

NESTROYANA

26. Jahrgang 2006 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

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

Schriftleitung:
Dr. Ulrike Tanzer, Univ. Salzburg, FB Germanistik, Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg
Univ.-Prof. Dr. W. Edgar Yates, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL
E-Mail: ulrike.tanzer@sbg.ac.at; w.e.yates@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 3/4

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

Rechte der Beiträge bei den Autoren

ISSN 1027-3921

Erschienen 2006 bei Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. – www.verlag-lehner.at
1160 Wien, Redtenbacherstraße 76/7, E-Mail: verlagsbuero.lehner@gmx.at

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Austria

INHALT

Friedrich Achleitner: <i>das nestroy – klassiker unter sich</i>	113
Peter Gruber: <i>Der confuse Zauberer – ein konfuses Stück?</i>	115
Jürgen Hein: Albert Lortzing und Johann Nestroy. Eine Anregung	125
Martin Stern: Nestroy-Figuren über die Schweiz, eine juristische Glosse	128
Carola Hilmes: „Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung“	131
Walter Obermaier: Therese Oxinger-Treumann. Mosaiksteinchen zu ihrer Biographie	144
Arnold Klaffenböck: Ferdinand Raimund und das „Alt-Wiener Antlitz“. Bilder urbaner Identität in der Unterhaltungsliteratur zwischen 1900 und 1945	148
Marion Linhardt: Ein ‚neuer‘ Raimund?! Alexander Girardis Rolle für die Alt-Wien-Rezeption um 1900	165
Buchbesprechungen	185
– Johann Nestroy, <i>Sämtliche Werke</i> . Historisch-kritische Ausgabe. <i>Sämtliche Briefe</i> . Hrsg. v. Walter Obermaier (Konstanze Fliedl)	185
– Klaus Dermutz: <i>Das Burgtheater 1955–2005</i> . Mit einem Essay von Klaus Bachler (Walter Obermaier)	189
– <i>Wienerlied und Weana Tanz</i> . Hrsg. von Susanne Schedtler im Auftrag des Wiener Volksliedwerkes, unter Mitarbeit von Roland J. L. Neuwirth, Reinhard Kopschar, Gerit Kröpfl, Gertraud Schaller-Pressler und Herbert Zotti (Jürgen Hein)	192
– Hans Veigl: <i>Der Friedhof zu St. Marx. Eine letzte biedernerliche Begräbnisstätte in Wien</i> . Mit Fotografien von Lisl Waltner (Walter Obermaier)	194
– Helmut Kuhn: <i>Augenblicke und Gedankengänge. Verse – Aphorismen. Eine Auswahl</i> (W. Edgar Yates)	198
In memoriam Jeanne Benay	199
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April – November 2006	200
Berichte	
– Internationale Nestroy-Gespräche 2006 in Schwechat bei Wien (Jürgen Hein)	201
– Johann-Nestroy-Denkmal in Bad Ischl (Ulrike Tanzer)	206
– Aus der Rede von Prof. Heinrich Kraus	208
– Hinweise zu den Materialien des Johann-Nestroy-Denkmals in Bad Ischl (Otmar Nestroy)	209

– Johann-Nestroy-Ehrenmedaille für Fritz Muliari. Verliebt in Nestroy (Renate Wagner)	210
– Schauspielerei als Faszinosum – Burgtheater-Star Kammerschau- spieler Robert Meyer in der Schule (Ulrike Tanzer)	212
– Neuerscheinung <i>Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahr- hunderts. Ausgewählte Aufsätze</i> . Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift <i>Nestroyana</i>	213
Anschriften der Autoren und Autorinnen des 25. Jahrgangs	214
Vorankündigung 33. Internationale Nestroy-Gespräche 2007 in Schwechat bei Wien	215

Friedrich Achleitner

das nestroy

das nestroy, ein altwiener maß, mit dem man keine kisten oder fässer, kein getränk oder kausames, keine distanzen und zeiten misst, nein, es ist ein maß für das federgewicht von einfallen, für die blitzexistenz des zungenschlags, die rechtschaffenste wut, den grämlichsten gram und den pfiffigsten pfiiff. das nestroy ist zusammengerührt mit einem löffel eisigen spotts in einer schüssel teuflischen gelächters, mit schmafu, pfeffer und einem ätzerl schmalz, wiener schmalz, das nur als hundertstel vorkommt, nicht zu verwechseln mit hirnschmalz, das kiloweis vorkäm, wenn das nestroy etwas mit gewichten zu tun hätt. das nestroy ist ein wiener patent, gleich der komposition eines liquerfabrikanten, gemixt aus schauerlichen einsichten und höllischen wahrheiten. das nestroy misst alles, was nicht zu messen ist, es misst sich vor allem an sich selbst, kennt keine zuwaag, schenkt aber einer sach immer mehr ein, als sie verdient.

In: Friedrich Achleitner: *wiener linien*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2004, S. 45.

klassiker unter sich

hebbel zu stifter: die geduld ist eine gespielin der weisheit. stifter zu grillparzer: die geduld ist eine komplizin der zeit. grillparzer zu lenau: die geduld ist eine sponsin der fadesse. lenau zu nestroy: die geduld ist die königin der beschränkten. nestroy (im olymp) zu karl kraus: die geduld ist das gspusi der einfallslosigkeit. aus dem off, wittgenstein: geduld ist alles, was nicht der fall ist.

In: Friedrich Achleitner: *und oder oder und*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2006, S. 32.

Wir danken dem Autor für die Abdruckerlaubnis.

Zum Autor:

Friedrich Achleitner (geb. 1930 in Schalchen, OÖ), Mitglied der Wiener Gruppe. Bis 1998 Professor für Architekturgeschichte an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Gründungsmitglied der Österreichischen Gesellschaft für Architektur und Korrespondierendes Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München.

Zahlreiche Auszeichnungen und Preise, u. a. Österreichischer Staatspreis für Kulturpublizistik (1984), Kulturpreis des Landes Oberösterreich für Architektur (1995), Ehrenmedaille der Bundeshauptstadt Wien in Gold (1995).

Bücher (Auswahl):

hosn rosn baa. Dialektgedichte mit einem Vorwort von Heimito von Doderer. Zusammen mit H. C. Artmann und Gerhard Rühm (1959).

Quadrat-roman u. andere quadrat-sachen. 1 neuer bildungsroman, 1 neuer entwicklungsroman etc. etc. etc. (1973, Neuausgabe 1995)

Architekturführer Österreich (1980 ff.)

Die Plotteggs kommen. Ein Bericht (1995)

einschlafgeschichten (2003)

wiener linien (2004)

und oder oder und (2006)

Peter Gruber

Der confuse Zauberer – ein konfuses Stück?

Mag sein, dass Johann Nestroy, ähnlich wie er das den Dichter Leicht in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* formulieren lässt, primär um der Pointe und des Geldes wegen geschrieben hat. Eines aber ist heute wohl unbestritten: sein scharfer, unbeirrbarer Blick auf menschliches Verhalten impliziert psychologische Stimmigkeit und gesellschaftlichen Bezug. Was Nestroy schreibt, weist immer über das hinaus, was es auf den ersten Blick zu sein scheint, und es ist dabei irrelevant zu mutmaßen, wie sehr er sich dessen bewusst war.

Aber gilt das wirklich für alle Stücke? Auch für die frühen Werke?

Das Zauberspiel *Der confuse Zauberer* etwa halten viele Nestroy-Kenner für seicht, unausgegoren, zusammengestoppelt und verworren, kurzum: für nicht aufführens-wert. Karl Kraus und Helmut Qualtinger hingegen waren gerade von diesem Text fasziniert und haben, wenn vielleicht auch aus unterschiedlichen Motiven, in ihren Lesungen immer wieder versucht, auf die besondere Qualität und den Reiz dieses genialischen Frühwerks hinzuweisen. „Seitdem ich Nestroy kenne“, schreibt Kraus, „ist mir dieses Zauberstück als eines der in ihrer Leichtigkeit und Luftigkeit gewichtigsten erschienen [...], ungeachtet dessen, was die erhabene Mittelmäßigkeit des Verstandes gegen [...] jene gewollte oder ungewollte Unwahrscheinlichkeit der vom Witz geführten und irgendeinmal verlassenen Handlung einwenden mag [...]“.¹

Franz H. Mautner bezeichnet es als „absurdestes Theater vor dem ‚absurden Theater“.² Und tatsächlich: skuril, schrill und schräg kommt es daher, folgt den konfusen Wünschen seines getriebenen Protagonisten, seinem Unbewussten, und steigert sich nach den Gesetzen der Chaostheorie wie ein heißer, irrwitziger Albtraum in wilden und theaterwirksamen Sprüngen bis hin zum ausweglosen Ende. Es entzieht sich jeglicher Einteilung oder Zuordnung, bleibt vieldeutig und löst vielleicht gerade deshalb manch heftige Abwehrreaktion aus.

Die Form scheint eine tradierte: die des guten alten Kasperl- und Zaubertheaters. Aber die Art und Weise, wie Nestroy diese Form füllt und zugleich sprengt, ist neu: mit einer beim Wort genommenen und mitunter direkt ins Visuelle übertragenen Sprache, die comics-artige Bilder von plakativ-symbolischer Kraft entstehen lässt, macht er unter der Oberfläche der Komödie psychologische und gesellschaftliche Zustände und Vorgänge sowie deren Wechselwirkung sichtbar und bringt sie satirisch auf den Punkt. Das private Spiel um eheliche Treue und

¹ ‚Vorlesungen‘, *Die Fackel* 679–685 (März 1925), S. 37–51, hier S. 38 f.

² Franz H. Mautner, *Nestroy*, Heidelberg 1974, S. 158.

Flatterhaftigkeit spiegelt – mit dem Wahrheitsgehalt einer treffenden Karikatur – auch politisch-gesellschaftliche Entwicklungen einer im Umbruch befindlichen Zeit.

Nestroy zeigt das deprimierende Leben in einer von sexueller Unterdrückung und Doppelmoral geprägten dumm-dekadenten Willkürherrschaft in einem von ‚Feen‘ und ‚Geistern‘ beherrschten Land. Er zeigt aber auch, was in der Gesellschaft um 1832 bereits zu gären beginnt: eine ‚revolutionäre‘ Umkehrung der Verhältnisse und deren mögliche Konsequenzen, wenn – als Reaktion auf Tyrannei und Lustunterdrückung – die ‚Feen‘ und ‚Geister‘ entmachtet werden, hektisch alles auf den Kopf gestellt wird und jeder zu machen beginnt, was er will. In diesem scheinbar harmlosen Zauberspiel nimmt Nestroy vieles vorweg, was er in *Freiheit in Krähwinkel* in Form der Realsatire noch einmal schildern wird. Es ist ein visionärer vormärzlicher Comicstrip.

Psychologisches

Motor der Handlung ist der von seinen sexuellen Bedürfnissen getriebene SCHMAFU. In seinem Lied „Mit Gewalt muß der Mensch / Melancholisch da werd'n“ (II, 3) werden seine Sexualstruktur und sein Frauenbild sichtbar – ein Bild, das sich bei fast allen Protagonisten Nestroy'scher Stücke wiederfindet und daher Rückschlüsse auf den Verfasser zulässt. Sowohl im scheinheiligen Lob der Frauen (Strophen 1, 2, 7) als auch bei ihrer Beschimpfung (Strophen 3, 4, 5, 6, 8) entlarvt SCHMAFU sich als primitiver ‚Macho‘.

Sein sprunghafte Schwanken zwischen unbändigem Weiberhass und euphorischer Vergötterung des weiblichen Geschlechts, seinen manisch-depressiven Grundzug illustriert Nestroy auch optisch – durch abwechselndes Auftauchen und Versinken der MELANCHOLIE bzw. PEPPI, der Abgesandten der FRÖHLICHKEIT.

Zwei extrem gegensätzliche Typen von Frauen haben es dem zwanghaften Eroberer besonders angetan: die schöne ‚Unnahbare‘ (sie ist klug und stark und stammt meist aus der Oberschicht) und die käufliche ‚Laszive‘ aus dem Volk.³

In den ersten beiden Akten, in denen SCHMAFU seine sexuellen Phantasien noch nicht auslebt, werden sie von (sehr menschlich agierenden) Allegorien verkörpert: von TREUE und FLATTERHAFTIGKEIT; im dritten Akt (der realistischer, ‚heutiger‘ angelegt ist) von der erotischen, mondänen Ausländerin MISS BETTY bzw. AMALIE, einer „Kunstreiterin“ aus dem halbseidenen Zirkusmilieu, die von ihrem „Bruder“ COMIFO, der sich alles andere als ‚comme il faut‘ verhält, indirekt zum Kauf angeboten wird.

In der von katholischen Moralvorstellungen geprägten Welt führt die Un-

3 Nestroys eigenes Schwanken zwischen „der Frau“ und jeweiligen Vertreterinnen der „Mädlerie“ entspricht natürlich ebenfalls dieser Konstellation.

vereinbarkeit seiner libidinösen Bedürfnisse SCHMAFU in eine ungeheure Depression. Aber auch in der von ihm errichteten promiskuitiven, modernen Spaßgesellschaft, in der er mit der FLATTERHAFTIGKEIT verheiratet ist und sich „frei“ ausleben kann, lässt sich der innere Widerspruch nicht lösen. SCHMAFU bringt sich um.

Um die psychische Ausgangsverfassung seines Protagonisten zu beschreiben, bedient sich Nestroy zunächst eines Bildes, wie es Sigmund Freud rund neunzig Jahre später gebraucht hat: die FLATTERHAFTIGKEIT (bei Freud das ‚Es‘) wird vom EIGENSINN (‚Über-Ich‘) in den Keller gesperrt und dort von Wächtern bewacht. SCHMAFU (das ‚Ich‘) pendelt dazwischen hin und her.⁴

In Nestroys nihilistischem Denken basieren die Gebote und Verbote des ‚Über-Ich‘ natürlich auf keinerlei Moral oder Wertvorstellungen, sie reduzieren sich auf sich selbst, auf ein stereotypes, willkürliches „Justament!“ oder „Just nicht!“. Autoritär werden SCHMAFU's sexuelle Begierden unterdrückt und verdrängt; wie sehr, zeigt Nestroy, jeglicher dramaturgischen Ökonomie spottend, in einem eigenen, nur Sekunden dauernden Bild.

SCHMAFU ist, um heimlich (wie in einer Peepshow) die FLATTERHAFTIGKEIT zu betrachten, in den schauerlichen Keller hinabgestiegen. Er betritt die Bühne und sagt nur einen Satz: „Ich bin herabgestiegen in den Abgrund dieser Höhle, jeder Mensch wird jetzt glauben, sie schläft hier, denn der Schlaf wäre doch tief genug, aber nein, sie schläft noch tiefer“ (I, 5). Dann steigt er noch weiter hinab.

Als er angesichts des Objektes seiner Gelüste die Kontrolle verliert, schlägt das strafende ‚Über-Ich‘ „justament“ zu. SCHMAFU fällt, seiner ohnehin schon reduzierten ‚Männlichkeit‘ nun gänzlich beraubt, in eine schwere Depression, die in Gestalt der MELANCHOLIE nicht mehr von seiner Seite weicht.

Aus psychologischer Sicht zeigt Nestroy also in diesen ersten Szenen in plakativen und witzigen Bildern den unbefriedigten, gelähmten Innenzustand eines Mannes, den Schuldgefühle daran hindern, seine Triebhaftigkeit auszuleben.

Mit der zufälligen Wiedererlangung des Zauberrings (Symbol auch der Macht, der Potenz) bekommt SCHMAFU die Chance auf ein zweites Leben. Nach dem 25-jährigen leidvollen Triebstau, den der Treueschwur mit sich gebracht hat, ist nun ein rücksichtsloses, egoistisches und unkontrolliertes Vorwärtsgen aus dem Bauch angesagt. Das ‚Über-Ich‘ wird ausgeschaltet, SCHMAFU verschreibt sich der FLATTERHAFTIGKEIT.

Doch am Ring hängt jetzt die Konfusion in Gestalt des CONFUSIUS. Dem aggressiven, triebhaften ‚Kasperl‘ SCHMAFU ist ab nun ein passiver, eher geschlechtslos wirkender ‚Seppel‘ zur Seite gestellt, ein mehr schlecht als recht fast mechanisch funktionierender Befehlsempfänger, der für sich selber kaum existieren kann und der alles nur noch mehr verkompliziert. Der berechnende, egois-

4 Sigmund Freud, „Das Ich und das Es“ (1923), in: Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 13, S. 237–289.

tische Materialist SCHMAFU hat jetzt ein ‚alter ego‘, einen naiven und wehleidigen Idealisten, der ihm ständig in die Quere kommt.

Im 2. Teil sehen wir, was passiert, wenn sittliche Normen geleugnet werden. Wir erleben so etwas wie eine ‚moderne, tolerante, gleichberechtigte Ehe‘, in der jeder jedem die Freiheit zugesteht, zu tun, wonach ihm gerade ist. Plötzlich, ausgerechnet in dem Moment, als SCHMAFU selber fremdgehen will, stehen wie aus dem Nichts ARGWOHN und EIFERSUCHT hinter ihm (III, 14):

ARGWOHN. Oho, Herr von Schmafu, was machen denn Sie so spät auf der Gasse?

SCHMAFU. Ich promeniere.

ARGWOHN. Es ist ja aber schon dunkel, zum Glück hab ich eine Laterne bei mir. Übrigens kennen Sie uns beide gar nicht.

SCHMAFU. Verzeihen Sie, ich hab mir wirklich noch nicht Zeit genommen, zu fragen, wer Sie sind.

ARGWOHN. Ich bin der Argwohn und das ist meine Frau, die Eifersucht.

SCHMAFU. Argwohn? Eifersucht?

EIFERSUCHT. Zu dienen.

ARGWOHN. Bemerken Sie gar nichts?

SCHMAFU. Nein.

EIFERSUCHT. Sind Sie ganz ruhig?

SCHMAFU. Ja, warum sollt ich's denn nicht sein? (*Zum ARGWOHN, der die Kerze in der Blendlaterne anzündet.*) Was wollen Sie denn, Argwohn?

ARGWOHN. Ihnen ein Licht aufstecken. (*Steckt dem SCHMAFU die Kerze auf den Hut.*) Merken Sie was?

SCHMAFU. Ha, wär's möglich? Sie haben mir ein furchtbares Licht aufgesteckt. Meine Frau ist mit dem gymnastischen Künstler Comifo verstanden. [...]

Wie so oft in diesem Stück setzt Nestroy hier eine (im übrigen ja auch nicht zufällig entstandene) Redewendung 1 : 1 optisch um und erzielt damit einen komischen Effekt, der in seiner Ansatzlosigkeit, Kürze und Trivialität psychologisch wahrhaftiger ist als manch andere langatmige, hehre literarische Bemühung.⁵

Politisches

Begreift man die mächtigen Feen und Geister als verschlüsselte Vertreter der herrschenden Klasse, was ein Teil des damaligen Publikums wohl selbstverständlicher getan hat als wir heute, so findet man in den ersten beiden Akten

5 Auch in II, 7 gibt es einen solchen Moment: SCHMAFU zaubert sich ein Schloss, um mit seiner FLATTERHAFTIGKEIT berauscht in den „siebten Himmel“ zu fliegen. Ein Schloss, das fliegt, muss aber ein ‚Luftschloss‘ sein. Nestroy nutzt diese Doppeldeutigkeit für einen comics-artigen Bühneneffekt.

eine überhöhte Schilderung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse nach dem Wiener Kongress.

Es regiert der EIGENSINN, ein dummer, sadistischer absolutistischer Tyrann, dessen stereotypes „Just nicht!“ den ganzen Staatsapparat lähmt und dessen Willkür auf alle Untertanen abfärbt. Seine Soldaten sind demotiviert, Tag und Nacht nur mit einer einzigen fragwürdigen Aufgabe beschäftigt: die FLATTERHAFTIGKEIT zu bewachen, die in den Kellergewölben des Regenten eingesperrt ist, der sie damit unter Kontrolle und – *quod licet Iovi, non licet bovi* – das alleinige Privileg des Zugangs zu ihr hat.

Die einst hochgeschätzte TREUE (und da ist wohl auch die Treue zum Staat gemeint) ist sichtlich in die Jahre und damit in die Krise gekommen. Selbst bei Hof wird sie nur noch scheinbar respektiert und nicht mehr ernstgenommen. „Soll ich ihr entgegen gehn? Nein, just nicht“, sagt der EIGENSINN (I, 2) und lässt mit ignorantem Charme alle ihre Interventionen ins Leere laufen. An seiner Seite überwachen die beiden Spitzel ARGWOHN und EIFERSUCHT – im zweiten Teil beide ausdrücklich „modern gekleidet“! (III, 14) – die teils frustrierten, teils apathischen Untertanen; die MELANCHOLIE betreut sie katholisch-karitativ. Die Vertreter der jungen Adels- und Bürgergeneration, AMANDA und AMOROSO, haben ebenso wie die ideale ‚Liebe‘, für die sie stehen, keine Zukunft in diesem verkarsteten System.

Inmitten all dieser adeligen ‚Zauberer‘ und ‚Feen‘: SCHMAFU, ein vermöglicher, aber recht geiziger Mann von zweifelhaftem Charakter und großer Triebhaftigkeit. Er ist zwar keine allegorische Figur, aber auch er kann zaubern. Sein Zauberring steht wohl für die Zaubermacht des Geldes, er selbst für das inzwischen sehr einflussreiche und selbstbewusst gewordene Großbürgertum.

Wir erfahren, dass er sich vor fünfundzwanzig Jahren der TREUE versprochen hat. Inwieweit dabei der Gedanke an eine Karriere bei Hof, an eine Erhebung in den Adelsstand eine Rolle gespielt haben mag, sei dahingestellt. Obwohl er ihr alles, ja sogar seinen mächtigen Zauberring als Pfand seines Eheversprechens und Beweis seiner Liebe überlassen hat, erhört ihn die spröde Schöne nicht, jedenfalls nicht vor der versprochenen Ehe. „Ihr wißt nicht, wer ich bin, mich hat noch niemand gefangt“, sagt sie (I, 15) und bleibt misstrauisch – nicht ganz zu Unrecht, denn SCHMAFU treibt es, aus seiner Sicht vielleicht auch nicht ganz zu Unrecht, immer wieder zur FLATTERHAFTIGKEIT.⁶

Die TREUE versucht nun, die ordinäre Rivalin loszuwerden, indem sie diese (pikanterweise ausgerechnet mit SCHMAFUs Zauberring) „einschläfert“ und der Obhut des EIGENSINN übergibt, der sie auch prompt aus dem Verkehr zieht. Nichtsdestotrotz darf SCHMAFU, der offenbar gute Beziehungen zum Herrscher hat, sie des öfteren sehen. Als er sich nicht mehr zurückhalten kann („Fünfundzwanzig Jahre hab ich nichts als sie angeschaut und mich streng an das Verbot

6 Die FLATTERHAFTIGKEIT erscheint, solange sie nicht den Mund aufmacht, als feengleiche „Dame“, entlarvt sich aber im Verlauf des Stückes als willensstarkes Mädel aus dem Volk, das das Kapital seines Körpers zum sozialen Aufstieg benutzt.

gehalten, ihr keinen Kuß zu geben, heut kann ich nicht widerstehen“ [I, 6]), untersagt der EIGENSINN jeden weiteren Kontakt.

Schlagartig sieht sich SCHMAFU mit der uralten MELANCHOLIE „verheiratet“, einer Melancholie, die – angesichts der allgemeinen sozialen und politischen Lage – offenbar die ganze Nation, selbst die größten, gefühllosesten Fiaker erfasst hat (I, 10).

Nun wechselt Nestroy von der Stadt, dem finsternen Zentrum der Macht, an die Peripherie, eine sonnige Gegend am Ufer des Meeres.

Hier, am Rande des Reiches, wo man sie dringend bräuchte, gibt es keine Soldaten. Hier ist nichts zu merken von ‚Recht und Ordnung‘, die wir soeben als ‚Unrecht und Unordnung‘ kennengelernt haben, hier herrscht Anarchie. Kaum merkbar im Hintergrund ein Symbol der Macht, der Palast der TREUE, ein Sommersitz wie Sisis „Miramare“ bei Triest, den sie offenbar mit Hilfe von SCHMAFUS Ring, d. h. mit seinem Geld, „in den schwärmerischen Zeiten“ erworben (I, 3) und in den sie sich nun gekränkt zurückgezogen hat.

An diesem wild-romantischen Platz mit Blick in die unendliche Weite (den Nestroy kontrapunktisch nach den schwarzen Kerkerszenen einsetzt) verkehren jene, die in der Gesellschaft keinen Platz gefunden haben: Verliebte, Träumer, Freiheitsschwärmer, aber auch Kriminelle und Asoziale wie die WÜNSCHELTRUD oder die SEERÄUBER, die am helllichten Tag ungehindert ins Land einfallen, rauben und plündern.

In diesem Ambiente stellt uns Nestroy den Deuteragonisten vor, einen im Grunde anständigen, aber sehr einfältigen und sentimental Proletarier namens CONFUSIUS STOCKFISCH. Ehemals Bauernknecht und Schafhüter, ist er in der Stadt zum „Pflastertreter“ (also arbeitslos) geworden und nun unter die Seeräuber geraten.

Zweifelsohne ist er nicht der Intelligenteste und äußerst unflexibel, aber er ist wohl auch deshalb so desorientiert und konfus, weil die sittlichen Ideale, die man ihm eingetrichtert hat (Treue, Fleiß, Anstand, Ehrlichkeit, Pünktlichkeit, Genauigkeit etc.) und die er beflissen zu leben versucht, nirgendwo mehr zu gelten scheinen – weder bei den Gesetzlosen noch bei jenen, die vorgeben, sich an Gesetze und moralische Maximen zu halten. Es ist weniger seine Dummheit, es sind seine gradlinige Ernsthaftigkeit und seine penetrante Anständigkeit, die ihn überall zum Verlierer und Opfer werden lassen. Er ist lebensuntauglich, am Ende der sozialen Skala angelangt, und führt das auf seine „unglückliche Liebe“ zurück. Mit dieser Formel kann er vor sich selber bestehen.⁷

In seiner Not – die Seeräuber haben ihn an einen Baum gebunden – wendet sich der kleine Mann aus dem Volk ausgerechnet an den ihm unbekanntem Regenten des Landes, der (wie ein Nachtwandler durch das gefährliche Gebiet

7 Dadurch, dass CONFUSIUS' ehemalige Geliebte, die wir als PIMPERNELL aus *Treue und Flatterhaftigkeit* kennen, in *Der confuse Zauberer* nicht mehr auftritt, zeigt sich noch weit schärfer, wie sehr der stereotype Satz von der „unglücklichen Liebe“ inzwischen zum Selbstläufer geworden ist, der als Ausrede für jegliches Versagen herhalten muss.

spazierend) zufällig vorüberkommt, und bittet ihn um Hilfe. Der „Kaiser“ reagiert verständnislos und willkürlich:

CONFUSIUS. [...] Haben S' die Güte, lösen S' mich auf!

EIGENSINN. Wer lamentiert hier?

CONFUSIUS. Binden S' mich auf und ich bleibe Ihnen auf ewig verbunden dafür.

EIGENSINN. Just nicht.

CONFUSIUS (*verzweifelnd*). Wollen S' nicht? So lassen Sie's bleiben.

EIGENSINN. Just nicht, ich befreie dich! (*Bindet ihn los.*)

CONFUSIUS. Ich dank Ihnen vielmals.

EIGENSINN. Wer bist du?

CONFUSIUS. Zu Wasser und zu Land ein überflüssiges Wesen. Zu Wasser bin ich ein Seerauber und zu Land ein Pflastertreter.

EIGENSINN. Weißt du, was mit dir geschieht, wenn ich dich verrate?

CONFUSIUS. Aufhängen thun s' mich, aber schau S', ich halt nix drauf, ich will nicht mit Gewalt so hoch steigen, ich will lieber im Schlamm des tiefsten Abgrundes verbleiben, wohin mich meine unglückliche Liebe geschleudert hat.

EIGENSINN. Just nicht, ich verrate dich.

CONFUSIUS. Verraten? Um alles in der Welt nur nicht verraten, lieber rennen Sie mir das Paraplui durch den Leib, ich werde zu sterben wissen.

EIGENSINN. Den Tod willst du? Just nicht, jetzt will ich dich extra glücklich machen.

CONFUSIUS (*entzückt*). Was? Glücklich machen wollen Sie mich? Einen Menschen, den unglückliche Liebe –

EIGENSINN. Du sollst glücklich sein, aber wie?

CONFUSIUS. Ja, wie?

EIGENSINN. Du scheinst mir dumm zu sein.

CONFUSIUS. So sagt man allgemein, doch mir scheint, wir haben einen Zustand. Sie scheinen mir auch sehr dumm zu sein.

EIGENSINN. Lege dich dort hinter jene Rasenbank und schlafe, dem Dummen kommt das Glück im Schlaf.

CONFUSIUS. O, ich bitt, erklären Sie sich deutlicher.

EIGENSINN. Just nicht. (*Geht ab, wo er gekommen.*) (I, 13)

Mit wenigen Sätzen macht Nestroy die Kluft sichtbar, die zwischen oben und unten herrscht. Die Herrschenden haben ihren Untertanen nichts anderes zu bieten als Drohungen oder leere Versprechungen. Als politisches Rezept, Arme glücklich zu machen, eignet sich das Sprichwort „Dem Dummen kommt das Glück im Schlaf“ wohl noch weniger als das Experiment Lord Howarts in *Die*

beiden *Nachtwandler*, wo der arme Seilerer durch Gewährung des Notwendigen glücklich gemacht werden soll.⁸

Wohlgemerkt: nicht ein Zaubermachtwort des EIGENSINNs bringt Veränderung in CONFUSIUS' gehetztes und trauriges Leben, sondern durch puren Zufall gerät er, als er aufwacht, in den Besitz von SCHMAFU's Zauberring, zunächst ohne zu wissen, was er mit ihm anfangen soll.

Da trifft er auf AMOROSO, den seine unglückliche Liebe auch an den Meeresstrand getrieben hat. Der Bürgersohn nimmt CONFUSIUS einfach mit und übergibt ihn wie einen Gastarbeiter vom Arbeitsstrich seinem halsstarrigen Onkel SCHMAFU, um diesen milde zu stimmen.

Die Begegnung der beiden Hauptfiguren wird zum Ausgangspunkt des ‚Umsturzes‘: SCHMAFU, der reiche Großbürger mit dem Zauber-Know-how, wird auf einmal freundlich und verbündet sich – gezwungenermaßen, da CONFUSIUS den Ring nicht freiwillig hergibt – mit dem Proletarier, der ihn am Finger trägt (II, 4).

CONFUSIUS. Es gilt! Ich bin jetzt Zauberer in Ihren Diensten und zaubere ganz nach Ihrem Befehl. (*Reicht SCHMAFU die Hand.*) Nur müssen Sie mir es zeigen, wie ich alles zu machen hab. [...] Was zaubern wir zuerst? Geld, nicht wahr?

SCHMAFU. Red nicht so dumm! Geld haben wir ja im Überfluß. Da nimm! (*Wirft ihm ein paar Geldbörsen zu.*)

CONFUSIUS. Ich küß die Hand!

SCHMAFU. Meine Geliebte mußt du aus ihrem Zauberschlaf erwecken, den schönsten, liebenswürdigsten, pfiffigsten, jungen Menschen mußt du aus mir machen, dich selbst kannst du schön machen, wenn du willst. Jetzt komm in mein Kabinett, ich gebiet es dir.

Schon im Ansatz zeigt sich, dass die unfreiwillige Sozialpartnerschaft nicht funktionieren wird. Nicht nur die fatalistische wehleidige Passivität des einen und die aggressive Hyperaktivität des anderen sind unüberbrückbare Gegensätze; die Probleme, Interessen und Wünsche der Mittellosen sind einfach andere als die der Wohlhabenden.⁹

Zunächst aber setzt SCHMAFU sich durch. Der Tyrann EIGENSINN wird entmachtet und die FLATTERHAFTIGKEIT befreit. SCHMAFU macht sie, die TREUE verhöhrend, zu seiner Frau und beginnt ein ganz anderes, ein ‚modernes‘ Leben. Er und sein Assistent CONFUSIUS steigen sozial eine Stufe höher.

8 Die Ignoranz und Weltfremdheit des Kaisers EIGENSINN erinnert auch an Marie-Antoinette, die – Jahrzehnte zuvor in einer ebenfalls vorrevolutionären Situation – auf den Satz „Majestät, das Volk hat kein Brot!“ gesagt haben soll: „Dann soll es doch Kuchen essen.“

9 Das Scheitern dieser Allianz ist auch ein visionärer Vorgriff Nestroys auf 1848, wo innerhalb kürzester Zeit das gemeinsame Vorgehen von Bürgern, Studenten und Arbeitern durch unterschiedliche Klasseninteressen wieder gesprengt wurde.

Erst Ende des III. Aktes, als alles schief zu laufen droht, kommt es zur Konfrontation.

CONFUSIUS begreift, dass nicht so sehr seine Ungeschicklichkeit und Beschränktheit, sondern vor allem die Ungeduld, die Maßlosigkeit und der mangelnde Überblick seines Herrn die ungeheure Konfusion verursachen und dass eigentlich er selber der „Herr des Rings“ ist. Er probt den Aufstand (III, 12), wirft seine idealistischen Vorstellungen von Liebe über Bord und macht dann den grotesken Versuch, die unmoralischen Spiele seiner Herrschaft zu imitieren. Sein hilfloses Debut als Lebemann und Liebhaber führt bei der FLATTERHAFTIGKEIT zu Lachanfällen. Doch dann – und das ist wieder eine dieser nur scheinbar (!) unlogischen, plötzlichen Wendungen – finden die beiden ehemaligen Proletarier in einem Duett (III, 17) zu ihren Wurzeln zurück. Sie legen ihre Masken ab. Die Musik von Lanner und Strauß macht für ein paar Takte lang aus der gelangweilten, neureichen Femme fatale und dem gestressten Mächtigen-Bourgeois lebenslustige, selbstsichere, mit sich identische Menschen.

Nach den Eifersuchtsexzessen und dem Scheitern seiner amourösen Phantasien begeht SCHMAFU Selbstmord. Damit ist das Stück eigentlich zu Ende. Aber es ist klar, dass weder eine Komödie noch eine Posse oder ein Zauberstück einen derartigen Schluss zulässt, auch die Zensur nicht. Und so entscheidet sich Nestroy – der Theaterkonvention, der eigenen Ratlosigkeit und letztlich auch der historischen Situation entsprechend – für eine ‚reue Rückkehr‘ aus der modernen Spaßgesellschaft in die alte Welt der Feen und Geister – für eine Rückkehr aus der Traufe in den Regen.

In *Der confuse Zauberer* wird also (vielleicht noch radikaler und deutlicher als später) bereits jene Grundstruktur Nestroys sichtbar, die man letztlich in all seinen Werken findet: das Bild eines Zerrissenen, hin- und hergetrieben zwischen Extremen: zwischen Treue und Flatterhaftigkeit, Depression und Aggression, Vernunft und Triebhaftigkeit, Ordnung und Anarchie, Pedanterie und Freizügigkeit, Bürgerlichkeit und Verkommenheit, Oberschicht und Unterschicht, Konservatismus und Anarchie.

Dass *Der confuse Zauberer* ein Misserfolg war, tut seiner Qualität keinen Abbruch. Nestroy war immer erfolglos, wenn er zu ehrlich und zu deutlich wurde, wenn seine Witze zu scharf und seine Figuren zu unsympathisch waren (wie etwa in *Eine Wohnung ist zu vermieten* oder in *Häuptling Abendwind*), wenn die Zuschauer mit den Abgründen seines Weltbildes allzu direkt konfrontiert wurden und zu wenig Chance hatten, flacher und harmloser zu verstehen, was sie nicht ertragen können oder nicht ertragen möchten.

Auch *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* war kein Erfolg. In Szene I, 2 wird klar, warum:

BLASIUS. [...] Ein G'spaß soll niemahls witzig sein, sondern so gewiß sentimental gutmüthig, daß man mit'n halbeten G'sicht lachen und mit

der andern Hälfte weinen kann. Wier sind biedersinnige gemüthliche Menschen, wier wollen überall Rührung und was für's Herz.

LEICHT. Ihr seyds dumme Menschen, in höchsten Grad!

BLASIUS. Du red' nicht so laut, wenn das einer hört von die gutmüthigen biedersinnigen Leut' so tragt er dir's nach in zehn Jahren. Du hast dir heut ohnedem durch dein frivoles Benehmen viele Feinde hir gemacht. Du wirst sehen, wie dein Stuck aufg'führt wird, die gehen alle hinein, und pfeiffen dir's aus, aber bloß aus Bidersinn und Gutherzigkeit.

Jürgen Hein

Albert Lortzing und Johann Nestroy. Eine Anregung

Der Beitrag von Christoph Nieder im letzten Heft der *Nestroyana* und eine Notiz im kürzlich wiederentdeckten Tagebuch von Rudolph Ferdinand Wenck (Leipzig 1835) mit eingeklebten Theaterzetteln geben Anlass, den Blick noch einmal auf Albert Lortzing und Johann Nestroy zu werfen.¹ Das im Freien Deutschen Hochstift aufbewahrte Tagebuch enthält folgenden Eintrag:²

Sonnabend d. 26. Dec. [...] Abends gingen wir in das Theater. Das Stück selbst ist ziemlich dum[m] doch lustig – Sehr gut waren Lortzing, Bert-hold, Ballmann, die Günther.

Eingeklebt ist der Theaterzettel vom 26. Dezember 1835 (s. Abb.), unten mit dem Hinweis „Der Text der Gesänge ist an der Kasse für 2 Groschen zu haben.“

Der 1820 geborene Tagebuchschreiber, Sohn des Leipziger Juraprofessors Carl Friedrich Christian Wenck, war zum Zeitpunkt des Theaterbesuchs erst 15 Jahre alt.

Lortzing ist vor allem in seiner Leipziger und Berliner Zeit in verschiedenen Nestroy-Stücken aufgetreten, hat z. T. neue Lieder und Musik zu den Possen geschrieben, u. a. auch eine Einlage zur Leipziger Inszenierung (UA 5. Dezember 1835) von *Zu ebener Erde und im ersten Stock*: „Es trifft sich gar häufig im Leben“, die vermutlich das Couplet in II, 16 oder II, 21 ersetzt hat. Leider gibt der Theaterzettel keinen Hinweis; der Druck des Klavierauszugs ist nachgewiesen.³

Den im gleichen Jahr wie Nestroy geborenen Lortzing hatte der Theaterdirektor Friedrich Sebald Ringelhardt, der ihn schon aus seiner Kölner Zeit kannte, nach Leipzig engagiert. Ringelhardt trägt Züge von Karl Carl, jedenfalls hat er sich „im frühkapitalistischen Zugwind“ vor allem auch um die Finanzen

- 1 Christoph Nieder, *Rolands Knappen oder Das ersehnte Glück*. Eine Wiener Zauberoper von Albert Lortzing, *Nestroyana* 26 (2006), S. 48–61; vgl. meinen früheren Hinweis: „Nestroy und Konsorten“ (Friedrich Engels) – „Deathless Nestroy“ (Thornton Wilder). Notizen zur Nestroy-Rezeption II, *Nestroyana* 16 (1996), S. 40–51, hier S. 42.
- 2 Freies Deutsches Hochstift, Hs-16758. Hans Grüters, Sachbearbeiter der Handschriftenabteilung des Freien Deutschen Hochstifts, Frankfurt a. M., sei für den Hinweis, die Kopie aus dem Tagebuch und weitere biographische Daten Wencks herzlich gedankt.
- 3 Vgl. Irlind Capelle, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis der Werke von Gustav Albert Lortzing*, Köln 1994, S. 114 f. (Nr. 34); die weiteren Kompositionen im Werkverzeichnis unter Nr. 29, 30, 54 und 62; dies., Art. „Lortzing“, in: *MGG*, 2. Aufl., Bd. 11, Sp. 478–488.

gekümmert: „Da haben Sie Ihren göttlichen Schiller! Und der Goethe ist auch nicht besser. Morgen geben wir den *Jux!*“,⁴ bemerkte er einmal gegenüber seinem Theatersekretär Robert Blum, dem Freund Lortzings schon aus der Kölner Zeit, der 1848 in Wien standgerichtlich verurteilt und erschossen wurde.⁵

Lortzings Äußerungen über die Possen („die Sachen können nur durch Nestroi und Scholz genießbar gemacht werden“, 3. März 1847) und über *Freiheit in Krähwinkel* („Es ist ein zusammengewürfeltes Machwerk, hat aber viele komische Situationen und lässt natürlich alle Saiten der Zeitumstände erklingen“, 31. Juli 1848),⁶ seine Rollen in Nestroy-Stücken, seine Überlegungen zur Librettoästhetik, seine Vorlagenaneignung und deren theaterpraktische Umsetzung sowie die Vielzahl von Bemerkungen zur biedermeierlichen Theaterszene in seinen Briefen sollten anregen, der Verwandtschaft der beiden Doppel- und Dreifachbegabungen und Theatergenies sowie zwischen „Posse mit Gesang“, „Liederspiel“, „Konversationsoper“, „Rezitativoper“, „Dialogoper“ und „Spieloper“ einmal intensiver nachzugehen.⁷ Ob die beiden einander je begegnet sind, vielleicht im Revolutionsjahr, bleibt weiter offen. Lortzings Wiener Zeit wäre ausführlich zu dokumentieren und analysieren, seine Leistung im Theaterdialog zwischen Nord und Süd aus der Perspektive bürgerlicher Theaterkultur und -unterhaltung zu interpretieren.⁸

4 Vgl. Jürgen Lodemann, *Lortzing. Leben und Werk des dichtenden, komponierenden und singenden Publikumsliebings, Familienwatters und komisch-tragischen Spielopernweltmeisters aus Berlin*, Göttingen 2000, S. 128–142 (Stadt der Musik – Leipzig), hier S. 130; vgl. ferner Heinz Schirmag, *Albert Lortzing. Ein Lebens- und Zeitbild*, Berlin 1982; ders., *Albert Lortzing. Glanz und Elend eines Künstlerlebens*, Berlin 1995.

5 Vgl. Schirmag (Anm. 4); Irmlind Capelle, „... eine interessante Epoche haben wir hier durchlebt“ – Albert Lortzing und die Revolution“, in: *Forum Vormärz Forschung* 4 (1998), S. 265–280.

6 Lortzing, *Briefe*, zit. nach Lodemann (Anm. 4), S. 426 und 451; vgl. Albert Lortzing, *Sämtliche Briefe*, hg. von Irmlind Capelle, Kassel 1995.

7 Vgl. Thomas Betzwieser, *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart, Weimar 2002, bes. S. 317–328; Irmlind Capelle, „„Spieloper“ – ein Gattungsbegriff? Zur Verwendung des Terminus, vornehmlich bei Albert Lortzing“, *Die Musikforschung* 48 (1995), S. 251–257; dies. (Hg.), *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, München 2004; Petra Fischer, *Vormärz und Zeitbürgertum, Gustav Albert Lortzings Operntexte*, Stuttgart, Weimar 1997; Jürgen Schläder, „Die Dramaturgie in Lortzings komischen Opern“, in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hg. von A. Gier, Heidelberg 1986, S. 249–275.

8 Hier ist die ältere theatergeschichtliche Literatur zu revidieren, Hinweise geben die Arbeiten von Capelle, Lodemann (s. Anm. 4), Nieder (Anm. 1), Schirmag (Anm. 4).

Theater der Stadt Leipzig.

Sonnabend, den 26. December 1835

Zu ebener Erde und im ersten Stock,

oder:

Die Launen des Glücks.

Posse mit Gesang, in 3 Akten, von Nestroy.
Musik von Adolph Müller.

Personen:

Herr von Goldfuchs, Speculant und Millionär.	Herr Ball.
Emilie, seine Tochter.	Fräul. v. Zählhag.
Fanny, ihr Kammermädchen.	Mad. Waldenacker.
Johann,	Herr Porzing.
Friedrich,	Herr Linke.
Anton,	Herr Gürtler.
Chevalier Bonbon.	Herr Baudius.
Hins, ein reicher Hausbesitzer.	Herr Düringer.
Wermuth, Buchhalter eines Großhandlungshauses.	Herr Barthels.
Meridon, erster Koch,	Herr Schumann.
Alpik, zweiter Koch,	Herr Schwarz.
François, Küchenjunge,	Dlle. Deutschmann.
Herr von Steinfels,	Herr Joost.
Frau von Steinfels,	Mad. Frige.
Herr von Wachswich,	Herr Weitgaf.
Frau von Wachswich,	Dlle. Zell.
Schlucker, ein armer Trödler.	Herr Balthmann.
Frau Saphel, seine Frau.	Mad. Porzing.
Adolph, 21. Jahr alt, Schreiber bei einem Notar,	Herr Baumeister.
Christoph, 14. Jahr alt,	Dlle. Schröder.
Seppe, 13. Jahr alt,	Dlle. Wilke.
Netti, 11. Jahr alt,	Henriette Thner.
Rest, 6. Jahr alt,	Linna Müller.
Damian Stugel, Frau Saphels Bruder, ein banqueterottirter Trödler und jetzt Gehülfe seines Schwagers.	Herr Barthold.
Salchen, eine enteuferte Auerwande Schluckers.	Dlle. Günther.
Wilm, Secrétaire eines Lords.	Herr Schmitz.
Eine Gerichtsperson.	Herr Pögnier.
Plukenet, ein Victualienhändler.	Herr Hofmann.
Zuwog, ein Fleischer.	Herr Zier.
Rech, ein Kellner.	Herr Koller.
Graun, Trödler.	Herr Elbert.
Ein Gerichtsdiener.	Herr Saalbach.
Herten und Damen. Ballgäste. Bediente, Jäger,	Herr Schwarz.
Joquaien, Köche und Köchinnen des Herrn von Goldfuchs. Trödler. Trödlertinnen. Polizeidiener.	

Die Handlung spielt sich theils in der Wohnung des Herrn von Goldfuchs im ersten Stocke und theils in der Wohnung des Trödlers Schlucker zu ebener Erde, in einem und demselben Hause.

Die Dekorationen sind sämmtlich neu vom Theatermaler Herrn Schwarz.

Der Text der Gesänge ist an der Kasse für 2 Groschen zu haben.

Herr v. Ball, Herr v. Zählhag, Mad. Waldenacker, Herr Porzing, Herr Linke, Herr Gürtler, Herr Baudius, Herr Düringer, Herr Barthels, Herr Schumann, Herr Schwarz, Dlle. Deutschmann, Herr Joost, Mad. Frige, Herr Weitgaf, Dlle. Zell, Herr Balthmann, Mad. Porzing, Herr Baumeister, Dlle. Schröder, Dlle. Wilke, Henriette Thner, Linna Müller, Herr Barthold, Dlle. Günther, Herr Schmitz, Herr Pögnier, Herr Hofmann, Herr Zier, Herr Koller, Herr Elbert, Herr Saalbach, Herr Schwarz.

Martin Stern

Nestroy-Figuren über die Schweiz, eine juristische Glosse

Das erst 1848 zum Bundesstaat gewordene, bis dahin als Staatenbund eher lockere Gebilde der schweizerischen Eidgenossenschaft hat Nestroy zu ein paar wenig schmeichelhaften Äußerungen von Theaterfiguren über die Schweiz inspiriert. Gemeint sind eine Dialogstelle zu dem Fragment *Praktisch und Unpraktisch*, das gleichzeitig mit „*Nur keck!*“ (1855) entstand;¹ ferner eine Couplet-Strophe in der Posse *Eisenbahnheirathen* (1843) und eine ebensolche im Originalzauberspiel *Der confuse Zauberer* (1832). Die Entstehungsdaten der beiden fertiggestellten Stücke sind für unsere Überlegung nicht ganz unwichtig. Denn vermutlich handelte es sich bei den zu betrachtenden Stellen um Anspielungen auf ein staatsrechtliches Faktum, das einem Teil von Nestroys Publikum bekannt gewesen sein dürfte und außerdem gängigen Klischees von der Schweiz entsprach, also possenfähig war. Gemeint ist der Umstand, dass die vor der Gründung des Bundesstaates 1848 zum Teil ziemlich eigenwillig agierenden Kantone noch kaum Auslieferungsverträge mit Nachbarländern bezüglich dort verfolgter Delinquenten abgeschlossen hatten und dass diese somit, hatten sie einmal eine Kantonsgrenze überschritten, in relativer Sicherheit vor ihrer heimatischen Verfolgungsbehörde waren. Das war der Zustand bei Abfassung der Stücke *Der confuse Zauberer* und *Eisenbahnheirathen*. An der spätesten Stelle, in *Praktisch und Unpraktisch*, hat Nestroy dann wohl einfach das Schema weiterbenutzt, das die Schweiz als eine Art benachbartes Las Vegas oder sogar Gaunerversteck verdächtigte, was bekanntlich dem jungen Verfasser der *Räuber* einen schweren Verweis seines Herzogs einbrachte.

Wir gehen hier von dieser letzten Verwendung im Jahr 1855 aus. Eine „Neffe“ genannte Figur, ein „aristokratischer Bonvivant“, will wegen ihrer erst spät entdeckten „niedrigen“ Herkunft nicht nur seine Frau loswerden, sondern außerdem verhindern, dass sie weiterhin seinen Namen führt; er fände das „entsetzlich“. Sein Onkel, ein „Marquis“, meint dazu im zweiten Akt: „Du hast diese Ehe in der Schweiz improvisiert, ebenso kann sie dort gelöst werden.“² Dieser Onkel weiß außerdem den Weg zum gewünschten Ziel, der allerdings „kostspielig“ sei. Er lautet: „sie muß nach der Trennung in der Schweiz und wenn’s nicht anders geht in Amerika einen Andern heurathen.“ Die Idee scheint plausibel, doch wie soll sie durchgesetzt werden? Wie will man von Wien aus

1 Diesen Hinweis verdanke ich der Freundlichkeit von Professor W. E. Yates.

2 Präliminarien: Notizen zum II. Akt. Alle Zitate aus *Praktisch und Unpraktisch* beruhen auf dem von W. E. Yates edierten Text, der im Nachtragsband der HKA (im Druck) erscheinen wird.

erreichen, dass sich die ins Ausland abgeschobene Ehefrau tatsächlich wieder verheiratet? Eine spätere Notiz besagt dazu: Der ebenfalls von Nestroy selbst zu spielende, inzwischen zum „Güterdirector“ des in England weilenden Marquis aufgestiegene ehemalige Lakai und Bruder der abzuschiebenden Ehefrau habe „Vollmacht und gemessenen Auftrag die Verheurathung seiner vom M[arquis-]Neffen geschiedenen Schwester mit Stiefbruderaristokratensohn in Ordnung zu bringen (mit der Weisung, daß in der Schweiz die Trauung vollzogen wird)“.³

Auf das nicht ganz klare Handlungsschema ist hier nicht weiter einzugehen. Das Grotleske des Plans aber ist evident. Er bestätigte wohl 1855 die in Wien noch immer bestehende Meinung, die Schweiz sei eine Art nachbarlicher Wilder Westen. Offenbar spielte hier eine Rolle, dass nach schweizerischem Recht – im Gegensatz zum österreichischen – reguläre Ehescheidungen und somit auch Wiederverheiratungen bereits möglich waren.

Nur leicht verschieden ist die Sachlage in der Posse *Eisenbahnheirathen*. Dort geht es nicht um Scheidung, sondern um Schulden und Konkurs, wenn der Porträt- und Zimmermaler Patzmann in III, 13 das Folgende über ein gewisses „Haus“ singt:

In dem Haus war a Tafel vergangene Wochen,
 Es hat deliziös d' ganze Nachbarschaft g'rochen,
 Sogar an die Vormittag' gab es Soiree,
 Erst neulich war Ball, und noch gestern war Thee –
 Und heut' hab'n sie Krida,⁴ wern pfänd't und das Kreuz,
 Der Herr is nit z'finden, 's heißt, er is in der Schweiz.
 Trotz ·Extrapost· hohlt ihn kein Gläubiger ein[:]
 Es muß da a heimliche Eisenbahn seyn. (*Stücke* 20, 154).

Von einer Eisenbahnlinie zwischen Österreich und der Schweiz war 1843, als Nestroy die Strophe erfand, noch weit und breit nichts zu sehen; sie existierte aber bereits in Patzmanns Phantasie. Und den entschwundenen Bankrotteur über die Grenze zu verfolgen war nicht möglich, denn, wie einleitend gesagt, existierte damals mit der Schweiz noch kein entsprechender Vertrag. Ein solcher wurde dann aber 1855 abgeschlossen und von der Eidgenossenschaft am 20. Juli, von der k. k. Monarchie am 23. Oktober 1855 ratifiziert. Eine in französischer Sprache abgefasste und 1884 in Genf gedruckte Liste aller damals bestehenden Verträge nennt auf den Seiten 19–22 denjenigen mit Österreich;⁵ sie zählt die einschlägigen Vergehen und Verbrechen einzeln auf, wobei ein besonderer Artikel festhält, dass bei politischen Flüchtlingen keine Auslieferungspflicht

3 Präliminarien: Notizen zum III. Act.

4 In den Wirtshäusern ließen sich nicht bar zahlende Gäste ihre Schuld mit Kreide auf die Schiefertafel schreiben. „Krida“ hier = Pfändung wegen Zahlungsunfähigkeit.

5 Diesen Hinweis verdanke ich der Freundlichkeit meines Kollegen Doz. Dr. Rémy Charbon, Fribourg und Genf.

bestehe.⁶ Die vertraglich eingeschlossenen Vergehen und Verbrechen waren Mord und Totschlag, Abtreibung und das Aussetzen von Kindern, Vergewaltigung, schwere Körperverletzung, Urkundenfälschung, Falschmünzerei, Meineid und falsches Zeugnis, Brandstiftung, Raub und Erpressung, Ehrverletzung und schwere Sachbeschädigung, insbesondere an Eisenbahnen (!) – Letzteres aber nur insofern, als es sich um verbrecherische, das heißt wohl Menschenleben gefährdende Taten handelte („pour autant qu'ils sont réputés crimes“).⁷

Die zeitlich früheste Erwähnung der Schweiz in Nestroys Stücken hat mit Völkerpsychologie zu tun. In einem Duett zwischen dem melancholischen Zauberer Schmafu („je m'en fou“) und dem gewesenen Seeräuber Confusius Stockfisch führt sich letzterer beim Publikum in II, 3 als Schweizer ein mit den Worten:

Vom weitentfernten Schweizerland
Komm ich voll Gram hierher!
Und doch sagt die Leut alleweil,
Ich wär nur dumm –
Ich mag mich nicht zürnen –
Ich wüßt net, warum. (*Stücke* 3, 159)

Schon dass ein ehemaliger Seeräuber aus dem Binnenland Schweiz kommt, ist ein Witz. Dass er die Verachtung, mit der man ihm in Wien begegnet, auf seine melancholische Konstitution zurückführt, ein zweiter. Denn der „Spleen“ der Melancholiker, der als „mal du siècle“ gewöhnlich den Engländern zugeschrieben wurde, passte gerade nicht zum verbreiteten Bild der jodelnden, also vergnügten Alpenbewohner. Seit Albrecht von Haller galt die Bevölkerung der Schweiz als glücklich und heiter. Dass Schweizer allerdings in fremden Kriegsdiensten oft von Heimweh geplagt wurden, zeigte die Geschichte des so genannten Reislaufens. Und Lord Byron in seinem dramatischen Gedicht *Manfred* (1817), Grabbe in seinem *Don Juan und Faust* (1829) und Gottfried Keller in seinem satirischen Epos *Der Apotheker von Chamounix* (1851) haben dann das Hochgebirge rund um den Mont Blanc als Ort des Schreckens und der Melancholie bekannt und berühmt gemacht. Ob eines dieser Werke Nestroy die Anregung zur melancholischen Konstitution des „Schweizers“ Confusius Stockfisch gab, wissen wir nicht. Aber amüsant war der Einfall allemal.

6 Vgl. dazu auch Hans Schultz, *Das schweizerische Auslieferungsrecht / Le droit extradi-tionnel suisse*, Basel 1953, S. 409 ff. Wie der Verf. darlegt, fand der Schutz von politischen „Tätern“ vor der Auslieferung in ihre Heimatländer erstmals um 1800, also nach der Französischen Revolution, Aufnahme in einen schweizerischen Gesetzesartikel.

7 Vgl. *Lois fédérales et traités conclus entre la Confédération Suisse et des divers états concernant l'extradition des malfaiteurs. Réunis et publiés par les soins du Département de Justice et Police de la République et Canton de Genève*. Genève 1884, S. 19–22 (Exemplar der Zentralbibliothek Zürich, Signatur Ea IV 31).

Carola Hilmes

„Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung“

Ich bin Judith, unter diesem Titel veröffentlichte Marion Kobelt-Groch 2003 Texte und Bilder zur Rezeption eines mythischen Stoffes.¹ „Judith hat Geschichte gemacht, indem sie Denken und Handeln von Menschen immer wieder beeinflusste. Dabei ließen sich mit ihr bestehende Ordnungen und Weltvorstellungen genauso bestätigen als auch sprengen oder neue Verhältnisse herbeiführen. [...] Mit Judith im Bunde war beides möglich, eine Welt zu erhalten, die bedroht war, oder eine neue Welt zu schaffen, in der sich das Leben anders als bisher entfalten konnte.“² Zur Rezeption der Geschichte von Judith und Holofernes steuert auch Johann Nestroy eine interessante Variante bei, die in geschlechtergeschichtlicher Hinsicht besonders aufschlussreich ist. Drehen wir also das Kaleidoskop literaturwissenschaftlicher Fragestellungen ein klein wenig und fokussieren genderspezifische Aspekte seiner Bearbeitung.

1. Forschungslage

Von der zeitgenössischen Kritik wenig geliebt, nach 1945 kaum noch gespielt, gilt *Judith und Holofernes* (1849) als „Meisterstück der kritischen Parodie“.³ Vor allem die „satirische Aktualität“ (Anm. S. 411) sorgte damals wie heute für Diskussionen, wenn auch in unterschiedlicher Akzentuierung. Die von Nestroy hergestellte Analogie von Bethulien und Wien wirft ein satirisches Licht auf die Revolution von 1848 (vgl. Anm. S. 358), was die Zensur auf den Plan rief (vgl. Anm. S. 379 ff.). Vor allem in den Volksszenen spielt das Stück die Vorurteile gegen die Juden voll aus. Profitgier und Wucher, die Abneigung gegen körperliche Arbeit und militärische Untüchtigkeit sowie die Überheblichkeit, das auserwählte Volk zu sein (vgl. Anm. S. 359), werden von Nestroy deutlich zur Schau gestellt, wodurch er antisemitischen Tendenzen Vorschub leistet, wenn auch, wie in der Forschung mehrfach betont, wider Willen (vgl. Anm. S. 363).

-
- 1 *„Ich bin Judith.“ Texte und Bilder zur Rezeption eines mythischen Stoffes*, hg. von Marion Kobelt-Groch, Leipzig 2003.
 - 2 Marion Kobelt-Groch, *Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert*, München 2005, S. 26. In ihrer Habilitationsschrift, die Kobelt-Groch am Fachbereich Sozialwissenschaften der Universität Hamburg 2002 eingereicht hat, untersucht sie zum einen die Möglichkeiten der Identifikation mit Judith, zum anderen deren Rolle im Werk Leopold von Sacher-Masochs und schließlich arbeitet sie die Funktion von Judiths Magd heraus.
 - 3 *Stücke 26/III*, Anm. S. 410; die weiteren Angaben im Text beziehen sich auf diesen Band.

Antisemitismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist anders zu beurteilen als nach dem Holocaust.⁴

In der Literaturwissenschaft ebenfalls vieldiskutiert ist das Verhältnis von Nestroy zu Hebbel, näherhin Nestroys parodistische Bearbeitung der Hebbel'schen Judith-Tragödie.⁵ Der von Karl Kraus und anderen hervorgehobenen Eigenständigkeit von Nestroys Parodie – sie besteht in der Verwienenerung und ihren satirischen Effekten, die besonders gut in den beiden von Joab gesungenen Liedern zum Ausdruck kommen – tut das keinen Abbruch. Judiths Geschichte ist ein biblisch-mythologischer Stoff, der schon bei der ersten Niederschrift in Varianz begegnet. Das apokryphe Buch *Judith* gehört nicht zu den kanonischen Texten,⁶ und insofern sind alle Bearbeitungen des Stoffes als produktive Varianten zu betrachten. Vergleiche implizieren keine Hierarchie. Ich möchte mich im Folgenden vor allem mit der auffälligsten Änderung der beiden Judith-Bearbeitungen beschäftigen: die Titelheldin wird bei Nestroy durch ihren Bruder Joab ersetzt, der sich als Frau verkleidet und so den feindlichen Belagerer überlisten und besiegen kann. Diese Neukonzeption unterscheidet sich von der biblischen Vorlage, wo Judith eine fromme Witwe ist und vorbehaltlos als patriotische Heldin gefeiert wird, und wendet sich gegen den Versuch Hebbels, das Handeln Judiths psychologisch zu motivieren, wobei seine verquere Sexualisierung der Protagonistin allenthalben zu Spekulationen Anlass gab. Vor allem diese Schwachstelle des Dramas stellt Nestroy durch seine Parodie heraus.

Ob es sich bei seiner Judith-Variante um eine Vorzensur handelt, die die sexualpsychologische Problematik ausspart, wie Hannemann (1977) ausführt, ist schwer zu entscheiden. Bereits Rommel (1908) interpretierte die Verkleidung als Posse und harmlosen Spaß: Nestroy habe „– im Geiste der Posse – Judith in einen verkleideten Joab verwandelt“ und „die ganze Handlung ins Harmlos-Burleske hinüber[ge]leitet“ (Anm. S. 412). Die „eigentümliche erotische Aura“, von der Bachmaier (1985) spricht, wird durch den Rollentausch zweifellos zerstört und ins Lächerliche gezogen. Dass diese beliebte Theaterstrategie frei

-
- 4 Vgl. Gerhard Scheit, ‚Tragödie des Judentums – Komödie des Antisemitismus? Das Verhältnis zum Judentum in Hebbels *Judith* und Nestroys Parodie *Judith und Holofernes*‘, in: *Hebbel – Mensch und Dichter im Werk. Problem Dramen und Postmoderne*, hg. von Ida Koller-Andorf und Hilmar Grundmann, Hamburg 1998, S. 47–59. Vgl. ferner: Jürgen Hein, „Theater-Juden“ und Judenfiguren, insbesondere auf dem Wiener Volkstheater“, in: *Ägypten – Münster. Kulturwissenschaftliche Studien zu Ägypten, dem Vorderen Orient und verwandten Gebieten*, hg. von Anke Ilona Blöbaum, Jochem Kahl und Simon D. Schweitzer, Wiesbaden 2003, S. 137–147.
- 5 Die engen Bezüge beider Texte sind in der HKA im einzelnen aufgezeigt (vgl. Anm. S. 321–342); anders argumentiert Ulrich Scheck, *Parodie und Eigenständigkeit in Nestroys „Judith und Holofernes“. Ein Vergleich mit Hebbels „Judith“*, Bern u. a. 1981.
- 6 Kobelt-Groch konstatiert, dass „in der theologischen Forschung heute weitgehend Konsens darüber besteht, dass es sich beim Judithbuch nicht um historische Ereignisse, sondern eine freie Komposition mit gleichnishafte[m] Charakter handelt“ (Kobelt-Groch [Anm. 2], S. 270).

von Zweideutigkeiten ist, möchte ich allerdings bezweifeln. Zumindest aus heutiger Perspektive, vor allem in einer kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft, erfreuen sich Kleidertausch und Maskerade besonderer Aufmerksamkeit. Unter dem Titel *Vested Interest* veröffentlichte Marjorie Garber 1992 eine Studie zu „Cross-dressing & Cultural Anxiety“, in der sie ausführt, dass die augenfällige Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit über Kleiderordnungen erfolgt, wie an der Tradition des Theaters seit Shakespeare gut zu zeigen ist.⁷ Auch Nestroys Stück lässt sich hier einordnen. Diesen Aspekt möchte ich im Weiteren verfolgen und beginne mit einem Blick auf die Uraufführung am Carl-Theater 1849, in der Nestroy selbst die weibliche Hauptrolle übernahm.

2. Rollentausch: Männer in Frauenkleidern

„Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung“ (Anm. S. 394), heißt es in der Bühnenkritik vom 15. März 1849, die Weber für den *Wanderer* (ehemals *Der Demokrat*) schrieb. Ein Aquarell von Johann Christian Schoeller aus dem Jahr 1849 (Abb. 1) zeigt die 24. Szene, in der „Judith (Joab) im reichen glänzenden Gewande“ (S. 107) begleitet von der Magd Mirza mit Holofernes zusammentrifft, der in der Uraufführung von Wenzel Scholz gespielt wurde.

Die Pat-und-Patachon-Typologie, die mit diesen beiden Schauspielern fast mechanisch aufgerufen und von vielen karikiert wurde,⁸ ist hier durch den



Abb. 1: Szenenbild mit Nestroy als Joab (Judith). Aquarell von Schoeller.

Helmaufputz von Holofernes etwas zurückgenommen. Mit vor der Brust verschränkten Händen und einem nach oben gerichteten Blick verfolgt die im Hintergrund stehende Magd (gespielt von Jeanette Schmitt-Demmer) das gottlose Geschehen. Leichtfüßig und mit aufreizendem Blick nähert sich Nestroy als Joab/Judith dem etwas griesgrämig dreinschauenden Feldherrn. Bei einer späteren Inszenierung übernimmt er selbst dann die Rolle des Holofernes.

7 Vgl. Marjorie Garber, *Vested Interest. Cross-dressing & Cultural Anxiety*, London, New York 1992.

8 Vgl. Reinhard Urbach, „Geronnene Bewegung“, in: *Johann Nestroy im Bild. Eine Ikonographie* (HKA), S. 11–14, hier S. 12. Die Abbildungen stammen alle aus diesem Band: Abb. 1, S. 43 u. Erl. S. 146; Abb. 2, S. 149 u. Erl. S. 148; Abb. 3, S. 87.

Auf einem Holzschnitt, der im *Telegraf* vom 5. März 1857 erschien, sehen wir den an einem Tisch sitzenden Feldherrn, wie er sich Wein eingießt und besitzergreifend die Hand auf die Schulter der zu erobernden Frau legt (Abb. 2).

Als Zeichen der List legt sie ihre rechte Hand aufs Herz und kneift das linke Auge zu. In dieser Inszenierung der Fünfzigerjahre (Wiederaufnahme 1856) wird Joab/Judith von Karl Treumann gespielt, der ebenfalls eine recht attraktive Judith abgab. Die Herren in trauter Runde können wir in einer aus dem Jahr 1855 stammenden Lithographie von Josef Kriehuber sehen: Wenzel Scholz, Karl Treumann und Johann Nestroy, jeweils in Halbfigur um einen Tisch gruppiert (Abb. 3).

In Nestroys großem Repertoire finden sich noch weitere Frauenrollen. Der sehr schöne Band *Nestroy im Bild* (1977) enthält auch zwei Aquarelle von Nestroy als Lustig im Kostüm der Norma in dem Stück *Die falsche Primadonna in Krähwinkel* von Adolf Bäuerle.

Abb. 3: Wenzel Scholz, Karl Treumann und Johann Nestroy. Lithographie von Josef Kriehuber, 1855.



Abb. 2: Nestroy als Holofernes mit Karl Treumann als Joab (Judith). Holzschnitt, *Der Telegraf*, 1857.

„Die Verkleidung einer männlichen Figur als Frau hat ihr Vorbild sowohl in *Prinzessin Pumphia* und Bäuerles *Die falsche Primadonna* als auch bei Nestroy selbst (*Nagerl und Handschuh*), auch in seiner späteren Posse *Nur keck!* kommt sie vor“ (Anm. S. 315). Unter dem Gesichtspunkt des Rollentausches interessant ist ferner das Traumspiel *Der Tod am Hochzeitstage* (1829),⁹ in dem der Witwer Dappschädl im Traum (einem Reich der Unmöglichkeit) in die Rolle der verstorbenen Ehefrau und dann sogar

9 Diesen Hinweis verdanke ich Fred Walla.



Abb. 4: Nestroy als Lustig in *Die falsche Primadonna in Krähwinkel*. Aquarell von Schoeller, 1845.

noch in die des (erträumten) gemeinsamen Kindes schlüpft, um so zu erkennen, dass er für die Ehe nicht geeignet ist. Vielfach wird also bei Nestroy das Geschlechterverhältnis auf den Prüfstand gestellt.

Dem eine Frauenrolle spielenden Schauspieler – und im Fall Nestroys, in dem der Schauspieler auch Autor ist, gilt das ganz besonders – geht es nicht um eine differenzierte Darstellung der Protagonistin, sondern es geht darum, ein Frauenstereotyp zu treffen und in Szene zu setzen. Dieses Vorgehen wird der literarischen Form der Travestie in besonderem Maße gerecht. Nestroys Joab greift das Stereotyp der verführerischen Frau und patriotischen Heldin auf. Die Unvereinbarkeit dieser beiden Klischees des Weiblichen bzw. der Sprengsatz, der sich aus ihrer Zusammenführung ergibt, wird bei Nestroy durch die Maskerade verdeckt. Joab/

Judith spielt Holofernes etwas vor, reagiert auf dessen zu Recht unterstellte Wünsche. Da kennen sich die Männer gut aus. Der Hohe-Priester von Bethulien sagt: „der starke Held hat nur Zwey schwache Seiten, ein guten Wein, und ein schönes Geschlecht“ (S. 97). Und um die Männer – um starke Helden und ihre Listen – geht es dann auch in Nestroys *Judith und Holofernes*. Die Titelheldin tritt selber gar nicht auf, sie wohnt draußen vor der Stadt im Gebirge (vgl. S. 97).

Nestroys Travestie bedient sich nicht eines Differenzmodells der Geschlechter, sondern rekurriert auf das Egalitätsmodell, denn nur wenn Mann und Frau potentiell gleich sind – die Frau lediglich eine verkleinerte, noch nicht voll entwickelte Form des Mannes darstellt –, nur dann kann ein Schauspieler ihre Rolle übernehmen. „Ideologisch bedeutet also die Frauenrolle eines Mannes, dass dieser sich in reduktiver Weise selbst aktualisiert.“¹⁰ Indem Nestroy diesen Rollenwechsel parodistisch vorführt, lässt er die prekären Grundannahmen bei der Konstruktion der Geschlechter erkennen. Im Lachen wird das vom Publikum erkannt, ohne dass man die gewonnene Erkenntnis allzu ernst nehmen muss. In einem zweiten Schritt der Reflexion könnte das gleichwohl geschehen. Wir sehen: Sex und Gender, biologisches und kulturelles Geschlecht, sind nicht

10 Ina Schabert, *Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart 1997, S. 155.

identisch. In der von ihr verfassten *Englischen Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung* schreibt Ina Schabert über das ausschließlich von Männern gespielte elisabethanische Theater des frühen 17. Jahrhunderts:

[Es] ist, zumal das männliche Geschlecht des Schauspielers dem Publikum bekannt ist, die von ihm gespielte Frau unvermeidlich als Vorführung gekennzeichnet und so geeignet, das vorgeführte Frauenbild zur Diskussion zu stellen. Die Schauspielerin, die eine weibliche Dramenfigur verkörpert, löst den Entwurf mit ihrer realen Person ein und täuscht so über seinen Konstruktcharakter hinweg. Im Fall der ‚Gänsefüßchenfrau‘ des Schauspielers hingegen bleibt immer ein Distanzmoment. Die gewohnte Einheit von *sex* und *gender* ist durchbrochen; der Status von beidem und die Relation zwischen ihnen wird fragwürdig.¹¹

Diese Rahmenbedingungen des Rollentauschs im Theater aus der Sicht der Geschlechterforschung gewinnen für Nestroys Stück *Judith und Holofernes* besondere Bedeutung. Anders etwa als im *Tod am Hochzeitstage*, wo es nicht zu genderspezifischen Verunsicherungen kommt. Hier werden die Geschlechterrollen vielmehr bestätigt, indem der Mann als Verführer und Hallodri gezeigt wird, Frau und Kind betrogen und vernachlässigt werden. Die mehrfachen Hochzeiten am Ende bestätigen diesen Geschlechterkonformismus. Ein arg konstruiertes Happy End.

3. Nestroys satirisch-parodistische Umgestaltungen

„Die eigene ästhetische Wirklichkeit der Nestroyschen Parodie (komisch-spielerische Nachahmung eines literarischen Werkes und Aufdeckung seiner Schwächen) baut sich aus drei Schichten auf. Neben der parodistischen, literatursatirischen Ebene, die sich eng an die Vorlage Hebbels anschließt und sie komisch verzerrt, lassen sich noch zwei weitere Momente beobachten, die über die Vorlage hinausweisen: Gesellschaftskritik und Satire auf militärische Machtpolitik.“¹² Diese heftet sich insbesondere an die Figur des Holofernes, der als Tyrann und als Hanswurst gezeichnet wird. „Indem er [Nestroy] ihn zum ‚miles gloriosus‘ und Bramarbas macht, setzt er eine traditionelle Komödienfigur zur Satire auf falsche Heldenverehrung, Größenwahn und Diktatur ein.“¹³ Mit dieser Figur reagiert Nestroy auf das herausragende Element von Hebbels *Holofernes*, das „Phantasma männlicher Allmacht“,¹⁴ das er nun karikierend darstellt.

11 Ebd., S. 155.

12 Jürgen Hein, ‚Aktualisierungen des Judith-Stoffes von Hebbel bis Brecht‘, *Hebbel-Jahrbuch* 1971/72, S. 63–92, hier S. 69.

13 Ebd., S. 71.

14 Alexandra Tischel, *Tragödie der Geschlechter. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels* (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae, Bd. 96), Freiburg 2002, S. 30.

Die von der Forschung bis dato wenig beachteten geschlechterspezifischen Aspekte lassen sich zur Gesellschaftskritik rechnen. Feministische Literaturwissenschaft war in den Siebzigerjahren in Deutschland im Zusammenhang mit der Studentenbewegung entstanden und ausdrücklich als Gesellschaftskritik angetreten. Nachdem zuerst die Imaginationen des Weiblichen in Literatur und Kunst (Silvia Bovenschen) herausgestellt und als männliche Projektionen erwiesen wurden, konzentrierte sich die Genderforschung seit den Neunzigerjahren darauf, Konstruktionen des Weiblichen und Männlichen zu untersuchen, da sie relational aufeinander bezogen sind. Dem trägt Nestroy schon im Titel Rechnung, wenn er, anders als Hebbel, Judith und Holofernes zusammen nennt. Auf die durch Holofernes verkörperte Kritik des Militarismus und der Machtpolitik repliziert Nestroys Judith mit List und Verkleidung. Mit diesen als typisch weiblich geltenden Mitteln gelingt eine Befreiung, ohne dass der Feind ermordet werden muss. Dass es sich hierbei keineswegs um ein genuin weibliches Verhalten handelt, wird noch daran deutlich, dass Judith ein verkleideter Mann ist. Die Travestie ist also von zentraler Bedeutung. (Travestie kommt vom italienischen *travestire* und vom französischen *travestir*, was jeweils verkleiden heißt. In der Kulturtheorie heute sprechen wir von Cross-dressing.)

In seiner Judith-Bearbeitung nimmt Nestroy die Gattungsbezeichnung wörtlich: Die weibliche Hauptrolle wird umgeschrieben und mit einem Mann besetzt. Allen Interpreten ist das aufgefallen. „Joab *spielt* nur die Rolle der Judith, läßt aber in illusionszerstörender Weise nie vergessen, daß er *nicht* Judith ist. Er ist die personifizierte Travestie.“¹⁵ Eine Männerrolle in Frauenkleidern gehört zur Komödientradition, ein beliebtes, stets erfolgreiches Mittel, das auf der Bühne gern eingesetzt wird. Diese auch von Nestroy verwendete Strategie gewinnt in theatersemiotischer Hinsicht besondere Bedeutung, denn dabei findet nicht nur der Theatertext (das Stück) Beachtung, sondern das theatrale Ereignis (der Aufführungscharakter) wird mitberücksichtigt. Die personifizierte Travestie stellt das Rollenspiel aus, indem sie zum einen *sex* und *gender* trennt, zum anderen auf die Differenz von Schauspieler und Rolle, Körper und Text aufmerksam macht.¹⁶ Der als Frau verkleidete Mann parodiert die kulturelle Geschlechtsrolle, indem er die ihr zugeschriebenen Klischees ausagiert. Das wirkt komisch, anders etwa als bei der Hosenrolle, einer als männliche Figur agierenden Schauspielerin. Bei Nestroy haben wir es mit einer komplexeren Situation zu tun: ein Schauspieler spielt einen Mann, der eine Frau spielt.

Durch die Verkleidung Joabs, der seiner um ein Jahr älteren Schwester Judith zum Verwechseln ähnlich sieht,¹⁷ kann die in ihrem Handeln schwach motivier-

¹⁵ Hein (Anm. 12), S. 72.

¹⁶ Vgl. Bernhard Greiner, *Die Komödie, eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992. Vgl. auch: Volker Mergenthaler, *Medusa meets Holofernes. Poetologische, semiologische und intertextuelle Diskursivierungen von Ent-hauptung*, Bern u. a. 1997; genderspezifische Aspekte werden in dieser Analyse nicht eigens berücksichtigt.

te Judithfigur Hebbels, der ihr neben religiösen und patriotischen auch egoistische und erotische Motivationen zuschreibt, ersetzt werden, und zwar so, dass Nestroy Hebbels etwas zwanghafte Konstruktion als solche erkennen lässt und damit der Lächerlichkeit preisgibt. Das von Hebbel eingeführte Motiv der jungfräulichen Witwe, über das sich im 20. Jahrhundert noch Georg Kaiser mokieren sollte, wird von Nestroy an den Rand gedrängt. Als wenig glaubwürdige Geschichte tischt Joab/Judith diese Episode Holofernes auf, während er darauf sinnt, wie er seine Mission erfüllen und den feindlichen Feldherrn bezwingen kann. Jungfräulichkeit erscheint hier als etwas Zweifelhaftes, Ungeichertes, und auch als etwas nicht unbedingt Wünschenswertes.

Mit dem Motiv der jungfräulichen Witwe durchkreuzte schon Hebbel das konventionelle, im 19. Jahrhundert gültige Bild des Weiblichen, das Virginität, Ehe und Mutterschaft in eine ganz natürlich erscheinende Abfolge bringt. Diese biologisch fundierte Konzeption des Weiblichen übernimmt auch Nestroy nur halbherzig, denn sie widerspricht seiner Travestie, der Möglichkeit, weibliche und männliche Rollen auszutauschen. Außerdem kann Joab/Judith die weibliche „Bestimmung“ der Reproduktion gar nicht erfüllen und führt so die vermeintlich natürliche Bestimmung der Frau ad absurdum. Hier also widerspricht Nestroy seinem Zeitgenossen, und die der Jungfräulichkeit zugeschriebene Ambivalenz, die Sigmund Freud mit Verweis auf Hebbels *Judith* in seiner Schrift *Das Tabu der Virginität* (1917) entwickelt, verliert in seinem Stück ihren bedrohlichen Charakter. Nestroy lässt sich nicht auf die Spekulationen über Weiblichkeit ein, wie sie Hebbel und Freud betreiben, damit die kollektiven Phantasien und sozialen Erwartungen ihrer Zeit adäquat beschreibend. Seine Travestie kann deshalb als Gegendiskurs gelesen werden. Karl Kraus hatte von der „Einstellung eines lächerlichen Ernstes in eine bessere Denkkordnung“ gesprochen.¹⁸

Das Motiv der jungfräulichen Witwe erweist sich als sperrig, und fast wie ein Fremdkörper wird es in Nestroys Bearbeitung herumgeschoben. In der Urfassung (ebenfalls 1849) erzählt Joab Judiths Ehedrama nicht dem feindlichen Feldherrn, sondern vertraut es der Tante an. Holofernes wird also nicht einbezogen in die Spekulationen um die unschuldige Witwe. Die Verführungsgeschichte wird dadurch schneller und plausibler, was vor allem durch die Mittel der Verwienerung erreicht wird.¹⁹ Die später gestrichenen Szenen mit der Tante Deborah und Ephraim, dem Hauptmann der jüdischen Truppen, hatten ursprünglich wohl die Funktion zu zeigen, dass die Verkleidung perfekt ist, dass

17 „Du bist worden geschaffen nach ihrem Ebenbild“, bestätigt Jojakim seinem Sohn Joab (S. 97).

18 Karl Kraus, ‚Die Literaturlüge auf dem Theater‘, *Die Fackel* 19 (1917), Nr. 457–461, S. 53–57 (10. Mai 1917), hier S. 53.

19 Vgl. John R. P. McKenzie, ‚The Technique of *Verwienerung* in Nestroy’s ‚Judith und Holofernes‘, *New German Studies* 1 (1973), S. 119–132.

es Joab gelingt, selbst die eigenen Leute zu täuschen. Das ist ein heikler Punkt, denn von der Täuschung hängt alles ab.

In der späteren Bearbeitung setzt Nestroy darauf, die Frauenrollen weiter zu reduzieren. Neben der Magd Mirza spielen lediglich Rahel und Sarah, zwei Ehefrauen, weitere, eher unbedeutende Nebenrollen. Aber vor allem dadurch, dass Nestroy die Hauptrolle der Judith durch ihren Bruder ersetzt hat, wird das Stück zum „Männertheater“. Die Leerstelle der Frau(en) wird durch Travestie kaschiert. Die daraus entstehende Komik hat zuerst einmal Entlastungsfunktion. In dem Maße, wie Nestroy das Motiv der jungfräulichen Witwe an den Rand drängt und seiner Glaubwürdigkeit beraubt, erspart er sich den Verweis auf männliche Impotenz, die in psychologischer Sicht Menasse, dem verstorbenen Mann Judiths, hat unterstellt werden müssen. Für Holofernes ist Impotenz unvorstellbar – „Unschuldige Wittwen hab'n sie in Bethulien? Dahin hat es die Assirische Industrie noch nie gebracht“ (S. 107) –, seine männliche Allmachtsphantasie funktioniert offensichtlich ungebrochen.²⁰ Außerdem erspart Nestroy durch die Marginalisierung der Virginität seiner Judith die innere Zerrissenheit, die dieser Figur von Hebbel in dramatischer Weise zugeschrieben worden war. Nestroys Judith empfindet keine allzu große Scham über ihre Sexualität, auf die im Stück angespielt wird. Eine deutliche Entdramatisierung entsteht schon dadurch, dass alles aus zweiter Hand berichtet wird. Judiths vermeintlich innerer Zwiespalt spiegelt dabei lediglich das widersprüchliche Verhalten bzw. die ambivalenten Erwartungen ihres männlichen Gegenübers. In doppeldeutiger Rede wird das in der Travestie entlarvt: das postulierte weibliche Zartgefühl reicht gerade noch zur Zote.²¹ Das Wiener Volkstheater hatte etwas übrig für deftige Unterhaltung.

Nestroy nimmt bei seiner Bearbeitung des Judith-Stoffes noch eine weitere einschneidende Veränderung vor. Sie betrifft den Ausgang des Stücks: Holofernes wird nicht wirklich geköpft. Mag er auch als Tyrann ein Hanswurst sein, ganz dumm ist er nicht. Er hat Vorsorge getroffen für feindliche Anschläge. Als Double hält er einen Pappkameraden parat – ein Theatertrick, der ihm zwar das Leben rettet, die ihm vorherbestimmte Niederlage aber nicht verhindern kann. Jede List hat ihren Preis. Wegen dieses nicht ganz überzeugenden Endes ist Nestroy wiederholt kritisiert worden; bemängelt wurde das „Slapstickhafte“ (vgl. Anm. S. 417 f.). Im Hinblick auf die Entlastungsfunktion des Komischen, das hier als Possenstreich dargestellt wird, ist diese Umarbeitung Nestroys gleichwohl sehr aufschlussreich. Denn das Köpfen als „symbolischer Ersatz für Kastration“, wie sie Freud in seiner psychologischen Theorie entwickelt, wird zum einen als Ersatzhandlung gezeigt und zum anderen in seiner Bedeutung depotenziert. Der Pappkopf – ein Requisit des Wiener Volkstheaters – rettet

20 Die mögliche Impotenz wird dadurch ins Lächerliche gezogen, dass das verräterische Bekenntnis „Ich kann nicht“ zehnmal wiederholt wird (vgl. S. 108; Urfassung S. 137).

21 Vgl. Helmut Bachmaier, „Die Parodie als Überbietung der Posse bei Nestroy“, *Der Deutschunterricht* 6 (1985), S. 110–124, hier S. 123.

den männlichen Helden, wodurch die Kastrationsangst weggelacht werden kann. Die befreiende Funktion des Lachens setzte Nestroy häufig ein.

Holofernes ist der Diktator, der als Hanswurst auftritt. Das entspricht der Doppelrolle von Judith/Joab, dem als Frau verkleideten Mann. Die Komik für die Zuschauer liegt in der Durchschaubarkeit dieses Doppelspiels; der genderspezifische Erkenntniswert ist dabei nicht zu unterschätzen. Indem Nestroy die Titelheldin Judith durch ihren Bruder doubeln lässt, nutzt er eine traditionelle Komödienstrategie dazu, die als typisch weiblich geltenden Charakterzüge der Verführung und Verführbarkeit als männliche Projektionen durchschaubar zu machen. Neben diesen Erkenntnissen lernt das staunende Publikum, dass dieses Spiel unter Männern für die Akteure selbst keine Gefahr bedeutet. Bei Nestroy verliert Holofernes nicht seinen Kopf, sondern nur sein Image. Durch den Anblick des falschen Kopfes nämlich werden seine Gefolgsleute in die Flucht geschlagen. Dass mit dem tyrannischen Feldherrn, einer patriarchalen Größenphantasie, nicht zu spaßen ist, sondern von ihm eine ebenso tödliche wie unberechenbare Gefahr ausgeht, wird noch daran deutlich, dass Holofernes drei seiner Gefolgsleute grundlos mordet. In theatersemiologischer Sicht bedeutet das: Auch eine Komödie will ernst genommen werden.

4. Nestroy und Hebbel – oder wie die Tragödie der Geschlechter als Farce entlarvt wird

Hebbels Neugestaltung des Judithstoffes kann für die „gesamte weitere Kunstproduktion“ des 19. Jahrhunderts als wegweisend angesehen werden,²² indem sie nämlich den Typus der *Femme fatale* präfiguriert.²³ Hebbels Spekulationen über die Sexualität der Titelheldin verbinden sich in seiner Bearbeitung mit dem Typus der „Jungfrau in Waffen“ (Helmut Kreuzer). Bevor er sich auf den Judithstoff konzentrierte, hatte Hebbel eine Bearbeitung der *Jungfrau von Orleans* erwogen.²⁴ In dem Maße, wie die kriegerische Heldentat einer als Jungfrau tabuisierten oder als gläubig legitimierten Frau amalgamiert wird mit dem Motiv von weiblicher Schönheit und Verführung, konstituiert sich der Typus der *Femme fatale*, einer vor allem in der nachromantischen Literatur und Kunst beliebten Figur. Sie entwirft eine ebenso verführerische wie bedrohliche Weiblichkeitsimagination, denn nun ist es die erotische Attraktivität der Frau, durch die sie Macht über die Männer gewinnt, ohne dass ihre Gegenspieler dieser verhängnisvollen Macht entrinnen könnten. Die erotisch gleichermaßen be-

22 Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, ‚Judith und ihre Schwestern. Konstanz und Veränderung von Weiblichkeitsbildern‘, in: *Lustgarten und Dämonenpein. Konzepte von Weiblichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Annette Kuhn und Bea Lundt, Dortmund 1997, S. 343–385, hier S. 344.

23 Vgl. Carola Hilmes, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990, insbes. S. 74–101.

24 Vgl. Tischel (Anm. 14), S. 96 ff.

gehrte wie gefürchtete Frau lässt den Kampf der Geschlechter, als der das Verhältnis von Mann und Frau nun vorgestellt wird, schicksalhaft tragisch erscheinen. Wenn man die literarischen Geschichten der *Femme fatale* liest, wird man feststellen, dass diese Geschichten meist für beide Geschlechter tödlich enden.

Indem Nestroy Hebbels *Judith*-Tragödie parodiert, verspottet er die unzulängliche Motivation der Titelheldin und wirkt auf diese Weise erfolgreich einer Mythenbildung entgegen: Er nimmt die Dämonisierung der Frau im Bild der *Femme fatale* zurück, indem er Judiths Rolle umbesetzt. Die erkenntniskritischen Implikationen seiner Travestie reichen aber noch weiter. Durch einen Possenstreich gelingt es Holofernes, seine eigene Enthauptung zu beobachten. Auf blutigen Ernst verzichtet Nestroy. Aus den Spiel-im-Spiel-Situationen der Täuschung und Verkleidung entstehen nicht nur eine besondere Komik und eine fürs Publikum deutlich erkennbare Metareflexion,²⁵ sondern es wird auch herausgestellt, dass die für den männlichen Helden verhängnisvolle Frau ein verkleideter Mann ist. Im Mythos von der *Femme fatale* spielt die Frau also gar keine Rolle. Diese in der kollektiven Phantasie so mächtige Figur ist vor allem eine männliche Wunsch-Angstprojektion, als weibliche Emanzipationsfigur ist sie prekär. Dass auch die Maskerade die gewünschte Wirkung erzielt – so wie auch der kaschierte Kopf die Belagerer in die Flucht schlägt –, verweist zurück auf die Macht der Parodie und den besonderen Stellenwert der Travestie. Wenn Nestroy die weibliche Hauptrolle durch einen männlichen Gegenpart ersetzt, nimmt er die Geschlechterdifferenz zurück, gibt also der „Tragödie der Geschlechter“, wie sie Hebbel beschreibt, keinen Raum. Damit wird der Aspekt des Tragischen kassiert und ins Burleske gewendet.

An einem Beispiel lässt sich dieser Grundzug von Nestroys Stück verdeutlichen. Die Analogie von Töten und Küssen – eine tragische Situation, in der sich Küsse auf Bisse reimen, wie etwa in Kleists *Penthesilea* (1807) – wird auch von Hebbel in Szene gesetzt. Nestroy hat dafür nur Spott: „Zorn und Bussi, wie reimen sich diese Worte?“, sagt Joab/Judith und fährt dann mit grimmiger Aufwallung gegenüber Holofernes fort: „Geben S' lieber Obacht, dass ich ihnen nicht morde. Ja ja so spricht sie die Judith / Denn sie kennt sich vor Wuth nit –“ (S. 111). In *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*“ (1852, 1869) schreibt Karl Marx, Hegel zitierend, „dass alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen“, und fügt hinzu: „das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.“²⁶ Diese Art materialistischer Geschichtsschreibung ist auch für eine geschlechterspezifische Perspektive erhellend, denn so fällt noch einmal der Blick auf den Körper und seine Verkleidung, die Listen der Inszenierung und das forcierte Happy End.

25 Vgl. Mergenthaler (Anm. 16), S. 96 ff.

26 Karl Marx und Friedrich Engels, *Ausgewählte Schriften in zwei Bänden*, Berlin 1979, Bd. 1, S. 226.

Zusammenfassend ist festzuhalten: Nestroys Judith-Bearbeitung nimmt inhaltliche und formale Änderungen vor, wodurch parodistische Effekte entstehen und neue Perspektiven eröffnet werden. Die Opposition von Heiden und Juden, der in seinem Stück kapitalistische und kriegerische Interessen zugeordnet sind, wird ergänzt durch den Gegensatz von Mann und Frau, vertreten durch die Titelfiguren. In der Travestie wird dieser Gegensatz als bloß scheinbar dargestellt, die Opposition von Männlich und Weiblich ist falsch. Das Kräfte-messen zwischen Holofernes und Joab/Judith ist ein Kampf unter Männern, denn die Rolle der bei Hebbel ins Zwielicht geratenen Heldin bleibt unbesetzt. Verkleidung, Tausch und Verwechslung machen aus der Tragödie eine Farce. Die vielbeschworenen biblischen Wunder werden durch Listen ersetzt, dadurch wird der metaphysische Ernst als lächerlicher Trug entlarvt. Deutlich wird das u. a. daran, dass Joab in seiner Rolle als Judith in Knittelversen spricht, in eigener Person spricht er in Prosa.²⁷

Auch in sprachlicher Hinsicht wird also auf die Doppelrolle von Joab/Judith hingewiesen. Das Publikum weiß, dass Judith keine Frau ist, es sieht und hört sie doppelt. Diese Unstimmigkeit, die übrigens nicht aufgelöst werden kann – Joab und Judith bleiben trotz aller Ähnlichkeit zwei verschiedene Personen –, gehört zu den Besonderheiten der Travestie, aus der die literarische Gattung sowohl als auch die theatralische Aufführung ihre Relevanz beziehen. Das Komische besitzt demnach eine Erkenntnisfunktion, die in Parodie und Satire sich ausdrückt. Mit dem Cross-dressing verweist Nestroy nicht zuletzt auf die Uneindeutigkeit des Geschlechts. Das ist mehr als nur ein harmloser Spaß, denn durch die Gattungsbezeichnung des Stücks hebt er die zentrale Bedeutung der Travestie hervor. Cross-dressing bezeichnet allerdings keine per se subversive Praxis. Die Travestie bleibt stets ambivalent. Die mit der Figur der Judith verbundene Umkehr der Geschlechterordnung – allein mit ihrer verführerischen Schönheit begründet die Frau ihren Sieg über den allmächtig erscheinenden Mann – wird von Nestroy, der Judith gar nicht auftreten lässt, als männliche Angstphantasie verspottet. Zugleich aber, und das darf nicht übersehen werden, negiert die Travestie die mit der Judithfigur verbundene mögliche Umkehr der Geschlechterordnung. Sie steht bei Nestroy gar nicht zur Debatte. Davon bleibt seine Komik unbeschwert.

Noch in Georg Kaisers Judithvariante *Die jüdische Witwe* (1904) spielt das Motiv der Verkleidung eine wichtige Rolle. In diesem frühexpressionistischen Drama – der ursprüngliche Untertitel „Biblische Komödie“ wurde später in „Bühnenstück“ geändert – verkleidet sich Judith als Knabe, um ins feindliche Heerlager zu gelangen. Die Inszenierung von Geschlecht – das bewusste Spiel mit verschiedenen Rollen – wird so herausgestellt. In die Nähe des Parodistischen wird es bei Kaiser nicht gerückt. In seinem Bühnenstück markiert der kurzfristige Geschlechtsrollenwechsel die List der jungen Heldin, deren weitere

²⁷ Vgl. McKenzie (Anm. 19), S. 130.

Täuschungsmanöver dann zum Sieg führen. In neueren Studien zu Cross-dressing und Dress-Codes wird hervorgehoben, dass „men dressed as women often *parody* gender, women dressed as men, on the other hand, tend to *perform* gender.“²⁸ Eine klare Trennungslinie zwischen Inszenierung und Parodie ist aber nicht zu ziehen. Bereits Edgar Yates (*Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge 1972) hatte im Hinblick auf Nestroys *Judith und Holofernes* darauf hingewiesen, dass sich im „damaligen Sprachgebrauch [...] kein genauer Unterschied zwischen den Begriffen ‚Parodie‘ und ‚Travestie‘ feststellen“ lässt (Anm. S. 411). Die Inszenierung von Geschlecht wirkte in jedem Fall irritierend, eventuell sogar verunsichernd. Ihre Konsequenzen jedenfalls sind nicht verbindlich kalkulierbar.

Wie bei einer Kippfigur Vor- und Hintergrund wechseln können, je nachdem wie man sie gerade ansieht, so kann sich auch das Verhältnis von Vorlage und Bearbeitung ins Gegenteil verkehren. Mit dem ihm eigenen Mutwillen hatte Karl Kraus das Urteil über Hebbel und Nestroy umgedreht und behauptet, „daß die Parodie von Hebbel ist und nicht von Nestroy.“²⁹ Scharfsinnig ist das im Hinblick auf die in der Tragödie gestalteten Anforderungen an die Hauptfiguren, die aufs Beste die unterschiedlichen Geschlechtscharaktere verkörpern und deren offensichtliche Ungerechtigkeit Karl Kraus vehement kritisiert.³⁰ In Nestroy fand Kraus einen frühen Verbündeten. Er schätzte insbesondere die Sprachkritik des Wiener Autors, etwa die Bloßstellung phrasenhaften Sprechens, und die Erkenntnisfunktion des Wiener Volkstheaters, deren Komödien und Possen falschen Idealisierungen entgegenwirken und die Doppelzüngigkeit bürgerlicher Moral aufs Korn nehmen. Bei Nestroy „lacht sich die Sprache selbst aus.“³¹

Die von mir herausgestellten genderspezifischen Aspekte könnten für aktualisierende Inszenierungen von Nestroys *Judith und Holofernes* wichtige Impulse geben. Durch die Betonung des Transgender-Aspekts der Hauptfigur könnte dieses Wiener Volksstück andere, neue Zuschauerkreise ansprechen. Judith/Joab gespielt als Tunte, das Geschehen verlagert ins Drag-Milieu, das dürfte eine Herausforderung für das Regietheater darstellen. Philologisch korrekt ist das sicherlich nicht, aber wenn es überzeugend gemacht ist, könnte es sehr witzig sein.

28 Alisa Solomon zit. nach Lesley Ferris, ‚Introduction – Current crossings‘, in: *Crossing the stage. Controversies on cross-dressing*, hg. von Lesley Ferris, London, New York 1993, S. 1–19, hier S. 13.

29 Kraus (Anm. 18), S. 53.

30 Vgl. Nike Wagner, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a. M. 1982.

31 Karl Kraus, ‚Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestag‘, *Die Fackel* 349–350 (13. Mai 1912), S. 1–23, hier S. 13.

Walter Obermaier

Therese Oxinger-Treumann. Mosaiksteinchen zu ihrer Biographie

Soweit die Balletttänzerin Therese Oxinger in der Literatur überhaupt Erwähnung findet, wird sie als Gattin des Schauspielers und Theaterdirektors Karl Treumann (1823–1877) vermutet. Bei Wurzbach heißt es im Artikel über diesen: „Seine erste Frau war, wenn Herausgeber nicht irrt, die Balletteuse Oxinger.“¹ Auch eine im Wien Museum verwahrte Fotografie, die Treumann mit seiner Frau zeigt, ist bezeichnet: „Carl Treumann und seine Gattin Therese, geb. Oxinger“.²

In Zusammenhang mit Recherchen für den Band *Sämtliche Briefe* konnte Karl Treumann als Gatte der Therese Oxinger definitiv ausgeschlossen werden. Er war in erster Ehe mit Marie (Treumann) verheiratet, die 1863 verstorben war.³ Danach ging er eine zweite Ehe ein; Anna Treumann, „eine Schönheit in Gestalt und Antlitz seltener Art“⁴ überlebte ihn um viele Jahre.

Therese Oxinger, „zunächst im Umfeld des Pantomimenmeisters Paolo Rainoldi Ballettmeisterin am Theater an der Wien, war seit 1850 am Carltheater als Ballettmeisterin und Choreographin tätig, leitete dann von 1860 bis 1863 das Ballettensemble am Treumann-Theater und anschließend für drei weitere Spielzeiten nochmals das Ensemble des Carltheaters.“⁵ In den *Theateralmanachen*⁶ findet sich Therese Oxinger ab 1855 als Ballettmeisterin am Carltheater; seit 1860 (bis 1866) ist sie in der gleichen Funktion als Therese Treumann, geb. Oxinger als Mitglied der Bühnen Karl Treumanns verzeichnet. Das Repertoirebuch

- 1 Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Österreichischen Kaiserstaates*, Bd. 47, Wien 1883, S. 176.
- 2 Fotografie von Erwin Hanfstaendl im Visitenkartenformat 10 x 6,2 cm, Wien Museum, Signatur: I.N. 109.988/15.
- 3 Siehe Erläuterungen zu Brief Nr. III/32 (von Marie Weiler), *Sämtliche Briefe*, S. 355 f.
- 4 Wurzbach a. a. O.
- 5 Marion Linhardt, ‚Tanz und Topographie. Das Verhältnis von „Volkstheater“ und „Operette“ in neuer Perspektive‘, *Nestroyana* 25 (2005), S. 42–54, hier S. 44; durchgesehene und aktualisierte Neufassung in: *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts*. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana* hg. von W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer (Quodlibet, Bd. 8), Wien 2006, S. 195–211, hier S. 197. – Dieser Aufsatz, der einen wichtigen neuen Ansatz zur Bedeutung des Balletts auf den Bühnen der Wiener Vorstadttheater vor allem in den ersten Jahrzehnten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellt, ist meines Wissens die einzige neuere Publikation, in der auch Therese Oxinger-Treumann behandelt wird.
- 6 Ludwig Wolff (Hg.), *Almanach für Freunde der Schauspielkunst 1839–1893*, ab 1846 *Wolffs Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, ab 1854 *Deutscher Bühnen-Almanach*.

des Carltheaters 1854–1882⁷ nennt sie am 30. April 1859 noch „Frl. Oxinger“, doch am 1. Dezember 1859 bereits „Ballettmeisterin Treumann“. In einem Repertoireverzeichnis des Carltheaters⁸ findet sich die Eintragung, dass sie sich im Juli 1859 verehelicht habe. Und für den 14. März 1866 ist vermerkt, dass Therese Treumann, geb. Oxinger, im Alter von 54 Jahren verstorben sei.⁹ Das „Rätsel“ um ihren Gatten lösen Totenprotokoll¹⁰ und Tageszeitungen. Ersterem ist zu entnehmen, dass Theresia Treumann, geb. Oxinger, Ballettmeisterin und Gattin des Administrators im Carltheater Franz [Treumann], 54 Jahre, verheiratet, katholisch, aus Wien gebürtig, im (heute nicht mehr bestehenden) Haus Wien 2., Komödiengasse 3¹¹, im Alter von 54 Jahren an Lungentuberkulose verstorben ist. Die Totenbeschau wurde von Dr. Moriz Libochowitz, Mitglied der medizinisch-chirurgischen Fakultät der Universität Wien und ordinierendem Arzt im Aushilfs-Spital der Leopoldstadt, vorgenommen.

Therese Oxinger muss also etwa 1812 geboren worden sein. Über ihre Karriere als Tänzerin ist nur wenig bekannt. Im Juli und August 1851 wurden im Carltheater zwei von ihr arrangierte Pantomimen aufgeführt.¹² Sie dürfte also schon vor ihrer Erwähnung als Ballettmeisterin in den Theateralmanachen eine führende Stellung am Carltheater innegehabt haben. Ihre Unterschrift findet sich auch auf dem Dokument, das Direktor Carl Carl vor seiner Abreise nach Ischl im Sommer 1854 von den Mitgliedern seiner Bühne unterfertigen ließ;¹³ im *Journal des Carltheaters* für 1855¹⁴ wird sie als „Fräulein Therese Oxinger, Ballet-Meisterin“ geführt.

Am 15. März 1866 meldete das *Fremdenblatt* (Nr. 72, S. 3) in der Rubrik „Tagesneuigkeiten“: „Herr Franz Treumann hat einen herben Verlust erlitten. Gestern Morgens ist seine Frau Theresia Treumann (geb. Oxinger), Ballettmeisterin vom Carltheater, nach einjährigem Schmerzenslager ihren Leiden erlegen.“ Tags darauf berichtete die Zeitung: „Heute in den Nachmittagsstunden findet

7 Es befindet sich in der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums.

8 Es reicht von 1781 bis 1866 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Signatur: Ic 59421), S. 775.

9 Ebd., S. 931.

10 Die Totenprotokolle werden im Wiener Stadt- und Landesarchiv verwahrt.

11 Das Ehepaar Treumann war dort erst jüngst zugezogen. *Lehmann's Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger [...] für die k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Umgebung*, Wien 1866, gibt noch Kleine Ankergasse 2 [heute: 2. Bezirk, Hollandstraße] als Adresse von Franz Treumann an und erst für 1867 Komödiengasse 3, wenige Schritte vom Carltheater entfernt.

12 *Das Landmädchen als Stadtdame* (3., 4. und 27. Juli 1851) und *Kobolds-Neckereien* (7. und 8. August 1851); vgl. Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860* (Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien 3), Wien 1934, S. 191 und 185.

13 Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, Signatur: H.I.N. 10.044, S. 3.

14 *Journal vom k. k. priv. Carl-Theater 1855*. – Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Druckschriftensammlung, Signatur A 19832.

das Leichenbegängniß der Frau Therese Treumann statt. Auf ausdrücklichen Wunsch der Verblichenen wird die Leiche in aller Stille, nachdem sie in der Karmeliter-Kirche¹⁵ eingesegnet wurde, nach Speising,¹⁶ ihrem alljährlichen Sommeraufenthalt, überführt und auf dem dortigen Friedhofe im eigenen Grabe beigesetzt.¹⁷ In einer Notiz vom folgenden Tag hieß es, dass das Begräbniß „gestern Nachmittags 2 Uhr dem Wunsche der Verblichenen gemäß in aller Stille statt [gefunden habe]. Der Leichnam wurde in der Johanneskirche¹⁸ feierlich eingesegnet und in einem vierspännigen Wagen nach Speising gebracht, wo derselbe in der Familiengruft beigesetzt wurde. Dem Leichenbegängnisse wohnten fast sämtliche Mitglieder des Carltheaters und viele Mitglieder der anderen Bühnen bei.“¹⁹

Ihr Gatte Franz Treumann (1820–1874), der Bruder von Karl Treumann, überlebte sie um acht Jahre. Ursprünglich als Schauspieler an verschiedenen Bühnen (in Russland, später in Pest) beschäftigt, war er schließlich am Theater an der Wien und am Carltheater hauptsächlich als Sekretär Carls und dann unter Nestroy als Sekretär und Administrator tätig. In dieser Eigenschaft ging er mit seinem Bruder 1860 ans Kaitheater und 1863 wieder ans Carltheater, wo er bis 1872 verblieb.

Seiner Todesanzeige²⁰ ist zu entnehmen, dass er sich nochmals verheiratete (Emma Treumann, geb. Trilson, ist als seine Gattin unterzeichnet) und am „4. März d. J., Morgens 9 Uhr, nach längerem schmerzlichem Leiden an der Blasen-Lähmung, zu Kirchberg a. Wagram, selig entschlafen ist. Das Begräbniß findet daselbst am Freitag den 6. März, Nachmittags 3 Uhr statt.“ *Die Neue Freie Presse* (5. März 1874, Nr. 3421, S. 6) brachte einen Nachruf:

[† Franz Treumann.] Der ehemalige Administrator des Carl-Theaters, Bruder von Karl Treumann, ist heute Morgens um 10 Uhr zu Kirchberg, wo er sich seit seinem Abgange von der Bühne niedergelassen hatte, nach längerem Leiden gestorben. Franz Treumann mag im Alter eines starken Fünfzigers gestanden sein, als er sich nach Ascher's Rücktritt von der Bühne des Carl-Theaters zur Ruhe setzte. Er hat als energischer, geschäftskundiger Administrator unter den Directoren Carl (Wieden und Leopold-

15 Die Pfarrkirche (seit 1783) zum hl. Josef, 2. Bezirk, Karmeliterplatz. Die Nennung dieser Kirche beruht vermutlich auf einem Irrtum.

16 Speising, eine ursprünglich selbständige Vorortegemeinde, ist seit 1892 Bestandteil des 13. Bezirkes (Hietzing). Vermutlich ist mit dem Friedhof der seit 1786 bestehende alte Maurer Friedhof gemeint (heute: Ecke Franz-Asenbauer-Gasse und Speisinger Straße), der 1867 gesperrt wurde, möglicherweise aber auch der ehemalige Lainzer Friedhof (neben der Lainzer Kirche, Lainzerstr. 154).

17 *Fremdenblatt* 16. März 1866 (Nr. 73), S. 3. – Die Meldung steht in der Rubrik „Tagesneuigkeiten“.

18 Wohl die Pfarrkirche St. Johannes Nepomuk an der Praterstraße unweit des Carltheaters, in der auch Nestroy eingesegnet worden war.

19 *Fremdenblatt* 17. März 1866 (Nr. 74), S. 3.

20 *Fremdenblatt* 6. März 1874 (Morgenblatt, Nr. 64), S. 13.

stadt), Nestroy, Karl Treumann (Kaitheater und Leopoldstadt), endlich unter Ascher gewirkt. Auch als Schauspieler war er in früheren Zeiten thätig; man rühmt ihm einen großen Erfolg in der Rolle eines hartgesotenen Heuchlers nach, welche er vor Jahren im Theater an der Wien spielte. Sein großes Administrations-Talent machte ihn den Directoren fast unentbehrlich; so beliebt er aber bei den Bühnenleitern war, so geringer Sympathie erfreute er sich bei den Künstlern. Dies erklärt sich leicht aus dem Umstande, daß die meisten Directoren für unangenehme Beschlüsse, die sie den Schauspielern mitzuthemen haben, den Secretär als bequemes Organ wählen. So war Franz Treumann jahrelang als Blitzableiter in einigen Theaterkanzleien angebracht, und manches Donnerwetter ergoß sich über sein Haupt, welches eigentlich dem allmächtigen Director gelten sollte. Als das Kaitheater im Jahre 1863 abbrannte, befand sich Karl Treumann eben in Karlsbad und wohnte zufällig zur selben Abendstunde dem Abbrennen eines Feuerwerkes bei. Auf den Schultern von Franz Treumann allein lastete nun die volle Verantwortlichkeit für das rasche Inslebenrufen eines Asyls der obdachlos gewordenen Gesellschaft. In überraschend schneller Zeit ward die Entscheidung getroffen; Lehmann trat von der Direction des Carltheaters zurück, und dieses ging an die Gebrüder Treumann über. In den letzten Jahren ist Franz Treumann dem Bühnenwesen vollkommen ferngestanden; mit ihm ist einer der verlässlichsten Kataloge für das kleinste Detail unserer vormärzlichen Theater-Verhältnisse vom Schauplatze verschwunden.

Arnold Klaffenböck

**Ferdinand Raimund und das „Alt-Wiener Antlitz“.
Bilder urbaner Identität in der Unterhaltungsliteratur
zwischen 1900 und 1945**

Im Jahr 1931 veröffentlichte der Schriftsteller, Kunsthistoriker und Sammler Leo Grünstein¹ (* 1876 Lemberg, † 1943 KZ Theresienstadt) im Wiener Verlag Gilhofer & Ranschburg sein repräsentatives Buch *Das Alt-Wiener Antlitz. Bildnisse und Menschen aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*. Dieses bis heute wichtige Quellenwerk „ist eine wahre Fundgrube in biographischer und bibliographischer Hinsicht, die auch noch durch die erstmalige Veröffentlichung von Briefen, Tagebuchblättern und Aktenstücken einen besonderen Wert erhält.“² Im zweiten Band befindet sich – *nach* einem Porträt von Nikolaus Lenau und *vor* dem Bildnis Johann Nestroys – eine Tafel mit dem Konterfei Ferdinand Raimunds. Es handelt sich dabei um die Reproduktion eines Aquarells von Franz Krammer aus dem Besitz Karl Glossys und zeigt Raimund in der Rolle des Bartholomäus Quecksilber aus dem Stück *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*.³ In einer kurzen Passage spricht Grünstein Raimunds Bedeutung für die Nachwelt an: „Er bleibt der begnadete Erwecker einer noch immer lebendig gebliebenen Zauberwelt, in der die vergöttlichten Naturgewalten die Menschenschicksale lenken und die tragischen Konflikte der ins Glück oder Elend, in Reichtum oder Armut geratenen Individuen knüpfen und lösen.“⁴

Grünstein, ein Experte des Vormärz und Spezialist für die Porträtkunst am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, stellt anhand von Miniaturbildnissen „Persönlichkeiten“ vor, „die seit dem Regierungsantritt Kaiser Franz I. bis ungefähr in die Zeit, in welcher die Umfassungsmauern Wiens geschleift wurden, das Schicksal dieser Stadt vielfach mitbestimmten oder in der sozialen,

- 1 *Wer ist's? Unsere Zeitgenossen. Zeitgenossenlexikon [...]*, zusammengestellt und herausgegeben von Hermann A. L. Degener, 3. Ausgabe, vollkommen überarbeitet und wesentlich erweitert, Leipzig 1908, S. 471 f.; S[alomon] Wininger, *Große Jüdische National-Biographie mit mehr als 8000 Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde*, 2. Band, Cernăuți o. J. [1927], S. 540.
- 2 Hans Ankwicz-Kleehoven, ‚Dr. Leo Grünstein der Sechziger‘, *Wiener Zeitung*, 18. Juli 1936.
- 3 Österreichische Nationalbibliothek, BAPSLg PK3.500. Vgl. *Es ist ewig schad' um mich. Ferdinand Raimund und Wien*, Wien 1996, Kat.-Nr. 7.1.2 und Abb. S. 97.
- 4 Nachstehend Leo Grünstein, *Das Altwiener Antlitz. Bildnisse und Menschen aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, 1. Band, Wien 1931, S. 134.

politischen und kulturellen Gestaltung der alten Kaiserstadt die Voraussetzungen für ihr eigenes Wachstum fanden.“⁵ Auf diese Weise hat er gewissermaßen ein *Who is who* des Wiener Biedermeier geschaffen, auch wenn er in die Jahre zwischen 1848 und 1857 – also genau genommen schon in den Nachmärz – führt. Das ist aber jene Zeit, in der bereits die Popularisierung des Biedermeier begonnen hatte, ehe sie um 1900 wichtige Impulse erfahren sollte, um vor, während und nach dem 1. Weltkrieg vorangetrieben zu werden.⁶

Grünstein versammelt menschliche, von Künstlerhand festgehaltene Gesichter, die gemeinsam das Antlitz Alt-Wiens widerspiegeln. Eine Parallele dazu bietet der Kunstwissenschaftler Hans Tietze (1880–1954), der mit *Alt-Wien in Wort und Bild. Vom Ausgang des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (1924) sowie *Das vormärzliche Wien in Wort und Bild* (1925) durch die Reproduktion von Darstellungen und Texten aus den jeweiligen Epochen ein vergleichbares Anliegen verfolgte. Indem Tietze Kommentare verschiedener Zeitebenen aneinanderreihet, entsteht der irrige Eindruck, Letztere würden „selbst ihr ‚Bild‘ der Stadt formen“,⁷ obwohl das im Grunde der Herausgeber tut. Tatsächlich handelt es sich bei den genannten Publikationen um nachträglich und willkürlich zusammengestellte Kompendien, die eine von bestimmten Präferenzen und Wirkungsabsichten der Verfasser abhängige Sicht auf Wien und die Epoche reflektieren. Dem Eindruck einer vermeintlich homogenen urbanen Physiognomie steht jedoch die Individualität und Vielgesichtigkeit jener Persönlichkeiten entgegen, von denen suggeriert wird, sie verkörperten Alt-Wien.

Überträgt man den ikonologischen Ansatz bei Grünstein oder Tietze auf die Unterhaltungsliteratur,⁸ wird erkennbar, dass sich dieser Widerspruch auch durch verschiedene Künstlerromane bzw. Romanbiographien aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zieht. Diese enthalten gleichfalls bestimmte Gedächtnisplätze und retardierende Denkbilder, die zusammengenommen eine kognitive Landkarte des alten Wien ergeben. Daraus lassen sich unterschiedliche Vorstellungen und Konstruktionen eines Biedermeier-Wien ablesen, das die Schriftsteller als kulturelles Narrativ benützen.

Um 1900 wurde in der Trivilliteratur die alte, mit Historie und Kunst gesättigte Stadt als Thema und Stoff wesentlich.

5 Ebd., S. VII.

6 Vgl. W. E. Yates, ‚The Image of the Biedermeier Age in Early-Twentieth-Century Vienna‘, in: *The Biedermeier and Beyond. Selected Papers from the Symposium held at St. Peter’s College, Oxford from 19–21 September 1997*, hg. von Ian F. Roe und John Warren (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 17), Bern u. a. 1999, S. 235–274, bes. S. 240.

7 Werner Telesko, ‚Auf der Suche nach dem „Wiener Wesen“. „Alt-Wiener Malerei“ als Begriff in der Kunstgeschichte‘, in: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, hg. von Wolfgang Kos und Christian Rapp, Wien 2004, S. 243–249, hier S. 246.

8 Vgl. Arnold Klaffenböck, ‚In jedem Treppenwinkel blüht hier ein Roman.‘ Diskurse von Alt-Neu-Wien in der Unterhaltungsliteratur 1860–1938‘ (in Druck).

Nichts ist in den letzten Jahren im Roman beliebter geworden als das Alt-Wiener Genre. Halb und halb getragen von einem Modezug, zur anderen Hälfte aber doch von einem tieferen Gefühle geleitet, hat sich die jüngste Wiener Generation mit innigem Gefühl und wirklicher Sehnsucht in jene verwichenen Tage vertieft. Je mehr das alte Wien aus dem Straßenbild entschwand, um so lebhafter, dringender, innerlicher wurde das Verlangen, uns in die große Wendezeit der österreichischen Kunst und Kultur zurückzusetzen.⁹

Das Bedürfnis nach Nostalgie schlug in den Trend um, sich literarisch in längst abgeschlossene Epochen zurückzuziehen und die Höhepunkte der Entfaltung Wiens in Rückprojektionen nachzustellen, an denen die als unbefriedigend oder bedrückend empfundene Gegenwart kompensiert werden konnte. Diese Entwicklung verstärkte sich angesichts des Zerfalls des Habsburger-Reiches und nach 1918, als der pulsierenden Metropole durch die plötzliche Randalage, durch Abwanderung und (Welt-)Wirtschaftskrise der Abstieg in die Bedeutungslosigkeit und Provinzialität drohte. Die Unterhaltungsliteratur reagierte darauf mit papiernen Ersatzwelten, in denen Alt-Wien als eine stimmungsvolle und assoziationsreiche Folie fungiert. Unabhängig davon, ob die Autoren die Handlung im Barock des Prinzen Eugen oder dem Rokoko Maria Theresias, im Vormärz oder dem Zeitalter Kaiser Franz Josephs I. ansiedeln – für sie alle ist Alt-Wien ein tief verinnerlichtes und damit von der Wirklichkeit nicht mehr korrumpierbares Ideal.

In jenen Erzählungen, die das Wien des Vormärz als Schauplatz und Gegenstand aufweisen, zeigt sich die Tendenz, Charaktere, Veranlagungen und Lebenswege der Protagonisten zum Wiener Gemeingut zu erheben. Durch die stillschweigende Gleichsetzung werden individuelle Züge auf das Profil des urbanen Körpers übertragen. Die dadurch vollzogene „Vermenschlichung eines Ortes“ mündet in „einem lesbaren Bild der Stadt.“¹⁰ Die Autoren veranschaulichen Alt-Wien anhand der Lebensgeschichte(n) historischer Persönlichkeiten, die bestimmte Eigenschaften besitzen oder Schicksale erlitten haben, wodurch sie geeignet scheinen, populär oder identitätsstiftend zu wirken. Die Literatur benützt hierbei „Körper der Menschen als einen Weg“, um „die Vergangenheit zu verstehen“¹¹ und möglichst eindringlich nachzugestalten. Komponisten wie Beethoven, Schubert, Lanner oder Strauß genauso wie Theaterschriftsteller und Schauspieler, darunter Grillparzer, Raimund, Krones oder Stifter, werden zu Sympathieträgern aufgebaut und gelten als Exponenten Alt-Wiens, der Stadt

9 Rudolf Holzer, ‚Aus Wiens klassischer Zeit‘, *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 24. Oktober 1912.

10 Richard Sennett, *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Frankfurt a. M. 1991, S. 245.

11 Richard Sennett, *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Berlin 1995, S. 21.

eines wie auch immer gesehene und verklärte Biedermeier. Die für den (Nach-)Ruhm unerlässliche Mythenbildung, angeregt und genährt durch das zum Teil ausgesprochen tragische Leben, Lieben und Leiden – so ähnlich lautet der Untertitel des Beethoven-Romans von Joseph August Lux – der Personen, verbindet sich mit dem Topos Alt-Wien, jener Stadt, die „kulturell [...] mit der Revolution 1848, stadtgeschichtlich mit der Auflassung der Glacis 1857 zu Ende“¹² gegangen war. Der Reiz liegt für die Schriftsteller offenbar in der Diskrepanz zwischen genialer Künstlerfigur und einer ihnen eigenen Lebensuntüchtigkeit.¹³ Die Protagonisten bleiben nämlich oft Einzelgänger, deren erfolgreiche und dauerhafte Integration in die bürgerlich-arbeitsame Welt scheitert, dafür aber umso eindrücklicher Liebe als „Altwiener Spezialität“¹⁴ demonstrieren.

Die Stilisierung stellt aber nicht bloß einen sentimental Kult dar, sondern hängt eng mit der Suche nach Heimat und Zugehörigkeit zusammen. Das Verlangen, „von Alt-Wien zu träumen, der im Meer der Zeiten so tief versunkenen Stadt“,¹⁵ wuchs durch den 1. Weltkrieg „zu einer schmerzlich leidenschaftlichen, ebenso sehnsuchtsvollen als hoffnungslosen Liebe“. Das Ausweichen in ein metaphysisches und unzerstörbares Wien wurde für Schriftsteller wie Hugo von Hofmannsthal oder Stefan Zweig bedeutsam. Joseph August Lux, Hermine Cloeter oder Ann Tizia Leitich sahen im biedermeierlichen Wien einen retrospektiven Fluchtpunkt und eine Möglichkeit, die Folgen des verlorenen Krieges, Heimatlosigkeit und Werteverfall schreibtherapeutisch zu verwinden. Ob sie die Suche nach dem verschwundenen Genius Loci antreten oder eine ins Wesenhafte entrückte Stadt beschwören: Alt-Wien erweist sich für sie als ein geistiger Rettungsanker. Weltanschaulich gesehen vermittelte es über die gesellschaftspolitischen Zäsuren und mentalen Brüche hinweg und sicherte Kontinuität. Als brach liegendes Potenzial konnte Alt-Wien in der Ersten Republik sowie im ‚Ständestaat‘ integriert, als kulturpolitisches Programm und kollektive Aufgabe fortgeführt werden.

Die Tradition der biographischen Romane zu Ferdinand Raimund lässt sich bis auf Adolph Bäuerle zurückverfolgen, der 1855 unter dem Pseudonym Otto Horn ein dreibändiges Epos, wohl unter Verwendung von lebenskundlichen Notizen des Journalisten Daniel Friedrich Reiberstorffer, verfasst hatte. 1889

12 *Das vormärzliche Wien in Wort und Bild*, hg. von Hans Tietze, Wien 1925, S. 11.

13 Am Beispiel Schubert zeigt das Alexander Stillmark, „Es war alles gut und erfüllt“. Rudolf Hans Bartsch's Schwammerl and the Making of Schubert Myth, in: *The Biedermeier and Beyond* (Anm. 6), S. 225–234, bes. S. 226. Vgl. auch Ulrike Spring, ‚Der Himmel über Wien. Franz Schubert, sein Körper und Alt-Wien‘, in: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war* (Anm. 7), S. 151–158.

14 Ann Tizia Leitich [eigentlich Kornigen], *Wiener Biedermeier. Kultur, Kunst und Leben der alten Kaiserstadt vom Wiener Kongreß bis zum Sturmjahr 1848*, 2. Aufl., Bielefeld, Leipzig 1941, S. 159.

15 Nachfolgend Raoul Auernheimer, ‚Alt-Wien im Spiegel‘, in: ders., *Das ältere Wien. Bilder und Schatten*, Leipzig, Wien 1920, S. 53–62, hier S. 54.

legte es Edgar Spiegel als Fortsetzungsroman des *Illustrierten Wiener Extrablatts* neuerlich auf. Neben der Prosa widmeten sich auch einige Bühnenstücke Raimund.¹⁶ Im 20. Jahrhundert haben sich Pankraz Schuk, Fritz Stüber-Gunther, Karl Hans Strobl, Hertha Pauli, Else von Hollander-Losow sowie Eduard Paul Dansky erzählerisch mit Raimund und dem „Kulturphänomen“¹⁷ Alt-Wien beschäftigt, was nach 1945, in geringerem Umfang freilich, eine Fortsetzung fand.¹⁸ Vom Erscheinungsjahr oder dem der Neuauflage zu schließen, dürften Raimunds 100. Todes- (Pauli) bzw. 150. Geburtstag (Dansky, Hollander-Losow; Schuk, Strobl) maßgeblich für die Entstehung der Werke gewesen sein.

Die Romane verfügen über serielle Bilder von Alt-Wien, das ihnen als zentrale Idee zugrunde liegt. Wie die biedermeierliche Stadt selbst ist auch Raimund eine disponible Projektionsfigur, welche die Verfasser im Sinne Leo Grünsteins als „physiognomischen Niederschlag“ der Stadt auslegen, als einen „Extrakt“, der „[d]as Eigenartige und Eigenwillige“ Wiens sichtbar werden lässt.¹⁹

Alt-Wien als urbane Phantasmagorie

Die eindrücklichste Visualisierung Alt-Wiens gelingt den Texten durch das Motiv der frühlingshaft-heiteren Stadt, in der Musik und Fröhlichkeit regieren. Eingebettet in eine liebliche Naturkulisse, wirkt Wien als Locus amoenus. Die Stadt wird als Paradies ausgewiesen, das im Einklang mit den überirdischen Mächten stehe und von der Schöpfung bevorzugt wäre. Diesen Eindruck vermittelt Pankraz Schuk (1877–1951) in *Ferdinand Raimunds letzte Liebe*, 1913 als Sonderdruck des Tagblatts *Die Neue Zeitung* erschienen und 1940 als gekürzte Version unter dem Titel *Rappelkopf* neu aufgelegt, recht anschaulich:

Das Himmelsgewölbe, das wie eine riesenmächtige, gläserne Glocke über dem Häusergewirr von Wien hängt, ist von einem Dufte und einer Klarheit, daß eines meint, sein Blick müsse es durchdringen und Gottvater ersehen können auf seinem Weltenthron, und die Luft ist so wohligh, als hätten die Engerln sie vorerst erwärmt, ehe sie sie hinabgeblasen über alle Welt.²⁰

16 Z. B. Carl Elmar, *Raimund. Dramatische Charakter-Skizze in drei Abtheilungen*, Wien 1851. Ella Hruschka, *Raimund. Bilder aus einem Dichterleben in 4 Akten und 1 Vorspiel*, Berlin, Leipzig 1907.

17 Eduard P[aul] Dansky, „Alt Wien!“, in: *Kunst ins Volk. Zeitschrift für Freunde der bildenden Künste* 2 (1950), S. 462–471, hier S. 463.

18 Friedl Hofbauer, *Am End ist's doch nur Phantasie. Ein Raimund-Roman*, Wien 1960. Grete Fink-Töbich, *Das Schicksal setzt den Hobel an. Der Lebensroman Ferdinand Raimunds*, Klagenfurt 1969. Peter Hofbauers Singspiel *Nestroy, Raimund und die Wiener*, 2000 in der Wiener Kammeroper aufgeführt, gehört ebenfalls in diese Rezeption.

19 Grünstein (Anm. 4), 1. Bd., S. 1.

20 Pankraz Schuk, *Ferdinand Raimunds letzte Liebe. Wiener Roman aus den Zwanzigerjahren des 19. Jahrhunderts*, Wien 1913, S. 3.

Es ist sicher kein Zufall, dass Schlüsselszenen der Raimund-Romane in den Monat Mai verlegt sind. Die an sich traditionelle Metapher, die jugendliches Lebensgefühl und Liebesglück ausdrückt, wird hier allerdings als genuin wienisch interpretiert. Dazu kommt noch eine andere Bedeutung: Angesichts der Realität des verschwindenden alten Wien, bedingt durch die massiven baulichen Veränderungen der Gründerzeit und der Moderne, kann der Untergang literarisch aufgehalten werden, indem die Autoren auf dauerhaftere Bestandteile ausweichen und Alt-Wien durch Elemente festlegen, die unvergänglich scheinen oder zumindest sich immer wieder regenerieren. Dazu gehören die Natur, die Jahreszeiten und besonders die Musik. Sie signalisieren Dauer und gewährleisten Alt-Wien als einen Ewigkeitswert, der sich auf Attribute wie „die Einmaligkeit, die quasi-natürliche historische Gegenwart, die fast subjekthafte Identität“²¹ der Stadt beruft. Dahinter stecken negative Erfahrungen mit der modernen, weltläufigen Großstadt und ihren unübersichtlichen Strukturen, der die Autoren die als positiv eingestufte „lokale, intime, kommunale Sphäre“²² Alt-Wiens entgegenhalten.

Ein zentraler Aspekt bei Schuk stellt die mit Frohsinn und lukullischen Freuden erfüllte Stadt dar. Um sich von seiner unglücklichen Liebe zu Antonia Wagner abzulenken, sucht Raimund das Paradeisgartl auf der Mülkerbastei auf. Hier wird Alt-Wien im Brennglas erlebbar und gleichzeitig als Truggebilde transparent:

Ueberall Lachen, überall junge frische Mädchengesichter, überall eine Stimmung, wie sie nur die Wiener erzeugen können, wenn sie irgendwo in größerer Anzahl zusammenkommen. Das Herz geht ihm ordentlich auf, wie er das alles sieht und betrachtet, und wahr ist das Liedel, das unlängst ein Harfenist am Wasserglaciis gesungen: „Es gibt nur a Kaiserstadt, / es gibt nur a Wien / Dort möcht' i allweil sein, / Dort zieht's mich hin.“²³

Das Paradeisgartl, eine literarisch wiederholt beschworene Stätte,²⁴ ist ein unverzichtbares Pars pro Toto Alt-Wiens, an dem ungeachtet der Demolierung 1872 festgehalten wurde. Damit entlarvt es sich, wie Alt-Wien selbst, als utopischer Ort, der in den Köpfen und Herzen der Menschen weiter existiert, wenn es ihn physisch eigentlich nicht mehr gibt.

21 Gerhard Meißl, „Hierarchische oder heterarchische Stadt? Metropolen-Diskurs und Metropolen-Produktion im Wien des Fin-de-siècle“, in: *Metropole Wien. Texturen der Moderne*, hg. von Roman Horak, Bd. 1 (Wiener Vorlesungen. Konservatorien und Studien 9), Wien 2000, S. 284–375, hier S. 293.

22 Sennett, *Civitas* (Anm. 10), S. 131.

23 Schuk (Anm. 20), S. 15.

24 Z. B. Friedrich Schögl's *Sonderbare Käuze*, 1875 im Sammelband *Wiener Luft* erschienen, Vincenz Chiavaccis *Die neue Stadt in Wiener Typen*, 1894, der Roman *Adalbert Stifters Liebestraum* von Pankraz Schuk, 1922, oder Emil Ertls *Das Paradeisgartel* aus dem Band *Lebensfrühling*, 1932.

Raimund dient Schuk als Vorwand für die eindrückliche Stilisierung eines „leibliche[n] Wien“,²⁵ das er als Schlaraffenland akzentuiert. Damit nähert sich seine Erzählung stellenweise der Kolportage, welche „das Geistige, also hier das Künstlerische, weniger betont als das Gefühlsmäßige, das Liebesleben. Es ist ein Liebesroman, dessen Held zufällig Raimund heißt; auch im Zeitbild Alt-Wiens kommt dessen Geistigkeit gegen Liebeln, Wein und Backhendeln zu kurz.“

Eduard Paul Danszky (1884–1971) dagegen charakterisiert in seinem Roman „*Da leg' ich meinen Hobel hin ...*“ (1939) Wien als eine in sich ruhende Stadt, die gesellschaftlichen Umbrüchen, politischen Krisen oder geschichtlichen Veränderungen gegenüber unerschütterlich sei. Die Zeitläufte ziehen vorüber, ohne das urbane Wesen gravierend verändern oder dieses nachhaltig (und damit negativ) beeinflussen zu können: „Wien behielt sein heiteres Antlitz in allen Lagen.“²⁶ Was die behauptete Statik anbelangt, zeigen sich Parallelen zu Otto Hausers *Alt-Wien* von 1911. Auch dort verliert diese Stadt, selbst nach den Folgen des Schönbrunner Friedens 1809, die gute Laune nicht. Die Beharrlichkeit des Wienerischen dominiert so sehr, dass bei Hauser die Napoleonischen Kriege und bei Danszky der Wiener Kongress keineswegs als relevante Wendepunkte, sondern eher als ephemere Ereignisse betrachtet werden. Ferner zeigt sich die Wirkungsmächtigkeit des Klischees, das trotz des partiellen Bemühens um Objektivität die Oberhand behält. Die sachliche Darstellung der Phäaken etwa wird schnell wieder durch die lieb gewonnene und wohl auch unverzichtbare Einschätzung verdrängt, wonach Wien wesensmäßig konstant bliebe. Die Vorstellung „eines wahren und unwandelbaren“ Wien bietet die „notwendige Fiktion“²⁷ dieser Erzählung.

Politik und Geschichte erscheinen in diesem Licht gesehen als Proben des Schicksals, denen gegenüber die Bevölkerung gerüstet sei:

[Sie] trug alles mit schönster Gelassenheit und hatte im steten Wechsel von guten und schlechten Zeiten die Kunst gelernt, die Feste, wie sie fallen, zu feiern. In den Donauwellen, im Rauschen der Wienerwaldbäume, im melodischen Harfen des Windes [...], in allem war ein besonderes Schwingen von Licht und Klang, ein belebender und befeuernder Rhythmus. Das brachte eine stete Erregtheit und Bewegtheit, eine Grazie, die mit den Kindern mitgeboren wurde und sich erst später langsam verlor, aber selbst Greisen nicht völlig entschwand.²⁸

25 Nachstehend *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn*, 4. Band: *Von 1890 bis 1918*, hg. von Eduard Castle, Wien o. J. [1937], S. 2199 f.

26 Eduard Paul Danszky, „*Da leg' ich meinen Hobel hin ...*“ *Ein Raimundroman*, Berlin, Wien, Leipzig 1939, S. 66.

27 Sennett, *Fleisch und Stein* (Anm. 11), S. 124, der diese Topoi dem antiken Rom zuweist.

28 Danszky (Anm. 26), S. 66 f.

Danszky geriert Alt-Wien als treuherzige und quietistische Stadt, in der ein „unschuldvoller Menschenschlag“²⁹ zu Hause sei. „Geschichte, wie sie geschehen und rekonstruierbar ist, sinkt zum bloßen Oberflächengeschehen herab.“³⁰ Ostentativer Biedersinn und naiver Erzählton verschleiern aber die ideologische Färbung jenes Romans, den die Nationalsozialisten der empfehlenswerten Literatur zurechneten. Weltanschaulich ließ sich die Verflechtung aus Unterhaltung und historischer Verkleidung insoweit funktionalisieren, als Danszkys Erzählung genau jene „Wertmaßstäbe und Verhaltensanweisungen“³¹ propagierte, die augenscheinlich jenen der damals herrschenden gesellschaftspolitischen Gesinnung entsprachen.

Malerisches Alt-Wien: die Stadt als Biedermeier-Gemälde

Mitunter interpretieren die Romane Wiens Topographie im wörtlichen Sinne als Stadtlandschaft: Untrennbar mit der Architektur, also den bebauten bzw. umbauten Räumen, ist sie mit dem sie umgebenden und durchdringenden Naturraum verbunden. Die Protagonisten suchen die Heurigen in den Vororten sowie Dörfer in der Umgebung auf, die ihnen Erholung, Abwechslung und Erlebnisse bieten. Für die Dauer des Landaufenthalts entziehen sich Menschen den urbanen Zwängen und tauchen in eine bukolisch-idyllische Szenerie ein. In der „Polarität zwischen der ‚vita urbana‘ und der ‚sancta rusticitas‘“³² erlaubt ihnen die Natur, befristet wenigstens, das Gefühl von Freiheit, Entgrenzung oder Selbstsein. Sie bildet eine Art Echo auf die Figuren und ermöglicht den Zugang zu den mitunter recht komplizierten Charakteren, die sich hier aus der Distanz zu den im Stadtbereich herrschenden zivilisatorischen Mechanismen ungestört entfalten. Im Roman *Rappelkopf* (1922) von Fritz Stüber-Gunther (1872–1922) wirkt sich die Natur bezähmend und regulierend auf Raimunds Gemüt aus. Außerhalb Wiens kommt er zur Ruhe, widerfahren ihm Momente des Glücks und seelischer Frieden:

Das war, wenn er durch die romantischen Täler der Brühl, durch die Forste des Anninger streifte, wenn er zu den alten Schlössern des Badener Tales emporstieg und den Steinen, den Felsen, den Waldriesen schwärmerisch den Namen Antonia zurief; wenn er auf blumigen Wiesen lagerte und oben am blauen Himmel Engelsbilder sich malte, die ihm freundlich zunickten,

29 Hilde Spiel, ‚Eine Stadt steigt aus der Geschichte‘, in: dies., *Wien. Spektrum einer Stadt*, München 1971, S. 13–31, hier S. 14.

30 Helmut Vallery, *Führer, Volk und Charisma. Der nationalsozialistische historische Roman* (Pahl-Rugenstein Hochschulschriften, Gesellschafts- und Naturwissenschaften 55: Serie Literatur und Geschichte), Köln 1980, S. 150 f.

31 Vallery (Anm. 30), S. 8.

32 Klaus Albrecht Schröder, ‚Kunst als Erzählung. Theorie und Ästhetik der Genremalerei‘, in: *Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution*, hg. von Gerbert Frodl und Klaus Albrecht Schröder, München 1992, S. 9–34, hier S. 26.

und deren herrlichstes, alle anderen überstrahlendes das Antlitz seines Mädchens trug, wenn der laue Wind ihm ihre süße Stimme zuzuwehen schien, wenn er die Augen schloß und sich mit aller Kraft seiner Phantasie einbildete, die Ferne weile neben ihm ...³³

Eine günstige Gelegenheit für die eindrückliche literarische Gestaltung von Landschaft bietet der gemeinsame Ausflug Raimunds und Antonia Wagners nach Neustift am Walde, wo sie vor der Mariensäule den Treueschwur leisten und eine ‚Gewissensehe‘ schließen. Diesen feierlichen Moment überhöht Pan-kraz Schuk auratisch und arrangiert den bewegenden Augenblick als pastorale Stimmungsmalerei: „Der Tag verglüht über die Kuppen und Höhen des Wienerwaldes. Mattes Gold legt die Sonne auf die Flanken der grünen Berge, auf die Weingelände und die Feldbreiten. Ein leiser Windhauch spielt in den Bäumen. Eine Nachtigall flötet ihr schönstes Lied.“³⁴

Auf ganz ähnliche Weise setzt die vorwiegend in Berlin tätige Autorin Else von Hollander-Lossow (1884–?) in ihrem Roman *Hinter der lachenden Maske* (1939) die Protagonisten mit der sie umgebenden Natur in enge Beziehung. Es herrscht sonntägliche Stille, dem würdigen Moment angemessen, dann führt Raimund Antonia zu einem Baum mit den Worten: „[...] das allerschönste ist diese Kiefer hier [...]“, „[e]in Baum geschmückt wie zu einer Kaiserkrönung [...]“.³⁵ Die Vermählten wandeln durch eine als ideal empfundene, melancholische Landschaft, über der ein „Mollton“³⁶ liegt und deswegen der emotionalen Befindlichkeit der Akteure entspricht. Es ist der Wienerwald, der als Reiseziel, Inspirationsquelle oder Darstellungsgegenstand der Künstler im Vormärz geradezu ‚klassisch‘ geworden war.³⁷ Allerdings geben die Texte kaum die unmittelbare Naturlandschaft wieder. Vielmehr konfrontieren sie den Leser mit literarisch Erfundenem, wobei zusätzlich eine tiefenpsychologische Ebene, also symbolische Bedeutung, hinzutritt: Raimund und Antonia spazieren nämlich durch ihre eigene Seelenlandschaft.

Hollander-Lossow verlegt entscheidende Begegnungen der Liebenden, ob sie nun in einem Vergissmeinnicht-Garten oder im Wienerwald erfolgen, hinaus in die frühlingshaften Natur und gestaltet sie wie ein pastoses Biedermeiergemälde. Man ist geneigt, nach tatsächlich existierenden Vorlagen für die romantische Inszenierung zu suchen und eine Zuordnung zu Genrebildern etwa von Ferdinand Georg Waldmüller zu treffen, die auffallend oft florale Motive des

33 Fritz Stüber-Gunther, *Rappelkopf. Roman*, Wien 1922, S. 311 f.

34 Schuk (Anm. 20), S. 65.

35 Else von Hollander-Lossow, *Hinter der lachenden Maske. Ein Alt-Wiener Roman*, Hannover 1939, S. 194.

36 Hilde Spiel, ‚Dichter des Wienerwaldes‘, in: dies., *Städte und Menschen. Beiträge*, Wien, München o. J. [1971], S. 103–108, hier S. 104.

37 Vgl. Gunther Martin, ‚Der Wienerwald als Erlebnisraum‘, in: *Der Wienerwald in Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts. Aus den Sammlungen des Historischen Museums der Stadt Wien*, Wien 1978, S. 4–11, hier S. 6.

Frühlings oder des Frühsommers einbeziehen.³⁸ Einen passenden Vergleich für die oben zitierte Passage erlaubt vor allem das Ölbild *Die breite Föhre bei Mödling* (1838) des Malers Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, das einen „Inbegriff dessen“ verkörpert, „was man unter Wiener Biedermeier versteht.“³⁹

Während der Lektüre tauchen beim Leser offenbar ganz konkrete Vorstellungen des Biedermeier auf, die von Gemälden jener Periode herrühren und genährt werden. Das hängt freilich von der Kenntnis und Präsenz von Bildern ab, die der Leser in sich gespeichert hat, welche er, durch den Text stimuliert, in sich abrufen kann. Die Wahrnehmung solcher Sequenzen erfolgt ganz wesentlich über eine Art virtuelles Museum, das der Rezipient in sich trägt.

Die literarischen Impressionen aus jener biedermeierlichen Landschaft, deren Vermittlung über den Umweg eines Kunstwerkes erfolgt, stellen Natur aus dritter Hand dar und weisen infolgedessen stark artifizielle Züge auf. Die Wirklichkeitsnatur wandelt sich durch den Pinsel zunächst in eine vom Künstler gesehene und gedeutete Natur, die im Genrebild fiktive Züge annimmt. Bei der anschließenden literarischen Reproduktion der bildkünstlerischen Vorlage, der Transformation des Bildsujets in Worte, mutiert sie erneut: zum malerischen gesellt sich der dichterische Illusionismus. Die Romane sind deswegen zu einem Gutteil selber nichts anderes als in Literatur umgesetzte Genremalerei, bei der gleichfalls „die Relation zwischen vorgestellter und tatsächlicher Wirklichkeit“⁴⁰ relevant wird. Beide benützen eine „Bilder-Welt, die so erzählt, was niemals irgendjemandes tatsächliche Welt war.“⁴¹

Die Genrebilder gelten vielfach als Ausdruck des Biedermeier schlechthin, da in ihnen „Art und Umstände menschlicher Existenz so wiedergegeben scheinen, wie dies mit dem tradierten Biedermeiergefühl übereinstimmt.“⁴² Diese scheinbar ‚zuverlässigen‘ Quellen konnten auch von den Romanautoren befragt und die in ihnen enthaltene vermeintliche ‚Authentizität‘ auf die literarische Ableitung und Abstraktion übertragen werden. Die grundsätzliche Fiktion der Gemälde wurde dabei oft übersehen und sie stattdessen als „verlässliche Zeitdokumente“⁴³ oder „Zeugnisse wirklichen Lebens“ aufgefasst, was sie sicher nur eingeschränkt sind.

38 Z. B. *Vorfrühling im Wienerwald*, *Veilchenpflückerinnen*, *Kirchgang im Frühling*, *Im Mai*, *Die Rosenzeit*, *Die Rosenkönigin* oder *Die Wiedergenesene*.

39 Kristian Sotriffer, *Kunstwerke Österreichs*, Innsbruck, Wien, München 1978, S. 158. Vgl. auch Werner Telesko, „Heimatlinder“. Landschaftskunst und Identitätssuche in der österreichischen Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst* 10 (2004), H. 2, S. 4–17, hier S. 7 f.

40 Schröder (Anm. 32), S. 11.

41 Schröder (Anm. 32), S. 9. Siehe auch Peter Pötschner, *Genesis der Wiener Biedermeierlandschaft* (Wiener Schriften 19), Wien 1964, S. 133.

42 Gerbert und Marianne Frodl, „Das Wiener Genrebild. Gedanken zu seiner Entstehung“, in: *Wiener Biedermeier* (Anm. 32), S. 44–52, hier S. 44.

43 Nachfolgend Rupert Feuchtmüller, *Ferdinand Georg Waldmüller 1793–1865. Leben –*

Der mögliche Rückgriff auf künstlerische Bildvorlagen der Romantik oder des Biedermeier wie bei Hollander-Lossow ist kein Einzelfall. Auch andere Schriftsteller könnten davon durchaus inspiriert worden sein und sich in ihren Schilderungen, ähnlich wie die Maler, „als brillante Regisseure“⁴⁴ des Anmutigen betätigt haben. Emil Ertl etwa koloriert in *Freiheit, die ich meine* (1909) die Villa der Familie Leodolter, „das freundliche, rosenumblühte Himmelhaus mit einem Schimmer lieblichster Idyllik“, und gestaltet den „Aufbruch“ der Festgesellschaft nach Hietzing als ein „unvergleichliches Stimmungsbild aus dem alten Wien.“⁴⁵ In Erwin Riegers Roman *Die Zerrissenen* (1919), welchen Stefan Zweig als ein Schlüsselwerk für die literarische Zelebration von Alt-Wien gewürdigt hat,⁴⁶ fließen Vormärz, die franzisko-josephinische Ära und Erster Weltkrieg so ineinander, dass die Epochengrenzen aufgehoben scheinen und der Eindruck eines zeitlosen Biedermeier entsteht. Dabei konturiert Rieger die Hauptfigur Jella als eine Schönheit, die an Damenporträts von Friedrich von Amerling oder Moritz Michael Daffinger erinnert.⁴⁷

Die Wiederentdeckung der Biedermeierkultur um 1900, zu einem Zeitpunkt, als Alt-Wien schon „ungemein schwindsüchtig geworden“⁴⁸ war, erfolgte in erster Linie über Gemälde aus dem Vormärz, welche im Rahmen von Ausstellungen der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Hans Tietze bringt diese Wertschätzung, die bis in die Unterhaltungsliteratur eingedrungen war – zur selben Zeit übrigens, als Leo Grünstein seine Publikation zum Alt-Wiener Antlitz vorlegt –, auf den Punkt: „Der Wiener Vormärz liebte seine Malerei, weil er sich in ihr fand, und wir lieben sie – über ihre Einzelwerke hinaus –, weil wir sie als den Ausdruck der ganzen Stadt empfinden, deren Geistigkeit sich in eine einzige Schicht zusammengezogen hatte. Das einheitliche Alt-Wien wird mehr als anderwärts in seinen Bildern erfassbar.“⁴⁹

Sehnsuchtsort Alt-Wien

In der eindimensionalen Perspektive der Romane erscheint das Biedermeier-Wien als Destination, nach der angeblich alles strebt. Der Vater von Therese Krones etwa betrachtet die Stadt als die „Sehnsucht seines Lebens“,⁵⁰ genauso wie der Dichter Friedrich Sauter aus Danszkys Roman *Er war in Wien verliebt*

Schriften – Werke, hg. von der Österreichischen Galerie in Wien, Wien, München 1996, S. 317 u. 416.

44 Leitich (Anm. 14), S. 58.

45 Alfred Walheim, *Emil Ertl. Sein Leben und seine Werke. Eine Studie*, Leipzig 1912, S. 150.

46 Vgl. St. Z., ‚Abschied von Wien‘, *Neue Freie Presse*, 28. August 1921.

47 Vgl. dazu Leo Grünstein, *Moritz Michael Daffinger und sein Kreis*, Wien, Leipzig 1923. [Bruno Grimschitz,] *Die schöne Wienerin in Bildnissen von 1800 bis 1850*, Wien o. J. [1930].

48 L. H-i. [d. i. Ludwig Hevesi], ‚Wiener Stadtbilder‘, *Fremden-Blatt*, 18. November 1902.

49 Hans Tietze, *Wien. Kultur – Kunst – Geschichte*, Wien, Leipzig 1931, S. 323.

50 Hollander-Lossow (Anm. 35), S. 21.

(1944). Dem Leser erschließt sich dieses Wien durch sympathische Gewährsleute. An der Seite Beethovens, Schuberts oder Raimunds wandelt er durch ihre Stadt, lernt sie kennen und mit den Augen seiner kundigen Führer sehen. Bei Danszky avanciert Raimund, der „genau wußte, wie es um Wien bestellt war“, ⁵¹ zum kompetenten Begleiter, der den Leser an der Hand nimmt und ihm Alt-Wien als eine verborgene Gefühlswelt öffnet.

Der Blick auf die urbane Welt fällt oft von einem erhöhten Standpunkt aus. Die Stadt wird als Rundpanorama gewärtig, als wohl geordnetes, sinnvolles Gefüge, wie es Adalbert Stifter in den *Betrachtungen vom Stephansturm* (1844) einfühlsam beschreibt. Das Betrachten der Topographie meint die Erfüllung eines dringenden Wunsches – und dieser heißt Wien. Matthias, ein Zuwanderer bäuerlicher Herkunft, in Otto Hausers Roman *Alt-Wien* ist dafür exemplarisch: „Wenn er dann so in die Weite blickte, auf die in bläulichem Dunste verschwimmende Stadt mit ihren Basteien und ihrem gleich einem Sonnenweiser aufragenden Turme [...], dann kannte er kein Verlangen mehr.“ ⁵²

Das Hinunterschauen und Überblicken der Stadtlandschaft löst bei den Figuren Gedanken, Gefühle, manchmal sogar zukunftsweisende Entschlüsse aus. In Stüber-Gunthers *Rappelkopf* versschlägt es Raimund nach der gescheiterten Bewerbung im Meidlinger Vorstadttheater auf den Wienerberg zur ‚Spinnerin am Kreuz‘. Gedankenversunken nimmt er die ihm zu Füßen liegende Stadt wahr, während in ihm eine wegweisende Entscheidung reift:

Wer ist heut' dem Henker verfallen? Wer sonst als – ich! Ich! Oder doch nicht? Aber nein, das ist gar keine Richtstätte ... das ist ein Theater ... eine Bühne ... ja, eine Bühne! G'rad' tritt einer auf ... Wie ein Handwerksbursch ist er gekleidet [...] Jetzt setzt er sich auf die Säulenstufen ... Jetzt steht er wieder auf ... reckt sich empor ... schreibt, kritzelt an die Säule ... schaut lange auf die Stadt dort unten, die sie Wien nennen ... Jetzt hält er wohl einen Monolog ... Bravo! Bravo! Jetzt fährt er sich über die Augen ... Und jetzt schwenkt er den Hut zum Lebewohl und tritt ab ... Der Vorhang fällt ... ⁵³

Der Blick auf Wien wirkt nicht nur bewusstseinserweiternd, sondern ist zugleich einengend, weil sich die Sehnsucht schließlich doch nur auf diese Stadt konzentriert. Die Figuren kommen aus diesem Dunstkreis nicht heraus, die Introvertiertheit und Selbstgenügsamkeit Alt-Wiens halten sie gefangen. Selbst in der Fremde bleibt die Wirkungsmächtigkeit ungebrochen, wie im Falle Stüber-Gunthers. Raimunds Heimweh verklärt Wien zur außergewöhnlichen und zauberhaften Stadt. Die Erinnerungsbilder verdichten sich zur urbanen Imagination, aus der Raimund Haltung und Lebenswillen bezieht.

51 Danszky (Anm. 26), S. 69.

52 Otto Hauser, *Alt-Wien. Roman*, Stuttgart 1911, S. 126.

53 Stüber-Gunther (Anm. 33), S. 96.

Wie sieht Raimund ‚seine‘ Stadt? Es ist fraglos eine ambivalente Sicht, zwiespältig ganz im Sinne eines „abgründigen“⁵⁴ oder eines „zerklüfteten Biedermeier“⁵⁵ von denen Heinz Politzer und Wendelin Schmidt-Dengler gesprochen haben. Bei Hollander-Lossow soll die verzerrte Wahrnehmung die Sicht des Hypochonders und Melancholikers Raimund andeuten. Der Chronist Ignatius Blanck definiert, wohl als Replik auf den Titel des Romans, nicht zufällig Wien als „die Stadt mit der lächelnden Phäakenmaske, die ein leidendes Antlitz verdeckte.“⁵⁶ Raimund ist der individuelle und passende Ausdruck für die Physiognomie dieser Stadt. Wie die Natur antwortet auch das Urbane dem seelischen Innenleben, das Stimmungsschwankungen unterliegt. Nach der Scheidung von Luise Gleich nimmt Raimund Wien gelöst wahr und verklärt es euphorisch:

Noch nie war ihm die Stadt so schön vorgekommen und die Menschen so liebenswert. Er hätte ihnen zunicken und ihnen fröhliche Worte zurufen mögen. Nein, daß dieses Wien so viele hübsche Mädchen hatte, – das war ihm beinah in Vergessenheit geraten. Wie hatte er sich nur so einspinnen können in seinen Gram und Kummer!⁵⁷

Mit dem Sehen untrennbar verbunden ist das Gehen durch den urbanen Raum. Bei Hollander-Lossow bewegt sich Raimund als Sinnenmensch durch die Straßen, er registriert das Treiben um sich genau und nimmt das städtische Gefüge bewusst wahr. Der Gang durch Alt-Wien fördert „Aspekte der urbanen Erfahrung“ wie „Differenz, Komplexität, Fremdheit“⁵⁸ zutage. Während des Flanierens erschließt sich Wien atmosphärisch. Hollander-Lossow adaptiert das Wanderer-Motiv der Romantik und modelliert Raimund als Getriebenen, der mit sich selber ringt, der auf die Verhältnisse reagiert oder unter ihnen leidet. Das Laufen durch oder rund um die Stadt, das ähnlich wie bei Beethoven oder Schubert in Bartschs Roman *Schwammerl* zwanghaft erfolgt, ist ein Ausdruck von Konfliktbewältigung. Die Autorin führt vor, wie Raimund seine Unentschlossenheit, ob er Luise Gleich heiraten soll, gehend überwindet:

Aber heute achtete er nicht auf all die malerische Schönheit, die sein Künstlerauge sonst so oft entzückt hatte. Er ging achtlos an den geschwungenen Portalen vorbei, unter den eigenwilligen Schwibbogen hindurch, ließ das Auge nicht auf den mancherlei Türmchen, Erkern und Zieraten ruhen, die den Häusern ein so gefälliges Gepräge gaben. Ohne etwas zu

54 Heinz Politzer, *Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier*, Wien, München, Zürich 1972.

55 Wendelin Schmidt-Dengler, ‚Häresie und Tradition. Literatur‘, in: *Österreich. Geschichte und Gegenwart*, hg. von Hannes Androsch und Helmut H. Haschek, Wien 1987, S. 388–453, hier S. 392.

56 Hollander-Lossow (Anm. 35), S. 213.

57 Hollander-Lossow (Anm. 35), S. 185.

58 Sennett, *Fleisch und Stein* (Anm. 11), S. 34.

sehen, schritt er durch die winkeligen Gassen und durch das Burgtor hinaus in den Park [...]. [...] Seine Züge glätteten sich, und als er [...] sich nach dem Gleich'schen Haus begab, erschien er wie einer, der sich mit etwas Unabänderlichem abgefunden hat.⁵⁹

Der als Episode eingeschobene Spaziergang Raimunds bietet Gelegenheit, auf die Reize der Stadt hinzuweisen, die der Protagonist in seinem seelischen Beladensein nicht in sich aufnimmt. Gemeint ist das Pittoreske Alt-Wiens, das in baulichen Einzelheiten liegt und in den urbanen Debatten nach 1900, besonders unter dem Einfluss der Heimatschutzbewegung, Konfliktstoff für Architekturkritiker und Feuilletonisten lieferte. Allerdings sind die geschilderten Details so allgemein und austauschbar, dass sie im Grunde für jede beliebige alte Stadt Mitteleuropas gültig sein dürften. Die hier vorgestellten Romane beteiligen sich übrigens weder an der aktuellen städtebaulichen Diskussion noch üben sie Zivilisationskritik, sondern weben am endlosen Mythos ‚Alt-Wien‘.

Zerstörte Idylle: Abschied von Alt-Wien

Manche Erzähler schenken der angeblichen Rivalität zwischen Nestroy und Raimund, die seit jeher zur sogenannten „Raimund-Legende“ gehört, besonderes Augenmerk und spitzen den Konflikt bisweilen dramatisch zu. Bei genauem Hinsehen entpuppt sich der vermeintliche Streit zwischen diesen Schauspielern um Berufsethik, Bühnenwirksamkeit oder Erbpflege als ideologischer Kampf: Raimund und Nestroy werden vordergründig als Sprachrohre instrumentalisiert, um Auffassungsunterschiede hinsichtlich der Theaterkunst zu artikulieren. Dahinter steckt aber letztlich ein weltanschaulicher Zwiespalt: der Antagonismus von Alt- und Neu-Wien.

Nestroy, der als Nachfolger Raimunds das Alt-Wiener Volkstheater seines Vorgängers künstlerisch allmählich überwindet und verändert, so der Tenor, stellt dadurch die Wertmaßstäbe des biedermeierlichen Wien zur Disposition. Er versinnbildlicht eine Zeitenwende, die in den Texten vorwiegend als ästhetischer Paradigmenwechsel und schmerzlicher Traditionsbruch spürbar wird.

Die populärwissenschaftliche Autorin Ann Tizia Leitich (1891–1976) gebraucht das Oppositionspaar Raimund – Nestroy als ein Erklärungsmodell für die Epoche und verifiziert damit ihre Sicht vom janusköpfigen Biedermeier. Zwar deutet Leitich Nestroy als notwendige und logische Entsprechung zu Raimund, doch gilt ihre Wertschätzung eher Raimund, den sie als die Ober-, Nestroy dagegen als die Unterseite des Biedermeier bestimmt. Auch wenn sie einem – der Epoche gemäßen – Ideal der Harmonie und der stimmigen Proportionen huldigt, bleibt eine Reibungsfläche zwischen zwei Extremen bestehen, von denen das eine – Raimund – das andere – Nestroy – regelrecht provoziert. „Vielleicht hatte das Biedermeier es bitter nötig, auch seine Kehrseite einmal im

⁵⁹ Hollander-Lossow (Anm. 35), S. 76.

Spiegel zu betrachten. [...] Nestroy mag damit berufen gewesen zu sein, eine gewisse Gleichgewichtslage wieder herzustellen. Die Kunst und das Leben bestehen aus Gegensätzen.“⁶⁰

Die Unterhaltungsliteratur hingegen neigt stärker zur Polarisierung, um Spannung zu erzeugen, Emotionen zu steuern und Sympathien zu lenken. Bei aller Rücksichtnahme auf biographische oder historische Fakten dominiert die dichterische Freizügigkeit. Anschauliche Beispiele hierfür geben Karl Hans Strobl (1877–1946), Fritz Stüber-Gunther oder Hertha Pauli (1906–1973). Sie figurieren Raimund als einen begnadeten Künstler, den die alltäglichen Zumutungen und menschliche Enttäuschungen allmählich zermürben. Geplagt von Selbstzweifeln, Weltschmerz und Zerrissenheit, sieht Raimund sein Leben durch berufliche wie private Umstände gescheitert. Das kontrastiert mit dem unbändigen Freiheitsdrang eines Mannes, der kompromisslos gegen sich selbst und die Umwelt verfährt, die ihn zum „exzentrische[n] Sonderling“⁶¹ stempelt, der seine bedrückende Existenz mittels Theaterdichtung kompensiert.

Bei Strobbs Erzählung *Ferdinand Raimund. 10. September 1835*, die 1922 im Sammelband *Schicksalstage deutscher Dichter* abgedruckt wurde, taucht der Leser zunächst in eine heile Welt. Dieses intakte Alt-Wien hat sein Refugium im Schlafzimmer Raimunds. Dort herrscht eine mit E. T. A. Hoffmann, Meyrink oder Herzmanovsky-Orlando verwandte übersinnlich-anregende Atmosphäre: Der Autor zeichnet Alt-Wien als eine mit skurriler Liebenswürdigkeit erfüllte Spitzweg'sche Dachstube, wo die Wirklichkeit phantastisch übersteigert und zauberhaft verfremdet wird. Mittels Sinnestäuschungen, Traumerlebnissen und Wahnbildern versinnbildlicht Strobl effektiv die Herrschaft „einer magisch-infizierten Hinterwelt“,⁶² die von Raimunds sensiblem und überreiztem Wesen Besitz ergreift, gleichzeitig aber sich als der Motor seiner künstlerischen Kreativität erweist:

Noch schien die Schlafkammer von der verworrenen Schalkhaftigkeit der nächtlichen Begebenheiten angefüllt, die irgendein wohlgesinnter, gutmütiger Bote aus dem Geisterreich in Raimunds Schlaf ausgeschüttet hatte. Sie kicherten noch zwischen den Rosensträußchen, die zwischen blaßblauen Längsstreifen über die Tapete des Kabinettes hingestreut waren. Raimund faßte das Rosenmuster ins Auge, um etwa einen der Traumkolbolde genauer zu erkennen, aber sie begannen schon in ihr Fabelreich zurückzuweichen, zergingen in Morgendunst, so daß unerfindlich blieb, was sich eigentlich Lustiges traumhafterweise zugetragen hatte.⁶³

60 Leitich (Anm. 14), S. 75.

61 Hertha Pauli, *Toni. Ein Frauenleben für Ferdinand Raimund. Roman*, Wien 1936, S. 31.

62 Eduard Frank, ‚Karl Hans Strobl oder Das Reich der Lemuren‘, in: *Sudetenland* 6 (1964), S. 173–178, hier S. 174.

63 Zit. nach der leicht modifizierten Neuauflage: Karl Hans Strobl, *Ein Schicksalstag Ferdinand Raimunds. Novelle* (Reihe Süd-Ost. Folge 2: Stimmen der Lebenden 13), Wien, Leipzig 1940, S. 5.

Doch aus der brüchig gewordenen Biedermeiertapete schält sich Unheil heraus. Raimunds Versuch, die morgendliche Kaffeestunde bürgerlich-behäbig zu genießen, gerät zur Farce. Die Beschaulichkeit zwischen Kakteentöpfen und Augarten-Porzellan zerbricht jäh mit dem Eintreffen der Post und eines nassauernden Kollegen. Raimund betrachtet sich als ein Opfer der Eifersucht Antonias, der bürgerlich-kirchlichen Moral, beruflichen Neides und entzogener Publikumsgunst, schließlich des Konkurrenten Nestroy. Strobl kombiniert diese pessimistische Sicht mit dem Gedanken eines kränkelnden Zeitgeistes, dem Nestroy eigentlich seinen Erfolg als satirischer Spötter zu verdanken habe.

Während der Aufführung von *Lumpacivagabundus* vollzieht sich nach Strobl der Epochenschnitt. Ein neuer Ausdruck greift Raum, der radikaler auf Desillusionierung und Rationalismus setzt. Der unverhüllt aggressive Ton, mit dem Nestroy die gesellschaftlichen Missstände bloßstellt, konterkariert Raimunds formvoll-idealistische Poesie:

Eine possenhafte Geistergesellschaft verhöhnte Raimunds hochgemute, sittlich ernste Überwelt. Leim, Zwirn und Knieriem zogen das große Los und begannen ihre Irrfahrt, die alle Angelegenheiten zwischen den Menschen und den Mächten über den Menschen wie in Hohlspiegeln brach und verzerrte. Erbittert war Raimund dem Spiel gefolgt; als aber, immer saftiger und urwüchsiger, in all dem Treiben ein strahlend-boshafter Witz sich entfaltete, der jegliches Ziel wie mit einer Wurflanze traf und jegliche Aufgeblasenheit zerplatzen machte, da begann er den Kopf zu schütteln. [...]

Je weiter das Spiel fortschritt, desto deutlicher wurde es Raimund, daß hier an die Stelle seiner in phantastischen Sphären heimischen Gewalten, die sich mit den Menschen in ernsthaftem Ringen maßen und ihnen Prüfungen und Aufgaben hohen Wertes stellten, eine lockere, aber überaus vergnügliche Taschenspielerlei gesetzt war.⁶⁴

Nestroy wird für Raimund die entscheidende Herausforderung, an der er endgültig scheitert. Seine düsteren Vorahnungen und Tagträume auf dem Gutsteiner Friedhof, die ihm den baldigen Tod ankündigen, stehen in Verbindung mit dem Widersacher. Der Exodus erfolgt in einem geisterhaften Moment, in dem biographische und fiktive Stränge miteinander verschmelzen. Raimund sieht sich im Spiegel, vor dem er die Rollen probt, und erschrickt vor dem eigenen Konterfei, das die Züge des Todes trägt. Er erkennt seinen Hund nicht mehr, der auf ihn zukommt – die Szene verliert sich im Dunkeln. Die Schuldfrage ist jedoch, unter dem Eindruck des Vorherigen, impliziert: Hier stirbt nicht nur Raimund, die Inkarnation Biedermeier-Wiens, sondern mit ihm seine Epoche. Der Totengräber Alt-Wiens aber heißt Nestroy, der in Stüber-Gunthers *Rappelkopf* Raimund nach dem Selbstmordversuch noch als Gespenst bedrängt:

64 Strobl (Anm. 63), S. 47–49.

„Ein hagerer, baumlanger Kerl in bunter, veralteter Uniform, eine schwarze Binde überm linken Auge, faunisches Grinsen um den lüsternen Mund – Sansquartier!“⁶⁵

Eine ähnliche Intention liegt Hertha Paulis Erstlingsroman *Toni* (1936) zugrunde. Raimund sieht seine künstlerischen Ideale verraten und das Alt-Wiener Theater, an dessen Grundfesten Nestroy rüttelt, herrenlos geworden. Nestroys Pragmatismus untergrabe den künstlerischen Rigorismus Raimunds, der keine Zugeständnisbereitschaft, aber auch keine Weiterentwicklung mehr erlaube. Gemessen an den ethischen Prinzipien Raimunds diskreditiere sich Nestroy durch mangelndes Pflichtgefühl und Respektlosigkeit gegenüber den Gesetzen der Kunst: „Wie kam dieser Nestroy dem Publikumsgeschmack entgegen! Und wie hatte er, Raimund, sich bemüht, sein Publikum zu erziehen, er hatte alles Hohe verehrt, nun wurde es vom lästernden Nestroy mit Füßen getreten. Statt des Zauberstabes der Phantasie schwang er die Geißel der Satire. Das war das Ende der Romantik.“⁶⁶

Die erwähnten Beispiele erwecken den Eindruck, Nestroy zerstöre die sittlich-moralische Kraft der Dramatik Raimunds und nehme ihm damit die Lebensgrundlage. Am Ende seiner künstlerischen Möglichkeiten angelangt und der geistigen Heimat beraubt, bleibe Raimund nur mehr der physische Tod. Bei Hertha Pauli schwingt unterschwellig zumindest ein weiterer Gedanke mit: Der Selbstmord erfolgt als Opfertod zur Ehrenrettung Alt-Wiens.

Fritz Stüber-Gunther mildert jedoch den Konflikt zwischen Raimund und Nestroy zum Ende seines Romans hin. Dass beide Künstler einander ebenbürtig sind, veranschaulicht das zufällige Treffen der beiden im Café. Das Billardspiel, das sie – inkognito – führen, endet im Grunde unentschieden, so wie der Streit über den Vorzug des einen vor dem anderen letztlich offen bleibt. Das Schlusskapitel bleibt Nestroy vorbehalten, der sich versöhnlich und respektvoll über den Toten äußert. Er revidiert gegenüber seinem Bühnenpartner Wenzel Scholz die verzerrte Sicht und sieht die unterstellte Feindschaft hauptsächlich der seelischen Verdüsterung Raimunds verschuldet:

„[...] Er war der Raimund, ich bin der Nestroy. Ich red', wie mir der Schnabel g'wachsen is, und spiel', so gut ich kann. Ihm war nichts hoch und klassisch g'nug, als Schauspieler net und als Dichter net. Ich schreib' für die Mitwelt, daß sie mir brav zahlen soll, er hat sein Lebtag nur an die Nachwelt denkt und an ein Monument. [...]“⁶⁷

65 Stüber-Gunther (Anm. 33), S. 464.

66 Pauli (Anm. 61) S. 282.

67 Stüber-Gunther (Anm. 33), S. 472.

Marion Linhardt

Ein ‚neuer‘ Raimund?!

Alexander Girardis Rolle für die Alt-Wien-Rezeption um 1900

Arthur Schnitzlers Tagebuch, 9. Dezember 1903:
Girardi möchte was sehr wienerisches als drit-
tes ... einen alten Wiener ... goldne Hochzeit ...
etc. –

Auf dem Nachhauseweg fiel mir die Figur eines
alten Wiener Volkssängers ein. –¹

Prolog: Zwei Verwechslungen

Wenn man sich in den 1990er Jahren im Buffet-Raum des Volkstheaters in der Wiener Neustiftgasse umsieht, konnte man eine kleine, merkwürdige Unregelmäßigkeit entdecken: Auf dem ordentlich gedruckten, rechts neben der Eingangstür befindlichen Täfelchen mit der Bildlegende zu Eduard Veiths Deckengemälde war von Hand eine Korrektur vorgenommen worden. Ein unbekannter Betrachter des Gemäldes, das populäre Mitglieder des Volkstheater-Ensembles vom Ende des 19. Jahrhunderts gruppiert, hatte einen Namen durchgestrichen und durch einen anderen ersetzt. Der freundliche Mann in blauer Joppe, der wie seine Kollegen über eine gemalte Balustrade sah, sei, so glaubte der Besucher, nicht Alexander Girardi, wie auf der Tafel verzeichnet, sondern Ferdinand Raimund. Sah Girardi Raimund tatsächlich zum Verwechseln ähnlich? Soweit sich die überlieferten Gemälde, Stiche und Zeichnungen, die Raimund zeigen, sinnvoll mit den photographischen Abbildungen Girardis vergleichen lassen, wird man von einer auffallenden Ähnlichkeit kaum sprechen wollen. Es stellt sich also die Frage, ob die spezifische Ausföhrung der Girardi-Figur auf dem Deckengemälde von einer Überblendung Girardis und Raimunds ausging, die jenseits physiognomischer Details in der Wahrnehmung der beiden Schauspieler durch das Wiener Publikum um 1900 begründet lag, oder, anders und gewagter formuliert: ob Raimund und Girardi eine vergleichbare Funktion für das Wiener Selbstverständnis des Fin de Siècle hatten und deshalb auch äußerlich miteinander verschmolzen.

Diese Frage führt von der aktuellen Beobachtung im Volkstheater des ausgehenden 20. Jahrhunderts um 100 Jahre zurück zu einer verblüffenden Episode am Rande der Wiener Raimund-Feierlichkeiten des Jahres 1898. Der Bildhauer

¹ Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1903–1908*, Wien 1991, S. 52.



Abb. 1: Raimund-Denkmal von Franz Vogl

Franz Vogl hatte im Auftrag eines Denkmal-Comités unter Obmann Nikolaus Dumba ein Raimund-Denkmal gestaltet, das am 1. Juni 1898 enthüllt werden sollte. Am Vorabend der Denkmalsenthüllung fand im Deutschen Volkstheater eine Festvorstellung statt, bei der Girardi in dem Genrebild *In Gutenstein* von Karlweis den theatermüden späten Raimund verkörperte.² Das *Fremdenblatt* schrieb über die

Aufführung: „Girardi erschien (zum erstenmale auf der Volkstheaterbühne) in der Gestalt Raimund’s; schon seine Maske war trefflich: sie traf die gewisse ideale, rein klassische Linie jener Wiener Volkssängerphysiognomie, die nach Raimund keinen Wiener Bühnendarsteller adelte.“³ Über die Denkmalsenthüllung selbst war dann in der *Neuen Freien Presse* Erstaunliches zu lesen: „Einer der meistbemerkteten Festgäste war Girardi, und hauptsächlich deßhalb, weil Raimund’s Züge auf dem Denkmal eine geradezu frappante Aehnlichkeit mit jenen Girardi’s zeigen.“⁴ Waren sich Raimund und Girardi also doch so ähnlich, dass dem Bildhauer Vogl seine Raimund-Darstellung unversehens zu einer Girardi-Darstellung geraten konnte? Die folgenden Überlegungen wollen einer anderen als der physiognomischen Spur nachgehen: Sie fragen nach der Funktion, die die Verbindungslinie Raimund–Girardi für die gegen Ende des 19. Jahrhunderts teils sentimental, teils politisch-ideologisch geführten Debatten um „Alt-Wien“ hatte, und tun dies in Auseinandersetzung mit Girardis Position im Rollenfachsystem jener Zeit und mit seinen Raimund-Interpretationen.

2 In Karlweis’ Stück finden sich als dramatis personae weiterhin Raimunds Schauspielerkollege Friedrich Korntheuer (dargestellt von Leopold Deutsch) sowie Valentin, ein Diener, als Anspielung auf die betreffende Figur in *Der Verschwender*. Im Rahmen der Festvorstellung wurden neben Karlweis’ Gelegenheitsstück und Johann Strauß’ musikalischem Vorspiel *Aus der Raimundzeit*, op. 479, Szenenfolgen aus Raimunds beliebtesten Bühnenwerken gegeben, nämlich aus *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (Girardi als Aschenmann), aus *Der Verschwender* (Girardi als Valentin), aus *Der Diamant des Geisterkönigs* sowie aus *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*.

3 ‚Die Raimund-Feier im Deutschen Volkstheater‘, *Fremdenblatt*, Wien, 1. Juni 1898, S. 9.

4 ‚Die Enthüllung des Raimund-Denkmales‘, *Neue Freie Presse*, Wien, 2. Juni 1898, S. 6.

„*Ein Wiener aus Graz*“⁵

Alexander Girardi, 1850 in Graz geboren, erlernte wie sein Vater das Schlosserhandwerk, tat sich jedoch schon als Jugendlicher mit anderen Theaterbegeisterten zu einem Dilettantenverein zusammen und gab nicht lange nach der Gesellenprüfung seinen Lehrberuf auf, um 1869 ein erstes Theaterengagement an den Bühnen von Rohitsch-Sauerbrunn und Krems – als „Schauspieler und vorzugsweise im Fache als Operettensänger und jugendlicher Gesangskomiker“⁶ – anzutreten. Nach kurzen Zwischenstationen in Karlsbad und Ischl (1870) folgte in der Spielzeit 1870/71 ein Engagement an das Hoftheater in Salzburg für das Fach der „komischen Rollen“, das Girardi gleichermaßen in Oper, Operette, Vaudeville, Schauspiel, Posse und Volksstück repräsentierte. Noch vor Ablauf der Saison konnte Girardi mit Friedrich Strampfer für das bisherige Vaudeville-, nunmehr Strampfer-Theater in Wien abschließen und war damit in der kurzen Spanne von knapp zwei Jahren aus der Theaterprovinz in die Reichshaupt- und Residenzstadt gelangt, wo zu jener Zeit die Fortschrittsgläubigkeit des Liberalismus noch blühte und auf den Bühnen der sich vermehrenden Privattheater das ‚moderne‘ Genre der Operette dominierte, während zugleich die Stimmen derjenigen immer lauter wurden, die den Niedergang des ‚Wiener Volkstheaters‘ beklagten⁷ und in der Operette die Schuldige für das ‚Theaterelend‘ ausmachten.

Am Strampfer-Theater, das in den wenigen Jahren seines Bestehens (1871–1875) neben Possen und Schwänken vornehmlich Adaptionen aus dem Französischen spielte, stand zunächst der zeitgleich mit Girardi engagierte und um einige Jahre ältere Gesangskomiker Felix Schweighofer, ab Dezember 1872 dann die äußerst populäre Soubrette Josefine Gallmeyer an der Spitze des komischen Personals; Girardi hingegen fielen die lustigen Chargen – Bediente, komische Naturburschen, tollpatschige Jünglinge – zu. Mit einer vergleichbaren

5 So der Untertitel der populär gehaltenen Girardi-Monographie von Beatrix Schiferer aus dem Jahr 1975, die hinsichtlich ihres Informationsgehaltes weit hinter der einschlägigen Arbeit Rudolf Holzers von 1951 zurückbleibt und – ebenso wie Schiferers neuerer Girardi-Beitrag für das Operetten-Sonderheft der französischen Fachzeitschrift *Austriaca* 1998 – leider keinerlei Tendenz erkennen lässt, sich dem Phänomen Girardi theaterwissenschaftlich oder kulturhistorisch fundiert zu nähern. Rudolf Holzer, *Die Wiener Vorstadtbühnen. Alexander Girardi und das Theater an der Wien*, Wien 1951; Beatrix Schiferer, *Girardi – ein Wiener aus Graz*, Wien, München 1975; dies., ‚Alexander Girardi – Der Interpret der Wiener Operette‘, *Austriaca* 23 (1998), No. 46 (*L’Opérette viennoise*), S. 109–118. Eine Fülle an Fakten zu Girardis Bühnenauftritten liefern die 1937 entstandene Wiener Dissertation von Hella Klang, *Alexander Girardis Leben und Bühnentätigkeit*, sowie die von Franz Mailer verantwortete Johann-Strauß-Briefausgabe, in neun Bänden 1983 bis 2002 in Tutzing erschienen.

6 Vgl. hierzu Holzer (Anm. 5), S. 115.

7 Zu den prominentesten diesbezüglichen Stellungnahmen aus der Zeit von Girardis Wechsel nach Wien gehört zweifellos Friedrich Kaisers 1870 erschienenenes Erinnerungsbuch *Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt*.

Ensemblestruktur musste Girardi sich auch am Theater an der Wien arrangieren, an das er im Frühjahr 1874 („als 1. jugendlicher und Gesangskomiker“⁸) wechselte: Dieses zumal im Bereich der Operette führende Wiener Privattheater war in Repertoire und Besetzungspraxis ganz auf die Diva und Direktrice Marie Geistinger ausgerichtet und besaß zudem in Karl Mathias Rott, Carl Adolf Friese und Albin Swoboda eine Reihe altbewährter Erster Komiker, zu denen sich 1873 der vom Strampfer-Theater bekannte Schweighofer gesellt hatte. Girardi blieb also nach seinem Wiedner Debüt in O. F. Bergs *Quodlibet Erinnerungen an bessere Zeiten* vorerst weiterhin auf kleine komische Rollen beschränkt, mit denen er sich allerdings in den kommenden Spielzeiten in spezifischer Weise zu profilieren vermochte. Durch Girardi lebte, so wäre als These zu formulieren, für einige Jahre die Tradition der stehenden ‚Lustigen Person‘ wieder auf, die das populäre Wiener Theater des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zwischen Joseph Anton Stranitzky und Carl Carl entscheidend geprägt hatte.

Charakteristisch für dieses Theater war eine Sonderstellung der Lustigen Person innerhalb des Systems der Rollenfächer, eine Stellung, die im Sinn eines Scharniers zwischen Bühnengeschehen und Publikum fungierte; charakteristisch war aber vor allem, dass die entsprechenden Partien in Kleidung, Körpergestus und Artikulation als Typen fixiert und mit bestimmten Darstellern verknüpft waren, die diese in der Regel von ihnen kreierte Typen immer wieder verkörperten.⁹ Im 18. Jahrhundert gaben am Kärntnertheater Joseph Anton Stranitzky und, in seiner Nachfolge, Gottfried Prehauser die stehende Figur des „Hanswurst“, Joseph Felix von Kurz den „Bernardon“, Friedrich Wilhelm Weiskern den „Odoardo“ und Johann Christoph Gottlieb den „Jakerl“ (später von Philipp Burghuber am Theater in der Leopoldstadt übernommen); am Theater in der Leopoldstadt etablierte Johann Joseph Laroche ab 1781 den „Kasperl“, in den 1790er Jahren dann Anton Hasenhut den „Thaddädl“ (später von Anton Schmidt übernommen) und anschließend den „Rochus Pumpernickel“, während Emanuel Schikaneder im Freihaus auf der Wieden als „Anton“ auftrat. Die populärste komische Figur des frühen 19. Jahrhunderts war der „Staberl“, zunächst repräsentiert durch Ignaz Schuster, darauf, in stark modifizierter Form, durch Carl Carl; Ferdinand Raimund war mehrfach als „Herr Adam Kratzerl, Hausinhaber“ zu sehen. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts verlor sich die Praxis der extremen Typisierung: Die bedeutendsten Komiker – Wenzel Scholz, Johann Nepomuk Nestroy, Karl Treumann, Josefine Gallmeyer – waren nun nicht mehr mit immer wieder reproduzierten Typen wie dem Kasperl oder dem Staberl verbunden, sondern mit spezifischen Einzel-

8 Vertrag zwischen Girardi und der Direktion des Theaters an der Wien vom 10. Februar 1874; zit. nach Holzer (Anm. 5), S. 158 f., hier S. 159.

9 Für eine zusammenfassende Darstellung dieses Phänomens vgl. Marion Linhardt, ‚Die lustige Person oder Das Komische als Rollenfach‘, in: *Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen*, hg. von Eva Erdmann, Bielefeld 2003, S. 52–59.

leistungen, die gleichwohl ebenfalls wenig individualisiert waren und sich zu einem eigenen, durch die Persönlichkeit des jeweiligen Darstellers bestimmten komischen Fach fügten.

Girardis Position im Ensemble des Theaters an der Wien und seine Art der Rollenauffassung bis in die frühen 1880er Jahre erscheint demgegenüber als erneute Hinwendung zum Typenfach. Die Diener, Naturburschen und komischen Höflinge, die sich am Rande der in der Operette immer deutlicher in den Vordergrund tretenden Liebeshandlungen bewegten, verschmolzen in der spezifischen Interpretation Girardis allmählich zu einem eigenen Typus „Girardi“, der gewissermaßen als strukturelles Pendant zu den Hanswurst- und Kasperl-Figuren des 18. Jahrhunderts zu begreifen wäre. Lauteten die Theater-Ankündigungen seinerzeit „Hans-Wurst, der muntere Gärtner“, „Hans-Wurst, der reiche Bauer“, „Kasperl, der lustige Hausknecht“, „Kasperl als reisender Schuster und erzwungener Räuber“, „Kasperl der alte Lehrbub“ oder „Kasperl der Fagottist“,¹⁰ so zeigte die Operette nun „Girardi als Zeremonienmeister“ (Richard Genée, *Der Seekadet*, 1876), „Girardi als dalkater Bua“ (Carl Millöcker, *Das verwunschene Schloß*, 1878), „Girardi als Marchese“ (Strauß, *Der lustige Krieg*, 1881), „Girardi als herzoglicher Leibbarbier“ (Strauß, *Eine Nacht in Venedig*, 1883), „Girardi als Schmugglerwirt“ (Millöcker, *Gasparone*, 1884) oder „Girardi als Gemeindediener“ (Millöcker, *Der Feldprediger*, 1884). Den für die älteren Typenfiguren konstitutiven Schritt über die Rampe auf das Publikum zu vollzog Girardi im Rahmen dieser komischen Charginrollen nicht zuletzt durch seine Art des Couplet-Vortrags. Mit Nummern wie „I woas net, wia’s kimmt“ (Andredl in *Das verwunschene Schloß*), „Ich bin Gourmand“ (Johann in *Blindekuh* von Strauß, 1878), „In der Nacht“ (Sancho in *Das Spitzentuch der Königin* von Strauß, 1880) oder „Nur für Natur“ (Sebastiani in *Der lustige Krieg*) trat er aus der Handlung heraus: hier präsentierte sich der Typus „Girardi“ den Wienern und solidarisierte sich zugleich mit ihnen.

Girardis Couplet-Vortrag schloss nicht nur an aufführungspraktische und ästhetische Aspekte des Wiener Typentheaters an, sondern stellte darüber hinaus die Verbindung zu einem zentralen Phänomen der Wiener populären Kultur des 19. Jahrhunderts her, nämlich zum Volkssängertum.¹¹ Angesichts der zunehmenden Internationalisierung der großstädtischen Unterhaltung in der zweiten Jahrhunderthälfte boten die in Beiseln, beim Heurigen und in Singspiel-

10 Vgl. hierzu die vielfältigen Dokumente und Quellen im Katalog zur Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, die 1892 im Wiener Prater abgehalten wurde: *Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien. Abteilung für Drama und Theater*, [Wien] 1892.

11 Einen materialreichen Einblick in die Volkssängerthematik bietet der Band *Wienerlied und Weana Tanz*, hg. von Susanne Schedtler (*Beiträge zur Wiener Musik*, Bd. 1), Wien 2004, der als Begleitpublikation zur Ausstellung „Ausgestellt is’ ... die Wienermusik“ (Stadtgalerie Vienna, September/Oktober 2004) erschien. Nach wie vor instruktiv ist Josef Kollers grundlegende Darstellung *Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit. Nacherzähltes und Selbsterlebtes*, Wien 1931.



Abb. 2: Titelblatt des *Fiakerlieds*

der Zeitgenossen einen als ursprünglich angenommenen, von der Moderne unberührten Wiener Stadtraum bevölkerten;¹² Girardi erschien als singender Fiaker und reihte sich so in die Gruppe der Fiakersänger ein, deren seinerzeit wohl berühmtester Josef Bratfisch, der Kutscher des Kronprinzen Rudolf, war; und Girardi erschien in der Maske des Fiakers als Repräsentant jenes Standes, dessen ideelle Bedeutung zunahm, je mehr die Pferdekutscher gegen Ende des Jahrhunderts von modernen, technisierten Transportmitteln in ihrer Existenz bedroht wurden, und der damit seinerseits als Symbol der gefährdeten ‚alten‘ Stadt fungierte. Das Wiener *Fremdenblatt* druckte in seinem Bericht über das Praterfest und Girardis Auftritt eine Strophe des *Fiakerlieds* ab, in der sich all diese Vorstellungen wiederfinden – Vorstellungen, die aus dem Interpreten Girardi einen ‚Wiener‘ machten:

Wir ha'm heut's Jubiläum
 Weil heut vor hundert Jahr'n
 Zum erstenmal d'Fiaka
 In Wien am Stand sein g'fahr'n.
 Bei tausend san ma heut' scho'
 Und wer nur was versteht,

12 Vgl. dazu auch die Materialien in *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, hg. von Wolfgang Kos und Christian Rapp, Wien 2004, der umfangreichen Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung des Wien Museums; hier insbesondere S. 475–490.

hallen auftretenden Volkssänger, in der Tradition der Harfenisten und Pawlatschensänger stehend, eine Gewähr für die vermeintlich bedrohte ‚wienerische Echtheit‘ und wurden damit zu wichtigen Trägern einer lokal auf gefassten Identität. In die Gruppe jener ‚Inbilder‘ des Wienerischen rückte auch der Grazer Alexander Girardi ein, und das spätestens mit seinem Vortrag des von Gustav Pick komponierten *Fiakerlieds* im Mai 1885 in der Prater-Rotunde. Dieser Auftritt Girardis ordnete den Gesangskomiker den Volkssängern, aber auch einer imaginierten Soziotopographie Wiens zu: Girardi erschien als Fiaker und zitierte damit das Repertoire von ‚Wiener Typen‘ (Wäschermädel, Werkelmann, Deutschmeister, Dienstmann, Marktweib, Gigerl), die aus der Perspektive

Gibt's zu, die Weana Fiaka san
 A Spezialität.
 Aber heut in hundert Jahr'n geht's aus an andern Ton,
 Da fahr'n's nur mehr durch die Luft,
 I hör' scho, wie der Wass'rer ruft:
 Hörst Schurschl, schwing' Di zuwa, flieg' hin zan Herrn Baron,
 Der braucht heut in die Freudenau an off'nen Luftballon.
 Hör' i das unter d'Erd hinab,
 So draht's mi aber um im Grab.
 Denn i bin und bleib' halt an echt's Weanakind,
 A Fiaka, wie man' nachher nimmer find't,
 Mei Bluat is so lüftig und leicht wie da Wind –
 I bin halt an echt's Weanakind!¹³

Etwa 20 Jahre nach Girardis erstem Auftreten als Sänger des *Fiakerlieds* – während Girardis Engagement am Berliner Thalia-Theater 1908 – stellte Karl Friedrich Nowak in einer kleinen Monographie noch einmal heraus, wie sich in Picks Lied die Überblendung der Figur Girardis mit Wien vollzog. Bezeichnenderweise ist das Wien, das Nowak seiner Beschreibung zugrunde legt, nicht das Wien Girardis, also das moderne „Groß-Wien“, sondern „Alt-Wien“, die „Stadt, die niemals war“:¹⁴ Nowak charakterisiert Wien als Stimmungsraum, dessen Bezugspunkte die ‚Biedermeiergestalten‘ Franz Grillparzer und Josef Lanner sind, und ordnet auch Girardi in diesen Stimmungsraum ein, ja zeigt ihn als idealen Vertreter all jener Eigenschaften, die „Alt-Wien“ ausmachen.

Aber eins darf man in der Schilderung jener Epoche und all der Zusammenhänge, die zwischen ihr und dem Künstler bestehen, hier nicht vergessen: daß er einmal auch das Fiakerlied sang ... Das Fiakerlied, das längst seither hinausflog über Wien und Oesterreich und fast alles an Girardi zeigte: die unnachahmliche Grazie und die leichte, schwärmende Rührung, die Noblesse und die lächelnde Verschwiegenheit, die stolze Gelassenheit unerhörter Mittel und ihre Echtheit. Und mehr noch war in diesen flinken, klappernden Strophen: die Kaiserstadt, von der einmal die Bänkelsänger und die Dichter sangen, Wien, das noch immer verführerisch, leicht und leichtsinnig war, Grillparzers Capua, das noch einmal historisch durch Girardi wird.

13 ‚Das Fest der freiwilligen Rettungsgesellschaft‘, *Beilage des „Fremden-Blatt“*, 26. Mai 1885.

14 Die Kuratoren der „Alt-Wien“-Ausstellung des Wien Museums (November 2004 bis März 2005) und die Autoren des dazugehörigen Kataloges (Anm. 12) haben aus der Perspektive unterschiedlichster Disziplinen gezeigt, inwieweit es sich bei „Alt-Wien“ weniger um eine historisch fassbare Realität als vielmehr um einen Vorstellungskomplex handelt, und ihre Arbeit folgerichtig mit dem Schlagwort von der „Stadt, die niemals war“ überschrieben.

[...] vielleicht ist er heute der glänzendste und der innigste Repräsentant eines fast sagenhaften Wienertums, dessen Legenden er noch einmal wahr macht. [...] Er hat die Wiener Gutmütigkeit, hat noch die verschollene Gemütlichkeit, die „Raunzerei“ und die Verschämtheit, die Räsonnierbereitschaft und die leise, träumerische, verschwebende Altwiener Sentimentalität, die immer halb verliebt und halb verborgen ist, wie in Lannerschen Wiener Walzern, wo sie die Lustigkeit heimlich umspielt.¹⁵

Nowaks Einschätzung zeigt: Girardi, dessen erfolgreichste Bühnenjahre mit der Moderne zusammenfallen, avancierte bereits in den Augen seiner Zeitgenossen zum Inbegriff „Alt-Wiens“.¹⁶ Es ist zu fragen, welche Prozesse von Identifikation diese Wahrnehmung grundierten.

„Girardi war aus Raimunds Geschlecht ...“¹⁷

In den 1870er Jahren waren Girardis Laufbahn als Gesangskomiker am Theater an der Wien und seine Funktion innerhalb des Rollenfachsystems der Operette einerseits durch den Rang der älteren Komikerkollegen und andererseits durch die spezifische dramaturgische Struktur der mittleren und späten Offenbach- sowie der frühen Strauß-Operetten geprägt gewesen, die in der Regel Frauenfiguren ins Zentrum rückten und damit nicht zuletzt Marie Geistinger für ihre Auftritte einen idealen Rahmen boten. Diese Gegebenheiten legten Girardi für einige Spielzeiten auf Charginrollen fest, gerieten jedoch bald in Fluss: Die Geistinger zog sich im Januar 1876 aus dem festen Operetten-Engagement zurück, Rott starb im Februar 1876, Swoboda verließ das Theater an der Wien und trat wechselnde Direktorenposten an. Vor allem aber verstand Girardi es, eine enge Beziehung zu Johann Strauß – der Galionsfigur der ‚heimischen Operette‘ – aufzubauen, der seine späteren Operetten dann gänzlich auf Girardi zuschnitt: den *Zigeunerbaron* (1885) mit der Partie des Kálmán Zsupán, *Simplicius* (1887) mit der Titelpartie, *Fürstin Ninetta* (1893) mit der Partie des Kassim Pascha, *Jabuka* (1894) mit der Partie des Joschko und *Waldmeister* (1895) mit der Partie des Erasmus Müller.¹⁸ Überblickt man Girardis darstellerische Entwicklung der 1880er Jahre, so fällt auf, dass er die von ihm vertretene Lustige Person nach und nach aus der Position der Charge herausführte und ihr ein

15 Karl Friedrich Nowak, *Alexander Girardi. Sein Leben und sein Wirken*, Berlin 1908, S. 49 f. und S. 73 f.

16 An dieser Stelle sei angemerkt, dass die betreffende Einschätzung Girardis und Wiens keineswegs auf einer deutschen und damit externen Perspektive beruhte; gleich oder ähnlich lautende Bewertungen finden sich auch in der österreichischen Kritik und Publizistik, wie das Beispiel Alfred Polgar zeigen wird.

17 So die pathetische Interpretation Rudolf Holzers (Anm. 5), S. 198.

18 Diese Zusammenarbeit ist im Briefwechsel Girardi–Strauß eindrucklich dokumentiert; vgl. Anm. 5.

facettenreiches Profil sowie größere Bedeutung für die Gesamtdramaturgie der Operette gewann. „Girardi“ stand bald nicht mehr für das grotesk-komische Typenfach, sondern für spezifische, an einer individuellen Ausdrucksfähigkeit orientierte Charakterpartien. Aufschlussreich im Hinblick auf diese Etablierung Girardis als „Menschendarsteller“¹⁹ ist die Analyse des Phänomens „Girardi“, die Hermann Bahr 1910 aus Anlass von Girardis 60. Geburtstag verfasste und 1911 in seiner Essay-Sammlung *Austriaca* veröffentlichte:

Wenn Girardi auf die Bühne tritt, kommt ein kreuzfideler Mensch herein und macht Dummheiten. Es ist zunächst der alte Thaddädl. Alles an ihm ist dumm, man muß ihn auslachen, und ihm ist das recht, er treibt es immer ärger, je mehr man über ihn lacht; das scheint auch für ihn ein großer Spaß zu sein; er macht augenscheinlich nur den Dummen, er ist es sicher gar nicht. Das merkt man gleich, und es dauert nicht lang, so glaubt man auch schon zu wissen, warum er den Dummen macht. In seiner Stimme hat er dann nämlich auf einmal einen Klang von heimlicher Wehmut, und da erinnern wir uns, daß die Stimmen guter Menschen so klingen, die sich schämen, gut zu sein, und Furcht haben, es sich merken zu lassen, weil man sonst doch den Menschen ganz wehrlos preisgegeben ist. Der Zuschauer weiß also bald: dieser Thaddädl ist ja gar keiner, er tut nur so; er ist ein rührend guter Mensch, der sich nur davon nichts merken lassen will und es in Späßen versteckt, weil es doch nun einmal guten Menschen, wenn sie sich darauf ertappen lassen, in unserer bösen Welt zu schlecht ergeht. Der Augenblick, wo Girardi dies dem Zuschauer zu verstehen gibt, indem er auf einmal ganz leise den Thaddädl ein wenig hebt und uns darunter hören läßt, wie sein Herz schlägt, und dann wieder der Augenblick, wo er, ein bißchen beschämt, sich nun allmählich wieder verdeckt und aus dem Menschlichen zum Kasperl zurückkehrt, das sind immer die größten Wirkungen in allen seinen Rollen.²⁰

Was Bahr hier als Merkmal des Girardi'schen Spiels beschreibt, nämlich die Überlagerung und damit die Gleichzeitigkeit von Thaddädl-Spaß und rührender Wehmut, wäre auch im Sinn einer Nachzeitigkeit aufzufassen: Die eindimensionale Lustige Person, der „Thaddädl-Girardi“, verlor sich im Laufe der 1880er Jahre, der „rührend gute Mensch“ begann das Fachverständnis Girardis zu dominieren.

Diese Verschiebung vom Typenkomiker zum gebrochen-komischen Charakterspieler weist erstaunliche Parallelen zur Schauspielerkarriere Ferdinand Raimunds auf; und sie vollzog sich in jener Phase von Girardis Laufbahn, in der dieser sich erstmals den großen Raimund-Partien zuwandte, also den Rollen,

19 Unter den vielen Zeitgenossen, die Girardi mit diesem Attribut belegten, war auch Karl Kraus in seinem Artikel ‚Girardi‘; vgl. *Die Fackel* 246–247 (12. März 1908), S. 38–44.

20 Hermann Bahr, ‚Girardi‘, in: ders., *Austriaca*, Berlin 1911, S. 192–201, hier S. 198 f.

die Raimund sich selbst in seine Stücke hineingeschrieben hatte. Raimund hatte spätestens in den Zaubermärchen *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826; als Fortunatus Wurzel), *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828; als Rappelkopf) und *Der Verschwendler* (1834; als Valentin) das komische Typenfach verlassen und das Charakterfach „Raimund“ geschaffen. Die Rollen in ebendiesen Stücken²¹ waren es, die Girardi im Bewusstsein der Wiener als Charakterkomiker und als „Volksschauspieler“ verankerten.²² Girardi wurde, während er glänzende Erfolge in der Operette feierte, paradoxerweise zum Repräsentanten jenes älteren Repertoires, dessen Verdrängung durch die Operette man allenthalben beklagte.²³ Raimund, Girardi und das Theater des Vormärz, das im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts häufig undifferenziert unter einem programmatischen, kämpferisch gebrauchten ‚Volkstheater‘-Begriff subsumiert wurde, flossen in einem „Alt-Wien“ zusammen, mit dem sich in stadträumlicher Hinsicht das Bild einer biedermeierlichen Vorstadt und in ideologischer Hinsicht die diffuse Vorstellung eines wienerisch geprägten, gleichwohl allgemeingültigen ‚Menschseins‘ verbanden. In diesem Sinne resümierte auch Karl Friedrich Nowak:

Girardi hat Nestroy gespielt [...] Aber das tiefere, stillere Gefühlsbedürfnis, Neigung und Volksbewußtsein, das Sentiment hat ihn doch immer wieder zu Raimund gedrängt, – fast zu „seinem“ Raimund, der ein Phantasieland mit Bauern, die Millionäre werden, mit Menschenfeinden, die der Alpenkönig heilt, mit hundert Symbolen und schlichten Allegorien bevölkert, die alle nur die Menschheit bedeuten.²⁴

Anklänge an eine Identifikation der Persönlichkeit Girardis mit den Raimund-schen Figuren unter dem Vorzeichen eines naturhaft gedachten und auf eine unbestimmte Wiener Vergangenheit bezogenen Menschseins finden sich bereits in den Besprechungen zu Girardis erstem Auftreten als Valentin am 30. April

21 Girardi spielte den Valentin und den Rappelkopf ab 1884, den Wurzel ab 1898; 1881 hatte er wenige Male die Nebenrolle des Baumeister Sockel in *Der Verschwendler* gegeben.

22 Ein ganz eigenes Thema wäre in diesem Zusammenhang die theaterhistorische Erscheinung der Kopisten: sowohl Raimund als auch Girardi fanden zahlreiche Nachahmer, schufen also ein eigenes „Fach“, das dann von anderen Schauspielern repräsentiert wurde. Zu den bekanntesten Raimund-Nachahmern gehörten übrigens Karl Mathias Rott und Carl Adolf Friese, Girardis Komikerkollegen aus seinen ersten Jahren am Theater an der Wien. Vgl. hierzu: Ferdinand von Seyfried, *Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren*, Wien 1864, Kapitel XXXVI (für den Hinweis auf Seyfried danke ich Gunhild Oberzaucher-Schüller).

23 Neben den erwähnten Raimund-Rollen gab Girardi im Laufe seiner Karriere den Adam Muff in Franz Xaver Tolds romantisch-komischem Zauberspiel *Der Zauberschleier* von 1842 (1876), den Zwirn in Nestroys Zauberspiel *Der böse Geist Lumpacivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* von 1833 (1876), den Christopherl in Nestroys Posse *Einen Jux will er sich machen* von 1842 (1879) und den Willibald in Nestroys Einakter *Die schlimmen Buben in der Schule* von 1847 (1883).

24 Nowak (Anm. 15), S. 82 f.

1884, das als herausragendes Datum nicht nur für Girardis Karriere, sondern auch für die Wiener Raimund-Rezeption des späten 19. Jahrhunderts gelten muss. Der Wiener Journalisten- und Schriftsteller-Verein „Concordia“ arrangierte anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der *Verschwender*-Uraufführung eine Festvorstellung im Theater an der Wien, bei der Schauspieler der Privat- und der Hoftheater mitwirkten: Josefina Wessely als Fee Chéristane, Katharina Schrott als Rosa, Emmerich Robert als Flottwell und Katharina Herzog als altes Weib. Ein von Ludwig Anzengruber verfasster Epilog bot eine Phantasie über Raimund und die „Volksseele“. Das besondere Augenmerk von Publikum und Kritik richtete sich auf Girardi, dessen jüngste Erfolge in *Eine Nacht in Venedig* (Oktober 1883) und *Gasparone* (Januar 1884) noch ganz dem Operettenkomiker galten, während die Titelpartie in Robert Planquettes aus dem Englischen übersetzter romantisch-komischer Operette *Rip-Rip* (Dezember 1883) ihm auch ernste Töne abverlangt hatte. Das *Fremdenblatt* vom 1. Mai 1884 berichtete über Girardis Valentin-Interpretation:

Die gestrige Aufführung des „Verschwender“ konnte als eine Feier des Wiener Volksstücks und als eine den Manen Ferdinand Raimund’s dargebrachte Huldigung gelten. [...] Ein Hauptinteresse der ganzen Vorstellung galt selbstverständlich dem Debut des Herrn Girardi als Valentin, dessen Erfolg die besten Erwartungen noch übertraf; hatte der Künstler in den beiden ersten Akten mit seinem Humor, seiner natürlichen Laune leicht gewonnenes Spiel, so wuchs im dritten Akte seine Darstellung zu bedeutender Kraft empor. Girardi bewährte sich als echter und rechter Volksschauspieler, der auch dem Ernst zu seinem vollen Recht verhelfen kann, und gestern für den treuen Diener Valentin Töne fand, welche das Gemüth bewegen mußten und wahrhaft ergreifend wirkten.

Sigmund Schlesinger lobte im *Neuen Wiener Tagblatt*:

Mit glänzenden Bekannten zog über die Vorstellung ein neuer Glanz durch eine neue Talent-Offenbarung auf – Girardi spielte zum ersten Male den Valentin, und was sein Rip-Rip schon hatte ahnen lassen, das trat nun als erfreulichste Thatsache hervor, ein echter Darsteller des Volksgemüthes ist da erstanden. Ich nehme keinen Anstand, es geradehin zu sagen, daß, was Herzenseinfachheit und Herzensinnigkeit betrifft, Girardi den berühmten Valentin Karl Rott’s übertrifft. Die Wirkung in der Erkennungsszene des dritten Aktes war denn auch eine tiefergreifende und sich stürmisch äußernde, und sie blieb, so wie die Leistung selbst, auf gleicher Höhe bis zum Schlusse. Das Hobellied besonders wurde ganz mit der rührenden Schlichtheit des Charakters und mit allem Reiz dieser „Tischler-Philosophie“ vorgetragen; eine angefügte Huldigungsstrophe für Raimund erregte natürlich Enthusiasmus.

Mit Raimunds Valentin erarbeitete Girardi sich eine Partie, die bis an sein



Abb. 3–5: Ferdinand Raimund (Kupferstich nach J. C. Schoeller, oben links) und Alexander Girardi (rechts oben und unten) als Valentin in Raimunds *Verschwendler*

Lebensende zu seinen Paraderollen gehören sollte²⁵ und in der sich seine unterschiedlichen darstellerischen Qualitäten in idealer Weise vereinigen ließen: Konnte er als Flottwells Diener zu Beginn des Stücks rasche komische Effekte erzielen, sprach der Tischler und Familienvater des letzten Aktes das Gefühl des Publikums an und vermochte zu rühren. Auffallend ist nun, wie sich die Wahrnehmung von Girardis Valentin-Darstellung und ihre Bewertung im Laufe der Jahre veränderten: Wurden zunächst – wie in den zitierten Rezensionen – Kategorien angesprochen, die sich zumindest im allerweitesten Sinn auf eine schauspielerische Technik beziehen ließen, wie „Humor“, „natürliche Laune“, „Herzenseinfachheit“, „rührende Schlichtheit“, so verschob sich die Perspektive auf Girardi, sein Verhältnis zu Raimund und seine Position innerhalb der zeitgenössischen Wiener Theaterszene allmählich, bis in Girardi/Va-



25 Von vergleichbarer Bedeutung für Girardis Repertoire waren lediglich der Schweinezüchter Zsupán in Strauß' *Zigeunerbaron* sowie der Schuster Weigel in Adolf L'Arronges Original-Volksstück *Mein Leopold*, eine Partie, auf die noch einzugehen sein wird.

lentin schließlich ein allumfassendes und zugleich unbestimmbares ‚wienerisches Wesen‘ aufgefunden und an „Alt-Wien“ zurückgebunden wurde. Beispielhaft hierfür steht Alfred Kerrs Berliner Feuilleton *Girardi. Als Valentin* aus dem Januar 1908, in dessen fünftem Abschnitt Kerr den Blick von der aktuellen *Verschwender*-Aufführung in Berlin nach Wien wendet:

An Wien ist für unsereinen so vieles Widerstrebende. Unsagbar schön ist die Stadt vielleicht im September, wenn man von Venedig kommt; wenn in diesem Zwischenort auf den Plätzen der Nebel steigt ... Denkt nicht an das Wien der Kaffeehausliteraten. Denkt nicht an das Wien mit der Finanzpatina, mit verdickter Nachahmung des Pariserischen. Sondern: seht den Girardi und denkt an die Stadt mit einer alt-gesetzten, einer geschmeidig-reschen Bevölkerung; von besonderer Anmut; die Stadt, wo im Lauf zweier Jahrhunderte so viel und so oft kennerische Stufungen, unterscheidlichere [sic!] Tönungen im Vortrag „gebracht“ worden sind; eine Stadt mit alten Volkssängern; eine Stadt, wo auch der Schubert einmal gewandelt ist; wo der Raimund und der Nestroy kämpften; wo der Anzengruber sann. Trank und sann ... Denkt an solcherlei Züge: so erscheint der Girardi wie das späte Genie einer halbvergangenen Stadt.²⁶

Gänzlich von der schauspielerischen Praxis entfernt hat sich schließlich Herbert Ihering mit seinem 1942 publizierten Girardi-Porträt: Ihering stilisiert Girardi zu einer Reinkarnation Raimunds und zum Sinnbild eines phantastischen Wien bzw. eines ‚alten Österreich‘, über das sich nun umso trefflicher spekulieren ließ, als die Habsburgermonarchie seit 1918 als Staatsgebilde tatsächlich nicht mehr existierte und sich damit auch die Position Wiens entscheidend verändert hatte. Iherings Betrachtungen schließen mit dem apotheotischen Urteil:

Am Übermaß der Illusion und am Übermaß der Ironie ging das alte Österreich zugrunde. In Girardi lebte noch der alte Glaube. In ihm sammelte sich die bejahende Kraft, die der Zersetzung ebenso in Gefühlseligkeit wie in nihilistischer Witzelei sich entgegenstellte. In ihm lebte die Phantasie, die pappene Wolken zum seligen Paradiese und gemalte Putten zu schwebenden Genien machte. Vom Himmel der Soffitten kamen die guten Geister Wiens hernieder und gossen ihr Füllhorn über ihn aus. Aus den Kulissengassen schritten Rappelkopf und Wurzel und Valentin auf ihn zu und wurden eins mit ihm.²⁷

26 Alfred Kerr, *Gesammelte Schriften in zwei Reihen. Erste Reihe in fünf Bänden: Die Welt im Drama, Band 5 (Das Mimenreich)*, Berlin 1917, S. 376–378, hier S. 378. Kerrs Wien-Charakterisierung wurde von dem Wiener Arthur Schnitzler kritisch aufgefasst: Schnitzler – selbst ein leidenschaftlicher Girardi-Verehrer – notierte am 13. Januar 1908 in seinem Tagebuch: „Ein Feuilleton von Kerr, über Girardi – worin ein oberflächlich mißwollender Absatz über Wien.“ Schnitzler (Anm. 1), S. 311.

27 Herbert Ihering, ‚Alexander Girardi‘, in: ders., *Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Schauspieler von gestern und heute*, Heidelberg, Berlin, Leipzig 1942, S. 51–56, hier S. 56.

„Flickschuster [...] Ein lächelnd-stilles, weißes Wunder“²⁸

In das Umfeld seines Hervortretens als Volkssänger²⁹ und seiner frühen Raimund-Interpretationen fiel auch Girardis Debut in jener Rolle, die die Veränderung in seinem Fachprofil wohl am deutlichsten markierte, die in schärfstem Kontrast zu seinen Operettenpartien stand und mit der ihn seine Zeitgenossen womöglich am eindeutigsten identifizierten. Die Rede ist von der Rolle des Schusters Gottlieb Weigel in dem Original-Volksstück mit Gesang *Mein Leopold* von Adolf L'Arronge, uraufgeführt mit Musik von Rudolf Bial 1873 am Berliner Wallner-Theater und in einer Wiener Fassung mit Musik von Carl Ferdinand Konradin 1874 am Wiener Carl-Theater, hier mit Josef Matras in der Hauptrolle. Girardi spielte den Weigel erstmals am 5. November 1886 und verabschiedete sich mit dieser Rolle am 14. Januar 1918 von den Wiener Privattheatern, bevor er am 15. Februar 1918 mit Raimunds *Der Bauer als Millionär* sein nur noch wenige Wochen dauerndes Engagement am Burgtheater antrat.

Mein Leopold folgt in Dramaturgie und Figurenzeichnung einem Programm der Rührung und Moral, das die Basis zahlreicher Girardi-Stücke zumal ab den späten 1890er Jahren bildete und das – so meine These – an eine spezifische

Abb. 6: Alexander Girardi in *Mein Leopold*



zeitgenössische Lesart der Zauber- märchen Raimunds anknüpfte: an jene Lesart nämlich, die Raimund als Vertreter der ‚bürgerlichen‘ Tugenden der Selbstbescheidung und der Zufriedenheit begriff und diese Tugenden mit einer imaginären Welt des ‚Biedermeier‘ in Verbindung brachte. Die Werte und Normen, die sich aus dieser Perspektive in Raimunds Stücken auffinden ließen und die im Lied des Wurzel als Aschenmann (*Der Bauer als Millionär*) und im Hobel-Lied Valentins (*Der Verschwender*) eine gewissermaßen konzentrierte poetisch-musikalische Form gefunden hatten, wurden in Volksstücken der Jahrhundertwende erneut angespro-

28 Alfred Kerr, ‚Girardi (Mein Leopold). Thalia-Theater‘, *Der Tag*, Berlin, 22. Dezember 1908; Nachdruck in: Alfred Kerr, *Liebes Deutschland. Gedichte*, hg. von Thomas Koebner (*Werke in Einzelbänden*, Bd. 2), Berlin 1991, S. 190 f.

29 Zu Girardis populärsten Nummern der 1880er und frühen 1890er Jahre gehörten *Pführt di Gott, du alte Zeit* (Text und Musik: Carl Lorens), *Wiener Schusterbubenlied* (Alexander Krakauer) und *Deutschmeisterlied & Marsch* (Gustav Pick).

chen und gaben scheinbar eine Antwort auf die von vielen als bedrohlich empfundenen Veränderungen des städtischen Lebens. Der Charakterspieler Girardi, der „rührend gute Mensch“, stand für diese Volksstück-Dramaturgien und wurde so auf eine untergründige Weise mit dem ‚Biedermeier‘-Ideal des funktionierenden Stadt- und Familienidylls identifiziert.³⁰

L'Arronges Stück stellt am Schicksal zweier Familien hausväterliche Vernunft und blinde „Affenliebe“, kindliche Zuneigung und kindlichen Undank, Tugend und Laster, Selbstbescheidung und Verblendung, kleinbürgerlichen Fleiß und parvenuhaftige Überhebung einander gegenüber und gibt in einem glücklichen und zugleich behrenden Ende Gelegenheit zu Tränen der Rührung. Während der rechtschaffene und bescheidene Rechnungsoffizial Willner seine Familie mit zärtlicher Strenge zusammenhält, hat der reiche, dabei kaum des Lesens mächtige Schuhmacher und Hausbesitzer Gottlieb Weigel aus seinem Sohn Leopold in falsch verstandener Liebe einen egoistischen und rücksichtslosen Verschwender gemacht, seine stille, arbeitsame und zärtliche Tochter Clara hingegen stets zurückgesetzt. Als Clara den Heiratsantrag von Weigels tüchtigem Altesellen Rudolf Starke annimmt, wirft Weigel die Tochter aus dem Haus. Immer stärker konzentriert er sich darauf, Leopold alle Wünsche von den Augen abzulesen, was ihm dieser nicht nur mit Undank, sondern mit Betrug lohnt: er nutzt die Lese- und Schreibschwäche seines Vaters aus, der unwissentlich Wechsel unterzeichnet und bald dem finanziellen Ruin entgegengeht. Erfahren zu müssen, dass Leopold Marie Willner die Ehe versprochen hat, obwohl sie für ihn nur eine „flüchtige Bekanntschaft“ unter vielen anderen war, und dass er Emilie, die Tochter des reichen Kaufmanns Schwalbach, wegen ihres Vermögens heiraten will, obwohl er sie nicht liebt – dies alles befremdet Weigel zwar, lässt ihn aber noch nicht an Leopold zweifeln. Er bricht erst zusammen, als Schwalbach ihn mit der Tatsache konfrontiert, dass Leopold Emilie bewogen hat, ihrem Vater 2000 Gulden zu entwenden, und nun unter Zurücklassung Emilies mit dem Geld auf und davon ist. Gleichwohl sucht Weigel noch ein letztes Mal, Leopolds Ruf zu retten, und übergibt Schwalbach, angeblich im Auftrag Leopolds, seine letzten Ersparnisse. Gebrochen und zum bettelarmen Flickschuster herabgekommen, zahlt er über Jahre in kleinen Raten den von

30 Gesondert zu untersuchen wären die Funktion eines idealisierten Handwerks in der Stadt des späten 19. Jahrhunderts und der entsprechende Blick auf den gewesenen Zuckerbäckerlehrling Raimund, den Schlosserlehrling Girardi, der Tischler Valentin und den Schuster Weigel. Einen interessanten Ausgangspunkt hierfür böte Hugo von Hofmannsthal diesbezügliche Raimund-Charakteristik von 1920: „Er gehört einer Gemeinschaft an: Wien, und er teilt mit dieser Gemeinschaft alles, was er hat. Es ist sonderbar, sich Shakespeare als Gesellen bei einem Fleischhauer vorzustellen oder Molière als jungen Tapezierer, aber es ist natürlich, daß Raimund ein Zuckerbäckerlehrling auf der Wieden oder in Hernalts und dann ein Schauspieler in der Leopoldstadt war. Die Einheit aller dieser Dinge ist vollkommen.“ Hugo von Hofmannsthal, ‚Ferdinand Raimund‘, in: ders., *Reden und Aufsätze II, 1914–1924 (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Bd. 9)*, Frankfurt a. M. 1979, S. 117–122, hier S. 118.

Leopold gefälschten Wechsel ab. Der Herzensklugheit der Willner-Töchter ist es schließlich zu verdanken, dass Weigel mit seiner Tochter Clara, seinem Schwiegersohn Rudolf und seinen Enkeln vereint wird. Leopold, so erfährt man, ist in Amerika durch große Not geläutert worden und konnte sich mit finanzieller Unterstützung Rudolfs eine ehrliche Existenz aufbauen; er wird nach Wien zurückkehren und das Marie gegebene Eheversprechen einlösen.

Im Kontext von Girardis Fachprofil der 1880er Jahre stellte der Schuster Weigel, der fast durchgehend dem ersten Charakterfach angehört, einen Sonderfall dar: noch über Jahre würde Girardi – nicht zuletzt aufgrund seiner Position im Ensemble des Theaters an der Wien – vornehmlich in großen komischen Operettenpartien beschäftigt sein. Gleichwohl wurden mit dem alten Flickschuster die entscheidenden Weichen für Girardis spätere Fachentwicklung und darüber hinaus für eine neue Dramaturgie der Operette gelegt, in der übrigens der Stadtkörper Wiens, die Wiener Vergangenheit und die Wiener Musik- und Theatertradition erstmals als konstitutive Elemente erschienen. Die Volksstücke, in denen Girardi um 1900 zumal am Raimund-Theater glänzte, wie Victor Léons *Die lieben Kinder* (1898) oder Franz von Schönthans und Vincenz Chiavaccis *Aus'n Herzen heraus!* (1901), perfektionierten das mit *Mein Leopold* vorgegebene Modell eines volkstümlichen Rührstücks und prägten ein rührend-komisches Charakterfach für Girardi, das dieser dann in die Operette des frühen 20. Jahrhunderts übertrug.³¹ Den Bogen von den Raimund-Rollen über L'Arronges Schuster Weigel bis hin zu den Hauptpartien in Girardis späten Erfolgsoperetten *Reiche Mädchen* (1909), *Das Glücksmädel* (1910), *Mein junger Herr* (1910) und *Das dumme Herz* (1914) spannten insbesondere jene resignativ-beschaulichen Couplets oder Lieder, mit denen Girardi sein Wiener Publikum unmittelbar ansprach: Nach dem Hobel-Lied und dem Aschen-Lied verkündeten auch Weigels Couplet „So einfach und bescheiden“ und Gesangs-

nummern wie das Selbstgespräch des Lindhuber „Nur nichts gar zu tragisch nehmen“ in *Das Glücksmädel* oder das Lied des Florian „Für Herz und Seel' ist Ruh' nur gut“ in *Das dumme Herz* kleinbürgerliche Lebensweisheiten. In welchem Ausmaß die Tugenden, die Girardi in seinen rührend-komischen Rollen vertrat, um 1900 als Emblem „Alt-Wiens“ galten, inwieweit Girardi also auch jenseits kon-

Abb. 7: Gedenktafel in der Girardigasse in Graz



31 Dieses Charakterfach prädestinierte ihn – das sei nur am Rande erwähnt – für die Partie des alten Weiring in Arthur Schnitzlers *Liebelei*, die letzte Rolle, die Girardi spielte.

kreter Bezugnahmen auf Raimund und dessen Stücke in einem umfassenderen und zugleich subtileren Sinn mit Raimunds ‚Welt‘ identifiziert werden konnte, macht Wolfgang Maderthaners und Lutz Musners politische Analyse jener Jahre deutlich. Ausgangspunkt der Argumentation ist dabei die Ideologie Karl Luegers, der als christlich-sozialer, antisemitischer Bürgermeister (1897–1910) der Stadt Wien längerfristig seinen Stempel aufdrückte.

[Lueger] schaffte sich seine Tradition des eigentlichen Wienerischen als einen neuen Erfahrungshorizont des politischen Handelns und gab damit der Stadt eine eigene, neue Signatur. Er insinuierte das scheinbare wahre und echte Wien der Kleinbürger gegen die Entfremdungserfahrungen und den Kultur- und Arbeitsschock der Moderne. [...] Er schuf Wien als *Vaterstadt* in Form einer imaginierten Gemeinschaft der Petite Bourgeoisie. Darin bündelte er eine Vorstellung Wiens als Inbegriff einer vorindustriell-bürgerlichen, ständisch-familiären und christlichen Stadt, beruhend auf Autorität, Paternalismus, Vätererbe und christlich-katholischem Wertgefüge. [...] Doch seine Stadtimago ist mehr als nur eine Reaktion auf Industrialisierung und Anonymisierung in einer rasch expandierenden Großstadt, vielmehr intoniert sie auch den Verlust einer vorgeblich existenten Ganzheit. Da die Gegenwart als chaotisch und unübersichtlich, als bedrohlich und beängstigend erfahren wird, kann Lueger die Memoria des Vormärz als die goldene Zeit des Wienertums und der Gemütlichkeit adressieren [...].³²

Von den Programmen Karl Luegers fällt der Blick unmittelbar zurück auf die Wiener Theaterszene: Die maßgeblichen Theaterneugründungen des späten 19. Jahrhunderts, das Deutsche Volkstheater (1889), das Raimund-Theater (1893) und das Kaiserjubiläums-Stadttheater (1898), wurden sämtlich von eigens ins Leben gerufenen Theatervereinen initiiert, die sich in ihren künstlerischen und ideologischen Konzepten mehr oder weniger explizit auf eine angenommene Theater- und Volkskultur der Raimund-Zeit beriefen und damit einen Kontrapunkt zu den aktuellen Unterhaltungsformen Operette und Varieté setzen wollten.

Epilog: Letzte Sonnenstrahlen

In Wolfgang Kos' und Christian Rapps Ausstellungsbuch *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*³³ werden die städtebaulichen Veränderungen Wiens im 19. und 20. Jahrhundert als Hintergrund für die immer wieder neu aufgeladene Denkfigur „Alt-Wien“ herausgestellt. Dabei demonstriert der Band – ebenso wie die

³² Wolfgang Maderthaner, Lutz Musner, *Die Anarchie der Vorstadt. Das andere Wien um 1900*, Frankfurt a. M., New York 1999, ²2000, S. 188 f.

³³ Anm. 12.

parallel erschienene Anthologie *Sehnsucht nach Alt-Wien* von Arnold Klaffenböck³⁴ – in überzeugender Weise, wie handgreifliche städtebauliche Maßnahmen in diffuse Vorstellungen von einer vermeintlich „guten alten Zeit“ mündeten, wobei Letztere mit je verschiedenen ‚Vergangenheiten‘ verbunden und entsprechend bebildert wurde: das frühe 19. Jahrhundert blickte sehnsüchtig ins 18. Jahrhundert zurück, die Jahrzehnte um 1900 entdeckten das ‚Biedermeier‘ als wahres „Alt-Wien“. Die Beschäftigung mit Alexander Girardi und Ferdinand Raimund und beider Funktion für die „Alt-Wien“-Rezeption um 1900 fördert demgegenüber einen Vorstellungskomplex „Wien“ zutage, in dem (städtischer) Raum und (historische) Zeit nahezu vollständig ausgeblendet werden. Wien erweist sich hier als bloße Phantasmagorie.³⁵ Während Girardi diese Phantasmagorie für das Publikum der Jahrhundertwende in der Gegenwart ‚ver-körperte‘, fungierte Raimund als ihr überzeitliches Bild. Entscheidend für die Identifizierung Girardis mit Raimund waren die Begriffe des Naiven und des Vergänglichen.

Ganz unterschiedliche Facetten des Naiven und des Vergänglichen sprechen Hermann Bahr und Alfred Polgar an, wenn sie Girardi und/oder Raimund zu Wien in Beziehung setzen. Bahr stellt in seinem Girardi-Porträt von 1910 grundsätzliche Überlegungen zur Rolle der Lustigkeit in Wien im Sinn einer spezifischen Mentalität an und bemisst Girardis besonderen Rang als Wiener Liebling nach seinem Verhältnis zu dieser Mentalität. Er hinterfragt die geläufige Meinung, die „alte Zeit“ sei eine gute gewesen, indem er sie als eine Zeit des politisch bedingten Trugs und Argwohns charakterisiert. In der modernen Stadt, so Bahr, müsse die gesellschaftliche Praxis des Täuschens von neuen Verhaltensweisen abgelöst werden. Vor diesem Hintergrund ist es durchaus überraschend, dass Girardis Spiel, das Bahr als eine Art künstlerischen Reflex auf die Praxis des Täuschens begreift, aus Bahrs Perspektive zur Verklärung der „guten alten Zeit“ beizutragen vermag.

Man denkt [...] daran, daß ja schon in der gepriesenen alten Zeit der Wiener immer durch seine Lustigkeit berühmt gewesen ist. [...] Vielen ist

34 *Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war*, hg. von Arnold Klaffenböck, Wien 2005.

35 Vgl. hierzu Arnold Klaffenböck, „In jedem Treppenwinkel blüht hier ein Roman.“ Diskurse von Alt-Neu-Wien in der Unterhaltungsliteratur 1860–1938“, bislang unpublizierter Aufsatz, als Vortrag im Rahmen der Tagung „Alt-Neu-Wien. Ein Spannungsfeld der Konstruktion urbaner Identitäten“ im Künstlerhaus Wien, März 2005, sowie ders., „Ferdinand Raimund und das „Alt-Wiener Antlitz“. Bilder urbaner Identität in der Unterhaltungsliteratur zwischen 1900 und 1945“, siehe in diesem Heft S. 148–164. (Ich danke dem Autor für die freundliche Überlassung der beiden Manuskripte.) – Die Phantasmagorie „Wien“ nahm um 1900 auch jenseits der „Alt-Wien“-Debatten einen breiten Raum innerhalb der Wiener Literatur und Publizistik ein; umfangreiches Material hierzu bei: Peter Sprengel, Gregor Streim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Bd. 45)*, Wien, Köln, Weimar 1998.

es ja im alten Wien, wo der Mensch verboten war, nur hinter dieser Lustigkeit möglich gewesen, doch irgendwie geistig vorhanden zu sein, und es hat sich dann allmählich eine Art Gesellschaftsspiel unter den Wienern herausgebildet, einander dennoch zu verstehen und in der allgemeinen Lustigkeit seinen eigenen Ernst erraten, aber doch niemals auf frischer Tat erwischen zu lassen. Bis tief in unsere Zeit herein, wo nun freilich Wien aufgehört hat, eine höfische Stadt, eine halb bäurische Stadt, die Stadt der trügerischen Lustigkeit, des Argwohns und der ewigen Ängstlichkeit zu sein, wo Wien nun schon überall spürt, daß es eine Stadt der Gegenwart wird, wo Wien eine neue Form seiner neuen Art finden muß. Da tritt ihm in Girardi seine Vergangenheit noch einmal entgegen, zum Abschied, mit dem Glanz der untergehenden Sonne.

Vor etwa zwölf Jahren hat sich Girardi ein paar Mal an Rollen versucht, die nicht bloß seine Person enthielten. Das wollten die Wiener nicht, und er gab es wieder auf. [...] Er zog vor, ein Denkmal der verlöschenden Wiener Art in der erwachenden neuen Stadt zu sein.³⁶

Ganz auf den vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in ästhetischen Debatten immer wieder ausgespielten Kontrast von Natur und Künstlichkeit, Ursprünglichkeit und Effekthascherei, volkstümlichem Genie und bloßer mechanischer Anstrengung hebt Alfred Polgar in seinem Bericht über Girardis Burgtheater-Debut ab, den er unter dem Titel *Der Raimund als Millionär* im März 1918 in der *Schaubühne* veröffentlichte. Natur, Ursprünglichkeit und Genie führen dabei die Namen Raimund und Girardi, die ihnen adäquate Sphäre ist jenes zeitenthobene Märchenreich, das „Wien“ heißt.

„Der Bauer als Millionär“, Original-Zaubermärchen von Ferdinand Raimund, im Burgtheater mit höchstem Aufwand ausgestattet, mitwirkend, was gut und teuer [...] Aber den Fortunatus Wurzel spielte Herr Girardi. Da ging es wirklich zu wie in der Raimundschen Feenkomödie: mit einem Schlag versank all der kostbare Plunder, Natur übte ihren schlichten Zauber und ließ die Menschen froh werden. Da war, so müheles!, alles da, was die ganze pompöse Raimund-Andacht dem Himmel nicht abzubetteln vermocht hatte: Humor und



Abb. 8: Girardi in *Der Bauer als Millionär*

36 Anm. 20, S. 199 f.

Rührung und Märchen-Schwereelosigkeit und der weiche Atem wienerischer Luft. Da kamen, ohne Wolkenschleier und Nebelschwaden, alle guten Geister des Volksstücks und dienten ihrem Herrn. Nie war der Genius Girardis deutlicher fühlbar als diesmal, inmitten von so viel Fleiß, Tüchtigkeit, Arbeit und Aufwand. Nie war seine Laune erquicklicher als an dieser steifen Hoftafel zu Raimunds Ehren. Nie war sein schmeichlerisches Wienertum so bezaubernd wie inmitten dieses angestregten, mit großem Rituale den Geist eines liebenswerten Volksdichters mehr hinab-als heraufbeschwörenden Hokuspokus.

Die bombastisch-naive, verlogene-volkstümliche Aufführung des „Bauer als Millionär“ war etwa so, wie wenn Elektrotechniker, mit vollkommenen Apparaten ausgerüstet, sich bemüht hätten, die Illusion einer herrlichen Ölfunzerl-Beleuchtung hervorzurufen. Ganz entgegen dieser närrischen Methode wirkt Girardis Künstlerschaft: sie erhöht Geringstes zum Symbol des Großen. Sie macht aus einer Geste ein Charakterporträt, aus wenigen schlichtesten Worten die Formel für einen Menschen. Und verzaubert mühelos das Ölfunzerl zur lieben Sonne.³⁷

In Polgars suggestiven Formulierungen erscheint Wien selbst als potenzieller Schauplatz der „Raimundschen Feenkomödie“ und zugleich als Naturraum, in dem der volkstümliche Genius Girardi jene „Menschen“ sichtbar macht, die Raimund ihm, vom Atem der Stadt und vom Geist des Volkes inspiriert, vorzeichnet hat.³⁸

Arthur Schnitzlers Tagebuch, 11. November 1917: Nm. mit O. zur Hofrätin. – Girardi. Gesprächsweise trägt, spielt er mir den Weiring (eine seiner Antrittsrollen für die Burg) vor; – zum Entzücken. Er selbst ist von der Rolle höchst eingenommen. „Sie sind mein Raimund“ sagte er.³⁹

37 Alfred Polgar, ‚Der Raimund als Millionär‘, in: ders., *Kleine Schriften. Bd. 6: Theater II*, hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, Reinbek 1986, S. 137–140.

38 In seiner bereits erwähnten Raimund-Charakteristik von 1920 hat Hofmannsthal die auch bei Polgar anklingenden Begriffe Volk und Geist, die Naturmetaphorik und die Vorstellung einer anthropomorphen Stadt zu einem um Raimund zentrierten Programm der Volkskunst ausgebaut. Vgl. zu Hofmannsthal und seiner Rezeption des Wiener Volkstheaters: W. E. Yates, ‚Hofmannsthal and Austrian Comic Tradition‘, *Colloquia Germanica* 15 (1982), S. 73–83, sowie jüngst Martin Stern, ‚Die Raimund- und Nestroy-Rezeption Hofmannsthals mit einem Seitenblick auf Josef Nadler, Heinz Kindermann und Herbert Cysarz‘ (erscheint demnächst im *Hofmannsthal-Jahrbuch*). Dieser Aufsatz geht auf einen bei den Internationalen Nestroy-Gesprächen 2005 in Schwechat gehaltenen Vortrag zurück; ich danke Martin Stern für die freundliche Überlassung des Manuskripts.

39 Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1917–1919*, Wien 1985, S. 88 f.

Buchbesprechungen

Johann Nestroy, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. *Sämtliche Briefe*. Hrsg. v. Walter Obermaier. Wien: Deuticke 2005. XXII, 416 S. ISBN 3-216-30742-5. € 58,00.

Und den damahligen Brief [...] hat er richtig auch noch aufbewahrt, daß ich den wieder hab', geht mir über alles.

(*Das Mädl aus der Vorstadt*, III,1)

In Nestroys Stücken haben sogar die Dinge ihre eigenen Rollen. Die „mitspielenden Gegenstände“, so hat es Volker Klotz erklärt, sind eigentlich stumm – ein Wandschirm, ein Tisch, eine Gabel –, werden bei Nestroy aber plötzlich redend und äußern sich quer zu ihrem üblichen Gebrauch. Unter solchen Gegenständen ist einer freilich besonders prominent: der Brief, der auf der Bühne „in aberwitzige[r] Vielzahl“, so Klotz, „geschrieben und gelesen, gefälscht und zerstört, verzögert und mißverstanden“ wird.¹ Man denke nur an *Zu ebener Erde und erster Stock*, wo Briefe als heimliche Botschaften zwischen den beiden Etagen herabgelassen und hochgezogen werden – allerdings nicht ohne ihre Empfänger zu verfehlen, wobei sie dann gerade beim falschen Adressaten das Rechte stiften; man denke an das *Mädl aus der Vorstadt*, wo eine Brieftasche so lange zirkuliert, bis ihr Inhalt schurkische Machenschaften enthüllt; man denke schließlich an *Höllenangst*, wo Briefschaften, in einer Jacke versteckt, die mehrfach den Träger wechselt, zuletzt ihren legitimen Empfänger erreichen. Als literarisches Motiv erscheint der Brief vielfach bedeutungsgeladen: Er ist eine materialisierte Botschaft, die Kommunikation bezeichnet; er vertritt sie metonymisch zwischen den Figuren, poetologisch zwischen Autor und Publikum. Seit dem 18. Jahrhundert hat es der Briefroman verstanden, die Narration durch fingierte Briefschreiber ebenso voranzutreiben wie sie durch Briefintrigen zu komplizieren (darin besteht die eigentliche Raffinesse der *Liaisons dangereuses*); auf dem Theater ist der Brief ein brisantes Requisit, das gerade dann, wenn es versteckt und fehlgeleitet wird, als Zeitzünder funktioniert: Das Briefgeheimnis enthält verborgene Vorgeschichten (der Herkunft, des Verbrechens, der Leidenschaft), und seine Enthüllung führt vielfach zu Analyse und Katharsis. Seine Lektüre ermöglicht das, was in der Kriminalliteratur „Lösungsvortrag“ heißt: Motive werden freigelegt und Konsequenzen gezogen. Im geglückten komödiantischen Fall sind Briefe die Schutzengelrequisiten der Guten gewesen.

1 Volker Klotz, *Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*, Bielefeld 1996, S. 207. – Klotz bespricht hier *Heimliches Geld, heimliche Liebe*; seine Beobachtungen lassen sich, wie häufig, für Nestroys Dramen verallgemeinern.

Wie geht einer, der von solcher brieflicher Dramaturgie am meisten versteht, mit seiner eigenen Korrespondenz um? Johann Nestroy, so heißt es leicht resigniert im Vorwort der kritischen Briefausgabe, sei nach einer „oft zitierte[n] Feststellung [...] kein großer Briefschreiber“ gewesen (S. 3). Was genau will das heißen? Dass Nestroys Briefe keine Schreibwerkstatt waren und dass man hinsichtlich der Entstehung seiner Arbeiten auf andere Quellen verwiesen ist? Dass er seinen Briefpartnern gegenüber von Herzenergieflüssen abgesehen und sowohl Sozialkritik als auch philosophische Erwägungen von vornherein in seine Stücke verschoben hat? – So verhält es sich tatsächlich. Nestroys Briefe sind, alles in allem genommen, die Mitteilungen eines Mitspielers im Literaturbetrieb, der sich mit wohlmeinenden Kritikern gutstellt und gegen böswillige polemisiert; der dann als Theaterdirektor die Einkünfte seiner Bühne kalkuliert, vielversprechende Dramatiker und Schauspieler zu gewinnen und schlechte abzuschrecken versucht. Auf sein Privatleben sind anscheinend kaum mehr als flüchtige Blicke zu erhaschen. Genauso hat sich Nestroy seine Korrespondenzen gedacht: Sie sollen nichts anderes sein als kommunikative „Wandschirme“, postalische Nebelwerfer, effektiv im Geschäftlichen und undurchdringlich im Klandestinen – was Briefe anrichten können, hatte er hundertmal dramatisch ausprobiert. Man lese nach, welch komplizierte Tarnungslogistik er aufbietet, um seiner Lebensgefährtin Marie Weiler eine gewisse Post zu verheimlichen: Einmal gibt es nicht weniger als drei Eingeweihte, die avisiert werden, den Briefen „ein neues Couvert darüberzumachen“ und an die respektiven Destinationen nachzusenden (2. 8. 1842) – hier wird lustspielhafte Briefzirkulation in der Realität praktiziert. Das Wort „Geheimniß“ ist denn auch ein Schlüsselwort in Nestroys Briefen. Ihr Reiz besteht in einer perfekten Rollensprache: Sie wickeln auf das Effizienteste seine beruflichen Agenda ab – und managen außerdem die Zwischenfälle in eroticis und in der Ökonomie. *Heimliches Geld*, *heimliche Liebe* werden – umgekehrt – brieflich lukriert.

Nestroys „Geheimniß“-Krämerei ist durch die neue Briefausgabe vielfach transparenter geworden. Nach fast dreißig Jahren schickt Walter Obermaier seinem vergriffenen *Briefe*-Band von 1977 eine neue Edition nach: vermehrt um 38 neu aufgefundene Briefe und Briefnachweise, mit umfangreicherem, aber zugleich übersichtlicherem Kommentar, und erweitert um die erhaltenen Briefe *an* Nestroy, diejenigen seines Vaters und die Marie Weilers. Dabei wird Nestroys Briefkorpus chronologisch und geschlossen erhalten: Auf den einzelnen Brief folgen Herkunftsvermerk, Handschriftenbeschreibung und Kommentierung; die Briefe anderer Verfasser werden als Regest zum jeweiligen Datum verzeichnet und erst hinterher wiedergegeben. Briefentwürfe sind zweimal abgedruckt: zuerst in „lesbare[r] Fassung“ im Briefkonvolut – „da Briefausgaben keine editorischen Erbauungsschriften für Literaturwissenschaftler sein sollen“ (S. X) – und danach noch einmal, in typographischer Umschrift im Anhang. Diese editorische Taktik – über die sich gewiss auch streiten ließe – versucht, einerseits die Lektüre zu erleichtern, andererseits Nestroys Briefarbeit

paradigmatisch zu dokumentieren: War es ihm wichtig genug, ging er mit Briefen um wie mit Bühnentexten und hat sie gestrichen, ergänzt und stilistisch gefeilt. Mit ihrer Doppelstrategie lüftet die Briefausgabe natürlich auch die Geheimnisse Nestroyscher Textentstehung. Inhaltlich bleibt es aber bei der Camouflage des Intimen. In seinen Stücken ist Nestroy der genaueste Beobachter der Kapitalisierung des Liebeslebens im 19. Jahrhundert gewesen; seine präzisesten Satiren entlarven die „Chimären“ Eros und Mammon gegenseitig. „So hat in Liebe und in Geld / Getauscht mich die Theaterwelt“, heißt es in den *Früheren Verhältnissen*. Nestroys Briefe werden aber auch geschrieben, um Geld- und/oder Liebesangelegenheiten ebenso zu befördern wie über sie zu täuschen.

Denn Nestroy war Teil der trügerischen „Theaterwelt“; er hatte in den verschiedensten Charakterfächern, als Lebensgefährte, als Schauspieler, Dramatiker und Theaterleiter buchstäblich und rhetorisch liquide zu bleiben. Seine Manöver musste er zumal dann brieflich steuern, wenn ihn Gastspielreisen oder Urlaube, etwa in Ischl, später auf Helgoland, von der Haupt- und Residenzstadt fernhielten. Hier kam einer ins Spiel, dem die Rolle des „Vertrauten“ offenbar auf den Leib geschrieben war: Ernst Stainhauser Ritter von Treuberg (1810–1893), seit 1845 „Ökonomieverwalter“ am Theater in der Leopoldstadt, bewährte sich natürlich zunächst als Arrangeur des Finanziellen. Immer wieder bestaute Nestroy Stainhausers buchhalterische Akkuratess, was ihn nicht abhielt, diesen Gewissenhaften zum Komplizen des eigenen schlechten Gewissens zu machen. Regelmäßig richtete er Hilferufe an ihn, mal um fünfzig, mal um siebzig, mal um neunzig Gulden. Er inszenierte sich lumpazivagabundusmäßig, wenn es galt, Spielschulden zu bereinigen – „Du mußt mir für den Augenblick Rath schaffen. Du wirst den Kopf beuteln, und wirst sagen oder denken: ‚Mein Prinzipal ist ein liederlicher Lump geworden‘“ (26. 3. 1856) –, und markierte reuig Höllenangst: „Abermahls Malheur, abermahls hat mich der Teufel geritten. In Zwey Tagen 68 fl in dem Höllen-Piket verloren“ (Brief 226, undatiert). Stainhauser wurde aber auch gebraucht, wenn Nestroys Amouren zu Kalamitäten führten, wie in der notorischen Köfer-Affaire. Nestroys briefliche Anbahnung des Verhältnisses mit der jungen Karoline Köfer verblüfft einmal durch die Sachlichkeit, mit der einer noch Unbekannten eine erotisch-finanzielle Kosten-Nutzen-Rechnung vorgeführt wird: „junge schöne Damen mögen in was immer für Lebensverhältnissen seyn, ein im Stillen begünstigter, beglückter, und dafür dankbarer, discreter Freund ist nie unbedingt zu verwerffen, und selbst, wenn Sie Braut seyn sollten, dürfte Ihnen nach den Flitterwochen ein derart geheimer Freund nicht ohne Nutzen seyn“ (12. 3. 1855). Dieser Briefentwurf ist der einzige erhaltene „Liebes“-Brief Nestroys; wohlweislich bestand er darauf, dass seine betreffenden Korrespondenzen vernichtet wurden. So lustspielartig-satirisch diese prosaische Offerte wirkt, im Leben hatte sie beinahe tragische Folgen. Die Beziehung zu Karoline Köfer führte zu der ersten schweren Krise mit Marie Weiler und wurde, natürlich mit Stainhau-

sers Hilfe – „Strengstes Geheimniß“ (28. 7. 1856) – und großzügiger Abfindung Mitte 1856 gelöst. Stainhauser gelang der diplomatische Hochseilakt, sich als Nestroys Eingeweihter zugleich loyal zu Marie Weiler zu verhalten, ihre – bislang ungedruckten – Briefe an ihn würdigen seine stets dienstbereite Freundschaft. Beidseitig sind die Stainhauser-Briefe Kernbestand der Korrespondenz.

Dass Stainhauser Nestroys einziger Brief-Intimus war, heißt aber nicht, dass er sonst nur geschäftlich, und das lustlos, geschrieben hätte. Nicht nur an der Formulierung offener Briefe, die er anlässlich von Plagiatsbeschuldigungen und unfairer Kritik verfasste, hat er sorgfältig gebosselt. Die Polemik gegen Moritz Gottlieb Saphir etwa lässt sich nun in den Entwürfen nachlesen, in denen Empörung und Stilkalkül buchstäblich ums Wort kämpfen. Auch als die *Grazer Zeitung* die Ente verbreitete, Nestroy sei arretiert worden, hat die souveräne Süffizienz seiner Entgegnung an das Blatt, das „in der Regel nicht zum Lesen verwendet wird und namentlich den Semmering nur als Emballage des trefflichen *G r a z e r* - Zwiebacks übersteigt“, schon literarischen Charakter (15. 8. 1851). Fünfzehn Jahre zuvor war Nestroy wegen Extemporierens aber tatsächlich zur einer mehrtägigen Gefängnisstrafe verurteilt worden und schrieb aus dem Arrest, den er „vollkommen den Grundsätzen der Kercker-Etiquette gemäß“ fand, im metaphorischen Stil eines komischen Monologs: „So sitze ich in der pickantesten Einsamkeit; nur selten bringt das sanfte Himmelblau eines dienenden Polizey-Manns eine Abwechslung in das einförmige Weiß meines Thurmgemachs“ (17. 1. 1836). Hinreißend auch der Protestbrief gegen die Zensureingriffe in die Posse *Mein Freund*; Nestroys Gegenargumente erweisen bei aller Höflichkeit die Begründungen des Zensors als ihrerseits possenhafte Albernheiten; den paranoiden Verdacht des Zotigen trumpft Nestroy mit dem unwiderlegbaren Hinweis auf die betreffende Geistesbeschränkung ab: „Die Worte ‚Vater, Mutter, Sohn, Tochter‘ sind lauter Zoten, weil man, wenn man will, dabey an den unerlässlich damit verbundenen Zeugungsact denken kann“ (22. 3. 1851). Kleine bissige Meisterwerke sind auch die späten Briefe des „Nichtszutunhabers“, sprich: des Grazer ‚Pensionisten‘ Nestroy, der zentralistisch-patriotisch über die nationalen Bewegungen im Vielvölkerstaat herzog. Der Sprachkünstler und Satiriker sitzt gleichsam immer auf dem Sprung, um sich in den höflich-geschraubten oder sachlich-erledigenden Briefstil des eiligen Geschäftskorrespondenten einzumischen. Unvermutet schlägt Nestroys Witz noch aus der sprödesten Alltagsmaterie sprühende Funken.

Dass der Briefband darüber hinaus zu einem kulturgeschichtlichen Querschnitt durch wenigstens drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts gerät, verdankt sich der Akribie und dem Kenntnisreichtum des Herausgebers Walter Obermaier. Der Kommentar erzählt so klug von den einzelnen Vorkommnissen, von der Rezensionspraxis und von Plagiatsaffären, von Schauspielerkarrieren und vom Repertoire des Unterhaltungstheaters, von journalistischen, militärischen und politischen Kontexten, dass aus diesem Mosaik ein Panorama des Habsburger Literaturbetriebs entsteht. Oft möchte man noch mehr hören und hadert

mit der an sich vorbildlichen Disziplin des Kommentators, der sich den Brief-texten gegenüber zurücknimmt. Ein unüberbietbarer Kenntnisstand in Sachen Nestroy ist hier auf die ökonomischste Weise organisiert worden.

Wenn an dieser Ausgabe etwas zu bedauern ist, dann vielleicht der Umstand, dass, anders als 1977, darauf verzichtet wurde, Nestroys Handschrift zumindest exemplarisch zu präsentieren. Vor allem angesichts der diakritisch überaus komplizierten typographischen Umschrift der vielfach korrigierten Briefentwürfe erschiene die editorische Alternative, Faksimiles mit einem Entzifferungsvorschlag zu kombinieren, doch als sehr attraktiv – wobei der Herausgeberentscheid sicher auch der Erschwinglichkeit des Bandes galt.

Als Schlusspunkt der Historisch-kritischen Ausgabe enthält der erweiterte Briefband keine spektakulären Neuentdeckungen, er zieht aber die Summe aus jahrzehntelang praktizierter Recherche, aus erworbenem Know-how und geübter Sorgfalt. Wohl bleibt der ganz persönliche, der „heimliche“ Nestroy auch in den Briefen verborgen hinter versierter Rollen-Jongliererei. Die ganz private Seite der öffentlichen Person, die gewohnt ist, sich zur Schau zu stellen, wird nicht gezeigt. Ein „Anschlagzettel der süßesten Geheimnisse“, wie es in *Heimliches Geld, heimliche Liebe* einmal verächtlich heißt, wollen diese Briefe nicht sein. Als Dokumente jenes Manövrierens zwischen Öffentlichkeit und zu schützendem Privaten, zwischen Selbst-Management und klandestinem Seitensprung, zwischen Markt und Kunst sind sie aber ungemein aufschlussreich; kulturhistorisch stecken sie die zeitgenössische Theaterlandschaft ab, an deren Obstruktionen und Inspirationen Nestroys dramatisches Genie sich abarbeitete und entwickelte. Nicht zuletzt schließt der reiche Kommentar auch das Bühnen-Spiel mit den postalischen Requisiten neu auf und gibt ihnen biographische und literaturgeschichtliche Nebenbedeutungen mit: Nestroys dramatische Brief-„Geheimnisse“ werden so noch einmal anders lesbar.

Konstanze Fliedl

Klaus Dermutz: *Das Burgtheater 1955–2005*. Mit einem Essay von Klaus Bachler. Wien: Deuticke 2005. 288 Seiten. ISBN 3–552–06022–7. € 22,10 (A); € 21,50 (D); SFr 38,70.

Wer dem Titel vertraut und sich ein Buch über die Geschichte des Burgtheaters zwischen 1955 und 2005 erwartet, wird eine herbe Enttäuschung erleben. Wer sich hingegen für panegyrische Schriften interessiert, der wird bestens bedient. Der (ohne den 23 Seiten starken Anhang) 263 Seiten umfassende Band ist ein merkwürdiges Konglomerat: zuerst ein Essay Klaus Bachlers von nahezu 50 Seiten, dann widmet sich Klaus Dermutz der Geschichte des Hauses von 1933 bis 1955 (nahezu 90 Seiten), umrahmt von Burgtheater-Impressionen Georg Souleks und Reinhard Werners (16 Seiten wirklich schöne Fotografien, auch sonst ist an Bebilderung und graphischer Gestaltung nichts auszusetzen), und schließlich geht es mit mageren 60 Seiten ans eigentliche Thema.

An der Spitze steht der etwas peinliche Essay von Klaus Bachler. Er mag für den wichtig sein, der an der Person Klaus Bachler oder am Aufstieg eines begabten Buben aus der Provinz an und für sich interessiert ist. Bachler schreibt – vom Stil her eher schlicht – ohne falsche (?) Bescheidenheit: er kreist um sich selbst, breitet seine Lebensphilosophie aus, was er denkt, weiß und kann. In Bachler kulminiert die Geschichte des Burgtheaters, so wie er „der erste wirkliche Theatermann bei den Wiener Festwochen“ war (S. 32) und im Brustton der Überzeugung meldet er: „Ich habe die Volksoper internationalisiert“ (S. 34) und „In meiner Person ist die Tradition Österreichs lebendig“ (S. 41). Seine Frontstellung gegen das sogenannte „Kleinbürgertum“ (mit problematischer historischer Perspektive) lässt den Verdacht aufkeimen, dass der Mann, der sich beständig als ohne Angst bezeichnet, vielleicht doch klammheimlich eine solche hat.

Das erste Kapitel widmet Klaus Dermutz etwas unmotiviert der Geschichte der Interpretation von Schillers *Don Karlos* seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auf dem deutschsprachigen Theater (nicht nur auf dem Burgtheater), was zwar ganz informativ ist, aber nur mäßig zur Erhellung der Geschichte des Hauses seit 1955 beiträgt; immerhin befinden sich darunter auch drei Aufführungen aus dem Jubiläumszeitraum des Burgtheaters. Die am Beginn dieses Kapitels gestellte (in diesem Zusammenhang allerdings nur wenig gewinnbringende) Frage nach dem Sinn der Geschichte endet an dessen Schluss mit der mäßig originellen Feststellung „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“. Es folgt ein in seiner Oberflächlichkeit entbehrliches Kapitel über das Burgtheater in der Zeit von 1933 bis 1938, das sich hauptsächlich auf die Darstellung eines Stückes, das Mussolini zum Mitautor hatte, beschränkt, auf die darin Mitwirkenden Werner Krauss und Hedwig Bleibtreu sowie auf ein Glückwunschtelegramm Hitlers an Paula Wessely und die Empfehlung einer Illustrierten an ihre Leserinnen, die Frisur der Wessely nachzuahmen. Weiters wird des Burgtheaterfilms von 1936 gedacht und einer Inszenierung von Shakespeares *Perikles*, bei der ein antikisierendes Gewand und eine ebensolche Geste eine nachgerade läppische NS-Deutung erfährt. Es folgt eine ebenso verkürzte Darstellung der Zeit von 1938 bis 1945. Dermutz gleicht auch hier weniger einem kritischen Historiker als einem salopp formulierenden Journalisten, der dem Leser vor allem eine Zitatmelange serviert. – Um nicht missverstanden zu werden: die Aufarbeitung und kritische Beleuchtung der Zeit von 1933 bis 1945 ist durchaus notwendig, sie wurde aber von Jürgen Doll, Hilde Haider-Pregler, Reinhard Urbach und Achim Benning (um nur einige der auch im Literaturverzeichnis erwähnten Arbeiten zu zitieren) mit wesentlich mehr Ernsthaftigkeit und Kompetenz durchgeführt.

Nachdem auch auf die Zeit von 1945 bis 1955 ein selektiver Blick geworfen wurde, wendet sich Dermutz endlich dem im Titel versprochenen Thema zu. Allein die Eröffnungsfeierlichkeiten und die Eröffnungspremiere mit Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* (spätere Inszenierungen des Stückes werden mit ein paar belanglosen Sätzen abgetan) verbrauchen nahezu 20 Seiten,

es folgen unter anderem Klaus Kinski, der bekannte Brecht-Boycott sowie weitere ziemlich wahllos ausgewählte Momente aus der Geschichte des Hauses. Schließlich wird – vollkommen zu Recht – etwas ausführlicher auf die Bedeutung der Bühne für die Aufführung zeitgenössischer Autoren hingewiesen: Thomas Bernhard, Peter Turrini, Werner Schwab und Elfriede Jelinek. Es zählt sicher zu den großen Verdiensten Claus Peymanns, Bernhard die Bühne des Burgtheaters geöffnet zu haben. Aber auch diesen Autor klopft Klaus Dermutz nur oberflächlich auf politische und sonstige Provokationen hin ab und spiegelt damit gewissermaßen, freilich vom diametralen Standpunkt aus, das von ihm gebrachte Zitat aus der *Kronenzeitung*. Nichts ist zu lesen von Bernhards Sprache, der Struktur der Stücke oder dem Impetus der szenischen Umsetzung.

Gegen Ende scheint sich der Autor seines theologischen Studiums erinnert zu haben und thematisiert Rache, Gewalt und Erlösung vor allem anhand der Aufführung von Elfriede Jelineks *Babel*. Das Nachwort schließt – wie in diesem Buch schon bis zum Überdruß gewohnt – mit (zwei) Zitaten: Friedrich Nietzsche und Friedrich Schreyvogel werden bemüht, und Letzterer erhält das letzte Wort: „Das Burgtheater muss ein Theater ‚nächst der Zukunft‘ sein.“ Damit entlässt uns der Autor in ebendiese. – Ein Anhang bietet ein „Verzeichnis der Inszenierungen und Gastspiele“ (S. 268–284), aber nicht – wie man erwarten würde – der Periode von 1955 bis 2005, sondern nur der Ära Bachler von 1999–2005.

Das Versprechen des Titels bleibt uneingelöst und man muss weiterhin auf eine kritische und informative Geschichte des Burgtheaters seit 1955 warten. Der vorliegende Band kann nur Sammlern von Burgtheaterbüchern sowie dem Klaus-Bachler-Fanclub empfohlen werden (für Letzteren, so es ihn gibt, ist er allerdings ein Muß!). Alle jene aber, die an einer durchaus subjektiven, pointierten, auch zu kritischem Widerspruch reizenden und gut lesbaren neueren Geschichte des Burgtheaters interessiert sind, seien auf das auch im Literaturverzeichnis erwähnte Buch *Das gefesselte Burgtheater* von Gerhard Klingenberg verwiesen.

Walter Obermaier

P.S.: Ich hätte fast vergessen, dass Klaus Dermutz auch Nestroys Erwähnung tut. Abgesehen von den bekannten Erinnerungen von Hermann Thimig an die Aufführung von *Einen Jux will er sich machen* in Gegenwart von Hitler und Goebbels 1938 widmet er sich Nestroy (und Raimund) auf drei Seiten. Alles was diesbezüglich auf der Burgtheaterbühne vor Frank Castorfs problematischem Nestroy-Verschnitt *Krähwinkelfreiheit* geboten wurde, sei nur eine „monströse Verharmlosung“ gewesen. Erst Castorf habe „den anarchoiden Nestroy“ entdeckt. Von der Vielschichtigkeit Nestroys, der genialen sprachlichen Präzision, dem Sprachwitz, der scharfen Satire (die durchaus Gegenwartsbezug hat und verträgt), aber auch dem Unterhaltungstheater weiß Dermutz offenbar nichts. Ein paar Allerweltssätze genügen ihm. Fazit dieser drei Seiten: „Mit Gewalt muß der Mensch melancholisch da werd'n“.

Wienerlied und Weana Tanz. Hrsg. von Susanne Schedtler im Auftrag des Wiener Volksliedwerkes, unter Mitarbeit von Roland J. L. Neuwirth, Reinhard Kopschar, Gerit Kröpfel, Gertraud Schaller-Pressler und Herbert Zotti (Beiträge zur Wiener Musik, Bd. 1). Wien: Löcker 2004. 241 Seiten (Beilage, 31 Seiten), 95 Abb. ISBN: 3-85409-412-4. € 25,00.

Der Beitrag des Wienerlieds zum ‚Wien-Mythos‘ ist offenkundig. Operette, Film und Fernsehunterhaltung haben es medial vermarktet, selbst die kritische, satirisch-parodistische Umfunktionierung der Klischees – z. B. in Karl Kraus’ *Die letzten Tage der Menschheit* oder Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* – haben ihm kaum geschadet. André Heller, Helmut Qualtinger, die „Wiener Gruppe“ und auch das Kabarett (Hans Weigel: „Lieder ohne Schmalz“) haben ihm neue Akzente gesetzt.

Im Rahmen des 30-jährigen Bestehens des „Wiener Volkliedwerks“, des fünften „Wean hean Festivals“ und eines Ausstellungsprojekts („Ausg’stellt is’ ... die Wienermusik“, 28. September bis 19. Oktober 2004 in der Stadtgalerie Vienna) entstanden, bietet der Band einen verlässlichen Überblick über die Entstehung des Wienerliedes und seine Geschichte bis zu seiner Erneuerung nach 1945 und zur modernen Wienerliedszene. Integriert ist eine kurze Darstellung der Instrumentalmusik (Wiener Walzer, Schrammel). Die Verfasser haben auf umfangreiche Materialien des „Wiener Volksliedwerks“ zurückgegriffen und stützen sich auf ältere und neuere bewährte Forschungsliteratur.

Dass das Wienerlied Spiegel des „Wienertums“ ist, dass es in unterschiedlicher Weise Wiener Identität artikuliert oder als „Psychogramm einer Bevölkerung“ gelesen werden kann,² dass es Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen Volkslied, Theaterlied, Operettenlied, Kabarettlied und Schlager gibt, wird in den einzelnen Beiträgen informativ und exemplarisch dargestellt.

Am Anfang steht die Einführung von Susanne Schedtler und Herbert Zotti „Zur Geschichte und Entwicklung des Wienerliedes“, die die wichtigsten Stationen und Protagonisten nennt. Nach (zu) kurzen Bemerkungen über Wienlob und Wienbewusstsein setzt der geschichtliche Abriss um 1820 ein, „dem Zeitpunkt, an dem das klassische Wienerlied seine unverkennbare Form annimmt“ (S. 10). Die Verfasser versuchen auch, sich dem Phänomen begrifflich zu nähern, was einmal mehr, einmal weniger gelingt; über die Wechselbeziehungen zwischen Pawlatschen, Harfenisten und Theaterunterhaltung, zwischen Theaterlied und Wienerlied würde man gern mehr erfahren, ebenso über die Bedeutung von Johann Baptist Moser und die Reformbemühungen um das Wienerlied sowie über den Komplex Wienerlied und Zensur. Die einzelnen Stationen und wechselnden Bewertungen werden in Beispielen anschaulich (Biedermeierzeit; Wiener Tanz; ländliches Lied in Wien; Operette, Varieté, Kabarett; Rundfunk

2 Vgl. Harry Zohn, ‚Das Wienerlied als Psychogramm einer Bevölkerung‘, *Literatur und Kritik* 24 (1989), S. 452–465.

und Schlager; „Ostmark und danach“). Die Problematik der Vereinnahmung des Wienerliedes für ideologische und politische Zwecke verdient eine eigene Untersuchung.

Herbert Zotti wendet sich mit „Das hat ka Goethe g’schrieben“. Die Texte der Wienerlieder“ einem – auch aus der Perspektive der Volkstheaterforschung – noch zu wenig beachteten Gebiet zu. Im Einzelnen geht es um folgende Themen und Aspekte, die textlich und bildlich illustriert werden: „Wein, Weib und Gesang“, „Das Wienerlied und der Tod“, „Vom Bänkel auf die Bühne“, „Theaterlied“ (leider nur eine Seite!), „Ländliche Lieder“, „Soldaten, Krieg und Frieden“, „Fremde in Wien“, „Fiaker und Wäschermädeln“.

Gertraud Schaller-Pressler schlägt ein interessantes Kapitel auf: „Mit die Wienerlieder ist es ein G’frett“. Zur Entstehung der berühmten Kremser Alben“. Sie hebt die Bedeutung Eduard Kremzers (1838–1914) für die Sammlung, Pflege und Erforschung der Wienermusik hervor, auch weist sie auf den kaum bekannten vierten Band der *Wiener Lieder und Tänze* (1911–1925) hin, der 1926 als Auswahl anlässlich der Tagung der Kreis- und Ortsvereine im Deutschen Buchhandel in Wien erschienen ist. Ein Exemplar befindet sich im „Wiener Volksliedwerk“.

Die versierte Verfasserin ist auch die Autorin des Beitrags „Hochgejubelt und tiefgestürzt. Über die Schicksale beliebter Wiener Volksmusiker und VolkssängerInnen“, in dem die wichtigsten Volksänger und Liederdichter, Interpreten und Repräsentanten vorgestellt werden (Gebrüder Schrammel, Carl Lorens, Josef Bratfisch, Johann Sioly, Wilhelm Wiesberg, Louise Montag, Antonie Mansfeld, Fanny Hornischer, Edmund Guschelbauer u. v. a. m.). Wer mehr über sie erfahren möchte, dem sei die verdienstvolle und informative Zusammenstellung „Komponisten und Textdichter, Kurzbiografien und Werke“ von Susanne Schedtler, Reinhard Kopschar und Gerit Kröpf am Schluss des Bandes empfohlen. Ebenso hilfreich und ergänzend sind Bibliographie, Personenregister und ein Register der Liedtitel. Die Beilage zur Ausstellung („Ausg’stellt is’ ... die Wienermusik“) gibt einen Überblick über die Themen und Objekte (Liedblätter, Musikinstrumente u. a.): „Portraits Wienerliedszene“, „Geschichte des Wienerliedes“, „Themen des Wienerliedes“, „Textdichter und Komponisten“, „Kabarett, Theater und Film“, „Publikumsliebblinge“. Besonders hervorzuheben sind die Abbildungen, darunter vor allem die Bildtafeln.

Roland J. L. Neuwirth, selbst einer der herausragenden Vertreter des ‚neuen‘ Wienerlieds und Verfasser eines einschlägigen Werkes, gibt ein umfangreiches „erstes Resümee der letzten Jahre“ unter dem Titel „Der gegenwärtige Stand der Wienermusik“.³ Nach grundsätzlichen Bemerkungen über die gegenwärtige Wiener Szene diskutiert er „Geschmacksfragen“, vergleicht die Situation 1974 mit der von 2004,⁴ erwähnt u. a. H. C. Artmann, Karl Hodina, neuere Text- und

3 *Das Wienerlied*, hg. von Roland Joseph Leopold Neuwirth, Wien 1999.

4 Vgl. Thomas Hojsa und Helmut Emersberger, *Wienerlied 2003. Eine Betrachtung zweier Ausübender*, im Auftrag der Kulturabteilung der Stadt Wien, Wien 2003.

Musikansätze, Interpreten und Ensembles, darunter auch sein Ensemble („Extremschrammeln“), und hebt als wichtigste Momente die „schöpferische“ und die „interpretatorische Komponente“ hervor. Er verteidigt die „jungen Stimmen von heute“, die u. a. mit dazu beitrugen, das Wienerlied vom Ruf des „Pensionistengejammers“ befreit zu haben.

Mit dem Themenspektrum und den unterschiedlichen Darbietungsformen lenkt das Wienerlied auch den Blick auf die Spannung von Musikalität und Dialekt, Komik und Identitätsgefühl, auf die postmoderne Rezeption von traditioneller Volkskunst, Literatur und theatralen Unterhaltungsformen, auf Medialität und Aufführungscharakter. In diesem Kontext gibt es für Theatermusik und Theaterlied nach wie vor Forschungslücken, auch in der neuesten Darstellung zur Wiener Musikgeschichte, auf deren weitere Bände man gespannt sein darf.⁵

Jürgen Hein

Hans Veigl: *Der Friedhof zu St. Marx. Eine letzte biedermeierliche Begräbnisstätte in Wien*. Mit Fotografien von Lisl Waltner. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006. 203 Seiten, 43 Duplex-Abb. ISBN 3-205-77389-6. € 24,90.

In den letzten zwei Jahrzehnten sind eine Reihe von Büchern über Wiener Friedhöfe erschienen, was das Interesse am Thema bezeugt und den Stellenwert, den Friedhöfe auch als Orte des kulturellen Gedächtnisses besitzen. Erwähnt seien neben einem von der Stadt Wien herausgegebenen Führer zu den Ehrengräbern des Zentralfriedhofs (1999) das von der Städtischen Bestattung vorgelegte zweibändige Werk *Zur Geschichte der Friedhöfe in Wien* (1992) sowie *Friedhöfe in Wien* von Peter Pleyel (1999) und der *Wiener Friedhofsführer* von Werner T. Bauer (2004). In diesen Büchern wird auch mehr oder minder ausführlich des Friedhofs von St. Marx gedacht: Ist er doch der einzige der auf Anordnung Kaiser Josefs II. angelegten Vorortefriedhöfe (St. Marxer, Matzleinsdorfer, Hundstürmer, Schmelzer und Währinger Allgemeiner Friedhof), der deren Schließung gegen Ende des 19. Jahrhunderts überlebt hat. Während in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts die Grabstätten der anderen Vorortefriedhöfe abgeräumt und an ihrer Stelle Parkanlagen angelegt wurden, blieb der Friedhof von St. Marx dank des unermüdlichen Einsatzes des Heimatforschers Hans Pemmer erhalten und ist heute ein einzigartiges kulturgeschichtliches Denkmal des biedermeierlichen Wien. Ein Denkmal, das sich ein Buch wie das vorliegende wahrhaft verdient hat. Schon Hans Pemmer brachte ein heute lange vergriffenes informatives Büchlein über den Friedhof heraus und es soll nicht unerwähnt bleiben, dass der engagierte Leiter des Bezirksmuseum Landstraße

5 *Wien. Musikgeschichte, Teil 1: Volksmusik und Wienerlied*, hg. von Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer, Wien 2006.

Karl Hauer 1985 als Begleitheft zu einer Ausstellung eine auf Pammers Arbeiten basierende Broschüre auflegte.

Ich gebe zu, das Buch mit gespannter Erwartung, aber auch mit etwas Skepsis in die Hand genommen zu haben. Sein Autor hat sich nämlich vor allem mit einer Reihe hervorragender Bücher zum Wiener Kabarett im 20. Jahrhundert und seinen Protagonisten profiliert und erstaunlich viele Texte wieder zugänglich gemacht. Auch wenn Wien anders ist und der Tod ein Wiener sein mag (Georg Kreisler), so richtig unterhaltsam ist Tod und Sterben (selbst wenn man die „schöne Leich“ für die nicht unmittelbar Betroffenen zur Unterhaltung im weiteren Sinn rechnen möchte) auch in Wien nicht. Aber vielleicht ist selbst Kabarett nicht immer so lustig, wenn man unter die Oberfläche blickt – ein Blick, den Hans Veigl durch seine Publikationen zum jüdischen Kabarett, zum „Wiener Werkel im Dritten Reich“ oder zum Kabarett im Exil zu schärfen versucht hat. Allerdings hat er sich – das „Brettel“ verlassend – mit dem Buch *Morbides Wien* schon 2000 zu einer spannenden und anregenden Expedition in „die dunklen Bezirke der Stadt und ihrer Bewohner“ aufgemacht. Und zu den „dunklen Bezirken“ kann man ruhig auch die Friedhöfe zählen. Um es vorweg zu nehmen: meine Erwartung wurde erfüllt und die Skepsis eines Besseren belehrt.

Hans Veigl verschweigt nicht, dass er sich auf Pammers Arbeiten stützt, aber was er vorlegt, geht weit über Pemmer hinaus und ist viel mehr als ein Friedhofsführer im herkömmlichen Sinn. Schon in einem ersten Kapitel „Reise durch das biedermeierliche Wien“ (S. 7–51) gibt er einen Überblick über die Epoche, in der die überwiegende Mehrzahl der in St. Marx bestatteten Toten lebten, und vermittelt ein sehr lebendiges und stimmiges Bild des vormärzlichen Wien mit all seinen Sonnen- und Schattenseiten. Über einzelne Urteile (auch zu Nestroy, etwa S. 37) wird man streiten können, doch es wäre ein Streit, der sich allemal lohnt. Dann skizziert Veigl unter der Überschrift „Der Tod der Friedhöfe“ (S. 53–66) die Geschichte der Begräbnisstätten insbesondere in Wien seit dem Mittelalter über die josefinischen Reformversuche bis ins 19. Jahrhundert und zuletzt die Rettung des St. Marxer Friedhofs durch Hans Pemmer. Mit „Der Freythof außer der Linie“ (S. 67–87) wendet sich der Autor dann dezidiert dem Friedhof und seinen Toten zu. Und das in einer den historischen Hintergrund und soziologische Überlegungen mit einbeziehenden Weise. Manchmal verliert er sich allerdings auf dem an sich spannenden Feld der Mentalitätsgeschichte – die in diesem Zusammenhang doch etwas weit hergeholt Geschichte der Seligsprechung des letzten österreichischen Kaisers Karl I. (S. 81–83) ist so überflüssig wie diese selbst. Eindrucksvoll sind die Beschreibung des sozialen Umfeldes der hier Bestatteten, die Hinweise auf das aus den Grabinschriften herauslesbare (klein)bürgerliche Selbstbewusstsein und der Reigen von Berufsbezeichnungen, die heute oft halb vergessen sind. In all diesen Kapiteln wird wo immer möglich auf die Verbindung zwischen den handelnden Personen und dem Friedhof hingewiesen, der sich solcherart einmal mehr als kulturhistori-

sches ‚Lesebuch‘ begreifen lässt, wenn man sich willig der Führung Hans Veigls überlässt. Und das tut man gerne, besonders im umfangreichen Kernstück des Buches: „Erinnerungen an die stillen Bewohner“ (S. 89–156). Veigl zeigt uns bei seinem Rundgang, der auf den Spuren Pemmerts bleibt, ein buntes Panorama von Theaterleuten, Malern, Sonderlingen, Gelehrten, Zirkuskünstlern, Musikern, Militärs, Industriellen und Wirtschaftstreibenden, Architekten, Hausbesorgern und Totengräbern. Faktenreich und ohne „Biedermeierlichkeit“ ersteht so nach und nach eine versunkene Welt. Viele von ihnen kennt man aus der Umwelt von Raimund und Nestroy, nicht nur Schauspieler wie Anton Hasenhut, Therese Krones, Josefine Scutta oder Ignaz Stahl, Kaffeehausbesitzer wie Ignaz Wagner oder Franz Stierböck, sondern auch den Professor an der Wiener Universität Anton Josef Stein, bei dem der junge Nestroy von 1817 bis 1819 griechische Philologie hörte. Belesen, kenntnisreich und angenehm lesbar geleitet uns der Verfasser durch das biedermeierliche Totenreich.

Ein letzter Abschnitt ist – passend zum musikalischen Jahresregenten – dem Grab des prominentesten ‚Bewohners‘ des Friedhofs gewidmet: Wolfgang Amadeus Mozart. „Auf der Suche nach Mozarts Grab“ (S. 157–174) spannt der Autor den Bogen vom josefinischen „Armenbegräbnis“ des Komponisten über die wenig erfolgreichen Versuche, das Grab zu lokalisieren, bis hin zur Denkmalsetzung in all ihrer Problematik. Warum allerdings Hans Veigl in Zusammenhang mit der Befragung der Totengräber die Frage stellt, „weshalb denn Vater Rothmeyer seinem Sohn und beruflichen Nachfolger die genaue Grabstätte wie den angeblich 1801 aufgefundenen Schädel Mozarts verheimlicht haben soll“, ist für mich ein wenig rätselhaft. Nach seinen Angaben war dieser Sohn beim Tod des Vaters erst 5 Jahre alt. Hier ist mit dem Autor wohl die Lust am Fabulieren durchgegangen. Nach einem nochmaligen Blick auf jene hier begrabenen Personen, die eine Verbindung zum lebenden oder toten Mozart hatten, und mit einem Spruch Franz Grillparzers entlässt uns Hans Veigl wieder in die Gegenwart.

Der wiederpublizierte Friedhofsplan von Pemmer, die ebenfalls von diesem übernommene Liste der prominenteren Verstorbenen (nach ihren Berufen geordnet), ein gutes Register und ein ebensolches Literaturverzeichnis sowie praktische Hinweise zu Erreichbarkeit, Öffnungszeiten und auf Internetadressen sind äußerst hilfreich.

Gibt es gar keine Kritikpunkte? Um Richard Wagner zu zitieren, der in diesem Buch selbstverständlich nur peripher erwähnt wird (was hätte der Sänger germanischer Götter und Helden auch auf einem Biedermeierfriedhof verloren): „gering sind sie, der Rede nicht wert“ (so im 1. Akt von *Die Walküre* Siegmund zu Sieglinde auf deren Frage nach seinen Wunden). Einige wenige Druck- und Abteilungsfehler sowie sprachliche Ungenauigkeiten (Dinge, mit denen man im EDV-Zeitalter leben muss) sind unbedeutend. Die Lebensdaten des Theaterdirektors Johann Hoffmann (er war es, der Wagners *Tannhäuser* nach Wien brachte) müssen statt „1803 – 1861“ „1802 bis 1863“ heißen (S. 115), der vor

allem den Raimundkennern bekannte Komponist Drechsler hat den Vornamen Josef und nicht Adolf (S. 136 und im Register) und das berühmte Gestapo-Hauptquartier in Wien lag zwar auf dem Morzinplatz, hieß aber nicht „Morzin“, sondern „Métropole“ (S. 144). Und schließlich noch eine kleine nestroyanische Anmerkung zu Seite 28: die Namen „Vanilli“ und „Becher“ in *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager* kommen wohl auf dem Theaterzettel der Uraufführung dieses Stückes vor, nicht aber in Nestroys eigenhändiger Handschrift (*Stücke 7/II*). Veigl stützt sich hier auf Rommel (SW II); Madame Knorr ist allerdings auch in Rommels Edition von *Einen Jux will er sich machen* (SW XII) nur eine „Modewarenverlagsniederlagverschleißhändlerin“ und nicht eine „Modewarenverlagsniederschlagsverschleißerin“ – wobei konzediert sei, dass auch das eine originelle Formulierung ist. – Wünschenswert wäre auch gewesen, dass zu den im Text vorkommenden zeitgenössischen Adressen in Wien immer auch die heutigen hinzugefügt worden wären und noch wünschenswerter, weil beim Friedhofsbesuch hilfreich, wenn der Autor bei der Beschreibung der einzelnen Gräber deren Nummern am Friedhofsplan in Klammer beige setzt hätte, wie dies auch seinerzeit Pemmer tat. In einer zweiten Auflage, die dem Buch jetzt schon zu wünschen ist, kann man das ergänzen (und am Plan auch jene dem Verkehr zum Opfer gefallene Ecke weglassen, in der ursprünglich Hyrtl, Höfel und Krottenthaler begraben waren).

Was die Lektüre besonders anregend macht, sind die vielen Zitate von Zeitgenossen, wie etwa Ignaz Franz Castelli, Karoline Pichler, Eduard von Bauernfeld, Friedrich Anton von Schönholz oder Uffo Horn. Dass sie – verständlicherweise, es handelt sich ja um keine historisch-kritische Bestandsaufnahme des Friedhofs – nicht im Einzelnen nachgewiesen sind, könnte dazu verführen, das eine oder andere im Literaturverzeichnis angeführte Werk zu lesen. Eine Verführung, der nachzugeben ausdrücklich empfohlen sei. Dass manche Episoden bewusst in der Nähe des zeitgenössischen Legendenfundus angesiedelt sind, wie etwa Castellis Zensurquerelen (S. 33) oder die Verspottung Ignaz Stahls (S. 96) machen das Bild nur farbenfroher. Manches ist ungleichgewichtig, wenn man etwa die ausführlichen Angaben zu Thonet mit den knappen zu dem für die österreichische Industriegeschichte ebenfalls sehr bedeutenden Ludwig Brevillier vergleicht, doch ist es immer schwer, Bedeutungsakzente zu setzen und Gewichte zu verteilen.

Wenn es stimmt, was Nestroy in *Kampl* seinen „Chirurgen vor der Linie“ sagen lässt, dann lagen und liegen vielleicht hier am Friedhof zu St. Marx die beneidenswerteren der Toten Wiens bestattet (auch wenn das Einzugsgebiet des Friedhofs innerhalb der Linie lag): „Vor der Linie herauft is es schöner; da sagt s' doch noch, wenn Einer stirbt: ‚Gott hat 'n zu sich genommen‘ – aber in der Stadt heißt's nur: ‚der Doctor hat 'n unter die Erd gebracht‘“. Es lohnt immer, diesen Friedhofspark zu besuchen, vor allem aber im Frühjahr, wenn die Fliederbüsche in voller Blüte stehen. Und man sollte Veigls schönes Buch dabei haben, zur Lektüre auf einer der Bänke im Hauptgang, die zum Verweilen und

zur Besinnlichkeit einladen, um sich danach selbst auf Erkundungsreise zu begeben. Doch selbstverständlich kann man es auch an jedem Ort und zu jeder Zeit mit Gewinn lesen. Spaziergänge im Kopf haben auch ihren Reiz.

Walter Obermaier

Helmut Kuhn: *Augenblicke und Gedankengänge. Verse – Aphorismen. Eine Auswahl.* [Baden:] Verlag G. Grasl. 2005. 171 Seiten. ISBN 3-85098-275-0. € 30,00.

Ein Buch ohne Vor- oder Nachwort: Das Wort des Dichters spricht für sich selbst. Die „Verse“ der ersten Hälfte des Bandes sind durchwegs Vierzeiler, Gedankenlyrik, ironisch und epigrammatisch: „Übergang / ist alles was ist. / Das Leben / ist eine Bewährungsfrist“ (S. 18). Die Hauptattraktion für Leserinnen und Leser der *Nestroyana* dürften allerdings die Aphorismen sein, in denen nicht selten Nestroy'scher Geist zu spüren ist, und die manche Formulierung aufweisen, die als Anklang an Nestroy selbst wirkt: „Erinnert z. B. „Der Abstand ist mit Abstand der beste Stand“ (S. 169) nicht an Schnoferl? Helmut Kuhn, seit über zwei Jahrzehnten Mitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, bildet elegante, oft ironisch-skeptische Wortspiele: „Dem Nörgler schmeckt die beste Suppe erst, nachdem er ein Haar in ihr gefunden hat“ (S. 107) oder „Vorsicht ist besser als Nachsicht, für die wenig Aussicht besteht“ (S. 167). Die Skepsis bezieht sich oft auf Aspekte der bewährten Nestroy'schen Themen von Liebe und Ehe: „Liebe auf den ersten Blick schwindet oft beim zweiten“ (S. 122); „Wen soll man heiraten? Die Erstbeste soll man nicht heiraten und die Zweitbeste will man nicht heiraten“ (S. 133). In dieser Kleinkunst steckt übrigens weise Menschenkenntnis: „Wer selbst verstimmt ist, hört alles falsch“ (S. 157).

„Ein Leser, der in einem Buch nur Druckfehler findet,“ heißt es in einem der Aphorismen, „hat einen Denkfehler“ (S. 148): Der Rezensent kann mit Erleichterung feststellen, dass ihm überhaupt kein Druckfehler aufgefallen ist. Der sehr gut hergestellte Band, der im Dezember 2005 erschien, würde sich auch 2006 und darüber hinaus durchaus als Weihnachtsgeschenk eignen.

W. Edgar Yates

In memoriam Jeanne Benay

Jeanne Benay, die am 24. Oktober 2005 unerwartet im 59. Lebensjahr starb, war Professorin an der Universität Metz (Literatur- und Kulturgeschichte Österreichs) und Leiterin der Metzger Forschungsgruppe Ö.K.I.A./C.I.T.A. Ihr großes Interesse für österreichische Literatur und Kultur, auf das sich ihre Forschungsarbeit während ihrer Karriere an den Universitäten Nancy, Rouen und Metz konzentrierte, manifestierte sich in zahlreichen Tagungsorganisationen und Publikationen, u. a. zur österreichischen Satiretradition, zu Hermann Bahr, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard und Peter Handke. Als langjähriges Redaktionsmitglied der Zeitschrift *Austriaca* war sie hauptverantwortlich für einen Band zur Wiener Operette (1998) und zum österreichischen Theater der neunziger Jahre (2001).

Ihr Forschungsschwerpunkt aber war seit ihrer Doktorarbeit das Wiener Volkstheater und hier vor allem Friedrich Kaiser. Von ihren aufschlussreichen und immer sehr sorgfältig vorbereiteten Vorträgen über Aspekte von Kaisers Werk, die sie etwa 1982 und 1984 auf zwei Volkstheater-Symposien in Nancy oder 1993 und 1995 bei den Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat hielt, erschienen Druckfassungen in den betreffenden Aktenbänden (1986, 1988) bzw. in den *Nestroyana* (Jg. 14, S. 67–80; Jg. 16, S. 52–65). Ihrer Ausgabe von Kaisers Briefen (1989) und ihrer *Gesamtprimärbibliographie* seines dramatischen Œuvres (1991) folgte schließlich 1993 ihre ausführliche Monographie *Friedrich Kaiser (1814–1874) et le théâtre populaire en Autriche au XIXe siècle*, die sofort als Standardwerk anerkannt wurde.¹

Seit vielen Jahren war Jeanne Benay Mitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, und auch über Nestroy selbst hat sie wichtige Beiträge geschrieben. Zwei ihrer Vorträge – der eine bei der Nestroy-Tagung an der Sorbonne 1991 (die Druckfassung ist im gleichen Jahr in dem von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin herausgegebenen Aktenband *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique* erschienen), der andere 1996 bei den 22. Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat gehalten – verglichen Nestroy mit Kaiser. 1995 hatte sie in Schwechat über die französische Vorlage zur Posse *Eine Wohnung ist zu vermieten* referiert; und 2002 trug sie zur Mailänder Nestroy-Tagung einen sehr informativen und gründlich dokumentierten Bericht über die Pflege und Rezeption Nestroy'scher Possen am Metzger Stadttheater bei – einen Beitrag, dessen Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte Nestroys Johann Sonnleitner in seiner Besprechung des Aktenbands mit Recht hervorhob.²

1 Über alle drei Bände erschienen in den *Nestroyana* Buchbesprechungen von Walter Obermaier: siehe Jg. 10 (1990), S. 36 und Jg. 15 (1995), S. 86 f.

2 *Nestroyana* 24 (2004), S. 199–201 (S. 201).

Unermüdlich machte Jeanne Benay als Rezensentin in ihrer Heimat Frankreich auf Neuerscheinungen zur österreichischen Literatur, im Besonderen auch zu Nestroy, aufmerksam. Zu ihren Buchbesprechungen gehören Rezensionen über mehrere Bände der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe in *Austriaca* (Nr. 38 [Juni 1994], Nr. 39 [Dezember 1994] und Nr. 42 [Juni 1996]) sowie in *Etudes Germaniques* 49 (1994). Eine ihrer letzten Publikationen muss eine Rezension über Bd. 6 der Reihe ‚Quodlibet‘, die Briefe von Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer, gewesen sein; die posthume Erscheinung dieser kenntnisreichen Besprechung in *Etudes Germaniques* 60 (2005), S. 567–568 war ein schmerzhaftes Zeugnis dafür, wie viel die Forschung zur österreichischen Kulturgeschichte und zum Wiener Volkstheater durch den frühen Tod Jeanne Benays verloren hat.

Ulrike Tanzer
W. Edgar Yates

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April – November 2006

Freiheit in Krähwinkel, Volkstheater

Frühere Verhältnisse, Pygmalion Theater (Ensemble Kleine Bühne)

Höllenangst, Burgtheater

Einen Jux will er sich machen, Kasino am Schwarzenbergplatz (Wiener Kindertheater)

Der Talisman, Theater-Center Forum

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

Internationale Nestroy-Gespräche 2006 in Schwechat bei Wien

Die 32. Internationalen Nestroy-Gespräche (1. bis 5. Juli 2006) widmeten sich dem Thema „Raimund und Nestroy im Kontext internationaler Lachkultur“. „Lachkultur“ ist bekanntlich eine Begriffsprägung von Michail Bachtin, der den Universalismus des Lachens als soziales Empfinden betrachtet.¹ Lachen ist eine anthropologische Konstante, ein Verhalten in der Welt, zur Welt und darüber hinaus, hat etwas mit Freisein, Freiheit (vgl. G. F. W. Hegel) und Identität zu tun („Ich lache, also bin ich“) – und auch mit dem menschlichen Wohlbefinden („Lachen ist gesund“). Es gibt im westeuropäischen Raum seit der Antike unterschiedliche Theorien des Komischen und vielerlei Ansichten einer sich interdisziplinär orientierenden Lachforschung (Gelotologie).²

Das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* kennt vierundzwanzig Kategorien des Lachens mit unterschiedlichen Funktionen und interessanten Belegen, vom Ausdruck der Lebenslust bis zum ‚Todeslächeln‘ und über den Tod hinaus zum Lachen der Götter („Homerisches Gelächter“).³ Damit ist auch die Nähe zur theologischen Diskussion gegeben: Was ist mit dem „lachenden Christus“? Oder kommt das Lachen vom Teufel („Höllengelächter“); ist das Komische eines der „satanischen Merkmale des Menschen“?⁴

Adolf Holl (Wien, A) wies im einführenden Vortrag („Ohne Angst und ohne Andacht auf die Welt schauen“ [Bachtin]) darauf hin, dass in frühchristlichen Texten „von einem lachenden Christus die Rede [ist], der seine Kreuzigung komisch findet“; allerdings sei das Christentum (auch heute) „noch nicht reif für eine geistlich inspirierte Lachkultur“.⁵ Das ist eine provokante These. Warum wurde in der christlichen Tradition „das Lachverbot propagiert und oft durchgesetzt (vgl. Umberto Eco's Roman *Der Name der Rose*)“?⁶ Was könnte Nestroy der katholisch-barocken Tradition entnommen haben? Und wie verhalten sich Raimunds Gestalten zum Metaphysischen? Welche Dimension erreicht ihr Lachen? Stehen Raimund und Nestroy im Kontext unterschiedlicher Lachkulturen: Raimunds ‚Poetisierung‘ (Lachen als Einverständnis), Nestroys Erneuerung des komödiantischen Theaters (Lachen als Kritik)? Hans-Peter Bayerdörfer hat jüngst die spezifischen Aspekte des Lachtheaters in den „Zeiten der Turbulenz“

1 Michail M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a. M. 1995; ders., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985 (1. Aufl. 1969).

2 Vgl. Informationen auf: www.lachinstitut-berlin.de.

3 *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli, 10 Bde., Berlin 1927–1942, Bd. 5, Sp. 868–884.

4 Charles Baudelaire, ‚Vom Wesen des Lachens‘ [1855], in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, München 1977, S. 286–301.

5 Adolf Holl, *Der lachende Christus*, Wien 2005, S. 9 u. 261.

6 Vgl. *Texte zur Theorie der Komik*, hg. von Helmut Bachmaier, Stuttgart 2005, Nachwort, S. 123.

zwischen Wiener Kongress und Nachmärz untersucht.⁷ Auch bei früheren Nestroy-Gesprächen wurden bereits Formen und Funktionen des Komischen sowie unterschiedliche Lachtraditionen in den Blick genommen.⁸

Andreas Freinschlag (Salzburg, A) verglich Theater als literarische Provokation bei Aristophanes und Nestroy. – Matthias Mansky (Wien, A) beschrieb Cornelius von Ayrenhoffs Rezeption der norddeutschen Dramatik und interpretierte seine zu Unrecht abgewerteten Stücke als Konversationskomödien zwischen Lustspiel- und Possendramaturgie und als wichtigen Beitrag zur Entwicklung einer „Wiener Komödie“.

Marion Linhardt (Bayreuth, D) untersuchte „Konzepte für ein nicht-ernstes Wort- und Körpertheater im Wien der 1830er Jahre“, u. a. Eduard von Bauernfelds Umgang mit den Rollenfächern; Bauernfeld erzeugt Komik durch Überschreitung des Rollenfächerspektrums, z. B. auch durch Kombination von Rollen, Typen und Gesellschaftskarikaturen. – Gunhild Oberzaucher-Schüller (Salzburg, A) zeigte u. a. am Beispiel von *Nagerl und Handschuh* die Bedeutung von Ballett und Tanz sowie internationale Darstellungsmuster für die städtische und vorstädtische theatrale Unterhaltungskultur mit einem Fundus komischer Bausteine für die Inszenierung.⁹

Hans-Jürgen Schrader (Genf, CH) gab unter dem Titel „Tannhäuser schmafu: Heine, Wagner, Wollheim und Nestroy“ eine neue Lesart der *Tannhäuser*-Parodie, die den Blick vor allem auf das Problem der Travestierung des religiösen Stoffes und das wiederholte Wechseln vom Ernstern ins Komische lenkte.

Matthias Schleifer (Bamberg, D) übertrug Theodor W. Adornos Ansichten über Jazz und Fernsehen auf Hoch- und Lachkultur in der „Kulturindustrie“ und bei Nestroy, insbesondere in der Funktion und dem Kunstcharakter des Couplets. – Bernhard Doppler (Berlin/Paderborn, D) entdeckte, ausgehend von Ignaz Franz Castelli und der „Ludlamshöhle“, Unterschiede zwischen Wiener „G’spaß“ und Berliner Witz.¹⁰ Besonders zu beachten sei die politische Kon-

7 Hans-Peter Bayerdörfer, ‚Nichts als Possen? Lachtheater in Zeiten der Turbulenz: Wiener Kongress und Nachmärz‘, in *Amusement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts*, hg. von Franz Norbert Mennemeier und Bernhard Reitz, Tübingen 2006, S. 247–267; die 3., aktualisierte und erweiterte Auflage von Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater* ist für Dezember 2006 (Universitätsverlag Winter, Heidelberg) angekündigt.

8 Vgl. Jürgen Hein und Karl Zimmer, ‚*Drum i schau mir den Fortschritt rubig an ...*‘, *30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft, 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche*, Wien 2004. Zu einigen Aspekten vgl. *Komik in der österreichischen Literatur*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler u. a., Berlin 1996, und den Tagungsband ‚Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien‘, *Maske und Kothurn* 51 (2005), H. 4, Wien 2006.

9 Wenig mehr als Materialsammlungen bieten: Adelheid Lamel, *Das Tanzspiel in Ferdinand Raimunds Dramen*, Diss. (masch.) Wien 1940, und Charlotte Lang, *Die Tanzeinlagen in Johann Nestroys Spielen*, Diss. (masch.) Wien 1941.

10 Vgl. Bernhard Doppler, ‚Die Ludlamshöhle und ihr Verbot‘, in: *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler u. a., Berlin 1995, S. 80–91.

notation der Komik. Unterschiede zwischen Wiener „G’spaß“ und Berliner Witz gehören zu den Klischees des Feuilletons im 19. Jahrhundert. Adolf Glaßbrenner hat den Unterschied so gesehen:¹¹

Der Witz ist der Spaß des Geistes, der Spaß ist der Witz des Herzens; der Spaß ist breit wie das Wort selber, der Witz ist spitz. [...] Wien hatte seine ernsthafte Mitte unter Joseph den Zweiten, – Berlin ist die Hauptstadt des Witzes. – In Wien ist Alles Spaß, die gemüthliche Harmlosigkeit hat dort so sehr den Thron aufgeschlagen, daß noch lange Jahre vergehen werden, ehe ein Witz vorfällt.

Heute spricht man wohl vom „hochkomplexe(n), antinomisch strukturierte(n)“ „Nord-Süd-Diskurs“, der auch auf dem Gebiet des Ästhetischen zu anderen Wertungen geführt hat.¹²

Carola Hilmes (Frankfurt a. M., D) interpretierte unter genderspezifischer Perspektive (Kleidertausch und Maskenspiel als Lesarten von Männlichkeit und Weiblichkeit) *Judith und Holofernes* als Travestie im mehrfachen Wortsinn, bei der vor allem Nestroys Verkleidung, sein Spiel mit Stereotypen (verführerische Frau und patriotische Heldin) und das „Phantasma männlicher Allmacht“ (Holofernes) gegen „Hebbels verquere Sexualisierung“ ins Auge falle. List und Verführung würden als männliche Projektionen sichtbar gemacht.

Herbert Herzmann (Dublin, IRL) machte spiel- und chaostheoretische Ansätze für die Interpretation von *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, *Der Talisman* und *Einen Jux will er sich machen* fruchtbar, wobei neues Licht auf die Zufalls- und Schicksalsthematik fiel.¹³ – Mathias Spohr (Zürich, CH) wagte die These, in *Häuptling Abendwind* habe Nestroy Kaiser Franz Joseph kariert. – Burkhard Meyer-Sickendiek (München, D) unterschied den Witz in der ost- und westjüdischen Welt, in Berlin (David Kalisch), verfolgte Linien von Nestroy bis zu Karl Kraus (*Heine und die Folgen*) und darüber hinaus (Roda Roda, Jura Soyfer) und stellte Beziehungen zwischen Nestroy und der Wiener Moderne her. – Nikola Roßbach (Darmstadt, D) wies auf der Basis umfangreicher Studien (über 600 Texte zwischen 1870 und 1914) zur theatralen Parodie im Wiener Fin de Siècle nach, wie sehr diese Gattung integraler und subversiver Bestandteil der frühen Moderne war.¹⁴

11 Adolf Glaßbrenner, *Bilder und Träume aus Wien*, Leipzig 1836, Bd. 2, S. 112 f.

12 Vgl. Harald Schmidt, „Die Reise in die „Ungenierteit“. Adolf Glaßbrenners *Bilder und Träume aus Wien* (1836)“, in: *Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848–1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen*, hg. von Hubert Lengauer und Primus Heinz Kucher, Wien, Köln, Weimar 2001, S. 108–131.

13 Vgl. Herbert Herzmann, „*Mit Menschenseelen spiele ich*“, *Theater an der Grenze von Spiel und Wirklichkeit*, Tübingen 2006.

14 Vgl. Nikola Roßbach, *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914*, Bielefeld 2005.

Peter Haida (Münster/W., D) zeigte Möglichkeiten und Probleme von Film- und Fernsehadaptationen Nestroys. – Marc Lacheny (Paris, F) analysierte eine Übersetzung des *Talisman* ins Französische (Übersetzung von Catherine Creux, Bearbeitung von Stéphane Verrue) und verglich unterschiedliche Lachkulturen.

Hans Schreiber (Wien, A) rollte mit „Nestroy beim Photographen“ ein interessantes Kapitel aus der Frühgeschichte der Photographie auf und diskutierte, u. a. am „Klee-Album“, das Problem der ‚Wahrheit‘ der Photographie.¹⁵ – Otmar Nestroy (Graz, A) konnte mit weiteren Funden aus dem Nachlass und aus der Familiengeschichte aufwarten.¹⁶ – W. Edgar Yates (Exeter, GB) gab an anschaulichen Beispielen einen Überblick über Ziele und Inhalt des Nachtragsbandes (u. a.: Addenda und Corrigenda, Edition von Entwürfen, dramatischen Fragmenten und Bearbeitungen, Texte zu Stücken anderer Autoren, Gedichte und Stammbuchblätter), der zusammen mit einem Dokumenten- und einem Registerband die HKA-Nestroy abschließen wird. – Fred Walla (Newcastle, AUS) wies kurz auf Unterschiede in der Vorlagenbearbeitung bei Nestroy und Raimund hin und erinnerte an eine Almanachnovelle *Der junge Verschwender und seine Frau* (1829) als mögliche Quelle Raimunds für *Der Verschwender*.¹⁷

Željko Uvanović (Osijek, HR) betrachtete den slawonischen Volksstückhumor in Ilija Okrugićs *Das Brotkörbchen und die Pelzkappe* und Ferdo Becićs *Die Deputation der Leutnantinnen* im Vergleich mit Raimund, Friedrich Kaiser und Nestroy.

Wolfgang Häusler (Wien, A) leitete die Exkursion „Adalbert Stifter – Poet, Maler, Naturwissenschaftler. Ein Besuch der Stifter-Gedenkräume im Geburtshaus Franz Schuberts“.

Peter Gruber (Wien, A) vertraute in der Schwechater Inszenierung von *Liebesgeschichten und Heurathssachen* (34. Nestroy-Spiele 2006) einem kaum veränderten oder aktualisierten Text, u. a. auch keine Zusatzstrophen zu den Couplets. Thomas Hojsa, einer der Vertreter des neuen „Wienerlieds“ begleitete sie auf dem Akkordeon und gab der Musik neue Akzente. Die gesellschaftlichen Konstellationen der Posse ‚passen‘, wie die Aufführung eindrucksvoll belegte, auch heute.

15 Vgl. Heinrich Schwarz, *Nestroy im Bild. Eine Ikonographie*, hg. von Johann Hüttner und Otto G. Schindler (HKA), Wien, München 1977, S. 49.

16 Vgl. Bruno Hampel, ‚Die Familie Nestroy und die Sippe der Gattin des Dichters‘, *Adler, Monatsblatt der Heraldischen Gesellschaft Wien* 10 (1928), S. 360–387; Heinz Schöny, ‚Neues zur Stammtafel Nestroys‘, *Adler, Zeitschrift für Genealogie und Heraldik* 82 (1964), S. 193–195.

17 Vgl. Jürgen Hein, *Ferdinand Raimund*, Stuttgart 1970, S. 54; ders. und Claudia Meyer, *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauber-spiele*, Wien 2004 (Quodlibet 7), S. 78.

Sprachwitz und Sprachspiel ‚im Geiste Nestroys‘ bot Friedrich Achleitner (Wien, A) mit einer Lesung eigener Texte (u. a. aus *wiener linien* [2004] sowie *und oder oder und* [2006]).

Wie es um die Internationalität des Lachens und um den Kulturtransfer komischer Subjekte, Objekte und Strukturen steht, z. B. im Unterhaltungstheater und auch unter dem Einfluss der Medien, ist in einigen Beiträgen deutlich geworden, viele Fragen blieben aber offen: Das Leopoldstädter Theater galt im 19. Jahrhundert als „Lachtheater Europas“; wie war die weitere Entwicklung? Wie stellt sich das Unterhaltungstheater in anderen europäischen Metropolen dar?

Martin Stern sieht in „Nestroy-Polemik und Raimund-Lob [ein] Vorspiel des poetischen Realismus“;¹⁸ was bedeutet das für das Verständnis von Spaß, Witz, Humor, Komik und Satire in Stadt und Vorstadt?¹⁹ Walter Höllerer hat bereits 1958 den Blick auf „Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit“ gelenkt, die Mehrperspektivität des Lächelns bei Raimund und das Spiel mit dem Lächeln bei Nestroy bis hin zum „irrlichternden“ Lachen bemerkt.²⁰

Die Komik-Theorie weist auf lokale, regio- und nationalkulturelle Unterschiede, ethnische Besonderheiten und verschiedene Mentalitäten, auf „stammestümliche“ Konstanten oder Gegensätze zwischen Protestantismus und Katholizismus hin. Otto Rommel hat um 1930 eine Aufwertung des Humors vorgenommen und ihn ein „spezifisch nordisches Phänomen“ genannt; und in der 1940 erschienenen Studie Joachim Ritters *Über das Lachen* heißt es:²¹

Was Rassen, Völker, Individuen unterscheidet, ist je die eigentümliche welthafte Bezogenheit ihres Lachens und mit ihr seine eigentümliche Formung und Ausprägung, die durch zahllose unterscheidende physiognomische Marken und Zeichen bezeichnet wird. Das Lachen ist dünn, breit, laut, leise, kichernd, verhalten, frostig, stoßweise, offen, grell, schrill, sanft, warm, still, kalt, schneidend, gemein, müde, ausgelassen, spöttisch, traurig, unheimlich, gemütlich usw.

Horizonte des Komischen ändern sich in Zeiten, Gesellschaften und Kulturen. Anlässe des Lachens sind soziokulturell bedingt und geschichtlich bestimmt.

18 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. 44.

19 Vgl. Wolfgang Häusler, ‚Die Wiener in Berlin – Berliner in Wien. Großstadtbild und -stereotyp bei Karl von Holtei (1798–1880) und seinen Zeitgenossen‘, *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 52/53 (1996/97), S. 117–145.

20 Walter Höllerer, *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit* [1958], Neuausgabe Köln 2005, zu Raimund und Nestroy, S. 133–161.

21 Joachim Ritter, ‚Über das Lachen‘, *Blätter für Deutsche Philosophie* 14 (1940/41), S. 1–21, Zitat S. 4.

Was komisch ist, darüber entscheidet das historisch sich ändernde Normenbewusstsein der Gesellschaft. Inwieweit dabei Lokales, Regionales und Nationales eine Rolle spielen, ist noch kaum erforscht. Es gibt einen erheblichen Komikbestand, der allen Kulturen gemeinsam ist, aber auch einen Rest an Komischem, der Eigentum der jeweiligen Kultur bleibt.²² Eine „Ethnographie des Lachens“ fehlt allerdings bislang, und ebenso wissen wir noch nicht so genau, ob und wie sich Frauen im Lachen anders verhalten als Männer.²³ Die Palette der das Lachen auslösenden und provozierenden ‚Handlungen‘ durch Körper und Sprache ist groß und reicht von vor- und sublitterarischen Phänomenen bis zur differenzierteren literarischen Hochkultur. Komisches (Sprach-)Handeln, Lachkultur, Vergnügungen, Spiel und Theater hängen eng zusammen. Hier gibt es noch viel Stoff für die Nestroy-Gespräche der nächsten Jahre.

Jürgen Hein

Johann-Nestroy-Denkmal in Bad Ischl

Ein Jahr nach der ersten Verleihung des Johann-Nestroy-Rings durch die Stadtgemeinde Bad Ischl fand am Donnerstag, dem 25. Mai 2006 (dem 144. Todestag Nestroys), ein Festakt anlässlich der Enthüllung eines Johann-Nestroy-Denkmals in Bad Ischl statt. Auf Initiative des Präsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Prof. Dr. Heinrich Kraus, wurde ein Bronzeabguss der von Raimund Novak 1861 gestalteten Gipsbüste in Auftrag gegeben und vor dem geschichtsträchtigen Lehartheater, in dem Nestroy gespielt und eine Loge besessen hatte, aufgestellt.

Nach der Begrüßung durch Kulturstadtrat Hannes Heide begeisterte Kammerschauspieler Robert Meyer,



Nestroy-Büste in Bad Ischl
(Foto: Jürgen Hein)

²² Vgl. *Die deutsche Komödie*, hg. von Walter Hinck, Düsseldorf 1977, S. 13.

²³ Vgl. Beatrix Pfeleiderer, ‚Anlächeln und Auslachen. Zur Funktion des Lachens im kulturellen Vergleich‘, in: *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Frankfurt a. M. 1986, S. 338–349; *Frauen verstehen keinen Spaß*, hg. von Daniela Strigl, Wien 2002.



Prof. Heinrich Kraus und Kammerschauspieler Robert Meyer (Foto: Jürgen Hein)



Mitglieder der Familie Nestroy (Foto: Jürgen Hein)

Vorstandsmitglied der ING und künftiger Direktor der Wiener Volksoper, das zahlreich erschienene Publikum mit seiner Interpretation des letzten Nestroy-Stückes *Häuptling Abendwind*. Ende 1861 verfasste Nestroy nicht nur diese bis heute aktuell gebliebene Satire auf Nationalismus und moderne Diplomatie, er saß auch dem Bildhauer Raimund Novak Modell für die (nie aufgestellte) Büste, deren Original sich heute im Besitz des Wien Museums befindet.

Prof. Dr. Kraus dankte im Namen der ING der Stadtgemeinde Bad Ischl sowie den lokalen Sponsoren und erinnerte an den besonderen architektonischen und theatergeschichtlichen Stellenwert des in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts stark veränderten Léhartheaters. Er gab seiner Hoffnung Ausdruck, dass Renovierungspläne den Originalzustand des Hauses in absehbarer Zeit wieder herstellen mögen. Zahlreiche Mitglieder der ING waren der Einladung gefolgt,

an deren Spitze neben dem Präsidenten auch zwei der Vizepräsidenten, Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein und Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Dr. Otmar Nestroy, sowie der Geschäftsführer der ING Min.-Rat Dipl.-Ing. Karl Zimmer. Dr. Walter Obermaier, ehemaliger Leiter der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (jetzt: Wienbibliothek im Rathaus) und Mitherausgeber der HKA, skizzierte in seinem Vortrag die Beziehung Nestroys zu Bad Ischl und unterstrich, dass Bad Ischl sich zu Recht nicht nur als Kaiser- und Lehárstadt, sondern auch als Nestroy-Stadt bezeichnen könne. Mit dem Nestroy-Denkmal würde diese Beziehung für Einheimische wie für Gäste noch deutlicher sichtbar. Auf dem Vorplatz des Theaters sprach Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Dr. Otmar Nestroy erläuternde Worte zur Beschaffenheit des Denkmals, bevor schließlich die fünfjährige Paula, jüngster Spross der Familie Nestroy, gemeinsam mit Stadtrat Hannes Heide das Denkmal enthüllte.

Ulrike Tanzer

Aus der Rede von Prof. Heinrich Kraus

[...] Der heutige Tag bedeutet für die Internationale Nestroy-Gesellschaft einen großen und freudigen Tag, und wie wir hoffen, wird er für das kulturelle Antlitz der Stadt Bad Ischl von bleibender Bedeutung bleiben. Der wohl bedeutendste österreichische Volksdramatiker, Johann Nestroy, ist in biographischer Hinsicht vor allem drei österreichischen Städten zuzuordnen. Da ist natürlich zunächst Wien. Dort wurde er 1801 geboren und dort vollzog sich der größte Teil seines künstlerischen Lebenswerkes. Weiters ist Graz mit dem Namen Nestroy untrennbar verbunden. Dort war zum ersten Mal sein charakter-komisches Talent als unverwechselbarer Schauspieler erkennbar geworden. Nestroy begann ja bekanntlich als hervorragender Bassist u. a. am Wiener Kärntnertor-Theater als Sarastro in der Zauberflöte – und auch sein dramatisches Vermögen wurde in Graz erstmals offenkundig, indem er mit seinem allerersten kleinen Stück *Der Zettelträger Papp* erstmals auch erfolgreich als Autor in Erscheinung trat. 1859 erwarb er dann noch in Graz jenes Haus, in dem er 1862 am 25. Mai – also heute genau vor 144 Jahren – gestorben ist.

Die dritte österreichische Nestroy-Stadt aber ist das wunderbare Bad Ischl, wo er nicht nur in seinen letzten Lebensjahren ansässig war, sondern wo er auch vor rund 150 Jahren auf der Bühne dieses ehrwürdigen Ischler Theaters – das übrigens im nächsten Jahr bereits seinen 180. Geburtstag feiern wird – mehrfach als Schauspieler aufgetreten ist und in dem er oftmals auch als Zuschauer in einer dieser Logen anwesend war.

Meine sehr verehrten Damen und Herren, in der Erkenntnis der engen Verbindung von Nestroy und Ischl hatte die Internationale Nestroy-Gesellschaft vor zwei Jahren den Vorschlag gemacht, Bad Ischl möge doch die Tradition der Vergabe des „Nestroy-Ringes“ wieder aufleben lassen, der von 1976 bis 2000 durch ein Vierteljahrhundert von der Stadt Wien verliehen wurde. Zu unserer großen Freude haben der Herr Bürgermeister Haas und der Herr Kulturstadtrat Heide diesem Vorschlag spontan zugestimmt, und wir konnten heute vor einem Jahr bei einem Festakt in diesem Theater den ersten Ring an Erwin Steinhauer überreichen. Ermutigt durch die besonders gute Zusammenarbeit, haben wir im vergangenen Sommer angeregt, die enge Verbindung Bad Ischls mit Johann Nestroy durch die Errichtung eines Nestroy-Denkmal öffentlich zu dokumentieren. Und wiederum waren es Bürgermeister Haas und Kulturstadtrat Heide, die diese Idee spontan aufgegriffen haben und somit den heutigen festlichen Tag ermöglichen. Die Internationale Nestroy-Gesellschaft ist sehr glücklich, dass sie bei der Verwirklichung dieses Vorhabens nicht nur ihre guten Dienste einbringen, sondern sich trotz ihrer bescheidenen Mittel an der Verwirklichung auch mit einem Beitrag beteiligen konnte.

Nun aber ein paar kurze Worte zum Denkmal selbst. Offenkundig zur beabsichtigten Errichtung eines Nestroy-Denkmal anlässlich seines 60. Ge-

burtstages hat der Bildhauer Raimund Nowak 1860/61 eine Gipsbüste geschaffen zu der, wie glaubhaft anzunehmen ist, Johann Nestroy noch selbst Modell gesessen ist. Es erscheint ein reizvoller Gedanke, dass die Büste etwa zu der Zeit entstanden ist, zu der Nestroy an seinem letzten Stück *Häuptling Abendwind* arbeitete, das den heutigen Vormittag so wunderbar eingeleitet hat. Ich bedanke mich bei dieser Gelegenheit sehr sehr herzlich bei unserem Vorstandsmitglied Kammerschauspieler Robert Meyer für seine so überaus eindrucksvolle Mitwirkung.

Das für 1861 geplante Denkmal wurde niemals realisiert und die Büste kam schließlich in den Besitz des Wien Museums der Stadt Wien. Wir sind diesem Museum und seinem Leiter Dr. Kos zu besonderem Dank verpflichtet, dass er – und dies kostenlos – die Erlaubnis gab, diese Büste in Polyester abzunehmen, um den Bronzeguss zu ermöglichen. Und so werden wir also in Kürze die Enthüllung eines Denkmals erleben können, zu dem Nestroy vor 146 Jahren selbst noch Modell war. [...]

Hinweise zu den Materialien des Johann-Nestroy-Denkmal in Bad Ischl

Es dürfte das Interesse vieler erwecken, Informationen zu Materialien des Denkmals von J. N. Nestroy, das am 25. Mai 2006 in Bad Ischl feierlich enthüllt wurde, zu erhalten.

Der Sockel besteht aus Granit, einem Magmatit, der bekanntermaßen in unseren Breiten zu den widerstandsfähigsten Gesteinen zählt, da diesem Umwelteinflüsse lange Zeit hindurch nichts oder nur wenig anhaben können; an Pflastersteinen sowie an Randsteinen kann man dies immer wieder beobachten. Die Widerstandskraft dieses Gesteins – der Name stammt vom Lateinischen *granum*, d. h. Korn, im Sinne einer gleichmäßigen Verteilung – hängt nicht zuletzt von der Mineralzusammensetzung und der Textur (der räumlichen Anordnung und Verteilung der Gemengteile in einem Gestein, im vorliegenden Falle richtungslos) dieses Gesteins zusammen. Der hier verwendete Granit stammt aus dem Mühlviertel, aus Neuhaus bei St. Martin, rund 24 km nordwestlich von Linz. Er besteht zu rund 60 % aus Feldspäten, vorwiegend Kalknatronfeldspäten, die Plagioklase genannt werden, gerüstbildend, farblos oder weiß sind und eine Härte zwischen 6 und 6,5 (nach F. Mohs) aufweisen.

Rund 30 % Quarz sind in diesem Granit enthalten. Dieser ist ein meist farbloses, weißliches oder durchsichtiges Siliciumdioxid und weist eine Härte von 7 auf, weshalb er sehr langsam verwittert.

Die restlichen rund 10 % werden vom dunklen Biotit und teils auch vom hellen Kali-Glimmer (Muskovit, auch Moskauer Glas genannt), einem ebenfalls

blättchenartigen Schichtsilikat, das oft mit dem Biotit auftritt und ebenfalls gegen Hitze sehr widerstandsfähig ist, eingenommen.

Dieser Granitsockel wurde von der Firma Brucker in Bad Ischl hergestellt, ist an der Oberfläche aus Gründen der leichteren Pflege geschliffen und wiegt rund 316 kg.

Als bodenständiges Material stand auch die Verwendung von Steinsalz (= Halit – man denke nur an die Namen Hall i. T., Bad Hall, Hallstatt und Hallein) zur Diskussion, doch wurde infolge der geringen Härte sowie der leichten Löslichkeit in Wasser davon Abstand genommen.

Die Büste ist ein BG-12-Guss und besteht aus 86 % Kupfer, 12 % Zinn und 2 % Aluminium; J. N. Nestroy dürfte demnach „wetterfest“ sein. Sie wurde nach dem Abguss einer von R. Nowak im Jahre 1861 geschaffenen Büste von der Firma Loderer in Feldbach hergestellt und weist ein Gewicht von rund 12 kg auf.

Mein Dank gilt der Stadtgemeinde Bad Ischl, die die Hauptlast der Finanzierung übernommen hat, und auch den Sponsoren, ohne deren finanzielle Unterstützung die Errichtung dieses Denkmals nicht möglich gewesen wäre.

Freuen wir uns über dieses gut gelungene Nestroy-Denkmal an prominenter Stelle in Bad Ischl!

Otmar Nestroy

Johann-Nestroy-Ehrenmedaille für Fritz Muliär. Verliebt in Nestroy

Er war eine „logische“ Wahl: Fritz Muliär hat sein Leben lang Nestroy-Rollen gespielt, viele davon in herausragender Weise – in seiner Frühzeit in Graz, dann im Volkstheater, in der Josefstadt, im Burgtheater, bei den Salzburger Festspielen, zuletzt bei den Nestroy-Spielen auf Burg Liechtenstein. Kein Wunder, dass der Vorstand der Internationalen Nestroy-Gesellschaft einstimmig beschlossen hat, diesen Schauspieler „für seine außerordentlichen Verdienste um das Werk Johann Nestroys und das Altwiener Volkstheater“ zum nunmehrigen Träger der Nestroy-Ehrenmedaille zu küren.

Es war ein schöner, von allen Freunden der Nestroy-Gesellschaft frequentierter Festakt am 8. Juni 2006 in den Sträußel-Sälen des Theaters in der Josefstadt: „Aufgebahrt“, scherzte Fritz Muliär, als er auf dem zentralen Stuhl Platz nahm, um die Ehrung entgegenzunehmen. Wobei Präsident Prof. Dr. Heinrich Kraus zuerst kurz die Geschichte der vor 33 Jahren von Gustav Manker gegründeten Nestroy-Gesellschaft rekapitulierte, die – klein, aber fein – von ihren 250 Mitgliedern 44 Prozent im Ausland ansässig hat, was letztendlich zeigt, wie weit Werk und Wirkung dieses Johann Nestroy reichen.

Mit Stolz berichtet wurde auch von der Enthüllung einer Nestroy-Büste am 25. Mai 2006 vor dem Lehár-Theater in Bad Ischl, wobei Professor Kraus die originelle Geschichte dieses nun öffentlich gemachten „Kopfes“ rekapitulierte, für den Nestroy vermutlich selbst noch Modell gegessen ist – für eine Statue, die zu seinem 60. Geburtstag geplant war, dann nicht zustande kam, worauf das Gipsmodell des Kopfes in den Tiefen von Museums-Schlünden verschwand. Professor Kraus ist mit Hilfe von Direktor Wolfgang Kos im Lager des Wien-Museums fündig geworden, der Kopf wurde in Bronze nachgegossen, und nun hat auch Oberösterreich sein Nestroy-Denkmal ...

„Lebendigen“ Nestroy vermitteln allemale die Schauspieler, und die Nestroy-Gesellschaft hat es sich im Lauf ihrer Geschichten angelegen sein lassen, die herausragenden Nestroy-Interpreten zu ehren. Es ist, man kann es offen sagen, nicht unbedingt erfreulich, dass so renommierte Preise wie der „Nestroy-Ring“ und die „Kainz-Medaille“ (Letztere angeblich, weil niemand mehr wüsste, wer Josef Kainz war!) abgeschafft wurden, um einem Schauspieler-Preis Platz zu machen, der zwar nach Nestroy heißt, mit diesem aber absolut nichts zu tun hat.

Die Nestroy-Gesellschaft wich daraufhin auf die „Nestroy-Ehrenmedaille“ aus, die für „ein Lebenswerk mit Strahlkraft“ verliehen wird. Vor zehn Jahren war Elfriede Ott („Schon wieder hat sie einen Preis vor mir gekriegt!“ scherzte Fritz Muliar über seine Lebensfreundin) die erste Preisträgerin, womit man auch ihren Mitstreiter Hans Weigel ehrte. Die nächste „Nestroy-Ehrenmedaille“ ging an Univ.-Prof. Dr. Hubert Christian Ehalt, in Dankbarkeit für seinen unermüdelichen Einsatz für die Historisch-kritische Gesamtausgabe von Nestroys Werken, die ohne ihn vielleicht nicht möglich gewesen wäre.

„Als wir daran gingen, die dritte Ehrenmedaille zu verleihen“, sagte Professor Kraus, „gab es keine Frage und kein Nachdenken: Fritz Muliar ist einfach perfekt für diese Auszeichnung im Sinn der Nestroy-Gesellschaft.“ Hubert Christian Ehalt, der dann die Laudatio hielt, bestätigte das, als er den Lebenslauf von Fritz Muliar nachzeichnete – nicht nur ein berühmter Schauspieler, ein brillanter Kabarettist, selbst Autor vieler Artikel und Bücher, sondern auch kluger, scharfer Beobachter der politischen Wirklichkeit rings um ihn und in diesem Sinn als Person sozusagen „eine lebendige Weitergabe der Idee Nestroy“. Er ist auch von Nestroy, wie Nestroy in seiner „Verkörperung des Wienerischen in seiner Widersprüchlichkeit“, wie Ehalt formulierte, und variierte einen berühmten Werbespruch: „Worauf freut sich der Wiener? Auf Fritz Muliar ...“

Elfriede Ott, die die riesige Nestroy-Ehrenmedaille als Brosche trug (und diese ihre Verwendbarkeit für die Damen lobte), gratulierte mit einem Couplet, das Fritz Muliar angeblich „nicht mehr hören“ könnte, weil er es sich als Muffl in den *Früheren Verhältnissen* zu oft anhören musste, wenn die Ott seine Pepi Amsel war: Aber „Theater, o Theater du“ bekam von Michael Nachmann („Er ist ein Star, der Jubilar, unser lieber Fritz Muliar“) und Lore Krainer („Vor

Muliar, der zu den Großen zählt, verneigt sich die Theaterwelt“) holzhammergeremte-huldigende Anlass-Strophen.

Fritz Muliar schließlich, durchaus ergriffen von dem Festakt und dem Anlass, benützte die Gelegenheit seiner Rede, viel Grundsätzliches zu sagen: „Wir leben den Beruf“, sagte er, und das Wort „Berufung“ ist für Schauspieler seines Schlages keine Phrase, sondern gelebte Wirklichkeit. Am 1. September werden es 70 Jahre, dass er auf Bühnen steht, und „der große Nestroy, unser Aristophanes, unser Molière“, hat für ihn immer eine besondere Rolle gespielt. Kunststück, erachtet Muliar doch von Nestroys Stücken mindestens 40 für hochwertig, „eines besser als das andere“, und er hat in vielen gespielt. Muliar würdigte „seine“ Nestroy-Regisseure: Gustav Manker mit seinem Sinn für Prägnanz war sein „Nestroy-Lehrer“, doch er dachte auch an Helmut Ebbs davor in Graz. Liebevoll erwähnte er Leopold Lindtberg („Wir haben alle Nestroy geliebt, wir waren verliebt in ihn“), aber auch ein „Deutscher“ wie Achim Benning, dem man es vielleicht gar nicht zugetraut hätte, war für Muliar ein verständnisvoller Nestroy-Interpret.

Seine letzten Worte und Wünsche galten der geliebten Josefstadt, die „kein Theater ist wie alle anderen“, und dessen künftigem Direktor Herbert Föttinger, der dem Festakt beiwohnte, gab er den Wunsch mit, er möge nie vergessen, dass dies „ein wirklich österreichisches Theater“ sei – „mit Nestroy als Hausgott“.

Muliar dankte für die Ehrung, er hat wahrlich zahllose davon in seinem Leben bekommen, „aber über manche freut man sich besonders ...“

Renate Wagner

Schauspielerei als Faszinosum – Burgtheater-Star Kammerschauspieler Robert Meyer in der Schule

Im Rahmen der Reihe „Forum Sacré Cœur“ (Konzeption und Organisation: Dr. Maria Renhardt, Gymnasium Sacré Cœur, in Kooperation mit der Wochenzeitung *Die Furche*) war am 21. Dezember 2005 Burgschauspieler Robert Meyer zu Gast und stellte sich den Fragen der Schüler/innen des Wiener Gymnasiums. Der Beruf des Schauspielers in all seiner Vielfältigkeit kam hier zur Sprache, vom Rollenlernen bis zum Lampenfieber, von Lieblingsautoren bis zu schwierigen Regisseuren, von Schauspielerkollegen bis zu mehr oder weniger gut gesonnenen Kritikern. Im Mittelpunkt des Gesprächs, das in der Wochenzeitung *Die Furche* dokumentiert wurde, stand aber Robert Meyers Vorliebe für Nestroy und hier im Besonderen für den *Talisman*. „Titus Feuerfuchs“, so Robert Meyer im Schüler-Interview, „ist für mich ein sensationeller Charakter. Bei ihm ist jeder Satz perfekt, keiner ist irgendwie unnötig. Titus Feuerfuchs ist zu Beginn ein armer Kerl. Sein größtes Glück erfährt er, als er die rote Perücke geschenkt bekommt. Doch dann wird er zur Bestie, und wenn er ganz oben ist,

fällt er wieder ins Bodenlose ... Diese Rolle hat so viele Facetten, dass es für mich immer ein Genuss war, sie zu spielen.“²⁴

Die Veranstaltung bot dem jugendlichen Publikum nicht nur einen interessanten Einblick in die Berufswelt des Schauspielers, sondern vor allem auch eine humorvoll-geistreiche Lehrstunde in Sachen Nestroy. Ja, vielleicht – so formulierte es ein 15-jähriger Teilnehmer – hat Robert Meyer „den ‚kleinen Schauspieler‘ im einen oder anderen von uns Schülern wecken können.“

Ulrike Tanzer

Neuerscheinung

Aus Anlass des 25-jährigen Bestehens der *Nestroyana* hat der Vorstand der Internationalen Nestroy-Gesellschaft beschlossen, einen Band mit repräsentativen Aufsätzen aus den ersten 25 Jahrgängen der Zeitschrift zu veröffentlichen. Die ausgewählten Beiträge mussten Forschungsergebnisse von bleibendem Wert und allgemeinem Interesse vorstellen, und alle Autorinnen und Autoren mussten Gelegenheit haben, ihre Beiträge zu aktualisieren und zu verbessern, damit der Band dem neuesten Stand der Forschung entspricht.

Der Band ist Ende April 2006 als Band 8 der Reihe ‚Quodlibet‘ erschienen:

Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana* herausgegeben von W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer. Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner 2006. 216 S. ISBN 3-901749-46-2. Hardcover mit Schutzumschlag. € 14,40

Die elf Aufsätze, die in der chronologischen Reihenfolge ihrer ursprünglichen Entstehung gedruckt sind, behandeln Aspekte der Beziehung zwischen dem Wiener Vorstadttheater und seinem gesellschaftlichen Umfeld im 19. Jahrhundert. Die Stoffe der Aufsätze, die sich mit praktischen Aspekten des Theaterbetriebs, der Behandlung sozialer Phänomene und Probleme bei Nestroy, der Doppelfunktion der Sprache als Medium des sozialen Umgangs und des dramatischen Schaffens sowie Entwicklungen der Theatertradition befassen, reichen vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis hin zur Zeit der Operette und der sich rasch verändernden Theaterlandschaft zur Zeit der Neugründungen am Ende des Jahrhunderts. In der Einführung bieten die heutigen Schriftleiter der *Nestroyana* einen kurzen Überblick über die Geschichte der Zeitschrift. Eine Rezension über den Band ist für den 27. Jahrgang (2007) vorgesehen.

24 „In seinen Armen das Kind perdu“. Der besonders als Nestroy-Darsteller gefeierte Burgschauspieler Robert Meyer stellte sich beim Forum Sacré Cœur den Fragen der Schüler/innen des Wiener Gymnasiums, *Die Furche*, 2. 2. 2006, S. 10.

Anschriften der Autoren und Autorinnen des 25. Jahrgangs

- PD Dr. Elke BRÜNS, Bürknerstr. 13, D–12047 Berlin. E-Mail: ElkeBruens@web.de
 Dr. Julia DANIELCZYK, MA 9 – Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Rathaus, A–1082 Wien. E-Mail: julia.danielczyk@wienbibliothek.at
 Univ.-Prof. Dr. Konstanze FLIEDL, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestr. 20, A–5020 Salzburg. E-Mail: konstanze.fliedl@sbg.ac.at
 Peter GRUBER, Halbgasse 19/1, A–1070 Wien. E-Mail: pg@nestroy.at
 Prof. Dr. Jürgen HEIN, Landgrafenstr. 99, D–50931 Köln. E-Mail: juergen.hein@nestroy.at
 Dr. Walter HETTICHE, Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstraße 3, D–80799 München. E-Mail: Walter.Hettiche@germanistik.uni-muenchen.de
 Prof. Dr. Carola HILMES, Friedbergerlandstr. 37, D–60316 Frankfurt a. M. E-Mail: c.hilmes@lingua.uni-frankfurt.de
 Univ.-Doz. Dr. Klaus KASTBERGER, Österreichisches Literaturarchiv, Österreichische Nationalbibliothek, Josefsplatz 1, A–1015 Wien. E-Mail: klaus.kastberger@onb.ac.at
 Dr. Arnold KLAFFENBÖCK, Am Sonnenhang 241, A–5350 Strobl. E-Mail: arnold.klaffenboeck@a1.net
 Prof. Dr. Heinrich KRAUS, Gölsdorfstraße 2/I/25, A–1010 Wien
 M. Marc LACHENY, 90, cours de Vincennes, F–75012 Paris. E-Mail: marclacheny@wanadoo.fr
 PD Dr. Marion LINHARDT, Opernstr. 5, D–95444 Bayreuth. E-Mail: thomas.steiert@uni-bayreuth.de
 Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Dr. Otmar NESTROY, Institut für Angewandte Geowissenschaften, Technische Universität Graz, Rechbauerstraße 12, A–3010 Graz. E-Mail: o.nestroy@tugraz.at
 Dr. Christoph NIEDER, Hahnemannsplatz 9, D–01662 Meissen. E-Mail: nieder@mittelsaechsisches-theater.de
 Dr. Walter OBERMAIER, Gassergasse 39/23, A–1050 Wien. E-Mail: walter.obermaier@gmx.at
 Dr. Ian F. ROE, Department of German Studies, University of Reading, Whiteknights, GB–Reading RG6 6AA. E-Mail: i.f.roe@reading.ac.uk
 Univ.-Prof. Dr. Sigurd Paul SCHEICHL, Institut für Deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Universität Innsbruck, Christoph-Probst-Platz, A–6020 Innsbruck. E-Mail: Sigurd.P.Scheichl@uibk.ac.at
 Prof. Dr. MARTIN STERN, Angensteinerstrasse 29, CH–4052 Basel. E-Mail: martin.stern@unibas.ch
 Dr. Ulrike TANZER, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestr. 20, A–5020 Salzburg. E-Mail: ulrike.tanzer@sbg.ac.at
 Dr. Renate WAGNER-WESEMANN, Speisinger Straße 64, 1130 Wien. E-Mail: wesewag@vienna.at
 Prof. W. E. YATES, 7 Clifton Hill, GB–Exeter EX1 2DL. E-Mail: w.e.yates@cliftonhill.co.uk
 Ministerialrat Dipl.-Ing. KARL ZIMMEL, Gentzgasse 10/3/2, A–1180 Wien. E-Mail: nestroy.gesellschaft@vienna.at

INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT

Vizepräsident
 Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein
 Landgrafenstr. 99
 D - 50931 Köln
 Tel. 0221/401432 - Fax 0221/408347

E-mail: heinj@uni-muenster.de
 juergen.hein@nestroy.at

15. September 2006

33. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2007

30. Juni bis 4. Juli 2007 in Schwechat bei Wien

Wie in den vergangenen Jahren ergeht hiermit freundliche Einladung zur Teilnahme und Mitwirkung an den 33. Gesprächen zu den Rahmenthemen bzw. Sektionen:

*Inszenierte Natur und Körperlichkeit
 Kommunikation, Rhetorik und Spiel in medialen Kontexten
 Wiener Volkstheater und „Theaterkanon“
 Mädchen aus der Feenwelt und Mädls aus der Vorstadt*

Alternative Darbietungsformen zu Referaten sind sehr willkommen, ebenso interdisziplinäre Beiträge aus der Perspektive der Natur-, Kunst- und Kulturwissenschaften.

Am Beginn der Gespräche wird der Besuch einer Aufführung der 35. Nestroy-Spiele Schwechat stehen. Ferner ist eine Exkursion geplant.

Für weitere Informationen - auch zu den Themen der früheren Gespräche - sei auf die Homepage verwiesen: <http://www.nestroy.at>

Vorschläge für die Programmgestaltung und Angebote für Referate und andere Darstellungsformen sind bis zum 30. November 2006 an die oben angegebene Adresse zu richten.

Bei Angeboten für Referate (die Redezeit soll 30 Minuten nicht überschreiten!) wird um ein Exposé im Umfang von etwa einer Seite gebeten.

Referentinnen und Referenten kann voraussichtlich ein Zuschuß zu den Reisekosten und freie Unterkunft im Gästehaus des Justiz-Bildungszentrums geboten werden.

Eine Entscheidung über die zum Vortrag kommenden Referate fällt Anfang Jänner 2007.

Um Weitergabe der Information an Interessierte wird freundlichst gebeten!

Working on Ilse Aichinger, Josef von Sonnenfels, Anton Bruckner, Ferenc Molnár, Ludwig Anzensgruber, Thomas Bernhard, M. Schütte-Lihotzky, Sigmund Freud, Paul Celan, Johann Strauss, Heimito von Doderer, Lise Meitner, Lilian Faschinger, Fritz Lang, Franz Grillparzer, Elfriede Jelinek, Albert Paris von Gütersloh, Billy Wilder, Bertha von Suttner, Johann Nepomuk Nestroy, Franz Kafka, Otto Wagner, Franz Schubert, Max Reinhardt, Arthur Schnitzler, Ernst Mach, Maria Jahoda, Friedrich Torberg, Vladimir Vertlib, Rosa Mayreder, István Szabó, Ludwig Wittgenstein, or any other modern Austrian artist/intellectual and their contributions to world culture?

Here is your professional forum:

MODERN — AUSTRIAN LITERATURE



Modern Austrian Literature

ISSN: 0026-7503

Quarterly

Editor: Maria-Regina Kecht (kecht@rice.edu)

Book Review Editor: Joseph W. Moser (jmoser@washjeff.edu)

Founded in 1961 by the Arthur Schnitzler Research Foundation, *Modern Austrian Literature* serves as a forum for scholarly dialogue and exchange of professional information for those who study Austrian literature and culture.

MAL offers scholarly articles dealing with literary texts, film, and various manifestations of (high and popular) culture. Issues of general interest are addressed in "Notes." Each issue also includes an extensive book and materials review section. (Sample copy available upon request.)

For subscription and/or for submission of manuscripts, see the website of The Modern Austrian Literature and Culture Association at

<http://www.malca.org>

To join the electronic community of MALCA (MAL-list), go to

<https://mailman.rice.edu/mailman/listinfo/mal-l>