

# NESTROYANA

---

27. Jahrgang 2007 – Heft 1/2

Blätter der

INTERNATIONALEN  
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

Mitglieder des Vorstandes:  
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates  
(Vizepräsidenten); Karl Zimmer (Geschäftsführer); Alfred Schlepplnik, Brigitte Wagner  
(Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); Paul Angerer, Herbert Föttinger,  
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)

27. Jahrgang 2007 – Heft 1/2

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

Erschienen 2007 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

Alfred Polgar zum Gedächtnis . . . . .	5
Matthias Manky: „Hätte Molière den gleichen Stoff behandelt, es wäre ihm nicht besser gelungen“ (Friedrich II.) – Cornelius von Ayrenhoffs Komödien zwischen Lustspiel- und Possendramaturgie . . . . .	8
Walter Obermaier: Eine Denkmalenthüllung und ihre Folgen. Noch einmal: Nestroy in Ischl . . . . .	20
Jürgen Hein: Gustav Freytag über Johann Nestroy, Ludwig August Wohlbrück, Wenzel Scholz, Karl von Holtei und andere . . . . .	35
Marc Lacheny: Von einer Lachkultur zur anderen (und retour): Zwei Übersetzungen von Nestroys <i>Talisman</i> ins Französische . . . . .	40
Horst Jarka: Papiertheater. Raimund und Nestroy en miniature . . . . .	52
Nikola Roßbach: <i>Hab' die Ehre!</i> Theatrale Parodie im Wiener Fin de Siècle	70
Buchbesprechungen . . . . .	85
– Gottfried Riedl: <i>Johann Nestroy. Bilder aus einem Theaterleben</i> (Renate Wagner) . . . . .	85
– <i>Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana</i> . Hg. von W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer (Hubert Lengauer) . . . . .	87
– Karl Meisl: <i>Die Kathi von Hollabrunn. Parodie in drei Akten mit Gesang</i> . Hg. von Jürgen Hein (Manfred Draudt) . . . . .	88
– <i>Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien</i> . Hg. von Hilde Haider-Pregler, Brigitte Marschall, Monika Meister, Angelika Beckmann, Patric Blaser (Jürgen Hein) . . . . .	90
– <i>The Others' Austria. Impressions of American and British Travellers</i> , Bd. 1: 1814–1914. Hg. von Horst und Lois Jarka (Manfred Draudt) . . . . .	93
Berichte . . . . .	97
– Johann-Nestroy-Ehrenmedaille für Prof. Dr. Herbert Lederer (Ulrike Tanzer, Arnold Klaffenböck) . . . . .	97
– Hohe Auszeichnung der Bundeshauptstadt Wien für Prof. Dr. Heinrich Kraus (Ulrike Tanzer) . . . . .	98
– Die Stadt Wien feiert ihre Kinder: 70 Jahre Raimund-Gesellschaft (Renate Wagner) . . . . .	100
– Abschiedsvorlesung von Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein (Walter Obermaier) . . . . .	102
Programm 33. Internationale Nestroy-Gespräche 2007 in Schwechat bei Wien . . . . .	103
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Dezember 2006 bis April 2007 . . . . .	104



Gewidmet dem langjährigen wissenschaftlichen Leiter  
der Internationalen Nestroy-Gespräche in Schwechat  
und Vizepräsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft,  
Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein,  
zum 65. Geburtstag

## Alfred Polgar zum Gedächtnis

Am 24. April 1955 ist Alfred Polgar gestorben, eines der begabtesten Mitglieder einer hochbegabten Generation von Feuilletonisten und Theaterkritikern. Zum Gedächtnis an ihn bringen wir mit freundlicher Bewilligung der Rowohlt Verlage einen Aufsatz über Nestroy, den Polgar selbst 1930 in seinen *Auswahlband* aufnahm, und eine kurze Kritik über die erste Burgtheater-Inszenierung der Posse *Zu ebener Erde und erster Stock* (Premiere 26. 2. 1927):

### *Nestroy* Opus virumque cano

Nestroys Figuren sind ein Produkt der Luft, die sie atmen, der Sonne, die ihnen scheint. Sie stecken in ihren Gassen und Stuben, in den Stätten ihrer Arbeit und ihres Vergnügens, in den Tugenden und Lastern, die das moralische Klima des besonderen Erdenflecks gedeihen läßt, wie in ihrer Haut, aus der sie nicht können. Der Geist der Dinge, um die ihr Sinn im engsten Kreise kreist, ist in sie gefahren. Es gilt nicht nur so zum Spaß, daß sie Zwirn, Leim, Knieriem heißen: das Handwerk, das sie üben, übt sie.

Nestroys Stücke sind leichthin konstruierte, spielerisch bewegliche Modelle der Welt, die ihm Heimat war. Dem Klaren und Trüben, dem Witz und Aberwitz, Geist und Ungeist, Charakter und Uncharakter dieser Welt gab er Gestalt und Wort. Seine Hellhörigkeit vernahm die Naturstimmen des Lebens, der Land- und Menschenschaft um ihn, und sein Genie fand die witzigsten Zeichen, sie zu fixieren.

Über seinen Gestalten schwebt das Lächeln der Götter, zumindest jener, die mit Wien etwas zu tun haben. Denn Nestroys Menschen sind artikulierte Natur, seine Schwänke lustigste, weiseste Menschen-Fabeln. Man muß diese närrischen, vom Dichter belebten Lebewesen aus dem Wiener Busch, auch die Argen und Schlimmen, die Faulen und Gefräßigen, die Tölpel und die Übertölpelten, lieben, man kann Reineke Mensch sowenig böse sein wie Reineke Fuchs. Nestroy war kein Moralist. Wenn bei ihm die Tugend das Laster besiegte und Hochmut vor dem Fall kommt, so ist das ein sittliches Ordnungsmachen weniger um der Sittlichkeit als der Ordnung willen. Nur keine Schlamperei.

Den Kleinen von den Seinen kam er als Erlöser. Er lockerte ihnen das Herz und die schwere Zunge: nun reden sie im Idiom ihres Mundes das Idiom ihrer Seele. Er gab der Einfalt Witz, sich zu bekennen, den Armen im Geiste die Philosophie dieser Armut, der Narrheit Grazie, den Plumpen und Schweren die Impertinenz ihres bessern Gleichgewichts, den Vagabunden die goldene Laune der Freiheit, den Habenichtsen den Humor des Unbelastetseins und Nichts-

mehrverlierenkönnens. In der Komik dieser Figuren löst sich alles Niedrige ihrer Art und Gesinnung. Verwandelt und verklärt ist das Gemeine (das uns alle bindet) durch das Lächerliche (das dies auch tut). Unvergleichlich heitere Landschaft der engen Horizonte, Fata Morgana einer allerfidelsten Kleinbürgerei, holder Trug der Wienerluft-Spiegelung! Weich im Raume stoßen sich die Menschen. Pathetische Substanz wird zerbröselst und weggeweht von Gelächter.

Nestroy hat den absoluten Humor der Welt, in der er zu Hause ist, gesehen, ihre konstitutionelle, nicht zufällige Possierlichkeit. In den Figuren, die er, sie entdeckend, erfand, scheint der Typus auf seine letzte Spaßigkeitsformel gebracht, seine innerste Komik befreit, herausgesprengt aus allen Bindungen. Naturalistisch ist an diesen Figuren, trotz ihrer himmlischen Echtheit, gar nichts. Von den Sternen, unter denen sie geboren sind, leuchten nur die goldpapierenen. Eine beglückende astrologische Konstellation, der die Hausknechte und Lehrbuben die Luzidität ihrer Dummheit, die Kommis ihre hinreißende Beredsamkeit, die Kutscher, Kellner, Wächter das Bezaubernde ihrer Gefräßigkeit, Grobheit und Habgier verdanken.

Nestroys Dichtung ist das schönste Monument, das je dem Mutterwitz eines Volkes errichtet wurde. Er selbst, dieses Witzes souveräner, schonungsloser Gebraucher, sah durch ihn die Menschen, die er sah, in allen Farben und Ultrafarben. Und baute aus solcher Buntheit den heitern Regenbogen seines Possenwerkes: als Zeichen der Versöhnung zwischen Schöpfer und Kreatur.

Aus: Alfred Polgar, *Kleine Schriften*, hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, 6 Bde., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982–1986, Bd. 4: *Literatur* (1984), S. 5–7. Erste Buchveröffentlichung in: Alfred Polgar, *Kritisches Lesebuch* (= *Ja und Nein. Schriften des Kritikers*, Bd. 1), Berlin: Rowohlt 1926, S. 143–145. Neudruck: Alfred Polgar, *Auswahlband. Aus neun Bänden erzählender und kritischer Schriften*, Berlin: Rowohlt 1930, S.176–178.

## JOHANN NESTROY

### *Zu ebener Erde und erster Stock*

Eines der erfreulichsten, liebenswertesten Stücke des Wiener Meisters, von allen guten Geistern seines Humors gesegnet. Eine Handvoll Leben, gespiegelt im Genie-Auge, das Welt erschafft, indem es sie sieht. Aus der Gegenüberstellung: arm–reich, im Wort und optisch, holt die Posse, dem Märchen angenähert, würzigste Fülle heiteren und wunderlichen Geschehens, Zufall und Unverhofft zur rechten Zeit (Abgesandte aus Feenland) treiben ihr Spiel mit dem Spiel, Weisheit, in der Tarnkappe der Simplizität, übt ihren bittersüßen Witz an ihm. Aus dieser Posse leuchtet das Theater-Ingenium Nestroys besonders hell. Wie sicher hält er den verwickelten Mechanismus seiner Doppel-Szene in Gang, wie vielfädig verknüpft er die Beziehungen zwischen der ebenen Erde und dem

ersten Stock (einmal wird solcher Faden – als Spagatschnur – sogar sinnfällig), in welch' humoriger Symmetrie falten Elend und Wohlstand ihre Welt und ihre Anschauung von dieser aus, mit welcher Meisterschaft sind die Stimmen unten zu den Stimmen oben kontrapunktiert, wie lustig wird, wenn arm und reich die Etage wechseln, das moralische Bild von den Niedrigen, die erhöht, und von den Hohen, die erniedrigt werden, Vorgang, und was für übermütige Possen-Chemie ist schließlich am Werk, Glück und Unglück ineinander, und damit alles in Wohlgefallen, aufzulösen. Das Ganze so leicht gefügt und geführt (und von so himmlischer Wurschtigkeit in Sachen der Kausalität), daß es anmutet wie ein wienerischer Sommernachtstraum. In der Tat haben ja die Figuren Nestroys, so erdgebunden sie sind, etwas von Stuben-, Gassen-, Wirtshaus-Geistern, die zu allerlei Unfug, Narretei, Weltkritik, Menschenbeziehung, gutem und bösem Werk ausschwärmen, wie im entfesselten Märchenwald die Baum- und Quell- und Wiesengeister.

Aus: Alfred Polgar, *Kleine Schriften*, hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, 6 Bde., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982–1986, Bd. 5: *Theater I* (1985), S. 458 f. Erste Buchveröffentlichung in: Alfred Polgar, *Stichproben* (= *Ja und Nein. Schriften des Kritikers*, Bd. 4), Berlin: Rowohlt 1927, S. 37 f. Vorfassung in: *Der Morgen*, 28. Februar 1927, S. 6; und in: *Die Weltbühne*, XXIII (12), 22. März 1927, S. 468.

Matthias Mansky

**„Hätte Molière den gleichen Stoff behandelt, es wäre ihm nicht besser gelungen“ (Friedrich II.) – Cornelius von Ayrenhoffs Komödien zwischen Lustspiel- und Possendramaturgie<sup>1</sup>**

Cornelius Hermann von Ayrenhoff (1733–1819), im selben Jahr wie Nicolai und Wieland geboren, ist im Gegensatz zu den beiden nachhaltig bedeutenden Literaten beinahe gänzlich aus den gängigen Literatur- und Theatergeschichten verschwunden. Kommt es doch zu einer Erwähnung des Wiener Dramatikers, dann zumeist nur als Verfasser und rigoroser Verfechter der klassizistischen Tragödie französischer Theaterprovenienz. Ayrenhoff teilt dieses Schicksal mit zahlreichen anderen in Wien tätigen Dramatikern seiner Zeit, die innerhalb der kanonbildenden Literaturgeschichtsschreibung so gut wie keine Berücksichtigung finden, man denke etwa an Franz von Heufeld, Christian Gottlob Klemm, Tobias Philipp von Gebler, Gottlieb Stephanie den Jüngeren oder Ferdinand Eberl, um hier nur einige aufzuzählen. Neben der unvollständig gebliebenen ‚literarischen Skizze‘ des Gymnasiallehrers Karl Bernd<sup>2</sup> und den kürzeren Aufsätzen Emil Horners<sup>3</sup> ist vor allem die Monographie Walter Montags<sup>4</sup> aus dem Jahr 1908 als wichtige Informationsquelle zum Leben und Werk des Wiener Dramatikers anzusehen. Das Verschwinden aus dem Bewusstsein der Fachöffentlichkeit mag verwundern, handelt es sich doch hier um einen der wichtigsten Dramatiker des frühen Burgtheaters. Ayrenhoff, im bürgerlichen Beruf Offizier in der k. u. k. Armee, hat nach seinem Tod im Jahre 1819 ein umfangreiches Werk hinterlassen. Neben 7 Trauerspielen stehen 14 Komödien, ein wenig beachteter Italienreisebericht (*Briefe über Italien*),<sup>5</sup> kleinere dramaturgische

1 Gefördert durch F82-G Forschungsstipendium der Universität Wien.

2 Vgl. Karl Bernd, *Cornelius Hermann von Ayrenhoff. Eine literarische Skizze* (Programm des akademischen Staatsgymnasiums in Wien), Wien 1852.

3 Vgl. Emil Horner, ‚Das Aufkommen des englischen Geschmackes in Wien und Ayrenhoffs Trauerspiel Kleopatra und Antonius‘, *Euphorion*, 2 (1895), S. 556–571 und S. 782–797. Ders., ‚Der Stoff von Molières Femmes savantes im deutschen Drama‘, *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 27 (1896), S. 97–138. Ders., ‚Die ewige Liebe. Ein Lustspielmotiv auf der Wandlung‘, *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* 11 (1897), S. 449–466. Ders., ‚Goethe und Ayrenhoff‘, *Chronik des Wiener Goethe-Vereins*, 13, Nr. 1–2 (1899), S. 4–8.

4 Vgl. Walter Montag, *Cornelius von Ayrenhoff. Sein Leben und seine Schriften*, Münster 1908.

5 Vgl. Albert Meier, ‚Aufklärung über das Paradies. Cornelius Hermann von Ayrenhoffs josephinistische Italienkritik in den *Briefen über Italien* (1789)‘, in: *Deutsche Aufklärung und Italien*, hg. von Italo Michele Battafarano, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien 1992, S. 397–417.

Schriften, in denen er sich kritisch zum aufkommenden ‚Sturm und Drang‘ und zur ‚Shakespeareomanie‘ äußert, und einige Epigramme zu Buche. Noch im Jahr 1814 kommt es zu einer dritten Werkausgabe, die von seinem langjährigen Freund Joseph von Retzer herausgegeben wird.

Zeitgenössische Kritiken und Briefe veranschaulichen das rege Interesse an den Ayrenhoff'schen Stücken. In einem erhaltenen handschriftlichen Brief vom 24. Oktober 1766, also bald nach der Uraufführung von Ayrenhoffs Erstlingswerk, dem Alexandrinertrauerspiel *Aurelius oder Wettstreit der Großmuth*, erbittet sich Christian Gottlob Klemm neue Stücke.<sup>6</sup> Auch die frühen Kritiken Joseph von Sonnenfels' im *Mann ohne Vorurtheil* und in den *Briefen über die wienerische Schaubühne* fallen, im Gegensatz zu der Annahme Constant(in)s von Wurzbach, durchaus positiv aus.<sup>7</sup> Während die Tragödien Ayrenhoffs von den norddeutschen Kritikern dem obsoleten französisierten Trauerspiel Gottsched'scher Prägung subsumiert werden, erweisen sie sich innerhalb der moderaten theoretischen Verbürgerlichungsversuche des Wiener Theaters als durchaus zweckmäßig und zulässig.<sup>8</sup> Seine größten Erfolge konnte Ayrenhoff allerdings mit seinen qualitativ weit höher einzuschätzenden Komödien erlangen. Bereits seine Zeitgenossen haben sein Talent im komischen Genre zu würdigen gewusst. In Johann Martin Weimars anonym erschienener Schrift *Faschingskrapfen für die Herren Wiener Autoren von einem Mandolettikrämer* aus dem Jahr 1785 heißt es zu Ayrenhoff:

Ayrenhoff.

Melpomene --- so scheint es --- liebt ihn nicht so sehr,  
Wie Thalia; doch die liebt ihn um destomehr  
Ihm zu noch grössern Ruhm, zu Teutschlands größrer Ehre,  
Wünscht' ich, daß er auch ihr geneigter wäre.<sup>9</sup>

Ayrenhoffs Lustspielproduktion fällt in eine Krisenzeit der deutschsprachigen Komödie. Die theoretische Apologie eines regelmäßigen Lustspiels und die damit zusammenhängende Diffamation der Posse bewirkten zwar eine Realisierung des bürgerlichen Dramas, sorgten andererseits allerdings für eine Kassierung der Komik innerhalb der Komödie. Die dramentheoretischen Überlegungen Sonnenfels' stehen im unübersehbaren Konnex mit jenen Diderots und, wie Jean-

6 Der Brief befindet sich in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus unter der Signatur H. I. N. 84.590.

7 Wurzbachs Annahme, Sonnenfels hätte Ayrenhoff am schärfsten kritisiert, ist anhand der frühen Rezensionen nicht nachvollziehbar. Vgl. Constant[in] von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, 1. Teil, Wien 1856, S. 98 f.

8 Zur Stellung der Ayrenhoff'schen Trauerspiele vgl. William Kirk, *Die Entwicklung des Hochstildramas in Österreich von Metastasio bis Collin*, Diss., Wien 1978.

9 [Johann Martin Weimar], *Faschingskrapfen für die Herren Wiener Autoren von einem Mandolettikrämer*, o. O. 1785, S. 7.

Marie Valentin<sup>10</sup> festgestellt hat, Beaumarchais'. Im intendierten Identifikationsprozess wird die komische Distanz zum Bürger innerhalb des Illusionstheaters abgeschafft.<sup>11</sup> Die Satire weicht der empfindsamen Empathie und der in der Typenkomödie verlachte Bürger mutiert zur uneingeschränkten Positivfigur.<sup>12</sup> Didaktische Intention und bürgerliche Empfindsamkeit werden zu den Hauptkritikpunkten, an denen die Wortführer der Wiener Theaterdebatte den Begriff des regelmäßigen Lustspiels festmachen. Sonnenfels attestiert lediglich der ‚feinen, abgeschwächten Satire‘, die vor allem lokale Mängel beseitigen soll, eine untergeordnete Rolle innerhalb seiner sozialpädagogischen Dramentheorie. Die feinere Satire bleibt somit als Restbestand des Komischen, wenn man so will, als Abwechslung zum rührenden Drama, der Bühne erhalten. Es ist auffällig, dass sich zur selben Zeit auch in den Moralischen Wochenschriften allmählich eine Stimmung gegen die Satire zugunsten der didaktischen Tugenddarstellung breit macht. In Klemms *Oesterreichischem Patrioten* findet sich in einem eingeschobenen Brief an die Herausgeber folgende Aufforderung wieder:

Noch giebt es Sterbliche, die ganz im Stillen, ohne Geräusch, großmüthige und erhabene Handlungen ausüben, und die Belohnung derselben in sich selbst, in Tugend und Religion finden. Warum suchen die Moralisten diese nicht auf? Würden sie nicht in dem menschlichen Herzen den Trieb zur Tugend weit mächtiger entflammen, und sie zu größern Handlungen anfeuren? Warum schildern sie uns nicht die unüberschwängliche Glückseligkeit vieler Menschenfreunde unserer Zeiten, mit der sie das Bewußtsein ihrer Tugend und der Eifer ihre Nebenmenschen beglückt zu machen, überschüttet? Warum lassen sie uns nur immer entweder lächerliche Thoren, oder verhaßte Bösewichter sehen? Macht dieses allemal ihrem Herzen Ehre? Nährt dieses allemal den Trieb zur Tugend in andern? Bringt es oft nicht vielmehr ein Kützeln bey ihnen hervor, anstatt daß ihnen die Laster, die man strafet, Abscheu, und das Lächerliche, das man züchtigt, Mitleid einflößen sollte?<sup>13</sup>

Die ständig wechselnden Direktionen der Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor veranschaulichen den perpetuierenden Kampf um ein Publikum und die finanzielle Sicherstellung der Unternehmen. Das Beschränken des Repertoires auf regelmäßige Stücke mit didaktisch-empfindsamem

10 Vgl. Jean-Marie Valentin, ‚Joseph von Sonnenfels und das französische Theater‘, in: *Gallo Germanica. Wechselwirkungen und Parallelen deutscher und französischer Literatur (18.–20. Jahrhundert)*, hg. von E. Heftrich und J.-M. Valentin, Nancy 1986, S. 29–45.

11 Vgl. Peter Szondi, ‚Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing‘, in: Ders., *Schriften II*, hg. von Jean Bollack, Frankfurt am Main 1978, S. 205–232, hier S. 210 f.

12 Vgl. Hilde Haider-Pregler, ‚Wiener Komödienreform zwischen Tabu und Konzession: Zur sittlichen Programmatik des Lachens‘, *Maske und Kothurn* 30 (1984), S. 87–102.

13 [Christian Gottlob Klemm], *Der Oesterreichische Patriot*, Bd. 3, Wien 1765, S. 722.

Anspruch gemäß den dramentheoretischen Forderungen wird in der Koinzidenz mit dem herrschenden Publikumsgeschmack zur existenzbedrohlichen Problematik. Der vom Schauspieler Johann Friedrich Müller viel kritisierte Versuch des italienischen Pächters Giuseppe D’Afflisio, die extemporierte Komödie im Jahre 1769 erneut einzuführen, zeigt die prekäre Situation, der sich der Theaterdirektor nach dem Tod der beiden Schauspieler Weiskern und Prehauser, der Einführung verschärfter Zensurbestimmungen und der zunehmenden Konkurrenz hervorragender Wandertruppen in den Vororten und der unmittelbaren Umgebung Wiens ausgesetzt sah.<sup>14</sup> In einem von Müller in seiner Schrift *Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne* abgedruckten *Promemoria* vom 16. Dezember 1769, erläutert D’Afflisio zudem den akuten Mangel an deutschsprachigen Originalstücken. Er listet hierauf 44 ‚große‘ und 18 ein- und zweiaktige Dramen auf und kommt zu dem Schluss: „Die Stücke, die in Oesterreich verfertigt werden, sind noch die einzigen, auf die der Pächter einige Rechnung machen kann. Allein auch da sind nur diejenigen für ihn nützlich, die komisch sind und auf die hiesigen Sitten zielen.“<sup>15</sup>

Unter den von D’Afflisio verzeichneten Stücken befindet sich auch das soeben erschienene Lustspiel Ayrenhoffs *Der Postzug oder die noblen Passionen*, das mit dem Zusatz „gefällt“<sup>16</sup> versehen wird. D’Afflisio erwähnt hier jene Komödie, die seinen Verfasser elf Jahre später quasi über Nacht zum vielbeneideten Helden avancieren lässt. In Friedrich des Großen Schrift *De la littérature allemande* aus dem Jahr 1780, die der deutschen Literatur bekanntlich keinen besonders hohen Stellenwert konzidiert und bei vielen zeitgenössischen Literaten Widerspruch erregte, heißt es an einer Stelle:

Vom deutschen Theater will ich zu Ihnen nicht sprechen. Melpomene ist der Hof nur von grobschlächtigen Liebhabern gemacht worden, von denen die einen stocksteif auf Stelzen einherkommen, die anderen sich im Schmutz wälzen, und die alle miteinander, ihren Gesetzen unzugänglich, weder zu fesseln noch zu rühren wissen und ihrer Altäre verwiesen sind. Die Liebhaber Thalias sind glücklicher daran gewesen; sie haben uns zumindest eine echte Komödie geliefert; ich spreche vom *Postzug*. Was der Dichter auf der Bühne darstellt, sind unsere Sitten, ist das Lächerliche an uns; das Stück ist gut gemacht. Hätte Molière den gleichen Stoff behandelt, es wäre ihm nicht besser gelungen.<sup>17</sup>

14 Man denke hierbei etwa an die Truppe Menningers in Baden, der seit 1768 auch der berühmte Kasperl-Darsteller La Roche angehörte. Die Schauspielertruppe Menningers trat ebenso wie jene Kurz-Bernardons auch in Pressburg auf. (Vgl. Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Graz, Wien, Köln 1971, S. 297 f.)

15 Johann Friedrich Müller, *Geschichte und Tagebuch der Wiener Schaubühne*, Wien 1776, S. 41.

16 Ebd., S. 35.

17 Friedrich der Große von Preußen, *Über die deutsche Literatur, die Mängel, die man ihr*

Friedrichs positives Urteil ist innerhalb der Forschungsliteratur zum Teil mit einiger Verwunderung registriert worden. So ist es beispielsweise für Ludwig Geiger nicht verständlich, „wieso der Kaiser [...] gerade sein [Ayrenhoffs, M. M.] Stück aus einer so grossen Anzahl zum mindesten gleichwertiger“<sup>18</sup> hervorgehoben habe. Karl Holl bewertet in seiner *Geschichte des deutschen Lustspiels* Ayrenhoffs *Postzug* als Komödie, die nicht „über das Niveau der Lessingschen Jugendlustspiele“<sup>19</sup> hinausgehe. Ebenso urteilt Albert Ludwig, wenn er meint: „Welch bittere Ironie, daß Friedrich der Große in seiner Schrift *De la littérature allemande* zwar von ‚Minna‘ nichts sagt, wohl aber den ‚Postzug‘ als hoffnungsvolles Beispiel eines deutschen Lustspiels begrüßt!“<sup>20</sup>

Die Abwertung der Ayrenhoff'schen Komödie zugunsten Lessings spiegelt eine von der Literaturwissenschaft nachempfundene Fortschrittlichkeit des rührenden Lustspiels gegenüber der Typenkomödie bzw. der Posse wider. Den Produkten des Wiener Theaters wird in ihrer vermeintlichen Anknüpfung an eine Possendramaturgie bzw. an Gottscheds Typenkomödie als vor-Lessing'sche literarische Auslaufmodelle die Qualität abgesprochen. Ihnen wird bestenfalls der archivalische Wert zur Vergleichung attestiert. An dieser Stelle sei vor allem auf Posers seltsame *Postzug*-Edition hingewiesen, die sich in ihrem Willen zu einer ‚Verdeutschung‘ und Beseitigung der Wienerischen Ausdrücke bereits 1899 den berechtigten Unmut Emil Horners zugezogen hat.<sup>21</sup> Posers missglückter Neudruck, den er seinem fehlerhaften Aufsatz *Das deutsche Lustspiel bis auf Gott[hold] Eph[raim] Lessing, den Reformator desselben*<sup>22</sup> beifügte, erfolgte nicht aufgrund der Qualität des Ayrenhoff'schen Lustspiels, sondern lediglich zum Vergleich mit Lessing. Dass es sich hierbei um den letzten Versuch handelt, eine Ayrenhoff'sche Komödie einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, sollte angesichts einer Erforschung der durchaus qualitätsvollen und fruchtbaren österreichischen Literatur im 18. Jahrhundert zu denken geben.

Dass Friedrichs Urteil nicht als singulär anzusehen ist, veranschaulichen zahlreiche zeitgenössische Rezensionen inner- und außerhalb Wiens. In Klemms *Dramaturgie, Litteratur und Sitten* beispielsweise überschlägt sich das Lob der neuen Komödie:

---

*vorwerfen kann, welches ihre Ursachen sind und mit welchen Mitteln man sie beheben kann*, in: Ders, *Schriften und Briefe*, übersetzt von Herbert Kühn, hg. von Ingrid Mittenzwei, Leipzig 1987, S. 364–397, hier S. 367.

- 18 Ludwig Geiger, ‚Einleitung‘, in: Friedrich der Große, *De la littérature allemande* (unveränderter reprographischer Nachdruck), hg. von L. Geiger, Darmstadt 1968, S. 1–55, hier S. 11.
- 19 Karl Holl, *Geschichte des deutschen Lustspiels*, Leipzig 1923, S. 244.
- 20 Albert Ludwig, ‚Von Lessing zur Romantik‘, in: *Das deutsche Lustspiel*, hg. von Robert F. Arnold. München 1925, S. 319–478, hier S. 359.
- 21 Vgl. die Rezension Horners in *Euphorion*, 6 (1899), S. 385 f.
- 22 C. E. Poser, *Das Deutsche Lustspiel bis auf Gott. Eph. Lessing, den Reformator desselben. Ein Vortrag gehalten im Vocalisch-Dramatischen Verein zu Amsterdam. Nebst Anhang enthaltend zur Vergleichung Ayrenhoffs „Postzug“*, Amsterdam o. J.

Solch einen lärmenden, einen solchen allgemeinen Beyfall hat selten eine Komödie erhalten. Die Galerie und der fünfte Stock, beyde ergötzen sich gleich. Das Publikum kann sich nicht satt sehen; denn hier findet es sich, seine Sitten, seine Narrheiten; jeder ist zu Hause, in seiner Familie. Lokalsitten, stark satyrische passende Züge, treffender Witz müssen in einem Stücke herrschen, das meistens Conversation ist, wenn es die Aufmerksamkeit der Zuschauer erregen und erhalten soll. Der Postzug ist voll schalkhaftester Züge, solch ein lachender Satyr!<sup>23</sup>

Auf Schloss Forstheim soll die Verlobung der jungen Leonore mit dem Grafen Reitbahn gefeiert werden. Während der Baron von Forstheim seiner Jagdleidenenschaft nachgeht, ist seine Gattin mit den Vorbereitungen beschäftigt. Vor allem aufgrund des angekündigten Besuchs des Grafen von Blumenkranz, eines Freundes des Bräutigams, der nach seiner Rückkunft aus Paris „in allen Arten Galanterie den Ton angiebt“,<sup>24</sup> geht es im Haus drunter und drüber. Unterdessen bedauert die Braut, die in Wahrheit nicht Reitbahn, sondern den Major von Rheinberg liebt, ihr Schicksal. Doch schließlich kommt alles anders. Während der Major sich durch das Geschenk zweier Windhunde die Gunst Forstheims sichert, zeigt sich Reitbahn von dessen Postzug angetan. Da Rheinberg seine Socken allerdings nicht verkaufen will, kommt es zu einem Tauschgeschäft: Für die Pferde verzichtet Reitbahn auf die Hochzeit mit Leonore. Nachdem Forstheim gerne in eine Verbindung seiner Tochter mit dem Major einwilligt, muss sich schließlich auch die zutiefst enttäuschte Baronin fügen.

In der Debatte um die Ausprägung eines regelmäßigen Lustspiels nimmt das Drama eine interessante Stellung ein. Während Ayrenhoff selbst das Stück als Lustspiel bezeichnet, wird es von der Kritik durchgehend ohne Abwertung in den Bereich der Posse bzw. der Farce verwiesen. Sowohl das Journal von Christian Adolf Klotz, die *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*,<sup>25</sup>

23 [Christian Gottlob Klemm], *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, Wien 1769–1770, S. 457.

24 Cornelius von Ayrenhoff, *Der Postzug oder die noblen Passionen*, in: Ders., *Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff, kais. königl. General-Majors, sämtliche Werke*, Bd. 2, Wien, Leipzig 1789, S. 3–78, hier S. 8.

25 Vgl. Christian Adolf Klotz, *Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften*, 16. Stück, Wien 1771, S. 607 f.: „Froh, einmal wieder mit Klemm fertig zu seyn, lasse ich ihn bey seinen geliebten Druckereylethern und empfehle meinen Lesern eine angenehmere Lecture, den Postzug oder die noblen Paßionen, eine sehr unterhaltende Farce, selbst für die, welchen die Wiener Sitten fremd sind. Das erste Produkt, welches die Aufmerksamkeit der jetzigen Theatraldirection verdient! Das erste, worinnen sich die österreichischen Dichter einen Grad höher erheben! Der Verfasser, welcher ungemein viel Kenntniß der Welt zu besitzen scheint, hat die noblen Paßionen der österreichische Landjunker sehr treffend zu schildern gewust, ohne uns Ekel zu erwecken. Zwar liegt wenig Handlung zum Grunde, aber diese war auch hier nicht nöthig. Dafür sind seine Scenen angenehme Gemälde, und seine Einfälle reizen auch den Mann von Geschmack zum Lachen. Der Verfasser hat einen leichten und lebhaften Dialog, und, was das vornehmste ist, den guten Ton, er hat alles provinzielle [...] vermieden. [...]“

als auch Christian Heinrich Schmid's *Das Parterr*<sup>26</sup> kommen unabhängig voneinander zu dem Schluss, dass es sich bei Ayrenhoffs Stück um eine ‚Farce‘ handle. Die Farce scheint im zeitgenössischen Sprachgebrauch als Synonym zur Posse auf und steht für jene Gattung von Dramen, die sich, wie Gerhard Mack betont, „einer ethischen Verpflichtung der Kunst auf gesellschaftliche Wirksamkeit im Sinne der tragenden Wertvorstellungen einer Epoche“<sup>27</sup> entzieht. Der Aspekt des pädagogischen Sinnverzichts, der dem Genre in den spärlichen Definitionsversuchen unterstellt wird, steht in Opposition zu den schönen Inbildern jener Dramatik, in denen sich das aufstiegswillige Bürgertum der Gelehrten und Beamten wieder erkennen und repräsentiert sehen konnte, und somit zu jenem gesellschaftlichen Transformationsprozess, der der neuen Bürgerschicht über den Umweg Literatur und Theater schmackhaft gemacht werden sollte.<sup>28</sup> Ayrenhoff liefert im *Postzug* mehr oder weniger alltagsnahe Dialoge statt Emotionen. Die satirische Darstellung des typisierten adeligen Personals hält das Publikum gezielt auf Distanz. Alle Figuren werden der Komik preisgegeben, sie sind aber keine Bösewichte, sondern scheitern lediglich an ihrer landesadeligen bzw. charakterlichen Weltfremdheit. So handelt es sich bei Forstheim und Reitbahn um den weltgrößten Jagd- bzw. Pferdenarren, die Baronin, die großen Wert darauf legt, sich als „Dame von Geschmack“<sup>29</sup> zu präsentieren, kennt die höfische Etikette nicht und muss sich von ihrem Stubenmädels beraten lassen, und der in Frankreich finanziell ruinierte Blumenkranz schwärmt weiterhin in blinder Gallomanie von Paris. Henri Bergson sieht in seinem Essay *Le rire* das Lachen an eine gewisse „Empfindungslosigkeit“ gebunden und kommt zu dem Schluss: „Das Lachen hat keinen größeren Feind als die Emotion. Ich will nicht behaupten, daß wir über einen Menschen, für den wir Mitleid empfinden, nicht lachen könnten – dann aber müssten wir diese Zärtlichkeit, dieses Mitleid für eine kurze Weile unterdrü-

26 Vgl. Christian Heinrich Schmid, *Das Parterr*, Erfurt 1771, S. 261 f.: „Den 24ten September ward abermals ein neues Stück aufgeführt: der Postzug, oder die noblen Paßionen, ein Lustspiel in zwey Aufzügen von dem Herrn Obristlieutenant von Airenhofer [*sic*] zu Wien. Unstreitig das erste österreichische Stück, an welchem man wenigstens das Detail loben konnte, in welchem Lokalcharaktere auftreten, ohne das Stück platt zu machen, in welchem der Ton der Welt recht gut beobachtet wird, und welches endlich seinem Endzwecke Gnüge leistet, nämlich Lachen erregt. Auch diejenigen, welche in der Farce keine Nahrung finden, mußten das erstemal aus vollem Halse lachen, und nur bey den Wiederholungen fieng die Uebertreibung des Lächerlichen an, ihnen Ekel zu machen. Das Ganze der Handlung bedeutet, wie in den meisten Farcen wenig, und man muß hier nicht Situationen, sondern satirische Gemälde suchen. [...] Dieses kleine Stück hat in Leipzig, unerachtet die Satire hier viel von ihrem Paßenden verlor, ungemein gefallen [...].“

27 Gerhard Mack, *Die Farce. Studien zur Begriffsbestimmung und Gattungsgeschichte in der neueren deutschen Literatur*, München 1989, S. 46.

28 Vgl. Johann Sonnleitner, *Die Wiener Posse. Begriff und Wirkungsästhetik um 1770* (Typoskript).

29 Ayrenhoff (Anm. 24), S. 12.

cken.“<sup>30</sup> In der Verweigerung einer didaktischen Intention und der von der aufgeklärten Kritik eingeforderten bürgerlichen Empfindsamkeit stellen Ayrenhoffs Lustspiele ein Zugeständnis an die Komik innerhalb der Komödie dar. So invertiert der Dramatiker auch im *Postzug* im Tauschgeschäft um die Braut einen thematischen Kristallisationspunkt des bürgerlichen Dramas, nämlich jenen der Liebe, Ehe und Familie. Die bürgerliche Wertevorstellung der familiären Privatheit wird gezielt konterkariert. Reitbahn entschließt sich in seiner Leidenschaft für den Reitsport gegen die Vermählung. Bereits zuvor war ihm die anstehende Hochzeit nur Nebensache. Genau wie bei Baron Forstheim, der die Heiratsangelegenheiten seiner Tochter desinteressiert der Baronin überlässt, nimmt die innerhalb der empfindsamen Dramenliteratur hochstilisierte Familie zugunsten der gar nicht so ‚noblen Passionen‘ einen untergeordneten Standpunkt ein. Die Wiederherstellung des Patriarchats, die sich wie für Ayrenhoff typisch, auf Kosten der weiblichen Wunschvorstellungen vollzieht, ist trotz der Belehrung des Barons über das Vorurteil des Standesunterschieds nicht von langer Dauer. Stimmt die Baronin zerknirscht in die Heirat ein, so endet das Stück mit dem Aufbruch Forstheims und seines nunmehrigen Schwiegersohns zur Jagd als Destruktion des Schlusstableaus. Ohne dieses gemeinsame Interesse wäre das Plädoyer Forstheims für die Verdienste des Majors ausgeschlossen. Die Belehrung der Gattin um dessen Staatsverdienste, die der Komödie scheinbar einen didaktischen Nutzen injiziert und bei der sentimentalen Tochter nur ein zartes „– Ach Papa –“<sup>31</sup> hervorruft, erscheint unter diesem Gesichtspunkt ironisiert. Das allgemeine Wohlgefallen am Ende des Stücks verdeckt subtil die Verschacherung der Braut.<sup>32</sup>

Das Zurücktreten der Handlung zugunsten des Dialogs macht Ayrenhoffs Stück zu einer der ersten Konversationskomödien der österreichischen Literatur. Ayrenhoffs Lustspiele sind, wenn man so will, gemäßigte Assimilationsversuche an ein Wiener Theater unter Berücksichtigung der französischen Charakterkomödie im Stile Molières, die sich einerseits im Sinne der Theaterreformatoren gegen die ‚Unwahrscheinlichkeiten‘ der Possendramaturgie wenden, eine rationale, satirische Komik allerdings nicht kursorisch ausschließen. Das rührende Lustspiel und seine Weiterentwicklung bei Iffland und Kotzebue wie auch das

30 Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter, Nachwort von Karsten Witte, Frankfurt a. M. 1972, S. 14 f.

31 Ayrenhoff (Anm. 24), S. 75.

32 Vgl. hierzu abermals die Rezension in Christian Heinrich Schmid's *Das Parterr*. Schmid (Anm. 25), S. 262: „Der Verfasser mag die Idee seines Stückes den Engländern oder einer wahren Geschichte zu danken haben: so ist der Tausch der Geliebten gegen einen Postzug freilich etwas unnatürlich, und der Zuschauer ist geneigt es für einen raschen Einfall des Grafen zu halten, welchen er in [den] nächsten Stunden bereuen wird. Bey so manchen Triebfedern, die der Verfasser in Bewegung setzt, erwartet man allerdings einen weniger gewaltsamen Ausgang.“

bürgerliche Trauerspiel gelten ihm als „Aftergattungen, die weder den Werth der heroischen Tragödie noch der wahren Komödie haben.“<sup>33</sup>

Auffällig sind die satirischen Sequenzen, die Sujets der empfindsamen Komödie absorbieren und gezielt konterkarieren. Garantieren Liebe und bürgerliche Tugend im rührenden Lustspiel am Ende zumeist die Restitution der familiären Ordnung, so ist es gerade die Behandlung dieser Themen, die eine Gegenposition der Ayrenhoff'schen Komödien untermauert. Bei Ayrenhoff wird die Liebe entweder erkaufte oder durch eine Intrige herbeigeführt, und auch die Tugend spricht nicht für eine Standeserhebung. In diesem Zusammenhang sei auf ein weiteres Lustspiel verwiesen, das bisher innerhalb der Forschung meiner Ansicht nach völlig falsch eingeschätzt wurde. Es handelt sich hierbei um die Komödie *Erziehung macht den Menschen* aus dem Jahr 1785. Sowohl Horner<sup>34</sup> als auch Montag<sup>35</sup> attestieren Ayrenhoff hier erstmals einen Versuch in der Gattung des rührenden Lustspiels. Tatsächlich liegt der Handlung eine ernste Tendenz zugrunde, nämlich das Thema der Mesalliance.

Im Schlosse des Grafen Ehrenwert gerät die gesellschaftliche Ordnung aufgrund einer Beichte der kürzlich verstorbenen Bäuerin Elisabetha Kunzinn ganz plötzlich aus den Fugen. Die frühere Amme von Ehrenwerts Tochter hat zugegeben, ihr eigenes Kind mit jenem des gräflichen Hauses vertauscht zu haben, um ihm ein besseres Leben zu ermöglichen. Die Bäuerin Lena sei somit die wahre Tochter Ehrenwerts, die als Gräfin erzogene Leonore realiter das Kind des Bauern Kunz. Dieser Schicksalsschlag trifft den zärtlichen Vater, dem der Verlust seiner bisherigen tugendhaften Tochter droht, ebenso wie die junge Bäuerin, die als Gräfin der geplanten Hochzeit mit dem Amtschreiber Ferdinand entsagen muss. Die neue Situation durchkreuzt zudem die Pläne des adeligen Heiratsschwindlers Geckenheim, der nun um die Heiratsmitgift feilschend stets um die gerade bessergestellte Tochter anhält. Doch letzten Endes wendet sich noch alles zum Guten. Ehrenwert entschließt sich kurzerhand, Leonore selbst zu heiraten und sie zur Erzieherin seiner neu gewonnenen Tochter zu machen. Auch in der Liaison Lena–Ferdinand bleibt nun das Standesvorurteil unberücksichtigt und Ehrenwert stimmt einer Hochzeit zu. Mit dem obligaten Komödienende einer anstehenden Doppelhochzeit schließt das Stück.

Folgt man den beiden Interpreten Horner und Montag, die dem Stück ganz seinem Titel gemäß didaktische Absichten attestieren, so hätte Ayrenhoff, seiner Dramenpoetologie scheinbar zum Trotz, das aufklärerische Paradigma von der Ebenbürtigkeit der Stände in einer comédie larmoyante thematisiert. Montag

33 Cornelius von Ayrenhoff, *Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff, kais. königl. Feldmarschall-Lieutenants, sämmtliche Werke*, Bd. 6: *Briefe über Italien, in Absicht auf dessen sittlichen, litterarischen und politischen Zustand an den Herrn Grafen Max von Lamberg*, Wien 1803, S. 178.

34 Emil Horner, *Bauernfeld*, Leipzig, Berlin, Wien 1900, S. 81.

35 Vgl. Montag (Anm. 4), S. 66–69.

hält diese Tatsache für „bemerkenswert“, da „hier ein adeliger, konservativer Verfasser den kleinlichen Ansichten von Ebenbürtigkeit und Mißheirat, in offener, wahrhaft freisinniger Weise zu Leibe geht und seinen Standesgenossen zuruft: ‚Erziehung macht den Menschen – und Tugend adelt ihn noch mehr als Geburt‘.“<sup>36</sup>

Ayrenhoff benutzt in seinem Stück verschiedene bekannte Komödientypen, die gezielt unterlaufen werden. So bildet die gängige Komödienfinalisierung der vertauschten Kinder die Ausgangssituation und wirkt, anstatt die familiäre Ordnung wiederherzustellen, dieser entgegen. Die Nachricht von den vertauschten Töchtern bedroht eine in sich stabile Gesellschaftshierarchie, an der niemand hätte rütteln wollen. Der Versuch einer Integration der Töchter in ihren neuen Stand erweist sich als weitaus schwieriger als die Überbrückung des Standesunterschieds in anderen zumeist rührenden Lustspielen dieser Zeit, handelt es sich doch bei den hier dargestellten sozialen Schichten nicht um Bürgertum und Adel, sondern um eine Bäuerin, die plötzlich in der Rolle einer Gräfin figurieren soll. Diese Exposition evokiert eine Doppelung der Handlung, die Ayrenhoff im Sinne der Komik geschickt zu kontrastieren weiß. Während auf der adeligen Ebene der zärtliche Vater Ehrenwert und seine tugendhafte, ihm stets ergebene Tochter tränenreich mit dem Schicksal hadern, versucht Lena, ihren Bildungsrückstand mit Hilfe der tölpelhaften Schulmeisterwitwe Gertrud wettzumachen. Doch der Unterricht Gertruds entspricht nicht dem bürgerlichen Tugendethos Ehrenwerts, sondern einer übertrieben präziösen adeligen Verhaltensweise. Lena kann somit, obwohl sie tugendhaft und redlich ist, den Erwartungen ihres nunmehrigen Vaters nicht entsprechen. Der Tochtertausch scheitert – und hierin scheint die Quintessenz der Komödie zu liegen – an der Erziehung. Nivellieren Tugend und Erziehung in anderen Lustspielen am Ende den Standesunterschied, so manifestieren sie in Ayrenhoffs Komödie jenen. Somit entzieht sich auch dieses Stück Ayrenhoffs den didaktischen Ansprüchen. Die aufklärerische Propaganda einer Gleichheit der Stände, wie sie Horner und Montag dem Stück insinuierten, wird in der fragwürdigen Hochzeit des Vaters und seiner einstigen Tochter samt Nachwuchshoffnungen ironisiert. „Jetzt will ich meinem verstorbenen Weib ihre Kinder-Tauscherei gern verzeihen“,<sup>37</sup> begrüßt der Bauer Kunz den Entschluss des Grafen, dessen Schwiegervater er plötzlich geworden ist. Und auch die Tatsache, dass der aufklärerische Leitspruch des Stücks vom größten Halunken, dem Grafen Geckenheim, vorgebracht wird, lässt vielmehr auf eine Ironisierung des Genres als auf dessen Affirmation schließen.

GECKENHEIM. Mißheyrath? dieses Wort paßt gar nicht auf die Vermäh-

---

36 Ebd., S. 66.

37 Cornelius von Ayrenhoff, *Erziehung macht den Menschen*, in: Ders., *Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff, kais. königl. Feldmarschall-Lieutenants, sämtliche Werke*, Bd. 4. Wien 1803, S. 3–96, hier S. 85.

lung mit einer so edel denkenden, tugendhaften Person. Überdem hab ich mich längst über alle Vorurtheile dieser Art weggesetzt. Die Komödie, Nanine, hat mich geheilt. Lesen Sie nur diese!

EHRENWERT. Die Komödie wird mich doch nicht überzeugen, daß Geburt und Stand nicht Gegenstände sind, die ein Cavalier nie aus der Acht setzen soll!

GECKENHEIM. Geburt und Stand! – Erinnern Sie sich nur an die Heyrath Peters des großen! – Wir sind hier unter uns; sind beyde Philosophen; ich kann Ihnen aufrichtig sprechen. Wenn es ja – außer den Vorzügen, die sich der Mensch selbst erwirbt, noch Etwas gibt, das ihm einen Werth vor andern Menschen ertheilt, so ists die einzige Erziehung! die einzige Erziehung!<sup>38</sup>

Der mit dem Hintergedanken auf eine gute Vermählung samt Heiratsmitgift vorgetragene Lektüretipp des ‚philosophischen‘ Heiratsschwindlers führt das Stück zu seinem fragilen komödiantischen Beschluss. Die Handlung, die ins Tragische abzurutschen droht, wird unter Bedacht auf die Philosophie der Komödie tatsächlich in eine solche verwandelt. Somit schließt auch dieses Stück, wie Ehrenwert feststellt, „wie die meisten Komödien, [...] mit einer Heyrath [...]“. <sup>39</sup>

Die nachhaltige Wirkung von Ayrenhoffs Stücken innerhalb der österreichischen Literatur verdeutlicht den literarhistorischen Wert seiner Werke. Eduard von Bauernfeld beispielsweise knüpft in der Thematisierung des Sujets der vertauschten Töchter direkt an die auch von Tieck in seinen *Dramaturgischen Blättern* gelobte Komödie Ayrenhoffs an.<sup>40</sup> Seinem ungedruckt gebliebenen Lustspiel *Vater und Tochter* fügt Bauernfeld im Titel bei: „nach einer Idee des Ayrenhoff’schen Lustspieles ‚Erziehung macht den Menschen‘.“<sup>41</sup> Später behandelt er das Thema der Mesalliance noch in den Stücken *Der Vater* und *Zwei Familien*. Auch Adolf Bäuerle nutzt das Motiv der vertauschten Kinder zu

38 Ebd., S. 80.

39 Ebd., S. 94.

40 Vgl. Ludwig Tieck, *Dramaturgische Blätter. Nebst einem Anhang noch ungedruckter Aufsätze über das Deutsche Theater und Berichten über die Englische Bühne, geschrieben auf einer Reise im Jahre 1817*, 1. Teil, Wien 1826, S. 178: „Der Versuch, geringe Charaktere als vornehme auftreten und sich auf diese Art verwickeln und ängstigen zu lassen, ist schon oft gemacht, und viel glücklicher, als in dem oben genannten Lustspiele. Der Verfasser des Postzuges (Ayrenhoff in Wien) [...] hat in einem Lustspiele: ‚Erziehung macht den Menschen‘ (1785) diese Aufgabe vortrefflich gelöst. Ohne je gemein zu werden, gibt die als Bäuerinn erzogene Gräfinn bey der Veränderung ihres Standes, wie sie nach der Erkennung ihrem Vater gegenüber tritt, wie sie sich den Geliebten ausbittet, wie sie Glück und Leiden trägt, unendlich viele Veranlassung, sie und ihre Gutmüthigkeit zu belächeln und zu belachen.“

41 Eduard von Bauernfeld, *Vater und Tochter*. Lustspiel in drei Aufzügen 1828, S. 1 (handschriftlich paginiert). Das Manuskript befindet sich in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus unter der Signatur H. I. N. 13.778.

seiner ‚komischen Lokaloper‘ *Der Fiaker als Marquis*. Im Gegensatz zu Ayrenhoffs gequältem Standesausgleich wird bei Bäuerle die Trennung der Stände beibehalten, indem sich der Kindertausch als Schwindel entpuppt. So beendet hier der abermals vom Marquis zum Fiaker degradierte Knackerl glücklich und stolz das Stück. Ebenso dürfte es sich bei Hofmannsthals fragmentarischem Lustspiel *Der Fiaker als Graf* um eine thematische Anknüpfung an Ayrenhoff, Bauernfeld und Bäuerle handeln.

Die kurze Betrachtung der beiden Komödien Ayrenhoffs veranschaulicht abermals die Komplexität der in Wien geführten Theaterdebatten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. So kann auch das von Otto Rommel in seiner *Alt-Wiener Volkskomödie*<sup>42</sup> dargebrachte Gegensatzschema von Volkstheaterautoren und bürgerlichen Possenantipoden nur mit Vorbehalt aufrecht erhalten werden. Autoren, wie die bereits oben erwähnten Franz von Heufeld, Christian Gottlob Klemm, Gottlieb Stephanie der Jüngere oder eben Cornelius von Ayrenhoff verdienen in Hinsicht auf ihre literarhistorische Stellung eine neue Bewertung von Seiten der Literatur- und Theaterwissenschaft, indem man ihre Werke aus diesem Gegensatz-Schema löst und erneut nach ihrer Stellung zu den gesellschaftlichen Zuständen und Epochen befragt.<sup>43</sup> Unterwerfen sich Ayrenhoffs Komödien vordergründig den Postulaten der Aufklärer, so birgt sich in ihnen ein unverkennbarer Hang zu Satire und Zynismus. Hierin, wie auch in der Opposition zum empfindsamen Drama, kann Ayrenhoff durchaus als Vorgänger der Posse Johann Nestroys betrachtet werden, während sich das rührende Lustspiel im 19. Jahrhundert in Richtung Volksstück weiterentwickelt.<sup>44</sup>

42 Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952.

43 Vgl. Hubert Lengauer, ‚Zur Stellung der „Briefe über die wienerische Schaubühne“ in der aufklärerischen Dramentheorie‘, in: *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*, Teil 2, hg. von Herbert Zeman, Graz 1979, S. 587–621, hier S. 598 (Anm. 59).

44 Zur Abgrenzung Posse-Volksstück vgl. Jürgen Hein, ‚„Eine Posse sehen, heißt für den Gebildeten gleichsam Lotterie spielen“ (Kierkegaard) – Produktions- und Wirkungsbedingungen der Wiener Posse im internationalen Kontext‘, in: *Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie*, hg. von Wolfgang Jansen, Berlin 1995, S. 29–53. Johann Sonnleitner, ‚Posse und Volksstück. Anmerkungen zu Nestroy und die Kritik‘, in: *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 41–55. W. E. Yates, ‚The Idea of the „Volksstück“ in Nestroys Vienna‘, *German Life and Letters* 38 (1985), S. 462–473.

Walter Obermaier

## Eine Denkmalenthüllung und ihre Folgen. Noch einmal: Nestroy in Ischl<sup>1</sup>

Am 31. Mai 2006 berichtete die *Ischler Woche* auf Seite 5:

Ganz im Zeichen von Meister Nestroy stand der Christi Himmelfahrtstag im Lehártheater. An dessen 144. Todestag wurde eine Büste des großen Volksdichters enthüllt. Zuvor las Kammerschauspieler Robert Meyer Nestroys letztes Stück „Häuptling Abendwind“ aus dem Jahr 1861. [...] Im Anschluss an die treffliche Vorführung ergriff Prof. Dr. Heinrich Kraus, Präsident der internationalen Nestroy-Gesellschaft das Wort und dankte Bürgermeister Helmut Haas und Kulturstadtrat Hannes Heide für ihr Engagement.

Dr. Walter Obermaier hielt ein Kurzreferat über Nestroys Zeit in Ischl. Der Dramatiker verbrachte die Sommer von 1855 bis 1861 in der Kaiserstadt und stand zweimal selbst auf der Bühne des heutigen Ischler Lehártheaters.

Nach Dankesworten von Univ. Prof. Dipl. Ing. Dr. Othmar Nestroy enthüllte die bis dato jüngste Nachfahrin Nestroys die Büste vor dem Theater.

Mein Aufenthalt in Bad Ischl war eine willkommene Gelegenheit, mich nicht nur mit der gegenwärtigen Präsenz Nestroys dort zu beschäftigen, sondern im Archiv der Stadt Ischl intensiver seine Spuren in dem prominenten Kurort zu verfolgen, als dies bisher geschehen war. Mit der dankbar angenommenen hilfreichen Unterstützung der Leiterin des Stadtarchivs Frau Doris Kainzner konnte ich die Bade-, Kur- und Fremdenlisten, die das Stadtarchiv bis 1844 zurückgehend (wenn auch nicht ganz lückenlos) verwahrt, sowie andere Archivbestände einsehen. Dabei stellte sich heraus, dass Nestroy zumindest einmal schon vor 1855 für einige Tage in Ischl weilte und Marie Weiler des öfteren Ischl zum sommerlichen Aufenthaltsort gewählt hatte, während Nestroy auf der Bühne unabkömmlich war.

Am 7. September 1845 traf Marie Weiler, „Schauspielerin“, mit ihrem Sohn<sup>2</sup>

- 1 Der Beitrag ist eine Ergänzung zu meinem Aufsatz ‚Nestroy in Ischl‘, *Nestroyana* 25 (2005), S. 105-114, auf den im folgenden nicht eigens verwiesen wird. – Bei dieser Gelegenheit sei auch noch auf einen älteren Beitrag zu diesem Thema hingewiesen, den mir freundlicherweise Dipl. Ing. Karl Zimmel zur Verfügung stellte: Gustav Pichler, ‚Nestroy in Salzburg und Ischl‘, *Salzburger Tagblatt*, 20. November 1976, S. 20.
- 2 Es handelte sich mit Sicherheit um Karl Nestroy.

von Wien kommend in Ischl ein und stieg im Gasthof „Goldenes Kreuz“ (heute: Kreuzplatz Nr. 7) ab.<sup>3</sup> Wenige Tage später, am 12. September, reiste auch der „Schauspieler“ Johann Nestroy von München kommend an und wohnte ebenfalls im „Goldenen Kreuz“. <sup>4</sup> Er hatte zuvor (vom 1. bis 10. September) sein erstes und einziges Münchner Gastspiel gegeben.<sup>5</sup> Ein Abreisedatum ist nicht verzeichnet, doch kann der gemeinsame Aufenthalt nicht allzu lange gedauert haben, da das im Sommer renovierte Theater in der Leopoldstadt am 26. September mit Nestroy in der Titelrolle von *Der Zerrissene* wiedereröffnet wurde.

In den folgenden Jahren zog es Marie Weiler immer wieder nach Ischl. Während Nestroy von Mitte Juli bis Ende August 1846 in Pest, Prag und Graz gastierte,<sup>6</sup> traf sie „mit Kind“ – wohl der 6 Jahre alten Tochter Marie – am 19. Juli 1846 in Ischl ein und bezog bei Niederdorfer Nr. 172 (heute: Kreuzplatz Nr. 8) Quartier. In ihrer Begleitung befanden sich nicht nur eine dritte Person, wahrscheinlich eine Dienerin, sondern auch Josepha Grois, die Gattin von Louis Grois.<sup>7</sup> – Erst am 11. August 1851 taucht Marie Weiler in den (erhaltenen)<sup>8</sup> Fremden- und Kurlisten wieder auf. Diesmal war sie allein gekommen und figurierte nicht mehr als „Schauspielerin“, sondern als „Hausbesitzerin aus Wien“. Abgestiegen ist sie bei Finster Nr. 50 (heute: Esplanade Nr. 24).<sup>9</sup>

1852 traf Marie Weiler am 6. Juni „mit Tochter“ (Marie) als „Private aus Wien“ in Ischl ein und wohnte wieder auf ihrer alten Adresse Niederdorfer Nr. 172; auch diesmal wird neben Mutter und Tochter noch eine Begleitperson verzeichnet.<sup>10</sup> Vermutlich hat Marie Weiler – wie bei allen ihren Aufenthalten in Ischl – nicht nur die Landschaft genossen, sondern auch das Theater besucht. In diesem Sommer standen unter anderem drei Possen von Nestroy auf dem Programm: *Der Zerrissene*, *Einen Jux will er sich machen* und *Das Mädl aus der Vorstadt*.<sup>11</sup> Am 3. August 1854 finden wir sie allein von Wien kommend in Ischl. Sie hatte diesmal – aus welchen Gründen immer – einen neuen Sommersitz gewählt: Seerainer 147 (heute: Kreuzplatz 21, Ecke Schulgasse).<sup>12</sup>

Ab 1855 sind nun sowohl Johann Nestroy wie Marie Weiler allsommerlich

- 3 *Ischler Bade Liste* 1845 Nr. 26 (September), Nr. 529. – Das „Goldene Kreuz“, von der Familie Sarsteiner geführt, wird in Baedekers *Handbuch für Reisende in Deutschland und dem Oesterreichischen Kaiserstaate* 1846, S. 67, als zweites nach dem Hotel Post genannt.
- 4 *Ischler Bade Liste* 1845 Nr. 26 (September), Nr. 537.
- 5 Vgl. zu diesem Gastspiel Birgit Pargner und W. Edgar Yates, *Nestroy in München* (Ausstellung des Deutschen Theatermuseums, München), Wien 2001, S. 122–130.
- 6 Wolfgang Neuber, *Nestroys Rhetorik. Wirkungspoetik und Altwiener Volkeskomödie im 19. Jahrhundert* (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 373), Bonn 1987, S. 189 f.
- 7 *Ischler Bade Liste* 1846 Nr. 15 (Juli), Nr. 309 und 310.
- 8 Für 1849/50 sind die Listen nur unvollständig erhalten.
- 9 *Ischler Bade Liste* 1851 Nr. 24 (August), Nr. 634.
- 10 *Ischler-Bade-Blatt und Anzeiger* 1852 Nr. 6 (17. Juni), Nr. 196.
- 11 Das *Ischler-Bade-Blatt und Anzeiger* 1852, welches sich ebenfalls im Stadtarchiv von Bad Ischl befindet, brachte auch Theaterankündigungen.
- 12 *Ischler Fremden-Blatt* 1854 Nr. 44 (5. August), Nr. 1713.

in Ischl zu Gast. 1855 kam Marie Weiler mit ihrer Tochter am 1. Juli aus Wien und bezog als neuen Aufenthaltsort Stassny 184 (heute: Schützenbühel 6).<sup>13</sup> – Am gleichen Tag traf übrigens die junge österreichische Kaiserin Elisabeth in dem Kurort, in welchem sie 1853 ihre Verlobung mit Kaiser Franz Josef I. gefeiert hatte, ein.<sup>14</sup> Johann Nestroy, nunmehr würdiger Direktor des Wiener Carltheaters, bezog am 9. Juli bei Stassny Quartier.<sup>15</sup> Die Zeiten der sommerlichen Gastspielreisen des prominenten Schauspieler-Autors durch den Österreichischen Kaiserstaat und die deutschen Lande waren vorbei und der älter gewordene Theaterdirektor gönnte sich Wochen reiner Erholung. Ganz entsagte er allerdings auch in Ischl dem aktiven Theater nicht, vor allem dann, wenn an seinen allseits gerühmten Sinn für Wohltätigkeit appelliert wurde. Und so konnte der *Ischler Fremden-Salon* Nr. 26 am 14. Juli 1855 melden: „Herr J o h a n n N e s t r o y von Wien, welcher sich seit einigen Tagen hier im Bade befindet, hat den edelmüthigen Entschluß gefaßt, nächster Tage in der von ihm verfaßten, vorzüglichen Posse: ‚das Mädél aus der Vorstadt‘ zu Gunsten der hiesigen Kleinkinderbewahr-Anstalt auf unserer Bühne aufzutreten. Das wird denn gewiß ein eben so heiterer Abend für Alle, die den hochgeschätzten Gast als Komiker kennen oder nicht kennen, als es eine ergiebige Ernte für das Institut in Aussicht stellt.“ Wenige Tage später (*Ischler Fremden-Salon* Nr. 28, 19. Juli 1855) bringt das Blatt in der Rubrik **Kunst-Salon** unter dem Titel „**Theater in Ischl.**“ eine enthusiastische Kritik:

Die von uns in der Nr. 26 unseres Blattes angekündigte Theater-Vorstellung zu Gunsten der hierortigen Kinderbewahr-Anstalt hat am 16. d. M. stattgefunden und wurde durch das Gastspiel unseres unsterblichen Volksdichters und Komikers Hrn. J o h a n n N e s t r o y in dessen eigener ausgezeichnete Posse: „das Mädél aus der Vorstadt“ in d o p p e l t e r Beziehung verherrlicht.

Es wäre anmaßend uns dort in einer Kritik eines Bühnenproduktes zu ergehen, wo die Hauptrolle in den Händen eines unvergeßlichen, unübertroffenen Meisters ruht. Darum wollen wir uns auch der Mühe eines Kritikers überheben und nur von dem Thatsächlichen Akt nehmen.

Hat schon das Bekanntwerden des großmüthigen und mehr als menschenfreundlichen Entschlusses des weltbekannten Lieblings der Wiener hierorts eine solche Sensation erregt, daß ein außerordentlich zahlreicher Besuch des Schauspielhauses zu erwarten stand, so sind doch diese Erwartungen weit hinter der Wirklichkeit zurückgeblieben.

Schon am verflossenen Samstage waren sämtliche Logen ungeachtet der

13 *Ischler Cur-Liste* 1855 Nr. 7 (10. Juli), Nr. 217; *Ischler Fremden-Blatt* 1855 Nr. 15 (3. Juli), Nr. 783.

14 *Ischler Fremden-Blatt* 1855 Nr. 14 (2. Juli), Nr. 689.

15 *Ischler Cur-Liste* 1855 Nr. 9 (14. Juli), Nr. 294; *Ischler Fremden-Blatt* 1855 Nr. 22 (11. Juli), Nr. 1011; *Ischler Fremden-Salon* 1855 Nr. 25 (12. Juli), Nr. 184.

Umgestaltung der 1. Gallerie zu diesem Zwecke vergriffen und am Sonntage bewarb man sich vergebens um Sperrsitze trotz deren bedeutenden Vermehrung. Das Schauspielhaus aber bot am Abende der Vorstellung ein Bild der Ueberfüllung, wie solches unser Kurort schon seit Jahren nicht mehr gesehen hatte, und unwillkührlich fühlte man sich bei dem Anblicke der Kopf an Kopf sich reihenden Menschenmenge zu dem Wunsche gedrängt, es möchten die Mauern des Hauses von Kautschuk geformt sein, um auch noch jene zahlreichen Schaulustigen zu fassen, denen das Glück nicht so hold war, ein Plätzchen zu erhaschen.

Der verehrte Gast, bei seinem Erscheinen mit anhaltendem Beifall und Blumenregen überschüttet rieß unter stets sich steigendem Applaus durch sein meisterhaftes Spiel und seine unwiderstehliche vis comica Alles hin und mit der allgemein erregten Lachlust vereinigte sich das ganze aus so verschiedenen nationalen Elementen zusam[m]engesetzte Publikum in dem Einen Urtheile: daß der geschätzte Gast sich mit Recht der so hohen Gunst und Werthschätzung der Bewohner der Residenz sich zu erfreuen habe und daß es der Nachwelt vorbehalten bleiben muß, dessen Namen als Mensch, Dichter und Schauspieler zu feiern.

Die beiden übrigen Gäste, namentlich: Herr K u r z,<sup>16</sup> als „Gigl“, standen Hrn. N e s t r o y würdig zur Seite und das ganze Personal schien von neuem Leben beseelt und von der Meisterschaft des Trägers des Stückes zu einem wirksamen Zusammenspiel derart angeeifert, daß wir diese Vorstellung als eine der gelungensten auf der hiesigen Bühne mit Vergnügen registriren wollen. Vorzüglich war die Leistung unserer mit Recht beliebten Sängerin Fr. Kurz-Preiß<sup>17</sup> als „Sabine“ der sich jene unsers braven Komikers Hrn. Rudolf als „Kautz“ ebenso verdienstvoll anreihete. Selbst das Orchester schien seine Neigung zur Disharmonie für diesen Abend aufgegeben zu haben und bemühte sich hinter den übrigen gediegenen Leistungen nicht zurückzubleiben. Und so erübriget uns am Schluß unseres Referats nichts, als dem verehrten Gaste und allen Mitwirkenden mit Hinblick auf den Zweck dieser Vorstellung noch unseren Dank dafür auszudrücken, daß sie es verstanden haben, mit der Erheiterung des P. T. Kurpublikums die Unterstützung einer so verdienstvollen Humanitäts-Anstalt zu vereinen. Dem Publikum gegenüber Worte des Dankes niederzuschreiben wäre überflüssig, da sich der Wohlthätigkeitssinn des Ischler-Kurpublikums von jeher stets bewährte und dasselbe in dem befriedigendem Bewußtsein einer edlen Handlung durch den mehr als zahlreichen Besuch dieser Wohlthätigkeitsvorstellung den schönsten Dank finden kann.

In der darauffolgenden Nummer (Nr. 29, 21. Juli 1855) prangte als erste Mel-

<sup>16</sup> August Kurz (1828–1903), der später in Berlin ein Theater leitete.

<sup>17</sup> Die aus Graz gebürtige Mathilde Preiß (1831–1885) war mit August Kurz verheiratet.

dung auf der Titelseite ein „Oeffentlicher Dank“ des Dr. Josef Ritter von Brenner, der 1841 aus von ihm gesammelten Spendenmitteln das Spital<sup>18</sup> im Ortsteil Eglmoos errichtet hatte: „Ich fühle mich verpflichtet, dem Herrn Direktor des k. k. Karl-Theaters in Wien, Herrn Joh. Nestroy, für die zuvorkommende Bereitwilligkeit mit welcher er meiner Bitte: zum Besten des hiesigen Krankenhauses zu spielen, entgegen kam und wodurch er nicht nur den Kurgästen einen höchst genußreichen Abend, sondern auch benannter Anstalt eine namhafte Beitragssumme verschaffte, meinen innigsten Dank öffentlich auszusprechen.“ Nestroy hatte nämlich am 18. Juli eine weitere Wohltätigkeitsvorstellung gegeben und der Bericht darüber findet sich in der gleichen Nummer, die den Dank des Ritter von Brenner enthielt:

Diese Woche war uns eine rechte Festwoche im Tempel der Kunst; denn während Herr Direktor Nestroy gleich unerreicht als Künstler, wie hochherzig als Mensch am Montage noch im „Mädchen aus der Vorstadt“ als „Schnoferl“ den Triumph seiner Meisterdarstellung und seines menschenfreundlichen Wirkens feierte, hatte er sich bereits zu einer zweiten Gastrolle für gleiche humanitäre Zwecke entschlossen gehabt. Wir waren also Mittwochs so glücklich ihn auch noch als Titus Feuerfuchs in seinem witzsprudelnden „Talisman“ bewundern zu dürfen. Längst abgeschlossen sind die Akten über die Wahrheit aller von diesem Künstler vorgeführten Charaktere, über die Allgewalt seiner hinreißenden Laune, wie über seine nie die Schranken des Edlen überspringende und doch so unwiderstehlich wirkende, drastische Komik, die selbst den größten Misanthropen ein heiteres Lachen abringen muß. Wie Nestroy aber selbst ewig jung und neu, Alles wieder neu mit wahren Jünglingsfeuer zu beleben verstehe, hat uns mit freudiger Ueberraschung berührt; seine elektrische Darstellung wirkte auf das gesammte Personale mit zauberischer Gewalt und brachte uns wieder eine Vorstellung von seltener Rundung und Präcision. Das Haus, wie am Montag in allen seinen Räumen überfüllt, überschüttete den Künstler mit Beifallsspenden und besonders die meisterhaften Couplets, verbunden mit dem genialen Vortrag erregten solchen Jubel, daß die Strofen zahllos gewesen sein müßten, um dem verlangenden Hervorruf zu genügen. Herr Direktor Nestroy hat sich durch seinen aufopfernden Edelmuth, mit dem er seine Kunstleistungen hiesigen Humanitäts-Anstalten zugewendet, den wärmsten Dank dieser Institute, wie die Anerkennung jedes Gebildeten gesichert, unvergesslich aber werden die beiden herrlichen, genußreichen Abende insbesondere allen Kunstfreunden bleiben.

<sup>18</sup> Seit 1827 hatte ein Siechenhaus in Eglmoos bestanden, das 1841 das Öffentlichkeitsrecht erhielt und durch private Wohltätigkeit 1844 erweitert werden konnte. Das in der heutigen Brennerstraße gelegene Krankenhaus zählte zu den moderneren Anstalten der Zeit (*Bad Ischl. Ein Heimatbuch*, Linz 1966, S. 228 f. und 570 f.).

Die heimischen Kräfte thaten, wie schon berührt ihr Bestes, und darf vor allem Fr. Kurz-Preiß als „Salome“ erwähnt werden, welche mit gewohnter Laune und trefflich nüanzirter Auffassung dem verehrten Gaste sich an die Seite stellte. Auch wollen wir schlüßlich dem Herrn Direktor D e n e m y<sup>19</sup> unsern Dank nicht vorenthalten, für die Bereitwilligkeit, mit welcher er zu diesen edlen Zwecken zwei Tage dieser Woche nacheinander einräumte.

Als Marie Weiler, „Private aus Wien“, mit einer Begleitperson (wohl einer Dienerin), aber ansonsten allein in Ischl am 13. Juni 1856 ankam, wohnte sie bei Lidl 38 (heute: Esplanade 6).<sup>20</sup> In ihrer Lebenssituation hatte sich eine dramatische Wendung ergeben. Infolge der ‚Köfer-Affaire‘ drohte die Verbindung mit Nestroy in die Brüche zu gehen. Nestroy war mit der gemeinsamen Tochter Marie nach Helgoland gereist und urlaubte anschließend im niederösterreichischen Reichenau. Von Marie Weiler nach Ischl zitiert, stieg er am 25. Juli im „Hotel Elisabeth“ (heute: Pfarrgasse 2, Ecke Adalbert Stifterkai) ab.<sup>21</sup> Wenige Tage später traf auch Marie Nestroy, „Theaterdirektorstochter aus Wien“, in Ischl ein und wohnte – wie ihre Mutter – bei Lidl 38.<sup>22</sup> Die ‚Ehekrise‘ wurde beigelegt und Nestroy nützte die Zeit, die ihm noch in Ischl blieb, für abermalige Gastvorstellungen am dortigen Theater. So meldete der *Ischler Fremden-Salon* (Nr. 30) am 9. August 1856:

Zwei herrliche Abende haben wir diese Woche im Theater gehabt, welche uns das größte Vergnügen gewährten. Der geniale Direktor der priv. Carl-Theaters in Wien, unser Komiker par excellence, der unvergleichliche N e s t r o y , gastirte nämlich zweimal mit edelmüthiger Bereitwilligkeit zu wohlthätigen Zwecken. Brechend volle Häuser, köstlicher Genuß, nicht enden wollender Jubel waren natürlich das Resultat. Wir wollen das nächste Mal das Weitere über diese beiden Festtage im Theater berichten.

- 
- 19 Gottfried Denemy leitete von 1853 bis 1856 das Theater. „Es ist ziemlich geräumig und im Bau entsprechend gestaltet. Die innere Einrichtung ist leider auf unverantwortliche Weise vernachlässigt. [...] Die Preise der Plätze sind höchst billig gestellt. Eine Loge 4 fl., eine kleinere Loge 3 fl. Ein Sperrsitz 36 kr., der Eintritt in das Parterre 20 kr. CM.“ (Franz Carl Weidmann, *Ischl und seine Umgebung. Taschenbuch für Badegäste und Touristen*, Wien 1854, S. 29).
- 20 *Ischler Cur-Liste* 1856 Nr. 3 (17. Juni), Nr. 92; die *Ischler Fremden-Liste* Nr. 5 (10./11. Juni), Nr. 398, gibt – wohl irrtümlich – das „Goldene Kreuz“ als Aufenthaltsort an. Zu den prominenten Gästen des Hauses siehe *Bad Ischl* (wie Anm. 18), S. 425 f.
- 21 *Ischler Fremden-Liste* 1856 Nr. 35 (25. Juli), Nr. 1859. In den *Ischler Cur-Listen* dieses Sommers ist er nicht verzeichnet. – Das 1845 eröffnete „Grand Hotel Tallachini“ war später umbenannt worden. Das Gebäude besteht noch in der Form, die es nach dem Stadtbrand 1865 erhalten hat.
- 22 *Ischler Cur-Liste* 1856 Nr. 13 (28. Juli), Nr. 442; auch für sie gibt die *Ischler Fremden-Liste* 1856 Nr. 32 (22. Juli), Nr. 1752, das „Goldene Kreuz“ an.

Nestroy war zu diesem Zeitpunkt bereits wieder in die Residenz zurückgekehrt. Am 12. August (Nr. 31) schrieb dann das Blatt:

Die beiden Theater-Vorstellungen zum Besten der hiesigen Orts-Armen und des Krankenhauses wurden durch das Gastspiel unsers menschenfreundlichen Künstlers, Herrn Nestroy von Wien, in den Possen: „die schlimmen Buben“ und „sieben Mädchen in Uniform,“ verherrlicht.

Wir bewundern die künstlerische Darstellung des Herrn Nestroy in der ersten Posse als Willibald, und in der zweiten als Sansquartier. In diesen beiden Possen machte derselbe ungeheure Furore; das Publikum überschüttete den Künstler mit stürmischen Applaus und oftmaligen Hervorruf. Besonders die humoristischen Vorlesungen waren wirklich zwerchfellerschütternd, und nur durch zahllose Wiederholungen konnte genügt werden.

Fassen wir also unser Urtheil über Herrn Nestroy zusammen, so müssen wir vor allen Dingen hervorheben, daß der Künstler einer der geistreichsten und gebildetsten Darsteller ist, die in dieser theatralischen Zeitperiode nur aufzuweisen sind.

Der Name Nestroy ist überhaupt genügend, um Alles gesagt zu haben, was in jeder Beziehung nur lobenswerth sein kann. So sei denn nochmals diesem hochherzigen Künstler, so wie der hiesigen Direktion für das Zusammenwirken, unsere Humanitäts-Anstalten zu unterstützen, der herzlichste Dank ausgesprochen. Mit Lust und Liebe wirkten bei diesen beiden Vorstellungen die übrigen Darsteller mit, so daß diese Abende wahre Fest-Abende für die hiesigen Theaterbesucher wurden.

Sobald die Vorstellungen von Stücken Nestroys im Ischler Theater sich nur auf lokale Kräfte stützen konnten, stießen sie weniger auf Zustimmung des Rezensenten:

Seit unserem letzten Berichte hatten wir wegen der seit mehreren Tagen anhaltenden schönen Witterung, welche die Gäste täglich zu Ausflügen in die herrlichen Umgebungen benützen, nur zwei Vorstellungen, die Possen: „Der Zerrissene“ und „Nagerl und Handschuh“; beide von dem bekannten Kunstmäcen Herrn Nestroy.

Leider können wir nicht mit der Darstellung dieser so beliebten Possen ganz zufrieden sein, indem die Titelpartie in den Händen des Herrn Stampfl als Lips im Zerrissenen, und Ramsamperl in Nagerl und Handschuh mit einer Schläfrigkeit und ganz verfehltem Charakter uns dargestellt wurden, so daß die ganzen Ensemble-Piecen als ungenügend aufgenommen wurden.

Sehr zu wünschen wäre, Herr Stampfl würde sich mit dem Lernen seiner Prosa und Couplets mehr befassen.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> *Ischler Fremden-Salon* Nr. 32, 14. August 1856.

Im Jahr darauf traf Johann Nestroy „mit Diener“ am 4. Juni 1857 in Ischl ein, nahm im „Hotel Elisabeth“ Quartier<sup>24</sup> und reiste Anfang Juli nach Salzburg ab.<sup>25</sup> Dann brach er mit Marie Weiler und den Kindern Karl und Marie zu einer großen Reise auf, die über Paris und London ins von Nestroy bevorzugte Seebad Scheveningen führte. Zurück ging es – ohne Kinder – nach Ischl, wo Marie Weiler am 11. August wieder einmal bei Niederdorfer 172 abstieg.<sup>26</sup> Nestroy selbst wird in der Kurliste nicht erwähnt, doch geht aus den Aufzeichnungen seiner Reiseausgaben<sup>27</sup> hervor, dass er erst am 16. August nach Wien weiterfuhr. Er hatte sich für 5 Tage einen Diener genommen, bezahlte für Marie Weiler 5 Gulden Kurtaxe, suchte mehrmals das Kasino<sup>28</sup> auf, nahm eine Loge im Theater, verabsäumte auch nicht die Bäder zu nutzen, machte einen Ausflug nach Goisern und trank zweimal Kaffee in „Klein Schmolnau“.<sup>29</sup> Vor der Abreise ließ er sich noch für die Residenz verschönern: Barbier, Friseur und Pomade waren ihm 6 Gulden wert. Marie Weiler, die erst in den ersten Septembertagen nach Wien zurückkreiste,<sup>30</sup> bedachte er für den weiteren Aufenthalt mit 300 Gulden.

Weniger erfreulich gestaltete sich der Sommer 1858, der eine noch schwerere Krise im Zusammenleben von Johann Nestroy und Marie Weiler als 1856 brachte. Nestroy war am 1. Juni nach Paris gereist,<sup>31</sup> Marie Weiler fuhr wieder nach Ischl, wo sie am 7. Juni, begleitet von einer Dienerin, ankam und wie im vergangenen Jahr bei Niederdorfer 172 abstieg.<sup>32</sup> Es konnte abermals eine Trennung vermieden werden und am 29. Juli traf Nestroy ein, nahm allerdings bei Dr. Mastalier Badeplatz Nr. 20 (heute: Auböckplatz 2) Quartier.<sup>33</sup> 1859 waren Johann Nestroy und Marie Weiler letztmals auf eine fremde Unterkunft in Ischl angewiesen. Diesmal lag sie in besonders schöner Lage, direkt an der Traun bei Ferdinand von Lidl 57 (heute: Esplanade 18) nur wenige Schritte vom

24 *Ischler Cur-Liste* 1857 Nr. 2 (12. Juni), Nr. 37.

25 *Ischler Cur-Liste* 1857 Nr. 6 (3. Juli).

26 *Ischler Cur-Liste* 1857 Nr. 18 (14. August), Nr. 585.

27 Reiseausgaben von Emmerich nach Wien 6. bis 17. August 1857, in: Nestroys Notizbuch, Wiener Stadt- und Landesbibliothek – Handschriftensammlung, Signatur H.I.N. 202.915.

28 Das heute nicht mehr bestehende Kasino (am Platz von Adalbert Stifterkai 11) war 1840 errichtet worden. Sein Zweck war „der Gesellschaft in der Badesaison Gelegenheit zu geben, sich in einer zweckmäßigen Lokalität vereinigen und durch Zeitungslektüre, Spiel, Musik, Tanz und Konversation besonders bei ungünstiger Witterung unterhalten zu können.“ *Bad Ischl* (Anm. 18), S. 217.

29 Die Kaffeewirtschaft Neue Schmalnau, die eine halbe Stunde von Ischl entfernt Richtung Ebensee gelegen war und einen hübschen Blick auf den Ort bot (Karl Baedeker, *Österreich-Ungarn*, 27. Aufl., Leipzig 1907, S. 138).

30 *Ischler Cur-Liste* 1857 Nr. 23 (12. September).

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

32 *Ischler Cur-Liste* 1858 Nr. 3 (12. Juni), Nr. 57 – die Eintragung „Niederdorfer 182“ ist wohl auf einen Druckfehler bei der Zahlenangabe zurückzuführen; *Ischler Fremden-Liste* 1858 Nr. 3 (5., 6. und 7. Juni), Nr. 293.

33 *Ischler Cur-Liste* 1858 Nr. 16 (31. Juli), Nr. 500; *Ischler Fremden-Liste* 1858 Nr. 37 (28. Juli), Nr. 1950.

„Hotel Austria“, dem Sommersitz der kaiserlichen Familie, entfernt. Marie Weiler war schon am 25. Mai mit ihrer Dienerin eingetroffen,<sup>34</sup> Nestroy folgte ihr am 30. Mai.<sup>35</sup> Auch mit seinem langjährigen Kollegen, dem Oberregisseur des Carltheaters, kam er in Ischl zusammen. Louis Grois war am 2. Juni mit Gattin und Neffen aus Wien gekommen und hatte sich in der „Goldenen Krone“ (heute: Salzburgerstraße 8) einquartiert.<sup>36</sup>

Dieser Sommer 1859 wurde auch dazu genützt, endlich ein eigenes Heim im so gerne besuchten Ischl zu erwerben. Die Wahl fiel auf ein 1856 oder 1857 errichtetes Haus auf dem 544 Klafter großen Enzingerwiesel im Ortsteil Eglmoos. Marie Weiler erwarb es nun um 5.050 Gulden. Da das Grundstück mit dem Haus damals nur 40 Klafter hatte, kaufte sie vom Enzingerwiesel noch 426 Klafter um 1680 Gulden dazu.<sup>37</sup> Als Marie Weiler am 15. Juni 1860 wiederum in Ischl eintraf, verzeichnete die *Ischler Cur-Liste* Nr. 5 (21. Juni), Nr. 136, bereits Villa Nestroy (heute: Nestroyweg 3) als ihren Aufenthaltsort. Bei Nestroy, der ihr erst am 8. Juli folgte, ist „eigene Villa“ vermerkt.<sup>38</sup> Ebenso war es 1861, dem letzten Jahr in welchem Johann Nestroy und Marie Weiler gemeinsam den Sommer in Ischl verbringen konnten. Marie Weiler traf am 4. Juni zum Quartiermachen ein, Johann Nestroy tags darauf.<sup>39</sup> Und auch an Besuch mangelte es in diesem Jahr nicht. Am 21. Juni kam Nestroys treuer Freund Ernst Stainhauser Ritter von Treuberg, zu dieser Zeit Hofopernökonom, nach Ischl und bezog ein Zimmer in der „Goldenen Krone“.<sup>40</sup> Er fuhr allerdings schon Anfang Juli wieder ab,<sup>41</sup> wurde aber gewissermaßen von Louis Grois – dieser war mittlerweile Oberregisseur am Theater am Franz-Josefs-Quai – abgelöst. Grois reiste mit Gattin und Cousine am 26. Juni an und wohnte in der „Goldenen Krone“,<sup>42</sup> wo er bis Ende Juli blieb.<sup>43</sup>

Obwohl Marie Weiler nach dem Tode Nestroys am 25. Mai 1862 die Sommer dieses und der nächsten Jahre in ihrer Ischler Villa verbrachte, scheint sie erst 1864 wieder in der Kurliste auf. In diesem Jahr war sie am 24. Mai aus Wien gekommen;<sup>44</sup> dort hatte sie wahrscheinlich ihre Kinder besucht. Anfang Sep-

34 *Ischler Cur-Liste* 1859 Nr. 1 (4. Juni), Nr. 21.

35 Ebd. Nr. 33.

36 *Ischler Cur-Liste* 1859 Nr. 2 (11. Juni), Nr. 42.

37 Angaben nach der „Haidinger-Häuserchronik“ des Archivs der Stadtgemeinde Bad Ischl. – Der Klafter war als Maßeinheit bis zur Einführung des metrischen Systems 1872 gültig, wobei seit Ende des 18. Jahrhunderts der Wiener Klafter amtliches Normalmaß war. 1 Klafter (zu 6 Fuß) sind 1,8965 m, 1 Quadratklafter (zu 36 Quadratfuß) 3,5966 m<sup>2</sup>. Insgesamt hatte das Grundstück also nicht ganz 1680 m<sup>2</sup>.

38 *Ischler Cur-Liste* 1860 Nr. 11 (11. Juli), Nr. 335.

39 *Ischler Cur-Liste* 1861 Nr. 3 (11. Juni), Nr. 67 und Nr. 75.

40 *Ischler Cur-Liste* 1861 Nr. 7 (27. Juni), Nr. 197.

41 *Ischler Cur-Liste* 1861 Nr. 9 (5. Juli).

42 *Ischler Cur-Liste* 1861 Nr. 8 (2. Juli), Nr. 232.

43 *Ischler Cur-Liste* 1861 Nr. 19 (30. Juli).

44 *Ischler Cur-Liste* 1864 Nr. 1 (2. Juni), Nr. 18.

tember reiste sie nach Graz ab,<sup>45</sup> wo Nestroy und Marie Weiler seit 1859 eine Wohnung in der Elisabethstraße hatten. Keine zwei Monate später starb sie am 31. Oktober 1864 in Wien. Nestroys Villa wurde noch 1864 an August von Perko verkauft, 1869 ging sie an Friedrich von Perko und 1871 an Alois und Laura Egger, in deren Besitz sie bis 1918 blieb. Seither wechselten noch mehrmals die Eigentümer.<sup>46</sup>

Das Ehepaar Egger ließ in dem von Nestroy angelegten Garten eine Gedenktafel anbringen, worüber das *Ischler Wochenblatt* am 10. September 1882 (Nr. 37) berichtete:

§ Nestroy-Denkstein. Ischl war bekanntlich ein Lieblings-Aufenthalt Nestroy's. Darum kaufte er auch hier 1860 ein kleines Haus und eine ansehnliche Grundarea, auf welcher er eine schattige Gartenanlage erstehen ließ. Er stattete denselben mit Pavillons, Springbrunnen, Einsiedelei aus; sein Lieblingswerk war aber eine aus unbehauenen Steine gebildete Grotte. Das Schicksal gönnte ihm den Genuß dieses Besitzes nicht lange; denn er starb schon 1862. Der Gemeinderath von Ischl ehrte das Andenken des Künstlers, indem er vor fünf Jahren den an der ehemaligen Villa Nestroy vorbeiführenden Weg „Nestroyweg“ benannte, und der gegenwärtige Besitzer der Villa ließ heuer in der von Nestroy angelegten Grotte eine Marmortafel anbringen mit der Inschrift: „Dem Andenken des Schauspielers und Dichters Johann Nestroy, des Schöpfers dieser Gartenanlage.“ In der Villa selbst erinnert eine Sammlung von bildlichen Darstellungen Nestroy's in seinen Hauptrollen und der im Buchhandel erschienenen Werke des berühmten Possendichters an den ehemaligen Besitzer.<sup>47</sup>

In den diversen Ischler Kurlisten finden sich noch eine Reihe anderer, in Zusammenhang mit Nestroy interessanter Persönlichkeiten.<sup>48</sup> 1845 war Nestroys ‚Lieblingsgegner‘, der Kritiker Moritz Gottlieb Saphir, „Particulier“, mit Familie (insgesamt 5 Personen) im renommierten „Posthof“ abgestiegen,<sup>49</sup>

45 *Ischler Cur-Liste* 1864 Nr. 31 (6. September).

46 Mitteilung des Archivs der Stadtgemeinde Bad Ischl.

47 Mein herzlicher Dank gilt Herrn Dr. Michael Kurz (Bad Goisern), der mich auf diesen Artikel aufmerksam gemacht und mir den Text übermittelt hat. – Die Gedenktafel, die heute an der Außenwand der Villa Nestroy angebracht ist, enthält noch einen – im Artikel nicht erwähnten – Zusatz von Jahreszahlen: „1860. 1878.“ Erstere ist offenbar das (auch in den Artikel übernommene und fälschlich als Jahr des Kaufes gedeutete) Datum des ersten Aufenthalts Nestroys in seiner neuen Villa und letztere vermutlich das tatsächliche Datum der Anbringung der Tafel im Park. Es könnte diese in Zusammenhang mit der Benennung des Nestroyweges erfolgt sein.

48 In der mir zur Verfügung stehenden Zeit konnte ich die Listen diesbezüglich nur kursorisch auswerten. Verdienstvollerweise wird im Archiv der Stadtgemeinde Bad Ischl derzeit daran gearbeitet, sie EDV-mäßig zu erfassen.

49 *Ischler Bade Liste* 1845, Nr. 9 (Juli), Nr. 178. – Der Posthof, später „Hotel Post“ (heute:

wo 1852 auch der von Nestroy später gelegentlich als Rechtsvertreter herangezogene Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Karl Wolfgang Tremel mit Gattin im September 1852 logierte.<sup>50</sup> Nestroys langjähriger Kollege und Freund Wenzel Scholz, der neben ihm prominenteste Komiker der Wiener Vorstadtbühnen, hatte mit Familie im Juli 1856 im „Goldenen Kreuz“ Urlaub gemacht<sup>51</sup> und vermutlich einiges von der ‚Ehekrise‘ im Hause Nestroy–Weiler unmittelbar mitbekommen. Er konnte damals nicht ahnen, dass seine sterblichen Überreste einmal im nahen Traunkirchen zur letzten Ruhe gebettet werden würden. Er wurde zwar am 7. Oktober 1857 im Familiengrab am alten Dornbacher Friedhof in Wien bestattet, doch ließen die Nachkommen die dort beigesetzten Personen im Oktober 1900 exhumieren und ihre sterblichen Überreste in einem gemeinsamen Sarg nach Traunkirchen in die Franck’sche Familiengruft (Alfred Franck war der Schwiegersohn von Scholz) überführen.<sup>52</sup> „Ruhestätte der Familie Alfred Ritter von Franck. 1900“ steht auf dem schwarzen, von einem Kreuz gekrönten Grabstein an der Apsis der Kirche von Traunkirchen, die der male- rische Friedhof umgibt. Dort ruht Wenzel Scholz noch heute, doch verweist keine Inschrift auf den Mann, der Generationen von Wienern durch seine vis comica zum Lachen brachte.

Besser erging es da dem Theaterdirektor Carl Carl, an dessen Bühnen Nestroy von 1831 bis 1854 engagiert war. Seine Gattin Margaretha ist seit 1852 in den Kurlisten vertreten; sie wohnte zumeist im Ortsteil Kaltenbach.<sup>53</sup> Doch während sie 1853 ab 30. Juni in Kaltenbach in der 1852 im „Schweizerstyle“<sup>54</sup> erbauten Villa Karl Stammer (heute: Brennerstraße 44) logierte, stieg Carl selbst ab 5. August mit Begleitung im renommierten „Hotel Tallachini“ (dem nachmaligen „Hotel Kaiserin Elisabeth“) ab.<sup>55</sup> 1854 wollte er sich nach einem Schlaganfall in Ischl erholen und nahm am 7. August mit Gattin und Nichte (insgesamt waren es 7 Personen) bei Ramsauer 57 (heute: Hasnerallee 8) Quartier.<sup>56</sup> Am gleichen Tag bezog auch Josefa von Scheidlin<sup>57</sup> hier ein Zim-

---

Kaiser-Franz-Josef-Straße 3–5), besteht als Gebäude bis heute.

50 *Ischler-Bade-Blatt und Anzeiger* 1852 Nr. 67 (6. September), Nr. 2804.

51 *Ischler Fremden-Liste* 1856, Nr. 20 (8. Juli), Nr. 1213; In der *Cur-Liste* ist er nicht verzeichnet.

52 Vgl. Walter Obermaier, ‚Das zurückgewiesene Ehrengrab, oder: Wenzel Scholzs letzte Reisen. Eine Dokumentation‘, in: *Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht*. Festschrift für Jürgen Hein, hg. von Claudia Meyer, Münster 2007, S. 63–73.

53 *Ischler-Bade-Blatt und Anzeiger* 1852 Nr. 8 (22. Juni), Nr. 323; *ebd.* 1853 Nr. 14 (1. Juli), Nr. 599.

54 Weidmann (Anm. 19), S. 33.

55 *Ischler-Bade-Blatt* 1853 Nr. 45 (6. August), Nr. 1601. – In diesem Jahr scheint er erstmals in den erhaltenen Bade-, Kur- und Fremdenlisten auf.

56 *Ischler Fremden-Blatt* 1854 Nr. 48 (10. August), Nr. 1992; Nr. 1993 Josefa von Scheidlin.

57 Josefine Scheidlin (geb. 1797) war die Tochter des erfolgreichen Theaterdichters und Theaterdirektors Karl Friedrich Hensler (1759–1825). Sie hatte 1826/27 gemeinsam mit ihrem Gatten Johann Sigmund von Scheidlin (geb. 1787) und Carl Carl das Theater an der Wien gepachtet, in welchem das Ehepaar mit seinen Kindern auch wohnte (Wiener

mer. Carl erholte sich allerdings nicht mehr und starb am 15. August um 20.30 Uhr in Ischl.<sup>58</sup>

Am 17. August erfuhren die Leser der *Theaterzeitung* (Nr. 186, S. 771) von dem Todesfall und wurden darüber informiert, dass Carls Leichnam nach Wien gebracht werden solle. In einer etwas späteren Mitteilung hieß es, dass „Frau v. Carl in das Haus des Wiener Kaufmanns Stammer in Ischl geladen [wurde], wo sie sich, um dem Sterbeorte zu entrinnen, bei der Gattin des Herrn Stammer noch befindet.“ Sie war also in ihr Kaltenbacher Stammquartier zurückgekehrt. Außerdem wurde berichtet, Carl sei

am 18. d. M. in Ischl feierlich eingeseget und begraben worden. Allein der Leichnam wird nur für kurze Zeit der Ischler Erde anvertraut, indem er ganz bestimmt nach 8–10 Tagen nach Wien geschafft, und in Wien (wahrscheinlich auf dem Kirchhofe in Hietzing) seine bleibende Ruhestätte finden wird. [...] Die nähern Bestimmungen, wie das Begräbniß in Wien zu geschehen hat, was mit dem Theater und seiner Führung vorgenommen werden soll, sind zur Zeit nicht bekannt.<sup>59</sup>

Der Schauspieler Louis Flerx, ein Neffe Carls, verkündete am Vormittag des 22. August der Belegschaft des Carltheaters:

Carls Leichnam wird in Hietzing beigesetzt werden, und es wurde unter Einem das Ansuchen an die k. k. Statthalterei in Linz gestellt, denselben in Ischl ausgraben, und nach Wien transportiren zu dürfen. Ein massiver kupferner Sarg wird zu diesem Ende bereits angefertigt. In 8–10 Tagen dürfte die feierliche Beerdigung hier Statt finden. Dem Vernehmen nach werden in der Pfarrkirche zu St. Johann in der Praterstraße durch das berühmte Mozartsche Requiem unter Mitwirkung der ersten Musiknotabilitäten Wiens die Trauerfeierlichkeiten beschlossen werden.<sup>60</sup>

---

Stadt- und Landesarchiv, Konskriptionsamt A 106/2 Konskriptionsbogen 1805–1856, 26). Josefine Scheidlin blieb Carl auch weiterhin freundschaftlich verbunden. Vgl. z. B. auch die entsprechenden Grußzeilen (bis 1836) in den Briefen des Ehepaares Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer in: „Kann man also Honoriger seyn als ich es bin??“ *Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*. Hg. von Birgit Pargner und W. Edgar Yates, München 2004 (Quodlibet Band 6). Im Carltheater hatte sie so etwas wie eine „Stammloge“ und war bei den Vorstellungen zumeist in der Parterreloge links Nr. 23 zu finden (Einnahm-Rapporte des k. k. p. Carl Theaters vom 10. Dezember 1847 bis 31. Dezember 1848, Wiener Stadt- und Landesbibliothek – Handschriftensammlung, Signatur: Ia 70.303).

58 Marie Weiler hielt sich zu diesem Zeitpunkt in Ischl auf. Ob sie an dem Begräbnis teilnahm oder es vorzog, wie später beim Begräbnis von Johann Nestroy, der Veranstaltung fern zu bleiben, konnte ich nicht ermitteln.

59 *Theaterzeitung* Nr. 189, 20. August 1850, S. 783.

60 *Theaterzeitung* Nr. 192, 24. August 1850, S. 798. – Bereits am 22. August war „in der Pfarrkirche zu St. Leopold in der Leopoldstadt, für den verstorbenen Herrn Director

Dann hört man nichts mehr von den großen Plänen und Carls Leichnam blieb in Ischl. Ein würdiger Grabstein, gekrönt mit einer Büste des Theaterdirektors, verkündet: „Hier ruht in Gott, Carl Carl von Bernbrunn, Erbauer, Besitzer und Leiter des k. k. priv. Carl Theaters in Wien. Ruhmlich bekannt als Kuenstler, durch seinen Geist, und sein edles wohlthaetiges Herz. Friede seiner Asche.“ Die Stadtgemeinde Bad Ischl lässt diesem Grab bis heute sichtlich liebevolle Pflege angedeihen. – Margaretha Carl ist auch in den Folgejahren auf den Ischler Kurlisten zu finden,<sup>61</sup> teils allein, aber auch in Begleitung ihrer Nichte Maria Christine Lang (1857) oder mit Gesellschafterin und Dienerschaft (1859). Als sie am 12. Juni 1861 mit ihrer Nichte und ihrer Gesellschafterin, der Großhändlerswitwe Wilhelmine Lemberg, sowie zwei Bediensteten in Ischl ankam,<sup>62</sup> war es das letzte Mal. Am 9. Juli<sup>63</sup> starb sie hier und wurde in der Gruft ihres Gatten bestattet. Ob Nestroy, Marie Weiler und der ebenfalls zu diesem Zeitpunkt anwesende Louis Grois der Witwe ihres langjährigen Direktors die letzte Ehre erwiesen haben, bleibt dahingestellt.

Es sei abschließend noch einiges über Franz Holding<sup>64</sup> mitgeteilt, da auch er mit Nestroy in Verbindung stand und die Örtlichkeit, wo er seine letzten Lebensjahre verbracht hat, nahe zu Bad Ischl gelegen ist. Der rührige Theateragent ist nämlich laut einer Mitteilung Bruno Hampels, die mir leider zuvor entgangen war, am 17. Dezember 1889 in Gmunden verstorben.<sup>65</sup> Das *Gmundner Wochenblatt* brachte am 24. Dezember 1889 (Nr. 52, S. 530) einen Nachruf:

Todesfall. Am 17. d., Abends 6 Uhr, ist hierorts Herr Franz Holding, k. k. Hoftheater-Agent a.D., nach längerem Leiden aus dem Leben geschieden. Hatte schon die erste Nachricht von der Erkrankung des 86jährigen Greises in den Schichten der hiesigen Gesellschaft herzliche Theilnahme geweckt, so verbreitete die Kunde von seinem Hintritte

---

Carl eine Seelenmesse gelesen [worden], welcher die sämtlichen Mitglieder des Carltheaters, vom ersten Schauspieler bis zum letzten Theaterarbeiter, beiwohnten“ (*Theaterzeitung* Nr. 191, 23. August 1850, S. 791).

61 *Ischler Cur-Liste* 1855 Nr. 1 (5. Juni), Nr. 25; ebd. 1856 Nr. 1 (5. Juni), Nr. 14; ebd. 1857 Nr. 1 (4. Juni), Nr. 17; ebd. 1859 Nr. 2 (11. Juni), Nr. 58.

62 *Ischler Cur-Liste* 1861 Nr. 4 (15. Juni), Nr. 123.

63 Die allerdings späteren und nicht sehr exakten Aufzeichnungen im Friedhofsregister der Pfarre Bad Ischl nennen den 16. Juli als Todesdatum. Sofern dies nicht überhaupt ein Fehler ist, könnte es sich um den Begräbnistermin handeln.

64 Vgl. zu ihm *Sämtliche Briefe*, S. 77, wobei das dort angegebene Todesjahr auf 1889 zu korrigieren ist.

65 Holding hatte eine Nichte von Nestroys geschiedener Gattin Wilhelmine Nespiesni, Emma Katharina Muhl (1839–1921), adoptiert, die 1860 den Bezirksförster von Goisern Heinrich Christoph Josef Schrodt (1834–1905) gehehlicht hatte (Bruno Hampel, „Die Familie Nestroy und die Sippe der Gattin des Dichters“, *Monatsblatt der Heraldischen Gesellschaft „Adler“* 10 (1928), S. 386). Auf der Todesanzeige, die das Gmundner Stadtmuseum verwahrt, sind beide unter den Leidtragenden aufgeführt.

dasselbst die aufrichtigste Trauer. Gehörte ja doch der nunmehr Verblichene mit zu den, fast hätten wir gesagt „Entdeckern“ Gmundens, hat hierorts nicht nur selber sein Domicil aufgeschlagen, sondern so Manchen vermocht hier Curgast zu werden und zu allen Zeiten als Förderer und Gönner des Curortes sich erwiesen, der ihm sonach manchen Dank schuldet. Es sei ihm deshalb dies kleine Denkmal gesetzt.

In der gleichen Nummer (S. 538) findet sich auch eine mit „Gmunden 22. Dezember 1889“ datierte halbseitige Anzeige, in welcher Frau Caroline Holding<sup>66</sup> auch im Namen der Familie ihren Dank „für die vielen Beweise herzlicher Antheilnahme während der Krankheit und anlässlich des Hinscheidens ihres innigstgeliebten Gatten [...], ferner für die vielen schönen Kranzspenden, wie auch für die zahlreiche Betheiligung am Leichenbegängnisse“ ausspricht.<sup>67</sup> Holdings Grab scheint nicht mehr zu existieren.<sup>68</sup>

Die Direktorin des Gmunder Stadtmuseums, Frau Ingrid Spitzbart, hat sich auf meine Anfrage hin in äußerst zuvorkommender Weise mit Holding in Gmunden beschäftigt, wofür ihr an dieser Stelle gedankt sei. Die folgenden Informationen basieren größtenteils auf ihren Recherchen. Holding erwarb am 29. November 1859 um 4000 Gulden eine Villa, die ein Jahr zuvor im Erbweg von dessen Vater Dominik an den berühmten Ringstraßenarchitekten August Sicard von Sicardsburg gekommen war. Dieses noch bestehende Haus Schiffslände Nr. 16<sup>69</sup> gelangte am 23. Juni 1864 um 4000 Gulden an Holdings Frau Karoline, welche die Villa am 27. September 1871 um 22.000 Gulden an Maria Gräfin Chorinsky verkaufte.<sup>70</sup> Am 5. Oktober 1885 kaufte Karoline Holding das Haus Esplanade 10 um 9000 Gulden. Nach ihrem Tod erbten es die Enkelkinder Dr. Heinrich und Sidonie von Schrodt, denen es am 5. Jänner 1894

66 Karoline Holding hat sich nach dem Tode ihres Gatten in Gmunden als Wohltäterin erwiesen: 1893 spendete sie 100 Gulden dem Armeninstitut und nach ihrem Tode am 7. September 1893 erhielt das Kinderasyl 1000 fl. als testamentarisches Legat. Sie wird zuletzt als Villenbesitzerin auf Esplanade 4 genannt (Ferdinand Krackowizer, *Geschichte der Stadt Gmunden in Oberösterreich*, Bd. 1 (Gmunden 1898), S. 354, und Bd. 2 (Gmunden 1899, S. 32).

67 Im *Gmunder Wochenblatt* (31. Dezember 1889, Nr. 53, S. 548) wird unter den Geburts-, Trau- und Sterbefällen der Pfarre Gmunden auch Holding erwähnt: er verstarb Stadt 8 an Altersschwäche.

68 Mitteilung des Friedhofsverwalters an Ingrid Spitzbart, dass er in seinen Aufzeichnungen, die aber erst ab 1900 lückenlos sind, da der Gmunder Friedhof mehrmals verlegt wurde, keine Grabstätte von Franz Holding finden konnte, und zwar weder am katholischen noch am evangelischen Friedhof. Wie die Todesanzeige belegt, verstarb Holding „versehen mit den Tröstungen der hl. Religion“, und es wurde für ihn ein feierliches Requiem in der Stadtpfarrkirche zelebriert; er wurde also sicherlich auf dem katholischen Friedhof beerdigt.

69 Abbildung bei Ingrid Spitzbart, *Gmunden in alten Ansichten*, Bd. 2, Zaltbommel 1996, S. 111.

70 Ferdinand Krackowizer, *Häuser-Chronik der Stadt Gmunden in Ober-Oesterreich*, Gmunden 1901, S. 244.

eingewortet wurde.<sup>71</sup> Die Adresse, an der Franz Holding starb, war Stadt Nr. 8 (Stadtplatz Nr. 8); an dieser Stelle (Sparkassengasse Nr. 2 / Theatergasse Nr. 3) steht bis heute das Sparkassengebäude; das Haus war seit 1870 im Besitz der städtischen Sparkasse.<sup>72</sup>

---

71 Ebd., S. 126.

72 Ebd., S. 4. – Im *Häuser-Verzeichnis und Adressenbuch von Gmunden*, Jahrgang 1885, ist für Stadtplatz 8 in der Rubrik „Name der Hauseigentümer oder im Hause wohnenden Geschäftleute“ folgende Angabe zu finden: „Sparkassa Stadt Gmunden; Binder Franz, Gold- und Silberarbeiter; Schaffer Karl, Apotheke ‚zum See‘; Dr. Wolfgruber, Bade-  
arzt“.

Jürgen Hein

**Gustav Freytag über Johann Nestroy, Ludwig August Wohlbrück,  
Wenzel Scholz, Karl von Holtei und andere**

Gustav Freytag (1816–1895) hat in *Erinnerungen aus meinem Leben* (1887) im Kapitel „Beim Theater“ über seine Zeit in Breslau gesprochen und unter anderem auch Reflexionen über das „Handwerk“ des dramatischen Autors sowie über die Unterschiede zwischen schreibender und darstellender Kunst angestellt.<sup>1</sup> Er erwähnt vor allem Karl von Holtei (1798–1880),<sup>2</sup> der wie kaum ein zweiter „mit Personen und Verhältnissen der deutschen Bühne so bekannt war wie er. Da er mir auf Fragen über unser Handwerk nicht Auskunft geben konnte, sah ich mich nach anderer Hilfe um“ (S. 124). Freytag wurde klar, „dass die Schauspieler für ihre besten Wirkungen zuweilen etwas anderes zu fordern berechtigt waren, als ich ihnen gegeben“ (S. 125), und er fand in Ludwig August Wohlbrück (1796–1861) – „das bedeutendste Talent einer großen Schauspielerfamilie“ (S. 125)<sup>3</sup> – jemanden, der seine Rollenauffassung und -darstellung erklären konnte. Ihm verdanke er die Erfahrung, was Schauspieler „für ihre Kunst brauchten“ (S. 125). Er erwähnt seine Darstellung des „Bengel[s] Nazi in der Posse Eulenspiegel“, Wohlbrück habe es „zu rühren“ verstanden, „Cachucha zu tanzen und sogar zu singen“, er sei ein „echter Charakterspieler“ gewesen (S. 126):

Darin war er Beckmann und Scholz, den großen Wiener Komikern jener Zeit überlegen, denn Nestroy war nur ein großer Schwätzer, aber kein Komiker. Beckmanns Meisterschaft bestand darin, dass er in der Maske eines drolligen Kauzes kleine Scherze und allerliebste Erfindungen einsetzte, ziemlich unbekümmert darum, ob sie zur Rolle passten. Scholz war groß als Tölpel, er hatte diesen Charakter zu einer ähnlichen Virtuosität ausgebildet, wie die alten Hanswürste einzelne Masken, die durch sie beliebt wurden und mit ihnen vergingen. (S. 126)

Wohlbrück aber – „Träger und Schutzgeist aller Possen und Kassenstücke“ (S. 126) – habe „aus allem einen Charakter“ gemacht – „er war in jeder Rolle ein

- 1 Gustav Freytag, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Greiz 1926, S. 124–139, Zitate im laufenden Text nach dieser Ausgabe; für wichtige Hinweise danke ich Dr. Rainer Theobald, Berlin.
- 2 Vgl. Christian Andree / Jürgen Hein (Hg.), *Karl von Holtei (1798–1880). Ein schlesischer Dichter zwischen Biedermeier und Realismus*, Würzburg 2005.
- 3 Vgl. Kurt Loup, *Die Wohlbrücks. Eine deutsche Theaterfamilie*, Düsseldorf 1975, bes. S. 178–181.

anderer“ – und, „wo die Posse sehr niedrig ging“, das Publikum vor der „Verstimmung [geschützt], welche Gemeinheit hervorbringt“ (S. 126).

Übrigens: Eine Nichte Ludwig August Wohlbrücks, die Sängerin und Schauspielerin Ida Brüning, geb. Wohlbrück (vorübergehend: Ida Ussow, später verheiratete Schuselka; 1817–1903), machte ab 1842 mit Theaterdirektor Karl Carl, der sie engagiert und mit ihr ein Verhältnis hatte, das Vaudeville auf den Wiener Vorstadtbühnen populär.<sup>4</sup> Auf der Fassade des Carltheaters stand sogar ihre Porträtstatue als „leichtgeschürzte Muse des Tanzes“.<sup>5</sup>

Friedrich Beckmann (1803–1866),<sup>6</sup> der die auf Holteis *Ein Trauerspiel in Berlin* (1832) zurückgehende Figur des „Nante“ populär machte und als einer der wichtigen Vertreter des Berliner Witzes gilt,<sup>7</sup> wurde nach einem erfolgreichen Gastspiel 1841 in Wien und Engagements am Theater in der Josefstadt und am Theater in der Wien – u. a. auch in Nestroy-Rollen – 1846 zum Hofburgschauspieler berufen. Sören Kierkegaard nennt ihn „ein Genie für die Posse“.<sup>8</sup> In einem fragmentarisch erhaltenen Brief Nestroys an seine Lebensgefährtin Marie Weiler vom 24. August 1844 aus Berlin berichtet dieser über eine wohl nicht aufgeklärte Intrige, die sein Berliner Gastspiel verhindern sollte und an der Beckmann möglicherweise beteiligt war.<sup>9</sup>

Freytags Charakteristik von Wenzel Scholz (1787–1857), der vor allem durch seine Gastspiele auch außerhalb Österreichs bekannt und beliebt war, ist durchaus treffend.<sup>10</sup> Sein Urteil über Nestroy als Schauspieler allerdings, den er bei dessen Breslauer Gastspiel 1843 auf der Bühne gesehen haben mag, dieser sei „ein großer Schwätzer, aber kein Komiker“, wird im Kontext der jungdeutschen Kritik verständlich, die – an einem anderen Ideal volkstümlicher Komik orientiert – für den Schauspieler Nestroy mehr oder weniger nur negative Einschätzungen fand.<sup>11</sup>

- 
- 4 Vgl. Ludwig Eisenberg's *Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*, Leipzig 1903, S. 940–942; Loup (Anm. 3), S. 203–257.
- 5 Vgl. Rommel in: SW XV, 308–310 und Loup (Anm. 3), S. 235.
- 6 Vgl. Eisenberg (Anm. 4), S. 74–76; Julius Findeisen, *Friedrich Beckmann, Lebensbild*, Wien 1866; Friedrich Kaiser, *Friedrich Beckmann, Heiteres – Ernstes – Trauriges aus seinem Leben*, Wien 1866.
- 7 Vgl. Jürgen Hein, ‚Der Satiriker Adolf Glaßbrenner (1810–1876)‘, in: *Beiträge der Fritz Reuter-Gesellschaft*, Bd. 17, Rostock 2007, S. 109–130.
- 8 Sören Kierkegaard, ‚Die Wiederholung‘, ‚Drei erbauliche Reden‘ 1843, *Gesammelte Werke*, hg. von Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, 5. und 6. Abteilung, 2. Aufl., Gütersloh 1991, S. 39.
- 9 Johann Nestroy, *Sämtliche Briefe*, hg. von Walter Obermaier, Wien 2005, Nr. 37, S. 57 f.
- 10 Vgl. Eisenberg (Anm. 4), S. 911 f.; Ursula Deck, *Wenzel Scholz und das Altwiener Volkstheater. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik*, Diss. (masch.) Wien 1969; Jürgen Hein (Hg.), *Wenzel Scholz und die chinesische Prinzessin* (Quodlibet, 5), Wien 2003, Nachwort und Zeittafel.
- 11 Vgl. Martin Stern, ‚Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des „Poetischen Realismus“‘, in: *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 43–60.

Die Äußerungen gipfeln bei Adolf Glaßbrenner, Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Heinrich Laube, Friedrich Hebbel, Friedrich Theodor Vischer und anderen im Vorwurf der „Gemeinheit“; Vischer schreibt in „Über Zynismus und sein bedingtes Recht“ – hier ist ein längerer Ausschnitt zum Verständnis notwendig:

[...] – Der Volkshumor schuf sich damals bekanntlich seinen typischen Träger im Narren, im Hanswurst. Der war nun durchaus ein Cyniker erster Sorte, und Gottsched, als er zwei Jahrhunderte später dem so groben und schmutzigen, als heiteren Burschen den feierlichen Prozeß machte, hat dazu bessere Gründe gehabt, als es einem heutigen Freunde des Humors scheinen mag, der den Untergang dieser personifizirten Komik, dieses stehenden komischen Chorus beklagt. Es führt dies freilich abermals auch auf die Zote zurück, denn der Hanswurst war so stark in diesem Punkte, wie in den turpia. Das ist sehr schlimm; allein seine Zoten waren grob, und dies ist doch nicht ganz so schlimm, als wenn sie fein gewesen wären. Wir wollen hier einen Nebensprung auf das moderne Theater machen. Die Offenbachischen Singstücke sind in ihren guten Theilen hanswurstisch und dies ist ganz nett und lustig. Es soll immer auch eine Kinder-Komik geben, fröhlichen, dummen Spaß für alte und junge Kinder. Nun aber ziehen sich dazwischen Anzüglichkeiten, Lüsternheiten, freche Reize, frivole Anspielungen mit Spitzen des Hohnes auf jeden Glauben an Keuschheit und Treue, die einem Boden gründlicher Verdorbenheit entwachsen sind. Das ist Gift und doppeltes Gift, weil der Schierling da gepflanzt ist, wo man ihn nicht vermuthet: in einem Kindergarten mit Schaukel, Caroussell und Rutschbahn für harmlose Lust! Gierig hat man diese Mischung von lustiger Narrheit und Arsenik besonders in Wien aufgenommen, wo der Gaumen schon gründlich dafür zugerichtet war. Ich habe, da ich Wien zu verschiedenen Zeiten besuchte, die Stadien vom gesunden, hellen, köstlichen Raimund-Humor bis zur Schmutzlache stufenweis verfolgen können. Der Pegel war Nestroy, dem ich einst so lustige Theaterabende dankte, wie jenem Zaubermeister der ächten Komik, den ich dann endlich auf einer Stufe der Gemeinheit angekommen sah, daß man ihn mit einem Fußtritt von der Bühne hätte stoßen sollen. Er konnte mit einem bloßen gequetscht nasalen „Ah“ im Zusammenhang eines Gesprächs, wo von weiblicher Unschuld die Rede war, ein ganzes Jauche-Faß von Schmutz entladen, war aber gleich stark in der Kunst, das feinere Eitergift des artikulirten deutlich zweideutigen Wortwitzes in jedes Ohr und in jede Seele zu spritzen. Damals sagte Hebbel von ihm: wenn der an einer Rose nur gerochen hat, so stinkt sie. Die Zuhörer waren hochbeglückt. Wie es dann weiter gekommen, weiß man. Es ist eine eigene Nase, die Nase eines großen Theils des Wienerpublikums – was nicht stinkt, mag sie nicht.<sup>12</sup>

12 Friedrich Theodor Vischer, ‚Ueber Cynismus und sein bedingtes Recht‘, in: *Mode und*

Den Hintergrund solcher Äußerungen bilden u. a. die Polarität zu Ferdinand Raimund, der ihnen – mit den Worten Georg Herweghs – als Österreichs „größter dramatischer Dichter“ galt, und Nestroys intellektueller, antiidealischer und antiromantischer Position.<sup>13</sup> Neben dem anderen Darstellungsstil Nestroys ist der Kontext einer sich zur Schauspiel-, ‚Kunst‘ entwickelnden Disziplin bei diesen Urteilen mitzubedenken.

Nach Erika Fischer-Lichte kehrt mit Nestroys Komik, an der die Jungdeutschen Anstoß nahmen, „der groteske Leib des Karnevals auf die Bühne zurück“, allerdings erfülle „er keine Entlastungsfunktion mehr, sondern eine Erkenntnisfunktion“.<sup>14</sup> Bereits 1824 hat eine Amsterdamer Kritik Nestroys Spiel in der Rolle des Pizarro in Ludwig van Beethovens *Fidelio* „in een arlequinspak [,Harlekinkostüm‘] karikaturmatig“ und „hanswurstmässig“ genannt.<sup>15</sup> Karl Gutzkow urteilte:<sup>16</sup> „Wie schade, dass in diesem geistreichen Darsteller kein gefühlvolles Herz schlägt! Caricatur ist seine Kunst [...] Er persifliert Alles, und wenn Nichts mehr zünden will, sich selbst.“ Einige Jahrzehnte später hat Paul Ernst Nestroy den „Künstler der Karrikatur“ genannt, rechnet ihn – neben Aristophanes und Rabelais – „von diesem Standpunkt aus [...] den größten komischen Genies der Weltliteratur zu“; er fordert eine ästhetische Würdigung der Possen und tadelt die Urteile Vischers, Emil Kuhs und Heinrich Laubes und deren „kleinstädtische deutsche Prüderie“.<sup>17</sup>

Für die heutige Beurteilung der jungdeutschen Kritik ist festzuhalten, daß diese eine spezifische Signatur des virtuosen Rollenspiels Nestroys nicht erkennen wollte, die sich auch in der Figuren- und Sprachgestaltung seiner Possen niederschlägt. Dem Zusammenhang von Schauspieler und Autor sollte mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Mit Nestroys Possen haben sich die Jungdeutschen aus ideologischen Gründen so gut wie nicht auseinandergesetzt.<sup>18</sup> Ihnen missfiel vor allem die ungeschminkte Darstellung der sozialen Wirklichkeit sowie die Verbindung von körperlichem Spiel und intellektueller Komik. Freytags abwertende Bemerkung „Schwätzer“, die sich vielleicht auf das intellektuelle Sprachspiel bezieht, ist

---

*Cynismus. Beiträge zur Kenntniß unserer Culturformen und Sittenbegriffe*, Stuttgart 1879, S. 47–108 (hier S. 80 f.). Stern (Anm. 11), S. 48, bringt ein stark verkürztes Zitat.

13 Zit. nach Stern (Anm. 11), S. 49; vgl. auch Sterns Resümee, S. 57–60.

14 Erika Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel 1993, S. 189.

15 Vgl. Jürgen Hein, ‚Nestroy in Amsterdam‘, *Nestroyana* 8 (1988), S. 53–70, hier S. 65.

16 Karl Gutzkow, ‚Wiener Eindrücke‘ [1845], *Gesammelte Werke*, I. Serie, Bd. 11, Jena o.J., S. 163.

17 Paul Ernst, ‚Johann Nestroy‘, *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* 62 (1893), Nr. 32, S. 603 f.

18 Vgl. die von Stern (Anm. 11) zusammengestellten Stimmen; vgl. ferner Nestroys Brief vom 31. Juli 1841 an Adolf Bäuerle [?], in dem es u. a. um Gutzkows Äußerungen über ihn in *Die Geheimnisse des grauen Hauses* geht; *Sämtliche Briefe*, Nr. 21, S. 39 und Anm., S. 39–41.

dafür aber wohl kaum der treffende Ausdruck, und was er unter einem „Komiker“ versteht, wird nicht konkret. Es verwundert, dass er die negative Kritik mehr oder weniger undifferenziert übernimmt, denn er registriert zugleich in der dramatischen Literatur einen Wandel seit 1840 mit Heinrich Laube und Karl Gutzkow, deren Dramen durchaus „auf Bühnenwirkung ausgingen“, und erkennt „den Wert des französischen Lustspiels“ (S. 130 f.) – namentlich Eugène Scribes – für die Bühne:<sup>19</sup> „Seine Stücke besaßen, was der deutschen Bühne allzu sehr fehlte, und wir alle konnten nach dieser Richtung von den Franzosen lernen“ (S. 131). Anders als Freytag und die Jungdeutschen, war Gottfried Keller der Meinung: „Wenn die tragische Schauspielkunst täglich mehr in Verfall gerät, so hat sich dafür in der sogenannten niederen Komik eine Virtuosität ausgebildet, welche man früher nicht kannte“ und erklärte: „Diese Wienerpossen sind sehr bedeutsame und wichtige Vorboten einer neuen Komödie“.<sup>20</sup>

Freytag attestierte sich selbst, „die technische Arbeit des Bühnenschriftstellers besser“ zu verstehen als andere, und hoffte, „ohne übergroße Anstrengung alljährlich ein neues Stück für die deutschen Theater schreiben und eine gute Stellung in unserer Literatur“ (S. 139) zu behaupten. Mit *Die Journalisten* (UA Breslau 1852) ist ihm das gelungen, dagegen sind freilich Nestroys Possen in den Spielplänen bis in die Gegenwart ohne Zweifel nachhaltiger geblieben.

---

19 Zum Kontext vgl. Jürgen Hein, „Übersetzen s' aus Frankreich a Stuck ...“, Johann Nestroy als übersetzender Bearbeiter, *Editio* 14 (2000), S. 72–87.

20 Gottfried Keller, *Gesammelte Briefe*, Bd. 1, Bern 1950, S. 332 f. und 354 f.

Marc Lacheny

### Von einer Lachkultur zur anderen (und retour): Zwei Übersetzungen von Nestroys *Talisman* ins Französische<sup>1</sup>

Nestroy ist bis jetzt viel zu selten ins Französische übersetzt worden: 1842 veröffentlichten Mélesville und Carmouche eine „comédie-vaudeville“ in zwei Akten: *Du haut en bas ou Banquiers et fripiers* („imité de l'allemand“ nach Johann Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock*).<sup>2</sup> Fast anderthalb Jahrhunderte später, 1985, sind *Der Zerrissene* (unter dem Titel *L'Homme déchiré*, Übersetzung von Jean-Louis Besson und Heinz Schwarzinger, die erfolgreichen und verdienstvollen Übersetzer der *Letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus ins Französische)<sup>3</sup> und *Einen Jux will er sich machen* (unter dem Titel *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui*, Übersetzung von Félix Kreissler) als Spezialnummer der Zeitschrift *France-Autriche* erschienen.<sup>4</sup> Es handelte sich also um Übersetzungen, die sich an eine gezielte Leserschaft wandten, welche an Fragen der österreichischen Literatur interessiert war. Die Übersetzung des *Jux* war übrigens das „Ergebnis“ der bis jetzt einzigen Tournee des Burgtheaters in Paris, die Nestroy im Programm hatte. Außerdem gibt es eine zweite Übersetzung des *Jux* ins Französische, genauer gesagt: eine freie Bearbeitung nach Nestroys Stück. Diese Übertragung von Kurt Werner mit dem Titel *Il voulait seulement faire une blague*<sup>5</sup> ist aber fast nur im österreichischen Kulturinstitut in Paris zugänglich. Zweites Problem: Es handelt sich um eine (auch im Französischen) bei weitem nicht fehlerfreie Fassung.

Was den *Talisman* angeht, so haben wir es mit zwei Übertragungen zu tun, die eng miteinander verbunden sind: zunächst mit einer schwer zugänglichen Rückübersetzung des Stückes ins Französische von Catherine Creux,<sup>6</sup> welche sich bemühte, Nestroys Text möglichst ‚treu‘ zu bleiben und etwa eine französische Sprache zu rekonstruieren, wie sie zur Zeit Nestroys üblich war; dann

- 1 Der vorliegende Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 3. Juli 2006 bei den 32. Nestroy-Gesprächen in Schwechat gehalten wurde.
- 2 Abdruck dieser Fassung in: *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique*, hg. von Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières 1991, S. 195–296.
- 3 Johann Nestroy, *Les derniers jours de l'humanité*, Marseille 2005.
- 4 Johann Nestroy, *L'Homme déchiré*, traduction de Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, et *Une pinte de bon sang aux dépens d'autrui*, présentation et traduction de Félix Kreissler, numéro spécial de la revue *France-Autriche* (n° 5), Rouen 1985.
- 5 Johann Nestroy, *Il voulait seulement faire une blague*, texte librement adapté par Kurt Werner, Alfortville 2002.
- 6 Catherine Creux, Johann Nestroy, *Le Talisman*, farce avec chants en trois actes, essai de traduction, mémoire de maîtrise, université Paris III-Sorbonne Nouvelle, UFR d'Etudes théâtrales 1994–1995.

gibt es eine nach mehrmaligen Inszenierungen veröffentlichte Bearbeitung („adaptation“) Stéphane Verrues<sup>7</sup> – eben nach der Übersetzung von Creux –, die sich von Nestroys Text viel mehr entfernt, vor allem in Richtung einer „Vaudevillisierung“ Nestroys. Hier ist daran zu erinnern, dass Nestroy gerade als Vorlage für seinen eigenen Text ein französisches Vaudeville (*Bonaventure* von Dupeuty und de Courcy aus dem Jahre 1840) benutzt hatte.

Kein Zufall ist es dann, dass wegen dieser grundverschiedenen Übersetzungsmethoden die beiden Endprodukte radikal voneinander abweichen. Der Übersetzer bzw. Bearbeiter Stéphane Verrue wirkte 2002 auch als Regisseur. In diesem Jahr wurde das Nestroy'sche Stück in Verrues Bearbeitung etwa 25 Mal erfolgreich gespielt und erhielt sogar das „coup de cœur ADAMI“, eine nicht unbedeutende Anerkennung in Frankreich im Bereich des künstlerischen Schaffens. *Le Talisman* ist in erster Linie in Nordfrankreich (Arras, Béthune, Liévin, Valenciennes) und sogar an der belgischen Grenze (Mouscron), aber auch in den Pariser Vororten (Combs-la-Ville, Rungis) und in Angoulême aufgeführt worden.<sup>8</sup>

Der Aufsatz wird zuerst allgemeine Probleme (vor allem sprachlicher Natur) der Nestroy-Übersetzungen am Beispiel des *Talisman* behandeln. Von diesem Hintergrund ausgehend werde ich dann die zwei Übertragungen miteinander vergleichen, um Vor- und Nachteile derselben herauszuarbeiten.

### 1. Probleme sprachlicher Natur

Gabriella Rovagnati hat in einem Beitrag über die italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* von der „sprachlichen Verantwortung“ gesprochen, „die ein Übersetzer gegen jedes beliebige Werk aufzubringen hat.“<sup>9</sup> Nestroys einzigartige Sprache ist natürlich das Hauptproblem, mit dem jeder Übersetzer, in welcher Sprache auch immer, konfrontiert ist.

Karl Kraus brachte diese Frage des durchaus eigentümlichen Nestroy'schen Sprachgebrauchs erstmals in ‚Nestroy und die Nachwelt‘ folgenderweise knapp zum Ausdruck: „Anzengrubers und seiner Nachkommen Wirkung ist von der Gnade des Dialekts ohne Gefahr nicht loszulösen. Nestroys Dialekt ist Kunstmittel, nicht Krücke. Man kann seine Sprache nicht übersetzen, aber man könnte die Volksstückdichter auf einen hochdeutschen Kulissenwert reduzieren.“<sup>10</sup> Dabei wies Kraus auf die Abweichung Nestroys von der Norm sowohl einer einheitlichen hochdeutschen Sprache als auch des Dialekts (mit dem Anzengruber hier assoziiert wird) hin. Im Anschluss an dieses 1912 in ‚Nestroy und die Nachwelt‘ formulierte theoretische Gebot widersetzte sich Kraus 1925 in

7 Johann Nestroy, *Le talisman*, adaptation et mise en scène de Stéphane Verrue d'après une traduction de Catherine Creux, Lille 2002.

8 Telefonische Mitteilung Stéphane Verrues.

9 Gabriella Rovagnati, ‚Launen des Einfalls. Die italienischen Übersetzungen von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock*‘, *Nestroyana* 23 (2003), S. 150.

10 *Die Fackel* 349–350 (Mai 1912), S. 15.

‚Nestroy und das Burgtheater‘ dem Versuch seines Biographen und bisherigen Freundes Leopold Liegler, Nestroys Sprache ins Wienerische zu „übersetzen“. <sup>11</sup>

Es stellt sich also zuerst das Problem der Wiedergabe der verschiedenen Sprachregister bei Nestroy und der „Besonderheiten seiner Sprache“, <sup>12</sup> die weder mit rohem Dialekt noch mit einer einheitlichen deutschen Sprache zu verwechseln ist, da sie eben auf dem Wechselspiel zwischen dialektal gefärbter Sprache (oft künstlerisch modifiziert), wienerischer Umgangssprache, Hochdeutsch (oft mit parodierender Funktion) und auch Bühnendeutsch beruht. <sup>13</sup> Der Übersetzer steht also vor dem schwierigen Problem, diese extrem breite und reiche Palette der stilistischen Mittel und Sprachebenen wiederzugeben, die das soziale Niveau und/oder den Charakter, z. B. die Geschicklichkeit bzw. Durchtriebenheit (etwa Titus‘ im *Talisman* oder Nebels in *Liebesgeschichten und Heurathssachen*) der verschiedenen Gestalten auch spiegeln soll. Nestroys Figuren haben ein sehr unterschiedliches Verhältnis zur Sprache, und dies sollte der Übersetzer möglichst sorgfältig zu beachten versuchen, um so mehr als die augenfällige Vielfalt der Stile im *Talisman* eine besonders wichtige Rolle spielt. Mautner schrieb dazu: „Frau von Cypressenburg spricht geziert-,literarisch‘, die Kammerfrau Constantia hochdeutsch, die Gärtnerin Flora österreichisch-mundartlich, der schlecht behandelte, aber scheinhaftes Getu durchschauende Gartenknecht Plutzerkern mundartlich-vulgär mit sarkastischer Tönung.“ <sup>14</sup>

Wie überwinden nun die französischen Übersetzer solche sprachlichen Schwierigkeiten?

Ein schönes Beispiel für die in diesem Fall besonders schwierige „Aufgabe des Übersetzers“ (nach Walter Benjamins Ausdruck) bildet die vierzehnte Szene des 1. Aktes. Der Kontrast der Sprachebenen zwischen Titus‘ sprachlichem Dünkel („nolensvolens Leidenschaft“, *Stücke 17/1, 20/36*) und quasi hochdeutscher Lyrik („Und der Weg von Freundschaft bis zur Liebe is eine blumenreiche Bahn“, 21/3 f.) einerseits und Salomes stark mundartlich gefärbter Sprache

11 Siehe *Die Fackel* 676–678 (Januar 1925), S. 24–28.

12 Gerald Stieg, ‚Übersetzen als Prozeß der Ent- und Aufwertung‘, *Nestroyana* 23 (2003), S. 141.

13 Dieses Wechselspiel in den Sprachregistern hat Sigurd Paul Scheichl genau analysiert, z. B. in: ‚Schlummer und Roßschlaf. Beobachtungen zum Stilbruch bei Nestroy‘, in: Stieg/Valentin 1991 (Anm. 2), S. 119–130. Dass Tom Stoppard nicht versucht, Nestroys charakteristisches Spielen mit den verschiedenen Sprachniveaus wiederzugeben, gehört zu den Gründen, aus denen W. E. Yates seine Komödie *On the Razzle* (1981) nicht als Übersetzung, sondern als freie Bearbeitung von *Einen Jux will er sich machen* einstuft (W. E. Yates, ‚Let’s translate Nestroy‘, *Forum for Modern Language Studies* 18 [1982], S. 247–257, hier S. 249). Siehe auch Kari Grimstad, ‚Nestroy in English‘, in: *Momentum dramaticum. Festschrift für Eckehard Catholy*, hg. von Linda Dietrick und David G. John, Waterloo 1990, S. 443, die allgemeiner in ihrem Aufsatz einen sehr gründlichen und überzeugenden Überblick über Nestroys Übersetzungen ins Englische bietet.

14 Franz H. Mautner, ‚Nestroy. *Der Talisman*‘, in: *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart*, hg. von Benno von Wiese, 2 Bde., Düsseldorf 1958, Bd. 2, S. 23–42, hier S. 33.

(„Na, jetzt so weit hab ich noch gar nit denckt“, 21/5) andererseits ist hier zunächst einmal deutlich markiert, bevor Salome sich dem Sprachniveau Titus' anzupassen versucht, um sich ihm gleichzusetzen: „Ah, nein, es gibt Gedanken für die man den Zoll mit der Herzensruh bezahlt“ (21/7 f.).

Diese Stelle erinnert übrigens in mancher Hinsicht an den Dialog zwischen Faust und Helena im 3. Akt von Goethes *Faust II*, wo Helena Fausts Stil zu verwenden beginnt, so dass das Sprachspiel sich schnell als erotisches Spiel enthüllt.<sup>15</sup> Jene Szene, die die Einheit zwischen Ästhetik und Erotik nicht nur zeigt, sondern auch exemplarisch ins Werk setzt, hat übrigens Kraus' erotische Theorie des Reims zutiefst beeinflusst.<sup>16</sup> Diese Identität zwischen Ästhetik und Erotik spielt auch eine nicht unbedeutende Rolle in ‚Nestroy und die Nachwelt‘, wo Kraus von Nestroys „sprachverbuhlte[m] Humor“ spricht.<sup>17</sup> Nun scheint mir dieser erotische Sprachwechsel z. B. bei Verrue interessant wiedergegeben zu werden:

TITUS Et Titus serait réduit à un seul objet, obligé de s'enflammer pour  
une passion bon gré mal gré.

SALOMÉ Mais on serait devenu de vrais amis.

TITUS Et le chemin de l'amitié à l'amour est bordé de fleurs, je sais.

SALOMÉ Oh! Je pensais pas si loin.

TITUS Tu as tort, les pensées n'ont pas de frontières et sont exonérées  
d'impôts.

SALOMÉ Oh que non! Il y a des pensées qu'on paie le prix de la paix de son  
cœur. Mes plans n'aboutissent jamais.

TITUS Eh oui! L'homme pense et... (*en aparté*) la perruque dispense, voilà  
ma devise! [...]

Doch ist die Übersetzung nicht immer so gelungen. Mancherorts wird die an den Dialekt grenzende Sprache (z. B. bei Flora, Plutzerkern und Salome) in einem allzu gehobenen und einheitlichen Französisch wiedergegeben.<sup>18</sup> Ebenso achtet Verrue nicht besonders auf die verschiedenen Stile der Salome: Die einfache Naturlyrik, in der sie in I, 3 zeigt, dass sie zum Teil von ihrer üblichen Sprachebene Abschied nehmen kann, um höhere sprachliche Sphären zu betreten („Das Schönste in der Natur is der Morgen, der kündigt sich an durch das prächtigste Roth“, 9/2–3), wird in Verrues Übersetzung bedauerlicherweise in einem allzu mündlichen Stil zunichte gemacht („C'est l' jour qui s' lève“). In diesem Fall werden die von Nestroy benützten sprachlichen Nuancen – auch

15 Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, Stuttgart 1993, Verse 9369–9371 und (hier:) 9377–9380.

16 Siehe Karl Kraus, *Die Sprache* (Karl Kraus, *Schriften*, hg. von Christian Wagenknecht, Bd. 7), Frankfurt a. M. 1987, S. 323–358, darin: vor allem S. 323 f., 327 f. und 336–339.

17 *Die Fackel* 349–350 (Mai 1912), S. 7.

18 Das ‚Problem‘ des Dialekts haben Max Knight und Joseph Fabry in ihren Übersetzungen von drei Nestroy-Stücken einfach umgangen, indem sie „eschew[ed] its use totally.“ (Grimstad 1990 [Anm. 13], S. 444).

innerhalb derselben Figur – nicht beachtet. Creux übersetzt ihrerseits weit feinfühlicher mit: „Ce qu’y a de plus beau dans la nature, c’est le matin et il s’annonce par le rouge le plus magnifique.“

Was die meisten mundartlich gefärbten und/oder umgangssprachlichen Stellen angeht, so entscheiden sich doch beide Übersetzer meines Erachtens zu Recht für eine Wiedergabe in einem ‚mündlichen‘ Französisch und nicht in irgendeinem Dialekt, was Nestroy vielen Lesern unzugänglich und ihn wiederum zu einer ‚Lokalerscheinung‘ oder zu einem ‚Wiener Dialektdichter‘ machen würde. Überdies wird Titus’ souveräner Umgang mit der Sprache, die er seinen verschiedenen Gesprächspartnern anzupassen weiß, meist gut wiedergegeben, doch immer genauer bei Creux.<sup>19</sup>

Ein anderes und vielleicht nicht minder schwieriges Problem bildet das Nachdichten des Nestroy’schen Sprachwitzes, d. h. seines Humors und seines Spiels mit der Sprache. Dies tritt etwa in der Polysemie der von ihm eingeführten Wörter und in dem Gebrauch zahlreicher Wortspiele zu Tage. Hier liegt zweifelsohne eine der Hauptschwierigkeiten bei der Übersetzung von Nestroy allgemein. Meist stellt man ziemlich interessante Ergebnisse bei beiden Übersetzern fest, die Kreativität und Geist an den Tag legen. In I, 21 heißt es bei Nestroy (29/29–31):

FLORA (*lachend*). Das ist die Perücken von meinem ehemaligen Gemahl [...]  
TITUS. Schaut sehr ehmalig aus –

Verrue übersetzt folgenderweise:

FLORA (*éclatant de rire*). La perruque de mon mari trépassé !  
TITUS. Très passée en effet...

Er schlägt hier eine unbestreitbar witzigere Übertragung als Creux vor, die sich erneut für eine wörtliche Übersetzung entschieden hat:

FLEUR (*en riant*). C’est la perruque de mon ancien mari.  
TITUS. Elle est en effet très ancienne !

Manchmal scheint aber die Übersetzung auf praktische Unmöglichkeit zu stoßen, z. B. wenn Nestroy doppeldeutige Wörter wie „Verweser“ (entweder im Sinne von ‚Stellvertreter‘ oder von ‚Verderber‘) in der berühmten Szene zwischen Titus und Frau von Cypressenburg (II, 17) benützt. In diesem Fall muss sich der Übersetzer für die eine oder andere Bedeutung entscheiden (hier behalten Creux und Verrue die Bedeutung von „Verderber“, d. h. „corrupteur“, wobei Nestroys Wortspiel verloren geht. Ein ebenso schwer lösbares Problem bilden Nestroy’sche geistreiche Wortschöpfungen, wie z. B. „überweiben“: TITUS [an Frau von Cypressenburg]. „Wozu? der Zorn überweibt Sie –

<sup>19</sup> Siehe etwa als Musterbeispiele Titus’ Benutzung einer Vegetationsmetaphorik mit Flora in I, 17 oder seine Verwendung einer bombastischen literarischen Sprache mit Frau von Cypressenburg in II, 17.

ich gehe[.]“ (61/12–13). Hier verwandelt Nestroy das Verb „übermannen“ in „überweiben“, um es Frau von Cypressenburg anzupassen. Creux‘ erläuternde‘ Übersetzung „Vous ne vous sentez plus de colère!“ ist wenig witzig, bei Verrue kann man in diesem Fall nicht wirklich von Übersetzung sprechen. Ein letztes Beispiel: in der 18. Szene des 3. Aktes ist in Titus‘ Munde ein subtiles Wortspiel anzutreffen: „[...] die Himmlische zeigt mir eine englische Scheer“ (82/14–15). Das Wortspiel beruht auf der lautlichen Nähe zwischen „englisch“ und „Engel“ einerseits, und auf der Alliteration „englisch“ – „Scheer“ andererseits. Creux übersetzt mit: „La divine me montre d’angéliques ciseaux“, Verrue aber erneut weit freier: „Mon royaume pour des ciseaux“.

Eines der spezifischen Probleme, vor dem jeder Nestroyübersetzer steht, sind auch in nicht geringem Maße die Namen der Personen. Rovagnati empfiehlt eine pragmatische Lösung: „Zwischen den Extremen einer akribischen Übersetzung der Namen hie und ihrem Beibehalten dort, erscheint es mir sinnvoller, je nach Fall Kompromisse zu schließen.“<sup>20</sup> Mit anderen Worten: Zwischen wortwörtlicher Übersetzung und unveränderter Wiederaufnahme im Zieltext sollte ein dritter, pragmatischer ‚Weg‘ gefunden werden. Das Problem besteht in dem Fall darin, Äquivalenzen oder wenigstens auch im Französischen sprechende Namen zu finden. Meist erweisen sich die Übersetzungen als befriedigend: Titus Feuerfuchs (einen sprechenden Namen,<sup>21</sup> der sowohl auf die Haarfarbe der Figur als auch – als Synekdoche – auf ihr ungestümes und listiges Temperament hinweist) übersetzt Verrue mit „Titus Goupiflambard“. „Goupil“ ist ein altes Wort im Französischen, das seit dem *Roman de Renart* im 12. Jahrhundert (einer Satire auf die mittelalterliche Gesellschaft, die Goethes *Reineke Fuchs*, 1793, und Maurice Genevoix‘ *Roman de Renard*, 1958, inspirierte) gleichbedeutend mit ‚renard‘ ist (also ‚Fuchs‘ bezeichnet); ‚flambard‘ andererseits (d. h. die Idee des ‚Feuers‘) deutet klar und deutlich auf Titus‘ Haarfarbe und Charakter hin. Creux entscheidet sich ihrerseits nur für „Titus Legoupil“, eine Übersetzung, die das Bild des Feuers etwas verharmlost.

Aber meistens stellt man in der Übersetzung der Namen der Personen wie oft kleine Ungenauigkeiten bei Verrue fest, während Creux Nestroys Text möglichst treu bleibt. Hier ein paar Beispiele: Flora Baumscheer übersetzt sie genau durch „Fleur sécateur“, Verrue aber entfernter durch „Flora Labinette“; Plutzerkern wird zu „Pépin de courge“ bei Creux und nur zu „Courge“ (also ‚Kürbis‘) bei Verrue; Salome Pockerl übersetzt Creux genau mit „Salomé dindon“ (d. h. ‚Salome Truthahn‘), während Verrue bloß mit „Salomé“ übersetzt. In allen Fällen bleibt Creux viel näher an Nestroy, während Verrue freier übersetzt. Schließlich und interessanterweise lässt Creux den Namen „Marquis“ (Leduc, d. h. ‚Herzog‘, in der französischen Vorlage) unverändert, während Verrue auf „Leduc“, also auf den Namen der Vorlage zurückgreift.

20 Rovagnati 2003 (Anm. 9), S. 156.

21 Siehe dazu Fred Walla, ‚Weinberl, Knieriem und Konsorten: Namen kein Schall und Rauch‘, *Nestroyana* 6 (1984/85), S. 79–89.

Ein weiteres besonderes Problem in der Übersetzung des *Talisman* ist die Wahl der Metaphern, die mit der Haarfarbe „rot“ assoziiert werden und eine zentrale Rolle im Stück spielen. Plutzerkern nennt Titus z. B. ein „Florianiköpfer!“ (I, 6), eine Anspielung auf den Schutzengel der Feuerwehrleute, was beide Übersetzer mit „poil de carotte“ wiedergeben. Einerseits lässt sich diese Übersetzung dadurch rechtfertigen, dass Plutzerkern in Gemüsesorten versiert ist. Etwas später, in I, 11, schilt er Titus „rothe Rubn“ (I, 6), was auch ein Wortspiel mit „Rübe“ (für ‚Kopf‘) enthält. Andererseits ruft eine solche Übertragung bei dem französischen Leser spontane Reminiszenzen an die berühmte Novelle von Jules Renard *Poil de carotte* (1894) wach, dessen ‚Held‘, der nur Bitterkeit und Einsamkeit erlebt, auch ein Rothaariger ist. Der Übersetzer hat hier allem Anschein nach beschlossen, Nestroys Metaphorik in ein anderes literarisches (kulturelles) Beziehungsgeflecht zu transponieren, das an das Kulturgut der französischen Leser appelliert.

Bis dahin erweisen sich beide Übertragungen als ziemlich geglückt, vor allem bei Creux, der es zumeist gelingt, Nestroys Sprache und Witz genau wiederzugeben. Verrue entscheidet sich seinerseits nicht selten für freiere Lösungen, die sich häufig schwer rechtfertigen lassen.

## 2. *Dubiose Entscheidungen?*

Zunächst muss man eine fast systematische drastische Kürzung der Regie- und Bühnenanweisungen in Verrues Bearbeitung feststellen.

Nicht minder auffällig wirken die zahlreichen Auslassungen, denen Verrue Nestroys Text unterzieht: Die 23. Szene des 2. Aktes wird sogar völlig gestrichen, wohl aus dem Grunde, weil der Bearbeiter diese „Zwischenszene“ für überflüssig hielt. Doch hatte Kraus 1921 in seinem kurzen Essay *Die Wortgestalt* über eine Stelle aus der *Verhängnißvollen Faschings-Nacht* auf die Bedeutung solcher Szenen bei Nestroy hingedeutet, „wo ein Satz über die Bühne geht und mit einer Figur ein Milieu, eine Epoche dasteht.“<sup>22</sup> Solche Eingriffe in den Nestroy'schen Textkörper haben aber zur (schlimmen) Folge, dass viele – im übrigen nicht unwichtige – Elemente des Textes verloren gehen, etwa was den Spielraum der Handlung oder die Situierung der Protagonisten in ihrem Verhältnis zueinander angeht. Ein derartiger Eingriff kann auch beim Leser und wohl noch mehr beim Zuschauer sogar das Gefühl entstehen lassen, als ob Nestroy seinen ‚Kotext‘ vernachlässigt hätte. Es muss jedoch gesagt werden, dass Creux, abermals im Gegensatz zu Verrue, sich stets bemüht hat, Nestroys Regieanweisungen möglichst genau wiederzugeben.

Mit diesen systematischen Kürzungen und Auslassungen gehen häufig anzutreffende Verharmlosungen einher und leicht vermeidliche Ungenauigkeiten in Verrues Übertragung, was sich etwa in der bedauerlichen Verwechslung von

<sup>22</sup> Kraus 1987 (Anm. 16), S. 288.

Figuren oder in der unpräzisen Übersetzung von einzelnen Wörtern niederschlägt. Verrue übersetzt etwa „Bäcker“ durch „boucher“ – also ‚Fleischer‘ – statt „boulangier“, während Creux genau übersetzt. In III, 7 wird der stetige Wechsel bei Titus und Georg zwischen Selbst- und Zwiegespräch in Verrues Übersetzung auch nicht berücksichtigt. Solche Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Wichtig ist mir nur zu bemerken, dass der Übersetzer/Bearbeiter in solchen Fällen seinem ‚Hypotext‘ (Gérard Genette) schlicht und einfach nicht gerecht wird.

Einen weiteren wichtigen Ausdruck der „Freiheiten“, die sich der Bearbeiter erlaubt, bilden weiterhin große lexikalische Entfernung vom Original, Neuschöpfungen und unberechtigte Hinzufügungen oder Veränderungen. Diesbezüglich geht es um Stellen, die der Handlung des *Talisman* nicht dienen, vom Original beträchtlich abweichen und die Komik des Nestroy'schen Textes nicht unbedingt erhöhen. Z. B. fügt Verrue dem *Talisman* eine vollkommen neue Metaphorik hinzu: „puer“ – d. h. ‚stinken‘ – (wohl als Zeichen für soziale Ausgrenzung), ein Element, das der Bearbeiter sowohl auf Salome (in I, 2 und I, 3) als auch auf Titus (in II, 1) anwendet. Ebenso fügt er eine nicht selten grobe sexuelle Komponente hinzu, etwa zu Beginn des Stückes (in I, 2 und I, 4 oder noch in II, 5), während diese sexuelle Note an den zitierten Stellen bei Nestroy überhaupt nicht vorkommt. Kurz: Mir scheint, dass Verrue Aspekte hinzufügt, die nicht nur im Nestroy'schen Text nicht auftauchen, sondern der ‚Luftigkeit‘ und dem Witz des *Talisman* auch zuwiderlaufen.

Hier fallen die Unterschiede zwischen Nestroys Text und dessen Übertragung durch Verrue ganz besonders auf. Dies ist noch evident, wenn man die Übertragung der satirischen Anspielung Nestroys auf das ‚Lebensbild‘ Friedrich Kaisers (in II, 24)<sup>23</sup> heranzieht. Bei Verrue wird diese Anspielung – mit einem Rückgriff auf einen witzigen Kraus'schen Aphorismus („Früher waren die Dekorationen von Pappe und die Schauspieler echt. Jetzt sind die Dekorationen über jeden Zweifel erhaben und die Schauspieler von Pappe.“)<sup>24</sup> – durch eine prinzipielle Kritik am Theater ersetzt und dabei verallgemeinert, aber auch grundsätzlich verändert. Die gezielte Ironie Nestroys gegenüber einer ganz besonderen theatralischen Gattung, die der Übersetzer (wie es Creux getan hat) etwa in einer Fußnote hätte erklären können, wird zu einer Kritik am Theaterwesen überhaupt verzerrt, was Nestroy nicht beabsichtigt hatte.

Den Gipfel dieser schwer nachvollziehbaren Entscheidungen Verrues bilden doch besonders kühne Initiativen, etwa in den Szenen II, 1 (die völlig verändert wird) und vor allem II, 17, in der es bei Nestroy heißt: „[...] TITUS. Eine Art Millefleurs-Bildung; ich besitze einen Anflug von Geographie[,] einen Schimmer von Geschichte[,] eine Ahnung von Philosophie, einen Schein Jurisprudenz,

23 Siehe dazu W. E. Yates, „An Object of Nestroy's Satire: Friedrich Kaiser and the „Lebensbild“, *Renaissance and Modern Studies* 22 (1978), S. 45–65.

24 Dieser Aphorismus steht in: Karl Kraus, *Aphorismen* (Karl Kraus, *Schriften*, hg. von Christian Wagenknecht, Bd. 8), Frankfurt a. M. 1986, S. 103.

einen Anstrich von Chirurgie, und einen Vorgeschmack von Medizin.“ (50/12–18) Im Falle dieser berühmten und von Kraus in ‚Nestroy und die Nachwelt‘ besonders gepriesenen Szene zwischen Titus und Frau von Cypressenburg fällt in Verrues Übersetzung eine massive Benutzung von englischen Wörtern auf: „Wonderful! [...] Une éducation melting-pot, ou plutôt patchwork [...], a little bit of jurisprudence [...]“. Diese augenfällige Verwendung zahlreicher englischer Wörter bei Verrue zielt höchstwahrscheinlich darauf hin, Titus’ bombastische Rede wenn nicht im Wort, so doch im Tonfall wiederzugeben. Creux übersetzt ihrerseits wie folgt: „Une sorte d’éducation mille fleurs. Je possède un soupçon de géographie, une lueur d’histoire, une idée de philosophie, un semblant de jurisprudence, une première couche de chirurgie et un avant-goût de médecine.“

Dieses auffällige Phänomen der regelmäßigen Benutzung des Englischen bei Verrue wiederholt sich dann in II, 21 und vor allem in III, 16, wo eine Anspielung auf Schillers *Don Carlos* unverständlicherweise mit *Le Roi Lear* (also Shakespeare!) übersetzt wird. Es scheint, dass der Bearbeiter uns immer in eine englische Sphäre transponieren möchte. Außerdem ‚übersetzt‘ er die „Burg“ (also die Wiener Theaterinstitution par excellence) mit „théâtre français“. Selbst wenn diese Übertragung auf den ersten Blick überraschend zu sein scheint, muss man doch im Auge behalten, dass die Parallele zwischen dem Burgtheater und der Comédie Française früh – und am Burgtheater selber – zur Tradition geworden war. Sie wird etwa von Heinrich Laube betont, der immer die Comédie Française als den Haupttrivalen des Burgtheaters betrachtete.<sup>25</sup> Es wird die Wahl von „théâtre français“ als Übersetzung dann verständlich, wenn der Übersetzer dem französischen Publikum oder der französischen Leserschaft den Stellenwert des Theaters tatsächlich erklären wollte.<sup>26</sup>

Insgesamt erweist sich Verrue in den untersuchten Punkten mehr denn je als Bearbeiter, der weit freier als Creux übersetzt. Diese ‚Freiheit‘ ruft aber auch einen oft auffallenden Mangel an Genauigkeit hervor und trägt noch schlimmer dazu bei, dem französischen Leser oder Zuschauer ein in mancher Hinsicht verzerrtes Nestroy-Bild zu vermitteln. Ob Verrues oft massive Veränderungen (Auslassungen und Hinzufügungen) die Spielbarkeit und das szenische Potential des Nestroy’schen Stückes erhöhen, sei auch dahingestellt.

### 3. Die Übersetzungen als Erfolg

Geht man über diese unvermeidlichen Vorbehalte und Bedenken hinaus, so muss man doch bemerken, dass die allgemeine Stimmung und die zentralen

<sup>25</sup> Vgl. Heinrich Laube, *Schriften zum Theater*, hg. von Eva Stahl-Wisten, Berlin 1959, S. 177, und W. E. Yates, ‚Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860‘, *Austrian Studies* 13 (2005), S. 37–54, hier S. 37.

<sup>26</sup> Freundlicher Hinweis von W. Edgar Yates.

Themen des Nestroy'schen Stücks meist gut wiedergegeben sind, vor allem aber bei Creux.

Der Eindruck der Lebhaftigkeit ist bei der Lektüre der französischen Übertragungen vorherrschend. Zu Beginn seiner knappen Einführung in seine Übertragung des *Talisman* hatte Verrue verkündet: „(...) j'ai tenté modestement de rester au plus proche de l'esprit [Geist, Anm. M. L.] de l'auteur en m'écartant parfois de la lettre [Wort, Anm. M. L.]“. Ob man am Geist des Autors nahe bleiben kann, wenn man sich ganz bewusst von seinem Wort erheblich entfernt, darf man sich prinzipiell fragen. Unter diesem Blickwinkel wird Verrue als Bearbeiter seinem anfänglichen Versprechen, mehr den „esprit“ als die „lettre“ Nestroys zu beachten, jedoch gerecht.

Die Übertragung der Couplets und allgemeiner der „musikalischen ‚Einlagen‘“ (Jürgen Hein) ist aber wohl der schönste Erfolg und die größte Stärke der beiden Übertragungen.<sup>27</sup> Es ist kein Zufall, denn Verrue hat sich meistens an Creux' schöne Vorschläge gehalten, die sich ihrerseits auf Mathias Spohrs Arbeit an den Nestroy'schen Partituren<sup>28</sup> gestützt hatte. Creux hat insbesondere versucht, Rhythmus, Versmaß oder einfach die musikalische Form der Nestroy'schen Verse (etwa der Endreime) zu respektieren, was schon in der Übersetzung der ersten Szene des Stückes klar zum Vorschein kommt. Bei Nestroy heißt es:

DIE MÄDCHEN. Aum Nachkirtag tanzt man schon in aller Fruh  
Dort kommen die Purschen und hohl'n uns dazu.

DIE BAUERNPURSCHEN. Wo bleibts denn? 's laßt keine sich seh'n, das is  
schön,

Aum Tanzbod'n thut's drüber und drunter schon geh'n.

DIE MÄDCHEN. Wier sind schon bereit.

DIE BAUERNPURSCHEN. So kommts, es is Zeit. (7/10–20)

Creux übersetzt folgendermaßen:

LES JEUNES FERMIÈRES. On danse à la kermesse depuis l' petit matin.

V'la les garçons pour nous y emmener par la main...

LES JEUNES FERMIERS. Où est-ce qu'elles se cachent ? Les filles, que  
fichez-vous ?

La piste de danse est déjà sens d'sus, d'sous.

LES JEUNES FERMIÈRES. Nous sommes prêtes, regardez.

LES JEUNES FERMIERS. C'est pas trop tôt, venez.

27 Der Erfolg der Übersetzungen in diesem Bereich mag auch darauf zurückzuführen sein, dass im Vergleich zu den Dialogstellen die Nestroy'schen Couplets relativ leicht zu übersetzen seien. Vgl. Yates 1982 (Anm. 13), S. 254: „[...] other than the usual problems of regular verse where both metre and rhyme-scheme have to be preserved, the *Couplets* are relatively easy to translate.“

28 *Nestroy-Bühnenmusik*, bearb. und hg. von Mathias Spohr, 4 Bände, Wien 1991–1995.

Hier respektiert Creux also sowohl die Reime und den Rhythmus wie den Inhalt des Nestroy'schen Textes. Verrue behält seinerseits auch die Form bei, verändert aber fast komplett den Inhalt:

LES FILLES. C'est nous les plus belles paysannes du canton,  
 Prêtes pour la kermesse, mais où sont les garçons ?  
 LES GARÇONS. Coucou, on est là, on est beau comme des rois,  
 Et aussi fin prêts, venez donc dans nos bras !  
 LES FILLES. La kermesse commence !  
 LES GARÇONS. Préparons la danse !

Hier fügt Verrue dem Nestroy'schen Text eine Anspielung auf das Aussehen (genauer: auf die Schönheit) der Mädels hinzu, während Creux einmal mehr näher an Nestroys Text bleibt.

Was die Form angeht, so haben wir es zumeist mit einer strengen Respektierung der Nestroy'schen Paarreime und des Rhythmus der Verse zu tun, was Kraus in seinen satirischen Zusatzstrophen zu den Nestroy'schen Couplets auch nachzuahmen versucht hat. Was nun aber den Inhalt anbelangt, so sind die Vorschläge meistens relativ befriedigend und überzeugend, auch wenn Auslassungen und eine gewisse Entfernung vom Original gerade um der Form willen anzutreffen sind. Der Übersetzer muss in solchen Fällen diese Distanz zum Original durch eine starke Schöpfungskraft kompensieren.

Das größte Verdienst von Creux und Verrue besteht doch vor allem darin, französischen Lesern und (im Fall Verrues) Zuschauern eines der Meisterwerke Nestroys zugänglich gemacht zu haben. Ihre zwei Rückübersetzungen des *Talisman* sind Musterbeispiele für einen möglichen, wünschenswerten und auch geistigen (Lach-)Kulturtransfer zwischen Frankreich, Österreich und wieder Frankreich. Die zahlreichen Divergenzen zwischen den zwei untersuchten Übertragungen sind, wie ich es mehrmals beobachtet und hervorgehoben habe, auf den wesentlichen Unterschied ihrer Arbeits- und Übersetzungsprinzipien zurückzuführen. Das Hauptproblem ist aber, dass der Verlag, in dem Verrues Übertragung des *Talisman* erschienen ist (Les Éditions La Fontaine), wenig bekannt ist und seine Ausgabe folglich nur eine bestimmte Leserschaft finden wird. Creux' Fassung harrt, trotz ihrer Qualität, noch der Veröffentlichung und kann also bis jetzt nur eine noch kleinere Leserschaft als Verrue erreichen, obwohl sie für einige erfolgreiche Lesungen im Théâtre de la Bastille benutzt wurde.

Creux' Übersetzung und Verrues Bearbeitung werfen wichtige Probleme auf, wie z. B. die Schwierigkeit, Nestroys Sprache wirklich befriedigend in eine Fremdsprache zu übertragen. Es stellt sich auch die Frage nach einem ausgewogenen Verhältnis zwischen einer genauen bzw. quasi wortwörtlichen Textübersetzung einerseits (Creux) und einer freieren Fassung andererseits (Verrue), die den Bedürfnissen der Bühne in der Zielsprache vielleicht adäquater wäre. Nun haben sich Verrues Vorschläge in dieser Richtung nicht selten als anfechtbar

erwiesen, und die dargestellten Proben aufs Exempel genügen, glaube ich, um die semantisch-ästhetische Kluft zwischen dem Nestroy'schen Text und dessen Bearbeitung durch Verrue sichtbar zu machen.

Die vorliegende Übertragung Verrues liefert aber trotz und eben auch dank ihrer Ungenauigkeiten und oft bestreitbaren Entscheidungen den glänzendsten Beweis dafür, dass Nestroy weiter und immer öfter übersetzt werden muss, auch wenn dem Übersetzer äußerst komplizierte sprachliche Probleme im Wege stehen. Denn erst dann kann eine kritische Diskussion über das Endergebnis stattfinden und – weit wichtiger – Nestroy aufgeführt werden. Übrigens hat *Le Talisman* in der Bearbeitung Verrues wie gesagt große Erfolge auf französischen Brettern erzielt. Diese Erfolge führte der Regisseur/Bearbeiter darauf zurück, dass Nestroy aus seiner Sicht das „wahre Theater“ („vrai théâtre“) verkörpert, d. h. ein vollständiges Theater, welches das Spiel mit der Sprache, eine Geschichte mit stets neu auftauchenden Entwicklungen, Gesang, Kostüme und Perücken zusammenhält. In diesem Sinne spricht er von Nestroy als von einer „Mischung von Labiche,<sup>29</sup> Molière und Aristophanes“, dies natürlich nicht als begründetes literaturgeschichtliches Urteil, sondern um deutlich zu machen, in welche Kategorie Nestroy fällt. Dringend ist, dass das französische Theaterwesen sich dessen bewusst wird, dringend ist aber auch, dass sich immer mehr Übersetzer und Regisseure an die Arbeit machen. Leider ist das Problem auch wirtschaftlicher Natur: Dem Anschein nach wollen es die französischen Theaterdirektoren nicht ‚wagen‘, Nestroy aufzuführen, der dem großen Publikum immer noch völlig unbekannt ist, und ziehen es vor, Stücke von berühmteren Autoren aufzuführen, die dem Publikum schon vertraut sind. Nestroys „Spielmaschine“ (Verrue) bildet offensichtlich ein noch zu großes Risiko...

In Frankreich (wie in den meisten nicht deutschsprachigen Ländern) bleibt Nestroy ein in der Öffentlichkeit so gut wie völlig unbekannter Autor, mit dem sich nicht einmal die französische Germanistik intensiv genug beschäftigt hat und beschäftigt. Konings Feststellung „Nestroy wird nur selten gespielt und ist heute kaum über Germanistenkreise hinaus bekannt“<sup>30</sup> trifft leider perfekt auf die heutige Situation Nestroys in Frankreich zu. Nicht-Deutschsprachige müssen sich mit einer dürftigen und schwer zugänglichen Anzahl von Übersetzungen begnügen. Eine Wandlung des französischen ‚Erwartungshorizonts‘ (Jauss) auf dem Gebiet des Theaters müsste sich vollziehen, um diese Gesamtlage Nestroys in Frankreich – dem dieser jedoch vieles verdankte –, grundsätzlich zu modifizieren. Zu dieser Wandlung würde eine Vermehrung der Übersetzungen, und infolgedessen der Aufführungen, zweifellos wesentlich beitragen.

29 Auf die Parallele zwischen Nestroy und Labiche haben auch Erwin Koppen, ‚Die Zeitgenossen Nestroy und Labiche‘, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert*, hg. von Herbert Zeman, Graz 1982, und W. Edgar Yates, in: Yates 2005 (Anm. 25), S. 52–53, deutlich hingewiesen.

30 Henk J. Konings, ‚De Boze Geest Lumpazivagabundus oder von der (Un)übersetzbarkeit einer Nestroy'schen Zauberposse‘, *Nestroyana* 25 (2005), S. 115–126, hier S. 115.

Horst Jarka

**Papiertheater.  
Raimund und Nestroy en miniature<sup>1</sup>**

I

Das Papiertheater,<sup>2</sup> als Medium der Schaulust seinem Vorgänger, dem Guckkasten, ebenso verwandt wie seinem fernen Nachfolger, dem Fernseher, war ein gesamteuropäisches kulturgeschichtliches Phänomen des 19. Jahrhunderts; erst um die Mitte des 20. begann man sich daran zu erinnern.<sup>3</sup> Es steht in der langen Tradition volkstümlicher Druckgraphik;<sup>4</sup> zu seinen Vorläufern gehören Bilderbogen und Aufstehbilder wie die Papierkrippen. Selbst Theaterspiel mit Papierfiguren gab es schon früher, so zu den Stücken mit moralpädagogischer Tendenz in *Weises Kinderfreund* (1776–1782). Das PT, von dem im Folgenden die Rede ist, verdankte seine Verbreitung der Lithographie, die es ermöglichte, die *dramatis personae* auf Ausschneidebogen, den sogenannten Mand(e)lbogen, maschenweise zu drucken. Dazu gab es Proszenien, Bühnenhintergründe, Kulissen und Versetzstücke; das alles war in Buch- und Papierhandlungen zu kaufen.

In Wien erschienen die ersten Theaterbogen 1825 im Verlag Trentsensky, der sich an den Spielplänen der Großtheater orientierte; wie sehr, zeigt seine Ankündigung von 1833:

- 
- 1 Erweiterte Fassung eines Vortrags bei den 31. Internationalen Nestroy-Gesprächen, Schwechat 2005. Ich danke der University of Montana für einen Reisezuschuss. Für Hinweise und Hilfe bei der Materialbeschaffung danke ich Jürgen Hein, Ulrike Tanzer, Christian Lunzer, Othmar Barnert und Karin Neuwirth (Österreichisches Theatermuseum, Wien), Ludwig Neunlinger (Wienbibliothek im Rathaus).
  - 2 Bezeichnung, die sich seit Röhler (Anm. 3) durchgesetzt hat für Zimmertheater, Familien-theater, Tischtheater, Haustheater, Kindertheater. Im Folgenden verwendete Siglen: PT Papiertheater, PTV Papiertheaterverlag, PTT Papiertheatertextheft.
  - 3 In chronologischer Folge: George Speaight, *The History of the English Toy Theatre*, London 1946 (1969); Herbert Kaut, *Alt-Wiener Spielzeugschachtel*, Wien 1961; Walter Röhler, *Große Liebe zu kleinen Theatern*, Hamburg 1963; Albrecht Koll, *Trentsensky: Papiertheater und Lithographie*, Diss. (masch.) Universität Wien 1971; Georg Garde, *Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater*, Kopenhagen 1971; Hermann Bertlein, ‚Papiertheater‘, in: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*, Basel, 1982, S. 437–441; Kurt Pflüger und Helmut Herbst, *Schreibers Kindertheater*, Pinneberg 1986; Herbert Zwiauer, *Papiertheater*, Wien 1986; Annegret Reitzle, *Die Texthefte des Papiertheaters*, Diss. Universität Stuttgart, 1990; Peter Baldwin, *Toy Theatres of the World*, London 1992.
  - 4 Siehe Sigrid Metken, *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute*, München 1978.

Mignon Theater  
 Vollständiger Apparat  
 zur plastischen Darstellung  
 der  
 Hauptmomente  
 aus  
 beliebten Theaterstücken der Wiener Bühnen  
 mit genauer Nachbildung der  
*Decorationen & Costumes*

Karl Gutzkow (1811–1878) erinnerte sich an diesen Weg von der großen zur kleinen Bühne:

„Der Vater des Freundes hatte die Knaben in die große Komödie mitgenommen, wo sie *Die Jungfrau von Orleans* sahen. Die Jungfrau ließ anfangs kaum schlafen. Sie wurde zunächst in ihrem Personal beim Buchbinder als Bilderbogen erstanden, ausgetuscht, aufgeklebt, ausgeschnitten und im Papptheater nach Kräften nachgespielt“.<sup>5</sup> Die flachen Figuren wurden auf Stehklötzchen befestigt und entweder von oben mit Stäben oder von der Seite in Rillen hin- und hergeschoben. Zahlreiche Kindheitserinnerungen<sup>6</sup> lassen die Freude an diesem Nachspielen nachfühlen.

Im Vormärz war dieses Zimmertheater, an dem die ganze Familie als Mithelfer oder Publikum teilhatte, ein Symptom für den Rückzug des Bürgertums in die Privatsphäre.<sup>7</sup> Darüber hinaus spiegelte das PT die wachsende Theaterbegeisterung des aufstrebenden Bürgertums im 19. Jahrhundert wider. Im Laufe der Zeit wandelte sich jedoch die Funktion des PT. „Die Adaption von Novitäten der großen Bühnen stagniert. Die Texte verloren ihren ursprünglichen Impetus, Theater-Nachspiel zu sein. Sie dienen jetzt nur noch dem Theater-Vorspiel [vor dem Theaterbesuch], das Familienspiel wird Jugendspielzeug“.<sup>8</sup> – Vielleicht ein Indiz eines weiteren sozioökonomischen Prozesses: Das Kind, von den Romantikern als Phantasiequell und Volksseele gefeiert, wurde in der Gründerzeit zum zweiten Mal entdeckt – als (PT-)Konsument.

Zum sozialen Aspekt: Auch wenn die PT-Bogen in billiger Ausführung zu haben waren, war das PT, wie es die Erinnerungen nahelegen, ausschließlich

5 Reitzle (Anm. 3), S. 17.

6 Röhler (Anm. 3), S. 9–12, nennt mehrere Literaten, z. B. Felix Dahn, Thomas Mann, Alfred Goes. Reitzle (Anm. 3), S. 17 f., dokumentiert u. a. C. L. Schleich, Julius Stinde; Koll (Anm. 3), S. 297, nennt 20 Personen inkl. Karl Gerock und Ludwig Ganghofer. Baldwin (Anm. 3), S. 42, nennt Robert Louis Stevenson, G. K. Chesterton und Winston Churchill.

7 Herbert Zwiæuer, „Papiertheater. Die kleine Welt der großen Bühnen“, in: *Papiertheater. Eine Sonderausstellung aus Wiener Sammlungen*. Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien 1986, S. 31.

8 Reitzle (Anm. 3), S. 182.



Darstellung eines Papiertheaters auf einem Aquarell Mitte des 19. Jahrhunderts.

Spielzeug für Kinder wohlhabender Familien. Im ausgehenden 19. Jahrhundert waren das in Deutschland nicht mehr als 20 %; in den Wohnungen der vielen anderen fehlte einfach der Platz zum Spielen.<sup>9</sup> Die rasant anwachsende Spielzeugindustrie arbeitete mit billigen Arbeitskräften. „Der Wochenendlohn einer Koloristin [des PTV Schreiber] betrug etwa 6 Reichsmark, was dem Preis eines Bilderbuches [...] entsprach. Diese Arbeit wurde auch zum Teil als Heimarbeit ausgeführt. Andere Firmen ließen die Bogen von Gefängnisinsassen einfärben.“<sup>10</sup> – Die Kehrseite der Familienidylle.

Was ist aus dem Kindertheater geworden? „Bis in die Mitte [des 20.] Jahrhunderts konnte man sie noch in den Auslagen der Papierhandlungen sehen – jene bunten Papierbogen mit den Figuren bekannter Märchen und Bühnenstücke, deren Anblick manches Kinderherz [...] höher schlagen ließ.“<sup>11</sup> Heute imitiert ‚Kindertheater‘ nicht mehr das der Erwachsenen; es wird von Kindern geschrieben und aufgeführt, teils mit der emanzipatorischen Tendenz, die Walter Benjamin gefordert hatte.<sup>12</sup>

Und aus dem PT überhaupt? Anerkannt als Figurentheater ist es heute Sache enthusiastischer Erwachsener, Sammler und Amateure, die sich zu Festspielen zusammenfinden.

9 Dazu: Ingeborg Weber-Kellermann, *Die Familie: Geschichten und Bilder. Eine Kulturgeschichte*, Frankfurt a. M. 1979, S. 206.

10 Pflüger und Herbst (Anm. 3), S. 192 f.

11 Zwiauer (Anm. 3), S. 5.

12 Vgl. Melchior Schedler, *Kindertheater. Geschichte, Modelle, Projekte*, Frankfurt 1974.

## II

Zu Raimund und Nestroy legte die Forschungslage zwei Zugänge nahe: einen visuellen über die Mandelbogen und Dekorationen, die, in Verlagsarchiven, Museen und Privatsammlungen verstreut, in Ausstellungen gezeigt werden und zu den Besitzern zurückkehren. Was Raimund betrifft, hat Zwieauer Figuren und Szenenbilder aus unmittelbarer Anschauung ausführlicher behandelt,<sup>13</sup> als es mir möglich war. Der andere Zugang war über die PT-Texthefte, auf die Zwieauer nicht einging. Ich konnte acht Texthefte zu fünf Raimund-Stücken und zwei zum *Lumpazivagbundus* kopieren. Die Entwicklung der PT-Verlage bestimmte meine Gliederung. Der Wiener PTV Trementsensky (Produktion 1825–ca. 1870) druckte Figuren- und Dekorationsbogen, aber keine Texthefte. Vorstellungen bestanden aus den erwähnten „Hauptmomenten“ oder folgten Exzerpten aus der Raimund-Ausgabe von Johann Nepomuk Vogl, 1837 (1855). Der Mangel an PTT war eine Marktlücke, die andere, auch deutsche PTV bald mit Bearbeitungen für Kindertheater zu nutzen begannen.

*Joseph und Matthias Trementsensky*

„[Es gab] kaum ein gutes Bürgerhaus, in dem nicht ein [...] Trementsenskysches Theater stand“.<sup>14</sup> Die 46 PT-Stücke, die der Verlag in den 50 Jahren seines Bestandes herausbrachte, „bieten einen guten Spielplanquerschnitt durch das Wiener Sprech- und Musiktheater“,<sup>15</sup> der aber an österreichischen Werken nur zwei von Raimund und Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* enthielt.<sup>16</sup> Der Eigenart des Trementsensky'schen PT (perspektivische Kulissenordnung der Barockbühne) entsprachen Raimunds Zauberstücke eher als Nestroys realistische Possen, die Trementsensky nicht beachtete.

*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* hatte am 10. November 1826 im Leopoldstädter Theater Premiere. Schon am 24. November bot Trementsensky 6 Figurenblätter dazu an, die, so hieß es, an der Theaterkasse zu haben waren.<sup>17</sup> In seinen Mandelbogen war Trementsensky namhaften Künstlern wie Josef Kriehuber und Moritz von Schwind verpflichtet. In enger Anlehnung an die Bühne waren die PT-Hauptfigurinen Porträts der Darsteller: Korntheuer, Therese Krones, Landner, Raimund, Katharina Ennöckl.<sup>18</sup> Die

13 Zwieauer (Anm. 7), II. Teil, S. 5–8.

14 Franz Hadamowsky, „Das Puppentheater“, in: *Das Atlantikbuch des Theaters*, Zürich und Freiburg/Br. 1966, S. 943.

15 Zwieauer (Anm. 3), S. 9.

16 Koll (Anm. 3), S. 95–131.

17 Ebd., S. 97.

18 Zu Trementsenskys Mandelbogen zum *Mädchen aus der Feenwelt* und *Verschwender* siehe Koll (Anm. 3), S. 97–99 und Zwieauer (Anm. 7). Abbildungen in Röhler (Anm. 3), Anhang; Garde (Anm. 3), S. 229, auf S. 231 ein offensichtlich dem Trementsensky'schen Bogen nachgezeichneter des PTV G. N. Renner, Nürnberg.



Lithographien von Josef Kriehuber nach Moritz von Schwind zum *Mädchen aus der Feenwelt*: Raimund als „Aschenmann“, Therese Krones als „Jugend“ und Korntheuer als „Hohes Alter“.



Lith. u. zu haben bei J. Trentsensky in Wien.

Theater-Costume. 172.



Mandelbogen von Trentsensky zum *Mädchen aus der Feenwelt*.



Mandelbogen von Treitschsky zum *Verschwender*: Präsident u. Tochter, Flottwell, Valentin, Valentins Frau und Kinder.

Entwürfe für Dekorationen und Versetzstücke stammten von Theodor Jachimowitz, dem bekannten Bühnenbildner am Leopoldstädter und später am Josefstädter Theater. Dank ihrer künstlerischen Qualität galten Treitschskys Theaterbogen international als die schönsten.

*Der Verschwender* hatte am 20. Februar 1834 im Josefstädter Theater Premiere; die PT-Bogen folgten jedoch nicht unmittelbar wie die für das *Mädchen aus der Feenwelt*. Nach der Neuinszenierung am Theater in der Josefstadt 1837 erschien zwar in Treitschskys Musikalienhandlung am Graben das Stück mit Musik von Kreutzer, aber keine PT-Bogen. Die folgten erst nach der Inszenierung am Theater an der Wien am 20. Februar 1846.<sup>19</sup>

### III

#### *Die Texthefte*

Das PT war Schau-Spielerei. Figurinen in dramatischen Posen, Bühnenbilder, Kulissen und Versetzstücke waren das Hauptvergnügen. Schwarzweiß-Illustrationen sind ein blasser Ersatz für die Farbenpracht des PT.<sup>20</sup> Auf die Texte kam es nicht so an, aber erst sie zeigen die Praxis des PT. Während die Theaterbogen als Sammelobjekte überlebten, sind die Texthefte, auf billigem Papier gedruckt und in der Spielpraxis größerem Verschleiß ausgesetzt, weniger gut erhalten. So konnte Annegret Reitzle von den bei Röhler genannten 31 deutschen und österreichischen PTV nur Texte von 11 einsehen. In ihrer Pionierarbeit (Anm. 3) hat sie immerhin 415 PTT sicher ermittelt, 272 davon nach Verlagen aufgelistet und Daten zu Verlagsgeschichte und Produktion ermittelt. Alle ihr vorliegenden PTT zu Raimund und Nestroy waren mir in der Puppentheatersammlung Rupprecht im Österreichischen Theatermuseum Wien zugänglich, außerdem ein weder Reitzle noch Zwieauer bekanntes PTT zu Raimunds *Der Diamant des Geisterkönigs*.

<sup>19</sup> Koll (Anm. 3), S. 119.

<sup>20</sup> Vgl. z. B. Papiertheater Invisius, <http://www.invisius.de>

Zur folgenden Bestandsaufnahme: Alle Titelseiten sind wiedergegeben. Raimund wird nur in zwei Fällen genannt, Nestroy nie. Weder die Bearbeiter noch die Verlage kümmerten sich um das Urheberrecht, sofern es im Laufe des Jahrhunderts überhaupt eingeführt und befolgt wurde. Alle Hefte sind undatiert, die von Reitzle ermittelten Daten stehen in eckiger Klammer. Mit Rücksicht auf die kindliche Aufnahmefähigkeit und die für Szenenwechsel nötige Zeit umfassten die Hefte zwischen 12 und 24 Seiten (Kleinktav, bei Schreiber Großoktav), auf welche die Stücke von 50 bis 70 Druckseiten reduziert wurden. Die meist auf Hauptfiguren beschränkten Personenverzeichnisse deuten die Eingriffe in die Vorlage an. Die ‚Regie‘ dieser ‚Bühnenmanuskripte‘ war je nach Bearbeiter verschieden. Entsprechend seinem Begriff von Kindgemäßheit ließ jeder anderes weg, übernahm Texte oder schrieb sie neu für Kinder von ca. sieben bis vierzehn Jahren. Lange Monologe und Verspassagen waren weder den Kindern, die den Text laut vorlasen, noch ihrem Publikum zuzumuten. Was also tatsächlich gespielt wurde, will ich in einigen Details andeuten, auch wie weit Lieder und Vers, wenn auch stark gekürzt, berücksichtigt wurden. Noten waren nicht beigegeben. Manche Lieder Raimunds konnten nachgesungen werden oder waren Volkslieder geworden. Die komplizierte Zaubermaschinerie war dem PT verwehrt; Annäherungsversuche merke ich an. Manche Bühnenanweisungen, besonders die vom Original übernommenen, waren auf dem PT undurchführbar.

### *Raimund in Wiener PTV*

Die PTT wurden verglichen mit *Ferdinand Raimund. Werke in zwei Bänden*, hrsg. von Franz Hadamowsky, Salzburg: Bergland 1984. Vergleichende Verweise darauf: RW I, 2, auf PTT: *Bearbeiter I, 2*.

*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*. Zauberspiel in drei Aufzügen. Nach Ferdinand Raimund für Kindertheater bearbeitet. Wien. Druck und Verlag von J. [Julius] Neidl, XIV., Dreihausgasse 16. [Nach 1846 oder beim Nachfolger Hegenauer vor 1880]. 24 S.

Personen: Lacrimosa, Ajaxerle, Hymen, Zufriedenheit, Jugend, das Alter, Neid, Hass, Satyr, Abend, Nacht; Geistige Wächter des Zauberrings, Tophan, Nigowitz, Wurzel, Lottchen, Lorenz, Karl Schilf, mehrere Bediente bei Wurzel.

Theaterbogen sind nicht erhalten; wahrscheinlich wurden die von Trentsensky verwendet.

Beispiel einer PT-Reduktion, hier einer von 51 auf 18 Szenen, von 70 Druckseiten auf 24 Textheftseiten. Bühnenanweisungen kursiv:

I. Aufzug, 1. (Szene): *Feentempel*. Lacrimosas Klage, Ajaxerle verspricht Rettung. 2. *Zimmer in Wurzels Haus*. Er erklärt Lorenz seinen Reichtum.

3. Ajaxerle wirbt für Karl. 4. Wurzels Schwur und Verstoßung Lottchens. 5. *Straße vor Wurzels Haus*. Lottchens Verzweiflung.

II. Aufzug, *Zimmer in Wurzels Haus*. Wurzel nach dem Mahl. Die Uhr schlägt zwölf. 2. Jugend, Duett „Brüderlein fein“. 3. u. 4. Wurzel und hohes Alter. 5. *Zaubergarten*. Neid, Hass planen Gegenzug. 6. Karl: „Wem der große Wurf gelungen“. Er trifft alle neune.

III. Aufzug, *Ein Palast* 1. Hass und Tophan planen Karls Hochzeit. 2. Zufriedenheit beruhigt Lottchen. 3. Wurzel bereut. 4. „Aschenlied“. 5. Lottchen sieht Karls Zauberring. *Sie fällt in Ohnmacht*. 6. u. 7. Karl wirft den Ring weg, *Hass und Gefolge stürzen wie tot zu Boden. Karl als Fischer, Wurzel auf dem Dach der Hütte*. Karl mit Wurzels Segen mit Lottchen vereint, *Lacrimosa* ist erlöst.

Sprache: Viele Dialogstellen sind wörtlich von der Vorlage übernommen. Effekt: *Die Nacht breitet die Arme aus. Alle ziehen sich zurück. Eine Wolkendekoration senkt sich herab.*

*Der Diamant des Geisterkönigs*. Zauberspiel in zwei Aufzügen. Für Kindertheater bearbeitet. Wien. Druck und Verlag vom Wilhelm Hegenauer, XIV., Dreihausgasse 16. 20 Seiten [1889].

Personen: Longimanus, Pamphilius, Zephises, Florian, Mariandel, Amine. [Die Hoffnung ist als Stimme präsent.]

Trotz der reduzierten Personen eine gute Bearbeitung. Die Sprache ist meist vom Original übernommen, sinngemäße Änderungen sind wienerisch eingefärbt, sodass die Sprachkomik erhalten bleibt.

Verse: Chor der Geister, „Ich bin der liebe Florian,“ Duett Florian-Mariandel (vollständig). Zaubereffekt: Statt der Postkutsche mit zwei Füchsen senkt sich ein goldener Wagen herab. Es gibt keinen Zaubergarten, keine Verwandlung Florians in einen Pudel und keinen Ballon. Aber in meinem Text ist bei der Ankunft auf dem hohen Berg in kindlicher (?) Handschrift eingefügt: Luftballon, Hund, Diener verwandeln. Man wollte nicht auf alles verzichten, was man gelesen oder im Theater bewundert hatte. Ein Figurenbogen ist nicht genannt und wurde wahrscheinlich von Trementsky bezogen.

*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. Romantisch-komisches Märchen in drei Akten von Ferdinand Raimund. Für Kindertheater bearbeitet. Wien. Druck und Verlag von C. Fritz, XIV., Dreihausgasse 16. 20 Seiten [1889]. [Kein Theaterbogen]

Personen: Astragalus, Rappelkopf, Sophie, Malchen, Habakuk, Marthe.

Sprache: meist vom Original übernommen. Handlung: gestrichen sind Rappelkopfs drei verstorbene Gattinnen, das Duell, Verlust und Rettung des Vermögens. Verse: Chor der Diener von Habakuk gesungen. Rappelkopf:

Auftrittslied, „Jetzt bin ich allein“; „So leb denn wohl“; Alpenkönig: „Wohlan“; „Geisterchor“ (vollständig).

### *Raimund in deutschen PTV*

Dass Raimund im Programm dieser PTV aufschien, deutet seine Beliebtheit außerhalb Österreichs an. Es war nicht möglich, die PTT mit Spielplänen zu koordinieren. Angesichts der anwachsenden Zahl von Inszenierungen und Theater-Neugründungen ab der Jahrhundertmitte „[kann] das Repertoire des PT kein vollständiges Spiegelbild des Theaterlebens seiner Zeit sein“.<sup>21</sup>

Der PTV Friedrich Schreiber in Essen (PT-Produktion 1878–1921) war mit 69 Titeln der größte PTV Deutschlands, dessen Figuren- und Dekorationsbogen auch in Österreich verbreitet waren. Die Hefte unterschieden sich von denen anderer PTV in ihren imperativen Empfehlungen: „Zur Aufführung des Stückes [...] verlange man Schreibers Große Theaterdekorationen (43 x 54 cm) Nr. [...] oder Schreibers Kleine Theater-Dekoration (36 x 43 cm).“ Jedes Heft enthielt eine Liste aller Dekorationen des Verlages. Was vorher dem Spielleiter (einem Jugendlichen oder Erwachsenen) überlassen war, wurde in den Schreiber-Heften eine „Gebrauchsanweisung“ für Kinder:

[...] Die unbeweglichen Papiergestalten können keine Handlungen ausführen. Deshalb ist es am besten, wenn beispielsweise vorgeschrieben ist: „er gibt ihm“, „er entreißt ihm“, „er verhaut ihn“ u. dgl., diese Handlungen scheinbar hinter den Versetzstücken oder hinter den Seitenwänden der Bühne begehen zu lassen. Die Zuschauer geben sich der Täuschung namentlich dann gern hin, wenn der geschickte Spielleiter durch entsprechende Geräusche die Handlungen wahrscheinlich macht.

*Der Verschwender. Zaubermärchen in drei Abteilungen.* Schreibers Kindertheater Nr. 20 [1884]. Auflage 3288, Verkauf 3288, Beliebtheit 22.<sup>22</sup>

Personen: Erste Abteilung: Cheristane, Azur, Flottwell, Wolf, Rosa, Fürst, Valentin. Feen, Genien. Zweite Abt.: Fürst, Flottwell, Wolf, Valentin, Rosa, Bettler (Azur). Gäste, Bediente.

Dritte Abt.: Cheristane, Bettler, Flottwell, Valentin Holzwurm (Tischlermeister), Rosa, Lise, Michel, Hans, seine Kinder. Herr von Wolf. Ein Bedienter. Feen.

Der Bearbeiter [Ernst Siewert, Berliner Buchhändler, verfasste 34 PTT für Schreiber] übernahm die Grundzüge der Handlung und fügte Neues hinzu: Wolf besticht nicht einen Baumeister, er hinterzieht Gelder, die Flottwell Armen zugebracht hat.

<sup>21</sup> Reitzle (Anm. 3), S. 156.

<sup>22</sup> Pflüger und Herbst (Anm. 3), S. 208. Nur für Schreiber, und nur für die Hefte 1–31, 1880–1889 (1891) liegen Angaben zu Auflage, Verkauf und Beliebtheit (Höchstwert: 1) vor.



Proscenium von J. F. Schreiber zum *Verschwender*.

Die Liebeshandlung Flottwell/Amalia ist gestrichen, ebenso das Duell. Während Flottwells Schloss brennt, rauben Diebe die Schatzkammer aus. Flottwell: „Jetzt bin ich ein Bettler.“ (*sinkt Wolf ohnmächtig in die Arme.*) Die Flucht ist nicht erwähnt. In England muss Flottwell arbeiten, um nicht zu verhungern.

Siewert schrieb Dialoge und Verse neu. Zwei Beispiele aus dem Schluss:

RW III, 20, 21; *Siewert III*, 4

BETTLER: [...] Doch hat deine Mildthätigkeit [...] deinem Schutzgeist ermöglicht, bei den Feen, trotz deiner Sünden ein gutes Wort für dich einzulegen. Dein Wohlthun bringt dir Zinsen. (*Auf seinen Wink erhebt sich ein Stein, auf welchem Gold und Brillanten liegen.*) Sieh hier ist das Geld, welches ich für dich erbettelt habe; auch fehlt das Brillantkrenz nicht. [...]



Prosenium von J. F. Schreiber zu *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*.

CHERISTANE: Elf Perlen brachten Glanz und Gold,  
 Doch war das Schicksal dir nicht hold.  
 Die zwölfte ist dein Glück zu nennen,  
 Sie lehret dich, dein Selbst zu kennen.

Alle Lieder sind gestrichen. Die PT-Spieler, die mein Heft verwendeten, akzeptierten diesen liederlosen Raimund nicht und fügten handschriftlich ein: „Heissa lustig ohne Sorgen“, „Ich nehme einen Schlosser mir“, „Wie sich doch die reichen Herren“, Hobellied. Statt des Schlussliedes sagt Valentin: „Nein, wenn man solche Sachen erlebt [...] der Himmel lenkt“.



Ausschnitt aus einem Proszenium von J. F. Schreiber zu *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*.

*Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Romantisches Märchen in drei Akten* von Inno Tallavania. Schreiber. Heft Nr. 42. [1898]

Personen: Astragalus, Rappelkopf, Sophie, Malchen, Silberkern, August, Habakuk, Martha, Salchen, Rappelkopfs verstorbene Weiber: Victoria, Walpurga, Emerentia. Lieschen.

Das Gerüst der Handlung ist gewahrt bis auf das Duell, die Köhlerhüttenzene auf neun Zeilen reduziert.

Tallavania übernahm große Teile seiner Dialoge von der Vorlage, so auch des Alpenkönigs „Wohlan, So laß uns den Versuch beginnen“, druckte aber die Verse in Prosa. Andere Verse sind auf wenige Zeilen reduziert bzw. „prosa-isch“ ersetzt. Ein Beispiel, übernommene Stellen fett gedruckt:

RW, I, 20

RAPPELKOPF. Jetzt bin ich allein, und will es auch bleiben,  
Will mich mit der Einsamkeit zärtlichst beweiben [...]

*Tallavania I, 1*

RAPPELKOPF. **Jetzt bin ich allein und will es auch bleiben**, das heißt nämlich von allen Menschen verschont. Jetzt will ich einen Spaziergang hier im Wald machen und mir die herrliche Abendlandschaft betrachten. Wer kommt denn da? (*Alpenkönig erscheint.*) **Der Kerl sieht aus wie wenn er aus Gufseisen wäre**, so grau.

Alle Lieder sind gestrichen. Dieser nüchterne Raimund überrascht angesichts des Bearbeiters, von dem mehr bekannt ist als von irgendeinem anderen: Innozenz Tallavania (1868–1934), Verfasser von 19 Schreiber-PTT, gebürtiger Linzer, Jurist bei der oberösterreichischen Finanzdirektion, jahrelang Polizei-Oberkommissär, gab in seinem PT in Linz, dem einzigen in Österreich, das außerhalb Wiens bekannt ist, zahlreiche Aufführungen. Er war musikalisch hochtalentiert, und es ist schwer vorzustellen, dass er Raimund in seiner trockenen Schreiber-Fassung aufführte. Sein Theaterzettel ironisierte den Polizeistil: „Zur gefälligen Beachtung. Tabakschnupfen verboten! Hunde müssen daheim bleiben! Während der Ruhepausen darf über das Stück nicht geschimpft werden. Überkleider im Vestibule abzulegen. Applaudieren wünschenswert! Ruhig sitzen, nicht herumwetzen! Direktor Tallavania“.<sup>23</sup>

Auch andere große deutsche PTV boten Raimund an:

*Der Verschwender*. Zaubermärchen in 4 Akten für Kindertheater bearbeitet. NB. Die Theaterfiguren hiezu sind bei uns unter dem Titel „Theaterfiguren Nr. 9768“ zu haben. Neu-Ruppin. Druck und Verlag von Oehmigke & Riemschneider. [1895–1900] 24 S.

Personen: Cheristane, Azur, Flottwell, Klugheim, Amalia, Flitterstein, Wolf, Valentin, Rosa, Damant, Pralling, Helm, Gründlich, Sockel, zwei Schiffer, Diener, ein Juwelier, Landleute, Kinder.

Die Handlung folgt zunächst der Vorlage. Die Bestechung der Baumeister ist ausführlich übernommen. Der Konflikt Rosa–Wolf wird betont. Beim Fest kommt es zur Drohung, aber nicht zum Duell. Der 2. Akt besteht nur aus der Flucht. Im 4. Akt wird Wolf von Krankheit und schlechtem Gewissen geplagt, ist aber daran, auf Flottwell die Hunde loszulassen.

In der Sprache hält sich die Bearbeitung weitgehend ans Original, sodass z. B. in den Szenen Rosa–Valentin der Lokaltone erhalten bleibt. Cheristane und Azur sprechen in Versen. Außer der 1. Strophe des Hobelliedes sind alle Lieder gestrichen.

*Der Verschwender*. Zauberspiel in vier Aufzügen. Für Kindertheater bearbeitet.

<sup>23</sup> Ingeborg Micko, „Das Tallavania-Papiertheater im Stadtmuseum Wels.“ <http://www.figurentheater-wels.at/imago2004tallavania.html>

Dazu gehört der Bogen Theaterfiguren 9355. Druck und Verlag von Gustav Kühn, Neu Ruppin. [1895] 12 S.

Personen: Cheristane, Azur, Flottwell, Valentin, Rosi [*sic*], Gäste, Jäger, Bauern und Bäuerinnen. Die Bearbeitung ist eine extreme Reduktion auf die Dialoge Cheristane–Flottwell, die Bettler-Szenen, Wolfs Schurkerei und Flottwells Heimkehr zu Valentin und Rosa (ohne Kinder).

Die Sprache ist streckenweise dem Original entnommen oder angeglichen. Übernommen sind der Jägerchor, Bettler: „Ach hört des armen Mannes Bitte“, Hobellied, Schlussgesang.

### *Nestroy*

Dem gegenwärtigen Forschungsstand nach waren es nur deutsche PTV, die Nestroy führten. Um 1840 druckte der PTV G. N. Renner, Nürnberg, einen Figurenbogen zum *Lumpazivagabundus* (Hauptgestalten und Wirt Bartsch [Pantsch], Kellnerin Seperl [Sepherl]), aber keinen Text.

Oehmigke & Riemschneider, Neu-Ruppin, druckte [1835–1842] seinen ersten Kindertheaterbogen überhaupt zu demselben Stück. Der Figurenbogen dürfte ein grober Nachdruck des Bogens von Renner sein.<sup>24</sup> Ein Textheft erschien nicht.

Bei demselben PTV erschien zwischen 1845 und 1855 ein Figurenbogen Nr. 1736: *Zu ebener Erde und erster Stock*. Abbildungen und Textheft sind nicht nachzuweisen.

Erst Jahrzehnte später gibt es Texthefte zu Nestroys beliebtestem Stück, das man auch Kindern zuzumuten schien – in moralpädagogischem Zuschnitt.

Die folgenden PTT wurden verglichen mit: Nestroy, HKA *Stücke 5*, Druckfassung, S. 133–187.

Die beiden deutschen Nestroy-PTT entfernen sich in Sprache und Handlung ungemein weiter vom Original als die PTT zu den Raimund-Stücken.

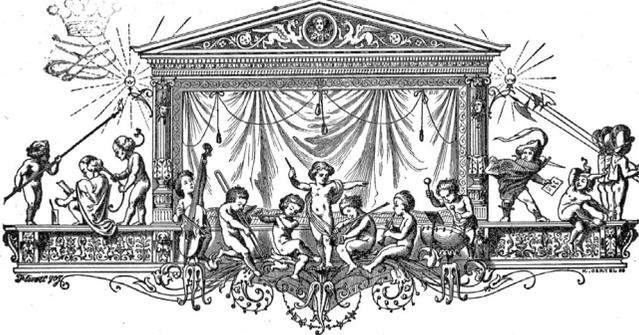
*Der böse Geist Lumpazivagabundus, oder das Liederliche Kleeblatt*. Posse in 2 Aufzügen. Für das Kindertheater bearbeitet. Neu-Ruppin. Druck und Verlag von Gustav Kühn. [1880–1885]. 24 S. Figurenbogen Nr. 6933.

Den Personen Leim, Zwirn, Hobelmann, Jule [Peppi], Pausch [Pantsch], Sepherl hat der Bearbeiter einen Alten zugefügt und aus Nestroys Lotterieverkäufer einen *Handelsjuden* gemacht.

Der Bearbeiter vereinfachte die Haupthandlung und schrieb den Text neu auf hochdeutsch und ohne Zauberrahmen. *Lumpazivagabundus* ist ein Geist, der die Menschen verführt; Knieriem warnt vor ihm, nicht vor dem Kometen. Die Glückszahl (7777) ist nicht Fortuna zu verdanken, sondern dem Zufall, der aber nur sittlich Würdige belohnt: Die drei, selbst arm, haben einen

<sup>24</sup> Abbildungen in Garde (Anm. 3), S. 234, 236.

22. Heft. **Schreibers Kinder-Theater.**



**Lumpazivagabundus.**  
Zauberstück in fünf Akten  
von Ernst Siewert.

**Bis jetzt erschienen:**

1 Hänsel und Gretel.	23 Trompeter von Säckingen.	45 Kaja von Lannenburg.
2 Nischenbrödel.	24 Oberon.	46 Im weißen Röhl.
3 Tischlein deck dich, uzw.	25 Robinson Crusoe.	47 Das Räthgen von Weibromm.
4 Schneewittgen und die sieben Zwergel.	26 Zar und Zimmermann.	48 Der Waffenschmidt.
5 Gisa, die laubhastige Magd.	27 Rag und Moriz.	49 Unbitt.
6 Doktor Faust.	28 Genovesa.	50 Tannhäuser.
8 Hottappchen.	29 Knecht Rupprecht.	51 Der gestiefelte Kater.
9 Dornröschen.	30 Wein.	52 Goh von Verdingen.
10 Der Freischütz.	31 Mikado.	53 Richtenstein.
11 Die Rauber.	32 Puppenstue.	54 Fundergen u. Schweserden.
12 Prinzessin Laufensöhn.	33 Panzer Rafeleis.	55 Martie.
14 Die besauberte Fasel.	35 Iwerkfönig Laurit. [Lagen.	56 Siegfried.
15 Die Zauberslöte.	36 Die Reise um die Erde in 80	57 Der sitzende Holländer.
16 Das tapfere Schneiderlein.	37 Nabin oder die Wunderlampe.	58 Hans Sachs.
17 Ralf Storch.	38 Die Kinder des Kapitän Grant.	59 Don Lujiote.
18 Mitternacht.	39 Mi-Waga und die 40 Rauber.	60 Der kleine Dämmling.
19 Rattenfänger.	40 Jungfrau von Orleans.	61 Till Eulenspiegel.
20 Der Verschwenber.	41 Der Müller und sein Kind.	62 Die Prinzessin u. d. Schweines- hirt.
22 Lumpazivagabundus.	42 Der Alpenfönig und der	63 Der Froschfönig.
	44 Wallenstein. [Renschenfeind.	64 Der Bauernfönig.

**Figurenbogen anhängend.**

Verlag von J. F. Schreiber in Göttingen und München.

Umschlagbild des Papiertheater-Texthefts von J. F. Schreiber zu *Lumpazivagabundus*.

Bettler beschenkt. Knieriem versäuft den Gewinn, Zwirns Hochstapelei ist gestrichen. Ohne weitere Versuchungen sind die zwei bekehrt. Knieriem hat den besten Vorsatz, sich zu bessern, „wenn nicht der böse Geist Lumpazivagabundus einen Strich durch die Rechnung macht“. Leim kontert, dass Arbeit und Zufriedenheit gegen Lumpazivagabundus gefeit machen. Knieriems Gelöbnis „Kein Bier mehr, höchstens ein paar Glas alle Tage“ wird übertönt vom Schlusschor: „Handwerk hat einen goldenen Boden! An die Arbeit! Hurrah!!“

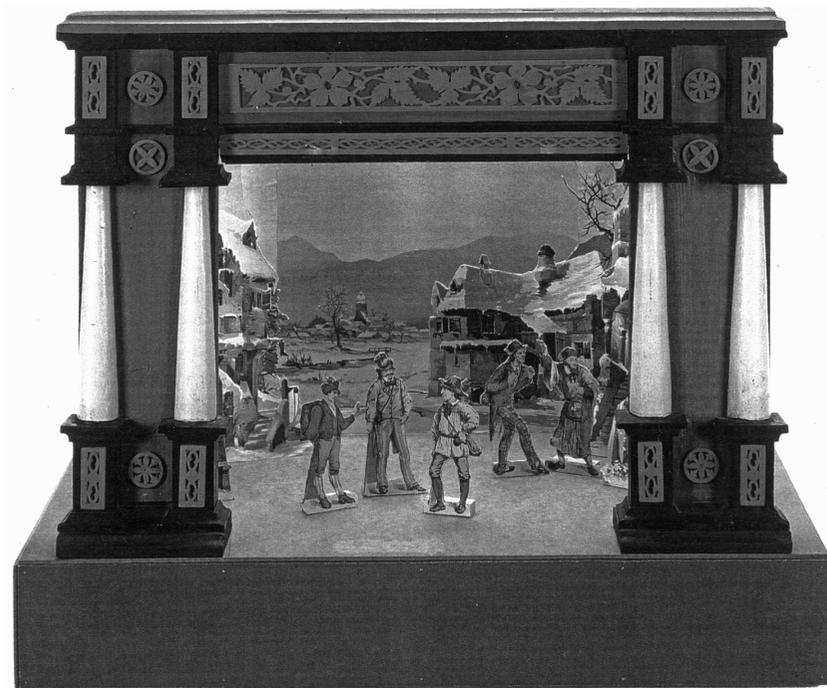
Verse: „Die Stadt in der Näh“, „Wir wollen in die Stadt marschieren“. Also ein *Lumpazivagabundus* ohne Weltuntergangschanson, ohne Brief „vom Leim“, aber nicht ohne Schülerhumor; Knieriem: „Ich bin, erlaubt mir die Bitte, auf diesem [Stroh-]Lager der Dritte“!



Mandelbogen von J. F. Schreiber zu *Lumpazivagabundus*:  
 Obere Reihe: Stellaris, Feenkönig / Fortuna, Glücksgöttin / Diligentius, guter Geist /  
 Lumpazivagabundus, böser Geist / Leim, Tischlergeselle / Zwirn, Schneidergeselle.  
 Untere Reihe: Knieriem, Schustergeselle / Lotterielohändler / Lenchen Leim /  
 Lumpazivagabundus als Handwerksbursche / Diligentius als Handwerksbursche /  
 Zwirn im Schlafrock.

*Lumpazivagabundus*. Zauberstück in 5 Akten. Für Kinder neu bearbeitet von Ernst Siewert. Verlag von I. F. Schreiber in Esslingen und München [1885] 22. Heft. 16 S. [Auflage 5985, Verkauf 3030, Beliebtheit 23].

In seiner hochdeutschen Fassung behielt Siewert die Hauptpersonen bei (Peppie = Lenchen), jedoch ohne Amorosa. Dem bösen Geist Lumpazivagabundus stellte er einen guten gegenüber: Diligentius, „Geist des Fleißes und der Ordnung, Beschützer der Nüchternheit und der Morgenstund“. Beide Geister verwandeln sich in Handwerksburschen; der böse will Zwirn und Knieriem wieder zur Liederlichkeit verführen (so nimmt er dem auf dem Kirchhof [!] schlafenden Säufer sein letztes Geld, um ihn der Bettelei auszuliefern): der andere Handwerksbursch bekehrt sie durch gutes Beispiel,



Dekoration von J. F. Schreiber zu *Lumpazivagabundus* (hölzernes Proszenium anonyme Handarbeit um 1900).

indem er verdreifacht in ihren Werkstätten vorbildlich arbeitet. Zur Bekehrung Zwirns verwandelt sich Diligentius außerdem in eine Wirtschafterin. Leim steigt in den Möbelexport ein, Zwirn schneidert des Bürgermeisters Rock und heiratet seine Tochter, Knieriem wird Hoflieferant: der König will die Stiefel für seine Soldaten bei ihm machen lassen. – Eine preußische Karriere mit Heeresauftrag. – Vorbild für die Bürgerkinder im Deutschland der 1880er Jahre. Fortuna gibt sich geschlagen – aber nicht von der Liebe. Siewerts moralpädagogische Muse ließ sich was einfallen: Eine PT-Lehr-Posse des Positiven bis zur Lächerlichkeit.

Verse: Wir fechten uns gar lustig durch die Welt,  
Bald um ein Stückchen Brot, bald um das Geld.

FORTUNA (Glückszahl 6666):

Ihr Schläfer, auf! wacht auf!  
Das Glück nimmt seinen Lauf,  
Erhebet euch sogleich,  
Ihr seid jetzt überreich!

## IV.

*Zum Bildungswert des PT*

Neben reiner Unterhaltung als Zimmer und Tischtheater war sein Bildungsaspekt nicht zu unterschätzen, da es nicht nur eine Einführung in das zeitgenössische Theater der damaligen Zeit lieferte, sondern auch „eine spätere Auseinandersetzung mit dem Inhalt der gebotenen Stücke vorbereitete“.<sup>25</sup> Man mag den Bildungswert solcher lückenhaften Inhaltsangaben bezweifeln. War die Papier-Theaterspielerei nur ein Geschäft für Verleger und Bearbeiter auf Kosten der Literatur? Reitzle ist optimistisch: „Der flüchtigen, oberflächlichen Begegnung auf dem PT folgte – und das ist für alle Spieler und Zuhörer zu unterstellen – die vertiefende Kenntnis durch (Schul)Lektüre und Theaterbesuch“.<sup>26</sup> Jedenfalls waren die PTT als Kinder- und Jugendliteratur von der Kritik nicht auszunehmen, die schon Ende des 19. Jahrhunderts gegen kindertümliche Bearbeitungen literarischer Werke erhoben wurde.<sup>27</sup> Liest man freilich nur eine der begeisterten Erinnerungen, dann wird Kritik zu Papier und das des Theaters lebendig:

Wer das nicht selbst in seiner eigenen Kindheit erlebt hat, wer nicht in jüngeren Jahren vor der Bühne gesessen ist und später mit zunehmendem Alter dann dahinter selbst gespielt hat, der kann diesen unnennbaren Zauber nicht nachempfinden. Tagelang vor einer Vorführung gab es unter den Geschwistern kein anderes Gespräch [...], und tagelang nachher wurde sie immer wieder besprochen. Die Erlebnisse, die das Spiel auf der kleinen Bühne dem jungen Menschen vermittelte, waren so tiefgehend, daß sie ihn [...] während seines ganzen Lebens begleiteten.<sup>28</sup>

---

25 Zwibauer (Anm. 7), S. 17.

26 Reitzle (Anm. 3), S. 182.

27 Siehe Heinrich Wolgast, *Das Elend unserer Jugendliteratur*, Worms 1896.

28 Kaut (Anm. 3), S. 81 f.

Nikola Roßbach

*Hab' die Ehre!*

**Theatrale Parodie im Wiener Fin de Siècle**

Die literarische Moderne hat viele Gesichter. Eines davon, ein komisches, humorvoll-witziges, nicht eben das bekannteste, ist die Parodie. Der Funktionszusammenhang von Parodie und Moderne um 1900 wurde verschiedentlich wahrgenommen, selten allerdings differenziert in seiner Komplexität untersucht. Im Folgenden sei die Parodie, speziell die theatrale Parodie in Wien, als ebenso integraler wie subversiver Bestandteil der frühen literarischen Moderne beschrieben.

Um die Jahrhundertwende nimmt die deutschsprachige Produktion von Parodien auffallend zu, zumal im Bereich Drama und Theater. Dieser Parodienboom fand auf Kleinkunstabühnen, in Zeitschriften und Büchern statt, insbesondere in den großen Metropolen – auch in Wien, obwohl dort die Voraussetzungen für Parodien viel ungünstiger waren als in Berlin und München. An der Donau konnten sich Kabarett und Brettel bekanntlich nicht in ähnlicher Weise durchsetzen; der Markt literarischer und humoristischer Zeitschriften war kleiner, die Verlagslandschaft karger. In der österreichischen Hauptstadt gab es keine Bühnen wie Schall und Rauch, Berliner Parodie-Theater und Elf Scharfrichter (allerdings hielten all diese Gastspiele dort ab), es gab keine Zeitschriften wie *Kladderadatsch*, *Jugend*, *Lustige Blätter* und *Ulk*, keine humoristischen Heftreihen wie die *Fastnachts-* oder die *Ulk-Bühne* des Eduard Bloch Verlags. Auf den ersten Blick scheint die Parodie im Land Raimunds und Nestroys, im Land des Wiener Volkstheaters, als dessen „Ferment“<sup>1</sup> man die Parodie bezeichnet hat, am Ende des 19. Jahrhunderts ausgedient zu haben.

Ein zweiter Blick lohnt jedoch. Entgegen pauschalen Behauptungen lässt sich ein vielfältiges Spektrum parodistischer Aktivität im Wiener Fin de Siècle ausmachen. Berühmte Namen wie Arthur Schnitzler, Karl Kraus und Oskar Kokoschka stehen ebenso dafür wie Carl Costa, Egon Friedell, Julius Hopp, Carl Lindau, Richard von Muth, Alfred Polgar, Alexander Roda Roda, Theodor von Sosnosky, Kory Towska und andere. Neben Personen lassen sich Bühnen und Druckmedien anführen, die die Produktion, Distribution und Rezeption theatraler Parodien verantworten.

Nach einer knappen terminologisch-theoretischen (I) und literarhistorischen Standortbeschreibung (II) sowie einem Blick auf Wiener Orte und Medien der

1 Otto Rommel, ‚Einführung‘, in: *Das parodistische Zauberspiel* (= Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater, Bd. 3), Leipzig 1937, S. 5–41, hier S. 14.

theatralen Parodie um 1900 (III) sollen einerseits eine Typologie der theatralen Parodie im Wiener Fin de Siècle entworfen (IV), andererseits durch exemplarische Einzeldarstellungen Einblick in Art und Vielfalt der parodistischen Impulse der zeitgenössischen Wiener Theaterkultur gegeben werden (V).

## I.

Die vorgestellten Korpusuntersuchungen basieren auf einem bestimmten Parodiemodell. Dieses Modell, das ich an anderer Stelle in Abgrenzung zu anderen Positionen der Parodieforschung entwickelt habe,<sup>2</sup> sei kurz und ergebnisorientiert skizziert – der Theoriearbeit vorgeordnet ist hier ein dezidiert empirisch-historisches Interesse.

Parodie wird weit gefasst, da sich ein enger Begriff, der beispielsweise Travestien ausschließt, von vornherein restriktiv auf das vorhandene Material auswirken würde. Sie ist referenziell strukturiert, basierend auf der Dialektik von Wiederholung und Differenz. Die Art der Referenz kann literaturkritisch, bloß ulkig/unkritisch oder instrumentell (Instrumentalisierung der Vorlage für anderweitige Kritik) sein. Bei parodistischen Prozessen kommen verschiedene Änderungstechniken zum Einsatz: Auslassung, Hinzufügung, Ersetzung, Verzerrung und Umstellung. Häufige, aber nicht unerlässliche Parodiemerkmale sind Komik und Kritik; Kritik ist allenfalls unerlässlich im Sinne von Distanz bzw. Differenz.

Zudem geht es hier um theatrale, nicht etwa lyrische oder Prosa-Parodien. Relevant sind folglich Texte und Aufführungen mit theatralen und dramatischen Strukturen und Elementen, die auf eben solche referieren. Sie können auf Epochen, Gattungen, Autoren, Theatertexte (Themen, Motive, Figuren, Sprache, Handlung, Nebentext), auf Aufführungen (Körper, Ton, Raum) und auf weitere Theaterspekte wie Regie, Schauspielstil und Bühnenstil Bezug nehmen.

Die Unter Aspekte zur Aufführung verdienen einige Aufmerksamkeit, denn der Theaterbezug von Parodien wurde bisher nicht genügend berücksichtigt. Die meisten Parodieforscher marginalisieren die theatrale Parodie und verwenden kein spezielles, der Plurimedialität des Theaters adäquates Analyseinstrumentarium. Eine Ausnahme stellen bezeichnenderweise die Experten für das Wiener Volkstheater dar. Jürgen Hein legitimiert die Sonderstellung der von ihm so genannten ‚theatralischen Parodie‘ damit, dass „zu dem im engeren Sinne verbalen System noch das System der nicht verbalen Darstellungsmittel tritt (Mimik, Gestik, Kostüm, Bühnenbild, Musik), die den parodistischen Charakter z. T. verstärken oder akzentuieren“.<sup>3</sup> Christian Grawe rät, hinsichtlich des Wiener Volkstheaters „einen nicht ausschließlich vom Textverständnis be-

2 Vgl. Nikola Roßbach, *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914*, Bielefeld 2006, Kap. II.3. Die in Abschnitt I folgende Darstellung beruft sich auf dort Erarbeitetes.

3 Jürgen Hein, ‚Nachwort‘, in: *Parodien des Wiener Volkstheaters*, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 1986, S. 383–411, hier S. 383.

stimmten, undogmatischen Parodiebegriff zu verwenden“; die „Theaterparodie“ sei „als aufgeführter Text zwangsläufig etwas anderes [...] als eine textuale Bearbeitung, denn das *Wort* wird nun Teil des *Spiels*“.<sup>4</sup>

Die von Hein aufgelisteten Komponenten kann man mit Hilfe der Theatersemiotik systematisch vervollständigen, so dass sich drei zur Aufführung gehörige theatrale Zeichenkomplexe differenzieren lassen: Körper (Mimik, Gestik, Proxemik, Maske, Frisur, Kostüm), Ton (Sprache, Musik, Geräusche) und Raum (Raumkonzeption, Bühnenbild, Requisiten, Beleuchtung).

Die skizzierte Parodiedefinition begrenzt das Korpus und stellt zugleich Analyseparameter zur Verfügung, auf die im exemplarischen Teil V selektiv zugegriffen wird.

## II.

Dem Boom der theatralen Parodie um 1900 geht eine Tradition voraus. Selbstredend könnte man bis zu den Satyrspielen der griechischen Antike zurückgehen; hier soll jedoch lediglich das 19. Jahrhundert kurz in den Blick genommen werden, in dem wichtige parodistische Impulse aus bürgerlichen Vereinen, Clubs, Gesellschaften und kleineren Zirkeln wie etwa der Wiener Ludlamshöhle<sup>5</sup> kommen. Noch entscheidender für die Geschichte der theatralen Parodie im 19. Jahrhundert ist natürlich das – bevorzugt zitierende, transformierende, parodierende – Wiener Volkstheater. Seine Parodien arbeiten ebenso mit harmlos-heiterem Ulk wie mit sporadischer Zeit- und Literaturkritik. Generell ist vorlagenbezogene Kritik hier eher schwach ausgeprägt; Komik funktioniert vor allem parodieimmanent, nicht intertextuell. Die Grenzen zur Lokalposse sind fließend.

Für Alfred Liede ist die Zeit der „Theater-Parodie“ nach Nestroy generell vorbei. Als Ausnahme gilt ihm das noch nach 1870 Dramen der großen Bühne parodierende kölnische Volkstheater; daneben existiere im deutschsprachigen Bereich nur noch der halbliterarische „Bereich der Jux-, Karnevals- usw.-Spiele“.<sup>6</sup> Dass die Behauptung Liedes so allgemein keineswegs zutrifft, habe ich in der zitierten Studie *Theater über Theater* an einem Korpus von 600 Parodien zu zeigen versucht. Und auch speziell in Wien ist die theatrale Parodie nach Nestroy nicht tot, auch die österreichische Theaterkultur partizipiert am Parodieboom.

4 Christian Grawe, ‚Nachwort‘, in: „*Wer wagt es, Knappersmann oder Ritt?*“ *Schiller-Parodien aus zwei Jahrhunderten*, hg. von Christian Grawe, Stuttgart 1990, S. 231–288, hier S. 278; Hervorhebung im Original.

5 Vgl. dazu Alfred Liede, Artikel ‚Parodie‘, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammer, 2. Aufl. hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Berlin 1966, Bd. 3, Lfg. 1, S. 12–72, hier S. 27.

6 Ebd., S. 35.

## III.

Erst bestimmte personen-, institutionen- und mediengeschichtliche Faktoren ermöglichen den Parodienboom. Die parodierelevanten Publikations-, Distributions- und Rezeptionsorte und -medien sind erstens Bühnen, zweitens Druckerzeugnisse.

Vor allem an *kleinen* Bühnen ist das Genre der theatralen Parodie zu verorten; große städtische, höfische oder private Theater führen es traditionellerweise eher selten im Programm. In Wien stellt sich die Situation jedoch etwas anders dar als in den deutschen Metropolen, da zahlreiche auch größere Bühnen durch ihre Volkstheatertradition parodistischen Tendenzen von jeher eng verbunden waren. Im 1862 eröffneten Pratertheater Johann Fürsts etwa – zunächst Sing-spielhalle, ab 1870 konzessioniertes Volkstheater im k. k. Prater, ab 1872 Fürst-Theater, später Jantschtheater und Lustspieltheater – wurde die theatrale Parodie im Sinne Nestroys „von seinen Nachahmern“ kontinuierlich gepflegt.<sup>7</sup> Doch nicht nur im Prater, sondern auch auf anderen mittleren und großen Wiener Bühnen werden bis ins 20. Jahrhundert Parodien inszeniert: im Carltheater, im Theater an der Wien, im Theater in der Josefstadt, im Volkstheater in Rudolfsheim und im Deutschen Volkstheater.

Ein besonders zeittypischer Aufführungsort der Parodie ist das literarische Kabarett, das um 1900 vor allem in Berlin, aber auch in anderen deutschen, österreichischen und schweizerischen Städten zu einer ersten großen Blüte gelangt. Kleinkunsth Bühnen, Kabaretts, Varietébühnen, Possenbühnen und Künstlerkneipen sprießen aus dem Boden; allerdings führen nur wenige dieser Einrichtungen theatrale Parodien im Repertoire. In Wien sieht man sie im Intimen Theater, im Vaudevilletheater, im Etablissement Carl Steidler, in Cabaret Fledermaus und Cabaret Nachlicht, in Danzers Orpheum, im Budapester Orpheum und in der Hölle.

Doch auch in Druckmedien wird parodiert. Ohne die Etablierung von Buch, Zeitschrift und Zeitung als Massenmedien im 19. Jahrhundert ist der Parodienboom nicht zu denken. Ein Berufsschriftstellertum, das auf den wachsenden Lektürebedarf reagiert, entsteht ebenso wie ein ausgeprägtes professionelles Humoristentum.

Im letzten Jahrhundertdrittel sind humoristische Anthologien, Almanache und Heftreihen zunehmend präsent auf dem österreichischen, vor allem aber dem deutschen Buchmarkt. Lediglich die *Wiener Humor-Sammlungen*<sup>8</sup> Carl

7 Otto Wladika, *Von Johann Fürst zu Josef Jarno. Die Geschichte des Wiener Pratertheaters*, 3 Bde., Diss. (masch.) Wien 1960, Bd. 1, S. 45. Ähnlich wie Wladika (Bd. 1, S. 64) beschreibt Liede das Repertoire des Pratertheaters als ‚gesunkenes Wiener Volkstheater‘, vgl. Liede (Anm. 5), S. 59.

8 Der *Wiener Humor* erschien ab 1886 in mehrbändigen Serien bei Moritz Stern in Wien und wurde wiederholt aufgelegt; ab 1887 erschien er, zeitweilig parallel und ebenfalls in mehreren Auflagen, bei Daberkow in Wien. – Keine Parodie findet sich übrigens in der humoristischen Anthologie *Benjamin Schier's Wiener Humoresken. Eine Sammlung der*

Adolf Frieses stellen den Anthologien eines Eduard Linderer, Hermann Schönrock oder Edmund Wallner in den Achtzigerjahren ein österreichisches Pendant zur Seite. Noch wichtigere Publikationsorte der theatralen Parodie sind humoristische und literarische Zeitschriften. Allerdings finden sich fast alle belegbaren Zeitschriftenparodien in wenigen *deutschen* Witzblättern; für den Publikationsort Wien dagegen ergab eine ausgiebige Recherche in knapp 30 literarischen, theaterbezogenen und humoristischen Journalen<sup>9</sup> ein nur spärliches Ergebnis. Lediglich in den Zeitschriften *Der liebe Augustin*, *Die Muskete*, *Die Wage*, *Die Zeit*, *Neue litterarische Blätter*, *Wiener Specialitäten* und *Österreichische Eisenbahn-Zeitung* fanden sich je ein bis zwei Parodien.

#### IV.

Die Analyse eines Korpus von knapp achtzig Parodien<sup>10</sup> ermöglicht den skizzenhaften Entwurf einer Typologie, die die theatrale Parodie im Wiener Fin de Siècle hinsichtlich Zeit, Medien und Tendenz beschreiben kann.

Die Parodien – Texte und Aufführungen – stammen aus dem Zeitraum von 1870 bis 1914. Leider ist trotz gewissenhafter Recherche Vollständigkeit unerreichbar, was vor allem an der dürftigen Quellenlage liegt. Gerade der Bereich Kleinkunst und Kabarett ist schlecht dokumentiert, da dort Aufgeführtes selten archiviert wurde. Der Bereich Presse und Buch ist ebenso wenig komplett abzudecken. Weder sind alle relevanten Medien (etwa kurzlebige Witzblätter) konserviert noch können sämtliche erhaltenen Druckerzeugnisse der Zeit auf entsprechende Texte hin durchgesehen werden. Dennoch kann für die erstellte Typologie Repräsentativität in Anspruch genommen werden: Die wichtigsten Zeitschriften wurden fast ausnahmslos erfasst, zahlreiche humoristische Anthologien eingesehen, alle bekannten künstlerisch mehr oder weniger ambitionierten Kleinkunsth Bühnen berücksichtigt, darüber hinaus gezielte Recherchen zu Autoren, Institutionen und Stichwörtern in Bibliotheken, Bühnenalmanachen, Nachlass- und Theaterzensurarchiven durchgeführt.

Die korpusrelevanten theatralen Parodien wurden auf Wiener Bühnen präsentiert und/oder in Wiener Druckerzeugnissen publiziert. Erfasst werden also nicht nur Produktionen österreichischer Schriftsteller und Theatermacher, sondern auch Importe – diese machen über ein Drittel der aufgeführten Parodien aus. Wenn eine der berühmtesten Parodien der Jahrhundertwende, Hanns von Gumpenbergs *Nachbar*, im Wiener Cabaret Nachtlicht gespielt wird, übrigens fünf Jahre nach der Elf-Scharfrichter-Premiere in München, oder wenn Otto Erich Hartlebens bekannte Ibsen-Parodie *Der Frosch* noch über fünfzehn Jahre

---

*ausgewähltesten Einakter, Vorträge, Intermezzos und Soloscenen*, Wien 1892.

<sup>9</sup> Noch nicht berücksichtigt wurden die Witzblätter *Figaro* und *Kikeriki*.

<sup>10</sup> Vgl. *Wien parodiert. Theatertexte um 1900*, hg. von Nikola Roßbach, Wien 2007, Anhang: Wiener Parodien 1870–1914, S. 317–345. Der vorliegende Beitrag basiert auf dem dort zusammengestellten Material.

nach der Berliner Uraufführung den Weg in das Theater in der Josefstadt findet, dann sind das wichtige Ereignisse der Wiener Parodie- und Theaterkultur.

Was die Datierung der theatralen Parodien betrifft, so zeigt eine breit angelegte Recherche zum Zeitraum 1870–1914<sup>11</sup> eine deutliche Kumulation theatraler Parodien um 1900. Fast 80 % der belegten Parodien erscheinen in Österreich zwischen 1890 und 1906; im deutschsprachigen Raum insgesamt sind es übrigens zwei Drittel.<sup>12</sup> Allerdings werden die Österreicher mit Verspätung parodistisch aktiv. Während in den 1890-er Jahren ein knappes Drittel des deutschsprachigen Gesamtkorpus an theatralen Parodien erscheint, sind es in Österreich nur gut 10 %; im Gegenzug sind in Österreich von 1900 bis 1909 zwei Drittel, für das Gesamtkorpus nur noch ein gutes Drittel zu verzeichnen.

Zu den Medien der Erstpublikation, Bühnenaufführung, Buch und Zeitschrift: Das Gros der Wiener Parodien, über 70 %, wurde aufgeführt; der Rest der belegbaren Parodien verteilt sich etwa 2 : 1 auf Zeitschriften- und Buchdruck.

Zur Tendenz lässt sich feststellen, dass die Ulkparodien gut zwei Drittel der theatralen Parodieproduktion einnehmen; höchstens 20 % sind literaturkritisch ausgerichtet. Der Rest verteilt sich auf eine verschwindend geringe Anzahl politisch-instrumenteller Texte, wohlwollender Nachdichtungen – parodistischer Grenzfälle – und auf etwa 10 % Parodien, für die keine Angaben möglich waren.

## V.

Vier theatrale Parodien – aus den Publikationsmedien Vorstadttheater, Kabarett, Zeitschrift und Anthologie – sollen vorgestellt werden, um die Parodienlandschaft der Wiener Jahrhundertwende exemplarisch zu beleuchten.

### 1. Carl Costa: *Hab' die Ehre!*<sup>13</sup>

Carl Costa (1832–1907), eigentlich Karl Kostia, ist Beamter, Schriftsteller, Journalist und Theatermann. In Wien, wo er lebt und arbeitet, verfasst er erfolgreiche

11 Mit Abstand die meisten theatralen Parodien erschienen um die Jahrhundertwende. Zur Absicherung dieser Aussage wurde ein großzügiger Zeitraum vor und nach dem Peak überprüft.

12 Zugrunde liegen die Auswertungen eines Korpus von 600 deutschsprachigen theatralen Parodien, vgl. Roßbach (Anm. 2).

13 Carl Costa, *Hab' die Ehre! Aristokratisch commerzielles soziales Volkscafé. (Hermann) Sudermann'sches Spreestück in zwei Vorder- und zwei Hinterhäusern*, hdschr. Manuskript in der Theater-Zensursammlung des Niederösterreichischen Landesarchivs in St. Pölten, Karton 383 (Schauspielbühnen. Theater in der Josefstadt. 1890. 154–171. 1891. 4–187). Erstdruck in: *Wien parodiert* (Anm. 10), S. 24–93; nähere Erläuterungen zur Parodie dort. Im Manuskript erscheinen die Sprechernamen zentriert, unterstrichen und mit Schlusspunkt, die Regieanweisungen in der Regel eingeklammert (/: :) und unterstrichen.

Volksstücke, Lokalpossen, Operettenlibretti und theatrale Parodien<sup>14</sup> – „humorvolle, ein wenig sentimentale und sehr wienersische Unterhaltung“.<sup>15</sup> Von 1879 bis 1891 redigiert er das politische Witzblatt *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen*.

Costas Parodie *Hab' die Ehre!* signalisiert schon im Untertitel ihren Bezugspunkt: *Aristokratisch commerzielles soziales Volkscafé. (Hermann) Sudermann'sches Spreestück in zwei Vorder- und zwei Hinterhäusern*. Sudermanns bekanntes Stück *Die Ehre* hatte in Wien Furore gemacht und dort die Naturalismusrezeption, wenn auch die eines sehr gemilderten Naturalismus, eingeleitet. Die an der französischen Sittenkomödie geschulte Konventionalität Sudermanns, eines der meistgespielten – und meistparodierten – zeitgenössischen Autoren, machte seine Stücke beim Berliner und erst recht beim Wiener Publikum, für das der Naturalismus Neuland war, genießbar.<sup>16</sup> Carl Costa reagiert unmittelbar auf die Aufsehen erregende Wiener Erstaufführung im Theater an der Wien am 18. Oktober 1890: Höchstwahrscheinlich nur 18 Tage später, am 16. November, wird *Hab' die Ehre!* im Theater in der Josefstadt aufgeführt.<sup>17</sup>

Costa macht aus dem Original, indem er vorwiegend die Änderungstechniken Verzerrung und Hinzufügung einsetzt, eine mehr oder weniger unterhaltensame Posse. Dennoch bleibt das Original deutlich erkennbar; Personen, Inhalt, Handlung, Dramaturgie und Bühnendekoration werden übernommen, letztere soll regelrecht kopiert, nicht parodiert werden: „*der Original-Decoration möglichst ähnlich*“; „*der Original Dekoration entsprechend*“<sup>18</sup> heißt es in der einleitenden Regieanweisung.

Costas Regieanweisungen zur Raumgestaltung, zu Mimik, Gestik und Proxemik, Maske und Kostüm der Darsteller sind stellenweise ausführlich, beziehen sich jedoch nie parodistisch auf das Original, sondern sind sorgfältig

14 Im Niederösterreichischen Landesarchiv befinden sich acht theatrale Parodien Costas: *Der Dallesmann, Der geschundene Raubritter, Die drei Hamlet, Die Fälle der Clémenceau, Die überrote Ueberrobe, Frou Frou, Georgette* und *Hab' die Ehre!* Sie wurden, abgesehen von der frühen *Frou-Frou*-Parodie (1870), zwischen 1887 und 1902 auf verschiedenen Wiener Bühnen aufgeführt, vor allem im Theater in der Josefstadt, aber auch im Deutschen Volkstheater, Vaudevilletheater und Carltheater. Nähere Erläuterungen zu den Parodien in *Wien parodiert* (Anm. 10), Anhang, Nr. 17–24, S. 322–326.

15 Dieter Schmutzer, *Wienerisch g'redt. Geschichte der Wiener Mundartdichtung*, Wien 1993, S. 197.

16 Siehe zum Einzug des Berliner Naturalismus in Wien ausführlich Peter Sprengel, Gregor Streim, *Berliner und Wiener Moderne: Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Mit einem Beitrag von Barbara Noth, Wien, Köln, Weimar 1998, S. 383–428. *Die Ehre* offerierte „den skandalumwitterten Naturalismus in popularisierter und unterhaltsamer Form“ (S. 383).

17 Auf dem Deckblatt des Manuskripts befindet sich u. a. die handschriftliche Notiz „Erste Aufführung 6/ii 1890“; auf der letzten Seite folgt die auf den gleichen Tag datierte Zensurgenehmigung.

18 Costa (Anm. 13), S. 3.

durchdachte parodieimmanente Spielanweisungen<sup>19</sup> des Theaterrouтинiers für die Darsteller des Josefstädter Theaters, das Costa selbst von 1882 bis 1885 leitete.

Auch Komik funktioniert nicht intertextuell, sondern parodieimmanent. Um etwas witzig zu finden, muss man die Vorlage nicht unbedingt kennen. Man lacht (oder soll lachen), wenn Vater Heinecke vorgibt, ein lahmes Bein zu haben, und dann mal rechts und mal links hinkt, oder wenn Robert, als er seinem Vater ehrerbietig die kleisterverschmierte Hand küssen will, das Gesicht verzieht. Nur selten gewinnt Costas Humor eine derbere, gar obszöne Note. Die Zensur versteht da allerdings auch keinen Spaß: Zwar toleriert sie Doppeldeutigkeiten wie diejenige, dass die lebenslustige Alma meist „außen zu thun“ und „viel natürliche Anlagen“ habe, streicht hingegen rigoros aus der anklagenden Rede ihres moralinsauren Bruders Robert den Ausdruck „die verlorene Unschuld“.<sup>20</sup>

Costa will keine Naturalismuskritik üben, sondern unterhalten. Dazu fügt er Theaterwirksames für Ohr und Auge hinzu: Gesangseinlagen, schöne Kostüme und einen Maskenzug.<sup>21</sup> Die Vorderhaus–Hinterhaus-Problematisierung des Originals wird lediglich gestreift; auf eine polemisch-sozialkritische Rede des unterprivilegierten Robert folgt sogleich, nachdem Graf Trast ihn noch schnell zum Millionär gemacht hat, die Vereinigung des Hinterhäuslers mit der reichen Vorderhäuslerin Amalie. Vor allem dient die Aufteilung der Bühne in die zwei Szenerien Vorder- und Hinterhaus, die sicher nicht zufällig an Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* erinnert, als Anlass für slapstickartige Witze. Der Diener des Vorderhauses wird von einem Nagel getroffen, den Hinterhausbewohner Heinecke in die Wand schlägt; dieser gerät seinerseits einmal versehentlich ins Vorderhaus, weil ihn „der Inspizient auf die g’fehlt Seiten h’ausg’schickt“ hat – so Heinecke, erschrocken aus seiner Rolle fallend, im Wiener Dialekt, um dann gekonnt berlinerisch zu improvisieren: „Nu, ick wollt mir nur mal nach Ihrem werthen Befinden erkundigen!“<sup>22</sup> Möglicherweise steht hinter dem Dialektswitching indirekt die kritische Frage nach der Adäquatheit des

19 Siehe z. B. die Nebenbemerkungen: „NB: In jener Abtheilung, in welcher eben kein Dialog stattfindet ist die Handlung pantomimisch auszudrücken u weiterzuführen, doch so, daß hiedurch die Wirkung des gesprochenen Wortes nicht beeinträchtigt wird, weshalb denn auf die Eintheilung der pantomimisch durchzuführenden Scenen bei der Inscenesetzung des Stückes besondere Rücksicht zu nehmen ist.“ (ebd., S. 14) und „NB: Wird fortgesetzt in dieser Weise, kann jedoch eigentlich erst auf der Bühne eingetheilt und fixirt werden.“ (S. 26)

20 Ebd., S. 29, 99; „die verlorene Unschuld“ ist eingeklammert und durchgestrichen.

21 Bezeichnenderweise ist das Entscheidende an Almas Verkleidung nicht der inhaltliche bzw. handlungskonstitutive, sondern der dekorative Aspekt: „Aus der zweiten Seitenthüre Alma nun als Indianerin, jedoch nicht karrikiert gekleidet. Kann auch irgend ein anderes kleidsames phantastisches Costüm gewählt werden und wäre dann die Dialogstelle der 7. Scene demgemäß abgeändert worden, in der Schlußscene dasselbe Costüm.“ (Ebd., S. 113)

22 Ebd., S. 12 f.

Berliner Naturalismus für die österreichische Theaterkultur. Allerdings wird Kritik von Costa, wenn überhaupt, mit einem Augenzwinkern geübt.

## 2. Anonym: „Ibsen-Parodie“<sup>23</sup>

Am 12. Dezember 1910 genehmigte die Wiener Zensur die Aufführung der „Ibsen-Parodie“ eines ungenannten Verfassers im Kabarett Hölle.<sup>24</sup> Es handelt sich um die wienerische Transformation und Trivialisierung einer der bekanntesten Parodien der Jahrhundertwende, Rudolf Bernauers *Nora*. Bernauer deklinierte bei der Premiere seines Berliner Kabarett *Die bösen Buben* am 16. 11. 1901 – man beachte die neunjährige Verzögerung des Wiener Bearbeiters – Henrik Ibsens *Ein Puppenheim* (ED 1877, UA 1879, dt. ED 1878, dt. EA 1880) durch die Schreibstile verschiedener Autoren: *Nora letzter Akt, letzte Scene. In der Bearbeitung von Frank Wedekind, Maeterlinck, Georg Hirschfeld, Alexandre Bisson, Josef Lauff*.<sup>25</sup> Der Hölle-Autor nun schreibt Teilparodien um, lässt diejenigen auf Bisson und Hirschfeld weg, ergänzt zwei auf das Schlierseer Bauerntheater und Leo Fall und macht aus dem belgischen Symbolisten Maurice Maeterlinck einen Österreicher (Hofmannsthal) – die auffällige Verwienerung der Vorlage ist ein Merkmal beinahe aller hier relevanten Parodien, die auch damit in der örtlichen Volkstheatertradition stehen.

Doch noch weiteres verändert der Ibsen-Parodist. Während Bernauers Text von bissig-ironischer Literaturkritik zeugt, ist der Humor des unbekanntem Österreichers größer und geschwätziger. Ganz entsprechend dem eher seichten Niveau der Hölle<sup>26</sup> hebt er auf bloßen Ulk ab. Die Gegenüberstellung zweier Passagen, der jeweils ersten Wortwechsel in der Symbolismus-Teilparodie, kann den Unterschied verdeutlichen. Bernauers Maeterlinck-Teilparodie beginnt wie folgt:

HELMER. Ich sehe schauernd, daß Du Dich umgekleidet hast, ich bitte Dich, geh' zu Bett!

- 23 Anonym, „Ibsen-Parodie“, Typoskript in der Theater-Zensursammlung des Niederösterreichischen Landesarchivs, Karton 75 (Kleinkunst-Bühnen. Hölle 1910–1911). Abdruck in *Wien parodiert* (Anm. 10), S. 264–271; nähere Erläuterungen zur Parodie dort. Im Typoskript erscheinen die Sprechernamen unterstrichen und mit Doppelpunkt, die Regieanweisungen eingeklammert und unterstrichen.
- 24 Auf dem Deckblatt des Typoskripts befinden sich u. a. der auf den 12. 12. 1910 datierte Stempel der „K. K. Polizei-Direction in Wien“ und die handschriftliche Zensurgenehmigung.
- 25 Nähere Erläuterungen zu Bernauers *Nora* in *Wien parodiert* (Anm. 10), Anhang, Nr. 15, S. 320 f.
- 26 Vgl. näher zum Kabarett Hölle Maria Christine Werba, *Das Wiener Kabarett im Zeichen des Jugendstils*, Diss. (masch.) Universität Wien 1976, S. 361; Hans Veigl, *Lachen im Keller – Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien*, Wien 1986, S. 38; Roßbach (Anm. 2), S. 102–104.

NORA *einen schwarzen Schleier um das Haupt*. Nein, ich werde jetzt Deine Wohnung verlassen.

HELMER. Du wirst sie verlassen.

NORA. In Nacht und Nebel.

HELMER. In Nacht und Nebel. O Grauen! Und wenn Du die Wohnung verlassen hast, gelangst Du auf einen dunklen Gang, auf einen dunklen, dunklen Gang.<sup>27</sup>

Die analoge österreichische Hofmannsthal-Parodie setzt ein:

NORA *tritt auf mit Schleier, langsam, den Blick in die Ferne gerichtet*.

HELMER *stösst einen lang gezogenen Wehruf aus, steht mit geschlossenen Augen, abgewendet, beide Hände nach rückwärts*. Ahhh! – Meine nach innen gerichteten Pupillen erschauen in geistiger Weite schauernd Deinem Um- und Auszug! *beschwörend* Norrrrrra!! – – So wahr ich das Textbuch zu Elektra von Richard Strauss, den Walzerkönig der Sinfonia domestica verschaa–a–andelt ha–a–a–be – Norrrra! Ich beschwö–ö–ö–re Dich – gä–ä–äh zu Bett!!!

NORA. Nein – ich werde jetzt Deine Wohnung verla–a–assen!

HELMER *singt weinend*. Verlassen, verlassen – bin – i! Wirklich Du willst mich verla–a–a–ssen?

NORA. Ja–a–a–a! In Nacht und Nebel!

HELMER. In Necht und Nabel? oh – pardon – Nacht und Nebel.<sup>28</sup>

Wie die Berliner Kabarettvorlage referiert ihre Wiener Variation auf Ibsens *Puppenheim*, genauer: auf die Tatsache des erzwungenen Happy-Ends für dessen deutsche Erstaufführung (Ibsen verfasste bekanntlich einen glücklichen Schluss auf Drängen der Theaterdirektion, da die Hauptdarstellerin sich weigerte, ‚ihre‘ Kinder zu verlassen). Damit bezieht die Parodie sich auf ein reales Ereignis aus der Theaterwelt; vor allem aber zielt sie auf verschiedene zeitgenössische literarisch-theatrale Tendenzen wie den Symbolismus, auf Gattungen wie das Historiendrama, auf Autoren und ihr Œuvre (Wedekind, Hofmannsthal etc.), auf Sprachgesten wie symbolistisch getragene, bäurisch-dialektale, pathetisch-militärische.

Hinweise auf einen szenischen Kontext gibt der Text kaum; man kann nur vermuten, dass bei der konkreten Aufführung der „*Ibsen-Parodie*“ auch Körper-, Ton- und Raumparodie stattgefunden hat. Dass dies offenbar durchaus üblich war, zeigt sich daran, dass ihr Fehlen von Zeitgenossen negativ vermerkt wird. Eine Kritik an der Aufführung von Bernauers *Nora* auf dem Berliner

27 Rudolf Bernauer, ‚Nora letzter Akt, letzte Scene‘, in: *Ibsen-Parodien in der frühen Moderne*, hg. von Nikola Roßbach, München 2005, S. 209–218, hier S. 211.

28 Anonym (Anm. 23), S. 4. Die Tippfehler in dem generell sehr fehlerhaften Typoskript wurden beibehalten, um einen Eindruck von der Flüchtigkeit zu vermitteln, die den unter Zeitdruck (ab)geschriebenen Spielvorlagen für zeitgenössische Kleinkunsthöfen anhaftete.

*Überbrettl* beklagt das langweilige Spiel der Darsteller in der Maeterlinck-Parodie: „Nur die Worte erinnern hier an diesen Dichter [-] warum aber stilisierten die Darsteller nicht auch die Bewegungen, die Gesten, den Tonfall? Das ist doch so leicht!“<sup>29</sup>

### 3. Karl Kraus: „*Baumeister Solneß*“<sup>30</sup>

In einem ganz anderen Medium erscheint schon 1893 eine weitere Ibsen-Parodie, die sich, wie angesichts des Verfassers erwartbar, hinsichtlich des literaturkritischen Niveaus deutlich von den vorgestellten Ulkparodien abhebt: Die *Neuen litterarischen Blätter* drucken von Karl Kraus „*Baumeister Solneß*“ oder „*Die verhängnisvolle Ritze*“ oder „*Das Unmögliche*“. Eine sehr symbolische Fragezeichenkomödie aus dem Norwegischen des Henrik Ibsen. Die bekannt bissige Literatur- und Sprachkritik des Wiener Schriftstellers, Kritikers und Journalisten Kraus (1874–1936) flacht nur mit der kalauerhaft-banalen Schlusspointe ab, an der sich das rätselhafte Unmögliche, das Hilde Wangel von Solneß verlangt, als Kuss herausstellt.

Die ‚sehr symbolische Fragezeichenkomödie‘ übt Kritik an Ibsen’scher Verätselung und Symbollastigkeit. Hilde Wangel’s originaler Ausspruch „Ja, wenn Sie nur vernünftig reden wollen –“<sup>31</sup> wird zu „Ja, wenn Sie unvernünftig reden wollen“.<sup>32</sup> Verzerrung ist ein wichtiges parodistisches Änderungsverfahren, ein anderes ist die Reduktion. Die Parodie ist kurz und pointiert, reduziert die Personenzahl und ruft, was Inhalt und Handlung betrifft, nur zentrale Motive – Pflicht, Teufelchen, Ritze im Schornstein, robustes Gewissen, das Unmögliche – schlagwortartig auf.

Die Äußerung Hilde Wangel’s über Solneß’ (un)vernünftige Rede demonstriert ein Weiteres: den engen sprachlichen Vorlagenbezug der Parodie, die ganz auf Ibsen’s Dramentext und seinen eigentümlichen Sprachstil, nicht etwa auf aufführungsrelevante Zeichenkomplexe wie Körper, Ton und Raum abgestimmt ist. Den intertextuellen Witz versteht nur ein Kenner, dem *Baumeister Solneß* in der deutschen Übersetzung Sigurd Ibsen’s, im gleichen Jahr wie die Kraus-Parodie bei Philipp Reclam jun. in Leipzig erschienen, vor Augen steht. Viele wörtliche oder fast wörtliche Übereinstimmungen bestehen: Aus „Ja, was

29 Etzel, ‚Von den Berliner Ueberbrettln‘, *Bunte Theater- und Brettl-Zeitung. Das moderne Brettl. Überbrettl* 1 (1901/1902), Nr. 5 (1902), S. 71–74, hier S. 72.

30 Karl Kraus, „Baumeister Solneß“ oder „Die verhängnisvolle Ritze“ oder „Das Unmögliche“. Eine sehr symbolische Fragezeichenkomödie aus dem Norwegischen des Henrik Ibsen, *Neue litterarische Blätter* 1 (1893), Nr. 10/11, S. 142–144. Wiederabdruck in *Wien parodiert* (Anm. 10), S. 136–142; nähere Erläuterungen zur Parodie dort. Im Erstdruck erscheinen die Sprechernamen gesperrt und mit Doppelpunkt, die Regieanweisungen eingeklammert und in vom Dialogtext abweichendem Schriftgrad.

31 Henrik Ibsen, *Baumeister Solneß. Schauspiel in drei Aufzügen*. Deutsch von Sigurd Ibsen. Einzige vom Verfasser autorisierte deutsche Ausgabe, Leipzig o. J. [1893], S. 57.

32 Kraus (Anm. 30), S. 143.

faseln Sie denn dann immerfort von der ewigen Ritze im Schornstein!“<sup>33</sup> wird „Ja, zum Kuckuk, was faseln Sie denn dann immer fort von der ewigen Ritze im Schornstein?“<sup>34</sup>

Nicht immer ist entscheidbar, ob die sprachkritischen Pfeile des Parodisten gegen die Leistung des Autors Ibsen senior oder die des Übersetzers Ibsen junior fliegen. Etwa dann, wenn sich die Figuren penetrant häufig, insbesondere bei bestätigenden Erwidierungen, des Hilfsverbs ‚tun‘ bedienen:

SOLNESS. So, dann sind Sie ja eine Stieftochter von der „Frau vom Meere“, von der verrückten Ellida?

HILDE *sieht ihn lustig-verwundert an*. Ja freilich thu’ ich das.

DR. HERDAL. Aber ich muss mich jetzt empfehlen; ich hab’ einen Krankenbesuch zu machen. Adieu! *ab*

HILDE. Das thu’ ich – *verbessert sich* adieu! Baumeister, wissen Sie, was ich heute geträumt habe?

SOLNESS. Nein, das kann ich nicht thun.<sup>35</sup>

Ein Blick in das ins Deutsche übersetzte Original zeigt jene eigentümliche Verbkonstruktion ebenfalls gehäuft, wenn auch nicht so aufdringlich wie in der zugespitzten Verspottung eines Karl Kraus. Der teilweise in Deutschland aufgewachsene Sigurd Ibsen macht hier einen klassischen Übersetzungsfehler aus dem Norwegischen,<sup>36</sup> indem er die geläufige Konstruktion mit „gjøre“ (tun) wörtlich übersetzt. Dadurch wird das Sprachniveau des Originaldramas, die ganz normale Umgangssprache, verfehlt – was Kraus genüsslich aufs Korn nimmt.

#### 4. Carl Adolf Friese: *Don Carlos, Infant von Spanien*<sup>37</sup>

Carl Adolf Friese (1831–1900), geboren in Bamberg, arbeitet als Sänger, Tänzer und Schauspieler in Wien; er ist „einer der bedeutendsten Wiener Komiker der

<sup>33</sup> Ibsen (Anm. 31), S. 57.

<sup>34</sup> Kraus (Anm. 30), S. 143.

<sup>35</sup> Ebd., S. 142.

<sup>36</sup> Der Kollegin und Norwegisch-Expertin Grit Dommers danke ich für diesen Hinweis.

<sup>37</sup> Carl Adolf Friese, ‚Don Carlos, Infant von Spanien. Dramatisches Gedicht in 5 Aufzügen von Fr. v. Schiller. Für kleine Bühnen arrangirt von C. A. Friese‘, in: *Wiener Humor. Reichhaltige Sammlung von meist neuen humoristischen Vorträgen, Travestien, heiteren Vorlesungen, komischen Duo- und Solo-Scenen, Burlesken und Schwänken etc. sowie auch älteren ernsten und heiteren Deklamationen von erprobter Wirkung für Damen und Herren*, hg. von Carl Adolf Friese, 5. Aufl., Wien 1886, S. 180–187. Wiederabdruck in *Wien parodiert* (Anm. 10), S. 7–14; nähere Erläuterungen zur Parodie dort. Im Erstdruck erscheinen die Sprechernamen zentriert und i.d.R. ohne Schlusspunkt, die Regieanweisungen in vom Dialogtext abweichendem Schriftgrad und mit Schlusspunkt, z. T. zentriert, z. T. im Blocksatz mit eingerückter erster Zeile.

Siebziger- und Achtzigerjahre“.<sup>38</sup> Seit den achtziger Jahren publiziert er eine umfangreiche Sammlung wienerischer Humoristika, die in mehreren Serien bis in das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erscheint: *Wiener Humor. Reichhaltige Sammlung von meist neuen humoristischen Vorträgen, Travestien, heiteren Vorlesungen, komischen Duo- und Solo-Scenen, Burlesken und Schwänken etc. sowie auch älteren ernsten und heiteren Deklamationen von erprobter Wirkung für Damen und Herren.*

Friese selbst steuert zu einem der ersten, 1886 erschienenen Bände einen für „kleine Bühnen arrangirt[en]“ *Don Carlos* bei. Die heiter-harmlose Ulkparodie referiert auf den klassischen Schiller-Text, nicht auf dessen Aufführung oder weitere Aspekte des Theaters. Sie ist trotz Dialogstruktur als Solovortrag einer Person konzipiert. „Erschrecken Sie nicht, meine verehrten Damen und Herren, was ich Ihnen vorlese [...]“, hebt der Redner an und richtet sich im Folgenden ausdrücklich an die Mitglieder eines „ehrenwerthe[n] Verein[s]“.<sup>39</sup> Immer wieder schaltet der Vortragende sich auf einer metatheatralen Ebene kommentierend ein, dabei häufig in den lokalen Dialekt fallend: „Das is a Feiner, der Spezi; der arrangirt die Rendez-wuderln und têt à têterln“,<sup>40</sup> charakterisiert er den Marquis Posa.

Handlung und Dialog werden extrem reduziert, sie schmelzen zusammen auf wenige bekannte Zitate. Die entscheidende Reduktion findet allerdings auf figuraler Ebene statt, wenn, um Schauspieler einzusparen, an ihre Stelle ein Briefträger tritt, übrigens eine verschiedentlich anzutreffende parodistische Strategie. Zum einen entsteht so parodieimmanente Komik, zum anderen wird die reale Praxis von kleinen Schmierern und Provinzbühnen, aus Mangel an Darstellern dramatische Figurenrede durch Briefe zu ersetzen, parodiert.

Der letzte Auftritt kommt in radikaler Zuspitzung sogar ganz ohne weitere Figuren aus; Briefträger Kletzelberger erhält per Telegramm von seinem Oberpostmeister kurzerhand die Erlaubnis, einen ganzen Packen Briefe laut vorzulesen.

*Erster Brief.*

Lieber Posa!  
 Es fällt ein Schuß! Wem galt das?  
 In aller Eile Dein  
 Carlos.

*Zweiter Brief.*

Königliche Hoheit!  
 In Beantwortung Ihres Geehrten! Ich glaube mir! Meuchlings. Ihr  
 Posa

38 Wladika (Anm. 7), Bd. 1, S. 127.

39 Friese (Anm. 37), S. 180 f.

40 Ebd., S. 183.

*Dritter Brief.*

Seine Majestät der König Philipp an Seine Hochwürden den Großinquisitor von Spanien.

Cardinal!

Ich habe das Meinige gethan! Thun Sie gefälligst das Ihre! Wohlaffectionirt  
Philipp der Zweite.<sup>41</sup>

Die Wiener Theaterkultur der Jahrhundertwende bringt eine Fülle weiterer bemerkenswerter Parodien hervor, die die ganze Bandbreite von treffsicherer vorlagenbezogener Kritik bis zu harmlosem Ulk, von geistvollem Witz bis zu trivialer Verflachung abdecken. Rezeptiv-produktiv reflektieren sie Texte und Ereignisse der Dramen- und Theatergeschichte und -gegenwart.

Zugleich knüpfen sie vielfach an das gesellschaftliche, politische und kulturelle Leben der Zeit an; davon zeugen zahlreiche, zum Teil heute nicht mehr verständliche Bezüge zu Tagesaktualitäten, zu damals Geläufigem und Bekanntem.

Eine ganz besonders österreichische Anspielung, die die Geläufigkeit einer Redewendung besaß, zieht sich wie ein roter Faden durch das Korpus der theatralen Parodien, die dadurch nicht nur an ihren zeit-, kultur- und theatergeschichtlichen Kontext zurückgebunden, sondern auch untereinander vernetzt werden: Im *Normalstück* (1886) von Julius Löwy beschenkt ein unbekannter Spender ein mittellooses Liebespaar und teilt ihm dezent mit: „Meinen Namen sollt Ihr nie erfahren! Ich bin – der Kaiser Josef!“<sup>42</sup>

Die Vorliebe Kaiser Josephs II. (1741–1790) für Inkognitoreisen, auf denen er Anekdoten zufolge seine Identität mitunter selbst preisgab,<sup>43</sup> motiviert jene vielfach aufgegriffene Redewendung, die ihren Ursprung wahrscheinlich im Wiener Fürst-Theater hat: Das Repertoire des von Johann Fürst 1862 eröffneten Pratertheaters bestand aus Possen, Lustspielen, Volksstücken und Singspielen, die fast durchgängig die Handschrift des Direktors – als Verfasser oder als Bearbeiter – trugen. Eine berühmte dramaturgische Strategie Fürsts, die von ihm so genannte ‚dritte Endung‘,<sup>44</sup> bestand im Deus-ex-Machina-Auftritt eines unbekanntem Herrn, der den dramatischen Konflikt durch Überreichung einer

41 Ebd., S. 187.

42 Julius Löwy, ‚Das Normalstück‘, *Wiener Spezialitäten* II (20. 1. 1886), Nr. 3, S. 2 f. In leicht veränderter Fassung wiederabgedruckt in: *Wiener Humor* (Anm. 37), S. 129–133, und (nach dem Erstdruck) in: *Wien parodiert* (Anm. 10), S. 15–23; nähere Erläuterungen zur Parodie dort.

43 Vgl. Kircher, die den Kaiserspruch nicht als historisches Zitat belegt: „Es frappt in sämtlichen biographischen Darstellungen des Kaisers, daß er zwar inkognito zu reisen liebte, jedoch stets von begeisterter Bevölkerung umjubelt wurde.“ (Fritz von Herzmannovsky-Orlando, *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Texte, Briefe, Dokumente*, hg. unter der Leitung von Walter Methlagl und Wendelin Schmidt-Dengler, Salzburg, Wien 1983–1994, Bd. VI [Dramen, hg. u. kommentiert von Klaralinda Kircher, 1985], S. 386)

44 Vgl. Wladika (Anm. 7), Bd. 1, S. 67.

großen roten Brieftasche löste, „angeblich zumeist mit dem Satz: ‚Meinen Namen sollt Ihr nie erfahren – ich bin der Kaiser Josef‘“.<sup>45</sup>

In der oben vorgestellten „*Ibsen-Parodie*“ sind es Nora und ihr Hellmerbauer vom Schlierseer Bauerntheater, die eine großzügige Spende mit einem ähnlich lautenden Begleitschreiben erhalten;<sup>46</sup> in einer 1910 aufgeführten Parodie auf Arthur Schnitzlers *Jungen Medardus* gibt schließlich Napoleon auf diese Weise seine ‚wahre‘ Identität preis.<sup>47</sup> Noch in Fritz von Herzmanovsky-Orlandos parodistischem Lustspiel *Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter* aus den 30-er Jahren überreicht ein großzügiger Spender ein rotes Portefeuille, um anschließend seinen Rock mit den Worten zurückzuschlagen: „Seht hier den Stern an meiner Brust, ich sage niemandem, wer ich bin, ich bin der Kaiser Joseph!“<sup>48</sup>

---

45 Ebd., Bd. 1, S. 70.

46 Vgl. anonym (Anm. 23), S. 7.

47 Vgl. Julius Wilhelm [?], „*Der junge Medardus*“, Typoskript in der Theater-Zensursammlung des Niederösterreichischen Landesarchivs, Karton 75 (Kleinkunst-Bühnen. Hölle 1910–1911), S. 37. Abdruck in *Wien parodiert* (Anm. 10), S. 272–293; nähere Erläuterungen zur Parodie dort.

48 Herzmanovsky-Orlando (Anm. 43), S. 106.

## Buchbesprechungen

Gottfried Riedl: *Johann Nestroy. Bilder aus einem Theaterleben* (Bilder aus einem Theaterleben, Bd. 2). Wien: Lehner 2006. 160 S. ISBN: 3-901749-53-5. € 14,40.

Im Vorwort warnt Professor Johann Hüttner davor, die „Beaugenscheinigung“ von Bildern mit falschen Erwartungen anzugehen: „Pachthöfe wie auch Bilder bedeuten nicht immer das, was sie scheinen“, schreibt er in Bezugnahme auf ein Zitat aus dem *Zerrissenen*. Tatsächlich hat Gottfried Riedl seinem Nestroy-Buch – eine längst nötige und ergänzte Version der Ausgabe von 1988 – den schlichten Titel „Bilder aus einem Theaterleben“ gegeben. Aber erstens bedeuten Bilder, wenn man sie zu ‚lesen‘ versteht, überaus viel – und zweitens beinhaltet das Buch darüber hinaus viel mehr.

Die gewählte Form ist die chronologische, und wer sich in Ruhe darauf einlässt, dem steht stundenlange Lektüre und „Beaugenscheinigung“ des Bildlichen bevor. Was sich daraus ergibt: Ein Gang in Nestroys Leben hinein und durch dieses hindurch – Orte, Ereignisse, Menschen passieren Revue und gewinnen allein durch die Optik Gestalt. Sogar ein so gut wie unbekannter Scherenschnitt von Nestroys Mutter gibt eine Ahnung von Persönlichem, das bei diesem Künstler immer zu kurz kommt: Scheint es doch, dass er sich stets hinter seinen Rollen, hinter der offiziellen Figur des ‚Nestroy‘ versteckt hat und man den Privatmann kaum je zu fassen bekommt. Immerhin, von der Geburtsurkunde bis zum Partezettel gibt es Zeugnisse des Lebens: Ein Reisepass, ein Rollenbuch, eine eigenhändige Abrechnung, die von pekuniärem Interesse zeugt, vermitteln doch zumindest eine Ahnung des Menschen Nestroy. Ebenso wie Bilder von grotesken Ereignissen, etwa Nestroy und Scholz als „Nationalgardisten“ 1848 (wie man weiß, von Carl Carl einzig zum Zweck der ‚Werbung‘ dazu abgestellt), oder so ‚Privates‘ wie seine Gefährtin Marie Weiler oder schließlich die Villa in Ischl, die er sich in späteren Jahren gönnte. Viel mehr gibt es, wie wir leider alle wissen, nicht an Dokumentarischem zu dem Menschen Johann Nestroy.

Und mit Ausnahme einiger privater Daten konzentriert sich das Buch vor allem auf den Schauspieler und Dramatiker Nestroy, der zu Beginn bekanntlich Sänger (Bassist nämlich) war, weshalb das Kärntnertortheater als frühe Wirkungsstätte und Theaterzettel von 1822 am Beginn der Karriere stehen. In der Folge ändern sich die Schauplätze – das Ständische Schauspielhaus in Graz, das Theater an der Wien, das Theater in der Leopoldstadt, das Carltheater (ganzseitig und farbig, der Bedeutung entsprechend), schließlich Treumanns Theater. Sehr schön ist es, dass Riedl Nestroy durchaus in Bezug zu seinem Zeitgenossen

Raimund stellt, in dessen Stücken Nestroy ja oft gespielt hat – durchaus nicht zu Raimunds Zustimmung, wie man nachlesen kann ...

Der Hauptteil des Buches befasst sich mit Nestroys Werken – in Theaterzetteln (auch von Gastspielen außerhalb Wiens), Druckausgaben, Rollenbildern (Lithographien und Fotos) und in den bekannten Szenenbildern aus der *Theaterzeitung* so dicht wie möglich dokumentiert. Vom *Zettelträger Papp* bis zu den *Früheren Verhältnissen* reicht der lange Weg der Nestroy'schen Stücke, wobei Gottfried Riedl in so gut wie jedem Fall Information über Quelle, Entstehung und Uraufführung liefert, ein wirkungsvolles Zitat aus dem Werk gewählt hat (durch Kursivschrift abgehoben) und schließlich eine charakteristische Kritik dazu abdruckt (die durchaus nicht immer positiv sein muss). Vor allem die Zitate aus den unbekannteren Stücken sind auch für Nestroy-Kenner eine Fundgrube, und Riedl hatte eine glückliche Hand darin, den oft geradezu absurden, unglaublich frechen Humor dieses Künstlers dort, wo er von gnadenlosestem Nihilismus durchwirkt ist, auf den Punkt zu treffen.

Noch einmal zu den Bildern, deren „Beaugenseinigung“ ja doch Faszinierendes ergibt: Da stand Nestroy inmitten einer Epoche, die man gemeinlich ‚Biedermeier‘ nennt (auch wenn sie ab 1830 gleichermaßen als ‚Vormärz‘ bekannt ist), und doch ist er nie als liebenswürdige Figur zu betrachten: Stets erkennt man im Schlaksigen seiner Erscheinung, in der charakteristischen Handbewegung gegen Himmel, der lockeren Beinarbeit eine gewisse Gespanntheit – und auf Fotos, schon auf dem ältesten von ihm bekannten, der Daguerrotypie von 1842, ist der stechend-gefährliche Blick unverkennbar. Nur die offiziellen Bilder, etwa die unvermeidliche Kriebhuber-Lithographie, zähmen ihn mit Locken und sanfter Miene ins Biedermeier hinab ...

Will man etwas bedauern, dann bloß, dass dieses Buch vom Format her sozusagen ‚normal‘ groß ist, was die Bilder – schließlich ging es auch um die Quantität, also ist wenig ganzseitig zu betrachten – vielfach sehr klein macht. Wäre dies ein riesiger Bildband, wie es sie auch gibt, hätte man das Vergnügen, Besetzungen auf Theaterzetteln lesen zu können (was jetzt nur mit Hilfe einer Lupe einigermaßen gelingt), den Versuch zu wagen, sich in Nestroys Handschrift zu verkriechen, oder auch den durchaus aussagestarken Bildern der *Theaterzeitung* noch weitere Informationen im Detail zu entlocken.

Aber man muss dankbar sein mit dem, was man bekommen kann (klar ausgedrückt: was finanzierbar ist), und solcherart ist dieses an Inhalt so reiche Buch für Nestroy-Freunde unentbehrlich.

Renate Wagner

*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: Lehner 2006. 216 S. ISBN: 3-901749-46-2. € 14,40.

Es gibt noch genug zu tun. Wenn man das nach der Lektüre dieses Bandes feststellen kann, so bedeutet es nicht, dass in diesem Querschnitt über 25 Jahre Nestroy-Forschung zu wenig getan worden sei. Es wird damit lediglich auf die Anregungen hingedeutet, die Ulrike Tanzer und W. Edgar Yates in ihrer Einführung geben: da liegen Themen für mindestens noch einmal 25 Jahre Nestroy-Forschung vor.

Der sorgfältig edierte Band versammelt Studien, welche die historisch-kritische Ausgabe (1977 ff.) in einer gewissen Weise begleitet haben und damit darstellen, in welchem Ausmaß diese Edition die Nestroy-Forschung gefördert und belebt hat. Die Reihung folgt der Chronologie der Erstpublikation.

Nach der kundigen Einleitung der Herausgeber eröffnet Johann Hüttner („Machte sich Nestroy bezahlt?“) trocken und mit harten Fakten: cash, Tantiemen, Einnahmen, Listen. Die Frage bleibt: was konnte man damit kaufen, was kostete das notorische Backhuhn in den Zeiten des „Verschwenders“, was ein Seidel Wein für Knieriem? Raimunds und Nestroys Stücke sind voll von sagenhaften ökonomischen Aufstiegen und fatalen Abstürzen – ein Hinweis auf den Lebensdurchschnitt, von dem aus das Publikum diese Bewegungen betrachtete, wäre hier angebracht gewesen. Glücklicherweise ergänzt hier Walter Obermaier mit einer glänzenden Darstellung über „Glück und Glücksspiel“ bei Nestroy, in der man erfährt, was Lose kosteten (3 Kreuzer, ca. 85 Cent) und Losgewinne erbrachten (240 Gulden, knappe 4000 Euro), wobei der Wochenlohn eines Arbeiters 5 Gulden, der eines durchschnittlichen Beamten (nicht Bibliotheksdirektors) 8 bis 14 Gulden betragen haben mag. Man rechne also und schlage von hier wieder zurück zu Hüttner. Auf der soliden Basis der historischen Recherche und der souveränen Textkenntnis kann Obermaier sein Thema in Theater und Wirklichkeit „durchspielen“, kann die Alltagsgeschichte in der dramatischen Kunst wieder finden und den Zauber der Illusion aufleuchten lassen, mit dem der Autor (aber auch das Glücksspiel) das Publikum begeisterte. Man könnte darüber beinahe die Zensur vergessen, brächte sie nicht Hugo Aust ins Spiel, nämlich hinsichtlich der Strategien, mit denen man versuchte, sie (theologisch, politisch usw.) zu rechtfertigen.

Manfred Draudt steigt von Shakespeare zu dessen Parodisten Perinet, Kringsteiner und Meisl herab, von der Weltliteratur ins Lokale, mit dem die Autoren ihre Entlehnungen aus der Weltliteratur kolorierten. Sigurd Scheichl schneidet mit scharfem Blick durch die Sprachschichten bei Nestroy.

Wendelin Schmidt-Dengler klopft die „Familienfassaden“ Nestroys ab, die permanent bröckeln und an denen folglich permanent restauriert werden muss. Der Dissoziationsprozess der Familie beginnt schon hier, im Biedermeier, das

die familiäre Idylle gerade erst erfunden und vermeintlich nachhaltig eingerichtet hat. Diese Dissoziation endet nicht bei Doderer; hier endet nur Schmid-Denglers Essay, also vorläufig, es würde ihm nicht schwer fallen, zu Th. Bernhard und E. Jelinek weiterzuschreiten.

Die lange Theatertradition des souveränen Schauspielers verfolgt Gerda Baumbach von der Renaissance bis Nestroy in wünschenswerter Breite. Steht dieser zugleich am Ende einer solchen Tradition, wie Baumbach mutmaßt? Vielleicht was die Personalunion von Stückeschreiber und Schauspieler betrifft, die in dieser Weise nicht wieder aufgetreten ist. Die Abgrenzung zur Operette („Tanz und Topographie“) wird von Marion Linhardt gezogen, während Louise Adey Huish sich den „experimentierenden“ Nestroy vornimmt, in määndernder Weise aber viele Themen und Befunde der Nestroy-Forschung einsammelt. Birgit Pargner schreibt über den „Theaterdirektor Nestroy“, aber recht eigentlich über den Strafprozess der Charlotte Birch-Pfeiffer (im Text gebührenderweise auf „CBP“ verkürzt) gegen Nestroy und dokumentiert ihn mit Briefmaterial aus dem Nachlass der Autorin.

Insgesamt ist das Büchlein ein sehr buntes, gut gearbeitetes (neu bearbeitetes, aktualisiertes) Resümee der Nestroy-Forschung im Paradigma „Theater / Literatur und Gesellschaft“, aber dies keineswegs fad und schematisch, sondern abwechslungsreich und gut lesbar.

Lacanianer und Dekonstruktivistinnen sind wohl längst schon auf dem Weg, uns Nestroy nach anderen Paradigmen zu erklären (Nestroys verbaler Eros passte nicht schlecht zu Woody Allens Thema „oral sex in the age of deconstruction“). Ulrike Tanzer hat ihnen vorgearbeitet und mit ihrer „Demontage des Patriarchats“ die Töchter gerächt (endlich! möchte man rufen, denn selbst bei Nestroy findet sich nebst „einer kritisch-illusionslosen Sicht weiblicher Lebenszusammenhänge“ noch so manche „chauvinistische Komik auf Kosten der Frauen“). In abermals 25 Jahren werden wir die Erfolge der neuen Methoden gewiss in einem hübschen Bändchen zusammengefasst sehen. Wir können's erwarten. Möge es auch so lehrreich sein wie dieses.

Hubert Lengauer

Karl Meisl: *Die Kathi von Hollabrunn. Parodie in drei Akten mit Gesang*. Hg. von Jürgen Hein. (Käthchen-Bibliothek, 7). Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner. 109 S. ISBN: 3-931060-88-8. € 10,00.

Während klassische Werke sich üblicherweise durch ihre Zeitlosigkeit auszeichnen, werden Parodien durch ihre Zeitbezogenheit definiert. Im Verhältnis zwischen Kleists Original und Meisls Parodie sind diese Kriterien jedoch zu hinterfragen, und es ist Jürgen Heins Verdienst, durch seine Edition von Meisl den kritischen Diskurs zu dieser Problematik anzuregen. Schon der Kritiker der *Wiener Theaterzeitung* wies auf „den sich in einzelnen Theilen fast selbst schon

parodirenden Stoff“ Kleists hin (S. 104), und der ebenfalls von Hein zitierte Gewey nennt „Verzerrung, Trivialität, Übertreibung“ als Stilelemente der Parodie, in der der Zuschauer „sich mehr in ein Marionettenspiel versetzt glaube“ (S. 59 f.). Tatsächlich zeigt Kleists Drama häufig eine erstaunliche Nähe zur Parodie. Die Hyperbel ist ein wiederkehrendes Element („Nun möcht ich vor der Hochgebenedeiten / In Staub mich werfen, ihren Fuß ergreifen / Und mit des Danks glutheiße Träne waschen“, V, 11), ebenso gibt es Plattheiten („die Stämme, auf welchen die Wipfel des Waldes ruhn“, II, 1). Auch erscheinen die Figuren Kleists häufig als schwarzweiß gezeichnete Marionetten: Wenn Käthchen dem Grafen den warnenden Brief übergibt, will er sie mit der Peitsche verjagen, worauf sie ihm versichert: „Du wirst mich dir gehorsam finden. / Peitsch mich nur nicht, bis ich mit Gottschalk sprach“ (III, 6). Zur absoluten Karikatur gerät Kunigunde, „eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs [...] hat sie einem Hemde zu danken, das [...] aus schwedischem Eisen verfertigt [ist]“ (V, 3). Meisl gelingt es jedoch, diese Komik in Rosas Arie zu steigern: Kunigundes Haare können nicht ergrauen, „Denn gefall’n sie Euch nicht mehr, / Bringt Euch andre der Friseur“; ihre „Jugendröte trotzet [mit Hilfe des Kaufmannsladens] / Kühn dem scharfen Zahn der Zeit“, und: „Wollt Ihr Eure Zähne wechseln, / Laßt Ihr Euch nur frische drechseln“ (S. 24). Im Gegensatz zu Kleists Drama könnte Meisls meisterhafte und witzige Parodie heute auf jeder Bühne bestehen, auch weil sie sprachlich keineswegs obsolet wirkt.

Heins Ausgabe bietet im umfangreichen Nachwort nach einer „Editorische[n] Notiz“ nützliche Abschnitte zu „Parodie: Definitorisches im Kontext des Wiener Volkstheaters“, „Wiener Biedermeier und Wiener Volkstheater“ und „Karl Meisl als Theaterdichter und *Kathi von Hollabrunn*“, wobei den allgemeinen Aspekten vielleicht etwas viel Gewicht eingeräumt wird, Wortspiel und Verfremdung in Meisls Stück dagegen etwas wenig. Eine „Vergleichende Inhaltsangabe“ überbetont die Parallelen zwischen Original und Parodie; zweimal wird übersehen, dass Meisl seine Übernahmen komisch in Frage stellt. „Bevor Donnerwetter sie [Kathi] retten kann, stürzt ein Teil der Burg ein“ (S. 87), führt der Herausgeber aus, obwohl Donnerwetter nicht wirklich an einen Rettungseinsatz denkt: er erklärt „zuviel Brennstoff“, d. h. Alkohol (nicht angemerkt), in sich zu haben, und: „ich steig lieber hinauf, wenn ’s Feuer gelöscht ist“ (S. 35); ebenso schreibt Hein, „Kleist IV,1 entsprechend, verfolgt bei Meisl Donnerwetter [...] die Belagerer von Thurneck“ (S. 88), doch finden wir: „laßt uns *langsam* ihnen folgen“ (S. 38; meine Kursive). In Anhängen finden sich „Theaterkritiken“ von Meisls Stück und ein „Chronologisches Verzeichnis Wiener Parodien“. Benützerfreundlich ist die „behuhsam[e]“ (S. 55) Modernisierung der Rechtschreibung, allerdings vermisst man einen Hinweis auf die angewendeten Prinzipien. Weitere Details der kritischen Ausgabe, die wohl

auch vom Verlag festgelegt wurden, nehmen weniger Rücksicht auf den Leser: Eher unübersichtlich präsentierte Textvarianten (zensurbedingte Änderungen) finden sich auf S. 73–75 und Worterläuterungen und Kommentare am Ende des Stücktextes (S. 51–54). Benützerfreundlicher wären beide Apparate am Seitenende des Textes, was technisch leicht machbar wäre. Auch zu den Worterläuterungen fehlt eine Angabe von Prinzipien; sie merken im Wesentlichen das erste Aufscheinen an und folgen dem Stück chronologisch, allerdings ohne Zusatzangabe von Seite bzw. Akt/ Szene, sodass ein Leser, der das Stück nicht in einem Zug liest (und zwei Lesezeichen einlegt), sich unmöglich zurechtfinden kann. Auch sind die Erläuterungen nicht immer konsequent und korrekt: „Wasch“ statt „Wäsch“ (S. 52), „Hollerstauden“, erstmals auf S. 27, wird erst auf S. 39 erklärt; andererseits werden sowohl „Schmutzigkeit“ (S. 51) als auch „schmutzige“ (S. 52) als „*Schäbigkeit / schäbige*“ (besser wäre: „*Geiz / geizige*“) erklärt. Etliche fehlende Worterläuterungen und Kommentare wären zu ergänzen: z. B. S. 10 „Schuhbandl“: *Schnürsenkel*; S. 12 „wer“: *wer[d’]*; S. 24 „Watte“: *zum Auspolstern von weiblichen Körperrundungen*; S. 28 „Parapluie“: *Regenschirm*; S. 31 „blast ins Bockshorn, auf daß sich unsre Leute sammeln“: *imaginäres Musikinstrument mit Anspielung auf „ins Bockshorn jagen“, denn der Sprecher und seine Gefährten sind Feiglinge („Hasenfüße“)*; „damisch“: *benommen, schlaftrunken*; S. 32 „kategorische“: *strikte*; S. 34 „Armatur“: *Bewaffnung*; S. 35 „Schachtel“: *Wortspiel mit „unattraktives, altes Weib“*; S. 37 „umkehrt ist auch g’fahren“: *auch in die entgegengesetzte Richtung läßt sich fahren*; S. 39 „fürbaß“: *weiter*; S. 46 „Bagage“: *niedriges Volk, Pack*.

Wenn es auch Raum für Verbesserungen in einer eventuellen Neuauflage gibt, so sollte schon diese Ausgabe bei keinem Freund des Wiener Volkstheaters, von Parodien, aber auch von Kleist fehlen.

Manfred Draudt

*Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien.* Hg. von Hilde Haider-Pregler, Brigitte Marschall, Monika Meister, Angelika Beckmann, Patric Blaser (*Maske und Kothurn*, 51. Jg., Heft 4). Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2006. 539 S. ISBN: 3-205-77434-5; ISSN 0025-4606. € 23,80.

Der Band versammelt 48 Beiträge zur 7. Internationalen Konferenz der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, die vom 4. bis 7. November 2004 in Wien stattgefunden hat. Das Vorwort weist auf den niedrigen Rang des Komischen in den Poetiken seit der Antike; neben der „literarisch domestizierten Komödie“ sei für andere „Spielarten einer ungebändigten, sich dem Regelkanon widersetzenen Komik“ (S. 9) kein Platz, erst die Moderne – was zu diskutieren wäre – habe das „subversiv-anarchische Potential“ zur Geltung gebracht. Bei Karl Kraus und Friedrich Dürrenmatt werde das Tragische ins Satirisch-Groteske

aufgelöst, und im „philosophischen Lachtheater eines Thomas Bernhard sind Tragödie und Komödie vollends austauschbar geworden“ (S. 9).

Die Grenzüberschreitungen der Tagungsbeiträge und das „Vordringen in noch nicht abgesteckte Forschungsbereiche“ haben die Herausgeber bewogen, die ursprüngliche, im Titel aufscheinende Systematisierung in drei Sektionen zugunsten einer Gruppierung „in acht assoziativ-inhaltliche Teile“ aufzulösen, deren „innere Ordnung leitmotivisch kenntlich“ (S. 10) gemacht wird. Fast alle Beiträge setzen sich mit älteren und neueren Komik-Theorien auseinander (u. a. Freud, Bergson, Ritter, Bachtin, Plessner; Iser, Stierle, Weinrich u. a. in: *Das Komische* [hg. von Preisendanz und Warning, 1976]). In meinem Referat folge ich der Gliederung des Bandes.

Der erste Teil („... Innenseite der Trauer ...“ [W. Benjamin]) setzt sich u. a. mit dem Lachen und seinen „Anlässen“ (R. Stollmann), „komödiantischem Nihilismus“ im 17. Jahrhundert (S. Hulfeld), dem „Scheitern der Komik“ (J. Schrödl) und anthropologischen wie psychosozialen Aspekten des Phänomens auseinander; die Krise und das Ausbleiben des Lachens bestimmen vor allem die „postdramatischen Theaterformen“ (Schrödl, S. 40) und die „schwarze Komödie“ (U. Haß). Nikolaus Müller-Schöll sieht das Komische als „Paradigma der Modernitätserfahrung“. – Der zweite Teil („... Plötzlichkeit der Kontraste ...“ [A. W. Schlegel]) ist mit drei Beiträgen der „alten Komödie“ (H. Flashar; u. a. Menander [M. J. Pernerstorfer], Frauenrollen im römischen Mimus [E. Fertl]) gewidmet. – Im dritten Teil („... Maske der Kritik ...“ [H. Bergson]) geht es u. a. um Bauernkomik (H. Greco-Kaufmann), *Commedia dell'arte*-Rezeption (O. G. Schindler), J. F. von Kurz' *Der krumme Teufel* (F. Kreuzer), den Konflikt zwischen Bildungs- und Unterhaltungsauftrag – „Der Komödienautor als moralischer Masochist“ (D. Weiss-Schletterer), Büchners *Leonce und Lena* (P. Primavesi), Komik im russischen Kabarett (S. Lukanitschewa) und „unfreiwillig komisch[e]“ Shakespeare-Inszenierungen (S. Diekmann); Johann Hüttner hebt in Reflexionen über das „Unverständnis von Nestroys Komik“ vor allem die Funktion des virtuosen Sprachspiels im Kontext einer konventionellen Theatersprache hervor.

Den vierten Teil („... Ernst des Scheins ...“ [Jean Paul]) leitet Matthias Warstat mit Überlegungen zu „Nervöses Lachen im Theater. Eine Bewältigungsstrategie“ ein und plädiert für eine erfahrungsorientierte Theaterwissenschaft, die „psychosomatischen Symptomen und unbewussten Inszenierungen“ mehr Aufmerksamkeit schenken sollte. Ingrid Hentschel zeigt unter dem Aspekt „Spielen mit der Performanz“, welche „Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“ zu beobachten sind, u. a. wie das Komische an Terrain verliere (Stücke und Inszenierungen: Jelinek, Schwab, Marthaler, Pollesch). Zwei Beiträge zum italienischen Komiker Carlo Bene (G. C. Pfeiffer; G. Biccari) und eine Betrachtung über „Abwesenheit von Komik bei Einar Schlee“ beschließen diesen Teil.

Im fünften Teil („... Chaos der Artikulation ...“ [W. Benjamin]) würdigen

drei Beiträge die Zürcher Intendanz Christoph Marthalers und seine Inszenierungen des Komischen (T. Bühler; C. Risi; E. Klöti). Weitere Beiträge sind dem „Komische[n] Versprechen. Zur Szene des Anagramms im zeitgenössischen Theater und Tanz“ (K. Kruschkova), Slapstick-Zitaten bei Meg Stuart und Joachim Schlömer (C. Thurner), komischen Gesten bei „Forced Entertainment“ (P. M. Boenisch) und „Clowns unter Beobachtung. Zur Komik des Performers“ (A. Matzke) gewidmet. Michael Hüttler zieht mit „Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Aktionismus“ eine Linie von der Kasperlkomik des frühen 17. Jahrhunderts und der „Wiener Volkskomödie“ bis zur „Wiener Gruppe“, den Theaterexperimenten der 50er bis 70er Jahre des 20. Jahrhunderts und den Aktionisten (H. Nitsch, O. Muehl; R. P. Gruber „Kisserwünschtes Aktionistisches Kasperltheater“) und macht Anmerkungen zum „politischen Kasperl“.

Die Beiträge des sechsten Teils („... Reiz der Unentschiedenheit ...“ [Jean Paul]) beschäftigen sich mit „barocke[m] Bühnentanz zwischen bewegter Plastik und choreographiertem Schauspiel“ (S. Schroedter), „Genderverkehrung in der Oper zwischen Strukturfigur und Travestie“ (A. Charton), dem „Hanswurst auf der Opernbühne der DDR“ (K. Stöck) und mit Hans Neuenfels und der „Renaissance komischer Oper“ (R. Sollich).

Der siebte Teil („... Anästhesie des Herzens ...“ [H. Bergson]) versammelt Beiträge zur politischen Dimension inszenierter Komik: Komik in den Inszenierungen des politischen Theaters der 20er Jahre (K. Wannemacher), Kriegservenueen und Soldatenschwänke im Ersten Weltkrieg (E. Krivanec), zur Komik in Elfriede Jelineks „Posse mit Gesang“ *Burgtheater* (B. Hochholdinger-Reiter) und zu „Formen ethnischen Humors im deutschsprachigen Theater zwischen 1870 und 1933 (P. W. Marx). Während zu Komödien im Fronttheater, im Gefangenentheater und zu „Komödien nach Kriegen“, die Hugo von Hofmannsthal forderte, Einzelstudien vorliegen, scheint der ethnische Humor und die nationale Dimension des Komischen zwischen affirmativem Wiedererkennen, Auslachen und Ausgrenzen noch wenig erforscht. Ljiljana Filipović versucht mit aktuellen Beispielen aus Bosnien eine Antwort auf die Frage „What makes us laugh?“

Der letzte Teil („... Schein der Maschinenhaftigkeit ...“ [Jean Paul]) lenkt den Blick auf den Film. Dargestellt werden „Komik und Kommerz in der Commedia dell'arte und den Silent Slapstick Comedies“ (D. Roesner), „Der Backfisch im deutschen Kinolustspiel der 10er Jahre als interkulturelles Phänomen“ (C. Preschl), „Das Komische in den späten DEFA-Filmen“ (C. Tieber); den Abschluss bildet ein „Versuch über das Komische bei Alexander Kluge“ (C. Schulte).

Insgesamt bietet der Band anregende Studien, Theorien und Strategien des Komischen auf dem Theater und in den audiovisuellen Medien weiter zu verfolgen. Trotz der eingangs erwähnten Strukturierung wirken die einzelnen Abschnitte aufgrund der Zuordnung der Beiträge mitunter zum Teil heterogen,

was allerdings bei einem Tagungsband durchaus nicht verwunderlich ist. So findet man z. B. Studien zu Komik und Gender an verschiedenen Stellen. Das 19. Jahrhundert scheint auffällig vernachlässigt. Ein ursprünglich die Tagung einleitender Essay von Franz Schuh fehlt, ebenso der Hinweis darauf.

Jürgen Hein

*The Others' Austria. Impressions of American and British Travellers*, Bd. 1: 1814–1914. Hg. von Horst und Lois Jarka. Riverside, CA: Ariadne Press 2006. 435 S. ISBN: 1–57241–140–6. \$ 39.

In der wissenschaftlichen Behandlung der Reiseliteratur erscheint Österreich bislang eher am Rande; der von Horst und Lois Jarka edierte Band füllt diese Lücke und erschließt ein facettenreiches und faszinierendes Bild Österreichs aus dem Blickwinkel britischer und amerikanischer Reisender. 51 verschiedene Autoren, unter denen sich bekannte Namen wie Frances Trollope, die Mutter des Romanschriftstellers Anthony Trollope, Willam Wilde, der Vater des Dramatikers, Sir Leslie Stephen, der Vater Virginia Woolfs, Ruskin und D. H. Lawrence, aber auch Washington Irving, Longfellow und Mark Twain finden – neben zahlreichen weniger bekannten, doch um nichts weniger interessanten Persönlichkeiten aus den verschiedensten Berufsgruppen –, gehen in Briefen und Berichten, Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätzen, Büchern und Reiseführern auf ihre längeren oder kürzeren Aufenthalte in Österreich ein. Dabei ergibt sich nicht nur ein äußerst vielfältiges und manchmal widersprüchliches,<sup>1</sup> im Wesentlichen aber doch stimmiges Bild des Landes und seiner Bewohner, sondern auch ein differenziertes Bild der Reisenden selbst. Britisch dominiert sind Bergsteigen und das beginnende Skifahren (dazu ein enthusiastischer Artikel Stoddards aus dem Tirol von 1912); amerikanische Besucher nehmen im Laufe des Jahrhunderts zu, ebenso wie die Bedeutung der Frauen (dennoch gibt es nur sechs Berichte von ihnen). Es zeigt sich auch – und dieser Aspekt wurde von den Herausgebern zu wenig beachtet –, dass manche Reflexion mehr über Persönlichkeit und Hintergrund ihres Autors sagt als über den beschriebenen Gegenstand.

Die Abgrenzung und Gliederung einer fast amorph anmutenden Materialfülle ist zweifellos schwierig. Die chronologische Eingrenzung auf die Zeit vom Wiener Kongress bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs ist zwingend-logisch, wenn auch darauf hinzuweisen wäre, dass die 100 Jahre den behandelten Zeitraum und nicht das Entstehungsdatum der Dokumente betreffen: Die Autobiographie von LaFarge, der in Innsbruck Theologie studierte und die dortigen politischen Auseinandersetzungen sehr differenziert kommentierte,

---

1 Während Trollope und Turnbull Linz sehr attraktiv, ja fast italienisch finden, ist es für den amerikanischen Botanikprofessor Gray nicht bemerkenswert.

blickt zurück aus dem Jahr 1957, ebenso wie Gertrude Steins nostalgisches Gedenken an die Monarchie im Jahr 1933. Überzeugend ist auch die geographische Beschränkung auf die deutschen Gebiete der Monarchie, d. h. das heutige Österreich inklusive Südtirol. Strittiger ist die Gliederung in sechs Kapitel: 1. „In Metternichs Wien“, 2. „Die Entdeckung der Landschaft“, 3. „Die Revolution“, 4. „Die Entdeckung der Ostalpen“, 5. „Touristen und Skeptiker“ und 6. „Wieder Berge“, in der Chronologie und Reiserouten im Vordergrund stehen. Problematisch ist die Trennung der beiden „Berg“-Abschnitte (4 und 6), mehr noch aber die Zerteilung der Berichte einzelner Autoren auf verschiedene Kapitel.

Ein methodisches Problem betrifft Einleitungen (z. B. zu Mark Twain und Wilde), die sich auf Texte beziehen (Twains Treffen mit Frau Metternich, Gräfin Esterházy, Katharina Schratt, Kaiser Franz Joseph und Freud, Wildes Hinweise auf Grillparzer und Lenau), die dann nicht abgedruckt sind. Ein anderes Problem betrifft die Einbeziehung des emigrierten Karl Postl, der seine ehemalige Heimat nur sehr bedingt aus der Ausländerperspektive wahrnahm. Dennoch bestätigt Postl die Berichte anderer Reisender, wie des Leibarztes von Königin Victoria, Bright, der erstaunt war, wie volksnah Kaiser Franz sowie die anderen Mitglieder des Kaiserhauses sind und wie besonders die Wiener Franz verehren. Obwohl Bright, wie etliche andere, das nicht wissenschaftsfreundliche Klima und die Zensur kritisiert, erscheinen hier und gelegentlich an anderen Stellen die Kommentare der Herausgeber einseitig, wenn in primär sozialgeschichtlich relevante Texte zu viel politische Kritik hineininterpretiert wird.<sup>2</sup> So werden die polemischen Angriffe des schottischen Calvinisten Russell von den Herausgebern als „a lawyer’s analytical mind ... [which] examine[s] ... the causes of Austria’s social ills“ (S. 21) gedeutet. Trotz Russells berechtigter scharfer Kritik an der Zensur am Beispiel von *Wilhelm Tell* und *Die Räuber* (S. 42) sind seine von Vorurteilen und Gerüchten geprägten Ausführungen oft ein Zerrspiegel seiner eigenen persönlichen Prägungen. Russell behauptet, die Österreicher hätten keine Befähigung zum Denken, nur eine zur Unmoral; in Wien – der liederlichsten Stadt in Bezug auf die weibliche Moral – würden die zahllosen Tanzsäle das Gift der Zügellosigkeit verbreiten; gütig wäre aber die Vorsehung mit Quecksilberminen [zur Behandlung von Geschlechtskrankheiten] gewesen. Absurd ist Russells Geschichte aus Heiligenkreuz: Beim Zelebrieren der heiligen Messe fiel eine tödlich-giftige [!] Kreuzspinne in den Kelch, den der Abt dennoch leerte und daraufhin tot niedersank. Bei Hall finden sich neben relevanter Kritik ähnliche puritanische Vorurteile: Bücher, die den fleischlichen Genüssen und lasterhafter Befriedigung dienen, wären weit verbreitet, während

2 Viele von Brights Kommentaren sind nicht neutral, wie die Herausgeber behaupten, sondern positiv: „I never saw them [the police] usurp any unpleasant authority; and the result certainly is, that a person who goes with a wish to hear a play, is not disappointed by the bursting out of those noisy quarrels, which scarcely fail to interrupt the performance in an English theatre“ (S. 30).

solche, die Selbstdisziplin und tugendhaftes Streben lehrten, unterdrückt würden.<sup>3</sup> Sowohl Russell als auch Hall erwähnen typische Wiener Eigenheiten, die auch in anderen Berichten häufig aufscheinen: Außer der Vorliebe für Bälle, Tanzen und besonders Walzer, aber auch für Musik, gutes Leben, Essen und Trinken, werden häufig Gastlichkeit und Friedfertigkeit, aber auch der undisziplinierte Verkehr genannt, ebenso wie österreichische Vorbehalte gegen Neuerungen und die Neigung zu Konservatismus, die aber auch anerkannte Vorteile haben. So etwa Frances Trollope: „The vital principle of some countries is to destroy, that of Austria is to preserve; and the inevitable consequence of this is, that changes which are readily and suddenly welcomed elsewhere, are here kept at arm's length“ (S. 89).<sup>4</sup> Ebenso wird die Titelsucht der Österreicher bei Turnbull und Furniss komisch thematisiert, wie bei Russell und Taylor die Tyrannei der Beamten und Hausmeister. Wengleich die Herausgeber, so wie die neuere Forschung, Verallgemeinerungen über nationale oder regionale Eigenheiten ablehnen (S. 17), so sind diese Stereotypen doch differenziert zu betrachten und nicht per se in Frage zu stellen, besonders wenn eine Übereinstimmung unterschiedlichster, verlässlicher Quellen gegeben ist und viele sogenannte Klischees noch heute ihre Gültigkeit zu haben scheinen.

Faszinierender als Verallgemeinerungen sind aber persönliche, authentische Berichte, von denen wir zahllose finden: Brights Darstellung des Wiener Kongresses, Russells Bericht von Beethoven, Lady Wilmots Erzählungen vom geschlossenen Kreis der Aristokratie und ihren Festen, Ticknors Zusammenreffen mit Metternich, den er trotz Meinungsverschiedenheiten als eindrucksvolle Persönlichkeit schildert; des Arztes Wilde Darstellung der vorbildlichen, jedoch übersozialisierten Wiener „Gebäranstalt“; Taylors begeistertes Erlebnis eines Strauß-Konzerts; Wilmots und Trollopes lebhaft Beschreibungen der Schönheiten, aber auch Beschwerlichkeiten für weibliche Reisende im Salzbürgischen und im Donautal; Taylors Begeisterung für Landschaft und Gastfreundlichkeit; Hamiltons Augenzeugenbericht über die dramatischen Ereignisse der Revolution von 1848; Braces kafkaeske Erlebnisse mit dem Polizeiapparat, nachdem er als Sympathisant Kossuths verhaftet worden war (S. 209–217; verglichen mit dem eher komischen Missverständnis, dem Tuckett an der österreichisch-italienischen Grenze zum Opfer fiel, S. 244–251); Whites scharfe Beobachtung von phonetischen Problemen, aber auch von den harten Lebensumständen der Tiroler Bauern, die noch von etlichen anderen thematisiert

3 Auch seine Polemik, dass Österreich ein „Staatsgefängnis“ sei, widerspricht seiner persönlichen Begegnung mit Erzherzog Johann, den er als väterlichen Landesfürsten preist. Der einseitige Herausgeberkommentar (S. 22) berücksichtigt nicht den Bericht des Harvard-Professors Ticknor von Halls Streit mit Hammer[-Purgstall] und seine Charakterisierung als „*un homme d'esprit* [...] but [...] unreasonable“ (S. 101 f.).

4 Ebenso Wilde und Turnbull. Sowohl Trollope als auch Wilde bemerken, dass es trotz des Metternich'schen Systems den unteren Klassen in Österreich wesentlich besser geht als im industrialisierten England. Turnbull bestätigt dies in Bezug auf die Landbevölkerung.

werden, wobei Elizabeth Tuckett auch Mitgefühl mit Soldaten, die gegen Preußen in den Krieg ziehen müssen, zeigt, Amelia Edwards Anteilnahme für die wie Maschinen schnitzenden Bewohner der Grödnertals und Baillie-Grohmann ohne zu romantisieren auch Raufen, mangelnde Hygiene und die unzähligen vorehelich gezeugten Kinder anspricht. Des Weiteren finden wir Barrys Lobeshymne auf das Sacher; Adams' Faszination von Kaiserin Elisabeth, die auch von Motley geteilt wird, wobei Letzterer nicht nur (wie Mark Twain) den Zerfall des Hauses Habsburg vorausahnt und Maximilians Naivität bedauert, sondern, aus seiner sehr differenzierten Sicht, wirkliches Verständnis für Österreich bekundet; ferner wird Franz Joseph – trotz Kritik an Österreichs Regierung – von Briten und Amerikanern übereinstimmend positiv beurteilt. Auch im letzten Abschnitt finden sich wieder sehr persönliche, authentische Berichte: Barrys Begeisterung für Innsbruck und Tirol im Schnee und D. H. Lawrences glücklich-verliebte Tage in Tirol und seine sensiblen Anmerkungen zu den unterschiedlichsten Bildstock-Darstellungen sowie zum Phänomen, dass die österreichischen Übergänge nach Deutschland und Italien fließend seien, während die deutsch-französische Grenze eine gegnerische und klar-definierte sei. Trotz etlicher kritischer Bemerkungen zu Österreich und seinen Einwohnern fallen die Vergleiche mit den Nachbarn – Schweiz, Bayern, Deutschland – nicht nur bei Lawrence durchwegs positiv aus.

Nicht verschwiegen werden sollen auch etliche aufschlussreiche Kommentare zum Theater: zum hohen Darstellungsniveau des (alten) Burgtheaters, dessen Qualität die Londoner Bühnen übertreffe (Bright und Rumbold), zu den Vorstadttheatern mit Nestroy und Treumann, aber auch zur Oper im Kärntner-Theater (Motley).

Am Ende des Bandes finden sich eine Bibliographie und nützliche Namens- und Ortsregister. Trotz einigen kritischen Anmerkungen kann dieser einzigartige Informationsschatz zu unterschiedlichsten Perspektiven und Aspekten von Österreich sowie zu englischsprachigen Reisenden im 19. Jahrhundert für allgemeine, Sozial-, Kultur- und Literaturhistoriker, auch für Theater- und Musikwissenschaftler, schließlich aber für jeden anglophonen Leser und Österreich-Interessierten wärmstens empfohlen werden, der sich wohl uneingeschränkt Elizabeth Tucketts Erkenntnis anschließen wird: „It is well to see things with eyes and minds of different peoples and races; you learn to have a horror of prejudice and preconceptions“ (S. 253).

Manfred Draudt

## Berichte

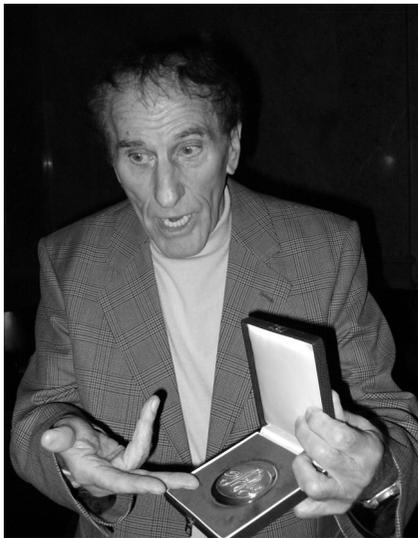
### Johann-Nestroy-Ehrenmedaille für Prof. Dr. Herbert Lederer

Bis auf den letzten Platz war der Eroica-Saal im Österreichischen Theatermuseum gefüllt, als Prof. Dr. Herbert Lederer auf Beschluss des Vorstandes der Internationalen Nestroy-Gesellschaft am Dienstag, dem 12. Dezember 2006, mit der Johann-Nestroy-Ehrenmedaille für sein Lebenswerk „im Geiste Nestroys“ ausgezeichnet wurde.

Nach würdigenden Worten des Präsidenten der ING, Prof. Dr. Heinrich Kraus, brachte der Laudator Obersenatsrat Univ.-Prof. Dr. Hubert Christian Ehalt, ebenfalls Träger der Nestroy-Ehrenmedaille, den Sinn dieser Ehrung mit dem Satz „Menschen brauchen Feedback“ auf den Punkt, und er nahm die Feierstunde zum Anlass, um über den Begriff „Lebenslauf“ nachzudenken. Herbert Lederers Lebenslauf über acht Jahrzehnte hat viele Stationen: Theater-solist, Theatermacher, promovierter Theaterwissenschaftler, Polyhistor, Dramaturg, Schauspieler an bedeutenden Bühnen, aber immer mit Hang zum Vagantischen, Individualistischen, Einzelgängerischen. So wie Cyrano de Bergerac sich als selbstständiger, autonomer Ritter gefühlt habe, so sei Herbert Lederer zeit seines Lebens ein „Cyrano der Theaterarbeit“ gewesen. Wie Prof. Ehalt erging es vielen: Sie hatten durch die Aufführungen in Herbert Lederers „Ein-Mann-Theater“ am Schwedenplatz „Blut geleckt“.

1969 mietete Herbert Lederer den Lagerraum der Schwedenapotheke am Schwedenplatz, 1970 wurde dort ein Theater eröffnet. Dieses Theater verfügte über einen kleinen, reich bebilderten Vorraum mit einer alten Registrierkasse, hinter der Erna Perger, „die Seele des Theaters am Schwedenplatz“ residierte. Der Saal verfügte über exakt 49 Sitzplätze. In 36 Jahren brachte Herbert Lederer auf unzähligen Wiener Kleinbühnen, im bereits 1966 eröffneten ‚Theater im Pongau‘ in Flachau und schließlich im Schwedenplatz-Theater 69 Eigenproduktionen heraus und stand dabei 6142 Mal auf der Bühne. Er spielte und interpretierte unter anderem Wernher der Gartenäere, Herzmanovsky-Orlando, Villon, Hašek, Brecht, Horváth, Karl Valentin, Schnitzler, Gogol, Scholem-Alejchem, H. C. Artmann, Friedell, Majakowskij, Goethe, Antoine de Saint-Exupéry und Mark Twain.

Darüber hinaus verfasste der Vollblutschauspieler, Regisseur und Intellektuelle auch zahlreiche Bücher: Neben autobiografischen Werken (*Theater für einen Schauspieler*, 1973; *Kindheit in Favoriten*, 1975; *Im Alleingang*, 1984) erschien mit *Bevor alles verweht ... Wiener Kellertheater 1945 bis 1960* (1986) ein Standardwerk zur Wiener Theatergeschichte. 1976 legte er das Bändchen *Nestroy. Funken der Heiterkeit* vor, das Bonmots, Aussprüche und satirische



Prof. Herbert Lederer bei der Verleihung der Nestroy-Ehrenmedaille (Foto: Jürgen Hein)

Weisheiten Nestroys versammelt. 1980 erhielt er mit Elfriede Ott und den Brüdern Hörbiger den Nestroy-Ring der Stadt Wien.

Mit Nestroy verbindet Lederer das Theater als Lebenselixier. Er ist Autor eindrucksvoller Stücke und zugleich kritischer Beobachter der Zeitläufte mit einer ambivalenten Sicht auf die Dinge des Lebens. „Das Theater am Schwedenplatz fehlt“, mit diesen Worten beschloss Prof. Ehalt seine Laudatio, „aber wir hoffen, Herbert Lederer bald wieder auf der Bühne zu sehen, oder wenigstens ein Buch von ihm in Händen zu halten.“

Beide Wünsche gingen an diesem Abend (fast) in Erfüllung: Als Dank für die Auszeichnung rezitierte Herbert Lederer aus seiner letzten Produktion eindrucksvoll und berührend die

Schlusspassage aus Ernest Hemingways Roman *Der alte Mann und das Meer*, und in wenigen Wochen soll im Verlag Lehner in der Reihe „Bilder aus einem Theaterleben“ ein Band *über* den jüngsten Träger der Johann-Nestroy-Ehrenmedaille erscheinen. Titel: *Herbert Lederer. Ein Leben – nicht nur – für Nestroy*.

Ulrike Tanzer, Arnold Klaffenböck

### Hohe Auszeichnung der Bundeshauptstadt Wien für Prof. Dr. Heinrich Kraus

Es war eine festliche Matinee und zugleich eine Hommage an die Theaterstadt Wien, als am Mittwoch, dem 13. Dezember 2006, im Wappensaal des Wiener Rathauses Prof. Dr. Heinrich Kraus, Direktor i. R., im Beisein zahlreicher Exponenten des kulturellen Lebens die Ehrenmedaille der Bundeshauptstadt Wien in Gold in Anerkennung seines jahrzehntelangen verdienstvollen Wirkens verliehen wurde. Vizebürgermeister Dr. Sepp Rieder nahm in Vertretung des Bürgermeisters der Bundeshauptstadt Wien die Ehrung vor und erinnerte in seiner Würdigung daran, dass der Geehrte in seinem Leben ein beachtliches Stück der Theatergeschichte Wiens in bewegten Zeiten nicht nur miterlebt, sondern mitgestaltet und geprägt habe.

Nach einer behüteten Kindheit in einem überaus kunst- und kulturbeflissenen Hause (der Vater war nach dem Krieg Leiter des Kulturredes der Stadt Wien),

musste der junge Heinrich Kraus aus politischen Gründen seine Mittelschullaufbahn unterbrechen. Von der maria-theresianischen Akademie, die in eine NAPOLA umgewandelt worden war, wechselte er an das Gymnasium Stubenbastei, wo er die Matura ablegte. Schon bald stand sein Beschluss fest, beruflich nicht in die Fußstapfen des Vaters zu treten, sondern der Leidenschaft für das Theater nachzugeben. Ausschlaggebend dafür war – so Prof. Kraus – der Besuch der legendären Weihnachtspremiere von Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung* am 23. Dezember 1939 mit Attila Hörbiger und Paula Wessely im Theater in der Josefstadt. Heinrich Kraus inskribierte nach dem Wehrdienst Theaterwissenschaften an der Universität Wien. 22jährig wurde er bereits am 30. April

1945 als Volontär von Raoul Aslan ans Burgtheater geholt, wo er unter anderem mit der Aufgabe betraut wurde, die Gastspielreisen des Burgtheaters in die Bundesländer zu organisieren. 1949 wurde Kraus auf Vorschlag Helene Thimigis stellvertretender Leiter am Reinhardt-Seminar, wo er bis 1996 als Lehrbeauftragter wirkte. Das Burgtheater und das Theater in der Josefstadt sollten zu den wichtigsten beruflichen Stationen im Leben Heinrich Kraus' werden, Ernst Haeussermann zur starken Bezugsperson. Nach Jahren mit Haeussermann in der Kulturabteilung der amerikanischen Botschaft, beim Sender „Rot-Weiß-Rot“ und dem Cosmos-Theater wurde Kraus 1953 gemeinsam mit Franz Stoß mit der Leitung des Theaters in der Josefstadt betraut. Anfang der sechziger Jahre folgte er nach einer Verpflichtung als Chefdisponent an der Deutschen Oper in Düsseldorf dem Ruf von Direktor Ernst Haeussermann und wurde Verwaltungsdirektor und dann stellvertretender Direktor des Wiener Burgtheaters. In diese Zeit fallen die großen Shakespeare-, Grillparzer-, Raimund-Zyklen. 1968 geht das Burgtheaterensemble auf Welttournee. Vom Haus am Ring wechselte Kraus 1977 gemeinsam mit Haeussermann ans Theater in der Josefstadt, wo er zahlreiche leitende Funktionen innehatte und noch heute als Vorsitzender des Stiftungsbeirats wirkt. Darüber hinaus ist Prof. Kraus Präsident der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und der Raimund-Gesellschaft.

Prof. Otto Schenk, ehemaliger Direktor des Theaters in der Josefstadt und langjähriger Freund des Geehrten seit Reinhardt-Seminar-Tagen, dankte mit herzlichen Worten dem Ehrenmitglied und in schwierigen Zeiten „großen Ret-



Vizebürgermeister Dr. Sepp Rieder und Prof. Heinrich Kraus (Foto: Jürgen Hein)

ter“ des Theaters in der Josefstadt. Zahlreiche prominente Josefstädter waren gekommen, um mit ihrer Anwesenheit diese tiefe Verbundenheit zu bezeugen: der ehemalige Direktor Helmuth Lohner, das jetzige Direktorenteam Herbert Föttinger und Alexander Götz, die beiden Kammerschauspielerinnen Elfriede Ott und Marianne Nentwich, dazu die Mitglieder der legendären Reinhardt-Jahrgänge 1949–1951, Kammerschauspielerin Annemarie Düringer, die Doyenne des Wiener Burgtheaters, und Kammerschauspieler Heinrich Schweiger. Für die Internationale Nestroy-Gesellschaft und die Raimund-Gesellschaft gratulierten die Vizepräsidenten, die Geschäftsführung und zahlreiche Vorstandsmitglieder.

Bewegt dankte Prof. Heinrich Kraus für die Auszeichnung und die Laudationes, erinnerte an Mentoren und Förderer, die ihn in seinen Ambitionen be- und gestärkt hatten, vor allem an seinen Vater, an Raoul Aslan, Helene Thimig und Ernst Haeussermann. Er gedachte dankbar seiner Kollegen, Kolleginnen und Mitarbeiter, den Repräsentanten von Bund und Gemeinde, dem Stiftungsvorstand der Josefstadt und vor allem seiner lieben Frau für Zuspruch und Optimismus. Diese lebensbejahende Einstellung, die Prof. Kraus auszeichnet, spiegelt sich auch in seinem Lebensmotto wider, das er von Herbert von Karajan übernommen hat: „Du darfst nie anfangen aufzuhören – und nie aufhören anzufangen!“

Ulrike Tanzer

### **Die Stadt Wien feiert ihre Kinder: 70 Jahre Raimund-Gesellschaft**

Als sich 1936 der hundertste Todestag von Ferdinand Raimund jährte, wurde auf Initiative des Raimund- und Nestroy-Forschers Gustav Pichler die Raimund-Gesellschaft gegründet. Neben Pichler selbst als Präsidenten formierten sich die Dichter Rudolf Henz und Friedrich Schreyvogel als Vizepräsidenten, im Vorstand wirkten große Herren von Österreichs Literatur und Forschung wie Felix Braun, Karl Glossy, Franz Hadamowsky u. a.

70 Jahre danach – niemand von den ‚Damaligen‘ ist noch am Leben – fanden sich auf Einladung von Wiens Bürgermeister Dr. Michael Häupl (der allerdings persönlich verhindert war) zahlreiche Mitglieder der Raimund-Gesellschaft am 24. Oktober 2006 um 17 Uhr im Lehár-Salon des Wiener Rathauskellers zu einer Feierstunde zusammen.

Es ist, wie der gegenwärtige Präsident Prof. Dr. Heinrich Kraus ausführte, tatsächlich gelungen, die von den Gründern gegebenen Vorgaben einzulösen – Raimunds dichterisches Werk auf jede zweckdienliche Art zu pflegen und zu verbreiten. Abgesehen von Projekten der Seele, wie es die Pflege des Grabes, die Gedenkräume in Gutenstein, die diversen Gedenktafeln sind.

Natürlich läuft nie alles so, wie man es sich erhofft: Professor Kraus scheute sich nicht, die Enttäuschung der Raimund-Gesellschaft darüber auszudrücken, dass der Raimund-Ring, der so viele prominente Träger hatte (darunter Paula Wessely und Attila Hörbiger, Käthe Gold und Hermann Thimig, Inge Konradi

und Josef Meinrad und viele andere, die es auch verdienten, namentlich erwähnt zu werden), ausgerechnet zum 200. Geburtstag Raimunds von den Behörden wieder abgeschafft wurde (wie der Nestroy-Ring ja auch ...).

Immerhin haben sich die niederösterreichischen Raimund-Gemeinden Gutenstein und Pottenstein bereit erklärt, die Tradition des Ringes zu übernehmen, und so gibt es seither neun weitere, die damit ausgezeichnet wurden, darunter Franz Stoß, der unvergessene Josefstadt-Direktor, der auch die Raimund-Gesellschaft nach Gustav Pichlers Tod mit dem ganzen Impetus seiner Persönlichkeit geleitet hat.

Ein Wunschtraum von Professor Pichler hat sich erfüllt: die „Raimundspiele Gutenstein“ wurden institutionalisiert, erst von Prof. Peter Janisch als wunderbare Freilicht-Spiele auf der Wiese, bei der die Natur ihr poetisches Schärfflein beitrug, dann von Prof. Ernst Wolfram Marboe in dem wettersicheren Zelt. Dabei wird Marboe 2007 etwas ganz Entscheidendes, noch nie Dagewesenes gelingen: Dann hat er in seiner Ära alle Stücke Raimunds zwar nicht chronologisch, aber vollständig auf die Bühne gebracht und bisher auch die Aufführbarkeit von so Schwierigem wie etwa *Moisassurs Zauberfluch* bewiesen. Freilich wird die *Unheilbringende Krone* im Jahr 2007 alle Interpreten vor die denkbar schwerste Aufgabe stellen, aber auch das sollte sich nach den Erfahrungen der letzten Jahre bewältigen lassen. „Acht Stücke in acht Jahren, noch dazu vom Fernsehen aufgezeichnet“, stellte Professor Kraus fest, „das wird noch viel Ehre einbringen.“ Und hat es schon getan.

Natürlich soll eine Gesellschaft, die einem Dichter gewidmet ist, Publikationen zu seiner Person ermöglichen, was im Allgemeinen die schwierigste, weil finanzaufwendigste Sache ist. Immerhin kann die Raimund-Gesellschaft sich selbst und ihrem Dichter zum Jubiläum etwas ganz Besonderes präsentieren: Alle Stücke sind in handlichen Einzelausgaben erschienen, die jetzt zusammen im Schuber erhältlich sind und die erste Stufe eines „Gesammelten Raimund“ darstellen, zumindest in Bezug auf sein dramatisches Werk. Mit Begleittexten Jürgen Heins handelt es sich damit um eine volkstümliche Ausgabe, die sich wunderschön als Geburtstagsgeschenk für die Raimund-Gesellschaft eignet, wenn auch noch viel weiter gedacht wird.

Denn – und hier spätestens ergibt sich der Zusammenhang mit Johann Nestroy – die Stadt Wien lässt Raimund nicht im Stich, wie ihr Vertreter Univ.-Prof. Dr. Hubert Christian Ehalt formulierte. Die Förderung der Wissenschaft wird immer nachdrücklicher betrieben, und nach „zweieinhalb Metern Nestroy“, wie Prof. Ehalt die nun schon berühmte historisch-kritische Gesamtausgabe von dessen Werken nennt, ist bereits das analoge Projekt für Raimund in Angriff genommen. Dabei dankte Dr. Ehalt auch Mag. Lehner, der als Verlagsleiter so sichtbar mit seinen Aufgaben gewachsen ist und heute für Raimund und Nestroy eine unentbehrliche Stütze darstellt, wenn es um deren gedrucktes Erscheinen in der Öffentlichkeit geht.

Im Übrigen kündigte Prof. Ehalt auch im Rahmen der Wiener Vorlesungen

ein wissenschaftliches Kolloquium an, das Raimund gewidmet sein und in Buchform erscheinen wird. Herausgeber ist Jürgen Hein, der sich unter den Gästen der Raimund-Feier befand und auch an vorderster Front mit der Herausgabe der kritischen Raimund-Ausgabe befasst ist.

„Schon wieder!“ merkte Schauspieler Christian Futterknecht an, als er mit Kollegin Rita Nikodim Duette aus Raimunds Werk zu Gehör brachte, wie bereits kurz davor bei dem Raimund-Gespräch in Pottenstein. Doch man kann guten Gewissens versichern, dass die Zuhörer davon nicht genug bekommen können – weder von Raimunds Werk noch von diesen berufenen Interpreten.

Renate Wagner

### Abschiedsvorlesung von Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein

Am 9. Februar 2007 hielt an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster Herr Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein seine Abschiedsvorlesung über das Thema: „Todtengräbergeschäft der Litteratur?“ Unter diesem Nestroy-Zitat (aus der *Reserve*) setzte er sich kritisch mit Fragen auseinander, die seit Jahrzehnten Kernthemen seiner universitären wie außeruniversitären Forschungstätigkeit sind: Editionsprobleme, insbesondere mit Blick auf Nestroy und das ‚Volks-theater‘, und was philologische Arbeit hier leisten kann. Die Rektorin und der Dekan würdigten eingangs die Leistungen Prof. Heins, ehe dieser seine Ausführungen einem zahlreichen Publikum darlegte, das ihn heftig akklamierte. Nicht nur die Familie und der engere Kollegenkreis Prof. Heins war anwesend, sondern Freunde und Weggefährten aus nah und fern, Mitstreiter der historisch-kritischen Ausgabe der Werke Johann Nestroys, die ohne Prof. Hein nicht zu denken ist und deren Internationalität damit einmal mehr eindrucksvoll unter Beweis gestellt wurde. Leider hatte es Wetterprobleme gegeben – ein unvermuteter Wintereinbruch in Südengland hatte den Flugverkehr unterbrochen, und auch der Flughafen Münster-Osnabrück wurde gesperrt –, virtuell waren aber alle, auch die am Kommen verhinderten, vereint: in der umfangreichen, von Frau Dr. Claudia Meyer herausgegebenen Festschrift, die dem überraschten Jubilar bei der anschließenden Feier überreicht wurde: Über 40 Autoren (von Münster bis Australien) demonstrieren mit ihren Beiträgen nicht nur ihre Wertschätzung des Jubilars, sondern auch die Bandbreite seiner Interessen und Forschungsarbeiten, die weit über das Gebiet des ‚Altwiener Volkstheaters‘ hinausreichen. Es war ein Fest für Jürgen Hein, ein Fest für die Universität Münster, aber auch ein Fest für die Internationale Nestroy-Gesellschaft, deren Vizepräsident der so vielfach Geehrte ist. Überflüssig zu erwähnen, dass sein Abschied von der Universität kein Abschied von seiner (wohl jetzt noch intensiver betriebenen) Forschungstätigkeit und schon gar keiner von Johann Nestroy ist. Ad multos annos!

Walter Obermaier

**33. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2007**

„... 's kommt Alls auf a Gwohheit nur an“  
 Raimund und Nestroy: Kanon, Kontext, Inszenierung

**Samstag, 30. Juni:** Anreise

- 18.30 Schwechat, Justiz-Bildungszentrum, Schloßstr. 7  
 (Tagungsbüro: 14.30 bis 18.30 geöffnet)  
 20.30 Schwechat, Schloß Rothmühle, Rothmühlstr.  
**Premiere 35. Nestroy-Spiele**  
*Das Geheimnis des grauen Hauses* (Regie: Peter Gruber)

**Sonntag, 1. Juli**

- 9.00 Begrüßung  
 9.15 Beatrix Müller-Kampel (Graz, A): Kasperl - Seine Entkanonisierung  
 und Rekanonisierung im Puppentheater des 19. Jahrhunderts  
 10.00 W. Edgar Yates (Exeter, GB): „Ich kann meinem Dasein keinen  
 Geschmack abgewinnen“: Blasius Rohr auf Reisen

*Diskussion und Pause*

- 11.00 *Das Geheimnis des grauen Hauses*: Diskussion über Stück und  
 Aufführung  
 14.30 Martin Stern (Basel, CH): Entweder und Oder. Nestroy und die  
 Problemgattung Tragikomödie  
 15.15 Matthias Mansky (Wien, A): Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie

*Diskussion und Pause*

- 16.15 Elke Brüns (Berlin, D): Landschaften und Liebesräume, Zu Raimunds  
*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*  
 17.00 Till Gerrit Waidelich (Wien, A): Das Wiener Volkstheater aus dem  
 Blickwinkel des *Verschwender*-Komponisten Conradin Kreutzer  
 20.00 Lesung: Ulrike Längle  
 Einführung: Ulrike Tanzer (Salzburg, A)

**Montag, 2. Juli**

Österreichische Gesellschaft für Literatur, Herrengasse 5, 1010 Wien

- 9.30-12.30 Exkursion  
 Leitung: Walter Obermaier (Wien, A)  
 15.00 Gunhild Oberzaucher-Schüller (Salzburg, A): Die Feenwelten der  
 Therese Kronen  
 15.45 Carola Hilmes (Frankfurt a.M., D): Karl Carls „bessere Hälfte“

*Diskussion und Pause*

- 16.45 Marion Linhardt (Bayreuth, D): Zur szenographischen Praxis in den  
 europäischen Theaterzentren des frühen 19. Jahrhunderts. Die Wiener  
 Vorstadttheater im Kontext

**Dienstag, 3. Juli**

- 9.00 Herbert Herzmann (Dublin, IRL): Nestroy als kritischer Rationalist  
 9.45 Herwig Gottwald (Salzburg, A): Adalbert Stifter und das Theater  
 10.30 Johann Hüttner (Wien, A): Wortspiele für Insider: Raimunds und Nestroys lokale Anspielungen und ihre Umsetzungsschwierigkeiten in modernen Inszenierungen
- 15.00 FORUM: FUNDE – FRAGEN – BERICHTE  
 Gertrude Gerwig (Wien, A): Bewundert viel und viel gescholten. Glücklose Nestroy-Aufführungen in Berlin  
 Jürgen Hein (Münster/W., D): Nestroy im Spielplan deutscher Stadttheater im 19. Jahrhundert  
 Jörg Löffler (Oldenburg, D): Nestroy im Netz. Neue Editions- und Präsentationsformen dramatischer Texte

*Diskussion und Pause*

- 17.00 Schlußdiskussion

**Mittwoch, 4. Juli**      Abreise

### **Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Dezember 2006 bis April 2007**

*Höllenangst* (Burgtheater)

*Tannhäuser* (Burgtheater)

*Zu ebener Erde und erster Stock* (Burgtheater)