NESTROYANA

27. Jahrgang 2007 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

Herausgeber:
Verein „Internationale Nestroy-Gesellschaft“: Volkstheater, Neustiftgasse 1, A-1070 Wien.

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

Mitglieder des Vorstandes:
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates (Vizepräsidenten); Karl Zimmel (Geschäftsführer); Alfred Schleppnik, Brigitte Wagner (Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); Paul Angerer, 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 *Sämtliche Briefe*	Einzelbände der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe, hg. von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates, Wien/München 1977ff. (*HKA*)

27. Jahrgang 2007 – Heft 3/4

Die Drucklegung erfolgte mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung sowie des Magistrats der Stadt Wien, MA 7 – Kultur, Wissenschaft und Forschung
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, Redtenbachergasse 76/7, E-Mail: verlagsbuero.lehner@gmx.at
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Austria

INHALT

Ulrike Längle: Unveröffentlichtes aus dem Roman *Tynner* 109

Hans Schreiber: Nestroy und die Photographie 114

Hilde Sochor: Quodlibet oder Opernparodie?
Plädoyer für die Erhaltung einer Wiener Delikatesse 153

Friedich Walla: Wie viele Köche verderben den Brei? oder:
Die Metamorphosen des Confusius 156

Jürgen Hein: Ein Brief Adolf Müllers und ein Bericht über eine Reise
mit Karl Carl nach Brünn 168

Jürgen Hein: Friedrich Beckmann, Margaretha Carl und Franz Grillparzer
an Karl von Holtei – Drei Briefe 179

Jürgen Hein: Raimund und Nestroy in Reclams Universal-Bibliothek . . . 185

Eine „Ferdinand Raimund-Vorlesung" von Ernst Beutler (1885–1960),
herausgegeben von Jürgen Hein 189

Buchbesprechungen 204
– Hafner, Philipp: *Burlesken und Prosa*. Hg. v. Johann Sonnleitner
(Hugo Aust) 204
– Ehalt, Hubert Christian und Jürgen Hein (Hg.): *„besser schön lokal
reden als schlecht hochdeutsch". Ferdinand Raimund in neuer Sicht*
(Herbert Herzmann) 207
– Platelle, Fanny: *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund
(1790–1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*
(Marc Lacheny) 209
– Linhardt, Marion: *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen
Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1912)*
(Walter Obermaier) 213
– *Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Festschrift für Jürgen Hein.*
Hg. von Claudia Meyer (Marijan Bobinac) 217
– Klaffenböck, Arnold: *Herbert Lederer. Ein Leben – nicht nur –
für Nestroy* (Renate Wagner) 221

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Mai bis Oktober 2007 224

In memoriam Gerhard Bronner (Walter Obermaier) 225

Berichte 227
– Internationale Nestroy-Gespräche 2007 in Schwechat bei Wien
(Jürgen Hein) 227
– Das liederliche Kleeblatt zur Frage, ob Nestroy „ned eh de eagane"
Jelinek war (David Pernkopf, Andreas Schmitz, Markus Schüssler) . . . 231

– Stadttheater Baden: *Frühere Verhältnisse* von Oliver Ostermann (Renate Wagner) 233
– „Werktreue geradezu gepredigt“ – Paulus Manker über den Nestroy-Regisseur Gustav Manker (Renate Wagner). 235
– Johann-Nestroy-Ring der Stadtgemeinde Bad Ischl für Karlheinz Hackl (Arnold Klaffenböck) 237
– Hinweis: Provenienz-Forschung im Österreichischen Theatermuseum (Sigurd Paul Scheichl) 238
Anschriften der Autoren und Autorinnen des 27. Jahrgangs 239
Call for Papers: 34. Internationale Nestroy-Gespräche 2008 240

20 Pfennig. 12 Nr. d. B.

Universal-Bibliothek

3025

Jeder Band ist für 20 Pfennig einzeln käuflich

Der böse Geist

Lumpacivagabundus

oder

Das liederliche Kleeblatt.

Zauberposse mit Gesang in drei Aufzügen

von

Johann Nestroy.

Musik von Adolf Müller.

Durchgesehen und mit den Extempores herausgegeben

von

Carl Friedrich Wittmann.

Leipzig.

Verlag von Philipp Reclam jun.

Vollständige Verzeichnisse der Universal-Bibliothek sind durch jede Buchhandlung stets gratis zu beziehen.

Umschlagbild der ersten Ausgabe von Nestroys *Der böse Geist Lumpacivagabundus* in Reclams Universal-Bibliothek (vgl. S. 185 ff.)

Ulrike Längle

Unveröffentlichtes aus dem Roman *Tynner*

In diesem Sommer fuhr Tynner auf eine Tagung über einen komischen Theaterdichter. Die Tagung gefiel ihm sehr gut, es waren nur sehr viele Mücken anwesend, die besonders bei der Freilichtaufführung eines der Stücke dieses komischen Dichters störten. Es ging darin um einen theaternärrischen Apotheker und um den verlorenen Sohn seines Prinzipals, der ebenfalls wegen seiner Leidenschaft für das Theater von zu Hause durchgegangen war. Der verlorene Sohn kehrte reumütig zurück, der theaternärrische Schwiegersohn in spe jedoch ließ sich dazu überreden, bei einem Gastspiel einer durchreisenden Truppe mitzuspielen. Das Stück, das sie gaben, handelte von der griechischen Dichterin Sappho, der abtrünnige Apotheker spielte den Liebhaber der Dame namens Phaon und geriet auch außerhalb des Spektakels in die Fänge dieser exzentrischen Person. Sein Liebchen, die Apothekerstochter, hat nur Bruder und Vater, um den ungetreuen Bräutigam einzufangen. Die exzentrische Schauspielerin wird jedoch auch von einem spleenigen englischen Lord verfolgt, der von ihr verlassen werden möchte, damit er aus Verzweiflung endlich Selbstmord begehen kann. Außerdem ist auch noch der Theaterdirektor in finanziellen Schwierigkeiten: Der Theatertischler, der seine zwei Töchter ebenfalls als Schauspielerinnen plazieren möchte, obwohl sie kein Talent haben, strebt nach seinem Amt.

Im 2. Akt herrschte nach Tynners Meinung ein ziemliches Kuddelmuddel auf der Bühne. Der Theaterdirektor wollte sich, um seinen Schwierigkeiten zu entkommen, für verrückt erklären lassen und suchte eine Irrenanstalt auf, in der sich der Rest des Stückes abspielte. Am Schluß wußte man überhaupt nicht mehr, wer oder ob überhaupt jemand normal und jemand verrückt war. Die Primadonna faßte schließlich den Entschluß, den Apotheker-Jüngling zu erhören und zu heiraten. Schließlich marschierten der Apothekervater und sein zurückgekehrter verlorener Sohn mit Gewehren ein, um endlich Ordnung zu schaffen und der armen Tochter zu ihrem Bräutigam zu verhelfen. Als alles zu versagen schien, ging der verlorene Sohn zu der Primadonna, und da stellte es sich heraus, daß er mit ihr verheiratet war und sie deshalb den Bräutigam seiner Schwester gar nicht heiraten konnte. So fanden sich also doch noch die Richtigen, der verlorene Sohn und die Primadonna trennten sich jedoch auf beiderseitigen Wunsch, als der Primadonna das finanziell lukrative Angebot des englischen Lords in den Schoß fiel, ihr einen Kontrakt bei einer großen Bühne zu verschaffen, obwohl sie sächselte. Der Theaterdirektor trat ebenfalls zurück und übergab seinem Tischler, der über Geld verfügte, das Direktorenamt, um

fortan selbst nur mehr Heldenväter zu spielen, da er für die jugendlichen Liebhaber bereits zu alt war. Am Schluß waren eigentlich alle glücklich und zufrieden.

An diesem Abend ging Tynner mit anderen Teilnehmern der Tagung in ein Chinarestaurant. Neben ihm saß eine langhaarige Brünette, ihm gegenüber eine unscheinbare Blondine jüngeren Alters. Die langhaarige Brünette hatte es endlich geschafft, einen Lehrstuhl an einer ostdeutschen Universität zu ergattern, nachdem sie sich jahrelang als freischaffende Germanistin durchs Leben gebracht hatte. Sie pflegte jedoch ein ausgefallenes Hobby: Als Tynner mit ihr ins Gespräch kam und von seinem Pferd erzählte, erklärte sie plötzlich, wobei sie ihm tief in die Augen sah: „Sie müssen nämlich wissen: ich bin Fatologin." Tynner hatte den Eindruck, als ob sie ihm erklären wolle, sie lese aus dem Kaffeesatz oder lege Karten, aber dies war nicht der Fall. Die Dame interessierte sich für Schicksalsvorstellungen der Menschen in der Literatur von der Antike bis zur Gegenwart.

„Und, haben Sie schon etwas herausbekommen, über das Schicksal?" fragte Tynner.

Die Fatologin reagierte ungehalten, denn über das Schicksal konnte man nichts „herausbringen". Sie beschäftigte sich einfach mit den Vorstellungen, die die Menschen von alters her über das Vorhandensein oder die möglichen Auswirkungen des Schicksals hatten.

„Und wie ist das heute, bei Ihren Studenten?" fragte die unscheinbare Blondine. „Glauben die an das Schicksal?"

„Das ist eine interessante Frage", lobte die Fatologin. „Heute dominiert ein genußorientierter Fatalismus. Die jungen Menschen heutzutage glauben nicht daran, daß man sein Schicksal in die eigene Hand nehmen müsse, wie vielleicht noch ihre Elterngeneration, die davon überzeugt war, daß jeder seines Glückes Schmied sei. Die jungen Menschen heutzutage sind fatalistisch und lassen es sich inzwischen möglichst gut gehen."

Tynner hatte genug vom Schicksal und ging in sein Hotelzimmer schlafen. Das Zimmer lag unter dem Dach und war von unerträglicher Hitze erfüllt. Er zog sich bis auf die Unterhose aus, legte sich aufs Bett und schaltete den Fernsehapparat ein, wo gerade ein Spiel der Fußballweltmeisterschaft übertragen wurde, Irland gegen Mexiko. Obwohl es spannend und die Hitze fast kochend war, schlief er dabei ein.

Wieder nach Hause zurückgekehrt, nahm er seine nächtlichen Wanderungen wieder auf. Bei einer dieser Unternehmungen, er war diesmal um vier Uhr siebzehn aufgewacht, trank er wie üblich sein Mineralwasser und machte sich dann zur Beruhigung an die Lektüre des österreichischen Kursbuches. Tynner hatte sich dieses einmal bei einem ausgedehnten Ferienaufenthalt zugelegt und benutzte es jetzt manchmal als Beruhigungsmittel. Besonders gern verweilte er auf der Tauernstrecke, wo es ihm ein Ort in Kärnten mit dem Namen „Penk Hu" besonders angetan hatte. Tynner stellte sich unter „Penk Hu" etwas

Chinesisches vor, mußte aber leider nach der Lektüre der Zeichenerklärungen feststellen, daß es „Penk. Haltestelle, unbesetzt" bedeutete. Diesmal hatte Tynner nach dem Aufwachen besonders starkes Herzklopfen gehabt. Er erinnerte sich noch an den Traum, den er gehabt hatte: Er saß in einem Raum auf einem Bett, umgeben von zwölf Gestalten, die Strümpfe über die Gesichter gezogen hatten oder alle möglichen Masken trugen. Er wußte, daß vor zwei Stunden seine Mutter gestorben war, in ebendem Bett, auf dem er jetzt saß. Da kam eine Gestalt herein, eine junge Frau, die einen Badeanzug trug und darüber eine Art von dick ausgestopftem, seitlich steif abstehendem Regenmantel. Sie setzte sich zu ihm aufs Bett, er nahm sie in die Arme und erzählte ihr, daß seine Mutter gestorben war. In diesem Moment war er aufgewacht.

Nach „Penk Hu" suchte Tynner die kürzeste Eisenbahnverbindung von München nach Gars am Kamp. Durch das Steinbruchtheater war er auf den Geschmack gekommen und wollte sich demnächst eine Reihe von Freilichtaufführungen an allen möglichen Orten anschauen, um diese zu einer Lehrveranstaltung fur seine Studenten zusammenzustellen, kombiniert mit einer Exkursion im nächsten Jahr. Auf seiner Wunschliste standen noch Wunsiedel und Jaxthausen, aber im Moment hatte er kein deutsches Kursbuch zur Verfügung. Nachdem er Gars am Kamp gefunden hatte, ging Tynner wieder ins Bett. Nun träumte er, er sei ein Soldat, der auf einer Bahre lag, anscheinend tot. Sein Kopf hing schlaff über den Rand hinunter, sein linker Oberarm zeigte eine tiefe Schnittwunde. Blut floß jedoch keines heraus. Das Rascheln von Frau Ripp in der Wohnung am nächsten Morgen empfand Tynner geradezu als Beruhigung und Erleichterung. Es gab noch menschliche Wesen, die am Leben waren und die ihre Pflicht taten, nämlich ihn mit Semmeln und einem Kaffee versorgten und die Wohnung in Ordnung hielten.

Tynner verließ das Bett den ganzen Tag nicht, es waren jetzt Ferien, und er hatte keine Lehrveranstaltungen. Im Halbschlaf zogen vergangene Theater- und Opernaufführungen an ihm vorbei, die er an den verschiedensten Orten gesehen hatte. Relativ frisch war die Erinnerung an eine Aufführung von „Nabucco" hinter der Bühne bei seinem letzten Kulturerholungsprogramm. Mit seiner Backstage-Karte hatte er sich eine halbe Stunde vor Aufführungsbeginn an einem bestimmten Punkt an den Gestaden des Bodensees einzufinden, wo noch sechs Leute warteten. Eine davon war eine hochschwangere Frau, die eigens 200 km weit hergefahren war, um dem Ereignis beiwohnen zu können. Das Kind sollte in zwei Wochen geboren werden, aber der Frauenarzt hatte den Opernausflug ohne mit der Wimper zu zucken genehmigt. Mit einer heimischen Begleitperson begaben sie sich auf die Seebühne und wurden auf dem Dach eines kleinen Häuschens postiert, neben dem zusammengefalteten riesigen Kran. Die Frau mit Kind auf dem Weg war enttäuscht, weil man die Bühne nur von hinten sehen konnte. Sie und ihr Mann hatten etwas anderes erwartet und bekamen ihr Geld zurück. Die restlichen Zuschauer verteilten sich auf zwei Bankreihen: sie durften dazwischen herumspazieren, auf den Monitor schauen, aber nicht auf

die Hinterbühne hinabsteigen. Neben Tynner stieg ein junger Mann in die Kranführerkabine, dann folgte eine ebenso junge Frau. Tynner ließ sich vom fachlich geschulten Begleitpersonal erklären, daß der junge Mann ein Bühnentechniker sei, der Kranfahren kenne, während die junge Dame, sie war gerade erst zwanzig geworden, die Tochter eines heimischen Werftunternehmers sei und schon mit drei Jahren, wenn andere mit dem Dreirad herumfuhren, mit dem Kran gespielt hatte. Jetzt war sie dafür zuständig, daß die Plattform, die vorne aufgehängt wurde und auf der die Sänger standen, immer waagrecht blieb, während der junge Mann für das Auf und Ab zuständig war. – Schließlich begann die Ouvertüre. Unten standen die Statisten herum, Einheimische, die für den Gefangenenchor als Juden verkleidet waren und in dieser Gewandung schon einen viel würdigeren Gang zeigten als in ihrem Alltag, und große muskulöse Gestalten, die die Soldaten Nabuccos verkörperten, mit Patronengürteln um die Schultern. Tynner erkundigte sich wieder beim Betreuungspersonal, einer jugendlichen, etwas molligen Einheimischen mit Wickelrock, der bei jedem Schritt kühn bis zu den Hüften aufklaffte, nach der Herkunft der Statisten.

„Die haben wir uns über eine Agentur besorgt. Es sind bulgarische Volleyballspieler und Schwimmer, die sich so ihren Urlaub finanzieren."

„Und wie läuft der Kran? Mit einem Elektromotor? Oder braucht man ihn nur in der Steckdose anzustecken, wie einen Mixer?"

Die junge Frau mit dem Wickelrock ging sich zu erkundigen und kam mit der Auskunft zurück: „Elektromotor, eigenes Aggregat, Hydraulik, sonst für Brückenbauten verwendet." Tynner war zufrieden.

Unten wurde auf der Rampe vorne am Kran ein sich bäumendes weißes Gipspferd mit einem Reitergeneral in altösterreichischer Uniform postiert, daneben begann man, den Sänger des Nabucco und seine zwei Begleiter mit Karabinern anzuseilen. – Im Laufe des Geschehens wurde er mit dem Kran zwanzig Meter hochgehievt und von hinten und oben über die Tempelmauer heruntergelassen. Der Sänger mußte auf jeden Fall schwindelfrei sein; Tynner hätte sich nicht in dieser Höhe befinden und auch noch singen wollen. Kurzfristig gesellte sich der Regieassistent, in einen militärmäßig aussehenden Overall gekleidet und mit Funkgerät ausgestattet, zu den Backstage-Besuchern und wies sie auf einen kommenden Höhepunkt hin. Wenn Nabucco in der Tempelmauer stand und sich selbst, wie Napoleon, die Krone aufs Haupt setzte, worauf der Blitz einschlug und die Palastmauer entzweibrach, mußte er mit dem Darsteller auf der Rückseite die Wand auf kleinen Stiegen hinaufklettern, nach dem Blitz schnell Nabucco die Krone und den Mantel abnehmen, worunter der bereits das graue Gewand des Wahnsinnigen trug, und in 24 Sekunden die Wand wieder herunterklettern und unten die Krone abliefern, die man für Nabuccos Tochter Abigail brauchte. Die Szene klappte fulminant. Am besten jedoch gefielen Tynner die bulgarischen Volleyballspieler, die nun als Priester in schwarzgelben Gewändern auf Stelzen die Bühne betraten, anschließend ohne Stelzen mit

gerafften langen Röcken, die ihre Beine in Turnschuhen sehen ließen, schnell wieder heruntereilten und sich dann in Windeseile in babylonische Palastdamen verwandelten, mit langen Haaren und roten Gewändern und einem besonders ausgeprägten Hüftschwung beim Gehen. Tynner jedenfalls war wieder sehr zufrieden. Die Aufführung hatte seinen Erwartungen entsprochen.

Zur Autorin:
Ulrike Längle, Dichterin, Übersetzerin, Literaturwissenschaftlerin, ist seit 1984 Leiterin des Franz-Michael-Felder-Archivs in Bregenz. Sie hat mehrmals an den Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat teilgenommen, u. a. 1994, als die Posse *Theaterg'schichten* inszeniert wurde, und hielt 1996 einen Vortrag über *Der gefühlvolle Kerckermeister oder Adelheid, die verfolgte Wittib*. Sie war 1998–2000 Jurorin beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb in Klagenfurt, und zu den Auszeichnungen, die sie erhalten hat, gehören das Heinrich-Heine-Stipendium des Literaturbüros Lüneburg (1999) und die Ehrengabe des Landes Vorarlberg für Kunst (2003).

Zu ihren literarischen Buchveröffentlichungen zählen *Am Marterpfahl der Irokesen.* Liebesgeschichten (Frankfurt a. M.: S. Fischer 1992); *Der Untergang der Romanshorn.* Erzählungen (Frankfurt a. M.: S. Fischer 1994); *Tynner.* Roman (Frankfurt a. M.: S. Fischer 1996); *Il Prete Rosso.* Zwei Erzählungen (Salzburg, Wien: Residenz 1996); *Vermutungen über die Liebe in einem fremden Haus.* Roman (Frankfurt a. M.: S. Fischer 1998); *Mit der Gabel in die Wand geritzt.* Gedichte (Uhldingen: de scriptum 1999); *Bachs Biß. Eine Liebe in Lüneburg* (Eggingen: Edition Klaus Isele 2000); *Seesucht.* Roman (Eggingen: Edition Klaus Isele 2002). In den *Nestroyana* erschien 2000 ihr Aufsatz „Das Haupt des Titus Jochanaan Feuerfuchs: Die biblische Salome-Geschichte im *Talisman*" (Jg. 20, S. 86–98).

Der Text, den uns Ulrike Längle freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat, ist einer unpublizierten Entwurffassung des Romans *Tynner* entnommen; in umgearbeiteter und gekürzter Form liegt er Teilen des 4. und des 5. Kapitels im ersten Teil der Druckfassung (S. 19–23) zugrunde.

Hans Schreiber

Nestroy und die Photographie[1]

Die vorliegende Arbeit beruht auf den Vorleistungen von Dr. Heinrich Schwarz, Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner und Dr. Otto G. Schindler für den Band *Johann Nestroy im Bild* (1977), auf seitherigen Fortschritten der Photogeschichtsforschung, auf dankenswerten Anregungen und Informationen von Mag. Andrea Hönigmann und Monika Schreiber, von Dr. Hermann Böhm, Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner, Dr. Walter Obermaier und Dipl.-Ing. Karl Zimmel sowie auf den Ergebnissen der persönlichen Recherchen des Autors.

Die Hauptanliegen der Arbeit waren eine weitestmögliche Aktualisierung des Photobildteiles der Nestroy-Ikonographie *Johann Nestroy im Bild* und der Versuch eines Brückenschlages zwischen der Literatur- und der Photogeschichtsforschung. Alle im Zusammenhang mit dem Thema bestehenden offenen Fragen konnten aber auch damit nicht geklärt werden. Zu hoffen bleibt, dass spätere Nestroy- und Photofreunde das Werk fortführen.

Die Vereinfachung der photographischen Bilderherstellung und ihre damit einhergehende Verbilligung machten die Photographie zwar jedermann zugänglich, nährten jedoch die Annahme, dass photographischen Bildwerken lediglich eine minderwertige Bedeutung zukommt, und verführten zu einem geringschätzigen bis sorglosen Umgang mit unserem Photoerbe. Dieser Entwicklung wie dem Verlust an Fachwissen im Zuge der Vertreibung bzw. Vernichtung hervorragender Photographen und Phototheoretiker während der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft sind bedeutende Kunst- und Kulturschätze zum Opfer gefallen, leider auch im Zusammenhang mit der Nestroy-Ikonographie.

Anstoß zu einer Neubesinnung und Neuorientierung gaben hierzulande vor allem die Ausstellungen „Photographie als Kunst 1879–1979, Kunst als Photographie 1949–1979“ (1979/80) und „Geschichte der Fotografie in Österreich“ (1983/84). Seither werden Photographien in steigendem Maße auch als historische Quellenbelege wahrgenommen. Quellenkritische Auseinandersetzungen sind im Gange. Aufwendigkeit, Kompliziertheit und Kostspieligkeit der frühen Photoverfahren werden allerdings noch immer allzu oft unterschätzt, so wie auch die große Seltenheit früher Originalbelege.

1 Überarbeitete Fassung eines am 3. Juli 2006 während der 32. Internationalen Nestroy-Gespräche in Schwechat gehaltenen Vortrages.

Das Wort Photographie kommt aus dem Griechischen und bedeutet soviel wie Lichtschreibung, Lichtzeichnung. Der Begriff war schon im Altertum bekannt, und zwar seit der Entdeckung der Camera obscura, der dunklen Kammer. (Das Prinzip der Camera obscura beruht darauf, dass das Licht, das durch ein kleines Loch in der Wand in einen abgedunkelten Raum eindringt, auf der gegenüberliegenden Raumwand ein auf den Kopf gestelltes Bild dessen formt, was sich vor dem Loch in der Wand außerhalb der Kammer befindet.) Die Heranziehbarkeit der Camera obscura für die Herstellung von Bildern wurde allerdings erst später erkannt. Die Camera obscura – zunächst tatsächlich ein Raum, der so groß war, dass ihn ein Mensch betreten konnte – war verständlicherweise solange als Mal- und Zeichenhilfe wenig nutzbringend, als sie nicht transportiert werden konnte. Als es jedoch gelang, die Camera obscura als kleinen, tragbaren Kasten zu gestalten, gehörte sie bald zur Standardausrüstung vieler Maler und Graphiker. Wir wissen heute, dass sich selbst bedeutende Malerpersönlichkeiten der Camera obscura bedienten und das auch öffentlich zugaben. Viele leugneten jedoch die Zuhilfenahme der Camera obscura aus Angst vor dem Vorwurf eines ungenügenden Zeichentalents.

Die spätere Photographie sollte sich als noch größere Wohltat für die Malerei und Graphik erweisen. Viele Photographen lebten im 19. Jahrhundert sehr gut davon, Malvorlagen für Künstler zu produzieren. Nicht selten photographierten bildende Künstler aber auch selber und legten sich ganze photographische Skizzenbücher an. Anton Georg Martin, Assistent am Physiklehrstuhl des Polytechnischen Instituts in Wien und Pionier der Daguerreotypie in Österreich, berichtete in seiner „Vollständigen Anleitung zur Photographie auf Papier“ schon 1848, dass sich „viele tüchtige Maler in Österreich eine Kamera gekauft hätten, um mit Hilfe der Daguerreotypie Studien nach der Natur herzustellen“. Natürlich diente die Photographie nicht nur als Hilfsmittel der bildenden Künste, sondern von Anfang an auch anderen Zwecken, vor allem aber erweiterte sie den menschlichen Wahrnehmungsradius und erwies sich als ein eigenständiges Ausdrucksmedium.

Das Problem der Camera obscura war, dass sich das auf ihrer Mattscheibe sichtbare Bild nicht fixieren ließ. Das gelang erst im Laufe des 19. Jahrhunderts mit der Erfindung der Photographie. Nach jahrelangen einschlägigen Versuchen des französischen Privatgelehrten Joseph Nicéphore Niepce und des Pariser Bühnenmalers Louis Jacques Mandé Daguerre konnte am 19. August 1839 erstmals ein geeignetes Verfahren der Öffentlichkeit vorgeführt werden. Dabei wurde eine silberbeschichtete Kupferplatte über Joddämpfen lichtempfindlich gemacht, sodann in einer Camera obscura belichtet, über Quecksilberdämpfen entwickelt, in einer heißen Kochsalzlösung fixiert und schließlich gewässert und getrocknet. Der Wiener Physik- und Mathematikprofessor Andreas von Ettingshausen war über Auftrag von Staatskanzler Clemens Fürst Metternich bei der Präsentation anwesend, ließ sich noch während seines Paris-Aufenthaltes von Daguerre persönlich in das nach diesem benannte Daguerreotypie-Verfah-

ren einführen, nahm von diesem auch eine Kamera samt Zubehör nach Wien mit und gab hier sein erworbenes Wissen weiter.[2] Leider haben sich nur wenige Beispiele der ersten photographischen Versuche in Wien erhalten. Das Vorhandene belegt eine hochwertige Beschäftigung mit der neuen Technik, lässt eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem neuen Bildmedium aber schmerzlich vermissen.

Daguerre hatte noch vor der öffentlichen Preisgabe des photographischen Verfahrens als Probestücke seiner Erfindung zwei Bilder nach Wien gesandt, und zwar eines für den allerhöchsten Hof: die Notre Dame von der Seineseite darstellend und das zweite: das Atelier eines Bildhauers, dem Fürsten Metternich gewidmet:

> Diese Kunstwerke sind dermal im Rathsaale der k. k. Akademie der bildenden Künste aufgestellt, und werden von den in Masse herbeiströmenden Zöglingen bewundert […] Man kann sich nichts Vollkommneres und Geschmackvolleres denken. Man sieht, daß hier die Natur selbst, die schaffende, auch wieder als Reflector gewaltet habe; denn so treu, so genau, so fehlerfrei und zugleich so höchst einfach schön, vermag nur sie, die keines Tuschs und keiner Reißfeder bedarf, abzubilden […] Wer hätte geglaubt, daß es dem Menschen möglich werden könnte, den Strahl der Sonne dienstbar zu machen, und gewißermassen als Crayon zu benutzen? Und doch hat die Wissenschaft, die göttliche Pallas unserer Tage, dieses Wunder vollbracht. Die Wissenschaft hat einen Arm der freien Kunst entwaffnet; was sonst der Willkür des Künstlers überlassen war, es wird jetzt nach einem festen und unwandelbaren chemisch-optischen Verfahren getrieben […][3]

> Seine Majestät der Kaiser von Österreich haben dem Herrn Daguerre, in Anerkennung seiner Verdienste um die Kunst, die goldene Medaille mit dem Bildnisse Sr. Majestät auf der Vorderseite und der Unterschrift: De arte merito auf der Rückseite, nebst einer goldenen Tabatiere mit der Kaiserlichen Namenschiffre, durch die K. K. Botschaft zu Paris zustellen lassen […][4]

Trotz des Ausdrucks der höchsten Wertschätzung misstrauten Kaiser Ferdinand und sein Nachfolger Franz Joseph allem Anschein nach der unbestechliche Wahrheitstreue verheißenden neuen Kunst und ließen sich – nach bisherigem Wissensstand – auch niemals daguerreotypieren.

Johann Nestroy brachte seine Meinung über die neue Kunst 1847 in seinem Stück *Der Schützling* zum Ausdruck:

2 Vgl. den Ausstellungskatalog *Geschichte der Fotografie in Österreich*, Bad Ischl [Verein zur Erarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich] 1983, S. 16.
3 *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*, 29. August 1839 (Nr. 174).
4 *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*, 19. September 1839 (Nr. 189).

Eh'mahls wenn man liebte
War das das Betrübte:
Wollt' man porträtiert seyn,
Mußt man resolvirt seyn
Zehn Stund ohne Blinzeln
Da z'sitzen beym Pinseln.
Vor dieser Ankettung
War gar keine Rettung
's Wurd' nicht von der Stell' gar,
Bis 's G'sicht ganz in Öhl war.
Dieser Zwang, seyn wir froh,
Is jetzt auch rococo.
Jetzt hab'n s' d'Sonnenstrahlen
Abg'richtet zum Mahlen,
Fesseln flüchtige Schatten
Auf zinnerne Platten:
Felsengeg'nden, Paläste,
Schöne G'sichts-Überreste,
Kurz, Bilder a Butten
Voll in Fünf Minuten
Sind da fix und fertig
Des Käufers gewärtig.
's Is wirklich famos,
Wie der Fortschritt so groß.
Doch wird's d'Sonn weit bring'n in der Kunst? ich sag', Nein!
„G'schwind und billig!" is kein Wahlspruch wenn man Künstler will seyn.

So ein dicknaset's Daguertippisches G'sicht
Heißt nichts; etwas schmeich'ln is für'n Mahl'r eine Pflicht.
Wie die Braut in Zehn Jahr'n ausschaut, braucht man nicht z'wissen,
In der Hinsicht hat d'Sonn' schon sehr viel auf ihr'n G'wissen.
Drum der Fortschritt hat beym Licht betracht't
Die Welt nicht viel glücklicher g'macht.

(*Stücke 24/II*, 94: Couplet des Gottlieb [IV, 10, 4. Strophe])

Nestroys Sachkundigkeit rechtfertigt die Annahme, dass er die Entwicklung der Lichtbildnerkunst aufmerksam verfolgte. Zu seinem Verweis im Couplet auf die Abrichtung der Sonnenstrahlen zum Malen werden ihn wohl Zeitungsmeldungen wie der oben zitierte Artikel aus der *Wiener Allgemeinen Theaterzeitung* vom 29. August 1839 angeregt haben. Bei den „zinnernen Platten" irrte er allerdings, da Daguerreotypisten anfänglich nur Silberplatten und später versilberte Kupferplatten verwendeten. Zur kritischen Bemerkung: „So ein dickna-

set's Daguertippisches G'sicht" können ihn hingegen nur persönliche Erfahrungen bewogen haben, möglicherweise Unzufriedenheit mit seinem einzigen bislang bekannt gewordenen Daguerreotypie-Portrait (siehe Bildteil S. 137 ff., Abb. 1). Tatsächlich wird dieses Bildwerk der bekannt schmalen Nase Nestroys nicht ganz gerecht. Das ist jedoch nicht auf ein der Daguerreotypie generell anhaftendes Manko, sondern eher auf einen dem Photographen anzulastenden individuellen Aufnahmefehler oder eine unbedachte Kopfbewegung Nestroys während des Aufnahmevorganges zurückzuführen. An der von Nestroy angesprochenen Schmeicheleiunfähigkeit sollte die Lichtbildnerei nicht zugrunde gehen, denn schon wenige Jahre nach diesem Ausspruch gelang es mit der Erfindung der Retouche auch der Photographie Lügengebilde aufzutürmen, die Nestroy als des Malers Pflicht bezeichnete.

Die im Wien Museum aufbewahrte und in der Nestroy-Ikonographie unter der Nr. 19 verzeichnete Nestroy-Portraitdaguerreotypie ist lediglich 7,2 x 7 cm groß und weder datiert noch signiert. Sollte sie Nestroy schon vor der Verfassung des *Schützlings* vorgelegen sein – und dafür spricht nicht nur die erkennbare ‚Dicknasigkeit' des Portraits, sondern auch Nestroys noch relativ junge äußere Erscheinung –, so muss sie noch vor der Uraufführung des Theaterstücks am 9. April 1847 entstanden sein, wahrscheinlich 1846. Die technisch wie ästhetisch wenig überzeugende Arbeit lässt auf einen unbekannt gebliebenen Wanderphotographen oder Amateur als Bildautor schließen, ebenso die im Gottlieb-Couplet erwähnte, damals nicht mehr ganz zeitgemäß lange Belichtungszeit. Professionell wirkt hingegen die Montierung der Daguerreotypie in ein rotes Samtetui mit Goldrahmen. Das könnte allerdings auch erst zu einem späteren Zeitpunkt angefertigt worden sein. Das Bild zeigt uns Nestroy in einer starren Sitzhaltung vor einem einfachen Vorhang, noch mit dichtem Kopfhaar und einem auffällig misstrauischen Blick in die Kameralinse. Trotz ihrer Mangelhaftigkeit bringt uns die Photoarbeit dem äußeren Erscheinungsbild Nestroys jedoch näher als alle vorhergehenden graphischen Versuche.

Selbst in den Portrait-Lithographien von Josef Kriehuber dominiert Schönbildnerei über Ähnlichkeitsanspruch, und das obwohl sich Kriehuber fallweise auch photographischer Bildvorlagen bediente. Ungeklärt ist nach wie vor, warum Nestroy nie einen wirklich bedeutenden bildenden Künstler zu einer schöpferischen Reaktion inspirierte und von sich aus auch nie einen der nicht gerade wenigen damals in Wien tätigen großen Portraitkünstler aufsuchte, obwohl er sich das durchaus hätte leisten können.

Als kostspieliges Unikat blieb die Daguerreotypie nur einer kleinen, wohlhabenden Gesellschaftsschichte vorbehalten. Und die anfänglich langen Belichtungszeiten bis zu 30 Minuten machten sie auch nur sehr beschränkt nutzbar. Erst mit der Möglichkeit, ein Portrait (je nach Witterung) in weniger als einer Minute herzustellen, wurde die Daguerreotypie etwa ab 1841 von den besten Könnern in größerem Umfang auch kommerziell nutzbar. In der Wiener Kunsthandlung Artaria kosteten Daguerreotypien aus Paris anfänglich unglaubliche

25 Gulden pro Stück.[5] Um 1844 kostete ein kleines Daguerreotypie-Bildnis in Berlin zwar nur mehr rund 2 Taler, das entsprach aber immer noch etwa zwei Wochenlöhnen eines Zimmermanns.[6]

Zur zweiten konkreten Begegnung Nestroys mit der Photographie kam es allem Anschein nach erst im Laufe der 2. Hälfte der 1850er Jahre. Damals hatten neue photographische Verfahren die Daguerreotypie schon fast verdrängt. Noch während sich Daguerre mit der Fixierung des Lichtbildes auf Metallplatten befasste, experimentierte man bereits mit lichtempfindlich gemachten Papieren und noch im Jahre der Bekanntmachung der Photographie, also noch 1839, stellte der englische Gelehrte William Henry Fox Talbot ein Verfahren vor, das die Daguerreotypie bald überflügeln sollte. Das Entscheidende an Talbots Erfindung war die Belichtung eines Papiernegativs, das die Erzeugung von Papierpositiven und damit die Vervielfältigung des photographischen Bildes ermöglichte. Als Vorteile erwiesen sich auch die Herstellbarkeit größerer Bildformate wie die Akzentuierbarkeit von Hell-dunkel-Kontrasten. Die Nachteile gegenüber der Daguerreotypie lagen anfänglich in der Unschärfe und Detailarmut des Papierpositivs. 1847 gelang es dann, das Papiernegativ durch ein Glasnegativ zu ersetzen und damit nicht nur die Lichtempfindlichkeit des Aufnahmematerials zu erhöhen, sondern auch die Belichtungszeit zu verkürzen. Die Papierpositive, wegen der Verwendung von Chlorsilberpapier Salzpapierabzüge genannt, waren nun von den Glasnegativen her klarer und detailreicher als die Abzüge von den alten Papiernegativen. Das Bildergebnis konnte durch eine Eiweißbeschichtung des Positivpapiers noch weiter verbessert werden. Die so gewonnenen Papierabzüge nannte man wegen der Verwendung von Eiweiß Albuminabzüge. Zu einem Optimum an Bildschärfe und Kontrastreichtum gelangte das Verfahren anfang der 1850er Jahre mit der Kollodiumpräparierung des Glasnegativs. Kollodiumnegative mussten allerdings noch in nassem Zustand belichtet und entwickelt werden, was bei Außenaufnahmen die ständige Mitnahme eines Dunkelkammerzelts oder -wagens bedingte. Der größte Vorzug dieser Verfahrensweiterentwicklung war zweifellos die vorher unerreichbar gewesene hohe Lichtempfindlichkeit des Aufnahmematerials. Die Belichtungszeit schwankte nun zwischen 10 Sekunden und 1½ Minuten bei Landschafts- und Architekturaufnahmen. Kleinere Portraits konnten fortan schon in 2 bis 20 Sekunden hergestellt werden.

Das Photoatelier, das Nestroy wahrscheinlich im Jahre 1858 aufsuchte, befand sich in Wien am Kohlmarkt gegenüber von Daums Kaffeehaus und wurde von Wilhelm Horn (1809 Böhmisch Leipa – 1891 Böhmisch Leipa) betrieben. Horn war Maler, Lithograph, Photograph, Photohändler und Photopublizist. Er besuchte zunächst das Polytechnische Institut in Wien und eröffnete nach mehreren Zwischenstationen 1841 das 1. Daguerreotypie-Atelier in Prag. Später stellte er

5 Vgl. *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*, 25. Oktober 1839 (Nr. 207).
6 Vgl. *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 41.

seine Bilderproduktion auf das Papiernegativ- und Papierpositivverfahren um. Bekanntheit erlangte er vor allem mit seinen Portraits auf Salzpapier. Ab dem Jahre 1854 gab er die erste deutschsprachige Photozeitschrift heraus mit dem Titel *Das Photographische Journal*. 1858 eröffnete er ein Photoatelier in Wien, das er aber allem Anschein nach 1859 schon wieder aufgab.[7]

Das von Wilhelm Horn angefertigte Photoportrait Nestroys gilt laut der Nestroy-Ikonographie als verschollen. Der Reproduktion in der Ikonographie (hier Abb. 2) wird in der Einleitung hinzugefügt: „Das Bild ist, dem Zeitgeschmack folgend, oval eingefasst und vielfach retuschiert, glücklicherweise nicht allzusehr im Bereich des Gesichts. Es zeigt Nestroy in einer ähnlichen Haltung wie auf der Lithographie Dauthages[8] und könnte auch zur selben Zeit entstanden sein." Dauthages Lithographie wird in der Ikonographie aber nicht mit 1858, sondern mit 1860 datiert. Unzweifelhaft ist, dass Horn seine Photographien häufig retouchierte und noch mit künstlichen, auf das Positiv gemalten Hintergründen versah. Salzpapierabzüge eigneten sich besonders gut für derartige Eingriffe, weil ihre Oberfläche damals keine Gelatinegrundierung erhielt und so das Silberbild vom Papierfilz aufgesogen werden konnte bzw. leicht übermalbar in das Papier einsickerte.

Derart retouchierte bzw. übermalte Portraitphotographien erfreuten sich damals besonders in Wien größter Beliebtheit. Nicht selten ist die Realität hinter diesen Malwerken allerdings kaum mehr erkennbar. Warum ein alles falsche, gekünstelte Gehabe geißelnder kritischer Geist wie Nestroy gerade einen Photographen wie Horn aufsuchte, bleibt ein Rätsel. Während die Dauthage-Lithographie einen in Gedanken versunkenen Buchleser zeigt, konfrontiert uns das Horn-Photo mit einem etwas selbstgefällig wirkenden Poseur. Der Photograph war offensichtlich nur darum bemüht, seine Kundschaft mit einem gefälligen, Vornehmheit, Würde und Wohlstand signalisierenden Bildwerk zu bedienen. Die individuelle Persönlichkeit hinter der repräsentativen Fassade scheint jedenfalls kein Thema seiner Betrachtung gewesen zu sein. Leider entsprach diese Vorgangsweise dem damaligen Standard in Wien. Die Hauptkundschaft der Photographen war ein im Zuge der Industrialisierung zu Wohlstand gelangtes Bürgertum. Diese nach gesellschaftlicher Anerkennung strebenden sozialen Aufsteiger wollten mehrheitlich bloß mit Bildwerken bedient werden, die das neue Standesbewusstsein der Erfolgreichen gegenüber den Zeitgenossen wie der Nachkommenschaft sichtbar zum Ausdruck brachten.

Wollte die Kundschaft darüber hinaus auch möglichst ‚schön' abgebildet werden, wussten willfährige, geschäftstüchtige Photographen auch das sehr bald zu bewerkstelligen. Das gelang – wie einer zeitgenössischen Zeitungsmeldung zu entnehmen ist – mittels der damals schon weit entwickelten Retouche manchmal nur zu gut. In der Zeitung heißt es: „Das folgende ist ein beunruhi-

7 Vgl. Lexikon zur Österreichischen Fotografie in *Geschichte der Fotografie in Österreich* (Anm. 2).

8 Vgl. *Nestroy im Bild*, Nr. 36, S. 60 f.

gender Beweis des Fortschritts, den die photographische Kunst ausweist: Letzte Woche hat sich eine Dame photographieren lassen und das Bild ist so hervorragend ausgeführt, daß ihr Ehemann es jetzt dem Original vorzieht."[9]

Die uns aus dieser Zeit überlieferten Portraitphotographien bedürfen jedenfalls einer sehr kritischen Betrachtung. Im direkten Vergleich mit der Dauthage-Lithographie fällt noch auf, dass Nestroys Haar auf der Horn-Photographie schütterer erscheint und nicht mehr rechts, sondern links gescheitelt ist. Da Nestroy sein Haar fortan wie auf dem Horn-Bild frisierte – das belegen alle späteren Photographien –, muss die Dauthage-Lithographie entweder vor 1858 oder später nach einer früheren Aufnahme entstanden sein. Dem *Zwischen-Akt* vom 1. November 1860 (Nr. 293) ist zu entnehmen, dass Nestroy anlässlich seiner Abschiedsvorstellung im Carl-Theater am 31. Oktober 1860 jedem Mitglied der Bühne ein Exemplar der ca. 35,8 x 29,1 cm großen Dauthage-Lithographie mit einer eigenhändigen Widmung zum Andenken überreichte. Ähnlich große Photographien wären damals zweifellos ungleich teurer gewesen.

Die nächste Begegnung Nestroys mit einem Photographen gibt wieder Rätsel auf. Wir kennen weder den Bildautor noch das Entstehungsdatum. Und der photochemische Herstellungsprozess verbirgt sich hinter einer glänzend beschichteten Bildoberfläche. Wahrscheinlich handelt es sich um einen zur Erhöhung der Bildhaltbarkeit mit einer Gelatineschicht überzogenen Salzpapierabzug. Das Bild ist heute im Besitz des Österreichischen Theatermuseums und stammt laut Besitzerstempel auf der Bildrückseite aus der Theatralika-Sammlung des Wiener Hofburgtheater-Schauspielers Hugo Thimig. Das Bild wurde unter der Nr. 42 in die Nestroy-Ikonographie aufgenommen, ist aber nicht wie dort angegeben 26,5 x 12,5 cm, sondern lediglich 16,5 x 12,5 cm groß (vgl. hier Abb. 3).

Nach der äußeren Erscheinung Nestroys auf diesem Bild dürfte die Aufnahme nicht – wie auf der Rückseite einer späteren Photoreproduktion verzeichnet[10] – um 1856, sondern erst in der Zeit zwischen dem vorbesprochenen Horn-Photo und der Visitkartenportraitserie von Ludwig Angerer entstanden sein, also zwischen 1858 und 1861. Jedenfalls wirkt Nestroy hier schon sichtbar älter als auf dem Horn-Bild. Die Mundfalten sind deutlich tiefer geworden, die Lippen schmäler. Die veränderte Mundstellung könnte eine Folge von Zahnproblemen gewesen sein. Nestroy scheint die Aktivitäten des Photographen aufmerksam zu verfolgen. Sein Blick ist direkt in die Kamera gerichtet. So entsteht beim Bildbetrachter der Eindruck eines Blickkontaktes mit dem Portraitierten, was dem Bild eine zusätzliche Lebendigkeit verleiht. Die vorurteilslose Klarheit bewahrt die Natürlichkeit des Dargestellten. Die unmittelbare, frontale Aufnahme ohne Bildbeiwerk vor einem neutralen Hintergrund vermittelt fast schon eine moderne Darstellungsweise. Das Ergebnis ist jedenfalls das

9 *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert*, hg. von Bodo von Dewitz und Roland Scotti, Köln 1996, S. 27.

10 Österreichisches Theatermuseum, Wien, M – PK 237560.

wahrscheinlich erste wirklichkeitsgetreue Abbild Nestroys. So könnte er damals tatsächlich ausgesehen haben.

Mit der Entwicklung der Visitkartenphotographie durch den Franzosen André Eugène Disderi setzte sich ab dem Jahre 1854 erstmals ein System der Massenproduktion von photographischen Aufnahmen durch. Der Name verweist darauf, dass diese Aufnahmen ein ähnliches Format wie die herkömmlichen Visitkarten besaßen. Es handelte sich um auf ca. 7 x 11 cm große Untersatzkartons aufgeklebte Albuminabzüge im Ausmaß von ca. 6 x 9 cm. Um derart kleine Portraits aufnehmen zu können, stellte Disderi eine Spezialkamera her, die über vier Objektive verfügte. Eine ca. 18 x 24 cm große kollodiumbeschichtete Glasplatte war innerhalb der Kamera so verschiebbar, dass jede Glasplattenhälfte Platz für vier Belichtungen bot und die ganze Platte also acht Aufnahmen zuließ. Der Abzug von dem im Nassverfahren hergestellten Negativ wurde sodann in acht Bilder zerschnitten. Auf diese Weise konnte die photographische Bilderproduktion um das Achtfache gesteigert und der Preis pro Aufnahme auf ein Achtel gesenkt werden.

Das System der Visitkartenphotographie war ungleich einfacher zu handhaben als die vorhergehenden Verfahren, sodass selbst Photographen, die kaum mehr als nur Handwerker waren, daran gehen konnten, Portraitaufnahmen zu machen, und das auch auf eine immer mechanischere und schablonenhaftere Art und Weise taten. „Die Zahl unserer Photographen ist bereits Legion, es finden sich wenige Gassen, in denen nicht wenigstens eine Tafel mit den unter Glas und Rahmen gebrachten Probeerzeugnissen photographischer Kunst die Vorübergehenden anlockt. Freilich nun sind diese erwähnten Tafeln gar häufig ‚Warnungstafeln', wenn man die darauf befindlichen Pfuscharbeiten berücksichtigt […]."[11] Als Portraitbilder hatten die meisten Carte-de-visite-Bilder aber ohnehin nur einen geringen ästhetischen Wert. Zumeist wurde daher nicht einmal der Versuch unternommen, den Charakter der zu Portraitierenden durch eine differenzierte Beleuchtung oder durch die Wahl einer bestimmten Körperhaltung oder eines Gesichtsausdrucks zu verdeutlichen. Die Bilder waren schließlich so klein, dass man die Gesichter darauf ohnehin kaum eingehend studieren konnte. Auch musste das In-Pose-Setzen in der Regel rasch vor sich gehen, so dass keine Zeit für individuelle Ansprüche übrig blieb.

Etwa ab dem Jahre 1860 begannen geschäftstüchtige Photographen den einfachen Hintergrund, vor den sie ihre Modelle anfänglich gesetzt hatten, gegen immer aufwendiger gemalte Kulissen zu ersetzen. Dazu häuften sie Requisiten aus Pappe an, wie beispielsweise antike Säulen, exquisite Balustraden und dergleichen mehr, um einer festlich herausgeputzten Kundschaft einen ‚angemessenen' Rahmen bieten zu können. Dem schmückenden Bildbeiwerk wurde sukzessive mehr Bedeutung eingeräumt als den abzubildenden Personen selbst. Und jene Photographen, die den Wunsch der Kundschaft nach Sichtbarma-

11 *Der Zwischen-Akt*, 11. August 1861 (Nr. 212).

chung eines möglichst noblen Eindrucks am besten erfüllten, erfreuten sich zunehmenden Zulaufs.

Zur Unterbringung der Visitkartenbilder kamen um 1860 Photoalben mit oft sehr kunstvollen Einbänden in Mode. Man konnte die Karten, die weltweit ein einheitliches Format aufwiesen, in die ausgeschnittenen Albenöffnungen schieben. Mit großer Vorliebe wurden die Konterfeis der Familienmitglieder gemeinsam mit Bildnissen von Notabilitäten untergebracht. So erkannte man sich mitten im Kreis der Elite der Zeit. Darüber hinaus wurden Sammelalben verschiedensten Inhalts angelegt, ganze Galerien mit den gekrönten Häuptern Europas, den Schönheiten der Zeit, oder den beliebtesten Bühnenstars und dergleichen mehr. Die Photoalben waren fester Bestandteil des heimischen Salons und die Betrachtung der Alben ein beliebtes „Who's who?"-Gesellschaftsspiel.

Der Zwischen-Akt berichtete in seiner Ausgabe vom 28. April 1861 (Nr. 109), dass „die Mode der […] photographischen Bildnisse in Form von Visitkarten neuerdings einen so hohen Grad von Beliebtheit erlangt hat, daß sie alle anderen Arten von Porträtkunst verdrängen zu wollen scheint. Die gewöhnlichen Porträtmaler, sie mögen ihre Preise noch so niedrig stellen, haben keine Arbeit mehr, und manche sind schon Photographen geworden":

> […] Noch viel merkwürdiger scheint es, daß die Photographen den ansehnlichsten Gewinn haben, nicht von Denen, die zu ihnen in's Atelier kommen, sondern von Solchen, die die Photographen selbst aufsuchen und durch vieles Bitten, ja durch materielle Vortheile zum Modellsitzen bewegen müssen: nämlich von solchen, die zu dem gehören, was der Engländer public characters nennt.
>
> Jeder Photograph hat seine derartige Sammlung […], die alle berühmten Persönlichkeiten des Tages in Europa in sich begreift. […] In der Rivolistraße und auf den Boulevards zu Paris bestehen schon Kaufläden, die sich nur mit dem Vertrieb von Porträtkarten befassen […] Nach allem dem kann man gern die unlängst von einem Pariser Blatt mitgetheilte Nachricht glauben, daß eine Fabrik zu Dijon in 6 Monaten 80.000 Photographie-Albums lieferte […]

Zu den bedeutendsten Photohändlern in Wien zählten anfang der 1860er Jahre Joseph Bermann, Oskar Kramer oder Eduard von Oberhausen. Letzterer hatte sich vor allem „mit den Mitgliedern der Wiener Bühnen in's Einvernehmen gesetzt und auf seine Kosten deren Porträts anfertigen lassen […] Die Bilder, in Jagemanns Atelier angefertigt, erfreuen sich bei dem Publikum außergewöhnlicher Beliebtheit und zieren bereits alle Albums der Kunstfreunde."[12]

Johann Nestroy begab sich am 14. März 1861 gemeinsam mit seinem Freund und Schauspielerkollegen Louis Grois in das damals höchstgeschätzte Atelier des Wiener Photographen Ludwig Angerer (1827 Malaczka/Ungarn – 1879 Wien)

12 *Der Zwischen-Akt*, 28. April 1861 (Nr. 109).

auf der Alten Wieden, Feldgasse Nr. 1061. Die exakte Datierbarkeit des Atelierbesuches verdanken wir einem erhalten gebliebenen Adressbuch des Photographen. Noch vor seiner Atelierbegründung hatte Angerer eine Studienreise nach Deutschland und Frankreich unternommen und von dort das Wissen um das Visitkartenverfahren mitgebracht, das er um 1857 auch in seinem Wiener Atelier einführte und sehr rasch bis zur Perfektion beherrschte. Sein Atelier fand vor allem mit technisch hochwertigen, gefällig arrangierten, repräsentativen Portraitaufnahmen schnell die Anerkennung des Kaiserhauses und der ersten Wiener Gesellschaft und man musste sich – zeitgenössischen Meldungen zufolge – mehrere Tage und manchmal sogar Wochen für Aufnahmen vormerken lassen. Bis zu 25 Aufnahmen pro Tag sollen im Atelier gemacht worden sein und ein Wiener Kartonagenerzeuger soll täglich für das laufende Geschäft 500 bis 1.000 Visitkartenkartons geliefert haben. Die Arbeiten des Ateliers waren technisch so vollendet, dass keine Retouchen mehr geboten erschienen. Außerdem soll Angerer einen starken Widerwillen gegen künstlerische Nachhilfe empfunden haben.[13] Dem Katalog der 1. Photographischen Ausstellung in Wien im Jahre 1864 ist jedoch zu entnehmen, dass sehr wohl auch retouchierte (Vergrößerungs-)Photographien das Atelier verließen.

Bei den Visitkartenportraits aus dem Atelier von Ludwig Angerer kann davon ausgegangen werden, dass sie unretouchiert blieben, das äußere Erscheinungsbild der Dargestellten also wahrheitsgetreu wiedergeben. Den zu Portraitierenden wurden allerdings zumeist künstliche Posen aufgezwungen und Hochrangigkeit simulierende Attribute aus dem Kulissen- und Requisitendepot des Ateliers beigegeben. Den meisten Atelierkunden war die Sichtbarmachung gesellschaftlicher Rangordnung auch angelegener als individueller Ausdruck. Atelierstandard war jedenfalls die repräsentative Pose in einem entsprechenden Ambiente und das trifft leider auch für die Nestroy-Visitkartenserie (vgl. Abbildungen 4–9) zu, die über die individuelle Persönlichkeit Nestroys kaum Aufschluss gibt. Nach einer zeitgenössischen Beurteilung „entbehrten selbst die gesuchten Bilder Angerers einer künstlerischen Durchführung und machten sie daher für den Sachverständigen weniger wertvoll".[14]

Da Ludwig Angerer seine sechs Nestroy-Bilder (zwei davon mit Louis Grois) auch verlagsmäßig vertrieb bzw. vertreiben ließ, kann davon ausgegangen werden, dass Nestroy für die Aufnahmen nicht zu bezahlen hatte, wahrscheinlich vom Photographen sogar (gegen Honorar?) eingeladen worden war. Im Photohandel wurden die Bilder jedenfalls ein Verkaufserfolg. In welcher Zahl sie abgesetzt wurden, lässt sich allerdings nicht mehr abschätzen. Besonderer Beliebtheit beim Publikum erfreute sich das Ganzkörperportrait (Abb. 5), das in einer schlechten Kopie noch in den 1890er Jahren in Wien vertrieben

13 Vgl. Ludwig Schrank, Gedenkblatt zum 40-jährigen Jubiläum der Photographischen Gesellschaft in Wien, *Photographische Correspondenz*, Nr. 495, 1901.

14 *Der Zwischen-Akt*, 16. September 1861 (Nr. 247).

Kopie einer Nestroy-Photographie Ludwig Angerers, angefertigt von einem Photographen in Konstantinopel um 1900, Vorder- und Rückseite

wurde und um 1900 in einer noch schlechteren Kopie eines Photographen in Konstantinopel immer noch Interessenten fand.[15]

Das in der Nestroy-Ikonographie unter der Nr. 135 registrierte Bühnenstandphoto „Szenenbild mit Nestroy als Sansquartier in *Zwölf Mädchen in Uniform*“ (hier Abb. 10) ist mit folgenden Problemen behaftet: Aufnahmedatum, Aufnahmeort und Bildautor sind unbekannt. Und die in einer ähnlichen Form wie auf dem im *Telegraf* Nr. 40 vom 19. Februar 1857 veröffentlichten Holzstich inszenierte Figur des Sansquartier (vgl. Nestroy-Ikonographie Nr. 107) weist nur wenig Ähnlichkeit mit Nestroy auf.

Das Photo ist ein im Besitz des Wien Museums befindlicher, rund 16 x 20 cm großer, auf einem später beschnittenen Untersatzkarton aufkaschierter Albuminabzug. Von seiner Materialität her muss das Bild in den 1860er oder 1870er Jahren entstanden sein. Sicher ist auch, dass es auf einer Freilichtbühne aufgenommen worden ist. Aufnahmen in innenliegenden Bühnenräumen wären in der Entstehungszeit des Bildes technisch noch gar nicht bewältigbar gewesen. Mit welchen Schwierigkeiten so ein Unterfangen anfänglich verbunden war, verdeutlichen die Anstrengungen des Wiener Photographen Dr. Hermann Heid, dem es im Jahre 1882 erstmals gelingen sollte, das Innere der Wiener Oper zu photographieren, und das bei einer Belichtungszeit von bis zu zwei Stunden pro Aufnahme.[16]

Nach einer Letzteinschätzung von Mag. Andrea Hönigmann vom Wien Museum könnte es sich beim Aufnahmeort um die Sommerbühne in Schwenders „Neuer Welt“ in Wien-Hietzing gehandelt haben. Dafür sprechen die auf dem Photo erkennbare Gestalt der oberen Bühnenumrahmung wie die Situierung, Beschaffenheit

15 Vgl. Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr. PV 6–236923 und PV 7–157861.
16 Vgl. *Photographische Correspondenz*, Nr. 224, 1882, S. 80.

und Abgrenzung des Orchesterraumes. Das Wien Museum besitzt eine ganze Bilderserie von diesem Standort, die laut Aufdruck auf den Bilderuntersatzkartons ein Photograph namens M. KÄS, Wien II, Roter Sterng. 21, für die Kunsthandlung von AL & Simon KÄS, Wien, Köllnerhofg. 3, aufgenommen hat. Unser Bühnenstandphoto könnte vom Format, der Abzugsqualität und der Art und Weise seiner Aufkaschierung Bestandteil dieser Serie gewesen sein. Photographensignatur und Verlagsbezeichnung könnten der später vorgenommenen Verkleinerung des Untersatzkartons zum Opfer gefallen sein. Für die „Neue Welt" spricht auch ein leider unbezeichnet gebliebener handschriftlicher Vermerk auf der Untersatzkarton-Rückseite und die Identifizierung eines der abgebildeten Orchestermitglieder mit dem Zusatz: „Unmöglich. Aufführung frühestens Ende der 1870er Jahre".

Das Vergnügungsetablissement „Neue Welt" ist am 20. Mai 1861 eröffnet worden.[17] Zu diesem Zeitpunkt befand sich Nestroy in Graz und kam erst im Dezember 1861 zu seinem letzten Gastspiel nach Wien zurück. Danach verließ er Wien Mitte März 1862 und begab sich wieder nach Graz, wo er nach einem Schlaganfall am 25. Mai 1862 verstarb. Er kann also nicht in der „Neuen Welt" aufgetreten sein. Sollte das Bühnenstandphoto tatsächlich in der „Neuen Welt" aufgenommen worden sein, dann kann der auf dem Photo sichtbare Darsteller des Sansquartier unmöglich Nestroy gewesen sein. Ein Zusammenhang dieses Bildwerks mit der Person und dem schauspielerischen Wirken Nestroys wäre unter diesen Umständen zu verneinen.

Könnte Nestroy vielleicht auf einer anderen Freilichtbühne in der Rolle des Sansquartier photographiert worden sein? Wohl kaum! Denn nachdem die Zensur eineinhalb Jahre lang gezögert hatte, die Wiederaufführung des Stückes zu gestatten, durfte Nestroy den Sansquartier erst im Frühjahr 1857 wieder spielen.[18] Für einen Freilichtbühnenauftritt Nestroys in dieser Rolle nach der Wiederaufführungsgestattung fehlt aber jeglicher Beweis. Und davor wäre der gegenständliche Albuminabzug allein schon technisch nicht herstellbar gewesen.

Von der nächsten Begegnung Nestroys mit der Photographie hat sich nur ein Vermerk in einem Ausstellungskatalog erhalten. Im Jahre 1864 hat eine erste umfassende photographische Ausstellung in Wien stattgefunden. Sie war gleichzeitig die erste große Photoausstellung im deutschsprachigen Raum und wurde von der 1861 gegründeten Wiener Photographischen Gesellschaft im Dreher'schen Palais in der Operngasse abgehalten. Selbst der Kaiser registrierte die Bedeutung des neuen Bildmediums und ließ sich eine ganze Stunde lang durch die Ausstellung führen. Die Fülle des präsentierten Materials allein war schon überwältigend, immerhin rund 1.200 Exponate.[19] Leider hat sich davon nur ein

17 Vgl. *Der Zwischen-Akt*, 18. Mai 1861 (Nr. 129).

18 Vgl. Renate Wagner, *Nestroy zum Nachschlagen. Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit*, Graz, Wien, Köln 2001, S. 108.

19 Vgl. *Photographische Correspondenz*, Nr. 1, 1864.

Bruchteil bis heute erhalten. Der Rest scheint verloren. Darunter auch die Katalognummer 316, ein Portrait von „Herrn Nestroy, Schauspieler". Der Katalogbeschreibung nach handelte es sich dabei um eine lebensgroße Photographie auf Leinwand, in Ölfarben übermalt, wozu nur 15 Sekunden Sitzung notwendig gewesen sein soll. Als Urheber wird der Wiener Maler und Photograph Anton Kramolin (Lebensdaten unbekannt) in Wien, Tuchlauben 18, genannt. Nestroy war allerdings zum Ausstellungszeitpunkt bekanntlich schon tot. Die vom Photographen angesprochene Sitzung muss also früher stattgefunden haben. Da die Aktivitäten Nestroys während seiner letzten zwei Wien-Aufenthalte praktisch lückenlos von der zeitgenössischen Presse dokumentiert worden sind, von einer Portrait-Sitzung bei Kramolin dort aber keine Rede ist, muss die Aufnahme noch vor 1861 entstanden sein, was auch durchaus möglich wäre, zumal Kramolin schon seit 1851 als Photograph in Wien tätig war und enge Kontakte zur Wiener Theaterszene unterhielt. Handelt es sich beim gegenständlichen Bild vielleicht um eine Vergrößerung des vorbesprochenen eindrucksvollen Nestroy-Portraits aus der Zeit um 1859? Mehr kann aus heutiger Sicht dazu nicht gesagt werden. Aber es geschehen ja noch Wunder und warum sollen wir die Hoffnung aufgeben, dass das mysteriöse Bild doch noch einmal auftaucht.

Die nächste Kooperation Nestroys mit einem Photographen erbrachte quantitativ wie qualitativ die wohl eindrucksvollsten Ergebnisse. In diesem Zusammenhang erschien in der Ausgabe Nr. 334 der Wiener Theaterzeitung *Der Zwischen-Akt* vom 13. Dezember 1861 zunächst die folgende Ankündigung:

> Eine hiesige Buchhandlung beabsichtigt die Anwesenheit Nestroys zu benützen und ein großes fotografisches „Nestroy-Album" herauszugeben, in welchem dieser König des Humors in seinen vorzüglichsten Leistungen dargestellt sein wird. Nestroy soll dieses Album mit einer humoristischen Ansprache an das Publikum leiten.

Der Grund für die angesprochene Anwesenheit Nestroys in Wien war eine Gastspielvereinbarung mit dem K.K. Priv. Theater am Franz-Josef-Quai, dem Treumann-Theater. Der Gastrollenzyklus begann am 11. Dezember 1861 und endete am 4. März 1862. Nestroy blieb jedoch bis Mitte März 1862 in Wien.

Die angekündigten photographischen Aufnahmen für das *Nestroy-Album* müssten demnach in diesem Zeitraum entstanden sein. Die Unterschiedlichkeit der in den Rollenportraits sichtbaren Kostüme, Masken, Kulissen und Requisiten lässt annehmen, dass die Aufnahmen nicht an ein und demselben Tag, sondern im Laufe von mehreren Sitzungen gemacht worden sind. Wenn man den Ausführungen von Fritz Kempe im Buch *Daguerreotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Fotografie*[20] Glauben schenken kann, so muss das Projekt noch im Dezember 1861 abgeschlossen worden sein. Denn Nestroy

20 Seebruck am Chiemsee: Heering-Verlag 1979, S. 74 und 76.

habe seinem Freund und Schauspielerkollegen Ignaz Czernitz in Graz noch 1861 eine vollständige Bilderfolge geschenkt. Und am Schluss dieses ‚Büchleins' soll sich unter Glas ein kleines Haarbüschel mit der zittrigen Beischrift befinden: „Seine Haare selbst abgeschnitten wie Nestroy auf der Bahre gelegen im Jahr 1862 May." Dazu die Ortsangabe Graz und die Unterschrift von Czernits.

Offiziell in den Handel gelangte das *Nestroy-Album* erst im Jahre 1862.[21]

Nach den damals üblichen Praktiken hatte sich Nestroy wohl oder übel in das Atelier des Photographen bemühen müssen. Der Photograph war Hermann Klee (1. 2. 1820 Wien – 15. 11. 1894 Wien) und sein Atelier befand sich zu diesem Zeitpunkt im Dachgeschoss des Hauses in der Inneren Stadt Wien, Currentgasse 434. Warum die Wahl des Bilderverlegers L. T. Neumann in Wien, Kohlmarkt 252, auf den akademischen Maler und Photographen Hermann Klee fiel, ist nicht überliefert. Nach einer von Dr. Walter Obermaier in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek entdeckten ‚Damenspende' des Wiener Vergnügungslokals „Elisium" aus dem Jahre 1860 (vgl. Abb. 11) mit einem oval geschnittenen Abzug des Visitkartenbildes „Nestroy als Blasius Rohr" (vgl. Abb. 18) auf der Vorderseite und dem unsignierten handschriftlichen Vermerk: „Erinnerung an den Theater-Ball im Elisium am 16. 1. 1860" auf den Seiten 2 und 3 könnte Klee dieses eine Rollenbild schon 1859/60 photographiert haben (Beweise für weitere Nestroy-Aufnahmen des Photographen aus dieser Zeit fanden sich bislang nicht) und aufgrund dieser Vorleistung vom Verleger den Vorzug vor anderen Wiener Photographen erhalten haben.

Tatsache ist, dass Klee nach seiner Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien und einigen Studienreisen damals als Landschaftsmaler in Wien schon bekannt war, in seinem um 1860 nebenbei gegründeten Photoatelier technisch wie gestalterisch recht ansprechende Portraits und Schauspieler-Rollenbilder schuf und sich damit am gerade aufblühenden Handel mit Carte-de-visite-Photographien über einige wenige Jahre einen Zusatzverdienst sicherte.

Die hohe Wertschätzung seiner photographischen Leistungen kommt 1864 in einem Bericht im 1. Band der *Photographischen Correspondenz* über die erste photographische Ausstellung der Wiener Photographischen Gesellschaft zum Ausdruck, wonach „jenen Photographen eine Strafpredigt zu halten" wäre, „welche als Vereinsmitglieder zur Theilnahme berechtigt waren, ohne Gebrauch zu machen, obwohl sie in Betreff ihrer Geschicklichkeit zu den Zierden der Ausstellung gezählt hätten; wir rechnen hiezu namentlich die Herren […] Klee und andere" (S. 28).

Die um 1860 aufgekommene Nachfrage von Bühnenkünstlern nach persönlichen Werbephotos und ein schier unersättlich angewachsener Wunsch der Theaterfreunde nach Sammelbildern ihrer Lieblinge brachten es mit sich, dass sich gerade in der Theaterstadt Wien mehr und mehr Photographen auch mit

21 Vgl. *Österreichischer Catalog. Verzeichnis aller vom Jänner bis Dezember 1862 in Österreich erschienenen Bücher, Zeitschriften, Kunstsachen, Landkarten und Musikalien*, Wien: Verlag des Vereins der Österreichischen Buchhändler 1863.

der Theaterwelt beschäftigten. Größter Beliebtheit erfreuten sich verständlicherweise die gefälligen Kostümportraits. Individuelle Rollenportraits bzw. Ausdrucksstudien waren hingegen viel weniger gefragt.

Nach dem bisherigen Wissensstand spezialisierte sich Hermann Klee im Atelier auf die Herstellung von Photographien im Visitkartenformat. Wahrscheinlich besaß er nicht einmal eine der vornehmlich in den großen Ateliers verwendeten teuren Visitkarten-Spezialkameras mit vier Objektiven, sondern nur eine umgebaute Stereokamera, mit der man allerdings auch nicht acht, sondern nur zwei Aufnahmen auf einer Negativplatte unterbringen konnte. An Außenaufnahmen von Hermann Klee ist bislang nur eine Ansicht vom eingerüsteten Stephansturm bekannt geworden: „Aufgenommen am Tage der Vollendung des Gerüstes, welches behufs Abtragung des Thurmes aufgestellt wurde."[22]

Die Belichtungszeit war damals noch von den natürlichen Lichtverhältnissen abhängig und dauerte je nach Sonnenstand bis zu 10 Sekunden. Klee machte von jeder Rollenpose während einer Sitzung offensichtlich zwei Aufnahmen. Das Entstehen der sichtbaren Unterschiede zwischen den Aufnahmen ist einerseits darauf zurückzuführen, dass Belichtungen in Stereokameras nicht durch ein, sondern durch zwei nebeneinander montierte Objektive erfolgen, also von ungleichen Aufnahmewinkeln ausgehen, und andererseits darauf, dass die Herstellung von zwei Aufnahmen nacheinander damals noch einen Zeitraum erforderte, während dem selbst die ruhigsten Naturen nur schwer stillzuhalten vermochten.

Die markantesten Aufnahmeunterschiede sind folgende (Nummerierung unabhängig von der unbekannten Aufnahmereihenfolge):

Nestroy als Sansquartier
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 132):
Rechter Buchrand bei linker Rockkante. Rechter Daumen und Zeigefinger überragen die linke Rockkante (vgl. Abb. 12).
Aufnahme 2 (nicht in *Johann Nestroy im Bild*):
Rechter Buchrand überragt linke Rockkante. Rechter Daumen und Zeigefinger enden vor linker Rockkante (vgl. Abb. 13).

Nestroy als Knieriem
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 161):
Rechte Hand unterhalb des Kirchturmfensters. Gehstock zwischen erstem und zweitem Fenster des vordersten Hauses (vgl. Abb. 14).
Aufnahme 2 (nicht in *Johann Nestroy im Bild*):
Rechte Hand deutlich links vom Kirchturm. Gehstock links von den ersten Fenstern des vordersten Hauses (vgl. Abb. 15).

22 Vgl. *Österreichischer Catalog* für 1860, S. 27.

Nestroy als Tratschmiedl
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 178):
Rechter Ellbogen berührt „n“ von „Wien“ auf Ladenschild.
Rechte Hand neben Ladenschild (vgl. Abb. 16).
Aufnahme 2 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 179):
Rechter Ellbogen verdeckt „n“ von „Wien“ auf Ladenschild.
Rechte Hand teilweise vor Ladenschild (vgl. Abb. 17).

Nestroy als Blasius Rohr
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 224):
Rechte Hand nach oben geöffnet. Linke Hemdmanschette berührt fast den Rocksaum. Zylinderschaft reicht bis zum linken Bein (vgl. Abb. 18).
Aufnahme 2 (nicht in *Johann Nestroy im Bild*):
Reckte Hand nach unten weisend.
Linke Hemdmanschette deutlich neben dem Rocksaum. Zylinderschaft neben linkem Bein (vgl. Abb. 19).

Nestroy als Willibald
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 299):
Blick aufwärts gerichtet. Linker Ärmel berührt Schultasche nicht (vgl. Abb. 20).
Aufnahme 2 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 300):
Blick vorwärts gerichtet.
Linker Ära berührt Schultasche (vgl. Abb. 21).

Nestroy als Eustachius Specht
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 315):
Linke Hand im rechten linken Oberschenkelbereich.
Linke Ärmelspitze verdeckt linken Rockknopf (vgl. Abb. 22).
Aufnahme 2 (nicht in *Johann Nestroy im Bild*):
Linke Hand im mittleren linken Oberschenkelbereich. Linke Ärmelspitze verdeckt linken unteren Rockknopf nicht (vgl. Abb. 23).

Nestroy als Pitzl
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 319):
Rechter Zeigefinger überragt Scheitel.
Rechter Rockzipfel in Zylinder-Mitte.
Linker Fuß neben Tischbein.
Linker Papierrand überragt Rockärmel (vgl. Abb. 24).
Aufnahme 2 (nicht in *Johann Nestroy im Bild*):
Rechter Zeigefinger in Scheitelhöhe.
Rechter Rocksaum berührt Zylinderkante.
Linker Fuß vor Tischbein.
Linker Papierrand endet am Rockärmel (vgl. Abb. 25).

Nestroy als Landgraf Purzel
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 323):
Blick abwärts gerichtet.
Linker Zeigefinger überragt Umhang (vgl. Abb. 26).
Aufnahme 2 (nicht in *Johann Nestroy im Bild*):
Blick aufwärts gerichtet.
Linker Daumen und Zeigefinger überragen Umhang nicht (vgl. Abb. 27).

Nestroy als Knitsch
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 328):
Rechter Daumen auf Augenbrauenhöhe. Buch links unterhalb des rechten Oberarmes überragt linken Oberarm (vgl. Abb. 28).
Aufnahme 2 (nicht in *Johann Nestroy im Bild*):
Rechter Daumen auf Nasenhöhe. Buch berührt rechten Oberarm und überragt linken Oberarm nicht (vgl. Abb. 29).

Nestroy als Hausmeisterin Maxl
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 339):
Nur Spitze des rechten Fußes sichtbar.
Vorne tiefe Schürzenfalte.
Rechter Ellbogen berührt rechtes hinteres Stuhlbein nicht.
Linker Ringfinger unterhalb Tischoberkante (vgl. Abb. 30).
Aufnahme 2 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 340):
Rechter Fuß bis zum Knöchel sichtbar.
Schürze vorne glatt.
Rechter Ellbogen berührt rechtes hinteres Stuhlbein.
Linker Ringfinger oberhalb Tischoberkante (vgl. Abb. 31).

Nestroy als Jupiter
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 357):
Rechter Mittelfinger nach unten weisend.
Dritte Kronenzacke rechts deutlich sichtbar.
Linker Zeigefinger endet bei mittlerer Mantelkante.
Erste linke Umhangquaste berührt Mantel (vgl. Abb. 32).
Aufnahme 2 (nicht in *Johann Nestroy im Bild*):
Rechter Mittelfinger leicht angehoben.
Dritte Kronenzacke rechts fast vollständig hinter der zweiten Zacke.
Linker Zeigefinger überragt mittlere Mantelkante.
Erste linke Umhangquaste berührt Mantel nicht (vgl. Abb. 33).

Nestroy als Pan
Aufnahme 1 (*Johann Nestroy im Bild*, Nr. 368):
Linker Oberarm waagrecht.

Linke Faust zusammengeballt berührt Blattwerk nicht (vgl. Abb. 34).
Aufnahme 2 (nicht in *Johann Nestroy im Bild*):
Linker Oberarm über Schulter hinaufreichend.
Faust leicht geöffnet berührt Baumblattwerk (vgl. Abb. 35).

Die Nestroy-Aufnahmen von Hermann Klee (Albuminabzüge im Visitkartenformat auf Untersatzkartons mit Beschriftungen wie in Nestroy-Ikonographie) werden im *Österreichischen Catalog* für 1862 als Verlagswerk bestätigt. Finanzierung, Produktion und Vertrieb organisierte aller Wahrscheinlichkeit nach daher der Verleger, der in der Folge noch weitere Bilderserien in der Form des *Nestroy-Albums* herausgab. Anzunehmen ist, dass sich Nestroy nicht unentgeltlich den Strapazen des Projektes unterzog, sondern angemessen honoriert wurde. Die Idee für das Projekt kam dem Verleger wohl im Zusammenhang mit dem von ganz Wien mit Spannung erwarteten letzten Auftreten Nestroys. Dem Erfolg des Verlagswerks förderlich war zweifellos der außerordentliche Triumph der letzten Bühnenauftritte und der nur kurze Zelt später eingetretene Tod Nestroys. *Der Zwischen-Akt* erwähnt in seinem ausführlichen Nachruf auch noch ausdrücklich, dass die Kunsthandlung Neumann während Nestroys letztem Aufenthalt in Wien „ein photographisches Album des Schauspielers in 12 seiner hervorragendsten Rollen" anfertigen ließ. Gleichzeitig inserierte die Kunsthandlung Neumann in derselben Zeitschrift schon am Tage des Begräbnisses für den „besseren Teil des Publikums" das *Nestroy-Album* „als beste Erinnerung an Nestroy". Tatsächlich zeigte das Album Nestroy in 12 seiner beliebtesten Rollen mit den darauf Bezug habenden Mottos und einem Privatportrait (mit Faksimile-Unterschrift), „nach der Natur photographirt" von Hermann Klee.

Anzeige der Kunsthandlung L. T. Neumann im *Zwischen-Akt*

Empfehlenswerth als beste Erinnerung an Nestroy!

Nestroy-Album.

Nestroy in 12 seiner beliebtesten Rollen mit den darauf Bezug habenden Motto's und dessen Porträt mit Facsimile (Visitkartenform). Nach der Natur photographirt von Hermann Klee.

1. Knieriem in „Lumpaci." 2. Jupiter in „Orpheus." 3. Pizzl in „Umsonst." 4. Pan in „Daphnis und Chloë." 5. Knitsch in „Gebildeten Hausknecht." 6. Sansquartier in „Mädchen in Uniform." 7. Blasius Rohr in „graues Haus." 8. Gaugraf in „Tannhäuser." 9. Specht in „Gaukler." 10. Frau Mayl in „Vorlesung bei der Hausmeisterin." 11. Tratsch-Miedl in „Tritsch-Tratsch." 12. Willibald in „die schlimmen Buben."

Preis eines Albums in elegantem Einband mit Goldpressung 10 fl. öst. W. — Alle 13 Visitkarten ohne Album 8. fl. öst. W. Einzelne Visitkarten kosten 70 kr.

L. T. Neumann,
Kunsthandlung, Kohlmarkt 257.

395—2

Anzeige der Kunsthandlung L. T. Neumann im *Zwischen-Akt*

„Nach der Natur photographirt" darf im gegenständlichen Fall nicht mit bühnenkonform gleichgesetzt werden. Die in den Rollenbildern sichtbaren Kulissen und Requisiten hatten sicherlich nichts mit der Bühnenausstattung im Treumann-Theater gemein, sondern waren Atelierbestand des Photographen und gelangten immer wieder zur Verwendung, wenn auf Photographien Bühneneindrücke simuliert werden sollten. Die Beleuchtungsverhältnisse können natürlich auch nicht mit der Bühnenrealität übereinstimmen. Klee arbeitete bei natürlichem Oberlicht, während das Treumann-Theater wohl über Gaslicht verfügte. Die Kostüme dürften hingegen den Theaterauftritten Nestroys entsprochen haben. Sie konnte Nestroy in das

Photographenatelier schaffen lassen, zumal sie wohl auch sein persönlicher Besitz waren und für seine Auftritte in Wien ja zur Verfügung standen. Die Übereinstimmung der Rollenposen mit den Bühnenaktionen Nestroys dürfte ebenfalls zutreffen. Nestroy wusste zweifellos, welche Posen er einzunehmen hatte, und war diesbezüglich sicherlich selbstbewusst genug, um sich dabei vom Photographen nicht beeinflussen zu lassen. Die Posen waren infolge der langen Belichtungszeiten allerdings zum Teil nur mit Kopf- und Körperstützen durchzuhalten, wodurch sie an Lebendigkeit einbüßen und etwas statisch wirken. Folgt man jedoch der Beschreibung der schauspielerischen Qualitäten Nestroys im Heft Nr. 23 der Wiener Zeitschrift *Recensionen und Mitteilungen über Theater, Musik und bildende Kunst* vom 8. Juni 1862, so bestand seine Kunst in „stereotypen Geberden" und weiter: „Der Witz des Dichters hielt die Rolle mehr als die Kunst der Schauspielers." Karl Kraus vermeinte, dass „nicht der Schauspieler Nestroy, sondern der kostümierte Anwalt seiner satirischen Berechtigung, der Exekutor seiner Anschläge, der Wortführer seiner eigenen Beredsamkeit, […] jene geheimnisvolle und gewiß nicht in ihrem künstlerischen Ursprung erfaßte Wirkung ausgeübt haben" mag, „die uns als der Mittelpunkt einer heroischen Theaterzeit überliefert ist."[23] Demnach könnte Nestroy ähnlich statisch wie auf den Photographien auch auf der Bühne rezitiert haben. Alfred Zohner stellte dazu in seinem Artikel ‚Der Schauspieler Nestroy' in Nr. 19/1937 der österreichischen Illustrierten *Das Interessante Blatt* anlässlich des 75. Todestages von Nestroy fest, dass „die Photographie […] eine dunkle Ahnung des Phänomens Nestroy auf der Bühne konserviert hat. Allerdings nur einen Teil seiner Kunst, den äußerlich sichtbaren. Die Wirkung in die Tiefe hingegen ergab sich für diesen ‚wienerischen Aristophanes' im Extempore in der Eingebung des Augenblicks und in der Karikatur."

Die Besonderheit der Klee-Rollenphotos besteht zweifellos darin, dass sie im Rahmen der damaligen technischen Möglichkeiten Nestroy in Selbstdarstellungen zeigen und nicht in Fremdinterpretationen, Nestroy also so sichtbar machen, wie er persönlich wahrgenommen werden wollte. Der Photograph lässt Nestroy entweder aus der Leere des Raumes heraustreten oder stellt ihn vor einen sichtbar als Kulisse erkennbaren Hintergrund. Als talentierter Maler hätte er die Hintergründe leicht wirklichkeitsgetreu gestalten können, verzichtete aber darauf, um möglicherweise erkennbar werden zu lassen, dass es sich beim Abgebildeten um einen nicht in der Realität agierenden Menschen, sondern auf einer Bühne stehenden Schauspieler handelt. Der Photograph griff offensichtlich auch nicht in das Geschehen vor der Kamera ein, ließ Nestroy ‚kommen', wie das in der Photographensprache heute heißt, und fügte der Aufnahmearbeit – abgesehen vom Versuch einer Wegretuschierung erkennbarer Körper- und Kopfstützen – auch keine nachträglichen Eingriffe bzw. Korrekturen hinzu.

23 ‚Nestroy und die Nachwelt', *Die Fackel* 349–350 (13. Mai 1912), S. 1–23, hier S. 8.

Der Schauspieler auf der Bühne wirkt auf das Publikum mit einer Vielfalt an Mitteln: der Mimik, der Gebärde und der Sprache. Sprache ist jedoch photographisch nicht visualisierbar. Photographisch abbildbar bleiben somit neben Kostüm, Maske, Dekor und Requisiten nur Mimik und Gebärde. Rollenbilder verdanken ihre Wirkung daher einerseits der Fähigkeit des Photographen, Mimik und Gebärde des Schauspielers möglichst wirklichkeitsnah auf die Negativplatte zu bannen, und andererseits der Fähigkeit des Modells, seine individuelle Persönlichkeit und Rollenauffassung sichtbar zum Ausdruck zu bringen. Die von Hermann Klee gemeinsam mit Johann Nestroy erarbeiteten Rollenbilder werden diesen Ansprüchen weitgehend gerecht und erfreuten sich daher auch zu Recht großer Wertschätzung und Beliebtheit. Auch wenn nicht mehr abschätzbar erscheint, wie viele Exemplare der Verleger absetzen konnte, fest steht auch anhand seiner Folgeprojekte, dass es ein gutes Geschäft gewesen sein muss. Erwähnenswert erscheint, dass auch Karl Kraus die Nestroy-Rollenbilder von Hermann Klee schätzte und einige davon liebevoll gerahmt in seiner Wiener Wohnung aufbewahrte, und zwar Nestroy als Blasius Rohr, als Tratschmiedl und als Knitsch. An Nestroy-Portraits besaß Kraus die eindrucksvolle Klee-Studie des sitzenden Dichters mit verschränkten Händen und eng aneinandergepressten Knien sowie eine Kopie des vignettenhaften Brustbildausschnittes desselben Bildes.[24]

Bei den privaten Portraits für das *Nestroy-Album* verzichtete Klee auf jegliches Bildbeiwerk und beschränkte den Blick ausschließlich auf die Person Nestroys. Entgegen den Rollenportraits tritt uns nun nicht der Schauspieler, sondern der Mensch Nestroy entgegen, beachtenswerterweise noch in derselben Oberbekleidung wie auf den Angerer-Portraits, ungeschminkt und ohne künstliche Pose. Die Körperhaltung, vor allem die aneinandergepressten Knie und die einander festhaltenden Hände signalisieren Unsicherheit, Schüchternheit und Ängste, vielleicht auch schon Erschöpfung. Der Blick ist hingegen wachsam, forschend skeptisch, aber keinerlei Strahlen des erfolgverwöhnten, gefeierten Theaterlieblings und schon gar keine Rede von einer selbstbewussten Äußerung der wohl populärsten Wiener Künstlerpersönlichkeit der Zeit.

Von den Privatportraits sind bisher vier Aufnahmen bekannt geworden, die wohl während einer einzigen Sitzung im Klee-Atelier entstanden sind und mit dem vignettenhaften Brustbildausschnitt des ¾-Figurbildes (Nestroy-Ikonographie Nr. 50) abwechselnd Aufnahme in das *Nestroy-Album* fanden. Im Einzelnen handelt es sich um die folgenden Albuminabzüge im Visitkartenformat:

Johann Nestroy im Bild, Nr. 49:
Dreiviertel-Figur, sitzend mit aufgeknöpftem Rock, geschlossenen Knien, linkes Bein vorgestreckt (vgl. Abb. 36).

24 Karl Kraus-Ausstellung, Wiener Literaturhaus, 2006.

Johann Nestroy im Bild, Nr. 50:
Dreiviertel-Figur, sitzend mit aufgeknöpftem Rock, geschlossenen Knien, rechtes Bein vorgestreckt (vgl. Abb. 37).

Johann Nestroy im Bild, Nr. 51:
Ganze Figur, sitzend mit aufgeknöpftem Rock und geöffneten Knien (vgl. Abb. 38).

Johann Nestroy im Bild, Nr. 52:
Dreiviertel-Figur, sitzend mit zugeknöpftem Rock, geschlossenen Knien, linkes Bein vorgestreckt (vgl. Abb. 39).

Johann Nestroy im Bild, Nr. 53:
Vignettenhafter Kopf- oder Brustbildausschnitt des Dreiviertel-Figur-Bildes Nr. 50 (vgl. Abb. 40).

Der Preis für ein *Nestroy-Album* in elegantem Einband mit Goldpressung betrug seinerzeit 10 Gulden, alle 13 Visitkarten ohne Album kosteten 8 Gulden und die Visitkarten einzeln je 70 Kreuzer.[25] Im Vergleich dazu verdiente damals ein Taglöhner in Wien ca. 40 Kreuzer pro Tag. Gemeine Soldaten, Schullehrer, Arbeiter und dgl. verdienten ca. 15 Gulden im Monat. Fast 95 % aller Einkommensempfänger in der Donaumonarchie konnten sich demnach weder den Gang zu einem Visitkartenphotographen und schon gar nicht ein *Nestroy-Album* leisten.[26] Die erste Phase der Verbreitung der Photographie in der ersten Hälfte der 1860er Jahre erreichte demnach nur die höheren Einkommensschichten des Bürgertums und der Aristokratie.

In der Zeitschrift *Der Zwischen-Akt* wurde am 28. Jänner 1862 noch eine weitere Nestroy-Photographie angeboten: „Nestroys vortreffliche Photographie als ‚Flodoardo Wuprahall' ist soeben im Verlage der photographisch-artistischen Anstalt von Miethke & Wawra erschienen, und allen Verehrern des genialen Komikers bestens zu empfehlen." Im *Österreichischen Catalog* wird die Herausgabe dieser Photographie allerdings nicht bestätigt. Da eine Photographie dieses Inhalts bislang auch anderswo nicht registriert werden konnte, bleibt die Sache ein weiteres noch aufzuklärendes Rätsel in der Nestroy-Ikonographie.

Beim „letzten" Privatbild Nestroys (vgl. *Johann Nestroy im Bild*, Nr. 56) handelt es sich offensichtlich um keine Photographie ‚nach der Natur', sondern vielmehr um die photographische Reproduktion eines gezeichneten bzw. gemalten Bildes. Die Reprovorlage ist bislang nicht aufgetaucht. Das im Besitz des Bildarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek befindliche Reprophoto

25 Vgl. *Österreichischer Catalog* für 1862.
26 Vgl. *Geschichte der Fotografie in Österreich* (Anm. 2), Bd. 2, S. 10–13.

(vgl. Abb. 41) ist ein auf einen Visitkartenkarton geklebter Albuminabzug ohne Datums- und ohne Autorenangabe. Nach der Beschaffenheit des Beleges dürfte dieser jedoch aus den 1860er Jahren stammen. Auf der Kartonrückseite wird die auf dem Reprophoto sichtbare Person in einem wohl aus dem 20. Jahrhundert stammenden handschriftlichen Vermerk als „Johann Nestroy" bezeichnet. Sollte es sich tatsächlich um Nestroy handeln, dann hätte sich sein Äußeres gegenüber der kurz zuvor entstandenen Klee-Portraitserie sehr sichtbar verändern müssen, wofür es allerdings keinerlei Beweise gibt. Näherliegend ist, sofern es sich beim Abgebildeten überhaupt um Nestroy handelt, dass der Schöpfer des auch künstlerisch nicht gerade überzeugenden Bildwerks das Angerer-Portrait Nestroys im Pelzrock (vgl. *Johann Nestroy im Bild*, Nr. 44) als Vorlage benutzte, Haltung und Gesichtszüge des Dargestellten veränderte und so seine persönliche Vorstellung von einem gealterten Nestroy zum Ausdruck bringen wollte.

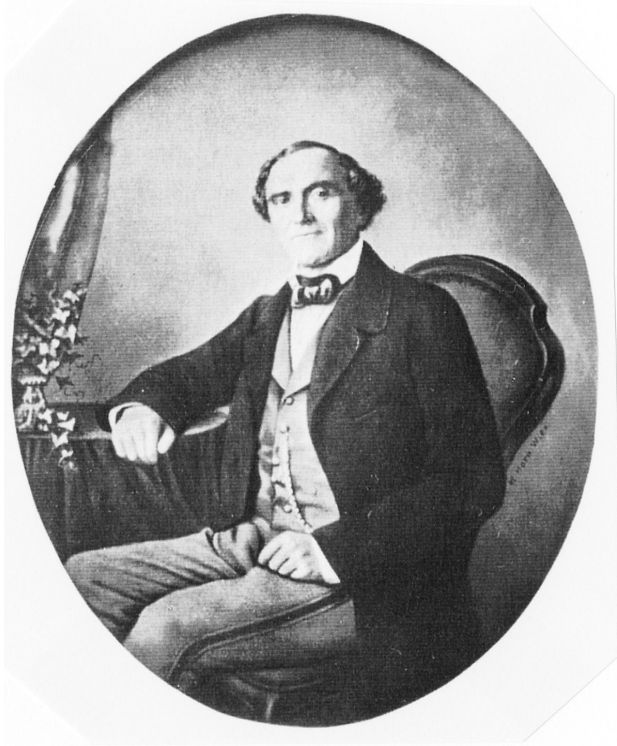
Die der Photographie immer wieder zugeschriebene Wahrheitstreue ist es, die sie zugleich zur prädestinierten Lügnerin macht. Gerade weil der Photographie eine vermeintlich unbestreitbare Authentizität innewohnt, sind ihre Lügen oft auch so glaubwürdig. Ein Photograph hat einmal gesagt: „Die Photographie lügt nur dann, wenn der Photograph sie zwingt zu lügen." Photographien lügen also nicht, nur die Photographen. Inhalt und Form photographischer Bildwerke können allerdings auch noch im Nachhinein und das selbst von fremder Hand verändert bzw. manipuliert werden. Bei der Betrachtung von Photographien, vor allem bei ihrer Heranziehung als historische Quellenbelege, wird man daher nicht darum herumkommen, sie richtig lesen zu lernen. Dabei wird man sich nicht darauf beschränken können, herauszufinden, wann, wo, wie und von wem eine photographische Aufnahme gemacht worden ist. Es wird auch zu hinterfragen sein, unter welchen Umständen und mit welchen Absichten der (die) Photograph(in) gehandelt hat bzw. welchen Zwecken die Photoarbeit dienen sollte. Darüber hinaus wird darauf Bedacht zu nehmen sein, dass sich das Kameraauge vom menschlichen Auge nicht unerheblich unterscheidet: Es sieht mehr und das ungleich schneller und ohne eine ‚Beschränkung' durch neuronale Kodierungen. Diese besonderen Eigenschaften des Kameraobjektivs bewogen die photographische Avantgarde in den 1920er Jahren auch zu der programmatischen Annahme, dass die ‚überlegenere' Sehform der Photographie es ermögliche, die engen Grenzen des menschlichen Auges zu überschreiten und die ‚objektive' Wirklichkeit zu erkennen. Fakt ist jedoch, dass auch eine Photographie nur ein von der Kameratechnik wie von der Fähigkeit und der Absicht der Kamerabenützer abhängiges Abbild der sichtbaren Wirklichkeit sein kann.

BILDERTEIL

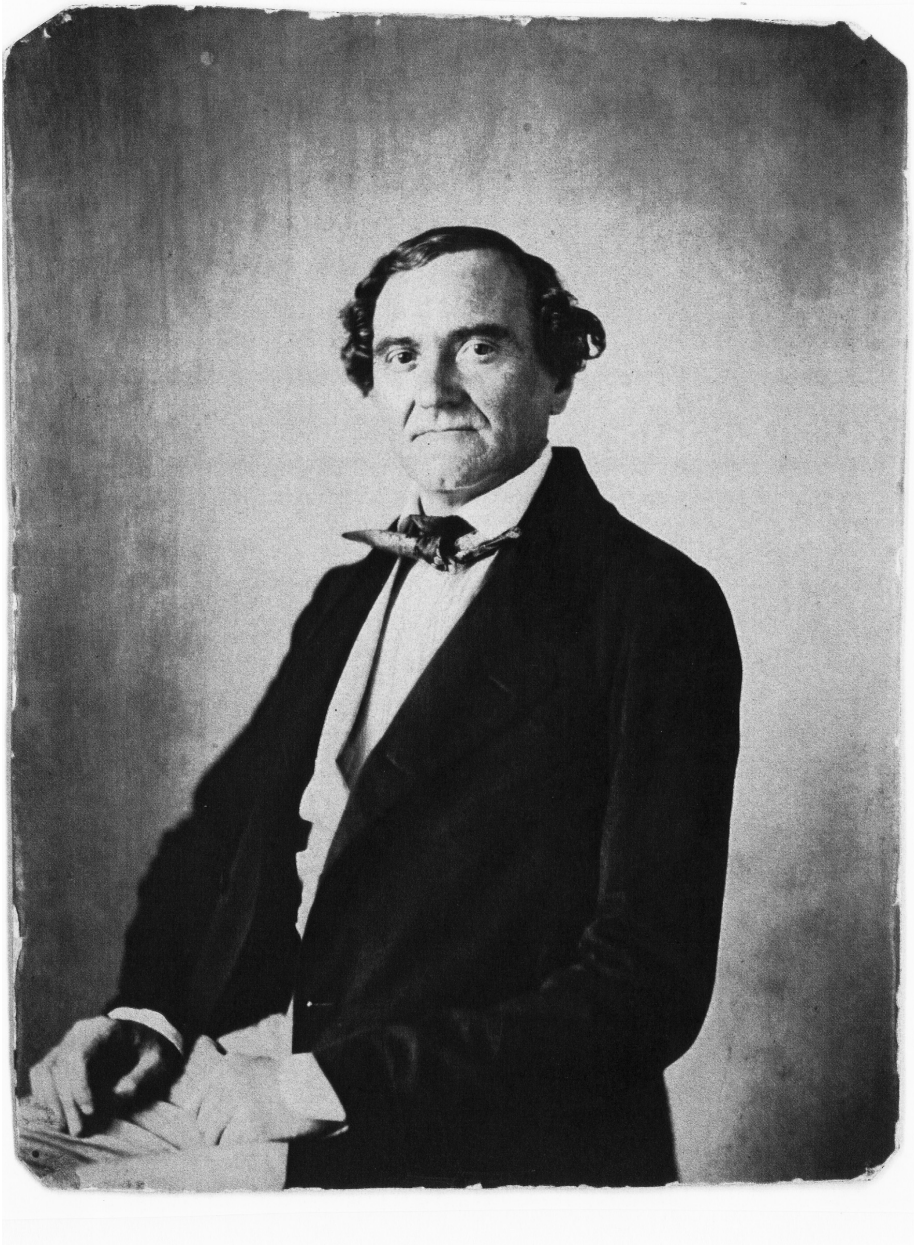
Abbildung 1 (Wien Museum, 57.454)
Nestroy-Daguerreotypie-Portrait (Photograph unbekannt).

1

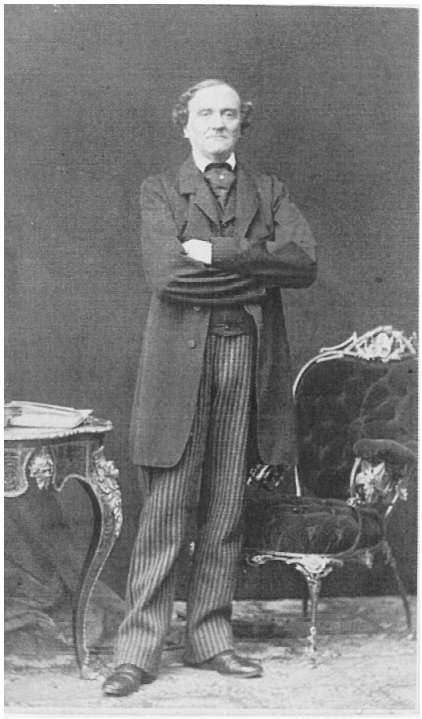
Abbildung 2 (aus: *Johann Nestroy im Bild*)
Nestroy-Privatportrait (Photo: Wilhelm Horn, Wien).



2



3



4

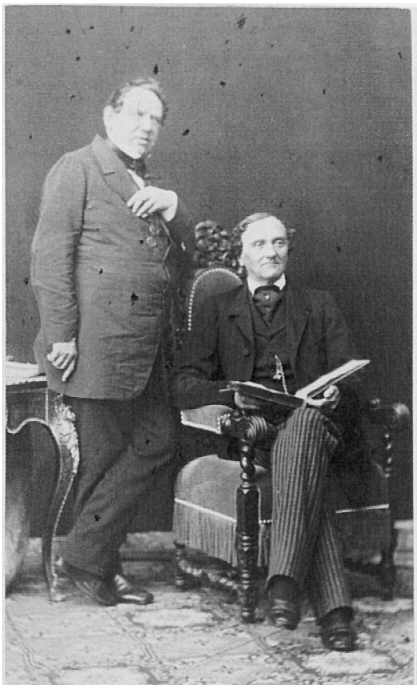
5

Abbildung 3 (Österr. Theatermuseum, PG 263835 alt)
Nestroy-Privatportrait (Photograph unbekannt).

Abbildungen 4–9 (Österr. Theatermuseum, PV 239227, PV 279510, PV 240818, PV 239226, PV 240557, PV 236924)
Johann Nestroy und Louis Grois, Privatportraits (Visitenkartenserie von Ludwig Angerer, Wien)

6

7



8

9

10

Abbildung 10 (Wien Museum, 48.899)
Zwölf Mädchen in Uniform, Standphoto einer Freilichtaufführung wahrscheinlich in der „Neuen Welt“ (Photo: M. KÄS, Wien, zugeschr.).

11

Abbildung 11 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek)
‚Damenspende' mit Nestroy-Rollenportrait (Blasius Rohr), Photo: Hermann Klee, Wien.

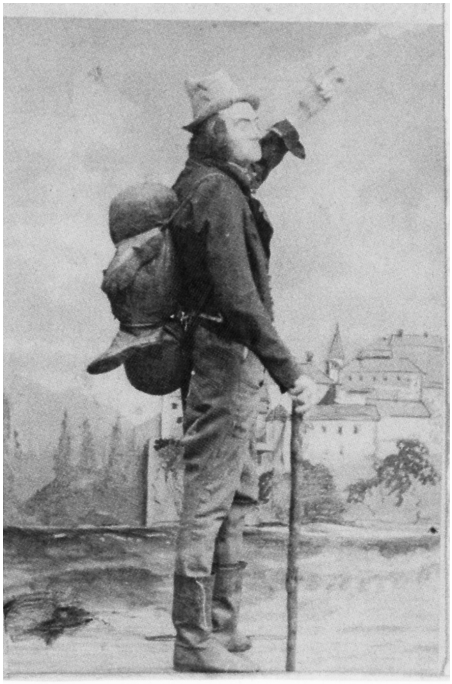
Abbildungen 12 und 13 (Österr. Theatermuseum, PV 49246, PV 73657)
Aufdruck auf Bildrückseite: Nestroy als Sansquartier (Mädchen in Uniform). „So viele Engländer und diese einzige Jungfrau, – das muss einen traurigen Ausgang haben." (Rollenportraits von Hermann Klee, Wien).

Abbildungen 14 und 15 (Österr. Theatermuseum, PV 32635, PV 72635)
Aufdruck auf der Bildrückseite: Nestroy als Knieriem (Lumpazi). „Auf's Jahr kommt der neue Komet, da geht die Welt z'Grund." (Rollenportrait von Hermann Klee, Wien).

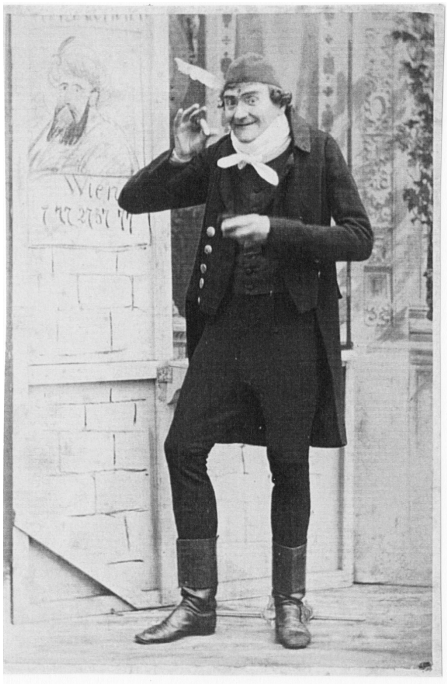
12

13

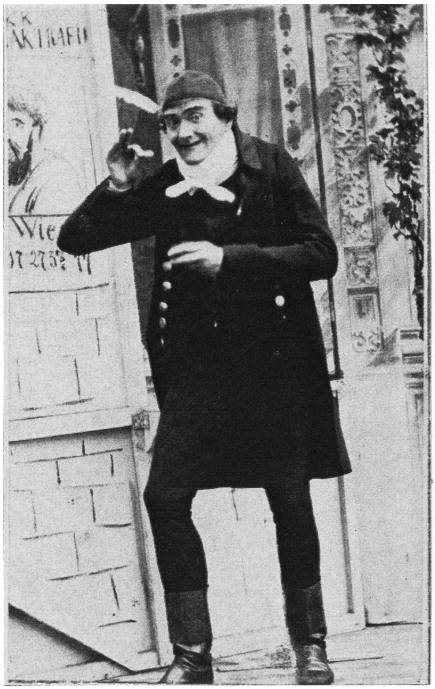
14



15



16

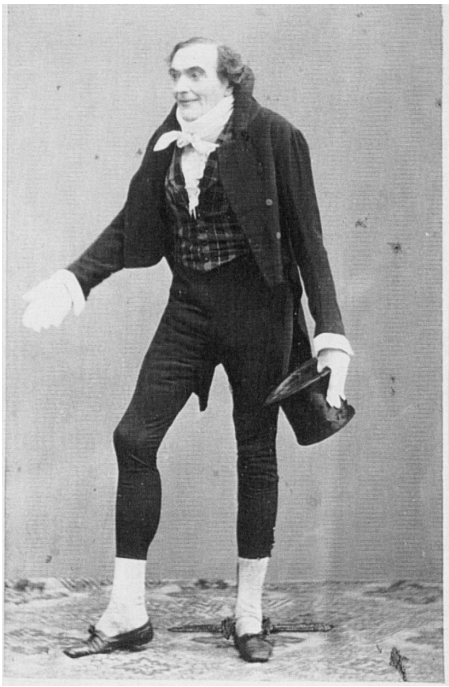


17

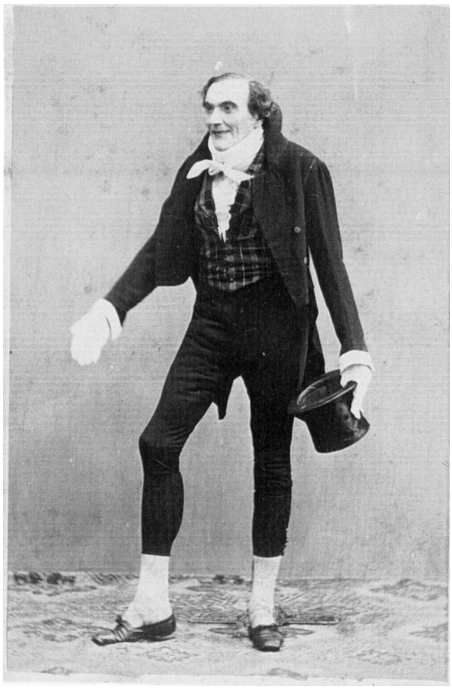
Abbildungen 16 und 17 (Österr. Theatermuseum, PV 73662, PV 58)
Aufdruck auf der Bildrückseite: Nestroy als Tratschmiedl (Tritsch-Tratsch). „Also doch ein Findelkind, – jetzt schmeckt mir erst wieder der Tabak.“ (Rollenportrait von Hermann Klee, Wien).

Abbildungen 18 und 19 (Österr. Theatermuseum, PV 236933, PV 236249)
Aufdruck auf der Bildrückseite: Nestroy als Blasius Rohr (Graues Haus). „Euer Excellenz, so ein Ball muss ein Viech’ Geld kosten!“ (Rollenportraits von Hermann Klee, Wien).

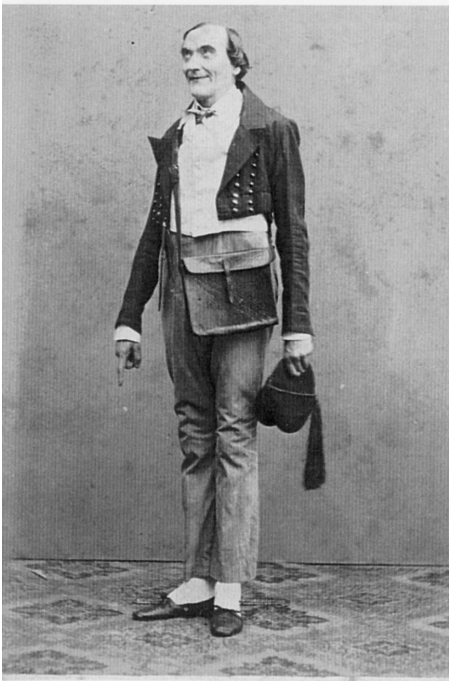
Abbildungen 20 und 21 (Österr. Theatermuseum, PV 50, PV 72646): Aufdruck auf der Bildrückseite: Nestroy als Willibald (Schlimme Buben). „Mädl ist auch ein Geschlechtswort, weil es das schöne Geschlecht anzeigt.“ (Rollenportraits von Hermann Klee, Wien).



18



19



20

21

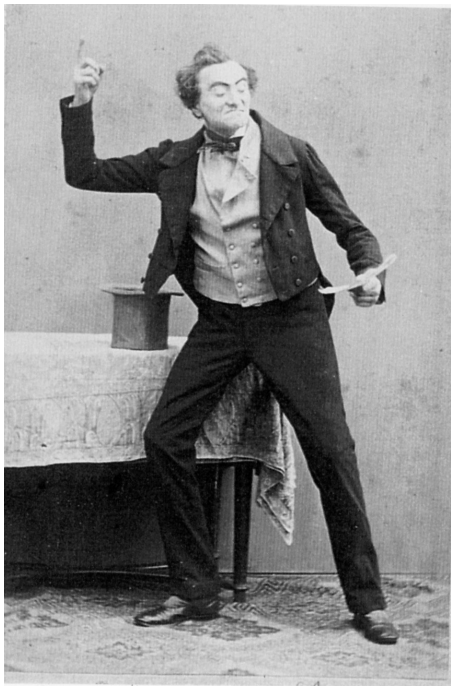
22

23

Abbildungen 22 und 23 (Österr. Theatermuseum, PV 236932, PV 73660)
Aufdruck auf der Bildrückseite: Nestroy als Specht (Gaukler). „Ich hab' 20 Jahre practizirt, und jetzt bin ich ein Bajazzo word'n" (Rollenportraits von Hermann Klee, Wien).

Abbildungen 24 und 25 (Österr. Theatermuseum, PV 72637, PV 53)
Aufdruck auf der Bildrückseite: Nestroy als Pizzl (Umsonst). „Ich werde mich jetzt eine Stunde räuberisch mit dem Moor befranzen." (Rollenportraits von Hermann Klee, Wien).

Abbildungen 26 und 27 (Österr. Theatermuseum, PV 73659, PV 262765)
Aufdruck auf der Bildrückseite: Nestroy als Gaugraf (Tannhäuser). „Im Venusberg vergass er Ehr' und Pflicht. – Merkwürdig unsereins kommt zu so was nicht!" (Rollenportraits von Hermann Klee, Wien).

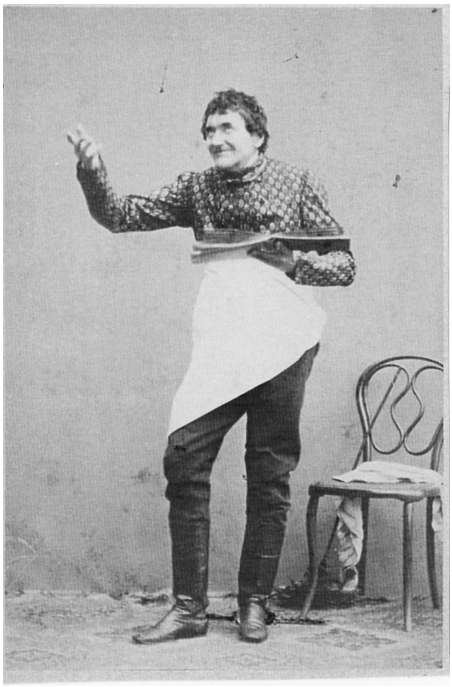


24

25

26

27



28

29

Abbildungen 28 und 29 (Österr. Theatermuseum, PV 72639, PV 73656)
Aufdruck auf der Bildrückseite: Nestroy als Knitsch (Gebildeter Hausknecht). „Wenn jenseits dann die Höll' auch dich umzische, Es naht ein Engel dir, die Greisslerische." (Rollenportraits von Hermann Klee, Wien).

Abbildungen 30 und 31 (Österr. Theatermuseum, PV 72644, PV 56)
Aufdruck auf der Bildrückseite: Nestroy als Frau Maxl (Hausmeisterin). „Ich weiß wie mir war mit 19 Jahren; s'Heiraten war noch mein einziger Trost." (Rollenportraits von Hermann Klee, Wien).

Abbildungen 32 und 33 (Österr. Theatermuseum, PV 236942, PV 240770)
Aufdruck auf der Bildrückseite: Nestroy als Jupiter (Orpheus). „Waaaas treibst du seit 14 Tagen?" (Rollenportraits von Hermann Klee, Wien).

30

31

32

33

34

35

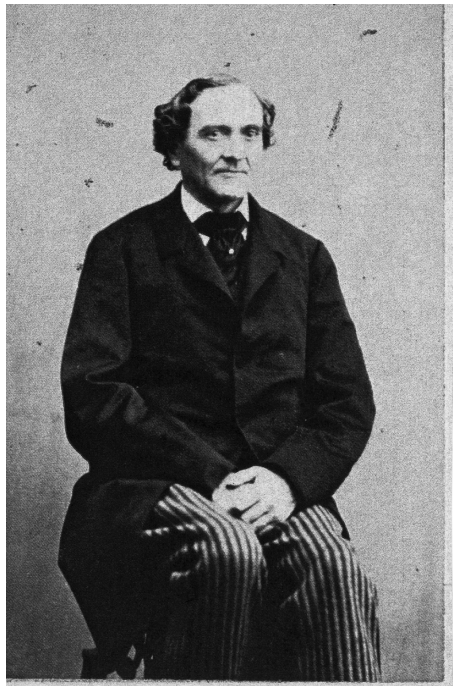
Abbildungen 34 und 35 (Österr. Theatermuseum, PV 236930, PV 236929) Aufdruck auf Bildrückseite: Nestroy als Pan (Daphnis und Chloé). „Ich bin gar ein strenger, ein moralischer Gott, – von der Seite kennen sie mich noch nicht." (Rollenportraits von Hermann Klee, Wien).

Abbildungen 36 bis 40 (Österr. Theatermuseum, PV 262761, PV 236921; aus *Johann Nestroy im Bild*, Österr. Theatermuseum, PV 2 und Wien Museum, 120.228/129). Nestroy Privatportraits (Visitenkartenserie von Hermann Klee, Wien).

36

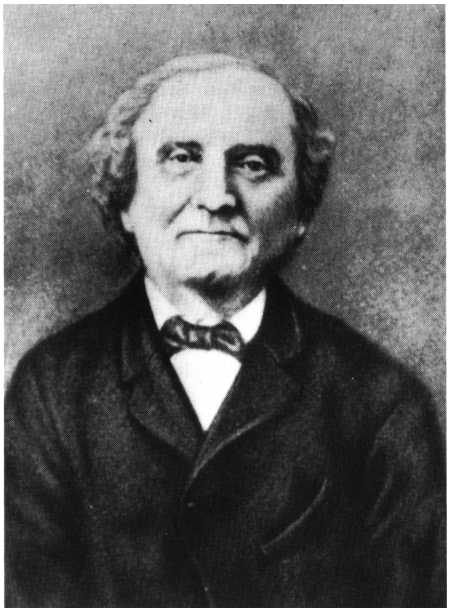
37

38



39

40



41

Abbildung 41 (ÖNB-Bildarchiv, Pf 2693:B (9))
„Letzte Aufnahme“ (Anonym).

Hilde Sochor

Quodlibet oder Opernparodie?
Plädoyer für die Erhaltung einer Wiener Delikatesse

Zu den festen und unverzichtbaren Bestandteilen im Werk Johann Nestroys gehört eine typisch wienerische Kunstform, die in der Tradition der Alt-Wiener Volkskomödie wurzelt und beim Wiener Publikum immer besonders beliebt war: das Quodlibet – ein musikalisches Gustostückerl von besonderer Qualität und Delikatesse.

Quodlibet – lateinisch „was beliebt" – ist laut Duden eine „humoristische musikalische Form, in der verschiedene Lieder unter Beachtung kontrapunktischer Regeln gleichzeitig oder (in Teilen) aneinandergereiht gesungen werden". Etwas populärer und zugleich wienerischer lautet die Definition: „Durcheinander, Mischmasch".

Leider fällt in den meisten Nestroy-Inszenierungen unserer Zeit das Quodlibet einem Missverständnis zum Opfer, da es von Theaterschaffenden und Publikum fälschlicherweise immer wieder als „Opernparodie" klassifiziert und so aufgeführt wird. In Wahrheit handelt es sich aber bei der Parodie (ebenfalls laut Duden) lediglich um eine „komisch-satirische Umbildung oder Nachahmung eines Werkes oder Stils" und hat mit der unverwechselbaren Eigenart und dem speziellen Charakter eines Quodlibets nicht das geringste zu tun.

Was unterscheidet aber nun das echte Quodlibet von seiner Verfälschung, der missverstandenen Opernparodie?

Zunächst ist das Quodlibet nicht Fremdkörper oder Anhängsel einer Szene, sondern kontinuierliche Fortführung der Handlung auf einer anderen, musikalischen Ebene und ist daher organisch in die Handlung eingebettet. Denn innerhalb des Quodlibets ereignen sich nicht selten entscheidende Handlungsmomente, die für das Verständnis des Stückes von unverzichtbarer Bedeutung sind. So etwa im *Gewürzkrämer-Kleeblatt*, wo die drei eifersüchtigen Ehemänner auf der Suche nach ihren betrügerischen Frauen im Quodlibet statt der vermuteten eigenen die Gemahlin des Freundes hinter der aufgerissenen Tür entdecken, wodurch der Witz des zweifelhaften Glücks im Happy End erst begründet wird. Auch in *Umsonst* wird die Hiobsbotschaft vom Bruch der Wagendeichsel, die die Gäste zum Verbleiben zwingt, im Quodlibet überbracht, womit überhaupt erst die Voraussetzung für die nun folgenden Verwicklungen geschaffen wird.

Oft ist es auch die Fortführung einer dramatischen Liebes- oder Eifersuchtsgeschichte, die Nestroy in Form eines Quodlibets erzählt und zuspitzt, wie in den köstlichen Verwicklungen der *Höllenangst*, in *Lumpacivagabundus* oder in

Nestroys wohl berühmtestem Quodlibet im *Talisman*. Auch in unserem Fall, im *Haus der Temperamente*, steht ja Isabella zwischen der Liebe von Hutzibutz und Schlankel, die im Quodlibet um sie werben.

Nie aber – und das ist ein weiteres Merkmal des echten Quodlibets – verlassen die handelnden Personen ihre Identität, immer bleiben sie Friseur, Stubenmädel, Hausmeister oder Kleiderputzer. Weder treten sie aus der Rolle heraus, um zu kommentieren (wie etwa im Couplet), noch werden sie innerhalb ihrer musikalischen Darbietung zu „Walküren" oder „Heldentenören", im Gegenteil: Sie drücken sich mit der gleichen Selbstverständlichkeit in den schwierigsten Formen der Musik aus, mit der sie es in ihrer natürlichen Sprache tun.

Um die Unterscheidung von Quodlibet und Parodie noch zu erleichtern, sei hier daran erinnert, dass Nestroy auch als Autor von Parodien hervorgetreten ist, den Unterschied also sehr wohl kannte und sich dessen auch bewusst war: Im *Tannhäuser* beispielsweise hat er Richard Wagners gleichnamige Oper, in *Robert der Teuxel* Meyerbeers *Robert der Teufel* aufs Korn genommen. Von seinen literarischen Parodien ist wohl *Judith und Holofernes* – eine beißende Satire auf Friedrich Hebbels Drama *Judith* – am bekanntesten.

Der oft erhobene Einwand, die biedermeierliche Opernparodie müsse durch eine zeitgemäße, moderne ersetzt werden, da das Publikum ja die Vorlagen der Parodien gar nicht mehr kenne, wäre in diesem Zusammenhang stichhaltig, denn ohne Kenntnis des Originals ist eine Parodie natürlich wirkungslos. Doch handelt es sich beim Quodlibet eben nicht um eine Parodie, und das Erkennen einer Melodie ist bestenfalls ein zusätzlicher Reiz, keinesfalls aber unverzichtbare Vorbedingung für den komischen oder musikalischen Effekt.

Aus dem Gesagten geht aber auch hervor, dass die Aufführung eines Original-Quodlibets Schauspieler von hoher Sensibilität und großem musikalischem Können erfordert. Auch das mag ein Grund für die verbreitete Unsitte sein, Quodlibets durch simple Opernparodien zu ersetzen. Denn bekanntlich war Nestroy ja selbst Opernsänger und Marie Weiler, seine Partnerin im Leben und auf der Bühne, kam vom Singspiel. Hier lagen natürlich ideale Voraussetzungen für eine makellose Interpretation vor, und tatsächlich sind die Quodlibets in Nestroys Stücken meist auch speziell auf diese beiden Darsteller zugeschnitten.

Eine von Nestroys bekanntesten Partien auf der Opernbühne war die Rolle des Sarastro in Mozarts *Zauberflöte*, was vielleicht auch seine starke Affinität zu diesem Komponisten erklärt. Denn Nestroy zitiert Mozart in den Quodlibets von *Talisman* (Titus), *Höllenangst* („Dies Bildnis ist bezaubernd schön") und *Gewürzkrämer-Kleeblatt*, wo die drei ältlichen Spießer Zichori, Baumöl und Schwefel das himmlische Terzett der drei Knaben aus der *Zauberflöte* singen, nachdem sie sich von der vermeintlichen Unschuld ihrer Frauen überzeugt haben. Der Witz dieses Zitates wirkt umso mehr, je zarter, schöner und ehrlicher es dargebracht wird – ein klassisches Beispiel komischer Wirkung durch kontrastierende Elemente, die durch den nachfolgenden G'strampften noch gesteigert wird. Da überdies der Darstellungsstil der großen Gesten und

des lächerlichen Gehabens, wie ihn die Opernparodie verwendet, von unseren Opernbühnen längst verschwunden ist, geht auch die Kritik daran heute völlig ins Leere.

Das Quodlibet hingegen verzichtet auf Kritik durch Lächerlich-Machen seiner Figuren, lässt den handelnden Personen ihr Milieu, ihren Charakter und ihre Würde und erzielt den komischen Effekt durch den charmanten Kontrast von scheinbar unvereinbaren Elementen. Ein eigenständiges kleines Kunstwerk, das mit viel Können die verschiedensten Formen der klassischen Musik – Arie, Duett, Terzett, Ensemble, Rezitativ – mit ganz einfachen, oft banalen Schnaderhüpfeln, G'strampften, Volkliedern und Märschen kombiniert und damit ein unverwechselbares und – hoffentlich – unverwüstliches ‚Mischmasch' erzeugt: das Quodlibet.

Zur Autorin:
Hilde Sochor, die insgesamt nicht weniger als dreiunddreißig Nestroy-Rollen gespielt hat und zu den bedeutendsten Nestroy-Schauspielerinnen des 20. Jahrhunderts gehört, ist seit 1989 Trägerin des Johann-Nestroy-Rings der Stadt Wien. 2007 wird Hilde Sochor für ihr Lebenswerk mit dem ‚Nestroy' ausgezeichnet. Der Text, den wir hier bringen, entstand anlässlich ihrer Inszenierung vom *Haus der Temperamente* am Volkstheater (Premiere: 17. Dezember 1989) und wurde im Programmheft abgedruckt. Die Spielfassung folgte einer Bearbeitung ihres Mannes, des gefeierten Nestroy-Regisseurs Gustav Manker; Hilde Sochor war sowohl 1953 als auch 1965 in dessen Inszenierungen des Stücks aufgetreten: als Agnes am Volkstheater bzw. als Isabella bei den Wiener Festwochen im Theater an der Wien.

Friedrich Walla

Wie viele Köche verderben den Brei? oder: Die Metamorphosen des Confusius

In zwei inhaltlich zusammenhängenden Aufsätzen beschrieb ich die Veränderungen, denen Nestroys Werke auf dem zeitgenössischen Theater ausgesetzt waren, und die Schlüsse, die daraus für die Authenzität der überlieferten Texte gezogen werden müssen.[1] Auf diese Veränderungen hatte der Autor selbst oft keinen oder doch nur wenig Einfluss, auch wenn er daran beteiligt war. So spricht die von Nestroy in flüchtiger Handschrift im offiziellen Soufflierbuch konzipierte neue Schlussrede des LEICHT in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* der kritischen Tendenz des ganzen Stückes Hohn, wiewohl sie in die gesamte spätere handschriftliche Überlieferung inklusive der Ausgabe von Chiavacci und Ganghofer Eingang gefunden hat. Es ist schwer vorstellbar, dass Nestroy diese Verbeugung vor dem „edlen" (!) Wiener Publikum aus eigenem Antrieb geliefert hätte. Das Fazit der Überlegungen war: „Verallgemeinerungen über Nestroy, die sich nicht auf in Originalhandschrift vorliegende Stücke stützen, dürfen nur mit größter Vorsicht getroffen werden", und: „Feststellungen aus schlecht überlieferten Texten, die sich nicht durch andere Beispiele aus Originalmanuskripten erhärten lassen, sollen nicht unbedingt auf Nestroy allgemein bezogen werden."[2] Dennoch machte Sigurd Paul Scheichl ein nicht in Originalhandschrift vorliegendes Stück zum alleinigen Gegenstand einer Untersuchung und räumt diesem eine Sonderstellung im Kanon der Nestroy-Werke ein: In einem Aufsatz zur Figurendarstellung im *Confusen Zauberer*[3] schließt er, „die Figuren dieses Zauberspiels" unterschieden „sich *kategorial* von Figuren späterer Nestroy-Stücke".[4] Nestroy lasse hier die Figuren nicht „charaktergemäß", sondern den Anforderungen der jeweilig verschiedenen Situation entsprechend unterschiedlich reagieren. Scheichl demonstriert dies als besonders augenfällig an den Figuren der TREUE und des CONFUSIUS; insbesondere dessen Auftritt als verkleideter englischer Reiter widerspreche der Gesamtanlage der

1 Friedrich Walla, ‚Von der Urfassung zur (Ur)Aufführung oder Wie echt sind Nestroys Texte? 1. Teil', *Nestroyana* 22 (2002), S. 101–120; ‚Von der Handschrift zur neuen historisch-kritischen Ausgabe oder Wie echt sind Nestroys Texte? 2. Teil', *Nestroyana* 24 (2004), S. 13–32.

2 2. Teil, S. 31.

3 Sigurd Paul Scheichl, ‚Schmafu und Schmamock. Sprachkomik und Figurendarstellung im *Confusen Zauberer*', *Nestroyana* 26 (2006), S. 25–35. Dieser Aufsatz wird künftig mit „Scheichl 2006" und Seitenzahlen, der Band *Stücke 3* nur mit Seitenzahlen zitiert.

4 Scheichl 2006, S. 26. Meine Auszeichnung.

Figur. „[I]nsgesamt gewinnt“ Scheichl verglichen mit Nestroys frühesten Stücken – er erwähnt expressis verbis den *Tod am Hochzeitstage*, das Quellstück des *Confusen Zauberers* – „den Eindruck, das spätere Stück sei in der Figurendarstellung nicht selten auch dort inkonsequent, wo Nestroy zunächst die Figuren mit mehr Realismus dargestellt hatte“ (Scheichl 2006, S. 34). Diese Art der Charakterisierung solle jedoch nicht als dramaturgischer Mangel angesehen werden, sondern wird von Scheichl am Ende des Aufsatzes als „bewusstes Experimentieren mit einer innovativen Verfahrensweise“ interpretiert, einer Verfahrensweise, die Nestroy später unter dem Unverständnis der Kritik und der ungünstigen Publikumsreaktion wieder aufgegeben haben soll.

Nur in einer Fußnote, nicht aber im Text des Aufsatzes selbst, geht Scheichl auf die Überlieferungslage ein: „Gegen [nicht näher spezifizierte] Einwände von Fred Walla in der Diskussion“ nach einem Vortrag bei den Nestroy-Gesprächen 2005 vertritt er die Ansicht, dass der Text des *Confusen Zauberers* in der gebrachten Fassung „Nestroy ziemlich nahe“ stehe, ferner dass Vincenz Chiavacci und Ludwig Ganghofer, die Herausgeber der Textgrundlage (CG), „auch in Einzelheiten von Nestroys Text nur wenig eingegriffen haben“ und der Text daher „autornahe“ sein „dürfte“, was nicht unbedingt dasselbe sein muss. Im Band *Stücke 3* argumentiert Scheichl überdies, dass der Text von CG dem Text der Uraufführung „nahe stehen“ dürfte (S. 374). Nur einmal (S. 402) steigen Scheichl „bescheidene Zweifel“ an der Verlässlichkeit seiner Textgrundlage auf: „Die nicht sehr schlüssige Darbietung des Liedes in CG [II, 3 …] mag mit einer beispielsweise durch Nachträge, Korrekturen, Repetitionsstrophen usw. unübersichtlichen Druckvorlage zu erklären sein“. Schon 1969 hatte Siegfried Diehl aber die Qualität des überlieferten Textes stark in Zweifel gezogen.[5] In Abwesenheit entsprechenden autographen Materials – einen in Nestroys Handschrift erhaltenen Akt gliedert Scheichl in seinem Sinne (nicht sehr überzeugend) als ‚Vorarbeit‘ aus (S. 395) – lässt sich natürlich alles behaupten, ohne dass das Gegenteil zu beweisen wäre. In einem Gerichtsprozess wird man aber die Glaubwürdigkeit eines Tatzeugen zunächst in Frage stellen. Dort, wo sich kein zweiter findet, wird man nach Ungereimtheiten und Widersprüchen der Aussage forschen und schließlich festzustellen versuchen, wie verlässlich andere Aussagen des Zeugen sind, die überprüft werden können.

Es ist angezeigt, zunächst den Stammbaum der Textentwicklung festzuhalten:

1. *Der Tod am Hochzeitstage* (*Stücke 1*, 243–343): teilweise Vorlage
2. fragmentarisch erhaltene Originalhandschrift ohne Titel (*Stücke 3*, S. 88–121), von Scheichl *Treue und Flatterhaftigkeit* betitelt
3. *Der confuse Zauberer, oder Treue und Flatterhaftigkeit*: ‚Premierenfassung‘

5 Siegfried Diehl, *Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys. Mit neuen Handschriften zum „Konfusen Zauberer“ und zum „Zauberer Sulphur“*, Bad Homburg 1969, S. 96–131, insbesondere S. 120–123.

4. *Treue und Flatterhaftigkeit oder Staberl als confuser Zauberer* (Bühnenfassung ab der dritten Aufführung, Titel nach dem Theaterzettel, siehe die Abbildung S. 483)
5. *Staberl als confuser Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit*, wohl identisch, aber mit Umkehrung der beiden Teile des Titels

Zunächst sei rekapituliert, inwieweit die Fassung der Uraufführung eines Nestroy-Stückes (die ‚Premierenfassung') notwendigerweise eine Nestroy-Fassung ist. Hugo Aust sieht in der Premierenfassung (der *Zauberreise in die Ritterzeit*) keine ästhetische Weiterentwicklung des Textes. Als Kriterien, die den Aufführungstext beeinflussten, nennt er „Zensur, Inszenierungsökonomie, Aufführungsdauer" (*Stücke 4*, 329). Diese haben die Dramentexte nicht nur „mitgeformt", sondern ihnen auch gelegentlich, wie des zwanzigjährigen Friedrich Kaisers Erfahrung zeigt, oft übel „mitgespielt". Dessen Erstlingswerk *Das Rendezvous* wurde von Carl erbarmungslos zu *Han(n)s Hasenkopf als Liebhaber, Farbenreiber und Maler* entstellt. Otto Rommel konnte das Manuskript noch in der Nationalbibliothek einsehen und bestätigt Kaisers Schilderung (SW XV, 51). Rommels Gesamteindruck ist in diesem Falle kaum anzuzweifeln. Wäre es Nestroy am Anfang seiner Karriere bei Direktor Carl besser ergangen als Kaiser?[6] Carl hat bei der Wiederaufführung des *Zauberers Sulphur…* im Jahre 1839 die Rolle HEINRICHS (ROBERTS) gespalten und den undankbareren Teil der Rolle (an Franz Gämmerler) abgetreten. Ebenso wurde 1834 in Raimunds *Alpenkönig* die Rolle des ASTRAGALUS gespalten. Carl behielt sich die Doppelgängerrolle des RAPPELKOPF vor. Genügte im *Alpenkönig* ein einziger Satz, so musste im *Zauberer Sulphur…* eine ganze Szene unorganisch eingeschoben werden. Im Falle dieses Werkes sind wir in der glücklichen Lage, Originalhandschrift (H), originales Soufflierbuch (T) und Theatermanuskripte (T_3–T_5) der Fassung von 1839 zu besitzen. Es zeigt sich, dass CG in T eingetragene spätere Änderungen ungewisser Provenienz übernimmt (T*), aber auch Teile der Fassung von 1839, also zwischen T* und T_3 einzuordnen ist. Welchen Einfluss mochte Nestroy auf die Spielplangestaltung haben, welchen Einfluss auf die Theaterführung? Herzlich wenig. Noch 1852, also zwanzig Jahre später, schrieb Nestroy umständlich an seinen Direktor, um die Umbesetzung einer winzigen Nebenrolle zu erreichen, und beruft sich dabei noch auf Wenzel Scholz.[7] Welcher Starschauspieler (und Nestroy war *der* Star des Ensembles) würde heute zu solchen Mitteln greifen müssen? Erst Ende August 1831 war

6 Dass sich die Behandlung junger Schriftsteller auch unter Direktor Nestroy kaum geändert hatte, zeigt die von Rainer Theobald ausgegrabene köstliche, wenn auch „subjektiv gefärbte" (Theobald) Schilderung Max Waldsteins: Rainer Theobald, ‚Hauptprobe im Carl-Theater. Eine wiederentdeckte Nestroy-Reminiszenz', in: *Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Festschrift für Jürgen Hein*, hg. von Claudia Meyer, Münster 2007, S. 39–45.

7 *Sämtliche Briefe*, Nr. 78, S. 111 f.

Nestroy neu zum Theater an der Wien gestoßen. Ein Jahr später, zur Zeit der Aufführung des *Confusen Zauberers*, war er weder als Schauspieler noch als Theaterdichter etabliert. Auf Nestroys Meinung und Autorenstolz wird Direktor Carl kaum Rücksicht genommen haben, besonders dort, wo es darum ging, sich selbst in Szene zu setzen.

Dass die erhaltenen Theaterfassungen durch Carl trivialisiert worden seien und nur die fragmentarische Originalhandschrift Nestroys Intentionen entspreche, hat Siegfried Diehl, der sich als erster grundlegend mit dem Frühwerk Nestroys beschäftigte, ausführlich argumentiert.[8] Auf dessen Argumente geht Scheichl kaum ein. Die Vorstellung eines Umschlagblattes mit dem Titel *Treue und Flatterhaftigkeit oder Der Seeräuber und der Magier* durch Rainer Theobald[9] lässt ihn vermuten, dass das erhaltene Originalfragment eine zur Aufführung vorgesehene und vorbereitete ‚Urfassung' darstelle. Der auf diesem (überklebten) Titelblatt vom „endgültigen" Titel abweichende Name mochte tatsächlich der ursprünglich von Nestroy gewählte Titel sein, weist er doch auch auf seine eigene Rolle (des Magiers SCHMAFU) hin. Dies hat trotzdem wenig Beweiskraft. Der neue Titel *Der confuse Zauberer* besitzt sicher größere Werbewirkung und weist (ähnlich wie *Han(n)s Hasenkopf*) auf die Hauptrolle von Wenzel Scholz hin, schon damals erklärter Publikumsliebling, so wie später auf Carls Staberlrolle hingewiesen wird. Dass Nestroys Stück vorübergehend auch mit *Treue und Flatterhaftigkeit* als Haupttitel auf der Bühne erschien (siehe oben), lässt Scheichl unerwähnt. Man vergleiche das chronologisch nächste Stück Nestroys: *Die Abentheuer der Verzauberten im Reiche der Vergangenheit / Gegenwart und Vergangenheit oder die Übermüthigen / Die Zauberreise in die Ritterzeit* sind hier alternativ vorkommende Titel. Das der Zensur eingereichte Manuskript hieß *Gegenwart und Vergangenheit* (*Stücke 4*, 197).[10] Partituren tragen ebenfalls gelegentlich abweichende Titel, besonders Kopftitel der einzelnen Nummern. Oft begann der Komponist seine Arbeit, bevor noch der endgültige Titel festgelegt worden war.

Nun zur Überprüfung unseres Zeugen: Wie stimmig ist Chiavaccis und Ganghofers Text in sich selbst? Verleiht am Ende eines Stückes die Hauptfigur dem Entschluss Ausdruck, in die Theatergarderobe zu gehen, wo sie sich jedoch laut Ausweis der Szenenbeschreibung zu Beginn des Werks bereits befindet (*Wenzel Scholz und Die chinesische Prinzessin*), dann wird die Fehlerhaftigkeit

8 Diehl (siehe Anm. 5),

9 Rainer Theobald, ‚Der „confuse" Nestroy. Beobachtungen zu einem frühen Aufführungsdokument', *Nestroyana* 19 (1999), S. 98–100. – Die Umwandlung des GRÄNADIERS zu einem ERDGEIST könnte auch aus Gründen der Zensur erfolgt sein. Die Darstellung von Soldaten auf der Bühne war verpönt, noch dreißig Jahre später im Jahre 1861 schreibt Nestroy über die Schwierigkeiten, Militärpersonen auf der Bühne darzustellen (*Sämtliche Briefe*, Brief Nr. 217, S. 277 f.).

10 Vgl. dazu Friedrich Walla, ‚Affen, Bräutigame, Buben, der fliegende Holländer, zwei Juden oder (k)einer, Lumpen und liebe Anverwandte. Zur Titelgebung der Stücke Nestroys', *Nestroyana* 23 (2003), S. 124–139.

der Überlieferung sofort deutlich. Obwohl dieses Werk, soweit sich sehen lässt, nur ein einziges Mal aufgeführt wurde, ist es dennoch bearbeitet worden und die erhaltene Abschrift stellt eine widersprüchliche Mischform zweier verschiedener Fassungen dar.[11] Gibt es im Text von CG solche Ungereimtheiten? Inkonsequenz in der Figurendarstellung gilt Scheichl offenbar nicht als Indiz einer brüchigen Überlieferung. Da ist zunächst eine Diskrepanz zwischen dem Text und dem Personenverzeichnis. Letzteres nennt die Figuren des *Erdgeistes* SCHOLLEN und des *Kindsweibs* PIMPERNELL,[12] die sich beide aber im Text nicht finden. Möglicherweise reflektiert der Wechsel der Namen EMILIE[13] – AMALIE (173/29) für COMIFOS Schwester die Konfusion zweier Fassungen. Man könnte auch die Diskrepanz der Bezeichnung einer Figur als PEPPI (im Text) und als NYMPHE im Personenverzeichnis (S. 374) hier anschließen. Wegen der Schreibung des Dialektwortes *kralawatschet* als *klarawatschet* wirft Scheichl dem Theatermanuskript T_1 Flüchtigkeitsfehler vor. Im Editionsbericht (S. 420 f.) kommt er selbst aber um eine Reihe von Emendationen gegenüber dem CG-Text nicht hinweg (etwa *Löcherkasten* ≠ *Bücherkasten*; *nichts ang'schaut* ≠ *nichts als sie angschaut*; *gefangt* ≠ *gefragt*; *narren* ≠ *warnen*; *sträuben* ≠ *streiten*), die wohl Lese- und Setzfehler darstellen und äußerst nachlässiges Korrekturenlesen dokumentieren.[14] Ein mit dem Wienerischen unvertrauter Kopist mochte immerhin annehmen, das ungewohnte Wort hieße *klarawatschet*. Was aber ist ein *Löcherkasten*? Dieser Fehler hätte dem Personal des Stuttgarter Verlags beziehungsweise den Herren Chiavacci und Ganghofer bei einiger Akribie auffallen müssen! Wieviele andere Fehler blieben bestehen, die nicht so leicht zu entdecken waren?

Wir wollen nun vom Stellenwert des ‚Premierentextes' absehen und untersuchen, ob denn, wie Scheichl meint, CG tatsächlich diesem Text entspricht. Der Theaterzettel der Uraufführung (abgedruckt S. 482) nennt auch die oben genannten vom Text unterschlagenen Figuren. Scheichls Annahme, dass diese Rollen *nach* dem Druck des Theaterzettels für die Premiere, also erst in allerallerletzter Minute, gestrichen wurden (S. 374), scheint eher unwahrscheinlich. Theaterzettel wurden jeden Tag neu gedruckt. Für die Wiener Theaterkritik wäre eine Diskrepanz zwischen Theaterzettel und Aufführung ‚ein Fressen' gewesen. Spätestens für die zweite Vorstellung hätte man den Zettel berichtigt.

11 Vgl. Friedrich Walla, Besprechung von *Wenzel Scholz und Die chinesische Prinzessin*, hg. von Jürgen Hein, *Nestroyana* 24 (2004), S. 197–199, hier S. 198.

12 Die Theaterzettel der Staberl-Fassung (ab der dritten Aufführung, abgedruckt S. 483) sowie der Theaterzettel der Neuaufnahme des Stückes in das Theater in der Leopoldstadt im November 1839 (S. 484) nennen immerhin noch den Erdgeist SCHOLLEN.

13 Der Name der Figur im *Tod am Hochzeitstage*.

14 Die „Besserung" von *neckisch* zu *unkisch* (155/11, vgl. S. 420) beruht dagegen auf einem Lesefehler Scheichls. Die Silben *ne* und *un* können in Kurrentschrift leicht verwechselt werden. Stilistisch ist dazu zu sagen: *Neckisch* bezeichnet kindisches Benehmen einer älteren Frau, *unkisch* das Aussehen. Nestroy kritisiert ungemäßes Verhalten (*neckisch*) und ungemäße Kleidung der alten Frau, nicht deren Hässlichkeit (*unkisch*) an sich!

Rainer Theobalds Vermutung, dass sich hinter der Figur des ERDGEISTS der GRÄNADIER aus der fragmentarischen Originalhandschrift Nestroys (*Stücke 3*, 87–121) und letztlich aus dem *Tod am Hochzeitstage* verbergen könnte, wäre zumindest erwägenswert.[15] Zum Vergleich bietet sich hier Chiavaccis und Ganghofers Fassung der *Lieben Anverwandten* an: Das Personenverzeichnis enthält dort genauso wie der Theaterzettel der ersten (und der zweiten) Aufführung die Namen WOLKNER und SCHWIMMEL, Figuren, die im Text von CG selbst nicht vorkommen. Tatsächlich wurden beide bei der dritten Vorstellung (wie aus Theaterzetteln und Besprechungen ersichtlich ist) gestrichen. CG entspricht in diesem Aspekt der gekürzten dritten (und letzten) Aufführung des Werkes und nicht dem ‚Premierentext', verwendete aber den Theaterzettel der Premiere für das Personenverzeichnis. Es war damals Usus, den Souffleurbüchern den Theaterzettel der Premiere einzukleben. Dieser überdeckte zumeist das originale handschriftliche Personenverzeichnis. Das geschah etwa auch bei Scheichls *Zampa*-Manuskript. Dies wird zwar in der Manuskriptbeschreibung (S. 198) nicht erwähnt, geht jedoch aus der Lesart zu 6/3 hervor (S. 264). Damit war der endgültige Personenstand und die Besetzung für weitere Vorstellungen festgelegt.[16] Das von Rainer Theobald erstandene Titelblatt mit dem aufgeklebten Theaterzettel und einer (teilweisen) Übersicht der zu verwendenden Bühnenbilder gehört also zu einem Theatermanuskript, das tatsächlich bei Aufführungen verwendet worden war, und nicht zu Nestroys verworfener Urfassung, wie Scheichl meint.[17] Welchen Sinn hätte es gehabt, einer schon verworfenen Fassung einen späteren Theaterzettel aufzukleben mit einem Personenstand, der dieser Version gar nicht entsprach?[18] Aufstellungen der Bühnenbilder dienten dem Theatermeister und Requisiteur und finden sich des öfteren in Theatermanuskripten.

Weiters: Wenn CG wirklich dem ‚Premierentext' entspräche, welche Fassung gibt dann das verschollene und nur auszugsweise von Rommel wiedergegebene undatierte Manuskript T_2 wieder? Scheichl druckt daraus im Anhang Teile (nach Rommel) ab und vermerkt dazu an einer Stelle (*Stücke 3*, S. 410): „Die Szene lehnt sich relativ eng an *Treue und Flatterhaftigkeit* [= Nestroys Originalhandschrift] an." Wie wäre es möglich, dass ein *späteres* Theatermanuskript *originale* Teile enthält, die in der angeblich *authentischen* Fassung CG fehlen?

15 Theobald (siehe Anm. 9).

16 Andere Beispiele: *Stücke 6*, 152; 251; 252; *Stücke 7/II*, 296; *Stücke 8/II*, 89; *Stücke 25/I*, 416.

17 Zu *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* besitzt die Wienbibliothek im Rathaus (früher: Wiener Stadt- und Landesbibliothek) ein Titelblatt von derselben Hand, die auch das erhaltene offizielle Souffleurbuch des Theaters an der Wien kopierte. Bleistiftkorrekturen auf diesem Blatt entsprechen den Normalisierungen bei Chiavacci und Ganghofer (*Stücke 8/II*, 90 f.). Die Annahme ist verlockend, dass es sich dabei um die traurigen Überreste der beim Druckprozess zerschnittenen Vorlage handelt und dass dies auch bei dem Blatt der Sammlung Theobald so sein könnte.

18 Vgl. die Aufstellungen Scheichls S. 397 f.

Es kann nur so sein, dass T_2 hier der ‚Premierenfassung' entspricht oder zumindest näher steht als CG, welches daher eine spätere Bearbeitung bringt, damit aber auch der ‚Premierenfassung' und Nestroys ‚Originalfassung' ferner steht.[19]

Diese Stelle ist besonders signifikant, da in der Fassung T_2 der englische Reiter COMIFO (wie POINT D'HONNEUR im *Tod am Hochzeitstage*) selbst das Rendezvous mit der FLATTERHAFTIGKEIT hat, und nicht wie in CG durch CONFUSIUS ersetzt ist. Gerade die Fassung CG dieser Szene lässt Scheichl schließen, der dümmliche CONFUSIUS trete „in Szenen auf, die zu ihm nicht passen: Zumindest sein Versuch, sich in Comifo zu verwandeln und die Flatterhaftigkeit für sich zu gewinnen, steht in Widerspruch zu seinem sonstigen Handeln" (Scheichl 2006, S. 34). Für Scheichl ein Beispiel dafür, dass Nestroy „sich noch nicht an irgendwelche Regeln der Figurendarstellung gehalten hat" (Scheichl 2006, S. 35). Um mit dem Pfaidler KNÖPFL (*Mädl aus der Vorstadt*) zu sprechen: „Oder was oder wer?" Denn ursprünglich war dies, wie das Originalfragment und das Theatermanuskript T_2 zeigen, noch nicht der Fall. Auch bei der ersten Aufführung des *Confusen Zauberers* war es nicht so.

Bei der Premiere wurde COMIFO von Direktor Carl gespielt. Die (sicher nicht ganz unparteiische) Kritik hat Carls Leistung lobend hervorgehoben:

> Hr. Carl hatte eine sehr kleine, untergeordnete Rolle, die er jedoch auf eine solche Weise zu heben verstand, daß dadurch der ganze dritte Akt (worin Hr. Carl erst erscheint) nicht unbedeutend gewann. (S. 382)

Warum hätte Carl ausgerechnet eine *Schlüssel*szene, in der er brillieren konnte, an den von Wenzel Scholz gespielten CONFUSIUS abgeben sollen? Sie entspricht viel mehr seinem großsprecherischen Wesen als dem Phlegma von Scholz. Carl muss sie bei der Premiere (zumindest in der Fassung T_2) gespielt haben, sonst hätte er keine Gelegenheit gehabt, sich auszuzeichnen. Der Theaterzettel der dritten Aufführung erklärt, wie und wann es dazu gekommen ist, dass die Szene schließlich, wie in CG belegt, auf CONFUSIUS übertragen wurde. Dort heißt es: „Die noch bestehende Unpäßlichkeit des Herrn Scholz [des Darstellers des CONFUSIUS] hat die Umarbeitung dieser Posse veranlaßt" (S. 483). Das Stück war für einen Tag ausgesetzt und rasch umgearbeitet worden. Carl selbst übernahm die Hauptrolle und schnitt sie auf seine STABERL-Figur zurecht (endgültiger Titel: *Staberl als confuser Zauberer*). Das oben erwähnte Rendezvous ist die komischste und witzigste Szene des ganzen Stückes. Sicher eingedenk des Premierenerfolgs und der Kritiken wollte sich Carl diese Bravourszene nicht entgehen lassen, also musste seine neue Figur STABERL/CONFUSIUS durch Zauber in COMIFOS Kostüm schlüpfen, um so wieder vor der FLATTERHAFTIG-

19 Ich bin der Meinung, dass Nestroys Originalhandschriften höchstens zwei- bis dreimal (ein bis zwei Theatermanuskripte, ein Zensurbuch), möglicherweise aber auch nur ein einziges Mal abgeschrieben wurden. Die spätere Überlieferung beruht auf diesen Urabschriften.

KEIT erscheinen zu können.[20] Den verbleibenden Rest der Rolle des COMIFO übernahm Alois Werle, nach Rommel „ein unbedeutender Schauspieler" (SW XV, 402). In den Besprechungen wird er nicht erwähnt. Meine Vermutung bestätigt der Kritiker des *Wanderers* (S. 382):

> Am ersten Abend [gab] Hr. Scholz […] den Seeräuber Confusius Stockfisch, Hr. Carl den englischen Bereiter. […] am dritten […] stand auf den Affichen „Treue und Flatterhaftigkeit, oder Staberl der confuse Zauberer." Der Seeräuber Stockfisch ward in den Parapluimacher Staberl metamorphisiert, den Hr. Carl darstellte, *nebstbei auch eine Scene des englischen Kunstreiters gab*,[21] den Rest dieser Rolle aber Hrn. Werle überließ.

Weiters berichten drei Zeitungen übereinstimmend (S. 380, 382, 384), die neu engagierte Dlle. Zöllner (FLATTERHAFTIGKEIT) habe bei der Premiere mit Carl (also mit COMIFO!) ein Duett gesungen.[22] Einen Hinweis darauf, dass Elise Zöllner es aus dem Leopoldstädter Theater mitgebracht hatte, wie dort ebenfalls berichtet wird,[23] es also nicht von Nestroy stammt (!), vermisst man bei Scheichl. In CG ist dieses Duett freilich dem CONFUSIUS (S. 186) zugeteilt. Carl wollte also das Duett, das solchen Zuspruch gefunden hatte, nicht aufgeben. Peter Gruber findet es zwar „scheinbar (!) unlogisch", vermag es jedoch in seine fulminante Interpretation des *Confusen Zauberers* zu integrieren.[24] Durch die Umarbeitung erscheint der im *Tod am Hochzeitstage* und in Nestroys Original mit dem Anstrich klassischer Bildung in einer mit Klassikerzitaten gespickten Szenen auftretende Kunstreiter[25] nur als großspuriger Erpresser des „Verführers" seiner Schwester, nicht aber auch als Schuft, der seine Liebesbeziehung in klingende Münze umzusetzen sucht.

Scheichl führt ferner ins Treffen, dass eine kurze Szene, die im *Tod am Hochzeitstage* und im Fragment der Originalhandschrift [Scheichls *Treue und Flatterhaftigkeit*] rechtens dem Stubenmädchen PEPPI gehört, im *Confusen Zauberer* charakterwidrig dem CONFUSIUS zugewiesen ist (Scheichl 2006, S. 34), so dass der dümmliche Diener das Wort „Vapeurs" im Zusammenhang richtig als ‚Migräne' versteht, das sein Herr SCHMAFU – vielleicht in Kenntnis der Gewohnheiten seiner koketten Frau – in seiner zweiten Bedeutung als ‚Kleiderstoff' interpretiert, der also nicht unbedingt einen ‚Malapropismus' begeht, wie

20 „In der Tatsache, daß Carl seine frühere Rolle des Kunstreiters Comifo auch noch mitbetreute, liegt dann vielleicht eine Erklärung für die Änderung der Szenen, in denen Konfusius-Staberl mit Comifo zusammentrifft" (Diehl, siehe Anm. 5, S. 100).

21 Auszeichnung von mir!

22 Hinweis auch bei Diehl (siehe Anm. 5), S. 130, Anm. 149.

23 Noch 1839 erinnerte sich ein Kritiker an den Ursprungs des Duetts (S. 387 f.).

24 Peter Gruber, ‚Der confuse Zauberer – ein konfuses Stück', *Nestroyana* 26 (2006), S. 115–124, hier S. 123.

25 Seine Szene mit SCHMAFU hält sich an Goethes *Clavigo*, die Szene mit der FLATTERHAFTIGKEIT in Nestroys Fasung hält sich an Schillers *Don Karlos*.

Scheichl meint. In der Fassung CG ersetzt CONFUSIUS das Stubenmädchen auch anderswo, etwa beim ersten Erscheinen des COMIFO. Hier war es gewiss nicht Eitelkeit Carls, der weitere Szenen an sich reißen wollte. Dieser Tausch war notwendig, sollte CONFUSIUS vom geplanten Rendezvous des Zirkus(be)reiters mit der FLATTERHAFTIGKEIT Kenntnis erhalten, um ihn dabei zu ersetzen. Das Rendezvous wird hier (logisch wenig überzeugend) als vorgegebene Tatsache angenommen; COMIFO verrät seinem Konkurrenten sogar die genaue Kleidung, die er tragen will:

> COMIFO. […] ich habe heut ein Rendezvous mit der gnädigen Frau.
> CONFUSIUS. Um wie viel Uhr?
> COMIFO. Um halb neun. […] Ich komme zu ihr aus dem Zirkus, in dem Kostüm, in dem ich ihr Herz erobert habe. […] als Zephyr […] Blau mit Silber. […]
> Erinnere die gnädige Frau, daß sie nicht darauf vergißt. (S. 177)

Tatsächlich ist es dann aber (inkonsequent) PEPPI, die ihre Herrin daran erinnert (S. 184), obwohl sie (in dieser Fassung) davon eigentlich nichts wissen kann, ein innerer Widerspruch im Text. Im *Tod am Hochzeitstage* (*Stücke 1*, 305) und im Originalfragment ist sie es, die das Rendezvous arrangiert:

> PEPPI [*zu* COMIFO]. Die Gesellschaft geht noch nicht sobald auseinander; kommen Sie daher um 8 Uhr, für das Weitere werd‘ ich sorgen. (S. 94)

Darauf aber bezieht sich (wieder inkonsequent!) die Fassung CG:

> FLATTERHAFTIGKEIT [*zu* PEPPI]. Es ist mir gar nicht recht, daß du das so veranstaltet hast, daß der Comifo hierher ins Haus kommt. (S. 184)

Eine heillose Konfusion also. Auch in der Fassung T_2 organisiert PEPPI das Stelldichein:

> PEPPI. Sie sollen sie sehen. […] Kommen Sie um halb neun Uhr.
> COMIFO. Um halb neun Uhr? Da ist die Vorstellung im Zirkus noch nicht aus, aber tut nichts, im Kostüm lauf ich her. (S. 409)

Die Beschreibung des Kostüms fehlt. Dies beweist wieder den Vorrang von T_2 gegenüber CG. Akzeptierte man mit Scheichl CG als die korrekte Wiedergabe des Textes, dann müsste man Nestroy nicht nur Inkonsequenz in der Figurendarstellung, sondern mehr noch Vergesslichkeit und dramaturgische Hilflosigkeit vorwerfen. Die Widersprüche in der Charakterisierung des CONFUSIUS sind nicht auf Nestroys „Experimentierfreudigkeit“ zurückzuführen, sondern auf eine binnen kürzester Frist vorgenommene Umarbeitung, bei der so manche Ungereimtheit stehen blieb. Nestroy hat bei dieser stümperhaften Bearbeitung, wenn überhaupt, höchstens Handlangerdienste geleistet. Bei CONFUSIUS sind in CG Dialogtexte dreier Figuren zusammengekommen. Kein Wunder, dass Scheichl konstatiert: „Der sonst stets wienerisches Deutsch sprechende Confu-

sius nähert sich sprachlich dort, wo er als Comifo verkleidet auftritt (III,17: 184–186), der Redeweise des Reiters an" (Scheichl 2006, S. 33).

Diehls Folgerung kann uns nicht erstaunen, dass „der bei Rommel [nach CG] abgedruckte Text weitgehend durch den Einfluß Carls bestimmt ist."[26] Unbedingt Carl zuzuschreiben wäre die Beschimpfung der von Nestroy dargestellten Figur als „langhaxeter Schmafu" (174/9). Die Stelle wird zweimal von Scheichl zitiert (Scheichl 2006, S. 26, 33). Sie steht weder im *Tod am Hochzeitstage* noch im Originalfragment. Witzlose Schimpfwörter sind ganz uncharakteristisch für Nestroy. Bezeichnenderweise finden sich solche vor allem in von Chiavacci und Ganghofer herausgegebenen Texten, nie in Orginalhandschriften Nestroys. Es handelt sich dabei um ‚Extempores' der betreffenden Schauspieler.[27] Scheichl versucht seine Textgrundlage dadurch zu legitimieren, daß er auf die weitgehende Übereinstimmung von CG und Originaltext bei der *Zauberreise in die Ritterzeit* hinweist (S. 375). Dabei vergisst er, dass *Die Zauberreise in die Ritterzeit* nur ein Viertel der Aufführungen des *Confusen Zauberers* erlebte und nicht nach der zweiten Aufführung entscheidend umgearbeitet werden musste.

Wir kommen um den Schluss nicht herum, dass Scheichls Behauptung, „daß Chiavacci und Ganghofer eine Handschrift des *Confusen Zauberers* in einer Fassung zur Verfügung gestanden ist, die nur zwei Mal gespielt […] worden ist", nicht den Tatsachen entspricht. CG beruht nicht auf der ‚Premierenfassung' (*Der confuse Zauberer*), sondern dieser Ausgabe lag ein Theatermanuskript zu Grunde, welches für die *dritte* Aufführung (*Staberl als confuser Zauberer*) umgearbeitet worden war. Chiavacci und Ganghofer haben dabei auf die neu geschriebenen STABERL-Szenen verzichtet; vielleicht waren diese, die sicher ursprünglich nur eingelegt waren, auch nicht mehr vorhanden. Sie haben aber die im ursprünglichen Theatermanuskript vorgenommenen Änderungen, Umreihungen, Zusätze und Streichungen beibehalten und dazu den wie üblich eingeklebten Theaterzettel der Premiere abgedruckt, genauso wie sie dies sechs Bände früher bei den (*Lieben*) *Anverwandten* getan hatten.

Scheiden wir CONFUSIUS aus, bleibt wenig von der widersprüchlichen Figurendarstellung Nestroys. Dass SCHMAFU trotz seiner mehrfach ausgesprochenen Todessehnsucht Angst um seine geraden Glieder hat:

> SCHMAFU. Ich wünsch mir nichts als den Tod. *(Steigt ein.)* Acht geben, Fiaker, daß du nicht umwirfst. (S. 140)

ist witzige Selbstenthüllung, wie auch Scheichl zugesteht.

Und die TREUE? Ihre von Scheichl festgestellte Widersprüchlichkeit ist wohl nicht durch die Entstehung des Textes und die Fehler der ursprünglichen Herausgeber zu erklären. Es ist nicht anzunehmen, daß außer Direktor Carl und der Debütantin Dlle. Zöllner auch die Darstellerin der TREUE, Dlle. Planer, in

26 Diehl (siehe Anm. 5), S. 129.
27 Vgl. Walla (Anm. 1), bes. 2. Teil, S. 28–30.

das Stück eingegriffen habe. Das Verhalten der TREUE wird man am einfachsten so verstehen, dass sie einerseits als allegorisches Prinzip, andrerseits aber auch als sitzengelassene Geliebte, als „Frau von Treu“ (131/28), reagiert.[28] Dass sie im ‚Beiseite‘ wienerisch spricht („der kann’s noch weit bringen“, 133/26 f., vgl. Scheichl 2006, S. 28), bedeutet keine Inkonsequenz. Bei Nestroy ist es ja nicht unüblich, „daß eine Figur – wie es für die sprachlichen Verhältnisse in Österreich kennzeichnend ist – je nach der Situation und je nach der Funktion einer Replik verschiedene Sprachebenen zur Verfügung hat, ihr Register wechselt“, wie Scheichl anderswo schreibt. [29]

Wie schon vor ihm Otto Rommel hat Sigurd Paul Scheichl als Herausgeber seiner Ausgabe des *Confusen Zauberers* den durch Diehl in Frage gestellten Druck von Chiavacci und Ganghofer aus dem Jahre 1891 zugrunde gelegt; Scheichl allerdings nolens volens. Denn diese Entscheidung geschah jeweils unter verschiedenen Voraussetzungen: Rommel kannte das Originalfragment nicht (es ist erst 1926 aufgetaucht); Scheichl stand Rommels Manuskript T_2 nicht mehr zur Verfügung. Laut Rommel war es seinerzeit in der ÖNB, ist jedoch derzeit nicht aufzufinden (S. 371). Ein besserer vollständiger Textzeuge als CG ist – wie bei mehreren anderen Werken Nestroys auch – also nicht greifbar. Auffällig ist, dass Rommel besonders im ersten Akt von CG öfter abweicht und sich für Varianten aus T_2 entschlossen hat (S. 375). Wie kommt es, dass Rommel die Überlegenheit von T_2 punktuell, aber nicht durchwegs erkannt hat? Er befand sich beim *Confusen Zauberer* am Beginn seiner Herausgebertätigkeit (Band 1 von 15). Auch bei den *Familien Zwirn, Knieriem und Leim* (Bd. 2) und *Robert der Teuxel* (Bd. 3) sind ihm Widersprüche nicht aufgefallen.[30] Dann war ihm, wie erwähnt, Nestroys Original nicht bekannt. Schließlich war es gewiss leichter, korrigierte Seiten einer gedruckten Ausgabe in die Setzerei zu geben, als ein Theatermanuskript leserlich abzuschreiben. Hauptsächlich stand Rommel aber im Banne von Karl Kraus: Die „Stuttgarter Fassung“ des *Confusen Zauberers* (= CG) war eines seiner Lieblingsstücke, dem Kraus alle möglichen Facetten abzugewinnen wusste (S. 388–390) und das er völlig prinzipienlos bearbeitete.[31] Rommel hat das eigentlich schwache Stück in seine sechsbändige Auswahlausgabe aufgenommen. Indirekt konnte sich auch Scheichl dem Einfluss von Karl Kraus nicht entziehen.

28 Man vergleiche damit den HASS in Raimunds *Bauer als Millionär* (III, 2) unter dem Einfluss AMORS und der als Salzburgerin gekleideten ZUFRIEDENHEIT: „Wenn ich nur nicht der Haß wär, – das ist doch fatal! die könnte mich glücklich machen. […] Das ist doch fatal, daß ich der Haß bin, jetzt wär ich viel lieber ein Salzburger.“

29 Sigurd Paul Scheichl, ‚Hochdeutsch – Wienerisch – Nestroy. Nestroy und das sprachliche Potential seines Wien‘, in: *Vom schaffenden zum edierten Nestroy* (Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien 3), hg. von W. Edgar Yates, Wien 1994, S. 69–82, hier S. 77.

30 *Stücke 8/I*, 124–127; *Stücke 6*, 257.

31 Vgl. Fred Walla, ‚Nestroy und die Bearbeiter: *cui bono*? Zu Karl Kraus, *Nestroy und die Nachwelt*,‘ *Österreich in Geschichte und Literatur* 23 (1979), S. 55–59.

Natürlich steht es der Wissenschaft frei, einen schlechten Text, also auch den *Confusen Zauberer* zu interpretieren. Was Scheichl über das Stück in seinem Aufsatz zu sagen hat, gilt (mit einigen Abstrichen) tatsächlich für den in der Ausgabe CG vorliegenden Text, der in Teilen so ähnlich zumindest zeitweise auf den Theatern gespielt worden ist, ohne dass sich Publikum und Kritik darüber entsetzt oder auch nur mehr Gedanken als bei anderen Nestroy-Stücken gemacht hätten. Mit über fünfundzwanzig Aufführungen war Carls Fassung im zeitgenössischen Wiener Theaterbetrieb recht erfolgreich, jedenfalls weit erfolgreicher als das vorangegangene (*Zampa*, 8) und das folgende Stück Nestroys (*Zauberreise in die Ritterzeit*, 7 Aufführungen), es wurde auch im Jahre 1839 wieder aufgenommen, sowohl im Theater an der Wien als auch am Theater in der Leopoldstadt.[32] Ablehnung durch Presse und Publikum wären kein Grund gewesen, diese Art der Figurengestaltung aufzugeben. Auch ein heutiges Publikum schien sich 2005 in Schwechat durch die Unlogik des Stückes in der (halben) Bearbeitung Carls in seiner Unterhaltung nicht gestört zu fühlen. Aber bei der so prekären Überlieferung des Stückes können ganz offenbare Unzulänglichkeiten des Textes nicht *Nestroy* zugeschrieben werden,[33] auch nicht als „innovative" Verfahrensweisen.

Es ist oft behauptet worden, Nestroys Werke hätten erst bei den Proben ihre (end)gültige Gestalt angenommen.[34] Für die bei Rommel und in der neuen kritischen Ausgabe nach Nestroys eigenen Handschriften abgedruckten Stücke kann dies natürlich nicht gelten, trifft aber vielleicht wirklich für den *Confusen Zauberer* zu. Und ist dem Stück auch anzumerken.[35]

32 Scheichl spricht von zwei Aufführungen im Jahre 1839 (S. 123), Rommel verzeichnet deren 8 (SW XV, 402).

33 So findet es Scheichl (S. 34 Anm.) „erstaunlich, dass Nestroy die ausführlichen Angaben zum Kostüm Comifos aus dem Vorläuferstück […] in den *Confusen Zauberer* nicht übernommen hat." Hier handelt es sich aber wohl um ein Versehen eines Kopisten oder des Setzers: Bühnenanweisungen wurden in zum Soufflieren benützten Büchern meist durchgestrichen.

34 Vgl. Fred Walla, ‚Johann Nestroy im Urteil und Vorurteil der Kritik', *Österreich in Geschichte und Literatur* 35 (1991), S. 242–262, hier S. 249 f.

35 Die fragmentarisch erhaltene Originalhandschrift und das auszugsweise bei Rommel abgedruckte Theatermanuskript sowie die Theaterkritiken erlauben es uns, die schlechte Wiedergabe des *Confusen Zauberers* bei Chiavacci und Ganghofer nachzuweisen. Bei anderen nur in der Fassung CG erhaltenen Stücken ist eine solche Überprüfung nicht möglich. Doch scheint auch dort (etwa *Eine Wohnung ist zu vermiethen*) größte Vorsicht geboten.

Jürgen Hein

Ein Brief Adolf Müllers und ein Bericht über eine Reise mit Karl Carl nach Brünn

Die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln besitzt zwei Autographe des Kapellmeisters und Komponisten Adolf Müller (sen.) (1801–1886), der von 1828 bis 1847 „Kapellmeister und Kompositeur" am Theater an der Wien war.[1]

Aus dem Jahr 1841 stammt ein Brief an Franz Glöggl (jun.) (1796–1872), der mehrere Jahre das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien leitete und von 1852 bis 1862 die *Neue Wiener Musikzeitung* herausgab:[2]

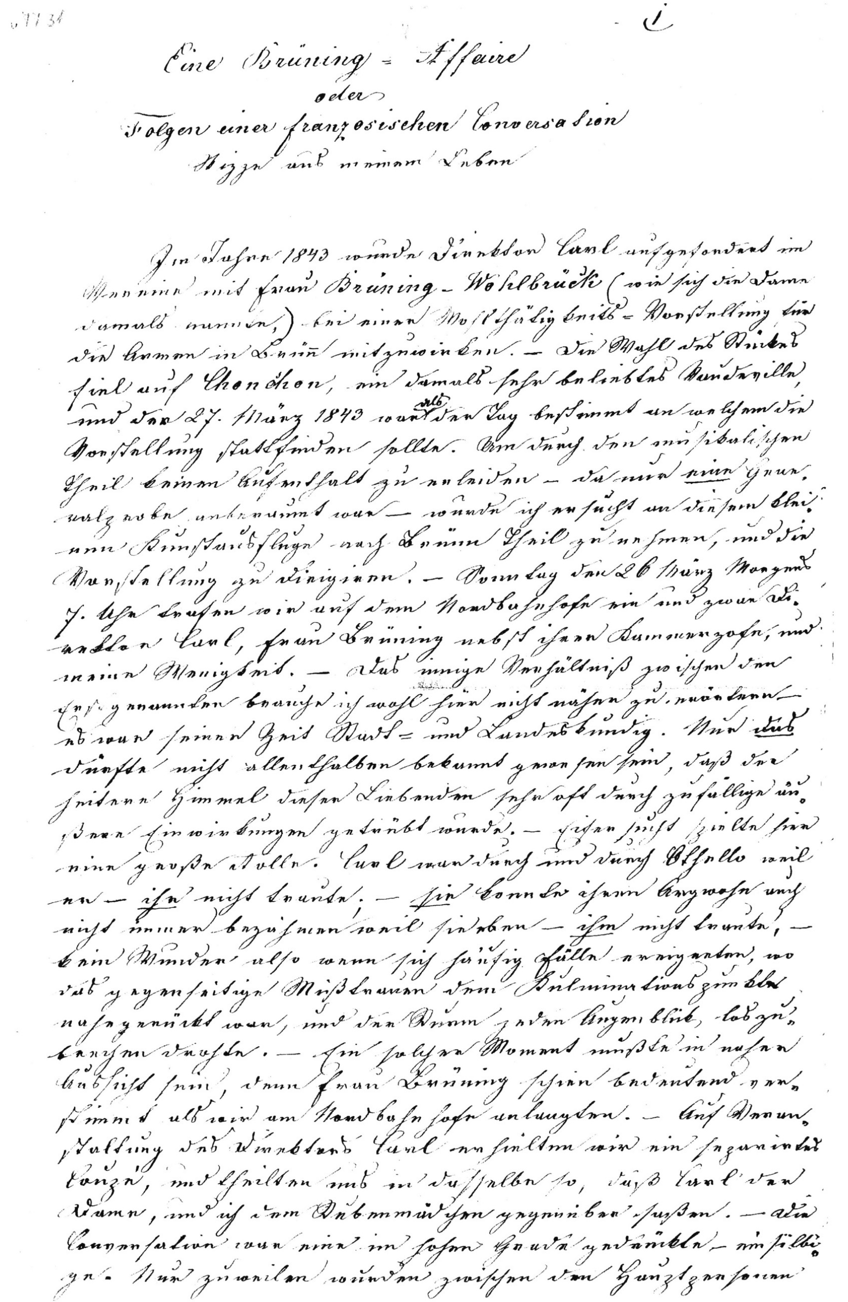
S. Wohlgeb.
Herr v. Glöggl
Archivar am öst. Musik-Verein

Werthester Freund!
In Auftrag des HEn Director Carl soll ich Sie fragen ob Sie im ·Vereins-Archiv· die Oper ·Jessonda· in Partitur oder Auflagsstimmen haben. Wir brauchen aus dieser Oper das ·Duett· der Amazili mit Nadori „Schönes Mädchen wirst mich haßen". –
Können Sie uns daher dieses ·Duett· oder die ganze Oper, entweder in Partitur oder in Auflagsstimmen leihen, so werden Sie den HE. Director sehr verbinden.
Verharre mit aller Hochachtung u. Freundschaft

Ihr
bereitwilligster
den 4t Aug [1]841. Adolf Müller

1 Vgl. Anton Bauer, *Die Musik Adolph Müllers in den Theaterstücken Johann Nestroys*, Diss. (masch.) Wien 1935; Dagmar Zumbusch-Beisteiner, „Ich ersuche hübsche Musiken herauszusuchen …" – Wirkungsbereich des Kapellmeisters einer Wiener Vorstadtbühne in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts', *Nestroyana* 20 (2000), S. 157–171.

2 Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Sign. Au 7732. – Wiedergabe der beiden Texte in der originalen Orthographie; Geminationen wurden aufgelöst, lateinische Schrift ist mit mittelstehenden Punkten markiert. – Von anderer Hand ist auf dem Brief die Zahl „9798." und „Stimmen. 22 Stimmen." vermerkt.



1

Eine Brüning = Affaire
oder
Folgen einer französischen Conversation
Skizze aus meinem Leben

Im Jahre 1843 wurde Direktor Carl aufgefordert im Mannheim mit Frau Brüning – Wohlbrück (wie sich die Dame damals nannte,) bei einer Wohlthätigkeits = Vorstellung für die Armen in Mainz mitzuwirken. – Die Wahl des Stückes fiel auf Chonchon, ein damals sehr beliebtes Vaudeville, und der 27. März 1843 wurde als der Tag bestimmt an welchem die Vorstellung stattfinden sollte. Um durch den musikalischen Theil keinen Aufenthalt zu erleiden – da mir meine Gegenwart [illegible] unbekannt war – wurde ich ersucht an diesem kleinen Kunstausfluge auch meinen Theil zu nehmen, und die Vorstellung zu dirigiren. – Vom Tag den 26 März Morgens 7. Uhr trafen wir auf dem Nordbahnhofe ein und zwar Direktor Carl, Frau Brüning nebst ihrem Kammerzofe, und meine Wenigkeit. – Das innige Verhältniß zwischen den erstgenannten brauche ich wohl hier nicht näher zu erwähnen – es war seiner Zeit Stadt = und Landeskundig. Aber das dürfte nicht allenthalben bekannt geworden sein, daß der heitere Himmel dieser Liebenden sehr oft durch zufällige äußere Einwirkungen getrübt wurde. – Eifersucht spielte hier eine große Rolle. Carl war durch und durch Othello weil er – ihr nicht traute; – sie konnte ihren Argwohn auch nicht immer bezähmen weil sie ebenso – ihm nicht traute, – Beim Wandern also wenn sich häufig Fälle ereigneten, wo das gegenseitige Mißtrauen dem Thermometer gleich zum [illegible] gerückt war, und der Damm jeden Augenblick, loszubrechen drohte. – Ein solcher Moment mußte in naher Aussicht sein, denn Frau Brüning schien bedeutend verstimmt als wir am Nordbahnhofe anlangten. – Auf Anordnung des Direktors Carl erhielten wir ein separirtes Coupé, und theilten uns in dasselbe so, daß Carl der Dame, und ich dem Kammermädchen gegenüber saßen. – Die Conversation war eine im hohen Grade gedämpfte – einsilbige. Nur zuweilen wurden zwischen den Hauptpersonen

Es handelt sich um das Duett aus dem 2. Akt der im 19. Jahrhundert häufig gespielten Oper *Jessonda* von Louis Spohr (UA 1823; EA Wien 29. 7. 1836, Theater in der Josefstadt; eine weitere Inszenierung im Kärntnertortheater folgte am 22. 10. 1836). Möglicherweise suchte Carl das Duett für die Anfang Oktober 1841 stattgefundenen „Konzerte in den Zwischenpausen".[3]

Der undatierte, wohl nach 1847 entstandene Bericht über eine Reise mit Theaterdirektor Karl Carl und Ida Brüning-Wohlbrück 1843 nach Brünn sagt einiges über das gespannte Verhältnis zwischen dem Direktor und dem Kapellmeister aus, das schließlich zur Beendigung des Kontraktes führte:[4]

Eine Brüning-Affaire
oder
Folgen einer französischen Conversation
Skizze aus meinem Leben

Im Jahre 1843 wurde Direktor Carl aufgefordert im Vereine mit Frau Brüning-Wohlbrück (wie sich die Dame damals nannte), bei einer Wohlthätigkeits-Vorstellung für die Armen in Brünn mitzuwirken.[5] – Die Wahl des Stückes fiel auf ·Chonchon·, ein damals sehr beliebtes Vaudeville,[6] und der 27. März 1843 war als der Tag bestimmt an welchem die Vorstellung stattfinden sollte.[7] Um durch den musikalischen Theil

3 Vgl. Anton Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich, Leipzig, Wien 1952, S. 353.

4 Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln, Sign. Au 7731; Tinte, 5 Bogen und eine halbe Seite, jeweils nur auf der Recto-Seite beschrieben (11 Seiten Text), ca. 20,7 x 33,7 cm; rechts oben von fremder Hand: „Kapellm Adolph Müller" und Stempel „MINs-Sammlung", letzte Seite unten rechts Stempel „32489". – Das undatierte Manuskript ohne Verfasserangabe wurde erstmals von Kurt Loup, *Die Wohlbrücks. Eine deutsche Theaterfamilie*, Düsseldorf 1975, S. 216–227, transkribiert; der Abdruck wurde mit dem Manuskript verglichen und korrigiert, der folgende Text bietet die Wiedergabe der originalen Orthographie, der Seitenwechsel ist mit // markiert.

5 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. Auf der Fassade des Carl-Theaters stand sogar ihre Porträtstatue als „leichtgeschürzte Muse des Tanzes"; vgl. *Ludwig Eisenberg's Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*, Leipzig 1903, S. 940–942; Loup (Anm. 4), S. 203–257, Otto Rommel, in SW XV, 308–310.

6 *Chonchon die Savoyardin oder Die neue Fanchon*, frei nach dem Französischen *La grâce de Dieu* von F. E. Lyncker, Musik von Adolf Müller, UA 25. November 1842 im Theater an der Wien, bis 1850 46mal gespielt; vgl. Bauer (Anm. 3), S. 356.

7 In einem Brief an Charlotte Birch-Pfeiffer vom 6. März 1843 erwähnt Carls Gattin Margaretha Carl Chonchon als eine der Rollen, in der „Mad. Brüning-Wohlbrück, […] die jüngste, interessanteste und beste Schauspielerin […] furore machte": vgl. *„Kann man*

keinen Aufenthalt zu erleiden – da nur eine Generalprobe anberaumt war – wurde ich ersucht an diesem kleinen Kunstausfluge nach Brünn Theil zu nehmen, und die Vorstellung zu dirigiren. – Sonntag den 26 März Morgens 7. Uhr trafen wir auf dem Nordbahnhofe ein und zwar Direktor Carl, Frau Brüning nebst ihrer Kammerzofe, und meine Wenigkeit. – Das innige Verhältniß zwischen den Erstgenannten brauche ich wohl hier nicht näher zu erwähnen – es war seiner Zeit Stadt- und Landeskundig. Nur das dürfte nicht allenthalben bekannt gewesen sein, daß der heitere Himmel dieser Liebenden sehr oft durch zufällige äußere Einwirkungen getrübt wurde. – Eifersucht spielte hier eine große Rolle. Carl war durch und durch Othello weil er – ihr nicht traute; – sie konnte ihren Argwohn auch nicht immer bezähmen weil sie eben – ihm nicht traute, – kein Wunder also wenn sich häufig Fälle ereigneten, wo das gegenseitige Mißtrauen dem Kulminationspunkt nahegerückt war, und der Sturm jeden Augenblick loszubrechen drohte. – Ein solcher Moment mußte in naher Aussicht sein, denn Frau Brüning schien bedeutend verstimmt als wir am Nordbahnhofe anlangten. – Auf Veranstaltung des Direktors Carl erhielten wir ein separirtes Coupé, und theilten uns in dasselbe so, daß Carl der Dame und ich dem Stubenmädchen gegenüber saßen. – Die Conversation war eine im hohen Grade gedrückte – einsilbige. Nur zuweilen wurden zwischen den Hauptpersonen // kurze hingeworfene Worte gewechselt, welche endlich die betrübende Folge hatten, daß Frau Brüning häufig von ihrem Schnupftuch Gebrauch machen mußte, um die stillen Zähren zu trocknen. – Daß ich mich jeder Beimischung enthielt, ist selbstverständlich. Ich bewunderte unterdessen das zu passierende Schlachtfeld bei Aspern mit seiner endlosen Fläche, und betheiligte mich vor der Hand nicht an dem kleinen Scharmützel welches in meiner unmittelbaren Nähe stattfand. –
In Lundenburg wurde Halt gemacht; – man verließ das Coupé und begab sich in die Restauration, wo ein Gabelfrühstück schnell angeordnet wurde, woran aber nur ich und das Stubenmädchen theil nahmen; Direktor Carl erging sich während des Aufenthaltes von zehn Minuten in freier Luft, und Frau Brüning nahm an unserm Tisch Platz ohne Etwas zu genießen, während ich und die Kammerzofe einen Rostbraten dem Vertilgungsprozeß unterwarfen. – Neuerdings rollten bittere Thränen aus den Augen der sonst so heiteren Vaudevillistin. – Mich beschliech – trotz dem vor mir dampfenden Rostbraten – eine Art Mitgefühl – menschliche Rührung, und wendete mich deßhalb an die Leidende mit folgenden theilnehmenden Worten: Was fehlt Ihnen, gnädige Frau? Warum so traurig – warum diese Thränen? – Frau Brüning antwortete mir hierauf in französischer Sprache: „Ach, dieser Mann martert mich mit seiner Eifersucht bis auf das Aeußer-

also Honoriger seyn als ich es bin??“, Briefe des Theaterdirekors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer, hg.von Birgit Pargner und W. Edgar Yates (Quodlibet 6), Wien 2004, S. 100.

ste. Ich gebe ihm, weiß Gott, auch nicht die kleinste Veranlassung, und dennoch diese immerwährende Qual! Ach, Sie glauben gar nicht, was ich Alles erdulden muß. Spricht eine Dame mit mir, so glaubt er schon, daß man mir eine Liebesbothschaft überbringt, und redet gar ein Mann mich an, so muß eine Liebeserklärung oder irgend eine geheime Verabredung dahinter stecken, kurz – seine Eifersucht bringt mich noch zum Wahnsinn!“ – Da ich vermuthete daß Frau Brüning die Conversation blos deßhalb in französischer Sprache begonnen hatte um vor dem Stubenmädchen ungescheut ihrem geängstigten Herzen Luft zu machen, so antwortete ich ihr in demselben Idiom folgendes: „Beruhigen Sie sich doch, Madame! daß Carl eifersüchtig ist, kann Ihnen nur als Beweis seiner unendlichen Liebe gelten die er für Sie fühlt, und ich zweifle sehr daß es Ihnen angenehm wäre wenn er gleichgültig über diesen Punkt dächte. // – Ihr Gewissen spricht Sie rein von aller Schuld – folglich können Sie seine Quälereien mit leichterem Herzen ertragen.“

Brüning. Wenn ich ihn nicht so unendlich liebte, könnte ich es auch nicht ertragen. – Einen Andern, der meine Treue nicht zu würdigen weiß und mich muthwillig martert, hätte ich schon zehnmal aufgegeben. Er ist ein Tirann!! –

Ich. Suchen Sie dennoch sich mit diesem „Tirannen“ auszusöhnen bevor wir nach Brünn kommen, denn dort müssen Sie Ihr Talent in ungetrübter Weise zur Geltung bringen. –

In diesem Augenblick ertönte die Eisenbahnglocke. Wir eilten zum Coupé an welchem uns Direktor Carl erwartete, der an den – Nägeln kaute, was er immer zu thun pflegte wenn er Uebellaunig war, oder nicht Alles nach seinem Wunsche und Willen ging. –

Die Fahrt bis Brünn wurde unter denselben Verhältnissen fortgesetzt. Einsilbigkeit herrschte allenthalben – höchstens daß Carl sich mit mir in eine gewöhnliche Conversation einließ. – Ueber die Wangen der Dame rollten von Zeit zu Zeit unaufhaltbare Ergüsse inneren Schmerzes.

Im Brünner Bahnhof erwartete uns eine Deputation, und geleitete die Gäste in das Hotel, wo bereits 3 Zimmer in Bereitschaft waren. Sie befanden sich auf einem gemeinschaftlichen Corridor, und zwar in folgender Reihe: Erstes Zimmer samt Cabinet für Frau Brüning nebst Kammerjungfer; zweites Zimmer für Herrn Direktor Carl, das dritte Zimmer wurde mir angewiesen. – Da mir noch anderthalb Stunden bis zum Diner übrig blieben, machte ich mich nach Besitznahme meiner Lokalität sogleich auf die Beine, um alte Bekannte und Freunde aufzusuchen. – Punkt Eins fand ich mich, der Verabredung gemäß, im Hotel wieder ein und nahm an der Table d’hôte Platz. – Direktor Carl, welcher sich bereits eingefunden hatte entschuldigte Frau Brüning durch ein leichtes Unwohlsein welches sie veranlaßte auf ihrem Zimmer zu speisen. – Nach Tisch vertiefte sich Direktor Carl in artistische Declamationen gegen seine

Umgebung, während ich mich auf mein Zimmer begab. – Als ich auf dem Corridor das Zimmer der Frau Brüning passiren wollte, fand ich die Pforte weit geöffnet und die Dame noch immer brütend, an einem Tische sitzen. Ihre Kammerzofe war ebenfalls anwesend, und beschäftigt die Theatergarderobe // für den folgenden Tag zu ordnen. Als die Dame meiner ansichtig wurde, rief sie mir zu und bath mich einzutreten. Ich drückte mein Bedauern aus sie an der Tafel nicht bemerken zu können, und frug nach ihrem Befinden. Sie aber beantwortete meine Theilnahme mit folgendem unter einem Thränenstrom begleiteten Herzenserguß: „·Helas! je suis la plus malheureuse créature du monde·!!“ – ·Ciel· – erwiederte ich – ·qu' avez vous donc·? – Und nun theilte sie mir mit, daß sie eine neue Eifersuchtsscene mit Carl bestehen mußte! – Voll Verwunderung rief ich: Eine Neue? – wie ist das möglich? wir sind ja kaum einige Stunden in Brünn!? –

„O der Mann ist im Stande mit einem Zigeuner auf der Straße zu eifern, wenn ich einem solchen solchen Scheusal meine Hand darreichen wollte, um mir aus derselben meine Zukunft verkünden zu lassen!“ –

Und wer ist denn der neue Gegenstand seiner alten Besorgnisse?,

„Hören und staunen Sie. – Sie sind es!!“

Ein Blitzstrahl der plötzlich durch die Zimmerdecke gefahren wäre, hätte mich kaum so in Schreck und Staunen versetzt als diese gräuliche Zumutung! – „Aber wie komme ich zu dieser Ehre – oder vielmehr, wie kommt er zu einer so absurden Idee?“ rief ich nicht ohne einen Anflug von Ironie. Frau Brüning erwiederte:

„Sie erinnern sich doch daß ich Ihnen heute Vormittag während dem kurzen Aufenthalte in Lundenburg meine Leiden mittheilte, um meinem gepreßten Herzen nur einige Erleichterung zu gewähren; – ich sprach absichtlich französisch, um mich nicht vor meiner Kammerjungfer, die am selben Tische saß, lächerlich zu machen, – und weil ich schon lange mit Bestimmtheit wußte, daß diese Person nur ein bezahlter Spion in meinem Hause ist, der jeden Athemzug getreulich an Carl raportieren muß. Sie gingen in meine Intensionen ein und wir setzten das Gespräch in dieser Weise fort. Da aber diese Creatur der fremden Sprache nicht mächtig ist, konnte sie nur soviel rapportieren das wir – französisch sprachen. Direktor Carl vermuthete aber dahinter ein heimliches Einverständnis, und geberdete sich wie ein Toller!“ –

Kaum konnte ich mich des Lachens enthalten, und sprach meine unverholene Meinung über diese absurde fixe Idee aus. // Zugleich aber machte ich die Dame aufmerksam, daß unser gegenwärtiges Gespräch ebenfalls in französischer Sprache geführt wird, welches den eifersüchtigen Othello – wenn ihm sein weiblicher Jago gehörig berichtet – in seiner üblen Meinung nur bekräftigen muß. – Hierauf erwiederte sie mit einer Art Entschlossenheit: „Glauben Sie, daß ich mir jede Gemeinschaft im geselligen Leben,

selbst mit Personen mit welchen ich in unmittelbare Berührung kommen muß, verbieten lasse? Glauben Sie, daß ich mir einen so beispiellosen Zwang auferlegen lasse gerade in jener Sprache zu sprechen in welcher es ihm aber nicht mir beliebt? – Diese Zumuthung ist zu lächerlich – eher lasse ich es auf einen gänzlichen Bruch ankommen, und zerreiße ein Band welches mich mit so drückenden Ketten an diesen Mann fesselt!"
Nun wurde mir die Sache doch zu tragisch; – ich beruhigte die Dame noch durch einige wohlgemeinte Redensarten, und empfahl mich, nicht ohne den geheimen Vorsatz jede Gelegenheit zu meiden welche dem heißblütigen Othello neue Nahrung biethen könnte. – – – – – –
Die Armenvorstellung ging glänzend vorüber, so zwar daß Carl und Brüning, den dringenden Ansuchen der Brünner Notabilitäten willfahrten, und den folgenden Tag noch eine Wiederholung der ·Chonchon· gewährleisteten.
Mittwoch den 29. März fanden wir uns wieder im Bahnhofe ein – bestiegen wieder ein Separat-Coupé, und saßen wieder in derselben Eintheilung wie bei der Hinfahrt. Ich hatte bis dahin mit der Dame nicht weiter conferiert, bemerkte jedoch sogleich, daß das Gewitter noch lange nicht vorüber sei, und daß schwarze Wolken den Himmel der Liebenden umlagerten. Die Conversation war einsilbig und bezog sich lediglich auf die Theaterverhältnisse in Brünn. Frau Brüning bemerkte nur daß sie sich sehr Unwohl fühle. So erreichten wir fast die letzte Station vor Wien, da nahm plötzlich das Unwohlsein der Dame überhand, – sie stöhnte, sie ächzte, sie wand sich auf ihrem Sitze nach Rechts und Links, und machte sogar ihrem gepreßten Herzen durch einen Erguß aus dem Fenster Luft. In diesem Zustande kamen wir im Bahnhof an. Kaum war Frau Brüning // aus dem Wagon gestiegen, als sie ohnmächtig dahin sank. Ein Fiaker war schnell zur Hand, – Carl trug die Leidende auf seinen Armen zum Wagen und hob sie hinein. Wir Andern folgten. Da während der Fahrt alle Versuche die Ohnmächtige zur Besinnung zu bringen, fruchtlos blieben, so sprang ich am Stefansplatze rasch aus dem Wagen, eilte in die nächste Apotheke und brachte ein Fläschchen Hirschhorngeist. Als wir vor dem Theater an der Wien anlangten, schlug zwar die Dame die Augen auf, war jedoch unvermögend sich aufrecht zu erhalten. Direktor Carl erfaßte hierauf die Leidende, und trug die süße Last bis in die zweite Etage ihrer Wohnung. Ich eilte nach Hause, froh aus diesem Lamento endlich erlöst zu sein. –
Zwei Tage vergingen, ohne daß ich in geschäftlicher Beziehung weder mit der Direktion noch mit Frau Brüning in Berührung kam. Endlich nach Ablauf des dritten Tages, Abends nach zehn Uhr – ich wollte mich eben zur Ruhe begeben, erschien der Kammerdiener des Herrn Direktor Carl, und ersuchte mich alsogleich zu seinem Herrn zu kommen, da er dringend mit mir zu sprechen habe. Da mir solche späte Geschäftsunterredungen nichts Neues waren, so sagte ich zu dem Abgesandten er möge nur

vorausgehen, ich wolle mich nur wieder ankleiden, und werde sogleich folgen. Der Herr Kammerdiener Eduard theilte mir jedoch mit daß er den strengsten Auftrag habe auf mich zu warten und mich persönlich bis zu seinem Herrn zu begleiten. – „Auch gut", sagte ich, warf mich rasch in die Kleider und nach drei Minuten machten wir uns auf den Weg. – Als ich im ersten Stock des Theatergebäudes in die Wohnung des Direktors einbiegen wollte, benachrichtigte mich der Kammerdiener daß sich der Herr Direktor im zweiten Stockwerke bei Frau Brüning befinde, ich möge daher so gefällig sein mich dahin zu bemühen. Im Vorzimmer angelangt, schloß der Kammerdiener die Thüre hinter sich ab, steckte den Schlüßel zu sich und – meldete mich. – Nach ungefähr fünf Minuten trat Carl in die Thüre und bat mich einzutreten. –

Wir passirten das erste Zimmer, dann den Salon, und begaben uns in das dritte Zimmer. Im Salon bemerkte ich Frau Brüning in weißen wallendem Negligé angethan – // in einer Ecke sitzend, den Kopf schwermüthig in die Hand gestützt.

Als wir das dritte Zimmer betreten hatten schloß Direktor Carl die Thüre hinter sich ab, und steckte den Schlüssel zu sich. – Carl schritt auf ein Soffa zu und bot mir an seiner Seite einen Platz, den ich nicht ohne Verwunderung über diese ganze Procedur, einnahm. Hierauf nahm Carl eine feierliche, ernste Miene an und begann im hochtragischen Tone folgende Anrede an mich:

„Sie ahnen wohl weßhalb ich Sie zu so ungewohnter Stunde zu mir bitten ließ?" –

·Ich· (etwas kurz und pikirt im Ton) Ahnen? – Ich? – Bitte mir zu sagen was ich ahnen soll!

·Carl·. Des Menschen Schicksal liegt in seiner Denkungsart und in seinen Handlungen. – Ich kenne und schätze Sie durch fünfzehn Jahre seit Sie in meinem Engagement stehen, als einen streng rechtlichen Mann, als einen treuen Diener seines Herrn, als einen glücklichen Gatten und Familienvater, und beschwöre Sie (mit erhobener Stimme) – bei dem Seelenheile Ihrer Kinder mir –

·Ich·, ihn unterbrechend, Ich bitte Herr Direktor, mir kurz zu sagen was Sie wünschen. Auch ohne diese Beschwörung werde ich Ihnen Rede stehen und – Antwort geben.

·Carl·. Gut dann, – aber ich bitte Sie – Wahrheit! – Wahrheit! (nach einer Pause) Was haben Sie mit Frau Brüning in Lundenburg während dem kurzen Aufenthalte, gesprochen? Ich muß Sie bitten Ihr Gedächtniß so viel als möglich zu Hilfe zu nehmen, auf daß Sie mir Wort für Wort angeben können was Sie mit ihr gesprochen haben. (Carl heftete seine Augen fest auf mich.)

·Ich· mit Ruhe. Nun, das kann ich Ihnen ganz leicht mittheilen. – Ich frug Frau Brüning um die Ursache ihres Trübsinns – ihrer Thränen. Um

sich selbst – und auch Sie Herr Direktor, vor der anwesenden Kammerjungfer nicht zu blamiren, antwortete sie mir französisch, und beklagte sich bitter über Ihre gänzlich unbegründete Eifersucht, schalt Sie einen Tirannen u. d. gl.
·Carl· Und Sie Herr Kapellmeister was erwiederten Sie?
·Ich· Ich beruhigte sie nach Möglichkeit, und erwähnte ausdrücklich, daß Ihre Eifersucht nur ein Beweis der innigsten // Liebe sei. Schließlich ermahnte ich sie ernstlich sich mit Ihnen bei der Ankunft in Brünn zu versöhnen.
·Carl·, (nach einer Pause) Nach der Table d'hôte in Brünn suchten Sie Frau Brüning wieder auf, und –
·Ich· Entschuldigen Sie – ich suchte sie nicht auf – sondern fand im Vorübergehen ihre Zimmerthüre weit geöffnet. Als mich die Dame im Corridor sah, rief sie mir zu und ich trat ein.
·Carl· Und von was sprachen Sie da?
·Ich· Wieder nur von Ihnen und Ihrer Eifersucht; da das Stubenmädchen ebenfalls gegenwärtig war, so wurde die Conversation französisch geführt. – Unter anderem theilte mir auch Madame Brüning mit daß der Herr Direktor Carl mich zum Gegenstand seiner Eifersucht ausersehen hatte. (Ich stand bei diesen Worten auf, trat an ihn heran, und sprach im ernsten festen Tone) Ich kann nicht begreifen, wie ein Mann, der mich durch fünfzehn Jahre zu kennen angibt, mir nur einen Augenblick zu muthen kann ich würde mit einer – Madame Brüning ein Liebesverhältniß anknüpfen, mit einer Frau, die zu tief unter meiner Würde ist als daß ich nur einen Funken Zuneigung für sie fühlen könnte!
·Carl· (rasch) Sind Sie bereit diese Aeußerung in Gegenwart der Frau Brüning zu wiederholen;
·Ich· Warum nicht? Jeden Augenblick.
Wir traten in den Salon. Frau Brüning saß noch auf demselben Fleck – in derselben Stellung. Carl trat auf sie zu und sprach ruhig: Es ist genau so wie Sie mir mitgetheilt haben. Sprechen Sie Herr Kapellmeister!
·Ich· Der Herr Direktor scheint sich von der Grundlosigkeit der Beschuldigungen gegen seine Dame überzeugt zu haben. Nicht so ganz von Jener die gegen mich gerichtet ist, und verlangt deßhalb von mir ausdrücklich eine officielle Erklärung meiner Denkungsart in bezug auf Madame Brüning. – Ich kann dies um so leichter thun da Madame Brüning – was ihren moralischen Charakter anbelangt – in meinen Augen ein viel zu niedriges, verächtliches Geschöpf ist, als daß es mir je beifallen könnte auch nur die kleinste Zuneigung gegen sie zu fühlen, // und muß dringend bitten, mich mit solchen Erbärmlichkeiten und schandhaften Zumuthungen in Zukunft zu verschonen! –
Frau Brüning erhob sich hierauf von ihrem Stuhle – machte einige Schritte – wollte sprechen – sank aber ohnmächtig der Länge nach auf den Boden.

Ich wandte mich hierauf an Carl mit den Worten: Benöthigen Sie mich noch? – Er erwiederte: „Nein", – „ich danke Ihnen Herr Kapellmeister!" Ich verließ sofort das Zimmer.
Nach zwei Tagen – in welcher Zeit ich mit Keinen der betheiligten Persönlichkeiten in Berührung kam, ließ mich Direktor Carl in sein Bureau rufen, – Ich dachte mir: Aha – jetzt kommt die Fortsetzung! Aber ich täuschte mich. – Direktor Carl war freundlich wie gewöhnlich, und beauftragte mich nur mit einer neuen Composition für – Frau Brüning. Der ekelhaften Scene wurde weder gleich, noch in der Folge von keiner Seite auch nur mit einer Silbe gedacht.
Demnach mußte ich – wenn auch erst nach Jahren die Erfahrung machen, daß eine Frau Beleidigungen der Art wie ich sie gegen Frau Brüning vorgebracht habe – nicht so leicht vergißt.
Ich übergehe hier einen gewissen Zeitraum und mancherlei Nergeleien welche im Verlaufe der Zeit von der Dame an mir und meinen Compositionen verübt wurden. Ihr Stern war gewaltig im Erbleichen, übersättigt durch eine permanente Vorführung ihrer Person, fand das große Publikum keinen Geschmack mehr an den immer gleichbleibenden Leistungen der ehedem so gefeierten Vaudevillistin. Da alle äußeren Versuche, die Dame wieder zu heben, scheiterten, so suchte man die Ursache in der Verwaltung, und dazu bot meine damalige Stellung die erwünschte Gelegenheit, für fast verjährte Unbild ein wenig Vergeltung zu üben, kurz – ich konnte der Dame nichts mehr recht machen und Madame machte dem noch immer verliebten Direktor endlich begreiflich, daß sich der Kapellmeister Müller gänzlich ausgeschrieben habe und man sich für ihr Talent einen anderen Maestro aquiriren müsse.
Im Jahre 1847 hatte sie endlich ihren Zweck erreicht. Direktor Carl wollte plötzlich in einem noch fortlaufenden Contrakt eine Aenderung in meinen Verpflichtungen // einführen, welche ich nicht eingehen konnte und auch nicht wollte, und so kam es daß ich eines schönen Morgens die Kündigung meines Kontraktes erhilt, welche mich nach sechs Wochen allen ferneren Verbindlichkeiten enthob. Eine Stunde später nach Empfang dieses Scheidebriefes, unterzeichnete ich einen neuen Vertrag mit Franz Pokorny, dem damaligen Direktor des Theaters an der Wien, wo eine Aera meiner Thätigkeit begann, die wohl nicht den Beweis lieferte „daß sich der Kapellmeister Müller gänzlich ausgeschrieben hatte!" –

Nachtrag

Man könnte mir vielleicht den Vorwurf machen daß meine Aeußerungen gegen Frau Brüning im Momente der Confrondation viel zu hart zum Mindesten ungalant gegen eine Dame gerichtet waren, ja – daß diese Aeußerung sogar eine doppelte Beleidigung enthielten, indem sie in Gegenwart ihres Geliebten ausgesprochen wurden, wodurch sich beide Thei-

le durch mein Anathema tief verletzt fühlen mußten. Als Erwiederung gegen eine derartige Beschuldigung führe ich an, daß Direktor Carl von seiner Meinung: „ich nähre ein heimliches Liebesverhältniß mit Frau Brüning[“], nicht abzubringen gewesen wäre, wenn ich nicht dieser Hydra mit Einem Schlage den Kopf vom Rumpfe getrennt hätte. – Daß der, dabei geführte Streich auch ihn treffen musste, und daß er – schmählicher Weise – die ganze Wucht dieses Streiches selbst auf die Dame seines Herzens lenkte, mag als Beweis dienen wie Rücksichtslos Carl dachte und handelte, wenn es galt sich einen eklatanten Gegenbeweis seiner Meinung zu verschaffen! – Die Comödie, die hier aufgeführt wurde, und zu deren Theilnahme man auch mich förmlich gezwungen hat, hatte mich auch dermaßen indignirt und in Erregung gebracht, daß ich mich jeder zarteren Rücksicht um so eher enthoben zu sein glaubte, da der moralische Ruf, welchen die Dame seit Jahren genoß, eben keine besonderen Rücksichten verdiente. Als kleiner Beweis mag hier des ersten Besuches gedacht sein, den ich im Auftrage des Direktors Carl bei Frau Brüning machen mußte als sie das Engagement im Theater an der Wien antrat. – (Im Jahre 1842) //
Als ich in das erste Wohnzimmer der Dame trat, wurde mir bedeutet ein wenig zu warten, da eben der Herr Doctor anwesend sei. – Ich traf zwei allerliebste Kinder, im Alter von drei und fünf Jahren. – Zwei Mädchen – eine Hellblonde – eine Rabenschwarze! – Die Kinder spielten harmlos an einem Tischchen. Ich trat näher an sie heran und frug theilnehmend das Schwarzköpfchen – als die Aeltere: Ist Mama krank? – Olga, so hieß die Kleine – erwiederte: „Mama leidet an Migrain, und ließ deßhalb den Herrn Doctor kommen.“ – Hierauf frug [ich] – blos um das Gespräch fortzusetzen: Und wie geht es dem Papa? – da erwiederte die Kleine: „Das weiß ich nicht; mein Papa ist in Petersburg – und (auf die Blondine deutend) meiner Schwester ihr Papa ist in Hamburg!“ –

·Sapienti sat·

Jürgen Hein

Friedrich Beckmann, Margaretha Carl und Franz Grillparzer an Karl von Holtei – Drei Briefe

Karl von Holteis Autographen-Sammlung, von ihm selbst unter dem Titel *Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten* herausgegeben,[1] enthält drei Briefe, die in charakteristischer Weise die Wiener Theatersituation beleuchten.

Der berühmte Komiker und spätere Hofburgtheater-Schauspieler Friedrich Beckmann (1803–1866) schreibt am 23. Dezember 1841 an den in Wien weilenden Holtei:[2]

An
Karl von Holtei
in Wien.

Berlin, den 23ten Dec. 1841.

Mein vielgeliebter Freund u. Gönner!
Indem ich Ihnen ein glückliches und frohes Neujahr wünsche, mit steter Gesundheit begabt und einer allzeit fließenden poetischen Ader, statte ich Ihnen zugleich meinen herzlichen Dank ab, für Ihren letzten Brief, und hoffe dass man Ihnen mitgetheilt hat, wie ich in Folge Ihres Schreibens und der Vermittelung des Dr. Herz, welcher mir eine Vollmacht von Herrn Direktor Carl vorzeigte, mich abermals entschlossen habe nach Wien zu kommen – das heißt: wenn ich was Neues zu spielen bekomme.

1 Karl von Holtei (Hg.), *Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten (Die Orginale befinden sich in der gemeinschaftlichen Autographen-Sammlung des Herrn Rob. Weigelt in Breslau und des Herausgebers)*, 4 Theile in 2 Bdn., Hannover 1872, Nachdruck Bern 1971; Holtei musste die Sammlung noch zu Lebzeiten verkaufen, einige Jahre später musste auch der neue Besitzer verkaufen und die Originale wurden „in alle Winde zerstreut“: vgl. Christian Andree, ‚Karl von Holtei als Autographensammler. Mit einem Nachdruck des Katalogs der Holteischen Autographensammlung‘, in: Christian Andree und Jürgen Hein (Hg.), *Karl von Holtei (1798–1880). Ein schlesischer Dichter zwischen Biedermeier und Realismus*, Würzburg 2005, S. 349–401; Holteis Sammler- und Herausgebertätigkeit würdigt auch Jochen Strobel, ‚Briefedition als Sammler-Philologie. Karl von Holtei und die Briefe an Ludwig Tieck (1864)‘, in: Detlef Kremer (Hg.), *Die Prosa Ludwig Tiecks*, Bielefeld 2005, S. 171–193.

2 Holtei (Anm. 1), Bd. 1, S. 19–21; zu Beckmann vgl. *Ludwig Eisenberg's Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*, Leipzig 1903, S. 74–76; Julius Findeisen, *Friedrich Beckmann. Lebensbild*, Wien 1866; Friedrich Kaiser, *Friedrich Beckmann. Heiteres – Ernstes – Trauriges aus seinem Leben*, Wien 1866.

Wir sind hier mit unsern Neuigkeiten in letzter Zeit sehr unglücklich gewesen. Theils lag es am Personale, theils waren die Stücke nichts werth, und meine Hoffnung, von hier aus etwas mitzubringen, schwindet immer mehr und mehr. Seyn Sie daher nicht böse, mein einziges Karlemandel wenn ich Ihnen schon wieder zur Last falle, und mir eine bescheidene Anfrage erlaube: wie befindet sich „Nepomuk Strohmayer?“ Ich möchte mich auch nach „Adlers Horst“ erkundigen, doch das will ich später thun, damit ich Ihnen auf Einmal nicht beschwerlich werde. Jedoch Sie können sich wohl einbilden, dass von dem Augenblick an, wo ich mich für Wien entschieden habe, auch meine Angst schon wieder losgeht, und ich mich bereits in einer dünnleibigen Situation befinde.
Herr Cerf hat Nestroy's Stück wieder zurückgeschickt. Hat es ihm nicht gefallen, oder sind die 30 Dukaten Honorar Schuld, ich weiß es nicht. Aufrichtig gesagt, mir hat es auch nicht behagt. Es sind recht viele gute Witze darin, aber Handlung hat es doch gar nicht … und dann die Scenen der Näherinnen würden hier wohl gewiss nicht so durchgehen. Wenn es in Wien großes Glück macht, trägt Carl gewiss sehr viel dazu bey. Der muss höchst ergötzlich sein, als alter Bonvivant; namentlich wo er sich mit der Schadetzky schaukelt. Wir hätten keinen Darsteller dafür.
Ich denke doch gewiss dass sich bald etwas Festes über meine Zukunft herstellen muss. Ich bin Willens eine Audienz beim König zu erbitten, und ihm geradezu alles von der Leber weg zu sagen, was ich auf dem Herzen habe. Was meinen Sie wohl, ob mir vielleicht s c h r i f t l i c h e Engagements-Anträge von Direktor Carl dabey nützen könnten? und ob Carl geneigt wäre mir welche zu senden? Wenn Sie es für gut halten, so bringen Sie es vielleicht dahin, daß es geschieht.
Wir sterben hier rein ab. Jetzt haben wir den Paganini-Just vom Josephstädter Theater als Regisseur – na, das Bissel Komödie! –
Wie „der Talisman“ das 50te Mal war, sollte ich die halbe Einnahme zum Benefiz haben; es war mir auch bereits angezeigt. Aber Cerf u. Just fassten eine bessere, großartigere und sehr wohlfeile Idee. Auf dem Zettel wurde angekündigt: „Der Talisman zum fünfzigstensmale mit einem ganz neuem, zur Handlung gehörigem Schlußtableau!“ Was war es? Am Ende kamen acht Kinder (mit rothen Haaren) heraus, stellten sich im Hintergrunde auf, und hielten an Stangen einzelne Buchstaben, welche die Worte: „Vivat Talisman“ bildeten; dann veränderte sich's durch Wendung einiger Stangen in – „Vivat B e c k m a n n!“ Denken Sie sich meinen Schreck: ich stehe draußen auf der Bühne … Was sollte das Publikum von mir denken, welches doch unmöglich glauben konnte, dass ich nichts davon wusste? Die halbe Einnahme bekam ich nicht, und musste mich mit der Blamage begnügen.

Stölzel aus Riga ist bey uns engagirt und wird in einigen Tagen auftreten. Ich freue mich recht auf ihn, denn unser letzter Liebhaber, Herr H. war eine Acquisition aus einer Bretterbude vom Hamburger Berge.
Neuigkeiten weiß ich weiter keine, ich eile daher zum Schluss, mit der Bitte, dass Sie nicht in Betreff meiner die Geduld verlieren, Nachsicht mit meiner Zaghaftigkeit haben, mich dem Herrn von Carl und den Damen viel tausendmal empfehlen.
Dafür nehmen Sie meinen innigsten Dank im Voraus an. Ich bleibe ja doch

Ihr
ewig verpflichteter
Beckmann Fritze.

Die Erwähnung der „Scenen der Näherinnen" lässt darauf schließen, dass Nestroy dem Direktor des Berliner Königstädtischen Theaters Friedrich Cerf (1782–1845) *Das Mädl aus der Vorstadt* bereits vor der Wiener Premiere angeboten hat (UA Theater an der Wien 15. April 1842; Carl spielte den Spekulanten Kauz, Demoiselle Schadetzky Madame Storch).[3] Zugleich werden Unterschiede zwischen der Berliner und der Wiener Theaterszene angesprochen. Das erwähnte Wiener Gastspiel Beckmanns kam im Sommer 1842 zustande. Die *Allgemeine Wiener Theaterzeitung* erwähnt, Beckmann habe Nestroys 49. *Talisman*-Vorstellung in Wien besucht, in Berlin habe er den Titus Feuerfuchs „beinahe hundert Mal" gegeben; sein Wiener Gastspiel in dieser Rolle im August 1842 war von Erfolg gekrönt.[4]

Die Schauspielerin Margaretha Carl, geb. Lang (1788–1861), seit 1812 [?] Gemahlin des Theaterdirektors Karl Carl,[5] schreibt in einem heiteren und witzigen Ton, der die geschäftliche Seite gut zu umspielen weiß,[6] an den in Wien weilenden Holtei:[7]

3 Vgl. *Das Mädl aus der Vorstadt*, *Stücke 17/II*.
4 Vgl. *Der Talisman*, *Stücke 17/I*, S. 138 und 142 f.
5 Vgl. Eisenberg (Anm. 2), S. 151 und *„Kann man also Honoriger seyn als ich es bin??" Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*, hg. von Birgit Pargner und W. Edgar Yates (Quodlibet 6), Wien 2004, S. 7–37.
6 Zu Carls Verträgen mit Schauspielern und Theaterdichtern vgl. Johann Hüttner, *Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA,* Habil.-Schr. (masch.) Wien 1982; Hansjörg Schenker, *Theaterdirektor Carl und die Staberl-Figur. Eine Studie zum Wiener Volkstheater vor und neben Nestroy,* Diss. Zürich 1986.
7 Holtei (Anm. 1), S. 55 f., eine genauere Datierung fehlt. – Vgl. Editha Pribik, *Karl von Holtei: Seine Beziehungen zu Wien*, Diss. (masch.) Wien 1947.

An Holtei.

Wien … 1841.

Verehrtester!
In tiefster Demuth wagt die unterzeichnete Kommissionairin dem durch und durch lauchtigen, von seiner jetzigen hohen Umgebung auf uns arme Erdenwürmer nur herabblinzelnden, die ihr aufgetragenen Punkte unterthänigst vorzulegen. Möchten Ew. Nichtsnutzigkeit ein gnädiges Auge darauf werfen, und in Ihrer Herablassung mit Hilfe einer Gans, (diesmal meine ich mich nicht selbst,) einige Ziffern aufschreiben.
Carl meint nämlich, Ew. Kunstfertigkeit könnten leicht alle zwei Monate ein Stück v e r f e r t i g e n (!) und das Honorar für diese sechs Stücke im Jahr, Original oder Bearbeitung, wenn sie nur den Abend ausfüllen, und der Direktion genehm sind, sollte dann den Jahrgehalt bilden. Auch bräuchten Hochdieselben in diesen sechs Stücken nicht zu spielen, wenn Sie nicht wollen. Diejenigen, welche Ew. Hochhaxigkeit dann für Ihre Selbst-Mitwirkung schreiben, wären besonders zu honoriren.
Wollten Sie nun in Ihrer Menschenfreundlichkeit Obiges und Untriges beziffern, so wäre die Weltgeschichte in Ordnung.
Dies ist der kurze Inhalt der langen Begegebenheit welche seit geraumer Zeit zwei Nachbarländer in den grausamsten Verfolgungen erglänzen ließ, und trotz des Mistwachses der die königlichen Gewänder überstrahlt, doch jede Auster an ihren Federn erkannte.

„Kennst du das Haus? Rund ist sein Dach;"
„Es steht nicht fern vom Alserbach."[8]
„Dahin, dahin,"
„Lass' mich, o mein Geliebter, ziehn!"

Sie sehen, dass ich närrisch bin. Verzeihung, edler Mann!
Ich schrieb diesen Unsinn nur, um Sie ein wenig für Ihre heutige Aufgabe zu erheitern. Ist es mir gelungen, so war dieser Morgen der schönste Abend meines Lebens. Ihre allerunterthänigste ungehorsamst ergebenste

Margarethe Carl.

Ich freue mich auf Morgen!

Der von einem Zeitgenossen als „Napoleon des Theaters" bezeichnete Karl Carl, über dessen „menschliche Qualitäten" die Meinungen auseinandergingen,[9] findet übrigens in Holteis Autobiographie *Vierzig Jahre* lobende Erwähnung, wohl weil Carl ihm gegenüber beteuert habe:[10]

8 Fußnote Holteis: „Der sogenannte ‚Narrenthurm'; das ehemalige Wiener Irrenhaus."
9 Vgl. Pargner/Yates (Hg.) (Anm. 5), S. 25.
10 Karl von Holtei, *Vierzig Jahre*, Bd. 5, Breslau 1862, S. 331; zum Kontext vgl. Jürgen Hein, ‚Karl von Holteis Beitrag zur volkstümlichen Dramatik', in: Andree/Hein (Hg.) (Anm. 1), S. 287–306.

Ihre Stücke sind meiner Kasse nicht von Wichtigkeit; die Wiederholung jeder alten Nestroyschen Posse bringt mir eben so viel ein. Mir liegt an Ihnen und Ihren Stücken um ihrer selbst willen, und weil ich Ihre Arbeiten gern habe.

Franz Grillparzer antwortet auf einen nicht mehr erhaltenen Brief Holteis, in dem dieser vom „Projekt zur Errichtung einer Schauspielerschule in Wien" gesprochen hatte:[11]

An Holtei
in Gräz.

Wien 18 Jänner 850 [1851].

Lieber Freund!
Ihr Schreiben hat mir um so mehr Freude gemacht, als ich darin eine stillschweigende Widerlegung des hier umgehenden Gerüchtes fand, daß Sie sich unwohl befänden. Ich sage: Widerlegung, da, wenn an dem Gerüchte etwas Wahres wäre, Sie gewiß mit ein paar Worten darauf hingedeutet hätten. Also gleich zur Sache:
Was Sie mir von dem Projekt zur Errichtung einer Schauspielerschule in Wien schreiben, davon habe ich auch in irgend einem Journale gelesen. Das Projekt gieng aber nicht von der Akademie der Wissenschaften aus, wo ich an der Quelle der Wirksamkeit säße, sondern von dem Ministerium des Unterrichts, als Vorstand der Akademie der bildenden Künste, und hängt wahrscheinlich mit einem Plane zusammen, letztgenannte Anstalt in eine Akademie sämmtlicher Künste: Poesie, Musik, Schauspielkunst und weiß Gott was noch alles umzubilden. Der Unterrichtsminister [Graf Thun], ein wohlwollender, gebildeter, und gescheuter [gescheiter] Mann, läßt sich manchmal in seinem löblichen Eifer von schwärmerischen Ideologen augenblicklich hinreißen, hat aber, wie gesagt, Verstand genug, sich durch die Unausführbarkeit, oder durch die Rücksicht auf die fehlenden Geldmittel, wieder ins Geleise zurück bringen zu lassen. So ist, wie ich glaube, die Idee zu einer solchen Académie-monstre bereits aufgegeben. Wenigstens haben die Leute, die mich – wie ich glaube nicht ohne Vorwissen des Ministers – zur Mitwirkung zu bestimmen suchten, seit länger ihre Versuche aufgegeben.

11 Der Brief ist bei Holtei (Anm. 1), S. 153–155, in das Jahr 1850 datiert, in der HKA Grillparzer jedoch „18. Jänner 1851": Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Gesamtausgabe, hg. von August Sauer, fortgeführt von Reinhold Backmann, III. Abt., Bd. 3: *Briefe und Dokumente*, Wien 1930, S. 70–72. – Der Text folgt der Edition Holteis, Abweichungen in der HKA Grillparzer sind in eckigen Klammern ergänzt.

> Möglich wäre aber demungeachtet, daß unter den aufgegebenen Fächern dieser Akademie die Schauspielerschule nicht mitbegriffen wäre, was ich um so eher glaube, als gerade in der neuesten Zeit wieder davon die Rede gieng [war].
> Ich werde mich unverweilt von dem Grunde oder Ungrunde dieses Gerüchtes überzeugen und wenn es sich als wahr bewährt, durch meine Bekannten beim Unterrichtsministerium eine günstige Entscheidung herbeizuführen suchen. Ich stand sonst mit dem Minister selbst ganz gut, seit ich ihm aber über die von ihm ausgegangene Emanzipation [Emanzipazion] des katholischen Klerus meine Meinung in mißbilligendem Sinne offen ausgedrückt, dürfte er vielleicht mir minder wohl, obgleich gewiß nicht übel wollen. Denn, noch einmal: er ist ein eigentlich rechtschaffener Mann. Im Nothfalle könnt' [könnte] ich ihn immer persönlich sprechen. So viel vor der Hand.
> Daß Braun von Braunthal mit seinen Vorlesungen durchgefallen wissen Sie bereits. Auch Shakspears Heinrich IV in Ein Stück zusammengezogen, scheint nicht besonders angesprochen zu haben. Die Journale sind außer sich, daß durch die Zusammenziehung so viel von dem köstlichen Historischen weggefallen ist. Die …… [Lumpe] wissen viel was an Shakspear zu schätzen ist. Auch das Publikum wird alle Tage dümmer
> ich auch
> Grillparzer.

Der Kommentar der HKA Grillparzer informiert darüber, dass bereits Moritz Gottlieb Saphir mit einem Plan zur Errichtung einer Schauspielerschule bei der „Regierung nicht durchdringen" konnte, Franz Holbein machte als Direktor des Burgtheaters einen ähnlichen Vorschlag und August Lewald veröffentlichte einen *Entwurf zu einer praktischen Schauspielerschule* (Wien 1846, ²1851).[12] Den Hintergrund bilden Klagen über die herabgekommene Schauspielkunst und die Diskussion darüber, ob Menschendarstellung auf dem Theater überhaupt eine Kunst und ob sie erlernbar sei. Der „Mimerer" Nestroy hat seine Ansichten zum „dramatischen Künstler" in der „Coulissenwelt" u. a. literarisch in *Theaterg'schichten oder Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit* (1854) transformiert: im Dialog zwischen Matthias Damisch und Konrad Stößl, in der verunglückten Arena-Aufführung der *Sappho* und in den Kernsätzen: „'s Komödiespiel'n is aber keine Kunst, es is reine Comödiespielerey" (I, 2); „Die Kunst ist ein Geschäft" (I, 7) .[13]

12 Grillparzer (Anm. 11), S. 266; August Lewald, *Entwurf zu einer praktischen Schauspielerschule*, Wien (Wallishausser) 1846, ²1851.

13 Vgl. Jürgen Hein, ‚„Aus'n Begeisterungstempel in's schnöde Wirtschaftsleben" oder „Bretter- und Leinwand-zusammengeflickte Coulissenwelt" als Geschäft und Profession. Johann Nestroy und sein Theater', in: *J. N. Nestroy, Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 23–42.

Jürgen Hein

Raimund und Nestroy in Reclams Universal-Bibliothek

Die Bedeutung der 1867 gegründeten Reclams Universal-Bibliothek für Bildung und Pflege des Kanons deutschsprachiger Literatur ist unbestritten.[1] Nach dem ersten erhaltenen Prospekt sollen in der Sammlung „sämmtliche classische[n] Werke unserer Literatur, die ein allgemeines Interesse in Anspruch nehmen und deren Umfang es gestattet" erscheinen, worunter auch Werke fallen, denen das „Prädicat ‚classisch' nicht zukommt, die aber nichts destoweniger sich einer allgemeinen Beliebtheit erfreuen".[2] Insbesondere auf dem Sektor der Bühnen- und Theatertexte sowie von Texten für den Schulgebrauch ist eine kontinuierliche Programmpflege zu beobachten. „Bühnenwerke bilden mehr als zwei Drittel des ersten Hunderts" der Bibliothek, heißt es in der Verlagsgeschichte.[3] Auf der Rückseite der Textausgabe von Ferdinand Raimunds *Der Diamant des Geisterkönigs*, vermutlich Ende der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts erschienen, heißt es unter anderem, das Gebiet der Bibliothek

> reicht vom harmlosen Schwank bis zum schweren philosophischen System, von ägyptischer und indischer Geisteswelt bis zum Unterhaltungsbuch neuester Zeit. Alles ist vorhanden, mit Ausnahme des Unsauberen und Wertlosen. Seit der Kriegs- und Inflationszeit wird an einer umfassenden Erneuerung der Universal-Bibliothek gearbeitet.

Im gleichen Heft wird eine Auswahl „Österreichische Dichter" in RUB vorgestellt, in der allerdings Nestroy fehlt. 1893 erscheinen „zunächst vier, im übernächsten Jahr drei weitere Theaterstücke" Nestroys.[4] Es handelt sich um *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, *Einen Jux will er sich machen*, *Eulenspiegel oder Schabernack über Schabernack* und *Zu ebener Erde und erster Stock*.[5]

Raimund-Stücke erschienen vermutlich schon früher, da die Schutzfrist des Autors gemäß Bundesbeschluss aus dem Jahr 1867 dreißig Jahre nach Raimunds Tod abgelaufen war. *Der Verschwender* und *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* rangieren unter den ersten 120 Nummern der

1 Über den Hintergrund und die Entwicklung informiert: Dietrich Bode, *Reclam. Daten, Bilder und Dokumente zur Verlagsgeschichte 1828–2003*, Stuttgart 2003, S. 21–26.
2 Vgl. *150 Jahre Reclam. Daten, Bilder und Dokumente zur Verlagsgeschichte 1828–1978*, zusammengestellt von Dietrich Bode, Stuttgart 1978, S. 33.
3 Bode (Anm. 1), S. 29 f.
4 Bode (Anm. 1), S. 52.
5 Vgl. *150 Jahre Reclam* (Anm. 2), S. 75.

Bibliothek. Unmittelbar nach Aufhebung der Schutzfrist erscheinen 1903 von Franz Grillparzer 15 Titel in der Universalbibliothek.[6]

Die nachfolgend aufgeführten Textausgaben belegen, dass die Zauberspiele Raimunds und eine repräsentative Auswahl der Possen Nestroys einen festen Platz in der um 1930 mehr als 7000 Nummern umfassenden Universal-Bibliothek hatten. Leider konnten Auflagenhöhen bzw. Nachdruckquoten und konkrete Datierungen weder für die Vorkriegs- noch für die Nachkriegszeit in Erfahrung gebracht werden.[7] Nummer 1 der Universalbibliothek, Goethes *Faust*, wurde bereits im Erscheinungsjahr 1867 mit 10 000 Exemplaren gedruckt, von Lessings *Nathan der Weise* im Durchschnitt jährlich 3000 bis 5000 Exemplare.[8]

In der Regel werden vor 1945 keine Textgrundlagen angegeben, auf denen die Texte basieren; in einigen Fällen werden mehr oder weniger stark bearbeitete Fassungen geboten. Nach 1945 folgen die Texte den historisch-kritischen Ausgaben.

Nestroytexte vor 1945[9]

Der böse Geist Lumpacivagabundus, RUB 3025 (Durchgesehen und mit den Extempores hg. von Carl Friedrich Wittmann); ergänzend: *Der böse Geist Lumpacivagabundus*. Vollständiger Klavier-Auszug von Bogumil Zepler. Mit der Szenenfolge und den Stichworten hg. von Carl Friedrich Wittmann
Einen Jux will er sich machen, RUB 3041 (Durchgesehen und mit den Extempores hg. von Carl Friedrich Wittmann)
Eulenspiegel, RUB 3042 (Durchgesehen und hg. von Carl Friedrich Wittmann) [seit März 1893]
Zu ebener Erde und erster Stock, RUB 3109 (Durchgesehen und hg. von Carl Friedrich Wittmann)
Der Zerrissene, RUB 3626 (Neu bearbeitet von Alfred Schmasow; Soufflierbuch des Schiller-Theaters in Berlin, 1896)
Hinüber – Herüber, Scherzspiel in einem Aufzug, RUB 3329 (Durchgesehen und hg. von Carl Friedrich Wittmann, Soufflierbuch mit der vollständigen Regiebearbeitung)

6 Vgl. *150 Jahre Reclam* (Anm. 2), S. 85.
7 Mitteilung von Dr. Frank R. Max, Verlag Philipp Reclam jun., Stuttgart, für dessen Informationen herzlich gedankt sei.
8 Angaben nach Bode (Anm. 1), S. 26–28.
9 Angaben in der Reihenfolge der RUB-Nummern nach: *Ausführlicher Schlag- und Stichwortkatalog zu Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 1–6590 (bis Ende des Jahres 1925)*, Leipzig [1926], S. 334; *Nachtrag zum Schlag- und Stichwortkatalog zu Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 6591–7310 (von Januar 1926 bis Dezember 1935)*, Leipzig [1936], S. 71. – Die Angaben wurden soweit möglich an den Textausgaben überprüft und ergänzt. Die Bearbeiter oder Herausgeber sind jeweils in Klammern genannt.

Judith und Holofernes, RUB 3347 (Durchgesehen und hg. von Carl Friedrich Wittmann) [seit März 1895]
Der Talisman, RUB 3374 (Durchgesehen und hg. von Carl Friedrich Wittmann)
Tannhäuser, RUB 4599 (Hg. und eingeleitet von Georg Richard Kruse); ergänzend: *Tannhäuser*. Vollständiger Klavier-Auszug mit Text, Szenenfolge und den Stichworten, hg. von Georg Richard Kruse
Frühere Verhältnisse, RUB 4718 (Durchgesehen und hg. von Carl Friedrich Wittmann; Bühnenbearbeitung mit einem Dekorationsplan und der vollständigen Inszenierung)
Der böse Geist Lumpacivagabundus (Durchgesehen und mit den Stegreifzusätzen hg. von C. Friedr. Wittmann) in: Singspieltexte, Reclams Rundfunk- und Theaterbibliothek, Leipzig o. J.
Tannhäuser (Hg. und eingeleitet von Georg Richard Kruse) in: *Singspieltexte*, Reclams Rundfunk- und Theaterbibliothek, Leipzig o. J.

Nestroytexte nach 1945

Der böse Geist Lumpazivagabundus, RUB 3025 (Wilhelm Zentner)
Einen Jux will er sich machen, RUB 3041 (Wilhelm Zentner)
Zu ebener Erde und erster Stock, RUB 3109 [1978] (Jürgen Hein)
Judith und Holofernes / Häuptling Abendwind, RUB 3347 [1970] (Jürgen Hein)
Der Talisman, RUB 3374 (Otto Rommel)
Der Zerrissene, RUB 3626 (Otto Rommel)
Die schlimmen Buben in der Schule / Frühere Verhältnisse, RUB 4718 [1971] (Jürgen Hein)
Der Unbedeutende, RUB 7698 [1981] (Jürgen Hein) [nicht mehr im Programm]
Freiheit in Krähwinkel, RUB 8330 [1969] (Jürgen Hein); *Freiheit in Krähwinkel*, RUB 103 [1963] [Reclam Leipzig] (Walter Dietze)
Höllenangst, RUB 8382 [1987] (Jürgen Hein)
Das Mädl aus der Vorstadt, RUB 8553 [1968] (Franz H. Mautner)

Nestroy zum Vergnügen, RUB 9409 [1995] (Jürgen Hein)

Tannhäuser, in: *Parodien des Wiener Volkstheaters*, RUB 8354 (Jürgen Hein) [nicht mehr im Programm]

Raimundtexte vor 1945

Der Verschwender, RUB 49 (ergänzend erschien dazu ein Klavierauszug)
Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär, RUB 120

Der Alpenkönig und der Menschenfeind, RUB 180
Der Diamant des Geisterkönigs, RUB 349
Der Barometermacher auf der Zauberinsel, RUB 805
Die gefesselte Phantasie, RUB 3136 (Einrichtung des Raimund-Theaters in Wien, 1893)
Moisasurs Zauberfluch, RUB 4054 (Eingeleitet von Adam Müller-Guttenbrunn, Musik von Paul Mestrozi, Einrichtung des Kaiserjubiläums-Stadttheaters in Wien, 1899)
Die unheilbringende Zauberkrone, RUB 4367 (in teilweiser Überarbeitung von Adam Müller-Guttenbrunn)

Der Verschwender in: *Singspieltexte*, Reclams Rundfunk- und Theaterbibliothek, Leipzig o. J.

Raimundtexte nach 1945

Während bis zum Zweiten Weltkrieg alle Dramen im Programm der Universal-Bibliothek waren, erschienen nach 1945 nur mehr *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (RUB 120; Wilhelm Zentner), *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (RUB 180; Wilhelm Zentner) und *Der Verschwender* (RUB 49; Wilhelm Zentner), wobei *Die gefesselte Phantasie* ([1983], RUB 3136; Jürgen Hein) wieder aus dem Programm genommen wurde.

Eine „Ferdinand Raimund-Vorlesung“ von Ernst Beutler (1885–1960)[1]

Herausgegeben von Jürgen Hein

Ernst Beutler war von 1925 bis zu seinem Tod im November 1960 Direktor des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt am Main und Leiter des Frankfurter Goethe-Museums. Bekannt wurde er vor allem als Goethe-Forscher, Herausgeber der 24-bändigen Goethe-Ausgabe („Artemis-Gedenkausgabe“, 1948–1954) und Mitbegründer des Frankfurter Goethe-Preises. Einen Namen machte er sich aber auch dadurch, dass er nach dem Krieg gegen große Widerstände den originalgetreuen Wiederaufbau von Goethes Elternhaus initiierte und tatkräftig durchsetzte. Seit 1927 lehrte Beutler als Honorarprofessor in der Philosophischen Fakultät an der Frankfurter Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, bevor ihm 1937 die Lehrbefugnis entzogen wurde. 1946 ernannte man ihn zum Ordinarius für Neuere deutsche Literaturgeschichte, insbesondere der Goethe-Zeit und Theatergeschichte. In öffentlichen Vorlesungen, Vortragsabenden im Hochstift und in Essays, die zunächst in Zeitungen und in Publikationen des Hochstifts erschienen, behandelte er unter anderem Franz Grillparzer und Ferdinand Raimund.[2]

Der bislang unpublizierte Raimund-Vortrag war Teil einer Vorlesung über „Das Drama in der deutschen Dichtung von der Romantik bis zum Realismus“, die Beutler im ersten Nachkriegssemester (WS 1945/46) an der Frankfurter Universität abhielt.[3] Es war seine erste Lehrveranstaltung an der am 1. Februar 1946 wiedereröffneten Universität, die durch die Raimund-Vorlesung am 17. April abgeschlossen wurde. Bereits 1940 war sein Essay über Raimunds *Alpenkönig* erschienen.[4] Im Sommersemester 1946 folgte eine Vorlesung über

1 Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main, Depositum Ernst Beutler, 34 Blätter (34 Seiten), ohne Titel, maschinschriftlich mit eigenhändigen Streichungen, Anstreichungen (für den Vortrag) und Notizen; „Ferdinand Raimund-Vorlesung“ auf dem Umschlag von fremder Hand. Die Wiedergabe des Textes folgt dem Typoskript. Ergänzungen und Richtigstellungen des Herausgebers sind in gerade eckige Klammern gesetzt bzw. in Fußnoten kommentiert. – Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Freien Deutschen Hochstifts und von Frau Dr. Mechthild Schneider, Heidenheim.

2 Vgl. *Ernst Beutler, 1885–1960*, hg. von Christoph Perels, Frankfurt a. M. 1985. – Für Hinweise zur Datierung des Vortrags und weitere Informationen danke ich Dr. Joachim Seng, Freies Deutsches Hochstift, sehr herzlich.

3 Laut Vorlesungsverzeichnis mittwochs und freitags von 9 bis 10 Uhr; freundliche Mitteilung von Dr. Seng.

4 Ernst Beutler, ‚Raimunds Alpenkönig‘, in: ders., *Essays um Goethe* (1941), ²1942, S. 404–415, Leipzig ³1948, S. 425–437, 7., vermehrte Aufl., hg. von Christian Beutler, Zürich und München 1980, S. 723–732. – Der Aufsatz ist zuerst erschienen in der *Frankfurter Zeitung*, 5. April 1940, Nr. 172, S. 2.

„Das Drama Grillparzers und Hebbels"; der Teil über Grillparzer, in dem auch Raimund erwähnt wird, war laut Gliederung zum Typoskript auf vier bis fünf Stunden angelegt.

Auch nach sechzig Jahren ist die Lektüre der Vorlesung als Dokument der Raimund-Rezeption zwischen 1930 und der Nachkriegszeit anregend und kann der Interpretation neue Impulse geben. Wie die *Essays um Goethe* steht der Beitrag forschungsgeschichtlich „im Schnittpunkt des Methodenwechsels von der problemgeschichtlich orientierten Literaturwissenschaft zur strukturalen Interpretation".[5] Beutler stellt Raimunds Dramen, die sich gegen das Schicksalsdrama stellten, „in das Eckermannsche Jahrzehnt", charakterisiert sie im Kontext der Wiener Theatertradition, stellt Bezüge zum Barock und zur Romantik her, spannt den Bogen von Homer zu Hugo von Hofmannsthal und zieht Parallelen zu Stifter und Raabe. Vorsichtig werden Zeithintergrund und biographische Bezüge beleuchtet, das „unvermittelte Ineinander von Realistik und Zauberwelt", der vielschichtige Darstellungsstil sowie die „sittliche Idee" und „metaphysische Kräfte" betont, welche die Stücke trügen. Raimund, für Beutler nach Grillparzer „der größte Dramatiker Österreichs", habe für das 19. Jahrhundert, „was Moral anlangt, bedeutet, was Gellert dem 18. Jahrhundert war". Im Herausstellen der „Bürgertugend" sei eine „oppositionelle Unterströmung" erkennbar. Raimunds Theater, das Schaulust und alle Sinne befriedige, habe aus der Vorstadt die Welt erobert, zusammen mit Grillparzer und Nestroy sei er Repräsentant der Epoche vom Wiener Kongress bis 1848. Beutler zieht Parallelen zwischen *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* und *Der Rosenkavalier* und unterstreicht die ins 20. Jahrhundert reichende Wirkung Raimunds.

* * * * *

Als am Abend des 18. Dezember 1823 im Theater in der Leopoldstadt der Vorhang sich hob, da erblickten die Wiener einen Feenpalast, eine Fee auf einem Blumenthron und einen Musikreigen tanzender Nymphen. Und eine Nymphe sprach zu der Feenkönigin: „Vergiss nicht, erhabene Fee, dass heute wieder hundert Jahre verflossen sind, dass du dich entschliessen musst, die Zaubergaben einem Sterblichen zu verleihen." Die Fee: „Verdienen denn die Menschen heutiger Zeit, dass eine Fee ihrer auch gedenkt?" Da die Zaubergaben aber verliehen werden müssen, entschliesst man sich, sie dem ersten besten Ankömmling zu geben, da spült ein Schiffbruch auch schon den Bartholomäus Quecksilber aus Wien ans Land, der in der Wirtschaftsnot nach den Befreiungskriegen mit seinem Barometergeschäft falliert hat und darum auswandern wollte.[6]

5 Vgl. Karl Robert Mandelkow, ‚Das Goethe-Bild Ernst Beutlers', in *Ernst Beutler, 1885–1960* (Anm. 2), S. 74.

6 Am linken Rand handschriftliche Notizen: Romant. Geisterwelt. E. Th. Hoffmann Maschinenmenschen.

Bei leiser unterirdischer Musik steigen drei Postamente vor ihm aus der Erde empor, auf denen ein silbernes Waldhorn, eine Schärpe, ein goldenes Stäbchen liegen und Stimmen verkündigen: das Stäbchen vergoldet, was es berührt, die Schärpe trägt durch die Luft, wohin man will, der Klang des Horns ruft ein Heer herbei zu Schutz und Angriff.[7] Mit diesen Gaben segelt Quecksilber in das indianische Land des Königs Tutu, dessen Tochter, Zoraide, bisher alle Freier abgewiesen hat. In zwei Akten wird nun eine Fülle märchenhafter Geschehnisse vorgeführt. Ein Schiff mit Segel und Steuer wird plötzlich golden, ein Palast vergoldet sich, Bäume tragen goldene Früchte, Zwerge, Soldaten, Amazonen werden durch das Horn zum Kampf herbeigerufen. Ein Palast wird mit Sturmleitern genommen. Kanonen erscheinen auf Wolken. Der Palast brennt. Quecksilber fliegt auf einem krähenden Hahn in das Schlafzimmer der Prinzessin. Der Handlungskern aber, geschickt und straff durchgeführt, ist der, dass die Prinzessin ihrem Brautwerber Liebe heuchelt und ihm so eine Zaubergabe nach der anderen entwendet, während ihre Kammerzofe, mit dem warmen Herzen eines Wiener Stubenmädels, Quecksilber ihre Neigung und Unterstützung schenkt. Die Sprache ist eine Mischung von Versen und Prosa. Um eine Probe der Prosa zu geben. Während Quecksilber der Prinzessin die Heirat vorschlägt, tritt der König Tutu, schon ganz der troddelhafte Operettenkönig,[8] wie er im 19. Jahrhundert Mode werden sollte, zwischen das Paar: „Mit Erlaubnis! Der Discurs dauert mir ein wenig zu lang. Also, mein charmanter Herr Schwiegersohn, vulgo Goldarbeiter, à revoir! Ich werde Befehle erteilen, dass man in dem Palast Ihre Zimmer ausreibt, austapezieren können Sie sich s’ selbst, dann muss ich mich niederlegen und ausruhen. Der gefühlvolle Auftritt hat mich zu sehr angegriffen. Leben Sie wohl. Vergolden Sie mein ganzes Reich, und wenn ich vielleicht heute noch munter werden sollte, so habe ich das Vergnügen, Sie zu sehen. Also: à revoir! Und weil mir in der Geschwindigkeit nichts Französisches mehr einfallt, noch einmal: à revoir!“

Nachdem die Prinzessin die Zaubergaben in ihre Hände gebracht hat, wird Quecksilber verjagt. Auf der Flucht, im einsamen Tal, geniesst er hungernd Früchte von einem Feigenstrauch, da formt sich seine Nase zu unförmiger Grösse, er trinkt von einem Quell, und sein Gesicht wird wieder natürlich. Jetzt nimmt er Rache. Er kehrt in den Palast zurück und lässt durch die Kammerzofe der ganzen Hofgesellschaft die Feigen servieren. Dann kommt er selbst, als Arzt verkleidet, und heilt die Entstellten mit dem Quellwasser. Nur bei der Prinzessin stellt er erst die Bedingung der Abgabe der Zaubermittel. Dann wirft er seine Arztmaske ab, bläst ins Horn: Schützende Krieger erscheinen unter Musik. Er triumphiert: „Kennen Sie mich. Aus dem Quacksalber ist der Quecksilber geworden. Ich nehme zurück, um was Sie mich betrogen haben und Ihnen lass ich Ihr falsches Herz und Ihre grosse Nase.“ Und damit heiratet er die Kam-

7 Unter den Worten „ein Heer“ handschriftliche Notiz: Maria Theresia.
8 Handschriftliche Notiz über der Zeile: Leonce u. Lena.

merzofe. Das heisst: Hanswurst heiratet seine Columbine. Denn der Barometermacher Quecksilber hat zum Ahnen den Parapluiemacher Staberl aus Bäuerles „Die Bürger von Wien“ (1813). Nun und Staberl ist eben der alte Hanswurst. Ja, von der Commedia dell'arte, oder richtiger, von ihrer deutschen Nachahmung, der Wiener Hanswurstkomödie, die seit 1709 in Wien ihr ständiges Theater hatte, das Theater am Kärntner Tor, kam diese Art der Zauberposse her. An den Wienern war die Gottschedsche Reform gescheitert. Die Neuberin war hier ausgepfiffen worden. Und Maria Theresia selbst hatte den Hanswurst gegen Gottsched mit ihrer kaiserlichen Huld in Schutz genommen; denn die Kaiserin wie Josef II. waren eifrig Gäste der Vorstadt- und Volkstheater.

Und weiter hat die Tradition der grossen Barockoper Pate gestanden, mit ihren Verwandlungen und Flugmaschinen, Götterhimmel und Zauberspuk, freilich nicht mehr unmittelbar, denn die Zeit dieser Oper war schon seit einem Jahrhundert vorüber und das antike oder pseudoantike Göttertheater war zur Zauberoper des 18. Jh. geworden, wie wir es heute noch in Mozarts „Zauberflöte“ (1791) auf der Bühne haben. Das erste Zauberstück war 1762 „Megära, die förchterliche Hexe“ gewesen, von Philipp Hafner. Eine hilfreiche Fee hilft den Liebenden zum Glück. Ein sensationeller Theatererfolg.

Aus dem 18. Jh. stammt drittens auch die Fabel des „Barometermacher“, u. zwar stammt sie aus dem Weimar Goethes. Friedrich Hildebrand von Einsiedel, der Freund von Korona Schröter, hatte ein Märchen geschrieben, „Die Prinzessin mit der langen Nase“, das Wieland 1810 in seine Sammlung „Dschinnistan“ aufnahm.

Das Theaterstück von 1823, dessen Inhalt ich Ihnen vorgetragen u. in dem eine gespreizte, unechte Theatermärchenwelt heiter parodiert und von einem realen Wiener Bürgerkind pfiffig überwunden wird, heisst „Der Barometermacher auf der Zauberinsel, mit Musik von Müller.“ Verfasser war Ferdinand Raimund. Der war im Jahre 1790, dem Sterbejahr Josefs II., in Wien geboren worden. Der Vater, ein Drechslermeister, starb früh, auch die Mutter. Mit fünfzehn Jahren kam der Knabe in die Lehre zu einem Zuckerbäcker. Dieser hatte das Recht, im Burgtheater und im Josefstädter Theater während der Pausen Süssigkeiten verkaufen zu lassen. Zwei Winter hindurch stand der Knabe Raimund oben auf der Galerie.

Abend für Abend, in einer schmucken Livree, auf dem Hut einen Federbusch, einen feschen, und folgte atemlos den Vorgängen auf der Bühne. Dann brannte er durch, und zog als Wanderkomödiant durch die kleinen Städte Oesterreichs und Mährens. 1814 ward er am Josefstädter Theater verpflichtet.

„Der Barometermacher auf der Zauberinsel“ (1823) war das erste Stück, das er selbst für sich schrieb. Er gab den Quecksilber. Das Spiel hatte einen erlebten Hintergrund. Die Prinzessin Zoraide mit dem falschen Herzen, das war Raimunds Frau, die Soubrette Luise Gleich, lange seine Partnerin auf dem Theater, eine kokette, leere Raimunds unwürdige Person. Unter Trug und Zwang war

die Ehe geschlossen worden, bald schon geschieden. Aber die Enttäuschung hat Raimund nie verwunden, sein Liebesglück blieb zerstört. Als Katholik durfte er eine zweite Ehe nicht eingehen. Ein Mädchen, das er schon vor seiner Heirat liebte, das die Eltern, gutbürgerliche Caffeehausbesitzer auf der Jägerzeile, aber dem Schauspieler versagt hatten, Tonie Wagner, verband sich ihm erst nach vielen Jahren in einer Gewissensehe. Die Sehnsucht nach echter Liebe und die Frage nach dem echten Glück geht durch alle Raimundschen Stücke.

Den Reiz der Raimundschen Poesie macht das unvermittelte Ineinander von Realistik und Zauberwelt aus, ähnlich wie E. Th. A. Hoffmann in seinen Novellen den Zusammenstoss von realer Welt und romantischer Märchen- und Gespensterwelt darstellt. Aber es bestehen Unterschiede. Das Unwirkliche bei Raimund ist selten gespenstig. Es ist entweder heitere Zauberposse oder sittlich bedeutsames Zaubermärchen, insofern sittlich bedeutsam, als die Zauberwelt jeweils eine sittliche Idee repräsentiert, von der das Stück getragen ist. Denn Raimund war nur auf der Bühne ein Spassmacher. Im Leben war er schwermütig, ein melancholischer und tiefsinniger Narr im Sinne Shakespeares, der das Dasein ernst nahm und ernst führte. Hinter all seinen Stücken steht eine Idee. Und seine Entwicklung ist nun, dass das Zauber- und Spasshafte immer mehr zurücktritt zu Gunsten des Ethischen. Im „Barometermacher auf der Zauberinsel“ ist der Gegensatz von treuer Liebe und falscher Liebe als tragender Gedanke noch stark umwoben von der reinen Freude am ausgelassenen Spiel, von der Phantasie des Märchens. In den späteren Stücken sind die Erscheinungen aus der unwirklichen Welt Verkörperungen metaphysischer Kräfte und Ideen. Die Stücke folgen nun so: 1824 Der Diamant des Geisterkönigs. 1826 Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär. 1827 Moisasurs Zauberfluch. 1828 Die gefesselte Phantasie. 1828 Alpenkönig und Menschenfeind. 1829 Die unheilbringende Krone und 1833 [recte: 1834] Der Verschwender. Nicht alle Stücke sind geglückt. Aber von denen, die geglückt sind, kann man sagen: sie sind Weihnachtsmärchen für Erwachsene, und mehr als das.

Drei haben sich bis heute auf der Bühne gehalten: „Der Bauer als Millionär“ (1826), „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ (1828) und schliesslich „Der Verschwender (1833 [recte: 1834]). Zeitlich – auf das Ganze der deutschen Literatur gesehen – liegt Raimunds Schaffen also etwa im letzten Jahrzehnt Goethes. Sein erstes Stück „Der Barometermacher“ fällt in das gleiche Jahr, in dem Eckermann in Weimar seinen Dienst antrat, 1823. Und das letzte Stück, „Der Verschwender“ ward ein Jahr nach Goethes Tod geschrieben. Es gibt auch innere Züge, die beide Persönlichkeiten, Raimund und Eckermann, verbinden: die Schlichtheit der persönlichen Haltung, der Sinn für Zufriedenheit, die Freude am Kleinen, die Ablehnung alles Unbescheidenen, Unwahren, Untreuen. Stiftersche Züge, wenn man will, aber vor Stifter. Wenn man festhält: Raimund fällt in das Eckermannsche Jahrzehnt, so hat man ein äusseres und inneres Merkmal. Es ist eine besondere Linie bester deutscher geistiger Werte die hier gepflegt wird und die wir, wenn auch nur als Unterströmung, ja als oppositionelle Unterströmung,

weiter verfolgen können bis zum Jahrhundertende, hier am lautersten verkörpert in Wilhelm Raabe, der ein Jahr vor Goethes Tod geboren und erst 1910 gestorben ist. Im künstlerischen Schaffen ganz verschiedene Naturen, gleichen sich diese beiden Dichter doch darin, dass sie in der menschlichen Echtheit, in der inneren Sitte und der Sittlichkeit die Freiheit einer Nation sehen, nicht in Verfassungen, nicht in Hoheitsrechten, und dass sie in ihrem Schaffen um die Seele des Volkes ringen. Auf Bürgertugend zielten schon die Stücke der Aufklärung, Bürgertugend im Gegensatz zu der fragwürdigen Moral der alten Höfe. Auch Raimund will ein Ethos des Bürgers, im Gegensatz zur neuen Gefährdung durch eine neue Zeitmacht, die des Geldes. Aber er verfällt nicht in den Fehler der Aufklärung, moralische Stücke zu schreiben. Er hebt keinen lehrhaften Zeigefinger. Er bläst eine verwirrend bunte Fülle dichterischer Seifenblasen in die Luft und lässt sie glänzen und schweben. Gewiss, er weiss uns zu rühren, aber mehr als dass er uns rührt, macht er uns lachen. Die Lehren, wenn sie ausgesprochen werden, werden so naiv vorgetragen, dass wir zunächst gar nicht auf den Gedanken kommen, dass sie auch uns gelten. Und wenn sie am Sohluss noch einmal zusammengefasst werden in einem Gesang, einem Couplet, so wirkt das so lustig, dass wir wieder nicht merken, dass wir auf der Schulbank sitzen. Aber das ganze Stück hat uns gepackt, dass unser Herz seine Weisheit in sich aufnimmt, wie man die Luft einsaugt, ohne darüber nachzudenken und darum zu wissen. Und doch lebt man davon.

Raimund hat für die Deutschen des 19. Jahrhunderts was Moral anlangt, bedeutet, was Gellert dem 18. Jahrhundert war. Aber niemand wurde sich dessen bewusst. Der „Bauer als Millionär" verspottet die Neureichen, warnt vor der Dämonie des Geldes. Aber wie kann der Mann im Parkett darauf kommen, dass er belehrt werden soll, wenn ein Stück so phantastisch burlesk beginnt wie eben „Der Bauer als Millionär". Die Eingangsszene ist wieder in einem Feenpalast wie beim „Barometermacher". Aber Raimund hat zugelernt. Dort die Fee auf dem Thron, ein schlichter Reigen, ein kurzer Dialog; mit zwei Sätzen das Ziel der Handlung enthüllend: die Überantwortung der drei Zaubergaben in Menschenhand. Hier in einem Wolkenschloss eine Assemblee von Feen und Zauberern, die gesellschaftlich unterhalten werden, ehe die Feenkönigin kommt. Hören Sie die Bühnenanweisung:

(Grosser Feensaal mit magischen Lampen von verschiedenen Farben, hell beleuchtet, welche, auf Candelabern angebracht, die Coulissen zieren. Im Hintergrunde die Oeffnung eines grossen Bogentores, welches durch einen shawlartigen mit Gold verbrämten Vorhang verdeckt wird. Im Kreise sitzen Bustorius, Zenobius, Antimonia, Selima, Zulma, Lira, der Morgen, die Nacht, der Abend, der Blödsinn, die Trägheit und mehrere allegorische Personen, Zauberer und Feen, die von Zeit zu Zeit von vier Genien, welche als geflügelte Livree-Bediente aus der Luft herabkommen, auf silbernen Tassen mit Confituren bedient werden, worauf die Genien mit den leeren Tassen wieder zurückfliegen. In der Mitte des Theaters spielen zwei Furien, ein Triton und der junge

Borax auf goldenen Instrumenten und bei idealen Notenpulten ein Quartett, von zwei Violinen, Bratschen und Bass. Die Violine hat Solo. Dieses Quartett wird von folgendem Chor begleitet).

Chor. Welch ein herrliches Concert, / Wo sich hoch die Kunst bewährt. / Was ist Amphions Geklimper? / Selbst Apollo ist ein Stümper, / Wenn man solche Künstler hört. / Bravo! Bravo! (Verhallend) Bravo! Bravo! (Allgemeiner Applaus). (Die 4 Geister legen ihre Instrumente weg und verneigen sich. Die Noten werden fortgetragen). Zenobius: Bravissimo, meine Herren! Das haben Sie gut gemacht. (Zum Triton). Besonders Sie! Bustorius: Istén utzék! Ist das schönes Quartett! Von wem ist das componiert? Zenobius: Das Adagio ist von einem Delphin. Bustorius: Und das Furioso? Zenobius: Von einer Furie. Bustorius: Das ist schön. Furie kann am besten machen furioso. Borax: Aber Mama, mich loben s' gar nicht. Antimonia: Sei nur still! Bustorius: Der junge Herr spielt auch nicht übel. Antimonia: (die ihrem Sohn währenddem immer den Schweiss von der Stirne gewischt hat): Nicht übel, verzeihen Sie, das könnte mich beleidigen! Vortrefflich müssen Sie sagen, magnifique; er ist der erste Violonspieler im ganzen Feenreich; das sag' ich Ihnen, ich. Zenobius: Eigentlich sollen das aber erst andere Leute sagen und hernach erst Sie.“ So geht der Dialog weiter, dann meldet ein Diener „Die Fee“, darauf alle „Vivat die Hausfrau“. So wie die Wiener ihr „Vivat der Kaiser!“ zu rufen pflegten, wenn er aus der Hofburg ausfuhr. Die Fee trägt vor, warum sie ihre Gäste geladen hat, und die eigentliche Handlung beginnt.

Welche Freude an spielerischen Einfällen, dies Quiproquo vorauszuschicken! Und ebenso graziös phantastisch schliesst die Versammlung. Die Fee will ihren Gästen zum Abschied noch ein Glas Punsch anbieten. Darauf Bustorius, der Zauberer aus Ungarland: „Was Ponsch? Nichts Ponsch, ist schon 5 Uhr früh. Lassen Sie Wagen vorfahren. Wo ist mein Fiaker Nr. 243? Zenobius: Die Wägen herbei. (Alles bricht auf, nimmt die Mäntel etc. Der mittlere Vorhang geht auf, man sieht in eine Wolkenstrasse. In der Ferne sind die beleuchteten Fenster einiger Feenschlösser. Die Wolkenwagen fahren vor, und gerade in die Coulisse ab, nicht durch die Luft. Zwei Diener mit Fackeln.) Ein Feendiener (ruft). Fiaker 243 vorfahren! Zenobius: Es ist noch stockfinster draus. (Es geschieht; Bustorius steigt ein, sein Diener springt hinten auf und ruft:) Nach Haus! (Ein zweiter Wagen mit zwei Laternen folgt. Antimonia steigt ein und fährt fort. Lacrimosa ruft nach). Kommen S' gut nach Haus! vergessen S' nicht auf mich! Sie, Herr Vetter, ich lass' Ihnen einspannen bis nach Haus. Ajaxerle: Ei bewahr'! Ich hab' ja mein Laternbüble da. He! Ruft's ihn doch! Ein Feendiener. He! Laternbub! Ein kleiner Genius (mit einer Laterne springt herein) Hier, Euer Gnaden! Ajaxerle: Voraus, Spitzbüble! (Unter allgemeinem Lärmen und Empfehlungen: Kommen Sie gut nach Haus u.s.w. fällt der Vorhang vor).“ Ist dieser kleine Genius mit der Laterne nicht so recht ein Bruder der kleinen Barockengel,[9] wie sie in den Kirchen Wiens hinter jedem und über jedem Altar hervorlugen?

9 Handschriftliche Notiz am Rand: Barockengel.

Dabei ist diese ganze Szene den Kundigen eine Homerparodie. Wie der Raub der Helena und der Trojakrieg entsteht, weil die Zwietracht, die discordia, einen goldenen Apfel mit der Aufschrift „der Schönsten" unter die Götterversammlung auf dem Olymp wirft und wie die Menschen den Streit der Götter und Göttinnen auszutragen haben, so ist bei Raimund der Anlass für die Erdenhandlung des Bauers Wurzel und der Seinen der Zwist zwischen der Fee und dem Neid, dem mächtigen Fürsten der Galle, der gekränkt ist, weil die Fee seine Werbung abgewiesen hat.

Wenn dieses Stück Raimunds rückwärts bis auf Homer reicht, so hat es bis in unsere Zeit hinein gewirkt, durch seinen Einfluss auf Hugo von Hofmannsthal. Ja ich bin überzeugt, dass der „Rosenkavalier" aus diesem Spiel Raimunds seine Konzeption herleitet. Kulturboden Altösterreichs.

Es sind nicht nur verwandte Motive wie das der Symbolik der Uhren – die Marschällin im „Rosenkavalier" hält die Uhren an, damit die Jugend ihr nicht entfliehe – auch bei Raimund gebietet die Jugend, hier freilich als allegorische Gestalt auftretend, den Uhren und stellt sie um, es ist nicht nur die Parallelität des neureichen Wiener Bürgers Faninal und seiner Lakaien mit dem neureichen Bauer Wurzel und seinem Diener, sondern es ist vor allem die grosse Szene, da die „Jugend" in Wurzels Palast erscheint, in der das Auftreten des Rosenkavaliers mit der Rose im Haus des Faninal vorgebildet ist. Der Diener meldet: Euer Gnaden, ein junger Herr ist g'fahren kommen in ein' goldenen Wagen, der voller Blumen ist, und zwei Rappen vorn, die er kaum erhalten kann, und hinter'n Wagen tanzen lauter Pagen und rosenfarbene Kammerjungfern her. Er will mit Ihnen reden. Wurzel: Wie heisst er denn? Lorenz: Eh, das weiss ich nicht. Er sagt, er ist die Jugend. Wurzel: Ah, ein Jugendfreund wird er gesagt haben. Gleich lasst ihn herein. Das ist a prächtige Visite! – Champagner tragt's 'rauf, Ihr verdammten Kerls! Ich bin doch ein glücklicher Mann, die schönsten Leut' kommen zu mir".

Und nun tritt die „Jugend" auf. Sie nimmt von Wurzel Abschied und macht ihn zum alten Mann. Eine grosse Szene. „Grüss dich der Himmel Brüderchen! Du nimmst es doch nicht übel, dass ich meine persönliche Aufwartung mache?" Wurzel ist frappiert über das „Du" und das „Brüderchen" von einem Fremden, doch wagt er einem so vornehmen, prächtigen Besucher gegenüber keinen Einwand. Er stellt sich, als ob er den alten Freund kenne und ahnt doch nicht, wen er vor sich hat. Die „Jugend" hilft ihm auf: „Wir sind ja schon zusammen auf die Welt gekommen, weisst du denn das nicht mehr?" – Ja, ja! Ich erinnere mich schon. Nachmittags wars und geregnet hats auch."– Wir sind auch miteinander in die Schule gegangen. Weisst du denn das auch nicht? Wir sind ja auf einer Bank gesessen. „Ja, richtig, auf der Schandbank sind wir gesessen." Und wie wir beide zwanzig Jahre alt waren, haben wir die ganze Gemeinde geprügelt." „O das war ein Hauptjux." „Und getrunken haben wir. Du hast mich ja in alle Wirtshäuser herumgeschleppt. Wir waren ja alle Tage sternhagelvoll besoffen. Kurz wir waren ein paar wahre Lumpen." Wurzel (beiseite): „Er muss doch eine Spur von mir haben, er kennt mich doch. Bruder, schlag ein!, wir

wollens noch sein! Schlag ein Bruderherz.“ Aber die „Jugend“ schlägt eben nicht ein. Sie gibt ihm den Abschied: „Also adjeu lieber Bruder. Verzeihe mir, was ich dir Leides getan, du lieber, guter Kerl du! Denn ich bin auch ein guter Junge, habe lange genug mit dir ausgehalten. Du warst mein intimster Freund, aber du bist ein zu liederliches Tuch.“ Und nun singen sie ihr Abschiedsduett. Erst die „Jugend“: „Brüderlein fein, Brüderlein fein. Musst mir ja nicht böse sein! Scheint die Sonne noch so schön. Einmal muss sie untergehn.“ – Und als Wurzel ihr 10 000 Taler für [i]hr Bleiben bietet: „Nein, nein, nein, nein, Brüderlein fein, Brüderlein fein. Sag mir nur, was fällt dir ein. Geld kann vieles in der Welt. Jugend kauft man nicht ums Geld. Brüderlein fein, Brüderlein fein. Es muss geschieden sein.“ Sie tanzen zusammen. Wie die Jugend ihn los lässt, ist Wurzel ein alter Mann. Soviel vom „Bauer als Millionär.“

Im „Alpenkönig und der Menschenfeind“ wird der Buchhändler Rappelkopf von seinem Menschenhass, durch den seine Familie in tiefstem Kummer lebt, dadurch geheilt, dass der Alpenkönig ihm entgegentritt und zwar in seiner, Rappelkopfs eigener Maske und Gestalt, und ihm sein ganzes Verhalten vorspielt. Eine grotesk grossartige Durchführung des Doppelgängermotivs, die hart an die Grenze des Tragischen führt. Das Stück lief über alle Bühnen, wurde ins Englische übersetzt und in London und Amerika gegeben. In meinen „Essays um Goethe“[10] habe ich über das Spiel geschrieben und kann es deshalb hier übergehen und nun von Raimunds bekanntestem Werk sprechen, dem „Verschwender“.

Raimund nennt den „Verschwender“ ein Originalzaubermärchen. Es ist das letzte Stück des Dichters und dasjenige, in dem die Zauberwelt am meisten zurücktritt. Drei Personen stehen im Mittelpunkt der Handlung: der reiche Herr, der treue Diener und der untreue Diener. Der Herr ist ein vornehm denkender, aber leichtsinniger junger Mann, ein gutmütiger Verschwender seines Reichtumes. Der untreue Diener, der Kammerdiener Wolf bemächtigt sich allmählich seines Besitzes. Aber der treue Valentin nimmt zuletzt den verarmten Herrn auf und bietet ihm einen Platz in seinem Heim. Das ist die Handlung in der Sphäre der wirklichen Welt. Aus der unwirklichen Welt stammt die Fee Cheristane. Sie ist auf die Erde gesandt, um Gutes zu stiften. Aber wehe ihr, wenn sie Unwürdige beglückt und Menschen hilft, die diese Hilfe nicht verdienen. Sie hat Julius v. Flottwell schon als Knaben gesehen und geliebt und deshalb seinen Vater unermesslich reich gemacht. Dann ist sie – nun nicht mehr Fee, sondern als Bauernmädchen Menschenkind – Flottwell im Walde auf der Jagd begegnet und lebt dort nun als seine Verlobte. Während er seine Braut jetzt als Gattin heimführen will – und hier setzt das Stück ein – hat sie sich dazu durchgerungen, auf ihre Liebe zu verzichten und in ihr Feenreich zurückzukehren, damit er, vom Leben in die Schule genommen, sich wandele.[11]

10 Vgl. Anm. 4.

11 Passage gestrichen: Flottwell will in der Trostlosigkeit seiner Liebe das Dasein wegwerfen. Sie aber erbittet sich von ihm nur ein Jahr seines Lebens, das er ihr gern anbietet. Das ist die phantastische Voraussetzung, die wir hinnehmen müssen, wie sie ist.

Cheristane hat eingesehen, dass der Reichtum, den sie dem Geliebten in den Schoss geworfen, nur sein Verderben geworden ist. Sie will helfen, ihn zu seinem besseren Selbst zurückzuleiten. Sie schafft ihm einen Schutzgeist, Azur, der ihm in der Gestalt eines Bettlers immer wieder in den Weg tritt, warnend, sein eigenes Schicksal vorwegnehmend.

Raimunds Stücke sind immer ein Bejahen, ein Trotzdem. Je dunkler sein persönliches Leben war, um so mehr rettet er seinen Glauben in seine Dichtung. Diese Dichtungen stellen sich der Schicksalstragödie entgegen. Aus dem Jenseitigen kommen dem Menschen helfende Kräfte und vor allem: der Mensch ist seines Glückes Schmied, er kann es wenigstens sein und soll es lernen. Es ist wie eine eindeutige Absage an alle Schicksalstragik Werners, Müllners und des jungen Grillparzer, dessen „Ahnfrau" 1819 in Wien aufgeführt worden war, – es ist Wort für Wort programmatisch[12] wenn der Feengeist Azur über Flottwell sagt:

„Kein Fatum herrsch' auf seinen Lebenswegen, / Er selber bring' sich Unheil oder Segen. / Er selbst vermag sich nur allein zu warnen, / Mit Unglück kann er selbst sich nur umgarnen, / Und da er frei von allen Schicksalsketten, / Kann ihn sein Ich auch nur von Schmach erretten." Der erste Akt schildert Flottwells verschwenderisches Leben in seinem Schloss. Die Bühnenanweisung der ersten Szene lautet: „Vorsaal in Flottwell's Schloss, mit Mittel- und vier Seitentüren, vorne ein Fenster. Dienerschaft in reicher Livree ist im Saale beschäftigt. Einige tragen auf silbernen Tassen Kaffee, Thee, Champagner, ausgebürstete Kleider nach den Gemächern der Gäste. Fritz und Johann ordnen an. Ein paar Jäger putzen Gewehre." Dann setzt der Chor, bestehend eben aus den Dienern und Jägern ein: „Hurtig! Hurtig! macht doch weiter, / Holt Champagner, Kaffee, Rum! / Bringt den Gästen ihre Kleider, / Tummelt Euch ein wenig um! / Alles sei hier vornehm, gross, / In des reichen Flottwell's Schloss!" Die innere und äussere Situation Flottwells wird in den Dienergesprächen exponiert. Dann tritt er selbst auf, der Schwarm der Gäste, nur Schmarotzer und kein wirklicher Freund unter ihnen, – der Baumeister, der ein neues grösseres Schloss bauen soll und der den Kammerdiener Wolf besticht, damit sein Entwurf gewählt werde und nicht ein anderer. Den schmeichelnden Gästen sagt Flottwell: „O wär ich überreich! Ich wünschte es nur zu sein, um meine Schätze mit der Welt zu teilen. Was ist der Mammon auch! Das Geld ist viel zu sehr geachtet. D'rum ist's so stolz. Es will nie in des armen Mannes Tasche bleiben und strömt nur stets dem Reichen wieder zu. – O lobt mich nicht so viel. Ich habe kein Verdienst als meines Vaters Gold. – Mein Glück ist kühn, es fordert mich heraus; ich will mein Dasein grossartig geniessen; und sucht mich Sorge, lass' ich mich verleugnen. – Die Welt ist gut, und Lieb' und Freundschaft unsres Lebens schönste Sterne! Düstern Philosophen glaub' ich nicht."

Die Sprache Raimunds hat verschiedenste Schichten. Einmal die Verssprache, Trochäen oder Jamben, aber auch in Alexandrinern in arienhaften Liedern oder

12 Gestrichen: für Raimunds Kunst.

Chorgesängen. Eine zweite Schicht ist die gewöhnliche, eine dritte ist die gehobene Prosa, wie ich sie eben verlesen habe, jambisch gehalten, in Metrum und Sprache zum Vers neigend. Sie muss heute vom Schauspieler sehr realistisch genommen werden, sonst haben wir leicht das Gefühl von „Edelkitsch“. Aber es ist kein Zweifel, Raimunds eigene Zeit, also das Biedermeier, wollte diese Prosa pathetisch gefühlvoll hören. Eine letzte Schicht ist die unmittelbare Umgangssprache des Wiener Volkes, humorvoll witzig, derb, auch grob, dazu mundartlich gefärbt. Dieser vielfachen Schichtung, die wechselnd jeden ansprach, verdanken die Stücke einen Teil ihres Erfolges. Dazu trat aber weiter, dass die Bürger sich selbst auf der Bühne sahen, nicht Judith, Sappho oder Medea, aber doch dies ihr Dasein, so realistisch es immerhin abgezeichnet war, poetisch verklärt durch den Hintergrund der Feenwelt. Der Wiener Bürger von guten Feen bedient, das tat ihm wohl! Und ein katholisches Volk, gewöhnt an die Heiligen und den Gnadenschatz der Kirche, ist leicht geneigt an eine überwirkliche Welt zu glauben und an deren Beistand als der protestantische Norden. Und dann waren die Stücke so aktuell. Es war die Zeit des beginnenden Kapitalismus. Einzelne, durch den Krieg oder Industrie oder Spekulation reich geworden, hoben sich plötzlich mächtig aus der Schicht der übrigen Bürger heraus. Andere sanken in Elend und Armut. Das Geld, das in den Theaterstücken des 18. Jahrhunderts kaum dem Worte nach existierte, spielt jetzt eine ganz grosse Rolle. Fast in allen Stücken Raimunds. Und eine gefährliche Rolle! Es verdirbt die Charaktere. Die Zeit ist dumpf. Sie hat keine grossen Schicksale, weder im Kriegerischen noch im Politischen. Metternich herrscht. Nicht die Politik ist das Schicksal, wie Napoleon gesagt, sondern das Geld wird das Schicksal. Und Raimund stemmt sich dem entgegen. Er ficht – ich betonte es schon – für die anständige Gesinnung, für Ehrlichkeit, für Geradheit und vor allem auch gegen Geldgier für die Zufriedenheit. Das ist die aktuelle Problematik, die das Theaterpublikum des 19. Jahrhunderts heraushörte. Und sie machte Raimunds Stücke so beliebt. Und dann das gute Herz! Raimund selbst hatte es. Er war gutmütig. Und guter Mut und Gutmütigkeit, die herrschen auch in seinen Stücken. Aber es ist eine kernige Gutmütigkeit, unter Umständen eine grobe, nie eine sentimentale. Die kleinen Leute in seinen Dramen sind alle echt, gewachsen, bodenverwurzelt und eben Wiener. „Das sollst du schon wissen / Das ist ja bekannt / Am sichersten ruht man im Oestreicher Land.“ Schliesslich die Augenweide. Man kann kein anderes Wort wählen. Die Bühnen müssen einen grossen Fundus und Apparat gehabt haben. Immer wieder verwandelt sich die Szene für die Schaulust der Wiener. Felsen tun sich auf, Gärten entstehen, Genien schweben durch die Lüfte in Sonnenwolken, Zauberspuk und Zaubertiere aller Art erscheinen. Donnerschläge, Gewitter, Mond- und Sonnenaufgänge. Im 18. Jahrhundert gab es in Paris vorübergehend eine Theaterkunst, die, ohne Worte, ohne Handlung, nur immer neue Prospekte zeigte, Triumph des Bühnenmalers über die anderen Künste. So liebt es auch Raimund, Tableaux zu zeigen, die er genau in den Bühnenanweisungen beschreibt, vor allem Alpen-

landschaften. Zu all diesen Künsten des Malerischen traten bei Raimund, gleichfalls aus der Barockoper stammend, Tanzeinlagen und Musik. Es waren Stücke, die nicht von der Literatur her kamen, sondern vom Mimus, vom gespielten Theater, nicht am Schreibtisch, sondern zwischen den Kulissen geboren.

Um nun auf den „Verschwender" zurückzukommen: Der zweite Akt, um drei Jahre später als der erste, spielt im neuerbauten Schloss, im Tafelsaale, und beginnt wieder mit einem Chorlied, diesmal der jubelnden Gäste, aber schon sitzt der Geist Azur mahnend im Bettlergewande auf den Stufen. Eine neue Liebeshandlung schliesst mit einer Entführung. Flottwell flieht mit der Geliebten nach London. Der dritte Akt um zwanzig Jahre später: Flottwell hat Frau und Kind und Vermögen verloren. Ein Bettler, sucht er sein altes Schloss auf, das jetzt dem Kammerdiener Wolf gehört. Aber auch der ist nicht glücklich, ist krank, vom Tode gezeichnet. Glücklich ist nur der treue Diener Valentin. Der hat seine Rosel geheiratet, die einst bei Flottwell Kammermädchen gewesen und, vom Kammerdiener Wolf zu Unrecht des Diebstahls beschuldigt, aus dem Schloss gewiesen war. Valentin ist jetzt Tischlermeister, und sie ist die Meisterin, und fünf kleine Kinder, die Liesel, der Michel, der Hansel, der Hiesel und der Pepi, spielen um sie herum. Dieser dritte Akt ist gerade durch diese Kinderszenen berühmt geworden. Sie sind die besten und echtesten Kinderszenen, die es überhaupt auf der deutschen Bühne gibt. Als ob Bilder von Ludwig Richter lebendig geworden wären, aber ins Wienerische getaucht und in Humor. Der Vater hat seinen früheren Herrn ins Haus genommen. Es stellt sich heraus, dass es dessen 50. Geburtstag ist. Flottwell: „Als die Sonne sank ward ich geboren. Wenn sie wieder sinken wird, wo werd ich sein?" (Versinkt in Nachdenken).

Hiesel zu Hansel: „Da bin ich vergnügter, wenn mein Geburtstag ist." Hansel: „Ja, er ist schon fünfzigmal geboren, da g'wöhnt man's halt."

Wir wollen die Handlung und wie alles durch die Fee und den Zaubergeist doch noch zu einem guten Ende kommt, nicht verfolgen. Das gute Ende gehört zu diesen Stücken. Der „Barometermacher auf der Zauberinsel" schliesst schlagerartig mit dem Chorgesang: „Man muss stets lustig sein / Und sich des Lebens freun / Ausser man hat kein Geld / Nachher ist's freilich g'fehlt / Hab ich nicht recht? / Nu, wenn S' erlauben!" Im „Bauer als Millionär" beginnt der Schlussgesang „Vergessen ist schön / Und 's ist gar nicht schwer / Denn was man vergisst / Davon weiss man nichts mehr." Diese Schlusslieder nehmen zumeist noch einmal die Lehre des Stückes auf, eben die Lebensfreude, oder das Vergessenkönnen, oder im „Alpenkönig" die Selbsterkenntnis. Der erste Vers: „Erkenntnis, du lieblich strahlender Stern / Dich suchet nicht jeder. Dich wünscht mancher fern. / Zum Beispiel die Leute, die uns oft betrügen / Die wollen nicht erkannt sein, sonst würden s' nicht lügen." Oder im „Verschwender", während vor einem herrlichen Alpentableau unter Jodeln die Kühe abgetrieben werden: „Die Küh treiben die Sennrinnen just von der Alm / Genügsamkeit bleibt doch die köstlichste Salm / Der Reiche liegt schlaflos im goldenen Saal / Doch

kummerlos schlummert die Kuh in dem Stall.“ – Wobei die betonten dreimaligen U-Laute das zufriedene Brummen der Tiere im Stall malen.

Raimund war wohl der berühmteste deutsche Schauspieler seiner Zeit und neben Schiller der beliebteste Bühnendichter. Beides war in ihm, heiterster Humor und tragische Dämonie. Und dadurch ergriff er. Seine Gastspielreisen waren Siegeszüge. Aber mitten in den Triumphen konnte ihn eine schwere Hypochondrie packen. So musste er in München sein Gastspiel plötzlich abbrechen, um sich in den Bergen zu erholen. Dort geschah es, wie er die Gaststube betrat, dass ein Singvogel im Käfig die ersten Takte eines seiner Lieder aus dem „Bauer als Millionär“ pfiff. Raimund sagte: „Du guter Narr. Kennst du auch den armen Raimund?“ Und dann unter Tränen: „Sehn Sie, da gefällt mirs. Da bin ich jetzt wie zu Hause.“ Und sein Schwermutsanfall war überwunden. In München hatte Raimund vielleicht neben Wien den günstigsten Boden, die Hofgesellschaft, die Universität, die Künstler- und Bürgerkreise, alles huldigte ihm.

Aber auch im Hamburger Stadttheater war der Erfolg ungeheuer. Das Berliner Publikum schüttelte bei der ersten Aufführung die nüchternen Köpfe, aber dann gelang es Raimunds Schauspielkunst, alle Widerstände zu überwinden. Wie Grillparzer in Wien, trat hier Willibald Alexis in Berlin für ihn ein. In der Metternich- und Bismarckzeit war Raimund auf den Spielplänen fest verankert. Erst der Naturalismus um 1880, durch den Georg Büchner hoch kam, war Raimund abträgig. Aber auch dann blieben seine Lieder noch volkstümlich. Aus dem „Alpenkönig“ das „So leb denn wohl Du stilles Haus. / Wir ziehn betrübt aus dir hinaus.“ Oder aus dem „Bauer als Millionär“ der Abschied der Jugend „Brüderlein fein, Brüderlein fein. Musst mir ja nicht böse sein.“[13] Am berühmtesten Valentins Hobellied aus dem „Verschwender“: „Da streiten sich die Leut herum / Oft um den Wert des Glücks. / Der eine heisst den andern dumm / Am End weiss keiner nix / Das ist der allerärmste Mann, der andre viel zu reich / Das Schicksal setzt den Hobel an / Und hobelt s’ beide gleich.“ Und der letzte Vers: „Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub / Und zupft mich: Brüderl kumm / Da stell ich mich im Anfang taub / Und schau mich gar nicht um. / Doch sagt er: Lieber Valentin. Mach keine Umständ, geh! / Da leg ich meinen Hobel hin und sag der Welt Adje.“ –

Diese Stunde sollte nur allzu schnell eintreten. Von Raimunds schweren Melancholien war schon die Rede. Bekannt ist die Anekdote von dem Wiener Arzt, zu dem ein Patient kommt und über Hypochondrie klagt. Der Arzt rät ihm: „Da gehn Sie zu Raimund ins Theater, da werden Sie fröhlich, da lachen Sie sich tot.“ Der Patient war Raimund selber. In einem Anfall von Schwermut und in dem falschen Glauben, ein Hund, der ihn gebissen, sei toll, schoss sich der Dichter Ende August 1836 eine Kugel in den Kopf. Er war 36 [recte: 46] Jahre alt geworden. „Gott anbeten“, auf einen Zettel geschrieben.

13 Die folgenden Verse des Liedes sind gestrichen.

Die Trennung zwischen Volkstheater und literarischem Theater war in Wien immer streng. Das Burgtheater war seit Joseph II. dem französischen Schauspiel, dem geregelten Drama vorbehalten. Aber 1885 wurde der „Verschwender" zum ersten Male auch hier gegeben. Später wurden auch andere Stücke Raimunds burgtheaterfähig, und heute gilt Raimund nach Grillparzer als der grösste Dramatiker Oesterreichs. Auch im Reich hat Raimund seine feste Stellung. Das Berliner Staatstheater brachte – um nur von dem letzten Jahrzehnt zu reden[14] – 1917 den „Alpenkönig" und 1921 „Die gefesselte Phantasie". Max Reinhardt schuf im Deutschen Theater eine grossartige Aufführung des „Alpenkönigs", Hilpert gab 1937 dasselbe Stück und 1938 den „Bauer als Millionär". Fehling inszenierte 1936 die „Gefesselte Phantasie" mit Käte Gold als Phantasie. In Dresden, Hamburg, Düsseldorf, in Frankfurt gab man den „Alpenkönig". In Wien war Hermann Thimig, in Frankfurt Toni Impekoven ein ausgezeichneter Rappelkopf.[15]

Es hatte Raimund vergrämt, dass die Wiener gegen Ende seines Lebens anfingen, einem neuen Bühnenstern zuzulaufen, der nichts anderes wollte, als durch seine Volksstücke sein Publikum lachen machen. Raimund sah mit Recht darin einen Abstieg der Kunst, einen Verrat an ihrer Würde und Aufgabe. Das war Johann Nestroy. Geboren in Wien 1802 [recte: 1801], gestorben 1862, trat er als Komiker im Theater an der Wien auf und wurde bald auch Bühnendichter. Das Unwirkliche spielt in seinen Stücken keine Rolle. Kein Wolkenhimmel mehr und keine Flugmaschinen, sei denn zu Zwecken blosser Travestie. Aber für Raimund war dieses Unwirkliche gerade Symbol einer tieferen Wirklichkeit gewesen. Und eben diese ging Nestroy verloren. Um so mehr griff er zum Ton der Hanswurstiaden zurück, derb und realistisch, frivol und zynisch. Er lässt zumeist irgendein liebendes Paar siegreich über alle Widerstände der Väter oder des Vormundes mit Hilfe der lustigen Person triumphieren.

Im übrigen lebte er von der Parodie. Er parodierte Goethe, Schiller und Grillparzer und in seinem „Lumpaci Vagabundus" auch Raimunds „Verschwender" und zwar noch im selben Jahre 1833.[16] Er travestiert Hebbels „Judith" und Wagners „Tannhäuser". Seine „Revolution in Krähwinkel" [recte: „Freiheit in Krähwinkel"] verspottet die Ereignisse von 1848. Sein Lustspiel „Einen Jux will er sich machen" wurde vor einigen Jahren hier in Frankfurt gegeben, und mit Erfolg. Trotz allem Einwand gegen ihn: Nicht nur Raimund und Grillparzer, sondern auch Raimund und Nestroy gehören zusammen und zwar als die beiden Beherrscher des Volkstheaters in Wien in der Zeit zwischen

14 Die Bemerkung deutet, wenn Beutler nicht die letzten Jahrzehnte meint, darauf hin, dass er möglicherweise auf Vorarbeiten zur Vorlesung aus den dreißiger Jahren zurückgreift.

15 Gestrichen: A[p]pell: wohl Hinweis an die Theater, Raimund zu spielen.

16 Ein verbreiteter Irrtum, der vermutlich auf Josef Nadler zurückgeht (*Das österreichische Volksstück*, Augsburg 1921, S. 9; *Österreichische Literaturgeschichte*, Linz a. D. 1948, S. 317); Nestroys Posse hatte am 11. April 1833 Premiere, also fast ein Jahr vor *Der Verschwender* (20. Februar 1834).

1815 und 1848, einer Epoche, in der auch die Wiener Volksmusik in den Tanzweisen von Johann Strauss (1804–1849) vom Wurzelboden der Vorstadt aus nicht nur Deutschland, sondern die Welt eroberte. Es war das alles noch die Welt des alten Wiens, von der wir gesprochen haben. Der grosse Ring der Stadtbefestigung mit den alten sturmerprobten Mauern, Türmen und Basteien und Glacis ist erst 1857 gefallen. Mit der grossen Stadterweiterung und den Ringstraßenpalästen trat für Wien nun eine neue Epoche an.[17]

17 Handschriftliche Notiz am Schluss des Typoskripts: Hintergrund der Freimaurerei.

Buchbesprechungen

Philipp Hafner: *Burlesken und Prosa. Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte*. Hrsg. von Johann Sonnleitner (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Band 2). Wien: Lehner 2007. 381 Seiten. ISBN 978–3–901749–35–3. € 25,30.

Man stelle sich vor, die junge Effi reagierte im großen Gartensaal des Hohen-Cremmer Herrenhauses auf Innstettens Werbung wie Angela, Tochter eines ehemaligen Kaufmanns und nun „von seinen Mitteln lebenden" Landhausbesitzers, auf das Ansuchen des alten Anselmo: „[G]ehen sie lieber in ein Krankenhaus, und bereiten sie sich zum Tode, der ihnen schon auf dem Genücke sitzt, als mit einem Mädel von meinen Jahren sich trauen zu lassen" (S. 114). Den Unterschied der Gattungen einmal beiseite gelassen, zeigt die Undenkbarkeit einer solchen Replik im neueren realistischen Gesellschaftsroman, wie sehr sich die Lage der höheren Töchter seit der Aufklärung verschlechtert hat. „Ich bin nicht willens, die Zahl jener unglückseligen Fraun zu vermehren, welche aus Furcht ihren Eltern zu widersprechen und sich dadurch ihren Haß und Zorn über den Hals zu laden, einen jeden Mann, den ihnen die Eltern vorschlagen, ohne der [ge]ringsten Neigung ihre Hand reichen. Wir sehn die traurigste Beyspiele hievon, ich will einen Mann, den ich lieben kann" (ebd.). Der Ton der ‚guten Gesellschaft', der die Briests wie die Einhorns angehören, hat sich enorm verfeinert, aber ihre Sitten haben sich drastisch verroht. *Der förchterlichen Hexe Megära zweyter Teil*, in dessen zauberischem Schutzraum sich das junge Landedelfräulein gegenüber Vater und unliebsamem Bewerber noch behaupten kann, ist sicher kein Emanzipationsstück, das die Gesellschafts-Gespenster aus dem Männerhaus türenschlagend vertreibt. Wenn am Ende keine Hochzeit stattfindet, auch nicht die mit dem eigentlich passablen Leander, so ist das keine Wirkung der verabschiedeten Daseinslüge, sondern die eigentümliche Konsequenz eines jungen Dramatikers, der nicht nur „Rache", sondern auch Liebes-„Sehnsucht" (S. 161) in eine „dauerhafte Freundschaft" verwandeln möchte.

Es ist sehr zu begrüßen, daß das Werk des herausragenden und doch eher unbekannten Autors Philipp Hafner – „um die Wette gelobet, geschimpfet […], und nun beynahe vergessen" (S. 329) – erneut in einer Hardcover-Ausgabe – also keineswegs „in Runzeln gebunden" (S. 176) – zugänglich und lesbar wird. Nach dem ersten Band – *Komödien*[1] – liegt nun der Folgeband *Burlesken und Prosa*, ebenfalls von Johann Sonnleitner herausgegeben, vor und lenkt den Blick nicht nur auf den „Volksdichter" (S. 378), sondern auch auf den Satiriker und Theatertheoretiker.

1 Vgl. Rezension von Eduard Beutner, *Nestroyana* 22 (2002), S. 156–158.

Der Band enthält in buchstaben- und zeichengetreuer Wiedergabe Hafners ‚restliche' Dramen. Warum sie „Burlesken" und nicht auch „Komödien" heißen, bleibt unbeantwortet. Im *Brief eines neuen Komödienschreibers an einen Schauspieler* und im anschließenden *Neuen Schauspiel* erweist sich Hafner als literarischer Parodist der auf den Hund gekommenen Canevas-Praxis der Stegreif-Bühnen. Der als Vorspiel dienende Einakter *Die reisenden Komödianten* und das anschließende Lustspiel *Der von den dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo* zeigen Hafner als einen bühnengewandten, theaterreflexiven Dramatiker, der als versierter Schriftsteller alle Register des herkömmlichen und ‚modernen' (reformierten) Theaterspiels zu bedienen versteht. Mit dem zweiten Teil der *Förchterlichen Hexe Megära*, der das Ende der ‚Maschinenkomödie' und des ‚Zauberstücks' verkündet, schließt die „Burlesken"-Abteilung.

Unter „Prosa" folgen Hafners *Satyrische Briefe*, ein *Verzeichniß der in dem Bücherschranke des jüngst verstorbenen Herrn Onuphrius Foppers vorgefundenen Bücher* und die beiden *Hanswurstischen Träume*. Letztere werfen in Form fingierter Traumberichte (Monat für Monat zwei Jahre lang) satirische Schlaglichter auf ebenso allgemeine wie zeittypische Mißstände im öffentlichen und privaten Leben. In wechselnden Rollen (als geplagte Kammerjungfer, schöne Witwe, bestialischer Vater, doppelter Ehemann, patriotischer Barbier, krummer Tanzmeister, schöner Apfel usw.) erlebt Hanswurst die Gebrechen seiner Zeit körpernah und handgreiflich, bis er – wie viele Jahre später noch Windsor McCays Little Nemo – befreit oder enttäuscht erwacht.

Rund ein Drittel des Bandes füllen abschließend „Materialien zur Wiener Theaterdebatte". Darunter fallen teils programmatische Artikel, die im Sinne der Gottsched'schen Theaterreform die Initiativen auf die Deutsche Schaubühne in Wien übertragen wollen, teils Berichte, die von der Theaterwirklichkeit in Wien Zeugnis ablegen. Als Autoren treten u. a. Mitglieder der ‚Deutschen Gesellschaft' hervor. Den Anstoß für die Debatte über Mißstände und Reformbedürftigkeit des Wiener Theaters gaben Joseph Heinrich Engelschalls *Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne in Wien*. Hafner beteiligte sich mit einer kritischen Entgegnung an der lebhaften Diskussion. Dabei erklärte er sich weder eindeutig für das Gottsched'sche Reformprogramm noch für die heimische Hanswurst-, Bernardon- und Stegreif-Tradition; vielmehr nahm er eine vermittelnde Position ein, die bei aller Sympathie mit Grundbegriffen der Aufklärung (Zusammenhang der Kenntnisse des „Nutzbaren und Angenehmen" mit gutem Geschmack, guter Sitte und vollkommenem Glück im Staate und demzufolge Anerkennung einer „Aufsicht"), aber doch den Reformern Widersprüche und Parteilichkeit vorhielt. Mit den Mitteln der Aufklärung unterzieht er die „wohlmeinenden Absichten" (S. 273) der Aufklärer einer gründlichen Kritik. Von Anfang an wird klar, daß die Hanswurst-Debatte keineswegs nur die Präsenz einer einzelnen Figur auf der Bühne betrifft. Verhandelt werden grundsätzlich Lage und Zukunft des Deutschen Schauspiels in Wien. Die Hanswurst-Figur ist dabei nur der Exponent einer komplexen Situa-

tion: Im Rahmen aufklärerischer Reformarbeit geht es um das Selbstverständnis einer national spezifischen Theaterkultur (im Vergleich mit dem italienischen und besonders französischen Theater, das den Gottschedianern als Muster gilt) und ihre Kanonisierung im Zeichen des ‚guten Geschmacks'; insbesondere geht es um die Bedeutung der Sprache, das Profil des neuen Schauspielers und seiner Spielweise (natürliche versus akrobatische „Stellungen", S. 280), die Vereinheitlichung der Dramenvielfalt, die Poetik der Dramentexte (‚Realismus' der „Veränderungen" versus ‚Klassizismus' der „regelmäßigen Unveränderung", S. 280 f.), die Regulierung der dramatischen, insbesondere komischen Wirkung, die Maßregelung des Publikums und die Finanzierung im Zeichen knapperer Haushalte.

Schon diese kurzen Hinweise zeigen, wie reich der Band in seinem Textangebot ausfällt. Umso bedauerlicher ist seine editorische Sparsamkeit. Gleich einem späten Nachhall der mittlerweile eher obsoleten Rede vom Verschwinden des Autors hat sich diesmal der Herausgeber zurückgezogen und gönnt dem interessierten Publikum kein Wort der Einführung oder Erklärung (abgesehen vom Klappentext). Natürlich dirigiert er als ‚Puppenspieler' seiner Texte deren Auftritte. Aber weder finden sich Quellenhinweise (was die Stücke betrifft), noch sonstige Kommentare (was bot demgegenüber Ernst Baum in seiner zweibändigen Ausgabe der *Gesammelten Werke* von 1914/15 an Einleitung – 160 Seiten! –, Anmerkungen, Bibliographie und Erläuterungen). Gelegentlich begegnen im Text Emendationen. Aber gerade diese vermitteln eher einen diffusen Eindruck von editorischer Pflege. Um mir nicht den Vorwurf zuzuziehen, bloß nach „Stachels […] kritische[m] Fanghund" (S. 178) zu urteilen, hier drei Beispiele: S. 15, Z. 13 v. o.: Die Ergänzung „erscheinen" erscheint mir überflüssig, weil der Satz in der gewählten Form, keineswegs korrupt, verständlich ist. S. 114, Z. 9 v. o.: Die ‚Verbesserung' von „ringsten" zu „[ge]ringsten" ist ebenfalls unnötig. Einmal wird „wider" zu „wi[e]der" verbessert (S. 186, Z. 9 v. o.], dann aber – 5 Zeilen später und auf S. 202, Z. 22 v. u. – bleibt es unverändert stehen. Das soll aber nicht heißen, daß es an Sorgfalt mangelte; im Gegenteil sind die Texte nahezu fehlerfrei wiedergegeben. Und die Enttäuschung über vorenthaltene „Worterklärungen, Dokumente zur Rezeption, Nachwort", so noch die üppiger ausfallende Beigabe zum *Komödien*-Band, wird von der Freude an den gebotenen Werken und Dokumenten zur Wiener Theaterdebatte mehr als gelindert.

Hugo Aust

„besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch". Ferdinand Raimund in neuer Sicht. Hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein (Wiener Vorlesungen. Koversatorien und Studien, Bd. 18) Wien: Lehner 2006. 120 S. ISBN: 3–901749–54–3. € 14,40.

Der überaus verdienstvollen historisch-kritischen Nestroy-Edition (1977 ff.) soll nun eine Ausgabe der Werke Ferdinand Raimunds folgen. Der vorliegende Band enthält die Beiträge zum im Oktober 2004 abgehaltenen Raimund-Symposion und ist der erste in einer Reihe von Publikationen, „die die wissenschaftlichen Diskussionen im Rahmen der Raimund-Ausgabe dokumentieren werden" (Einleitung der Herausgeber, S. 11). Die sieben Aufsätze zu Theatergeschichte, textkritischen Problemen, Editionsgeschichte, Zensur, Rezeption und Musik demonstrieren die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Gesamtausgabe Raimunds und schneiden einige der Probleme an, die auf die Herausgeber zukommen werden. Das aus der Arbeit an der Nestroy-Ausgabe gewonnene ‚Know how' wird, wie Jürgen Hein, ‚Textkritische Probleme der Edition von Ferdinand Raimunds Zauberspielen', hofft, den Herausgebern der Werke Raimunds zugute kommen (vgl. S. 72).

Gerhard Renner gibt drei Antworten auf die in seinem Titel („… da streiten sich die Leut herum …" oder Warum wir eine neue Raimund-Ausgabe brauchen') gestellte Frage: (1) Raimund ist ein österreichischer Klassiker und gehört zum Kanon der deutschen Literatur (S. 56), (2) „Wir brauchen einen bessern Text" (S. 56) als den in den vorhandenen Ausgaben vorliegenden und (3) „Wir brauchen einen kommentierten Text" (S. 67). Raimund war, wie Johann Hüttner, ‚Raimund im Theaterbetrieb der Jahre 1820 bis 1830', ausführt, nicht nur Autor, Theaterdirektor und Regisseur, sondern überdies ein geschickter Vermarkter seiner Stücke, der alles tat, um den Missbrauch seiner Texte zu verhindern. Da gedruckte Fassungen ungeschützt waren, untersagte er zu seinen Lebzeiten den Druck seiner Manuskripte und verkaufte den Theatern handgeschriebene Kopien, wodurch er sich das „Verfügungsrecht" über seine Texte sicherte (S. 18; vgl. auch Hein, S. 74 f.). Eine wissenschaftliche Ausgabe wird sich in erster Linie auf diese authentischen Abschriften bzw. auf die von ihm autorisierten Theatermanuskripte, die er für seine Gastspiele in Deutschland verwendete, sowie auf Raimunds erste Niederschriften seiner Stücke (Entwürfe oder Konzepte) stützen. (Vgl. Renner, S. 57 f., Hein, S. 72–76.) Weder der Gedanke, dass die Entwürfe die unverfälschten Texte wiedergeben, wie Carl Glossy und August Sauer 1881 meinten (vgl. Renner, S. 58 f.), noch die Vermutung, dass die autorisierten Abschriften, die Raimund gegen Ende seines Lebens für seine Gastspiele verwendete, als Texte letzter Hand anzusehen seien, wie Eduard Castle 1903 dachte, kann von der heutigen Forschung akzeptiert werden: „Auch diese Manuskripte können nur als Manifestationen eines dynamischen Schaffensprozesses angesehen werden, in den neben dem Autorwillen die wechselnden Theatererfordernisse hineinspielten" (Hein, S. 72). Hein erwägt

die Möglichkeit einer textgenetischen Darstellung mit Lesarten im Apparat und Kommentar (vgl. S. 73 f.). Wie „das Werden des für die Aufführung intendierten Bühnentextes" sichtbar gemacht werden kann (S. 79), demonstriert Hein anhand je eines Beispiels aus *Der Diamant des Geisterkönigs* und *Der Verschwender* (vgl. S. 76–81).

Hüttner wirft, Jürgen Hein folgend, die Frage auf, ob Raimund „restaurative Bilder der Gesellschaft, kritische Zeitbilder oder utopische Gegenbilder zeigt" (S. 19). In seinem Beitrag, ‚„Raimund schau oba." Zu Elfriede Jelineks *Burgtheater*', verweist Johann Sonnleitner darauf, dass der Ständestaat, das dritte Reich und die österreichische Nachkriegszeit Raimund für ihre politischen Ziele vereinnahmten und damit unser Bild von ihm nachhaltig beschädigten (vgl. S. 102). Der in *Burgtheater* auftretende, physisch ramponierte Alpenkönig, der für den österreichischen Widerstand sammeln geht, verweist auf eben die Beschädigungen, die Raimund (und mit ihm Österreich) erlitten hat (vgl. S. 102). Sonnleitner meint, dass „[d]ie Integration des Alpenkönigs in die widersetzliche Posse […] zumindest zu einer profunden Revision des über Jahrzehnte instrumentalisierten Vorstadtdichters und seiner Texte ein[lädt]" (S. 104). Es ist zu hoffen, dass die neue Raimund-Edition zu dieser Revision wesentlich beitragen wird.

Friedrich Walla, ‚Johann Nestroy als Darsteller in Stücken von Ferdinand Raimund', bemüht sich, ein „Bild über Nestroy" (S. 34) als Schauspieler zu vermitteln, das freilich, da man ja nur auf schriftliche Berichte angewiesen ist, etwas vage bleiben muss. Aus einer Kritik der Grazer Premiere des *Bauern als Millionär* vom 27. Februar 1827, die Nestroy dafür lobt, dass er das Aschenlied „mit seiner kalten Ironie" vorgetragen habe (S. 29), können wir entnehmen, dass der Schauspieler Nestroy sich nicht in seine Rollen hineinfühlte. Raimund hingegen schien sich mit seinen Rollen identifiziert zu haben. Wie sehr sich Raimunds Schauspielkunst von der Nestroys unterschied, verdeutlicht eine andere von Walla zitierte Kritik, die Nestroys Darstellung des Rappelkopf mit der des verstorbenen Raimund vergleicht: „Raimund war Rappelkopf, Nestroy stellte ihn dar […] ihm gelang es nur, den Menschenfeind von Außen zu zeigen […]" (S. 35).

Obwohl Raimund im Gegensatz zu Nestroy mit der Zensur kaum Schwierigkeiten hatte, wird sich die wissenschaftliche Ausgabe dennoch mit der Frage beschäftigen müssen, in welchem Maße er aus Zensurrücksichten Änderungen an seinen Texten durchführte. Walter Obermaier, ‚Raimund und die Zensur', führt dafür einige Beispiele an. Raimund hatte offenbar ein gutes Gespür dafür, was den Zensor stören könnte, und er war sehr stolz darauf, dass er von der Zensur unbehelligt blieb (vgl. S. 49). Die Zensur versuchte nicht nur den Wort-Text, sondern auch die Körpersprache zu überwachen (vgl. S. 41 f.). Auch im Umgang mit dem eigenen (Schauspieler-)Körper zeigt sich der Unterschied Raimunds zu Nestroy. Eine Anekdote berichtet, dass der Zensor eine von ihm als anstößig geänderte Stelle des Aschenliedes bewilligt habe, nachdem er sie von

Raimund in der ursprünglichen Fassung vorgetragen gehört hatte (vgl. S. 48 f.). Bei Nestroy hingegen „war es gerade der Vortrag, der manchen vom Zensor zugelassenen Texten, [*sic*] eine von der Behörde unerwünschte Nebenbedeutung gab" (S. 49).

Zur „Edition der musikalischen Texte" müssten, meint Hein, ebenso wie zu der der Briefe, Gedichte und Stammbuchblätter, „eigene Überlegungen angestellt werden" (S. 74). Was die Klavierauszüge der Gesangsnummern betrifft, empfiehlt Dagmar Zumbusch-Beisteiner, ‚Die Musik in den Theaterstücken Ferdinand Raimunds', Alfred Orels 6. Band der Raimund-Ausgabe von Fritz Brukner und Eduard Castle aus dem Jahre 1924 als „Maßstab für einen Musik-Band im Rahmen der neuen historisch-kritischen Raimund-Ausgabe" (S. 92), wohingegen die Instrumentalnummern „den Rahmen des Programmes sprengen würden" (S. 92 f.).

Man sieht: Die Anregungen sind vielfältig, und wir dürfen auf weitere Bände, die die Arbeit an der Raimund-Ausgabe begleiten, neugierig sein. Die Zeit ist zweifellos reif für eine neue, wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Edition des zweiten großen Vertreters des Wiener Vorstadttheaters.

Eine willkommene Hilfe ist die abschließende Auswahlbibliographie.

Herbert Herzmann

Fanny Platelle: *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses 2006. 525 S. ISBN 2–7295–6289–3. € 48,50.

In den letzten Jahren sind einige wichtige Bücher über Raimund erschienen (Holtz 2002, Hein/Meyer 2004, Riedl 2005).[2] Zu jener lebhaften Beschäftigung mit dem Werk Raimunds, die im Abschluss der neuen Raimund-Edition (HKA-Raimund) gipfeln wird, gehört auch Fanny Platelles Dissertation: *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise* (*Ferdinand Raimunds dramatisches Werk (1790-1836): die Veredelung der Wiener Volkskomödie*). Diese Dissertation füllt eine erstaunliche Lücke: Bis jetzt lag nämlich keine einzige Gesamtstudie in französischer Sprache über Raimund vor.

Die Arbeit gliedert sich in drei ausgeglichene Teile. Nach einer sehr allgemeinen Einführung über die verschiedenen Gattungen des Wiener Volkstheaters bis Raimund setzt die Dissertation mit der Handlung („Von der Unterhaltung zur ernsthaften didaktischen Dimension": S. 27–183) in den Stücken Raimunds

2 Vgl. die jeweiligen Besprechungen Ian F. Roes in *Nestroyana* 24 (2004), S. 97–98, 25 (2005), S. 148–149 und 26 (2006), S. 92–93.

ein. Platelle nimmt dabei Rommels und Wiltschkos Einteilung der Stücke Raimunds – im Anschluss an den Dichter selbst – in „parodistisches Zauberspiel", „ernst-komisches Zauberspiel" und „Besserungsspiel" wieder auf. Wohl hätte sie hier eindeutiger auf den problematischen Charakter einer solchen Gattungseinordnung hinweisen sollen, denn die Grenzen zwischen diesen Formen sind alles andere als klar.[3] Platelle akzentuiert v. a. die Verankerung der ersten Stücke (*Der Barometermacher auf der Zauberinsel* und *Der Diamant des Geisterkönigs*) in der Tradition des Wiener Volkstheaters. Dabei verfährt sie – was übrigens ein allgemeines Merkmal ihrer Arbeit ist – mehr informativ-deskriptiv als analytisch. Dennoch vermag Platelle überzeugend zu zeigen, dass sich diese frühen Stücke mehr durch die Qualität des angebotenen Schauspiels und der Unterhaltung als durch einen einheitlichen Aufbau auszeichnen. Darauf folgt eine Untersuchung der „ernst-komischen Zauberspiele" (*Die gefesselte Phantasie*, *Moisasurs Zauberfluch* und *Die unheilbringende Zauberkrone*), die – laut Platelle – eine „Erhebung" der Wiener Volkskomödie bieten, sowohl in der Verfeinerung der dramatischen Struktur als auch in der Vermittlung universeller moralischer Werte. Hier ist vielleicht zu bedauern, dass die sehr akribische Identifizierung und Aufzählung der möglichen mythologischen und literarischen Assoziationen auf Kosten einer genaueren Analyse ihrer jeweiligen Funktionen geht.[4] Platelle stellt doch mit Recht fest, dass die offenkundige Verringerung der Komik zu Gunsten des Ernstes nicht wenig zum relativen bis massiven Misserfolg dieser Stücke beitrug. Schließlich setzt sich Platelle mit den „Besserungsstücken" (*Der Bauer als Millionär*, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* und *Der Verschwender*) auseinander, die sich in ihren Augen durch eine immer kohärentere Handlung und eine immer prägnantere Konzentration auf die irdische Welt kennzeichnen (vgl. S. 165).

Der zweite Teil der Dissertation (S. 184–328) widmet sich der Welt des Wunderbaren („Von der Parodie zur Darstellung moralischer Werte und psychischer Phänomene") in den Stücken Raimunds. Hier unterscheidet Platelle zwischen vier Hauptphasen. In einer ersten Phase stünden die Figuren mit vorwiegend parodistischer Funktion im Vordergrund: Rosalinde, Tutu und dessen Tochter Zoraide im *Barometermacher auf der Zauberinsel*, Longimanus im *Diamant des Geisterkönigs* und auch einige Figuren aus *Der Bauer als Millionär* (z. B. Lakrimosa, Ajaxerle und Bustorius). Dann beschäftigt sich Platelle mit den „halb komischen, halb ernsten Allegorien und Personifizierungen von Affekten, Tugenden und Lastern" (S. 218 ff.). Die interessantesten Passagen betreffen den *Bauer als Millionär*. Nach Platelle haben die Allegorien in diesem Stück v. a. die Funktion, die Beweggründe und die psychologische

3 Siehe dazu etwa Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt 1997, S. 126, oder aber Jürgen Hein und Claudia Meyer, *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*, Wien 2004, S. 40 (am Beispiel von *Der Bauer als Millionär*).

4 Vgl. als Musterbeispiel die Seiten 86 bis 90 der Dissertation.

Entwicklung von menschlichen Figuren darzustellen (S. 230). In einer dritten Phase von Raimunds Schaffen tauchen die „ernsten Götter, Dämonen und Geister" auf: In *Moisasurs Zauberfluch* und *Die unheilbringende Zauberkrone* haben wir es mit Gestalten zu tun, bei denen der Rückgriff auf das Übernatürliche als Mittel der Weltdarstellung erscheine. Schließlich untersucht Platelle die „ernsten und vermenschlichten übernatürlichen Figuren, die die Rolle eines Spiegels der menschlichen Protagonisten spielen". Ihre Hauptthese ist, dass die übernatürliche Welt in die irdische Sphäre integriert wird (S. 291). Dies sei z. B. beim Alpenkönig Astragalus oder bei der Fee Cheristane im *Verschwender*, die als Spiegel von Flottwells innerlicher Welt erscheint, der Fall. Folglich schließt Platelle auf eine immer engere Verbindung zwischen der wunderbaren Welt und der Innenwelt der menschlichen Gestalten bei Raimund (S. 326).

Der dritte und zugleich letzte Teil der Arbeit (S. 329–461) ist dem Platz und der Funktion der komischen Figur („Vom komischen Typus zum ‚humoristischen' Charakter") bei Raimund gewidmet. Nach interessanten Bemerkungen über die noch starke Verwandtschaft zwischen den ersten komischen Figuren Raimunds (Quecksilber, Florian) und den traditionellen lustigen Figuren des Wiener Volkstheaters – etwa was die Onomastik, den Beruf (als Handwerker) und die (materialistische) Weltanschauung angeht –, befasst sich Platelle mit jenen komischen Raimund-Gestalten, die „außerhalb" der Tradition des Wiener Volkstheaters stehen oder, genauer gesagt, über sie hinausgehen. Die Entfernung von dieser Tradition sei erstens in der Hinzufügung einer „schwarzen" und quasi dämonischen Komik (Gluthahn in *Moisasurs Zauberfluch*) und zweitens in der Vertiefung der Psychologie der Figuren (am deutlichsten bei Rappelkopf in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*) zu erkennen. Zuletzt wird Raimunds partielle Rückkehr zu „typischen Wiener Figuren" untersucht: Von diesem Typus entfernen sich Fortunatus Wurzel und Valentin Holzwurm aber dadurch, dass sie „eine Lebensweisheit vermitteln" (vgl. S. 416).

In ihrem Schluss sieht Platelle Raimunds Neuheit zusammenfassend in der Hinzufügung moralischer Werte, die für das Biedermeier charakteristisch sind (u. a. Zufriedenheit und Selbstbescheidung), und in der Vertiefung der komischen Figur. Die Dissertation endet mit einer ausführlichen und deutlich präsentierten Bibliographie (S. 479–516). Schließlich ist Fanny Platelles Initiative, ihre Arbeit mit einem Namen- und Werkverzeichnis zu versehen (S. 517–523), freilich gutzuheißen, auch wenn man sich über die Abwesenheit Peter Handkes, der sich doch mehrmals auf Raimund berufen hat und sich in dessen Tradition stellt, wundern darf, zumal Platelle am Ende ihrer Arbeit „der Rezeption und dem Einfluss des Raimund'schen Werkes" vier Seiten widmet.[5]

Einige Druckfehler sind selbstverständlich zu entschuldigen. Problematisch sind aber manche inhaltliche Fehler und irreführende Formulierungen, z. B. im

5 Vgl. etwa Bernhard Dopplers Vortrag bei den Nestroy-Gesprächen 2005: „Peter Handke als Rappelkopf. Zitate des Wiener Volkstheaters in den Dramen".

Falle Nestroys. Zunächst eine kleine Randbemerkung: Bei Nestroy heißt keine Figur „Jodocus (Schwarzblatt)“ (S. 336). Missverständlich ist auch die Behauptung (S. 9), dass Raimunds Tod 1836 gleichbedeutend mit dem Ende der glänzendsten Phase des Wiener Volkstheaters gewesen wäre, während Nestroy seine wohl berühmtesten Stücke um die 1840er Jahre, also nach Raimunds Tod, verfasste. Hier weiß man nicht wirklich, ob Platelle das tradierte Klischee von Nestroy als brutalem Zerstörer des Zauberhaften bzw. als Usurpator des Alt-Wiener Volkstheaters bloß erwähnt oder ob sie diese Sicht teilt. Der polemische Gegensatz Raimund–Nestroy bestand tatsächlich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts fort und diente dazu, beide Autoren, in denen man entgegengesetzte (künstlerische, theatralische, ja weltanschauliche) Prinzipien zu erkennen glaubte, zu etikettieren und gegeneinander auszuspielen. Dies war ein beliebter Topos in der Belletristik, in populärwissenschaftlichen Darstellungen zum Biedermeier und sogar teilweise in der Literaturgeschichte.[6]

Allgemeiner darf man systematischere Analysen über Raimunds Beziehungen zu verschiedenen Traditionen vermissen. Z. B. begnügt sich Platelle meistens mit punktuellen Bemerkungen über die Allegorie(n) bei Raimund, ohne je wirklich eine Grundreflexion – auch im Kontext der im Barockdrama herrschenden allegorischen Weltdeutung – über den Status und das Funktionieren derselben zu bieten.[7] Dem letzten Teil der Dissertation fehlt auch eine prinzipielle Reflexion über die Begriffe ‚Komik‘ und ‚Humor‘, die Fanny Platelle so einführt und benützt, als wären sie selbstverständlich. Im Zusammenhang mit der Entwicklung des Wiener Volkstheaters und der (Selbst-)Aussagen Raimunds wie im Hinblick auf den aktuellen Stand der Forschung in diesem Bereich wäre ein solches Befragen wohl nicht überflüssig gewesen, auch um Raimunds Verhältnis zu bzw. Entfernung von seinen Vorläufern auf der Wiener Volksbühne schärfer zu bestimmen.

Aus den oben dargelegten Gründen ist folgendes Fazit zu ziehen: Vieles kommt auf das Zielpublikum an. Es ist nicht sicher, dass diese in einem doch sehr angenehmen Stil verfasste und mit meist befriedigenden Übersetzungen versehene Untersuchung der Raimund-Forschung grundsätzlich Neues bringt.

6 Für diesen Hinweis bin ich Arnold Klaffenböck zu Dank verpflichtet. Siehe dazu ferner insbesondere 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; Young-Kyun Ra, ‚„Warme Kunst“ versus „kalte Technik“ – Raimund versus Nestroy‘, *Nestroyana* 24 (2004), S. 143–147; Arnold Klaffenböck, ‚Ferdinand Raimund und das „Alt-Wiener Antlitz“. Bilder urbaner Identität in der Unterhaltungsliteratur zwischen 1900 und 1945‘, *Nestroyana* 26 (2006), S. 148–164, hier S. 161–164.

7 Vgl. im Gegensatz dazu Wendelin Schmidt-Denglers aufschlussreichen Artikel über Nestroys Gebrauch der Allegorie: ‚Die beschädigte Allegorie. Anmerkungen zur Literatursprache in Österreich im allgemeinen und zu Johann Nestroy im besonderen‘, in: *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique*, hg. von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin, Asnières 1991, S. 131–142.

Zwar liefert Fanny Platelle den französischen Lesern einen ersten recht zuverlässigen und kenntnisreichen Einstieg in Raimunds Werk, andererseits aber gelingt es ihr nicht wirklich, den nach wahren Entdeckungen oder diskussionswürdigen Akzentverschiebungen in der Interpretation trachtenden Raimund-Forscher zufrieden zu stellen. Eigentlich haben wir es mehr mit einer Monographie über Raimund als mit einer Dissertation zu tun, die der Forschung neue Fragestellungen bieten sollte.

Marc Lacheny

Marion Linhardt, *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*. Tübingen: Niemeyer (Theatron, Bd. 50) 2006. 312 Seiten. ISBN 978–3–484–66050–2. € 84,00.

Es mag kleinlich erscheinen, die Rezension eines in vielfacher Hinsicht so wichtigen Buches, wie es das vorliegende ist, mit einer kritischen Anmerkung zu beginnen, doch scheint es mir notwendig – eben um auf seine Bedeutung und den Inhalt hinzuweisen. Der Einwand richtet sich nicht gegen Marion Linhardts Arbeit und die von ihr entwickelten Thesen, sondern gegen den Titel – besser gesagt: den Untertitel. In ihm fehlt ein ganz wesentliches Wort: Operette. Das Buch ist ein so wichtiger Beitrag zu Geschichte, Entwicklung, Wandlung und Konstituierung der Wiener Operette in all ihren Erscheinungsformen, dass niemand, der sich ernsthaft mit diesem Genre auseinandersetzen will, daran vorbeigehen kann. Daher sollte es an prominenter Stelle erscheinen, wo immer man in Bibliothekskatalogen, Buchhandelsverzeichnissen oder im Internet nach dem Begriff ‚Operette' sucht. Und auch in Verlagsprospekten, auf Rezensionsseiten, sollte bereits bei einem ersten Blick auf die dort präsentierten Buchtitel das Wort „Operette", vielleicht besser noch „Wiener Operette" ins Auge fallen.

In der Einleitung dieser auf der Bayreuther Habilitationsschrift der Autorin basierenden Untersuchung wird der Schwerpunkt Operette bereits deutlich. Hier werden klar, präzise und konzentriert die Grundlagen der Arbeit und die Forschungsergebnisse referiert sowie die eigenen Arbeitsansätze gezeigt. Der eigentliche Hauptteil des Buches (ab S. 25) liest sich dann spannend wie ein Kriminalroman! Marion Linhardt bedient sich nicht des in der wissenschaftlichen Literatur so oft überbordenden ‚Fachchinesisch', ohne deswegen aber der Gefahr von Simplifizierungen zu verfallen. Hoher wissenschaftlicher Anspruch paart sich mit Verständlichkeit. Und so kann dieses Buch vom interessierten Laien ebenso mit Gewinn gelesen werden wie von einem fachspezialisierten Wissenschaftler.

Im Untertitel wird auf die „theatralische Topographie" Wiens verwiesen, von der Linhardt ausgeht, und auf den untersuchten Zeitraum. Dieser orientiert sich

– bei aller Problematik, die jeglicher Periodisierung innewohnt – sehr schlüssig an wesentlichen Eckdaten. Ab 1858 wurde ja mit der Schleifung der die Innenstadt umschließenden Befestigungswerke Wien „zur Großstadt demoliert" (so das sarkastische Diktum von Karl Kraus knapp vor der Wende zum 20. Jahrhundert) und gleichzeitig wurden die seit 1850 eingemeindeten Vorstädte enger an die Stadt gebunden, ohne deswegen ihr jahrhundertelang geprägtes Eigenleben aufzugeben; selbst heute noch ist der 1. Bezirk gemeint, wenn ein Wiener – gleichgültig aus welchem Bezirk – „in die Stadt" geht. Und rund um dieses Jahr ist auch eine ziemlich plötzliche (wenn auch im Einzelnen schon vorbereitete) Wandlung des Unterhaltungstheaters, insbesondere des musikalischen, zu konstatieren, für die hier nur der Siegeszug Jacques Offenbachs in Wien, der Aufstieg Franz von Suppès und generell die Etablierung der Operette genannt seien.

Und nach mehr als einem halben Jahrhundert Entwicklungen und Veränderungen des Genres brachte das Jahr 1918 tatsächlich jenen Einschnitt, der zwar die Situation der Operette nicht schlagartig veränderte – zu groß war ja auch der bereits vorhandene Fundus –, sondern mit dem Ende des Weltkriegs und dem Zusammenbruch der Monarchie Wien nicht nur seiner Residenzfunktion entkleidete, sondern auch des für die Operette und das Unterhaltungstheater so wichtigen multiethnischen Hinterlandes (das allerdings ein nostalgischer Topos blieb). Diesen Verlust konnte die Stadt Wien nicht durch die Funktion einer Metropole kompensieren; Berlin, Paris und London hatten ihr – wie Marion Linhardt sehr deutlich zeigt – diesbezüglich schon längst den Rang abgelaufen.

Der in Linhardts Arbeit überzeugend vorgestellte topographische Aspekt der Theaterszene ist ein ganz wichtiger und – auch wenn die Unterscheidung in städtische und vorstädtische Theater schon früher thematisiert worden ist – in dieser Art neuer Ansatz. In hervorragend gewählten Querschnitten wird 1858, 1880 und 1900 die (Unterhaltungs-)Theaterszene in bisher in der einschlägigen Literatur nicht gekannter Breite beleuchtet, was faszinierende Einblicke in Spielplan, Theaterpolitik und Publikumsstruktur bringt. Dabei wird keineswegs darauf vergessen, die je unterschiedlichen Traditionen der bereits vor 1858 existierenden Bühnen bis zu diesem Zeitpunkt – gewissermaßen in Längsschnitten – zu skizzieren.

Einen Schwerpunkt legt Linhardts Arbeit im gewählten Zeitabschnitt auf die Darstellung der tatsächlichen oder auch vermeintlichen Gemeinsamkeiten und Gegensätzlichkeiten der Entwicklung zu einer „residenzstädtischen" und einer „metropolitanen" Operette. Mit großer Werk- und Literaturkenntnis stellt die Autorin in diesem Zusammenhang die typen- und genremäßig von den Protagonisten Alexander Girardi und Louis Treumann getragenen Werke einander gegenüber. Ihre Operettenanalysen gehen weg von der Behandlung der ewig gleichen Operetten und Unterhaltungsstücke, sondern präsentieren das breite Spektrum der unzähligen damals gespielten durchaus erfolgreichen Stücke, die heute oft nicht einmal mehr dem Namen nach bekannt sind. Untersuchungen,

wie die vorliegende, zeigen einmal mehr, wie wichtig eine Neubewertung der vielgepriesenen Wiener Moderne um die Jahrhundertwende wäre. Damals waren nämlich – wenn man die Spielpläne und Aufführungsorte in ihrer Gesamtheit zu überblicken sucht – im Konzertsaal keineswegs Gustav Mahler, Alexander Zemlinsky und Arnold Schönberg dominant, so wie am Theater nicht primär Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal oder Hermann Bahr gespielt wurden.

Was die Kompetenz der Operettenanalysen eindrucksvoll untermauert, ist, dass Marion Linhardt sehr genau angibt, welche Werke (und es sind die meisten) sie selbst eingesehen hat und welche ihr nicht zugänglich waren (S. 276). Zudem hat sie eine schier uferlose Menge an zeitgenössischen Publikationen, Feuilletons, Artikeln und Äußerungen beteiligter Personen kritisch eingesehen, aus denen sie reichlich zitiert – was mit absolutem Gewinn und bei aller zugestandenen Subjektivität mancher dieser Quellen mit dem Reiz der Authentizität zu lesen ist.

Sie verschließt sich auch nicht – um zum topographischen Aspekt des Buches zurückzukehren – der Problematik der nichtsubventionierten Bühnen, die nicht am Publikum vorbei experimentieren konnten, wodurch es auch zu einer Auffächerung des Repertoires kommt. Der Blick auf das unterschiedliche Sozialgefüge des Publikums macht diese Publikation auch zu einem Kapitel der Sozialgeschichte des Unterhaltungstheaters. Schon Daniel Spitzer bemerkte in einem seiner satirischen *Wiener Spaziergänge* (6. Jänner 1877): „Ich war seit einigen Jahren nicht im Carl-Theater […]. Das Publikum hat sich, wie ich bei der Aufführung des „Prinz Methusalem“ bemerkte, noch immer nicht gegen früher auffallend verändert, nur daß das Carl-Theater hauptsächlich von den orthodoxen Juden der Leopoldstadt besucht wird, während die Reformjuden der City in das Stadttheater gehen.“

Die Publikumsgebundenheit der Theater, die auf die unterschiedlichen Erwartungshaltungen ihrer Klientel Rücksicht nehmen mussten, wird bei Marion Linhardts Arbeit sehr deutlich. Und spätestens hier stellten sich mir Fragen, die keineswegs Mängel oder „blinde Flecken“ dieser Untersuchung betreffen, sondern ganz im Gegenteil durch sie erst angeregt wurden. Es gehört nämlich zu den weiteren Vorzügen dieses Buches, dass man immer mehr wissen möchte, und zwar auch Dinge, die von der gewählten Thematik und dem Untersuchungszeitraum her hier gar nicht behandelt werden konnten. Es wäre spannend, auf dem Hintergrund der hier gewonnenen Erkenntnisse und mit ähnlichem Ansatz die Zeit vor 1858 näher ins Auge zu fassen, aber auch jene von 1918 bis heute. Kritische Untersuchungen, ja Kritik überhaupt geht sehr oft von einem fiktiven oder konstruierten Bild der jeweiligen Modernität aus, die sie dann gleichmäßig über alle Theater legt und an der sie alles misst. Bezeichnend – auch für die sich wandelnde Erwartungshaltung über das in den jeweiligen Theatern Gebotene – war für mich die Reaktion auf ein im Theater in der Josefstadt gebotenes modernes Stück in den späten Neunzigerjahren des

20. Jahrhunderts, bei dem das Publikum – was für dieses Theater untypisch ist – reihenweise während der Aufführung das Theater verließ und ein Besucher (noch untypischer!) laut zur Bühne rief: „So ein Stück gehört ins … (er suchte nach einem Ausdruck) Burgtheater!“ Und wenn man beispielsweise das aktuelle Sommertheaterpublikum betrachtet, so will das in der Rothmühle mit Sicherheit einen „anderen“ Nestroy sehen als jenes auf Burg Liechtenstein. Die von Marion Linhardt so überzeugend gebrachte Gegenüberstellung von Residenz und Metropole könnte man auch durch Tradition und Moderne (vielleicht besser: Zeitgeist) ersetzen. Es gibt eben keine Gleichzeitigkeit der kulturellen Bedürfnisse des Publikums (auch auf dem Unterhaltungssektor) in einer Millionenstadt, wohl aber Überlappungen, denn „die feinsten Fasan- und Austernesser geh'n dann und wann wohin auf Knödel und a Gselcht's“ (*Das Mädl aus der Vorstadt*, I, 7).

Es gäbe noch auf sehr viel im vorliegenden Band hinzuweisen, aber – um ein Wort Nestroys gegen Saphir (hier aber ins Positive gewendet) zu zitieren: „ich muß es mir wiederholt einschärfen, daß ich nur einen Artikel und keinen ganzen Jahrgang zu schreiben habe“ (*Sämtliche Briefe*, S. 86). So ist es wichtig, dass die Autorin keineswegs nur die etablierten Theater im Auge hat, sondern – mit viel Gewinn für den Leser – auch die bis zur Jahrhundertwende neu entstehenden Theater, Varietés und Kabaretts in ihre Untersuchung einbezieht, aber auch Tanz und Pantomime sowie die seit dem 18. Jahrhundert deutlich hervortretende ‚lustige Figur' auf der Bühne und die Tradition der Volkssänger. Was diese betrifft, so würde man sich von einer ähnlich kompetenten Autorin (oder einem Autor) eine entsprechende Untersuchung wünschen. Quellenmaterial etwa zu Wilhelm Wiesberg, Carl Lorens und anderen ist reichlich vorhanden und über die von Frau Linhardt herangezogenen Etablissements hinaus gibt es noch viele andere (Gschwandner, Stahlener, Waldschnepfe etc.), aber das wäre eine andere Arbeit. Auch wäre abseits des Unterhaltungstheaters eine Untersuchung der Bühnenmusik zum ‚klassischen Repertoire' (von Beethoven bis Schostakowitsch) an Stadt- wie an Vorstadtbühnen ein interessantes Forschungsgebiet. Man sieht, das vorliegende Buch bietet nicht nur eine Fülle an Wissen und Informationen, sondern regt auch immer wieder dazu an, über das Thema im engeren Sinn hinauszudenken.

Es hat sich mir bei der Lektüre auch die Frage gestellt, ob Raimund (bei dem dies wohl zu bejahen ist), vor allem aber ob Nestroy wirklich dem musikalischen Theater zuzurechnen ist (S. 137). Immerhin ist bei diesem seit den späten Vierzigerjahren (wenn man von den musikalischen Parodien *Tannhäuser* und *Lohengrin* absieht und vielleicht auch von *Umsonst*, das aber auch gegenüber der ungarischen Vorlage weniger Musik aufweist) ein Abnehmen des musikalischen Elements festzustellen. In *Der holländische Bauer* (1850) etwa wurden die zahlreichen Musiknummern der französischen Vaudeville-Vorlage praktisch alle entfernt, und das knapp vor Offenbachs Siegeszug in Wien, den das Carltheater unter eben diesem Nestroy eingeleitet hat. Erst Nestroys letztes aufge-

führtes Werk *Häuptling Abendwind* ist vorbehaltlos musikalisches Theater. All diese Fragen zeigen aber auch, wie berechtigt Marion Linhardts Forderung nach interdisziplinärer Forschung ist, wobei man ihr attestieren muss, dass sie mit ihrem breiten Wissen viel davon erfüllt.

Ein – wenn in diesem Fall auch nur kleiner – Wermutstropfen sei zum Schlusse angemerkt: das heute beklagenswert häufig auftretende (und offenbar den Verlagen anzulastende) Fehlen eines Personen- und Stückeregisters. Immerhin trösten bei dieser Arbeit die Tabellen der Stücke mit Wien-Sujet (S. 276–282) oder solcher, in denen historische Persönlichkeiten im Zentrum stehen (S. 267–269). Sie sind ebenso ein guter Ersatz wie jene der – zumeist in starkem Gegensatz zu diesen „traditionellen" Werken stehenden – „modernen Sujets" von Louis Treumann und Mizzi Günther (S. 196–198). Was hingegen den topographischen Aspekt betrifft, so gibt es ein ausgezeichnetes abschließendes Register der Theater und Vergnügungsstätten. Alles in allem haben wir es hier nicht nur mit einem Werk zu tun, das Maßstäbe setzt, sondern auch Hoffnungen auf weitere große Publikationen der Autorin weckt.

Dass *Residenzstadt und Metropole* als Band 50 in der renommierten Reihe *Theatron* erschienen ist, mag ein Zufall sein. Es ehrt aber den Verlag wie die Autorin: es ist tatsächlich ein ganz besonderes, ein ‚Jubiläumsbuch'.

Walter Obermaier

Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Festschrift für Jürgen Hein. Hg. von Claudia Meyer. Münster: Ardey-Verlag 2007. 486 S. ISBN 978–387023–287–0. € 38,00.

Die Festschrift für Jürgen Hein aus Anlass seines 65. Geburtstags wurde dem – wie *Nestroyana* 27, H. 1–2, S. 102 berichtete – „überraschten Jubilar" bei seiner Abschiedsvorlesung an der Universität Münster im Februar 2007 feierlich übergeben. Von Heins langjähriger Mitarbeiterin Claudia Meyer sorgfältig redigiert und herausgegeben, versammelt der opulente Band zahlreiche Beiträge von Freunden, Kollegen und Weggefährten des führenden Volkstheater- und Nestroyforschers. Vorauszuschicken wäre, dass die der Textsorte Festschrift immanente Heterogenität dem vorliegenden Band keineswegs schadet: Im Gegenteil, durch die Vielfältigkeit der Beiträge – die nicht nur Heins Wirken in Wissenschaft und Lehre reflektieren oder ergänzen, sondern darüber hinaus den Blick auch auf dessen außerwissenschaftliche, v. a. ästhetische Interessen lenken – erwächst vor uns ein einmaliges und abgerundetes Bild des Forschers, Lehrers und Menschen Jürgen Hein.

Im Sammelband lassen sich unschwer mehrere thematische Schwerpunkte erkennen, die allesamt, wie gesagt, unterschiedliche Betätigungsfelder und In-

teressen des Jubilars zum Ausdruck bringen. Es versteht sich, dass sich an prominenter Stelle die Aufsätze über das Wiener Volkstheater und dessen bekanntesten Vertreter Nestroy befinden (dieses Segment der Festschrift wird im Folgenden etwas ausführlicher besprochen); es folgen theoretisch inspirierte Betrachtungen über die Funktion von Komik und Humor, über manche intermediale Fragen sowie über die Frage der Theatralität; sehr stark sind auch Arbeiten über verschiedene Aspekte der österreichischen Literatur und der damit in vielerlei Hinsicht verknüpften Frage der Heimatliteratur vertreten; den Band beschließen sprachwissenschaftliche und fachdidaktische Studien sowie einige zum großen Teil bisher unveröffentlichte lyrische und erzählende Texte von Heins dichtenden Freunden. Begrüßenswert ist es dabei, dass sich viele Aufsätze nicht nur an die thematischen Vorgaben halten, sondern darüber hinaus auch manche Einsichten in andere Forschungs- und Lehrbereiche des Geehrten bieten.

Eine interessante Koinzidenz stellt der Umstand dar, dass der Titel der Festschrift gleich lautend mit jenem des Beitrags von Friedrich Walla ist. Einer der aktivsten Mitarbeiter Heins bei der Herausgabe der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe sucht den viel zitierten Ausspruch des Dichters Leicht aus der Posse *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* in einem weiteren Zusammenhang darzustellen, als dies in der häufig vertretenen Interpretation der Fall ist, einer Interpretation, die ihn als Selbstaussage Nestroys sieht (und in diesem Sinne von der Herausgeberin durchaus mit Recht auch auf die Person des Jubilars übertragen wird). Wallas Ausführungen konzentrieren sich vor allem auf die Parallelen zwischen Karl von Holteis erfolgreichem Schauspiel *Lorbeerbaum und Bettelstab* und dessen Parodie im genannten Stück Nestroys, das von den Zeitgenossen allerdings wenig beachtet wurde: Einer scharfen Kritik werden vom Wiener Dramatiker nicht nur das parodierte Bühnenwerk und die schauspielerische Praxis seines Autors ausgesetzt, sondern auch – was Walla ausführlich dokumentiert – wesentliche Segmente des zeitgenössischen Theaterbetriebs, vor allem dessen Kritiker und Publikum.

Unter den Beiträgern sind auch andere Mitherausgeber der HKA vertreten: Johann Hüttner stellt in seinem Aufsatz eine Sammlung amtlicher Berichte über das „gesellige Leben" Wiens in der Spätphase des Vormärz vor, die wie andere ähnliche Schriften von Karl Glossy, einem der frühen Forscher des Wiener Theaters, zusammengestellt wurde und ein buntes Bild von vielfältigen Unterhaltungsmöglichkeiten bietet, ein Bild, das auch als Korrektiv zu den „oft manipulierten Theaterberichten" (13) in der zeitgenössischen Presse dienen könnte. Angesichts der starken Konkurrenz im damaligen Theaterwesen könnte man darin – so Hüttner – auch Anregungen zur Beantwortung der Frage nach der Funktionsweise des (kommerziellen) Theaterbetriebs, namentlich nach dem Zustandekommen der Theatererfolge suchen. – W. Edgar Yates setzt sich in seinem Beitrag mit der Direktionszeit Nestroys im Carltheater (1854–1860) auseinander. Die theaterhistorische Bedeutung seiner Theaterleitung – so Yates

– liege nicht so sehr in der Eigenproduktion des Dramatikers, sondern sei viel mehr in seiner „Anpassung des Spielplans an den Geschmack einer neuen Publikumsgeneration“ (36) zu suchen: „[…] von der Einführung der Operette in dem von Nestroy geleiteten Carltheater führt eine direkte Linie zur Entwicklung der Wiener Operettentradition“ (36). – Über die Erfahrungen eines jungen Dramatikers mit dem Theaterdirektor Nestroy berichtet Rainer Theobald, Ingrid Hein, die Gattin des Jubilars, zieht Parallelen zwischen Raimund, Nestroy und Mörike, und Hermann Böhm beschäftigt sich mit „Funden und Verlusten“ im Nestroy-Nachlass.

Im Beitrag von Walter Obermaier, einem weiteren Mitstreiter Heins bei der HKA, werden die Umstände dokumentiert, die den Tod und das Begräbnis des Komikers Wenzel Scholz begleitet haben; darüber hinaus werden auch diesbezügliche Reaktionen seines Busenfreundes Nestroy erörtert und kurz auch eine zeitgenössische Initiative besprochen, wonach die beiden Schauspieler nebeneinander begraben werden sollten. – Peter Branscombe beschäftigt sich in seinem Aufsatz mit Nestroys Darstellungen von Feiern und Festen auf der Bühne, einem thematischen Segment, das durch strikte Zensurmaßnahmen eingeschränkt war und Dramatiker wie Nestroy zu besonders einfallsreichen Lösungen anregte. – In ihrem Beitrag bietet Dagmar Zumbusch-Beisteiner eine instruktive Zusammenfassung ihrer Studien über die Bedeutung der Musik in Nestroys Œuvre, die die vorwiegend literatur- und theaterwissenschaftliche Beschäftigung mit den Bühnenwerken des Wiener Dramatikers ergänzen und bereichern. – Arnold Klaffenböck berichtet über Carl Merz’ Nestroy-Bearbeitungen im Wiener Kabarett „Zum lieben Augustin“ in unmittelbarer Nachkriegszeit, und Peter Haida bringt eine Darstellung der Fernseh- und Filmadaptionen von Stücken Nestroys aus dem Blickwinkel des ‚Medienwechsels‘.

Helmut Arntzens Arbeit über Karl Kraus’ berühmten Nestroy-Essay leitet einige Aufsätze ein, in denen Satire und Humor thematisiert werden. Es folgen die Aufsätze über Wilhelm Buschs „Komik des Eigensinns“ (Eric Achermann) sowie Adornos „Dialektik des Humors“ in *Minima Moralia* (Jens Birkmeyer). – Eine weitere Gruppe von Beiträgen thematisiert verschiedene Aspekte der Theater- (und Film-)Praxis, wobei insbesondere Intermedialität und Theatralität im Vordergrund stehen. Hervorzuheben wäre hier vor allem der Aufsatz Urs Helmensdorfers über ein Singspiel aus dem 15. Jahrhundert, dessen Hörspielfassung auf CD (eine Produktion des Schweizerischen Rundfunks und des Beiträgers selbst) der Festschrift beigefügt ist. Enrico Otto schreibt über die ‚Femminilità‘ bei der Dramatikerin Dacia Maraini und der Filmemacherin Lina Wertmüller, Marion Linhardt über Kleists „theatralisches Denken“ und Karl Heinrich Hucke über „theatrale Identitäten“.

Verschiedene Aspekte der österreichischen Literatur, insbesondere der Heimatliteratur, und deren Verflechtung mit der deutschen Literatur im weiteren Sinne können als der rote Faden einer Reihe von darauf folgenden Beiträgen genannt werden. Eröffnet wird sie von Lothar Köhns Betrachtungen über das

Verhältnis des Dorfkollektivs zu den ‚Anderen', wobei Belege vor allem aus dem Bereich der ‚hohen' Literatur, von Schillers *Jungfrau von Orleans* bis Andres Maiers *Wäldchestag*, stammen. Zwei Aufsätze haben das Leben und Werk Marie von Ebner-Eschenbachs zum Thema: Während Ulrike Tanzer Skizzen zu einem Porträt der Schriftstellerin vorlegt, konzentriert sich Hugo Aust auf ihre „späten Ehegeschichten aus Dorf und Schloss" (*Mašlans Frau*, *Das Schädliche*). Einige wichtige Stationen im Bedeutungswandel des Heimatbegriffs in der deutschsprachigen Lyrik werden von Edda Pohlheim präsentiert, Sigurd Paul Scheichl geht den wienerischen Elementen in Grillparzers Epigrammen nach, Thomas Althaus stellt *Graf Petöfi* vor, den einzigen Roman Fontanes, dessen Handlung in einer österreichisch-ungarischen und nicht in der gewohnten berlinerisch-märkischen Umgebung spielt, und Herwig Gottwald untersucht Adalbert Stifters „Umgang mit mythischen Bewußtseinsformen und mythos-analogen Bauelementen" (306). Walter Papes Aufsatz rückt erneut einen zentralen Forschungsgegenstand des Jubilars in den Vordergrund: analysiert wird die Rolle von Sprichwort und Sentenz bei Nestroy, wobei aufschlussreiche Parallelen zu Gryphius und Schiller gezogen werden. – In weiterem Zusammenhang mit den ‚kakanischen' Themen steht die Arbeit Ilpo Tapani Piirainens, des Institutskollegen Heins, die sich mit der Kulturgeschichte der Deutschen im Gebiet der heutigen Slowakei beschäftigt.

Ein letzter Block von wissenschaftlichen Beiträgen ist fachdidaktischen Fragen gewidmet, mit denen sich bekanntlich auch der Geehrte in Praxis und Theorie auseinandergesetzt hat: Johannes Berning setzt sich in seiner Arbeit für eine „synästhetische Schreib-Lese-Pädagogik" ein, Hans-Joachim Jürgens macht Bemerkungen zur zeitgenössischen Lesedidaktik aus der Perspektive des „Einzelnen", Wilhelm Grießhaber berichtet über das Lesen mit nichtdeutschsprachigen Kindern, und Thorsten Pohl betrachtet die wissenschaftliche Intertextualität als Schreibentwicklungsphänomen. Es folgen Studien über die ‚Abfall-Literatur' (Helmut H. Koch), Lerntagebücher in der Lehramtsausbildung (Claudia Meyer und Kordula Schulze), Werturteile in Literaturgeschichten (Jürgen P. Wallmann) und Perspektiven moderner Rezeption antiker Autoren (Hermann Friedrich Hugenroth).

Einen besonderen Reiz verleihen dem Band lyrische und epische Texte aus der Feder von Heins literarischen Freunden, zumeist in der niederdeutschen Mundart verfasst: vertreten sind Hermann Wallmann, Siegfried Kessemeier, Aloys Terbille (auch eine Interpretation der Gedichte dieses Dichters, geschrieben von Josef Billen, wurde aufgenommen), Norbert Johannimloh, Winfried Pielow, Friedel Thiekötter und Ulrike Längle. Wie man Hein als Seminarleiter aus der Sicht eines Außenseiters erleben konnte, teilt uns in seinem Beitrag Ludwig Hohmann mit. Die Festschrift beschließt ein ausführliches Schriftenverzeichnis des Jubilars (1968–2006).

Marijan Bobinac

Arnold Klaffenböck: *Herbert Lederer. Ein Leben – nicht nur – für Nestroy*. Wien: Lehner 2007. 152 S. ISBN 978–3–901749–59–9. € 14,40

Im Juni 2006 hat der österreichische Schauspieler Herbert Lederer seinen 80. Geburtstag gefeiert und bei dieser Gelegenheit sein Theater am Schwedenplatz, jahrzehntelang eine Kuriosität und Besonderheit der Wiener Theaterlandschaft, geschlossen. Die Johann-Nestroy-Ehrenmedaille wurde ihm im Dezember 2006 mehr als zu Recht verliehen, und nun gibt es einen ‚Nachzügler' verdienter Lederer-Ehrung in Gestalt des Buches, das Arnold Klaffenböck – bekannt durch mehrere Werke und Untersuchungen über Helmut Qualtinger (auch in der Zeitschrift *Nestroyana*) – Lederer unter dem Motto „Ein Leben – nicht nur – für Nestroy" gewidmet hat.

Nicht nur für Nestroy, aber doch in hohem Maße, zumindest auf den Seiten dieses Buches. Schon wenn Lederers Werdegang geschildert wird, ist seine persönliche Einstellung zu Nestroy ein wesentlicher Gesichtspunkt. Am 12. Juni 1926 in Wien geboren, ein Kind des Arbeiterbezirks Favoriten, wo man Bedürfnislosigkeit und Kargheit ‚lernte', bewegten sich Lederers erste Theatereindrücke in seiner Jugend zwischen Schiller im Deutschen Volkstheater und den ‚Löwingern'. Nach Krieg und Gefangenschaft studierte er in Wien Theaterwissenschaft und Germanistik und sah in der Nachkriegszeit viel Nestroy verschiedener Art auf den Wiener Bühnen. Der ‚Mascherl'-Nestroy, lange Zeit in seiner Heimatstadt führend und vom Publikum goutiert, war nicht der seine: Vielmehr prägte ihn das scharfe, durchdringende Nestroy-Bild, das Karl Paryla damals in der Scala (die als „Kommunisten"-Theater bei Teilen der Gesellschaft verfemt war) zeigte. Paryla, der wiederum von Karl Kraus herkam, entschied das Profil von Lederers eigenem Nestroy, der für ihn eine Lebensrolle spielte, als er seine gänzlich eigentümliche Berufung erkannte.

Denn Herbert Lederer begann seine Schauspielerkarriere zwar, wie es üblich war, in der ‚Provinz', im österreichischen St. Pölten, im deutschen Osnabrück, wurde sogar von Brecht ins Schiffbauerdamm-Theater eingeladen (wer weiß, wie sich sein Leben gestaltet hätte, wenn aus diesen Verhandlungen etwas geworden wäre), versuchte es auch noch in Weimar, nur um endgültig zu erkennen, dass er nicht dazu geboren war, ‚Ensemblemitglied' in Theaterbetrieben zu sein, die in Konventionen und Traditionen erstickten: „Ihm schwebte hingegen eine andere Art Theater vor, ohne Hierarchien und künstlerische Bevormundung", schreibt der Autor, und es ist die singuläre Leistung des Herbert Lederer, sich solcherart verwirklicht zu haben: als sein eigenes ‚Ein-Mann-Theater' (dem sich gelegentlich – aber sehr selten! – seine unentbehrliche Helferin hinter der Bühne, Gattin Erna Perger, auch auf der Bühne zugesellen durfte).

Man weiß, dass Lederer in seiner Eigenschaft als ‚der Lederer' zahlreiche Programme geschaffen hat, seit er 1960 mit dem „Meier Helmbrecht" begann. Im Zentrum dieser Arbeit, die er später in seinem eigenen Theater am Schwe-

denplatz (und unzählige Male auf Tournee) präsentierte, stand Nestroy, mit dem er sich seit 1962, dem 100. Todesjahr des Dichters, immer wieder konfrontierte. Mit aller gebührenden Genauigkeit verfolgt der Autor nun Lederers sämtliche Nestroy-Programme in Entstehung, genauer Analyse des Inhalts und einer ausführlichen Rezeptionsgeschichte, die auch reichlich Kritikenmaterial zitiert. Das fügt sich zu dreierlei zusammen – zu einer zumindest partiellen Lederer-Biographie, einer Nestroy-Auseinandersetzung und einem Stück Wiener Theatergeschichte.

Lederer schuf im Lauf der Jahrzehnte sieben Nestroy-Programme. Das erste, „… doch nicht umsonst!", spielte er von 1962 bis 1974. Er selbst bezeichnete die Arbeit daran als „Puzzle", indem er griffige Aussagen aus allen Stücken in zwei Teilen collagierte und solcherart gewissermaßen ein eigenes Nestroy-Stück schuf. Dieses bot, indem es ‚Best of …' zusammenfügte, gewissermaßen die Essenz Nestroys, da man in vielen seiner Stücke ja auch belangloses Theaterallerlei mitnehmen muss, das sich rund um die ‚Juwelen' seiner Formulierungen staut. (Daher, dies sei angemerkt, die schier unübersehbare Zahl von Zitaten-Büchern aus Nestroys Werk, die man auch einmal beachten sollte.) Lederer kreierte für „… doch nicht umsonst" zwei Figuren: Vor der Pause stand er als junger Mann namens August Stein (ein Verwandter des „Zerrissenen") vor dem Publikum und philosophierte vordringlich über die Liebe, im zweiten Teil ging es dem alten Hausknecht Ignaz (dem Muffl verwandt) vor allem um das Geld. Herbert Lederer hat nicht als Erster erkannt, dass es sich dabei um zwei von Nestroys zentralen Themen handelt. Lederer reüssierte mit seinem sprachlich scharfen Weg in das Innere von Nestroys Wesen auf Anhieb: Damit hatte er sich als Nestroy-Spieler sui generis etabliert und auch ein Publikum gefunden, das dieses Programm in mehr als zwölf Jahren immer wieder (828 Aufführungen) sehen wollte.

Unter dem Titel „Wien anno dazumal" stellte Herbert Lederer 1968 „Komödienblüten aus dem Biedermeier, gepflückt, zum Strauß gebunden und ergebenst überreicht von Herbert Lederer" vor: So devot, wie der Titel es andeutet, war das Programm dieser zwölf „Stationen", in denen auch Nestroys Willibald vorkam und einen Höhepunkt des Abends markierte, allerdings nicht gemeint. Dieses Programm spielte Lederer bis 1972.

Unter dem Titel „Ein Narr'nhaus" überarbeitete Lederer in dieser seiner insgesamt bereits 21. Produktion sein erstes Nestroy-Programm und brachte es 1974 noch einmal heraus. Allerdings schuf er mit „Playboy Nestroy" 1975 etwas ganz Neues, indem er neben Zitaten aus den Stücken auch die Briefe, Tagebucheintragungen und nachgelassene Notizen Nestroys heranzog. Mit dem „Playboy" suchte er einen zeitgemäßen Begriff, der Nestroy ins 20. Jahrhundert holen sollte. Inhaltlich gliederte er das Geschehen nun nach Themen wie Wahrheit, Schicksal, Theater, Dummheit, Existenz, Geheimnis von Wien, Ehe. Nicht alle Kritiker konnten dieses Programm, das Lederer auch mit modischen Jazz-Rhythmen versah, nachvollziehen, aber das Publikum ist ihm auch hierbei treu geblie-

ben. Wesentlich bleibt, dass Lederer den „Playboy Nestroy“ 1977 auf einer großen Tournee in die ganze Welt trug, was der Autor als geradezu „missionarische Tätigkeit“ würdigt. Bis 1993 spielte er dieses Programm rund 150-mal.

Eine interessante Konfrontation, die allerdings nicht wirklich abwegig ist, unternahm Herbert Lederer mit „Brecht und Nestroy“, wobei er die beiden Autoren nicht ‚mischte‘, sondern jedem eine Hälfte des Abends widmete. Dennoch ergaben sich die Zusammenhänge mühelos, vor allem auf der Ebene der ‚sozialen‘ Überlegungen. Auch lobte die Kritik, dass gerade diese Zusammenstellung ein weiteres Argument gegen die – in Wien teilweise noch immer herrschende – Verharmlosung Nestroys bedeutete. Allerdings machte es dieses Programm, das Lederer von 1979 bis 1982 spielte, dem Publikum nicht leicht.

Man weiß um die Fülle, Überfülle des Nestroy’schen Couplet-Schaffens, das sich in vielen Variationen und auch eigenwertigen Einzelstücken im Anhang der diversen Werke findet. Lederer widmete sein sechstes Nestroy-Programm nun unter dem Titel „Du holdes Couplet“ diesem Aspekt des Schaffens. Dazu fügte er 18 Briefe des Dichters, die ihm in der Brukner-Ausgabe von 1938 vorlagen. Gerade diese Briefe, chronologisch angeordnet und in ihrer Aussagekraft jedem Nestroy-Freund bekannt, verliehen dieser Produktion einen besonderen Aspekt. Lederer spielte die Couplets von 1984 bis 1995.

Für Lederers siebentes und letztes Nestroy-Programm unter dem Titel „Die ungleichen Zwillingsbrüder“, das im Jänner 1994 Premiere hatte, verwandelte er sich in die Zwillingsbrüder „Froh“ und „Fad“, die er schon optisch voneinander absetzte und dabei, wie es bei Nestroy so leicht gelingt, wieder brillant dialektisch arbeiten konnte. Es wurde eine große philosophische ‚Psychologie‘ des menschlichen Wesens anhand von Nestroys Erkenntnissen. Lederer spielte sein letztes Nestroy-Programm bis 1999.

Das Buch, in dem zahlreiche Fotos aus den einzelnen Programmen durchaus den optischen Eindruck von Lederers selbst geschaffenen und doch so echten Nestroy-Figuren entstehen lassen, endet mit einem ausführlichen Interview, das der Autor mit Herbert Lederer geführt hat. Die Frage nach einem „Nestroy-Stil“ verneint dieser, die Antwort: „Es muss aus dem Schauspieler kommen“, hat er mit seiner unverwechselbaren Persönlichkeit immer wieder gegeben, wobei neben der inneren Einstellung Lederer auch die Optik (das Schlanke, Schlaksige, Bewegliche, die leicht skurrile Physiognomie) als Nestroy-Ähnlichkeit zu Hilfe gekommen ist.

In seiner Auseinandersetzung mit Nestroy hat Lederer zwischen 1962 und 1999, also in grob gesprochen vier Jahrzehnten, sehr wohl eine Veränderung des Publikums registriert, und das nicht unbedingt zum Besseren. Tatsächlich scheint ihm (und nicht nur ihm) die Gefahr eines nicht mehr „nestroyfähigen Publikums“ zu bestehen, und sieht man aktuelle Aufführungen, in denen die Zuschauer nur noch über possenhafte Slapstick-Effekte lachen (wie Kušejs *Höllenangst*) und nicht mehr über die durch die Sprache vermittelten Erkenntnisse, wird man ihn in dieser Befürchtung bestätigen.

Voll Noblesse hofft Lederer darauf, dass eine nächste Generation Nestroy – den er für sich ausgeschöpft hat – neu entdecken möge. Sein Wort in Nestroys Ohr (oder in das der Theatergötter): Herbert Lederer selbst hat im kreativen Gespräch mit dem Dichter für diesen und für sich selbst unendlich vieles erreicht.

Renate Wagner

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Mai bis Oktober 2007

Höllenangst (Burgtheater)
Tannhäuser (Burgtheater)
Das Mädl aus der Vorstadt (Floridsdorfer Sommerspiele)

In memoriam
Gerhard Bronner

Sicher, er war nicht mehr der Jüngste, und trotzdem kam die Nachricht von seinem Tod am 19. Jänner 2007 überraschend: Gerhard Bronner war noch kurz zuvor mit einem kabarettistischen Silvesterprogramm auf der Bühne gestanden und hatte mit gewohntem Elan, gepaart mit Altersweisheit, das Publikum in seinen Bann gezogen.

Und dies tat er seit über 50 Jahren. Es ist hier nicht der Ort, eine Biographie Bronners zu geben – das geschah ausreichend in den Tageszeitungen, auch ein Blick ins Internet bringt hier eine Fülle zutage, und zudem liegt Bronners lesenswerte Autobiographie vor (*Spiegel vorm Gesicht – Erinnerungen*, München 2004). 1922 als Sohn eines jüdischen Tapezierers und einer Näherin in Wien geboren, 1938 vor dem Naziterror über England nach Palästina geflohen und 1948 wieder zurückgekehrt, präsentierte er sich hier als Kabarettist und Satiriker von hohen Graden. Von 1951 bis 1961 schuf er gemeinsam mit Peter Wehle, Helmut Qualtinger und Georg Kreisler eine Kabarettszene, die legendär ist: Lieder mit Kultcharakter wie „Der Papa wird's scho richten", „Der g'schupfte Ferdl", „Der Halbwilde", „Der Bundesbahnblues" haben bis heute ebenso wenig von ihrer Popularität eingebüßt wie die von Bronner gemeinsam mit Carl Merz geschriebenen und mit Helmut Qualtinger vorgetragenen Sketches mit der Figur des Travnicek. Und Bronner förderte auch weiterhin Talente und zeigte bis zu seinem Lebensende das ganze Spektrum seines Könnens: in Rundfunk und Fernsehen, in Soloprogrammen oder Programmen gemeinsam mit anderen Künstlern, in Übersetzungen und Musicalbearbeitungen.

Ich möchte mich hier nur dankbar an zwei persönliche Begegnungen mit Gerhard Bronner erinnern. Im Mai 1996 fand in Jerusalem eine Wien-Woche statt, bei der Künstler und Literaten (unter anderen Gerhard Bronner, Ildiko Raimondi und Ruth Klüger) anwesend waren und ich die Wiener Stadt- und Landesbibliothek, die mit einer Plakat-Ausstellung präsent war, vertreten durfte. Es war drückend heiß und bei einer Besichtigungsrundfahrt durch das alte Jerusalem wunderte sich Bronner angesichts solcher Temperaturen über die Juden aus dem Osten mit ihren langen Mänteln und pelzverbrämten Hüten. Die uns beigegebene Begleiterin erklärte ihm geduldig, dass es sich um streng religiöse orthodoxe Juden und deren traditionelle Kleidung handle. Bronner wiederholte seine Verwunderung und die Begleiterin ihre Erklärung. Abermals replizierte Bronner mit Hinweis auf die hohen Temperaturen und abermals brachte die Führerin geduldig ihre Erklärung an. Bronner – nun bereits ein bisschen ungeduldig – hielt ihr entgegen, dass auch für orthodoxe Juden die Naturgesetze nicht aufgehoben seien und ihnen doch schrecklich heiß sein müsse; darauf die Frau: „Es ist ihnen auch heiß". Bronner schüttelte nachsichtig

lächelnd den Kopf und sagte nur, in durchaus liebenswürdigem Ton: „Meschugge!“ – Am Tempelberg ging er dann abseits von unserer Gruppe sehr nachdenklich über das geschichtsträchtige Areal.

Die zweite Begegnung war fast zehn Jahre später. Im Bezirksmuseum Hernals wurde am 23. Mai 2005 die Ausstellung „Streifzug durch das Hernals der 50er Jahre“ eröffnet und Gerhard Bronner war dabei der Ehrengast. Nachdem die engagierte Museumsleiterin ausführlich allen am Zustandekommen der Ausstellung beteiligten Personen gedankt und in ihrer Eröffnungsrede eine Vielzahl der Anwesenden persönlich begrüßt hatte, kam endlich Bronner an die Reihe und fragte liebenswürdig-ironisch, ob er nicht vielleicht noch einige weitere Menschen begrüßen solle. Dann setzte er sich ans Klavier und interpretierte mit etwas nostalgischer Selbstironie einige seiner Lieder, vor allem den im benachbarten Bezirk Ottakring angesiedelten „G’schupften Ferdl“ im Original sowie in einer aktualisierten Version – denn auch dieser Wiener „Strizzi“ aus den 50er Jahren war in die Jahre gekommen. Bronner aber wirkte agil wie eh und je und so wird er auch in Erinnerung bleiben. Dass Kabarett die Menschen bessern könne, bezweifelte er, doch meinte er: „Wenn einer daherkommt, der keine Anstalten macht, seine Zuhörer zu belehren, zu warnen oder gar zu besseren Menschen zu machen – dafür aber im Ruf steht, Menschen zum Lachen bringen zu können – dann hört man ihm viel eher zu. Natürlich ist damit nicht gesagt, daß eine bittere Wahrheit, als ‚Pointe‘ verkleidet, eher auf fruchtbaren Boden fällt. Aber die Chance, daß sie es könnte, ist ungleich größer.“ (Gerhard Bronner, *Tränen gelacht. Der jüdische Humor*, 2. Aufl., Wien, München 2004, S. 12)

Walter Obermaier

Gerhard Bronner * 23. Oktober 1922, † 19. Jänner 2007. 1978 mit dem Nestroy-Ring der Stadt Wien, 2002 mit dem Goldenen Ehrenzeichen der Stadt Wien ausgezeichnet.

Berichte

Internationale Nestroy-Gespräche 2007 in Schwechat bei Wien

Die 33. Internationalen Nestroy-Gespräche (30. Juni bis 4. Juli 2007) auf Schloss Altkettenhof (Justiz-Bildungszentrum) widmeten sich dem Thema „Raimund und Nestroy: Kanon, Kontext, Inszenierung".

W. Edgar Yates (Exeter, GB) skizzierte die unterschiedliche Bewertung in der Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von *Glück, Mißbrauch und Rückkehr oder Das Geheimnis des grauen Hauses* (1838), das er 1986 als Schlüsselstück in Nestroys Entwicklung auf dem Weg zur klassischen Posse bezeichnet hatte.[1] Zu Lebzeiten Nestroys gehörte es zu den meistgespielten Possen, das aber keine Aufnahme in den Nestroy-Kanon gefunden hat; ihm selbst wurde in der Rolle des Blasius Rohr – einer seiner Lieblingsrollen – ein Denkmal gesetzt.[2] Die Posse mit ihren spätromantischen und frührealistischen Zügen artikuliert u. a. Nestroys Misstrauen in den technischen Fortschritt, hier insbesondere die Einführung der Gasbeleuchtung mit ihren Gefahren. Yates stellte heraus, dass Nestroys Spiel entscheidend für den Erfolg war; nach seinem Tod fand das Stück wenig Interesse.

Peter Gruber (Wien, A) bot in der Schwechater Inszenierung von *Das Geheimnis des grauen Hauses* (35. Nestroy-Spiele 2007) einen kaum veränderten oder aktualisierten Text, u. a. auch keine Zusatzstrophen zu den Couplets, die im Übrigen ohne musikalische Begleitung geboten wurden. Die Kritik an biedermeierlichen Vorstellungen, Materialismus- und Fortschrittskritik, Stadt–Land-Opposition sowie die gesellschaftlichen Konstellationen der Posse kamen auch im 21. Jahrhundert an, wie die Aufführung eindrucksvoll belegte. Stellenweise war eine thematische und emotionale Nähe zu Ferdinand Raimund spürbar, dessen *Verschwender* (1834) und tragischer Tod (1836) zumindest dem zeitgenössischen Publikum noch im Gedächtnis war.

Martin Stern (Basel, CH) erläuterte in seinem Vortrag „Sowohl als auch. Über Nestroys Affinität zur Tragikomik", warum die tragikomische Mischung die Publikumsgunst fand und welche gattungspoetologischen Überlegungen seit der Poetik der Aufklärung angestrengt wurden.[3] In einem knappen Dut-

1 Vgl. W. Edgar Yates, ‚Nestroys Weg zur klassischen Posse', *Nestroyana* 7 (1988), S. 93–109, hier S. 103.

2 Vgl. Karl Zimmel, ‚Zur Geschichte des Nestroy-Denkmals', *Nestroyana* 5 (1983/84), S. 21–26.

3 Vgl. auch Martin Stern, ‚Lustiges Trauerspiel – tragische Komödie. Strukturen des Widersinnigen bei Hafner, Nestroy und Dürrenmatt', in: *Sprachspiel und Lachkultur, Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte*, Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag, hg. von A. Bader u. a., Stuttgart 1994, S. 359–376; Helmut Arntzen, ‚Bemerkungen zur immanenten Poetologie der „Ernsten Komödie" im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Nestroy, G. Hauptmann, Sternheim, Horváth', in: *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, hg. von Ralf Simon, Bielefeld 2001, S. 157–171.

zend der Nestroy'schen Possen und deren räsonierenden Figuren fand er „leise Tragikomödien" als „Subtext"; thematisch wird dies vor allem in der Infragestellung des Ehe-Begriffs (Dialektik von Glück und Unglück; Ehe als tragikomisches Verhängnis) akzentuiert. Auch Nestroys ‚ernste' Rollen und der ‚ernste Nestroy' wären für die weitere Diskussion in Betracht zu ziehen.[4]

Matthias Mansky (Wien, A) charakterisierte auf der Grundlage neuerer Forschungen Raimunds spezifische Durchdringung von Ernst und Komik in der Darstellung realer Lebensängste, die das biedermeierliche Klischee durchbricht. Ob Raimund mit den Erwartungen des Publikums spielte und ob seine Kontrastdramaturgie als „Schockdramaturgie" im Sinne moderner Dramen interpretiert und der Autor als Vertreter einer „Vor-Avantgarde" bezeichnet werden kann, blieb in der Diskussion offen.[5]

Auch Herbert Herzmann (Dublin, IRL) diskutierte in seinem Vortrag über „Nestroy als kritischer Realist" den Aspekt Ernst und Komik, Nestroys Spiel mit Konventionen unter der Perspektive des ‚Körper als Text'-Diskurses und sah mit Erika Fischer-Lichte in seiner Komik die Rückkehr des Hanswurst, des „grotesken Leibs des Karnevals auf die Bühne", allerdings erfülle dieser „keine Entlastungsfunktion mehr, sondern eine Erkenntnisfunktion".[6] Die Provokation des Körperlichen, von der jungdeutschen Kritik (Karl Gutzkow, Friedrich Theodor Vischer u. a.) besonders negativ bewertet, könne als politischer Akt gesehen werden. Insbesondere bei den Ironiesignalen an das Publikum flössen die Gegensätze ineinander (Ich und Welt, Schein und Sein, Traum und Wirklichkeit, Lüge und Wahrheit, Natürlichkeit und Künstlichkeit).

Herwig Gottwald (Salzburg, A) zeigte, wie sich Adalbert Stifter (1805–1868) theoretisch (z. B. „Über Beziehung des Theaters zum Volke", 1867) als auch literarisch (z. B. *Nachsommer*, *Waldsteig*, *Nachkommenschaften*) mit den Aufgaben und den Wirkungspotentialen des Theaters beschäftigte und dramatische Motive und theatrale Präsentation in erzählende Texte transformierte.[7] Er stellte biographische Züge und Stifters Arbeiten als Theaterkritiker heraus, der – wie viele seiner Zeitgenossen – den Niedergang der Bühnenkunst beklagte.

Till Gerrit Waidelich (Wien, A) wartete mit einigen interessanten Einblicken in die Briefe Konradin Kreutzers (1780–1849) auf, Wien und das Theater

4 Vgl. SW XV, 528; Johann Hüttner, ‚Der ernste Nestroy', in: *Viennese Popular Theatre: A Symposium – Das Wiener Volkstheater. Ein Symposion*, hg. von W. E. Yates und John R. P. McKenzie, Exeter 1985, S. 67–80.

5 Vgl. Jutta Landa, *Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre*, Frankfurt a. M. 1988.

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

7 Vgl. Kommentare in: Adalbert Stifter, *Werke und Briefe*, Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Alfred Doppler und Wolfgang Frühwald, Bd. 8,1, Stuttgart, Berlin, Köln 1997, S. 269–272, 298–304, 333–340.

betreffend, darunter vor allem die Entdeckung einer Kunstliedvariante des „Hobelliedes“ aus Raimunds *Verschwender*.

Weibliche Theaterdichter des Volkstheaters und produktive Partnerschaften sind immer noch ein Desiderat der Forschung. Gunhild Oberzaucher-Schüller (Salzburg, A) erinnerte an Therese Krones (1801–1830), die vor allem durch Adolf Bäuerles Roman verklärte „Theaterkönigin Alt-Wiens“.[8] Ihr „romantisch-komisches“ Zauberspiel *Sylphide, das Seefräulein* (1828) mit Ferdinand Raimund in der Rolle des Wolferl war ein großer Erfolg.[9] Ihre Leistung bestand vor allem in der Brechung des naiven Rollenfachs und Ausbildung der weiblichen komischen Rolle, wobei sie auch das Körperliche betonte, was Teile der Kritik als schamlos empfanden. Bäuerle und Raimund förderten in ihren Stücken den neuen Rollentypus.

Carola Hilmes (Frankfurt a. M., D) lenkte den Blick auf Margaretha Carl (1788–1861), die auch als Autorin im Schatten ihres Mannes („Carls Sekretär“) stand, des berühmt-berüchtigten Theaterdirektors Carl Carl.[10] Sie hat mindestens zwölf Stücke geschrieben, zumeist Bearbeitungen aus dem Französischen, von denen sich sechs im Österreichischen Theatermuseum (Wien) erhalten haben. Am Beispiel von *Das Abenteuer in Venedig oder Der Deutsche in Moskau* (1838) wurden Bearbeitungstendenzen deutlich.

Das Verhältnis von szenischen Bildern, Raumgestaltung und Bühne bei Raimund und Nestroy und die ihnen zugrunde liegende Praxis ist noch wenig erforscht.[11] – Marion Linhardt (Bayreuth, D) untersuchte die szenographische Praxis des Wiener Vorstadttheaters im Vergleich mit den Theaterzentren in Paris und London, wo sich in kreativer Auseinandersetzung mit den Konzessionsvorgaben neue Genres entwickelten.[12] In Wien waren die Verhältnisse durch den gemischten Spielplan der Vorstadttheater anders, so kam es zum Beispiel weniger zur Ausbildung von nichtsprachlichen theatralen Darbietungen (Pantomime, ‚Bewegte Bilder‘ u. a.). Man hielt zunächst an der traditionellen Bühnenpraxis mit typisierten Raum- und Zimmerdekorationen fest, verschloss sich

8 Otto Horn (d. i. Adolf Bäuerle), *Therese Krones. Roman aus Wien's jüngster Vergangenheit*, Wien 1854.

9 Vgl. Therese Krones, *Sylphide, das Seefräulein,* hg. von M. M. Rabenlechner, Wien 1947; *Therese Krones. Zum 150. Todestag*, Katalog Sonderausstellung Historisches Museum, Wien 1980; Emil Pirchan, *Therese Krones, die Theaterkönigin Alt-Wiens*, Wien, Leipzig 1942; Edith Futter, *Die bedeutendsten Schauspielerinnen des Leopoldstädter Theaters in der Zeit von 1800 bis 1830*, Diss. (masch.) Wien 1965 [Druck 1970], S. 150–276.

10 *„Kann man also Honoriger seyn als ich es bin??“ Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*, hg. von Birgit Pargner und W. Edgar Yates, Wien 2004.

11 Vgl. allgemein Joachim Hintze, *Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater*, Marburg 1969; *Texte zur Theorie des Theaters*, hg. und kommentiert von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme, Stuttgart 1991, bes. S. 405–454.

12 Vgl. auch Marion Linhardt, *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*, Tübingen 2006.

aber nicht den Anregungen aus Paris und vor allem London, die Bühnenbilder ‚wirklicher' zu machen. Hierbei spielen auch die Panoramen – wie in Franz Xaver Tolds Erfolgsstück *Der Zauberschleier* (1842) – und neue Maschinen- und Lichttechniken eine Rolle. In diesem Kontext wäre eine Neubewertung der (innovativen?) Rolle Theaterdirektor Carls, dem Franz von Akáts seine *Kunst der Scenik* widmete, sinnvoll.[13]

Wie Raimunds und Nestroys lokale Anspielungen in modernen Inszenierungen umgesetzt werden, erläuterte Johann Hüttner (Wien, A) an prägnanten Beispielen. Er ging vor allem den Fragen nach, welche Funktionen Anspielungen auf das Lokale haben, ob es sich um für die Posse typische verfremdende parodistische Techniken handelt, ob sie als Symptome für ein im Umbruch befindliches Theaterselbstverständnis gedeutet werden können. Er stellte unter anderem fest, dass die ‚Anbiederung' an das Publikum durch lokale Anspielungen bei Raimund stärker ausgeprägt sei als bei Nestroy. Für welches Publikum in heutigen Inszenierungen neue Anspielungen getextet werden, die den Nestroytext ersetzen und verändern, wurde kontrovers diskutiert.

Die Nestroy-Rezeption auf den stehenden Bühnen im außerösterreichischen deutschen Sprachraum, insbesondere in Berlin, und damit verbunden die Bildung eines Nestroy-Kanons, ist nach wie vor ein Desiderat der Forschung, ebenso Spezialuntersuchungen zum Repertoire einzelner Stadttheater. Für München liegt eine solche Studie vor.[14] Gertrude Gerwig (Wien, A) stellte einen Ausschnitt ihrer Untersuchung über Nestroy in Berlin vor: „Glücklose Nestroy-Aufführungen", darunter vor allem *Der Treulose* (1836) und *Unverhofft* (1845), während *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* eine geteilte Aufnahme fand.

Jürgen Hein (Münster/W., D) gab einen Bericht „Nestroy im Spielplan deutscher Stadttheater im 19. Jahrhundert", dem eine Untersuchung von knapp fünfzig lokalen Theatergeschichten zugrunde lag. An quantitative und qualitative Bemerkungen schlossen sich erste Überlegungen zum Nestroy-Kanon im deutschsprachigen Theater außerhalb Österreichs an. Schon Karl Friedrich Flögel hatte festgestellt: „Leider haben gerade die verwerflichsten Nestroy'schen Stücke auch auf den norddeutschen Theatern die größte Anziehungskraft ausgeübt, weit mehr als Schiller und Goethe".[15]

Ulrike Längle (Bregenz, A) las eigene Texte (u. a. *Tynner* [2004], *Tolle Weiber* [2006/07; UA 2007]) mit Nestroy- und Volkstheaterbezug: *Tolle Weiber* ist eine

13 Franz von Akáts, genannt Grüner, *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht* […]. *Als Handbuch für Intendanten. Privat-Direktoren* […]. Wien 1841; vgl. Johann Hüttner, *Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA*, Habil.-Schr. (masch.) Wien 1982; Hansjörg Schenker, *Theaterdirektor Carl und die Staberl-Figur. Eine Studie zum Wiener Volkstheater vor und neben Nestroy*, Diss. Zürich 1986.

14 Birgit Pargner und W. Edgar Yates, *Nestroy in München*, Wien 2001.

15 *Flögels Geschichte des Groteskkomischen*, neu bearb. und erweitert von Friedrich W. Ebeling, Leipzig 1862, S. 203.

volksstückhafte Dramatisierung des sogenannten ‚Krumbacher Weiberaufstandes' von 1807, die Autorin selbst spricht von „Tragikomödie" des letztlich vergeblichen, aber unblutig endenden Aufstandes.[16]

Walter Obermaier (Wien, A) führte „Auf den Spuren von Franz Grillparzer und seinen literarischen Zeitgenossen" durch die Innere Stadt (u. a. Wohnhäuser Beethovens, Grillparzers, Eichendorffs, Hebbels, Schottengymnasium, Nestroys Geburtshaus, Grillparzers Arbeitszimmer im Hofkammerarchiv).

Die Vorträge von Beatrix Müller-Kampel (Graz, A) „Kasperl – seine Entkanonisierung und Rekanonisierung im Puppentheater des 19. Jahrhunderts" und von Elke Brüns (Greifswald, D) „Landschaften und Liebesräume, zu Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*" fielen leider aus.

Jürgen Hein

Das liederliche Kleeblatt zur Frage, ob Nestroy „ned eh de eagane" Jelinek war

Wenn sich der mit einem Stipendium der Nestroy-Gesellschaft gesegnete studentische Nestroy-Freund aufmacht, an den Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat teilzunehmen, regen sich in ihm zwei Vorurteile: erstens, so glaubt er, wird er zu wenig Ahnung von der Materie haben, als dass er wirklich ernsthaft über Nestroy sprechen könnte. Ein Sachverhalt, der sich insbesondere bei Gesprächen als Schwierigkeit entpuppen könnte. Und zum zweiten hat er die Befürchtung, mit dieser Unwissenheit einen eingeschworenen Nestroy-Geheimbund zu belästigen, der eine Störung nicht unbedingt mit Wohlwollen hinnehmen wird. Um es vorauszuschicken: beide Vorurteile sind haltlos.

Ganz im Gegenteil wird die Ankunft der Studenten aus Salzburg bereits fieberhaft erwartet. Die Begrüßung ist alles andere als distanziert, man wird aufgenommen, als würde man schon immer dazugehören. Man wird den Größen der Nestroy-Forschung vorgestellt, die Namen auf den Büchern der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe bekommen plötzlich Gesichter und schließlich findet man sich mit Nestroy auf einem Photo wieder. „Das ist kein Witz, bitte sehr, Nestroy ist mein Urgroßonkel", erklärt Prof. Dr. Otmar Nestroy, seines Zeichens Bodenkundler im Unruhestand, der sich aber auch mit literarischen Beiträgen über seinen berühmten Verwandten hervorgetan hat. Zwar überlässt er das Halten von Vorträgen inzwischen lieber anderen, doch weiß er auch auf die Vorzüge seiner Lebenserfahrung hinzuweisen. Auf einen Blick weiß er, an welchem Tisch beim Abendessen man zuerst die Suppe

16 Nach der Premiere am 12. Juli 2007 erlebte das Stück weitere ausverkaufte Vorstellungen; vgl. http://www.krumbach.at/weiberaufstand/Index.html.

bekommt. Wir merken schnell: auch dieser Nestroy hat Witz und ist ein interessanter Gesprächspartner. Und so erzählt er dann von seinen Forschungen, vom Tragen des Namens Nestroy in Österreich und wie er als „Laie vom Fach" über seinen Ahnen denkt.

Und um den Ahnen soll es in Schwechat ja eigentlich gehen. Nach den ersten allgemeinen Eindrücken wird es kulturell. Wir dürfen der Premiere des Nestroy-Stücks *Das Geheimnis des grauen Hauses* beiwohnen. Peter Grubers Aufführung vereinigt dabei auf beeindruckende Weise mehrere Perspektiven und Ebenen des Theaters. Man könnte fast sagen, er versucht eine Gratwanderung zwischen abstraktem Theaterbild und realistischer Dramaturgie. Und das mit einem Laienensemble, das sich phasenweise josefstadtwürdig zeigt. Die typischen Nestroycharaktere finden in den meisten Darstellern guten Ausdruck. Allein die Frauenfiguren wirken zeitweise problematisch, weil die Darstellerinnen manchmal allzu sehr ins pseudoromantische österreichische Bauerntheater abgleiten. Dem sei aber insofern verziehen, als das Ensemble – wie erwähnt – aus Laienspielern besteht.

Nestroy werkstreu aufführen? Werkstreu aufgeführt? Wir würden sagen: ja.

Um nämlich das Theatralische zu steigern, würde auch Nestroy wahrscheinlich auf die besonderen Bühneneffekte nicht verzichten. Wobei hier darauf geachtet werden muss, dass die visuellen Effekte das Wort nicht zu sehr in den Hintergrund drängen.

Denn wer gekommen ist, um Nestroy zu sehen, der hat Nestroy nicht verstanden. Nestroy gehört gehört. Die Spitzfindigkeiten in seiner Sprache, die Doppeldeutigkeiten und Sprachspiele laden förmlich dazu ein, sich mehr auf den Text zu konzentrieren. So sind die Couplets in Sinn und Stil Nestroys aktualisiert und der Gegenwartsbezug bewahrt worden.

Obwohl auf der Tagung nicht explizit erwähnt und besprochen, ist es diese Sprache Nestroys, mit der er herumgeht und die er benutzt, um die Dinge zu benennen, umzubenennen, zu „vernennen", die an Elfriede Jelinek erinnert. Besonders bei Ausführungen zur besonderen Affinität Nestroys zum Sprachspiel, seinen Doppeldeutigkeiten und deren Ironisierung in den verschiedenen Sprachcodes wird die Nähe der beiden Autoren deutlich, ohne die eine zeitgenössische Theaterpraxis undenkbar wäre.

Das Spiel mit der Sprache, mit der Benennung und Verwerfung von Wirklichkeit, vor allem mit dem Gebrauch von Redewendungen, Idiomatismen, leeren Stehsätzen und Phrasenfüllern, bilden das Fundament, auf dem die poetologische Programmatik sowohl Jelineks als auch Nestroys fußt. Als weitere wirksame Verfahrensweisen kann man die Parodie und den Versuch der Dekonstruktion des Diskurses mit der Sprache selbst nennen, die die Analogie dieser Ausnahmeschriftsteller ausmachen.

In ihrer Betrachtung über Johann N. Nestroy, „Sich mit der Sprache spielen", betont Elfriede Jelinek das Besondere an Nestroy: sein Sprachspiel, seine Beziehung zu und seine Verwendung von Sprache. Was die Sprache ist, was sie bei

Nestroy ist, wie sie sich entwickelt und was die Sprache überhaupt meint, verhandelt Jelinek in ihrer Reflexion über Nestroy.

„…er spielt sich (ja: sich!) mit der Sprache, in die er sich einmal hineinbringt und dann wieder herausnimmt" (Jelinek, Sich mit der Sprache spielen). Wie das Sprachspiel bei Nestroy zu verstehen ist: der Autor verwendet die Sprache für sich und lässt sie dann wieder ganz frei und so objektiv?! wie möglich das beschreiben, was ist. In diesem Wechselspiel zwischen Sprachgebrauch und „Sprachentbrauch" entwickelt sich ein Freiraum der Sprache. In dem der Autor selbst spricht und die Sprache jene Freiheit erhält, um sich selbst zu sprechen.

Sind Jelinek und Nestroy tatsächlich zwei „Enfants terribles" des österreichischen Theaters? Von Teilen der Öffentlichkeit als Nestbeschmutzer und Fassadenzertrümmerer verdammt, teilen sie zumindest ein ähnliches Schicksal.

Auch wenn es mühsam zu sein scheint, in den Vormärz hineinzukriechen, in die gesellschaftlichen Wirren der k. u. k. Monarchie einzutauchen, ist es doch mehr als lohnend, jenes Sprachmaterial zu finden, das ein Sprachkünstler für seine Welt geprägt hat. Das Ambiente, die Familiarität der Tagungsgesellschaft, der gelehrte Urgroßneffe und natürlich Nestroy selbst haben da eine Aura geschaffen, aus der man schwer fliehen kann und die uns, soweit möglich und erwünscht, wiedersehen wird.

Vielleicht kann es unsere Aufgabe werden, Nestroy vom Romantikstaub des pseudointellektuellen österreichischen Bequemlichkeitspublikums zu befreien und wieder neu zu entdecken, damit auch jene Selbstzufriedenheit und Selbstbequemlichkeit des sogenannten Wiener Bildungsbürgertums an den Worten Nestroys zerschellt. In seiner Notiz in der *Reserve* heißt es einmal bei Nestroy: „Die Menschen muß man hassen, ehe man sie kennt; verachten, wenn man sie kennt" (*Nachträge II*, 325).

David Pernkopf
Andreas Schmitz
Markus Schüssler

Stadttheater Baden: *Frühere Verhältnisse* von Oliver Ostermann

Der niederösterreichische Komponist Oliver Ostermann hat Nestroys vorletztes Werk, den Einakter *Frühere Verhältnisse*, vertont. Die Uraufführung, eine Auftragsarbeit des Landes Niederösterreich, kam am 28. April 2007 im Stadttheater Baden, dem Ostermann auch als Dirigent sehr verbunden ist, mit dem Komponisten selbst am Pult heraus.

Frühere Verhältnisse ist ein vielschichtiges Stück, das neben äußerlicher Verwechslungskomik einen harten Kern besitzt, und der handelt von sozialem Aufstieg und Abstieg, den Wechselfällen des Lebens, der peinlichen ‚unbewäl-

tigten' Vergangenheit, die einer unaufrichtigen Gegenwart im Wege steht. Zu vielfältig für ein Libretto, das ist klar.

Darum hat Ostermann, der auch als sein eigener Textdichter fungierte, die Vorlage sehr vereinfacht. Zu Recht, denn Nestroys köstliche Sprachexzentrik lässt sich musikalisch nicht vermitteln. Ostermann hat es mit der Formulierung „Willenlose Handbewegung, unabsichtlicher Dienstbot, zufällige Durchkreuzung der Handbewegungslinie durch die über's Zimmer schusselnde Dienstbotenwange" versucht (wobei er aus der Wange ein Dekolleté machte) – es funktioniert nicht. Seine Simplifizierung des Textes ist allerdings auch keine Freude für Nestroy-Kenner, und am Ende steht man überhaupt vor der Erkenntnis, dass man ohnedies vom Text kaum etwas versteht. So wird ein Publikum, das die *Früheren Verhältnisse* von der Vorlage her nicht sehr gut kennt, vermutlich nicht allzu viel vom Inhalt mitbekommen, außer dass es ein paar Verwechslungen gibt.

Nestroy ist Sprache, Nestroy sind die Charaktere, und auf diese hoffte man, wenn sich schon die Sprache nicht vertonen ließ (viel zu selten hat Ostermann das Durchkomponierte zugunsten von ein paar Sprechpassagen verlassen). Nestroy-Freunde werden übereinstimmen, dass die vier Charaktere gewissermaßen ihr ‚Fach' auch in der Oper immanent in sich tragen: Hausknecht Muffl als Bassbuffo, Ex-Theaterdiva Peppi Amsel als Soubrette, das Ehepaar Scheitermann als Mezzo und Bariton. Oliver Ostermann sah und hörte es anders. Beide Frauen sind Soprane, hohe Soprane, Muffl ist ein Tenor (!), Scheitermann tatsächlich ein Bariton.

Dass die ideale Möglichkeit verspielt wurde, das über die Maßen berühmte Auftrittslied der Peppi Amsel, „Theater, o Theater, du" in der bekannten Vertonung zu paraphrasieren, muss man dem Komponisten als Entscheidung überlassen. Dass er ‚Arien' und Duette schuf, liegt im Genre der Oper. Die Bearbeitung Nestroys so weit zu treiben, dass Frau Scheitermann (die hier fast zur Hauptperson mutiert) noch einen Epilog singen darf, nachdem sich das Quartett quasi schon vom Publikum verabschiedet hat, war schlechtweg ungeschickt. Darin verkündet sie die „Moral von der Geschicht'" („Ein kleines bisschen mehr zu scheinen, als man ist, hat jeder schon versucht …") und bekennt, dass sie, die Professorentochter, eigentlich eine Schusterstochter ist …, gewiss nicht in Nestroys Sinn.

Oliver Ostermann ist ein Komponist, der sein Handwerk beherrscht. In den *Früheren Verhältnissen* hat er die relative Harmlosigkeit des Orchesterparts durch die schrille Behandlung der Singstimmen aufgewogen, was allerdings nicht in eine überzeugende Charakterisierung der Figuren durch die Musik mündete. In der Regie von Robert Herzl spielten und sangen Katja Reichert (Peppi) und Elisabeth Flechl, Manfred Equiluz (Muffl) und Renée Rumpold.

Obwohl die *Früheren Verhältnisse* kein unbedingt lustvolles Hörvergnügen waren, zeigte sich das Publikum interessiert und applausfreudig und bezog den strahlenden Dirigenten, der ja auch der strahlende Komponist Oliver Oster-

mann war, herzlich in seine Zustimmung ein. Dass von Nestroy nicht wirklich viel übrig geblieben ist, stört ja nur die puristischen Liebhaber des Dichters …

Renate Wagner

„Werktreue geradezu gepredigt" – Paulus Manker über den Nestroy-Regisseur Gustav Manker

Nicht in seiner Eigenschaft als Schauspieler, als Regisseur, als Produzent des nun schon weltweit erfolgreichen „Alma"-Spektakels und schon gar nicht als berüchtigtes ‚Enfant terrible' der Wiener Theaterszene war Paulus Manker am 4. Mai 2007 in die Sträußel-Säle des Theaters in der Josefstadt geladen. Er gab Gottfried Riedl für die Nestroy-Gesellschaft über nichts anderes Auskunft als über seinen Vater, den großen Gustav Manker, einen der wichtigsten Nestroy-Regisseure der Wiener Theatergeschichte überhaupt.

Paulus Manker kam bestens vorbereitet, hatte alle Nestroy-Inszenierungen des Vaters von 1942 bis 1983 sorglich zusammengestellt und konnte jedem Besucher eine vielseitige Liste mit Titeln, Datum, Besetzungen überreichen, dazu auch noch eine Menge Fotos. „In der Wohnung ist noch alles vorhanden", sagte er, „Regiebücher, Fotos, Bühnenbildmodelle – es wurde alles aufgehoben."

Und Paulus Manker hat sich in den letzten Monaten damit beschäftigt, den Nachlass des Vaters aufzuarbeiten. Mit 160 Inszenierungen allein am Volkstheater, dessen Direktor er zehn Jahre lang war, hat Gustav Manker ein gewaltiges Arbeitspensum hingelegt, abgesehen von Gastinszenierungen vielerorts. Es sei heute, wo monatelang an Inszenierungen gearbeitet werde, gar nicht mehr zu verstehen, wie hier eine Premiere nach der anderen (oft samt Bühnenbild) herausgeschoben wurde – und es waren doch großteilts glänzende Aufführungen.

Und dazu ein interessantes Detail: In den Regiebüchern steht oft – gar nichts. Die Inszenierungen entstanden bei der Arbeit, wobei Gustav Manker „den Begriff Werktreue geradezu gepredigt hat", wie sein Sohn erzählte. „Es steht alles im Stück, man muss sonst gar nichts machen." Nur aktualisierte Zusatzstrophen wurden geduldet, „aber das ist ja bei Nestroy systemimmanent".

Nicht weniger als 46 Nestroy-Inszenierungen waren es, wobei vor der ersten Manker-Nestroy-Regie des *Kampl* am Deutschen Volkstheater (4. Juni 1947 mit Karl Skraup, Theodor Grieg und Inge Konradi) noch der *Zerrissene* von 1942 rangierte, den Manker – ein begnadeter Bühnenbildner, wie man weiß – ausgestattet hatte. Die letzte Nestroy-Inszenierung galt dem *Zerrissenen*, 1983 für das Tournee-Ensemble „Grüner Wagen", fünf Jahre vor Mankers Tod. Allein viermal hat er das schwierige *Haus der Temperamente* mit der viergeteilten Bühne realisiert.

Manker hat Nestroy nicht nur in Wien, sondern zwischen Zürich und Hamburg, München und Basel immer wieder inszeniert, oft auch bei den Sommerfestspielen in Wunsiedel, die unter ihm zu einer Nestroy-Hochburg wurden. Dazu konnte Burgschauspieler Heinrich Schweiger, der sich im Publikum befand, aus persönlicher Anschauung als damaliger Interpret Auskunft geben.

Paulus Manker, gleicherweise vertraut mit Nestroys Werk wie mit der Arbeit des Vaters, hat über beides im wahrsten Sinn des Wortes ‚am Frühstückstisch' aus erster Hand Auskunft bekommen: „Was man in einem Couplet singen würde, war bei uns ein Thema." Die Großleistung Gustav Mankers bestand darin, dass er einem ‚Mascherl'-Nestroy, wie er nach dem Krieg sowohl am Burgtheater (mit dem legendären Paar Josef Meinrad / Inge Konradi, „lieblich, lustig, schöne Kostüme") wie auch am Theater in der Josefstadt (in den Bearbeitungen von Hans Weigel) gepflegt wurde, seinen radikalen ‚Nestroy pur' gegenüberstellte. Und das oft auch mit Besetzungen, die die Wiener sprachlos machten, wenn er etwa als Titus Feuerfuchs den gewaltigen Helmut Qualtinger auf die Bühne stellte. Manker verließ sich auf die Schauspieler, die er zur ganzen Schärfe und Prägnanz des Nestroy'schen Textes führte, wie es dieser Autor braucht.

Hießen die Nestroy-Schauspieler seiner Zeit anfangs Skraup, Grieg, dann Hans Putz und Harry Fuss, zentrierte sich später das Nestroy-Ensemble des Volkstheaters um die Persönlichkeit von Heinz Petters. So wie Nestroy für eine fixe Truppe geschrieben hatte, standen auch Manker die idealen ‚Typen' zur Verfügung, von dem voluminösen Herbert Propst bis zum skurrilen Walter Langer, dazu Persönlichkeiten wie Fritz Muliar, Rudolf Strobl, Peter Hey oder Franz Morak. Die Damenriege wurde von Manker-Gattin (und Paulus-Mutter) Hilde Sochor angeführt, daneben brillierte immer wieder die wienerisch-scharfzüngige Brigitte Swoboda.

Manker verzichtete auf Biedermeier-Ästhetik, und selbst wenn er die Darsteller durch Maxi Tschunko in die Kostüme des 19. Jahrhunderts kleiden ließ, waren keine Blümchen dabei. „Ich glaube überhaupt, dass das Biedermeier wild und anarchisch und ordinär war", ist die Überzeugung von Paulus Manker, der gelegentlich eines seiner Enfant-terrible-Donnerwetter („Nestroy an der Josefstadt war immer schlecht") abbrannte, im Übrigen aber für die Kombination Nestroy & Manker viele kluge, einsichtige Worte fand. Wobei Gustav Manker die Erkenntnis von Karl Kraus umgesetzt hat, dass Nestroy kein Dialektautor, sondern ein Dialektiker gewesen sei.

Renate Wagner

Johann-Nestroy-Ring der Stadtgemeinde Bad Ischl für Karlheinz Hackl

Obwohl die Überreichung des Johann-Nestroy-Ringes durch die Stadtgemeinde Bad Ischl eigentlich eine noch recht junge Tradition darstellt, hat sie sich bereits zu einem fixen Bestandteil des kulturellen Lebens des renommierten Kurortes im Salzkammergut entwickelt. Dass diese Veranstaltung Zugkraft besitzt und auf überregionale Resonanz stößt, zeigte sich am 20. Mai im Lehár-Theater, welches gerade sein 160-jähriges Bestehen feiert. Der nostalgische Charme des Zuschauerraumes dieses Hauses bot den feierlichen Rahmen für die Ehrung des diesjährigen Preisträgers, den ungeachtet des frühsommerlichen Wetters ein gut gefülltes Parterre erwartete. Interessierte aus nah und fern waren angereist, darunter viele Mitglieder der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und dessen Vorstandes, den u. a. Min.-Rat Dipl.-Ing. Karl Zimmel, Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein sowie Dr. Walter Obermaier vertraten.

Nachdem 2005 der Schauspieler und Kabarettist Erwin Steinhauer mit dem früher von der Stadt Wien vergebenen Johann-Nestroy-Ring[17] bedacht worden war, wählte die Jury (Prof. Dr. Heinrich Kraus, Dipl.-Ing. Dr. Otmar Nestroy, Erwin Steinhauer, Kulturstadtrat Hannes Heide) für 2007 den Wiener Kammerschauspieler Karlheinz Hackl (* 1949), der einen Gutteil seines künstlerischen Schaffens in den Dienst Johann Nestroys gestellt hat.

Hackl, der als Mime, Regisseur und Pädagoge auf eine umfangreiche Tätigkeit zurückblickt, entfaltete vor dem Publikum sein Talent als satirischer Komödiant – und damit auch seine Affinität zu Nestroy –, indem er zunächst Kostproben aus seinem jüngsten Programm „Lachen ist gesund“ zum Besten gab. Er stellte einige Texte aus der Feder von Anton Kuh, Fritz Grünbaum, Anton Krutisch u. a. vor, die ihre pointierte Wirkung zum Teil durch hintersinnige Komik beziehen und im Auditorium für Heiterkeit sorgten.

Einleitend strich Hackl die Bedeutung Nestroys, die jener für ihn persönlich besitzt, heraus und führte prägende Einflüsse hinsichtlich seiner künstlerischen Sozialisation an. Bezogen auf Nestroy ist besonders Hackls Förderer am Wiener Volkstheater Gustav Manker zu erwähnen, der für ihn vorbildlich und verbindlich werden sollte, weil er, so Hackl, den „echten“, den „schmutzigen Nestroy“ auf die Bühne brachte. Weitere wichtige Stationen bildeten für Hackl das Hamburger Thalia-Theater unter Boy Gobert (1976–78), wo er beispielsweise den vazierenden Hausknecht Melchior in der Posse *Einen Jux will er sich machen* verkörperte, sowie das Wiener Burgtheater, dem er seit 1978 angehört.

Nach der Begrüßung durch den Bürgermeister Bad Ischls, Helmut Haas, sowie den Vizepräsidenten und Geschäftsführer der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Min.-Rat Dipl.-Ing. Karl Zimmel, der in Vertretung des Präsidenten Dr. Heinrich Kraus dessen Rede verlas, lag es an Herbert Föttinger, die

17 Zu den Hintergründen der Verleihung des Johann-Nestroy-Ringes durch die Stadt Bad Ischl und an Steinhauer siehe den Bericht von Ulrike Tanzer in *Nestroyana* 25 (2005), S. 179 f.

Laudatio zu halten. In seiner Ansprache skizzierte der Direktor des Theaters in der Josefstadt das imposante und vielgestaltige Schaffen Hackls. Die Hommage geriet beinahe zu einer Leistungsbilanz der bisherigen Arbeit für Theater und Film, Schauspiel und Regie, womit allerdings die Bandbreite des imposanten und vielfältigen Schaffens Hackls spürbar wurde. Föttinger erinnerte etwa an Glanzleistungen Hackls im Josefstädter Theater bzw. im Burgtheater, darunter Raimunds *Der Verschwender* (1999) und Nestroys *Der Färber und sein Zwillingsbruder* (2000) sowie *Heimliches Geld, heimliche Liebe* und *Der Zerrissene* (beide 2001).

Nicht ohne Emotionen zu zeigen und sichtlich erfreut nahm Hackl den Nestroy-Ring entgegen. Musikalisch führte die Hohtraxlecker Sprungschanznmusi, unterstützt von den FKK Schrammeln, durch die Vormittagsveranstaltung.

Der Festakt erwies sich nicht zuletzt auch als ein durchweg gelungener Versuch, das seiner Restaurierung harrende Lehár-Theater kulturell mit Leben zu erfüllen und einer neuen Sinngebung zuzuführen.

Arnold Klaffenböck

Hinweis: Provenienz-Forschung im Österreichischen Theatermuseum

Angesichts der Bedeutung Fritz Brukners für die Nestroy-Forschung ist auch das Schicksal seiner Sammlung von Interesse. Diese betreffende Ergebnisse der Provenienz-Forschung im Österreichischen Theatermuseum liegen nun vor.

Das Buch: Christiane Mühlegger-Henhapel (Hg.): *Joseph Gregor. Gelehrter – Dichter – Sammler* (Schriftenreihe des Österreichischen Theatermuseums 1) Frankfurt a. M.: Lang 2006, enthält auf S. 103–110 den Beitrag von Karin Neuwirth und Elisabeth Strömmer: ‚Vorläufige Anmerkungen über Joseph Gregor aus der Sicht der Provenienzforschung'. Auf S. 106–109 ist vom beschämenden Umgang Gregors mit Brukner im Detail die Rede. Was dort über die aggressive und rücksichtslose Erwerbungspolitik Gregors zu lesen ist, des Gründers der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, die er auch in der nationalsozialistischen Zeit (und bis 1954) leitete, trübt das Bild dieses an sich verdienstvollen Manns, der sich auch sprachlich mehr als nötig an das Regime anpasste.

Immerhin wurde die Sammlung der Witwe zurückgegeben – 1954, nach Gregors Pensionierung.

Sigurd Paul Scheichl

Anschriften der Autoren und Autorinnen des 27. Jahrgangs

Prof. Dr. Hugo AUST, Universität zu Köln, Seminar für Deutsche und Englische Sprache und ihre Didaktik, Deutsche Abteilung, Gronewaldstraße 2, D–50931 Köln.
E-Mail: hugo.aust@uni-koeln.de
Prof. Dr. Marijan BOBINAC, Universität Zagreb, Philosophische Fakultät, Abteilung für Germanistik, Ivana Lučića 3, HR–10000 Zagreb. E-Mail: mbobinac@ffzg.hr
Univ.-Prof. Dr Manfred DRAUDT, Krapfenwaldgasse 57, A–1190 Wien.
E-Mail: manfred.draudt@univie.ac.at
Prof. Dr. Jürgen HEIN, Landgrafenstraße 99, D–50931 Köln.
E-Mail: juergen.hein@nestroy.at
Dr. Herbert HERZMANN, 338 Harold's Cross Rd; IRL- Dublin 6W.
E-Mail: herbertherzmann@gmail.com
Prof. Dr. Horst JARKA, 625 Evans Ave., Missoula, MT. 59801, USA.
E-Mail: silvesta@micro-mania.net
Dr. Arnold KLAFFENBÖCK, Am Sonnenhang 241, A–5350 Strobl.
E-Mail: arnold.klaffenboeck@a1.net
Dr. Ulrike LÄNGLE, Friedrich-Michael-Felder-Archiv, Kirchstraße 28, A–6900 Bregenz. E-Mail: ulrike.laengle@vorarlberg.at
Dr. Marc LACHENY, 90, cours de Vincennes, F–75012 Paris.
E-Mail: marclacheny@wanadoo.fr
Univ.-Prof. Dr. Hubert LENGAUER, Universität Klagenfurt, Institut für Germanistik, Universitätsstraße 65–67, A–9020 Klagenfurt.
E-Mail: hubert.lengauer@uni-klu.ac.at
Mag. Matthias MANSKY, Preßgasse 24/25, A–1040 Wien.
E-Mail: motte4ever@hotmail.com
Dr. Walter OBERMAIER, Gassergasse 39/23, A–1050 Wien.
E-Mail: walter.obermaier@gmx.at
David PERNKOPF, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestraße 20, A–5020 Salzburg. E-Mail: dpernkopf@gmx.at
PD Dr. Nikola ROSSBACH, Institut für Sprach- und Literaturwissenschaft der Technischen Universität Darmstadt, Hochschulstraße 1, D–64289 Darmstadt.
E-Mail: mail@nikola-rossbach.de
Univ.-Prof. Dr. Sigurd Paul SCHEICHL, Institut für Deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Universität Innsbruck, Christoph-Probst-Platz, A–6020 Innsbruck.
E-Mail: Sigurd.P.Scheichl@uibk.ac.at
Andreas SCHMITZ, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestraße 20, A–5020 Salzburg. E-Mail: andreas.schmitz@sbg.ac.at
Hans SCHREIBER, Waidhausenstraße 39/13, A-1140 Wien.
Markus SCHÜSSLER, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestraße 20, A–5020 Salzburg. E-Mail: Prog-Master@web.de
Prof. Dr. Hilde SOCHOR-MANKER, A–1130 Wien, Am Platz 4.
E-Mail: hilde.sochor@inode.at
Dr. Ulrike TANZER, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestraße 20, A–5020 Salzburg. E-Mail: ulrike.tanzer@sbg.ac.at
Dr. Renate WAGNER-WESEMANN, Speisinger Straße 64, 1130 Wien.
E-Mail: wesewag@vienna.at
Prof. Dr. Friedrich WALLA, 1 Kindra Place, North Lambton, NSW 2299, Australien.
E-Mal: Fred.Walla@newcastle.edu.au

INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT

Vizepräsident
Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein
Landgrafenstr. 99
D - 50931 Köln
Tel. 0221/401432 - Fax 0221/408347
E-mail: juergen.hein@nestroy.at

Call for Papers

34. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2008

28. Juni bis 2. Juli 2008 in Schwechat bei Wien

(Justiz-Bildungszentrum, Schloß Altkettenhof)

Hiermit ergeht freundliche Einladung zur Mitwirkung an den 34. Internationalen Nestroy-Gesprächen. – Vorträge zu folgenden Rahmenthemen sind erwünscht:

Inszenierte Natur und ‚Raumerlebnis'
Bürgerliche Theaterkultur
Materialität des Theaters
Emotionen im Theater des Biedermeier und Vormärz
Raimunds und Nestroys Briefkultur
Funde und Berichte

Andere Vorschläge und alternative Darbietungsformen zu Referaten sind willkommen, ebenso interdisziplinäre Beiträge.

Am Beginn der Gespräche wird der Besuch der Premiere der 36. Nestroy-Spiele Schwechat stehen. Ferner sind eine Exkursion und eine Autorenlesung geplant.

Für weitere Informationen – auch zu den Themen der früheren Gespräche - sei auf die Homepage des Internationalen Nestroy-Zentrums verwiesen: **http://www.nestroy.at**

Vorschläge für die Programmgestaltung sind bis zum 15. November 2007 an die oben angegebene Adresse zu richten. – Bei Angeboten für Referate (die Redezeit soll 30 Minuten nicht überschreiten!) wird um ein Exposé im Umfang von etwa einer Seite gebeten.

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

Eine Entscheidung über die zum Vortrag kommenden Referate fällt spätestens Anfang Januar 2008.

Um Weitergabe der Information an Interessierte wird freundlichst gebeten!