: *Stücke 8/II*, 23/13 f.). Daher versuchte man durch die Anlage von Ehrengräbern den Friedhof attraktiv zu machen. Karl Weiß (1826–1895), Direktor der Stadtbibliothek und des Stadtarchivs, legte 1877 und 1880 dem Gemeinderat entsprechende Listen vor. 1881 kam es zum Beschluss, „berühmten Persönlichkeiten eigene Grabstätten im Zentralfriedhof zu widmen“. Diese sollten von ihren bisherigen Ruhestätten (zumeist von den aufzulassenden alten Kommunalfriedhöfen) exhumiert und am neuen Zentralfriedhof wiederbeerdigt werden. 1885 wurde als erstes die Ehrengräbergruppe 0 nahe dem Haupteingang angelegt und 1888 die Ehrengräbergruppen 14 A und 32 A im zentralen Bereich vor der geplanten Friedhofskirche. Dieses Areal erweiterte man nach und nach um die Gruppen 14 C, 32 C und 33 G, und 1965/66 richtete die Friedhofverwaltung auf der Gruppe 40 einen „Ehrenhain Kulturschaffender“ ein. Viele ehrenhalber gewidmete Gräber befinden sich aber auch über die gesamte Fläche des Friedhofs verstreut (vgl. den Friedhofsführer: *Wiener Zentralfriedhof. Ehrengräber*, hg. von der MA 43 [Wien 2002]). Bereits 1951 wurde am zentralen Platz vor der Luegerkirche auch die Präsidentengruft geschaffen, in welcher die Bundespräsidenten der 2. Republik bestattet sind. Derzeit beherbergt der Zentralfriedhof über 1000 Ehrengräber.

Unser Rundgang soll uns vor allem zu Gräbern von Personen führen, die Zeitgenossen Nestroys waren, mit Nestroy als Autor und Schauspieler oder mit der Interpretation seiner Stücke verbunden sind. Auf manche in diese Kategorie fallende Persönlichkeiten muss allerdings Verzicht geleistet werden. Ferdinand Raimund (1790–1836) ruht auf dem Friedhof von Gutenstein, doch wird auf diesem Spaziergang indirekt an ihn erinnert werden. Keiner der „großen Drei“ der Vorstadt Bühnen vor und um Raimund und Nestroy ist am Zentralfriedhof bestattet. Josef Alois Gleichs (1772–1841) Grab ist nicht mehr erhalten, ebenso das von Karl Meisl (1775–1853), der auf dem Schmelzer Friedhof begraben wurde, und Adolf Bäuerle (1786–1859) starb im fernen Basel. Nestroys langjähriger Kollege und Freund Wenzel Scholz (eigentlich: Pluemecke, 1787–1857) wurde am 7. Oktober 1857 auf dem Dornbacher Friedhof beigesetzt, 1901 aber auf den Friedhof von Traunkirchen (Oberösterreich) überführt. Die Gruft des

für Nestroy wichtigsten ‚Theatermachers‘ der Zeit, Carl Carl (eigentlich: Karl Ferdinand Bernbrunn, 1787 oder 1789–1854), ist in Bad Ischl zu finden, wo Carl bei einem Erholungsaufenthalt im August 1854 verstarb; dort ist auch Nestroys Schwiegertochter Stefanie Nestroy-Bene (1850–1938) begraben. Von den berühmten Schauspielerinnen und Schauspielern des 19. Jahrhunderts haben sich noch einige Grabstätten auf dem St. Marxer Friedhof erhalten. An das Grab von Nestroys kritischem Gegner Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858) erinnert eine Tafel auf dem Matzleinsdorfer Evangelischen Friedhof, wo auch Karl Binder (1816–1860), der in den fünfziger Jahren die Musik zu den meisten Possen Nestroys schrieb, und Friedrich Hebbel (1813–1863), den Nestroys Parodie seiner *Judith* nur wenig erfreute, begraben wurden, und der legendäre Nestroy-Interpret Josef Meinrad (eigentlich: Josef Moucka, 1913–1996) hat im salzburgerischen Großmain seine letzte Ruhestätte gefunden.

Aber auch auf viele der auf dem Zentralfriedhof beerdigten Persönlichkeiten (welche berühmten hier bestatteten Schauspieler haben nicht im Laufe ihres Lebens auch in Nestroy-Stücken gespielt) muss bei diesem Rundgang, wenn er in 1½ bis 2 Stunden nachvollziehbar sein soll, verzichtet werden. Doch seien hier wenigstens einige Persönlichkeiten mit Angabe ihrer Grabstätte genannt. So der große Nestroy-Interpret Karl Paryla (1905–1996; Gruppe 89, Reihe 18, Nr. 1) und der Schauspieler Ludwig Gottsleben (1836–1911; Gruppe 75 A, Reihe 31, Nr. 51), Bearbeiter und Herausgeber von Nestroy-Stücken gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Im Ehrenhain Gruppe 40 wurden der für Österreichs Nachkriegsliteratur so bedeutsame Otto Basil (1901–1983; Nr. 153), der Verfasser der bekannten Nestroy-Biographie und Träger des Nestroy-Rings der Stadt Wien, ebenso beigesetzt wie der Burgschauspieler Hugo Gottschlich (1905–1984; Nr. 122) – die Älteren, die in Wien beheimatet sind oder die Stadt und das Burgtheater besucht haben, erinnern sich besonders an seinen Melchior in *Einen Jux will er sich machen*; „Wo er hintritt, wächst Nestroy“ schrieb Hans Weigel über Gottschlich. Das Grab von Franz Stoss (1909–1995; Nr. 171), des langjährigen Direktors des Theaters in der Josefstadt und Präsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und der Raimundgesellschaft, ist ebenfalls in diesem Ehrenhain zu finden. Auch Franz Marboe (1902–1982), bis zu seinem Tod Vorstandsmitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, wurde auf dem Zentralfriedhof begraben (Gruppe 18, Reihe 1, Nr. 25). Das Grab des Herausgebers der 15-bändigen Ausgabe (1924–1930) der Werke Nestroys und der umfangreichen Monographie *Die Alt-Wiener Volkskomödie* (1952) Otto Rommel (1880–1965) befindet sich im Urnenhain der Evangelischen Abteilung beim 3. Tor des Zentralfriedhofs (Nr. 51). In dieser Abteilung liegt auch das Grab von Egon Friedell (1878–1938; Gruppe 9, Reihe 1, Nr. 21), der in der Vorrede der von ihm herausgegebenen Sammlung von Nestroy-Worten „*Das ist klassisch!*“ (1922) Nestroy als einen „sokratischen Dialektiker und kantisch analysierenden Geist von höchster Feinheit und Schärfe“ rühmte.

Wir beginnen unseren Rundgang links vom Haupteingang des Friedhofs (Tor 2), vorbei an Grabsteinen aus dem 15. bis 18. Jahrhundert (zumeist aus dem Spital von St. Marx), die in die Friedhofsmauer eingelassen sind, und stehen vor der ältesten Abteilung der Ehrengräber, der **Gruppe 0**.

Nr. 6 **Johann Nepomuk Vogl** (1802–1866). Der „Vater der österreichischen Ballade“ bevorzugte zumeist ein eher schauriges oder dramatisches Milieu. Heute ist er weitgehend vergessen; am ehesten kennt man noch *Das Erkennen* („Ein Wanderbursch, mit dem Stab in der Hand“). Wichtig für die Volkstheaterforschung ist, dass Vogl 1837 die erste Gesamtausgabe der Werke Ferdinand Raimunds herausbrachte.

Nr. 10 **Johann Gabriel Seidl** (1804–1875). Der zu seiner Zeit äußerst populäre Lyriker, Numismatiker und Archäologe Johann Gabriel Seidl hatte u. a. den Text der *Österreichischen Volkshymne* („Gott erhalte, Gott beschütze“) gedichtet. In seiner Jugend selbst von der Behörde wegen unerlaubten Publizierens im Ausland gemäßigelt, bemühte er sich in den vierziger Jahren erfolgreich um das Amt eines Zensors. Nikolaus Lenau (1802–1850) und andere Schriftsteller kündigten ihm hierauf die Freundschaft und im März 1848 bekannte Seidl in einem etwas peinlichen Gedicht *Aus Nacht zum Licht* schuldbewusst, dass er sich im Vormärz verkauft und „für die Nacht“ gearbeitet habe. – Zu seinen bekanntesten Gedichten zählen *Meine Uhr* („Ich trage, wo ich gehe, stets eine Uhr bei mir“), das von Carl Löwe in Musik gesetzt wurde, sowie – vor allem durch die Vertonung von Franz Schubert heute noch im Bewusstsein – *Der Wanderer an den Mond*, D. 870 („Ich auf der Erd, am Himmel du“) und *Die Taubenpost*, D. 965A („Ich hab’ eine Brieftaub’ in meinem Sold“), Schuberts letzte Liedkomposition.

Nr. 11 **Anton Max Storch** (1813–1887) – sein zweiter, zumeist abgekürzt wiedergegebener Vorname wird häufig mit „Maria“ oder „Michael“ aufgelöst, doch weisen ihn Adressverzeichnis und Friedhofsbuch als „Max“ aus – war Theaterkapellmeister und Komponist und hatte 1843 den Wiener Männergesangsverein mitbegründet. Er schrieb neben Chören und Liedern über 100 Theaternusiken, darunter auch die Musik zu Nestroys letzter Posse *Frühere Verhältnisse* (1862).

Nr. 18 **Ignaz Franz Castelli** (1781–1862). Wie so viele österreichische Dichter war Castelli Beamter. Diese Tatsache veranlasste Daniel Spitzer in einem Feuilleton festzustellen: „Es ist interessant, daß die meisten österreichischen Dichter früher Beamte waren – ja, Müßiggang ist aller Laster Anfang! [...] Nach meiner Ansicht erhalten viele unserer Beamten die dichterische Anregung durch ihre Vertrautheit mit den Schönheiten der Natur, deren geheimnißvolles Walten sie durch fortwährendes Hinausschauen zum Fenster während der Amtsstunden belauschen“ (*Wiener Spaziergänge*, 1. Jänner 1881). Castelli verfasste zahlreiche, eher seichte Lustspiele und unter anderem das Libretto zu Joseph Weigls einst viel gespielter Oper *Die Schweizerfamilie* (1809). Er war für seinen mehr als derben Humor bekannt (*Die Sauglocke*) und begründete die gesellige Vereini-

gung „Ludlamshöhle“, der auch Franz Grillparzer angehört hatte; außerdem hinterließ er kulturhistorisch interessante Memoiren. Bedeutsam ist auch, dass er 1847 den Wiener Tierschutzverein ins Leben rief. – Nestroy hat ihm freien Eintritt ins Carltheater bewilligt (*Sämtliche Briefe*, Nr. 91) und Castelli überbrachte ihm im Oktober 1855 aus Ischl ein Bild der 18-jährigen Kaiserin Elisabeth, welche Ähnlichkeit mit Nestroys 15-jähriger Tochter Marie gehabt haben soll (ebd. Nr. 111).

Nr. 20 **Johann Ludwig Deinhard von Deinhardstein** (1794–1859). Der vor allem schriftstellerisch tätige Hofbeamte war von 1832 bis 1841 Dramaturg und Vizedirektor des Hofburgtheaters, gab die *Wiener Jahrbücher für Literatur* (1829–1849) heraus und amtierte von 1841 bis 1848 als Zensor bei der Polizei- und Zensurhofstelle. Nach Auflösung der Polizeihofstelle im März 1848 bemühte er sich 1849 um die Stelle eines Dramaturgen bei den Hoftheatern und führte dann einen jahrelangen Kampf um seine Pension, bis ihm 1853 gnadenhalber 2000 Gulden pro Jahr bewilligt wurden. In seinen letzten Lebensjahren wirkte er als Beirat für Theaterangelegenheiten bei der Niederösterreichischen Statthalterei. In einem Brief von 1855 versprach Nestroy, das Werkchen eines seiner Protegés aufzuführen (*Sämtliche Briefe*, Nr. 118).

Nr. 21 **Joseph Weigl** (1766–1846). Weigl komponierte Opern, Ballette und geistliche Musik, war Kapellmeister am Kärntnertheater und bekleidete ab 1827 die Stelle eines Vizehofkapellmeisters, um die sich Franz Schubert vergeblich beworben hatte. Der junge Nestroy sang 1819 als Mitglied der Gesellschaft der Musikfreunde die Basspartie in Weigls Oratorium *Das Leiden unseres Herrn Jesus Christus* und sollte auch bei der Aufführung eines Terzettes des Komponisten mitwirken (*Sämtliche Briefe*, Nr. 1). 1850 zitiert er Weigls populäre, aber schon etwas abgespielte Oper *Die Schweizerfamilie* in seiner Posse *Alles will den Prophet'n seh'n*: Bei einer Aufführung von Meyerbeers auch in Wien Sensation erregender Oper *Der Prophet* in einem Provinznest meint der Theaterreiseur: „So a Spectakel von ein Beyfall hab' ich noch nicht erlebt.“ Worauf ihm der Gardrobier erwidert: „Wie ruhig war's vorgestern in der Schweitzerfamilii!“ (*Stücke* 29, 68/8–11).

Nr. 27 **Karoline Pichler** (1769–1843). Die zumeist historischen Romane der Vielschreiberin sind heute vergessen, doch ist sie aus der literarischen Szene des Vormärz nicht wegzudenken. Sie führte als eine der ersten einen literarischen Salon in Wien, zu dessen Gästen Franz Grillparzer (1791–1872) und Nikolaus Lenau zählten. Ihre *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* (1844) sind eine kulturhistorische Fundgrube.

Nr. 55 **Franz Wirer Ritter von Rettenbach** (1771–1844). Er war der Leibarzt Erzherzog Rudolfs, Kardinal und Erzbischof von Olmütz, einem Schüler Beethovens (dieser widmete ihm sein Klaviertrio B-Dur op. 97, das „Erzherzogtrio“), aber auch Hausarzt von Theaterdirektor Carl Carl (vgl. *Kann man also Honoriger seyn als ich es bin ?? Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*, hg. von Birgit Pargner und

W. Edgar Yates, Wien 2004, S. 61, Anm. 93, und öfters). Wirer hatte in Ischl die erste Solebadanstalt Österreichs begründet, wodurch er die Grundlage zum Aufstieg Ischls als Kurort legte. Vor allem durch die regelmäßigen Aufenthalte von Angehörigen des österreichischen Kaiserhauses wurde es zu einer der prominentesten Sommerfrischen der Monarchie. Nestroy, der seit 1855 allsommerlich dorthin fuhr (und gelegentlich im dortigen Theater auch bei Wohltätigkeitsvorstellungen auftrat), hatte in Ischl seit 1859 eine eigene Villa. Nr. 56 **Alexander Moritz Baumann** (1814–1857). Baumann war Archivbeamter und Verfasser populärer Dialektgedichte, Singspieltexte und Lustspiele, die sogar ins Burgtheater Eingang fanden. Vielgespielt wurde *Das Versprechen hinterm Herd. Eine Scene aus den österreichischen Alpen*, und auch der „parodistische Schwank für sentimentale Seelen“ *Der blaue Frack und seine*

Folgen, der mit Nestroy als Hauptdarsteller am Carltheater gegeben wurde (*Sämtliche Briefe*, Nr. 146 und 160), war recht erfolgreich. Baumann komponierte auch Lieder zur Zither und führte einen geselligen Kreis („Baumannhöhle“), der ein wenig die Tradition der „Ludlamshöhle“ aufnahm.

Nr. 74 **Friedrich Kaiser** (1814–1874). Der neben Nestroy erfolgreichste Bühnendichter der Vorstadttheater verfasste über 100 Stücke, vornehmlich für die Bühnen von Direktor Carl. Er hatte im November 1840 mit dem Stück *Wer wird Amtmann?* eine neue dramatische Gattung eingeführt: das „Charakter- und Lebensbild“, in dem komische mit ernsthaften Elementen gemischt waren. Nestroy ironisiert das neue Genre im darauf folgenden Monat von der Bühne herab. In *Der Talisman* heißt es: „wenn in ein Stück 3 G’spaß, und sonst nix als Todte, Sterbende, Verstorbene, Gräber und Todtengräber vorkommen, das heißt man jetzt ein Lebensbild“ (*Stücke 17/I*, 59/16–18). Kaiser war Mitbegründer der Journalisten- und Schriftstellervereinigung „Concordia“ (1840) und initiierte mit der „Grünen Insel“ eine gesellige Vereinigung in der Nachfolge der „Ludlamshöhle“. – Sein Erinnerungsbuch *Unter 15 Theaterdirektoren* ist interessant, aber im Detail mit Skepsis zu lesen.

Nr. 77 **Vinzenz Chiavacci** (1847–1916). Ein humorvoller Schilderer des Wiener Alltagslebens, schuf Chiavacci die bis heute lebendig gebliebenen Figuren



Grab von Vinzenz Chiavacci auf dem Wiener Zentralfriedhof (Foto W. E. Yates)

der „Frau Sopherl vom Naschmarkt“ und des „Herrn Adabei“. Gemeinsam mit Ludwig Ganghofer (1855–1920) brachte er 1890/91 die erste Gesamtausgabe der Werke Johann Nestroys heraus, ein gleichermaßen verdienstvolles wie auch problematisches Unternehmen, dem vermutlich eine ganze Reihe wichtiger Theaterhandschriften zu Nestroys Werk zum Opfer fielen. Chiavacci edierte zur gleichen Zeit mit Anton Bettelheim (1851–1930) die gesammelten Werke Ludwig Anzengrubers.

Nr. 100 **Friedrich Halm** (Eligius Franz Josef Freiherr von Münch-Bellinghausen, 1806–1871). Als erfolgreicher Dramatiker stellte er Mitte des 19. Jahrhunderts mit *Griseldis* (1834), *Der Sohn der Wildnis* (1842) und *Der Fechter von Ravenna* (1854) sogar Grillparzer in den Schatten. Nestroy rezitierte in der Rolle des einäugigen Invaliden Sansquartier (*Zwölf Mädchen in Uniform*) bei seiner Vorlesung auch aus dem *Sohn der Wildnis* und spielt in *Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (Stücke 38, 32/19) und *Frühere Verhältnisse* (Stücke 38, 32/19) sowie in den Vorarbeiten zu *Karikaturen-Charivari mit Heurathszweck* (Stücke 28/II, S. 154) auf *Griseldis* an. Halm war von 1867 bis 1870 Intendant der beiden Hoftheater. Bei der Berufung zum Kustos der Hofbibliothek war er 1844 Grillparzer vorgezogen worden, der sich gleichfalls um diesen Posten beworben hatte und seiner Frustration in dem Gedicht *Weihnachten 1844. Bei einer Zurücksetzung im Dienste* Luft machte. Zum Tod des um 15 Jahre jüngeren Halm notierte Grillparzer:

Du bist mir in allen Beförderungen zuvorgekommen,
Selbst im Tod, den ich für mich in Anspruch genommen (Mai 1871).

Wir gehen weiter bis ans östliche Ende der Gruppe 0 und wenden uns dann nach rechts, wobei zu unserer Linken der 1999 eröffnete „Park der Ruhe und Kraft“ (**Gruppe 23**) liegt. Hier befand sich das Grab von **Matthias Janota** (1802–1884). Das Benutzungsrecht dieses Grabes (Reihe 3, Nr. 16) lief bis 1973, das Grab selbst dürfte erst in Zusammenhang mit der Neuwidmung der Gruppe 23 aufgelassen worden sein. Der aus Brünn gebürtige Janota war seit 1837 als Revisor beim Bücherrevisionsamt Wien beschäftigt und hatte von 1851 bis 1862 auch die Stücke Johann Nestroys zu beurteilen.

Am nördlichen Ende des „Parks der Ruhe und Kraft“ wenden wir uns nach rechts und wandern in westlicher Richtung bis wir zur Linken auf die **Gruppe 30 B** stoßen. In Reihe 5, Nr. 30 finden wir das Grab von **Anton Zampis** (1820–1883). Dieser Zeichner und Lithograph entwarf eine Serie von Karikaturen zur Revolution von 1848, welche 1849 unter dem Titel *Kleine Episoden aus dem großen Drama: Wien im Belagerungszustand* erschienen. Nestroy lieferte dazu insgesamt 14 Bildunterschriften. Einen darauf bezüglichen Briefentwurf – Nestroy macht einen Titelvorschlag für die Serie und verzichtet, wenn sein Name beim Druck der Blätter mit seinen Bildunterschriften nicht genannt wird, auf ein Honorar – hat Urs Helmsdorfer unter den Vorarbeiten zu *Der alte*

Mann mit der jungen Frau (Stücke 27/I, S. 89 bzw. 224 f.; *Sämtliche Briefe* Nr. 60) entdeckt.

Wir wenden uns kurz nach Norden, um zwischen den Gruppen 30 C und 33 B wieder nach Westen zu schwenken und erreichen nach wenigen Schritten zu unserer Linken die **Gruppe 32 A** und damit den zentralen Bereich der Ehrengräber (Gruppe 32 A, 32 C, 33 G, 14 C und 14 A). Die weiteren Wege sind so gewählt, dass die Gräber nach ihrer räumlichen Nähe und nicht in der Abfolge der Grabnummern aufgezählt werden.

Nr. 1 **Eduard von Bauernfeld** (1802–1890). Bauernfeld, der nicht nur in literarischen Kreisen, sondern etwa auch mit Franz Schubert (1797–1828) verkehrt hatte und für diesen das Textbuch zur Oper *Der Graf von Gleichen* schrieb, zählte zu den prominentesten Bühnenautoren seiner Zeit, dessen Lustspiele den Spielplan des Hofburgtheaters dominierten. Am erfolgreichsten waren *Bürgerlich und Romantisch* (1835) und *Großjährig* (1846). *Der literarische Salon* (1836) wurde nach der turbulenten Premiere verboten, da sich die beiden wichtigsten Journalisten des Vormärz, Adolf Bäuerle und Moritz Gottlieb Saphir, in Figuren des Stückes wiedererkannten. Am Spielplan des Carltheaters waren Bauernfelds Stücke hingegen nur selten zu finden. Unter Nestroys Direktion wurden am 17. und 18. Juli 1855 das dreiaktige Lustspiel *Welt und Theater* und am 27. Juni sowie am 4. Juli 1856 das einaktige Lustspiel *Die Zugvögel* gespielt. Im gleichen Jahr korrespondierte Nestroy mit Bauernfeld wegen der Aufführung von dessen neuem satirischem Lustspiel *Melampe*, wozu es allerdings nicht kam (vgl. *Sämtliche Briefe*, Nr. 131, 138 und 139). – Interessant sind Bauernfelds Erinnerungen *Aus Alt- und Neu-Wien* und sein Tagebuch, welches allerdings nur in der vom alten Dichter überarbeiteten Fassung auf die Nachwelt gekommen und zudem von Karl Glossy nur unzureichend ediert worden ist. Anlässlich von Bauernfelds fünfundachtzigstem Geburtstag resümierte Daniel Spitzer:

Ist ein Dichter achtzig Jahre alt geworden, ohne verhungert oder von einer ähnlichen literarischen Todesart dahingerafft worden zu sein, zieht er sich in sein Stübchen zurück, entsagend und nichts mehr wünschend, als Ruhe vor dem Getümmel der Welt zu finden, dann beginnt man ihm Ehren und Auszeichnungen zu Theile werden zu lassen, man weckt ihn Morgens aus dem Schlafe, um ihn zu seinem Geburtstage zu beglückwünschen, und bringt ihm Abends ein Ständchen, daß ihn hindert zu Bette zu gehen. Der fünfundachtzigste Geburtstag Bauernfeld's wurde stiller gefeiert, man hat den Jubilar nicht durch Auszeichnungen aufgeregt und nicht ins Herrenhaus berufen, vielleicht weil man gefürchtet hat, es könnte ihm in seiner gegenwärtigen Zusammensetzung Stoff zu einem Lustspiel geben. Denn Bauernfeld ist noch immer geistesfrisch, er grünt fort wie der Lorbeer, den er trägt, und es ist ein schönes Schauspiel, das wir bewundern, wenn auch

der Geist den Winter des Lebens überdauert. (*Wiener Spaziergänge*, 30. Jänner 1887)

Nr. 5 **Eduard Van der Nüll** (1812–1868). Der prominente Ringstraßenarchitekt arbeitete fast immer gemeinsam mit August Sicard von Sicardsburg (1813–1868). Das Hauptwerk der beiden Architekten ist die Wiener Oper, einer ihrer frühesten Bauten jedoch und ein Vorgriff auf den „Ringstraßenstil“ war die monumentale Fassade des neuen Carltheaters von 1847.

Nr. 6 **Johann Nestroy** (1801–1862). Nestroy hatte nicht nur eine ausgesprochene Todesfurcht, sondern ihn schreckte vor allem der Gedanke lebendig begraben zu werden. In seinem Testament vom 30. Jänner 1860 schrieb er:

Die Todtenbeschau heißt so viel wie gar nichts, und die medizinische Wissenschaft ist leider noch in einem Stadium, daß die Doctoren – selbst wenn sie einen umgebracht haben – nicht einmahl gewiß wissen, ob er todt ist. – Das in die Erde Verscharttwerden ist an und für sich ein widerlicher Gedanke, der durch das obligate Sargzunageln noch widerlicher wird. Mit einem Stoßseufzer denke ich hier unwillkührlich, wie schön war dagegen das Verbranntwerden – als Leiche nehmlich – wo die Substanzen in die freyen Lüfte verdampfen, und die Asche in einer schönen Urne bey zurückgelassenen Angehörigen in einem netten Kabinettchen stehen bleiben konnte.

Anschließend gab Nestroy Anweisungen für den Gruftbau, die Dauer der häuslichen Aufbahrung, die Aufbahrungszeit bei offenem Sarg in der Totenkammer und schließlich die Behandlung des Sarges in der Gruft – er sollte sicherheitshalber nicht zugunagelt werden.

Marie Weiler, die Nestroys Leben seit 1827/28 teilte und mit der er zwei Kinder hatte (als bereits geschiedener Mann konnte er sie nicht heiraten), wurde nach ihrem Tod Anfang November 1864 an der Seite Nestroys am Währinger Ortsfriedhof beigesetzt und schließlich gemeinsam mit ihm in das Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof überführt. Der sittenstrenge Wiener Gemeinderat ordnete 1889 allerdings an, es habe „auf dem Grabdenkmale der Name Nestroy allein zu erscheinen und wird sohin eine sich auf Marie Weiler beziehende Inschrift

Grab von Johann Nestroy auf dem Wiener Zentralfriedhof (Foto W. E. Yates)



ausgeschlossen“. In jüngster Zeit ist Marie Weiler Gerechtigkeit widerfahren und die Stadt Wien ließ ihren Namen auf dem Grabstein dem Johann Nestroys hinzufügen. 1937 ist auch der gemeinsame Sohn Karl Nestroy (1831–1880) in das Ehrengrab überführt worden.

Nr. 31 **Franz von Suppè** (Francesco Ezechiele Ermenegildo Suppè Demelli, 1819–1895). Er war zur Zeit von Nestroys Direktion am Carltheater Kapellmeister des Theaters an der Wien. Die Uraufführung seiner einaktigen Operette *Das Pensionat* am 24. November 1860 an dieser Bühne wird gerne als „Geburtstag“ der Wiener Operette bezeichnet. Nestroy hatte mit seinem Einsatz für Jacques Offenbach (1819–1880) an seiner Bühne der Operette den Weg ebnet.

Nr. 11 **Adolf Müller** (1801–1886). Müller, der eigentlich Schmid hieß, trat 1822 von Brünn kommend als Sänger und Schauspieler am Kärntnertortheater und am Theater in der Josefstadt auf, wandte sich aber immer stärker der Kompositionstätigkeit zu. Im Mai 1828 schloss er einen Vertrag als Kapellmeister und Komponist mit Direktor Carl ab und verblieb an dessen Bühnen bis 1847. In dieser Zeit schrieb er als damals prominentester Theaterkomponist Wiens zu 42 Stücken Nestroys die Musik. 1847 wechselte Müller an das Theater an der Wien, wo er bis 1878 wirkte und unter anderem die Bühnenmusik zu mehreren Dramen Ludwig Anzengrubers schuf. Er wurde ursprünglich am Zentralfriedhof Gruppe 17 beigesetzt, von wo seine sterblichen Überreste im Oktober 1903 in das Ehrengrab umgebettet wurden.

Nr. 45 A **Therese Krones** (1801–1830). Sie war die wohl berühmteste Schauspielerin der Vorstadtbühnen Wiens ihrer Zeit. 1821 ans Theater in der Leopoldstadt engagiert, machte sie dort große Karriere. Raimund schuf für sie die Figur des Mariandl in *Der Diamant des Geisterkönigs* (1824), vor allem aber die der Jugend in *Der Bauer als Millionär* (1826). Im März 1827 kam es zu Missfallenskundgebungen bei ihrem Wiederauftreten nach der Verhaftung ihres Freundes, des „Grafen“ Severin Jaroszynski (1789–1827), der einen Mord begangen hatte.

Nr. 46 **Alfred Freiherr von Berger** (1853–1912). Der Schriftsteller und Dramaturg des Burgtheaters, das er 1910–1912 als Direktor leitete, hatte als neunjähriger Knabe noch mit Nestroy in Ischl gesprochen und erinnert sich später:



Grab von Adolf Müller auf dem Wiener Zentralfriedhof (Foto W. E. Yates)

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 (Alfred Freiherr von Berger, ‚Johann Nestroy‘, *Neue Freie Presse*, 26. Mai 1912, S. 31).

Bergers Gattin, die an seiner Seite ruht, war die gefeierte Burgtheaterheroine Stella Hohenfels (1857–1920).

Nr. 28 Im Kreise der großen Musiker Ludwig van Beethoven (1770–1827), Johannes Brahms (1833–1897), Johann Strauß Sohn (1825–1899) und der Gedenkstele für Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791; sein Grab am St. Marxer Friedhof konnte nicht eindeutig identifiziert werden) liegt auch **Franz Schubert** (1797–1828) begraben. Diesen ‚wienerischsten‘ aller großen Komponisten hatte Nestroy möglicherweise persönlich gekannt. In seiner Zeit als Sänger bei der Gesellschaft der Musikfreunde hatte er 1819 in Schuberts Quartett *Das Dörfchen* D. 598 und 1821 in dessen Quartett *Geist der Liebe* D. 747 mitgewirkt.

Nr. 14 **Alois Ander** (1821–1864). Der Tenor war einer der Stars der Wiener Hofoper. Er sang bei der Wiener Erstaufführung von Meyerbeers *Der Prophet* (1850) die Titelpartie. Den „Prophetenrummel“, der rund um diese Aufführung in Wien stattfand, ironisiert Nestroy in *Alles will den Prophet'n seh'n* (Stücke 29).

Nr. 17 **Josefine Gallmeyer** (1838–1884) war unter Nestroy kurzfristig am Carltheater engagiert, spielte 1860 bis 1862 in Temesvár und wurde dann ans Theater an der Wien und 1865 ans Carltheater engagiert. Seit dieser Zeit zählte sie zu den populärsten volkstümlichen Schauspielerinnen Wiens. Ursprünglich Lokalsängerin, sang sie später in Offenbach-Operetten und trat erfolgreich in den Stücken Ludwig Anzengrubers auf. Als Schriftstellerin soll sie sich den Beinamen eines „weiblichen Nestroy“ erworben haben, was eindeutig zu hoch gegriffen war. Ihre wenigen Texte sind heute längst vergessen, ihr Name als gefeierte Schauspielerin ist aber noch heute lebendig.

Nr. 18 **Marie Geistinger** (1833–1903). Die „Königin der Operette“ debütierte zwar erst nach Nestroys Tod 1865 am Theater an der Wien in Offenbachs *Die schöne Helena*, doch profitierte sie davon, dass dieser den französischen Meister auf Wiens Vorstadtbühnen heimisch gemacht hatte. Sie kreierte danach alle Offenbach-Operetten in Wien, trat später auch in Johann Strauß' *Die Fledermaus* und *Cagliostro in Wien* auf. Die Geistinger spielte aber auch in Stücken Anzengrubers und in klassischen Dramen (*Maria Stuart*, *Medea*) und war von 1869 bis 1875 Directrice des Theaters an der Wien.



Grab von Inge Konradi auf dem Wiener Zentralfriedhof (Foto W. E. Yates)



Grab von Helmut Qualtinger auf dem Wiener Zentralfriedhof (Foto W. E. Yates)



Grab von Hans Moser auf dem Wiener Zentralfriedhof (Foto W. E. Yates)

Gruppe 32 C

Nr. 27 **Hans Moser** (1880–1864). Als Nestroy-Spieler ist er mit seinem Melchior in *Einen Jux will er sich machen* und vor allem mit dem Pfrim in der Aufführung von *Höllenangst* in der Spielzeit 1960/61 im Theater in der Josefstadt unvergessen geblieben.

Gruppe 33 G

Vorbei am Grab (Nr. 29) des bedeutenden Lyrikers **Ernst Jandl** (1925–2000), dessen virtuoser Umgang mit der Sprache ebenso wie sein scharfer Witz ihn wohl auch für jeden Freund Nestroys zu einem ganz wesentlichen Autor machen, gelangen wir zu

Nr. 31 **Inge Konradi** (1924–2002). Unter ihren unzähligen Nestroy-Rollen ist wohl der Christopherl in *Einen Jux will er sich machen* die populärste gewesen. Sie war eine ungemein vielseitige und eindrucksvolle Schauspielerin und Trägerin des Nestroy-Rings der Stadt Wien.

Nr. 73 **Helmut Qualtinger** (1928–1986). Schon in seiner Schulzeit soll der spätere Schauspieler, Kabarettist und Autor eine Schüleraufführung von *Judith und Holofernes* mit Anklängen an eine Hitler-Karikatur aufgeführt haben. Beeindruckend waren seine Lesungen von *Robert der Teuxel*, *Weder Lobeerblatt noch Bettelstab* und *Der konfuse Zauberer* sowie seine Interpretation des Muffl in *Frühere Verhältnisse*. Ende der sechziger Jahre spielte er den Titus Feuerfuchs in *Der Talisman* am Volkstheater und den Hausmeister Cajetan Balsam in *Eine Wohnung ist zu vermietthen*. Er war – gemeinsam mit Leopold Lindtberg (1902–1984) – 1976 der erste Träger des Nestroy-Rings der Stadt Wien.

Nr. 79 **Hans Weigel** (1908–1991). Der vielseitige Autor und Kritiker hat nicht nur Nestroy-Stücke bearbeitet und über Nestroy publiziert, er rief auch gemeinsam mit Elfriede Ott die Nestroy-Spiele auf Burg Liechtenstein ins Leben und ermutigte die neue HKA. Da er ebenso wie Helmut Leiter (1926–1990), der Lektor des Verlages Jugend & Volk, welcher die Ausgabe ursprünglich betreute, in Maria Enzersdorf zu Hause war, wurde anfangs scherzhaft auch von der „Maria Enzersdorfer Ausgabe“ gesprochen. Selbstverständlich war auch Weigel Träger des Nestroy-Rings der Stadt Wien.

Wieder zurück zur **Gruppe 32 C**, wo ein weiterer Nestroy-Interpret begraben ist:

Nr. 52 **Paul Hörbiger** (1894–1981). Unter seinen Nestroy-Rollen (auch im Film) wurde vor allem der Knieriem in *Der böse Geist Lumpacivagabundus* populär. Hörbiger erhielt posthum den Nestroy-Ring der Stadt Wien „für besondere Leistungen im Sinne Johann Nestroys“.

Jenseits der breiten, zur Präsidentengruft und zur Luegerkirche führenden Hauptallee setzen sich die Ehrengräber fort.

Gruppe 14 A

Nr. 17 **Ernst von Feuchtersleben** (1806–1849) spielte im Geistesleben des

Vormärz eine wichtige Rolle und war gleichermaßen bedeutend als Arzt, Schriftsteller und Pädagoge. Er reformierte nicht nur das Medizinstudium, sondern brachte 1848 auch eine Unterrichtsreform zustande. Seine wichtigste Schrift, *Zur Diätetik der Seele* (1838), in der er Heilmöglichkeiten durch Selbsterkenntnis beschrieb, erlebte zahlreiche Auflagen und war noch für die Lebensführung einiger Generationen nach ihm maßgeblich.

Nr. 50 **Carl Ludwig Costenoble** (1769–1837). Der bekannte Burgschauspieler war mit Ferdinand Raimund befreundet. Sein umfangreiches Tagebuch über die Jahre 1818 bis 1837, das leider nur auszugsweise in unzureichender Edition vorliegt, ist die vielleicht bedeutendste Quelle zum Theater seiner Zeit. Hier hat er sich auch zu Nestroy geäußert – allerdings nicht immer anerkennend. So notierte er, Nestroys Spiel erinnere ihn „immer an diejenige Hefe des Pöbels, die in Revolutionsfällen zum Plündern und Todtschlagen bereit ist. Wie komisch Nestroy auch zuweilen wird – er kann das Unheimliche nicht verdrängen, welches den Zuhörer beschleicht“ (Eintragung vom 2. Juni 1837).

Nr. 3 **Josef Weil von Weilen** (1828–1891). Der Bibliothekar an der Hofbibliothek und beliebte Burgtheaterdichter war überdies Hauptmitarbeiter am dreißigbändigen so genannten „Kronprinzenwerk“ (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*). Seine Dramen sind heute vergessen, für Daniel Spitzer war Weilen, der Beamte „des Versorgungshauses für verunglückte vaterländische Dichter, [...] der Hofbibliothek nämlich“ (*Wiener Spaziergänge*, 26. September 1869), ein beliebtes Objekt der Satire.

Nr. 1 **Ludwig Anzengruber** (1839–1889). Er gilt als der letzte Klassiker des Wiener Volksschauspiels des 19. Jahrhunderts. Nach einer Buchhändlerlehre 1856–1858 war er ab 1859/60 Wanderschauspieler und seit 1869 Kanzlist in der Polizeidirektion. Er arbeitete an der Zeitung *Wanderer* und dem satirischen Blatt *Kikeriki* mit. Seinen Durchbruch als Schriftsteller erlebte er mit *Der Pfarrer von Kirchfeld* (1870) und *Der Meineidbauer* (1871); seither lebte er als freier Schriftsteller. Zu weiteren berühmten Werken zählen die Bauerndramen *Der G'wissenswurm* (1874) und *Das vierte Gebot* (1877) sowie sein Roman *Der Sternsteinhof* (1885). Karl Kraus konnte Anzengrubers Werk nicht viel abgewinnen. In der Auseinandersetzung mit Leopold Liegler (1882–1949), der Nestroys Sprache zu verwienern suchte, urteilte Kraus: „Nestroy, der kein österreichischer Dialektdichter, sondern ein deutscher Satiriker ist, ins Wienerische übersetzen heißt ihm eine Anzengrube graben“ (*Die Fackel* Nr. 676–678, Januar 1925, S. 25).

Auch außerhalb der Ehrengräber begegnen wir im letzten Teil dieses Spazierganges so manchem ehrenhalber gewidmeten Grab, das uns in Nestroys Tage zurück verweist. Nordwestlich der Gruppe 14 A findet sich in der **Gruppe 12 D** (Reihe 1, Nr. 12) **Anton Langer** (1824–1879). Er war schriftstellerisch und journalistisch tätig und begründete 1851 das humoristisch-satirische Blatt *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*, welches er bis zu seinem Tode redigierte. Darüber

hinaus schrieb er zahlreiche Theaterstücke, von denen einige auch am Carltheater aufgeführt worden sind. Für Nestroys Abschiedsvorstellung am 31. Oktober 1860 verfasste er einen Epilog *Mein letztes Wort* – Nestroy hatte sich diesen bei seinem Sommeraufenthalt in Ischl individuell zurechtgemacht – und bei dessen Beisetzung am Währinger Ortsfriedhof hielt er seine Rede *Am Sarge Nestroys*.

Weiter in westlicher Richtung gelangen wir zur **Gruppe 11**, wo Reihe 2, Nr. 49 der berühmte Lithograph **Josef Kriehuber** (1800–1856) begraben ist. Von ihm stammt nicht nur ein Brustbild Nestroys von 1839 (*Ikonographie*, Nr. 11), sondern vor allem die oft reproduzierte Darstellung des um einen Tisch gruppierten Komikertrios des Carltheaters Wenzel Scholz, Karl Treumann und Johann Nestroy von 1855 (*ebd.* Nr. 23). Weiter in Richtung Westen (und damit auch immer näher zum 1. Tor des Zentralfriedhofs, dem Ende dieser kulturhistorischen Friedhofswanderung) finden wir in **Gruppe 3**, Reihe 4, Nr. 41 **Karl Haffner** (1804–1876). Er schrieb zahlreiche Volksstücke und war der Hausdichter des Theaters an der Wien und später des Theaters in der Josefstadt. Gemeinsam mit Richard Genée (1823–1895) verfasste er das Textbuch zur Operette *Die Fledermaus*. Populär war auch sein Roman *Scholz und Nestroy*, dessen größtenteils anekdotische Handlung bis hin zu Peter Turrinis Novelle *Die Verhaftung des Johann Nepomuk Nestroy* (1998) Nachwirkung zeigte.

Zur linken Hand befindet sich die **Gruppe 10**, auf der **Rudolf Stainhauser** (1843–1902), der Sohn von Nestroys bestem Freund Ernst Ritter Stainhauser von Treuberg (1810–1893) begraben wurde. Das Grab Rudolf Stainhausers (Reihe 3, Nr. 59) ist offenbar neu belegt worden und auch das Grab seines Vaters, der ebenfalls auf dem Zentralfriedhof seine letzte Ruhestätte gefunden hatte, besteht nicht mehr.

Die letzten Gräber dieses Spaziergangs liegen in der **Gruppe 5**, also etwas weiter westlich, direkt rechts an der breiten Straße unmittelbar vor dem Ausgang.

Reihe 1, Nr. 22 **Antonia Wagner** (1799–1872). Die lebenslange Freundin Ferdinand Raimunds war die Tochter eines Kaffeehausbesitzers in der Leopoldstadt, welcher deren Hand dem Schauspieler verweigerte. Nach einer kurzen, unglücklichen Ehe Raimunds mit Louise Gleich (1798–1855), der Tochter des prominenten Vorstadtdramatikers Josef Alois Gleich, ging Raimund mit Toni Wagner eine „Gewissensehe“ ein.

Reihe 1, Nr. 33 **Karl Kraus** (1874–1936). Der wortgewaltige Literat und Satiriker war auch ein Bewunderer und engagierter Prophet Nestroys; dieser war für ihn „der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge“. Es seien nur Kraus' berühmte Reden *Nestroy und die Nachwelt* (1912) und *Nestroy und das Burgtheater* (1925) erwähnt sowie die Bearbeitungen und Lesungen der Nestroy-Possen *Das Notwendige und das Überflüssige* (*Die beiden Nachtwandler*) und *Der konfuse Zauberer* in seinem Theater der Dichtung. Für Couplets von Nestroy-Possen schuf er eine große Anzahl von Zeitstrophen.

Reihe 4, Nr. 80 **Franz von Dingelstedt** (1814–1881). Dingelstedt hatte seine literarische Laufbahn im Vormärz als politischer Lyriker und Satiriker begonnen, tendierte aber im Verlauf der Revolution von 1848 immer mehr dem konservativen Lager zu. Als nach den kriegerischen Auseinandersetzungen in Oberitalien im Revolutionsjahr im August 1848 die Lombardei und Mailand wieder habsburgisch waren, jubelte Dingelstedt:

Victoria! Auf Mailands Dom
Der Adler Oesterreichs wieder!
Wie blickt er gen Turin und Rom
Gewitterfroh hernieder!
Wie horstet er so hoch und fest
Auf seinem weißen Marmornest
Im Sommersonnenstrahle!
Gott grüß dich, kaiserliches Thier,
In Kronenschmuck, in Siegeszier
Gott grüß' dich tausendmale!

Der nunmehr bürgerlich-liberale Erzähler und Dramatiker war von 1867 bis 1870 Direktor der Hofoper und anschließend bis zum seinem Tod Burgtheaterdirektor. Seine Gattin Jenny Lutzer (1816–1877) war eine bekannte Opernsängerin.

Auch Nestroy wusste nach 1848 die kaiserlichen Adler zu schätzen. „Ich liebe die Orte nicht, wo man die Kaiserlichen Adler herunterreißt, und habe einen degout vor dem Heldenthum, welches sich durch diese Adler-Maltraitierung manifestiert“, schrieb er seinem Freund Stainhauser mit Anspielung auf Ungarn im Dezember 1860 (*Sämtliche Briefe*, Nr. 201) und setzte im Mai 1861 nach (*ebd.*, Nr. 210):

Quillt einem beym Lämmernen nicht der Bissen im Mund, wenn man an die Lammsgeduld denkt, mit der man in Pesth ungestraft die K[aiserlichen] Adler herunterreißen ließ und dieß Attentat nur in Croatien unstatthaft fand? Wenn man in Croatien die Adler selbstverständlich nicht maltrairieren darf, warum durfte man's in Ungarn? Sind es denn nicht die nehmlichen Adler? Darüber muß ich einen Jäger fragen.

Links der Gruppe 5 liegt die seit 1879 belegte alte israelitische Abteilung des Zentralfriedhofs. Mit Nestroy und seiner Zeit scheint sie freilich kaum Berührung zu haben, doch das täuscht ein wenig. Unter den Toten des 19. Jahrhunderts befindet sich nämlich Carl Goldmark (1830–1915; Gruppe 52 A, Reihe 1, Nr. 13), der Komponist der Oper *Die Königin von Saba*; er hatte als junger Mann noch unter Nestroys Direktion als Geiger im Orchester des Carltheaters gespielt. Und auch der Architekt Oskar Marmorek (1863–1909; Gruppe 20, Reihe 17 b, Nr. 5) ist hier zu nennen: er errichtete 1898 den heute noch bestehenden „Nestroyhof“ (2. Bezirk, Praterstraße 34 / Nestroyplatz 1) gegenüber dem Carltheater.

Friedhöfe sind kulturhistorische Denkmäler von hohem Rang, vor allem aber Orte der Besinnung und des Gedenkens. Dies mag einem in der alten israelitischen Abteilung auf den letzten Schritten vor dem Ausgang ganz besonders bewusst werden und noch einmal innehalten lassen. Die Abteilung in ihrer Gesamtheit ist ein Denkmal des weitgehend ermordeten und vertriebenen Wiener jüdischen Bürgertums und sie enthält zahlreiche Gräber bedeutender Persönlichkeiten: so etwa die aufrechter Männer aus der Zeit der Revolution von 1848, der Schriftsteller Ludwig August Frankl (1810–1894), Arthur Schnitzler (1862–1931) und Friedrich Torberg (1908–1979), des Schöpfers der Oper *Das goldene Kreuz* Ignaz Brüll (1846–1907), der Liederkomponisten Gustav Pick (1832–1921; von ihm stammt das *Fiakerlied*) und Alexander Krakauer (1866–1894; er schrieb *Du guater Himmelwoder*), des Architekten und Bühnenbildners Oskar Strnad (1879–1935), großer und – wie die Kieselsteinchen auf den Gräbern beweisen – heute noch hochverehrter Rabbiner sowie des Wiener Zweiges der Familie Rothschild. Während des Novemberpogroms 1938 wurde die Zeremonienhalle vom nationalsozialistischen Mob in Brand gesteckt und gesprengt (ihre Reste wurden 1957 abgerissen), während des NS-Regimes zogen sich jüdische Kinder hierher zum Spiel zurück (wie Ilse Aichinger in ihrem Roman *Die größere Hoffnung* so erschütternd erzählt), Bomben verwüsteten Teile des Areals und nach 1945 begann der Friedhof mehr und mehr zu verfallen, Pflanzen überwucherten Gräber und die kleineren Wege. Die Toten, ihrer Nachkommen beraubt, schliefen den Schlaf der Vergessenen. Seit Jahren wird – vor allem von engagierten jungen Menschen – das Dickicht gerodet, werden umgestürzte Steine wieder aufgestellt und Grabstätten instand gehalten. Allzu oft entdeckt man auf den Grabsteinen Gedenkschriften an Familienmitglieder: „ermordet in Auschwitz“ (oder in Theresienstadt, in Buchenwald und wie all diese Stätten des Grauens hießen, deren Namen man vergessen möchte und doch nicht vergessen soll), so etwa auf dem Stein für die ins Ghetto von Minsk verschleppte und seither verschollene Schriftstellerin Alma Johanna König (1887–1942). Noch betroffener macht es, wenn als Sterbeort bloß Auschwitz oder Minsk, Theresienstadt oder Buchenwald genannt sind, als ob es Orte wie Wien, Prag, Paris, London oder Graz wären: es gibt Ortsnamen, die keines erläuternden Wortes bedürfen, sondern zum selbsterklärenden Synonym des unfassbaren Schreckens geworden sind. So wird ein besinnlicher Gang durch diesen Teil des Zentralfriedhofs zuletzt auch zu einer Mahnung für die Gegenwart.

Sigurd Paul Scheichl

Schmafu und Schmamock. Sprachkomik und Figurendarstellung im *Confusen Zauberer*

Bereits der zeitgenössischen Kritik ist Nestroys Verzicht auf jede auch nur annähernd realistische Figurenpsychologie im *Confusen Zauberer*¹ aufgefallen. Das meint wohl schon die *Allgemeine Theaterzeitung*, die „Herrn Nestroy“ vorwirft, „die Einschaltung jedes ernstesten Charakters und jeder ernstesten Handlung“ verschmäht zu haben.² In der *Wiener Zeitschrift* heißt es in diesem Sinn: „Hr. Scholz [...] spielte seine bedeutungs- und inhaltslose Rolle – bey welcher der Verfasser eben so wenig als bey seiner eigenen auf einen Character dachte – mit allem Aufwand seines anerkannten Talentes“³ (384). Und 1839 schreibt *Der Humorist* über das Stück, es entbehre „jedes innern Zusammenhanges, jedes leitenden Fadens“ (387), was wohl auf die Figuren übertragen werden kann.

In der Tat: Es scheint wenig ergiebig, die Figurendarstellung in diesem Stück auf Grund der von Pfister zusammengestellten Verfahrensweisen⁴ zu analysieren. Mindestens die wichtigste Kategorie, die der „implizit-figuralen Figurendarstellung“, greift hier nicht; denn implizit-figurale Figurendarstellung funktioniert nur dann, wenn der Vergleich zwischen den Verhaltensnormen der Gesellschaft, zwischen dem gewöhnlichen Verhalten von realen Menschen in der Gesellschaft

- 1 Textgrundlage ist der HKA-Band *Stücke 3: Zampa der Tagdieb. Treue und Flatterhaftigkeit. Der confuse Zauberer*, hg. von Sigurd Paul Scheichl, Wien 2004. *Der confuse Zauberer* steht auf S. 127–193. Vorwort S. 123–126, Apparat S. 371–470, 488–490. Gegen Einwände von Fred Walla in der Diskussion des Vortrags vertrete ich weiterhin die auf S. 374–376 der Ausgabe genauere begründete Ansicht, dass der in *Stücke 3* gedruckte Text Nestroy ziemlich nahe steht. Er beruht auf dem Text von Chiavacci und Ganghofer, denen ein für die erste und zweite Aufführung benutztes Theatermanuskript vorgelegen haben muss; da diese Fassung nachher nicht mehr gespielt und daher aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr verändert worden ist, dürfte der Text von CG autornahe sein. Da er überdies mit der Theaterhandschrift (der Staberl-Fassung) von 1839 übereinstimmt, kann man vermuten, dass die beiden frühen Editoren in diesem Fall auch in Einzelheiten von Nestroys Text nur wenig eingegriffen haben. Ein Rückgriff auf das teilweise in Nestroys Handschrift erhaltene, nie gespielte Stück *Treue und Flatterhaftigkeit* (*Stücke 3*, 83–121) ist nicht möglich, da dort sowohl die Figurenkonstellation eine andere ist als auch wegen des Fehlens von großen Teilen des Manuskripts die Figurendarstellung nur partiell beobachtet werden kann.
- 2 Zitiert nach *Stücke 3*, 381. Alle weiteren Zitate aus Rezensionen werden nach diesem Band mit Seitenzahlen im Fließtext angegeben.
- 3 Scholz spielte den Confusius, Nestroy den Schmafu. Die Rolle des Comifo war für Carl geschrieben, der aber nach Scholz' Erkrankung als Confusius einspringen musste.
- 4 Manfred Pfister, *Das Drama* (UTB 580), München 1977, S. 250–264.

einer- und dem Verhalten wie den Reden der Figuren andererseits Schlüsse auf den fiktiven Charakter dieser Figuren zulässt. Eben von einem solchen fiktiven ‚Charakter‘ der Figuren kann aber hier – vielleicht mit der Ausnahme Schmafu – anders als in späteren Stücken Nestroys nicht die Rede sein; Vergleiche mit unserer Lebenserfahrung führen nicht zum Ziel. Insofern unterscheiden sich die Figuren dieses Zauberspiels kategorial von den Figuren späterer Nestroy-Stücke wie überhaupt von allen ‚klassischen‘ Lustspiel-Figuren.⁵

Bevor ich auf konkrete Beispiele eingehe, muss gesagt werden, dass sich die folgenden Gedanken nur auf den Text beziehen, nicht auf seine Realisierung im Theater, in der Pfister das eigentliche „Drama“ sieht. Was die Schauspielerinnen und Schauspieler ihren Rollen gaben, das mag manches recht abstrakte und widersprüchliche Figurengebilde am Ende doch noch zu einer halbwegs einheitlichen Figur gemacht haben.⁶ Das kann in Nestroys Tagen umso leichter geschehen sein, als das Publikum die Spielenden sehr genau kannte, auch äußerlich, sie mit gewissen Figurentypen verband, sogar ein wenig Bescheid über ihr Privatleben wusste und auf Grund solcher Informationen die Figuren ‚ergänzt‘ haben mag (wie ihrerseits die Autoren die Schauspielerinnen und Schauspieler kannten, für die sie ein „Textsubstrat“ schrieben, daher über Stimmqualität, Aussehen,⁷ typische Gesten im „Drama“ Bescheid gewusst haben, das Vorwissen des Publikums einzuschätzen vermochten und so solche ‚Ergänzungen‘ der Rollen einkalkulieren konnten). Einzelne Textstellen (z. B. 174/9: „langhaxeter Schmafu“) spekulieren ja geradezu mit diesem Effekt, indem sie auf körperliche Eigenschaften der Schauspieler (hier Nestroys selbst) Bezug nehmen. Die folgenden Überlegungen betreffen also nur den niedergeschriebenen Text, im Bewusstsein einer gewissen sich daraus ergebenden Einseitigkeit. Die zitierten zeitgenössischen Besprechungen lassen aber den Schluss zu, dass den Darstellerinnen und Darstellern das Auffüllen der Rollen nicht ganz gelungen sein dürfte, dass auch das ‚Drama‘ *Der confuse Zauberer* 1832 und 1839 eher von Figuren als von ‚Charakteren‘ bevölkert war.

Nun also zu Beispielen für die Figurendarstellung im *Confusen Zauberer*. Die Texte zu Musik klammere ich dabei wegen der anderen Regeln aus, die für sie gelten; in ihnen treten die Singenden ja stets zumindest teilweise aus ihrer Rolle heraus.

-
- 5 Ähnliches behauptet, aufgrund von Beobachtungen zur Parodie *Der gefühlvolle Kerckermeister* (Stücke 2), Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Wien 2001, S. 43.
- 6 Vgl. Pfister (Anm. 4), S. 259 f., über die im plurimedialen Text zum Tragen kommende Stimmqualität, die vom Autor im geschriebenen Text nicht festgelegt werden kann, zumal über das Zusammenspiel der Stimmqualität eines Schauspielers mit stilistischen Merkmalen im Text; S. 260 f. über „vom Text nicht direkt geforderte Gestik“ und im Nebentext explizit vorgeschriebene charakteristische Gesten.
- 7 Vgl. ebenda, S. 260.

Dass so gut wie alle Figuren eindimensional⁸ konzipiert sind, versteht sich bei diesem Typ von Komödie fast von selbst; manche Rollen sind ja obendrein nicht sehr umfangreich. Davon wird im Weiteren nicht die Rede sein. Hier interessiert die Unterordnung der Figur unter die Szene und unter den komischen Effekt, nicht die Vereinfachung der Psychologie der Figur, die wir dem Komödienautor von vornherein zubilligen wollen.

Die Treue beispielsweise hat hier in der Handlung wie in der Figurenkonstellation eine ähnliche Funktion wie Salome im *Talisman* oder Kathi im *Zerrissenen*; aber eine Figur wie diese ist sie gewiss nicht, und offenbar nicht nur deshalb, weil sie einen allegorischen Namen trägt und eine Fee ist, sondern vor allem, weil ihr Verhalten jeweils der Szene untergeordnet und nicht die Szene den Merkmalen der Figur angepasst ist. Die Treue ist die Partnerin der männlichen Hauptfigur und sie sichert das glückliche Komödienende; sie nimmt strukturell die Gegenposition zur Flatterhaftigkeit, zur Miß und zu Amalia ein, so wie jene als Gegen-Figuren zu Madame Schleyer bzw. zu Flora, Konstanze und Frau von Cypressenburg konzipiert sind. Aber die Treue wirkt anders als jene nur wie ein Spielstein; Eigenschaften hat sie eigentlich keine, und trüge sie nicht den Namen „Treue“, kämen einem für sie als allegorische Namen eher ‚Beharrlichkeit‘, ‚Willensstärke‘, im Sinne Schmafus sogar ‚Zudringlichkeit‘ (I, 4: 134/40) in den Sinn. An vielen Stellen ist die Figur, die schließlich Schmafu – sozusagen – glücklich macht, geradezu lächerlich, an kaum einer gewinnt sie Sympathie. Darstellung und Funktion der Figur fallen völlig auseinander.

Die Treue kommentiert zuerst (I, 3) in explizit-figuraler Figurendarstellung durch ihre Selbstkommentare vor dem Eigensinn, ihrer Nichte und deren Liebhaber ihre Lage. Der Witz dieser Repliken liegt darin, dass von der Treue als abstraktem Prinzip gesprochen wird, aber eben in der 1. Person: „O ich bitte, ich bin alle mögliche Vernachlässigung schon gewohnt.“ „Ich komm völlig ab.“ (131/26 f., 29 f.) Explizit-figural wird ihr Verhalten auch von anderen Figuren, nämlich von Amanda und dem Eigensinn, gewertet: als eigensinnig (132/26 f.). Ihr Verhalten und ihre eigenen Worte bestätigen das Bild, das die Anderen von ihr haben: „Nein, das thu ich nicht, durchaus nicht“ (132/25).

In I, 4 haben wir es weit gehend mit implizit-figuraler Figurendarstellung zu tun: Das Verhalten der Treue wird nicht mehr von ihr selbst oder von Anderen kommentiert, sondern wir müssen uns unseren Reim darauf machen – auf ein Verhalten und ein Reden, die höchst widersprüchlich sind.

Einerseits ist die Treue Schmafu gegenüber unversöhnlich und lässt unter dieser Unversöhnlichkeit ihre Nichte Amanda leiden; beim Anblick Schmafus ruft sie empört aus: „Niederträchtiger Magier!“ (133/23) Andererseits versucht sie doch wieder ein Anknüpfen an die frühere Beziehung, in einer sehr witzigen Stichomythie, in der Schmafu bei seiner Abneigung gegen die „verhaßte Fee“ (133/22) bleibt, sie dagegen sentimental wird (133/30 ff.):

8 Zu ein- und mehrdimensionaler Figurenkonzeption ebenda, S. 243 f.

TREUE (*zu SCHMAFU*). Was wollen Sie hier?

SCHMAFU. Was Ihnen nix angeht.

TREUE. Wen suchen Sie?

SCHMAFU. Ihnen gwiß nicht.

TREUE. Spricht keine Stimme der Erinnerung in Ihrem Herzen?

SCHMAFU. Ja, Schnecken.

TREUE (*entrüstet*). Ha!

SCHMAFU (*für sich*). Sie fühlt den Stachel dieser Rede.

TREUE. Wir haben uns fünfundzwanzig Jahre nicht gesehen.

SCHMAFU. Gott sei Dank!

Neben der „Stimme der Erinnerung“ gehört die wenig später folgende Replik der Treue „So waren alle meine Briefe umsonst?“ (134/12) zur sentimental Seite der Figur – wenn sie überhaupt der Figurendarstellung dient; denn viel mehr hat diese Replik die Funktion eines Stichworts für Schmafus Kippen in den Geschäftsstil und die einer Kontrastfolie für diesen äußerst unsentimentalen Stil. Mit „Ich verachte dich, Wortbrüchiger!“ (134/35) fällt die Treue wieder in ihre eigentliche pathetische Rolle der enttäuschten Geliebten zurück (zu der schon das umgangssprachlich-expressive „Der hat sich verändert, der kann’s noch weit bringen. Ich muß ihn anreden“ [133/26 f.] nicht recht gepasst hatte).

Auf diese stilistische Seite der komischen Figurendarstellung muss kurz eingegangen werden. Die eben angeführte Wendung oder die gleich zu zitierende aus einer späteren Szene über das „Brieferl“ an den Eigensinn (I, 15: 146/30) sind nicht weniger wienerisch als die Sprache Schmafus. In der gerade angeführten Stichomythie spricht die Treue dagegen Standarddeutsch wie in der Schlusszene, in der das Herausfallen aus dem gesprochenen Wienerischen ohnehin eine Konvention des Vorstadttheaters ist. Dabei steht „der kann’s noch weit bringen“ unmittelbar vor dem Wortwechsel mit Schmafu; der reagiert auf die unerwartete Begegnung mit der Treue pathetisch-standarddeutsch: „Mit Kälte, aber mit würdevollem Anstand will ich ihr entgegentreten.“ (133/28 f.); daran schließt sich der eben angeführte Dialog an, in dem Schmafu nicht „mit würdevollem Anstand“, sondern salopp spricht. Der Wechsel in der Stilebene ist allein durch den komischen Effekt motiviert, der durch den Gegensatz zwischen der „Stimme der Erinnerung“ und „Ja, Schnecken“ entsteht. Ihre Sprechweise trägt also nichts zu einer einheitlichen Darstellung der Figur bei – weil eine solche offensichtlich gar nicht beabsichtigt ist.

Die Treue verschwindet dann für einige Zeit und taucht wieder in einer komischen Szene auf (I, 14), in der sie von einer alten Hexe mit einem so kostspieligen wie wertlosen Liebestrank beschwindelt wird. Die Treue soll hier eher lächerlich wirken; Schmafus Verachtung für die „Zudringliche“ (I, 4: 134/40) wird geradezu bestätigt.

In I, 15 resümiert die Treue dann ihr Missgeschick mit dem Zaubertrank, wobei sie aus der von ihr im Großen und Ganzen durchgehaltenen Literatur-

sprache ins Wienerische verfällt: „Aber dem [Eigensinn] schreib ich morgen ein Briefel, daß er's gewiß nicht vors Fenster steckt.“ (146/30 f.) Es folgt die Szene mit den Seeräubern, in der es wieder, dieses Mal in den Repliken des Anführers, zum Spiel zwischen Abstraktion und lebendiger Allegorie kommt. Als die Treue am Ende ihren Talisman verliert, klagt sie in ganz konventionellem Bühnenpathos: „Ich bin verloren!“ (147/24 f.)

Erst in II, 7 tritt Schmafus einstige und künftige Partnerin wieder auf, boshafterweise vom Magier herbeigezaubert, damit sie sein Glück mit der Flatterhaftigkeit ansehen muss. Sie hat in dieser Szene nur wenig Repliken, mit der wichtigsten und längsten davon, die auf merkwürdige Art gar nicht in die emotional sehr aufgeladene Szene passt, tritt sie geradezu aus der Handlung heraus, indem sie eine auch durch die Wahl der Standardsprache entemotionalisierte Vorausdeutung macht: „Die Flatterhaftigkeit ist sein, der Argwohn und die Eifersucht begleiten ihn, bald wird er, seine Thorheit bereuend, auf den Trümmern seines geträumten Glückes stehen“ (165/35 ff.). Was sie sagt, mag halbwegs zu einer in sich geschlossenen Figur passen; wie sie es sagt, stimmt ganz und gar nicht zur eifersüchtigen Ex-Verlobten.

Im III. Akt, in dessen Liebesabenteuer die Treue – als Begriff, nicht als Figur – kaum recht passt,⁹ erscheint die Fee erst in der letzten Szene, als eine Art *Dea ex machina* nach dem Scheitern aller Affären Schmafus, zwar „in glänzendem Feenschmucke“ (192/4), doch mit nur zwei Repliken: „Also wäre mein Ziel erreicht?“ (192/15) – auf die Confusius antwortet – und „Mit diesem Donner ist auch mein Unmut verschwunden, ich zürne dir nicht ferner und führe dich ein in den Tempel der Treue und des Glückes“ (193/1 ff.). Das ist immerhin die letzte Replik des Zauberspiels und dadurch gewichtig; zur bisherigen, eifersüchtigen und leicht zudringlichen, bisweilen komischen Figur Treue passt diese würdevolle Formulierung nicht. Die glücklichen Schlüsse der Nestroy-Stücke haben es ja überhaupt in sich, aber so wenig konsequent gegenüber dem ganzen Drama wie dieser dürfte nur selten einer sein.

Das Beispiel der Treue, die von der Figurenkonstellation her keine komische Figur sein sollte, es aber doch immer wieder ist, zeigt, wie wenig es Nestroy in diesem Zauberspiel auf konsequente Figurendarstellung ankommt. Wo nötig, ist die Treue lächerlich, manchmal bekommt sie eine komische Replik, wobei die Komik zum Teil auf der Spannung zwischen allegorischer Figur und allegorisierte Tugend beruht, oder ist Anlass zur witzigen Replik einer anderen Figur; aber sie kann auch eine würdevolle Fee sein und spricht dann wesentlich gewählter als an anderen Stellen; dennoch ist das wienerisch gefärbte Standarddeutsch vieler ihrer Repliken nicht der Soziolekt, dessen sie sich immer bedient, gehört zu ihrem Vokabular doch auch „betteltutti“ (I, 3: 131/32).

9 Vom Begriff ‚Treue‘ singt eben hier Confusius in seinem Lied, III, 12, S. 180 f.

Diese Beobachtungen zur Figurendarstellung sind auf andere Figuren des Stücks anwendbar: Nestroy geht es weniger um das, was eine Figur im Sinne der Handlung sagen muss, als um den komischen Effekt einer Formulierung, allenfalls um witzige Kontraste zwischen den Formulierungen mehrerer Figuren. Figuren aus einem Guss gibt es hier so gut wie nicht, nicht einmal ansatzweise, nur Sprachrohre des Witzes von Nestroy. Die Figuren halten nicht durch psychologische Konsistenz oder von ihnen ausgehende Identifikationsangebote zusammen, sondern durch sprachliche Einfälle und Leitmotive, wie etwa das „Just nicht!“ des Eigensinns.

Das ist im Folgenden an weiteren Beispielen zu zeigen, am melancholischen Fiaker, an Comifo und an Confusius Stockfisch, der vom Seeräuber zum *Confusen Zauberer* wird.

Zuerst zum selbstverständlich völlig eindimensionalen melancholischen Fiaker, der nur an einer Stelle auftritt (I, 10: 139 f.) und für den Fortgang der Handlung ganz funktionslos ist. Die Szene ist in doppelter Hinsicht überaus witzig. Einmal greift sie ein Wiener Alltagsmotiv auf: das anscheinend häufig notwendige Feilschen um den Preis für eine Fahrt mit dem Fiaker.¹⁰ Daneben führen die Figuren der Szene aber völlig absurde Gespräche; Kern der Szene ist wohl der Widerspruch in Schmafus Replik: „Ich wünsch mir nichts als den Tod! (*Steigt ein.*) Acht geben, Fiaker, daß du nicht umwirfst.“ (140/21 f.) Der Kontrast zwischen den Angaben im Nebentext und den gesprochenen Worten steigert diese Absurdität (z. B. 140/1, 140/7):

SCHMAFU (*in Thränen ausbrechend*). Schmeck's!

[...]

FIAKER (*in Thränen ausbrechend*). Sieben Gulden!

Absurd sind die Antworten auf einfache Fragen, etwa nach dem Ziel der Fahrt, ebenso wie die mehrfach wiederholten Schmerzensrufe der Figuren, die schwerlich in die alltägliche Situation passen. Das auf ein „Hiö!“ des Fiakers folgende „O weh!“ der Melancholie (140/23 f.) muss ausreichen, um deutlich zu machen, wie die Szene funktioniert.

Solche Verstöße gegen die textlinguistischen Regeln für die Verknüpfung im Gespräch sind in den Dialogen nicht selten zu beobachten. Dazu gehört das – unter dem Gesichtspunkt einer geschlossenen Figurendarstellung durchwegs deplatzierte – oft wiederholte „Just nicht!“ des Eigensinns, das aber unter dem Gesichtspunkt der witzigen Wirkung an keiner Stelle fehlen darf. Dazu gehört ferner Confusius' leitmotivische „unglückliche Liebe“, von der er so oft – insgesamt 10 Mal – spricht (zuerst in I, 12: 142/3) und von der nie jemand etwas hören will, so dass meistens eine Replik Confusius' mit diesen Worten in einem unvollständigen Satz abbricht (z. B. I, 17: 148/8 f., oder III, 8: 176/28 f.):

¹⁰ Vgl. die Erläuterungen in *Stücke* 3, 458 f.

CONFUSIUS. Ein Jüngling, dem unglückliche Liebe –
AMOROSO. Wer bist du?

CONFUSIUS. Unglückliche Liebe –
COMIFO. Hör Er auf und sag Er mir: ist die gnädige Frau allein?

Diese Stellen wirken nicht nur durch ihre Unglaubwürdigkeit im Munde des komischen Confusius und durch die häufige Wiederholung dieses Versuchs einer Deutung der eigenen Existenz, sondern nicht minder durch die permanente Dialogverweigerung: Stets wird die Regel, dass man auf die Äußerung des Dialogpartners eingehen soll, verletzt, und das bei einem heiklen Thema.

Solche ins Absurde hinüberspielende Verletzungen von Gesprächsregeln finden sich wieder in den Dialogen mit Comifo, etwa gleich bei dessen erstem Auftritt (III, 7: 173/3 ff.):

COMIFO. Sie sind der Herr von Schmafu?
SCHMAFU. Aufzuwarten.
COMIFO. Das Aussehen ist wenigstens darnach.
SCHMAFU. Mit was kann ich Ihnen dienen?
COMIFO. Sie kennen mich noch nicht?
SCHMAFU. Nein, ich hab nicht die Ehre.
COMIFO. So will ich mich Ihnen zu erkennen geben. Leihen Sie mir ein Geld!

Von den diversen Verstößen gegen die Regeln der Höflichkeit abgesehen – auch sie so unwahrscheinlich wie komisch – ist hier das für die Zuschauer unerwartete völlige Ausbleiben eines Eingehens der beiden aufeinander effektiv. Schmafu bleibt dabei im Rahmen einer halbwegs realistischen Figurenpsychologie: konventionell höflich. Dieses Merkmal haben die Repliken Schmafus im Übrigen keineswegs immer.

Derjenige, der die Szene ins Absurde hinüberspielt, ist Comifo, dessen Komik schon mit dem Namen beginnt, der über die traditionelle Namenskomik noch ein wenig hinausgeht: Denn der Reiter trägt einen von „comme il faut“/„wie es sich gehört“ abgeleiteten Namen, benimmt sich aber denkbar ungehörig; dazu hat er einen französischen Namen, ist aber ein ‚englischer‘ Reiter.¹¹

In diesem Dialog ist jeder Satz ein Verstoß gegen alle möglichen Regeln der Logik und der Kausalität: „Das Aussehen ist wenigstens darnach.“ kann sich nicht auf einen Namen beziehen (höchstens auf die Wortbedeutung von ‚schmafu‘, von der aber hier eigentlich nicht die Rede sein kann). Die Antwort „Sie kennen mich noch nicht?“ auf eine Höflichkeitsfloskel ist mindestens unerwar-

11 Zu den ‚englischen Reitern‘ ebenda, S. 456. Dass ‚englisch‘ sich gar nicht mehr auf Herkunft oder Sprache bezogen hat, dürfte den Witz des Kontrasts nicht geschmälert haben.

tet. Der Höhepunkt dieser alle Konversationsnormen verletzenden Passage ist das „So“ in der letzten Replik des Zitats. Es gibt vor, eine Folgerung einzuleiten, knüpft aber in Wahrheit an nichts Vorhergehendes an. Innerhalb der Replik gibt es noch einen weiteren Widerspruch: „Leihen Sie mir ein Geld!“ gehört eigentlich nicht in eine Vorstellung. Das „will ich mich Ihnen zu erkennen geben“ wird dadurch doppeldeutig.

Der Dialog geht so weiter, auch wenn gelegentlich das eine oder andere Fragment, vor allem in der zweiten Hälfte der Szene, einen Bezug zur Handlung und damit zur fiktiven Realität haben – und deshalb etwas konkreter sein muss. Geradezu ein Höhepunkt dieser Dialogführung ist (173/22 f.):

SCHMAFU. Haben Sie nicht eine Schwester?

COMIFO. Herr, Sie werden beleidigend.

SCHMAFU. Was ist denn da Beleidigendes dran?

COMIFO. Wie können Sie noch zweifeln, dass ich eine Schwester hab? Ich hab noch mehr, ich hab eine Fräulein Schwester.

Die Komik der Stelle beruht wiederum auf falschen Reaktionen, auf der Umdeutung eines harmlosen – von Schmafu offensichtlich auch als harmlos empfundenen¹² – Satzes, dessen beleidigenden Charakter wir beim besten Willen nicht erkennen können. Damit und fast noch mehr mit Comifos Reaktion auf Schmafus zweite Frage entfernt sich dieser Dialog denkbar weit von allen Konventionen des Dramas seiner Zeit und von allen in der Wirklichkeit vorstellbaren Gesprächen. Die Reminiszenzen an Worte aus Eifersuchtsdramen tragen zur komischen Wirkung bei.

Wie wenig Rücksicht Nestroy auf irgendeine Wahrscheinlichkeit nimmt, zeigen in dieser Szene auch die folgenden Repliken (174/1–4):

SCHMAFU. Wie kommen Sie mir vor? Traun Sie mir nicht; ich heiße Schmafu.

COMIFO. Und ich heiße Schmamock, wer zuletzt heißt, der heißt am besten.

Die Stelle ist ein Wortspiel mit fremdsprachigem, in diesem Fall französischem Sprachmaterial: Das dem Wort ‚schmafu‘ zugrunde liegende ‚Je m’en fous‘ wird vom Reiter, dem man Französischkenntnisse und schon gar Kenntnisse von Nuancen des Französischen nicht zutraut, mit einem Synonym wieder aufgenommen: ‚Je m’en moque‘, das ein bisschen weniger salopp ist als die erste Wendung; anders als im Fall von ‚schmafu‘ ist aus ‚je m’en moque‘ kein

12 Der in der Diskussion vorgebrachte Einwand, die Stelle beziehe sich auf die soziale Situation der Zirkus-Angehörigen, da Frauen aus diesem Milieu sich häufig prostituieren mussten, mag im Hintergrund der Szene stehen; diese Verhältnisse ändern nichts an der Komik der Dialogführung. Diese Komik wird auch bewirkt durch den unpassenden Gebrauch von „Fräulein“ für Comifos der Unterschicht angehörende Schwester.

deutsches oder wienerisches Wort geworden.¹³ Die Stelle ist interessant, weil sie zeigt, welche Kenntnisse der Etymologie und der französischen Sprache Nestroy seinem Publikum zutraut.¹⁴ Für die Überlegungen in diesem Vortrag ist wichtig, dass der Autor sich neuerlich über alle Regeln der psychologischen Wahrscheinlichkeit hinwegsetzt.

In den gleichen Zusammenhang gehört, dass Comifo, von einem „langhaxeten Schmafu“ (III, 7: 174/9), einem „Den Schmafu soll der Teufel holen“ (III, 21: 190/17) und einem „Aufschaut!“ in der gleichen Szene (190/32) abgesehen, durchaus ein sehr gehobenes, manchmal ins falsche Poetische gleitendes Standarddeutsch spricht – anders als man es angesichts seiner sozialen Herkunft erwarten würde. Diese Redeweise im Munde dieser Figur ist als Parodie auf falsches Pathos komisch. Der sonst stets wienerisches Deutsch sprechende Confusius nähert sich sprachlich dort, wo er als Comifo verkleidet auftritt (III, 17: 184–186), der Redeweise des Reiters an, ein weiterer Hinweis darauf, dass die Wahl der Sprachschicht weder die soziale Herkunft einer Figur charakterisieren soll noch überhaupt im Dienst der Figurendarstellung steht: Es geht um die Anpassung des Redens an die Szene.

Comifos *rabiates*, ins Überwirkliche gesteigertes selbstbewusstes Auftreten mag mit der in Aussicht genommenen Besetzung der Rolle durch Carl¹⁵ zu tun haben. Im „Drama“ hat es also vielleicht etwas weniger befremdend gewirkt als im Buch; doch widerspricht die Konzeption der Figur zu sehr unseren Erfahrungen, als dass wir hier mit den Kriterien implizit-figuraler Figurendarstellung weiterkommen könnten. Comifo ist laut und komisch; mehr lässt sich über ihn als Figur kaum sagen. Ob er dumm oder klug, verliebt oder berechnend ist oder welche menschlichen Eigenschaften er sonst hat, die wir an dramatischen Figuren wieder zu erkennen lieben: wir vermögen es nicht zu sagen. Wohl aber vermögen wir über diese Figur zu lachen.

Noch ein paar Worte zu Confusius, einer Figur, deren implizit-figurale Darstellung immerhin sehr deutlich die nachvollziehbaren Eigenschaften einer komischen Ungeschicklichkeit, selbst einer gewissen Dummlichkeit erkennen lässt, dazu einer gewissen unpathetischen Nüchternheit – so will Confusius einen „Zeiserwagen“, wo Amoroso eine „Zauberequipage“ herbeizaubert (I, 17: 149/8–11). Diese Merkmale dürften im „Drama“ durch das legendäre Phlegma Scholz’ unterstrichen worden sein, für den die Rolle bestimmt gewesen ist. Andererseits tritt auch Confusius in Szenen auf, die zu ihm nicht passen: Zumin-

13 Das abwertend gebrauchte Wort ‚Schmock‘ taucht im Deutschen erst später (um 1850) auf; an einen Anklang von „Schmamock“ daran ist hier also nicht zu denken.

14 Dementsprechend kommt laut Felix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy*, Wien 1967, S. 235, „Schmafu/schmafu“ öfter vor; „Schmamock“ nur an dieser und, variiert, höchstens an einer zweiten Stelle.

15 Man vergleiche den ersten Auftritt des Zampa, einer anderen Carl-Rolle, in *Zampa der Tagdieb*, I, 12 (*Stücke* 3, 21 f.).

dest sein Versuch, sich in Comifo zu verwandeln und die Flatterhaftigkeit für sich zu gewinnen, steht in Widerspruch zu seinem sonstigen Handeln (III, 8, 17, 18).

Anders als bei den bisher vorgestellten Figuren – bei Comifo sollte man freilich den Effekt von Kostüm und Maske beachten¹⁶ – beruht die Komik des Confusius zu einem großen Teil weniger auf seinem Reden als auf seinen Gesten, zumal seinen Zauberbewegungen und deren häufigem Misslingen wie auf den Kommentaren anderer Figuren zu diesen magischen Aktionen (z. B. II, 7: 164/36 f.).

Was er sagt, passt im Übrigen nicht immer zu der Dummlichkeit, mit der die Figur scheinbar ausgestattet ist. Trotz diesem Merkmal darf er Schmafus Malapropismus mit dem Wort „Vapeurs“ korrigieren (III, 6: 171/31 ff.) – diese Korrektur erfolgt in *Treue und Flatterhaftigkeit* (II, 9: 88/17) noch durch Peppi – und der Autor lässt ihn Grillparzer (I, 12: 142/34 f.) und Schiller zitieren (III, 18: 187/27). Auch bei dieser Figur zeigen sich also Inkonsistenzen in der Figurendarstellung, die neuerlich die extreme Unterordnung der Figur unter den Effekt der Szene beweisen. Witzige Formulierungen werden ihm nur selten in den Mund gelegt.

Es wäre denkbar, manche Uneinheitlichkeit in dem Stück damit zu erklären, dass Nestroy effektvolle Stellen aus den Vorläuferstücken habe bewahren wollen. Das mag für die eine oder andere Replik zutreffen – ich erinnere an das oben erwähnte Übergehen einer im Vorgängerstück von Peppi gesprochenen Replik auf Confusius (zu dem sie weniger gut passt) –, doch insgesamt gewinnt man zumal im Vergleich mit dem *Tod am Hochzeitstage* den Eindruck, das spätere Stück sei in der Figurendarstellung nicht selten auch dort inkonsequent, wo Nestroy zunächst die Figuren mit mehr Realismus dargestellt hatte.

Es ist also nicht auszuschließen, dass diese Ansätze zu ‚Absurdität‘¹⁷ – wie ich die beschriebenen Merkmale vereinfachend nennen will –, auch bei einer allegorischen Figur wie der Melancholie, ein bewusstes Experimentieren mit einer innovativen Verfahrensweise sind, die, wie die Rezensionen und der doch nur mäßige Erfolg des *Confusen Zauberers* beim Publikum zeigen, die Zeitgenossen noch überfordert hat. Im fast gleichzeitigen *Zampa*, der freilich eine Parodie ist und somit etwas anderen Gesetzen unterliegt, lässt sich Ähnliches beobachten. „Das Werk Nestroys, im besonderen das Frühwerk, ist reich an [...] Stellen, an denen sich Unsinn frei entfaltet [...]“¹⁸ Nestroy hätte dann in seinen späteren Stücken mehr Kompromisse mit dem Verstehenshorizont seines Publikums geschlossen und die Ansätze der frühen Werkstufe nicht

16 Es ist allerdings erstaunlich, dass Nestroy die ausführlichen Angaben zum Kostüm Comifos aus dem Vorläuferstück *Treue und Flatterhaftigkeit* II, 11 (*Stücke* 3, 90) in den *Confusen Zauberer* nicht übernommen hat.

17 Franz H. Mautner, *Nestroy* (suhrkamp taschenbuch 465), Frankfurt a. M. 1978, S. 33. Vgl. auch, emphatisch, Schmidt-Dengler (Anm. 5), S. 41.

18 Schmidt-Dengler (Anm. 5), S. 10.

weitergeführt,¹⁹ weshalb eben Kathi und Salome oder die Frau von Frankenfrei ihm ganz anders geraten sind als die Treue. Damit ändert sich auch die Funktion seines Sprachwitzes: Dieser funktioniert erst jetzt, und noch nicht in den frühen Stücken, als Mittel der Satire.

Gerade dadurch dass sich Nestroy hier noch nicht an irgendwelche Regeln der Figurendarstellung gehalten hat, kann sich der Witz verselbstständigen – was bei ihm ja durch die Arbeit mit ‚Reserven‘ auch später tendenziell möglich ist, auch wenn er bei der Verwendung der auf Vorrat notierten Einfälle stärker auf deren Integration in die Figuren bedacht sein wird. Der Witz wird im Übrigen wenn nötig auch Nebenfiguren zugeteilt, wie den Geistern, die die Flatterhaftigkeit bewachen müssen (I, 6: 136/29–35):²⁰

SCHMAFU [...]. Nein, sie ist zu schön! – Wenn die das, was sie zu viel an Schönheit hat, abgebet an sieben alte Jungfern, so würden noch glückliche Gattinnen draus.

ERSTER [GEIST] (*zum ZWEITEN*). Er hat schon wieder sein' Paroxismus.

ZWEITER. Wenn der das, was er zu viel an Dummheit hat, abgebet an sieben Gelehrte, es wurden d'schönsten Eseln draus.

¹⁹ Ebenda, S. 34.

²⁰ Diskussionsbeiträge von Peter Gruber, Mathias Spohr, Martin Stern, Daniela Strigl, Fred Walla und anderen habe ich mit Dank aufgenommen und direkt oder indirekt eingearbeitet.

Elke Brüns

***Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige:*
Mangelwirtschaft und Begehren des ökonomischen Menschen**

Wie so oft bei Nestroy geht es auch der Posse *Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige* scheinbar um so ganz einfache Dinge wie Armut und Reichtum, Liebe und Glück – wenn diese denn einfach sind. Wollte man den Inhalt der Posse als Märchen referieren, zeigen sich indes schon die Tücken des Stückes: Ein armer Mann wird reich und glücklich. Aber dann lebt er nicht etwa so bis ans Ende seiner Tage, sondern – und hier fangen die Formulierungsprobleme an: Er wird nicht wieder arm, aber er bleibt auch nicht reich. Und ob er glücklich endet, muss sich auch noch zeigen. Nimmt man noch die im Titel genannten Kategorien des Überflüssigen und des Notwendigen hinzu, ahnt man, dass hier alles ganz unmärchenhaft kompliziert ist: Armut und Reichtum, Liebe und Glück – wie hängt das alles mit dem Notwendigen und dem Überflüssigen zusammen?¹

Auch dieser Beitrag wird diese existentielle Frage nicht lösen können. Etwas bescheidener soll deshalb das Stück auf das ökonomische Wissen hin befragt werden, das ihm eingeschrieben ist und die Handlung bestimmt. Damit soll eine Forderung Wendelin Schmidt-Denglers aufgegriffen werden: „Der kulturhistorische Stellenwert dieser Possen müßte erschlossen werden, weit über die Versuche hinaus, den Alltag des Vormärz und der Zeit unmittelbar nach 1848 wiedererkennen zu wollen.“² In diesem Sinne geht es im Folgenden nicht um eine Interpretation des Stückes im Sinne eines geradlinigen Abbildes historischer Realitäten, sondern – im Anschluss an Joseph Vogl – um eine Poetologie des Wissens. Mit Vogl wird dies als Hervorbringung von Wissen im literarischen Feld verstanden.³ Literatur und Ökonomie werden damit in einem gemeinsamen Wissenszusammenhang situiert, den sie auf unterschiedlichen Feldern hervorbringen. Dabei soll weder dem Stück eine durchgängige Logik im Sinne einer geschlossenen Wirtschaftstheorie unterstellt werden, noch sollen die Paradoxien des Stückes – die nicht zuletzt auch seine Komik ausmachen – logisch aufgelöst werden. Ausgehend von der Eigensinnigkeit der Literatur werden vielmehr Momente des Stückes hervorgehoben, in denen sich ein gemeinsames Wissenssubstrat von Ökonomie und Literatur formuliert.⁴

- 1 Natürlich ist es auch im Märchen nicht immer ganz so einfach. Vgl. dazu: Heinz Rölleke, ‚Der Homo oeconomicus im Märchen‘, in: *Der literarische Homo oeconomicus*, hg. von Werner Wunderlich, Bern, Stuttgart 1989, S. 23–40.
- 2 Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Wien 2001, S. 99.
- 3 Vgl. Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, München 2002.
- 4 Stekl schreibt zu Nestroys Wahrnehmung ökonomischer Prozesse: „Trotz aller Fort-

Die Handlung

Im Zentrum des Stückes steht eine Wette. Doch bevor diese abgeschlossen wird, setzt die Handlung mit einer ungewöhnlichen Rettung ein. Howart, der neue Gutsherr, will vor seiner Heirat seinen Besitz incognito in Augenschein nehmen und logiert sich deshalb im Wirtshaus ein. Fünf Kleingauer wollen ihn nachts ausrauben, sie dringen in sein Zimmer ein, einer bedroht Howart gar mit dem Messer. Gerettet wird er durch den armen Seiler Faden, der schlafwandelnd am Fenster erscheint. Die flüchtenden Gauner werden gefasst. Howarts Verlobte Malvina erscheint mit ihrem Vater, Lord Wathfield. Howart beschließt aus Dankbarkeit, Faden zu einem glücklichen Menschen zu machen. Als Wathfield einwendet, dass Howart Faden zwar belohnen, aber *nicht glücklich* machen könne, kommt es zur besagten Wette: Howart will Malvina erst heiraten, wenn er seinen Retter „vollkommen glücklich gemacht“ (*Die beiden Nachtwandler*, I, 12: *Stücke* 11, 16) habe.

Zwischenzeitlich wandelt Faden weiter, steigt bei Hannerl, der Verlobten seines Gesellen Strick, ein und wird von deren Bruder Pumpf entdeckt. Der erwachte Faden beteuert vergebens seine Unschuld. Pumpf und Fadens Geliebte Babette kündigen ihm die Freundschaft auf. Strick trennt sich von Hannerl und will Faden verlassen. Jetzt erscheinen Howart und Wathfield. Wathfield behauptet, der Diener eines höheren Wesens zu sein, das Faden glücklich machen will. Faden soll einfach seine Wünsche äußern, doch dürfe er nur das Nötige, nie aber das Überflüssige verlangen. Faden ist sich sicher, diese Bedingung erfüllen zu können, denn er habe „allweil am Nothwendigsten Mangel gelitten“ und brauche deshalb, um der „glücklichste Mensch“ zu sein, „a bißl a menschlich's Quartier“ und „'s Tags a Zwei Zwanziger zum verzehren“ (I, 18: *Stücke* 11, 23).⁵

Natürlich ist das nicht alles, was Faden im Verlauf des Stückes wünschen wird. Denn er verliebt sich in Emilie, Tochter des Herrn von Brauchengeld. Dieser trägt seinen Namen nicht zu Unrecht, denn Brauchengeld gibt seine Tochter nur dem, der seine Schulden begleicht. Gerade hat Amtmann Geyer von seiner Hochzeit mit Emilie aus eben diesem Grunde Abstand genommen,

schriftskeptisch hat Nestroy den wirtschaftlichen Wandel gerade dann sehr sorgfältig registriert, wenn es um eine kritische Auseinandersetzung mit den Begleiterscheinungen und den Folgen von Finanzkapitalismus und Industrialisierung ging“. Hannes Stekl, „Gegenstand der Bewunderung und Zielscheibe der Kritik: Der Adel in den Stücken Nestroys“, in: *Hinter den Kulissen von Vor- und Nachmärz – soziale Umbrüche und Theaterkultur bei Nestroy. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 23. Februar 2000* (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, Bd. 11), hg. von H. Christian Ehalt, Jürgen Hein, W. Edgar Yates, Wien 2001, S. 37–60, hier S. 43 f.

5 Bruckmüller schreibt: Bei Nestroy begegne eine „ungeheure Vielfalt des Themas Armut“: Ernst Bruckmüller, „Unbedeutende“ und „untere Stände“ bei Nestroy, in: *Hinter den Kulissen von Vor- und Nachmärz* (Anm. 4), S. 19–36, hier S. 20.

als Faden bei der Familie Brauchengeld vorstellig wird. Brauchengeld will 10.000 Gulden für die Hand seiner Tochter. Faden präsentiert die verlangte Summe. Emilie ist glücklich.

Faden artikuliert einen Wunsch nach dem anderen. Da er alle begründen kann, erscheinen sie, obwohl sie immer luxuriöser werden, notwendig. Faden wünscht bessere Kleidung für sich und seinen wieder gewonnenen Freund Strick, er will eine Uhr und einen Ring. Brauchengeld fordert eine Ausstaffierung für seine Töchter. Emilie will nicht mehr in einem Gartenhaus wohnen und verlangt den Kauf des Herrensitzes. Die angeblichen guten Geister bewilligen auch dies – wenn auch mit Mahnungen versehen. Emilie und Faden ziehen in das Haus ein. Faden möchte ein großes Abendessen geben – auch dies wird ihm gestattet. Während des Essens nun kommt es zum Umschlag vom Nötigen zum Überflüssigen:

FADEN. Es genirt mich etwas. Schauen S' da meinen schwarzen guten Freund an – in einer so noblen modernen Gesellschaft sitzt er mit einem altmodischen Haarzopfe da.

STRICK. Bis die Tafel aus is, wern alle Haarzöpf haben.

FADEN. Sei Er still!

EMILIE (*zu FADEN*). Sie haben Recht, es ist ein fataler Anblick.

FADEN. Ach so was widerliches, so was Ärgerliches, so was Unausstehliches.

[...]

FADEN. [...] (*Auf WATHFIELD zeigend.*) Der Haarzopfen muß herunter.

WATHFIELD. Wie? – was?

FADEN. Er genirt mich – ich leid'n nicht, und wenn Sie nicht gutwillig, so werden meine Bedienten mit Gewalt –

STRICK. Ich nimm 's Transchiermesser –

WATHFIELD. Was fällt Ihnen ein?

FADEN. Nichts, als was ich das Recht hab, zu verlangen. Herunter mit dem Haarzopfen, ich will's, es is nothwendig. –

WATHFIELD (*mit starker Stimme*). Nein Freund, das ist überflüssig!

(II, 19: *Stücke 11, 63 f.*)

Dann folgt ein großer Theaterdonner, viel Aufregung, alles läuft davon. Die Diener ziehen Strick und Faden die prächtigen Kleider aus und werfen ihn raus. In seinem alten Anzug heimgekehrt, muss Faden erkennen, dass Emilie ihn als armen Mann nicht mehr heiraten will. Faden will sich das Leben nehmen. Brauchengeld darf das Geld behalten, Emilie und Geyer können heiraten. Malvina verzeiht Howart sein leichtsinniges Spiel. Nun will Amtmann Geyer Howart und Wathfield festnehmen, da sie ihm verdächtig erscheinen. Wieder steigt Faden nachtwandelnd durch das Fenster. Da sich nun der Einstieg bei Hannerl aufgeklärt hat, kann der arme und glücklose Faden immerhin wieder Babette in die Arme schließen. Nachdem auch Strick als Nachtwandler erschie-

nen, geweckt und durch den Schornstein gefallen ist, gibt Howart sich zu erkennen und klärt die ganze Verwirrung auf.

Mit den *Beiden Nachtwandlern* stellt Nestroy nicht nur die – schon an sich diffizile – Frage nach dem Glück und seinen materiellen Grundlagen. Bereits der Titel gibt ein weiteres Rätsel auf: Was ist notwendig, was überflüssig? Denn was dem einen notwendig erscheint, muss es für den anderen nicht sein. Dasselbe gilt für das Überflüssige. Und so findet sich die Lösung, d. h. die Unterscheidung zwischen den beiden Kategorien auch nicht in den Wünschen *selbst* – immerhin erhält Faden ja etliche Dinge, die aus der Sicht eines Hungernden überflüssig scheinen mögen. Die Lösung des Rätsels liegt vielmehr in der rationalen Begründbarkeit der Wünsche. Faden kann bessere Kleidung, Ringe und Uhren, ja selbst Unterstützung für andere verlangen, *weil* er diese Wünsche *rational* begründen kann. Und deshalb ist es geradezu zwingend logisch, dass er da scheitert und alles verliert, wo er etwas anscheinend Irrationales wünscht, nämlich das Abschneiden des Zopfes.

Das ökonomische Wissen

Wie lässt sich dieser irrationale Wunsch verstehen und in welcher Verbindung steht er zum ökonomischen Wissen der Zeit? Jürgen Hein charakterisiert die 1836 entstandene Posse *Die beiden Nachtwandler* als „ein Stück des Übergangs“ zwischen der Frühphase, in der Nestroy seinen Stil als Volksdramatiker findet, und den Erfolgen der 40er Jahre: Die Posse „verbindet märchenhafte und realistische Elemente [...] und zeigt eine ‚säkularisierte‘ Zauberspiel-Dramatik ohne Zauber, in der das Geld die Rolle des ‚Deus ex machina‘ übernimmt.“⁶ Auch hinsichtlich des ökonomischen Wissens ist das Stück eines des Übergangs: *Die beiden Nachtwandler* ist situiert in einem Zeitraum, der durch die Rezeption der Arbeiten Adam Smiths und damit durch den Beginn der Nationalökonomie als von der Staatslehre separater Wissensformation geprägt ist. Smith sieht ökonomische Kreisläufe als zweckrationale an; der Markt, dessen Subjekt der homo oeconomicus bildet, wird durch die ‚invisible hand‘ gesteuert, in der Armut und Reichtum durch die zwar egoistischen, aber eben zwecklogischen Handlungen aller miteinander vermittelt und solchermaßen ausgeglichen werden. Vorangegangene Theorien zu wirtschaftlichen Vorgängen orientierten sich hingegen an medizinischen Kenntnissen, genauer an Harveys Entdeckung des Blutkreislaufes im Jahr 1628. Das physiokratische Denken als Herrschaft der Natur, wie es vor allem Quesnay um 1750 in Frankreich entwickelte, orientierte

6 Jürgen Hein, *Johann Nestroy* (Sammlung Metzler, Bd. 258), Stuttgart 1990, S. 77. Zum kulturhistorischen Zusammenhang von Geld und Sakralität vgl. die Ausführungen bei: Hans Füchtner, *Unbewußtes Deutschland. Zur Psychoanalyse und Sozialpsychologie einer „Vereinigung“*, Heidelberg 1995; Jochen Hörisch, *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt a. M. 1992; Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theorie des Mittelalters*, München 1990.

sich ebenso wie das in Österreich und Deutschland bis ins 19. Jahrhundert hinein vorherrschende merkantilistische und kameralistische Denken in der Frage nach der Zirkulation von Geld und Waren am Bild des Körpers.⁷ Damit war an geschlossene Regelkreisläufe gedacht, auf die quasi medizinisch von außen – also durch den Staat – eingewirkt werden musste: „Entsprechend formuliert sich die Naturbewegung des Warentausches in einer Hydrodynamik der Ströme, und in den verschiedenen Modellen erscheint dies als Problem einer Homöostase und eines dynamischen Gleichgewichts, das die Produktion von Überschüssen in einen Prozeß kontinuierlicher Kompensationen überführt.“⁸ Dabei ging es immer auch um das Verhältnis von Reichtum und Armut. Einig sind sich die verschiedenen Schulen, dass die bloße Thesaurierung und Akkumulation von Überschüssen einerseits Luxus, andererseits aber auch Armut erzeugen: „Denn [...] die Anhäufung von Reichtümern [ist] gleichbedeutend mit einem Stau in der Zirkulation, mit Blutandrang oder mit der Ansammlung in großen Gewässern etwa, wo man mit feudalem Wasserspielen und ‚frivolem Luxus‘ zwar die Augen der Zuschauer vergnügt, die wohltätige Verteilung des Wassers über die Länder und Landschaften hinweg aber behindert.“⁹

Mit Adam Smith wird die Ökonomie von der Staatslehre abgekoppelt.¹⁰ Dieses hat nicht zuletzt Einfluss auf das Verständnis der Armut. Das kameralistische und merkantilistische Denken, wie es in Österreich und Preußen im 18. Jahrhundert auf den ersten ökonomischen Lehrstühlen in Halle, Frankfurt/Oder und Wien gelehrt wurde, thematisierte die Armut im Rahmen staatsrechtlicher Überlegungen.¹¹ Hier wurde der Staat als Garant der Glückseligkeit des Einzelnen verstanden, woraus sich eine gewisse Fürsorgepflicht ableitete.¹² Mit der Rezeption von Smiths *The Wealth of Nations* wird der Staatszweck neu gefasst: Er wird zum Garant der *Freiheit* des Einzelnen. Die ökonomischen Steuerungsprozesse werden damit von staatlichen Maßnahmen weg ins Innere der Tauschprozesse verlegt.¹³ Obwohl Smith sein bahnbrechendes Werk 1776

7 Vgl. Terence Hutchison: „As Gide and Rist put it, ‚from Physiology to Physiocracy was not a very great step‘; nor was that from the circulation of the blood to the circulation of payments in economy“: Terence Hutchison, *Before Adam Smith. The Emergence of Political Economy, 1662–1776*, Oxford, New York 1988, S. 274.

8 Vogl (Anm. 3), S. 225.

9 Ebd., S. 228.

10 Einen knappen, guten Überblick gibt: Margit Fiederer, *Geld und Besitz im bürgerlichen Trauerspiel* (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Studien, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 414), Würzburg 2002.

11 Um 1800 beginnt die intensive Smith-Rezeption. Die preußische und österreichische Nationalökonomie des frühen 19. Jahrhunderts ist ohne die englische Politische Ökonomie zwar nicht zu denken, bleibt aber dem kameralistischen Erbe verpflichtet. Vgl. dazu: Klaus Wohlrab, *Armut und Staatszweck. Die politische Theorie der Armut im deutschen Naturrecht des 18. und 19. Jahrhunderts*, Goldbach 1997, sowie Hutchison (Anm. 7), S. 87–103 und S. 248–253.

12 Vgl. dazu Wohlrab (Anm. 11).

13 Vgl. dazu Vogl (Anm. 3), S. 249 ff. und 295.

verfasste, blieb die staatsrechtlich-merkantilistische Tradition in Österreich trotz liberaler Tendenzen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die vorherrschende.¹⁴

Der ökonomische Pakt

Nestroys *Die beiden Nachtwandler* lässt sich auf diese konkurrierenden Wissensformationen beziehen: Es bezeichnet als Übergangsstück den Moment, in dem das alte, am Körperbild orientierte ökonomische Wissen von der sich selbst regulierenden, bürgerlichen Ökonomie abgelöst wird.¹⁵ In Anlehnung an Goethes *Faust* kann man die Wette zwischen Wathfield und Howart einen ökonomischen Pakt nennen. Der Anfang der Posse setzt ein altökonomisches Bild in Szene: Herrscht zu Beginn der *Beiden Nachtwandler* gewissermaßen ein Stau auf Seiten des wohlhabenden Howart vor, den die armen Kleinganoven auf ihre Art beheben wollen, indem sie etwas von dem Reichtum in ihre Taschen umkanalisieren, wird diese kleinkriminelle Lösung durch den nachtwandelnden Faden durchkreuzt. Die räuberische Aneignung ist nicht zuletzt durch den Bezug von Körper- und Geldströmen als physiokratisches Bild interpretierbar: Der ökonomische Aderlass, den die Diebe anstreben, würde auch am Körper Howarts vollzogen, würde nicht Faden dazwischenplatzen. Aber auch die Wette zwischen Howart und Wathfield erzeugt eine praktische Umverteilung der Geldmittel und Güter von oben nach unten – nur eben in unblutiger Weise.

Wird also einerseits die Armut und damit der Mangel behoben, so bedeutet dies umgekehrt, dass die potentiell schädliche Akkumulation von Besitz auf Seiten Howarts korrigiert wird. Der Reichtum Howarts beginnt damit zu fließen und seine wohltätigen Zwecke zu erfüllen. Doch erweist sich diese Homöostase von neuem bedroht, denn die Wünsche Fadens könnten maßlos werden und damit nun Howart ruinieren. Tatsächlich droht dieser Moment:

HOWART. Wenn ich dem Menschen noch durch acht Tage das Nothwendige geben soll, so kann ich anfangen meine Besitzungen in England zu verkaufen.

WATHFIELD. Sehen Sie nun Ihre Unbesonnenheit ein, als Sie sagten, es wäre Ihnen ein Leichtes, diesen Menschen vollkommen glücklich zu machen?

14 Vgl. Hutchison (Anm. 7), S. 87–103 und S. 248–253.

15 Stekl schiebt zum Vormärz: „Doch bei aller Unterdrückung politischer Freiheitsäufserungen war eine wirtschaftliche Weichenstellung in Richtung Liberalismus unverkennbar.“ Stekl (Anm. 4), S. 53. Zur Wirtschaftsgeschichte Österreichs vgl. Roman Sandgruber, *Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Österreichische Geschichte), Wien 1995. Speziell zu Wien vgl. Günther Chaloupek, Peter Eigner, Michael Wagner, *Wien, Wirtschaftsgeschichte 1740–1938*, Bd. 1: *Industrie*, Bd. 2: *Dienstleistungen* (Geschichte der Stadt Wien, Bd. IV/V), Wien 1991.

HOWART. Ja freilich aber, was soll ich jetzt thun?
 WATHFIELD (*kalt die Achsel zuckend*). Abwarten, bis er das Überflüssige
 verlangt.
 (II, 11: *Stücke 11*, 56)

Der neuerlich drohende Zusammenbruch des nunmehr fließenden Geldkreislaufs – physiologisch gesprochen: die Ausblutung Howarts – zeigt, dass die alten ökonomischen Lehren – nicht zuletzt auch hinsichtlich der Armutsproblematik – obsolet geworden sind.¹⁶ Nicht zufällig vertreten ja Howart und Wathfield zwei unterschiedliche Positionen. Howarts Prinzip ist einfach: Glücklichmachen durch Schenken und Geben. Sein Verhalten ist nicht zuletzt auch ein Relikt der alten christlich inspirierten Bettelkultur, die im Zuge der Sozialdisziplinierung der Armut zunehmend eingeschränkt wurde.¹⁷ In seinem Verhalten ähnelt er der Hauptfigur in Raimunds *Verschwender*. Damit bewegt sich Howart an den Rand des Ruins, den Raimunds Verschwender als ehemals Reicher und schließlich verarmerter Bettler tatsächlich erleiden muss. Wathfield zieht hingegen mit der Unterscheidung von Notwendigem und Überflüssigem eine Grenze in den Waren- und Geldfluss ein.

In dieser Grenzziehung kann man einen kulturhistorischen Reflex sehen, der auf das mit der Neuzeit einsetzende Denken vom konstitutiven Mangel verweist, das in der Folge, wie Günther Nonnenbacher gezeigt hat, zur Grundannahme allen ökonomischen Denkens avanciert.¹⁸ Auch Hans Blumenberg hat darauf verwiesen, dass die Wahrnehmung, die Welt sei karg, feindlich und mangelhaft ausgestattet, erst in der Frühen Neuzeit zur Grundannahme wird.¹⁹ Vorher habe das Bild geherrscht, der Mensch sei von der Natur wohlversorgt, versage aber in der Verteilung der Güter. So bezieht sich auch Hobbes noch auf das antike Axiom, nach dem die Natur ‚allen alles gibt‘, das heißt, jeden mit dem Lebensnotwendigen versorge. Hobbes verkehrt nun aber diese Grundannahme im *Leviathan* (1651) in ihr Gegenteil. Die Menschen leben Hobbes zufolge im Naturzustand im Kampf aller gegen alle und dieser setzt sich als innergesellschaftliches Verteilungsproblem fort. Hobbes konzipiert die Welt als Ort der Knapp-

16 Zur Entwicklung ökonomischer Theorien vgl. allgemein Hutchison (Anm. 7) und *Geschichte der Ökonomie* (Bibliothek der Geschichte und Politik, Bd. 21), hg. von Johannes Burghardt und Birger P. Pridda, Frankfurt/M. 2000. Genauer zur Armutsproblematik vgl. Wohlrab (Anm. 11). Für Österreich vgl. Joseph von Sonnenfels, *Aufklärung als Sozialpolitik. Ausgewählte Schriften aus den Jahren 1764–1798*, hg. und eingeleitet von Hildegard Kremers, mit einem Nachwort von Karl Acham, Wien 1994.

17 Zur Geschichte der Armenfürsorge vgl. Christoph Sachße und Florian Tennstedt, *Geschichte der Armenfürsorge in Deutschland. Vom Spätmittelalter bis zum Ersten Weltkrieg*, 2. verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart 1998.

18 Vgl. Günther Nonnenmacher, *Die Ordnung der Gesellschaft. Mangel und Herrschaft in der politischen Philosophie der Neuzeit: Hobbes, Locke, Adam Smith, Rousseau*, Weinheim 1989.

19 Hans Blumenberg, *Säkularisierung und Selbstbehauptung. Erweiterte und überarbeitete Fassung von „Die Legitimität der Neuzeit“, erster und zweiter Teil*, Frankfurt a. M. 1974.

heit. Da die Güter knapp sind, werden die Wünsche grenzenlos: „Glückseligkeit“ ist nach Hobbes „ständiges Fortschreiten des Verlangens von einem Gegenstand zum anderen, wobei jedoch das Erlangen des einen Gegenstandes nur der Weg ist, der zum nächsten Gegenstand führt. Der Grund dafür liegt hierin, daß es Gegenstand des menschlichen Verlangens ist, nicht nur einmal und zu einem bekannten Zeitpunkt zu genießen, sondern sicherzustellen, daß seinem zukünftigen Verlangen nichts im Weg steht.“²⁰ Im Unterschied zum Tier ist der Mensch ein Wesen, das Hobbes zufolge „sogar der zukünftige Hunger hungrig macht.“²¹ Deshalb folgert Hobbes: „Das höchste Gut oder, wie man es nennt, die Glückseligkeit und das letzte Ziel kann man in diesem Leben nicht finden.“²²

Locke geht in seiner Auseinandersetzung mit Hobbes zwar wieder vom Axiom der versorgenden Natur aus, allerdings muss sich jeder das zum Überleben Nötige durch Arbeit aneignen. Hinsichtlich der Güterverteilung geht Locke grundsätzlich davon aus, dass der Mensch Gottes Güter nicht verderben lasse, also nur soviel erarbeitet und konsumiert, wie er braucht. Diese Grenze im Begehren wird jedoch durch die Geldwirtschaft aufgehoben, denn nun kann der Mensch statt der verderblichen Waren unverderbliches Geld horten. Parallel zur Möglichkeit der Akkumulation über eine gottgefällige Geldwirtschaft führt Locke noch einen von Gott dem Menschen eingepflanzten Trieb ein, den er ‚uneasiness‘ nennt – ein Unbehagen, das ihn immer wieder dazu drängt, etwas zu tun. Der Mangel wird hier zum psychischen Mechanismus.²³ Schon bei Hobbes und Locke, deren staatsrechtliche und philosophische Überlegungen die Basis späterer ökonomischer Theorien bilden, sind Notwendiges und Überflüssiges kaum mehr zu trennen. Bereits bei Hobbes findet sich der Gedanke, dass das knapp ist, was man nicht hat. Deshalb wird alles notwendig. Armut und Reichtum werden damit zu einem Problem, denn der Reichtum hat auf der Grundlage des Mangels keine natürlichen Grenzen.

Zurück zum Stück. Die erste Szene der *Beiden Nachtwandler* ist ein Bild des drohenden Konflikts, der sich aus der „angebore[n] Feindschaft zwischen Arm und Reich“ (*Der Unbedeutende*, II, 23: *Stücke 23/II*, 71) ergeben kann. Sichtbar wird im Fortgang der Handlung auch die Unterscheidung der Armen, wie sie sich im Zuge der Sozialdisziplinierung vollzog: Die bösen Armen werden vertrieben, dem guten Armen – hier dem Seiler Faden – soll geholfen werden.²⁴ Howarts Position hinsichtlich der Armut ist auch derjenigen Eduards aus Goethes *Wahlverwandtschaften* vergleichbar: Mit einem Bettler konfrontiert, will Eduard ihn einfach beschenken. Eduard sieht sich als das „zufällige Glück“, für ihn stellt sich die Sache ganz unkompliziert dar. Für den ihn begleitenden Hauptmann hingegen wird dies zum Anlass, sich Gedanken um die Einrichtung

20 Zit. nach Nonnenmacher (Anm. 18), S. 21.

21 Zit. nach ebd. S. 22.

22 Zit. nach ebd. S. 24.

23 Vgl. ebd., S. 71–119.

24 Zur Unterscheidung der ‚guten‘ und ‚bösen‘ Armen vgl. Sachße/ Tennsted (Anm. 17).

einer „ländlichen Polizei“ zu machen – also verwaltungstechnische Überlegungen anzustellen.²⁵

Anders als Howart scheint Wathfield um die Unberechenbarkeit der Wünsche und Lüste zu wissen und zieht prophylaktisch eine Grenze in den Gabensegen ein. Diese Grenze zwischen Notwendigem und Überflüssigen lässt sich als Verlagerung der Steuerungsinstanz ins Innere der Tauschvorgänge beschreiben. Das neue ökonomische Subjekt – also hier der Seiler Faden – muss sich genau überlegen, wie es seine Wünsche begründen kann. Zunächst zeigt sich Faden als gelehriger Schüler. Er wird durch die Bedingungen der Wette, zwischen Überflüssigem und Notwendigem zu unterscheiden, als ehemals Armer im Verlauf der Wette sozusagen bürgerlich sozialisiert. Alles ist wünschbar, wenn es nur der zweckrationalen Struktur des *homo oeconomicus* und dem Begriff des Mangels folgt.

Es macht nicht nur den vordergründigen, sondern mehr noch den hintergründigen Witz des Stückes aus, dass Faden schlussendlich von seinem Wohltäter ebenfalls den sichtbaren Eintritt in die bürgerliche Ökonomie fordert. Der alte Zopf muss ab. Dieser steht hier für das ‚Zopfensystem‘, die alte, überkommene Ordnung.²⁶ Man kann dies nicht nur im politischen, sondern auch im ökonomischen Sinne verstehen: Das höhere Wesen, der adelige Gönner soll sich seines Standeszeichens entledigen und genau so in die von ihm propagierte bürgerlich-rationale Ökonomie eintreten wie sein gelehriger Schüler.

Ökonomie und Begehren

Es ist auffällig, dass Nestroy die sich zunächst anhand materieller Dinge realisierende Wette schließlich auf den Körper übergreifen und sich an diesem entscheiden lässt. Fadens Forderung, Wathfield solle seinen Zopf abschneiden, die ja durch die Androhung von Gewalt untermauert wird, weist zurück auf die Ausgangskonstellation, in der die Räuber Howart mit dem Messer bedrohten. Doch im Unterschied zur Eingangsszene ist die Gewaltandrohung nun von der reinen physischen Bedrohung auf die Ebene des Symbolischen gewechselt. Denn anders als die Räuber will Faden kein Geld, und im Unterschied zu seinem bisherigen Verhalten fordert er hier auch keine Gaben mehr, sondern ein Zeichen!

Fadens Wunsch, Wathfield solle sich den Zopf abschneiden, ist überdeterminiert: Man kann darin den Wunsch sehen, sein Gönner möge sich eines adeligen Attributes entledigen und sich verbürgerlichen,²⁷ und man kann darin ein

25 Vgl. die Interpretation dieser Szene bei Vogl (Anm. 3), S. 295.

26 Dies betont Peter Gruber, „Herr Biedermeier als Nachtwandler. Versuch einer Interpretation“, *Nestroyana* 6 (1984/85), S. 51–55.

27 Zum Bild des Adelligen vgl. Stekl (Anm. 4). Mit Bezug auf *Die beiden Nachtwandler* schreibt Stekl: „Gelegentlich greifen Adelige, Zauberern und Feen ähnlich, in das Leben der Menschen ein.“ Ebd., S. 43.

Kastrationssymbol erblicken.²⁸ Erst durch die Kastrationsdrohung tritt der Mensch laut Freud in die, wenn man so will, geordnete Libidoökonomie ein. Bereits Freud betonte, dass das Subjekt – gedacht ist hier an das männliche – damit seines ursprünglichen Objektes verlustig geht. Lacan wird im Anschluss an Freud diesen Gedanken radikalisieren. Das durch den Eintritt des Vaters und damit der symbolischen Ordnung installierte Begehren verfehlt sein Objekt immerzu, das Begehren ist sozusagen der institutionalisierte, der unaufhebbare Mangel. Genau in der psychischen Installation des Mangels fallen, so Joseph Vogl, Triebstruktur und allgemeine Ökonomie zusammen, genauer: hat die Ökonomie das Subjekt geformt.²⁹

Die neue Form der Subjektkonstituierung vollzieht sich dabei gleichermaßen über eine Umwertung der Arbeit wie der Wünsche und Lüste. Im Kontext der Entwicklung ökonomischen Denkens hatte bereits Locke den Blick von den Gütern auf die Arbeit des Menschen und damit auf die menschliche Produktivität gelenkt. Die ihm eingepflanzte ‚uneasiness‘ sorgt dafür, dass der Mensch ständig in Bewegung und damit tätig bleibe. Zunehmend wird Arbeit nicht mehr als Gegenstück zum Genuss definiert, sondern als fortwährende Tätigkeit, die schließlich das Leben selbst umgreift. So definiert der französische Chemiker Lavoisier 1789 die Atmung als Verbrennung von Sauerstoff, das Leben muss produziert werden. Arbeit, bereits seit der Reformation einem Bedeutungswandel von notwendiger Plage zu innerweltlicher Bewährung unterworfen,³⁰ wird nun zu einem prinzipiell unabschließbaren Vorgang. Dabei bringt es ein Begehren hervor, das nicht zu befriedigen ist, da es in der Geldwirtschaft sein Objekt verloren hat. So formuliert Johann Georg Büsch in seiner *Abhandlung von dem Geldumlauf* 1780: „Wenn das Verlangen, irgendein bestimmtes Bedürfnis zu genießen, einzelne Arbeiten natürlich veranlaßt, so wirkt das Verlangen nach Geld eine unbeschränkte Arbeitsamkeit. Denn es ist nicht sowohl ein Verlangen nach diesem oder jenem bestimmten Dinge, als ein Verlangen nach der Fähigkeit, aller [*sic*] Bedürfnisse des Lebens und des Wohlbens zu genießen.“³¹ Die neue Nationalökonomie realisiert sich als Übergang von „begrenzten Bedürfnissen zu grenzenlosen Begierden“.³² Nicolas François Canard formuliert denn auch 1814 in seiner in Wien erschienenen Abhandlung *Grundsätze der Staatswirtschaft*: „Der thätige und gewerbsame Mensch arbeitet mehr, als er genießt.“³³ Karl Marx wird später in seinen Frühschriften den

28 Die Doppeldeutigkeit des Zopfes zwischen sexuellem und standesrechtlichem Zeichen sieht auch Hugo Aust, ‚Der Zopf oder Nestroys Requisitenspiel mit Zeit und Geschichte‘, *Nestroyana* 15 (1995), S. 112–121.

29 Vgl. Vogl (Anm. 3), S. 346 ff.

30 Vgl. Eckart Pankoke, *Die Arbeitsfrage. Arbeitsmoral, Beschäftigungskrisen und Wohlfahrtspolitik im Industriezeitalter* (Neue Historische Bibliothek), Frankfurt a. M. 1990.

31 Zit. nach Vogl (Anm. 3), S. 338.

32 Vogl (Anm. 3), S. 339.

33 Zit. nach ebd., S. 339.

Menschen „als Resultat seiner eigenen Arbeit“³⁴ definieren – eine Bestimmung, die Adorno dahingehend kommentierte, dass Marx die Welt in ein „riesiges Arbeitshaus“ verwandle.³⁵

Ewige Produktivität, die ihre Grenze nicht mehr im Genuss eines Objektes erfährt, und fortwährender, immer neu erzeugter Mangel bestimmen die Wunschstruktur des ökonomischen Menschen.³⁶ Diese greift auch als Subjektformation auf die Triebökonomie der Wünsche und Lüste über: „Jetzt sind es nicht mehr die Überschüsse der einen, die sich mit den Bedürfnissen der anderen vertauschen. Was vielmehr alle mit allen zusammenbringt [...], ist die Tatsache, dass den anderen stets fehlt, was man selbst nicht besitzt.“³⁷

Das Begehren, wie es Freud später als Verfehlen des ursprünglichen Objektes und Lacan als institutionalisierter Mangel theoretisieren werden, ist also so gesehen nicht die anthropologische Grundausrüstung des Menschen, als die sie die Psychoanalyse versteht, sondern zutiefst historisch. Der Schnitt, den Faden an Wathfields Zopf vornehmen will und der als psychoanalytisches Bild *avant la lettre* anmutet, ist also Zeichen eines historischen Ein-Schnitts, das sich in einer unauflösbaren Verbindung von Ökonomie und Triebstruktur am Körper des Subjektes festmacht.

Der (un)ökonomische Schluss

Bekanntlich hat Karl Kraus *Die beiden Nachtwandler* wiederentdeckt. Er befand, dass die Wiener Volksbühne „kein Drama“ habe, „das sich dieser Posse vergleichen könnte“.³⁸ Nichtsdestotrotz hat er das Stück bearbeitet, den Schluss strich er ganz. Kraus lässt das Stück nach dem Abendessen mit der Zurückstoßung Fadens in die Armut enden; auf Malvinas Intervention hin erhält er immerhin das kleine Häuschen zurück. Hans Meyer hat diese Bearbeitung seinerseits so kommentiert: „Da gibt es für den armen Schlucker Faden, mit welchem die reichen und noblen Lords experimentierten, kein gutes Ende.“³⁹ Kraus entwirft eine Fassung, die nach seiner Überzeugung „das Notwendige herausarbeitet“.⁴⁰ Gestrichen hat er mithin das aus seiner Sicht Überflüssige,

34 Zit. nach William H. Rey: *Deutschland und die Revolution. Der Zerfall der humanistischen Utopie in Theorie und Drama*. Bern, Frankfurt/M., New York 1983, S. 66.

35 Zit. nach ebd., S. 68, Fußnote 22.

36 Hier sei auf einen Artikel hingewiesen, der das Thema aus aktueller Sicht beleuchtet: Ludger Lütkehaus, „Wir haben genug. Wir brauchen nichts mehr. Leben an der Ekelgrenze – die Krise der Marktwirtschaft resultiert aus dem Überfluss, nicht aus dem Mangel“, *Die Zeit* vom 7. Juli 2005.

37 Vogl (Anm. 3), S. 348.

38 Zit. nach Karl Kraus, *Nestroy und die Nachwelt*. Mit einem Nachwort von Hans Mayer, Frankfurt a. M. 1975, S. 148.

39 Hans Mayer in seinem Nachwort in: ebd., S. 214.

40 Kraus, ebd., S. 148.

man könnte auch sagen, das gute Ende schien ihm unökonomisch. Wie sieht dieses Ende bei Nestroy aus – und ist es ein gutes Ende?

Am Schluss der *Beiden Nachtwandler* wird das Zauberreich der unbegrenzten Wünsche und der höheren Wesen endgültig suspekt. Wathfield und Howart scheinen der öffentlichen Ordnung in Form von Amtmann Geyer nämlich verdächtige Subjekte zu sein, die er festnehmen will: „Haben wir euch ihr saubern Vögel, wir kennen euch schon, das hohe Amt munkelt von Falschmünzern, Räubern, Geisterbannern und diversen Filou-Gattungen“ (*Die beiden Nachtwandler*, II, 26: *Stücke 11*, 69).

Die Vorwürfe sind sprechender Natur, entstammen sie doch dem Bereich, in dem sich das Falsch-Monetäre und das Asoziale, das Zauberisch-Numinose und der Spieltrieb ganz unbürgerlich treffen. Bei Nestroy bedeutet das gute Ende – mit Ingeborg Bachmann gesprochen –, dass man mit einer Enttäuschung als dem Ende der Täuschung besser leben kann:

FADEN (HOWART und WATHFIELD erblickend). O je, da sein meine Geister.

HOWART. Du irrst. Die Täuschung mag entschwinden. Du bist als Nachtwandler zufällig mein Retter geworden, dafür gebe ich dir nun das Häuschen wieder, was du heute übermüthig schon verschmähst.

(II, 28: *Stücke 11*, 71)

Literarhistorisch zitiert das Stück hier die Tradition der Zauberpossen und ihrer Geisterwelt – und verabschiedet sie zugleich. Dieses Ende ist weder märchenhaft glücklich noch klassenkämpferisch traurig. Mit diesem Ende lässt sich das Stück nicht zu Ende erzählen: Ein Armer wird reich und dann wird er – ja was? Wir wissen es nicht, denn der arme Seiler Faden muss sich nun als Unternehmer bewähren. Zum kleinen Häuschen, das Howart gewährt, kommt noch das abschließende Geschenk Wathfields hinzu: „Und ich füge ein kleines Kapital zu besserem Betriebe seines Geschäftes hinzu“ (II, 28: *Stücke 11*, 71).

Ein *kleines Häuschen* und ein *kleines Kapital* wohlgemerkt! Es geht nicht mehr wie im Märchen um das Wunderbare, das den unermesslichen Reichtum und die bittere Armut vermittelt. Alle haben dazugelernt – und verhalten sich gemäß der bürgerlichen Ökonomie.⁴¹ Und die erfordert zum Glücklich-Sein nun mal ein kleines Startkapital, das man nutzbringend einsetzen kann. Da man alles (auch) ökonomisch formulieren kann: Der Preis, den Faden zahlt, ist der, von allen guten Geistern verlassen zu sein. Die Zeit, in der das Wünschen noch geholfen hat, ist in Nestroys Posse endgültig vorbei – und die wunderbaren Geister von gestern entpuppen sich als solvente Geschäftsleute von heute.

41 Stekl schreibt: „Der Übergang von der agrarischen zu einer industriellen Gesellschaft erhielt [...] im Vormärz wichtige Impulse. Diese gingen [...] in vieler Hinsicht weiterhin vom finanzkräftigen Adel aus. Den Rahmen bildete ein vorsichtiger Wirtschaftsliberalismus.“ Stekl (Anm. 4), S. 45.

Christoph Nieder

Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück.
Eine Wiener Zauberoper von Albert Lortzing

I

Albert Lortzing, 1801 in Berlin geboren und dort 1851 gestorben, war als Darsteller und Autor zunächst am Detmolder Hoftheater, dann von 1833 bis 1845 am Leipziger Stadttheater erfolgreich und populär. Er gastierte u. a. als Schauspieler und Sänger in Weimar und Berlin, als Dirigent eigener Opern in Frankfurt und Mannheim. Wien war ihm die klassische Heimat der deutschen Musik, „wo Mozart, Bethhoven [*sic*], Gluck und Andre gelebt und gewirkt haben“,¹ und als Praktiker kannte er das aus Wien stammende Theaterrepertoire. Seine Briefe schmückte er mit entsprechenden Zitaten: „[...] ich muß aber mit Staberle sprechen: ‚wann i nur was davon hätt‘!“² Mit seinen engsten Freunden Philipp Reger und Philipp Düringer – sie tauchen im Folgenden häufig als Adressaten seiner Briefe auf – hat Lortzing die Handwerksburschen in Nestroys *Der böse Geist Lumpacivagabundus* oder *Das liederliche Kleeblatt* gespielt³ und dabei seine eigene Partie erweitert: „Wieder auf den Lumpaci zu kommen: [...] Er hat hier schon rasendes Geld eingetragen [...]. Meine Rolle (welche für Carl in Wien geschrieben) habe ich durch einige Liederchen ausgeputzt [...]“.⁴ Wenig später bot er einem Verleger „ein Adagio nebst Variationen über ein Thema aus Lumpaci-Vagabundus für Pianoforte“⁵ an und hoffte zehn Jahre später vergeb-

- 1 Brief vom 29. 5. 1847 an Reger, in: Albert Lortzing, *Sämtliche Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Irmlind Capelle, Kassel u. a. 1995, S. 294. Aus dieser äußerst verdienstvollen Ausgabe, die ein faszinierendes Bild vom Theaterleben der Biedermeierzeit gibt, zitiere ich buchstabengetreu, aber ohne die Hervorhebungen durch Unterstreichungen oder Kursivschrift.
- 2 5. 8. 1845 an Reger, ebd. S. 252.
- 3 Jürgen Lodemann, *Lortzing. Leben und Werk des dichtenden, komponierenden und singenden Publikumsliebings, Familienvaters und komisch tragischen Spielopernweltmeisters aus Berlin*, Göttingen 2000, S. 140.
- 4 31. 3. 1834 an August Pichler: Lortzing, *Sämtliche Briefe* (Anm. 1), S. 72. Carl hatte den Leim gespielt; Jürgen Lodemann („Ehrt ihn hoch von heute an!“, in: *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Irmlind Capelle, München 2004, S. 9–30) nennt allerdings Zwirn als Lortzings Rolle (S. 11). Auch bei den Leipziger Erstaufführungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835) und *Einen Jux will er sich machen* (1842) trug Lortzing eigene Kompositionen vor. Außerdem komponierte er, auf einen Text von Philipp Reger, eine Einlage für den *Talisman*. Vgl. dazu Irmlind Capelle: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke von Albert Lortzing*, Köln 1994; Capelle beschreibt Lortzings Nestroy-Kompositionen unter den Nummern 29, 30, 34, 54 und 62.
- 5 22. 5. 1834 an Julius Wunder: Lortzing, *Sämtliche Briefe* (Anm. 1), S. 77.

lich auf einen Lotteriegewinn mit der Losnummer der Nestroy-Helden: „Unsre Lumpaci:Nummer ist durchgefallen.“⁶ Noch ein halbes Jahr vor seinem Tod machte Lortzing sich Mut: „[...] dabei aber ‚alleweil fidel‘ wie der Schneider im Lumpaci.“⁷

Wie Ferdinand Raimund oder Johann Nestroy, mit dem er das Geburtsjahr teilt, war Lortzing als Darsteller erfolgreich, ehe er eigene Werke schrieb; dabei war er nicht nur eine Doppel-, sondern eine Dreifach-Begabung, vertonte als ‚Dichterkomponist‘ fast ausschließlich eigene Texte. Sein letztes und beinahe völlig unbekanntes abendfüllendes Werk, *Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück*, ist eine ‚Komisch-romantische Zauberoper‘, die in Wien entstand und vielfältige Verbindungen zum Wiener Theater aufweist.⁸

Ein Direktionswechsel hatte dazu geführt, dass Lortzing 1845 seine Stelle am Leipziger Stadttheater verlor. Mit Direktor Franz Pokorny konnte er die Uraufführung seiner jüngsten Oper *Der Waffenschmied von Worms* am Theater an der Wien vereinbaren. Lortzing, der in Leipzig darunter gelitten hatte, als ‚Komödiant‘ von den musikalischen Autoritäten ignoriert worden zu sein, fühlte sich geschmeichelt: „Alles was singt, sieht mich schon als fest engagierten Kapellmeister an und will durch meine Protection nach Wien.“⁹ Pokorny war als Direktor des Theaters in der Josefstadt erfolgreich gewesen; 1845 gelang es

6 15. 10. 1844, ebd. S. 207.

7 1. 8. 1850, ebd. S. 431.

8 In der Zürcher Zentralbibliothek liegen die Manuskripte, die der Uraufführung in Leipzig wie der Wiederaufführung am Mittelsächsischen Theater in Freiberg, an der ich als Dramaturg beteiligt war, zugrunde lagen (Premiere am 19. März 2005; musikalische Leitung: Martin Bargel; Inszenierung: Judica Semler und Ingolf Huhn; Ausstattung: Marie-Luise Strandl). 1849 erschien in Leipzig bei Breitkopf und Härtel der Libretto-Druck, nach dem ich grundsätzlich zitiere. Eine weitere undatierte Ausgabe erschien in Leipzig bei Sturm und Koppe; Philipp Reclam jun. veröffentlichte 1906 in Leipzig eine Textausgabe des Lortzing-Forschers Georg Richard Kruse, der Zensuränderungen rückgängig machte, dafür aber eigene vornahm. Diese Drucke und das Manuskript zitiere ich, wenn es um Fassungsunterschiede geht. Vgl. Oskar A. Straickher, ‚Albert Lortzing in Wien‘, in: *Unsere Heimat. Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich und Wien* 21 (1950), Nr. 3–4, S. 33–42, über *Rolands Knappen*: „Diese Oper ist stark vom Lokalgeiste Wiens beeinflusst.“ (S. 39). Straickher belegt das jedoch vor allem mit Karl Haffner, meiner Meinung nach unzutreffend, vgl. unten Anm. 26.

9 20. 5. 1845 an Reger: Lortzing, *Sämtliche Briefe* (Anm. 1), S. 242. Weitere Briefe zeigen, dass die Verhandlungen nicht unkompliziert waren: „Pokorny hat an mich geschrieben; er hat das Theater an der Wieden in Pacht genommen und will dort eine große Oper gründen; er hofft durch mein Engagement seinem Unternehmen ein Lustre zu geben [...]“ (Anfang Juni 1845 an Düringer, ebd. S. 244); „Gestern kam denn endlich der längst-ersehnte Messias, Herr Pokorny hier an und besuchte mich. Sein Benehmen war jedoch der Art, daß ich aus seinem Besuch mehr herausdeutete er sei gekommen um die von ihm mit großem Interesse angeknüpfte Unterhandlung eher wieder aufzulösen als zu fördern“ (25. 6. 1845 an Reger, ebd. S. 247); „Herr Pokorny war wieder hier und will sein Unrecht wieder gut machen [...]. Er hat mir vortreffliche Bedingungen gestellt [...]“ (21. 2. 1846 an Düringer, ebd. S. 269).

ihm, das Theater an der Wien zu ersteigern. Hier wollte er sich als Operndirektor profilieren und engagierte namhafte Künstler. Nach der *Waffenschmied*-Uraufführung am 30. Mai 1846 erhielt der Komponist einen Vertrag vom 1. September 1846 bis zum 31. August 1848, als Kapellmeister neben Franz von Suppé. Zweieinhalb Jahre, in denen drei neue Opern entstanden und er die Revolution von 1848/49 hautnah miterlebte, verbrachte Albert Lortzing nun in Wien. Zunächst begrüßte er das neue Engagement überschwänglich:

So ist denn endlich der Augenblick erschienen, wo ich das gute Leipzig verlassen muß und kann ich mit dem Tausche wohl zufrieden sein, denn ich gehe [...] nach dem schönen Wien. [...] ich fand ein Entgegenkommen, eine Aufnahme, wie ich sie nimmer erwartet hätte. [...] Gott! Wie miserabel kommt mir jeder vor, der nicht in Wien engagiert ist.¹⁰

Lortzing besuchte natürlich die Wiener Theater: „Die Leopoldstadt gefällt mir [...] sehr. Man giebt Poßen – worin Scholz unübertrefflich ist [...]“.¹¹ Er kritisierte aber auch „Poßen“, die „[...] nur durch Nestroi und Scholz genießbar gemacht werden.“¹² Jedenfalls trauerte er bald dem Leben in Leipzig nach – „Genaue Bekannte habe ich gar keine. Auch darin mag meine Unbehaglichkeit ihren Grund haben.“¹³ – und schätzte seine berufliche Situation negativ ein:

Die Finanzen unsers Direktor's stehen entsetzlich schlecht. Der gute Mann ist ein von Glück begünstigter gewesen, so lange er das kleine Theater in der Josephstadt führte; um aber ein Geschäft, wie es das Theater an [der] Wien verlangt, zu leiten, muß man Verstand, Praxis, Umsicht etc besitzen, und das alles fehlt unserm guten Pokorny; das ganze Jahr Gäste, nie ein Repertoire – in Folge deßen eine gränzenlose Unordnung, die Vorstellungen von einem Tage zum andern vorbereitet – so geht es bei uns zu. Von meinen Opern – solltest Du es glauben ist seit einem halben Jahre nicht eine auf dem Repertoire weil – keine Darsteller dafür da sind, kein Spieltenor kein Buffo u. s. w. Ich habe überhaupt die traurige Erfahrung gemacht, das Wien, Oestereich im Allgemeinen für mich (als Opernkompontisten) kein Terrain ist. Das Volk kann nicht reden und nicht spielen.¹⁴

10 17. 7. 1846 an Düringer, ebd. S. 276 f.

11 29. 5. 1847 an Reger, ebd. S. 294.

12 3. 3. 1847 an Düringer, ebd. S. 291.

13 5. 12. 1847 an Düringer, ebd. S. 309.

14 Ebd. S. 293. Was die Aufführungszahlen von Lortzing-Opern angeht, so widersprechen sich verschiedene Veröffentlichungen. Hermann Kupfer führt in seiner Dissertation *Franz Pokorny und das Theater an der Wien* (Universität Wien 1979) einschließlich der dem Festengagement vorausgehenden Uraufführung bis zum 30. März 1849 vier Aufführungen des *Waffenschmieds*, jeweils drei von *Zar und Zimmermann* und *Undine* und zwei der *Beiden Schützen* an. Fritz Racek (‚Einiges über Lortzings Tätigkeit am Theater an der Wien‘, in: *Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag*, hg. von Friedrich Wilhelm Riedel und Hubert Unverricht, Mainz 1971, S. 248–251) nennt

Gäste wie Giacomo Meyerbeer und Jenny Lind brachten Pokorny zwar künstlerische Erfolge, verstärkten aber, da die Ausgaben die Einnahmen überstiegen, seine wirtschaftlichen Schwierigkeiten. Keine der Opern, die Lortzing in Wien komponierte, wurde hier (ur)aufgeführt. Als erstes Werk entstand 1846/47 *Zum Großadmiral*, eine ‚Komische Oper‘ um Heinrich V., den, der als liederlicher Prinz in Shakespeares *Henry IV.* unter dem Einfluss Falstaffs steht. Bei Lortzing wird er durch eine Intrige auf den Weg der Tugend geführt. Die Uraufführung fand im Dezember 1847 in Leipzig statt; der Autor kommentierte aus Wien: „Meine neueste komische Oper ‚zum Grossadmiral‘ wird dieser Tage [...] in Leipzig zum Erstenmale gegeben werden, Gott gebe seinen Seegen. Hier hat mir’s zu lange gedauert; bei uns jagt ein Gast den Andern und die theuer bezahlten Mitglieder gehen spazieren, es ist eine hirnlose Wirthschaft!“¹⁵ Die Wiener Erstaufführung dirigierte Lortzing erst im Februar 1849, kurz bevor er zur Uraufführung von *Rolands Knappen* nach Leipzig aufbrach, am Theater in der Josefstadt – hier versuchte er offenbar Fuß zu fassen, als das Ende seines Engagements bei Pokorny absehbar war.¹⁶ Im Oktober 1847 brachte das Theater an der Wien immerhin *Undine* heraus; Lortzings Ehefrau berichtete: „Die Oper hat auch sehr gefallen allein die Hunde von Rezensenten haben die Oper in den Blättern so schle[c]ht gemacht weil Onkel keinem Geld zuschickt [...]“.¹⁷

Die Revolution von 1848/49 wurde von Lortzing zunächst begrüßt: „Selbst die einfältigsten Leute fangen an zu begreifen, daß man auch ohne Kaiser fertig werden kann.“¹⁸ Seine eigene Situation aber wurde noch schwieriger:

allein für September bis November 1846 jeweils sechs Aufführungen der *Schützen* und des *Waffenschmied* (S. 248 f.) sowie fünf *Undine*-Termine im Oktober und Dezember 1847 (S. 250).

- 15 12. 1847 an Düringer: Lortzing, *Sämtliche Briefe* (Anm. 1), S. 309. Die *Allgemeine Wiener Musikzeitung* hatte im Oktober 1847 Aufführungsvorbereitungen am Theater an der Wien gemeldet (Anmerkung, ebd. S. 306).
- 16 „Direktor Stöger hat die Josephstadt gepachtet [...] Meiner langen Rede kurzer Sinn ist also: daß ich mit Stöger in Unterhandlung treten werde.“ (20. 7. 1848 an Eduard Genast, ebd. S. 324). Nach der *Großadmiral*-Premiere schrieb Lortzing an die Berliner Musikverleger Bote & Bock: „Mit Entrüstung vernehme ich, daß man die Leistungen des ehrenwerthen Opern:Personals an dem Theater in der Josephstadt bei Ihnen in ein übles Licht gestellt hat. [...] die auf jener Bühne vor kurzem Statt gefundene treffliche Darstellung meiner Oper: ‚zum Grossadmiral‘ [liefert] gerade den schlagendsten Gegenbeweiß [...]“ (14. 2. 1849, ebd. S. 350). Wenige Wochen später musste Lortzing dem Sänger August Kindermann berichten: „Direktor Stöger hat seine ganze Gesellschaft plötzlich entlassen“ (1. 4. 1849, ebd. S. 353).
- 17 Zitiert nach der Anmerkung in Lortzing, *Sämtliche Briefe* (Anm. 1), S. 302. Lortzing selbst klagt, dass Pokorny mit der Kritik „gänzlich zerfallen“ (5. 12. 1847 an Düringer, ebd. S. 308) sei.
- 18 31. 7. 1848 an Heinrich Schmidt, ebd. S. 331. Zu Lortzings (Lied-)Kompositionen aus dieser Zeit vgl. Irmilind Capelle: „... eine interessante Epoche haben wir hier durchlebt“ – Albert Lortzing und die Revolution 1848/49“, in: *1848 und der deutsche Vormärz* (= *Forum Vormärz Forschung* 3), Bielefeld 1998, S. 265–280.

Hier herrscht eine förmliche Anarchie. [...] Unsere Einnahmen waren lange Zeit die besten. Es wurde im Schauspiele ungeheuer gearbeitet, und die Freiheitsstücke [...] machten in den ersten Freiheitswochen tüchtige Einnahmen. Nach und nach aber schwand der Sinn für's Komödienspiel gänzlich und in allen Häusern herrscht die schauerlichste Leere mit Ausnahme des Karl:Theaters, wo ein neues Stück von Nestroy: „Freiheit in Krähwinkel“ das Publikum durch dreißig Vorstellungen anzog. Es ist ein zusammen gewürfeltes Machwerk, hat aber viel komische Situationen und läßt natürlich alle Saiten der Zeitumstände erklingen.¹⁹

Auch Lortzing machte sich an eine Oper, die „ZeitUmstände berührt, Freiheitslieder u. d. g. enthält“.²⁰ Im Sommer 1848 entstand *Regina*, eine operntypische Liebesgeschichte, aber im modernen Milieu, vor dem Hintergrund streikender Arbeiter und brandstiftender Freischärler: Sopran (die Fabrikantentochter Regina) liebt Tenor (Richard, Werkinspektor), eifersüchtiger Bariton (Stefan, Werkmeister) intrigiert dagegen. Wie in seinen gleichzeitigen Briefen sympathisierte Lortzing mit den Zielen der bürgerlichen Revolution, lehnte aber Gewalt ab. Entsprechend den politischen Ereignissen schwanden die Aufführungschancen:

Was uns von den Errungenschaften der Märztage noch übrig geblieben sein wird – wir müssen's halt abwarten. [...] Ich habe bereits wieder ein neues Opus vollendet. Eine ernste Oper mit Freiheitsliedern, zeitgemäß etc. Ich hatte sie für's Kärnthnerthor berechnet, jetzt ists aber damit aus und sie wird [...] wohl in Leipzig zur Aufführung kommen, wo ich selbst dirigiren werde.²¹

Einige Zeilen später gibt es bereits ein neues Projekt: „Auch habe ich eine komisch romantische Zauberoper angefangen und den ersten Akt bereits vollendet [...]“.²²

II

Mit *Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück* rechtfertigt Lortzing sich gegen vermutete oder tatsächliche Vorwürfe, er verschwende seine Zeit mit wenig aussichtsreichen ernsten Werken:

19 31. 7. 1848 an den befreundeten Schauspieler Georg Meisinger: Lortzing, *Sämtliche Briefe* (Anm. 1), S. 327 f. – Ingolf Huhn, Regisseur der *Knappen*-Wiederaufführung, verglich in Gesprächen die von Lortzing geschilderte Situation mit der 1989/90 in der DDR: Aktuell-politische Stücke waren zunächst ungemein erfolgreich, dann jedoch brach der Theaterbesuch generell ein.

20 20. 10. 1848 an Raimund Härtel: Lortzing, *Sämtliche Briefe* (Anm. 1), S. 339.

21 8. 11. 1848 an Düringer, ebd. S. 342. Wenig später war auch in Leipzig die Aufführung unmöglich geworden. Erst zur Zeit Wilhelms II. kam es in Berlin zur Uraufführung in einer Bearbeitung, die den preußischen Freiheitskampf gegen die Franzosen feierte; die Originalfassung wurde 1998 von Peter Konwitschny in Gelsenkirchen inszeniert.

22 Lortzing, *Sämtliche Briefe* (Anm. 1), S. 342.

[...] ich freue mich schon zu hören, wie die gelehrt sein wollenden Musiker ausrufen werden: „wenn der Mensch doch bei seiner komischen Musik bleiben wollte!“ ich kann ihnen aber nicht helfen, diesen armseligen Subjekten, die selber nichts leisten können aber alles andre bekritteln – sie müssen mein neuestes Opus [*Regina*] verdauen. Hinter her kommt übrigens gleich wieder eine komische Oper [...].²³

Für diese „komische Oper“ griff Lortzing wie üblich auf eine Vorlage, dieses Mal ein Märchen aus der Sammlung des Weimarer Literaten Johann Karl August Musäus, zurück, die er dann selbst bearbeitete: „Das Sūjet habe ich wieder selber zusammen geschustert und ich glaube, es ist dumm genug.“²⁴ Nach dem Tod des legendären Ritters Roland irren seine Knappen in der Fremde umher. Die Königin der Berge verspricht ihnen die Erfüllung aller Wünsche, fordert jedoch, dass die drei Kameraden sich trennen, und überreicht jedem einen Talisman: Sarron erhält ein Tischtuch, das alle gewünschten Speisen serviert, Amarin einen leeren Geldbeutel, neben dem sich immer wieder ein voller aus der Tasche ziehen lässt, und Andiol ein Käppchen, das seinen Träger unsichtbar macht. Schließlich prophezeit sie, dass die drei das Glück fänden, wenn sie sich wiederträfen und die Geschenke die Wunderkraft verlören. Das geschieht am Hof des Königs Garsias: Sarron hat es hier mit seinem ‚Tischlein-deck-dich‘-Tuch zum „Obermundkoch“ gebracht; Andiol wurde als Hofnarr zur Aufheiterung der Prinzessin Isalda engagiert; und der unermesslich reiche Amarin bewirbt sich als angeblicher „Abkömmling“ Karls des Großen um die Hand eben dieser Prinzessin. Nach dem Wunsch ihres bankrotten Vaters sollte sie den reichen chinesischen Prinzen Tutatu heiraten, der sich am Hofe aufhält; sie lehnt aber die Verbindung ab, weil sie einem jungen Mann nachtrauert, den sie während ihrer Klostererziehung durch ein vergittertes Fenster hindurch kennenlernte. Tutatu belauert die neuen Günstlinge des Königs, entdeckt ihre Geheimnisse und versucht, dem König deren Talismane zu verschaffen. Amarin und Isalda erkennen sich als die Geliebten aus der Klosterzeit; er will sie nicht betrügen und bekennt seine wahre Identität. Die Knappen fliehen mit der Prinzessin und müssen feststellen, dass ihre Zauberkräfte versiegt sind; die Königin der Berge vertreibt die Truppen des Königs. Sie bietet den Knappen einen Schatz an; die jedoch wollen nur in die Heimat zurück und werden gemeinsam mit der Prinzessin in eine „blühende Gegend der französischen Schweiz“ versetzt, wo sie von Freunden und Angehörigen freudig begrüßt werden.

Bei der Entstehung seiner Libretti nahm Lortzing gern die Hilfe von Freunden in Anspruch. Philipp Düringer erklärt er die *Knappen* und äußert ziemlich genaue Wünsche:

[...] es fehlen mir jedoch ein paar Texte, zu denen meine Muse sich gar

23 18. 9. 1848 an Reger, ebd. S. 338.

24 8. 11. 1848 an Düringer, ebd. S. 343.

nicht bequemen will, eine Romanze und ein Lied. [...] Die besagte Romanze wäre also folgenden Inhalts [...]: „Ich stand in stiller Mondnacht am Kloster Wacht, der Heimath gedenkend, da zeigte sich am Fenster (oder am Gitter des Klostergartens) ein Wesen im weißen Gewande (reizend, himmlisch – natürlich) wir lernten uns kennen (wie, brauchen die Leute nicht zu wissen) lieben. [...] Das Lied, deßen ich noch benöthigt wäre, wird von Sarron gesungen, nachdem er dem gefräßigen Könige Garsias und seinem hungrigen Gefolge mittelst seines „Tischlein decke dich“ reichbesetzte Tafeln vorgezaubert hat. Ein Lob der Tafelfreuden. Kann auch einen stehenden Refrain haben: „hoch die Tafelfreuden“ oder so etwas ähnliches.²⁵

Am fertigen Werk kann man erkennen, wie genau Düringer sich an Lortzings Vorgaben gehalten hat – und dass die beiden damit die wohl berühmteste Wiener Operette, Johann Strauß' *Fledermaus*, inspiriert haben, die zwei Jahrzehnte nach Lortzings Engagement am Theater an der Wien entstand und deren Trinklied im Finale des zweiten Aktes sich an das von Lortzing bei Düringer bestellte „Lob der Tafelfreuden“ anlehnt.²⁶

Typisch für Lortzing ist, dass – wie auch bei Nestroy – ‚kleine Leute‘ im Mittelpunkt stehen. Nicht Ritter Roland, als „Orlando furioso“ seit der Barock-

- 25 8. 11. 1848 an Düringer, ebd. S. 342 f. Die Autorschaft des Operntextes ist dennoch bis heute strittig. Auf dem Titelblatt heißt es „nach Musäus' gleichnamigem Märchen frei bearbeitet von G. M.“. Hinter „G. M.“ wurde einerseits der mit Lortzing befreundete Schauspieler Georg Meisinger vermutet. Der jedoch hatte Wien bald nach Lortzings Engagement verlassen, und in Briefen aus der Entstehungszeit der *Knappen* ist mit keinem Wort von einer gemeinsamen Oper die Rede. Petra Fischer (*Vormärz und Zeitbürgertum: Gustav Albert Lortzings Operntexte*, Stuttgart 1996) vermutet hinter „G. M.“ G. O. Marbach, der 1838 in Leipzig *Die Geschichte von den drei Rolandsknappen* in einer Volksbuch-Sammlung herausgebracht hatte. Lortzing mag diese Ausgabe oder Marbach selbst gekannt haben, vergleicht man aber die Texte, so folgt das Libretto bei den wenigen Unterschieden eher Musäus als Marbach. Capelle merkt in Lortzing, *Sämtliche Briefe* (Anm. 1), S. 344 an, dass sich Musäus' „Volksmärchen“ in der zweibändigen Ausgabe „Wien 1846“ in Lortzings Nachlass fanden. Immerhin wäre denkbar, dass er die *Knappen* zuerst in der Fassung Marbachs kennenlernte und dessen Initialen deshalb auf dem Titelblatt beließ.
- 26 Statt „in seiner Klausur“ sitzt der Mönch bei Strauß „in stiller Zelle“; hier wie dort holt er sich „aus dem Glase / Rubinen auf die Nase“. In der *Fledermaus* beginnt die erste Strophe „Im Feuerstrom der Reben“. Dieser Vers findet sich weder in Lortzings Uraufführungsmanuscript noch im Breitkopf-und-Härtel-Druck, wohl aber als zweite Strophe bei Sturm und Koppe. Kruse schließlich bringt den „Feuerstrom“ als erste Strophe (die Textausgaben wie Anm. 8). Da das Lied in der Lortzing-Sammlung der Landesbibliothek Detmold als Manuskript Düringers überliefert ist, ist ein anderer Autor – etwa Karl Haffner, der später an der Entstehung der *Fledermaus* beteiligt war – abwegig. Bis zur weiteren Klärung scheint mir plausibel, dass Haffner oder ein anderer *Fledermaus*-Mitarbeiter die Idee und einige Verse von Lortzing/Düringer übernahm und selbst eine neue erste Strophe dichtete, die dann, nach dem Erfolg der *Fledermaus*, in die *Knappen* eingebaut wurde.

zeit oft komponiert, sondern seine Bedienten sind die Helden. Obwohl Lortzing nach *Regina* bewusst auf einen Märchenstoff zurückgriff, nutzte er auch dieses Märchen – durchaus in der Tradition Musäus' – für satirische Anspielungen. So erkannten die Zeitgenossen in König Garsias eine Parodie des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm IV., auf dessen Zurückweisung der Kaiserwürde eine Strophe im unten ausführlicher zitierten Narren-Lied Andiols direkt anspielt:

Dieser bahnt zu einem Throne
Sich den Weg durch Blut und Graus;
Jenem bietet man die Krone,
Doch er dankt und schlägt sie aus.²⁷

Diese Verse fielen ebenso der Zensur zum Opfer wie das von ihm selbst vielbeschworene ‚Redetalent‘ des tatenarmen Königs, das im Druck durch eine allgemeinere ‚Liebenswürdigkeit‘ ersetzt wurde. In der Uraufführung blieb der Text jedoch anscheinend unzensiert, Lortzing berichtet: „Die Anspielungen auf den König von Pr., welche hier rasenden Anklang fanden, habe ich natürlich für den Druck beseitigt [...]“. ²⁸ Auch heutige Politiker könnten sich noch von Lortzing angesprochen fühlen; in einer für die Zensur offenbar nicht anstößigen Arie jubelt der bankrotte König, nachdem er meint, in den Besitz des uner-schöpflichen Geldbeutels gelangt zu sein:

Alle Welt wird staunend sehen,
Wie dem jungen Phönix gleich
Aus der Asche neu erstehen
Neu erblühen wird dies Reich.
Denn bei jetzigem Befinden
Ist ja, ich gesteh' es frei,
Eines Volkes Glück zu gründen
Eine wahre Spielerei.
Alle Frohnen, alle Steuern
Heb' ich auf mit einem Mal,
Täglich will ich Feste feiern,
Mich zu zeigen liberal.
Will Paläste, Kirchen bauen
Ganz von Gold und Marmorstein,
Wie sie nirgendwo zu schauen,
Nur – um populär zu sein.
Will die Künste cultivieren,
Große Opern engagieren,

27 *Knappen*, II. Akt, Nr. 10; zitiert nach dem Manuskript (Anm. 8), das auf einem eingelegten Blatt von fremder Hand auch die Zensur-Variante enthält, die bei Breitkopf und Härtel sowie Sturm und Koppe gedruckt wurde.

28 1. 8. 1849 an Düringer: Lortzing, *Sämtliche Briefe* (Anm. 1), S. 374.

Für die Triller und Passagen
 Zahlen ungeheure Gagen.
 Ob man lache, ob man spotte,
 Ich will Gold in Fülle streu'n
 Denn von einem Staatsbankrotte
 Kann hier nie die Rede sein.²⁹

Ein naheliegendes Theater-Vorbild der Knappen, die Lortzing als „Amarin, der schwärmerische (erster Tenor) Andiol der drollige (Soubrettenparthie) und Sarron der joviale (Bariton)“³⁰ charakterisiert, waren die wohlbekanntesten Handwerksburschen aus Nestroys *Lumpacivagabundus*. Die Grundstruktur der Abenteuer wiederum erinnert an Raimunds *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, der seinerseits auf ein Märchen Wielands zurückgeht – hier zeigt sich wie bei Musäus/Lortzing der Einfluss der Weimarer Spätaufklärung auf das Wiener Zauberbertheater.³¹ Der Barometermacher Bartholomäus Quecksilber, die volkstümlich-positive Figur, kann mit seinen Zauberutensilien zunächst ebenso wenig anfangen wie Lortzings Knappen:

Amarin: Erschien uns nicht eine wohlthätige Fee?
 Andiol: Ei freilich, da ist ja mein Geschenk, der wunderbare Talisman.
 Sarron: Und auch der meinige, obgleich ich gar nichts Wunderbares daran erblicke.
 Amarin: Und dieser Beutel, sollte er sich vielleicht von selber füllen?

29 *Knappen* (Anm. 8), S. 21; die „ungeheuren Gagen“ für „Triller und Passagen“ sind natürlich eine Spitze des deutschen Spielopernkompunisten gegen die italienische und französische Oper.

30 8. 11. 1848 an Düringer: Lortzing, *Sämtliche Briefe* (Anm. 1), S. 342; vgl. Heinrich Heine in der *Romantischen Schule*: „Gar oft, auf meinen Fußreisen, verkehrte ich mit Handwerksburschen [...]. Gewöhnlich fand ich, daß drei zusammen auf solche Wanderschaft ausgingen. Von diesen dreien war der Eine immer der Räsonneur; er räsionierte mit humoristischer Laune über alles was vorkam [...] Der zweite Weggeselle bricht nur zuweilen mit einigen wütenden Bemerkungen hinein; er kann kein Wort sagen ohne dabei zu fluchen; [...] sein beständiger Refrain ist, wie sehr er es bereue, daß er der Frau Wirtin in Halberstadt, die ihm täglich Kohl und Wasserrüben vorgesetzt, nicht eine Tracht Schläge zum Andenken zurückließ. Bei dem Wort ‚Halberstadt‘ seufzt aber der dritte Bursche aus tiefster Brust; er ist der jüngste, [...] denkt noch immer an Feinsliebchens schwarzbraune Augen, läßt immer den Kopf hängen und spricht nie ein Wort.“ (Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften in 12 Bänden*, hg. von Klaus Briegleb, Band 5: *Schriften 1831–1837*, S. 454.

31 Vgl. Norbert Miller im Vorwort des Insel-Taschenbuchs *Kasperletheater für Erwachsene*, hg. von Norbert Miller und Karl Riha, Frankfurt/Main 1978: „Die vorromantischen Verserzählungen und Epen Christoph Martin Wielands und die *Volksmärchen der Deutschen* von Johann Carl August Musäus (1782–1786) fanden in Wien jetzt [Ende des 18. Jh.s] eine uneingeschränkte Zustimmung, wurden eifriger nachgedruckt und nachgeahmt als irgendwo sonst in Deutschland“ (S. 38).

Andiol: Oder dieses Käppchen, sollte es mich vielleicht zu einem Gelehrten machen?

Sarron: Und dieses Tuch, sollte es vielleicht eine Windel für mein jüngstes Kind sein?³²

Dann aber führen die Talismane jeweils zu Macht und Einfluss. Quecksilber besiegt Tutu, den Beherrscher der Zauberinsel, und wirbt um die Prinzessin. Vater und Tochter jedoch haben es auf seine Wunderdinge abgesehen, um sich damit selbst Macht und Reichtum zu sichern – bei Lortzing übernehmen das König Garsias und sein Schwiegersohn in spe Tutatu. Lortzings Königstochter dagegen ist eine positive Figur, während Musäus' weibliche Hauptfigur, die nymphomanische Gattin des Königs, eher als dieser selbst die Talismane für sich gewinnen wollte – sie ähnelt Raimunds tückischer Prinzessin.

In Raimunds *Mädchen aus der Feenwelt* wacht die Feen-Mutter über das Schicksal ihrer Tochter wie die Königin der Berge über das der Knappen. Das Mädchen leidet unter der Geldgier seines Pflegevaters und findet sein Glück erst dann, als der Vater den Reichtum verflucht – so wie die Knappen, als sie die Schätze zurückweisen. Anders als in der Vorlage, wo eine nur zu Beginn auftauchende alte Hexe die Zaubergeräte für erwiesene Liebesdienste schenkt – am Ende des Märchens, nach dem Verlust der Talismane, finden die Knappen bei Musäus ein ironisch kommentiertes trauriges Ende –, schafft Lortzing einen moralisierenden ‚Zauber‘-Rahmen. Zu Beginn schickte die Königin der Berge die Knappen mit der Aufforderung, sich zu trennen, auf einen Prüfungsweg; am Ende, wo sie nach dem Verzicht auf materielle Schätze das wahre Glück finden, lässt sie die Prüfung bestehen:

So nehmt den Schatz, den köstlichsten auf Erden
Und mag' er nimmer Euch entrissen werden;
Kehrt froh und fröhlich zu den Eurigen zurück
Und findet in der Heimat das ersehnte Glück!³³

Das erzieherische Wirken der Königin entspricht Raimunds Alpenkönig,³⁴ der Herrn von Rappelkopf auf den rechten Weg zurückbringt. Dieser ‚Menschenfeind‘ singt eine Arie über die Narrheit der Welt, die auch im antithetischen Aufbau das Vorbild für Lortzings Hofnarren Andiol gewesen sein könnte:

Wie ist im Wünschen so verschieden

32 *Knappen* (Anm. 8), S. 6. Der Barometermacher meinte: „Ja, was sind denn das für Kindereien? Einen Menschen so für einen Narren zu halten“ (*Raimunds Werke in einem Band*, hg. von den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Berlin und Weimar 1980, S. 7).

33 *Knappen* (Anm. 8), S. 28.

34 In einer *Knappen*-Bearbeitung aus dem Jahre 1937 (*Die Glücksnarren*, Spieloper von Paul Hensel-Haerdich, Musik von Albert Lortzing) hat der Autor, ein Kasseler Dramaturg, die Königin der Berge durch Rübezahl ersetzt.

Doch jeder Mensch auf dieser Welt!
Mit seinem Schicksal nicht zufrieden
Des nächsten Loos ihm mehr gefällt.

[...]

Dieser geizt mit seinem Gute,
Giebt nicht einen Pfennig aus;
Jener wirft mit leichtem Muthe
Alles Geld zum Fenster 'naus.

[...]

Es ist die Welt – gesteht es nur:
Ein großes Narrenhaus,
Und mit dem letzten Menschen stirbt
Der letzte Narr erst aus.

Darum wag' ich, / Darum sag' ich:
Die Narrheit ist's, die Narrheit ist's, die mir gefällt,
Sie stärkt mir das Herz und regieret die Welt!
Drum, macht mir der Ernst und das Wissen viel Pein,
So ruf ich: ein Glück ist's ein Narr zu sein. –³⁵

In Raimunds *Verschwender* schließlich gibt es, wie im überraschenden Finale der *Knappen*, eine ideale, d. h. noch schönere als die reale Schweiz. Die Gäste Flottwells, der noch seinen Wohlstand genießen kann, rühmen die Aussicht aus seinem neuen Haus: „Der Anblick übertrifft die Schweiz.“³⁶ Am Ende findet der Verarmte dann Aufnahme bei seinem ehemaligen Diener Valentin:

(Voriger. Liese. Dann Valentin, Rosa, Kinder. Nachbarsleute. Bauern)

[...] Alle: Vivat, der gnädige Herr soll leben!

[...] (Auf den Bergen sieht man in der Ferne die Senner und Sennerinnen
die Kühe von den Alpen treiben, und sie singen wie Echo.)

[...] Valentin:

Die Küh treiben die Sennerinnen just von der Alm.
Genügsamkeit bleibt doch die köstlichste Salm,
Der Reiche liegt schlaflos im goldenen Saal,
doch kummerlos schlummert die Kuh in dem Stall.

[...] Senner und Sennerinnen (in der Ferne):
Dudeldide dudeldide! Wie freut die Kuh der Stall.³⁷

Lortzing mag sich an diese Szene erinnert haben, und die Theater hätten eine

35 *Knappen* (Anm. 8), S. 14. Bei Raimund hieß es: „Die Welt, ich schreib ihr die Devise, / Ist bloß ein wahnberauschter Riese. / Der eine spräch gern mit den Sternen, / Der andre möcht gern gar nichts lernen, [...] Die Erd, es kömmt darauf heraus, / Ist nur im Grund ein Irrenhaus. / Und wie ich nach und nach gewahr, / So bin ich selbst ein großer Narr“ (Raimund [Anm. 32], S. 223 f.).

36 Raimund (Anm. 32), S. 289.

37 Raimund (Anm. 32), S. 330 ff.

bereits vorhandene Dekoration für die Schlusszene von *Rolands Knappen* nutzen können:

(Die Bühne zeigt eine blühende Gegend der französischen Schweiz [...] Landleute, Männer, Weiber, Kinder etc. sind überall auf der Bühne sowohl wie auf den Anhöhen gruppirt, und mit Arbeiten aller Arten beschäftigt [...])
 O süße Heimathlüfte –
 Wie weht ihr doch so mild,
 [...]
 Ob höh'rer Glanz und Schimmer
 Die Fremde gleich erhellt,
 Die Heimath bleibt doch immer
 Der schönste Ort der Welt.³⁸

Hier wie dort scheinen Szenenanweisungen und Text kaum ohne Ironie denkbar;³⁹ für Lortzing jedoch, der verarmt wieder auf Gastspielreisen gehen musste und *Rolands Knappen* in der Fremde schrieb, hatten sie einen bitteren Beigeschmack von Wahrheit.

III

Nach der Uraufführung von *Rolands Knappen*, die Lortzing seiner in Wien zurückgebliebenen Familie als Erfolg beschreibt,⁴⁰ erhielt er – inzwischen gab es wieder einen neuen Theaterleiter – erneut einen Vertrag als Kapellmeister in Leipzig. Nach wenigen Wochen und theaterinternen Intrigen kündigte Lortzing von sich aus, ein Schritt, den er anschließend bereut haben dürfte. Seine etablierten Opern waren weiterhin erfolgreich, brachten ihm aber nach einmal erfolgtem Verkauf der Partituren und Textbücher keine Einnahmen mehr, so dass er wieder auf Gastspielreisen gehen musste:

38 *Knappen* (Anm. 8), S. 28.

39 Ein später Nachfolger ist die Kuhstall-Revue in Ralph Benatzkys *Weißem Rössl*: „Eine Kuh / so wie Du“! Über die Tradition der ‚idealen Schweiz‘ auf der Opernbühne vgl. Till Gerrit Waidelich, ‚Die Schweiz ist künstlich!‘ im Programmheft zur Wiederaufführung von Joseph Weigl's Erfolgsoper *Die Schweizerfamilie* im September 2004 in Wien, Zürich und Berlin.

40 „Freut Euch mit mir, Ihr lieben Leute. Gestern ist meine Oper gegeben und mit ungeheurem Jubel aufgenommen. Die Aufführung war in Berücksichtigung daß wir nur zwei Orchesterproben hatten, eine vortreffliche zu nennen. [...] Das Haus war mit Bezugnahme auf die Zeit:Umstände und das schöne Wetter voll zu nennen. [...] Das Gefühl, mit welchem ich gestern in's Orchester gieng, will ich meinem Feinde nicht gönnen [...]. Wäre ich auch mit dieser Oper abgefallen – ich hätte nicht den Muth gehabt noch einmal die Feder anzusetzen.“ (26. 5. 1849: Lortzing, *Sämtliche Briefe* [Anm. 1], S. 370).

Meine Finanzen waren und sind zerrüttet. [...] Darauf fieng ich an, die Umgehend unsicher zu machen, dirigierte, gastirte und verdiente und verdiene ganz paßabel Geld, könnte mich auch wohl dabei fühlen, [...] wäre nicht mein Inneres – das gewiß von festem Zeuge war – so zerrissen. [...] Es ist nur dummes Zeug; aber es war mir ein schmerzliches Gefühl, zum ersten Mal in meinem Leben den Sylvesterabend ohne die Meinigen, so wie meinen 25jährigen Hochzeitstag fern von meinem guten Weibe zubringen zu müssen! Dazu die Strapazen bei solcher Kälte auf solchen kleinen Theatern und vor Allem: der gräßliche Widerwille gegen das Komödienspielen! aber merkwürdig – alle Theater sind versessen drauf [...] und weßhalb? nicht weil ich der Schauspieler – nein weil ich der Komponist Lortzing bin und das ist eben das Bittere dabei. [...] Von hier gehe ich nach Lüneburg; später nach Dessau, Chemnitz etc.⁴¹

Zu seinen letzten Rollen gehörte der Valentin im *Verschwendter*, auf Text und Musik bezogen nach Lortzings Ansicht „ein Treffer von beiden Theilen“.⁴² Noch 1849 als Benefiz in Leipzig, dann im Frühjahr 1850 in Gera und Chemnitz stand er in dieser Rolle auf der Bühne – in Chemnitz abwechselnd mit dem Dirigat von *Rolands Knappen*. Ab Mai erhielt er eine Anstellung am neuen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin, dem späteren Deutschen Theater. Hier sollte er Singspiel und Oper aufbauen, arbeitete aber vor allem als Schauspielmusiker. Auch dieses Vertragsverhältnis war bereits wieder zum Februar gekündigt, als Lortzing am 21. Januar 1851 starb. Zuvor konnte er Gastspiele erfolgreicher Wiener erleben: „Heute wird unser Herr Direktor von Wien zurück erwartet, wo er halb Wien zu Gastspiel eingeladen. Wie ich höre kommen für diesen Sommer, Beckmann’s, das Heese’sche Ehepaar, Scholz und Grois, Treumann u. Rott und Herr Direktor Karl.“⁴³ Für dieses Gastspiel komponierte Lortzing eine Schauspielmusik zu Nestroys *Der Zerrissene*⁴⁴ – das ist fast makaber, wenn man das eben (Anmerkung 41) zitierte bittere Geständnis des Komponisten über das eigene „zerrissene Innere“ daneben sieht. Wie bei den Possen Karl Holteis waren die „Wiener in Berlin“ offenbar erfolgreicher als der „Berliner in Wien“. Lortzing hatten weder die Jahre in Wien noch die ‚Romantisch-komische Zauberooper‘ das ersehnte Glück gebracht. *Rolands Knappen* kamen wohl zu spät, die erfolgreichen Vorbilder stammten aus den 30er Jahren.⁴⁵ Für Lortzing stand, wie für seine ehemaligen Schauspielerkolle-

41 4. 2. 1850 aus Gera an Reger, ebd. S. 387 f.

42 18. 8. 1850 an Ernst Pasqué, ebd. S. 435.

43 9. 6. 1850 an seine Ehefrau, ebd. S. 419. Später berichtet er: „Das Interesse des Publikum’s ist ungemein für dieses Unternehmen – da die Königsstadt [das Königstädter Theater in Berlin] ganz in Verfall gerathen ist“ (1. 8. 1850 an Düringer, ebd. S. 430).

44 Vgl. Irmlind Capelles Werkverzeichnis (Anm. 4), Nr. 99.

45 Vgl. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, 3 Bde., Stuttgart 1971–80, Bd. 3 [1980], S. 198: „Wer den gewaltigen Einschnitt von 1848 kennt, den Aufstieg der realistischen Kultur,

gen Raimund und Nestroy, das Spiel im Vordergrund; wie dieser wehrte er sich mit Extempores gegen die Zensur und riskierte dafür den (begrenzten) Konflikt mit der Obrigkeit. Für die Spieloper, die mit Texten und Traditionen spielte, wurden die Zeiten jetzt zu ernst. Lortzing saß zwischen allen Stühlen, schaffte es nicht mehr, im ‚Spiel‘ die Spannung zwischen Gesellschaftskritik und Unterhaltung, zwischen Oper und Komödie, zwischen nord- und süddeutschem Theater fruchtbar zu machen,⁴⁶ und als ernster Komponist, der er nach *Undine* mit *Regina* hatte werden wollen, konnte Lortzing nicht mehr reüssieren. Wie weit es ihm dafür an musikalischer Begabung, an geregelter Ausbildung oder an konzentrierter Arbeit fehlte, kann hier nicht geklärt werden. Sicherlich spielten auch biographische Zufälle, die Kündigung in Leipzig, die Revolution von 1848/49, eine Rolle. Spätestens seit seinem Scheitern in Wien aber fehlte Lortzing physisch und psychisch die Kraft zu einem Neuanfang.

wundert sich nicht darüber, daß das Altwiener Volkstheater mit der Barocktradition und dem gesamten alten Europa im Abgrund der Zeit verschwand.“

46 Vgl. das 5. Kapitel „Oper als Gesellschafts-Spiel: Biedermeierzeit“ meines Buches *Von der „Zauberflöte“ zum „Lohengrin“*. *Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989.

Klaus Kastberger

200 Jahre Bosheit. Nestroy und Horváth – ein forciertes Vergleich¹

1. Woran erkennt man einen Bösewicht?

Bekanntlich ist es so: „Man müsste ein Nestroy sein, um alldas definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht!“ Dieser Satz Ödön von Horváths darf nicht fehlen, wenn es um Johann Nepomuk Nestroy geht, und ich führe ihn, damit er hier sicher nicht fehlt, gleich vorneweg an. Außerdem vergesse ich nicht hinzuzufügen, dass dieser Satz, der in seiner wunderbar pointierten Art nicht nur von Horváth, sondern vielleicht gar von Nestroy stammen könnte, heute auch außerhalb eines engeren Vergleichs zwischen diesen beiden immer wieder verglichenen Autoren zu einem, ja fast könnte man sagen, geflügelten Wort geworden ist.

Das Schicksal hat es mit Horváth und Nestroy und mit ihrer Vergleichbarkeit ohne Zweifel sehr gut gemeint: Ziemlich exakt einhundert Jahre liegen zwischen ihren beiden Geburtstagen, d. h., man konnte die Jubiläen während der letzten fünfzig Jahre fast auf den Tag genau gemeinsam feiern und wird dies wohl auch noch einige hundert Jahre lang tun.² Für Philologen heißt es bei solchen Zufällen gleich einmal: Aufgepasst! Und dies gilt auch für den einleitend zitierten Satz: „Man müsste ein Nestroy sein, um alldas definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht.“ Dieser Satz stammt nämlich möglicherweise weder von Horváth noch von Nestroy, sondern von einem, der an einem ganz anderen Tag seinen Geburtstag und auch ansonsten mit Nestroy wenig und mit Horváth nur insofern zu tun hat, als sich die beiden gekannt und in den 1930er Jahren einige Briefe gewechselt haben. Der Mann und vielleicht geheime Autor des

- 1 Ergänzte Fassung eines Referats, das am 5. Juli 2005 bei den 31. Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat gehalten wurde.
- 2 Neben jener Vielzahl gegenseitiger Verweise, die sich sowohl in der Forschungsliteratur zu Horváth als auch in jener zu Nestroy finden, sei hier auf folgende Aufsätze verwiesen, die sich einem Vergleich der beiden Autoren widmen: Krishna Winston, ‚In puncto Liebe: Bildungsjargon von Nestroy bis Qualtinger‘, in: Wolfgang Paulsen (Hg.), *Österreichische Gegenwart. Die moderne Literatur und ihr Verhältnis zur Tradition*, Bern, München 1980, S. 25–37; Martin Esslin, ‚Nestroy: Between Hanswurst and Horváth‘, in: *Theater*, 1981, Nr. 2, S. 62–65; Louise Adey, ‚By Indirections Find Directions out.‘. Horváth, Nestroy and the Art of Obliquity‘, *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, 19 (1988), 2. Halbband, S. 107–121; Martin Stern, ‚Nestroy und Horváth oder Happy End für Staatenlosen. Zu Text und Uraufführung von Horváths *Hin und her* in Zürich 1934‘, *Nestroyana* 22 (2002), S. 43–53; Henk J. Koning, ‚Nestroy und Horváth – eine ungleiche Brüderschaft‘, *Orbis Linguarum* 21 (2002) auf: http://www.ifg.uni.wroc.pl/orbis/2002/21_02/bbb7koningot.pdf

berühmten Satzes heißt Franz Theodor Csokor und hat einige dieser Briefe in seinem Erinnerungsband *Zeuge einer Zeit* abgedruckt.

Die Authentizität von Csokors Briefen indes ist ungewiss. Im Vorwort seines Bandes schreibt der Herausgeber und/oder Autor selbst, dass er die Originale während des Krieges vernichtet und zumindest einen Teil der edierten Briefe später „aus von Tagebuchnotizen gestützten Entwürfen“³ rekonstruiert hat. Anhand der Briefe an Ferdinand Bruckner, die in Csokors Band ebenfalls versammelt sind und von denen sich einige auch im Original erhalten haben, hat Christian Schnitzler nachgewiesen, dass es in Csokors Abschriften zu umfangreichen Stilisierungen und Literarisierungen gekommen ist.⁴ Im Fall Ödön von Horváths, in dem es mit großer Wahrscheinlichkeit ähnlich lief, kommt erschwerend hinzu, dass Csokor in seiner Edition den kritischsten Teil von Horváths Biographie, nämlich die in den Jahren von 1933 bis 1935 statthabenden Aufenthalte in Berlin, zu vertuschen suchte. Anstatt in der Hauptstadt des Dritten Reichs hält sich Horváth bei Csokor stets in Wien, Budapest oder in dem idyllischen Salzburger Henndorf auf.

Um zu verstehen, was damals mit und in Horváths Leben geschah, ist es nötig, sich kurz die Situation vor Augen zu führen, in der sich der Autor Anfang 1933 befand. Mit der Zuerkennung des Kleistpreises und dem großen Erfolg der *Geschichten aus dem Wiener Wald* im selben Jahr 1931 war Horváth schlagartig zu einem der renommiertesten Bühnenautoren der ausgehenden Weimarer Republik geworden. Durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten sah er sich von allen Erwerbsmöglichkeiten ausgeschlossen und betrieb, obwohl er sich in einem autobiographischen Text von 1929 noch als eine „typisch alt-österreichisch-ungarische Mischung“⁵ bezeichnete und sowohl in seiner frühen Prosa als auch in seinen großen Volksstücken sehr bewusst mit nationalen und regionalen Klischees operiert, ein Projekt, das man als eine richtiggehende Eindeutschung bezeichnen könnte. In einem autobiographischen Text aus dem Jahr 1932 beispielsweise stellt Horváth fest, dass er sich als Individuum unbedingt „dem deutschen Kulturkreis“⁶ zugehörend betrachte. In einem Schreiben an den Neuen Bühnenverlag vom 18. Juni 1934 legt er an Deutlichkeit zu, indem er von sich als einem Mitglied des „mächtigen deutschen Kulturkreises“ spricht. Ergänzend fügt er hinzu:

-
- 3 Franz Theodor Csokor, *Zeuge einer Zeit. Briefe aus dem Exil 1933–1950*, München, Wien 1964, S. 13.
 - 4 Vgl. Christian Schnitzler, *Der politische Horváth. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1990, S. 149–153.
 - 5 Ödön von Horváth, ‚Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München‘, in: ders., *Sportmärchen, andere Prosa und Verse* (= Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, hg. von Traugott Krischke, Band 11), Frankfurt a. M. 1988, S. 184 f., hier S. 184.
 - 6 Ödön von Horváth, ‚[Wenn sich jemand bei mir erkundigt ...]‘, in: ebd., S. 207–214, hier S. 207.

Ich habe beim Ausbruch der deutschen nationalen Revolution und während der folgenden Zeit bis Mitte April 1934 im Ausland gelebt und gearbeitet. Ich habe während dieser ganzen Zeit es kategorisch abgelehnt, irgend etwas in Wort und Schrift oder Tat gegen Deutschland oder seine Regierung zu unternehmen. Ich habe keinerlei Proteste unterzeichnet und bin deshalb auch von der gesamten marxistischen Presse Österreichs in wüstester Weise angepöbelt und verleumdet worden. Ja, ich habe mich nicht nur geweigert, irgend einen Protest zu unterschreiben, ich habe sogar öffentlich erklärt, dass ich an keiner Emigrantenzeitung mitarbeite und radikal nichts damit zu tun habe.⁷

Das zitierte Schreiben, das die Vorgänge um die Zurücknahme einer Unterschrift Horváths unter ein Telegramm österreichischer und exilierter deutscher Autoren an den Kongress des internationalen P.E.N.-Clubs in Ragusa im Mai 1933 zum Inhalt hat (die Versammlung wurde darin zu einem „mannhaften, hilfreichen Eintreten für die verfolgte deutsche Literatur“ aufgefordert), diente der Unterstützung des Aufnahmeantrags Horváths in den Reichsverband Deutscher Schriftsteller, den er am 11. Juli 1934 stellte. Bereits ab dem 1. 1. 1935 indes zahlte er keine Mitgliedsbeiträge mehr und wurde nach mehrmaligen, erfolglosen Mahnungen schließlich am 24. 2. 1937 aus der Mitgliederliste gestrichen. Wozu also der ganze Aufwand?

An die Möglichkeit, seine Stücke im nationalsozialistischen Deutschland auf die Bühne bringen zu können, glaubte Horváth offensichtlich selbst nicht. Bereits im Februar 1933 hatte der berühmte Rainer Schlösser die *Geschichten aus dem Wiener Wald* in einem Hetzartikel des *Völkischen Beobachter* als Musterbeispiel des „marxistischen“ und „philosemitischen“ „Schreckens-Kabarets“ der Weimarer Republik genannt und den Autor persönlich bedroht: „Wird sich der Ödön noch wundern!“ Die Mitgliedschaft in der Reichsschrifttumskammer, für die Horváth neben einer Hauptmitgliedschaft im Bereich Bühne eine Gastmitgliedschaft im Bereich des Filmes beantragte, diente einem anderen Zweck. Und zwar entwarf der Autor Treatments und Exposés für die nationalsozialistische Filmindustrie in Berlin.⁸

Die moralische Integrität, die an der Biographie Horváths als solche nicht zu finden ist und über deren Fehlen man sich, wenn man die Umstände bedenkt, auch nicht allzu groß zu wundern braucht, ist also konstruiert, und Csokors Briefe haben zu jener Konstruktion wesentlich beigetragen. Bis heute schränkt diese Vereinfachung den Blick aber nicht nur auf das Leben, sondern auch auf das Werk des Autors ein. Wesentlich dazu trug neben der Missachtung von

7 Brief Ödön von Horváths an den Neuen Bühnenverlag vom 18. 6. 1934, zit. in einem Schreiben des Neuen Bühnenverlags an Rainer Schlösser vom 26. 6. 1934, Deutsches Bundesarchiv Koblenz.

8 Abgedruckt finden sich diese in dem Band: Ödön von Horváth, *Himmelwärts und andere Prosa aus dem Nachlaß*, hg. von Klaus Kastberger (= Supplementband 1 zur kommentierten Werkausgabe), Frankfurt a. M. 2001, S. 147–191.

Horváths Zuliefertätigkeit für den nationalsozialistischen Film die These der moralischen Läuterung, ja nachgerade Rekatholisierung bei, die man über das späte Werk des Autors legte. Für den Schulunterricht, in dem ein Roman wie *Jugend ohne Gott* bis heute mehr oder weniger unhinterfragt zu den Klassikern des antifaschistischen Kanons zählt, mag diese eindimensionale Sicht hilfreich sein: Sie lässt den Autor als einen Moralisten erscheinen, der zwischen sich und die in seinen Texten aufgeworfenen Fragen die nötige Distanz gelegt und aus dieser Distanz heraus sogleich auch die passenden Antworten gefunden hat.

Wie nahe Horváth seinen Themen nun aber gerade aus der Ambivalenz seiner Biographie heraus war und wie sehr er in der komplexen Art seiner schriftstellerischen Produktion um die Darstellung und Umsetzung dieser Probleme gerungen hat, zeigt ein Blick in den Nachlassbestand: Aus den Jahren 1933 bis 1938 liegen Werkpläne, Fragmente und Werkzusammenstellungen unterschiedlichster Richtungen vor; die Spannweite reicht von frühen Plänen einer Ausstattungsschau mit dem Titel *Magazin des Glücks*⁹ über operettenhafte Entwürfe bis hin zur Bearbeitung klassischer Stoffe, unter denen sich u. a. auch eine Nestroy-Vorlage findet, aber dazu später, jetzt noch einmal zurück zum berühmten Satz:

Dass man „ein Nestroy sein [müsste], um all das zu definieren, was einem undefiniert im Weg steht“, gewinnt vor dem ambivalenten biographischen Hintergrund jener Jahre einen ganz anderen Stellenwert, und er tut dies unabhängig von der Frage, ob Horváth diesen Satz überhaupt jemals geschrieben oder geäußert hat (wobei Letzteres als wesentlich wahrscheinlicher anzusehen ist). Nach Franz Theodor Csokor soll Horváth die berühmten Worte in einem Brief vom 23. 3. 1938 aus Budapest zu Papier gebracht haben. Ich zitiere Csokors „Abschrift“ jenes Briefes im Zusammenhang und tue das auch, um, wenn man den Duktus von Horváths Sprache kennt, ein klein bisschen Verdacht und Misstrauen gegen die hohen Töne zu erwecken, die hier angeschlagen werden:

Mein lieber guter Csok,
 dank Dir tausendmal für Deine Karte! Ich bin riesig froh, dass du in Polen bist! Gott, was sind das für Zeiten! Die Welt ist voller Unruhe, alles drunter und drüber, und doch weiss man nichts Gewisses! Man müsste ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht! Die Hauptsache, lieber, guter Freund, ist: Arbeiten! Und nochmals: Arbeiten! Und wieder: Arbeiten! Unser Leben ist Arbeit – ohne ihr haben wir kein Leben mehr. Es ist gleichgültig, ob wir den Sieg oder auch nur die Beachtung unserer Arbeit erfahren, – es ist völlig gleichgültig, solange unsere Arbeit der Wahrheit und der Gerechtigkeit geweiht bleibt. Solange gehen wir auch nicht unter, solange werden wir auch immer Freunde haben und immer eine Heimat, überall eine Heimat, denn wir

9 Abgedruckt in dem Band Ödön von Horváth, *Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß*, hg. von Klaus Kastberger (= Supplementband 2 zur kommentierten Werkausgabe), Frankfurt a. M. 2005, S. 149–184.

tragen sie mit uns – unsere Heimat ist der Geist. Der Geist, der nichts zu tun hat mit den blöden Schlagworten von Blut und Boden, dieser abwegigen nordischen Erscheinung, dieser Reaktion auf eine Überschätzung des „Asphalts“. Woher kam dieser „Asphalt“? Ein Produkt des Grossbürgertums. Aber es wäre ein lächerlicher erbärmlicher Geist, der mit irgendeiner Kaste auch nur irgendetwas zu tun hätte! Ich weiss, du denkst wie ich. Sei gegrüsst, mein lieber, bester Freund! Wir sehen uns bald wieder! – Ich umarme Dich –

Dein
Ödön¹⁰

-3-

Ms 5371/209

Budapest am 23. III. 38

Mein lieber guter Csok, dank dir tausendmal für Deine Karte! Ich bin riesig froh, dass du in Polen bist! Gott, was sind das für Zeiten! Die Welt ist voller Unruhe, alles draunter und ~~über~~, und doch weiss man nichts Gewisses! Man müsste ein Bestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht! Die Hauptsache, lieber guter Freund, ist: Arbeiten! Und nochmals: Arbeiten! Und wieder: Arbeiten! Unser Leben ist Arbeit-ohne ihr haben wir kein Leben mehr. Es ist gleichgültig, ob wir den Sieg oder auch nur die Beachtung unserer Arbeit erfahren, -es ist völlig gleichgültig, solange unsere Arbeit der Wahrheit und der Gerechtigkeit geweiht bleibt. Solange gehen wir auch nicht unter, solange werden wir immer Freunde haben und immer eine Heimat, überall eine Heimat, denn wir tragen sie mit uns-unsere Heimat ist der Geist, Der Geist, der nichts zu tun hat mit den blöden Schlagworten von Blut und Boden, dieser abwegigen nordischen Erscheinung, dieser Reaktion auf eine Überschätzung des "Asphalts". Woher kam dieser "Asphalt"? Ein Produkt des Grossbürgertums. Aber es wäre ein lächerlicher erbärmlicher Geist, der mit irgendeiner Kaste auch nur irgendetwas zu tun hätte! Ich weiss, du denkst wie ich. Sei gegrüsst mein lieber bester Freund! Wir sehen uns bald wieder!

Ich umarme Dich-

Dein
Ödön

10 Brief Ödön von Horváth's vom 23. 3. 1938 an Franz Theodor Csokor, Original vernichtet, Transkription der Abschrift durch Franz Theodor Csokor, Abteilung für Handschriften und Alte Bücher Ms 5371/209, Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest.

Ob der pathetische Tonfall, der dem Freund ohne jegliche situative Notwendigkeit und damit gewissermaßen aus dem Stand heraus gleich einmal Gott und die Welt erklärt, von Horváth in vorseilender Anpassung an den Stil Csokors gewählt wurde oder ob es sich bei diesem Schreiben (und weitere Beispiele ließen sich nennen) um pure Ausschmückungen Csokors handelt, die der Autor zur Stilisierung vor der Nachwelt wohl auch an den eigenen Briefen vorgenommen hat, ist nicht eindeutig zu klären. Die wenigen im Original erhaltenen Postkarten Horváths an Csokor sprechen für Letzteres: Es handelt sich dabei durchwegs um eher knapp gehaltene Mitteilungen, in denen nicht staatstragend posiert wird, sondern ganz alltägliche Dinge abgehandelt werden. In einem Schreiben Horváths aus Rom¹¹ geht es beispielsweise um eine simple Affäre des Autors, die vertuscht werden soll.

Die Bezugnahme auf Nestroy, die für Horváth aber nun offensichtlich doch eine Rolle gespielt hat, führt Csokor auch in einem früheren Schreiben an. Von Kärnten aus will er an Horváth, der sich zu jenem Zeitpunkt in der Wohnung Csokors in Wien befunden haben soll, am 12. August 1933, also im unmittelbaren Anschluss an den bereits erwähnten P.E.N.-Kongress in Ragusa, Folgendes geschrieben haben. Ein Dokument, das ich mit nur sehr wenigen Kürzungen wiedergeben möchte, und zwar nicht nur, weil es auch darin um Nestroy geht, sondern weil man hier förmlich hören kann, wie jemand versucht, sich aus der Verantwortung für sein eigenes Tun davonzustehlen und sich dabei dennoch irgendwie in die große Geschichte hineinzuwinden:

Liebster Ödön,

hoffentlich fühlst Du Dich in meiner Wohnung so wohl wie ich mich in diesen Nachwehen von dem dalmatinischen Kongreß, die ich bei meinem Freund und Streitgenossen in dieser so peinlich verlaufenen Sache, Jan Fabricius, am Wörthersee vererbe. [...]

Die Nachricht, daß Du dort [und gemeint ist das nationalsozialistische Deutschland] als „entartet“ nicht mehr gespielt wirst, ist mehr wert als jeder Literaturpreis – sie bestätigt Dir öffentlich, daß Du ein Dichter bist! Auch ich habe das drohende Verbot meiner Stücke, von denen eines eben geprobt wird und ein anderes schon ausgedruckt vorliegt, als hohe Auszeichnung betrachtet. Dabei gibt man sich drüben Mühe, mich zu halten: ein eigenhändiger Brief eines maßgebenden Berliner Kollegen forderte mich zum Widerruf meiner Unterschrift bei dem Penklub-Protest auf; ich erwiderte ihm, was er wohl antworten würde, wenn man ihm zumuten sollte, um privater Vorteile willen sich selbst zu verleugnen?

Auf Bruckners Versuch, sich mit dem, was dort angebrochen ist, auseinanderzusetzen in einem Stück, bin ich wirklich gespannt. Dazu müßte man ein Nestroy sein, hast Du mir unlängst geschrieben, und es stimmt, daß

11 Brief Ödön von Horváths an Franz Theodor Csokor vom 2. 2. 1937, Ödön von Horváth Archiv Hbr 37a/63/1, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

sich das Unmenschliche wirksamer als Komödie gestalten läßt, denn im Tragischen herrscht noch immer das Bedürfnis nach einer menschlichen Durchdringung des Bestialischen, selbst ein Richard der Dritte erklärt sich, ein Macbeth ergreift – doch die Komödie kann die Bestialität in ihrer nackten Reinkultur zeigen; Du hast das schon in Deinen „Geschichten aus dem Wienerwald“ [sic] bewiesen, und vor Dir hat Nestroy die Ära des guten Kaiser Franz und diesen selbst in seinem „Häuptling Abendwind“ dämonisch verkörpert. Bruckner kann in seinen „Rassen“ allerdings nur einer Teilerscheinung der deutschen Enthumanisierung gerecht werden, im biologischen Sektor. Die letzte Konsequenz, jene der Menschenfresserei, wird bei Nestroy gezogen. Ob unsere Zeit auch noch dahin gelangt –? Hauptsache, daß von uns der Krieg gegen die als heilsame Härte gepredigte Abschaffung der Menschenrechte im Dritten Reich an der ganzen Front aufgenommen wird! Das geschieht bei dir in der „Unbekannten aus der Seine“ auf dem erotischen Sektor, wo alle chthonischen Mächte einzudringen vermögen. Diesen Krieg führe ich seit meiner „Gesellschaft der Menschenrechte“ bewußt in meinen Stücken; auch mein neues dient einem solchen Ziel!

Beziehen wir Posten! Kämpfen wir! Wenn einer fällt, darf sein Platz nicht lange leer stehen. Los!
Dein Franz Theodor¹²

Ergänzend wäre festzuhalten, dass Csokor und Fabricius am 11. Kongress des internationalen P.E.N.-Clubs im dalmatinischen Ragusa (Dubrovnik) teilgenommen haben. Csokor unterzeichnete den Protest gegen die Schriftstellerverfolgung in Deutschland, worauf ihn „ein Berliner Kollege“, höchstwahrscheinlich Hans Johst (1890–1978), aus marktpolitischen Gründen zu einem Widerruf drängte. Csokor widerrief nicht, konnte sich aber trotzdem am deutschen Theater- und Literaturmarkt behaupten, Csokors Stück *Gewesene Menschen* wurde am Landestheater Coburg geprobt, das *Thüringer Spiel von den zehn Jungfrauen* von einem Verlag in Köln gedruckt.¹³ Horváth konnte sich im Unterschied dazu, obwohl er die Unterschrift zurückzog, zumindest auf dem Bühnensektor im nationalsozialistischen Deutschland nicht weiter etablieren.

Zurück zu Nestroy, über den es von Horváth auch besser verbürgte Aussagen als jene gibt, die durch den – sagen wir vornehm: – freundschaftlichen Filter von Franz Theodor Csokor gelaufen sind. Gesichert ist, dass Horváth maßgeblich am Drehbuch einer Verfilmung von *Einen Jux will er sich machen* mitgewirkt hat; dieser Film wurde unter dem Titel *Das Einmaleins der Liebe* am 20. Sep-

12 Rekonstruktion eines Briefes Franz Theodor Csokors an Ödön von Horváth (Original verschollen), zit. nach Franz Theodor Csokor, *Zeuge einer Zeit* (Anm. 3), S. 28 f.

13 Zur Rolle Csokors auf dem Kongress in Ragusa und dessen Nachwirkungen vgl. genauer Harald Klauhs, *Franz Theodor Csokor. Leben und Werk bis 1938 im Überblick*. Diss. (masch.) Universität Wien 1987, S. 416–426.

tember 1935 in Berlin uraufgeführt. Die weibliche Hauptrolle spielte Luise Ullrich, die Karoline der Uraufführung von Horváths Volksstück *Kasimir und Karoline* in Leipzig.

Ein Brief Horváths von 30. 10. 1933 an Rudolph S. Joseph, eine wichtige Figur der Weimarer Filmindustrie, der 1933 ins Pariser Exil ging, aber nach wie vor über gute Kontakte nach Berlin verfügte, legt nahe, dass Horváth für diese Verfilmung nicht nur Drehbuchentwürfe, sondern die maßgebliche Grundidee geliefert hat. Und zwar heißt es in dem Schreiben: „Du kennst doch von Nestroy: Einen Jux will er sich machen? Wär das kein Film, modernisiert? – Könnt ein gutes Filmlustspiel sein, mir scheint.“¹⁴

Christine Schmidjell und Evelyne Polt-Heinzl haben sich die Sache näher angesehen und Horváths Namen bis hinein in die Staffliste des Projektes gefunden; im Vorspann des Films und in der Ankündigung im *Wiener Film-Kurier* (Nr. 1182) heißt es dann im Untertitel: „Nach dem Bühnenstück *Einen Jux will er sich machen* von Nestroy. Frei bearbeitet von H. W. Becker“¹⁵ – ein Pseudonym, das Horváth auch in anderen Fällen verwendet hat, wobei man aber in diesem einen aufgrund des Fehlens entsprechenden Typoskriptmaterials nicht sagen kann, wie weit nun konkret die Mitarbeit des Autors ging, womit an diesem Punkt (zumindest für den Philologen) ein schönes Ende erreicht ist.

2. Wenn Bösewichte sanft werden,

dann sprechen sie ungefähr so: „Schau Lenerl! – weinen muß nicht – aber schau, ich mein’s so gut mit dir, ich werd’ der zärtlichste Ehemann seyn – weinen muß nicht – ich werd’ dich auf den Händen tragen – aber weinen muß nicht – wier werden leben wie die Turteltauben – wennst nit aufhörst zum Weinen, so wein’ ich auch“ (*Eulenspiegel*, I, 12: *Stücke 9/I*, 17).

Oder sie sagen: „Mariann. Ich hab dir mal gesagt, daß ich es dir nie wünsch, daß du das durchmachen sollst, was du mir angetan hast – und trotzdem hat dir Gott Menschen gelassen – die dich trotzdem lieben – und jetzt, nachdem sich alles so eingerenkt hat. – Ich hab dir mal gesagt, Mariann, du wirst meiner Liebe nicht entgehn.“¹⁶

Das erste Zitat stammt aus Nestroys Posse *Eulenspiegel*, worin der reiche Müllermeister Mehlwurm (also jene Figur, die die zitierten Worte spricht) sein junges Mündel Lenchen zur Frau nehmen will. Bei dem zweiten Zitat handelt

14 Brief Ödön von Horváths vom 30. 10. 1933 an Rudolph S. Joseph, als Faksimile gedruckt in: Evelyne Polt-Heinzl und Christine Schmidjell, „Geborgte Leben. Horváth und der Film“, in: Klaus Kastberger (Hg.), *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit* (= *Profile. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs*, Bd. 8), Wien 2001, S. 193–261, hier S. 242 f.

15 Vgl. ebd. S. 241–246.

16 Ödön von Horváth, *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen* (= Ödön von Horváth, *Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, hg. von Traugott Krischke, Bd. 4), Frankfurt a. M. 1986, S. 101–207, hier S. 207.

es sich um jene Sätze, die der Fleischermeister Oskar gegen Ende der *Geschichten aus dem Wiener Wald* spricht, woraufhin seiner Braut Marianne in diesem Fall nichts anderes zu sagen bleibt als nur mehr ein Hingestammeltes: „Ich kann nicht mehr. Jetzt kann ich nicht mehr –“.¹⁷

Anders als bei Horváth, wo mit Oskars Worten das Schicksal der Frau besiegelt und, ohne dass noch irgendetwas gesagt werden müsste oder könnte, auch das Stück an sein Ende gekommen ist, entspinnt sich bei Nestroy an Mehlwurms Worten der Dialog erst so recht – ein Gespräch, in das neben Lenchen und Mehlsack auch dessen bitterböse Schwester Cordula und deren Sohn Natzi miteinbezogen sind. Ich möchte diese etwas längere Dialogpassage zitieren und dabei besonders auf jene Töne aufmerksam machen, die bei Horváth in dieser Form nicht mehr vorstellbar sind:

MEHLWURM (*sanfter*). Schau Lenerl! – weinen muß nicht – aber schau, ich mein’s so gut mit dir, ich werd’ der zärtlichste Ehemann seyn – weinen muß nicht – ich werd’ dich auf den Händen tragen – aber weinen muß nicht – wier werden leben wie die Turteltauben – wennst nit aufhörst zum Weinen, so wein’ ich auch.

CORDULA. Bruder du bist zu weich, sie verdient deine Nachsicht nicht.

MEHLWURM (*zu CORDULA*). Laß gut seyn, wenn ich auch wein’, wenn ich auch zerfließ’ vor Rührung, auslaßen thu’ ich s’ deßwegen doch nicht; heurathen darf sie doch kein andern als mich.

LENCHEN. Für mich giebt’s kein Glück mehr auf dieser Welt!

MEHLWURM. Kein Glück? So sey nur g’scheidt. Wenn einer ein Mädl sitzen laßt, so sagt man, er hat’s unglücklich gemacht, wenn einer ein Mädl heurath, so sagt man, er hat’s glücklich gemacht; ich will dich heurathen, du mußt mich heurathen, also –

LENCHEN. Also bin [ich] erst ganz unglücklich, denn mein Herz gehört meinem Heinrich, nur ihn kann ich lieben.

MEHLWURM (*erzürnt*). Untersteh’ dich.

CORDULA. Kecke Personage!

NATZI. So einen Eigensinn, wie die hat, den find’t man nicht in alle 5 Welttheil’, nicht in Europa, Amerika, Asina, Afrika, und Paprika.

MEHLWURM. Ich könnt’ rasend werden!

CORDULA (*zu MEHLWURM*). Du wirst es noch zu spät einsehen, daß es Niemand mit dir so aufrichtig meint, als mein Sohn Natzi.

MEHLWURM. Laß mich aus mit dein dalketen Buben.

CORDULA (*zu NATZI*). Komm mein Söhnchen!

NATZI (*zu MEHLWURM*). War die letzte Rede des Vettern eine Anspielerey auf mich?

MEHLWURM. Pack’ dich zum Guckguck!

NATZI (*mit Pikanterie zu MEHLWURM*). Wenn wier zwey nebeneinander

stehn, so is das g'rad', als wie zwey Mehlsäck'; einer is der Ausschuß, der andere is der Auszug. (*Mit Beziehung auf MEHLWURM.*) Der Ausschuß is das Grobe, da drum is wenig Nachfrag', das bleibt zurück, (*mit Beziehung auf sich*) der Auszug is das Beste, das wird gesucht, das geht starck, drum geh ich. Kom[m]' d' Frau Mutter! (*Gebt mit CORDULA zur Mitte ab.*) (*Stücke 9/I, 17 f.*)

Obwohl der sprachliche Duktus isolierter Passagen in Nestroys und Horváths Figurenrede nicht nur vergleichbar, sondern in manchen Fällen ununterscheidbar ist und man sich Sätze wie beispielsweise jenen unvergesslichen einen von Holofernes; „Ich möchte' mich einmahl mit mir selbst zusammenhetzen nur um zu sehen, wer der Stärckere is, ich oder ich“ (*Judith und Holofernes, I, 3: Stücke 26/II, 88*), ohne weiteres in einem fast jeden Horváth'schen Volksstück vorstellen könnte; trotz dieser Parallelen also im Phraseologischen merkt man der Horváth'schen und der Nestroy'schen Sprache die gut einhundert Jahre, die zwischen ihnen liegen, sehr deutlich an. Die Ursache dafür findet sich weniger in der Phrase selbst, sondern in der unterschiedlichen Verwendungsweise der Phrase, der sich die beiden Autoren bedienen und die Karl Kraus hinsichtlich Nestroys (und dabei wohl bereits vor dem Hintergrund seiner eigenen Zeit) beschrieben hat und die bei Horváth dann nochmals in eine andere Ära geraten ist.

„Nestroys Witz“, so heißt es bei Karl Kraus, „hat immer die Gravität, die noch die besseren Zeiten des Pathos gekannt hat. Er [und gemeint ist der Witz] rollt wie der jedes wahren Satirikers die lange Bahn entlang, dorthin wo die Musen stehen, um alle neun zu treffen.“¹⁸ Weniger als auf die Musen, so scheint es mir, kommt es bei Nestroy darauf an, dass Satire und Witz, um eben ganz sicher alle Neune zu treffen, ein jederzeit wiederholbares Phänomen sind. Anders als Horváth, der sich mit einer jeden einzelnen seiner Phrasen stets nur einen einzigen Versuch gewährt, um das Gemeinte zu treffen und/oder es umso sicherer zu verfehlen, nimmt Nestroy stets mehrere Anläufe, um das Gleiche oder zumindest etwas Ähnliches ins Visier zu bekommen. The same player im Sinn von Karl Kraus, nämlich erstens die Sprache und dann noch einmal die Sprache und drittens schon wieder die Sprache, schießt in Nestroys Stücken again and again. Und je öfter sie das tut, desto lustiger wird das Ganze, wie auch im obigen Beispiel, wo es neben Europa, Amerika, Asina und Afrika dann eben auch noch unbedingt „Paprika“ sein muss.

In jenem „Paprika“ nun aber findet eine Ausfaltung des Unsinnens statt, die bei Horváth ganz und gar undenkbar ist, weil hier jeglicher Unsinn stets in der Phrase zusammengepackt bleibt. Als ein in sich komprimiertes Phänomen wird der Unsinn, den sie oder die anderen sprechen, von den Figuren oft gar nicht bemerkt, und kann, weil es so ist, natürlich auch nicht weiter kommentiert und weitergesponnen werden. Während die Phrase also bei Nestroy einen steten Anlassfall

18 Karl Kraus, ‚Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestag‘, *Die Fackel* 349–350 (1912), S. 1–23, hier S. 11 f.

weiterer Kommunikation bietet und von ihr ausgehend ein beinahe unaufhörliches Hin und Her gegenseitigen Verbesserns, Belehnens und dabei selbst wieder Unsinn-Produzierens hervorruft, erschöpft sich bei Horváth die Phrase in sich selbst. Nichts anderes folgt der Phrase bei Horváth nach als entweder eine Bühnen-Stille oder ganz ohne Vermittlung bereits wieder die nächste Phrase.

Den Hanswurst, den Karl Kraus bei Nestroy auf die Bühne gestellt sieht, obwohl er seinen angestammten Platz doch eigentlich neben ihr hat, könnte man als die Verkörperung jener rhetorischen Strategie verstehen, die zwischen Nestroy und Horváth den entscheidenden Unterschied macht. Es ist die Anschließbarkeit des eigenen Unsinn an den Unsinn der anderen, die in jener Figur zur Geltung kommt. Bei Horváth und vielen anderen modernen Autoren ist ein solcher Hanswurst nicht mehr nötig, weil die Phrase der einen ohne weiteres zu den Phrasen der anderen passt. So seltsam verdreht und zitatenhaft können die Sätze bei Horváth gar nicht sein, dass mit ihnen nicht doch noch (und in manchen Fällen umso besser) kommuniziert wird. Die Kommunikation funktioniert in den Stücken des Autors immer prächtig: Gerade wenn sie voneinander nichts verstehen und aneinander vorbeireden, unterhalten sich die Horváth'schen Figuren besonders gut. Den Hanswurst braucht es in einem solchen Ensemble nicht mehr, bildet in ihm doch die Sprache selbst eine einzige Hanswurstiade ab.

Eine starke Parallele zwischen Horváths und Nestroys Bühnensprache ist ganz ohne Zweifel deren spezifische Färbung, die in beiden Fällen (wie in der Forschung auch bereits mehrfach dargestellt) eben gerade kein Dialekt ist. Wahrscheinlich wäre es richtiger, mit einem nicht umwerfend schönen Wort von Soziolekten zu sprechen. Bei Nestroy findet hierbei, soweit ich es überblicken kann, gerne ein Austausch zwischen den beiden hauptbeteiligten und als solchen immer noch relativ klar definierten Ständen statt, die Diensthofen parodieren die Rede ihrer (oftmals) feudalen Herren und isolieren damit das Idiom. Bei Horváth heben sich fixe Standesgrenzen weitgehend auf, was auch damit zu tun hat, dass der neue Mittelstand der 1920er und 1930er Jahre, also die von Siegfried Kracauer so anschaulich beschriebenen „Angestellten“, eine eher amorphe Masse und jederzeit in der Lage sind, alle möglichen Schichtspezifika auf sich zu beziehen, worin dann ja auch der Grund dafür liegt, dass sie für die aufkommende Unterhaltungsindustrie ein besonders williges Publikum darstellten: die Hoffnungen stets riesengroß und der eigene gesellschaftliche Rang weitgehend undefiniert.

Vielleicht musste man ein Horváth sein, um diesen Ort definieren zu können. In einer programmatischen Notiz zu seinen Volksstücken hat der Autor es versucht und von der „völligen Zersetzung der Volksstücksprache durch den Bildungsjargon“ gesprochen – ein Phänomen, das in heutigen Stücken unbedingt zu berücksichtigen sei.¹⁹ Tatsächlich flottiert die bildungsbürgerliche

19 Ödön von Horváth, ‚[Wenn sich jemand bei mir erkundigt ...]‘, in: ders., *Sportmärchen* (Anm. 5), S. 207–214, hier S. 212.

Phrase bei Horváth frei im Raum. Jeder x-beliebige Sprecher, egal aus welcher Schicht er kommt, kann sich ihrer bedienen und tut es in diesen Stücken dann auch. Anders als bei Nestroy ist das Geschwätz der Leute bei Horváth auch frei von jeglicher Ironie. Nicht der andere Stand, den man in der eigenen Rede kopiert und düpiert, bildet das Angriffsziel, sondern die Allgegenwart der Phrase, der man auch dann nicht entkommen würde, wenn man sich ihrer in richtigerer Weise zu bedienen wüsste.

An einzelnen Textpassagen wird jener Unterschied zwischen Nestroy und Horváth unmittelbar klar. Beispielsweise, wenn man an die verdrehte Rede aus dem *Talisman* denkt:

FRAU VON ZYPRESSENBURG. Ist sein Vater auch Jäger?

TITUS. Nein, er betreibt ein stilles, abgeschiedenes Geschäft, bei dem die Ruhe seine einzige Arbeit ist; er liegt von höherer Macht gefesselt, und doch ist er frei und unabhängig, denn er ist Verweser seiner selbst; – er ist *tot*.

FRAU VON ZYPRESSENBURG (*für sich*). Wie verschwenderisch er mit zwanzig erhabenen Worten das sagt, was man mit einer Silbe sagen kann. Der Mensch hat offenbare Anlagen zum Literaten.²⁰

Das Kraus'sche Verdikt, nach dem in dem „gewendeten“ Nestroy'schen Pathos trotz allem immer noch „die besseren Zeiten des Pathos“ merkbar bleiben, wird an kaum einer anderen Stelle des Nestroy'schen Werkes deutlicher als hier, und Karl Kraus hat das Textbeispiel auch sicher an der genau richtigen Stelle angeführt.²¹ In Horváths Sprache ist von den besseren Zeiten der Phrase rein gar nichts mehr übrig; von welcher Höhe auch immer einzelne Sätze herabgefallen sind und in welchen Kontexten sie auch immer gestanden haben mögen, auf der Volksstück-Bühne Horváth'scher Prägung ebnen die Sprecher diese Sätze gnadenlos ein, und sie wissen es auch, wie die folgende Passage aus den *Geschichten aus dem Wiener Wald* eindrucksvoll zeigt:

VALERIE Gestern war gestern, und heut ist heut, und außerdem kümmer dich um deine Privatangelegenheiten.

ALFRED Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt.

OSKAR (*zu Marianne*)

Denn so lang du dies nicht hast

Dieses Stirb und Werde!

Bist du noch ein trüber Gast

Auf der dunklen Erde!

MARIANNE (*grinst*) Gott, seid ihr gebildet –

OSKAR Das sind doch nur Kalendersprüche!

VALERIE Spruch oder nicht Spruch! Auch das ist doch nur ein Mensch

20 Nestroy, *Der Talisman*, II, 17, hier zit. nach Kraus (Anm. 18), S. 12. Vgl. *Stücke 17/I*, 50.

21 Kraus (Anm. 18), S. 11 f.

mit allen seinen angeborenen Fehlern und Lastern – Du hast ihm auch keinen genügend starken inneren Halt gegeben!²²

Das Innere des Menschen und das Äußere der Phrase stellen sich bei Horváth als zwei völlig getrennte Bereiche dar. Insofern dies der Fall ist, geht Horváth einen entscheidenden Schritt auch über Karl Kraus hinaus; und zwar partizipiert er an einem Skeptizismus gegen die Sprache, den Kraus in dieser Form nicht zulassen wollte. Mit zu diesem Skeptizismus gehört der Zweifel an der sprachlichen Darstellungsmöglichkeit echter Gefühle, und sei dieses Gefühl auch nur noch ein unbeschwerter Spaß. Dem Horváth'schen Produktionsprozess und auch seiner Werkgeschichte sieht man die stufenweise Ausbreitung dieses Zweifels förmlich an. Frühere Klagemonologe der weiblichen Hauptpersonen werden im Laufe der Arbeit an den Texten gestrichen, am Ende stehen die Fräuleins bei Horváth stets stumm auf der Bühne. Einen Satz beispielsweise wie jenen von Lenchen, der dem obigen Zitat aus dem *Eulenspiegel* vorausgeht, könnte man sich aus dem Mund einer Marianne, Elisabeth oder Karoline schwer vorstellen, eingeleitet von jenem Wörtchen, das einer jeden klassischen Klage vorangeht: „Ach, wie unglücklich ist doch ein Mädchen, wenn es so früh seine Ältern verliert!“ (*Stücke 9/I*, 17).

Während die Opfer bei Horváth ihr Leid nicht mehr artikulieren können, dient die Phrase den Tätern als Bemäntelung ihrer tiefen und dabei oft dem Wortsinn nach tierischen Antriebe, eine Art des Sprechens, die dann von Nestroy viel weniger weit entfernt ist. In der obigen Textpassage versucht es Herr Mehlwurm zunächst auf die sanfte Art; nachdem diese nichts fruchtet und er zwischenzeitlich seine Schwester hat wissen lassen, dass er auch, wenn er vor Rührung zerfließt, sein Lenchen doch nicht „auslassen“ wird, greift er zu seinem letzten Mittel, der Wortklauberei: „Kein Glück? So sey nur g'scheidt. Wenn einer ein Mädl sitzen laßt, so sagt man, er hat's unglücklich gemacht, wenn einer ein Mädl heurath, so sagt man, er hat's glücklich gemacht; ich will dich heurathen, du mußt mich heurathen, also –“ (*Stücke 9/I*, 18)

Nicht nur eine Ausfaltung der Phrase, sondern glattweg ein Zerreden derselben findet hier statt, abgesichert in einem Sinnhorizont, in dem die Bedeutung wenigstens eines Wortes als fix angenommen wird. Zu heurathen bedeutet glücklich zu sein, sagt Mehlwurm und kehrt damit Lenchens Jammer über das Unglück, das sie genau an dieser Heurath findet, dem Wortsinn nach um – ein Vorgang, der auch in Horváths Dialogen eine zentrale Bedeutung hat, dort allerdings oftmals viel schneller und ohne zusätzlichen Argumentationsaufwand funktioniert, indem die Phrase von den Sprechenden hier einfach direkt in ihr Gegenteil verkehrt wird und – siehe da – auch so einen Sinn und oftmals sogar noch mehr Sinn als in ihrer ursprünglichen Erscheinungsform ergibt, beispielsweise in dem folgenden Dialog (ebenfalls aus den *Geschichten aus dem Wiener Wald*):

22 Horváth, *Geschichten aus dem Wiener Wald* (Anm. 16), S. 201.

MARIANNE (*zu ALFRED*) Ich wollte mal rhythmische Gymnastik studieren, und dann hab ich von einem eigenen Institut geträumt, aber meine Verwandtschaft hat keinen Sinn für so was. Papa sagt immer, die finanzielle Unabhängigkeit der Frau vom Mann ist der letzte Schritt zum Bolschewismus.

ALFRED Ich bin kein Politiker, aber glauben Sie mir: auch die finanzielle Abhängigkeit des Mannes von der Frau führt zu nichts Gutem. Das sind halt so Naturgesetze.²³

Was sind das bloß für „Naturgesetze“, die man drehen und wenden kann, wie man will. Dass es nicht auf den Inhalt solcher Sätze ankommt, sondern auf das, was man mit ihnen tut, zeigt sich noch deutlicher in einem anderen Abschnitt des Stückes. Dort wälzen Alfred und Marianne einen Satz so lange hin und her, bis nicht etwa sie über ihn, sondern sie über sich und ihre Beziehung völlige Klarheit erzielt haben:

MARIANNE Ach, wir armen Kulturmenschen! Was haben wir von unserer Natur!

ALFRED Was haben wir aus unserer Natur gemacht? Eine Zwangsjacke. Keiner darf, wie er will.

MARIANNE Und keiner will, wie er darf.
(*Stille*)

ALFRED Und keiner darf, wie er kann.

MARIANNE Und keiner kann, wie er soll –

ALFRED (*umarmt sie mit großer Gebärde, und sie wehrt sich mit keiner Faser – ein langer Kuß*)²⁴

Am Ende ist es völlig gleichgültig, ob einer darf wie er kann oder soll wie er will; im Laufe des Gesprächs wurde die Bedeutung der Phrase einfach abgeworfen. Was zählt, ist einzig und allein die Tatsache, dass die Liebenden sich haben und sei es auch nur für den kurzen Moment eines ersten Kusses.

Jenes heillose Ineinanderverstricktsein von Kultur und Natur, das bei Horváth nicht wirklich zu einem glücklichen Ende führt, spielt ab und an auch bei Nestroy eine entscheidende Rolle. Franz Theodor Csokor, auf den ich jetzt ein letztes Mal zurückkomme, hat es in seinem Brief an Ödön von Horváth, wann immer er ihn geschrieben haben mag, deutlich gesehen. Die Parallelen zwischen der sanften Art, in der bei Horváth die Messer im Herzen der Menschen gedreht werden, und der charmannten Menschenfresserei in Nestroys *Hauptling Abendwind* liegen auf der Hand.

Dass sich das Kind, nachdem es vom Hauptling der Kannibalen gefressen wurde, „im Schoße seiner Familie“ befindet und „folglich gut aufgehoben“ sei (*Hauptling Abendwind*, 10. Szene: *Stücke* 38, 74), ließe sich am Schluss der

23 Ebd. S. 123.

24 Ebd. S. 135.

Geschichten aus dem Wiener Wald ohne weiteres auch von Marianne sagen. Die Familien-Bande (im Sinne von Karl Kraus) gibt jene, die ihr angehören, partout nicht frei. Bei Nestroy lässt sich aus diesem Naturgesetz, indem der verspeist geglaubte Sohn dann doch noch aus einem Bärenkostüm schlüpft und den Häuptlingen, indem man ihnen einen Bären servierte, gleich auch ein ordentlicher aufgebunden ward, doch noch ein Happy-End basteln. Bei Horváth geht das nicht mehr: Hier scheint alle Welt von Beginn an zu wissen, dass aus die Kinder nie nix Glückliches wird.

Marc Lacheny

Das „Dreigestirn“ Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus¹

Wenn man sich zuerst rein statistisch auf die Erscheinungszahl der Namen Grillparzer, Nestroy und Raimund in der *Fackel* von Karl Kraus bezieht, ergibt sich daraus eine deutliche quantitative Hierarchie: Nestroy steht über Raimund, derauch über Grillparzer steht. Nun fragt sich natürlich, ob dieser quantitativen Vorrangstellung Nestroys auf Kosten der beiden anderen Leitfiguren des österreichischen Theaters im 19. Jahrhundert eine qualitative Vorrangstellung entspricht.

Kurioserweise hat sich die Kraus-Forschung bis jetzt so gut wie nicht für eine komparative Untersuchung der Art und Weise interessiert, wie die „drei Fixsterne am dramatischen Himmel“ (Adalbert Schmidt)² Österreichs im 19. Jahrhundert bei Kraus miteinander verglichen bzw. gegeneinander ausgespielt und auf jeden Fall miteinander konfrontiert werden – mit Blick natürlich auf die kulturellen, politischen und ästhetischen Gründe für diese Parallelisierung. Zwar ist einzeln schon ziemlich viel über Kraus' Nestroy-Bild diskutiert worden,³ so dass der Rekurs auf Kraus, um den Satiriker Nestroy zu erklären, zu einem wiederkehrenden Gestus der Nestroy-Forschung geworden ist; zwar verdanken wir außerdem Sigurd Paul Scheichl einen ausführlichen Artikel über Kraus' Verhältnis zu Grillparzer,⁴ doch liegt bis jetzt noch keine grundlegende Arbeit, ja kein einziger Artikel über Kraus und Raimund vor.

Gegenüber diesem Sachverhalt, d. h. diesem Mangel an einer synthetischen Darstellung von Grillparzer, Raimund und Nestroy im Urteil von Karl Kraus wird es mir v. a. darum gehen, mich auf die Stellen bei Kraus zu konzentrieren,

-
- 1 Der vorliegende Artikel ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der bei den 31. Nestroy-Gesprächen in Schwechat (2005) gehalten wurde. Es werden hier die Bemerkungen integriert, die während der darauf folgenden Diskussion v. a. durch Sigurd Paul Scheichl und Martin Stern gemacht wurden.
 - 2 Adalbert Schmidt, *Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. I, Salzburg 1964, S. 82.
 - 3 Siehe vor allem Helmut Rössler, *Karl Kraus und Nestroy. Kritik und Verarbeitung*, Stuttgart 1981; Michael Rogers, ‚Kraus und Nestroy‘, *Nestroyana* 7 (1987), S. 136–139; Gerald Stieg, ‚Karl Kraus, Nestroy und die Nachwelt‘, in: *La littérature populaire dans les pays germaniques*, hg. von Eva Philippoff (UL3 Travaux et recherches), Villeneuve d'Ascq 1999, S. 45–55.
 - 4 Sigurd Paul Scheichl, ‚Karl Kraus über Franz Grillparzer‘, in: *Was nützt der Glaube ohne Werke...“ Studien zu Franz Grillparzer anlässlich seines 200. Geburtstages*, hg. von August Obermayer, Dunedin 1992, S. 219–238.

an denen er die Namen Grillparzer, Raimund und Nestroy zusammen zitiert. Dabei werde ich mir freilich Fragen stellen zu der Funktion bzw. zu den verschiedenen Funktionen dieses Gemeinsam-Nennens. Der Artikel setzt sich letztendlich zum Ziel, Kraus' eigenen Kampf gegen die Literaturgeschichtsschreibung seiner Zeit, der der ästhetischen Wertung von Grillparzer, Raimund und Nestroy zugrunde liegt, zu erhellen.

1. Raimund und Nestroy im Vergleich

Ziemlich oft werden die Namen Nestroy und Raimund in der *Fackel* gemeinsam genannt.⁵ Auf diesen Vergleich zwischen beiden und auf die Probleme, die dabei von Kraus aufgeworfen werden, möchte ich zuerst eingehen.

Kraus nennt Raimund und Nestroy im Jahre 1893 zum erstenmal zusammen. In einem im Berliner *Magazin für Litteratur* veröffentlichten Theaterbericht bezeichnet er sie – neben Anzengruber – als die Hauptvertreter des österreichischen Theaters: „Es ist eine traurige Tatsache, daß das ‚Deutsche Volkstheater‘ die Dichter, deren Pflege es geweiht ist, Anzengruber, Raimund, Nestroy, arg vernachlässigt.“⁶ 1901 schreibt Kraus außerdem: „Es ist gar keine Frage, daß Nestroy und Raimund mit demselben Recht ins Burgtheater gehören würden wie Anzengruber“ (F 88, S. 22). Zwei Jahre später kann man noch Ähnliches lesen: „Das Kaiserjubiläums-Stadttheater hat in vier Spieljahren 136 deutsche Dichtungen zur Aufführung gebracht und die Hauptträger des gesamten Alt-wiener Theaters wiederbelebt. Raimund, Anzengruber, Nestroy [...] leben im Repertoire dieser Bühne fort.“ (F 146, S. 14).

Allem Anschein nach betrachtet Kraus Raimund wie Nestroy also hier vor allem unter einem eindeutig österreichischen Blickwinkel, innerhalb des österreichischen Theaters, um dessen Überleben es hier geht: Raimund, Nestroy und Anzengruber werden an dieser Stelle sozusagen als das letzte Bollwerk gegen den Niedergang, ja den Zerfall des Theaters in Österreich um die Jahrhundertwende dargestellt. Diese offensichtliche Verankerung im Bereich der österreichischen Literatur wird hier eben durch die Anreihung Nestroys und Raimunds an Anzengruber als noch positive Referenz markiert. Diese Einschätzung wird sich aber bald beträchtlich ändern, am radikalsten im Falle Anzengrubers, den Kraus unter anderem 1925 in seinem Essay ‚Nestroy und das Burgtheater‘ wortspielerisch desavouiert: „Nestroy ins Wienerische übersetzen heißt ihm eine Anzengrube graben.“⁷ Von Anzengruber soll aber noch später die Rede sein.

Wie dem auch sei, Kraus scheint in den frühen Jahren seines Werkes Raimund

5 Siehe etwa als Musterbeispiel *Die Fackel* 917–922 (1936), S. 73. Die *Fackel* wird im Folgenden als „F“ zitiert.

6 ‚Wiener Theater‘ [1893], in: Karl Kraus, *Frühe Schriften*, hg. von Johannes J. Braakenburg, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1979, Bd. I, S. 139–142, hier S.140.

7 ‚Nestroy und das Burgtheater‘, F 676–678 (1925), S. 1–40, hier S. 25.

wie Nestroy innerhalb des österreichischen literarischen Feldes⁸ zu verstehen, indem er Raimund, Nestroy und Anzengruber auf eine Stufe zu stellen scheint. Auffällig ist dabei, dass Grillparzers Name in der Liste von Vertretern des österreichischen (Volks-)Theaters eben nicht fällt.

Nach kurzer Zeit wandeln sich aber Kraus' Aussagen zu Raimund und Nestroy spürbar. Im Oktober 1907 schreibt er etwa: „Daß ich [...] Raimund für den größten österreichischen Dichter halte (wie Nestroy für den geistvollsten deutschen Schriftsteller neben Lichtenberg) ist meine private Marotte, die nicht zur Sache gehört“ (F 232–233, S. 27).

Manches ist hier festzustellen: Erstens schätzt Kraus Raimund hoch – was der Gebrauch der Superlativform „größten“ bestätigt –, obwohl er ihn offenbar auf das österreichische literarische Feld beschränkt; zweitens kommt Kraus zu einer ersten fundamentalen Unterscheidung zwischen Raimund und Nestroy, die er dann auch öfters wieder aufnehmen wird: Raimund versteht er dem Anfang der Rezeption gemäß innerhalb des österreichischen Feldes – er nennt ihn nämlich den „größten österreichischen Dichter“ –, Nestroy hingegen – und natürlich auch äußerst provozierend – innerhalb des deutschen Feldes (siehe Nestroys Bezeichnung als der „geistvollste deutsche Schriftsteller neben Lichtenberg“).

Dieser sozusagen geographischen Hierarchie zwischen beiden liegt natürlich eine Unterscheidung ästhetisch-literarischer Natur zugrunde, die sich durchaus absichtlich den bis dahin formulierten Urteilen der Literaturgeschichte über Raimund und Nestroy widersetzt: Kraus verleiht Nestroy den – ihm lange Zeit verweigerten – Status eines „Schriftsteller[s]“, was zu dieser Zeit eine sehr wichtige literarische Erhebung Nestroys bedeutet, während Raimund bloß als „Dichter“ dargestellt wird.⁹ Durch eine solche literarische, genauer: gattungsmäßige Unterscheidung zwischen Schriftsteller – als Hauptkategorie – und Dichter – als Subkategorie – geht es Kraus wohl darum, Nestroy im Gegensatz zu Raimund jeder Beschränkung auf das österreichische literarische Feld zu entreißen. Interessant ist dabei, dass Kraus Raimund und Nestroy zwar gegenüberstellt – wie es die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts zu tun pflegte –, aber überhaupt nicht nach dem gewöhnlichen Modell dieser Literaturgeschichte, das man rasch etwa so skizzieren könnte: Der rührende und sentimentalische Dichter Raimund gegen den kühlen, bösen und berechnenden Realisten Nestroy. Kraus stellt seinerseits Raimund und Nestroy im Hinblick auf die Tragweite ihrer jeweiligen literarischen Felder oder Horizonte gegenüber und entgegen. Auf diesem Wesensunterschied zwischen beiden insistiert Kraus

8 Das Wort ‚Feld‘ verstehe ich im Sinne Pierre Bourdieus, der etwa zwischen literarischen, wissenschaftlichen, politischen, juristischen, religiösen Feldern unterscheidet. Siehe z. B. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris 1997, oder *Questions de sociologie*, Paris 1980.

9 Ähnlich gibt Kraus einem Kritiker Recht, der Nestroy „als Volksdichter über den liebenswerten Raimund“ stellte (F 679–685 [1925], S. 90).

übrigens auch in seinem Essay ‚Girardi und Kainz‘, wo er den berühmten Schauspieler Alexander Girardi in die Nähe Raimunds und eben nicht Nestroys rückt: „Girardi ist ein wienerischer Typus für sich, der vielleicht von der Raimundseite kommt und sich kaum an einem Punkt mit der Welt Nestroys berührt.“¹⁰

Zu der ästhetischen Erhebung Nestroys, die 1912 in ‚Nestroy und die Nachwelt‘ sozusagen ihren Gipfel erreichen wird, trägt sowohl die Bezeichnung Nestroys als „deutsche[r] Schriftsteller“ als auch der Vergleich Nestroys mit dem anderen Meister der Sprache, des Witzes und der Satire Georg Christoph Lichtenberg,¹¹ übrigens ein wiederkehrendes Motiv in der Kraus’schen Nestroy-Rezeption, bei. Kurz: Kraus erhebt hier die zentrale Frage nach der literarischen Bedeutung und dem literarischen Status bzw. Wert von Raimund und Nestroy. Dabei bedient er sich eines ästhetischen Gegensatzes zwischen Raimund und Girardi einerseits, die als österreichisches Paradigma erscheinen, und Nestroy und Lichtenberg andererseits als deutsches Paradigma.

Diese Unterscheidung ästhetischer Natur zwischen Raimund und Nestroy soll Kraus’ Bewunderung für Raimund aber nicht zu sehr in den Schatten stellen. 1914 nennt Kraus Raimund und Nestroy wieder zusammen und verbindet dabei wiederum „die Giganten Raimund und Nestroy“,¹² die er von nun an der „Mittelmäßigkeit“ Anzengrubers und dessen Folgen entgegenstellt. Wie im Falle Nestroys zeigt er sich besonders aufmerksam für Raimunds Behandlung auf der (vor allem Wiener) Bühne: 1901 verurteilt er das, was er für eine Schändung Raimunds durch das Burgtheater hält, wobei er Raimund und Nestroy wieder einmal in einem ganz bestimmten Kontext miteinander verbindet, dem Kontext einer Kritik am Niedergang des Theaters seiner Zeit im Allgemeinen und des Burgtheaters im Besonderen: „Die Stadt Girardis hat es nicht nöthig, sich Valentin und Zwirn von Herrn Kainz vorspielen zu lassen, und Lumpazivagabundus wird im Theater nicht erhöht, sondern zu einem Artistenspaß erniedrigt“ (F 88, S. 22). Nicht uninteressant ist, dass Kraus anderswo ähnlich „die Mißhandlung Grillparzers durch die zeitgenössische Theaterwelt“¹³ bedauert.

Von Kraus’ Respekt vor Raimund zeugen auch seine zahlreichen Vorlesungen aus Raimunds Werken im Rahmen seines „Theaters der Dichtung“, das er als Worttheater gegen das Regietheater eines Max Reinhardt auffasst: Im Falle einer Aufführung vom *Alpenkönig und Menschenfeind* übt Kraus eine scharfe Kritik an dem Regisseur, der „den Schöpfer gefressen“ habe (F 546–550 [1920],

10 Karl Kraus, *Literatur und Lüge* (Karl Kraus, *Schriften*, hg. von Christian Wagenknecht, Bd. 3), Frankfurt a. M. 1987, S. 67 f. Vgl. F 254–255 (1908), S. 6.

11 Zugleich suggeriert Kraus hier eine gewisse literarische Identität zwischen den Aphoristikern Nestroy und Lichtenberg. Man denke dazu etwa an das Phänomen der Nestroy-Anthologien von Egon Friedell bis heute.

12 F 400–403 (1914), S. 42 f.; Zitat S. 42.

13 ‚Grillparzer-Feier‘, F 588–594 (1922), S. 12–21, hier S. 18.

S. 10), während in Kraus' Worttheater der Schauspieler nur Diener am Wort des Dichters sein dürfe. Aus der Untersuchung des Repertoires geht hervor, dass Kraus' Vorliebe immer denselben Stellen in Raimunds Werk gilt: *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (I, 11–21, dann 7. Szene dazu), *Der Bauer als Millionär* (II, 4–8 und das Aschenlied, III, 4), *Der Verschwendler* (vor allem das Hobellied, III, 6) stehen im Vordergrund.¹⁴ Oft wird Raimund zusammen mit Nestroy vorgetragen (12mal, meistens mit *Die beiden Nachtwandler*),¹⁵ so dass wir es mit einer Art Koexistenz oder Komplementarität zwischen den beiden und nicht etwa mit einer Ablösung Nestroys durch Raimund zu tun haben, aber Raimund wird auch manchmal mit Goethe (9mal) oder Shakespeare (4mal) verbunden, was auch von Kraus' evidenter Achtung vor Raimund zeugt.

Wenn Kraus Nestroy aber völlig bejaht, sieht sein Verhältnis zu Raimund nuancierter aus: Wir haben es hier zwar mit hohem Respekt zu tun, aber – im Gegensatz zu Nestroy – keineswegs mit Idolatrie, und das Fazit muss m. E. gerade im Hinblick auf Nestroy relativiert werden: Raimund bleibt in Kraus' Theater viel weniger vertreten als eben Nestroy.¹⁶ Und selbst wenn Kraus die Wahl traf, Raimund „chronologisch“ immer mehr vorzulesen, bleibt er immer sehr still über die Gründe für diese Wahl. Im Gegensatz zu dem, was er mit Nestroy („Nestroy und die Nachwelt“, „Nestroy und das Burgtheater“) oder gar mit Grillparzer („Grillparzer-Feier“) macht, widmet er Raimund überdies keinen großen Essay, als hätte er mit seiner Bezeichnung Raimunds als der „größte österreichische Dichter“ schlicht und einfach alles gesagt, was er zu Raimund zu sagen hatte. Nie versucht Kraus seine Bewunderung für den Dramatiker Raimund wirklich zu erklären und gründlich zu rechtfertigen. Deswegen bleiben seine Aussagen über Raimund entweder recht allgemein oder sehr bruchstückhaft.¹⁷ Kraus begnügt sich damit, etwa Alfred Polgars Raimund-Bild zu berichtigen¹⁸ und schließlich einen längeren Artikel Armin Friedmanns mit dem Titel ‚Karl Kraus liest Ferdinand Raimund‘ in die *Fackel* aufzunehmen, der nichts anderes ist als eine uneingeschränkte Lobrede der Raimund-Vortragsweise Kraus'. Der Artikel unterstreicht vor allem, dass Kraus „den Nestroy im Raimund entdeckt“¹⁹ habe.

Anhand eines solchen Beispiels sieht man ganz genau, dass Nestroy also immerhin der unbestreitbare Maßstab, ja die absolute Autorität in den verstreuten Stellungnahmen von Kraus über Raimund bleibt. Nestroy ist das Kriterium, nach dem Kraus Raimunds literarische Bedeutung verringert. Zu den Gründen

14 Dieses Vorlesen immer derselben Stellen bei Raimund scheint darauf hinzuweisen, dass Kraus Raimunds Werk (wie auch das Werk Grillparzers) relativ oberflächlich gekannt hat.

15 Siehe *F* 351–353 (1912), S. 40 f.

16 Siehe *F* 811–819 (1929), S. 38 f.

17 Siehe dazu Kari Grimstad, *Masks of the Prophet. The Theatrical World of Karl Kraus*, Toronto 1982, S. 234 f.

18 Siehe *F* 232–233 (1907), S. 27.

19 *F* 917–922 (1936), S. 43–45, hier S. 44.

dafür, dass Kraus Nestroy den Vorzug einräumt, zählt natürlich die Tatsache, dass Nestroys kritisches, satirisches Werk Kraus' eigener apokalyptischer Satire weit direkter entspricht und dient als Raimunds Werke, deren Erbschaft Hofmannsthal für sich mehr verlangte. Wie es Edward Timms ausdrückt: „Das Wiener Vorstadttheater war Bühne für Nestroys satirische Komödien wie für Raimunds moralische Fabeln. Kraus war beiden Traditionen verpflichtet; doch was er selbst aufnahm und auf die Spitze trieb, war Nestroys satirische Verve.“²⁰

2. Grillparzer, Nestroy und die Klassiker-Frage

Wie kommt aber Grillparzer ins Spiel?

Sigurd Paul Scheichl hat in seinem wichtigen Artikel ‚Karl Kraus über Franz Grillparzer‘ gezeigt, dass Grillparzer in den Anfängen der *Fackel* „so etwas wie selbstverständlicher Bildungsbesitz“²¹ ist, ein Grillparzer, dessen Zitate Kraus nicht selten ins eigene Werk integriert, vor allem zu politischen oder kulturellen Zwecken: z. B. versucht Kraus Grillparzer gegen den Liberalismus zu verteidigen,²² der ihn – ähnlich wie Nestroy²³ – für sich gewinnen wollte. Manchmal erscheint Grillparzer sogar als ein echtes Werkzeug der Kraus'schen Polemik, etwa in seinem Kampf gegen die Presse: Am Ende seiner ‚Grillparzer-Feier‘ zitiert er nicht zufällig die folgenden Verse Grillparzers:²⁴

Der Henker hole die Journale,
Sie sind das Brandmal unsrer neuen Welt,
Der ekle Abhub von dem Wissensmahle,
Der, für die Viehmast, in die Zuber fällt.²⁵

Kraus' Bemerkungen über Grillparzer schwanken allgemein gesehen aber zwischen Sympathie, vor allem um ihn vor seinen Gegnern zu schützen und sein „antibanale[s] Denken“ (*F* 917–922 [1936], S. 73) zu preisen, ja Respekt und teilweise Ablehnung. Das zentrale Kriterium für Kraus' Grillparzer-Verwerfung ist das Kriterium der – für Kraus so wichtigen – Sprache:²⁶ Anhand der Beispiele

20 Edward Timms, *Karl Kraus: Satiriker der Apokalypse*. Aus dem Englischen von Max Looser und Michael Strand, Wien 1995, S. 335.

21 Scheichl 1992 (Anm. 4), S. 222 f.

22 *F* 40 (1900), S. 25 und *F* 360–362 (1912), S. 15. Siehe dazu Scheichl 1992 (Anm. 4), S. 228.

23 Siehe dazu insbesondere *F* 343–344 (1912), S. 29–35 (gegen Friedjung), *F* 345–346 (1912), S. 40–43 und ‚Nestroy und die Nachwelt‘ (*F* 349–350 [1912], S. 1–23). An anderen Stellen wendet sich Kraus auch direkt gegen Moritz Necker.

24 ‚Grillparzer-Feier‘ (Anm. 13), S. 21. Siehe dazu Scheichl 1992 (Anm. 4): „nicht so sehr wegen seiner ästhetischen Qualitäten als wegen seiner Integrierbarkeit in Kraus' Polemik gegen die Presse“ (S. 237).

25 Auf ähnliche Weise bedient sich Kraus Nestroys Werk, um die *Neue Freie Presse* anzuprangern.

26 Siehe Grimstad 1982 (Anm. 17), S. 201.

von *Medea* und *Der Traum ein Leben* kritisiert Kraus gründlich die Qualität der Sprache Grillparzers (F 679–685 [1925], S. 85). Nicht nur äußert sich Kraus wiederholt sehr kritisch über Grillparzers Sprache, er scheint auch nie an die Bühnenfähigkeit der Werke Grillparzers zu glauben. Es ließen sich jedoch viele Beispiele aus Grillparzers Œuvre zitieren, die das Gegenteil beweisen. Kraus' Festhalten an seinen eigenen Überzeugungen führte ihn nicht selten zu evidenten Irrtümern und offensichtlichen Gegenwahrheiten über Grillparzer.

Wie schon angedeutet hat Kraus Grillparzer und Nestroy nicht immer gegeneinander ausgespielt,²⁷ vor allem aus inhaltlichen Gründen (etwa Pressekritik): Im Kontext der großen, von ihm veranstalteten ‚Nestroy-Feier‘ 1912 zitiert Kraus z. B. das schon erwähnte epigrammatische Gedicht ‚Der Henker hole die Journale ...‘ als Schluss seiner Einleitung zu seinem zweiten Nestroy-Abend (F 351–353, S. 40). Nach kurzer Zeit aber skizziert Kraus Nestroy und Grillparzer als ästhetisch konträre Positionen: In ‚Grillparzer-Feier‘ stellt er einen wichtigen Vergleich zwischen Grillparzer, Raimund und Nestroy an. Diese Parallelisierung Grillparzer–Raimund–Nestroy geht von einem virulenten Angriff auf eine – hier noch undifferenzierte – Literaturkritik aus, die in Kraus' Augen alle drei Autoren missdeutet und dadurch eben auch missbraucht, indem sie zwischen Stoff und Form unterscheidet:

Eine Literaturkritik, die die Kraft nach dem Stoff und das Wesen nach der Form wertet, wird füglich Raimund, der der echtere Dichter war, um der volkstümlicheren Färbung willen hinter den Bildungsdichter stellen und ahnt vollends nicht, daß Nestroy, an dessen Gebiet außen weder des Meeres noch der Liebe Wellen anschlagen, in jeder Zeile mehr Lyriker, Dramatiker und Epigrammatiker war als der ganze Grillparzer.²⁸

Diese Stelle bezeugt erneut den schon zuvor konstatierten Respekt Kraus' vor Raimund: er bestätigt seine Bezeichnung Raimunds als „Dichter“, wobei das Element der Echtheit hier hinzugefügt wird, die dem Bildungsdünkel Grillparzers entgegengestellt wird. Bestätigt wird hier auch Kraus' Nestroy-Bejahung durch die Insistenz auf seinen Qualitäten als Lyriker, was an die in ‚Nestroy und die Nachwelt‘ betonte Analogie zwischen Satire und Lyrik anknüpft: „Die Satire ist so recht die Lyrik des Hindernisses, reich entschädigt dafür, daß sie das Hindernis der Lyrik ist“ (F 349–350, S. 10). Kraus behauptet, Nestroy sei in jedem Bereich seiner literarischen Produktion Grillparzer überlegen. Die Ablehnung des Epigrammatikers Grillparzer ist wohl die erstaunlichste, da Kraus

27 Übrigens sind die Rezeptionen von Nestroys und Grillparzers Werk mancherorts vergleichbar: Kraus schreibt z. B. 1922 ‚Grillparzer-Feier‘ in Reaktion auf den fünfzigsten Todestag Grillparzers und auf dessen Lobreden (mehr als er den gefeierten Dichter im Grunde angreift), wie er 1910 in ‚Heine und die Folgen‘ auf die liberalen „Folgen“ Heines und 1912 in ‚Nestroy und die Nachwelt‘ auf die Fehlurteile vieler Literaturhistoriker über Nestroy geantwortet hatte.

28 ‚Grillparzer-Feier‘ (Anm. 13), S. 13.

sich mehrmals Epigramme Grillparzers bedient, um etwa die Presse zu kritisieren oder Goethe gegen Hofmannsthal auszuspielen.²⁹

Die deutliche Distanznahme Kraus' gegenüber Grillparzer artikuliert sich also durch die ästhetische Antithese zwischen Raimund und Nestroy einerseits (als Verkörperung eines ganz bestimmten Paradigmas, des „echten“ und schlichten Wiener Volkstheaters³⁰) und Grillparzer andererseits (als Inbegriff einer künstlichen und nach Bildung trachtenden Literatur, deren Sprache nichts mit der des Wiener Volkstheaters zu tun hat).³¹ Sigurd Paul Scheichl schreibt dazu: „In der österreichischen Literatur des 19. Jahrhunderts schätzte er [Kraus, Anm. M. L./] besonders Nestroy, als dessen Wiederentdecker und Erben er sich fühlte, und Raimund [...]. In diesem positiven Verhältnis zur literarischen Tradition spielt Grillparzer nun so gut wie keine Rolle.“³² Dieses normative ästhetische Oppositionsparadigma erlaubt Kraus' sprachlich-stilistische Kritik an Grillparzer wenn nicht gutzuheißen, so doch besser zu verstehen.

Kraus bleibt aber nicht bei diesem Vergleich zwischen Grillparzer, Nestroy und Raimund. In *F* 595–600 spricht er von Grillparzer als von einem „redlich unschöpferischen Geist“.³³ Dabei verstärkt er noch seine kurz zuvor formulierte Kritik an ihm: Er greift Grillparzers Schöpfungskraft und Kreativität an. Polemisch assoziiert er ihn außerdem mit Anzengruber,³⁴ dem „mittleren Theatraliker“, und diesen stellt er abermals (wie auch in *F* 679–685 [1925], S. 82) Nestroy als positives Gegenbeispiel entgegen. Es ist auffällig, dass Kraus strikt zur selben Methode der satirischen Parallelisierung und Kontrastierung zwischen Grillparzer und Nestroy greift, um den Erstgenannten abzuwerten: sei es auch – wie schon erwähnt – durch Grillparzers Annäherung an Anzengruber, sei es durch dessen Annäherung an Halm und vor allem an Hebbel, den Kraus ganz besonders hasste.³⁵ Zu Beginn seiner Rede über Grillparzer stellt Kraus Hebbel als Dramatiker sogar höher als Grillparzer:

Und so problematisch etwa die Erscheinung Hebbels sein mag, so bietet sie doch – nebst aller nicht kunstgelösten Problematik – wenigstens ein

29 Siehe *F* 15 (1899), S. 16: Kraus zitiert an dieser Stelle das Grillparzer-Epigramm ‚Göthe‘ (*Sämtliche Werke*. Hist.-krit. Ausgabe, hg. von August Sauer und Reinhold Backmann, 42 Bde., Wien 1909–1948, 1. Abt., 12. Bd.: Textteil, S. 93), um Goethe gegen Hofmannsthal auszuspielen.

30 Kraus weist im übrigen selber darauf hin, indem er tatsächlich von diesen Autoren „volkstümlicherer Färbung“ spricht.

31 Siehe dazu Scheichl 1992 (Anm. 4), S. 234.

32 Scheichl 1992 (Anm. 4), S. 220.

33 *F* 595–600 (1922), S. 72. Übrigens benutzt Kraus dasselbe Argument in ‚Nestroy und die Literaten‘ (*F* 595, S. 53–55) gegen Musil: „(Ich habe geglaubt,) daß selbst wenn die Literaten nur ein einziges Stück von Nestroy lesen, sie das entmutigende Gefühl haben werden, nichts mehr schreiben zu sollen.“ Siehe zu diesem Thema den lehrreichen Artikel Stéphane Gödickes, ‚Musil et Kraus‘, *Austriaca* 50 (2000), S. 135–164.

34 Siehe auch *F* 676–678 (1925), S. 42 und 679–685 (1925), S. 82.

35 Kraus hatte eine ganz besondere Abneigung vor allem gegen Hebbels *Maria Magdalena*.

Problem gegenüber der papiernen Ebenheit der Welt Grillparzers, den die Literarhistoriker in die Nähe jenes rücken, um ihn von Halm, dem Verwandten seiner Blutleere, abzusondern. [...] Überall die mittlere Kultur eines vorhandenen, unerschaffenen Ausdrucks und dennoch, vielleicht eben darum, der österreichische Klassiker.³⁶

Um den Kontext dieser Bemerkungen richtig schätzen zu können, muss man vor Augen haben, dass das Burgtheater damals über drei „Triaden“ verfügte: Shakespeare–Calderon–Molière, Goethe–Schiller–Lessing und schließlich Grillparzer–Hebbel–Halm. Eben diese letzte Triade greift Kraus also hier an, wobei er dadurch zugleich das Repertoire des Burgtheaters gründlich in Frage stellt.

Dieser Vergleich zwischen Hebbel und Grillparzer scheint mir überdies umso interessanter zu sein, als Kraus auch einen Vergleich zwischen Nestroy und Hebbel anstellte, und zwar in seinem Essay ‚Die Literaturlüge auf dem Theater‘, wo er diesmal aber anhand von Nestroys Parodie auf Hebbels *Judith* deutlich für Nestroy Partei ergreift.³⁷

Auf jeden Fall geht es Kraus darum, Grillparzer durch den Rekurs auf literarische – ob positive oder negative – Gegenüberstellungen abzuwerten. Dabei bedient sich Kraus einer ähnlichen rhetorischen Strategie, der satirischen literarischen Gegenüberstellung, die immer auf Kosten Grillparzers geht. Außerdem bestreitet Kraus fadenscheinig die gegen 1900 herrschende Auffassung, dass Hebbel und Grillparzer so hoch zu schätzen wären wie Goethe und Schiller und jedenfalls weit höher als Raimund und Nestroy.

Dies führt mich zu dem Gipfel der Opposition Grillparzer–Nestroy: der so genannten „Klassikerfrage“. Kraus erhebt diese Frage an der oben zitierten Stelle in ‚Grillparzer-Feier‘ und nimmt sie dann mehrmals wieder auf.³⁸ Kraus erklärt jenen von einem Gutteil der Literaturgeschichte kreierten und nun zum Klischee gewordenen Mythos durch das „Bedürfnis Österreichs nach einem Klassiker“ (*F* 588–594 [1922], S. 12), der in die Nähe Schillers und Goethes³⁹ gerückt werden könne. Zu diesem Verhältnis zur deutschen Klassik hat sich Grillparzer übrigens selber bekannt:

Nur weiter geht das tolle Treiben,
Von vorwärts! vorwärts! erschallt das Land;
Ich möchte, wärs möglich, stehen bleiben,
Wo Schiller und Göthe stand.⁴⁰

Dies ist in Kraus' Augen sowohl ein literarisches wie auch ein politisches

36 ‚Grillparzer-Feier‘ (Anm. 13), S. 12.

37 *F* 457–461 (1917), S. 53–57. Kraus greift in diesem Text insbesondere den dichterischen Wert der Werke Hebbels und ihre Tauglichkeit für die Bühne an.

38 Siehe *F* 632–639 (1923), S. 4; *F* 640–648 (1924), S. 41 und *F* 679–685 (1925), S. 81.

39 Siehe dazu noch *F* 679–685 (1925), S. 81, wo dieses Thema wieder angeschnitten wird.

40 Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*. Hist.-krit. Ausgabe (Anm. 29), 1. Abt., 12. Bd.: Textteil, S. 172.

Problem: Kraus spricht ja von einem „Handelsvertrag mit dem Anschluß des österreichischen Klassikers Grillparzer an Goethe und Schiller.“⁴¹ Hier wird indirekt nichts weniger als die fundamentale und oft diskutierte Frage nach der Selbständigkeit der österreichischen Literatur (der deutschen gegenüber) in „politischen“ Worten gestellt: Frage nach einem literarischen Anschluss Österreichs an Deutschland. Nicht nur lehnt Kraus die Anreihung Grillparzers an Goethe und Schiller ab, sondern weist auf die Sinnlosigkeit des Unternehmens selbst hin. Er macht sich offen lustig über diese österreichische Suche nach einem Klassiker als Pendant zu den deutschen Klassikern:

Von Grillparzer bis Hofmannsthal [...] dürfte Österreichs Bestreben, mit einem Klassiker an die deutsche Literatur angeschlossen zu werden, als kulturgeschichtliche Drolerie in einer Fußnote Geltung erlangen und der Zufall Nestroy, der singuläre sprachschöpferische Wert, der hier zur Welt kam, möchte vor allem durch die Stellung der Nation zu ihm entscheidend sein: es gelang ihr, ihn bei ihm beliebt zu machen. (F 632–639 [1923], S. 4)

Grillparzer wird hier – ähnlich wie im Falle Hebbels – mit Hofmannsthal zusammen diskreditiert, wieder einmal zugunsten Nestroys. Eine ähnliche Diskreditierung Hofmannsthals zugunsten Nestroys ist auch in ‚Nestroy und die Nachwelt‘⁴² und vor allem in ‚Vom großen Welttheaterschwindel‘⁴³ zu beobachten.

Ähnlich argumentiert Kraus etwas später, wenn er eine Parallele zwischen Grillparzer (auf literarischer Ebene) und Ignaz Seipel (auf politischer Ebene) zieht: Der Ruhm Seipels sei aus dem „Bedürfnis Österreichs“ entstanden, „wieder einen Staatsmann zu haben, ähnlich wie die Bedeutung Grillparzers vorwiegend in dem Bedürfnis nach einem Klassiker wurzelt“ (F 640–648 [1924], S. 41). Kraus ist es also selber, der aus diesem rein literaturgeschichtlichen Problem (Suche Österreichs nach einem Klassiker)⁴⁴ eine sowohl ästhetische als

41 F 834–837 (1930), S. 4. Zuvor hatte Kraus schon vor dem damaligen Bemühen gewarnt, „den unmittelbaren Anschluß an ein Deutschland durchzuführen, dessen Dioskurenbedürfnis sich in solch unleidlicher Kuppelung manifestiert“ (Grillparzer-Feier‘ [Anm. 13], S. 12).

42 ‚Nestroy und die Nachwelt‘ (Anm. 23), S. 7: „[Nestroy] verfährt anders als der bekanntere zeitgenössische Umdichter Hofmannsthal, der ehrwürdigen Kadavern das Fell abzieht, um fragwürdige Leichen darin zu bestatten, und der sich in seinem ersten Berufe gegen einen Vergleich mit einem Possendichter verwahren würde. Wie alle besseren Leser reduziert Herr v. Hofmannsthal das Werk auf den Stoff.“ Kraus betrachtet hier Hofmannsthal als einen unwürdigen Nachahmer Goethes und des klassischen Stils.

43 Nicht uninteressant ist, dass Kraus diesen äußerst kritischen Text über Hofmannsthal als Prolog einer seiner Lesungen des *Talisman* benutzt. Überdies weiß man um Hofmannsthals theatralische Zusammenarbeit mit Max Reinhardt, den Kraus gänzlich verwarf.

44 Kraus erteilt weiterhin den österreichischen Literaturhistorikern den Rat, einer seiner Vorlesungen aus dem *Talisman* beizuwohnen: „Da würden sie sich die strapaziöse Anordnung der Klassiker ersparen und sofort erkennen, daß die paar Sätze des Titus, in

auch zutiefst politische Frage macht (literarischer Anschluss der österreichischen Literatur an die deutsche Literatur). Er selbst parallelisiert wiederholt und willentlich die literarischen und politischen Felder.⁴⁵ Dabei gewinnt die Diskussion über den literarischen Status Grillparzers deutlich politische Konturen und verwebt sich mit einer unmittelbaren politischen Aktualität, die von der historischen Situation Österreichs um die dreißiger Jahre nicht zu trennen ist.

3. *Der Kern des Problems: Ursachen und Folgen solcher Wertungen*

Aus dem eben Gesagten geht hervor, dass die polemische Herabsetzung Grillparzers nicht zu unterscheiden ist von Nestroys literarischer Erhöhung zu einem Klassiker nicht nur der deutschen Literatur, sondern auch der Weltliteratur.

In seiner Rezeption des Nestroy'schen Werks insistiert Kraus ganz besonders auf dem Satiriker Nestroy: Nicht unwichtig für unser Problem ist, dass Kraus in seiner Definition der Satire („Nestroy und die Nachwelt“) Nestroy eben im Namen der deutschen Klassik (Schillers) rehabilitiert!⁴⁶ Der Rückgriff auf Schillers Definition der Satire aus *Über naive und sentimentalische Dichtung*⁴⁷ („Und wie hat [die Satire] beides zusammen: vom Ideal das ganze Ideal und dazu die Ferne!“) ist zweifellos ein weiteres Mittel, Nestroy der rein österreichischen Sphäre zu entziehen und ihn zu der deutschen Literatur zu zählen. Gerald Stieg hat auch gezeigt, dass Kraus in „Nestroy und die Nachwelt“ Goethes ‚Prometheus‘ und ‚Der Bräutigam‘ benützt, um ihn mit Nestroy gegen Heine („Mein Fräulein, sein Sie munter ...“) auszuspielen.⁴⁸ Eben in diesem Kontext nennt Kraus Nestroy z. B. – natürlich noch einmal als literarische Provokation – „de[n] satirische[n] Klassiker der deutschen Literatur.“⁴⁹ Die Beispiele dieser Art in

denen er schwadroniert, wie er graue Haare bekommen habe, die Lebensarbeit der Grillparzer und Anzengruber aufwiegt“ (F 679–685 [1925], S. 82).

- 45 Siehe dazu auch Scheichl 1992 (Anm. 4): „In die Ablehnung dieser Vorstellung fließen ebenfalls nicht nur literaturkritische, sondern auch politische Gesichtspunkte ein“ (S. 231).
- 46 Auf die selbstverständlich problematische und polemisch-provokative Seite der Anreicherung Nestroys an Schiller ist Martin Stern in der Diskussion völlig zu Recht eingegangen. Nun geht es mir hier v. a. darum, mehr als die Angemessenheit oder Adäquatheit des Vergleichs zwischen Nestroy und Schiller die äußerst provokative Funktion dieses Vergleichs hervorzuheben.
- 47 Kraus greift also nicht zu irgendeinem Text, sondern zu einem der Grund- und Haupttexte der literarischen Aufklärung, um Nestroy zu „retten“! Siehe dazu auch Stieg 1999 (Anm. 3), S. 47. Schiller schrieb: „Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale [...] zu seinem Gegenstand macht. [...] In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt.“ (Friedrich Schiller, *Werke in drei Bänden*, München 1966, Band II, S. 561).
- 48 Siehe Stieg 1999 (Anm. 3), S. 46 f.
- 49 F 668–675 (1924), S. 146. Anderswo: „dieser geistvollste Schriftsteller, den Deutschland im neunzehnten Jahrhundert gehabt hat“ (F 245 [1908], S. 15); „des größten satirischen

der *Fackel* ließen sich beliebig vermehren. Auf die Frage nach einem „österreichischen Klassiker“, d. h. nach dem Anschluss der österreichischen Literatur an die deutsche Klassik, antwortet Kraus in ‚Nestroy und die Nachwelt‘ also höchst provokativ: Nestroy – und mit ihm das Paradigma des Wiener Volkstheaters – wird im Namen der deutschen Klassik (Schiller, Goethe) „gerettet“. Diese Rettung Nestroys erscheint nun umso gewagter, als 1912 „das Wiener Volkstheater aus der deutschsprachigen Literaturgeschichte de facto ausgeschlossen war.“⁵⁰

Die Erhöhung Nestroys zu einem deutschen Meister der Sprache und der Satire, ja zu einem universellen Autor⁵¹ beruht übrigens auch auf dem strategischen Gegensatz zwischen Nestroy und Autoren wie Anzengruber und Ganghofer (als Dialekterscheinungen) oder im Gegensatz dazu auf der Annäherung Nestroys an große Figuren der Weltliteratur: Goethe, Schiller, Lichtenberg, aber auch Shakespeare, Aristophanes ...

Durch diesen symbolischen Akt richtet sich Kraus ganz bewusst gegen eine bestimmte Strömung in der Literaturgeschichte und in der Literaturkritik,⁵² die Nestroy der „Gemeinheit“⁵³ bezichtigt, ihn nur als einen wienerischen Possenschareiber bezeichnet oder ihm Grillparzer vorzieht. 1922 spricht Kraus eben von jener „hochnäsige[n] Literaturkritik“ (F 608–612, S. 45), die aus Hebbel, Kuh, Laube, Vischer, Gutzkow oder Saphir besteht und Nestroy „nur als Possenschareiber registrier[t]“ (F 405 [1915], S. 3). Als Musterbeispiel für die Heftigkeit der Angriffe auf Nestroy durch den ‚bürgerlichen ‚Geschmack‘‘, genauer: durch viele Wienbesucher des Vormärz⁵⁴ kann man hier Friedrich Theodor Vischer zitieren:

Nun aber dieser Nestroy; er verfügte über ein Gebiet von Tönen und

Geistes, den Deutschland je hervorgebracht hat“ (F 400–403 [1914], S. 48); Nestroy sei der Satiriker, „der bis heute der größte in deutscher Sprache ist“ (F 405 [1915], S. 3); „Nestroy, der im Sprachwitz tiefste, bis zur Lyrik unerbittlichste satirische Denker Deutschlands“ (F 595–600 [1922], S. 71).

50 Stieg 1999 (Anm. 3), S. 45.

51 Kein Zufall ist es folglich, dass Kraus sich in ‚Nestroy und das Burgtheater‘ (Anm. 7) so vehement gegen Leopold Lieglers Versuch auflehnte, Nestroy einzuwienern.

52 Zu Kraus’ allgemeinem kritischem Standpunkt über die Literaturgeschichte quasi insgesamt siehe den Text ‚Razzia auf Literarhistoriker‘ von 1912 – also direkt im historischen Umfeld von ‚Nestroy und die Nachwelt‘. In: Karl Kraus, *Literatur und Lüge* (Anm. 10), S. 246–262, hier S. 246. Kraus greift in diesem Artikel vor allem Albert Soergel, Oskar Walzel und Wittmann an.

53 Wendelin Schmidt-Dengler schreibt zusammenfassend: „‚Gemeinheit‘ ist das Wort, das den Fluchtpunkt aller kritischen Äußerungen über Nestroy zu bilden scheint“ (*Nestroy. Die Launen des Glückes*, Wien 2001, S. 139).

54 Martin Stern, ‚Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des „Poetischen Realismus“‘, in: *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 43–60, hier S. 56: „‚Verwilderung des Geschmacks‘, ‚giftige Demoralisierung‘, ‚Entsittlichung des Volkes‘, das darob zum ‚Pöbel‘ wird, hatten die Wienbesucher des Vormärz auch Nestroy vorgeworfen“.

Bewegungen, wo für ein richtiges Gefühl der Ekel, das Erbrechen beginnt. Wir wollen nicht die thierische Natur des Menschen, wie sie sich just auf dem letzten Schritt zum sinnlichsten Genuß gebärdet, in nackter Blöße vor das Auge gerückt sehen, wir wollen es nicht hören, dieses kotige „eh“ und „oh“ des Hohns, wo immer ein edleres Gefühl zu beschmutzen ist, wir wollen sie nicht vernehmen, diese stinkenden Witze, die zu erraten geben, daß das innerste Heiligthum der Menschheit einen Phallus verberge.⁵⁵

Hier ist hervorzuheben, dass Hebbel, Gutzkow, Vischer, Laube, Kuh und Saphir Nestroy alle aus ähnlichen, nämlich aus moralischen Gründen verwerfen: Nestroy wird von den führenden Vertretern der deutschen Literatur seiner Zeit für den Niedergang der Moral verantwortlich gemacht und sein Stil als „gemein“ bezeichnet.⁵⁶

Darüber hinaus nahm Nestroy in den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts einen sehr kleinen oder sporadischen Platz ein. Bei A. Koberstein (1830), H. Gelzer (1841), T. Mundt (1842), J. Hillebrand (1845–46), L. Ettmüller (1847) taucht sein Name nicht einmal auf.⁵⁷ Die Literaturgeschichten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Nestroy erwähnen, kritisieren wie die deutschen Vormärz-Wienbesucher meist seinen „niederen“ Stil und seine „Gemeinheit“. Young-Kyun Ras Fazit über die Behandlung Nestroys durch die Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert ist erbaulich, auch wenn es nicht ganz zutrifft: „Es gibt keine einzige Literaturgeschichte in diesem Zeitraum, die ein tatsächlich positives Urteil über Nestroy abgibt.“⁵⁸ Es geht Kraus im Hinblick auf diese Lage eben darum, nichts weniger als eine völlige Umkehrung des Urteils der herrschenden Literaturgeschichte und Literaturkritik über Nestroy herbeizuführen und diesen zu einem Klassiker nicht nur der deutschen Literatur, sondern auch der Weltliteratur, ihn zu einem Klassiker gegen manche etablierten Klassiker der Literaturgeschichte (wie Grillparzer) zu machen. Die positive literarische Erhöhung Nestroys zu einem Klassiker der Weltliteratur und parallel dazu die negative Herabsetzung Grillparzers sind m. E. also ein direkter Ausdruck von Kraus' hartnäckigem Kampf gegen die Literaturgeschichte und die „hochnäsige Literaturkritik“ seiner Zeit. Mit anderen Worten: über seine Kritik an Grillparzer hinweg greift Kraus die Literaturkritik prinzipiell, d. h. in ihrer ästhetischen Urteilskraft, an.

Kraus schlägt mit seiner Rezeption von Grillparzer, Nestroy und Raimund einen neuen und subversiven literarischen Kanon vor, der einen auffordert, die

55 Zitiert nach Otto Basil, *Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 2001, S. 179.

56 Vgl. dazu die von Martin Stern in seinem Artikel (Anm. 54) zitierten Beispiele, v. a. S. 45–51.

57 Siehe Young-Kyun Ra, „Die Nestroy-Rezeption in der Literaturgeschichtsschreibung“, *Nestroyana* 23 (2003), S. 69–84, hier S. 70.

58 Ebenda, S. 72.

traditionellen Kategorien der Literaturgeschichtsschreibung bezüglich der literarischen Wertung am Beispiel von Nestroy neu zu überdenken: Mit Nestroy werden Posse und Satire als literarische Gattungen rehabilitiert gegen das Urteil der „dümsten Menschen der Erde, nämlich [der] deutschen Literaturhistoriker“ (F 405 [1915], S. 3). Ebenso wird mit Nestroy und Raimund das Paradigma des in der deutschsprachigen Literaturgeschichte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts so gut wie abwesenden Volkstheaters gegen die so genannten Bildungsbestrebungen eines Grillparzer rehabilitiert.

Der von Kraus angebotene neue literarisch-ästhetische Kanon widersetzt sich grundlegend einerseits der Norm des Gottsched'schen Klassizismus und dessen Folgen. Für Gottsched war die Reinheit und Einheitlichkeit des Stils in Bezug auf die französische klassische Tragödie die absolute Norm der „guten“ Literatur.⁵⁹ Die Literaturgeschichte im Gefolge von Gottsched konnte den abwechslungsreichen Stil Nestroys, der auf stetigen Wechseln in den Sprachebenen (zwischen Dialekt, Umgangssprache und Hochsprache) beruht, folglich nur missbilligen und Nestroy also bloß als „gemeinen“, niederen Autor disqualifizieren. Bei Kraus haben wir es genau mit dem Gegenteil zu tun: „Das seit Gottsched bekämpfte Paradigma des kulturell Minderwertigen, ja des ethisch Widerwärtigen, das im Hanswurst inkarniert war, wird von Karl Kraus im Namen Nestroys rehabilitiert.“⁶⁰

Kraus widersetzt sich andererseits aber auch den schon zitierten Hauptvertretern der deutschen Literatur der Zeit Nestroys (Gutzkow, Hebbel, Vischer ...) und dessen Nachläufern in der Literaturgeschichte, die Nestroy entweder verharmlosen (zu einem bloßen „Lustigmacher“ machen) oder aber verteufeln (zu einem Verderber der Moral machen). Kraus geht es eben darum, diesen negativen ‚Erwartungshorizont‘ (Hans Robert Jauss) Nestroy gegenüber gründlich zu kritisieren und kontrastweise Nestroys Qualitäten als Satiriker und Sprachkünstler zum Vorschein zu bringen.

Kraus hat im Wandel der Schätzung Nestroys durch die – vor allem deutsche – Literaturgeschichte eine zentrale Rolle gespielt, die auch konkret schon darin sichtbar ist, dass Nestroy in den „ernsten“ deutschsprachigen Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts zitiert wird. Die Tatsache, dass nun zwei historisch-kritische Gesamtausgaben Nestroy gewidmet sind, ist der schönste Beweis dafür, dass aus dem „Hanswurst“ und aus dem „Spaßmacher“, ja aus dem „Moralverderber“ ein großer Klassiker geworden ist.

Kraus vermittelt uns also eine Art von antikonventionellem, polemischem Anti-Kanon⁶¹ oder umgekehrtem Kanon: Als Satiriker gehöre Nestroy ins

59 Siehe Johann Christoph Gottsched, *Schriften zur Literatur*, Stuttgart 1982, darin: „Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen“, S. 12–196.

60 Stieg 1999 (Anm. 3), S. 54.

61 Natürlich spielt der traditionelle ‚Kanon‘ auch eine zentrale Rolle bei Kraus (z. B. im Falle Goethes). Ich verstehe hier das Wort ‚Anti-Kanon‘ nur im Hinblick auf Nestroy, Raimund und Grillparzer.

Pantheon der deutschen Literatur, ja der Weltliteratur. Anders ausgedrückt: Aus dem „anti-kanonischen Nestroy“⁶² macht Kraus einen Klassiker ersten Ranges. Dabei führt er einen radikalen historischen und literarischen, ja ästhetischen Paradigmenwechsel ein: Nestroy erscheint im Kraus'schen Kanon – auch polemisch natürlich – als ein deutscher Klassiker, Grillparzer wird von Kraus aus dieser Liste ausgeschlossen, während Raimund (als „österreichischer Dichter“) gleichsam außerhalb dieser Debatte bleibt. Mit der „simultanen“ Rezeption von Grillparzer, Raimund und Nestroy stellt Kraus über das Problem der Klassikersuche Österreichs hinaus eine zentrale Frage nach der Legitimität des Kanons einer Literaturgeschichte, den er ganz absichtlich umkehrt. Man könnte sogar sagen, dass Kraus im Falle Nestroys und Grillparzers seine *Fackel* direkt und bewusst gegen einen Teil der Literaturgeschichte und Literaturkritik seiner Zeit richtet: Aus einem, der sich auf den ersten Blick der Klassik entzieht (Nestroy), macht Kraus einen großen Klassiker, während er umgekehrt vom „klassischeren“ Grillparzer einen seinem eigenen Kanon fremden Autor macht.

Über den vehementen Angriff auf Grillparzer und das uneingeschränkte Nestroy-Lob hinaus zielt Kraus wohl darauf hin, die Literaturkritik und Literaturgeschichte in ihrer ästhetisch-literarischen Urteilsfähigkeit selbst zu befragen. Zugleich führt er einen gleichsam kulturellen wie literaturgeschichtlichen und literaturkritischen, ja politischen Kampf gegen das Ausschließen des Wiener Volkstheaters (Nestroy, Raimund) aus der deutschsprachigen Literaturgeschichte im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.

62 Stieg 1999 (Anm. 3), S. 48.

Buchbesprechungen

Gottfried Riedl: *Ferdinand Raimund. Bilder aus einem Theaterleben* (Bilder aus einem Theaterleben, 1). Wien: Lehner 2005. 159 S., 23 Farb- und 75 Schwarzweiß-Abbildungen. ISBN: 3-901749-41-1. € 14,40; SFr 25,00.

Diese Neubearbeitung des gleichnamigen Buches aus dem Jahre 1990 bietet ein Lebensbild von Ferdinand Raimund anhand von Textdokumenten, Stichen und Aquarellen, wobei über hundert Abbildungen der berühmtesten Dramenszenen und ausführlich zitierte zeitgenössische Rezensionen zu den einzelnen Dramen im Vordergrund stehen. In dem kurzen von Wolfgang Greisenegger verfassten Vorwort werden der Realist und Naturbeobachter Raimund und sein psychologisches Einfühlungsvermögen hervorgehoben, sowie auch seine angeblich moderne dramaturgische Einstellung zur Theateraufführung als Ganzem; kritisiert hingegen wird die traditionelle Auffassung von Raimund als barockem Theaterdichter.

Neu in dieser überarbeiteten Ausgabe sind die Abbildungen der Theaterzettel und die Zitate aus den Dramen am Anfang des jeweiligen Kapitels; vor allem handelt es sich dabei um bekannte Liederinlagen wie „Brüderlein fein“, das Hobellied oder das Auftrittslied Rappelkopfs. Der Text der einzelnen Rezensionen wurde überprüft und gelegentlich berichtigt (oft handelt es sich lediglich um Interpunktion und Schreibweisen) und der neuen Rechtschreibung angepasst. Dass die Rezensionen jetzt einspaltig statt wie vorher zweispaltig gedruckt sind, macht das Ganze leichter zu lesen. Immer noch wird bloß eine Auswahl aus den damaligen Rezensionen geboten, vor allem aus dem *Sammler* und der *Theaterzeitung*, sodass die kritischere Stimme der von Bäuerle herausgegebenen *Theaterzeitung* oft im Vordergrund steht, die eher recht positiven Besprechungen in der *Modenzeitung* aber fehlen. Schade ist es vielleicht auch, dass bei dieser Neufassung nicht die Namen der Rezensenten (soweit bekannt) angegeben werden. Hervorzuheben ist aber, dass die aufgeführten Rezensionen ausführlich zitiert werden, im Gegensatz zu der oft lückenhaften Wiedergabe in der Werkausgabe von Brukner und Castle.

Nachdem Jürgen Hein in einer Besprechung der ersten Auflage (*Germanistik* 1993, S. 256 f.) zu Recht gehofft hatte, dass deren Erscheinen zu einer intensiveren Beschäftigung mit Raimund anregen würde, bietet diese Neuauflage dem Wissenschaftler wohl wenig grundsätzlich Neues. Ob bei der Lektüre dieses Bandes tatsächlich – wie auf dem Klappentext behauptet wird – ein „Lebensbild“ Raimunds entsteht, dürfte man auch bezweifeln. Trotzdem handelt es sich um eine sehr nützliche, zugängliche und auf recht ansprechende Art präsentierte Sammlung von Dokumenten, Lebensdaten und Abbildungen, die nicht nur für die Raimund-Gemeinde, sondern auch für eine sehr breite Leserschaft und

insbesondere Studierende von großem Nutzen sein wird. Die Neuausgabe ist ein weiteres willkommenes Indiz für die zur Zeit rege Beschäftigung mit dem Werk Raimunds, die bald durch die Arbeit an einer neuen historisch-kritischen Ausgabe zusätzlichen Aufschwung gewinnen soll.

Ian F. Roe

Karl von Holtei (1798–1880). Ein schlesischer Dichter zwischen Biedermeier und Realismus. Im Auftrag der Stiftung Kulturwerk Schlesien hrsg. von Christian Andree und Jürgen Hein, unter Mitwirkung von Claudia Meyer. Würzburg: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn 2005. 427 Seiten. ISBN: 3–87057–267–1. € 29,90.

Karl von Holtei ist einer jener Autoren, deren literarische Produktion allein angesichts der schiereren Textmasse Bewunderung abnötigt. Mehrere vielbändige Romane, eine umfangreiche Autobiographie, Gedichte, Dramen, Prologe, Epiloge, Aufsätze, Briefe – ein nachgerade undurchdringliches Riesenwerk, das außer dem Autor selbst wohl niemand zur Gänze durchgelesen hat. Schon aus diesem Grund ist der vorliegende Sammelband freudig zu begrüßen, schlägt er doch einige begehbbare Schneisen in den Urwald des Holtei'schen Œuvres. Seine Wiener Komödien kommen ebenso zur Sprache wie seine Gedichte, die Romane ebenso wie die Autobiographie, es gibt Spezialuntersuchungen über Polen in Holteis Werk, die Wiener Theatermusik, Holteis Poetologie, sein Shakespeare-Bild und seine „Beziehungen zum Glatzer Land“. Der 2005 erschienene Band geht zurück auf ein Holtei-Symposium im Jahre 1994; sechs Referenten ist im Laufe dieses Jahrzehnts verständlicherweise der Geduldssaden gerissen, so dass sie ihre Aufsätze in der Zwischenzeit auch andernorts publiziert haben.

Bei der Lektüre all dieser durchgehend kenntnisreichen und erfreulich lesbar geschriebenen Beiträge drängen sich dem Leser einige Fragen auf, die sich nicht wenige der Autorinnen und Autoren selbst wohl auch gestellt haben: Wenn Holteis Werk „der Vergessenheit anheim gefallen“ ist (Gerhard Kosellek, S. 203), woran es ja kaum einen Zweifel geben kann, müsste man zum einen ermitteln, wie es dazu gekommen ist, zum anderen wäre zu erörtern, ob diese „Vergessenheit“ eine wohlverdiente ist oder ob sich eine Wiederentdeckung Holteis doch lohnen könnte. Henk J. Koning warnt vorsichtshalber: „Der Leser, der sich einen Holteischen Roman vornimmt, muß über Ausdauer und Zeit verfügen: *Die Vagabunden* (3 Bde., 927 S.), *Christian Lammfell* (2 Bde., 566 S.), *Ein Schneider* (3 Bde., 980 S.), *Die Eselsfresser* (3 Bde., 962 S.) und *Der letzte Komödiant* (3 Bde., 1036 S.)“ (S. 308). Wenn man dann noch die Vorbehalte liest, ohne deren Formulierung kaum ein Aufsatz in diesem Band auskommt – „Die stilistischen Mittel [...] in seinen Romanen sind konventionell und trivial“ (Peter J. Brenner, S. 136), Holtei neigt zu „uferlosen Abschweifungen“ (Koning, S. 114), seiner Autobiographie „fehlt jede innere Struktur“ (Brenner, S. 129) –, überlegt man sich schon zweimal, ob man sich auf eine intensive Holtei-Lektüre einlassen soll. Eine

„Rettung“ der Werke allein wegen ihrer ästhetischen Qualitäten ist, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, offenbar ein aussichtsloses Unterfangen. Was die Literaturwissenschaft angeht, so scheint mir der Weg, den in diesem Band Peter J. Brenner, Jürgen Hein, Hugo Aust und Jochen Strobel gehen, der allein gangbare. Stellt man nämlich Holteis Romane, Gedichte und Theaterstücke in den literaturgeschichtlichen Kontext, vergleicht man also beispielsweise die narrativen Strukturen seiner Erzähltexte mit denjenigen Raabes (Brenner), parallelisiert man seine Adelsdarstellung mit derjenigen Gustav Freytags (Strobel) oder untersucht man seine Gedichte im Kontext der zeitgenössischen Lyrikproduktion (Hein), eröffnen sich neue Perspektiven nicht nur auf die Werke Holteis, sondern eben auch – und darin liegt zum Beispiel der Gewinn des glänzenden Aufsatzes von Peter J. Brenner – auf die heute berühmteren (und zweifellos ja auch „besseren“) Werke Fontanes, Storms, Meyers oder Raabes. Auch die „Liebesaffären in Holteis Autobiographie“ erweisen sich als bedenkenswerter Untersuchungsgegenstand, wenn man sie wie Sigurd Paul Scheichl mit dem Liebesdiskurs in anderen zeitgenössischen Autobiographien kontrastiert.

Dass manche Beiträge der Versuchung nicht widerstehen können, Holtei trotz allem ein bisschen aufzuwerten, ist verständlich und sympathisch, auch wenn dabei verdächtig oft das „kulturgeschichtliche Interesse“ als Begründung erhalten muss. Nicht recht folgen kann ich Jürgen Hein bei seinen „Beobachtungen zu Holteis Lyrik“, und es ist zu fürchten, dass selbst gutwillige Leser ihre Schwierigkeiten haben werden, Heins Argumentation nachzuvollziehen – nicht etwa, weil Hein ein unkritischer Apologet der Holtei'schen Verskunst wäre; davon kann keine Rede sein. Die wenigsten Leser aber werden Holteis Gedichte zur Hand haben, und da Hein recht sparsam aus ihnen zitiert, muss man seinen Ausführungen auf weite Strecken unbesehen glauben. Bei einem Gedicht – „Kalte Nacht“ – habe ich die Probe aufs Exempel gemacht und Holteis Text nachgelesen, weil Heins Einschätzung, es handle sich „um fast expressionistische Verse“ (S. 84), doch neugierig macht. Das Gedicht hat folgenden Wortlaut:

Nacht, Nacht, Sturm und Schnee,
 Wenn ich über Berge geh'!
 Winterleer die dürren Bäume,
 Mit mir nichts als meine Träume!
 Nacht, Nacht, Sturm und Schnee,
 Einsam, einsam, wo ich geh'!

Ach, ach, wie's noch glüht,
 Wo Dein Kuß mir aufgeblüht;
 Wo die Rose Deines Mundes
 Ward ein Zeichen flücht'gen Bundes.
 Ach, ach, wie's noch glüht –
 Doch die Ros' ist schon verblüht.

Kalt, kalt! Du mir fern!
 Draußen seh' ich keinen Stern;
 Keinen Stern und keinen Himmel,
 So hinein in's Schneegewimmel.
 Kalt, kalt! – keinen Stern,
 Keinen Himmel! Du mir fern!

Nacht, Nacht, Schnee und Sturm! –
 Ist's ein Riese? Nein, ein Thurm!
 In dem Dorf herrscht stiller Friede;
 Wär' er auch in meinem Liede! –
 Nacht, Nacht! Auf dem Thurm
 In den Glocken saust der Sturm.¹

„Ach, ach“ – auch wenn das eines der besseren Gedichte Holteis sein mag: Der Vergleich mit dem Expressionismus tut den Expressionisten vielleicht doch unrecht. Auch in anderen Zusammenhängen geraten die Maßstäbe ein wenig schief, zum Beispiel, wenn Henk J. Koning in seinem Aufsatz über Holteis Wirken am Theater von Riga dessen Beziehungen zu Richard Wagner beleuchtet. Da findet sich dann der schöne Satz: „Wiederholt wurde in der Forschung darauf hingewiesen, daß Wagner wie Holtei ein Dichterkomponist war“ (S. 111). Bei allem Respekt vor Holtei – der Abstand zwischen ihm und Wagner ist durch die Vergleichspartikel „wie“ denn doch nicht zu überbrücken.

Auf eine nicht im engeren Sinne literarische Leistung Holteis macht Christian Andree in seinem Beitrag „Karl von Holtei als Autographensammler“ aufmerksam. Die Behauptung, über diese „Sammeltätigkeit“ sei „unter Germanisten und Theaterhistorikern bisher offenbar [...] nichts bekannt“ gewesen (S. 349), ist zwar etwas kühn, aber willkommen ist dieser Hinweis allemal, besonders, weil Andree einen Faksimile-Nachdruck des Katalogs der Holtei'schen Autographensammlung bietet. Leider ist die Reproduktionsqualität so schlecht, dass man die einzelnen Einträge nur mit Mühe entziffern kann.

Der Band wird mit einer Zeittafel, einer ausführlichen Auswahlbibliographie und einem Register abgeschlossen. Dem Register hätte man allerdings einen kundigen Redaktor gewünscht – mit dem Titel eines Holtei'schen Buches könnte man es ein „Simmelsammelsurium“ nennen: Personen, Orte, Werktitel, alles geht munter durcheinander. „About, Eduard“ wird gefolgt von „*Abu Telfan*“ (ohne Nennung des Autors, wie alle Werktitel in diesem Register), diesem schließt sich „Adorno, Theodor W.“ (S. 411) an; der Ort „Mittelwalde (Międzylesie)“ wird eingerahmt von „*Minna von Barnhelm*“ und „Molière, Jean-Baptiste Poquelin“ (S. 421); wer der (oder die) vornamenlose „Schröder“ (S. 424) ist, geht aus dem Register ebensowenig hervor wie die Identität des

1 *Gedichte von Karl von Holtei*. Fünfte vermehrte Auflage. Breslau: Trewendt 1861, S. 487 f.

Herrn „Wuthenow“ (S. 426). Wahrscheinlich ist der Germanist Ralph-Rainer Wuthenow gemeint. Da kaum jemand einen solchen Band von der ersten bis zur letzten Seite durchlesen wird, hätte das Register viel benutzerfreundlicher gestaltet werden müssen.

Auf der deutschen Website des Internet-Kaufhauses *Amazon* bespricht ein Kunde die Taschenbuchausgabe von Holteis Kriminalgeschichte *Ein Mord in Riga*. Das Buch gefällt ihm recht gut, und er schließt: „Von dem Autor würde ich gern mehr lesen.“ Vielleicht sollte er vorher einmal in dem hier besprochenen Sammelband blättern. Arno Schmidt hat einmal ausgerechnet, dass man es in einem Leseleben auf etwa 3000, allerhöchstens aber 5000 Bücher bringt – ob darunter auch unbedingt Holteis Werke sein sollten, scheint mir auch nach der Lektüre dieses Sammelbandes noch immer zweifelhaft. Immerhin hätte der Bergstadtverlag die im Vorwort erhoffte „Wiederentdeckung“ Holteis auch befördern können, wenn er die auf zwei Bände geplante Auswahlgabe fortgeführt und nicht nach dem 1992 erschienenen ersten Band abgebrochen hätte. Auch eine Auswahl von Holteis Briefen könnte reizvoll sein, nicht nur für die Literaturwissenschaft (vor allem für die kulturgeschichtlich – meinetwegen: kulturwissenschaftlich – ausgerichtete), sondern auch und vor allem für ein allgemein interessiertes Publikum.

Walter Hettche

Elfriede Ott: *Ich hätte mitschreiben sollen ... Splitter meines Lebens*. Wien: Styria 2005. 280 S., 150 Abb. ISBN: 3-222-13167-8. € 24,90.

Fritz Muliari: *Melde gehorsamst, das ja! Meine Lebensabenteuer*. Aufgezeichnet von Renate Wagner und Volkmar Parschalk. Wien: Styria 2003. 271 S., 120 Abb. ISBN: 3-222-13129-5. € 24,90.

Otto Tausig: *Kasperl, Kummerl, Jud. Eine Lebensgeschichte*. Nach seiner Erzählung aufgeschrieben von Inge Fasan. Wien: Mandelbaum 2005. 208 S., 90 Abb. ISBN: 3-85476-149-X. € 24,90.

Wiener und österreichische Theatergeschichte aus der Perspektive und den Erinnerungen dreier über Achtzigjähriger: Elfriede Ott (* 1922), Fritz Muliari (* 1919) und Otto Tausig (* 1925) erzählen, wie das Theater sich in ihre Biographien hineingeschrieben hat und wie sie selbst Theatergeschichte geschrieben haben, vor allem in Zeiten der Indoktrination und Unterdrückung. Kann man etwas anderes erwarten als Anekdoten, wenn Schauspieler aus ihrem Leben erzählen?

Elfriede Ott widmet ihre Aufzeichnungen ihrem langjährigen Förderer, Freund und Partner Hans Weigel („In memoriam“), der sie zum Schreiben angeregt hat. Über frühere Schreibversuche informiert eine Bibliographie am Schluss des Buches. Im vorliegenden Band werden Kindheits- und Jugenderinnerungen

notiert, wichtige Stationen der Karriere, Begegnungen mit Kollegen, Eindrücke vom ‚Leben‘ – auch mit geliebten Tieren – beleuchtet und auch hin und wieder Meinungen zu Kultur und Politik ausgedrückt. Die Biographin will sich „so beschreiben, wie ich bin“ und keine „Memoiren einer ‚lustigen Person‘“ (S. 79) vorlegen, aber nicht immer gelingt der Blick vom Menschen auf die Künstlerin Elfriede Ott. Sympathisch ist der Zweifel an der ‚Wichtigkeit‘ biographischer Notizen. „Schreiben tu ich alles selber“ (S. 213), beteuert sie, aber welche Rolle haben Elke Vujica („Redaktion“) und Fritz (‚unter Mitarbeit von‘) gespielt? In einigen Passagen hätte man sich die stärkere Hand des Lektorats gewünscht. Dass Otto Tausig, der ohnehin nur einmal am Rand vorkommt, als „Tausig“ geschrieben wird, ist ärgerlich.

Die „Splitter“ des Lebens in der Zeitspanne von der Geburt bis in den Anfang des Jahres 2005 bestehen aus fünfundvierzig kleineren und größeren Skizzen, Erinnerungen, Anekdoten, Reflexionen zwischen zwei und achtundzwanzig Seiten, jeweils mit einer sprechenden Überschrift. An einer Stelle spricht sie vom „Gedankenschlendern“ durch Wien; das trifft das Darstellungsverfahren. 150 Fotos und Dokumente lassen die Verbindung von privater und öffentlich-künstlerischer Sphäre anschaulich werden.

Eindrucksvoll erzählt Elfriede Ott von den Abschieden (vom Vater, von Ernst Waldbrunn, Hans Weigel u. a.), von prägenden Begegnungen und Freundschaften (Hans Moser, Lore Kreiner, Julius Patzak, Erik Werba, Karl Paryla, Oskar Werner, Helmuth Lohner u. a.), darunter besonders mit Fritz Muliari („Mein Freund Fritz“). Hier empfiehlt sich die Parallelektüre der Muliari-Biographie. Auch Zerwürfnisse kommen vor, Familiäres und Intimes, dabei dominant die „Vaterfigur“ Hans Weigel; die Lebensgeschichte der Elfriede Ott ist auch eine „Danksagung“ (S. 119) an ihn.

Mit der eigenen Karriere verbundene theatergeschichtliche Aspekte (u. a. Burgtheater 1944, Salzburger Straßentheater unter Oscar Fritz Schuh, ‚Schicksale‘ des Theaters in der Josefstadt: Franz Stoß, Boy Gobert, Otto Schenk, Hans Gratzer, Helmuth Lohner) verbinden sich mit Rückblicken und Meinungen zur heutigen Generation von Schauspielern und Stückeschreibern. Natürlich geht es auch immer wieder um gespielte Raimund- und Nestroy-Rollen. Der Blick vom Rand der Geschichte, insbesondere zwischen 1938 und 1955, die vornehmlich aus der Jugendperspektive und emotional wahrgenommen wird, bringt nicht immer die erwarteten Aufschlüsse über den Zusammenhang von künstlerischem Schaffen und den politischen Rahmenbedingungen („Unglück, in dieser Zeit auf der Welt zu sein“). Hier bieten die Aufzeichnungen Muliars und Tausigs aus unterschiedlichen politischen Perspektiven kritischere Einblicke.

Ein informativer Anhang bietet Lebensdaten und Ehrungen, ein Verzeichnis der Rollen und Inszenierungen, darunter auch die Nestroy-Spiele in Maria Enzersdorf (seit 1983) und die Arbeiten am Konservatorium der Stadt Wien, Platten- und CD-Produktionen, eine Bibliographie und ein Personenregister.

Im Unterschied zu Elfriede Ott ließ Fritz Muliar seine erzählten Erinnerungen von Volkmar Parschalk und Renate Wagner aufzeichnen. Milo Dor leitet mit „Ein Salut an Fritz Muliar“ die Lebensgeschichte ein, die mit der Darstellung einer „sehr politischen Jugend“ in Wien 1919 bis 1935 beginnt und die wichtige Rolle des jüdischen Stiefvaters hervorhebt. Dieser legt gewissermaßen den Grundstein zum späteren Erzähler von jüdischen Witzten. Erste Theatererfolge hat Muliar bei Stella Kadmon im Café Prückl („Der liebe Augustin“).

Eindrucksvoll ist die Schilderung der Soldatenzeit von August 1940 bis zum Kriegsende, darunter die Begegnung mit Erich Auer, die Arbeit am Soldatensender Paris, die humanitären Einsätze, die Muliar wegen „Wehrkraftzersetzung“ ins Zuchthaus mit der Gefahr der Verurteilung zur Todesstrafe brachten (am 31. Oktober 1942 schrieb er seinen „Letzten Willen“; Faksimile S. 60/61). Schließlich erhielt er „Frontbewährung“ und wurde 1944 sogar mit dem Eisernen Kreuz II. Klasse ausgezeichnet. Das Rollenspiel half dem Soldaten Muliar über diese Zeit hinweg. Nach Befreiung, englischer Kriegsgefangenschaft und Entlassung suchte er künstlerische Betätigung am Theater Klagenfurt und beim Sender „Alpenland“. Den Durchbruch erreichte er unter Fritz Eckhardt am Grazer Theater. Dort auch entstand die „lebenslange Beziehung zwischen mir und den Figuren dieses Johann Nepomuk, die mich durch mein Schauspielereleben begleitet haben. Zwirn und Knieriem, Muffl, Pfrim und Gluthammer“ (S. 89). Weitere wichtige Stationen werden erzählt: 1948 Rückkehr nach Wien (Raimundtheater: Johannes Heesters, Marika Röckk, Fritz Imhoff, Hans Moser, Elfriede Ott u. a.), Arbeiten beim Film (Graf Bobby) und Fernsehen (Schwejk), dann vor allem die Engagements am Volkstheater (1957–1964), am Burgtheater (1974–1993) und am Theater in der Josefstadt (1964–1974 und 1994–2003). Besonders erwähnt werden das „kommunistische Image“ (S. 115) aufgrund der Zusammenarbeit mit Karl Paryla, Wolfgang Heinz, Otto Tausig und Albin Skoda, Gustav Mankers „neuartiger, harter Nestroy-Stil“ (S. 130), der Welterfolg von *Der Mann von La Mancha* mit Josef Meinrad, die Auftritte bei den Salzburger Festspielen (u. a. mit Helmuth Lohner und Otto Schenk in *Der Zerrissene*), die Zusammenarbeit mit Franz Morak, z. B. in *Höllenangst* (1983) („ich würde gern wieder mit ihm Theater machen“, S. 187), und – darauf wartet man schon gespannt – die Auseinandersetzung mit der „Ära Peymann“: „Unter Peymann hat das Burgtheater Stil, Stellenwert und Gesicht verändert. Er und seine Leute haben alles, was an diesem Haus österreichisch war, systematisch ausgemerzt.“ (S. 194). Es muss einer späteren distanzierteren Theatergeschichtsschreibung vorbehalten bleiben, die die Rolle Muliars in der mit Polemik und Verunglimpfungen geführten Auseinandersetzung beurteilt. Jedenfalls gelang ihm die Rückkehr an die Burg mit triumphalem Erfolg in Felix Mitterers *Sibirien* (1990).

Muliar und die Operette („ich denke, ich habe meinen Fixplatz in der Galerie der Wiener ‚Frösche‘“, S. 206), Muliar und der österreichische Film, seine Inszenierungen in der Wiener Kammeroper sind weitere ‚Highlights‘ der Kar-

riere. Zuletzt konnte man ihn als „Hohe Alter“ in Raimunds *Das Mädchen aus der Feenwelt* im Volkstheater sehen, was ihn zur Bemerkung veranlasst: „Aber es war zu wenig Raimund in meinem Leben“ (S. 223).

Auch diese Biographie bietet im Anhang Lebensdaten und Ehrungen sowie ein Personenregister. Ein Rollenverzeichnis hätte man sich gerne gewünscht.

„Ich war immer ein politischer Mensch“ (S. 239), sagt Fritz Muliar. Das kann man in besonderem Maße von Otto Tausig sagen. Er weiß um das Problem erzählter Erinnerung und des Authentischen („dass vermutlich alles wahr ist, was ich hier erzähle“, S. 7) und scheut sich nicht, auch von der „Anekdote meines Lebens“ (S. 10) zu sprechen, das über weite Strecken so ganz anders verlaufen ist als das von Elfriede Ott und Fritz Muliar. Selbstironisch preist er das Glück, „Jude zu sein, also gar nicht in Versuchung zu kommen, auf dem Wiener Heldenplatz ‚Sieg Heil‘ zu schreien [...]“, und ebenso preist er das Glück, mit einem Kindertransport nach England entkommen und dann als jüdischer Emigrant nicht für England in den Krieg gezogen zu sein, und schließlich das Glück, Burgtheater-Pensionist geworden zu sein. Einige Abschnitte (im Text gekennzeichnet) seiner von Inge Fasan aufgeschriebenen Erzählung sind bereits früher erschienen.²

Die ‚Karriere‘ begann als „Klassenkasperl“ und mit Auftritten als Elfjähriger in Nestroys *Hinüber – Herüber* und *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, bei dem er zugleich auch Regie führte. Hitlers Einmarsch, die Verhaftung des Vaters, die Vertreibung aus der Wohnung, brutale Übergriffe auf die jüdische Bevölkerung beendeten jäh die Pläne; 1939 gelingt die Flucht nach England, wo er sich mehr schlecht als recht durchschlägt. Tausig lernt Bruno Cassirer und Ernst Schwitters kennen, fast trifft er Ludwig Wittgenstein, beschäftigt sich mit den Schriften von Marx und Lenin, was er für sein Leben als entscheidend findet (S. 52). Im Lagerleben auf der Isle of Man trägt er mit literarischen Abenden und Theaterspiel zur kulturellen Betreuung bei. Neben schwerer körperlicher Arbeit übernimmt er die Theatergruppe des „Austrian Centre“ in London; dort macht ihn Erich Fried auf Jura Soyfers *Vineta* aufmerksam, von dem auch *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* und *Broadwaymelodie 1492* gespielt werden. Tausig ist auf der Suche nach den verstreuten Manuskripten Soyfers, die er nach dem Krieg im Wiener Globus-Verlag unter dem Titel *Vom Paradies zum Weltuntergang* herausgibt. Für ihn war Soyfer ein „Kampfgefährte“ (S. 64); weiter heißt es: „Für die Mitemigranten spielten wir Raimund, Nestroy etc., um daran zu erinnern, wo wir daheim waren“ (S. 60), für die Engländer gab man politische Kabarett-Revuen in englischer Sprache.

Erfüllt von Aufbauwillen und politischem Erneuerungsstreben, kehrt Tausig im April 1946 als KP-Funktionär nach Österreich zurück, spricht bei Karl

2 Otto Tausig, in: *Theaterleben. Schauspieler erzählen von Exil und Rückkehr*, hg. von Beate Lause und Renate Wiens, Frankfurt a. M. 1991, S. 169–217.

Paryla und Wolfgang Heinz vor, spielt in einer *Räuber*-Inszenierung von Walter Felsenstein am Burgtheater, versucht auch im Reinhardt-Seminar „revolutionär“ (S. 82) zu wirken, z. B. mit der Inszenierung von Beaumarchais' *Der tolle Tag*, entdeckt seine „Nestroy-Mentalität“ (S. 79) und wird 1948 am Neuen Theater in der Scala engagiert, das – schon im Klima des Kalten Kriegs – mit Nestroys *Höllenangst* eröffnet. Dor spielt er auch in Raimunds *Der Diamant des Geisterkönigs* und *Das Mädchen aus der Feenwelt*. Der Darstellung dieses Theaters, dem Tausig bis zu seiner Auflösung acht Jahre angehörte (vom Anfänger bis zum stellvertretenden Direktor) und das mitten im Streit der Ideologien und der Auseinandersetzung der KP mit ihrer Programmatik stand, wird der gebührende Raum gewidmet.³

Nach der Scala-Zeit geht Tausig – mit eigenen Worten – „noch einmal ins Exil“ an die Ost-Berliner Volksbühne, wo er u. a. Goldonis *Diener zweier Herren* und *Der böse Geist Lumpacivagabundus* inszeniert; seine Kritik an der Kulturpolitik der SED bedeutete das Ende dieser Station. Nach der Rückkehr aus der DDR will zunächst niemand den „Kommunisten“ haben: „Hans Weigel und Friedrich Torberg schossen nach wie vor aus allen Rohren auf die ehemaligen Scala-Leute“ (S. 148). Nach Engagements in Münster in Westfalen und Zürich kann Tausig vereinzelt wieder in Wien arbeiten, am Theater der Jugend und bei Franz Stoß, aber erst das Engagement an das Burgtheater unter Gerhard Klingenberg (u. a. *Unverhofft*, 1971) beendete das andauernde Exil, Wien konnte ihn nicht länger ignorieren, die Kritik gab ihm das Prädikat „Nestroy-Schauspieler“: „Nach 7 Jahren Emigration unter Hitler und 14 weiteren unter Torberg, Weigel und Konsorten war ich wieder in Wien“ (S. 159). Fortan führte er ein „Doppelleben“, einerseits „honoriges Mitglied des Burgtheaters“, andererseits „Revoluzzer“ (S. 175), einerseits ein gespaltenes Verhältnis zur Heimatstadt Wien, die ihn zweimal vertrieben hat, andererseits stolz auf die Verleihung des Nestroy-Rings der Stadt Wien (1995). Eine Intrige beendete 1983 die Tätigkeit am Burgtheater, Tausig ging in Pension. Neben Inszenierungen für das Fernsehen spielte er u. a. am Volkstheater, in Frankfurt a. M., Berlin, Hamburg, Bonn vor allem auch Nestroy-Rollen: „Und ich fühl' mich halt bei Nestroy wohler als bei Kleist, darum fehlt mir in der Burg ein bisschen der Geruch eines Vorstadttheaters“ (S. 189).

Dreharbeiten in Indien haben sein „Leben verändert“ (S. 192); das Elend und die Situation der Kinder haben sein Engagement im „Entwicklungshilfe-Club“ verstärkt, aber Tausig will keine „Wohltätigkeitsstanz“ sein. Seine Filmgagen gibt er für die Hilfe. Mit dem Schnoferl in *Das Mädsl aus der Vorstadt* nahm er Abschied von den Brettern, die für ihn nur einen Teil der Welt bedeuteten, seit ihm die „Dritte Welt“ wichtig wurde.

3 Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner, *Theater im ‚Wiederaufbau‘. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat*, Wien 2001, bes. S. 129 ff. (Otto Tausigs „Theatergruppe Jura Soyfer“) und S. 148–181 (Das Theatermodell „Neues Theater in der Scala“).

90 Fotografien und Dokumente, vom „Familienbild“ über das Passbild für den Kindertransport nach England bis zur Preisverleihung (Nestroy-Ring; Kreisky-Forum), Aufzeichnungen der Staatspolizei (S. 173) und dem Bild als „Pensionisten“ (S. 207), zeichnen auch visuell dieses bewegte und bewegende Schauspielerleben nach, in dem bis ins letzte Kapitel der „Überlebenswitz“ aufblitzt.

Jürgen Hein

Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988–2005. Hrsg. von Rainer Moritz. Wien, Salzburg: Jung und Jung 2005. 312 Seiten, 402 Abbildungen (davon 126 in Farbe) und eine beiliegende CD-ROM. ISBN: 3-902144-95-5. € 39,80; SFr 66,50.

Emmy Werner war die am längsten dienende Theater-Prinzipalin Österreichs. Nachdem sie siebzehn Jahre das Volkstheater leitete, hat der kaufmännische Geschäftsführer Rainer Moritz bei Jung und Jung eine Art Rückblick herausgegeben. Unter dem Titel *Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988–2005* resümiert Moritz als engster Mitarbeiter von Emmy Werner die gemeinsame Arbeit von fast zwei Jahrzehnten.

Seit Claus Peymanns Wien-Abgang sind theatrale Selbstbeweihräucherungen selbstverständlich geworden. Hermann Beil hat ein zweibändiges Werk *Weltkomödie Österreich: 13 Jahre Burgtheater 1986–1999* herausgegeben und eine bilderreiche Dokumentation des gemeinsamen Schaffens sowie eine sorgfältige Theatragrafie vorgelegt.

Ganz ähnlich gestaltet und angeordnet hat nun auch Rainer Moritz den großformatigen Band, dessen schwarz-rotes Cover ins Auge sticht. Schlägt man den Band auf, eröffnet ein Foto des roten Vorhangs den Blick in 17 Jahre Wiener Theatergeschichte.

Im Vorwort bilanziert Moritz das Unternehmen Volkstheater ganz nach dem Diktum „Tue Gutes und rede darüber!“ Als Organisation stellt der Herausgeber das Volkstheater unter betriebswirtschaftlichen Erfolgsbegriffen vor, erklärt Einsparungs-Maßnahmen und die Volkstheater-Ges. m. b. H. als „Gesellschaft mit besonderer Haltung“.

Dann startet der Band durch und ist unter verschiedenen Blickwinkeln strukturiert: Mit einem von Gustav Ernst gewidmeten Dialog „Nach den Premieren. Für Emmy Werner“ beginnt der erste „andere Blick“, gefolgt von „Der politische Blick“, „Der weibliche Blick“, „Der österreichische Blick“ bis hin zum „persönlichen Blick“. Gut durchwachsen sind die fünf Bereiche mit den Bildkomplexen.

Mit der ersten, Aufsehen erregenden Produktion von Friedrich Schillers *Jungfrau von Orleans* unter der Regie der neuen Direktorin Werner und mit der viel umjubelten Angelika Meyer (die kurz nach der Premiere tragisch

verunglückte) eröffnet auch der erste Textteil „Der andere Blick“. Er präsentiert ausgewählte Kritiken, die die Highlights der Ära Werner versammeln, etwa die mutige Unternehmung der österreichischen Erstaufführung von Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen* oder die legendäre Inszenierung von Franz Grillparzers *Libussa* mit Birgit Doll.

Der Teil „Der politische Blick“ beinhaltet einen Beitrag von Oliver vom Hove zu den Klassikerinszenierungen, ein Interview von Theaterwissenschaftler Ulf Birbaumer mit Emmy Werner sowie einen politischen Rückblick. Ein Thesaurus von Antisemitismus bis Widerstand verzeichnet Werners politisches Engagement, sechs Seiten Veranstaltungen (politisch motiviert) positionieren das Haus als offenen Ort für Diskussionsbereitschaft und Mut. Die langjährigen Dramaturgen Karl Baratta und Ingrid Rencher machen die Spielplanpolitik transparent, „Minderheitentheater“ war unter Werner ebenso Anliegen wie spontanes Reagieren auf politische Umstrukturierungen, beispielsweise nach dem Regierungswechsel 2000.

„Der weibliche Blick“ reflektiert noch einmal Werners konsequent geführtes Konzept, jede Spielzeit mit einer Frauenfigur der Weltliteratur zu starten und damit die jeweilige Leitfigur für die folgende Saison zu benennen. Von Bertha von Suttners *Die Waffen nieder!* bis zu Lorcas *Mariana Pineda* machte sie kein „Quotentheater“, sondern überprüfte als Spezialistin die Weltliteratur nach den Heldinnen und den Verschwiegenen der Geschichte. Dramatikerinnen, Regisseurinnen und Schauspielerinnen eroberten bei Emmy Werner das Theater, sie förderte heute prominente Künstlerinnen wie Beverly Blankenship, Thirza Bruncken, Kathrin Röggl oder Tina Lanik.

Mit „Der österreichische Blick“ folgt das Haus seiner Tradition – Theater für Wien zu machen, Grillparzer, Nestroy, Raimund sinnlich zu vermitteln und zeitgenössischen KünstlerInnen ein Forum zu bieten. Neben Lesungen von Elfriede Gerstl und Elfriede Jelinek vergab das Volkstheater Auftragswerke an Ilse Aichinger, Ludwig Fels und viele andere österreichische Autoren, die Werner „förderungswürdig“ erschienen.

Sie danken es in Mikrodramen und Hommagen an Emmy Werner, die den „eigenen Blick“ durch den distanzierten ergänzen.

Am Ende werden sämtliche Aufführungen alphabetisch sortiert, eine ausführliche Theatrografie bietet der Band nicht an, dafür versammelt die beiliegende CD eine ausführliche Kritikensammlung.

Der eigene Blick stellt eine wichtige Dokumentation über eine Ära dar, die von innovativer Spielplanpolitik geprägt war. Darüber hinaus ist es ein wahrlich eleganter Bildband und ein Ausweis für ein mutiges Stück Wiener Theatergeschichte. Zu überprüfen ist das alles (und noch vieles mehr) an den Originalbeständen, die die Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek am 14. November 2005 übernommen hat.

Nestroy-Briefe im Antiquariat

Im November 2005 wurden im Antiquariat Eberhard Köstler (Tutzing) zwei bisher unbekannt gebliebene Briefe Johann Nestroys angeboten: ein eigenhändiger vom 9. April 1853 an seinen Sohn Karl um 3500 € und ein Diktatbrief vom 6. November 1859, Freikarten für das Carltheater betreffend, um 2000 €. Die Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Hüterin des Nestroy-Nachlasses und Besitzerin des größten Bestandes an Nestroy-Briefen, sah sich aus finanziellen Gründen außerstande, die Briefe zu erwerben. „Wien ist anders“, doch nicht nur das offizielle Wien, auch das private. Min.-Rat DI Karl Zimmel, der Geschäftsführer der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, hat die beiden für die Stadt unerschwinglichen Briefe gekauft und stellt sie zur Veröffentlichung in dem für 2006 geplanten Nachtragsband zur Verfügung, wofür ihm bereits jetzt an dieser Stelle gedankt sei. – Übrigens gelangte im Wiener Dorotheum am 21. Dezember 2005 ein bereits bekannter Brief aus Privatbesitz (*Sämtliche Briefe*, Nr. 2) mit dem wohl überhöhten Rufpreis von 4000 € zur Versteigerung, fand jedoch keinen Käufer.

Walter Obermaier

In memoriam Reinhard Tramontana

Der Journalist und Autor Reinhard Tramontana ist Anfang Oktober 2005 völlig unerwartet 57-jährig gestorben. Er gründete die Kabarett-Truppe „Die Scheibenwischer“, verfasste Kurzgeschichten und Novellen, war Autor mehrerer Bücher und arbeitete – von einer kurzen Unterbrechung abgesehen – seit 1971 für das Nachrichtenmagazin *profil*. Dort erschien seit Ende 1974 seine wöchentliche Kolumne „profan“, die sich einer großen und treuen Leserschaft erfreute.¹ Tramontanas journalistische und schriftstellerische Arbeiten zeichnen sich durch sprachliche Virtuosität und subtilen Witz aus. Nicht von ungefähr wurde ihm deshalb 1998 für sein Schaffen der Johann-Nestroy-Ring der Stadt Wien verliehen.

In Erinnerung an Reinhard Tramontana bringen wir eine seiner „profan“-Kolumnen, die diese enge Beziehung zu Nestroy widerspiegelt.² Wir danken *profil* für die Abdruckerlaubnis.

U. T., W. E. Y.

Kampl

Wie komm ich, fragt Johann Nestroy, dazu, dass einer meiner Titelhelden derzeit so besetzt wird?

Man muss sich ja, sagte ich erst unlängst zu meinem etwas älteren Bekannten Ferdinand Raimund, daran gewöhnen, dass man selbst einmal „frühere Verhältnisse“ hatte. Ich selbst wäre der Letzte, der von sich behaupten würde, nichts außer Buchdruck am Stecken zu haben. Aber würde ich hergehen wie der, der schon deswegen jegliche europäische Würde verletzt, weil er eine nicht genehmigte Gurk-Krümmung vor sich hingeschwafelt hat, und lauthals familiär „Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen“ vor einem demokratischen Organ erwähnen?

Nein, ich hätte die berechtigte Scheu davor, dass mich „Der gefühlvolle Kerkermeister“ in die Hände bekäme, und selbst unter dem geschickt gefälschten Namen „Zampa, der Tagedieb“ glaubte ich nie, davonzukommen, erwartete mich als Auffangbusen eines sich selbst Aufgegebenen doch nur „Die Braut von Gips“.

Was hat diesen „konfusen Zauberer“, der offensichtlich eine Personal- und

-
- 1 Im Spätherbst erschienen ist der Band: Reinhard Tramontana, *Ganz profan. Die besten Kolumnen aus drei Jahrzehnten*, Wien: Ueberreuter 2005. ISBN: 3-8000-7185-1.
 - 2 Innenpolitischer Hintergrund für die Kolumne war die Affäre um den Kärntner Bundesrat Siegfried Kampl, der wegen umstrittener Äußerungen über „Naziverfolgung“ und Deserteure, die „zum Teil Kameradenmörder“ seien, im Gedenkjahr 60 Jahre Kriegsende – 50 Jahre Staatsvertrag für heftige Diskussionen sorgte und als Bundesratspräsident verhindert wurde.

Animal-Union aus Siegfried und dem Drachen ist, dazu verführt, sich eitel zum Festhalten am Entsetzlichen zu bekennen – der noch immer fortwährend ambulante böse Geist Lump-Nazi-Vagabundus?

Mein Kampl ist ja auch wahrhaftig kein Heiliger vor dem Herrn, aber immerhin noch ein, letztendlich, Herr eines beinahe scheiternden Lebensglücks.

Aber der Kampl da, der sich dreist so nennen lässt, weil zwischen ihm und meinem mehr als hundert Jahre Menschheitskultur vergangen und net grad bergauf 'gangen sind, is ja zum „Tritschtratsch“ des europäischen Gespöts geworden. In dem, von dem i glaubt hab, so was gibt's überhaupt nur mehr in vorzüglich und stanteped restaurierten naturhistorischen Museen, wann die grad keinen Säbelzahniger zum Herzeigen ham, ist ja eine vielleicht immer noch genetische Granatwurzeln drin, die er jederzeit zur Gute-Nacht-Tellermine zu entschärfen bereit ist. Nur meine diesbezügliche TNT (Theater Noblesse Tradition) hindert mich daran, angesichts eines sehr dubiosen Dynamitikers, der mit politischen Zündröhrln umgeht wie meine Katzen mit Whiskas, auf der Stelle ins Nitroglyzerinische einzusteigen.

Natürlich weiß ich nicht, wie man einem Kerl, der nur einen ewigen Wendehals hat, einen zeitgenössischen Kragen umdrehen kann, und ich bin auch nicht antrittsreif genug, um einem Auszutretenden einen Rücktritt hineinzutreten, aber seitdem ich gelesen hab, was einer offenbar bewusst alles zuschanden tritt, was, in sehr sanfter Umkosung, einer knospenden Demokratie „Die Träume von Schale und Kern“ hätten werden können, moch i an Tritt; und zwar auf'n Anstand.

Was hab ich, der solchen politischen Erscheinungen „weder Lorbeerbaum noch Bettelstab“ offeriert hat, denn irgendwann und irgendwo in meinem Leben „zu ebener Erde und im ersten Stock“ verbochen, dass Kampl und sein ÖVP-Bruder Tancsits sich auf einmal aufführen wie „Der Affe und der Bräutigam“?

Wann i net trotz allem, vielleicht „umsonst“, hoffen tät, dass neuerdings Herr Kampl, ohne es einer ebenso wissbegierigen wie ahnungslosen Öffentlichkeit stark anmerken zu lassen, ein Faible für exklusive Etablissements hätt, krieget ich eine „Höllenangst“: Mit seinem Ausrutscher will er vielleicht den Einrutscher haben und wissen, worin „Das Geheimnis des Grauen Hauses“ besteht. Von mir aus, aber etwas ist eventuell schon noch zu bemerken:

Ein Rat, der sehr gut war, war teuer,
 ein einz'ger war dem Volk nicht geheuer. /
 Drum war Nationalrat
 den Bürgern zu allglatt.
 ein Bundesrat-Fenster
 bannt g'wählte Gespenster.
 Dort sitzen die Alten,
 die 's Hirn nur verwalten,
 sie sind schon im Schon-Biss,

drum machen s' ka Show-Biz.
 Man muss freu'n sich, denkt man drüber nach; /
 doch schau ma', was heutige Sach ...
 Da sitzen Gesichter,
 die nennen Gelichter
 wer von KZs ist betroffen
 ganz ungebremst offen.
 Die „gnadenlos“ Hatz
 wurde gemacht auf den Fratz,
 der dem Führer Treu zollte
 und das Beste nur wollte.
 Da denkst dir, was kommt da womöglich alsbald? /
 Es ist alles uralt, nur in anderer G'stalt.
 Man hört, dass in früheren Zeiten,
 's gwimmelt hat von schiachen Leuten. /
 Es san Menschen vergast wor'n,
 es stand ja a Gfrast vorn.
 Der Krieg war in Schädeln
 der Millionen von Wedeln.
 Viel zu spät, ums Verrecken,
 war's dann aus mit dem Schrecken.
 Doch die, die ihn g'macht ham,
 sand nur teilweis einglocht wor'n.
 Man muss schaudern, denkt man heut drüber nach, /
 doch schau ma', was heutige Sach ...
 Wir ham a Verfassung
 die mahnt Unterlassung
 für Nazi und Co ein;
 drum kann niemand so drein –
 zerreden, was Bürde
 der staatlichen Würde.
 Doch hamma an Kanzler?
 Der mehr is als Schwanzler?
 Der mehr macht, als was sich für Wahlen auszahlt? /
 Es ist alles uralt ...

† Reinhard Tramontana

INTERNATIONALES NESTROY-ZENTRUM SCHWECHAT + INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT
32. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2006

Raimund und Nestroy im Kontext internationaler Lachkultur

„Ah, das dalkete Dencken, is wirrlich was Dumms“

Samstag, 1. Juli: Anreise und Begrüßung

- 18.30 Schwechat, Justizschule, Schloßstr. (Tagungsbüro ab 14.30 geöffnet)
20.30 Schwechat, Schloß Rothmühle, Rothmühlstr.: Premiere 34. Nestroy-Spiele:
Liebesgeschichten und Heurathssachen (Regie: Peter Gruber)

Sonntag, 2. Juli

- 9.00 Adolf Holl (Wien, A): Ohne Angst und ohne Andacht auf die Welt schauen
Diskussion und Pause
10.30 Andreas Freinschlag (Salzburg, A): Aristophanes – poetologischer und
dramaturgischer Vorfahre Nestroys?
11.15 Matthias Mansky (Wien, A): „Hätte Molière den gleichen Stoff behandelt, es
wäre ihm nicht besser gelungen“ (Friedrich II.) – Cornelius von Ayrenhoffs
Komödien zwischen Lustspiel- und Possendramaturgie
12.00 *Liebesgeschichten und Heurathssachen*: Diskussion über Stück und
Aufführung
15.00 Marion Linhardt (Bayreuth, D): Heiter, lustig, komisch. Konzepte für ein nicht-
ernstes Wort- und Körpertheater im Wien der 1830er Jahre
15.30 Gunhild Oberzaucher-Schüller (Salzburg, A): Materialien und Strategien der
Unterhaltungskultur
Diskussion und Pause
16.30 Bernhard Doppler (Berlin, D): Berliner Witz und Wiener G'spaß im Vormärz
17.00 Mathias Schleifer (Bamberg, D): Die Tücken des Couplets – noch einmal
Adorno und Nestroy, Hochkultur und Lachkultur
20.00 Lesung: Friedrich Achleitner
Einführung: Ulrike Tanzer (Salzburg, A)

Montag, 3. Juli

- 9.00 Hans Jürgen Schrader (Genf, CH): Tannhäuser schmafu: Heine, Wagner,
Wollheim und Nestroy
9.45 Carola Hilmes (Frankfurt a. M., D): Zur öffentlichen Belustigung freigegeben:
Judith und Holofernes
Diskussion und Pause
10.45 Burkhard Meyer-Sickendiek (München, D): Nestroy und der jüdische Witz
11.30 Nikola Roßbach (Darmstadt, D): Theatrale Parodie im Wiener Fin de Siècle
14.30 Peter Haida (Münster/W., D): Anmerkungen zu filmischen Adaptionen von
Nestroy-Stücken
15.30 Willy Quenzel und Maximilian Rulesch (Thomas Kampling / Wilhelm
Hindemith, Berlin/Ulm, D): Gespräch über die Maschine und den Sprachgeist
Johann Nestroys

- 16.30 FORUM – FUNDE – FRAGEN
 Hans Schreiber (Wien, A): Nestroy beim Photographen
 W. Edgar Yates (Exeter, GB): HKA und kein Ende: Der Nachtragsband als Fundgrube
Diskussion und Pause
 Otmar Nestroy (Graz, A): Familiäres oder: A generatione et progenie aus dem Hause Nestroy
 Mathias Spohr (Zürich, CH): *Häuptling Abendwind* – Hat Nestroy den Kaiser karikiert?
 Fred Walla (Newcastle, AUS): Eine Vorlage zu Raimunds *Der Verschwender*
- 18.30 Željko Uvanović (Osijek, HR): Der slawonische Volksstückhumor in Ilija Okrugićs *Das Brotkörbchen und die Pelzkappe* und Ferdo Becićs *Die Deputation der Leutnantinnen* im Vergleich mit der Raimund-Nestroy-Lachkultur

Dienstag, 4. Juli

- 9.00 Susanne Winter (Salzburg, A): Lachkultur und Märchenwelt bei Carlo Gozzi und Ferdinand Raimund
- 9.45 Marc Lachenay (Paris, F): Von einer Lachkultur zur anderen: Eine Übersetzung von Nestroys *Talisman* ins Französische
Diskussion und Pause
- 10.45 Alice Bolterauer (Graz, A): Das, was weh tut, weglachen ... Zu Funktionen des Lachens bei Raimund und Nestroy
- 11.30 Herbert Herzmann (Dublin, IRL): Spieler oder Spielball des Zufalls? – Anmerkungen zu Nestroys Dramatik im Lichte der Spieltheorie
- 15.00–17.00 Wolfgang Häusler (Wien, A): Adalbert Stifter – Poet, Maler, Naturwissenschaftler. Ein Besuch der Stifter-Gedenkräume im Geburtshaus Franz Schuberts (Nußdorfer Str. 54, 1090 Wien)

Mittwoch, 5. Juli Abreise

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Oktober 2005 – März 2006

Eisenbahnheiraten, Kammerspiele
Freiheit in Krähwinkel, Volkstheater
Frühere Verhältnisse, Pygmalion Theater (Ensemble Kleine Bühne)
Tannhäuser, Burgtheater und Letztes Erfreuliches Operntheater
Zettelträger Papp oder Meine Frau hat eine Grille [*Der Zettelträger Papp, Ein gebildeter Hausknecht, Frühere Verhältnisse*], Burgtheater
Zu ebener Erde und erster Stock, Burgtheater