

NESTROYANA

28. Jahrgang 2008 – Heft 1/2

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

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

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

Erklärung über die grundlegende Richtung des periodischen Mediums:
Die Zeitschrift veröffentlicht wissenschaftliche Arbeiten über das Altwiener Volkstheater
und im besonderen über das Werk und die Person Johann Nestroys und berichtet über die
Tätigkeit der Internationalen Nestroy-Gesellschaft.

Abonnements laufen ganzjährig und müssen eingeschrieben einen Monat vor Ablauf
abbestellt werden, sonst erfolgen nach Usancen im Zeitungswesen Weiterlieferung und
-verrechnung.

Siglen

- CG *Johann Nestroy's Gesammelte Werke*, hg. von Vincenz Chiavacci und
Ludwig Ganghofer, 12 Bde., Stuttgart 1890–1891.
SW Johann Nestroy, *Sämtliche Werke*, hg. von Fritz Brukner und Otto
Rommel, 15 Bde., Wien 1924–1930.
GW Johann Nestroy, *Gesammelte Werke*, hg. von Otto Rommel, 6 Bde., Wien
1948–1949.
Stücke 1 Einzelbände der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe, hg. von Jürgen
Sämtliche Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates,
Briefe Wien/München 1977ff. (HKA)

28. Jahrgang 2008 – Heft 1/2

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 2008 bei Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. – www.verlag-lehner.at
1160 Wien, Redtenbacherstrasse 76/7, E-Mail: verlagsbuero.lehner@gmx.at

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Austria

INHALT

Otto Tausig: Es bleibt net dabei	5
Marion Linhardt: Bauernfeld und Nestroy, oder: Übertretungen der Ordnung. Konzepte für ein nicht-ernstes Wort- und Körpertheater im Wien der 1830er Jahre	8
Carola Hilmes: Carl Carls „bessere Hälfte“. Ein Arbeitsbericht	28
Barbara Tumfart: Die Theaterzensur im Kampf gegen „notorische Verhältnisse des Privatlebens“ – Eine Zensurmiszelle aus dem Jahre 1851	42
Gaby Berginz-Plank: Johann Nepomuk Nestroy und das Salzburger Landestheater	48
Jürgen Hein: Nestroys <i>Unverhofft</i> in Grein an der Donau	58
Henrik Sjögren: Nestroy in Schweden	60
Horst Jarka: Raimund und Nestroy auf Puppen- und Figurentheatern	62
Buchbesprechungen	89
<i>Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik.</i> Hg. von Pierre Béhar und Herbert Schneider (Peter Branscombe)	89
Nikola Roßbach: <i>Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914;</i> <i>Wien parodiert. Theatertexte um 1900.</i> Hg. von Nikola Roßbach (Gilbert Carr)	90
Robert Meyer: „ <i>Wenn das keine Kunst is ...</i> “. <i>Erinnerungen.</i> Aufgezeichnet von Wolff A. Greinert (Renate Wagner)	93
Berichte	97
Es bleibt net dabei. Otto Tausig erhält die Ehrenmedaille der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und bedankt sich nestroylike singend (David Pernkopf, Andreas Schmitz, Markus Schüssler)	97
Für Otto Tausig. Laudatio anlässlich der Verleihung der Johann-Nestroy-Ehrenmedaille am 7. Dezember 2007 im Theater in der Josefstadt (Ulrike Tanzer)	98
Ankündigung der 34. Internationalen Nestroy-Gespräche 2008	102
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2007 bis März 2008	104



Stadttheater Grein (vgl. S. 58–60).

Otto Tausig

Es bleibt net dabei

Sagt einer inmitten eines tobenden Kriegs:
 Ich will überleben, sonst wünsch' ich mir nix!
 Nach Reichtum und Luxus werd' nie mehr ich streben,
 ich will nur noch ein's: überleben, ja, leben
 ganz brav und bescheiden, nur ruhig und frei!
 Das ist alles! Nur leider, es bleibt nicht dabei.

Nach dem Krieg heißt's: Was braucht denn der Mensch schon zum Glück?
 Ein bisschen was z'essen, a Brot, a klein's Stück,
 und wenn's geht etwas drauf – ja, des wär mir schon recht –
 a Butter, na ja, und a Kas wär' net schlecht!
 A Salami, a Gurkerl und a hart gekocht's Ei.
 Mehr braucht man ja nicht ... nur es bleibt net dabei!

Bald heißt es: Der Mensch lebt vom Brot net allein.
 A bisschen a Esskultur sollte schon sein!
 A Fischkonsommee und a Seelachsfilet,
 a Kalbsfrikassee und a Erdbeerparfait.
 Na, ich bitt' Sie, das ist doch noch ka Schlemmerei.
 Essen muss man! No freilich, nur's bleibt net dabei.

Gesprochen: Schließlich braucht man auch ein Dach über'm Kopf.

Wir leben ja nicht mehr in Höhlen, was schad' is;
 zwar war's primitiv, dafür aber gratis.
 Jetzt heißt's: Schöner wohnen! Bequem, elegant!
 Man braucht Möbel, G'schirr, Teppich, a Bild an der Wand
 und ein Zweithaus für'n Sommer, wenn's geht, nebenbei.
 Man gönnt sich ja sonst nichts! Nur bleibt's jetzt dabei?

Nein, das ist noch lange nicht alles und jedes.
 Wer geht schon gern lange Wege per pedes?
 Da muss ei'm a eigener Wagen erfreu'n,
 der halt' a paar Jahr und dann braucht man ein' neu'n.
 Gar manches wird schäbig und man kauft es sich neu,
 denkt: Jetzt is für ewig! Aber's bleibt net dabei.

Und wer glaubt, jetzt ist's all's, der irrt sich gar sehr.
 Heutzutage jedenfalls braucht der Mensch viel mehr:
 Telefon: Festnetz, schnurlos und auch mobil,
 falls die Resitant' dringend dich anrufen will.
 Einen Organizer brauchst du für deine Termine,
 in der Küche: Geschirrspüler, Waschmaschine,
 Grill, Mikrowelle und Tiefkühlschrank.
 Ein Girokonto brauchst in der Bank.
 Und übersteigt das auch alles schon längst dein Budget,
 du brauchst eine Funkuhr und einen PC
 mit Flachbildschirm und LCD-Farbdisplay,
 DVD-Brenner, Scanner und DVTB.
 Mit WLAN und Bluetooth, all's ganz up to date.
 Und natürlich brauchst du a Fernsehgerät
 mit Stereo-Videorecorder und Kabel
 für tausend Programme – allesamt miserabel.
 Ruderleiberln trägt heut kein Mensch mehr, oh nein,
 ein T-Shirt mit ei'm klein' Krokodil muss es sein.
 Dann brauchst du a Hausbar mit Whisky und Gin
 und natürlich Prosecco, sonst bist heut' nicht in.
 A noble Markise brauchst für den Balkon,
 für die Reise sechs Handkoffer von Louis Vuitton,
 eine Ledersitzpolst' rung für's Cabriolet
 und ein' Tropenholzklodeckel für das WC.
 Das alles brauchst heute und noch vielerlei.
 Du kaufst, kaufst, kaufst, kaufst, doch es bleibt nie dabei.

Und doch gibt's auch Menschen, die sind so rückständi,
 die haben kein Fernseh'n, kein' Laptop, kein Handy,
 ka Waschmaschin', kein elektrisches Licht.
 Wie kann man so leben? Verstehts ihr das? Ich nicht!
 Die ham kaum was zu essen! Ka Würstel, ka Ei.
 A bissel Reis höchstens, und da bleibt's schon dabei.

Beim Treffen der Staatschefs aus den reichen Ländern
 heißt's: So geht's nicht weiter! Da muss sich was ändern!
 Wir werden gemeinsam den Hunger besiegen.
 Ihr werdet von uns bald das Nötigste kriegen.
 Auch euch macht der Freihandel glücklich und frei!
 Wir helfen euch – sag'n s' – aber's bleibt net dabei.

Drum sollt' man sich nicht auf Versprechen verlassen!
 Wo Hunger herrscht, ist's ein Verbrechen zu prassen.

Wenn euch diese Ungleichheit ehrlich entsetzt,
müsst ihr selber was tun! Und nicht morgen. Nein, jetzt!
Pst. Hört ihr der hungrigen Kinder Geschrei?
Nicht taub stellen! TEILEN! Dann bleibt's net dabei.

Zum Autor:

Otto Tausig, geb. 13. Februar 1922 in Wien, Schauspieler, Regisseur. Emigrierte 1938 nach England, nach seiner Rückkehr 1946–48 Besuch des Reinhardt-Seminars; 1948 Debüt in Wien an der „Scala“, wo er 1948–56 auch als Chefdramaturg und Spielleiter wirkte. Engagements u. a. in Ostberlin, am Schauspielhaus Zürich und am Burgtheater (Ensemblemitglied 1970–1983). Professor am Reinhardt-Seminar, Regietätigkeit bei österreichischen und deutschen Fernsehproduktionen. 1999 Abschied von der Bühne. Engagiert im Kampf gegen die Armut in Entwicklungsländern. Träger zahlreicher Auszeichnungen.

Wir danken Otto Tausig für die Abdruckerlaubnis des Couplets, gesungen anlässlich der Verleihung der Johann-Nestroy-Ehrenmedaille am 7. Dezember 2007 im Theater in der Josefstadt.

Marion Linhardt

**Bauernfeld und Nestroy, oder: Übertretungen der Ordnung.
Konzepte für ein nicht-ernstes Wort- und Körpertheater im Wien
der 1830er Jahre**

Bauernfeld und Nestroy vergleichen – ?

In seinem Aufsatz *Nestroy und Bauernfeld*, erschienen 1994 in den *Nestroyana*, bezeichnete W. Edgar Yates einen „Vergleich mit Bauernfeld“ als „Desideratum der Nestroy-Forschung“,¹ und noch im Einführungssessay zu dem 2006 von ihm und Ulrike Tanzer vorgelegten Sammelband *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts* wird eine vergleichende Auseinandersetzung mit den zwei Zeitgenossen angemahnt.² Die folgende Annäherung nimmt nicht für sich in Anspruch, diese Lücke – etwa durch eine detaillierte Analyse der Dialogkonstruktion oder Stoffbehandlung bei Nestroy und Bauernfeld – zu schließen.³ Im Zentrum steht vielmehr der Versuch, Strategien aufzuzeigen, mit denen im Theater Bauernfelds Komik bzw. Lachen erzeugt wurde, und damit eine strukturelle Vergleichsebene im Hinblick auf das Theater Nestroys erst zu eröffnen.

Eduard von Bauernfeld, wenige Wochen jünger als Nestroy, avancierte etwa zeitgleich mit diesem zum erfolgreichen Hausautor einer Wiener Bühne und blieb wie dieser über Jahrzehnte mit Dutzenden von meist unterhaltenden Stücken maßgeblich für das Wiener und darüber hinaus für das deutschsprachige Repertoire. Ungeachtet ihres unterschiedlichen theatertopographischen Standorts – Bauernfeld schrieb für das Burgtheater, Nestroy für das Theater an der Wien und das Leopoldstädter bzw. Carltheater – und der mit dem jeweiligen Standort verbundenen ästhetischen und publikumssoziologischen Eigentümlichkeiten wird man Nestroy und Bauernfeld eine zu ihren Lebzeiten vergleichbare Popularität als Dramatiker zuschreiben dürfen. Während Nestroy jedoch im 20. Jahrhundert Wissenschaftler, Theaterpraktiker und Literaten zunehmend

- 1 W. Edgar Yates, ‚Nestroy und Bauernfeld‘, *Nestroyana* 14 (1994), S. 11–22, hier S. 13.
- 2 W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer, ‚Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Zur Einführung‘, in: *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana*, hg. von W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer (Quodlibet, Bd. 8), Wien 2006, S. 7–18, hier S. 17.
- 3 Einen perspektivreichen Vergleich Nestroys und Bauernfelds unter der spezifischen Fragestellung der Auseinandersetzung beider Dramatiker mit dem Thema „Geld“ hat Walter Pape vorgelegt. Vgl. Walter Pape, „Der Schein der Wirklichkeit“: Monetäre Metaphorik und monetäre Realität auf dem Wiener Volkstheater und am Burgtheater: Nestroy und Bauernfeld‘, in: *Realismus-Studien. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag*, hg. von Hans-Peter Ecker und Michael Titzmann, Würzburg 2002, S. 45–59.

zu produktiver Auseinandersetzung angeregt hat, ist Bauernfeld von den Spielplänen verschwunden und in der Forschung nie wirklich angekommen.⁴ Vier Perspektiven dominieren die wenigen neueren Arbeiten zu Bauernfeld: erstens die bloße, wenn auch häufig faktenreiche Bestandsaufnahme, die einen beliebten Bühnenauteur und Chronisten des 19. Jahrhunderts wieder ins Gedächtnis rufen will;⁵ zweitens die Diskussion des angespannten Verhältnisses zwischen Bauernfeld und dem Kritiker Moritz Gottlieb Saphir, das in zwei von Bauernfelds Lustspielen, nämlich dem äußerst erfolgreichen *Bürgerlich und Romantisch* von 1835 und dem nach nur einer Aufführung abgesetzten *Literarischen Salon* von 1836, auch auf die Bühne des Burgtheaters getragen wurde;⁶ drittens die Interpretation von Bauernfelds bühnenliterarischen Stellungnahmen zur gesellschaftlichen Rolle der Frau;⁷ und schließlich die Hinwendung zu jenen ab den 1840er Jahren entstandenen Stücken Bauernfelds, in denen sich politische oder sozialkritische Tendenzen ausmachen lassen, und damit verbunden der Versuch, den Unterhaltungsschriftsteller Bauernfeld für einen literaturgeschichtlichen Kanon anschlussfähig zu machen.⁸ Interessanter im Hinblick auf Bauernfelds Beitrag zum nicht-ernsten Theater und auf seine Zeitgenossenschaft mit Nestroy scheint demgegenüber eine Beschreibung der theatralischen Konventionen, auf denen Bauernfelds Lustspielkonzept basierte. Die frühen Publikumserfolge zwischen *Leichtsinn aus Liebe* von 1831 und *Der Vater* von 1837, die Bauernfeld wie viele folgende Dramen mit direktem Bezug zum Darstellerensemble des

- 4 Aus der älteren Forschung seien hier erwähnt: Emil Horner, *Bauernfeld* (Dichter und Darsteller, Bd. V), Leipzig, Berlin, Wien 1900; Wilhelm Zentner, *Studien zur Dramaturgie Eduard von Bauernfelds. Ein Beitrag zur Erforschung des neueren Lustspiels* (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 33), Leipzig 1922; Oskar Katann, „Bauernfelds „Bürgerlich und Romantisch“, in: ders., *Gesetz im Wandel. Neue literarische Studien*, Innsbruck, Wien, München 1932, S. 51–63.
- 5 So etwa Carl Steiner, „Eduard von Bauernfeld“, in: ders., *Aus alter und neuer Welt. Essays und Gedichte*, Wien 1995, S. 19–39, engl. auch in: *Major Figures of Nineteenth-Century Austrian Literature*, hg. von Donald G. Daviau, Riverside 1998, S. 160–186, sowie Christian Menger, „Biedermann und Brandstifter. Der erfolgreichste Wiener Theaterautor des 19. Jahrhunderts Eduard von Bauernfeld (1802–1890)“, in: *Raimund – Nestroy – Grillparzer. Witz und Lebensangst*, hg. von Ilija Dürhammer und Pia Janke, Wien 2001, S. 49–70.
- 6 Johann Sonnleitner, „Bauernfeld – Saphir – Nestroy. Literarische Streitfälle im österreichischen Vormärz“, in: *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer (Philologische Studien und Quellen, Bd. 137), Berlin 1995, S. 92–117.
- 7 Dolores Hornbach Whelan, *Gesellschaft im Wandel: Der Engel mausert sich. Das Bild der Frau in den Komödien Eduard von Bauernfelds: 1830–1870*, Bern u. a. 1978.
- 8 Vgl. Zdenko Škreb, „Die Gesellschaft in den Dramen Eduard von Bauernfelds“, in: *Zeit- und Gesellschaftskritik in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. vom Institut für Österreichkunde, Wien 1973, S. 57–73, sowie John Warren, „Eduard von Bauernfeld and the Beginnings of Austrian Social Drama“, in: *The Biedermeier and Beyond*, hg. von Ian F. Roe und John Warren (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 17), Bern u. a. 1999, S. 127–145.

Burgtheaters verfasste, bilden einen idealen Korpus, um die Machart einer Form des ‚biedermeierlichen‘ Unterhaltungsstücks im Spannungsfeld von älteren Lustspieltraditionen und der modernen Dramaturgie des Gesellschaftsstücks zu untersuchen.

Bauernfeld und Nestroy waren sich in mehrererlei Hinsicht sehr nah: die Erfolge beider fielen in die gleichen Jahrzehnte, die Bühnen, für die sie schrieben, lagen nur wenige hundert Meter voneinander entfernt, beide produzierten schnell und für den Tagesbedarf, in beider Theater wurde gelacht. Und doch stehen Bauernfelds Lustspiele und Nestroys Possen für sehr spezifische Modelle eines ‚nicht-ernsten‘ Theaters, für Modelle, die bekanntermaßen vor dem Hintergrund unterschiedlicher theatralischer Sphären ausgeprägt wurden: Bauernfelds heitere Konversationsstücke waren ein ‚städtisches‘ Genre, ‚vorstädtisch‘ waren die Formen der parodistischen, der Zauber- und der Lokalposse, mit denen Nestroy reüssierte. Der sperrige Begriff ‚nicht-ernst‘ deutet an, dass es sich bei diesen Modellen um Phänomene handelt, die nur schwer vergleichbar und noch schwerer unter eine gemeinsame Rubrik zu fassen sind. Die Attribute „komisch“ und „heiter“, mit Nestroy und Bauernfeld in Verbindung gebracht, legen eine Differenzierung des ‚Nicht-ernsten‘ unmittelbar nahe: So wie man zögern wird, Nestroys Possen als „heiteres Genre“ zu bezeichnen, scheint für Bauernfelds Lustspiele der Begriff „komisches Theater“ nicht zutreffend. Und doch gibt es bei Bauernfeld sehr wohl Komisches neben dem Heiteren. Hier schließt sich die Frage an: Haben die Zuschreibungen „heiter“ und „komisch“ etwas mit Stadt und Vorstadt zu tun? Und lassen sich, wenn man einen derart prinzipiellen Unterschied der theatralischen Konzepte annimmt, Aspekte wie Stilistik oder sprachliche Verfahren bei Bauernfeld und Nestroy überhaupt sinnvoll aufeinander beziehen?

Wenn im Folgenden versucht wird, die Beschaffenheit des Heiteren und des Komischen in den Lustspielen Bauernfelds zu spezifizieren und von da einen Blick auf die zeitgleichen Possen Nestroys zu werfen, dann geht es ausdrücklich nicht um eine inhaltliche Deutung und Interpretation von Komik, nicht um die Position des Lachenden in Bezug auf den Gegenstand, über den gelacht wird, und nicht um die Wirkung des Komischen auf den Zuschauer, also um eine angenommene psychologische oder soziale Funktion des Lachens. Vielmehr wird aus theaterwissenschaftlicher Perspektive nach Konstruktionsprinzipien oder dramaturgischen Mitteln gefragt, die komische Situationen ermöglichen. Unterzieht man Bauernfelds Lustspiele einer genauen Analyse, dann wird deutlich, dass ihre Komik jenseits sprachlicher oder szenischer Details und jenseits möglicher aktueller Anspielungen in erster Linie auf einem wohlkalkulierten Umgang mit dem Rollenfachsystem beruht, dem bis ins späte 19. Jahrhundert wichtigsten Ordnungs- und Strukturprinzip sowohl der dramatischen als auch der Bühnenpraxis.

Worum geht es in Bauernfelds frühen Lustspielen?

Leichtsinn aus Liebe (1831): Der ernsthafte junge Arzt und zukünftige Professor Heinrich Frank darf erkennen, dass seine Jugendgespielin Friederike von Minden keineswegs so flatterhaft ist, wie sie sich gibt, und deshalb als gefühlvolle Ehefrau für ihn durchaus in Frage kommt. Als passend finden sich auch der lebenslustige Hans von Bonstetten und Friederikes muntere, praktisch veranlagte Freundin Marie.

Das Liebes-Protokoll (1831): Rosalie und Baron Fels, einst verliebt, mussten aufgrund eines Missverständnisses den jeweils anderen für treulos halten und sind im Zorn geschieden. Fels will nun aus Pragmatismus Adelaide, die Tochter des reichen und nach einem Adelstitel begierigen Bankiers Müller heiraten; Adelaide träumt ihrerseits von einem Unbekannten, der sie vor kurzem aus einer Kutsche mit durchgegangenen Pferden gerettet hat. Dieser Unbekannte ist, so stellt sich heraus, Gerichtsreferendar von Bergheim, dessen Anstrengungen es auch zu verdanken ist, dass Müller schließlich geadelt wird. Rosalie und Fels, die sich in Müllers Haus wiedersehen, erkennen ihren Irrtum und knüpfen ihre alten Bande neu, Adelaide darf den Referendar heiraten.

Das letzte Abenteuer (1832): Baron Sternhelm und Leonore von Waldburg sind von ihrem gemeinsamen Onkel füreinander bestimmt und sollen im Fall einer Heirat ein immenses Vermögen erben. Bevor beide sich noch offiziell begegnet sind, haben sie sich auf einem Maskenball ineinander verliebt, ohne jedoch die Identität des jeweils anderen zu kennen. Während Leonore in dem ihr zugedachten Bräutigam Sternhelm tags darauf den geheimnisvollen Ballbesucher vor sich sieht, der nicht maskiert war, sucht Sternhelm zunächst vergeblich nach seiner zauberhaften Maske. Schließlich finden sich Sternhelm und Leonore als Brautpaar und dürfen erben, und auch Leonores Freundin Romana und der Maler Wallner haben die Hindernisse überwunden, die einer Eheschließung entgegenstanden.

Bekanntnisse (1834): Julie trauert noch immer ihrem ehemaligen Schwarm Eduard nach, ist aber trotzdem bereit, den munteren Adolf von Zinnburg bereits wenige Tage nach ihrer ersten Begegnung zu heiraten. Eduard seinerseits umwirbt seit längerem die junge Witwe Anna von Linden, die wiederum eine ehemalige Geliebte Adolfs ist. Obwohl Adolfs Onkel ihn mit Anna verheiraten wollte, akzeptiert er, vor vollendete Tatsachen gestellt, Julie als Adolfs Frau. Julie ist von ihrer Schwärmerei für Eduard endgültig geheilt, und dieser darf hoffen, von Anna erhört zu werden.

Bürgerlich und Romantisch (1835): Aufgrund einer Einmischung seines etwas freigeistigen Freundes Baron Ringelstern wird die in allerengsten bürgerlichen Bahnen verlaufende Werbung des jungen Sittig um die Ratstochter Cäcilie vorübergehend gestört. Doch Sittig und Cäcilie finden, ebenfalls durch Ringelsterns Intervention, neuerlich und nun ernsthaft zueinander, und Ringelstern,

fast schon ein Hagestolz, gewinnt die etwas bizarre Katharine von Rosen als Braut, die seinen Hang zum Un-bürgerlichen teilt.

Das Tagebuch (1836): Hauptmann Wiese steht der Ehe ablehnend gegenüber; trotzdem lässt er sich von seinem Advokaten Raschler überreden, dessen nicht unvermögendes Mündel Lucie zu heiraten, die sich allerdings durch eine kaum fassbare Dummheit auszeichnet und damit ihren frischgebackenen Ehemann zur Verzweiflung treibt. Doch Lucie spielt nur die Naive: sie wollte Wiese, den sie tatsächlich liebt, dafür bestrafen, dass er sie des Geldes wegen geheiratet hat, und seinen Charakter auf die Probe stellen. Als sie sich ihm als kluge und gewandte Frau zeigt und ihm ihre Strategie enthüllt, erkennt Wiese, dass er in Lucie tatsächlich die Richtige gefunden hat.

Der Vater (1837): Der verwitwete, in zahlreiche Amouren verwickelte Baron von Berg bemüht sich, seine beiden Kinder zu verheiraten: dem naiven Eduard hat er sein Mündel, die junge Witwe Sophie von Neckheim, als Frau zugeordnet, für Emilie scheint Baron Adler ein passender Bräutigam. Doch Bergs Pläne scheitern; vor allem die Idee, Eduard durch die Putzmacherin Agathe eheauglich zu machen, führt nicht zu dem gewünschten Ergebnis. Beide Kinder bleiben – vorerst – ledig, und der Baron heiratet Sophie selbst.

Genre-Hierarchie und Rollenfachsystem

In seinen *Lettres sur La Danse et sur Les Ballets*, in deutscher Übersetzung erstmals 1769 erschienen, entwirft Jean Georges Noverre ein Gattungssystem des Dramas und des Bühnentanzes, das Sujet, Stil und Technik gleichermaßen thematisiert und als Modell die Malerei heranzieht. Im 9. Brief heißt es:

Es kömmt also nur darauf an, den Tanz, nach der Würde seines Gegenstandes, oder der Art seiner Gattung, eine höhere oder niedrigere Sprache reden zu lassen. Der ernsthafte und heroische Tanz führt den Charakter der Tragödie. Der vermischte oder halb ernsthafte, den man gewöhnlich Demi-Character nennt, gleicht der edlen Comödie, oder dem hohen Komischen, wie man zu sagen pflegt. Der groteske Tanz [...] borgt seine Züge von einer Gattung lustiger und schnakischer Comödien. Die historischen Gemählde des berühmten Vanloo sind das Bild des heroischen Tanzes; die von dem galanten unnachahmlichen Boucher des Demi-Characters; und die von dem unvergleichlichen Teniers des komischen Tanzes. Das Genie der drey Tänzer, die sich auf diese Gattungen besonders legen wollen, muß eben so verschieden seyn, als ihr Wuchs, ihre Physiognomie und ihr Studium. Der eine muß groß seyn, der andere galant, der dritte drolligt. Der erste muß seine Sujets aus der Geschichte und der Mythologie, der zweyte aus der Schäferwelt und der dritte aus dem gewöhnlichen gemeinen Leben schöpfen.⁹

9 Zit. nach der deutschen Ausgabe: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, vom*



Charles André van Loo:
Persée et Andromède, um 1740

François Boucher: *Pastorale*, 1761

David Teniers d. J.: *Große Dorf-
kirmes mit dem tanzenden Paar*,
2. Drittel 17. Jahrhundert



Jahrzehnte später, in der 1832 im Druck erschienenen Posse *Das Stelldichein im Tivoli oder Schuster und Schneider als Nebenbuhler*, lässt der Frankfurter Possendichter Carl Malß eine seiner Hauptfiguren, ebenfalls ein Possendichter, über die Lokalposse räsonieren: „Aber woher den Stoff nehmen? wo Charactere ausfindig machen, die nicht verbraucht sind? – Wo? – Wo haben Teniers und Ostade den Stoff zu ihren lebensfrischen Gemälden gesucht? Und nehmen diese in der bildenden Kunst nicht fast die Stelle der Localposse ein.“¹⁰ Blickt man von diesen Klassifizierungen auf die dramatische Produktion Nestroys und Bauernfelds, so drängt sich eine Zuordnung unmittelbar auf: Nestroys Possen gehören zum niedrig-komischen oder grotesken Genre, das sein Pendant im komischen bzw. grotesken Tanz und in den ländlichen Szenen Teniers' findet; Bauernfelds Lustspiele hingegen gehören zum hoch-komischen Genre, dem im Bereich der (tänzerischen) Bewegung das Halbcharakterfach und in der Malerei die galanten Sujets von Boucher entsprechen.

Herrn Noverre, Hamburg, Bremen 1769, Nachdruck: München 1977, S. 172 f.

¹⁰ Carl Malß, *Das Stelldichein im Tivoli oder Schuster und Schneider als Nebenbuhler*, Frankfurt a. M. 1832, S. 36.

nach Noverre			nach Maß		
heroischer Tanz	Tragödie	die historischen Gemälde von Carle Vanloo			
Demi-Character	edle Comödie / das hohe Komische	die galanten Gemälde von François Boucher			die Lustspiele Eduard von Bauernfelds
grotesker / komischer Tanz	lustige und schnakische Comödien	die ländlich-grotesken Genreszenen von David Teniers	die Lokalposse	die „lebensfrischen Gemälde“ von David Teniers und Adriaen van Ostade	die Possen Johann Nepomuk Nestroys

Noverre und Maß gehen – das legt nicht nur die beiden Konzepten gemeinsame Bezugsgröße, der niederländische Maler David Teniers, nahe – trotz des historischen Abstands von der gleichen Hierarchie von Genres und Sujets aus. Diese Hierarchie zwischen heroisch und komisch-grotesk war keineswegs eine allein auf die dramatische Produktion bezogene, sondern ebenso eine die szenische Realisation bestimmende Kategorie: sie prägte die Praxis der mitteleuropäischen Schauspielergesellschaften des 18. Jahrhunderts und blieb bis weit ins 19. Jahrhundert hinein vorherrschend. Umgesetzt wurde die Hierarchie der Genres mittels einer Stufung der theatralischen Rollenfächer, also der Ausrichtung des Personals, das diese Genres maßgeblich bevölkerte; im tragischen, im hoch- und im niedrig-komischen Genre wurden Figuren aus einer jeweils relativ eng umgrenzten Sphäre präsentiert und mit einer bestimmten darstellerischen Stilistik ausgestattet.¹¹ Die Stufung der Fächer besaß dabei spartenübergreifende Gültigkeit, was nicht zuletzt in dem breiten Anforderungsprofil begründet lag, dem die Bühnendarsteller jener Zeit zu genügen hatten. Eine strikte Trennung der Bühnenaufgaben nach Schauspiel, Gesang und Tanz gab es lange nicht,¹² und die Entwicklung des Schauspielstils vollzog sich in enger Verbin-

- 11 Bernhard Diebold grenzt in seiner einschlägigen Studie das Hoch- vom Niedrig-Komischen u. a. über den zentralen schauspieltechnischen Begriff des „Anstands“ ab. Bernhard Diebold, *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts* (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 25), Leipzig, Hamburg 1913, insbes. S. 15.
- 12 Das 19. Jahrhundert bildete nach und nach eine strikte Spartenrennung in (literaturorientiertes) Sprechtheater, Oper und (akademisches) Ballett aus, während der Theateralltag zumal in den europäischen und nordamerikanischen Großstädten weiterhin von vermishten Genres dominiert wurde, die nun unter die Rubrik „Unterhaltungstheater“ fielen, wie das Melodram, die Posse mit Gesang, die Operette oder die Musical Comedy.

derung mit den Bewegungskonventionen des Tanzes/Balletts, mit denen die Mitglieder der erst allmählich sesshaft werdenden Truppen aufs beste vertraut waren.¹³ Die Schauspielfächer des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts fügen sich also in jene Kategorien, für die der Tanz – dort bezogen auf die Bewegungsfächer – die Termini nobel, Halbcharakter, Charakter und grotesk geprägt hat: Zum noblen Fach gehören die Helden und Tyrannen, die tragischen Liebhaberinnen, Fürstinnen und ernsten Mütter, zum Halbcharakterfach unter anderem die munteren Liebhaber und rührenden Väter, die naiven Liebhaberinnen, Bauernmädchen, zärtlichen Mütter, Bürgersfrauen und Soubretten, zum komischen oder Charakterfach die polternden Alten, Intriganten und Schurken, die naiven Burschen, Bauern, Juden und dummen Chevaliers, die zärtlichen alten Weiber und karikierten Liebhaberinnen, zum grotesken Fach unter anderem die Dümmlinge.

Dem galanten oder Halbcharakter-Genre entsprechend, stellen Bauernfelds frühe Lustspiele naturgemäß Figuren ins Zentrum, die zum Halbcharakterfach gehören. Das Milieu ist das des niedrigen Adels, des Geld- oder Großbürgerums und der gesellschaftlichen Würdenträger, das Thema ausnahmslos die amouröse Verwicklung und die Heiratsanbahnung. Die Hauptfiguren sind Vertreter des weiblichen und des männlichen Liebhaberfaches, wobei die Spanne von der Naiven bis zur Salondame und vom sentimental Liebhaber bis zum reifen Elegant reicht; daneben finden sich wenige *père-noble*-Figuren bzw. zärtliche Väter, die ebenfalls als Halbcharakterfächer aufgefasst werden können. Der Grundstimmung des Heiteren, die das Lustspiel als hoch-komisches Genre von der Tragödie einerseits und von der niedrig-komischen Posse andererseits abgrenzt, fügen sich auch Charakterfächer wie der (im Lustspiel meist erfolglose) Intrigant oder der polternde Alte bruchlos ein. Hier schließt nun die These an, dass Komik bei Bauernfeld da entsteht, wo die Kohärenz der heiteren Stimmung als einer aus Sujet und Figurenzeichnung zusammengesetzten ästhetischen Norm bewusst und nachhaltig gestört wird, und dass diese Störung in erster Linie durch Eingriffe in das geläufige Profil einzelner Fächer sowie durch die Überschreitung des dem Halbcharakter-Genre angemessenen Fächerspektrums erfolgt.

Vgl. Marion Linhardt, ‚Singen und Sprechen im Unterhaltungstheater des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Aufriß eines Arbeitsfeldes‘, in: *Stimmen – Klänge – Töne. Synergien im szenischen Spiel*, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer (Forum Modernes Theater, Bd. 30), Tübingen 2002, S. 241–251, sowie dies., ‚Die vermischten Genres des Boulevards und der Vorstadt‘, in: *Souvenirs de Taglioni. Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2, hg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller, München 2007, S. 49–69.

13 Ausführlich hierzu: Marion Linhardt, ‚„Frau Diestel ... Soubretten, Bauernmädchen, singt und tanzt“ – Repertoirestrukturen und das Anforderungsprofil von Bühnendarstellern im späten 18. Jahrhundert‘, in: *Klangräume der Mozartzeit. Zur Physiognomie der europäischen Theater- und Konzertszene im ausgehenden 18. Jahrhundert*, hg. von Thomas Steiert, in Vorb.

Bauernfeld und der Fächerkanon der Stadt

Im August 1833 brachte Bauernfeld am Burgtheater sein Schauspiel *Helene* heraus. In der Anlage einiger der Hauptfiguren und im zentralen Konflikt an Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm* erinnernd, zeichnet *Helene* das Bild einer Familie der besten Gesellschaft, die mit dem Verlust ihres gesamten Vermögens konfrontiert wird. Der finanzielle Zusammenbruch – der sich übrigens am Ende als nicht ganz so dramatisch erweist, wie zunächst angenommen – entledigt die handelnden Figuren der Salonkonvenienz und enthüllt ihren wahren Charakter, was nicht für alle sehr schmeichelhaft ausfällt. Selbstverständlich stehen auch in *Helene* zwei Liebespaare im Mittelpunkt, die sich schließlich finden. Dieses Schauspiel Bauernfelds, das auf dem gleichen Fächerkanon basiert wie seine Lustspiele, aber auf Komik verzichtet, eignet sich gut als Folie, um die komischen Störungen in den Lustspielen sichtbar zu machen. Diese Störungen lassen sich zu fünf hauptsächlichen Strategien gruppieren:

1. die Öffnung einzelner Charakter- oder Halbcharakterpartien hin zum ausgeprägt komischen oder zum grotesken Fach
2. die Konfrontation von Figuren aus dem neueren System der relativ differenzierten Rollenfächer mit solchen, die dem Reservoir der alten, eher statisch-eindimensionalen Typenfächer entstammen
3. der verfremdende Umgang mit dem Fach, das ein konkreter Darsteller im zeitgleichen Tragödien- und Schauspielrepertoire vertritt, also etwa die Konterkariierung des Heldenfachs durch die Präsentation des entsprechenden Fachvertreters in einer karikierten Rolle
4. die Verzerrung von Halbcharakterpartien durch ein dem jeweiligen geschlossenen Rollenprofil nicht adäquates sprachliches oder körperliches Ausweichen ins noble oder ins Charakterfach
5. die Kreierung neuer Typenfächer, die moderne Gesellschaftsfiguren karikieren

Zumal die beiden letztgenannten Aspekte, also die zeitweise Hereinnahme bestimmter, dem betreffenden Fach nicht adäquater Sprach- und Körperhaltungen – etwa im Sinn eines unangemessenen Pathos – sowie die Karikatur aktueller gesellschaftlicher Verhaltensweisen, sind auch im Hinblick auf die Dramaturgien Nestroys von Interesse: zu denken wäre im ersten Fall an Partien wie Frau von Cypressenburg im *Talisman* oder Frau von Erbsenstein im *Mädl aus der Vorstadt*, im zweiten Fall an das Personal von *Eine Wohnung ist zu vermieten*.

Schaubilder a–g: Das Fachsystem der Bauernfeld'schen Lustspiele zwischen 1831 und 1837. 1. Spalte: Rollenname; 2. Spalte: Rollenfach; 3. Spalte: Fachgruppe (HCh: Halbcharakterfach; Ch: Charakterfach); 4. Spalte: Darsteller/in in der Uraufführung

a. Leichtsinn aus Liebe

Heinrich Frank	sentimentaler Liebhaber	HCh ↑ mit Tendenz zum ernststen Fach	Karl Fichtner
Friederike von Minden	Salondame	HCh	Caroline Müller
Marie Lenz	muntere Liebhaberin mit Soubretten-Einschlag	HCh ↓ mit Tendenz zum Typenfach: Colombine	Therese Peche
Hans von Bonstetten	jugendlicher Liebhaber und Bonvivant mit Naturburschen-Einschlag	HCh ↓ mit Tendenz zum komischen Fach	Ludwig Löwe
Frank sen.	zärtlich-polternder Vater	HCh ↓ mit Tendenz zum Charakterfach	Ludwig Costenoble
Werder, Hans' Onkel	polternder Alter	Ch mit Tendenz zum Typenfach	Friedrich Wilhelmi
Oberst von König	Intrigant und Aufschneider	Ch ↓ als Typenfach bzw. Karikatur: Capitano	Adolf Herzfeld
Rätin Reiser	komische Alte	Typenfach, karikiert	Magdalena Hruschka
Rat Reiser	komischer Alter	Typenfach / komische Charge	Karl von LaRoche
Christoph	Bedienter	Typenfach / komische Charge	Ludwig Wothe
Aurora / Mathilde / Theophanie	karikierte Liebhaberinnen	komische Chargen	Clara Hirschmann / Marie Bodgorschek / Wilhelmine Reichel
Fritz	Kinderrolle		Minna Pistor
Baron Storch	schüchternen Liebhaber als Dümmling	komische Charge	Josef Schmidt

b. Das Liebes-Protokoll

Baron Fels	jugendlicher Liebhaber	HCh	Ludwig Löwe
Rosalie	muntere Liebhaberin und Salondame	HCh	Caroline Müller
Adelaide Müller	jugendliche Naive	HCh ↓ mit Tendenz zum komischen Fach	Elisabeth Fichtner
von Bergheim	schüchterner Liebhaber mit Pedanten- und Dümmlings-Einschlag	HCh ↓ mit Tendenz zum komischen Typenfach bzw. zur Karikatur	Karl Fichtner
Scharf, Kriminalrat	polternder Alter	Ch	Friedrich Wilhelmi
Bankier Müller	zärtlicher Vater mit Komiker-Einschlag	Ch ↓ mit Tendenz zum Typenfach (traditionell: „Jude“; modern: bürgerlicher Aufsteiger) bzw. zur Karikatur	Ludwig Costenoble
Wahl, ehemals Baron Wahlburg	„Intrigant“ als Rolle	Typenfach: Wahl verkörpert in seinem Beruf als Schauspieler die „Bösewichter	Adolf Herzfeld

c. Das letzte Abenteuer

Wallner	sentimentaler Liebhaber	HCh ↑ mit Tendenz zum ernstesten Fach	Karl Fichtner
Baron Sternhelm	Bonvivant	HCh ↑ mit Tendenz zum noblen Fach (Offizier)	Maximilian Korn
Romana	muntere Liebhaberin	HCh	Elisabeth Fichtner
Leonore von Waldburg	muntere Liebhaberin und Salondame	HCh	Therese Peche
von Günther	Intrigant	Ch	Adolf Herzfeld

Rat Espe	(komischer Alter)	modernes Typenfach bzw. Karikatur: Beamten- / Karrieristen-Satire	Friedrich Wilhelmi
Baron von Schwach	(Stutzer)	modernes Typenfach bzw. Karikatur: Salonhecht	Ludwig Wothe
Frau von Sperber	(komische Alte)	modernes Typenfach bzw. Karikatur: Satire auf die affektuöse Gesellschaftsdame	Magdalena Poller geb. Hruschka
Ida von Sperber	(Naive)	modernes Typenfach bzw. Karikatur: „Gans“	Wilhelmine Reichel
Sophie, Kammermädchen bei Leonore	Bediente (Soubrette)	Typenfach / Charge	Friederike Weber

d. Bekenntnisse

Anna von Linden	Salondame und Kokette	HCh	Caroline Müller
Julie	naiv-sentimentale Liebhaberin, auch en travestie	HCh	Elisabeth Fichtner
Adolf von Zinnburg	Bonvivant mit Intriganten- und Komiker-Einschlag	HCh ↓ mit Tendenz zum Typenfach: lustige Person	Maximilian Korn
Assessor Bitter	sentimentaler Liebhaber mit karikiertem Einschlag	HCh ↓: Brechung des Ernsten aufgrund von Konsequenzlosigkeit	Karl Fichtner
Kommerzienrat Herrmann	komischer Vater	Ch / Charge	Ludwig Costenoble
Baron Zinnburg	Anstandsrolle	Ch	Friedrich Wilhelmi

e. Bürgerlich und Romantisch

Katharine von Rosen	erste Liebhaberin	HCh	Therese Peche
Cäcilie	jugendliche Sentimentale	HCh	Betty Pistor
Sittig	jugendlich-naiver Liebhaber	HCh	Karl Fichtner
Baron Ringelstern	gesetzter Liebhaber und Bonvivant mit Intriganten-Einschlag	HCh ↓ mit Tendenz zum komischen Charakterfach	Maximilian Korn
Präsident von Stein	Anstandsrolle	HCh ↑ mit Tendenz zum noblen Fach	Friedrich Wilhelmi
Rat Zabern	(komischer Vater)	Ch als modernes Typenfach: pedantischer Pantoffelheld	Ludwig Costenoble
Rätin Zabern	(bürgerliche Mutter)	Ch als modernes Typenfach: zänkische Spießbürgerin	Sophie Koberwein
Unruh	Bedienter und Intrigant	Ch mit Tendenz zum alten Typenfach	Adolf Herzfeld
Ernestine, Katharines Begleiterin	Bediente und Vertraute	Charge	Mathilde Wildauer

f. Das Tagebuch

Lucie	zärtliche Liebhaberin in der Rolle einer „Agnese“ sowie einer „Koketten“	HCh ↓ kombiniert mit einem karikierten Typenfach	Elisabeth Fichtner
Hauptmann Wiese	gesetzter Liebhaber	HCh ↓ mit Tendenz zum Charakterfach	Maximilian Korn
Lieutenant Born	Bonvivant mit Intriganten-Einschlag	HCh ↓ mit Tendenz zum komischen Charakterfach	Adolf Herzfeld

Advokat Raschler	komischer Alter	Ch	Friedrich Wilhelmi
Frau Raschler	(komische Alte)	Ch als moderne Karikatur: „Emanzipierte“	Anna Maria Bandini

g. *Der Vater*

Emilie	muntere Liebhaberin	HCh	Mathilde Wildauer
Sophie von Neckheim	Salondame	HCh ↓ mit karikierten Zügen	Betty Pistor
Baron von Berg	gesetzter Bonvivant und Intrigant	HCh ↓ mit Tendenz zum Charakterkomiker	Maximilian Korn
Eduard	schüchternen Liebhaber mit Naturburschen- bzw. Dümmlings-Einschlag	HCh ↓ mit Tendenz zum Groteskfach	Karl Fichtner
Agathe	Soubrette	traditionelles Typenfach	Caroline Müller
Baron Adler	(Stutzer)	modernes Typenfach als Groteskfach: Karikatur auf den „byronischen Helden“	Adolf Herzfeld

Auf welche Weise Bauernfeld Halbcharakterpartien dergestalt variierte, dass sie Qualitäten des komischen Faches entfalteteten, verdeutlichen im Bereich der Männerrollen beispielhaft jene Figuren, die Bauernfeld für Maximilian Korn entworfen hat, in den 1830er Jahren eine der zentralen Bezugsgrößen der Bauernfeld'schen Dramaturgien. Als seinerzeit bereits über 50-Jähriger gehörte Korn durchaus nicht mehr der Altersgruppe der „ersten Liebhaber“ an und stand dennoch in der vordersten Reihe des Ensembles. Auf ihn schnitt Bauernfeld eine ganze Serie von gesetzten Bonvivants zu, die sämtlich ins komische Fach reichten und zudem häufig die Funktion eines Lustspiel-Intriganten mit-erfüllten; dies gilt gleichermaßen für die Partie des Adolf von Zinnburg in *Bekenntnisse*, eine Rolle, die Züge der traditionellen Lustigen Person aufweist, für den Baron Ringelstern in *Bürgerlich und Romantisch* und für die Titelpartie in *Der Vater*.

Wie Komik durch Bezugnahmen auf das anderweitige Repertoire der in

Bauernfelds Lustspielen eingesetzten Schauspieler entstand, zeigt insbesondere *Das Liebes-Protokoll*. Ludwig Costenoble, Elisabeth Fichtner und Karl Fichtner, die Darsteller des jüdischen Bankiers Müller, seiner Tochter Adelaide und des pedantisch-poetischen Referendars von Bergheim, waren am Burgtheater seit den späten 1820er Jahren in der parallelen Konstellation aus dem Klassikerrepertoire, nämlich in den Partien des Shylock, seiner Tochter Jessica und ihres Liebhabers Lorenzo in William Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* zu sehen; *Das Liebes-Protokoll* ist nun dergestalt konzipiert, dass sich die Rollen des Shylock und des Müller, der Jessica und der Adelaide, des Lorenzo und des Bergheim implizit gegenseitig kommentieren. (Ganz allgemein gewannen übrigens die von Bauernfeld für Karl Fichtner entworfenen schüchtern-dümmlichen oder sentimental-pathetischen Liebhaberrollen wie Eduard in *Der Vater* oder Bitter in *Bekanntnisse* dadurch an komischem Potential, dass Fichtner im Trauerspiel häufig als Held oder erster Liebhaber agierte, so etwa in der Titelpartie von Friedrich Schillers *Don Carlos* oder als Prinz in Lessings *Emilia Galotti*. Das dramatische Pathos dieser Figuren wurde in Eduard, Bitter und Bergheim quasi konterkariert.)

Als bewusstes Spiel mit dem Fachsystem und damit der Erwartungshaltung des zeitgenössischen Publikums erscheint schließlich die Partie der Lucie in *Das Tagebuch*: Das Fach der zärtlichen Liebhaberin repräsentierend, „spielt“ Lucie über weite Teile des Stücks (zunächst auch für das Publikum nicht durchschaubar) eine überzeichnete „Agnese“ und gerät damit in eine ausgeprägt komische Sphäre. Die „Agnese“, hergeleitet von der weiblichen Hauptfigur aus Molières *L'École des femmes*, war als naiver Gegenpol zur raffinierten Soubrette ein wichtiges Typenfach vor allem des 18. Jahrhunderts; bei Bauernfeld wird das Typenfach zur Karikatur.

Strategien der Komik

Überblickt man die Lustspielproduktion Bauernfelds aus den 1830er Jahren, so fällt erstens auf, dass die Störungen der heiter-galanten Stimmung und damit die komischen Elemente unterschiedlich stark ausgeprägt sind – das Heitere bleibt beispielsweise in *Bekanntnisse* dominierend, in *Der Vater* steht das Komische im Vordergrund; zweitens zeigt sich eine Verschiebung in der Wahl der Mittel, die Lachen erzeugen sollen, eine Verschiebung, die wiederum aufschlussreich für die Possenproduktion Nestroys sein könnte. Vereinfacht ließe sich sagen, dass Bauernfeld anfänglich komische Situationen durch den Einsatz von Figuren aus dem Arsenal der älteren Typenkomödie italienisch-französischer Provenienz bzw. aus der Wiener Tradition der Lustigen Person gewinnt, dass er aber bald dazu übergeht, aktuelle Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens zu Karikaturen zu verdichten und diese als neue Typenfächer in seine Handlungen zu integrieren, ein Verfahren, das besonders die Komik von *Das letzte Abenteuer* und *Der Vater* bestimmt. Von diesen Gesellschaftskarikaturen werden –

so die These – die galanten oder Liebhaber-Fächer zunehmend infiziert: diese Halbcharakterpartien erscheinen mehr und mehr gebrochen und entlarven damit den konventionalisierten halb-pathetischen Theatergestus der Sentimentalität und Leidenschaft auch als einen falschen gesellschaftlichen Gestus.

Traditionelle Typenkomik findet sich vor allem in *Leichtsinn aus Liebe*. Die wichtigsten Typenfiguren sind hier Oberst von König und der Diener Christoph. König, der sich selbst als Badekönig in seinem „idealen Reich“ des Brunnen- und Badeorts bezeichnet, ist ein in die gute Gesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts versetzter Miles gloriosus oder vielmehr Capitano, mit dessen Auftritten unweigerlich Gelächter und Kopfschütteln verbunden sind. Er ist ein maßloser Aufschneider und Großsprecher, der aufgrund seiner Eitelkeit wahre Zusammenhänge übersieht und deshalb mit seinen Intrigen und Machenschaften nicht selten scheitert – so auch mit seiner Werbung um Friederike. Er will sie entführen, weil er dies für „groß, [...] originell, englisch und romantisch“¹⁴ hält, doch das einzige, was er davonträgt, sind versengte Augenbrauen, weil unbeabsichtigt sein Pistol losgegangen ist. Christoph steht als Diener in der Reihe jener vielen Lustigen Personen des Wiener und des internationalen Lachtheaters, die nur ans Essen und ans Schlafen denken und nicht verstehen können, dass ihre liebestrunkenen Herren sie für dumm halten. Neben König und Christoph schreiben auch andere Figuren des Stücks Züge der alten Typenfächer fort: Marie, die zweite Liebhaberin, zitiert in einer komischen Verwechslungsszene mit Hans Facetten der Colombine, und auch Werder ist als polternder Alter stark typisiert und wird nicht umsonst mit der Szenenanweisung eingeführt: „eine Person aus dem vorigen Jahrhundert“;¹⁵ die Konfrontation seiner schnörkellos-naiven Weltsicht mit den Herzensverirrungen der beiden Liebespaare gibt Anlass zu zahlreichen szenischen und sprachlichen Pointen.

Weit weniger eingängig als die komischen Typenfiguren dieses ersten mit Erfolg aufgeführten Bauernfeld-Lustspiels sind die Gesellschaftskarikaturen, die in *Das letzte Abenteuer* für Komik mit einem bösen Unterton sorgen. Rat Espe, Frau von Sperber mit ihrer Tochter Ida und Baron von Schwach verweisen bereits mit ihren körperlich-bildhaften Namen auf ihre wichtigsten, ja eigentlich einzigen Eigenschaften. Espe zittert als unfähiger und träger, dabei von sich selbst überaus eingenommener Beamter der entscheidenden Beförderung entgegen und hängt sein Fähnchen stets nach dem Wind eines vermuteten Vorteils, selbst da, wo es um das Lebensglück seiner Tochter Romana geht. Frau von Sperber ist gewissermaßen die Verkörperung des gesellschaftlichen Raubvogeltums: Durch schamloses Lügen sucht sie sich eine staatliche Pension zu erschleichen, obwohl sie bereits äußerst üppig lebt, und ebenso skrupellos geht sie bei ihren Bemühungen vor, Ida unter die Haube zu bringen. Ihre Mitmenschen

14 Eduard von Bauernfeld, *Leichtsinn aus Liebe*, III. Akt, 4. Szene, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Wien 1871, S. 62.

15 Ebd., II. Akt, 13. Szene, S. 53.

taxiert Frau von Sperber genau nach sozialem und finanziellem „Wert“. So ermahnt sie Ida streng: Dem „Lieutenant Ahlen [...] hättest Du nicht so freundlich danken sollen. Einem Lieutenant dankt man höchstens so – einem Hauptmann so – einem Major so. – Im Civile desgleichen; nach Rang.“¹⁶ Dies demonstriert sie wenig später ganz praktisch: Ihr abgestuftes Grüßen erläutert sie Ida mit den Bemerkungen „Kleiner Beamter [...] Reicher Kaufmannssohn [...] Sekretär.“¹⁷ Die komischste, weil scheinbar harmloseste der Karikaturen ist Baron von Schwach, der dem traditionellen Typenfach des Stutzers nahe kommt. Schwach ist ein alter Geck, dessen alleiniger Lebenszweck darin besteht, in Salons herumzuschwänzeln und sich bei den Damen unentbehrlich zu machen. Er ist eitel und opportunistisch, dabei aber freundlich und so naiv, dass er gar nicht bemerkt, wie lächerlich er wirkt. Auf einem Maskenball erscheint er bezeichnenderweise im Kostüm des Harlekins, und hier enthüllt er auch die ganze Sinnlosigkeit seiner Existenz: „Ich tanze [...] eigentlich nur, um Bewegung zu machen, damit mir dann das Essen besser schmeckt. Denn heute setzt es ein köstliches Souper. Horch! Sie stimmen schon! Nun muß ich tanzen. – Aber ich habe keine Tänzerin, ich werde keinen Appetit haben – ich unglücklicher Mensch!“¹⁸

Ein ganz besonderes Exemplar unter den von Bauernfeld kreierten Figuren ist Baron Adler in *Der Vater*. Der Baron ist literarisch-theatralische Parodie, gesellschaftliche Karikatur und grotesk-komisches Typenfach in einem, er ist nämlich ein „byronischer Held“. Schwarz gekleidet und von den übrigen Figuren stets als „der Blasse“ bezeichnet, führt er ein Leben zwischen Champagner und Bordeaux, ist dabei aber zutiefst „unglücklich“. Dem naiven Eduard erklärt er: „Ich schein jung – aber ich bin alt. Ich habe viel gelitten. [...] Seelenleiden, Freund! Seelenleiden! [...] Betrachten Sie mein blasses Gesicht. Die Leidenschaften haben sich mit ehernem Griffel hineingegraben. [...] Ich stürzte mich ins Leben, durchreiste die halbe Welt wie Lord Byron – matt, erschöpft kam ich zurück. [...] Der Schmerz ist mein Gefährte – er geht mit mir zu Tisch, zu Bett – er verläßt mich nie.“¹⁹ In jedem Augenblick ein Heine-Zitat auf den Lippen, verweist Adler auf die Ironie, die seinem Lachen, Tanzen und Trinken angeblich innewohnt. „Ach, es ist eine schauerlich-süße Lust, mit einer Brust voll tiefen Weh’s an dem Arme einer mitfühlenden Freundin durch die bunten Reihen zu fliegen! Der helle Saal, das Dunkel im Innern, die laute Freude, der stille Gram, die Straußischen Walzer, die schmerzlichen Erinnerungen, Eis und Seufzer, Limonade und Thränen – Alles mischt und mengt sich durcheinander – das schimmert und flimmert, das saust und braust, das weint und lacht

16 Eduard von Bauernfeld, *Das letzte Abenteuer*, II. Akt, 1. Szene, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Wien 1871, S. 32.

17 Ebd., II. Akt, 1. Szene, S. 33.

18 Ebd., V. Akt, 6. Szene, S. 104 f.

19 Eduard von Bauernfeld, *Der Vater*, II. Akt, 5. Szene, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, Wien 1871, S. 100.

– das ist tiefe, echte, große Heine'sche Lebensironie! Leb' wohl, Bruder! – Wenn Du eine Rose schaut, / Sag', ich laß sie grüßen.“²⁰

Rollenfächer im Theater der Vorstadt

In Zusammenhang mit der theatralischen Parodie bei Nestroy und bei seinen Vorgängern ist immer wieder konstatiert worden, dass zu den wesentlichen Elementen parodistischer Verarbeitung die Verkehrung von Stilen und Inhalten, die Verlagerung von Sujets in andere – meist niedere – Sphären und die Durchbrechung ‚hoher‘, also ‚städtischer‘ Sprach- und Darstellungspraktiken gehören.²¹ Eine systematische Behandlung der Frage, inwieweit diese Verkehrungen und Durchbrechungen auf einem Spiel mit dem Rollenfachsystem basieren, scheint bislang nicht vorzuliegen. Eine solche Analyse könnte nicht nur genaue Aufschlüsse über das Funktionieren von expliziten Parodien geben; auch andere ‚vorstädtische‘ Genres, wie etwa die Posse, ließen sich damit auf ihr komisches Potential hin neu befragen. Das Rollenfachsystem als entscheidendes Ordnungsprinzip des europäischen Theaters im 17., 18. und 19. Jahrhundert bestimmte in den städtischen und vorstädtischen, in den tragischen, den hoch- und den niedrig-komischen Genres, was einer Figur in Wortwahl und Tonfall, in Kostüm und Bewegung angemessen war, und in der Stadt wie in der Vorstadt entstand Komik nicht zuletzt durch Übertretung der Ordnung. Dies wird besonders augenfällig bei einer Zusammenschau der theatralischen Konzepte Bauernfelds, Raimunds und Nestroys. Bauernfelds Dramaturgien waren an einem mittleren ‚städtischen‘ Genre ausgerichtet und beließen dem entsprechenden Fächerkanon weitestgehend seine Gültigkeit; dann und wann wurden Fachprofile in der dargelegten Weise durchbrochen – Lachen konnte entstehen. Raimund, ein Autor der Vorstadt, orientierte sich in seinen Dramaturgien ebenfalls an einem Fächerkanon, den man der Stadt zuordnen wird; er adaptierte, wie sich etwa im Fall von *Der Bauer als Millionär* und *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* zeigen lässt, noble und Halbcharakterfächer für die zauberische und die bürgerliche Sphäre seiner Stücke und ergänzte sie um ein vorstädtisches, niedriges Personal, das übrigens keineswegs komisch sein musste.²²

20 Ebd., III. Akt, 4. Szene, S. 116 f.

21 Als grundlegend zu diesem Komplex kann nach wie vor gelten: Johann Hüttner, ‚Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy‘, *Maske und Kothurn* 18 (1972), S. 99–139.

22 In den folgenden beiden Übersichten wird auf eine Fachbezeichnung bei Raimund selbst (Fortunatus Wurzel, Herr von Rappelkopf) bewusst verzichtet. Die Spezifik der Raimund-Rollen bestand, wie Jürgen Hein überzeugend dargelegt hat, gerade in der Überblendung des Komischen mit dem Ernstesten, die den Zuschauer ‚betroffen‘ macht. Jürgen Hein, ‚Gefesselte Komik und entfesselte Lachlust. Ferdinand Raimund und Johann Nestroy‘, in: *Raimund – Nestroy – Grillparzer* (Anm. 5), S. 31–48.

Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär (Theater in der Leopoldstadt 1826)

Lakrimosa, eine mächtige Fee, verbannt auf ihr Wolkenschloß	Louise Haas	engagiert 1816 als jugendliche Liebhaberin und Naive; Soubrettenpartien; Sentimentale
Bustorius, Zauberer aus Warasdin	Friedrich Josef Korntheuer	Charakterkomiker: wienerische Pantoffelhelden, alte Ehemänner, bornierte Amtspersonen, Bediente, martialische Angeber
Ajaxerle, Lakrimosens Vetter und Magier aus Donau-Eschingen	Johann Landner	Komiker im niedrigen Fach, spezialisiert auf Rollen in schwäbischer Mundart
die Zufriedenheit	Katharina Ennöckl	Feen, Allegorien, anmutige Bürgersfrauen; entspricht nicht eindeutig dem Fächerkanon der Vorstadt: zunächst engagiert für erste Liebhaberinnen, Heldinnen, tragische Charaktere, junge Frauen, naive Mädchen, Französinen
die Jugend	Therese Krones	erste Lokalsängerin, Soubrette
das hohe Alter	Friedrich Josef Korntheuer	s. o.
der Haß	Josef Fermier	Liebhaber, Helden, Intriganten
Tophan, Kammerdiener des Hasses	Josef Kemetner	Chargen: Diener, Intriganten
Fortunatus Wurzel, ehemals Waldbauer, jetzt Millionär	Ferdinand Raimund	
Lottchen, seine Ziehtochter	Elise Gärber	Pantomimin und Tänzerin; Soubrettenrollen
Lorenz, ehemals Kuhhirt bei Wurzel, jetzt sein erster Kammerdiener	Franz Tomaselli	komische Bediente; Charakterkomiker mit Sprachfehler
Karl Schilf, ein armer Fischer	Josef Schaffer	engagiert 1812 als Liebhaber und jugendlicher Held

Der Alpenkönig und der Menschenfeind (Theater in der Leopoldstadt 1828)

Astragalus, der Alpenkönig	Johann Baptist Lang	Helden-Darsteller; berühmt als Kopist Raimunds, daher ideal als Doppelgänger
Herr von Rappelkopf, ein reicher Gutsbesitzer	Ferdinand Raimund	
Sophie, seine Frau	Katharina Ennöckl	s. o.
Malchen, seine Tochter aus dritter Ehe	Auguste Schreiber	Soubrette
Herr von Silberkern, Sophiens Bruder, Kaufmann in Venedig	Josef Kemetner	s. o.
August Dorn, ein junger Maler, Malchens Liebhaber	Josef Schaffer	s. o.
Lischen, Malchens Kammermädchen	Elise Rohrbeck	komische Rollen, Lokalsängerin, Soubrette
Habakuk, Bedienter bei Rappelkopf	Franz Tomaselli	s. o.
Sebastian, Kutscher bei Rappelkopf	Johann Landner	s. o.
Salchen, Tochter des Kohlenbrenners Glühwurm	Antonie Jäger	Lokalsängerin
Victorinens Gestalt	Franziska Schack	zärtliche Mütter, komische Rollen
Wallburgas Gestalt	Mad. Lucks	
Emerentias Gestalt	Mad. Schadetzky	Lokalrollen, Liebhaberinnen

Fragt man nun, welche Figuren bei Nestroy nicht oder kaum komisch sind, dann wird man auf solche stoßen, die ein (hohes oder niedriges) Fach in kohärenter Weise repräsentieren: Emilie und Adolf in *Zu ebener Erde*, Thekla im *Mädl aus der Vorstadt*, die Herren und Gutsbesitzer in *Eulenspiegel*, *Gleichheit der Jahre* und in den *Nachtwandlern*. Wie in der Stadt geben auch in der Vorstadt vor allem diejenigen Figuren Anlass zum Lachen, die den angemessenen Rahmen ihres Rollenfachs überschreiten – und damit zugleich meist soziale Ordnungen: Nestroys ungezählte Aufsteiger und Aufschneider, Großsprecher und Opportunisten, Möchtegern-Verführer und Gecken. Sie alle wären unter dem Aspekt ihrer Rollenfachzugehörigkeit neu zu betrachten.

Carola Hilmes

Carl Carls „bessere Hälfte“. Ein Arbeitsbericht

„Ich bin stets heiter, wohlgemuth“, so beginnt ein ungedrucktes, undatiertes Gedicht Margaretha Carls, das in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus archiviert ist.¹ Margaretha Carl ist zufrieden mit ihrer Situation, im lyrischen Ich sich spiegelnd schreibt sie: „Ich wünschte nur, was für mich paßt / Und der Himmel hat mir's verliehen.“ Ein weiteres, etwas längeres Gedicht, das ebenfalls eine positive Grundstimmung vermittelt, lässt sich als poetologische Selbstverständigung lesen, in der geschlechterkritische Aspekte deutlich ausgesprochen werden:

Wer mit den Musen nur ein heimlich Bündniß schließt
Und tief verborgen hält die Früchte seines Denkens
Den überschütten sie mit süßer Blumen Duft; –
Doch wer der Palme nachstrebt, nach dem Kranze ringt,
Den drücken Dornen oft, statt Lorbeern wund die Stirne!
Vor Allen ist es mein Geschlecht dem dieses droh't;
Wir sollen stricken, backen, aber nimmer denken!
Der Mann jedoch darf nimmermehr sein Pfund vergraben,
Er muß, wenn kämpfend auch, dem hohen Preis nachstreben,
Im Streit erstarken seine Kräfte, wächst der Muth.²

Margaretha Carl hat sich an ihre poetologische Vorgabe gehalten und ein nur heimliches Bündnis mit den Musen geschlossen. Ich sehe darin weniger Bescheidenheit als einen geschickten Schachzug, sich nicht öffentlich als Schriftstellerin zu exponieren und so sich einer in Geschlechterfragen oft vorurteilsbehafteten Kritik zu entziehen. Ob wir es bei Margaretha Carl und ihren literarischen Leistungen mit einem Fall eines „unterdrückten Talents“ zu tun haben, wie das für eine Reihe künstlerisch ambitionierter Frauen aus dem 19. Jahrhundert gilt,³ wird zu prüfen sein. In jedem Fall sinnvoll erscheint es, zwischen der Erzählerin

1 Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Signatur: H.I.N. 127.667.

2 Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Signatur: H.I.N. 127.668. – Ich danke W. Edgar Yates für die Transkription und Überlassung der Gedichte. Ohne seine Ermutigung und tatkräftige Unterstützung bei meinen Recherchen wäre dieser Beitrag nicht zustande gekommen.

3 Vgl. Germaine Greer, *Das unterdrückte Talent. Die Rolle der Frauen in der bildenden Kunst*. Aus dem Englischen v. Rainer Redies u. Ingrid Krüger, Berlin, Frankfurt a. M., Wien 1980.

und der Dramatikerin zu unterscheiden, wobei vor allem die produktive Zusammenarbeit mit ihrem Gatten neu zu gewichten ist.

1. Biographische Skizze und künstlerisches Selbstverständnis

Erste Anregungen zu meinen Recherchen entstammen den *Briefen des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*.⁴ Von den Herausgebern dieses Bandes erfahren wir über die 1788 in München geborene Margaretha Carl, dass sie am Münchner Hoftheater als Opernsängerin und Schauspielerin engagiert war. Die Tochter eines badischen Hofmusikers und einer Hofschauspielerin blieb dem Metier ihrer Eltern treu und zählte zu „den ersten und besten künstlerischen Kräften der Münchner Hofbühne“. Ihr Spiel wurde von der zeitgenössischen Kritik als „besonders fein und seelenvoll“ gerühmt.⁵ Sie spielte „in großen klassischen Rollen wie Lessings Recha oder Schillers Thekla“⁶ (Abb. S. 30). Sie spielte Ophelia in *Hamlet*, die Jungfrau von Orleans und auch die Bertha in Grillparzers *Abnfrau*. In dem Unterhaltungsblatt *Flora* schreibt ein Rezensent 1826:

Was die Frauen der Carl'schen Gesellschaft betrifft, so zeigt es sich wieder klar, daß es leichter sey, vier taugliche Schauspieler, als eine tüchtige Schauspielerin aufzubringen. Madame Carl ist allein einer Auszeichnung würdig. Ihre einnehmende Gestalt, ihre Wärme und die Ausdauer ihres, zwar hohen, aber doch verständlichen Organs eignen sich ganz zu dem Fache, welchem sie auch vorzugsweise vorsteht. Sie bewegt sich in Gemälden aus dem alltäglichen Leben mit eben so vieler Besonnenheit, als in Stücken höhern Ranges.⁷

Diese glänzende Karriere als Schauspielerin gab Margaretha Carl Mitte der 20er Jahre auf.⁸ Sie zog sich aus der Öffentlichkeit zurück und wurde zur Beraterin und Sekretärin ihres Ehemannes, der als Theaterdirektor in Wien stark eingespannt war und jede Unterstützung brauchen konnte.⁹ „Sie las eingereichte

4 „*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, Bd. 6), Wien 2004.

5 Ebd., S. 22 (Einführung der Herausgeber).

6 Ebd., S. 22.

7 *Flora, Ein Unterhaltungs-Blatt* 1826, Nr. 10. S. 42. – Zit. nach: Ebd., S. 23.

8 Margaretha Carl ist nach 1826 nicht mehr aufgetreten. (Vgl. Brief Nr. 38, S. 118.)

9 „Liebe gute Frau von Birch! Sie müssen abermals mit meinem Geschreibsel vorlieb nehmen, da meinen Mann Geschäfte zwingen sich meiner Feder zu bedienen. Sie werden das wohl entschuldigen, da Sie die tausend Beschäftigungen eines Bühnenleiters kennen, und nun vollends eines wie der arme Carl, der zwei Theater dirigiert, welche täglich spielen, und deren Gesellschaften nicht getrennt sind.“ (Brief Nr. 28 [22. 1. 1843], S. 97). Ähnlich argumentiert Margaretha Carl auch in den Briefen Nr. 31 und 33 (vgl. S. 104 u. S. 107).



Stücke und besprach Bearbeitungsmöglichkeiten eingehend mit ihrem Mann.¹⁰ Ihr Einfluss auf die Programmgestaltung, die Geschäftsführung und die Auführungspraxis war groß. Das geht u. a. aus ihrer Korrespondenz mit Charlotte Birch-Pfeiffer hervor, der Erfolgsautorin der Biedermeierzeit, Kollegin und Freundin. Diese Briefe bieten nicht nur einen guten Einblick in das Theaterleben Wiens in der Mitte des 19. Jahrhunderts, sondern die Briefe Margaretha Carls

¹⁰ Pargner/Yates, Einführung (Anm. 5), S. 24.

sind auch als Dokumente einer künstlerisch wie beruflich engagierten Frau, die hinter den Kulissen agiert, von Bedeutung. Im Rückblick nannte sie sich mit scherzhafter Treffsicherheit einmal Carl Carls „Sekretair“.¹¹

Ihre Briefe zeugen von einem ambivalenten Selbstverständnis. In einem Brief vom 18. 11. 1830 wertet sie ihre schriftstellerische Leistung ab, wenn sie schreibt: „Ich kritzele noch zuweilen an kleinen, wässrigten Novellen, doch an Stücke wag ich mich so bald nicht wieder. *Ne sutor ultra crepitam* – sagt glaub’ ich, der Lateiner.“¹² Schuster bleib bei deinem Leisten – so lautet ihre pragmatische Maxime. Zu einem späteren Zeitpunkt allerdings empfiehlt sie ihre zwischen 1829 und 1830 entstandenen Novellen Charlotte Birch-Pfeiffer zur entspannenden Lektüre.¹³ Eine Geschichte mit dem vielversprechenden Titel *Das weibliche Herz* war in dem Band *Huldigung den Frauen für 1830* erschienen. Zwei weitere, kürzere Texte – *Bangen und Verlangen* (1829) sowie *Die Familie Hohenwald* (1830) – wurden in der *Wiener Zeitschrift für Literatur, Kunst, Theater und Mode* publiziert, ein vierter folgte 1836 im ersten Jahrgang des *Telegraphen*.¹⁴ Zu ihrer Rolle als diplomatisch vermittelnde Geschäftsfrau bekennt sich Margaretha Carl, anders als zu ihren literarischen Arbeiten, offen und uneingeschränkt; so etwa in dem Brief vom 10. 12. 1835, in dem sie sich als „[d]er chargé d’affaires“ bezeichnet.¹⁵ Wiederholt schreibt Margaretha Carl ausdrücklich als „Frau eines Theaterunternehmers“,¹⁶ wenn sie Charlotte Birch-Pfeiffer etwa vorschlägt, wie sie eine kleine Erzählung für die Bühne umarbeiten soll. Dabei zeigt sich ihr Sachverstand. Margaretha Carl versteht ihr Handwerk, und auch als Briefschreiberin ist sie überzeugend, zuweilen geistreich, stets erfüllt sie das Bedürfnis, Neuigkeiten weiterzuerzählen, vor allem solche aus der Welt des Theaters.

Ihre eigenen dramatischen Versuche spielt sie demgegenüber herunter, wenn sie sich eine „arme Pseudo-Dichterin“ nennt.¹⁷ Der erste (uns bekannte) Versuch war *Palmerin* (aufgeführt 1825 am Königlichen Theater am Isarthore in München,¹⁸ in Wien im April 1826 am Theater an der Wien). Im November

11 Brief Nr. 36 (12. 4. 1850), S. 115.

12 Brief Nr. 9 (18. 11. 1830), S. 55.

13 Vgl. Brief Nr. 23 (2.4.1836), S. 84

14 *Bangen und Verlangen*. Novelle von Margaretha Carl, *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 14. Jg., Nr. 144–148 (1.–10. 12. 1829); *Das weibliche Herz*. Novelle von Margarethe Carl, in: *Huldigung den Frauen*, Taschenbuch hg. von Ignaz Franz Castelli, Wien 1830, S. 241–278); *Die Familie Hohenwald*. Novelle von Margaretha Carl, *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 15. Jg., Nr. 105–112 (2.–18. 9. 1830); Margaretha Carl, *Die Aufhebung der Folter in Schottland* (Novelle nach einer wahren Begebenheit), *Der Telegraph*, 1. Jg., Nr. 99–104 (15.–26. 8. 1836).

15 Brief Nr. 21 (10. 12. 1835), S. 78.

16 Brief Nr. 9 (18. 11. 1830), S. 53.

17 Vgl. Brief Nr. 25 (13. 7. 1837), S. 91.

18 Vgl. Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. XI, 2. Halbband. 2.Aufl., Düsseldorf 1953, S. 41.

1830 berichtete sie von ihrer Bearbeitung eines Versdramas von Victor Hugo, das aus Zensurgründen nicht aufgeführt werden konnte.¹⁹ Das Manuskript ihrer *Hernani* ist wahrscheinlich verloren. Ihren offensichtlich aus äußeren Gründen gefassten Entschluss, sich so bald nicht wieder an ein Theaterstück zu wagen, verwirft sie später wieder. Im Februar 1835 schreibt sie der Freundin: „Ich lebe hier stiller und pomadiger fort, als jemals; doch hab’ ich vergangnen Sommer auf dem Lande zwei Stücke nach Novellen von Spindler geschrieben. Die Ruinen von Rodenstein, und die Zigeuner im Schwarzwalde, oder das Försterhaus auf Windeck. Letzteres ist mir am Besten gelungen. Sie sehen also daß ich nicht faul bin.“²⁰ Beide Stücke wurden ab 1834 erfolgreich im Theater an der Wien und andernorts aufgeführt.

2. „*Gespühren Sie was?! ich kann auch poetisch seyn!!*“²¹

Von den 12 oder 13 Theaterstücken, die Margaretha Carl – meist nach französischen Vorlagen – für die Bühne bearbeitet hat, liegen mindestens sechs im Österreichischen Theatermuseum in Wien. Eines möchte ich hier vorstellen, um einen ersten Eindruck von Margaretha Carls Tätigkeit als Dramatikerin zu vermitteln. Denn, soviel kann vorab gesagt werden, die Übersetzungen stellen häufig eine recht eigenständige Leistung dar, weil sie sich – in je unterschiedlicher Weise – stark von den Vorlagen trennen. Im weiteren soll es um das romantische Schauspiel *Das Abenteuer in Venedig oder Der Deutsche in Moskau* gehen,²² das am 11. September 1838 im Theater an der Wien aufgeführt wurde, später auch erfolgreich in Ofen (9. 11. 1838 bis 12. 2. 1842, insgesamt 4mal) und Pesth (19. 4. 1840)²³ sowie im Theater in der Leopoldstadt (28. 1. 1839) und im Theater in Baden (24. 5. 1840) gespielt wurde.

Dieses Theaterstück geht zurück auf *La Famille Moronval* von Charles Lafont, das am 6. Oktober 1834 im Théâtre de la Porte Saint-Martin in Paris uraufgeführt wurde.²⁴ Es handelt sich um ein in die Renaissancezeit zurückverlegtes Drama in 5 Akten, das in Rom und Toulouse spielt. Die Familie Moronval, auf der ein Geheimnis liegt, wird Opfer eines Betrügerpaares, deren treibende Kraft die Sängerin Olivia ist. Sie stiftet ihren Geliebten Beppo an, den jungen Grafen von Moronval zu töten und in den Tiber zu werfen, um sich dann an dessen Stelle zu setzen. Dadurch könnte er sowohl der Polizei und seinen

19 Vgl. Brief Nr. 9 (18. 11. 1830), S. 54 f.

20 Brief Nr. 18 (3. 2. 1835), S. 72.

21 Brief Nr. 2 (6. 5. 1828), S. 41.

22 Manuskript der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums, Signatur WA 1164.

23 *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850. Normativer Titelkatalog und Dokumentation*, hg. von Hedvig Belitska-Scholtz und Olga Somorjai. 2 Bde., Budapest o. J. [ca. 1992], Bd. 1, S. 118.

24 Charles Lafont, *La Famille Moronval*. Drame en cinq actes. Musik: Alexandre Piccini. In: *Magasin Théâtral*, Bd. 3, Paris 1854.

Gläubigern entkommen als auch zum Erben eines großen Vermögens werden. Olivia beabsichtigt durch dieses Verbrechen auf immer mit Beppo verbunden zu sein. Flucht und Betrug gelingen. Selbst die Mutter, die Gräfin Moronval, lässt sich täuschen, als der geliebte Sohn nach dreijähriger Reise endlich aus Italien zurückkehrt. Dass es sich bei Beppo um den verschollenen Zwillingsbruder des Ermordeten handelt, motiviert das Geschehen halbwegs. Das Geheimnis um die Geburt der beiden Brüder lastet schwer auf Madame de Moronval. Für die Zuschauer ist es ein zusätzliches Spannungsmoment. Der verlorene Sohn kehrt als Kain zurück und die Mutter verflucht ihren Erstgeborenen. Biblische Motive werden wiederholt im französischen Drama als Deutungsmuster aufgerufen.

Olivias kaltblütiger Plan geht jedoch nicht auf, denn der Abenteurer Beppo findet in der Familie Moronval erstmals Geborgenheit. Obwohl sein schlechtes Gewissen ihn schwer bedrückt, will er Ines, die von der Mutter für ihn auserwählte junge Frau, heiraten und erhofft sich von ihr Erlösung. Diese Pläne kann Olivia erfolgreich hintertreiben, indem sie nun selbst aktiv eingreift und die Gräfin vergiftet. Nach dem Tod seiner Mutter stellt sich Beppo der Polizei, denn er will sich endgültig von Olivia trennen. Am Ende wird also die Gerechtigkeit wiederhergestellt. Olivia, die als durchgängig böse Frau dargestellt wird – als Dämon der Hölle, eine verhängnisvolle Verführerin – nimmt von dem restlichen Gift und entzieht sich so der weltlichen Justiz. Während Beppo als schwacher Mann gezeigt wird, dem das Schicksal übel mitspielt, agiert Olivia selbstbestimmt und berechnend. Konsequenter folgt sie ihrer Leidenschaft. Dadurch wird sie zur Vollzugsgehilfin der Vorsehung, die im Stück ihren religiösen Kontext bereits eingebüßt hat und zum bloßen Zufall herabgewürdigt ist. Insofern erscheint Olivia als Inkarnation der Fatalität. Ihre weiblichen Gegenspieler – die Mutter und die reine Braut – bezeichnen demgegenüber die beiden anderen, positiv konnotierten Repräsentantinnen bürgerlicher Weiblichkeit im 19. Jahrhundert. Der Unterhaltungswert des Stückes basiert auf konventionellen Wertungen und entsteht durch altbekannte, bewährte Mittel. Die Musikuntermalung durch Alexandre Piccini dürfte zum Erfolg des Dramas beigetragen haben. (Ob es auch in der deutschen Bearbeitung Musik gab, wissen wir nicht.)

Bei einem Vergleich von *La Famille Moronval* mit der Transposition für die Wiener Bühne ist zuerst auffällig, dass die Geschichte nicht in Rom und Toulouse spielt, sondern in Venedig und Moskau.²⁵ Für das Publikum in Wien wird die Handlung also nach Osten verlagert. Entsprechend werden die Namen der Personen geändert: aus dem französischen Grafen Paul de Moronval wird der russische Graf Demetrius Zarembi und aus dem Abenteurer Beppo wird Alessandro. Allein die weibliche Hauptfigur behält ihren Namen. In beiden Stücken heißt sie Olivia. Aber während sie in der französischen Vorlage eine

25 Eine genaue Zeitangabe des Geschehens wird von Margaretha Carl nicht gemacht. Die Regieanweisung für den ersten Akt lautet, das Zimmer sei in italienischem Geschmack eingerichtet.

Waise ist, die für das Theater ausgebildet wurde und in Mailand, Florenz, Venedig und Rom als Sängerin gastierte, verwandelt sie Margaretha Carl in eine junge Witwe, eine Markesa, die ihren Reichtum eingebüßt hat, weil sie ihr Geld in Liebeshändeln verloren hat. So zumindest berichtet sie selbst. Zu trauen ist ihr nicht, denn sie ist verlogen und von Grund auf böse. Diesen Charakterzug übernimmt Margaretha Carl aus der französischen Vorlage, gestaltet ihn dann aber auf besondere Weise aus. Sie erfindet nämlich eine Liebesgeschichte zwischen Olivia und Demetrius, deren abruptes Ende dann die weitere Handlung motiviert. Olivia will sich an Demetrius rächen, weil er sie verlassen hat. Alessandro, der Demetrius verblüffend ähnlich sieht, hat Olivia zufällig kennen gelernt und benutzt ihn nun als Werkzeug ihres Racheplanes, wobei neuerlich die Liebe eine wichtige Rolle spielt. Auch in Margaretha Carls Fassung zögert der Protagonist, seinen Gegenspieler, der ja sein Zwillingbruder ist, zu töten. „Ich bin kein Meuchelmörder“ (I, 42), sagt Alessandro und weigert sich, Demetrius zu töten. Stattdessen kommt es zu einem Gefecht der Männer. (Demetrius kämpft mit dem Rücken zum Publikum, damit die Illusion der Ähnlichkeit der beiden gewahrt bleibt. In der französischen Vorlage übernimmt ein Schauspieler die beiden männlichen Hauptrollen.) Als im Kampf das Gelände bricht, fällt Demetrius in den Kanal – ein Unfall, dessen Folgen keineswegs tödlich sind, wie sich später herausstellen wird. Alessandro begeht also keinen Mord. Das Motiv, sich den Geliebten durch ein Kapitalverbrechen auf ewig zu verbinden, das in der französischen Vorlage eine wichtige Rolle spielt, entfällt und damit entfällt im weiteren auch der biblische Bezug auf Kain und Abel. Parallel dazu wird auch das Motiv vom verlorenen Sohn stark in den Hintergrund gedrängt.

In Margaretha Carls Fassung gibt es keinen Brudermord, sondern lediglich einen Unfall; Alessandro handelt fast wie ein Ehrenmann. Diese Entkriminalisierung Alessandros verstärkt die Tendenzen der französischen Vorlage, ihn als zögerlichen und schwachen Mann zu zeigen. Eine solche Humanisierung des männlichen Helden führt im Gegenzug allerdings zu einer ausgeprägten Negativzeichnung der Protagonistin. Sie ist nicht nur die treibende Kraft, sondern die alleinige Urheberin des Verbrechens, das sie aus egoistischen Gründen, genauer gesagt, aus verletzten Gefühlen, also letztlich aus Eitelkeit begeht. Ging es in der französischen Vorlage noch darum, sich gemeinsam mit dem Geliebten einen gesellschaftlichen Aufstieg zu ergaunern, findet in der deutschen Bearbeitung eine Dämonisierung der Protagonistin statt, die über die neu hinzuerfundene Liebesgeschichte zwischen Olivia und Demetrius motiviert wird. Bei Margaretha Carl wird diese Liebesgeschichte zum Ausgangspunkt der Handlung, deshalb lockt Olivia Demetrius unter falschem Vorwand in ihr Haus, deshalb naht sie sich ihm maskiert und spricht mit verstellter Stimme. Während sie in der französischen Vorlage all das tut, um eine Intrige einzufädeln, handelt sie in Margaretha Carls Bearbeitung ausschließlich aus Rache. Aus glühender Liebe ist Hass geworden, heißt es im Stück, wo Olivia im ersten Akt wiederholt

als „Rachegöttin“ bezeichnet wird. Dieser Aspekt spielt bei Charles Lafont keine Rolle, zwar ist auch bei ihm Olivia eine böse Frau mit großer krimineller Energie, eine Dämonisierung wie in der deutschen Fassung findet jedoch nicht statt. Margaretha Carl schreibt also den negativen Charakter ihrer Heldin aus, indem sie Olivia mit Medea und den Erinnyen (I, 20) vergleicht. Durch die neu erfundene Liebesgeschichte und das Motiv der Rache wird das Drama anders motiviert, und zugleich wird die Protagonistin mythologisch überhöht, wobei es sich um eine äußerst ambivalente Aufwertung handelt.

Die Verwechslungsgeschichte der Zwillingbrüder – ein damals sehr beliebtes Motiv – wird gesteigert und verkompliziert dadurch, dass ein deutscher Edelmann nach Moskau kommt, um den (angeblichen) Mordfall in Venedig aufzuklären. Dabei führt der deutsche Rechtsgelehrte Walter von Nordstern dem falschen Grafen Alessandro das Ausmaß seiner verwerflichen Handlungen vor Augen und gibt ihm so Gelegenheit zur Reue. Das Publikum durchschaut dieses Spiel und kann sich an der Entlarvung und Läuterung des falschen Grafen erfreuen. Das aufgrund der Liebesgeschichte als romantisch bezeichnete Schauspiel nimmt schließlich einen guten Ausgang, und die alte Ordnung wird verbessert wiederhergestellt. Während Margaretha Carl sich zu Beginn noch an der französischen Vorlage orientiert – im 2. Akt übersetzt sie einige Partien wortgetreu –, weicht sie im Laufe der weiteren Handlung immer mehr von Lafonts Drama ab. Obwohl einzelne Personen, Konstellationen und Motive übernommen werden, haben wir es wohl eher mit einer eigenen Variante des Stoffes als mit einer Übersetzung zu tun. Zensurgründe sind für die gravierenden Änderungen wohl auszuschließen.²⁶

Die eigene künstlerische Leistung von Margaretha Carl wird heruntergespielt, wenn es auf dem Titelblatt heißt: „frei nach dem Französischen *La Famille Moronval*“. Erst durch einen Vergleich wird die Rolle Margaretha Carls als Dramatikerin sichtbar. Ihr Name wird auf dem Titelblatt des Exemplars aus dem Archiv des Theatermuseums in Wien allerdings gar nicht genannt. Das Stück firmiert unter dem Namen des Ehegatten: „Von Director Carl“. Diese Autorisierungsstrategie folgt einer gängigen Praxis, die die Leistung der Ehefrauen, auch die der Schwestern oder Freundinnen unterschlägt.²⁷ So publizierte Friedrich Schlegel etwa den von seiner Frau Dorothea verfassten Künstlerroman *Florentin* (1801) unter eigenem Namen (genauer gesagt nennt er sich als Herausgeber). Oder, um ein anderes bekanntes Beispiel zu nennen: Der seinerzeit

26 Zu den für die Biedermeierzeit geltenden Grundregeln der Zensur vgl. Carl Glossy, ‚Zur Geschichte der Wiener Theatencensur‘, *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897), S. 298–340.

27 Vgl. Carola Hilmes, *Vom Skandal weiblicher Autorschaft. Publikationsbedingungen für Schriftstellerinnen zwischen 1770 und 1830*. In: Dies., *Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte*. Königsstein/Ts. 2004, S. 43–59; vgl. ferner Barbara Hahn, *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*, Frankfurt a. M. 1991.

sehr erfolgreiche Briefroman *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) erschien angeblich gegen den Willen der Autorin und wurde von einem vertrauten Freund – Wieland – herausgegeben, der in seinem Vorwort Mängel des Briefromans entschuldigt und die Freundin so gegen mögliche Vorwürfe in Schutz nimmt. Dieses Spiel mit unterschiedlichen Rollen und Instanzen im Literaturbetrieb ist leicht zu durchschauen. Entsprechende Hinweise fehlen bei dem Stück *Das Abenteuer in Venedig*, schließlich handelt es sich um ein Manuskript, das nicht zur Publikation gedacht war. Dass Margaretha Carl die Übersetzung und Bearbeitung angefertigt hat, war den informierten Zeitgenossen damals gleichwohl bekannt, denn wiederholt wird sie von den Rezensenten für ihre Leistung gelobt. Auch Hadamowsky in seinem Katalog der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien nennt Margaretha Carl als Autorin.²⁸ Ganz vergessen war sie also nicht.

Während viele Frauen ein Pseudonym wählten oder anonym publizierten, um sich nicht der öffentlichen Kritik auszusetzen – erinnert sei hier etwa an Karoline von Günderode oder auch an Henriette von Paalzw,²⁹ eine Zeitgenossin Margaretha Carls, die eine Reihe sehr erfolgreicher historischer Romane verfasste –, handelt es sich bei Margaretha Carl wohl nicht um eine Verschleierungsstrategie,³⁰ zumal die anderen fünf Stücke im Theatermuseum Wien ihren Namen auf dem Titelblatt aufweisen. Sie selbst schätzt ihre Rolle als Bearbeiterin und Übersetzerin von französischen Vorlagen nicht als eigenständige, genuin poetische Leistung ein. In einem Brief an Charlotte Birch-Pfeiffer heißt es mit einiger Verwunderung: „meine Bearbeitung des französischen Dramas *Hernani*, welches Sie allzugütig mein Stück zu nennen belieben.“³¹ Als eigene Leistung rechnet sich Margaretha Carl ihre Bearbeitung demnach nicht zu. Anders als der befreundeten Erfolgsautorin traut sie sich offensichtlich nicht zu, „mit reiche[r] Phantasie [...] selbst Stoffe [zu] erfinden“.³²

In der arbeitsteiligen Welt des Theaters gab es immer auch Frauen. Ihre Leistungen wurden anerkannt, wenn auch nicht immer (gesellschaftlich) geschätzt. Man denke etwa an Marie Weiler, Nestroys langjährige Lebensgefährtin, deren Einfluss und Bedeutung Peter Turrini 2006 in einem Theaterstück

28 Vgl. Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860 (Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek)* (Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien, 3), Wien 1934, S. 89.

29 Vgl. Carola Hilmes, *Die historischen Romane der Henriette von Paalzw*. In: *Geschichte(n) – Erzählen. Konstruktion von Vergangenheit in literarischen Werken deutschsprachiger Autorinnen seit dem 18. Jahrhundert*, hg. von Marianne Henn u. a., Göttingen 2005, S. 145–164.

30 Vgl. Susanne Kord, *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert* (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 27), Stuttgart, Weimar 1992; vgl. ferner Anne Fleig: *Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1999.

31 Brief Nr. 9 (18. 11. 1830), S. 54.

32 Brief Nr. 14 (2. 2. 1832), S. 65.

popularisiert hat.³³ Margaretha Carl und ihr Ehemann, der Direktor Carl, sind zu den künstlerisch produktiven Paaren zu rechnen.³⁴ Indem sie nicht als Autorin, sondern lediglich als Übersetzerin auftritt und ihre dramaturgische Arbeit ausdrücklich in den Dienst ihres Mannes stellt, unterläuft Margaretha Carl mögliche (gesellschaftliche und künstlerische) Sanktionen, die durch ihr Engagement für das Theater hätten provoziert werden können.³⁵ Die angeblich bloß dienende Funktion der Frauen oder auch deren vermeintlich bloß sekundäre Bedeutung wird von der jüngeren Forschung ins rechte Licht gerückt. Das fächert den historizistischen Kanon auf; wie z. B. die Publikationen zu Charlotte Birch-Pfeiffer als einer Erfolgsautorin der Biedermeierzeit zeigen.³⁶ In diesem Kontext sind auch meine Bemühungen um Margaretha Carl zu situieren, wenngleich die Arbeiten hier noch ganz am Anfang stehen. Für eine weitere Popularisierung, z. B. auf dem Theater, könnte in diesem Fall die Literaturwissenschaft den potentiellen Autoren oder auch Autorinnen den Boden bereiten. Es muss ja nicht immer Turrini sein.

3. Bearbeitungstendenzen und Rezeption von „Das Abenteuer in Venedig“

Bei einem Vergleich der *Famille Moronval* mit dem *Abenteuer in Venedig* sind die starken Abweichungen auffällig.³⁷ Das französische Drama etablierte durch wiederholte Erwähnung ein bedeutsames Verhältnis von Zufall (*hasard*), Vorsehung (*providence*) und Schicksal (*fatalité*), das in der deutschen Bearbeitung keine Rolle spielt. Lediglich zwei-, dreimal wird der Zufall erwähnt. Der veränderte Schluss lässt die Anrufung übergeordneter Instanzen überflüssig erscheinen, denn die gravierendste Veränderung betrifft die harmonische Auflösung der Verwechslungsgeschichte. Margaretha Carl hatte Charlotte Birch-Pfeiffer im Februar 1835 mitgeteilt:

Ihren neuen Roman habe ich gelesen. Er ist voll Interesse, und sicher dem Besten was wir jetzt besitzen an die Seite zu stellen, aber sagen Sie mir, lieber Engel, warum muß denn am Ende Alles zu Grunde gehen? ein paar

33 Vgl. Peter Turrini, *Mein Nestroy* (Uraufführung am 14. 9. 2006 im Theater in der Josefstadt).

34 Vgl. *Das literarische Paar. Le couple littéraire. Intertextualität der Geschlechterdiskurse. Intertextualité et discours des sexes*, hg. von Gislinde Seybert, Bielefeld 2003. In den Bänden über literarische Paare wird nur selten einmal das Theatermilieu berücksichtigt.

35 Vgl. Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*. Stuttgart (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 41), Weimar 1996, S. 70 ff. Kord behandelt in ihrem Buch *Ein Blick hinter die Kulissen* (Anm. 30) zwar mehrfach Charlotte Birch-Pfeiffer (S. 70 ff., S. 144 ff., S. 168 ff.), Margaretha Carl nennt sie jedoch nicht.

36 Vgl. Birgit Pargner, *Zwischen Tränen und Kommerz. Das Rührtheater Charlotte Birch-Pfeiffers (1800–1868) in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung. Quellenforschung am Handschriften-Nachlaß*, Bielefeld 1999.

37 Für die Lektürehilfe bedanke ich mich bei meinen Bayreuther und Frankfurter Freunden.

Menschen hätten Sie doch leben, und glücklich werden lassen können. Ich hätte Sie nicht für eine solche Würgerin gehalten. Nein, Spaß apart, es ist dennoch sehr schön, und ich hab es mit großem Interesse gelesen.³⁸

Bei ihrer eigenen Bearbeitung vom *La Famille Moronval* folgt Margaretha Carl ihrer Neigung zum Happy End.³⁹ Die Familiengeschichte geht gut aus. Einen anderen guten Ratschlag für die Bearbeitung von Texten für die Bühne, die sie der Freundin im gleichen Brief gibt, folgt sie selbst allerdings nicht. „Wann werden Sie denn für uns wieder Etwas schreiben?“, fragt Margaretha Carl die Freundin,

es wäre recht schön, wenn Sie uns wieder einmal etwas Schönes schickten, aber dann sollten Sie eine, oder ein paar komische Rollen, für Scholz und Nestroy, welcher Letztere die dummen Jungen sehr gut spielt, hinein flechten, denn die Leute wollen jezt gar zu gerne lachen. Unsere Posse ist jezt sehr gut besetzt, das Schauspiel aber steht auf schwachen Beinen.⁴⁰

Mit ihrer Umarbeitung von *La Famille Moronval* in *Das Abenteuer in Venedig oder Der Deutsche in Moskau* kümmert sich Margaretha Carl nicht um das komische Fach. Sie ist vielmehr bemüht, etwas für das ernste Schauspiel zu tun, was auch Carl Carls Bestrebungen zur damaligen Zeit entsprach.⁴¹ In der letzten Szene ihres romantischen Schauspiels ist es Demetrius, der seiner Mutter zu Füßen stürzt und alles aufklärt. Freudig bekennt er: „ich habe einen Bruder gefunden, dem ich verzeihe“ (II, 27). Dann kündigt er die Rückkehr von Alessandro, der eigentlich Alexis heißt, an. Nach Jahresfrist soll er aus Amerika in den Schoß der Familie heimkehren. (Welcher der Brüder Paulowna heiraten wird, erfährt das interessierte Publikum nicht.) Dass die Versöhnung der beiden Brüder off-stage stattfindet, zählt zu den großen Enttäuschungen dieser Fassung des Stoffes.⁴²

Eine weitere dramaturgische Inkonsistenz betrifft die Figur der Olivia. In ihrer dramatischen Auseinandersetzung mit Alessandro,⁴³ dem sie zugestehen muss, dass er in der Kunst des Betrügens große Fortschritte gemacht hat, konstatiert sie: „der Schüler übertrifft den Meister“ (II, 29). Der zweite Akt endet dann mit dem Eingeständnis Olivias: „mein Spiel ist ausgespielt“ (II, 30), und folgerichtig tritt sie in Margaretha Carls Fassung des Stoffes später auch nicht mehr auf. Die im ersten Akt prominent eingeführte weibliche Hauptfigur

38 Brief Nr. 18 (3. 2. 1835), S. 72.

39 Ähnlich verhält es sich mit der Bearbeitung von Hugos *Ruy Blas* (*Herr und Diener*, 1839).

40 Brief Nr. 18 (3. 2. 1835), S. 72.

41 Vgl. Brief Nr. 19 (30. 6. 1835), S. 75.

42 Das Motiv der Zwillingbrüder war in der damaligen Zeit ziemlich beliebt – auch Birch-Pfeiffer hat es in ihrem *Hinko*, einem fünftaktigen Drama aus dem Jahr 1834, aufgegriffen (vgl. Brief Nr. 17 [15. 1. 1834], S. 70) – und täuschte so vielleicht über konzeptionelle Mängel hinweg.

43 Im Manuskript steht immer *Abentheuer* statt *Abenteurer*.

wird also nach dem zweiten Akt einfach fallen gelassen. Der dramatische Spannungsbogen wird dadurch deutlich zweigeteilt: in die Ereignisse in Italien, die zur Vorgeschichte im weiteren abgewertet werden, und in die Hauptgeschichte, ein Familiendrama. Die Zweiteilung des deutschen Titels – *Das Abenteuer in Venedig oder Der Deutsche in Moskau* – spiegelt diese Konstruktion wider. In der französischen Vorlage werden beide Handlungsstränge enger verbunden dadurch, dass Olivia und der Abenteurer bis zuletzt als Antagonisten zur Familiengeschichte auftreten.

Margaretha Carls Bearbeitung zerfällt in das Abenteuer in Venedig und das Familiendrama in Moskau, das sich um eine von ihr eigens hinzuerfundene Figur dreht: einen deutschen Edelmann namens Nordstern, der – wohlhabend und wohlwätig – darum bemüht ist, die kriminellen Vorfälle in Venedig aufzuklären. Durch diese Figur nimmt die ganze Geschichte eine andere Wendung. Unterstützt wird Nordstern durch Francesco, den Fischer aus Venedig, der in der deutschen Bearbeitung als sein Diener fungiert. Margaretha Carl traute wohl einem einfachen Fischer nicht das entsprechende Rechtsempfinden und die nötige Nachhaltigkeit zu, ein Verbrechen aufzuklären, wie Lafont das in seinem Drama konzipierte. So bürgerlich demokratisch dachte man offensichtlich zu dieser Zeit in Wien nicht.

Über die Uraufführung von Margaretha Carls *Abenteuer in Venedig oder Der Deutsche in Moskau* am 11. September 1838 ist eine überaus positive Rezension in Bäuerles *Theaterzeitung* erschienen:

Das Theater an der Wien hat an der Acquisition dieses Drama[s] einen äußerst glücklichen Wurf gethan. Schon seit Langem hat keine Novität einen so allgemein günstigen Eindruck gemacht, einen so ausgezeichneten Beifall erhalten, wie diese. Der Inhalt beruht auf einer Doppelgänger=Geschichte, welche ungemein viel Interesse enthält, und die Spannung bis zur letzten Scene steigert. In den „Exoteren“ von Theodor *Hell*, findet sich die Fabel ausführlich mitgetheilt, und schon als Novelle hat sich das Sujet so wohl bei der französischen als deutschen Lesewelt den günstigsten Antheil erworben. Als Drama ist es hier ganz vortrefflich bearbeitet; es ist zwar nur auf den überraschendsten Theatercoups berechnet, aber gerade darin bietet es einen eigenen Reiz, und es wird wohl Niemand ein Zeuge von der Handlung seyn können, ohne ergriffen und gerührt zu werden. Wenn Referent hier den Inhalt nicht ausführlich erzählt, so geschieht es nur, um die spätere Zuschauer nicht um das Vergnügen der Spannung zu bringen, und die Lösung nicht gewaltsam aufzudecken, welche die bühnenkundige, reichbegabte Bearbeiterin (man nannte Mad. Margaretha *Carl*, die talentvolle Gattin des Directors) so klug und umsichtig bis zur letzten Scene zu verhüllen verstand.⁴⁴

44 *Wiener Theaterzeitung*, am 13. 9. 1838 (31. Jg., Nr. 184), S. 822 (anonym). Die weiteren Zitate im Text entstammen dieser Quelle.

Der Rezensent teilt offensichtlich meine kritischen konzeptionellen Einwände nicht. Anschließend gelobt wird Herr Quandt für seine überzeugende Leistung in der „äußerst schwierige[n] Doppelrolle des Demetrius und Alessandro“. Der Theaterdirektor selbst brillierte in der Rolle des deutschen Rechtsgelehrten Walter von Nordstern. War es demnach die Absicht Margaretha Carls mit dieser im Stück neuen Figur eine Rolle für ihren Mann zu schreiben? Gut möglich, denn das Theaterprogramm war damals stark abhängig von den Ensemblemitgliedern.⁴⁵ Auch Madame Pann „in der Rolle einer zärtlichen Mutter“ löste ihre Aufgabe vortrefflich, heißt es in der *Theaterzeitung*. Der anonym bleibende Rezensent schließt seine Besprechung mit folgenden Worten:

Möchten mehrere solche Stücke das Repertoire dieser Bühne schmücken; möge die fein fühlende Dichterin, die das Publikum sowohl im Gebiete der erzählenden als der dramatischen Dichtung so oft erfreut hat, sich bewegen finden, demselben noch mehrere solche Genüsse zu bereiten. Nicht nur der Beifall des geschmacksinnigen Publikum Wiens, auch der Beifall aller Theaterfreunde in Deutschland wird sie auszeichnen.⁴⁶

Margaretha Carl dürfte sich über diese Würdigung ihres Schaffens gefreut haben. Dem Theater war sie allemal nützlich. Auch die wiederholte Aufführung dieses „effectvollen Dramas“ im Januar 1839 in der Leopoldstadt wurde in der *Theaterzeitung* sehr positiv erwähnt: „Das Stück gefiel, und erhielt die Zuschauer in immerwährender Spannung. [...] Das Haus war sehr besucht.“⁴⁷ Ein Erfolgsstück, wie ihr Schauspiel *Das Irrenhaus zu Dijon oder Wahnsinn und Verbrechen*, das zwischen 1831 und 1847 allein am Theater an der Wien 37mal aufgeführt wurde, war *Das Abenteuer in Venedig* allerdings nicht. Eine gemischt kritische Resonanz fand das Drama im *Österreichischen Morgenblatt*:

Auch hier behauptete Carls effectvolles Drama: „Das Abenteuer in Venedig“ seine dramatische Wirksamkeit. Gehen wir nicht zu skrupulös in die Unwahrscheinlichkeiten dieses Stückes ein, begnügen wir uns, wenn dieselben nur nicht mit allzu grellen Farben aufgetragen sind; das Drama erweckt Interesse, erhält den Zuschauer in Spannung bis zur letzten Scene; die Lösung ist natürlich nicht durch einen gewaltsamen Theatercoup herbeigeführt und somit wollen wir dem Stücke sein Schärfflein Beifall nicht mißgönnen. Wirksam gab Hr. Quandt seine schwierige Doppelrolle. Mad. Scutta sprach die Gräfin mit Wärme und Empfindung, ohne in

45 In den „Correspondenz-Nachrichten“, die das *Morgenblatt für gebildete Stände* regelmäßig bringt, findet sich am 8. 1. 1839 ein Hinweis auf eine schlechte Aufführung von *Das Abenteuer in Venedig*, die in Prag stattfand. Es wird bezeichnet als „eines der schlechtesten Spektakelstücke, welche Paris uns geliefert hat“ (Nr. 7, S. 28). Diesen Hinweis verdanke ich W. Edgar Yates.

46 *Wiener Theaterzeitung*, 13. 9. 1838 (31. Jg., Nr. 184), S. 822.

47 *Theaterzeitung*, 30. 1. 1839 (32. Jg., Nr. 22), S. 107.

larmoyante Empfinderei zu verfallen. Ihr wurde wohlverdienter Applaus.⁴⁸

Mit ihren Stücken *Die Ruinen von Rodenstein* (1834) und *Die Zigeuner im Schwarzwald* (1834) sowie dem romantischen Zaubermärchen *Der Bergkönig* (1832) und dem Spektakelstück *Der Reisewagen des Flüchtlings* (1837) hat Margaretha Carl weitere Bühnenerfolge zu verzeichnen. Eine wissenschaftliche Würdigung ihres künstlerischen Schaffens aber hat gerade erst begonnen.

48 Max Schmidt, „Silhouetten aus Wien. Crayon-Skizzen aus der Theaterwelt“, *Oesterreichisches Morgenblatt*, 6. Februar 1839 (4. Jg., Nr 16), S. 64.

Barbara Tumfart

Die Theaterzensur im Kampf gegen „notorische Verhältnisse des Privatlebens“ – Eine Zensurmiszelle aus dem Jahre 1851

Neben Russland verfügte die österreichische Monarchie zweifelsohne über das strengste Zensursystem im 19. Jahrhundert. Mit dem Regierungsantritt Kaiser Franz² II. im Jahre 1792 fand das Gedankengut des Josephinismus ein abruptes Ende.¹ Die seit 1782 von der Studien-Hofkommission ausgeführte Bücherzensur wurde 1801 dem Aufgabenbereich der 1793 geschaffenen Polizeihofstelle zugeteilt.²

Dem Bereich des Theaters kam bereits im Zeitalter Maria Theresias eine Sonderstellung zu. Man fühlte sich zu einer besonders strengen Zensurhandhabung dramatischer Werke insofern berechtigt, als man der theatralen Aufführung eines Stückes eine weitaus bedeutendere und nachhaltigere Wirkung auf eine relativ große Zuschauermenge zuschrieb als der privaten Lektüre eines Textes. In einer Denkschrift aus dem Jahre 1795 fasste der seit Oktober 1770 mit der Theaterzensur beauftragte Franz Karl Hägelin die Grundsätze für die Handhabung der Theaterzensur im gesamten 19. Jahrhundert zusammen und beeinflusste durch die Einteilung der drei großen Problembereiche Religion, Staat und Sitte alle weiteren gesetzlichen Zensurbestimmungen maßgeblich.³ Im Jahre 1803 wurde auch die Theaterzensur in den Zuständigkeitsbereich der Polizei übertragen. Mit 5. Dezember 1803 trat die *Instruktion für die Theaterkommissäre in den Vorstädten von Wien* in Kraft, welche die Kontrolle der

- 1 Vgl. Otto M. Gugler, *Zensur und Repression. Literatur und Gesellschaftsbild im Zeitalter des Spätjosephinismus*, Wien, Diss. 1995.
- 2 Das am 10. Mai 1795 erlassene neue Zensurgesetz bedeutete eine eindeutige Restauration der Gesetze vor Joseph II. und die im Jahre 1810 erlassene Dienstvorschrift für die literarische Zensur blieb bis 1848 bestehen. Mit der Revolution 1848 wurde das Zensur-system kurzfristig stillgelegt, um am 1. September 1852 mit einer neuen *Preß-Ordnung* teilweise wieder eingeführt zu werden. Das alte System der Vorzensur der zum Druck bestimmten Manuskripte wurde durch ein repressives System der Nachzensur bereits gedruckter Werke ersetzt, was wiederum verschiedenste Strategien der Selbstzensur auf Seiten der Autoren und Verleger förderte. Vgl. Franz Hadamowsky, ‚Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751–1848)‘, in: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*, Teil 1, Graz 1979, S. 289–305.
- 3 Die Denkschrift Hägelins an das *Directorium in cameralibus et publico-politicis* ist nachzulesen in Carl Glossy, ‚Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur‘, *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897). S. 238–340 (Text S. 298–340) sowie in Bodo Plachta, *Dammatur – Toleratur – Admittitur. Studien und Dokumente zur literarischen Zensur im 18. Jahrhundert* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 43), Tübingen 1994 [microfiche].

Aufführung durch die verpflichtende Anwesenheit eines Theaterkommissärs vorschrieb. Die drei Theaterkommissäre für die Vorstadtbühnen wechselten alle sechs Monate das Theater. Mit der Revolution 1848 wurde die Theaterzensur nicht offiziell aufgehoben, sie konnte allerdings aufgrund der Abschaffung der Polizei- und Zensurhofstelle nicht mehr ordnungsgemäß ausgeführt werden.⁴ Bereits am 25. November 1850 wurde mit dem Erlass der *Theaterordnung* durch den Innenminister Alexander Freiherr von Bach eine neue Grundlage für die zukünftige Handhabung der Zensur dramatischer Werke geschaffen. Ergänzt wurde die sogenannte *Bach'sche Theaterordnung* durch eine *Instruktion für die Statthalter*.⁵ Die dort festgehaltenen Regeln orientierten sich im Wesentlichen an denen Hägelines und sollten das ganze restliche 19. Jahrhundert über ihre Gültigkeit bewahren. Die Theaterdirektionen wurden nun erneut verpflichtet, vor der Aufführung eines Stückes den Spieltext in zweifacher Ausführung bei der Statthalterei oder dem Landeshauptmann mit dem Gesuch um Aufführungsbewilligung einzureichen. Nach Prüfung des Textes und der Mitteilung über etwaige nötige Änderungen wurde ein Exemplar der Theaterdirektion retourniert. Zusätzlich behielten sich die Behörden die Möglichkeit vor, aus Gründen der öffentlichen Ordnung die Aufführungsbewilligung auch noch nach bereits erfolgter Erstaufführung zu entziehen. Im Falle einer Ablehnung konnte ein Rekurs beim Minister des Innern eingebracht werden, welcher im Regelfall aber erfolglos blieb. Wie auch in der ersten Jahrhunderthälfte war das Extemporieren auf den Bühnen strengstens untersagt. Die *Theaterordnung* von 1850 sah erneut die Anwesenheit eines Beamten bei der Aufführung vor, um ein mögliches Abgehen vom Text durch die Schauspieler zu überprüfen. In der Zusatzregelung *Instruktion an die Statthalter derjenigen Kronländer, in welchen die Theaterordnung in Wirksamkeit tritt, die Handhabung derselben betreffend* wurde der Statthalterei freigestellt, einen Beirat sachverständiger Männer in Zensurfragen beizuziehen. Die Niederösterreichische Statthalterei machte sehr rasch von diesem Recht Gebrauch und installierte 1854 einen zweiköpfigen Beirat. Dieser Beirat blieb bis 1868 in Kraft, dann wurden seine Aufgaben einem dem Statthalter untergeordneten Beamten übertragen. 1881 wurde der Beirat gänzlich aufgehoben und die Bühnentexte mussten nun direkt der zuständigen Polizeidirektion übergeben werden, der es oblag, eine Inhaltsangabe samt Kommentar mit Vorschlag zur Zensurhandhabung zu verfassen und an das Präsidium der Statthalterei weiterzureichen. Die Beurteilung des Textes erfolgte dann durch einen Beamten der Statthalterei; der Statthalter, mit dem in Zweifelsfällen Rücksprache gehalten wurde, fällte das endgültige Urteil. Erst durch den Erlass von Ernest von Koerber am 2. April 1903 wurden die Zensurbestimmungen modifiziert.

Man kann somit feststellen, dass sich im Gegensatz zur Bücherzensur und

4 Vgl. Johann Hüttner, 'Zensur ist nicht gleich Zensur', *Nestroyana* 13 (1981), S. 22–24.

5 Verordnung des Ministeriums des Innern vom 25. November 1850. *RGBL* Nr. 454.

zur Pressefreiheit, wo sich als Folge der Revolution einige Abänderungen der Zensurbestimmungen ergeben hatten, die Theaterzensur auch nach der 48er-Revolution unvermindert restriktiv ausgeübt wurde. Die Zensurbeamten wurden auch nach 1850 verpflichtet, bei Verstößen gegen Sitte und Moral, Religion und Kirche, Staat und Zeitpolitik aktiv zu werden. Die aus dem 18. Jahrhundert übernommenen Zensurgrundsätze fungierten somit in Kombination mit den Bestimmungen der neuen *Theaterordnung* weiterhin als obligatorische Richtlinien. Johann Hüttner meint zwar, dass es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu auffällig wenigen Verboten kam und die Zensoren sich in kleinen Textänderungswünschen erschöpften, betont aber auch die insgesamt ungebrochen starke Wirkung der Theaterzensur nach 1848.⁶

Carl Elmar, der im bürgerlichen Leben Karl Swiedack hieß, gilt neben Friedrich Kaiser, Ottokar Franz Ebersberg (O. F. Berg) und Anton Bittner als einer der wichtigsten Vertreter des Wiener Volkstheaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er orientierte sich in seinen Theaterstücken an den Zauberstücken Ferdinand Raimunds und wurde von den zeitgenössischen Kritikern stets als „wirklicher“ Volksdichter bezeichnet. Neben dem Interesse für die Anliegen des Volkes zeichnen sich seine Stücke durch eine besonders stark ausgeprägte Neigung zu Poesie, Phantasie und Romantik aus. Der Inhalt der Künstlerskizze *Ferdinand Raimund* ist eher dürftig. Elmar zeigt den Dichter Raimund inmitten seiner Bekannten und Freunde, seine gelegentlich auftretenden Launen, aber auch seine Gutmütigkeit und Großzügigkeit. Neben einer Vielzahl von Andeutungen auf Raimunds literarische Werke besteht die eigentliche Handlung des Stückes darin, dass der Dichter eine Ehe zwischen seinem guten Freund Franz Rose und der reichen Bankierstocher Amalie Prunkenstein stiftet. Das Theaterstück wurde am 4. Oktober 1851 am Theater an der Wien uraufgeführt, von der journalistischen Kritik wohlwollend, aber durchaus nicht unkritisch aufgenommen. So liest man in einer Besprechung des *Fremdenblattes*:

Das lang erwartete neue Stück Elmars: „Ferdinand Raimund“ kam gestern im Theater an der Wien endlich zur Aufführung. Herr Elmar hat den großen Charakter des unvergeßlichen Volksdichters episodisch und anekdotisch behandelt. Wir sehen Raimund schon als fertigen Dichter vor uns; aber zu dem inneren Walten und Schaffen seines Geistes, zu dem Geheimniß seines tiefen Schmerzes wird uns kein Schlüssel geboten. Wir hören dann und wann eine jener gemüthlichen oder brusken Aeußerungen, wie man sie Raimund nacherzählt. Aber wir sehen nur dessen Außen-seite. Anerkannt muß jedoch werden, daß diese Aeußerlichkeiten geschickt zusammengestellt sind, wenn auch das Motiv, daß Raimund die

6 Johann Hüttner, ‚Zensur und Selbstzensur‘, in: *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*. Katalog zur 277. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 2002, S. 33–44.

Figuren seiner Stücke aus dem wirklichen Leben nahm, sich zu oft wiederholt.⁷

Die Künstlerskizze wurde auf dem Theater an der Wien bis zum Jahre 1881 insgesamt zweiunddreißigmal aufgeführt. Bevor das Theaterstück von Elmar allerdings im Oktober zum ersten Mal auf besagter Wiener Bühne gebracht werden konnte, musste es zuerst die Theaterzensur passieren. Im August wurde das Manuskript in zweifacher Ausfertigung den Zensurbehörden mit dem Ansuchen um Erteilung der Aufführungsbewilligung von der Direktion des Theaters an der Wien übermittelt. Am 21. August erfolgte eine Beurteilung des Beamten Matthias Janota, in welcher er den Text als vollkommen unanstößig bezeichnet, jedoch einen wichtigen Kritikpunkt anführt, der eine Textabänderung unbedingt nötig macht. In Bezugnahme auf die *Theaterordnung* von 1850 und das darin enthaltene Verbot, „Personen, die noch am Leben sind, und notorische Verhältnisse des Privatlebens zum Gegenstande von Bühnenvorstellungen zu machen“,⁸ meint Janota in der Figur des Ludwig Leu den zeitgenössischen beliebten Burgschauspieler Ludwig Löwe dargestellt zu wissen und empfiehlt eine Befragung desselben. „Es erscheint in demselben auch der k k Hofschauspieler Ludwig Löwe unter dem Namen Ludwig Leu als handelnde Person, und wenn er gleich in liebenswürdigen Zügen geschildert wird, so sollte er vielleicht befragt werden, ob er damit einverstanden sei, auf die hohlen Breter gebracht zu werden.“⁹

In einem zweiten Gutachten, das dem Zensurakt beiliegt, wird diese Empfehlung Janotas bekräftigt und es wird als „nothwendig [erachtet], daß der Hofschauspieler Ludwig Löwe, bey Mittheilung des vorliegenden Manuskriptes befragt werde, ob er mit der Art und Weise, wie er unter dem Nahmen Ludwig Leu auf die Bühne gebracht wird einverstanden sey.“ Auf dem Titelblatt des zum Zensurakt passenden Manuskriptes¹⁰ findet sich der handschriftliche Vermerk, dass der Text vom Theaterdirektor Alois Pokorny am 19. August 1851 bei den Behörden eingereicht wurde, um am Theater an der Wien aufgeführt werden zu dürfen. Als Folge des Urteils der Statthalterei vom 26. August 1851 wurde tatsächlich die Meinung des betroffenen Schauspielers Ludwig Löwe eingeholt. Das mit 3. September 1851 datierte Antwortschreiben

7 *Das Fremdenblatt*, 5. 10. 1851 (5. Jg., Nr. 237).

8 Vgl. *Theaterordnung* von 1850. *Instruction*, S. 1979.

9 Niederösterreichisches Landesarchiv. Statthalterei-Präsidium – Theater-Zensurakten. Karton 1. 1851. Nummer 2177/P–1851.

10 Das Zensurmanuskript mit der Signatur M 8194 Th-SZ befindet sich in der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums (Palais Lobkowitz) und trägt an jeder Seite im untersten Eck ein Häkchen mit Röteltift. Der Begriff Zensurmanuskript wurde hierbei aus der Nestroyforschung als Bezeichnung für die Bühnenabschriften, die den Zensurstellen vor der Theaterrückführung zur Prüfung vorgelegt wurden, übernommen. Vgl. u. a. Friedrich Walla, Johann Nestroy und die Zensur. Krokodil am Geistesstrom oder Die jüngere Schwester der Inquisition, *Nestroyana* 9 (1989), S. 22–34.

Löwes wurde dem Zensurmanuskript beigelegt und bekräftigt, dass Löwe nichts gegen die Figur des Ludwig Leu und mögliche Allusionen auf seine Person einzuwenden hat: „Erkläre ich hiemit daß ich das dramatische Charakterbild ‚Ferdinand Raimund‘ gelesen, und durchaus nichts einzuwenden habe, wenn die Rolle des darin vorkommenden Künstlers den Namen ‚Ludwig Leu‘ führt, und etwa die Darstellung des betreffenden Schauspielers an meine Individualität erinnern sollte.“¹¹

Nach Lektüre des Theaterstückes verwundert die Reaktion des Schauspielers nicht, da die Figur des besagten Ludwig Leu sehr positiv und auf beschönigende Weise von Elmar charakterisiert wurde. Löwe hatte durch eine Aufführung keine Rufschädigung oder unliebsame Reaktionen seitens des Publikums zu befürchten. Die Behörden gaben sich mit dem positiven Antwortschreiben Löwes allerdings nicht zufrieden, und in dem abschließenden Urteil wurde eine Änderung des Figurennamens erneut gefordert. Das Zensurmanuskript enthält ein zweites zusätzlich beigefügtes Schreiben, mit welchem der Beamte Janota am 9. September 1851 die Aufführungsbewilligung erteilt, unter der Bedingung „daß nemlich der Name Ludwig Leu in einen andern umzuändern ist und daß in Spiel und Maske keine Nachbildung des vermeintlichen Originals versucht werde“.¹² Auf der letzten Seite des an die Theaterdirektion retournierten Textbuches befindet sich der definitive Beschluss der Behörden vom 11. September 1851 mit der Genehmigung zur Aufführung am Theater an der Wien, wobei die Figur des Ludwig Leu in Friedrich Treu sowohl im Personenverzeichnis als auch im Fließtext geändert wurde.

Der Spieltext wurde erstmals 1857 bei dem renommierten Theaterverlag Wallishausser in Druck gelegt und als Lieferung 89 der Verlagsserie *Wiener Theater-Repertoire* publiziert.¹³ In der Druckfassung findet sich die Zensurabänderung des Figurennamens Ludwig Leu nicht.

Die im Sommer 1851 gefassten Zensurmaßnahmen gegen den Aufführungstext des Stückes *Ferdinand Raimund* bilden eine kleine weitere Facette im Zusammenspiel von Theater- und Buchzensur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Theaterzensur erzwang eine Änderung des Spieltextes, obwohl die betroffene Person, der Schauspieler Ludwig Löwe, keinen Einwand erhob. In der gedruckten Version des Manuskriptes durfte der Text aber in unveränderter Form erscheinen. Mit gleichbleibend starker Vehemenz haben die Zensurgrundsätze aus der Zeit Hægelins augenscheinlich auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre Anwendung gefunden: eine strengere Handha-

11 Handschriftlicher Brief unterzeichnet mit Ludwig Löwe, datiert mit 3. September 1851, als Beilage zu dem oben erwähnten Zensurmanuskript.

12 Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums (= Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek), Signatur M 8197 Th.-SZ.

13 *Ferdinand Raimund*. Künstler-Skizze mit Gesang in drei Acten von Carl Elmar. Musik von Kapellmeister Adolf Müller (Wiener Theater-Repertoire, Lfg. 89), Wien 1857. Die Ausgabe erlebte 1862 eine zweite Auflage.

bung der Zensur des gesprochenen Wortes aufgrund der größeren Wirkung vor Publikum:

Fürs dritte versteht es sich von selbst, daß die Theatralzensur viel strenger seyn müsse als die gewöhnliche Zensur für die bloße Lecture der Druckschriften, wenn letztere auch in Dramen bestehen. Dieses ergibt sich schon aus dem verschiedenen Eindruck, den ein in lebendige Handlung bis zur Täuschung gesetztes Werk in den Gemüthern der Zuschauer machen muß, als derjenige seyn kann, den ein blos am Pulte gelesenes gedrucktes Schauspiel bewirckt. – Der Eindruck des erstern ist unendlich stärker als jener des letztern, weil das erstere Augen und Ohren beschäftigt und sogar in den Willen des Zuschauers treten soll, um die beabsichtigten Gemüthsbewegungen hervorzubringen, welches die bloße Lecture nicht leistet.¹⁴

14 In: Glossy, ‚Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur‘ (Anm. 3), S. 241 f.

Gaby Berginz-Plank

Johann Nepomuk Nestroy und das Salzburger Landestheater¹

1801: Österreich hat gerade Frieden mit Frankreich geschlossen und in Salzburg kommt es zu einem Aufstand der Bäckergesellen wegen zu leistender Sonntagsarbeit.

Am 7. Dezember wird Johann Nepomuk Nestroy in Wien geboren. Sein Elternhaus ist gutbürgerlich, der Vater ist Advokat. Allerdings verschuldet und verarmt die Familie später. Nach dem Gymnasium und eingehendem Klavierunterricht beginnt Nestroy ein Philosophiestudium. Mit 17 Jahren debütiert er im Redoutensaal als Sänger. Während zweier Semester an der juristischen Fakultät spielt er auch auf Liebhaber Bühnen (Laien Bühnen). 1822 debütiert er als Sarastro am k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertor und beginnt damit eine beachtliche Sängerkarriere als Bassbariton, die ihn 1823 an das Deutsche Theater Amsterdam führt, wo er den Kaspar im „Freischütz“ singt. Er heiratet Wilhelmine von Nespiesni. Er tritt nicht nur als Sänger, sondern auch im Chor und als Einspringer im Schauspiel auf. 1824 wird sein Sohn Gustav geboren. 1825 wechselt er an das Nationaltheater Brünn. Dort hat er bald erste Schwierigkeiten mit den Zensurbehörden – wegen „polizeywidrigem Verhalten“; gemeint war „Extemporieren und Unanständigkeiten“. Er habe als Adam in der Operette *Der Dorfbarbier* eine „unschickliche Arie“ vorgetragen sowie „unanständige Witze“. Die Einschränkungen unter Metternich sensibilisieren das biedermeierliche Theaterpublikum für jegliche Anspielungen und unterschwelligem Zündstoff. Die Zensurbehörden reagieren entsprechend rigide. Sie werden Nestroy noch lange auf den Fersen sein.

Nestroy wird gekündigt, weil er sich das Extemporieren nicht verbieten lässt. Er setzt seine Karriere in Graz und Pressburg fort. Aus guten Gründen geht er nicht nach Salzburg. Die Stadt ist für Künstler nicht attraktiv, wenn wir Franz Schubert glauben, der zur selben Zeit an den Bruder Ferdinand von der unaussprechlichen Schönheit der Stadt Salzburg schreibt, trotz vieler leer stehender Häuser und obwohl „auf den Plätzen zwischen den Pflastersteinen Gras wächst, so wenig werden sie betreten“ (1825). Ein ungenannter Zeitgenosse urteilt über die biedermeierliche Stadt: „Zu klein, zu arm, zu bergig, die Bewohner zu dumm, zu wenig Unterhaltung, das Theater schlecht, die Witterung zu nass, die Stadt zu eng, die Häuser zu alt, die Kirchen zu viel.“

Nestroy wendet sich in Graz und Pressburg vermehrt dem musikalischen

¹ Durchgesehene und ergänzte Fassung eines Originalbeitrags aus dem Programmheft *Der Talisman*, Salzburger Landestheater 2007/08.

Sprechtheater zu. Das grotesk-komische Fach ist seine Stärke. 1826 hat er bereits 63 Opernpartien gesungen und etwa 50 Sprechrollen gespielt. 1827 debütiert er als Possendichter mit *Der Zettelträger Papp*. Seine Ehe ist gescheitert. Wilhelmine hat ihn wegen eines Grafen Batthyány verlassen. Dafür lernt er 1828 in Graz seine nunmehrige Lebensgefährtin, die Sängerin Marie Weiler, kennen. Er beherrscht nun fast 200 Sprechrollen. Nach einem Gastspiel in Klagenfurt kehrt Nestroy 1829 nach Wien zurück. Noch einmal bewegt er sich im Opernfach – um ihm dann endgültig den Rücken zu kehren. Nach einem zweiten Gastspiel am Josefstädter Theater und einem kurzen Engagement in Lemberg geht er 1831 mit Marie Weiler ans Theater an der Wien unter Direktor Carl Carl, der ihn als Komiker und Bühnenautor engagiert. Geburt des Sohnes Carl. 1833 hat er großen Erfolg mit *Der böse Geist Lumpacivagabundus*.

Biedermeier in Salzburg

Im Sommer 1833 notiert Heinrich Laube, späterer Burgtheaterdirektor, seine Eindrücke über die Stadt Salzburg:

Es bedünkte mich, wir kämen in eine Stadt, die seit zwei Jahrhunderten hinter den hohen Bergen vergessen worden sei. Als ich an die Haustüre eines Gasthofes schlug, erschrak ich vor dem Lärm, den dieses Pochen in der schlafenden Gebirgsstadt hervorrief. Ich pochte einige Male. Es regte sich niemand. – Man schläft fest und katholisch in Salzburg. Leise fing es an zu regnen, und uns war noch kalt von der Fahrt. Ich fluchte, da öffnete eine blinzelnde Köchin und ließ uns ein. Ich konnte nichts Besseres tun als schlafen zu gehen.

Was wie der Prolog zu einem Stück von Johann Nestroy klingt, sind die negativen Erscheinungen der Epoche des Biedermeier (1816–1848): Provinzialität, Rückständigkeit, Armut, verbunden mit Bettelei, Fremdenfeindlichkeit und Misstrauen. In Salzburg herrscht wirtschaftliche Rezession, obgleich es noch ein teilweise vermögendes Bürgertum gibt. Die Verwaltung wird bis 1848 von Oberösterreich aus geschehen und noch lange leidet die Stadt unter den Folgen des verheerenden Stadtbrandes von 1818. Private Armenstiftungen können die große Menge von Bettlern nicht mehr versorgen. Armut herrscht auch auf dem Land. Körperlich und geistig Behinderte kommen vom Land in die Stadt und vagabundieren umher. Arbeitslose bieten ihre Dienste an und – wir sind schon in Nestroys Szenerie – vermutlich hüten junge Mädchen wie Salome Pockerl zwischen den Brandruinen und auf den kaum trockengelegten Grünflächen die Gänse.

Das Salzburger Bürgertum engagiert sich auf dem Gebiet der Kultur und in Vereinen. Vorstöße zur Verbesserung der wirtschaftlichen Lage sind gescheitert. Die Josef-Gansl-Gesellschaft, ein 1830 im Gabler-Bräu gegründeter Geselligkeitsverein, darf als erster Theaterfreunde-Verein gelten und besteht bis 1865.

Kein politisches Engagement, dafür polizeiliche Überwachung, die aufgrund der Grenzlage drückender ist als in Wien. Barträger sind per se verdächtig.

Am K. K. Theater Salzburg unter Theaterdirektor Joseph Glöggel (1830–37) erleben die Salzburger immerhin zehn Opern zum ersten Mal. Nach Mozarts Oper *Don Juan* tags zuvor geht am 21. März 1831 in Salzburg das erste Nestroy-Stück über die Bühne: *Die Verbannung aus dem Zauberreiche, oder: Dreißig Jahre aus dem Leben eines Taugenichts* („Lumpen“). Nachdem die Stadt gerade von einer Cholera-Epidemie heimgesucht wurde, will man sich jetzt unterhalten. Es ist Nestroys erstes abendfüllendes Stück und war jedem Provinztheater als „ein Cassastück“ ans Herz gelegt worden. Noch bevölkern Zauberer und Geister die Szenerie, aber schon bald werden seine Werke die Missstände und Auswüchse des Metternich-Staates kritisch und satirisch-unterhaltsam aufzeigen.

Das ist der Beginn einer langen Serie von Nestroy-Stücken in Salzburg, die neben Werken von Ferdinand Raimund (dessen geschiedene Frau Louise als Soubrette dem Ensemble angehört), Franz Grillparzer und heute längst vom Spielplan verschwundenen Stückeschreibern wie Ignaz Friedrich Castelli, Karl Meisl, Ignaz Ritter von Seyfried, Carl Carl, Josef Alois Gleich, Charlotte Birch-Pfeiffer und Johanna von Weissenthurn auf dem Spielplan stehen. Man liebt diese Possen und Zauberspiele mit Musik, häufig basierend auf französischen Vorlagen. Das Schauspiel bietet Schillers Dramen und einen Bühnenhit von Ernst Raupach: das „Volksdrama“ *Der Müller und sein Kind*. Unglaubliches bietet der gastierende Wilhelm Kunst: Er spielt in den *Räubern* Franz und Karl Moor an einem Abend.

Der Prinzipal Glöggel hat ein gutes Händchen, vor allem aber hat er mit Johann Nestroy aufs richtige Pferd gesetzt. So spielt man noch unter seiner Intendanz erstmalig am 14. September 1832 *Der Zettelträger Papp*, seinen Bühnenerstling und seine Paraderolle als Zettelträger einer reisenden Schauspielergesellschaft. Zu dieser Zeit ist Nestroy schon ein Jahr lang Ensemblemitglied des Theaters an der Wien. Dort wird er noch über zwei Jahrzehnte als Bühnenautor und Schauspieler tätig sein. Im März 1833 wird in Salzburg *O du lieber Augustin oder: Einen Hauptspaß gibt's auf jeden Fall*, eine Faschingspantomime mit Gesang, geboten. Als Librettist scheint ein gewisser Karl Johann Nestroy auf. Nestroy hatte zwar vier Vornamen, aber ein Karl war nicht dabei. Der war vielleicht ein ‚Trittbrettfahrer‘.

Dafür folgt erstmalig am 24. Jänner 1834 die ‚gesicherte‘ Nestroy-Zauberposse *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder: Das liederliche Kleeblatt* und erlebt neun Monate nach der Wiener Uraufführung hier gleich 12 Aufführungen hintereinander und steht in der Folge alle paar Jahre auf dem Spielplan – ein echter ‚Straßenfeger‘.

Nur einen Monat später gibt man am 28. Februar 1834 erstmalig Nestroys Parodie mit Gesang und Tanz *Nagerl und Handschuh, oder: Die Schicksale der Familie Maxenpufsch*. Auch dieses Werk dürfte erfolgreich in Salzburg gewesen

sein, man gibt es 7-mal hintereinander. Betrachtet man die Anzahl der Vorstellungen als Erfolgsindikator, dann war die Parodie *Zamperl, der Tagedieb* (25. 1. 1835), die Glöggel bringt, kein Erfolg – im Gegensatz zu Wien. Ebenso ergeht es mit *Die Gleichheit der Jahre*. Die Lokalposse, zu der sich Nestroy erst nach der 14. Wiener Vorstellung als Autor bekannte, geht am 29. September 1835 vorläufig nur einmal in Salzburg über die Bühne – fast gleichzeitig mit der bejubelten Wiener Uraufführung von *Zu ebener Erde und erster Stock, oder: Die Launen des Glückes*. Glöggel gibt den Salzburgern das Stück gleich darauf zu Weihnachten 1835. Es thematisiert „die da oben, die da unten“ und das versteht auch die Zensurbehörde. Während man in Salzburg seinem Stück im Jänner 1836 applaudiert, sitzt Nestroy in Wien im Arrest, verurteilt wieder wegen „ehrenrührigen Extemporierens“. Tatsächlich liegt der Grund in einer Fehde mit dem Wiener Kritiker Franz Wiest.

Die eine Meyerbeer-Oper parodierende Zauberposse *Robert der Teuxel* wird am 26. März 1836 in Salzburg erstaufgeführt und nicht wiederholt. In Wien hat sich das Werk zu einem Publikumserfolg entwickelt. Aber Nestroy muss derweil auch in Wien Misserfolge erleben und begibt sich häufig auf Gastspielreisen – nach Graz, Ofen und Pest. Nach Salzburg kommt er nicht. Fast monatlich bringt Glöggel hier nun entweder ein Nestroy-Werk oder ein Nestroy zugeschriebenes Werk raus: *Die beyden Nachtwandler* (16. 10. 1836), *Die Zauberrüthchen* (von Johann Baptist Frey, 11. 11. 1836), *Die Familien Knieriem, Zwirn und Leim* (16. 12. 1836) als 2. Teil zu *Lumpacivagabundus* und schließlich *Die Mißverständnisse* (5. 3. 1837) von Ernst Ritter (Nestroys Freund Stainhauser), hier „Nestroy und Ernst Ritter“ zugeschrieben. Prinzipal Glöggel hat das Verdienst, innerhalb von sechs Jahren ein Dutzend Werke Nestroys erstmals dem Salzburger Publikum präsentiert zu haben.

Auch seine Nachfolgerin Katharina Hain setzt während ihrer Intendanz von 1837 bis 1847 mit Nestroy immer wieder auf ein sicheres Pferd. Sie und ihr sie vertretender Schwager Eduard Vanini bringen neben Wiederholungen erstmals auf die Salzburger Bühne: die Burleske *Der Affe und der Bräutigam* (10. 12. 1837), eigentlich eine Rahmenhandlung für die Akrobatik des in London geborenen Tiermimikers Eduard Klischnigg, der bei der Wiener Uraufführung – im Beisein königlicher Exzellenzen – 1836 mit Nestroy auf der Bühne steht und den man auch in Paris und London kennt. Klischnigg gastiert auch in Salzburg. Das Stück wird zehn Jahre später im Mirabellgarten von Jean Dupuis, „erster Herkules und Ringer“, und seiner Gesellschaft wieder aufgeführt; weiters bringt die Hain *Till Eulenspiegel oder Schabernack über Schabernack* (26. 2. 1838), von der Wiener Presse als „echtes Volksstück“ begrüßt, dann das erfolglose dramatische Gedicht *Der Treulose oder Saat und Ernte* (24. 9. 1838); *Glück, Missbrauch und Rückkehr oder: Das Geheimnis des grauen Hauses* (auch „*Das graue Haus*“, 7. 10. 1838) und die uns heute noch bekannte Posse *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* (hier mit dem Untertitel: *Das geraubte Kind*, 20. 9. 1840), die Katharina Hain in den folgenden Jahren mehrfach

wiederholt. Alte Rollenbücher und Noten dazu befinden sich im Archiv des Salzburger Landestheaters.

Bereits wenige Wochen darauf: *Tritschtratsch* (hier: *Tritschtratsch oder: Das Tabakhüttel am scharfen Eck*, 2. 11. 1840). Dreißig Jahre später wird hier der berühmte Alexander Girardi in diesem Stück als Tratschmiedl von den Salzburgern bejubelt werden. Noch im selben Jahr der Wiener Uraufführung kommt in Salzburg *Der Färber und sein Zwillingsbruder* heraus (13. 12. 1840).

1840/41 – Der Talisman und die Zensur

Nur drei Tage später (16. 12. 1840) findet im Theater an der Wien die Uraufführung des wohl bekanntesten Nestroy-Werkes statt: *Der Talisman oder: Die Schicksalsperücken*. Nestroy, der selber als Titus Feuerfuchs auf der Bühne steht, hat die Handlung „teilweise dem Französischen nachgebildet“ – der Vaudeville-Komödie *Bonaventure* von Dupeuty und de Courcy, die kurz zuvor in Paris aufgeführt worden war. Nestroy kritisiert die Oberflächlichkeit und Intoleranz einer Gesellschaft, die sich in der Liebe zum Geld und im Hass auf Andersartige einig ist. Die Zensoren, die den eingereichten Text und die abendlichen Vorstellungen prüfen, kennen keine Gnade und bestätigen Nestroy so in seiner Kritik: Sie „stoßen“ sich daran, dass das Vorurteil eine Mauer sei, an der sich schon mancher den Kopf blutig geschlagen habe (Titus-Zitat); den heiklen Satz über den Stellwagen, der „ohne Unterschied des Standes jeden Menschen aufsitzen lässt“, muss Nestroy ändern in „... jeden Menschen sitzen lässt“; das Gerangel um den grauen Zopf darf zwar bleiben, doch muss für Zopf die französische Bezeichnung „Catogan“ verwendet werden, um keine Anspielung auf das „Zopfensystem“ Metternichs aufkommen zu lassen, das auch noch „abgeschnitten“ werden könnte. Und natürlich auch das bekannte Couplet „Na, da hab’ i schon g’nur“ wird von der Zensur gestrichen. Als zu schlüpfrig empfindet der Zensor auch „Wie können Sie die Anlagen eines Jägers beurteilen: Hat er was getroffen? Und überhaupt, wozu ein Jäger im Hause einer Dame?“ Für die Aufführungen an den Provinztheatern gelten dieselben Bestimmungen. An der sehr erfolgreichen Uraufführung und weiteren Aufnahme ändert das nichts.

Den Salzburgern zeigt Katharina Hain den *Talisman oder: Glück im Unglück*, wie es jetzt heißt, knapp ein Jahr später zum erstmals am 4. November 1841 und dann noch 6-mal. Zu dieser Zeit dürfte Nestroy im Bett gelegen haben. Er ist ernsthaft erkrankt. Die letzte Zeit war ereignisreich: 1840 die Geburt seiner Tochter Maria Cäcilia, ausgedehnte Gastspielreisen u. a. nach Hamburg, dort aber vermutlich aufgrund einer aus Wien gelenkten Intrige der Kritiker Saphir und Gutzkow (selbst ein erfolgreicher Dramatiker) bei der Presse nicht erfolgreich; aber Nestroy schreibt in einem Brief, dass es ihm „erst mit dem Talisman vollkommen gelang, alle Stimmen für mich zu gewinnen“. In dieser Zeit wird auch seine zerrüttete Ehe öffentlich verhandelt: Seine Exfrau übernimmt die

(Neue Lokal-Posse.)

K. K. Theater  **zu Salzburg.**

ABONNEMENT SUSPENDU.

Donnerstag, den 4. November 1841.
Unter der Direktion der Katharina Gain.

Zum Vortheile des Schauspielers Eduard Vanini.

Zum ersten Male:

Der Talisman,

oder:
Glück und Unglück.

Posse mit Gesang in 3 Akten, von Johann Nepomuk Nestroy, Verfasser von Lumpacivagabundus, Nagerl und Handschuh, zu ebner Erd und erster Stock u. a. m. Musik vom Kapellmeister Adolph Müller.

Zwei Hefen, ein zweites Hefterscheit		P r e i s e n :	Der Kellner.	
Zwei von Kapellmeister Müller	Dr. Pöchl.	Eduard, Pöchl, Katharina	Der Kellner.	Der Kellner.
Amma, Mit 2 Hefen	Herr Wauer.	Der von Pöchl	Der Kellner.	Der Kellner.
Georgina, ihr Kammerdiener, ebenfalls 2 Hefen	Die Wauerin.	Georg	Der Kellner.	Der Kellner.
Zwei Kammerdiener, ebenfalls 2 Hefen	Der Kellner.	Georgina	Der Kellner.	Der Kellner.
Wagner, Kammerdiener	Der Kellner.	Georgina	Der Kellner.	Der Kellner.
Wagner, Kammerdiener	Der Kellner.	Georgina	Der Kellner.	Der Kellner.
Wagner, Kammerdiener	Der Kellner.	Georgina	Der Kellner.	Der Kellner.
Wagner, Kammerdiener	Der Kellner.	Georgina	Der Kellner.	Der Kellner.
Wagner, Kammerdiener	Der Kellner.	Georgina	Der Kellner.	Der Kellner.
Wagner, Kammerdiener	Der Kellner.	Georgina	Der Kellner.	Der Kellner.
Wagner, Kammerdiener	Der Kellner.	Georgina	Der Kellner.	Der Kellner.
Wagner, Kammerdiener	Der Kellner.	Georgina	Der Kellner.	Der Kellner.

Hohe! Gnadige! Verehrungswürdige!

Ueber die Gelungenheit und den Witzreichthum der heutigen Posse herrscht nur e i n e Stimme, die des Beyfalls; und nicht so bald haben sich die öffentlichen Blätter zu einem so allgemein einstimmigen Lobe vereinigt wie über Nestroy's „Talisman“. Die vielfach hintereinander folgenden Repetitionen dieser Piece an jeder Bühne, wie sie an Zahl noch äusserst wenig bey dergleichen Erscheinungen Statt gefunden haben, geben den genügenden Beweis, dass sich diese Posse nicht auf den Lokal-Geschmack beschränkt. Sie wird auch hier des allgemeinen Beyfalls nicht entbehren, und überzeugen, dass ich für I h r Vergnügen nicht besser wählen konnte; weshalb ich mich mit doppeltem Vertrauen I h r e r Huld und Gewogenheit empfehlen darf, als

Dero ergebenster **Eduard Vanini**

Anfang um halb 7 Uhr. Ende um 9 Uhr.

alleinige Schuld. Die Ehe wird erst 1845 geschieden. Seine Kinder mit Marie Weiler werden erst nach Intervention „legitimiert“.

Ein Theaterzettel (siehe Abb.) nennt die Salzburger *Talisman*-Erstaufführung am 4. November 1841 „Zum Vortheile des Schauspielers Eduard Vanini“, also des Schwagers und Ko-Direktors der Prinzipalin, der die (gelegentlich gestrichene) Rolle des Notarius Falk übernimmt, und bewirbt die „Neue Lokal-Posse“ von Johann Nestroy, „Verfasser von Lumpacivagabundus, Nagerl und Handschuh, zu ebner Erd und erster Stock u. a. m. Musik von Kapellmeister Adolph Müller“ folgendermaßen:

Hohe! Gnadige! Verehrungswürdige!
Ueber die Gelungenheit und den Witzreichthum der heutigen Posse herrscht nur e i n e Stimme, die des Beyfalls; und nicht so bald haben sich die öffentlichen Blätter zu einem so allgemein einstimmigen Lobe vereinigt wie über Nestroy's „Talisman“. Die vielfach hintereinander folgenden Repetitionen dieser Piece an jeder Bühne, wie sie an Zahl noch äusserst wenig bey dergleichen Erscheinungen Statt gefunden haben, geben den genügenden Beweis, dass sich diese Posse nicht auf den Lokal-Geschmack beschränkt. Sie wird auch hier des allgemeinen Beyfalls nicht entbehren, und überzeugen, dass ich für I h r Vergnügen nicht besser wählen konnte; weshalb ich mich mit doppeltem Vertrauen I h r e r Huld und Gewogenheit empfehlen darf, als

Dero ergebenster **Eduard Vanini**

Der *Talisman*-Theaterzettel zeigt, wie sehr die rührige Intendantin ihre ganze Familie im Theater beschäftigt, was ihr schließlich auch zum Vorwurf gemacht wird. Leider wissen wir nicht, wie die Produktionen aufgenommen wurden, denn die Tagespresse hält nur fremde Gastspiele einer Besprechung für würdig. Das sollte sich erst Mitte des 19. Jahrhunderts ändern. Aber dass die Posse „des allgemeinen Beyfalls“ nicht entbehrte, schließen wir aus den zahlreichen dokumentierten Aufführungen (1844, 1846, 1847, 1850, 1852, 1858, 1872, 1874 usw.). Im Archiv des Salzburger Landestheaters existieren noch handgeschriebene *Talisman*-Noten.

Vormärz und Revolution

Schon ein Jahr darauf (24. 9. 1842) bringt die Hain erstmals *Einen Jux will er sich machen* (übrigens 1928 wird die berühmte Hansi Niese damit in Salzburg gastieren), *Das Mäd'l aus der Vorstadt* (15. 12. 1842), die heute vergessene Posse *Der Erbschleicher* (12. 11. 1843), den umso bekannteren *Zerrissenen* (22. 9. 1844), der u. a. auch 1867 hier gespielt wurde. Entsprechend datierte Rollenbücher befinden sich im Theaterarchiv. Es folgen bald nach den Wiener Uraufführungen *Eisenbahnheiraten* (28. 12. 1844), *Unverhofft* (18. 9. 1845) und einen Monat später *Liebesgeschichten und Heiratsachen* (12. 10. 1845). Wenige Wochen zuvor ist Nestroy ein einziges Mal bei einem Gastspiel in München. Wieder führt ihn der Weg an Salzburg vorbei.

Hier gibt man die Posse *Der Unbedeutende* (20. 9. 1846), nur sechs Wochen nach der erfolgreichen Wiener Uraufführung, über die die Hain vielleicht durch eine lobende Kritik in einer Theaterzeitung erfuhr, die das Stück als Nestroys „einzig wahres Volksstück“ pries. Es zeige, dass es eine Ehre der Armen gäbe, die ein unantastbares Gut sei. Das ist – zwei Jahre vor der Revolution – politischer Sprengstoff. Zudem sehen die Salzburger erstmals *Das Haus der Temperamente* (14. 1. 1847, vier Tage vor dem Tod der Hain) und *Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger* (4. 3. 1847), gefolgt von der vergessenen Posse *Die Ballnacht* von Josef Karl Waldon, zu der Nestroy die Gesangstexte beige-tragen hatte (26. 3. 1847).

In Wien ist die politische Lage schon sehr angespannt. In Salzburg übernimmt Joseph Boulet für eine Spielzeit die Leitung des Theaters – bis zur Revolution im Frühjahr 1848. In Salzburg bricht eine Hungersnot aus, die Preise steigen enorm. 1847/48 stehen sieben Nestroy-Possen auf Boulets Spielplan.

Am 13. März kommt es in Wien zum Aufstand. Staatskanzler Metternich wird gestürzt und flieht. Einen Tag später wird die Pressefreiheit und die Aufhebung der Zensur verkündet. Bis auf kleinere Unruhen findet in Salzburg die Revolution kaum statt. In Wien wird von der Obrigkeit bald richtig ‚aufgeräumt‘: Nach der Bombardierung der Vororte kommt es zu Massenverhaftungen und öffentlichen Hinrichtungen. Die Zensur wird schon am 11. November

wieder eingeführt. Am 2. Dezember übernimmt Kaiser Franz Joseph, 18 Jahre alt, die Regierung.

In Salzburg setzt Theaterprinzipal Wenzel Bielczizky die Nestroy-Tradition fort (u. a. mit dem *Talisman* am 1. 12. 1850). Und er führt hier nur vier Monate nach Wien erstmals Nestroys Revolutionsposse *Freiheit in Krähwinkel* (hier mit dem Untertitel: *Revolution und Reaction* auf, 30. 11. 1848), die retrospektiv mit dem Metternich'schen System abrechnet – überraschenderweise von der Zensur ignoriert. Nestroy ist mittlerweile etabliert, wohlhabend und beliebt. Und das, obwohl in Wien 1850 gleich vier neue – hier ignorierte – Possen Nestroys durchfielen.

Anekdotisches

Gottfried Denemy, dem Nachfolger auf dem Salzburger Theaterdirektorensessel, verdanken wir nicht nur die Salzburger Erstaufführung des *Kamperl*, eigentlich *Kampl oder Das Mädchen mit Millionen und die Näbterin* (13. 12. 1852), sondern auch einen Briefverkehr mit Nestroy und einiges mehr: Nestroy, seit 1. November 1854 nach dem Tode Carl Carls Pächter und Direktor des Carl-Theaters in Wien, hat die von der Salzburger Bühne kommende Schauspielerin und Sängerin Klara Donhauser, verheh. Dölle, ans Wiener Carl-Theater engagiert. Sie scheint seine Erwartungen nicht zu erfüllen und wird 1855 gekündigt. Dafür schreibt Nestroy am 21. Oktober 1855 an den in Salzburg tätigen Schauspieler und bekannten Operettensänger Albin Swoboda zwecks Gagenverhandlungen; am 10. Oktober 1855 dankt Nestroy dem Salzburger Direktor Denemy für ein von Castelli gemachtes Bild der Kaiserin Elisabeth, die Ähnlichkeit mit Nestroys Tochter habe; und schließlich – sehr intim: Nestroys Liebschaft von 1855, Karoline Köfer, kommt 1858 an das Salzburger Theater. Die Beziehung ist gerade beendet. Wegen der Köfer ist es vorübergehend zum Zerwürfnis mit seiner Lebensgefährtin gekommen, der Nestroy dafür dann allerdings formell die Administration des Carl-Theaters überträgt.

Ein Brief Nestroys bezüglich des geplanten Engagements des in Salzburg und Ischl tätigen Ensemblemitglieds Louis Kneiss gibt Einblick in die Schattenseiten des Theaterbetriebes. Leider ist der Ausgang der Sache nicht bekannt. Nestroy schreibt am 10. November 1856 an den Salzburger Theaterdirektor Denemy:

Gehrter Herr!

Ein früheres Mitglied von Ihnen, Hr. Louis Kneih's, hat, nachdem derselbe sich um ein Engagement bei meiner Bühne beworben, einen Engagementsvertrag mit mir abgeschlossen in Folge dessen ihm Vorschuß und Reisegeld zugemittelt wurden.

Da derselbe nun nicht zur festgesetzten Zeit eingetroffen ist, auch nichts weiter von sich hören läßt, muß ich vermuthen daß Hr. Louis Kneih's sammt Vorschuß u[nd] Reisegeld kontraktbrüchig geworden ist. Sollte der

Aufenthalt des Herrn Louis Kneihls bekannt sein, bitte ich mich hievon zu benachrichtigen, damit ich die nöthigen gerichtlichen Schritte gegen Herrn Kneihls einleiten kann.

Zu jeder Gegengefälligkeit bereit

Ihr ergebenster:

J. Nestroy

Ende und Neubeginn

Der Kurzzeitintendant Anton Zöllner bringt den Salzburger die Posse *Mein Freund* (hier: *Mein Freund oder: Wer's hat, kann's thun*) (16. 12. 1858).² Darin gibt es den grandiosen Ausspruch: „Abonnenten sind nicht so leicht zu vertreiben. Es ist zum Staunen was ein guter Abonnent verträgt.“ Das scheint damals auch für die Salzburger zu gelten, wird doch die Intendant Zöllners als „arm an Sensationen“ in die Theaterchronik eingehen, ja das Haus als Provinztheater bezeichnet.

In Wien ist allerdings der Teufel los. Offenbachs Operetten erobern die Bühne auch des Carl-Theaters und Nestroy selbst steht als bejubelter Jupiter in *Orpheus in der Unterwelt* auf der Bühne. Am 31. Oktober 1860 gibt Nestroy mit einem „Bunten Abend“ seine Abschiedsvorstellung. Er übersiedelt nach Graz, dem ‚Pensionopolis‘ der Monarchie, kehrt aber noch für Gastspiele nach Wien zurück. Dort sieht man ihn am 4. März 1862 zum letzten Mal – als Knieriem.

In Salzburg wird viel gearbeitet: Eröffnung der Karolinenbrücke 1858, Einführung der Gasbeleuchtung 1859, Eröffnung des Bahnhofs 1860, Kanalisierung der Innenstadt. Die neue Zeit ist da.

Mit Josef M. Kotzky als Salzburger Intendant ab 1860 kommt es zu einem Theaterumbau und der Einführung der Gasbeleuchtung, einer neuen Preisregelung und einer strafferen Disziplin durch neue Theatergesetze. Er bringt *Umsonst* (hier: *Umsonst oder: Der Herr Vetter aus Regensburg*, 8. 1. 1862), in der Nestroy im nahen Ischl selbst vorher auf der Bühne stand.

Jetzt allerdings geht's Nestroy schlecht. Er stirbt am 25. Mai 1862 in Graz und wird in Wien unter großer Anteilnahme der Bevölkerung beigesetzt.

Kurz nach Nestroys Tod gibt's in Salzburg erstmals *Hinüber-Herüber* (24. 11. 1862), *Frühere Verhältnisse* (24. 3. 1863), die Kalisch-Bearbeitung *Der gebildete Hausknecht* und die Burleske *Die schlimmen Buben in der Schule* (Salzburger Erstaufführungen zwischen 1862 und 1870). Nestroy, von dessen

2 In der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums in Wien ist ein Theatermanuskript von *Moppels Abentheuer* erhalten, das eine Salzburger Zensurbewilligung aus Zöllners Direktionszeit aufweist; leider verfügt das Museumsarchiv in Salzburg über keine Angabe oder gar einen Theaterzettel, auch konnte kein Premierendatum für Salzburg nachgewiesen werden.

ca. 80 Werken fast 40 zu seinen Lebzeiten in Salzburg erstaufgeführt wurden, steht fortan immer wieder auf dem Programmzettel.

Seit 1861 hat Salzburg eine eigene Landesregierung und der neue Landeshauptmann ist auch für das Theater zuständig. Die Qualität verbessert sich leider vorerst dadurch nicht. Erst als Leopold von Sacher-Masoch, Schriftsteller und Namensgeber einer schmerzhaften Orientierung, aber auch Theaterkritiker, im November 1868 das Salzburger Theaterreferat übernimmt, scheinen sich die Verhältnisse auf der Bühne nach langer Zeit zu bessern. Die Chronik vermerkt: „Die Damen spielten gut und waren dazu noch hübsch. Sacher-Masoch führte keine zarte Feder und in gar manchen Dingen versuchte er berechtigt aufzuräumen.“ Vielleicht wäre Nestroy jetzt nach Salzburg gekommen.

Literatur- und Quellenangaben:

Archiv des Salzburger Landestheaters.

Archiv des Salzburger Museums Carolino Augusteum.

Basil, Otto: *Nestroy. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967.

Brettenthaler, Josef: *Salzburg Synchronik. Die Welt – Deutschland – Österreich – Salzburg Stadt & Land*, Salzburg: Alfred Winter 2005.

Dopsch, Heinz: *Kleine Geschichte Salzburgs: Stadt und Land*. Salzburg: Pustet 2001.

Hein, Jürgen, und Claudia Meyer: *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke*, Wien: Lehner 2001.

Lahnsteiner, Werner: *Das musikalische Repertoire des k. k. Theaters zu Salzburg 1804–1853*, Diplomarbeit, Salzburg 1991.

Laube, Heinrich: *Reise durch das Biedermeier* [1833], Wien: Andermann 1946;

Nestroy, Johann Nepomuk: *Sämtliche Briefe*, S. 39 (Nr. 21, 31. 7. 1841), S. 146 f. (Nr. 111, 10. 10. 1855) und S. 182 (Nr. 145, 10. 11. 1856).

Prossnitz, Gisela: ‚Vom Hof- über Stadt- zum Landestheater‘, in: *200 Jahre Landestheater Salzburg 1775–1975. Festschrift zum 200-Jahr-Jubiläum*, Salzburger Landestheater 1975.

Schoenwald, L. F.: *Spiel und Maske in Salzburg*. Teil II, Unveröffentl. Manuskript 1937 [in Privatbesitz].

Jürgen Hein

Nestroys *Unverhofft* in Grein an der Donau

Theaterbegeisterte Bürger im oberösterreichischen Grein haben 1791, im Todesjahr Mozarts, im alten „Getreidekasten“ des Rathauses ein Theater eingerichtet, das bis heute regelmäßig bespielt wird.¹ Es ist das „älteste im Originalzustand erhaltene bürgerliche Theater Mitteleuropas“,² in dem die Original-Sperrsitze (die man mit einem Schlüssel auf- und zusperren konnte) und ein nur durch einen Vorhang zum Zuschauerraum getrenntes Klosett zu besichtigen sind: „Die Sperrsitze sind ein einzigartiges Patent. In der Rückenlehne ist ein Schloss. Der dazugehörige Schlüssel wurde als Abonnement verkauft.“³ Eine detaillierte Beschreibung des Theaters, das 124 Sitz- und 80 Stehplätze bietet, gibt Gustav Brachmann.⁴

Unter den erhaltenen Theaterzetteln des Stadt-Archivs findet sich für den 19. Februar 1854 die Ankündigung einer Wohltätigkeitsaufführung von Nestroys *Unverhofft* „Zum Besten des neu zuerbauenden Greiner Armen- und Krankenhauses“ durch eine „Gesellschaft Dilettanten“.⁵ Ein „nummerierter Platz im Parterre oder auf der Gallerie“ war um 30 Kreuzer Conventionsmünze zu haben (was einem heutigen Kaufwert von etwa 7,10 € entspricht);⁶ Überzahlungen wurden „auf Verlangen quittirt“. – Zum Vergleich: Bei Nestroys Wohltätigkeitsauftritt 1855 in Ischl kostete die Loge je nach Größe drei oder vier Gulden, der Sperrsitz 36 und ein Platz im Parterre 20 Kreuzer, im Carltheater kostete ein „Fauteuil“ einen Gulden, „abgesonderte Sitze“ zwei Gulden und auf der Ersten Galerie einen bzw. anderthalb Gulden.⁷ – „Das Stück brachte

1 Gustav Brachmann, ‚Das Stadt-Theater in Grein‘, *Oberösterreichische Heimatblätter* (Linz), 8 (1954), H. 4, S. 249–284; Fritz Fuhrich, *Theatergeschichte Oberösterreichs im 18. Jahrhundert* (Theatergeschichte Österreichs Bd. 1, Heft 2), Graz, Wien, Köln 1968, S. 72 f.

2 <http://www.museumsland.at/museen/greinst/daten.htm>.

3 Zitat aus dem Prospekt des Stadtamtes Grein, Sommer 2006. – Für Hinweise und freundliche Unterstützung, vor allem auch für die Abb. des Theaterzettels, sei Frau Christine Geirhofer, Grein, herzlich gedankt.

4 Brachmann (Anm. 1), S. 254–256.

5 Vgl. Brachmann (Anm. 1), S. 267 f.

6 Umrechnung nach dem „Börsen-Kurier-Index“ (Stand: Dezember 2006), *Börsenkurier* Nr. 5 vom 1. Februar 2007.

7 Vgl. Walter Obermaier, ‚Eine Denkmalenthüllung und ihre Folgen. Noch einmal: Nestroy in Ischl‘, *Nestroyana* 27 (2007), S. 20–34, hier S. 25, Anm. 19, und die Angaben Otto Rommels in SW XV, 602, Anm. 206.



Theaterzettel vom 19. Februar 1854 zu Nestroys *Unverhofft* im Städtischen Theater in Grein.

53 fl. 34 kr [etwa 760 €], wogegen 27 fl. 57 kr. [etwa 395 €] Auslagen entstanden waren.“⁸

Für die 40er bis 60er Jahre des 19. Jahrhunderts sind nach den Recherchen Brachmanns in Grein Aufführungen folgender Nestroypossen belegt, für die z. T. Drucke vorliegen: *Zu ebener Erde und erster Stock*, *Nagerl und Hand-schub*, *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*, *Glück, Mißbrauch und Rückkehr*, *Der Talisman*, *Der Zerrissene*, *Der Unbedeutende*, *Frühere Verhältnisse*, ferner *Der gebildete Hausknecht* sowie Stücke von Friedrich Kaiser, Friedrich Hopp, Anton Langer, O. F. Berg, Anton Bittner, Charlotte Birch-Pfeiffer u. a.

Für die Behauptung, „daß auf dem Greiner Theater auch Nestroy, Raimund und die Kronenschauspielernd aufgetreten seien“, besteht „nicht einmal der Schimmer einer Wahrscheinlichkeit, geschweige igendein Beweis“.⁹

8 Brachmann (Anm. 1), S. 268.
9 Brachmann, S. 284, Anm. 45 a.

Henrik Sjögren

Nestroy in Schweden

In Stockholm wurde die erste Nestroy-Aufführung, die ich feststellen konnte, am 31. Mai 1843 gezeigt: *En trappa upp och på nedra hotten*, eine „Imitation“ einer französischen Fassung von *Zu ebener Erde und erster Stock* von August Blanche (1811–1868). Blanche war Mitte des 19. Jahrhunderts der beliebteste Autor in Stockholm. Seine Stücke waren Bearbeitungen für lokale Verhältnisse von ausländischen Vorlagen, z. B. einem Vaudeville von dem Dänen J. L. Heiberg, *Magister Bläckstadius*. Im Königlichen Theater in Kopenhagen, dessen Direktor Heiberg war, blühte zu dieser Zeit das volkstümliche Singspiel, ein Repertoire das bis heute erhalten ist; es gibt erstaunliche Parallelen des bürgerlichen Theaters im 19. Jahrhundert zwischen Wien und Kopenhagen.

In Bearbeitung von Blanche wurde 1846 Nestroys *Eulenspiegel* als *Herr Dardanell* gespielt und 1897 wieder im Dramatischen Theater aufgenommen. Das Neue Theater, später das Königliche Dramatische Theater im Zentrum von Stockholm, gab auch 1846 den *Lumpacivagabundus*, mit dem Titel *Der (böse) Geist Lumpacivagabundus* fast wörtlich übersetzt, wie vermutlich der ursprüngliche Text, wofür ich aber keine Bestätigung gefunden habe.

Lumpacivagabundus wurde dann 1866 in einer Bearbeitung von Frans Hodell (1840–1890) unter dem Titel *Andersson, Pettersson och Lundström* im Stockholmer Vorstadttheater Södra Teatern gegeben. Andersson, Pettersson und Lundström sind sehr gewöhnliche schwedische Familiennamen. Die Aufführung war einer der größten Erfolge des Theaters. Der 25-jährige Hodell, der Andersson darstellte, erhielt nach 50 Aufführungen 3.000 Kronen, 5 Prozent der Einkünfte; 250-mal hat er schließlich diese Rolle gespielt. Bis 1913 wurden 722 Aufführungen dieses Stückes in Stockholm gezählt.

Hodells Bearbeitung hatte breiten Erfolg und wurde oft gespielt, vorzugsweise auf volkstümlichen Bühnen: 1917 in Södra Folkparken (einem Volkspark im Süden von Stockholm) und 1931 in Folkets Hus Teater (Theater der Arbeiterbewegung). Im Stockholmer Stadttheater fand 1961 eine Nestroy-Aufführung unter dem Titel *På vift i Wien* („Auf dem Bummel in Wien“) statt. Es handelte sich um *Einen Jux will er sich machen*.¹

In Göteborg wurde 1872 *Andersson, Pettersson och Lundström* in Nya Teatern (Das neue Theater, 1859 erbaut) gespielt. Das Buch *Teaterliv i Göteborg* (1992, Theaterleben in Göteborg) von Åke Pettersson bezeichnet die Posse als „eines

¹ Nachgewiesen ist eine Übersetzung von *Einen Jux will er sich machen*: August Säfström: *Söndagslejonen. Eller resan efter äfventyr*. Fars i 5 Akter med sång. Fritt bearbetadt och lokaliserad efter Nestroy. Stockholm (1866).

der meistgespielten und beliebten Stücke in Schweden. [...] es wurde später im 19. und Anfang des 20. Jahrhundert auf fast jeder Bühne in Schweden aufgeführt“.² – Bis 1920 gab es außer Stockholm keine festen Theater; reisende Truppen bespielten die Provinztheater.

Das Göteborger Folkteatern (Das Volkstheater) gab wieder 1898 dieses Stück. Nya Teatern, ab 1880 Stora teatern (Das große Theater) benannt, spielte 1923 *Andersson, Pettersson och Lundström*. 1925 ist eine Aufführung von *Andersson, Pettersson och Lundström* in Amatörsalongen (Laiensalon) und 1941 von Spårvägsamatörerna (Laienspieler der Straßenbahn) dokumentiert.

In Norrköping wurde 1973 unter dem Titel *Slott och koja* („Schloß und Hütte“), ein von Karl Kraus bearbeitetes Stück aufgeführt. Vermutlich handelt es sich um *Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige*.

Der Regisseur Hans Polster hat 1973 den *Talisman* im Schwedischen Theater in Åbo/Turkku (Finnland) und 1974 *De båda sömngångarna* (*Die beiden Nachtwandler*) im Stadttheater Helsingborg in Südschweden inszeniert.

Nun zu meinen eigenen Erfahrungen von Nestroy-Aufführungen in Schweden. Als Kritiker (1950–2000) für Malmöer Zeitungen folgte ich der Theatergruppe Proteus, die um 1965 aus Studententheaterkreisen an der Universität Lund entstand. Der Literaturwissenschaftler Ulf Gran war Leiter und Regisseur der Gruppe, die sich konsequent durch Nähe, bisweilen sogar körperlichen Kontakt mit den Zuschauern profilierte, vorzüglich in Arenatheaterform. Moderne Stücke, z. B. *Die Trauung* von Gombrowicz, *Die neuen Leiden des jungen Werther* von Plenzdorf, wurden gespielt; daneben Klassiker wie Molière, Shakespeare, Marivaux, Gozzi, Goldoni, die Gran dramaturgisch bearbeitete und für seine Zwecke „umfunktionierte“. Andere bemerkenswerte Aufführungen waren *Turcaret* von Lesage, *Die Soldaten* von Lenz und *Die Bakchen* von Euripides – als schwedische Erstaufführung 1969! Von Nestroy hat Gran einige Possen übersetzt, bearbeitet und inszeniert. Unter dem Titel *Lieben Sie rot?* wurde 1970 *Der Talisman* als Arenatheater gespielt und 1983 wieder aufgenommen (Proteus hatte sich inzwischen in Mercurius verwandelt). 1976 wurden *Lumpacivagabundus* als *Der Hauptgewinn* und *Der gutmütige Teufel* (*Den godmodiga djävulen*) gespielt. 1981 spielte Mercurius *Frühere Verhältnisse* (*Gamla förhållanden*).

2 Es wurde auch verfilmt: *Andersson, Pettersson och Lundström*. Schweden 1923. Regie: Carl Barcklind.

Horst Jarka

Raimund und Nestroy auf Puppen- und Figurentheatern¹

I

Wie ich zu meinem Thema kam

Als Germanist an der University of Montana gab ich Dramenkurse, denen alle Anschaulichkeit fehlen musste. Deutschsprachiges Theater gab es höchstens an den Studentenbühnen großer Universitäten, und meine Studenten hatten nie ein Stück in deutscher Sprache gesehen. Von den Volksstücken, die ich unterrichten wollte, gab es weder Videokassetten noch DVDs. Die einzige Möglichkeit, sie lebendig werden zu lassen, war die Puppenbühne bei mir zu Hause. Nachmittags und abends war dieser Puppenkeller unser Unterrichtsraum, dem Universitätsbetrieb entrückt. Wir bearbeiteten die Texte (der Reclam-Ausgaben) gemeinsam: Die Sprache blieb unverändert, Massenszenen und lange Monologe wurden gekürzt, aber die Stücke blieben lang genug, um eine Pause notwendig zu machen. Der mit den Studenten erarbeitete Spieltext war unter der Spielleiste ange-

- 1 Erweiterte Fassung des zweiten Teils eines Vortrags bei den 31. Internationalen Nestroy-Gesprächen, Schwechat 2005. Von den Personen, die mir mit Auskünften und Material geholfen haben, danke ich besonders jenen, die mir einen unmittelbaren Einblick in bestimmte Inszenierungen ermöglichten: Markus Dörner, Puppenspieler, Neustadt/Weinstraße, schickte Materialien zu Carl Schröder und Harald Schwarz, die Videokassette des DEFA-Filmes *Der Bauer als Millionär* und den Spieltext zum *Barometermacher*; Peter Piesbergen (Schauspieler) verdanke ich die DVD zum *Barometermacher* (Röttingen), Jiri Koptik, Direktor, Divadlo Alfa, Pilzen, Spieltext und Videokassette zum *Häuptling Abendwind*, und Peter Frimmel die DVD zum *Talisman*. Martina Winkel, Direktorin, Theater ohne Grenzen, danke ich für unsere Gespräche in Wien und dafür, dass sie mir Bühne und Figuren ihrer *Talisman*-Produktion vorführte. Nicht weniger herzlich bedankt seien Eva Kaufmann, KASOKA-Puppenspielgruppe, Berlin; Peter Kukulka, Puppenspieler, Karnabrunn, NÖ; Hertha Kindler, Puppenspielerin, Wien; Christian Lunzer, Wien; Christine Rothstein, Puppenspielerin, Wien, Karin Neuwirth (Österreichisches Theatermuseum, Wien), Ulrike Tanzer für ihre wiederholte Hilfe bei Beschaffung mir unzugänglichen Materials. Die Illustrationen zu Heinrich Ruprechts Marionetten werden hier mit freundlicher Genehmigung des Österreichischen Theatermuseums abgedruckt. Mit dem Begriff Figurentheater umfasse ich, zur Abgrenzung vom traditionellen Puppen-theater (bei dem die Spieler ‚verdeckt‘, also unsichtbar sind) neuere Spielformen, z. B. offene Spielweise, Vermischung von Figuren und Masken, von Puppenspiel und Schauspiel.



Abb. 1. *Der Alpenkönig* (Missoula): August, Alpenkönig, Malchen



Abb. 2. Rappelkopf: „Nein, das ist nicht mein Ebenbild.“



Abb. 3. Puppe und Spieler: Habakuk,
Dennis Morin

bracht und entthob die Spieler des Auswendiglernens der Rollen. Im Laufe der zahlreichen Proben gelang es ihnen schließlich, die Augen vom Text zu lösen und sich auf ihre Puppe zu konzentrieren, ihren „aufrechten Gang“, ihre Sprache und Gebärden, ihren Ausdruck. Wer zwei linke Daumen hatte und keine Puppe führen konnte, machte Puppenköpfe und Kostüme, soweit sie nicht im Puppenfond unserer Kellerbühne vorhanden waren, sorgte für die Musik, Geräusche, Bühnenbild und Beleuchtung. Wenn nötig, half meine Familie aus.

In zehn Wochen wird man kein perfekter Puppenspieler, aber in unserem Kollektiv-Praktikum lernten die Studenten bald, dass Puppenspiel mehr ist als Teufel, Knüppel und Kro-



Abb. 4. *Der Zerrissene* (Missoula): Madame Schleyer, Herr von Lips

kodil. Sie erlebten das Wunder der Puppe: Der Puppenspieler macht aus dem leblosen Objekt ein Subjekt, die Phantasie des Zuschauers wird zum Mitschöpfer des Spiels. „[Des Zuschauers] Vergnügen wächst beim Bewußtsein des Wechsels von Täuschung und Wirklichkeit, Künstlichkeit und Wahrheit.“² Zur Besonderheit der Handpuppe: „[Sie] ist fast ein Stück oder Glied des Menschen, ihr Spiel ist daher mimisch, im höchsten Grade unmittelbar [...], beschränkt auf die Bewegung von drei Fingern, aber zu fortwährender Aktivität geneigt“.³ „Die Hand des Spielers ist die Seele der Puppe“, sagte der russische Puppenmeister Sergej Oblaszow. Mit einer leichten Drehung der Hand folgt die Puppe dem



Abb. 5. Krautkopf: „Au weh, mein Kopf.“



Abb. 6. Spieler und Puppe: Ed Rodoni, Gluthammer

-
- 2 Carl Schröder, Programm, *Der Bauer als Millionär*, Zofinger Puppenbühne.
 3 Arthur Kutscher, *Grundriß der Theaterwissenschaft*, München 1949, S. 335.

dramatischen Geschehen, die starren Augen blicken traurig oder heiter, neugierig oder selbstbewusst. „Puppenspieler werden oft von Erwachsenen gefragt, wie man denn die Mimik verändert. Da hatte sich nichts verändert.“⁴

Die Studenten, im 3. oder 4. Jahr ihres Deutschstudiums, waren nicht Schauspielschüler und in der fremden Sprache schüchtern und verkrampft. Unsichtbar hinter dem Spielschirm verloren sie ihre Hemmungen, da nicht sie, sondern die Puppe vor dem Publikum agierte. Ein Beispiel: Steve, ein ruhiger, scheuer Student, spielte in Soyfers *Weltuntergang* den Richter, der den Angeklagten anbrüllt. Steve lag die Grobheit nicht; die Szene fiel flach, bis eines Tages nach vielen Proben, und zu meiner freudigen Überraschung, Steves Puppe losbellte: „Angeklagter, schweigen Sie!!!“ Steve wurde tatsächlich Jurist. Nach Jahren sah ich ihn wieder bei der Gerichtsverhandlung eines deutschen Touristen, bei der ich Dolmetscher war, Steve der Verteidiger. Er verlor den Fall. Angesichts der Geschworenen versagte seine Durchschlagskraft; er hatte keine Puppe in der Hand, nur totes Aktenmaterial.

Zwischen 1969 und 1974 spielten wir *Lumpacivagabundus*, *Faust*, Soyfers *Lechner Edi* und *Weltuntergang*, *Der Zerrissene*, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. Wir boten maximal drei Abendvorstellungen vor vollem Haus (35 Sitzplätze auf harten Bänken). Unser Publikum: andere Deutschstudenten und -lehrer, Stadtbewohner deutscher Herkunft. *Faust* wurde in der Stadtzeitung rezensiert, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* und Soyfers *Weltuntergang* in der Studentenzeitung. Soweit unsere fremdsprachendidaktischen Experimente.⁵

II

Ein Puppenspiel ist dann gut, wenn sich die Erwachsenen nicht deshalb genießen, weil sie drinsitzen, sondern weil sie bisher noch nicht dringesessen sind.

(Ludwig Kraft)

Von den Laien zu den Profis und ihrer Geschichte

Die Theaterwissenschaft flicht dem Puppenspieler keine Kränze. Die Forschungslage war also meinem Vorhaben nicht günstig. Im Gegensatz zum kommerziell vertriebenen Papiertheater, das sich fürs 19. Jahrhundert anhand der Verlagslisten relativ gut belegen lässt,⁶ ist die Dokumentation von Bearbei-

4 P. K. Steinmann, *Figurentheater – Reflexionen über ein Medium*, Frankfurt a. M. 1983, S. 77.

5 Horst Jarka, ‚The Puppet as Teacher‘, *Die Unterrichtspraxis for the Teaching of German*, 7, Nr. 2 (1974), S. 116–122.

6 Siehe Horst Jarka, ‚Papiertheater. Raimund und Nestroy en miniature‘, *Nestroyana* 27 (2007), S. 52–69.

tungen von Raimund und Nestroy für Puppenspiel wesentlich schwieriger. In Textsammlungen⁷ werden die beiden nicht erwähnt, und in H. R. Purschkes Standardwerk⁸ ist Raimund nicht und Nestroy nur einmal genannt. Erst mit dem Internet hellt sich das Dunkel um die Quellen etwas auf, da darin die Mitglieder der Puppenspielverbände einzusehen sind; beim Verband Deutsche Puppentheater sind es 124, bei der UNIMA Schweiz 126, für Österreich gibt es zurzeit keine derartige Aufstellung. Die 250 Spielpläne, die ich angeklickt habe, zeigten eine weitere Beschränkung meiner Suche: Die meisten Bühnen spielen nur für Kinder, und die, die auch oder nur für Erwachsene, also auch Bearbeitungen literarischer Texte spielen, führen nur ihre laufenden Produktionen an. Anfragen um Raimund und Nestroy in früheren Saisonen blieben unbeantwortet. Das heißt nicht, dass sie überhaupt nicht gespielt werden oder wurden, aber sie sind zurzeit nicht mehr oder noch nicht zu dokumentieren. Abgesehen von der unergiebigen Suche verdanke ich dem Internet persönliche Kontakte, ohne die meine Ergebnisse viel dürftiger ausgefallen wären.

Meine ersten Funde fürs 19. Jahrhundert sind kümmerlich und stammen nicht aus Wien, sondern Berlin. Dort führte der „Puppenkönig“ Alexander Wilhelm Julius Linde (1814–1882) im Kroll, Berlins bedeutendstem Unterhaltungsetablisement, Nestroys *Eulenspiegel* mit Marionetten auf.⁹

Vom 7. 12. 1851 bis 5. 1. 1852 wurde Silvio Landsteiners Puppenspiel *Don Carlos, der Infanterist von Spanien oder das kommt davon, wenn man seine Stiefmutter liebt. Frei nach Schiller, aber bedeutend verbessert* 104-mal aufgeführt,¹⁰ eine Parodie auf einen Klassiker und wie Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* eine Satire auf die missglückte Revolution mit Stichen gegen beide Lager. In einer Kontrafaktur des Aschenliedes beklagt der König das Fiasko seiner Staatsfinanzen, und in der Melodie des Hobellieds kommentiert Kasper die deutsche Nachmärzpolitik:

Da streiten sich die Leute rum um höh're Politik,
 Der eine lobt 's Monarchentum, der andre Republik,
 Ein dritter ist konservativ, ein vierter Demokrat,
 Ein fünfter hängt den Mantel schief und wird geheimer Rat.

Die Junker führten wieder gern das Mittelalter ein.
 Die Kirche spricht: Ihr lieben Herrn, halbpact, so schlag ich ein.

7 Carl Engel (Hg.), *Deutsche Puppenkomödien*, 12 Bde., Oldenburg 1874–1892; Richard Kralik und Joseph Winter (Hg.), *Deutsche Puppenspiele*, Wien 1885; Klaus Günzel (Hg.), *Alte deutsche Puppenspiele. Mit theatergeschichtlichen und literarischen Zeugnissen*, Berlin 1970.

8 Hans Richard Purschke, *Die Puppenspieltradition Europas. Deutschsprachige Gebiete*, Bochum 1986.

9 Ebd. S. 55.

10 Klaus Günzel (Anm. 7), S. 267–303.

Der Konstitutionelle schreit: Vertrauen nur Vertrauen.
Der Wähler denkt, käm' erst die Zeit zum Barrikadenbauen.

Politik da, Politik hier, ohn' sie ist alles faul.
Der Puppenspieler schiebt sie mir, dem Kasper selbst ins Maul.
Natürlich gut gesinnt dabei und ja nicht demokratsch,
Sonst kommt die heilige Polizei, spricht Vorhang, Kladderadatsch.
(*Wie Kasper fertig ist mit Singen, stürzen [zwei Konstabler] auf ihn zu.*)

Landsteiners war nur eines der politischen Puppenspiele in Berlin. Adolf Glassbrenner (1810–1876) schrieb einige. Später schrieb Franz Pocci (1807–1876) in München ein paar Satiren neben seinen berühmten Puppenspielen für Kinder. Aber in Wien? Wer waren die Lokalhumoristen, die satirische Puppenspiele geschrieben oder Nestroy für Puppen bearbeitet hätten? In den Textsammlungen wird weder Nestroy noch Raimund erwähnt. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts erschienen sie auf der Wiener Puppenspielszene. Peter und Helene Kukulka nennen unter den Stücken, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts „immer wieder für Marionettentheater bearbeitet wurden: Raimunds *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, *Der Diamant des Geisterkönigs*, *Das Mädchen aus der Feenwelt*, *Die gefesselte Phantasie*, *Alpenkönig und Menschenfeind* und Nestroys *Lumpazivagabundus*“.¹¹ Puppenspieler, Aufführungsdaten oder -orte sind nicht erwähnt, Quellenangaben fehlen. Es ist auch nicht klar, ob nicht Papiertheatertexte verwendet wurden. Diese Möglichkeit ist zu erwägen, da Heinrich Ruprecht für seine Marionettenspiele teilweise die Papiertheatertexte des Verlages Schreiber verwendete.¹²

Für das 20. Jahrhundert liegen keine Textsammlungen vor; Repertoires sind nur den Privatarchiven zu entnehmen, von denen nur zwei erschlossen sind. Es ist das Verdienst von Marina Frisch, das ergiebigste davon, das von Heinrich Ruprecht, dem Mitbegründer der UNIMA (Union des Marionettes), zugänglich gemacht zu haben.¹³ Es umfasst die Wiener Marionettentheater in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts; Handpuppentheater sind nicht berücksichtigt, werden auch von Purschke nur cursorisch behandelt.

Nach Frischs Aufstellung gab es in Wien 1900–1950 16 volkstümliche und 8 künstlerische Marionettenspieler, die vor allem Märchenstücke für Kinder boten. Datierungen sind ungenau, eine strenge Chronologie unmöglich. Aus Frischs oft berührenden Biographien geht hervor, mit welcher Hingabe auch die volkstümlichen Spieler ihr Handwerk betrieben, selbst wenn Puppen und

11 Peter und Helene Kukulka, ‚Ausläufer volkstümlicher Wiener Marionetten-Theatertradition im niederösterreichischen Weinviertel nach dem zweiten Weltkrieg‘, in *Der Alltag der Puppenspieler*, UNIMA Österreich, 2003, S. 68.

12 Marina Frisch, *Die Wiener Marionettenspieler in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (unter besonderer Berücksichtigung des Marionettenspielers Heinrich Ruprecht)*, Diss. Universität Wien 1983, S. 81.

13 Marina Frisch (Anm. 12).



Wurzel



Ajaxerle

Abb. 7–10. Der Bauer als Millionär (Marionetten von Heinrich Ruprecht)

Spiel primitiv waren. Wenn auch für Erwachsene gespielt wurde, handelte es sich um Volkstheater im wahrsten Sinn des Wortes – in Spielern und Publikum. Über Texte und Art der Bearbeitungen ist nichts bekannt. Mehr über die Spieler:

Florian Bechonek (1865–1943) stammte aus einer Puppenspielerfamilie, feierte 1911 sein 30-jähriges Jubiläum als Puppenspieler, besaß an die 90 Puppen, spielte im Winter in diversen Saallocalitäten, im Sommer immer auf dem Schafberg im 17. Bezirk; er konnte 40 Stücke auswendig, davon 20 Kasperliaden, schrieb eigene Stücke und Regiebücher zu bekannten Stücken, so zu Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. „Besonders stolz war er auf den wirklichen Regen, den er beim Alpenkönig hervorrief.“

Hans Schönecker (1878–1937/38) musste wegen des großen Zulaufs oft den Spielort wechseln. Sein Theater in der Favoritenstraße eröffnete er mit der „Novität“ *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. Als er an beiden Augen erblindete, führte die Familie das Theater weiter, und er sprach die Rollen aus dem Gedächtnis. 1936 verkündete die Aufschrift „Da häng ich meinen Kasperl hin und sag der Welt ade“ das Ende des Schönecker'schen Marionettentheaters. Neben *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* stand auch Raimunds *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* noch auf dem Spielplan. Doch das Publikum blieb aus.

Heinrich Ruprecht (1896–1960), Beamter im Wiener Rathaus, eröffnete 1938



Jugend



Aschenmann

sein Marionettentheater im 16. Bezirk. Zum Missfallen der Behörde ließ sein Arbeitseifer im Magistrat nach und übertrug sich auf sein Theater, das er als „Kunststätte für Arbeiterkinder“ auffasste. Ruprecht besaß 200 Marionetten. Von seinen 144 Stücken waren nur 11 Bearbeitungen von Bühnenstücken, darunter die von: *Der Bauer als Millionär* und *Der Diamant des Geisterkönigs*. Frisch beschreibt nicht Ruprechts Spielfassung, erwähnt aber, dass er wie für andere seiner Aufführungen die Papiertheatertexte des Verlags Schreiber verwendete.¹⁴ Wann bzw. wie oft Ruprecht Raimund aufführte, ist Frisch nicht zu entnehmen. Aber Frisch fotografierte und beschrieb viele Marionetten Ruprechts; hier ein paar Beispiele:

Fortunatus Wurzel: (48 cm) Großer Kopf; Lackfarben; violetter Frack mit goldgelber Kniehose. Ajaxerle: (40 cm) sehr realistisches Gesicht; silberner Kopfschmuck; lachender Mund; Trinkernase; Zweispitz; rotbraune Dienerlivree mit weißer Kniehose. Jugend: (45 cm mit Zylinder), weibliche Figur à la Krones; rosa bekleidet; echte Haare. Aschenmann: (45 cm mit Hut), dunkelrote Lippen; echte weiße Haare; Kappe, kariertes Anzug und grüne Schürze; rot bemalte Beine und Holzschuhe.

¹⁴ In Schreibers Verlagslisten sind die beiden Raimund-Stücke nicht enthalten. Ruprecht hat wohl die Texte der österreichischen Papiertheaterverlage verwendet; siehe Jarka (Anm. 6), S. 58 f.

III

Der Bauer als Millionär im Krieg

Unter dem Nazi-Regime wurde das Puppenspiel der NS-Kulturorganisation Kraft durch Freude eingegliedert, die anerkannten Bühnen, darunter auch die Hohnsteiner, wurden der Reichstheaterkammer unterstellt.¹⁵ Raimunds *Der Bauer als Millionär* war leicht vereinnahmbar: Der Bauer, vom Reichtum zur Landflucht verführt, kehrt bekehrt und reumütig zur Scholle heim. Die Prüfer konnten sich bei der Zulassung auf Heinz Kindermann berufen, der 1940 Fortunatus Wurzel radikal „gleichgeschaltet“ hatte: „Fortunatus Wurzel – und sein Name schon gibt ihm auf den Weg, was jeder besitzen möchte, ist der Deutsche schlechthin, ist eine der Dichtergestalten des Ewig-Deutschen und des Ewig-Menschlichen zugleich.“¹⁶ Auch zum Fronttheater wurde Raimunds Bauer einberufen.¹⁷ Die Rezension einer Aufführung in Athen zeigt die Atmosphäre dieses Etappentheaters und wie Raimunds Stück durch Effekte des Kasperltheaters verniedlicht wurde, wobei dem Kasperl eine große Rolle zugemessen war. Aus seiner Frechheit der Obrigkeit gegenüber wurde Etappentheaterhumor:

Er ist gänzlich unmilitärisch, ohne Kenntnis von Schulterklappen und Ärmelstreifen und springt mit Admirälen und Stabsoffizieren um, als wären sie seinesgleichen, so daß manchem braven Landser vor Erstaunen die Spucke wegbleibt. Der sollte es sich einmal erlauben, so mir nichts dir nichts und vertraulich mit seinem Vorgesetzten zu reden – au Backe! Aber der Kasperl, der kann sich das leisten, der gehört zu den Sonnenkindern dieser Welt, und darum sind wir auch voller Freude, daß er den weiten Weg nach Griechenland gewagt hat. [...] Woher weiß der Lümmel übrigens so viel von den kleinen Nöten und Schwächen jedes einzelnen von uns?¹⁸

Schröder hatte sich vorher vom Spieß [Hauptfeldwebel] Tips geholt.

Aus Raimunds Fischer Karl wurde die komische Figur, der Kasper, der Soldaten amüsierte, ein zeitgeschichtlicher, politischer Rollentausch. Zum Puppenspiel der Wehrmachtsbetreuung schreibt ein Puppenspieler der Nachkriegsgeneration:

Es dürfte auf „Schulterschuß“ gespielt worden sein. Kasper war einer von

15 Gerd Bohlmeier, *Puppenspiel 1933–1945 in Deutschland*, Bochum 1986, zu den Hohnsteinern S. 54 f., 107, 140.

16 Heinz Kindermann, *Ferdinand Raimund*, Wien 1943, S. 227.

17 Dazu: Susann Günther, ‚Der Hohnsteiner Kasper an der Hauptkampflinie‘, in *Frontpuppentheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen*, hg. v. Dorothea Kolland u. Puppentheater-Museum Berlin, Berlin 1998, S. 96–107. *Der Bauer als Millionär* ist nicht erwähnt. Zu Carl Schröders Einberufung zur Wehrmachtsbetreuung S. 78.

18 ‚Kasperle in Griechenland‘ (Hildegard Meisenburg), *Deutsche Nachrichten in Griechenland*, Athen, 31. 3. 1943. Alle Zitate zu dieser Inszenierung sind aus dieser Rezension.



Abb. 11. Der Bauer als Millionär (Puppen von Carl Schröder, 1930er–1940er Jahre): Wurzel, Lottchen

ihnen und brachte die Überzeugung des Sieges mit allen im Krieg daraus resultierenden Witzen zuungunsten des Gegners auf die Bühne, aber ganz sicher hat er sich wie immer über die aktuellen Probleme, hier die der Soldaten, geäußert, hat ihre Partei ergriffen. Hätte er das nicht getan, wäre er von den Soldaten abgelehnt worden.¹⁹

Raimunds Stück war nicht nur vom Kasperltheater umgeben, es wurde selbst dem Kasperltheater angepasst und entsprechend zugeschnitten: Aus Karl Schilf wurde Kasperl, aus Lottchen Kasperls traditionelle Gretel. Gretels Mutter war die Fee Lakrimosa. Die zahlreichen anderen Personen des Feenreichs und die Jugend wurden gestrichen. Andere Personen: Wurzel, der Neid, der Baron, das Alter.

Die Inszenierung war eine Gemeinschaftsleistung des Ehepaars Schröder. Carl Schröder hatte die Köpfe geschnitzt, Henriette Schröder die Kostüme geschneidert und „die dramatischen Szenen mit ihrer reichhaltigen Skala an Geräuschen und Lichteffekten“ unterstrichen.

„Mit überraschender Vielseitigkeit und Ausdruckskraft“ sprach Carl alle Rollen, „die sächselnden [Schröder war Sachse] Wurzels – Vater und Tochter – die leicht affektiert zirpende Fee Lakrimosa, den Kasperl mit seinen schlagfertigen Antworten auf die Zurufe, die von allen Seiten kommen, den Drehorgelmann mit seinem Trullala-Lied. Abschließend ließ Schröder Kasperl seine Gretel auf der Schaukel in Schwingungen bringen.“

Eine der Szenen, die Raimunds Stück unmotiviert umrahmten, überrascht besonders: Schröder ließ zwei Schwarze „wilde Eingeborenentänze“ aufführen; die Rezensentin nannte sie „artfremd.“ Eine rassistische Mahnung an die Soldaten, ihre deutsche Kultur zu verteidigen? Oder bloß eine lustige Kabarettzene, mit der Schröder einmal mehr seine Virtuosität als Puppenspieler beweisen wollte? Aber warum Schwarze? Im verkäuflichen propagandistischen Massenangebot der Hohnsteiner gab es Puppen der Feindbilder (Churchill, Chamberlain, Juden) aber keine Schwarzen.²⁰

19 P. K. Steinmann, ‚Und immer wieder Kasper – oder: Die Handpuppenbühne wird dominiert‘, in *Frontpuppentheater* (Anm. 17), S. 237.

20 Programm, *Kasperliade – Vom Würstl zum Würstl – Das Auf und Ab einer Volksfigur*,

Das Spiel ist aus. Mit Begeisterung und lebhafter Teilnahme sind die Landsr dabei gewesen und belohnen das Künstlerpaar mit dankbarem Beifall aus dankbarem Herzen. Möge dieser freundliche Stern am Wehrbetreueungshimmel noch lange leuchten und vielen deutschen Soldaten an allen Fronten Freude, Entspannung und frohe Erinnerung an glückliche Kindertage bringen.

Es ist nicht festzustellen, wie oft die Schröders ihre Raimund-Bearbeitung auführten; ihre Wehrmachtsbetreueungstourneen reichten von der Atlantikküste bis kurz vor Leningrad.

IV

Zwischenspiel – Nachkriegszeit

Nach 1945 gab es in Wien zahlreiche Marionetten- und Handpuppentheater.²¹ Auch hier das übliche Dilemma. Wir kennen die Namen der Puppenspieler; wir wissen, wann sie spielten, wo und auch wie lange, aber wir kennen nicht ihr Repertoire, soweit dies überhaupt vom Puppenspieler oder einem Sammler aufbewahrt wurde. Es ist nur Privatarchive zu entnehmen. Das Verdienst von Helene und Peter Kukulka ist, eines davon zugänglich gemacht zu haben:

Johann (Hans) Schindler (1890–1980), von Beruf Kupferdrucker. Die Repertoireliste seiner Marionettenaufführungen reicht von 1947–51 und umfasst 63 Titel (zum Großteil Märchenspiele), enthält aber auch Raimunds *Barometermacher auf der Zauberinsel* (Aufführungsdaten (8.–12. Okt. 1947) und Nestroys *Lumpazivagabundus* (28. April–2. Mai 1948, 23.–27. März 1949, 5. u. 10. April 1950).

Aufführungsort und Art der Bearbeitung sind nicht ersichtlich.

* * *

Die Gruppierungen der oft kurzen Angaben in den Abschnitten bisher schienen mir eine genaue Trennung der beiden Dramatiker nicht zu rechtfertigen; zu den folgenden Bearbeitungen liegen mir jedoch ausführliche Unterlagen vor, die eine solche nahelegen.

Trittbrettl Kabarett, Wien, o. D., S. 12. Siehe auch Gerd Bohlmeier, ‚Figurentheater im Ideologiekonsens. Das Reichsinstitut für Puppenspiel‘, in *Frontpuppentheater* (Anm. 17), S. 121–131.

21 Purschke (Anm. 8), S. 318: 15 Marionettentheater; S. 320: 8 Handpuppentheater und 7 abgeschlossene Spielgruppen.

V
Raimund

Der Bauer als Millionär

Dass Bearbeitungen dieses Stücks mit fast unverändertem Puppenpersonal auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs weitere Verbreitung fanden, war das Verdienst des uns schon vom Fronttheater bekannten Hohnsteiner Puppenmeisters Carl Schröder (1904– ?). Günter Böhmer, Historiker des Puppenspiels, schrieb über ihn:

Der in der DDR schaffende Puppenkünstler hat sich als Meister des Handpuppenspiels und später des Stabpuppenspiels, einfallsreicher Filmregisseur und Theaterleiter weit über alle Grenzen Verdienste erworben. Carl Schröders Figuren, die ebensoviel Urwüchsigkeit wie skurrile Ästhetik besitzen, sind echte Nachfahren des Barocktheaters. Seine Groteskgestalten stammen aus der Welt Callots.²²

Der Bauer als Millionär als Puppenfilm, 1960er Jahre

Die Hohnsteiner, einst von der Nazi-Kulturinstanz gefördert,²³ überlebten politische Änderungen, und Carl Schröder zeigte eine neue Bearbeitung als Film:

Progress Film Vertrieb V.E.B. zeigt den Handpuppenfilm des
DEFA Studios für Trickfilm
Der Bauer als Millionär frei nach Ferdinand Raimund
Inszenierung: Die Radebeuler Puppenspieler Carl und Henriette Schröder
Buch: Carl Schröder
Filmische Gestaltung: Katja Georgi
Musik: Conny Odd
Ton: Edwin Ruprecht
Kamera: Manfred Schreyer
Schnitt: Wera Cleve

Die Bearbeitung: Wie bei der Fassung für die Soldaten 1943 wurden Akt I und II im Feenreich gestrichen, ebenso die Szenen mit der Jugend, Zufriedenheit und Aschenmann. Und Franz Schilf war nicht der beliebte Hohnsteiner Kasper, sondern eine neue Puppe. Besonders wirkungsvoll war die filmische Szene mit Neid und seinem Gold, das die Treppe herunterrollt und Wurzel bis zum Hals

²² Programm, *Der Bauer als Millionär*, St. Galler Puppentheater, 1980.

²³ Susann Günther, ‚Der Hohnsteiner Kasper an der Hauptkampflinie‘, in: *Frontpuppentheater* (Anm. 17), S. 96–107.



Abb. 12. Aus dem DEFA-Film. Der Neid, Wurzel

überschüttete; man glaubt einen Film zu sehen und sieht doch nur, was die Handpuppenbühne zaubern kann.

Was Raimund in wenigen Zeilen nur andeutete, wurde Puppenwirklichkeit: Schröder ließ einen bankrotten Baron auftreten, dessen Titel Wurzel mit seiner Tochter Gretel (Lottchen) erkaufen will. Gretel ohrfeigt den Baron und entflieht mit Karl, der dem Versucher Neid das Gold in die siegessichere Fratze wirft. Wurzel, vom hohen Alter geläutert, verflucht den Neid, ist wieder Bauer und vereint Gretel und Karl.

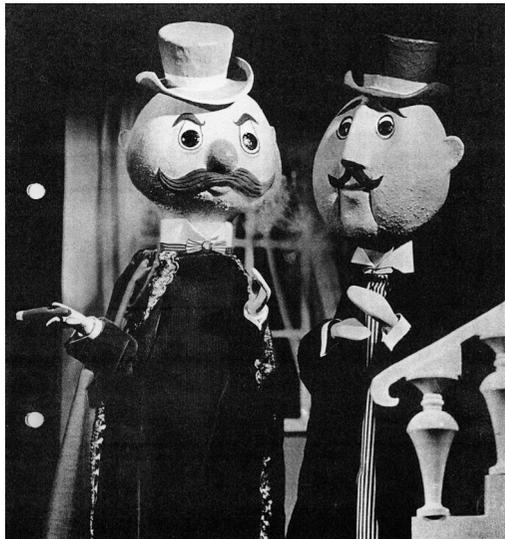


Abb. 13. Der Bauer als Millionär (Zofing, Puppen nach Carl Schröder): Wurzel, der Herr Baron

Der Bauer als Millionär 1972

Auch in der Schweiz wurde Schröders Bearbeitung bekannt. Bei der Jahresversammlung der Vereinigung schweizerischer Puppenspieler 1972 wurde sie vom Zofinger Puppenspiel vorgestellt. Das Programm:

Der Bauer als Millionär. Puppenkomödie frei nach Ferdinand Raimund von Carl Schröder. Bearbeitung in Schweizer Mundart; Ueli Balmer.

Es treten auf: Der Bauer Fortunatus Wurzel, Grete, seine Tochter, ein Baron, der Neid, das Hohe Alter, ... und natürlich der Kasper. Sprecher und Puppenführer: Esther und Ueli Balmer. Ein Teil der Figuren entstanden nach Entwürfen, die Carl Schröder für die Zofinger Puppenbühne zeichnete.

Bühnenbild: Ueli Balmer. Kostüme: Esther Balmer.

Musik: Hugo F. Brunnerstehli, Klarinette; Ulrich Zimmermann, Fagott; Josef Gerwer, Akkordeon; Fritz Fischli, Hugo F. Brunnerstehli, Klavier.

Die Bilder: Vor Wurzels Hütte, Salon in der Stadt.

Rezensionen sind nicht erhalten.

Der Barometermacher auf der Zauberinsel 1964

Im Februar 1964 führten die Hohnsteiner den *Barometermacher auf der Zauberinsel* im Kolpinghaus in Rosenheim auf, bearbeitet und mit Musik versehen von Harald Schwarz, dem neuen Leiter der Hohnsteiner Puppenbühne. Schwarz (1921–1995, seit 1939 im Hohnsteiner Kreis) brach mit dem Stil Carl Schröders und nahm mit seiner Raimund-Bearbeitung seine eigene spätere Entwicklung als Puppenspieler vorweg. Sein Ineinander von Modernisierung und Kasperliade forderte einen Rezensenten zur Mahnung heraus: „Handpuppentheater am Scheideweg!“ Er rügte die verfehlte Stückwahl, da das Puppentheater die für Raimund wesentliche Bühnenmaschinerie nicht leisten könne, und lehnte jede Aktualisierung ab.

Die begann damit, dass die Fee Rosalinde und die Nymphe Lidi über die Vergabe der Zaubergaben telephonieren; dann sitzen sie vor dem Fernseher und sehen darin den zugrunde gegangenen Barometermacher. Die Zauberinsel ist vom Fremdenverkehr noch nicht entdeckt, und das Stück rollt in Raimunds gekürztem Text²⁴ als figiertes Fernsehmärchen auf der Bühne ab:

So blieb von den Verwandlungskünsten nur eine immerhin nicht schlecht gelungene Eroberung und Einäscherung der Burg. Die österreichische Klangfärbung ging verloren, nicht zuletzt deswegen, weil diese Interpre-

²⁴ Textgrundlage: *Ferdinand Raimund. Werke in zwei Bänden*, hg. v. Franz Hadamowsky, Wien 1984, Bd. I, S. 109–166. 53 Druckseiten werden auf 36 Maschinschriftseiten gekürzt.

ten eine Mundart, die ihnen nicht liegt, nachzuahmen versuchten. [...] Der Stilbruch wurde noch dadurch verstärkt, durch Anachronismen und Zeitsatire heitere Wirkungen zu erzielen.²⁵

Der Rezensent verwies die Hohnsteiner in die Schranken des Kasperltheaters oder sie müssten völlig neue Wege gehen. Es sei nicht genug, „daß Menschenhände Spiegel halten, Federn tanzen, farbige Tücher geschwungen werden und eine elektronisch anmutende Lautsprechermusik ertönt“.

Ein anderer Rezensent setze die traditionelle Komponente der Inszenierung in einen theatergeschichtlichen Zusammenhang, der erklären mag, warum Raimunds Zauberpossen Puppenspieler fasziniert haben: „Raimunds Stück als Rohstoff zu einer turbulenten Zauberei, in der alle klassischen Figuren des Kasperltheaters auftreten: die heiratswütige Prinzessin, der gutmütige König, der tolpatschige Diener. Quecksilber, als komische Figur der Wiener Volkskomödie, wird im Stück vom Hohnsteiner Kasper gespielt“.²⁶

Der Bauer als Millionär 1980

Im Kleinen Sommertheater des St. Galler Puppentheaters wurde *Der Bauer als Millionär*, frei nach Ferdinand Raimund von Carl Schröder, zwischen dem 12. und 31. August 1980 zehnmal aufgeführt; fünf weitere Aufführungen im September waren als „eventuell“ angekündigt. Gastinszenierung Carl Schröders mit einer St. Galler Ensemblegruppe:

Mitwirkende

Spieler:	Anita Büchel
	Elisabeth Frey
	Helen Heuscher
	Michael Joller
	Susan Wolfensberger
Sprecher:	Paul Camenzind
	Hansjakob Gabathuler
	Carl Schröder
	Silvia Steiner
	Susi Wei
	Jürg Widmer
Bildentwürfe:	Renward Wyss
	Carl Schröder

²⁵ ‚Handpuppentheater am Scheideweg‘ (Dr. W.), *Oberbayrisches Volksblatt*, Rosenheim, 27. 2. 1964.

²⁶ ‚Die Hohnsteiner spielten‘, Archiv Dorner, Zeitung und Datum unbekannt.

Ausführung:	Katharina Raschle Carl Schröder
Technik:	Hansjakob Bischof
Musik:	Improvisationen von Jost Nussbaumer
Puppen, Text und Regie:	Carl Schröder

Zur Bearbeitung heißt es im Programm:

Das uralte Thema von Glück und Reichtum [...] ist aktuell geblieben, auch wenn wir es heute eher die Suche nach der Lebensqualität nennen würden. Carl Schröder [...] drängt die Märchenwelt der Raimundschen Fassung zurück und stellt die schon bei Raimund so wichtigen Charakterzeichnungen nun ganz ins Zentrum. [...] Er propagiert dabei nicht die Zufriedenheit in der Armut, sondern er stellt dem im unerhofften Reichtum sich verlierenden Titelhelden eine Kontrastfigur gegenüber, den Fischerkarl, der das Glück und eben die Lebensqualität aus seinem Humor bezieht, aus seiner leichten und doch herzlichen Art, mit dem Leben und den Mitmenschen umzugehen. Schröders *Bauer als Millionär* [...] wird so zu einem heiteren, optimistischen, zu einem menschlichen Stück – Fischerkarl behält das letzte Wort.

Der Barometermacher auf der Zauberinsel 2000

Als traditionell-österreichische Komponenten der Freilicht-Festspiele Röttlingen waren 1990 *Der Verschwendler* und 1993 *Der Bauer als Millionär* aufgeführt worden. 2000 folgte ihnen *Der Barometermacher*.

Dem Programm ist die erhebliche Reduktion an Personen und Szenen zu entnehmen:

Inszenierung: Silvia Armbruster	Bartholomäus Quecksilber: Christian Kaiser
Bühnenbild: Helmut Mühlbacher	König Tutu: Hans Piesbergen
Kostüme: Gabriele Keuneke	Prinzessin Zoraide: Annette Wunsch
Puppenbau: KASOKA	Linda: Julia Jaschke
Musikeinrichtung und -mischung: Peter Cichories	Hassar: Barbara Kratz Lydi: Eva Kaufmann
Regieassistentz: Nihan Sivridag	Lidi: Melanie Sowa
Technik: Peter Rudolph	Lindi: Alexandra Kaufmann
Beleuchtung: Wolfgang Bauer	Rosalinde
Otto Renk	Longimana
Maske: Lisa Fröhling	Soldaten

Die Bearbeitung mischte Schauspiel, Masken- und Puppenspiel, wobei den Puppen, freilich ganz anderen als den bisher erwähnten, in der Presse besondere Anerkennung zuteil wurde. *The puppets stole the show*.

Sylvia Armbruster hat in den Originaltext aus dem frühen 19. Jahrhundert stark eingegriffen und einige Figuren dieser eigentlich unsäglichen Geschichte – erst die Bearbeitung machte sie für ein Publikum von heute erträglich – total gestrichen. Als bester Einfall erweist sich die Einbeziehung der in Berlin ausgebildeten Puppenspielkünstlerinnen, die als Gruppe KASOKA ihre Kunst mit dem Schauspiel zu verbinden versuchen. Das ist ihnen in Röttingen bestens gelungen.²⁷

Von den Puppen war die Rosalinde besonders eindrucksvoll. Die Feenkönigin, die Menschen glücklich machen kann, war eine allem Irdischen entrückte, etwas unheimlich wirkende überdimensionale Stockpuppe, die bis ins erste Stockwerk der Burgruine Brattenstein ragte; ihr Pappmaschékopf mit Schlafaugen war beweglich ebenso wie die langfingrigen Hände. Ihr weißes, wallendes Gewand war vom Wind zur Brandung geschäumt, die Quecksilber ans Land rollen ließ. Eine frappante Zauberleistung. Das Puppenspielerische führte schließlich noch effektiv eine zauberhafte Entzauberung herbei: die Riesenfée wurde „abgebaut“ zu einem kleineren alten Weib, das es bei Raimund nicht gibt und dessen Funktion in der Inszenierung unklar blieb.

Die drei Nymphen waren alles andere als verführerische, verträumte Fabelwesen. Wie ihre Herrin weiß gekleidet, waren sie jedoch komisch reizlos, trugen groteske Nasenmasken und grünen, vegetativ anmutenden Kopfaufputz; mit den zerkratzten, von Schlamm bespritzten Beinen sahen sie aus, als kämen sie gerade aus dem Ufergestrüpp. „Als Lydi, Lidi und Lindi quietschen, grunzen, kichern und heulen die drei Wirbelwinde durch die Szenen und hatten immer die Lacher auf ihrer Seite.“²⁸ Unsichtbar bedienten sie auch die Klappmaulpuppen der Zauberarmee.

Warum die Inszenierung die Nymphen derartig verfremdete und den Men-

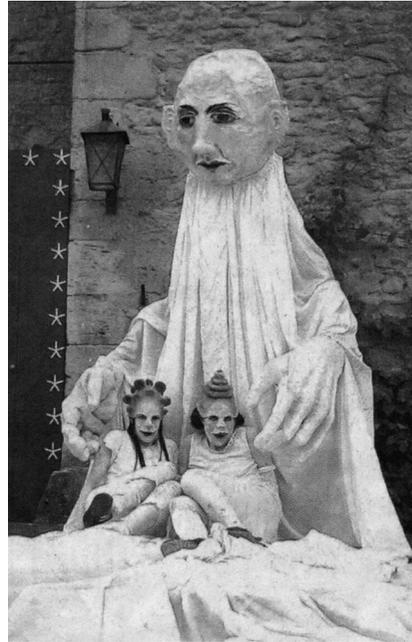


Abb. 14. *Der Barometermacher* (Röttingen): Rosalinde, zwei Nymphen

27 ‚Wenn die Puppen tanzen‘ (Max Schmid), 22. 7. 2000. Vgl. ‚Zauberposse originell in Szene gesetzt. Aus der Not der schwachen Vorlage die Tugend einer außergewöhnlichen gemacht‘ (Dieter Schnabel), *Fränkische Nachrichten*, 22./23. 7. 2000.

28 ‚Ein schräges und schrilles Märchen‘ (Thomas Weller), *Tauber Zeitung*, 22. 7. 2000.



Abb. 15. Zauberarmee, Bartholomäus

schen Puppen beistellte, erklärte Hans Piesbergen (Darsteller des Tutu): „Puppenspieler schienen uns die beste Umsetzung der Raimundschen Zauberwelt und passen auch zu dessen Biedermeier Vormärz Romantik. Die meisten Modernisierungsversuche scheitern kläglich und die traditionellen Aufführungen in Wien überzeugen noch weniger.“

Zur Rezeption meinte er: „Die Aufführung stieß bei den Zuschauern auf geteilte Resonanz [...]. Die einen ließen sich ‚verzaubern‘ (das Verdienst von Sylvia Armbruster und KASOKA) den anderen war es zu sehr ‚Märchentheater, Kindertheater‘ – als ‚Kindertheater‘ eignen sich aber Raimunds Sujets nicht.“²⁹

VI *Nestroy*

Lumpazivagabundus 1967

Das Wiener Arlequin-Theater in der Meisedergasse bei der Staatsoper eröffnete im März 1967 mit *Lumpazivagabundus* nach Johann Nestroy in der Bearbeitung von Arminio Rothstein, dem Leiter des Theaters. Rothstein (1927–1994) war akademischer Maler, Puppenmacher, Puppenspieler und AHS-Professor. Er wurde bekannt als Clown Habakuk im ORF-Kinderprogramm „Habakuks Kasperltheater“.

²⁹ Brief Piesbergen an Verf., 20. 6. 2006.

„LUMPAZIVAGABUNDUS“

(nach Johann Nestroy, für das „Arlequin“-Theater bearbeitet)

BÜHNENBILD: A. ROTHSTEIN – G. JANDA

1. Bild: Im Feenreich
 2. Bild: Auf der Landstraße
 3. Bild: Im Wirtshaus
- 25 Minuten Pause
4. Bild: In Meister Hobelmanns Werkstatt
 5. Bild: Palast des Zwirn
 6. Bild: Bei Meister Hobelmann in Wien

MITWIRKENDE:

MARIONETTEN:

LEIM, ein Tischlergeselle
 ZWIRN, ein Schneidergeselle
 KNIERIEM, ein Schustergeselle
 WIRT
 LAURA
 HOBELMANN, Tischlermeister in Wien
 PEPLI, seine Tochter
 Ein HAUSIERER
 MACCARONI (aus der Fassung 1824)
 Ein DIENER
 Ein HUND
 Eine BIENE
 STELLARIS, Feenkönig
 FORTUNA, Beherrscherin des Glücks
 AMOROSA, Beherrscherin der Liebe
 MYSTIFAX, ein alter Zauberer
 LUMPAZIVAGABUNDUS, ein böser Geist

SPRECHER:

HEINZ MARTIN
 ERICH ZOTTER
 ARMINIO ROTHSTEIN
 GERHARD WEILGUNY
 LENE ROTHSTEIN
 GERHARD WEILGUNY
 ERIKA FANTA
 ARMINIO ROTHSTEIN



DER SPIELANSAGER: ARMINIO ROTHSTEIN

PUPPENSPIELER:

LENEE ROTHSTEIN
 HANNA GORDANA VESELINOVIĆ
 HANS SIMON
 ARMINIO ROTHSTEIN

REGIE:

GERHARD JANDA

Das gemeinsame Spiel von Menschen und Marionetten auf einer Puppenbühne ist eine Besonderheit des „ARLEQUIN-Theaters. Es müssen daher Stücke, die für ein Menschentheater geschrieben wurden, für diese Art des Spieles bearbeitet werden, da Marionetten ihre eigenen Gesetze haben.

Abb. 16. *Lumpazivagabundus* (Arlequin-Theater)

Wir wissen nicht, wie lange das Stück lief, und von der Inszenierung ist nichts erhalten als zwei Zeitungsfotos und das Programm – und die Erinnerung der Witwe an einen großen Erfolg.

Lumpazivagabundus 1976

Programm:

Ein Handpuppenspiel frei nach Johann Nestroy in 7 Bildern
mit der Wiener Handpuppenbühne Wolfgang Kindler

Puppen

Stellaris, Feenkönig	Knieriem, ein Schustergeselle
Mystifax, ein Zauberer	Zwirn, ein Schneidergeselle
Amorosa, Fee der Liebe	Leim, ein Tischlergeselle
Fortuna, Fee des Glücks	Spund, ein Wirt
Lumpazivagabundus, ein böser Geist	Hobelmann, Tischlermeister
Eine Kellnerin	Signorina Camilla

Sprecher

Karl Mittner, Herbert Stammhammer, Helly Fuhs, Wolfgang Kindler,
Annliese Tausz

Musik: Prof. N. Pawlicki

Licht: Herbert Schmidt

Bühnenbild: Gerhard Kohlbauer

Kostüme: Angela Schmidt

Regie: Wolfgang Kindler

Ergänzend schreibt Hertha Kindler, Wolfgangs Witwe:

Wir hatten kein fixes Theater. Wir spielten mit unserer ambulanten Bühne (Breite: 6 m; Höhe: ca. 3 m; Tiefe: 1,5 m) hauptsächlich in Schulen (Gymnasien) und für Erwachsene. In verdeckter Spielweise verwendeten wir neben Hand- auch Stabpuppen. Kostüme und Dekorationen wurden in unserer Werkstatt hergestellt, ebenso die Puppen, nur manche



Abb. 17. Knieriem-Marionette, Arminio Rothstein



Abb. 18. *Häuptling Abendwind* (Pilzen): Abendwind, Biberhahn

Köpfe waren von Friedrich Falkner (Deutschland). Musik und Stimmen auf Band. Es war ein reines Playback-Stück.³⁰

Bilder und Rezensionen sind nicht erhalten.

Heute ist Hertha Kindler bekannt als Puppenspielerin und Regisseurin des ORF-Fernsehprogramms für Kinder *Pezi und Strolchi*.

Kindlers Nestroy-Inszenierung war ganz der Tradition verhaftet, und Rothstein hatte sich mit der offenen Spielweise wohl etwas davon entfernt, aber erst das Pilzner Divadlo Alfa sorgte für Überraschungen. Es führte Nestroy in die Puppenspielszene Tschechiens ein, mit einem Stück, das bis dahin von Puppenspielern nicht inszeniert worden war:

Häuptling Abendwind 1998? 1999

Die Pilzner Inszenierung war, wie die des *Barometermachers* in Röttingen, Menschentheater mit Puppen, die jedoch anders zur Geltung kamen. Es gab nur zwei Puppen, Abendwind und Biberhahn, überdimensionale „Götzen“, die die Schauspieler nicht nur ergänzten, sondern als Träger der Hauptrollen übertrafen. Ihre Kopf- und Handbewegungen wurden von Dienern sichtbar manipuliert. Je

³⁰ Brief Kindler an Verf., 16. 5. 2007.

grotesker, „unmenschlicher“ eine Szene ist, desto mehr verlangt sie nach Puppen. Wenn Biberhahn vermeintlich seinen Sohn hinunterschlingt, zeigt er, was nur die Puppe kann; kein Schauspieler könnte seinen Mund so weit aufreißen. Aus der Puppe hätte man anstandslos die verschluckte Uhr wieder herausfischen können. Warum das in Pilzen versäumt wurde? Vielleicht aus Texttreue.

Das Puppentheater Divadlo Alfa zählt zu den führenden seines Landes. Es spricht einen breiten Zuschauerkreis an – vom Kindergarten- bis zum Erwachsenenalter. Diesem bietet es eine Alternative zu der häufig sehr tristen Medienkultur. Es verkörpert literarische und ästhetische Qualität, originelle Ausdrucks- und Bühnennmittel aller darstellenden Kunstgenres, wobei natürlich die Puppe als maßgebendes Stilmittel im Zentrum steht. Namhafte Ausstatter und Regisseure, so T. Dvorak, P. Vasicek, I. Nesveda oder P. Kalfus, prägen den Spielplan des Theaters, dessen Repertoire vom klassischen und modernen Märchen bis zu klassischen Werken der National- und Weltkultur reicht.³¹

In Pilzen lief die Inszenierung vermutlich bevor sie 1999 bei den Internationalen Puppentagen in Mistelbach gezeigt wurde – mit deutscher Simultan-Rückübersetzung des gekürzten Nestroy-Textes.³²

Häuptling Abendwind, Der Talisman 2003

Veranlasst durch das Nestroyjahr, für das neue Projektideen gesucht wurden, bot das Wiener „Theater ohne Grenzen“ im Rahmen seines international anerkannten Festspiels „Die Macht des Staunens 2003“ unter dem Motto „Es ist alles ural, nur in anderer G'stalt“ zwei Papiertheaterproduktionen.

Auf meine Frage: Warum Nestroy heute im Papiertheater? schrieb Martina Winkel, die Leiterin des Theaters:

Mir erschien die Spannung zwischen dem historischen Zitat dieser bürgerlichen Form des Wohnzimmer- bzw. Salontheaterchens und den heutigen Künstlern, die sich dieser Form neu ‚bedienen‘ können, interessantes Potential zu haben. Daß die Blütezeit des Papiertheaters parallel zur Nestroyzeit verlief, war ein wichtiger Aspekt; beide ein Zeichen für das Bürgertum als neben dem Adel stärker werdender ‚Kulturträger‘, parallel zur politischen Emanzipation, auch wenn das Papiertheater natürlich die weit harmlosere Spielart davon war.

Weiters interessierte mich die Möglichkeit, einen so sprachgeprägten und sprachprägenden Künstler wie Nestroy mit den stark von Bild und Bewegung bestimmten Mitteln des Figurentheaters zu konfrontieren und unterschiedliche Ausdrucks- und Übersetzungsformen zu finden.³³

31 Programm, Puppentheertage Mistelbach, 19.–26. Oktober 1999, S. 104.

32 Den 40 Druckseiten (GW VI) entsprechen 30 Maschinschriftseiten des tschechischen Spieltextes, den mir Jana Hood, Missoula, dankenswerterweise ins Englische übersetzte.

33 Brief Winkel an Verf., 3. 11. 2004.



Abb. 19. *Der Talisman* (Theater ohne Grenzen), Bühne und Figuren, v. l. n. r.: Marquis, Titus, Flora, Plutzerkern, Titus, Frau von Cypressenburg, Salome, Constantia

Der erste Teil des Programms, *Häuptling Abendwind*, war regelrechtes Papiertheater. Die mit vielen Preisen ausgezeichnete Graphikerin und Kinderbuchautorin Linda Wolfsgruber hatte die Flachfiguren aus handgeschöpftem Papier geformt; Martin Auer, Schauspieler, Liedermacher, wiederholt preisgekrönter Verfasser von international bekannten Kinderbüchern, sprach alle Rollen des kaum gekürzten Textes. Illustrationen sind nicht erhalten.

Im zweiten Teil des Programms kam der avantgardistische Charakter des Theaters ohne Grenzen, eines „Visual Theatre mit Figuren, Objekten, Schatten und Projektionen“, zu voller Geltung: *Talisman, sehr frei nach Nestroy* war Papiertheater und Videoanimation, kreierte vom Dokumentarfilmerpaar Tizza Covi und Reinhard Frimmel. Während jedoch beim Papiertheater des 19. Jahrhunderts der (gekürzte) Text des Originals gesprochen wurde, verzichtete das Theater ohne Grenzen seinen Ausdrucksformen entsprechend fast ganz auf Nestroys Sprache. Elfriede Gerstl sprach auf Band Salomes Auftrittsmonolog und ein Schlusswort. Nestroys Stück war nur die Vorlage. Das stumme Spiel der Flachfiguren wurde gefilmt und auf einen projizierten Hintergrund, zum Teil ergänzt durch Papierkulissen, übertragen. Dazu erschien auf der Projektionsfläche von einer zweiten Kamera eingespielt wie Untertitel im Film die Fabel des Stückes.



Abb. 20. Salome, Titus

In der Produktion war kaum ein Wort Nestroys zu hören, aber sie war nicht stumm. Mitmontiert waren Materialien aus Tizza Covis und Reinhard Frimmels Dokumentarchiv, sodass sich die Papierfiguren zwischen heutigen Menschen bewegten, u. a. zu Bandaufnahmen von Passanten am Victor-Adler-Markt in Favoriten aus der Zeit der Ausländer-Raus-Kampagne der FPÖ, ergänzt durch Texte aus Zeitungen, Aussendungen etc.

Während die blonde Flora erscheint, hört man als unsichtbare Sprechblase „Österreich bleibt Österreich“ oder bei Plutzerkerns Erscheinen „Österreich ist frei.“ Covi-Frimmels *Talisman* war also eines der sozialkritischen Projekte des Theaters ohne Grenzen. Das Papiertheater, ursprünglich harmloses Bürger- und Kindervergnügen, wurde politisch und Nestroys Gesellschaftskritik aktualisiert. „In erster Linie diente die Aufzeichnung zu Dokumentationszwecken“ (Frimmel).

Änderungen: Bis auf Spund blieben die Hauptpersonen erhalten. Statt drei Perücken gab es nur die schwarze. Statt der Erbschaft machte Titus (ohne Talisman) einen Lotterie-Haupttreffer. Änderungen in Personen und Handlung waren den Untertiteln zu entnehmen. Z. B.

„Salome hat das Unglück, rote Haare zu haben“;

„Titus hat das Unglück, rote Haare zu haben.“

Die Personen wurden überraschend und humorvoll modernisiert:

„Flora [mit blondem Haar], eine Marktfrau, bietet Titus die Stelle des Fiso-
lenverkäufers an.“

„Constantia [braunes Haar], eine Kunstpfeiferin“.

„Frau von Zypressenburg, Professorin der Rhetorik, macht Titus zu ihrem
Sekretär. Sie erkennt sein literarisches Talent.“

„Plutzerkern, Floras Geliebter“.

„Titus Onkel gibt ihm eine Perücke.“

„Herr Marquis, Geliebter Constantias, reißt Titus die Perücke ab.“

Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Frauen im Schloss wurde ersetzt
durch eine moderne soziale Abstufung: Arbeiterin, Freischaffende, Akademi-
kerin.

Bühne, Hintergrund und karikaturistische Flachfiguren waren von Gerhard
Gepp, Karikaturist vom Wiener *Standard* und der Hamburger *Zeit*. Titus war
mit zwei Figuren dargestellt, einer drehbaren mit rotem Haar, lächelnd, auf der
Rückseite verbittert, und einer einseitigen mit schwarzem Haar, lächelnd. Frau
von Zypressenburg (graues Haar) war eine drehbare Figur, auf der einen Seite
lächelnd, auf der anderen verbittert. Die Annäherung der heiratswilligen Frauen
wurde durch Bewegung der Puppen suggeriert, die Kunstpfeiferin trillerte ihr
Liebeslied so leidenschaftlich, dass sie mit ihren hohen Tönen den Luster in
gefährliche Schwingungen versetzte. Die Manöver um den reichen Titus, die
Anbiederung der ihm sichtbar „zugeneigten“ Frauen und sein Ausweichen
wurden von zwei Spielern geschickt manipuliert. Am Schluss schoben sich die
zwei stark vergrößerten rothaarigen Figuren ineinander, umrahmt von den
wallenden Locken der Salome. Ein perfektes Papiertheater-Film-Happy-End.

Von den zwei Programmen kam der *Talisman* beim Publikum besonders gut
an, „das sich mit pikanten Kostproben und süßen Mehlspeisen über die bittere
Realität hinwegtäuschen [konnte]“ (Archiv des Theaters). Rezensionen gab es
nicht, aber „der Spaß des Publikums an den Metamorphosen der Nestroystücke
war groß“ (Winkel) und *Talisman* wurde 2005 wiederholt. Innerhalb der Dar-
stellungsmöglichkeiten des Theaters ohne Grenzen eine beachtliche Leistung –
abgesehen von der Ironie, dass gerade sein sprachloser Nestroy beweist, wie
sehr diesem Theater Grenzen gesetzt sind.

VII

Von der Tradition zur multimedialen Gesellschaftskritik

Soweit mein Bericht von den Möglichkeiten, uns Raimund und Nestroy schöp-
ferisch zu nähern – von traditionellen Handpuppen auf der Bühne und im Film
über Marionetten und Stab- und Stockpuppen, vom Zusammenspiel von Schau-
und Puppenspiel bis zum Avantgarde-Experiment. Bekannte Regisseure des
Puppen- und Figurentheaters in Österreich, Deutschland, der Schweiz und in

Tschechien waren von Raimund und Nestroy inspiriert und bereicherten deren Rezeption in vier Ländern um eine ganz eigene kreative Nuance. Problematisch erwiesen sich Inszenierungen der Zauberstücke Raimunds nur, wenn die Grenze zwischen Puppen- und Kasperltheater durchlässig wurde.

Die besondere Aufgabe des Figurentheaters in unserer Zeit passiven Kulturbetriebs hat P. K. Steinmann, namhafter Praktiker und Theoretiker, zusammengefasst:

Gerade heute ist das Figurenspiel hochaktuell. Es bietet, was das Theater sucht: Die Einbeziehung des Zuschauers in eine Welt sublimen geistigen Erlebens kraft seiner eigenen Vorstellung. Keine fertigen Bewegungs- und Gefühlsvorstellungen werden produziert. Der Zuschauer ist das Instrument, dessen Saiten zum Klingen gebracht werden; er muß nicht trickreich aus seiner Konsumentenhaltung gelockt werden. Im Figurenspiel ist der Zuschauer „Mitproduzierender“, andernfalls sähe er nur zappelnde Materie.³⁴

Auch der amerikanische Puppenspieler Paul Vincent Davis sieht in seiner Kunst eine Art Rettung vor dem Realitätsverlust in unserer Zeit: „Das besondere Vergnügen des Puppentheaters ist die Wiederentdeckung der Wirklichkeit durch die Phantasie“.³⁵

34 Steinmann (Anm. 4), S. 11.

35 Hollie Fleming, ‚Paul Vincent Davis. At age 72 P. V. Davis continues to inspire and amaze his peers‘, *The Puppetry Journal*, 58, Nr. 3 (Frühjahr 2007), S. 19. („The special pleasure in puppet theatre is the rediscovery of reality through fantasy.“)

Buchbesprechungen

Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik. Hg. von Pierre Béhar und Herbert Schneider (Musikwissenschaftliche Publikationen, Bd. 26). Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms 2005. ix + 336 S. ISBN: 978-3-487-12982-2. € 49,80

Der Gegensatz, auf den der Titel dieses interessanten Bandes anspielt, ist eine Konstante der Operngeschichte. Die Beiträge stellen die Ergebnisse eines Saarbrückener Symposions dar (dessen Programm und Datum der Auflistung bzw. Erwähnung wert gewesen wären). Die vierzehn, nach Chronologie und Thema angeordneten Beiträge reichen von Pierre Béhars Diskussion der Rolle J. C. Hallmanns in der von Österreich beeinflussten katholischen Prägung des schlesischen Dramas und Elisabeth Rothmunds Erörterung des eher Habsburg-untypischen Textbuchs zu Martin Opitz' *Dafne* (im April 1627 auf Schloss Hartenfels bei Torgau aufgeführt) bis zu einem handschriftlichen Regiebuch Franz Werfels zum Bibelspiel *Der Weg der Verheißung* (Jürgen Maehder). Unterwegs hält man bei einigen zu erwartenden Stationen an, etwa bei den italienischen Libretti im barocken Österreich (Herbert Seifert im Generellen, Erika Kanduth im Spezialfall Johann Joseph Fux), im späteren achtzehnten Jahrhundert (siehe unten) und bei Lorenzo da Ponte mit Albert Giers Kapitel über das wenig beachtete Libretto zum Pasticcio *L'ape musicale*, wie es in Wien, Triest und New York aufgeführt wurde, sowie Claudia Maurer Zencks Untersuchung über frühe deutsche Übersetzungen von *Così fan tutte*.

Das deutschsprachige Umfeld schließt hier die spätbarocken Spiele des Wiener Volkstheaters oder der Provinzstädte (etwa Salzburg) nicht ein; der Schwerpunkt von Manuela Jahrmärkers Beitrag liegt auf der Wanderung des Wiener Singspiels nach dem protestantischen Norden, für die Vulpus' Version des *Zauberflöten*-Librettos für Weimar als Hauptbeispiel dient. Dieter Martin erörtert die ‚verhinderten‘ Versuche Heinrich Joseph von Collins, Beethoven mit Operntexten zu versorgen, und Herbert Schneider widmet seinen lebhaften Beitrag der sehr erfolgreichen Tätigkeit Ignaz Franz Castells als Übersetzer und Librettist, insbesondere der *Schweizerfamilie*. Mit der Vor- und Frühgeschichte des Prosalibrettos in Österreich befasst sich Wolf Frobenius anhand von Schönbergs *Erwartung*. Zu begrüßen ist auch Bernard Banouns Kapitel, welches unter dem bescheidenen Titel „Einiges Österreichische an Hugo von Hofmannsthal's Opernlibretti“ verhältnismäßig viele Beispiele, nur mit wenigen weitläufigen Details bespricht.

Mit besonders viel Gewinn und Genuss habe ich Marion Lindhardts Aufsatz über das Thema „Was ist ‚wienerisch‘ am Libretto der Wiener Operette?“ gelesen, der mit dem Zitat eingeführt wird: „Der Wiener Stoff ist [...] nicht

unumgänglich notwendig, wenn nur die Wiener Seele in ihr lebt.“ Mit einem weiteren wichtigen Thema befasst sich Arnold Jacobshagen, dessen langer Titel – „Genera mixta: Heroisch-komische und tragisch-komische italienische Libretti an österreichischen Bühnen des späten 18. Jahrhunderts“ – dem Freund der Mozartzeit verheißungsvoll anmutet. Dieser Beitrag bietet auch besonders viele hilfreiche Literaturhinweise. So viele Operntexte werden allerdings erwähnt, dass der Leser leicht verwirrt werden kann; eine mutig erfasste Auswahl einer kleineren Zahl exemplarischer Beispiele hätte vielleicht besser gedient.

Das zwanzigste Jahrhundert steht ziemlich vernachlässigt da: Keine Erwähnung, geschweige denn Diskussion, fällt Korngold und Berg zu; wichtige Opernkomponisten wie etwa Krenek, Wellesz, Schreker, Franz Schmidt, Reznicek, Gál und sogar Zemlinsky müssen sich, wenn sie überhaupt genannt werden, mit fast beiläufigen Namensnennungen begnügen. Es wäre sicherlich ergiebig gewesen, auch eine Diskussion der Vor- und Nachteile von Libretti, die vom Komponisten selbst verfasst wurden, zu bieten. Freilich geht es in diesem Band um kein alles umfassendes Projekt, man vermisst aber gewissermaßen eine sorgfältig durchdachte Diskussionsstruktur (was auf das Saarbrücker Symposium zurückgehen dürfte), so viel Wichtiges und Anspruchsvolles der gut aussehende Band auch enthält.

Peter Branscombe

Nikola Roßbach: *Theater über Theater. Parodie und Moderne 1870–1914*. Bielefeld: Aisthesis 2006. 491 Seiten. ISBN: 3–89528–543–9. € 39,80.

Wien parodiert. Theatertexte um 1900. Hg. v. Nikola Roßbach. (Praesens Text-Bibliothek, Bd. 6). Wien: Praesens 2007. 345 Seiten. ISBN: 978–3–7069–0402–5. € 30,00

Nikola Roßbachs umfassende Untersuchung des Beitrags von Moderne-Parodien zur Entwicklung der Theatermoderne – die überarbeitete Fassung ihrer Darmstadter Habilitationsschrift – wird nun durch ihre kritische Ausgabe von zwanzig Parodie-Texten mit Wien-Bezug aus der Jahrhundertwende (1886–1912) ergänzt. Diese Textausgabe enthält einen Anhang mit bibliographischen Nachweisen von 78 Lokalparodien, die sich auch im Anhang der Monographie unter den 600 Parodietiteln befinden, die das Textkorpus der Studie bilden. Der Verfasserin von *Theater über Theater* liegt auch als Herausgeberin die Überlieferung ulkiger Texte für heutige Laienbühnen wohl fern; die Erstellung eines Textkorpus soll vielmehr der geschichtlichen Dokumentation der Überlieferungs- und Rezeptionsprozesse im vielschichtigen Theaterleben einer Epoche dienen. Über den allzu bekannten ‚Untergang‘ des Volkstheaters im späteren 19. Jahrhundert hinaus wird der Wien-Bezug der Textausgabe etwa als

Nachweis einer Anknüpfung an die Tradition parodistischer ‚Verwienerung‘ aufzufassen sein.

Theater über Theater geht der Frage der Gleichzeitigkeit eines Wiederauflebens der Parodie und der Entstehung der Theatermoderne um 1900 nach – ein Zeitraum, in dem zunächst der die Schauspielkunst neu belebende Naturalismus das ‚alte Theater‘ der Gründerzeit (auch parodistisch) verabschiedete, in dem aber der Symbolismus die ‚moderne‘ Ästhetik der Romantik erst realisierte, um durch bahnbrechende Dramenstruktur, Charakterisierung und Bühnenkonzepte auf das absurde Theater des 20. Jahrhunderts fortzuwirken. Parodisten zielten aber gerade auf den Naturalismus und den Symbolismus mit häufiger Treffsicherheit. Die Frage nach Motivationen und die offensichtliche Leichtigkeit mancher aktueller Moderne-Parodien führen notwendig zur Unterscheidung zwischen inhaltsleerem, unterhaltendem Spott und literatur- bzw. theaterkritischer Polemik (wie den Naturalismusparodien Mauthners und Albertis oder den Musiktheaterparodien Gumpenbergs).

Im Rahmen einer differenzierten Darstellung parodietheoretischer Fragen – etwa von „antithematischer“ (Verweyen/Witting), dialektisch auf das Original gezielter Parodie bis zur „partiell-instrumentalen“ (Freund) Funktionalisierung von Klassikern als Medium für anders gerichtete Kritik – entwirft Roßbach ein ‚Set‘ von neun Parodieaspekten, darunter etwa Referenzialität als intertextuelle Lesestrategie, aber auch nichtsprachliche ‚theatrale‘ Zeichenkomplexe, die in der Parodiepraxis dieser Epoche erst recht zur Geltung kommen. Es wird allerdings eingeräumt, dass solche Zeichenkomplexe (Körper, Ton, Raum), die im „Aufführungskontext“ semiotisch zu analysieren wären (z. B. „olfaktorische Naturalismusparodie“), nur aus spärlichen textuellen Hinweisen oder unvollständigen Rezeptionszeugnissen rekonstruierbar wären. (Ergiebig hierfür sind die Archivalien, etwa der jeweiligen Zensurbehörden, die Roßbach erschlossen hat.) Die Auswahl bisher relativ vernachlässigter Dramen- und Theaterparodien (auch Kabarett- und satirischer Zeitschriftentexte) ergänzt dementsprechend die gattungsgeschichtlich bekannten Prosa- und Versparodien der Berliner und Münchner (etwa Mauthners, Morgensterns, Gumpenbergs). Durch genaue Quellenforschung gilt es – im Gesamtbereich Deutschland-Österreich auch für Parodien über das ‚Wien‘-Thema hinaus – den jeweiligen „Aufführungskontext“ als „theatrale“ Voraussetzung für die These einer Einwirkung der Parodie auf die Theatermoderne um 1900 nachzuweisen.

Der Frage Roßbachs einerseits nach einem Kausalzusammenhang zwischen der Theatermoderne und den daran anknüpfenden kabarettistischen Parodien, andererseits ihrem theatergeschichtlichen Dokumentationsprojekt zu den Produktions- und Rezeptionsbedingungen jener Epoche liegen entgegengesetzte Parodieauffassungen zu Grunde. Einerseits will Roßbach ästhetisch innovative, „literaturkritische“ Auseinandersetzung und Ansätze „metatheatraler“ Reflexion als Beiträge zur Dynamik einer experimentellen Moderne hervorheben; andererseits erfasst sie mittels eines „weiten“, triviale Travestien nicht ausgren-

zenden Parodiebegriffs ein größeres theatergeschichtlich relevantes Textkorpus, an dem sie einen wesentlichen Anteil „ulkiger“ Travestien statistisch nachweist. Für die Häufigkeit instrumentaler Klassikerparodien erweist sich der Bekanntheitsgrad des Originals als ausschlaggebend. Epochentypisch für die Jahrhundertwende ist (gegenüber dem Vormärz) die relative Seltenheit zeitkritischer und die Häufigkeit literaturkritischer Referenz – letztere oft im unmittelbaren Anschluss an aktuelle (z. B. naturalistische) Inszenierungen.

Die These eines parodistischen Verfahrens, das der Theatermoderne um 1900 vorarbeitete und sie doch (quasi selbstkritisch) spöttisch begleitete, entwickelt Roßbach am Beispiel von Max Reinhardts Kabarett *Schall und Rauch* überzeugend. Die These muss sie jedoch an anderer Stelle durch den rezeptionsgeschichtlichen Umstand qualifizieren, dass Paul Scheerbart, dieser „visionäre [...] Verbote von Dadaismus, Expressionismus und absurdem Theater“, auch an zeitgenössischen Kleinkunsth Bühnen nicht aufgeführt wurde. Bei Arthur Schnitzlers in der Textausgabe als „Parodie auf das konventionelle Konversations- und Sittenstück“, in *Theater über Theater* (S. 156) gar als „Dekonstruktion“ überschätzte *Der tapfere Cassian* wäre wohl die ‚thematische‘ Frage nach dem Wertunterschied dieser Leistung und anderen harmlosen Travestien angesichts der Überflüssigkeit einer ‚Dekonstruktion‘ ohnehin ausgedienter populärer Gattungen erlaubt; erst die Einordnung in den „Marionetten-Zyklus“ des Autors ergibt einen bedeutsameren Zusammenhang mit der von Maeterlinck eingeleiteten Erneuerung des Theaters durch formalisierende Abstraktion. Wesentlich ist für Roßbach die „Retheatralisierung“ als selbstreflexives Programm der Moderne. Die Vermutung übrigens, erst seit 1900 sei Maeterlinck „Zielscheibe für Parodien“ (*Theater über Theater*, S. 265), wird zwar durch den verzögerten Durchbruch des Symbolismus auf deutschen Bühnen plausibel erklärt, wäre aber unter Hinweis auf die parodistische ‚Schauerballade‘ des Wiener Kritikers und Librettisten Julius Bauer („Gebackene Ducaten. Symbolistische Vorstellung im Theater in der Josephstadt“, *Illustriertes Wiener Extrablatt* Nr. 123, 3. Mai 1892) ergänzend zu korrigieren. Am Beispiel der Maeterlinck-Parodie Morgensterns wird deutlich, wie modernistische Formexperimente (Maeterlincks „Raffung und Reduktion“ auf eine metaphysische „Grundsituation“) die Keime der zu parodierenden Absurdität bereits in sich trugen. Den Zusammenhang zwischen Parodie und Moderne differenziert Roßbach bei Hanns von Gumpenbergs *Der Veterinärarzt* insofern, als die kulturkonservative Tendenz dieser Maeterlinck-Verspottung von einem „Überdrama“ getragen werde, dessen Form auf die parodistischen Ansätze des Expressionismus und Dadaismus „progressiv“ hinausweise.

Roßbach will mit ihrer Erschließung des Textkorpus der These Beate Müllers (*Komische Intertextualität. Die literarische Parodie*, Trier 1994) entgegentreten, intertextuell angelegte Parodien seien stets „rückwärtsgerichtet“. Indem Roßbach – ansatzweise – über die Intertextualität hinaus den Begriff auf ‚theatrale‘ Parodien erweitert, die in den „Hauptgesang“ der die Moderne ablösenden

Epoche des ‚Avantgardismus‘ einstimmen, leistet sie einen durchaus verfechtbaren Beitrag zur Parodiediskussion. Aber dafür hätte eine Erforschung parodistischer ‚Schreibweisen‘ genügt; unter den von ihr mit beachtenswerter Akribie erschlossenen ‚Ganztextparodien‘ befinden sich auch solche, die ‚rückwärtsgewandt‘ sind.

Gilbert Carr

Robert Meyer: „*Wenn das keine Kunst is ...*“ *Erinnerungen*. Aufgezeichnet von Wolff A. Greinert. Wien: Amalthea 2007. 312 Seiten. ISBN 978-85002-627-7. € 23,60.

Wer „Robert Meyer“ sagt, denkt „Nestroy“, ungeachtet dessen, dass er derzeit Direktor der Volksoper in Wien ist, ungeachtet dessen, dass man es bei ihm mit keinem gebürtigen Wiener zu tun hat, ungeachtet dessen, dass er in einer langen Theaterkarriere unendlich viele andere Autoren gespielt hat. Dennoch – seit 1977, als der damals 24jährige Robert Meyer gerade erst seit drei Jahren am Burgtheater war, hat er in Stücken dieses Dichters gespielt und seine spezielle Eignung dafür erwiesen. Der „Nestroy-Ring“ war eine Ehrung, die ihm mehr als zustand.

In Meyers *Erinnerungen*, die Wolff A. Greinert aufgezeichnet hat und die den Nestroy-Titel „Wenn das keine Kunst is ...“ erhielten, wird der Weg des „Bayern“ Meyer nachgezeichnet, der als Zwilling in einer Kleinstadt aufwuchs (der ihm optisch unglaublich ähnliche Bruder Simon agiert sein ebenfalls vorhandenes Talent bei Laienbühnen aus), an das Mozarteum ging und sein Leben als Schauspieler – mit Ausnahme weniger Gastspiele – an einem einzigen Haus verbrachte, dem Burgtheater, wo er allerdings die längste Zeit hervorragende Möglichkeiten fand und großen Herausforderungen begegnete. Der Autor unterbricht den erzählenden Text immer wieder mit dem Originalton von Meyers *Erinnerungen*, was der Sache große Lebendigkeit verleiht.

Nestroy: Hier gibt Meyer ohne weiteres zu, dass es zwischen ihm und dem Autor keinesfalls „Liebe auf den ersten Blick“ war. Im Gegenteil. Als er am Mozarteum studierte und es dort einen Kollegen gab, der sich gerade auf den Titus Feuerfuchs vorbereitete und immer aus dem *Talisman* vorlas, wehrte Meyer ab: „Geh, bitte lass mich in Ruh! Das ist sooo fad.“ Diese Meinung hat er allerdings revidiert.

„Na ja, jetzt spiele ich ihn“, sagte er 1994, „und jetzt ist er nimmer fad, jetzt ist er überhaupt mein Liebling geworden. [...] Mir gefällt an Nestroy das Böse, das Gemeine, das Hinterfotzige, einfach der Kampf mit sich selbst. Das stelle ich bei mir immer in den Vordergrund. Diese falsche Biedermeierlichkeit mag ich überhaupt nicht.“

Die Kritik (in diesem Fall Hans Haider in der *Presse* anlässlich seines Titus Feuerfuchs im Burgtheater 1993) bestätigte Meyer: „Auf den Brettern der heutigen deutschen Schaubühne ist Robert Meyer die ansprechendste Neuausgabe des Schauspielers-Dichters Nestroy ...“ Und Kollege Heinrich Schweiger bewundert an Meyers Nestroy-Spiel „Schärfe, Humor, Diktion und Intelligenz. Das hat kein anderer vor ihm gehabt.“

Seine erste Nestroy-Rolle war 1977 am Burgtheater der Arthur in *Umsonst* (Regie: Rudolf Steinboeck) – den, wie er zu Recht meint, weit dankbareren Pitzl (die Nestroy-Rolle) in demselben Stück hat er zehn Jahre später, 1987, in der Regie von Achim Benning gespielt. Der junge Wilhelm Brunner in *Kampl* (Regie: Leopold Lindtberg) war 1978 nicht als Rolle so wichtig, wohl aber als Begegnung mit den damaligen Burgtheater-Giganten der Nestroy-Interpretation, Josef Meinrad und Attila Hörbiger. 1980 war Meyer der Christopherl im *Jux* (Regie: Leopold Lindtberg), und Meyer findet es ganz richtig, dass der „Bua“ auch von einem jungen Schauspieler und nicht von einem Mädchen verkörpert wird.

Eine neue „Ära“ in Robert Meyers Karriere begann, als er zum Primus inter pares der großen Schauspieler wurde, die sich alljährlich in Reichenau am Semmering einfanden, um dem Publikum jenes kulinarische Schauspieler-Theater zu bieten, das es in einer Welt des zunehmend drängender werdenden Regietheaters weniger und weniger gab. Meyer, der dort nicht nur als scharfzüngiger Interpret, sondern bald auch als stringenter Regisseur wirkte, spielte in Reichenau 1990 seinen ersten Titus Feuerfuchs im *Talisman* (Regie: Heinz Marecek), eine Rolle, die er 1993 am Burgtheater in der Regie von Achim Benning wiederholte. (Für diese Rolle ließ Meyer sich die Haare rot färben.) 1992 war er in Reichenau der Gluthammer an der Seite von Karlheinz Hackl in der Titelrolle des *Zerrissenen* (Regie: Rudolf Jusits). 1993 inszenierte er *Liebesgeschichten und Heiratsachen* und spielte den Nebel schonungslos als gänzlich fieser Charakter. 1994 inszenierte er *Höllenangst*, verkörperte den jungen Pfrim und holte sich für die Rolle von dessen Vater Burgtheater-Kollegen Heinrich Schweiger. Dasselbe Stück inszenierte er 1996 auch in Graz, ohne selbst mitzuwirken. Nach zwei Jahren, in denen andere Autoren zu Wort kamen, kehrte Meyer in Reichenau 1997 noch einmal zu Nestroy zurück, zum *Mädl aus der Vorstadt*, das er inszenierte und wo er als Schnoferl in die Fußstapfen des großen Josef Meinrad trat, der in Wien in dieser Rolle einen unvergesslichen Triumph gefeiert hatte.

Im Jahre 2000 allerdings musste Meyer erkennen, dass im Burgtheater bereits ein Generationswechsel stattgefunden hatte: Nicht er spielte die Hauptrollen in *Der Färber und sein Zwillingbruder*, ihm blieb die Nebenrolle des Bedienten Peter, ebenso wie 2005 in *Zu ebener Erde und erster Stock*, wo er nur den Zins spielen durfte.

2001 allerdings war er im *Zerrissenen* an der Burg (Regie: Georg Schmedleitner) noch einmal der Gluthammer, und auch Karlheinz Hackl, der Mitstrei-

ter in Reichenau, fand noch einmal zu seiner Traumrolle des Lips. Und als Meyer 2004 endlich auch am Burgtheater Nestroy inszenieren durfte (es war sein 30-jähriges Burgtheater-Jubiläum!), tat er es durchaus nicht in dem 19.-Jahrhundert-Ambiente, das er noch in Reichenau bedient hatte, sondern gab die *Früheren Verhältnisse* gänzlich im heutigen Milieu: Er selbst kam in der Rolle des Muffl als grimmiger Sandler mit ‚Türkenkoffer‘ auf die Bühne, Regina Fritsch hatte sich von der Kurtheater-Prinzessin in eine Fetzendiva mit tief ordinärem Zungenschlag verwandelt, Petra Morzé hetzte mit Gesichtsmaske und Lockenwicklern umher, und Branko Samarovski machte klar, wie halbseiden sein Kunststoff-Reichtum war. Wenn von Geld die Rede war, waren es Euro, und nur dass es keine Hausknechte mehr gibt, machte klar, dass Nestroys Stück über den Wechsel auf der sozialen Stufenleiter nicht gänzlich von heute war. Mit dieser Hipp-Hopp-Nestroy-Inszenierung, die in brilliantem Tempo ablief, hatte Meyer gezeigt, wie der heutige Zugang den Dichter als heutig begreiflich machen konnte. Schwer zu sagen, was Robert Meyer als Nestroy-Regisseur noch versucht hätte, wäre der ‚Job‘ des Direktors der Wiener Volksoper ihm nicht begehrenswerter erschienen ... Interessant auch, dass er den bekannten *Früheren Verhältnissen* zwei Stücke beigab, die so gut wie nie gespielt werden – Nestroys erstes, den *Zettelträger Papp*, und den *Gebildeten Hausknecht*, der ja nun auch in den *Nachträge-II*-Band der HKA aufgenommen wurde, obwohl die Autorenschaft nicht gänzlich geklärt werden konnte.

Soloprogramme mit und um Nestroy sind nach und nach ein fester Bestandteil in Meyers Schauspielerleben geworden, beginnend mit seiner Teilnahme an Elisabeth Augustins Abend *Über die Mädlarie* 1990 am Lusterboden des Burgtheaters. 1991 gestaltete er sich für Reichenau den Soloabend *Wenn alle Stricke reißen, hängen sie mir auf*, 1993 gab er einen Nestroy-Soloabend im Vindobona. 1999 begann er, Nestroy-Stücke in Ein-Mann-Shows für seine meisterliche Verwandlungsfähigkeit umzuwandeln – zuerst *Hauptling Abendwind*, den tiefschwarzen Humor des Stücks betonend, dann *Tannhäuser in 80 Minuten*, der einen persönlichen Höhepunkt darstellte: Darin verkörperte er selbst alle Rollen von Nestroys Wagner-Parodie (zu der bekanntlich besonders gut gelungenen Musik von Carl Binder) – der Umschlag seines Erinnerungsbuches zeigt ihn in vier seiner ‚Verwandlungen‘, die er optisch wie akustisch vollzog. Der Erfolg dieses *Tannhäuser in 80 Minuten* war übrigens so groß, dass Volksoperndirektor Meyer den Schauspieler Meyer in dieser Rolle auch in die Volksoper holte – schließlich handelt es sich ja um ‚Musiktheater‘.

Meyer, Jahrgang 1953, hat große Nestroy-Rollen vom ‚Buam‘ Christopherl angefangen gespielt und käme mehr und mehr in das Alter für die ‚alten‘ Rollen, vor allem den Knieriem. Doch für diesen wird er, selbst wenn er zehn Jahre Volksoperndirektor bleiben sollte, noch immer nicht zu alt sein. Und einen köstlichen Melchior könnte man sich auch noch von ihm vorstellen, einen rabiaten Lorenz in der *Verhängnisvollen Faschingsnacht*, einen Puffmann im *Unbedeutenden*, vielleicht einen Kampl und noch einige mehr ...

Angesichts der Bedeutung, die Nestroy für Meyers Karriere hatte, ist es nicht erstaunlich, dass er als ‚Nestroy-Schauspieler‘ sozusagen ‚schubladisiert‘ wurde. Geben wir ihm mit der Stellungnahme dazu das Schlusswort: „Wenn man die Schärfe, die Bissigkeit, die Gemeinheit auf die Bühne und über die Rampe zu bringen versteht – und offenbar verstehe ich das! –, dann bin ich eigentlich gerne ein Nestroy-Schauspieler. Dieser Titel ist ja nicht schlecht.“

Renate Wagner

P.S. Wer es sich leisten kann, sollte jene (um 10 Euro teurere) Version des Buches wählen, die mit der DVD ausgestattet ist. In 14 Beispielen erlebt man Robert Meyer fünfmal für Nestroy (*Kampl, Jux, Umsonst, Talisman, Tannhäuser in 80 Minuten*), dreimal für Schnitzler, besonders beeindruckend in Gorkis *Kinder der Sonne* und in herrlich übermütigen Operetten- und Musical-Beispielen (darunter natürlich sein Frosch) – mit einer Intensität, die schier den Bildschirm sprengt.

Bericht

Es bleibt net dabei.

Otto Tausig erhält die Ehrenmedaille der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und bedankt sich nestroylike singend

Es ist eine kleine Gesellschaft, die sich an diesem 7. Dezember 2007 in den Sträußelsälen des Theaters in der Josefstadt eingefunden hat. Kunstschaffende sind da, aber auch Wissenschaftler, Damen und Herren des öffentlichen Lebens und sonstige Interessierte. Sie alle sind gekommen, um einen der großen österreichischen Schauspieler zu feiern – Otto Tausig – und ihn mit der Johann-Nestroy-Ehrenmedaille der Internationalen Nestroy-Gesellschaft zu ehren. Als Schauspieler und Theatermacher auf der einen, auf der anderen Seite vor allem als Menschen. In beiden Instanzen aber als jemand, der sich sein Leben lang um Nestroy und dessen Werk verdient gemacht hat.

Man lässt ihn warten an diesem Abend, um in einer etwas zu langen Zeremonie bekanntzugeben, dass den erst kürzlich aus der Taufe gehobenen Nestroy-Ring der Stadt Bad Ischl im Jahr 2008 Peter Turrini bekommen soll.

Man lässt Otto Tausig warten, und Otto Tausig wartet, so wie er sein Leben lang gewartet hat, wenn man ihn warten ließ. Tausig, der als Dreizehnjähriger mit Lears Wahnsinnsmonolog zum Vorsprechen bei einer Schauspielschule erschien und auf später vertröstet wurde, denn er sei noch zu jung. Als er als Sechzehnjähriger alt genug gewesen wäre, musste er seine Heimat verlassen, weil er Jude war; und in England wurde er nach der deutschen Kriegserklärung verhaftet, weil er deutschsprachig war. Im Internierungslager spielte er Theater für seine Mithäftlinge und hielt so die Heimat und deren Kultur, vor allem mit den Stücken Raimunds, Nestroys und Soyfers, in Erinnerung. Nach dem Krieg zurück in Wien bestand er die Aufnahmeprüfung am Reinhardt-Seminar und begann am 1. Mai 1948 sein erstes Engagement am Neuen Theater in der Scala. Nach dessen Abriss begann für Tausig die „Zeit der zweiten Emigration“ (Ulrike Tanzer). Die Berliner Volksbühne wurde die neue künstlerische Heimat des überzeugten Kommunisten und weil die Engstirnigkeit der Kalten Krieger eine schnelle Rückkehr nach Wien unmöglich machte, war er in der Folge an mehreren Theatern in der Bundesrepublik und der Schweiz engagiert, bis er 1970 endlich an der Burg zu sehen war. Seine Antrittsrolle: Der Herr von Ledig in Nestroys *Unverhofft*.

Es sind aber, wie Ulrike Tanzer in ihrer Laudatio deutlich macht, nicht allein die künstlerischen Verdienste Tausigs, für die er geehrt wird, sondern auch seine sozialen. Seit jeher kämpft er gegen Ungerechtigkeit. Sei es auf politischer Ebene, als er sich beispielsweise öffentlich für Václav Havel und Pavel Kohout einsetzte

oder sei es als nimmermüder Spendensammler für Hilfsprojekte in der Dritten Welt: Tausig engagiert sich immer mit aller Kraft und ist nie zu feige, Missstände aufzuzeigen, auch wenn ihm diese Aufrichtigkeit selbst schaden könnte.

An diesem Abend verzichtet er auch lieber auf Dankesphrasengedresche und nutzt die Gelegenheit, um Werbung für seine Stiftung zu machen. Aber er wäre nicht Otto Tausig, wenn jetzt ein konventionell gestaltetes Programm folgte. Was folgt, ist der Vortrag eines Liedes, das, so sagt Tausig, per E-Mail aus dem Himmel von Nestroy selbst geschickt worden ist, ein Couplet, das ein gar nicht einmal übertriebenes Bild unserer Konsumgesellschaft zeichnet: alles wird „gebraucht“, und wenn man es hat, *bleibt's net dabei*.

Durch einen jungen indischen Mann aus einem Waisenhaus, das Tausig sehr am Herzen liegt, erhält er für die letzten Strophen Unterstützung und zeigt in beeindruckender Weise, dass er mit Recht ausgezeichnet wird. Denn er vereinigt den künstlerischen als auch den sozialen Aspekt in seinem Lied und bekräftigt damit die Gründe der Internationalen Nestroy-Gesellschaft für ihre Entscheidung, Otto Tausig nach langem Warten endlich zu ehren. W. E. Yates bringt es im Gespräch in einem einzigen Satz auf den Punkt: „Dafür ist es schon lange Zeit gewesen.“

David Pernkopf
Andreas Schmitz
Markus Schüssler

Für Otto Tausig.

Laudatio anlässlich der Verleihung der Johann-Nestroy-Ehrenmedaille am 7. Dezember 2007 im Theater in der Josefstadt

„Ich habe Glück gehabt in diesem Leben. Wie oft könnte ich schon tot sein! Hitler, Krieg und Herzinfarkt und immer bin ich noch da, 83 Jahre alt, und erzähle mein Leben.“

Diese Zeilen finden sich im Vorwort von Otto Tausigs Lebensgeschichte, die vor zwei Jahren unter dem Titel *Kasperl, Kummerl, Jud* (2005) im Wiener Mandelbaum Verlag erschienen ist. Mit Glück meint Tausig die Geburt in eine jüdische Familie hinein, die ihn davor bewahrt habe, auf dem Wiener Heldenplatz „Sieg Heil“ zu schreien und für den Führer in den Krieg ziehen zu müssen; das Geburtsdatum 13. Februar 1922, um gerade noch als Sechzehnjähriger in einem Kindertransport nach England entkommen zu können; das Überleben mehrerer Bombenangriffe in London und schließlich eine gesicherte Existenz als Burgschauspieler. „Und jetzt kommt das Allergrößte“, heißt es in dem Erinnerungsbuch, „nämlich, dass mir bewusst ist, was für ein mordsmäßiges Glück es ist, wenn man mit 83 nie mehr Hunger hat, ein Dach über dem Kopf,

einen Wasserhahn, aus dem ständig sauberes Trinkwasser kommt, und wenn man weiß, dass man nicht im Straßengraben sterben wird oder in einer Gaskammer.“ (S. 10 f.) Es ist das Glück, das wir nicht erzwingen können, das hier benannt wird, das Glück, das man hat, das einem zufällt, das unberechenbare Glück der Fortuna. Zugleich spiegelt sich in diesen wenigen Zeilen aber auch die Fähigkeit eines Menschen wider, der das Glück im Sinne von günstigen Fügungen herbeizurufen und mit ihnen umzugehen versteht, der von jenem „guten Geist“ innerlich so ausgefüllt ist, dass er sich von äußeren Glücksfällen relativ unabhängig machen und selbst bei deren Ausbleiben „dennoch im Innersten ‚eudaimon‘, glücklich“¹ sein kann.

Vielleicht liegt eine der Quellen für diese Fähigkeit, die Otto Tausig auszeichnet, in seiner Kindheit. Er wird 1922 als Sohn eines Juristen aus Temesvár in Wien geboren. Nach dem Zusammenbruch der Monarchie muss sich sein Vater, verschrt aus dem Krieg zurückgekehrt, nach einer neuen Existenz umsehen und versucht sich – eher erfolglos – als Geschäftsmann. Otto ist der Mittelpunkt der Familie und früh vom Theater fasziniert. Mit vier ist er zum allerersten Mal im Theater und sieht Josephine Baker tanzen. Sie holt das Kind im Matrosenanzug auf die Bühne, das ganz verdutzt zu weinen beginnt. „Die Leute lachten“, heißt es in der Autobiographie, „Es war grauenhaft. Und doch konnte es mich nicht auf Dauer hindern, zur Bühne gehen zu wollen.“ (S. 16) Wie viele seiner Generation lernt Tausig in der Schule die klassische Literatur, Shakespeare, Goethe und Schiller, kennen. Ein faszinierender Deutschprofessor (mit dem schönen Namen Kurzweil) eröffnet ihm die Welt der Literatur. Er liest und liest und liest: Cervantes, Kleist und Dostojewski, Rilke und Axel Munthe, Knut Hamsun und Edgar Wallace. Nestroy aber wird nicht nur gelesen, sondern auch aufgeführt. Mit elf Jahren spielt Otto Tausig die Hauptrolle in Nestroys Posse *Hinüber-Herüber*, ein Jahr später inszeniert er den *Lumpacivagabundus* – und übernimmt auch gleich die Rolle des Knieriem dazu. Mit 13 Jahren geht er in zu großen Lederhosen und mit dem Wahnsinnsmonolog des König Lear in petto zur Aufnahmeprüfung in eine Schauspielschule in der Inneren Stadt. Er disponiert kurzfristig um, unterhält die Kommission mit einer heiteren Geschichte und wird, weil noch zu jung, nach Hause geschickt. Dennoch: die Weichen sind für Otto Tausig gestellt: „Sollte es auch noch Jahre dauern, der Weg war klar: Ich werde Schauspieler.“ (S. 22) Und es sollte noch Jahre dauern, bis sich dieser Wunsch realisieren ließ.

Mit dem Einmarsch Hitlers ist die unbeschwerte Zeit zu Ende. Es nützt nichts, sich in einen Elfenbeinturm der Literatur und Musik zurückzuziehen, die Tage mit Rilke und Rachmaninow zu verbringen. Die politische Wirklichkeit greift brutal in das Leben der einzelnen ein. Tausigs Vater wird inhaftiert, die Wohnung arisiert, die tatkräftige Mutter schafft es, ihren einzigen Sohn in einem Kindertransport nach England zu schicken. Die Eltern ergattern zwei

1 Günther Bien, *Glück – was ist das?* [1999], 2. Aufl., Frankfurt/M. 2000, S. 105.

Tickets für die Überfahrt nach Shanghai. Otto Tausig sollte seinen Vater nie mehr wiedersehen. Aladar Tausig hat die Strapazen der Flucht nicht überlebt und ist in der chinesischen Hafenstadt an Schwindsucht gestorben. In England erhält Tausig ein Stipendium für Nationalökonomie, wird aber wegen der drohenden Invasion Hitlers wie alle deutschsprachigen Emigranten interniert und kommt auf der Isle of Man mit dem Marxismus in Berührung. Er schließt sich den Kommunisten an, weil sie den aktivsten Widerstand gegen die Nationalsozialisten betrieben und konsequent für eine unabhängige österreichische Republik eintraten. In London tritt er in Kontakt mit dem „Austrian Centre“. Er verdient sich sein Geld mit Fabriksarbeit als Schlosser, Dreher und Schweißer – und er spielt in der Theatergruppe des Centres Raimund und Nestroy für seine Mitemigranten, um an die Heimat zu erinnern. Vor allem aber werden die Stücke Jura Soyfers zu einem Überlebensmittel.

Otto Tausig kehrt als verheirateter Mann nach Kriegsende nach Wien zurück, holt die lang aufgeschobene Aufnahmeprüfung im Reinhardt-Seminar nach und unterschreibt am 1. Mai 1948 seinen Vertrag am „Neuen Theater in der Scala“, das mit seinem Eröffnungstück, der politischen Posse *Höllenangst*, mit Karl Paryla in der Hauptrolle neue Maßstäbe in der Nestroy-Interpretation setzen sollte.² Die Anfangsjahre des Theaters sind von großen Schwierigkeiten gekennzeichnet. Für die Presse ist oft weniger die künstlerische als die politische Ausrichtung ausschlaggebend. Tausig engagiert sich als Schauspieler, als Regisseur, Dramaturg, Betriebsrat und Stellvertreter des Direktors. Auf einer Tournee durch Ostdeutschland lernt er Bert Brecht und dessen Theaterkonzept kennen. Mit der Rolle des Fortunatus Wurzel in Raimunds *Der Bauer als Millionär* gelingt Tausig in Wien der Aufstieg in die Reihe der Hauptdarsteller. Nach acht Jahren wird das Theater in der Scala durch die KP aufgelöst und abgerissen. Die Zeit der zweiten Emigration beginnt. Otto Tausig, mittlerweile mit der Schauspielerin Lilly Schmuck verheiratet, geht zur Berliner Volksbühne, dann über Münster nach Zürich. Die Rückkehr nach Wien im Schatten des Kalten Krieges missglückt. Es folgen Inszenierungen in Wiesbaden, Frankfurt/Main, Berlin West, Hamburg, Köln, München, Zürich und Basel sowie Fernsehverfilmungen. In Wien bietet dem gefeierten Schauspieler nur das Theater der Jugend Auftrittsmöglichkeiten, bis endlich im Jahre 1970 durch Gerhard Klingenberg das Engagement ans Burgtheater gelingt. Die Antrittsrolle im Haus am Ring ist der Herr von Ledig in Nestroys *Unverhafft*.

Mit der Verleihung der Johann-Nestroy-Ehrenmedaille an Otto Tausig würdigt die Internationale Nestroy-Gesellschaft nicht nur einen herausragenden Schauspieler, Nestroy-Interpreten und Regisseur, sondern auch einen Vertreter jener Vertriebenen, die Nestroy „im Gepäck oder im Kopf“, um mit Horst Jarka zu sprechen, ins Exil mitgenommen hatten, „nach England, Schweden, in die

2 Vgl. Peter Schweinhardt, „Nestroy und die Remigranten. Die musikalische *Höllenangst*-Fassung des Neuen Theaters in der Scala (Wien, 1948)“, *Nestroyana* 23 (2003), S. 160–78.

Schweiz, über den Atlantik.“³ Ihnen ist es zu verdanken, dass Nestroy nach dem Krieg von deutscher Volkstümelei und lustiger Oberflächlichkeit befreit als ernstzunehmender Satiriker rezipiert wurde, der in seinen Stücken mit scharfem Blick gesellschaftliche Mechanismen und soziale Ungerechtigkeiten freilegt. Und es ist daran zu erinnern, dass die Frau an Otto Tausigs Seite über viele Jahre, Lilly Schmuck, in die Riege der außerordentlichen Nestroy-Schauspielerinnen gehört – als Salome Pockerl im *Talisman* und als Christopherl im *Jux*.

Otto Tausig blieb auch als Burgschauspieler ein gesellschaftskritischer Beobachter der Zeitläufte, ein wacher Bürger und Aktivist. Er, der immer mit dem Theater die Welt verändern wollte, gründete eine amnesty-Gruppe, setzte sich für iranische Schauspieler und Regisseure ein, engagierte sich in der Friedensbewegung und pflegte Kontakte zu tschechischen Dissidenten wie Václav Havel und Pavel Kohout, die in der Ära Achim Benning ans Burgtheater eingeladen wurden. Dreharbeiten in Indien veränderten sein Leben aber radikal. Er nahm Abschied von der Theaterbühne, unter anderem als Schnoferl in Nestroys *Mädl aus der Vorstadt*, in jener Rolle also, die ihn seinerzeit ans Burgtheater gebracht hatte. Seit fast zwanzig Jahren widmet sich Otto Tausig mit ganzer Kraft einer neuen Lebensaufgabe – der Unterstützung humanitärer Projekte in Indien, Südamerika und Afrika, Projekte, die vom Entwicklungshilfe-Klub betreut werden und Menschen helfen, sich selbst aus der Not zu befreien. Darüber hinaus liegt ihm, dem ehemaligen Flüchtlingskind, ein Flüchtlingsheim im niederösterreichischen Hirtenberg besonders am Herzen, wo 50 Flüchtlingskinder, die unbegleitet aus Afghanistan und Tschetschenien, aus Indien und Weißrussland, aus Ruanda und Bangladesch zu uns kommen, ein Zuhause finden.

In Johann Nestroys Notizensammlung ‚Aus *Moustache*‘ heißt es: „Verdoppeln läßt sich das Glück nur wenn man es theilt.“⁴ Dieses Diktum Nestroys könnte über Otto Tausigs künstlerischem und humanitärem Lebenswerk stehen. Sehr verehrter, lieber Herr Tausig, in diesem Sinne weiterhin viel Glück!

Ulrike Tanzer

3 Horst Jarka, ‚Nestroy im Exil‘, *Nestroyana* 21 (2001), S. 42–71.

4 Johann Nestroy, *Reserve und andere Notizen*, hg. v. W. Edgar Yates (Quodlibet, Bd. 2), 2., verbesserte Aufl., Wien 2003, S. 107.

INTERNATIONALES NESTROY-ZENTRUM SCHWECHAT
+ INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT

34. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2008

„Viel lernen und nacher viel wissen, das ist keine Kunst“

Raimund und Nestroy: Korrespondenzen, theatrale Räume und Traditionen

Samstag, 28. Juni: Anreise

18.30 Schwechat, Justiz-Bildungszentrum (Schloß Altkettenhof), Schloßstr. 7
(Tagungsbüro: 14.30 bis 18.30 geöffnet)

20.30 Schwechat, Schloß Rothmühle, Rothmühlstr.
Premiere 36. Nestroy-Spiele: *Umsonst* (Regie: Peter Gruber)

Sonntag, 29. Juni

9.00 Begrüßung

9.15 Wendelin Schmid-Dengler (Wien, A): Die Tiefe ist vorn. Aspekte der Raumgestaltung bei Nestroy

10.00 Walter Pape (Köln, D): „Alle häuslichen Verhältniss’ der Stadt“: Wirtshaus, Wohnung, Waldpartien und andere Räume im Lustspiel. Bausteine zu einer Poetik des Komödienraums

Diskussion und Pause

11.00 *Umsonst*: Diskussion über Stück und Aufführung

14.30 Otmar Nestroy (Graz, A): Zum Landschaftsbegriff und ‚Raumerlebnis‘ aus geographischer Sicht

15.30 **Exkursion**, Leitung: Wolfgang Häusler (Wien, A): Regional- und Weltgeschichte am Rande der Stadt. Ein Rundgang zu den historischen Stätten Schwechats.

Montag, 30. Juni

8.30 Marion Linhardt (Bayreuth, D), Arnold Klaffenböck (Strobl, A): Stadt – Vorstadt – Land: Wiener und Londoner Perspektiven

9.15 Thomas Markwart (Berlin, D): Die imaginäre Stadt – Toposveränderungen in Nestroys *Einen Jux will er sich machen*

9.45 Cornelia Ortlieb (Berlin, D): Im Zwischenraum des Textes. Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* und die Kunst des Kommentars

Diskussion und Pause

11.00 Karin S. Wozonig (Hamburg, D): Betty Paoli und die schönen Frauen

11.30 Ulrike Tanzer (Salzburg, A): „Den wenigen Dramen [...] fehlt nichts als – die Hand des Mannes“ (Alexander v. Weilen). Die Dramatikerin Marie von Ebner-Eschenbach

- 15.00 Roman Lach (Berlin, D): Zwischen Enthusiasmus und Enttäuschung – Ferdinand Raimunds Briefe an Antonie Wagner
 15.30 Fred Walla (Newcastle, AUS): Raimunds und Nestroys Briefe als Quelle der Biographie
 16.00 Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck, A): Nestroy als Briefschreiber

Diskussion und Pause

- 17.00 Marina B. Gorbatenko (St. Petersburg, RUS): Dramaturgische Experimente von Oskar Kokoschka und ihr Ursprung in der Wiener Volkskomödie
 17.30 Bettina Rabelhofer (Graz, A): „Die Liebe ist ein Monstrum“ – Die groteske Poetik in Franzobels Stück *Wir wollen den Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie*
 20.00 Lesung: Herbert Rosendorfer
 Einführung: Walter Obermaier (Wien, A)

Dienstag, 1. Juli

- 8.30 Beatrix Müller-Kampel (Graz, A): Kasperl. Eine kleine Soziologie der Lustigen Figur im 19. Jahrhundert
 9.00 Matthias Mansky (Wien, A): Tobias Philipp von Gebler: Ein Staatsmann als Dramatiker
 9.30 Mathias Spohr (Zürich, CH): „Umsonst“ – Nestroy und die Vanitas-Thematik in der europäischen Kulturgeschichte

Diskussion und Pause

- 10.30 W. Edgar Yates (Exeter, GB): „Die talentvolle Gattin des Directors“: Margaretha Carl zwischen Hugo und Vaudeville
 11.00 Franz Schüppen (Herne, D): Naturdarstellung in Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*
 11.30 Maximilian Aue (Emory, USA): Inszenierte Absichtslosigkeit. Zur Funktion des Furlani in Hugo von Hofmannsthal's *Der Schwierige*

FORUM: FUNDE – FRAGEN – BERICHTE

- 15.00 Matthias Johannes Pernerstorfer (Wien, A): *Hanns-Wurst, der lächerliche Instructor, und Bernardon, das narrische Studentel* und die so genannte „Ariensammlung“. Ein Editionsprojekt des Don Juan Archivs Wien
 15.20 Eszter Kocsis (Budapest, H): Die Figur des Spaßmachers bei Stranitzky und Perinet
 16.00 Mathias Schleifer (Bamberg, D): Nestroy an der Sahnfront. Zu einigen Aspekten von Friedrich Torbergs Nestroyrezeption.
 16.20 Marc Lacheny (Caen, F): Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute
 17.00 Schlußdiskussion

Mittwoch, 2. Juli Abreise

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2007 bis März 2008*Höllenangst* (Burgtheater)*Einen Jux will er sich machen* (Volkstheater)*Tannhäuser* (Volksoper)*Unverhofft* (Theater in der Josefstadt)