

NESTROYANA

28. Jahrgang 2008 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

Herausgeber:
Verein „Internationale Nestroy-Gesellschaft“
Postanschrift: 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:
Univ.-Prof. 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
abgestellt 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 3/4

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

Rechte der Beiträge bei den Autoren

ISSN 1027-3921

Erschienen 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

Curt Stenvert: Nestroyanisch	109
Simon Bunke: „Die Buschmenschen sollen nach rohem Fleisch lüstern seyn.“ Zur Konstruktion von Alterität im Wiener Volkstheater um 1820	110
W. Edgar Yates: Ein Blatt aus Nestroys Werkstatt. Nachtrag zum Band Stücke 22 der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe	123
Herbert Herzmann: Johann Nestroy als kritischer Realist	126
Martin Stern: Sowohl als auch. Über Nestroys Affinität zur Tragikomik	136
Gertrude Gerwig: Bewundert viel und viel gescholten. Glücklose Nestroy-Aufführungen in Berlin im 19. Jahrhundert	146
Rainer Theobald: „Nur nicht zu ultraliberal!“ Drei Briefe von M. G. Saphir, aus den Handschriften mitgeteilt	154
W. Edgar Yates: „Die talentvolle Gattin des Directors“: Margaretha Carl zwischen Hugo und Vaudeville. Mit einem unveröffentlichten Brief Margaretha Carls	162
Jürgen Hein: Raimund und Nestroy im „Fronttheater“	182
Oskar Pausch: Oskar Kokoschkas Raimundinszenierungen am Wiener Burgtheater. Korrespondenzen mit Lois Egg im Österreichischen Theatermuseum	186
Buchbesprechungen	202
Johann Nestroy: <i>Sämtliche Werke. Nachträge I und II</i> , hg. von W. Edgar Yates und Peter Haida (Herbert Herzmann)	202
<i>Nestroy für Boshafte</i> . Ausgewählt und mit einem Nachwort von Peter Cardorff (Gottfried Riedl)	206
<i>Quodlibets of the Viennese Theater</i> , hg. von Lisa Feurzeig und John Sienicki (Peter Branscombe)	208
Volker Klotz: <i>Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette</i> . 4. Aufl., aktualisiert u. erweitert (Jürgen Hein)	209
In memoriam Gerhard Renner (Walter Obermaier)	213

Berichte	217
Raimund-Symposium Herbst 2007 (Wien) (Walter Obermaier)	217
Nestroy-Kolloquium Bad Ischl (Ulrike Tanzer)	218
Johann-Nestroy-Ring der Stadtgemeinde Bad Ischl für Peter Turrini (Ulrike Tanzer)	219
Aus den Begrüßungsworten von Prof. Dr. Heinrich Kraus	221
Internationale Nestroy-Gespräche 2008 in Schwechat bei Wien (Jürgen Hein)	222
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April bis Oktober 2008	227
Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe	228
Anschriften der Autoren und Autorinnen des 28. Jahrgangs	230
Call for Papers: 35. Internationale Nestroy-Gespräche 2009	231

BURGTHEATER

Anfang 19.30 Uhr **Donstag, den 17. April 1962** **Anfang 19.30 Uhr**

Bei aufgehobenem Abonnement Erhöhte Preise

Neu einstudiert und in Szene gesetzt

DIE GEFESSELTE PHANTASIE

Zauberspiel in sieben Bildern von Ferdinand Raimund

Musik: Wenzel Müller

Apollo	Jürgen Wilke		
Die geistliche Phantasia	Johanna Mias		
Vesta	Hugo Gutschick		
Atropatia	Hanns Obermaier		
Hermione, Königin der Halbinsel Flora	Sanja Sutter	Nachtigall, Hartmut von Wien	Hermann Thang
Osli, ein Hötling	Josef Krastel	Ein Fremder aus Linn	Richard Eder
Mak, Hofnar	Heinrich Schwegler	Der Wirt zum Hahn	Viktor Braun
Deutscher Holpoet	Andreas Wolf	Ein Bauer	Hannes Schall
Erster Dichter	Herrn Eiböckig	Ein Schuster	Josef Wichtl
Zweiter Dichter	Gerald Waldweg	Ein Spengler	Walter Stenwall
Affidatio, Obermeister des Apollo	Helmuth Janitsch	Ein Rechner	Rudolf Barry
Ein anderer Preser	Ernst Gegenbauer	Willigang Gause	
Amplo, Hirt der Lilienhecke	Willigang Gause		

Zaubergesetz: Hermiones Hofnar, Dichter und Volk auf der Halbinsel Flora, Wirtshauskassie in Wien

Rege: Hans Thöniß
Dekoration und Kostüme nach Entwürfen von Oskar Kokoschka
Musikalische Einrichtung und Leitung: Alexander Steinbacher
Choreographische Mitarbeit: Dorothea Hubert
Technische Einrichtung: Sepp Norberg
Das Lied des Narren: Alexander Steinbacher

Nach dem vierten Bild eine größere Pause

Das Publikum wird gebeten, den Vorstellungen der Bundestheater in einer dem Anlaß entsprechenden Kleidung teilzunehmen

Kasseneröffnung 18.30 Uhr Anfang 19.30 Uhr Ende 21.30 Uhr

Mittwoch	18. April: Das goldene Vließ. Im Abonnement X Gruppe, Beschränkter Kartenvorverkauf	Freitag	20. April: Geschloß
Donnerstag	19. April: Die gefesselte Phantasia. Im Abonnement XVIII Gruppe, Beschränkter Kartenvorverkauf	Sonntag	21. April: Der alte oder Die Neue Opern. Erhöhte Preise (Anfang 19.30 Uhr)
	(Anfang 19.30 Uhr)	Montag	22. April: Die gefesselte Phantasia. Erhöhte Preise (Anfang 19.30 Uhr)
		Dienstag	23. April: Ein anderer Sack. Erhöhte Preise (Anfang 19.30 Uhr)

KARTENVORKAUF für das Burg- und Akademietheater an der Kasse der Bundestheater, Staatsoper, Opernhaus 3. Kassendirektor: Wochenanfangs durchgehend von 9 bis 17 Uhr, sonntags von 9 bis 12 Uhr für die jeweilige Abendvorstellung und abends im Burgtheater eine Stunde. In Akademietheater eine halbe Stunde vor Beginn. Der Kartenvorverkauf beginnt jeweils vier Tage vor der Vorstellung. Telefonische Auskunft: 32 96 41

Druck: AGS-DRUCK, III. Raster, Bahnstraße 21-23

Plakat der Premiere *Die gefesselte Phantasia* am 17. April 1962 im Burgtheater, Wien (vgl. S. 186–201)

Curt Stenvert

NESTROYANISCH

Wenn Se
heite in
a Lampngschäft
schaun tuan
denkns dran:
Früher
hat s
Glasbläser
oda gar
Glaskunstbläser
oda gar
Kunstglasbläser
gebn!
Aba heit
gibts nur
Kunsthärza
im bestn Fall
Harzkunstgiessa!
Lebn ma net
in ana
kunstverharztn
kunsthärzverseichtn
Zeit?
Vollgstopft mit
kunsthärzign
Kunsthärzbleamaln
und allas aus
Hong Gong!

Curt Stenvert (* 1920 Wien, † 1992 Köln)

Aus dem Band

Curt Stenvert: *Gedichte aus Wien und andere Texte* (Umschlagtitel: *Wien und die Wiener und andere Texte*). Herausgegeben und mit einem Nachwort von Jürgen Hein (Edition Milo, Bd. 12). ISBN: 978-3-901749-71-1. Wien: Lehner 2008, S. 38.

Simon Bunke

**„Die Buschmensen sollen nach rohem Fleisch lüstern seyn.“
Zur Konstruktion von Alterität im Wiener Volkstheater um 1820**

Für Fragen nach der theatralen Konstruktion von ‚Alterität‘ und deren Funktion ist das Wiener Volkstheater vielleicht besonders gut geeignet: nicht nur weil derartige auf ein breites Publikum ausgerichtete Stücke vielleicht deutlicher als andere Texte auf Veränderungen in kulturellen Alltagserfahrungen reagieren, sondern auch weil für das Wiener Volkstheater extensive Parodie-Tätigkeiten und Illusionsbrechungen konstitutiv sind, die dann derartige Modellierungen des ‚Anderen‘ oder ‚Wilden‘ in ihrem Konstruktionscharakter ausstellen. Dem soll im Folgenden anhand zweier Stücke um 1820 etwas nachgegangen werden: anhand von Adolf Bäuerles *Aline oder Wien in einem anderen Welttheile* (1822) und von Karl Meisls *Die Buschmensen in Krähwinkel* (1819). Denn beide Dramen sind nicht nur aufschlussreich für den Diskurs des ‚Wilden‘ um 1820, sondern lassen zudem größere Kontexte erkennen, in die dieser Diskurs eingebettet ist: einerseits bei Bäuerle die kulturelle Selbstvergewisserung im Medium des orientalistischen Zauberspektakels, andererseits bei Meisl die paratheatralen Substrate des ‚Wilden‘.

Zunächst zu Adolf Bäuerles „Volks- und Zauberoper“ *Aline, oder Wien in einem anderen Welttheile*,¹ die 1822 im Leopoldstädter Theater in Wien uraufgeführt wurde. Wie bereits der Titel andeutet, greift Bäuerle damit den populären, schon mehrfach bearbeiteten Aline-Stoff auf, der aus dem 18. Jahrhundert stammt und dort auf die Erzählung oder „Conte philosophique“² *La reine de Golconde* (1761) von Stanislas-Jean de Boufflers (1738–1815) zurückgeht, die von dem Schicksal einer jungen Hirtin, Aline, handelt: Der jugendliche Ich-Erzähler trifft auf einer Jagd die vierzehnjährige Aline, es kommt zu einer ersten Annäherung, doch durch äußere Umstände kann sich diese Liebe nicht entfalten. Viele Jahre später vershlägt es den Ich-Erzähler in das indische Königreich Golkonda, wo er überraschenderweise Aline wiedersieht, die dort nach mehreren Irrfahrten zur Königin aufgestiegen ist. Der Ich-Erzähler muss jedoch bald fliehen und reist mehrere Jahre durch die Welt. Das Ende der Geschichte führt

1 Adolf Bäuerle, *Aline, oder Wien in einem anderen Welttheile*, in: ders., *Komisches Theater*, 6 Bde., Pesth 1820–1826, Bd. 6 (1826), S. 5–112; Nachweise nach dieser Ausgabe mit der Sigle AL im Text.

2 Vgl. dazu Thomas M. Kavanagh, ‚Bouffler’s *La Reine de Golconde* and the *Conte philosophique* as an Enlightenment Form‘, *French Forum* 23 (1998), S. 5–23.

die beiden Liebenden wieder zusammen, da die alte Frau, der der Ich-Erzähler diese Geschichte erzählt hat, in Wirklichkeit Aline ist.

Während bei Boufflers also die Episode in Golkonda nur einen der vier Handlungsabschnitte darstellt, beschränkt sich Bäuwerles Drama ganz auf diesen exotistischen Schauplatz: Folglich wird hier nicht nur die Vorgeschichte erst im Handlungsverlauf nachgereicht, sondern auch das Stück mit der Zusammenführung des Paares Aline und Graf Carl in Golkonda beschlossen. Weitere Unterschiede betreffen das Figurenpersonal, das hier – vergleichbar mit Mozarts *Entführung aus dem Serail* – ein hohes und ein niedriges Paar aufweist: Aline und Graf Carl auf der einen, Bims und Zilli auf der anderen Seite. Vor allem enthält das Stück aber ausgiebige Zauberszenen über Wien, die durch Alines Zauberkräfte motiviert werden, die diese von der Schutzgöttin Golkondas, Lissa, verliehen bekommen hat.

Wie wird nun in dieser „Zauberoper“ Alterität konstruiert? Grundsätzlich fällt eine deutliche Unschärfe bei der Zeichnung von Golkonda und seiner ‚wilden‘ Bevölkerung auf: Obwohl es sich dabei um ein wirklich existierendes Königreich im Süden Indiens handelt, das schon seit dem 17. Jahrhundert durch Reiseberichte dokumentiert und auch im *Zedler* und anderen Nachschlagewerken recht ausführlich dargestellt wurde,³ erscheinen bei Bäuwerle Aspekte des Indischen immer wieder von allgemeineren orientalistischen Elementen durchkreuzt. So wird etwa Alines Palast „im indianischen Geschmacke“ (AL 7) eingerichtet; es treten „Indianer als Tänzer“ (AL 41) auf; Zaire ist im „indianischen Costüm“ (AL 43) als „indisches Mädchen gekleidet“ (AL 48); es werden „ostindische Ribiseln“ (AL 13) erwähnt; und insgesamt wird zweimal Golkonda ausdrücklich in „Ostindien“ (AL 15, 67) verortet.

Andere Stellen jedoch deuten eher auf einen *islamischen* Staat hin: Nicki trägt einen „Turban“ (AL 14); einer der Golkonder heißt „Osmin“ (AL 11) erneut wie in Mozarts *Entführung*; bei einer Triumphszene wird „[t]ürkische Musik“ (AL 28) gespielt; Wampelino und Hagar rufen immer wieder „Allah“ an (AL 10, 11, 87, 105); es ist von einem „Harem“ die Rede (AL 91, 93). Schließlich gibt es noch zahlreiche Momente eines nur vagen, undefinierbaren ‚Orientalismus‘: Für den Europäer Bims sind die Golkonder nur „Hottentotten“ (AL 85); es ist die Rede von „orientalischen Sitten“ (AL 12), auch von ‚orientalischer Grausamkeit‘ (vgl. AL 106); Alines Thron erscheint „nach orientalischer Sitte“ (AL 7) verziert; Wampelino lässt sich auf einem „Ottomane“ (AL 8) nieder; einmal kommt ein „Palmenwald“ (AL 10) in den Blick; manche Personen erscheinen „in orientalischer Kleidung“ (AL 12) und haben „Federn im Kopfputz“ (AL 50); Zilli wird als „afrikanische Fürstinn“ (AL 32) bezeichnet; und schließlich finden sich unter den Dienern viele „Mohren“ bzw. „Neger“ (AL 6 passim) und „Sclaven“ (AL 6).

3 Vgl. William Harrison Moreland (Hg.), *Relations of Golconda in the early seventeenth century*. London 1931; Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* [...], Halle, Leipzig 1735 (Reprint: Graz 1994), Bd. 11, Sp. 96–99.

Ein Satz von Bims trifft diese kulturelle Unschärfe wohl recht gut: „Mohren, Kannibalen, Hottentotten, Baschkiren und Artischocken“ (AL 102; vgl. auch AL 85). Insofern ist der Titel durchaus programmatisch, wenn er davon spricht, dass es um „Wien in einem *andern Welttheile*“ (AL 5; meine Hervorh.) geht. Allerdings ist dieser Handlungsort keineswegs beliebig, wenn man den Text vor den Zensurvorschriften der Zeit liest, die Einschränkungen wie die folgende formulieren: „Stoffe oder Karacktere, wodurch ganze Nationen, besonders die freundschaftlichen, gemißhandelt oder als lasterhaft dargestellt werden, können nicht passirt werden. Nie muß der Tadel auf ganze Nationen [...] fallen; überall muß er nur auf das persönliche Laster [...] gebracht werden“.⁴

Wichtiger als diese diffuse kulturelle Verortung ist jedoch die Tatsache, dass die Fremdheit der Golkonder selbst schon weitgehend getilgt ist und sie als ‚europäisiert‘ erscheinen. Besonders deutlich wird dies an der Zweiteilung des Golkonder Figurenpersonals: Lediglich zwei Figuren, Wampelino und Hagar, verkörpern noch so etwas wie agonale Fremdheit. Als Vertreter der entmachteten alten Elite stehen sie für die topische ‚orientalische Grausamkeit‘ ein, die vormals in Golkonda geherrscht hat: Sie sehnen sich nach der früheren „barbarische[n] Strenge“ (AL 8), wollen wie früher „einem elenden Neger Nasenstüber geben“ (AL 8) und deshalb „alle Ausländer hier vernichten“ (AL 10). Daher beklagen sie auch, dass Aline die Grausamkeit der orientalischen Gesetze aufgehoben bzw. gemildert hat (vgl. AL 18).

Freilich werden beide Figuren trotz ihrer ‚Wildheit‘ von Anfang deutlich komisiert, etwa durch ihre Namen: „Wampelino“ lässt an Korpulenz denken, während „Hagar“ eine dürre Gestalt suggeriert. Doch auch ihre Machtlosigkeit wirkt komisch, da dem Zuschauer von Beginn an klar ist, dass sie Aline und ihren Zauberkraften nicht gewachsen sind. Die Zuschauer lachen nicht *mit*, sondern *über* die ‚Wilden‘; wie die Sklaven in der Eingangsszene oder wie Bims in der Verhörsszene am Schluss soll der Zuschauer mit den anderen Figuren diese hilflosen ‚Wilden‘ verlachen. Besonders letztere Szene bekräftigt die Solidarisierung zwischen Publikum und Bims gegen die ‚Wilden‘, steht sie doch in der Tradition der Staberl-Komik, die Bäuerle mit der gleichnamigen Figur in den *Bürgern in Wien* (1813) begründet hat.⁵

Jenen beiden negativen Figuren steht die große Menge der übrigen Golkonder gegenüber, die sich an Alines Herrschaft angepasst haben. Sie werden als eine vergleichsweise dumme⁶ und darum aber besonders leicht und willig formbare Menge gezeigt, die sich daher auch gut in den ausgedehnten Zaubere-

4 Zitiert in: Karl Glossy, „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. I“, *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897), S. 238–340, hier S. 313.

5 Vgl. etwa Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952, S. 690.

6 So erscheint etwa der europäische Barbier Bims zwar als dumm, als eine typische Töpel-Figur, doch „hier zu Land [in Golkonda] g’hört er noch unter die G’scheiden“ (AL 13).

reien für die Verkörperung von Österreichern eignen. Zugleich werden sie als positives Gegenbild zu Europa etabliert, sie stehen für Handeln und nicht für leeres Reden: „[Z]um Glück sind wir in einem Lande, wo die Großsprecherey keinen Werth hat. Ja, in Europa, da kommt freylich Alles auf das *Reden* an. Von der Freundschaft wird dort bloß *discurirt*, von der Liebe *declamirt*, von der Rechtschaffenheit *perorirt*, von der Nächstenliebe *phantasirt*“ (AL 19). Allerdings ist diese Praxishäufigkeit der Golkonder durchaus ambivalent; denn kurz nachdem Aline derart die Vorzüge gepriesen hat, heißt es: „Aline sagt ihm [Osmin] einige Worte. Osmin geht, und kommt mit zwey Mohren zurück, die eine Kiste tragen. Man stellt sie nieder, Osmin und die Mohren gehen schweigend ab“ (AL 20). So wird szenisch vorgeführt, was das stumme Handeln und Nicht-Großsprechen der Golkonder wirklich bedeutet: Sie sind die perfekten Diener für die Kolonialherren.⁷

Diese Spaltung Golkondas zwischen den vielen ‚europäisierten‘ und wenigen ‚eigentlichen‘ Wilden zeigt sich besonders deutlich bei der *Religiosität*. Zwar wird Golkonda als indisch-orientalisches Land gezeichnet, weshalb Wampelino auch stets „Allah“ anruft; doch zugleich steht das Land wie auch die Europäer unter dem Einfluss der Göttin Lissa, die *christliche* Konnotationen besitzt: „Ich trenne mich nun wieder von Euch, aber deßhalb zagst nicht, zweifelt nicht, *glaubt* und *hofft*“ (AL 24). Dies erinnert deutlich an das christliche „Glaube, Liebe, Hoffnung“. Nun ist aber Lissa trotz ihrer Allianz mit Aline gerade *nicht* eine europäische Göttin, sondern wird als *einheimische* Schutzgöttin charakterisiert. Dies bedeutet, dass Golkonda *immer schon* einen christlichen Kern in sich getragen hatte, der sich aber durch die alte ‚wilde‘ Herrschaft nicht entfalten konnte. Erst durch Aline kommt Golkonda zu sich selbst, erst durch die Europäer findet das Fremde zu seinem eigentlichen Sein, wobei natürlich im gleichen Zug alles Fremde im Europäischen aufgeht. In der kolonialen Logik des Textes helfen die Europäer also lediglich der fremden Kultur, zu sich selbst, d.h. zu ihrer Bestimmung im christlichen Europa zu kommen.

Die Komisierung der Hilflosigkeit der alten Elite, die Errichtung einer milden Herrschaft durch Versklavung von Teilen der Bevölkerung, die theologische Allianz zwischen Königin und Landesgöttin, die eigentliche Bestimmung Golkondas in einer europäischen Herrschaft und schließlich das Zu-sich-Kommen dieser christlichen Wurzeln durch die Europäer: Mit gutem Grund könnte man hierin eine exemplarische Imagination, wenn nicht gar Rechtfertigung des Kolonialismus sehen.

Nicht nur jene heterogenen Konstruktionselemente, sondern auch der Titel des Stücks lassen nun aber vermuten, dass es dem Text nicht wirklich um Golkonda, sondern um etwas anderes geht: Von Boufflers Golconde verschiebt

7 Weitere Elemente der ‚Wilden‘ sind ihre unpraktische, seltsame Kleidung (vgl. AL 14), ihre Hässlichkeit (vgl. AL 48 f.) und ihr Sprachverhalten, das sich einerseits als ein leicht modifiziertes Deutsch (vgl. v. a. den Dialog Zaire–Bims, AL 48–53), andererseits in ihrem häufigen Schweigen manifestiert (vgl. AL 20).

Bäuerle den Fokus auf „Wien in einem anderen Welttheile“, also auf die ausgedehnten Thematisierungen Wiens. Daher bedeutet die Ankunft von Bims und später Carl nicht bloß die Zusammenführung der beiden Liebespaare, sondern bietet auch Gelegenheit, Fragen über Wien zu stellen, von dem ja Aline und die anderen schon rund fünfzehn Jahre getrennt sind (vgl. AL 15). So soll etwa Bims „von Europa erzählen“ (AL 31) und berichten „Wie sieht es in Wien aus?“ (AL 33), an dessen schöne Umgebungen sich Zilli erinnert:

Noch einmahl die schöne Gegend
 Meiner Heimath möcht ich seh'n,
 Noch einmahl am heitern Ufer
 Uns'rer Donau möchte ich steh'n! [...]
 Und was dort für Menschen leben,
 Ehrlich, bieder, ohne Trug, [...]
 Jaheiha, ja ich he!
 Östreich Vivat und Juhe! (AL 16)

Zugleich aber ist sie bestrebt, sich der Identität Wiens zu versichern, dass es also noch immer so ist *wie früher*: „Aber die Vergnügungen sind doch noch immer dieselben? Die beliebten Gasthöfe, die renomirten Speisen?“ (AL 34). Und das folgende Duett thematisiert dann die Schönheiten Wiens:

Zilli. Was macht denn der Prater, sag' blüht er recht schön,
Bims. Die Bäume schlagen aus, 's ist völlig nicht z'gehen.
Zilli. D'Häuser und Straßen, stehn's kreuz noch und quer?
Bims. 'S ist alles verschönert, man kennts nimmer mehr.
Zilli. Grad auf der Burgbastey war einst ein Zelt?
Bims. Jetzt sind dort zwey Gärten, ein ganz neue Welt!
Zilli und Bims. Das muß ja prächtig seyn, dort möcht ich hin,
 Ja nur ein' *Kaiserstadt*, ja nur ein *Wien!* [...] (AL 34 f.)

Diese sprachlichen Evozierungen Wiens haben auf szenischer Ebene ihre Entsprechung in den Zaubereien von Aline, die dreimal Wien und seine Umgebungen zur Schau stellen. Denn, so Aline: „Die freundliche Schutzgöttin dieses Landes hat mir die Macht gegeben, mir die Lieblingsplätze aus unserem Vaterlande zu zaubern; dort find' ich meine schönsten Stunden, vergesse die Gegenwart, und durchlebe noch einmahl die Vergangenheit“ (AL 21 f.).

Zunächst erscheint „die Umgebung unserer Stadt“, also Wiens, mit der Donau: „Man sieht eine freye Gegend. Es stellt die Donau vor, links der Kahlen- und Leopoldsberg. Im Hintergrunde die weite Aussicht auf den üppigen Strom“ (AL 21). Dies setzt sich dann bei der Ankunft von Carl und Bims fort: „Sobald Graf Karlo und seine Leute mir vorgestellt werden, wird kraft meiner Zaubermacht, die Gegend hier in die schönsten und beliebtesten Umgebungen Wiens

verwandelt – mein sämtliches Gefolge wird nach österreichischer Tracht und Sitte erscheinen [...]“ (AL 38 f.). Aline versetzt sowohl Carl wie Bims nicht nur in die Schauplätze ihrer Jugend, sondern auch in diejenigen, an welchen die jeweiligen Liebesbeziehungen ihren Ausgang genommen haben. Dies ist zunächst die Brühl, dann aber vor allem der Prater; beide Szenen werden mit Golkondern in Wiener Tracht täuschend echt belebt.

Weshalb gibt nun aber der Text diesen Evozierungen Wiens so breiten Raum? Da diese nicht bloß mit dem Heimweh der Figuren erklärt werden können, liegt die Vermutung nahe, dass hier vielmehr weitreichende kulturelle Veränderungen im Spiel sind: Dieses ‚schöne alte Wien‘ wird darum so ausführlich vorgeführt, weil es in den Modernisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts schon zu verschwinden droht. Das Stück hat seinen Fluchtpunkt nicht in den ‚Wilden‘, sondern im Wiener Theaterzuschauer, der sich im Theater seiner eigenen kulturellen Identität versichern will. „Der Normalbürger, der im Sinne der Machthaber der Erhaltung der überkommenen Werte dienen sollte, suchte seine Ventile im Theater, im Rückzug ins Private und in leichter Unterhaltung; [...] Der tatsächlichen Wirklichkeit begegnete man überall anders eher als im Theater. [...] Je weniger es aber im Alltag zu lachen gab, umso lustiger ging es im Theater zu. Da wurde gejodelt, getanzt und gescherzt, so als wäre rundum die Welt in Ordnung.“⁸ Wenn Aline, wie oben zitiert, durch die Zaubereien die Gegenwart vergessen und in der Vergangenheit Wiens leben will, dann gilt dies auch und erst recht für die Zuschauer: Durch den theatralen Wien-Zauber wollen auch sie in den schönen „Lieblingsplätzen“ noch einmal „die Vergangenheit“ durchleben.

Diese Ebene kultureller Veränderungen ist auch im Stück selbst greifbar: Während die Zaubereien Alines möglichst genau das alte Wien reproduzieren sollen, thematisieren die Dialoge das (scheinbar) gegenwärtige Wien, so vor allem das schon zitierte Duett zwischen Bims und Zilli. Hier werden ja durchaus Veränderungen thematisiert, die freilich dadurch abgesichert werden, dass sie Wien noch schöner gemacht haben. Dadurch kann das Stück einen Bezug zu der Alltagserfahrung von Veränderungen auf Seiten der Wiener Zuschauer herstellen, ohne aber zugleich den *bedrohlichen* Charakter eben dieser Veränderungen einbeziehen zu müssen.

Diese Zielrichtung des Stücks auf die alltägliche Erfahrung des Publikums zeigt sich schließlich auch bei den Anmerkungen, die Bäuerle mehrfach für mögliche Bearbeitungen für andere Theater eingefügt hat. Schon das „Wien“ des Titels annotiert er mit: „Diese Piece kann auch heißen: *Berlin, München, Dresden ec. in einem anderen Welttheile*, wie die eingeschalteten Anmerkungen ausführlicher erklären“ (AL 5). Golkonda ist im Grunde nur eine austauschbare

8 Anton Mantler, *Adolf Bäuerle und das Alt-Wiener Volkstheater* (Wiener Stadt- und Landesbibliothek, 201. Wechselausstellung im Wiener Rathaus), Wien 1984, S. 4.

Folie, entscheidend ist der Aufführungsort. Daher heißt es in der Anmerkung zum ersten Wien-Zauber Alines:

Ich finde hier die schickliche Gelegenheit anzumerken, daß dieses Stück ein Local-Stück für alle Bühnen in Deutschland werden kann. Mit wenig Federstrichen sind alle Beziehungen auf Wien in angenehme Beziehungen auf die Stadt, wo es gespielt wird, umzuwandeln. Dann verändern sich auch die Decorationen in die Lieblingsgegenden jenes Locales. (AL 21)

Ganz ähnliche Anmerkungen finden sich auch bei Bims' Aufzählung der „herrschenden Thorheiten“ von Wien,⁹ bei dem Duett von Zilli und Bims¹⁰ sowie bei den Zaubereien von Aline (vgl. AL 66). Das Stück hat seinen Zielpunkt ganz in dem jeweiligen Publikum, das sich in einer Zeit tiefgreifender Veränderungen noch einmal seiner „Lieblingsgegenden“ versichern will.

Mit Karl Meisls Posse *Die Buschmensen in Krähwinkel* (1819)¹¹ verschiebt sich die Perspektive merklich: Der Schauplatz des Exotismus ist hier kein fernes Königreich, sondern die deutsche Provinz der ‚Kleinstädter‘. Schon der Titel signalisiert, dass sich Meisls Stück in die im 19. Jahrhundert überaus populären ‚Krähwinkliaden‘ einreihet, die seit Kotzebues *Die deutschen Kleinstädter* diesen Ort zur satirischen Bloßstellung der provinziellen Beschränktheit und Titelsucht seiner Einwohner verwenden. Meisls Posse konzentriert sich indes vor allem auf zwei Momente der Vorlage: einerseits auf den Handlungskern, dass der Protagonist Carl mit einem Konkurrenten um Klärchen, das Mündel des Bürgermeisters, kämpfen muss, andererseits auf die Entlarvung der Dummheit des Bürgermeisters. Beide Momente werden nun wesentlich über die titelgebenden Buschmensen verhandelt, die neu hinzukommen.

Mit diesem Element der Buschmensen gibt Meisl dem Krähwinkel-Stoff eine unmittelbare Aktualität, waren doch Ende 1819 in Wien tatsächlich einige ‚Buschmensen‘ aus Brasilien als exotische Attraktion zu sehen. Diese wirklichen, in der „Jägerzeile produzierten Neuholländer“¹² und die von ihnen ausge-

9 Vgl.: „Auch diese Rede, welche eine gute Wirkung macht, muß nach der Stadt, den herrschenden Thorheiten und nach den Nahmen der Plätze und Hausschilder, aber durch geübte Hand, und durch einen volkswitzigen Kopf, so wie alle nachstehenden Lieder und Örtlichkeiten abgeändert werden“ (AL 33).

10 Vgl.: „Wenn diesem Liede beziehende Texte nach der Stadt eingelegt werden, wo das Stück gespielt wird; wenn die komischen Eigenheiten und drolligen Tagsbegebenheiten jeder Örtlichkeit vorkommen und der patriotische Refrain: es ist nur eine Königsstadt, nur ein Berlin ec. oder: Dort möcht ich seyn, nur ein München oder Dresden allein: muß der Effect, wie in Wien entsprechend seyn“ (AL 36).

11 Vgl. Karl Meisl, *Die Buschmensen in Krähwinkel*, in: ders., *Theatralisches Quodlibet*, 10 Bde., Pesth 1820–1825, Bd. 5 (1820), S. 221–256; Nachweise künftig unter der Sigle *BM* im Text.

12 *Wiener Zeitschrift für Kunst, Theater und Mode*, 20. Jänner 1820 (Nr. 9), S. 71.

löste exotische Schaulust waren nicht nur der Anlass für Meisls Krähwinkliade, sondern hatten eine ganze Reihe von Buschmenschen-Dramen zur Folge, so etwa von Karl Steiner oder Alois Gleich; von diesen wird noch die Rede sein.

In Meisls Stück nun stehen diese Buschmenschen insofern im dramaturgischen Zentrum, da der Bürgermeister die Hand Klärchens nur demjenigen geben will, der ihm einen Buschmenschen beschaffen und so Krähwinkel weithin berühmt machen kann. Anstatt nun aber wie sein Nebenbuhler Sperling nach ‚echten‘ Buschmenschen zu suchen, entschließt sich Carl zu Beginn des Stücks, aus der Dummheit der Krähwinkler Kapital zu schlagen: Zusammen mit Purzel, der eine Truppe Komödianten leitet, überredet er den reisenden Schustergesellen Trampel, einen ‚echten‘ Buschmann für die Krähwinkler zu verkörpern. Der weitere Text handelt dann von den Vorbereitungen für diese ‚Inszenierung‘ des Buschmenschen, von dem Spektakel der Vorführung selbst und schließlich von der Aufdeckung des ‚Betrugs‘, also dass der Buschmann nur gespielt war.

Dies bedeutet auf der einen Seite, dass der Text von Anfang an mit einem deutlichen Wissensgefälle operiert: Während der Bürgermeister die ‚Wilden‘ – der Buschmann Trampel wird durch eine Buschfrau und „Neger“ ergänzt – für echt hält, weiß der Zuschauer immer um den wahren Charakter der Buschmenschen. Aus diesem Wissensvorsprung bezieht das Stück einen Großteil seiner Komik. Auf der anderen Seite ergibt sich aus dieser Potenzierung des Theatralen – ein Schauspieler spielt Trampel, der wiederum einen Buschmenschen spielt, wobei diese gespielte ‚Wildheit‘ den Krähwinklern gegenüber aber als ‚authentisch‘ erscheinen soll – eine im Vergleich zu Bäuwerle konkretere Thematisierung der Eigenschaften des ‚Wilden‘, muss doch die Buschmenschen-Rolle erst mit Trampel einstudiert werden. Damit werden nicht nur die Konstruktion von Alterität und deren Merkmale ausgestellt, sondern es treten auch die Klischees des ‚Wilden‘ überdeutlich hervor, da diese ja auf die dummen Krähwinkler gemünzt sind.

Im Gegensatz zu Bäuwerle kommt bei dieser Konstruktion nun kaum die kulturelle Herkunft der ‚Wilden‘ in den Blick; nur einmal ist von „Neuholland“ (BM 245) und damit von der Herkunft der realen Wiener ‚Buschmänner‘ die Rede, während sonst den Buschmenschen wie selbstverständlich einige „Mohren“ beigeordnet werden. Denn wegen der theatralen Dopplung liegt der Schwerpunkt auf dem performativen Aspekt von ‚Wildheit‘: auf ihrer möglichst überzeugenden Vorführung. Wichtigstes Merkmal ist dabei das *Sprechen*, ein fast unverständliches Sprechen: Trampel als Buschmann hat „nie deutlich reden gehört, du gibst also keine Antwort, sie mögen zu dir sagen, was sie wollen“ (BM 245 f.). ‚Wildes‘ Sprechen ist ein ‚undeutliches Sprechen‘, ein stark verfremdetes Deutsch: „dalket muß es seyn“ (BM 246), also ein ‚dummes Gerede‘.¹³ Daher realisiert es sich über nur wenige Elemente: Zum einen werden immer

13 Vgl. Richard Reutner, *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy*, Frankfurt a. M. u. a. 1998, S. 266.

wieder sinnlose Floskeln wie „daja para“ wiederholt und zum anderen mit verballhornten deutschen Wörtern versetzt: „singa, mussa, singa – mich bezabla daja para“ (BM 247). Das gleiche gilt für das Singen: „Nur recht wild, je wilder desto besser der Gesang“ (BM 246).

Das defizitäre Sprechen wird durch die Betonung von Körperlichkeit und Sinnlichkeit ausgeglichen: „Essen, trinken, rauchen, singen, tanzen, und wenn just wo was liegen bleibt, es einstecken“ (BM 226). Da die ‚Wilden‘ Buschmenschen die zivilisierte Kulturtätigkeit des Kochens nicht kennen, essen sie ihr Fleisch roh.¹⁴ Dies steigert sich später sogar zum Motiv des Kannibalismus, sichtbar bei Klärchens Angst vor dem Spektakel: „Aber die Buschmenschen sollen nach rohem Fleisch lüstern seyn. / *Bürgermeister*. / Ja, nach Ochsenfleisch – wie man sagt, dann hätten wir weit eher etwas zu befürchten als du.“ (BM 251) Ein weiteres gängiges Element des Orientalismus ist die *Trunksucht*: „Bekannter Maßen sind diese Leute entsetzlich dem Trunke ergeben, und bey unsern vielen Herumziehen in Deutschland, hat er sich gerade dieses Wort [eine Halbe Bier] gemerkt“ (BM 255). In diesem Sinne sagt auch Trampel: „[Der Branntwein] ist mir schon ’s liebste Stuck, in dem soll mich g’wiß ein jeder für ein rechten Buschmann halten – so ofts Flaschel leer ist, fang ich ein Mordlärm an, und gib kein Fried’ bis mir der Bürgermeister selber ein’n hohlt“ (BM 248).

Weiterhin sind die ‚Wilden‘ gewalttätig („Mordlärm“), roh, dumm und ungebildet: So könnte Trampel schon wegen seiner Dummheit „ein natürlicher Buschmann seyn“ (BM 247), während ihn auch sein fehlender Kunstsinn in die Nähe der ‚Wilden‘ rückt: „[D]as ist eine Vieharbeit [Trampel abzurichten] sag ich ihnen, so ein Mensch hat keinen Kunstsinn, er dürft ein wirklicher Buschmann seyn“ (BM 244). Ihre *Religion* schließlich ist von einer absonderlichen Fremdheit, die jedoch durch den komischen Bezug auf Krähwinkel bzw. dessen Bürgermeister relativiert wird: „Nun sollen Sie sehen, wie Sie ihr Götter verehren; sie bethen einen Ochsenkopf an, es ist aber keiner vorhanden, wenn nun jemand den seinigen herliehe, damit sie einen Gegenstand ihrer Verehrung vor sich hätten. / *Bürgermeister*. / Sie sollen meinen Kopf anbethen. / *Flink*. / Dara Ochsa kopfa dara“. (BM 254 f.) – Insgesamt manifestiert sich die ‚Wildheit‘ der Buschmenschen in homologen Strukturen der ‚Wildheit‘: ‚wildes‘ Aussehen, ‚wilde‘ (d. h. unverständliche) Sprache, ‚wildes‘ (d. h. rohes, kannibalisches) Essen, ‚wildes‘ (d. h. exzessives) Trinken und eine ‚wilde‘ (d. h. groteske) Religion.

Gleichwohl kommt auch hier den ‚Wilden‘ keine wirkliche Eigenbedeutung zu, auch Meisls Stück geht es in erster Linie nicht darum, Alterität zu inszenieren oder gar zu reflektieren. Vielmehr sind die ‚Buschmenschen‘ in zweierlei Hinsicht nur Mittel für andere Zwecke. Zunächst dienen sie dazu, die Dummheit der Krähwinkler, besonders des Bürgermeisters, zu entlarven. Er bezeichnet

14 Auf den Wunsch des Bürgermeisters, „nur die Buschmenschen an mein Herz“ (BM 238), entgegnet Purzel: „Ich deprezire, das könnte gefährlich werden, sie essen rohes Thierfleisch [...]“ (BM 238).

sich als „Oberhaupt dieser Wilden“ (BM 229), hat „gar keinen Geschmack“ (235), bevorzugt ein „dunkel[es] und glücklich[es]“ Volk (BM 236), ist als Bürgermeister nur ein Komödianten-Direktor (BM 237) und nennt sich einen „Ochsen“ (BM 251), den die ‚Wilden‘ anbeten sollen (BM 254 f.). Der Zuschauer soll in den Buschmenschen die (fingierte) Kulturgrenze sehen, an der die ‚zivilisierte Welt‘ endet; sie stellen sozusagen ein Kulturminimum dar, das vom Bürgermeister immer wieder mühelos nach unten hin unterschritten wird.

Zugleich und vor allem macht der Text aber durch die Buschmenschen und ihren Status zwischen ‚echten‘ und nur ‚gespielten Wilden‘ die paratheatralen Kontexte sichtbar, aus welchen das Theater des frühen 19. Jahrhunderts seine Imaginationen von ‚Wildheit‘ bezieht. Das Spektrum reicht von einer Art Tiergarten über Museum und Raritätenkammer bis hin zu Jahrmarktsspektakel und schließlich dem eigentlichen Theater. Der Bürgermeister imaginiert sich zunächst eine „wilde Colonie“ mit den Buschmenschen:

Ich habe, wie bekannt eine Insel in dem Teiche des gemeinen Gartens angelegt, dorthin verpflanz ich sie, dort sollen sie wohnen und sich mehren, in wenig Jahren haben wir eine wilde Colonie, die alles Wild, das unsere Äcker verwüstet, roh’ aufzehrt, ich das Oberhaupt dieser Wilden – vielleicht einst ihr König! (BM 229)

Da sich Krähwinkel ja insgesamt stark an der „Residenz“ orientiert, könnte man hier vielleicht an einen Tiergarten denken, wie er etwa in Wien schon seit 1752 mit dem kaiserlichen Tiergarten Schönbrunn vorhanden war. Zugleich aber soll diese „Colonie“ dem Krähwinkler „Musäum“ zugeordnet werden; unter anderen „Seltenheit[en]“ wie „zwey Kröpfe[n] in der Größe eines Berges“, einem „Esel von außerordentlicher Schönheit“ oder einer „Probe vom starken Nordwind in einer blechernen Flasche“ (BM 228) sollen dort auch die Buschmenschen ausgestellt werden: „Nach diesen Buschmenschen lechzt meine Seele, nun soll unser Musäum das erste von Deutschland werden; lang hat man an uns verzweifelt – jetzt haben wir das große Loos gewonnen“ (BM 238).

Wenn es also das Ziel des Bürgermeisters ist, durch die Buschmenschen „das Musäum zu Krähwinkel mit Raritäten zu versorgen“ (BM 225), dann wird damit schon deutlich, dass dieses „Musäum“ weniger den Charakter eines modernen naturkundlichen Museums hat, sondern eher einem seiner Vorläufer, dem freilich schon weitgehend anachronistischen *Kuriositätenkabinett*, gleicht.¹⁵ Da das Krähwinkler Museum ausdrücklich an ein Kabinett in Wien angebunden wird,¹⁶ könnte man hier auch an ein Zur-Schau-Stellen von ‚Wilden‘ denken, etwa an

¹⁵ Vgl. Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1998.

¹⁶ Vgl.: „Aus Wien schrieb er [Sperling], daß er sogar Hoffnung hat, Buschmenschen nach Krähwinkel zu verschaffen“ (BM 225). Und Purzel kann „sie [die ‚Wilden‘] nur einmahl zeigen [...], denn morgen führt die dieser Herr in die Residenz, wo sie für das Kabinet bestimmt sind“ (BM 238).

den Afrikaner Angelo Soliman, der im späten 18. Jahrhundert nach seinem Tod ausgestopft und in einem Wiener Museum öffentlich ausgestellt wurde.¹⁷

Die eigentliche Vorführung der Buschmenschen schließlich oszilliert zwischen Theater und Spektakel. Zwar findet sie auf einer Theaterbühne statt und wird durch eine Theatertruppe in Szene gesetzt, aber zugleich hat diese Aufführung für die Krähwinkler den Charakter einer *Jahrmarktsensation*: „Die nähmlichen [Buschmenschen], ich habe sie hier an meinem präsenten Freund unter der Bedingniß verkauft, sie noch in Krähwinkel sehen lassen zu dürfen“ (BM 237). Die Buschmenschen sind eine Ware („verkauft“), die vor einem staunenden Publikum ausgestellt wird („in Krähwinkel sehen lassen“). Und ausdrücklich kündigt Purzel an: „das Spectakel wird sogleich beginnen“, das neben den Buschmenschen auch einen „Tanz von afrikanischen Kindern“ darbietet (BM 252). Gerade weil die Krähwinkler einen ‚echten‘ Buschmann sehen wollen, hat auch Klärchen Angst vor deren Kannibalismus.

Mit diesem Oszillieren zwischen Jahrmarktsensation und Theateraufführung verweist der Text auch hier zurück auf den realen Exotismus seiner Entstehungszeit, auf die bereits erwähnten, um 1819/20 in Wien ausgestellten „Neuholländer“. Denn zum einen wurden auch diese den Bürgern als ein Spektakel präsentiert, mit ‚wilden‘ Tänzen und Schaukämpfen;¹⁸ hierauf kann man das Tanzen der Krähwinkler Buschmenschen wohl direkt beziehen. Zum anderen aber behandelt Meisls Text diese Buschmenschen ja gar nicht als wirkliche, sondern als lediglich *gespielte* Exoten. Genau diese bloß theatralen ‚Wilden‘ waren nun aber ebenfalls im Wien der Zeit zu sehen, und zwar in jenen anderen Theaterstücken, die um 1819/20 aus dem Spektakel der Neuholländer Kapital zu schlagen versuchten: so etwa das am 21. Jänner 1820 uraufgeführte Stück *Der Buschmann* von Alois Gleich, vor allem aber Karl Steiners *Die Buschmenschen in Tripstrill*, das rund zwei Wochen vor Meisl am 18. Dezember 1819 im Josefstädter Theater gegeben wurde und auf das sich – soweit es die spärlichen Quellen nahelegen – Meisl bezieht.¹⁹ Entscheidend ist nun, dass die Buschmenschen von diesen Stücken – so eine zeitgenössische Notiz – „als Lockpfeife benutzt“²⁰ werden und dem Publikum genau das, was es draußen „in der Jahrmarktsbude“ sehen konnte, nun auf der Bühne „lebendig nachgebildet“ wird.²¹ Gründet sich nun also auch Meisls Stück in dieser ‚Wilden‘-Begeisterung des Wien der Zeit, so geht er doch insofern über die anderen Stücke hinaus, als er zudem den Zusammenhang zwischen exotischem Spektakel und gespielten Buschmenschen reflektiert und vorführt. Wo etwa Steiners Stück die Buschmenschen lediglich auf die Bühne bringt und ein Schauspieler also – so erneut

17 Vgl. dazu Volkmar Braunbehrens, *Mozart in Wien*, München 1988, S. 97–100.

18 Vgl. *Fremde Völker – fremde Tiere: exotische Artisten und Tiere in Wien 1772–1935*, Wien 1987.

19 Vgl. dazu Rommel (Anm. 5), S. 841.

20 *Wiener Zeitschrift für Kunst, Theater und Mode*, 20. Jänner 1820 (Nr. 9), S. 71.

21 *Wiener Zeitschrift für Kunst, Theater und Mode*, 3. Februar 1820 (Nr. 15), S. 120.

ein Kritiker – „mit hinreißender Täuschung das in Wien anwesend gewesene Original [d. h. den wirklichen Buschmenschen] *copirt*“,²² da stellt Meisl in seinem Stück genau diesen Rückgriff des Theaters auf zeitgenössische Jahrmarktsattraktionen als Mechanismus aus: Bei Meisl spielen Leopoldstädter Schauspieler die Mitglieder einer Schauspielertruppe, die ihrerseits vorgeben, wirkliche Buschmenschen zu sein.

Mit dem Jahrmarktsspektakel verweist Meisls Stück natürlich auch auf einen wichtigen Hintergrund für den theatralen Exotismus im 19. Jahrhundert insgesamt. Denn der

Jahrmarkt [war] der Ort, an dem sich die exotistischen Gelüste auch bei den unteren sozialen Schichten am ungehemmtesten ausleben konnten. [...] Der Zusammenhang zwischen Theater und den theatralischen Subkulturen des Jahrmarkts und der Straße wird an vielen Stellen deutlich, im 19. Jahrhundert schon oft durch den Kommerz hergestellt. [...] In einer anderen Hinsicht verdankt das Theater der Schaustellerei noch weit mehr. Wohl blickte es samt seinem Publikum hochnäsig auf die Niederungen herab, in denen gewissermaßen mit den Realien des Exotismus gehandelt wurde: mit wilden Tieren, tätowierten Männern und Frauen, Zwergen und Riesen aus fernen Ländern.²³

Meisls Posse ist jedoch nicht nur wegen dieser Reflexion auf die Konstitutionsbedingungen des theatralen Orientalismus bemerkenswert, sondern auch wegen ihrer meta-theatralen Implikationen. Es fällt auf, dass der Bürgermeister einerseits stets auf der Wahrhaftigkeit der Buschmenschen besteht, andererseits aber zugleich auch das Theater wegen dessen vermeintlicher Lügenhaftigkeit kritisiert: „[...] und überhaupt – es ist ja nichts wahr – vonn allem den Zeugs, was die Leute einem vormachen – ich vergesse es nie, wie der alte Schwerenöther die Emilia Galotti erstochen hat, ich habe geweint, und dachte sie ist hin, da bekam ich des andern Morgens die Meldung, dass sie die ganze Nacht hindurch beym blauen Bock getanzt hat“ (BM 236). Daher rezipiert der Bürgermeister das Spektakel unter der Prämisse, ‚wirkliche‘ Buschmenschen zu sehen zu bekommen. Als jedoch am Ende der „Betrug“ auffliegt und der Bürgermeister die Schauspieler der Täuschung beschuldigt, verweist Carl auf einen „Contract“, den der Bürgermeister zuvor in der Annahme unterschrieben hat, dass es sich dabei um die bloße Spielerlaubnis handle:

Sie vergeben, hätten Sie den Contract gelesen, eh Sie unterschrieben, so wüßten Sie woran Sie sind, hier steht es klar, daß alles Betrug sey, daß Sie aber in meine Heirath mit Klärchen willigen, daß Sie meinem Freund

²² *Wiener allgemeine Theaterzeitung*, 4. Jänner 1820 (Nr. 2), S. 7 f.

²³ Dietrich Kreidt (Hg.), *Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater*, Stuttgart–Bad Cannstadt 1987, S. 86 f.

Purzel die Permission zum Spielen auf drey Monathe ertheilen, und unsern Buschmann zum ewigen Andenken auf Kosten der gemeinen Stadt füttern und erhalten wollen. (BM 256)

Wenn hier also unter anderem davon die Rede ist, dass ein Zuschauer mit den Komödianten eine Übereinkunft darüber eingeht, dass „alles Betrug“ ist, und mithin schon vorab geklärt wird, woran der Zuschauer sei, dann kann man dies auch als eine Reflexion auf die Basis einer jeden Theateraufführung lesen: Das Theater beruht auf einem Vertrag zwischen den Zuschauern und den Schauspielern, den beide über den fiktionalen Status des Gezeigten eingehen.

W. Edgar Yates

Ein Blatt aus Nestroys Werkstatt.

Nachtrag zum Band *Stücke* 22 der historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe

Der Band *Stücke* 22 enthält auf S. 158–166 den noch unvollständigen Text einer Zusammenfassung der Vaudevillekomödie *L'Homme de la nature et l'homme policé*, Nestroys Hauptquelle zur 1844 entstandenen, am 16. Jänner 1845 uraufgeführten Posse *Die beiden Herrn Söhne*. Das französische Original, von Paul de Kock und Dupeuty verfasst und 1832 im Théâtre des Variétés aufgeführt, basiert auf einem Roman des populären Schriftstellers Paul de Kock, bei dem Nestroy bekanntlich mehrere brauchbare Vorlagen fand.¹ In der Zusammenfassung, die in einem Manuskript von fremder Hand überliefert ist, fehlten 1996 noch die Schlusszenen.

In den Addenda und Corrigenda zur HKA konnte ich den Fund des Manuskriptfragments mit diesen Szenen mitteilen (*Nachträge I*, 276). Die 2006 von der Wienbibliothek im Rathaus erworbene Entwurfhandschrift zur frühen Zauberposse *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* (H. I. N. 235.362) hat ein Umschlagblatt, das auf einer Seite die von Nestroy eigenhändig geschriebenen Worte *Manuscript*: „*Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen vom Jahre [1]829 trägt*; auf der Rückseite dieses Umschlagblatts finden sich die fehlenden Schlusszenen („Sc. 3“ bis „Sc 7“) der Zusammenfassung von *L'Homme de la nature et l'homme policé*. Der Kontext der Szenen und die Hand des Schreibers waren in der Bibliothek zunächst unerkannt geblieben. Nachdem er sein eigenes Szenar zur noch fünfaktigen Erstfassung von *Die beiden Herrn Söhne* (*Stücke* 22, 215–235) abgeschlossen hatte, hatte Nestroy die Zusammenfassung nicht mehr nötig und muss die leere Rückseite der letzten Seite als Umschlagblatt der alten Handschrift von *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* verwendet haben.

Weil das Manuskript der Zusammenfassung keine handschriftlichen Eintragungen Nestroys aufweist, ließ sich 1996 noch nicht beweisen, dass es tatsächlich als Arbeitsunterlage gedient hatte. Der neue Fund ist also für die Entstehungsgeschichte seiner Posse wichtig. Noch 1992 war Susan Doering zu dem Schluss gekommen, dass er nicht die Vaudeville-Fassung, sondern den Roman verwendet hatte.² Erst die Entdeckung seiner Handschrift auf der Rückseite der letzten

1 Vgl. W. Edgar Yates, ‚Paul de Kock und Nestroy. Zu Nestroys Bearbeitung französischer Vorlagen‘, *Nestroyana* 16 (1996), S. 26–39.

2 Susan Doering, *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke* (Literatur aus Bayern und Österreich, 5), München 1992, S. 136.

Seite der Zusammenfassung bestätigt eindeutig, dass er das Manuskript tatsächlich in der Hand gehabt hat.

Die letzte Seite des mit Bleistift geschriebenen Manuskripts ist schwer zu lesen, und im Band *Nachträge I* musste ich mich damit begnügen, auf die Erwerbung des Manuskripts durch die Wienbibliothek im Rathaus aufmerksam zu machen: Eine Transkription müsse „einer späteren Veröffentlichung – voraussichtlich in *Nestroyana* – harren“. Diese Lücke sei also im Folgenden gefüllt. Zum leichteren Verständnis des Fragments sei zugleich daran erinnert, dass Adam, der „Sohn der Natur“, der Nestroy-Rolle Vincenz entspricht, sein Bruder Edmond dem Moritz der Nestroy'schen Bearbeitung. Die beiden Väter Adrien und Rémonville werden bei Nestroy zu Herrn von Eckheim bzw. Kunigunde Helmach, der Hausmeister Rongin (in der Vorlage Hausmeister bei Adrien) wird zur Scholz-Rolle Balg („Schaffner auf Frau von Helmbachs Beszung“) ausgebaut. Madame Phanor hat bei Nestroy keine genaue Entsprechung mehr, Teile ihrer dramatischen Funktion werden von der Tandlerswitwe Theresia Stern übernommen. Der vollständige Text der Szenen 3–7 im letzten Akt des Pariser Vaudevilles ist im Band *Stücke 22* auf den Seiten 494–497 wiedergegeben. Die Szenennummer „XII“ (statt „VII“) auf S. 497 ist ein Druckfehler im Original.

In der Transkription wird im Folgenden den Konventionen der HKA gemäß auf Normalisierung von Rechtschreibung und Zeichensetzung verzichtet; Geminationsstriche werden stillschweigend ergänzt. Der Text der fehlenden Szenen gehört unmittelbar nach „Sc 2“ (*Stücke 22*, 166 unten):

Sc. 3 Die Vorig[en] Adrien u Rongin Erkennungsszene. Adam stellt sein[em]

Vater Adrien, welcher mittlerweile aus Verdruß taub geworden Phanor als sein[e] Frau vor, u daß sie ihr angeerbtes Vermögen während der Zeit verfreßen {nun} gar nichts mehr haben u bei Vater leben wollen. (sehr {kom} Scene) Er erfährt daß Edm hier bei seinem Vater R. sei. Adam fürchtet sich u sagt er habe geschworen ihn zu tödten wenn er ihn wieder zu Gesicht bekomm. Er erfährt fern[er] daß er heute Verlobung hatte. Hierauf baut Phanor einen Plan u sagt zu Ad er solle mit seinem Vater ins Haus gehn. (Ad. u Adrien ab)

Sc 4 Kom Sc. zwischen Phanor u Rongin wo sie ihm befiehlt ins Haus zu gehen u Edmond zu ruff[en]. (Rong in Edm Haus ab) Phanor sagt daß sie Edm nun suchen {müße} zu rühren. {Geschwind} das Schnupftuch u die Empfindlichkeit {zur} Hand.

Sc 5 Mad Phanor Edm. Edm sagt daß er gehört Ad sei angekomm[en], er wolle ihn gar nicht mehr sehen, er solle sich sogleich entfernen dageg[en] solle sie {hier} eine Verschreibung v jährl 1500 fr an Rente u {ein[e] baar} Vorauszahlung eines viertel Jahres nehmen. Phanor stellt sich gerührt, {womit} {zwei Buchstaben unleserlich}³ als er ins Haus gegangen sagt sie: Jetzt habe ich Geld nun geschwind 6 ·Dz. Austern gekauft, ruft Adam.

3 Hier hat der Schreiber wohl drei Reden übersprungen, vgl. Vorlage, S. 63 (*Stücke 22*, 496, rechte Spalte oben).

Sc 6 Madame Phanor Adam. Phan sagt ihm daß Edm ihnen eine Leibrente gegeben, giebt ihm das erhaltene Geld, Ad sagt daß er nun ein ·Souper· bei seinem Vater veranstalten wolle. Er erfährt nun daß Edm gesagt, er solle diese Gegend verlassen sonst würde aus sein[er] Heirath nichts jedoch zwingen er ihn nicht dazu, Phanor ist der Meinung da sie nun Geld haben solle er bleiben aber Adam erwiedert daß dieses ·indiscret· wäre, daß er an keine Gegend gebunden sei u nur suche sich zu unterhalten, der Postw[a]g[en] gehe ab u so wollten sie fort. Phanor sagt ihm Abschied von seinem Vater zu nehmen. Er meint da[s] würde de[m] Alt[en] zu sehr schmerzen er wolle ohne Abschied fort aber ih{m} die Hälfte des erhalten[en] Geldes zurücklassen (geht ins Haus) Phanor findet diesen Gedanken gut. (Man hört Musik aus Rem. Hause Adam kommt aus seines Vaters Häuschen) wie Adam die Musik hört wird ihm schwer ums Herz daß er nun diese Gegend verlaße u sein[en] Vater vielleicht zum letzten Male gesehen habe. Er sagt sie wollten immer nach Algier geh[en] um dort ihren früheren Handel mit Hammelschweifen fortzusetzen. (Es fängt an zu Regnen) Phan bedauert daß sie nur ein Paraplui habe. ({Ende kommt})⁴

Sc 7 Rongin mit einem Paraplui aus Remonvilles Hause. Phanor nimmt ihm das Paraplui ab u sagt wenn sie von Algier zurückkomm[en] wolle[n] sie ihn wiedergeben. Musik in Rem Hause Adam u Phan unter Paraplui. Gesang ·Actus· Ende

4 Gehört wohl nicht zur Zusammenfassung, wurde aber versehentlich nicht gestrichen.

Herbert Herzmann

Johann Nestroy als kritischer Realist

1. Der Geist der Aufklärung und der Körper des Hanswurst

Laut Richard Alewyn habe sich „die sinnliche Natur des Hanswurst“, des „unbeschränkte[n] Herrscher[s] im Reiche der Fäkalien und Sexualien“ „im Sprachwitz bis in bürgerliche Zeiten hinein erhalten“ und „erreichte seine hintergründigste Gewalt [...] durch das Genie Johann Nestroys“.¹

Nichts scheint den Sieg des Rationalismus überzeugender zu veranschaulichen als der Einzug der vom Wort dominierten Dramatik in die Wiener Vorstadttheater. Die Formulierung, dass sich die Sinnlichkeit im Sprachwitz „erhalten“ habe, besagt wohl, dass der Körper, weil er sich nicht vollkommen unterdrücken lässt, durch die Sprache gezähmt wurde und seinen Schrecken verloren hat. Oder teilt sich hier, wie in den Inquisitionstexten und Hexenhammerschriften, „[d]as auf der Ebene der Intention Abgewehrte und Verdrängte [...] auf der Darstellungsebene der Sprache mit und verleiht ihr sinnliche Kraft“?² In diesem Falle hätte der von der Bühne verdrängte Körper am Ende doch einen verkappten Sieg über das vernünftige Wort errungen.

Wie immer dem sein mag: die Forschung ist sich darin einig, dass das Theater der Aufklärung und der Klassik Körperlichkeit und Sinnlichkeit zu Gunsten des Wortes zurückdrängte. Die Vertreibung des Hanswurst von der deutschen Bühne ist Teil dieses ‚Zivilisationsprozesses‘. Dennoch bleibt der Körper des Schauspielers weiterhin ein wichtiges Instrument seiner Kunst: Mimik und Gestik sollen den Eindruck des Natürlichen erwecken, der Zuschauer soll den Körper des Schauspielers wie einen Text lesen können.³

-
- 1 Richard Alewyn, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München 1989, S. 102.
 - 2 Gerhard Pickerodt, ‚Friedrich Schiller: Die Verdrängung des Körpers und seine Wiederkehr in der Sprache‘, in: *Körpersprache und Sprachkörper. Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur*, hg. von Claudio Monti, Walter Busch, Elmar Lochner und Isolde Schiffermüller, Bozen, Wien 1996, S. 45.
 - 3 Erika Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, Tübingen und Basel 2000, S. 29: „Der Schauspieler präsentiert seinen Körper auf der Bühne als einen sorgfältig bearbeiteten ‚Text‘, der als eine Folge künstlicher Zeichen mit festgelegter Bedeutung zu ‚lesen‘ ist. Erklärtes Ziel dieser Art der Körperrepräsentation ist die eindrucksvolle Darstellung von Affekten und die durch sie bewirkte Erregung von Affekten im Zuschauer.“ In diesem Zusammenhang ist wohl auch die Tatsache zu beachten, dass im 18. und 19. Jahrhundert die Oper einen großen Aufschwung erlebt. Vielleicht leitet sich ihre Popularität u. a. auch daher, dass sie nicht „verbal“, sondern „sinnlich“ operiert. Siehe

2. Der im Wort sublimierte Körper

Der Wortkünstler Nestroy knüpft einerseits an die Tradition des ‚klassischen‘ Wort-Theaters an und bringt gleichzeitig über das Wort die Sinnlichkeit des älteren Theaters auf die Bühne zurück: „vergessen Sie ja nicht daß Ihr Schicksal am Haare hängt“, und: „Ihr Kopf ist in meiner Gewalt“ (*Stücke 17/I*, 45). Diese verbalen Drohungen, die der Friseur Marquis im 2. Akt, Szene 11, von *Der Talisman* gegenüber seinem Rivalen Titus ausstößt, verweisen auf die körperliche Gewalttätigkeit einer historischen oder mythischen Vergangenheit und machen so das Prekäre der sprachlichen Zähmung überraschend bewusst.⁴

Einem erheiternden Beispiel solcher Bloßlegung der Quelle sprachlicher Bilder begegnen wir im 3. Akt, Szene 14, von *Eine Wohnung ist zu vermietthen in der Stadt*: Kajetan verdächtigt im betrunkenen Zustand fälschlicherweise Lisette und Flint einer Liebesbeziehung: „Das Vertrauen in mir fangt zu wanken an. (*Wankt.*)“ (*Stücke 12*, 68).

Weniger harmlos ist II, 8 desselben Stücks (S. 42–44): Luise hat sich von ihrer Freundin Amalie dazu überreden lassen, Amaliens Verlobtem August gegenüber Verliebtheit vorzutäuschen, um seine Treue auf die Probe zu stellen. Aus dem Spiel wird Wirklichkeit und Luise und August verlieben sich ineinander. August ist von Luisens Worten ‚ergriffen‘ und spricht dies auch aus: „(mit *Herzlichkeit*). Ihre Worte ergreifen mich!“ (S. 42). Kurz darauf „ergreift [er] ihre Hand“, wie es in der Szenenanweisung heißt. Luise reißt sich los und ihre Stimme nimmt einen anderen Klang an, als sie August gesteht, dass das Ganze nur als Treueprobe gemeint war: „sich losreißend und beklommen auffahrend, in verändertem Tone“ (S. 43).

August wird von Luisens Worten nicht nur metaphorisch, sondern auch körperlich ‚ergriffen‘ und ‚ergreift‘ daraufhin Luisens Hand tatsächlich. Sie vermag sich zwar noch mit Mühe physisch von ihm loszureißen, doch als August sie bittet, am Abend bei der Tafel neben ihr zu sitzen, bringt sie „nicht die einzige kleine Silbe ‚Nein‘ heraus“ (S. 44). In Gedanken und Gefühlen ist sie ihm bereits verfallen, ihr Körper wird bald nachfolgen: Als am Ende des Stückes, III, 25–26, der fälschlicherweise für tot erklärte August erscheint, vergisst sich Luise und sinkt in Gegenwart Amaliens in seine Arme (S. 78 f.).

dazu Harald Fricke, *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, München 2000, S. 184.

⁴ Laut R. Alewyn (Anm. 1), S. 102, hat das Wörtlichnehmen von Redewendungen bzw. ihre Rückführung auf die ursprüngliche, vergessene oder verdrängte Bedeutung eine lange Tradition im Hanswursttheater. Zwei Generationen nach Nestroy spielte Sigmund Freud in seinen Studien über das Verhalten von Hysterikerinnen „mit dem Gedanken einer gemeinsamen ‚Quelle‘ von Körpersprache und konventionellem Sprachgebrauch, aus der die Hysterikerin schöpft“. Formulierung von Isolde Schiffermüller, ‚Der hysterische Körper in Schauspiel, Wort und Schrift. Zur Literatur der Wiener Moderne‘, *Körpersprache und Sprachkörper*, hg. von C. Monti et al. (Anm. 2), S. 114.

3. Der Körper als Korrektiv: Zur Körpersprache Nestroys

Obwohl Nestroy vom Gedankengut der Aufklärung geprägt war, wusste er um die Grenzen der Vernunft. Er restituerte die Sinnlichkeit nicht nur indirekt über den Sprachwitz, sondern auch ganz konkret als Körper. In seiner Komik, meint Erika Fischer-Lichte, kehrt „der groteske Leib des Karnevals“ auf das Theater zurück und übt „eine Erkenntnisfunktion“ aus.⁵ Neben dem sich in der Sprache bekundenden Intellekt lässt Nestroy in seinen Possen den Körper ausführlich agieren. Da weder der Körper noch die Vernunft für sich alleine als Instrument der Wahrheitsfindung taugen, ist es kein Wunder, dass sich Wortsprache und Körpersprache seiner Figuren fast immer widersprechen. Der Zuschauer wird auf diese Weise zur Deutung animiert.

Zwar können wir nicht genau wissen, wie Nestroy als Schauspieler seinen Körper einsetzte, aber über die Wirkung, die sein Spiel auf kritische Zeitgenossen ausübte, sind wir informiert. Karl Gutzkow empört sich darüber, dass Nestroy „die Liebesversicherungen einer Frau, die Zärtlichkeiten eines Gatten mit einem satanischen ‚O je!‘ oder dergleichen begleitet“⁶ und Friedrich Theodor Vischer ist von den höhnischen „eh“ und „oh“ angewidert.⁷ Nestroy verfüge über „Töne und Bewegungen, wo für ein richtiges Gefühl der Ekel, das Erbrechen beginnt“ (Vischer); mit seinen Späßen, die er mit entsprechenden „Gestikulationen“ und „Mienen“ untermalt, spreche er dem „sittlichen Grundgefühl und der gläubigen Naivität des Volkes Hohn“ und trage zur „Verwilderung des Volkscharakters“ bei, indem er den unteren Klassen „sittliche Grundanschauung der Dinge und gläubiges Vertrauen gegen Menschen“ raube (Gutzkow). Vischer wird durch Nestroys Spiel an etwas erinnert, das er lieber verdrängen möchte: an die „thirische Natur des Menschen“ und daran, „daß das innerste Heiligthum der Menschheit einen Phallus verberge“.⁸

Die virtuose Beherrschung der Errungenschaften des Worttheaters des 18. Jahrhunderts hindert Nestroy offensichtlich nicht daran, den Körper ‚sprechen‘ zu lassen und auf Theaterformen zurückzugreifen, die sich bewusst gegen die Dominanz des Wortes wenden. Hatte es sich die Aufklärung zum Ziel gesetzt, den Menschen mittels der Vernunft (und der Sprache!) von seiner tierischen Natur zu befreien, richtet sich nun Nestroys Dramatik, ähnlich wie bereits die

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

6 Dies und die folgenden Zitate Gutzkows aus Karl Gutzkow, *Liberale Energie. Eine Sammlung seiner kritischen Schriften*, ausgewählt und eingeleitet von Peter Demetz, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1974, S. 196 f.

7 Dies und die folgenden Zitate Vischers aus Friedrich Th. Vischer, *Kritische Gänge*. Neue Folge, Erstes Heft. *Eine Reise*. Stuttgart 1860, S. 62 ff.

8 Zur negativen Einschätzung Nestroys durch Gustav Freytag und die Jungdeutschen vgl. auch Jürgen Hein, ‚Gustav Freytag über Johann Nestroy, Ludwig August Wohlbrück, Wenzel Scholz, Karl von Holtei und andere‘, *Nestroyana* 27 (2007), S. 35–39.

im 18. Jahrhundert populär gewordene Pantomime,⁹ gegen den „Monopolzwang“ des Wortes und versucht, dem Leib seine Sprache zurückzugeben.¹⁰

4. *Der Körper als Text*

Wir haben eingangs auf die Forderung der Theoretiker des aufgeklärten Theaters verwiesen, dass sich der Körper wie ein Text lesen lassen sollte. Es ist unmöglich, hier auf die Debatte über den Körper als Text näher einzugehen. Ich beschränke mich auf einige knappe Überlegungen.

Man kann zunächst zwischen A (unbewusster) und B (bewusster Körpersprache) unterscheiden:

A: „Der Körper lügt nicht.“¹¹ In den ohne oder gegen den Willen einer Person vom Körper ausgesendeten ‚Signalen‘ wie Erröten, Erbleichen, Zittern u. ä. zeigt sich, was man ‚wirklich‘ denkt oder fühlt, auch dann, wenn man es durch Körperbeherrschung zu verbergen sucht oder mit Worten abstreitet.

B: Gesten und Mienspiele wie das Aufschlagen oder Niederschlagen der Augen, das Ausbreiten der Arme, die Hand aufs Herz legen sind von der Konvention festgelegt, können erlernt werden und eignen sich folglich ebenso sehr zu Täuschung und Lüge als zur Bestätigung dessen, was man wirklich meint. Solche bewusst verwendeten Zeichen unterliegen der den Körper kontrollierenden Instanz (dem Intellekt, dem Willen), die sich seiner als Instrument bedient.

B→A: Über lange Zeiträume hinweg von der Konvention geforderte körperliche Zeichen (B) werden zu quasi-natürlichen (B→A) und lassen sich nicht immer von natürlichen (A) unterscheiden. Wer kann mit Gewissheit sagen, ob der Augenaufschlag, das schamhafte Senken des Blickes, das Ausbreiten der Arme oder die Hand aufs Herz legen unbewusst (unbeabsichtigt) oder bewusst (mit Absicht) erfolgen, ob sie also ‚echt‘ (wirklich) oder ‚künstlich‘ (gespielt) sind? Das lässt sich nur von Fall zu Fall entscheiden. Besonders schwierig ist die Unterscheidung bei geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen.

A→B: Wenn der Schauspieler des 18. Jahrhunderts „seinen Körper auf der Bühne als einen sorgfältig bearbeiteten ‚Text‘ [präsentiert], der als eine Folge künstlicher Zeichen mit festgelegter Bedeutung zu ‚lesen‘ ist“ (Erika Fischer-Lichte),¹² gilt zunächst, dass lediglich bewusst ausgeführte Gesten und Bewegungen (B) einen ‚Text‘ bilden. Nun können aber nicht nur künstliche Signale

9 Siehe dazu Heide Eilert, „Pantomime“, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 3, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin, New York 2007, S. 8–11.

10 H. Fricke (Anm. 3), S. 21, deutet die Pantomime als „das stumme Erzählen“, als „ein elaboriertes Anrennen gegen vermeintlich naturgegebene Gesetze“ und als einen „Befreiungsversuch vom Monopolzwang der Wortsprache wie von der Sprachlosigkeit des Leibes“ (Hervorhebungen im Original).

11 August Höglinger, *Die Sprache des Körpers. Ein Nachschlagewerk der Körpersprache*, Linz 2005, S. 11.

12 E. Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation* (Anm. 3), S. 29.

zur zweiten Natur werden, sondern auch natürliche Zeichen (A) lassen sich studieren, entziffern und schließlich wie künstliche Signale verwenden (A→B). Im Unterschied zum Tier hat der Mensch aufgrund seiner „Abständigkeit“ zu sich (Plessner)¹³ die Möglichkeit, sich seiner natürlichen Körpersprache bewusst zu werden und sie gegebenenfalls mit Absicht als Instrument einzusetzen. Jeder Schauspieler tut das. Die Grenze zwischen natürlichen und künstlichen Zeichen ist durchlässig.

Während das Ausbreiten der Arme oder das Senken des Blickes verhältnismäßig leicht gespielt werden können, bedarf es der Autosuggestion, um zu erröten, zu erbleichen oder echte Tränen zu vergießen. Ein guter Schauspieler (Lügner) vermag sich so sehr in seine Rolle einzuleben, dass er (beinahe) ‚glaubt‘ bzw. (beinahe) ‚wirklich‘ empfindet, was er spielt: Wir sagen „beinahe“, da ein Teil von ihm außerhalb seiner Rolle verbleiben muss, damit er mit den körperlichen Zeichen bewusst umgehen und sie zum Zwecke von Lüge oder Täuschung verwenden kann. Mit anderen Worten, nur wenn er ein Mindestmaß an „Abständigkeit“ zu sich selbst bewahrt, vermag er es fertigzubringen, zu erröten oder zu erbleichen, wo es nichts zu erröten oder erbleichen gibt. Ein Beispiel ist der Schauspieler Herbot in Schnitzlers Einakter *Die große Szene*, der einen jungen Mann, mit dessen Verlobter er ein Verhältnis hatte, von seiner eigenen Unschuld und damit auch der Unschuld der jungen Frau überzeugt. Es geht darum, den misstrauischen Verlobten zu besänftigen, um die drohende Gefahr eines Duells abzuwenden. Herbot fühlt sich so sehr in seine Rolle ein, dass er an seine Lügen fast selbst zu glauben beginnt, weshalb er mit seinem Spiel die gewünschte Wirkung erzielt.¹⁴

5. Nestroy als Dichter von Körpertexten

Aus zeitgenössischen Berichten und Abbildungen können wir schließen, dass Nestroy nicht zum Typus des sich mit seiner Rolle bis zur Verschmelzung identifizierenden Schauspielers gehörte, sondern zu der Art von Schauspielern, die die „Abständigkeit“ des Menschen zu sich selbst durch ihr Spiel sichtbar machen. Aber nicht nur die von ihm dargestellten Personen, sondern die *dramatis personae* seiner Possen im Allgemeinen identifizieren sich nicht oder nur selten mit dem, was sie sagen. Ihre Mienen, Gesten und Verkleidungen haben ebenso wie ihre Worte in der Regel mehr Zeige- als Ausdrucksfunktion. Sie verweisen darauf, dass das, was wir sehen oder hören, nicht so ist, wie es scheint, dass die vorgeführte Figur weniger ist, als sie vorgibt oder mehr sein könnte, als ihr zu sein erlaubt ist.

13 Helmuth Plessner, ‚Zur Anthropologie des Schauspielers‘, in: Helmuth Plessner, *Zwischen Philosophie und Gesellschaft. Ausgewählte Abhandlungen und Vorträge* (suhrkamp taschenbuch 544), Frankfurt a. M. 1979, S. 208.

14 Vgl. dazu Herbert Herzmann, „Mit Menschenseelen spiele ich“. *Theater an der Grenze von Spiel und Wirklichkeit*, Tübingen 2006, S. 57–67.

Szenen von der Art wie die vorhin erwähnte aus *Eine Wohnung ist zu vermietthen in der Stadt*, in der Luise und August gegen ihren Willen ihre wahren Gefühle in Worten, Stimmlage und Gestik verraten und die „Abständigkeit“ sowohl zueinander als auch sich selbst gegenüber verlieren, sind bei Nestroy eher selten. Diese Szene erlaubt es den Schauspielern tatsächlich, sich in ihre Rollen hineinzuzusetzen. Für Nestroys Dramatik bezeichnender ist *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, I, 5, wo die Bürgerstochter Agnes und der Dichter Leicht miteinander flirten. Sie sind zwar ineinander (ein wenig) verliebt, haben aber nicht die Absicht, die Konsequenzen aus ihrer Verliebtheit zu ziehen. Ihre Mienen und Gesten sind ebensowenig völlig ernst zu nehmen wie ihre Worte. Der Konjunktiv II, der Modus der Nicht-Wirklichkeit, schützt das Gesprochene davor, den bedrohlichen Status des Wirklichen anzunehmen. Leicht und Agnes nehmen 1835 das Rezept des Titus Feuerfuchs von 1840 vorweg, der zu Flora, die seine Annäherungsversuche als „etwas kühn“ und „vorlaut“ in die Schranken weist, sagt: „Bitt’ untermänig – wenn man sagt –, ich setz’ nur den Fall’ – da darf man Alles sag’n“ (*Stücke 17/I*, 24). Auf die von der entsprechenden Mimik begleitete Frage Leichts „Gesetzt es käm’ einer, und sähet Sie so zärtlich an – ? (*Er thut es.*)“, antwortet Agnes: „Da mach’ ich ein trotziges G’sicht und schau’ weg.“ Ihr Körper aber signalisiert das Gegenteil: „(*Thut es nicht, sondern sieht mit einem schmachtenden Blick auf ihn.*)“ (*Stücke 8/II*, 26). Beide folgen sehr genau den von der Konvention vorgeschriebenen Spielregeln des Flirtens. Leicht nimmt Agnes bei der Hand und zieht sie (geschützt durch den Modus der Nicht-Wirklichkeit) an sein Herz. Während er der Konvention männlichen Werbens gemäß seine offensive Sprache mit entsprechenden körperlichen Signalen untermalt, hat sie die ihrem Geschlecht auferlegte Rolle der Widerstrebenden zu spielen, ohne den Werber zu vergrausen. Sie widerstrebt mit Worten, während ihr Körper Willigkeit andeutet: Die Frage, was sie täte, „wenn Ihnen einer so bey der Hand nähmet – ?“, beantwortet Agnes mit: „Da reiß’ ich s’ zurück mit Gewalt (*läßt ihre Hand in der seinigen*) von Drucken is gar keine Red’.“ (*Drückt ihm zärtlich die Hand.*)“ (S. 26 f.).

Eine Szene wie diese lässt sich durchaus als Text (sowohl als Worttext als auch als Körpertext) ‚lesen‘: Agnes und Leicht verwenden hier, ihnen selbst bewusst und für die Zuschauer deutlich erkennbar, von der Konvention festgelegte, der Kommunikation dienende Signale.

Scheinbar natürliche physische Reaktionen werden als konventionelle (und geschlechtsspezifische) körperliche Signale in einer aufschlussreichen Szene, 1, 20, in *Das Mädcl aus der Vorstadt* entlarvt: Gigl versucht sich der Verlobung mit Frau von Erbsenstein dadurch zu entziehen, dass er in Ohnmacht fällt. Frau von Erbsenstein bemerkt dazu: „Eine Braut hat das Recht in Ohnmacht z’fall’n, aber a Bräutigam –“ (*Stücke 17/II*, 37). Hier sind die Geschlechterrollen vertauscht worden. Schnoferl bringt die verkehrten Verhältnisse wieder einigermaßen in Ordnung, als er Frau von Erbsenstein empfiehlt, ihrerseits in Ohnmacht zu fallen, welchen Rat diese auch prompt befolgt (S. 37).

Entpuppt sich hier die angeblich echte (natürliche) Körpersprache als konventionelles (künstliches) Zeichensystem, so erfolgt in der oben besprochenen Szene aus *Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt*, in der sich Luise und August ineinander verlieben, das Gegenteil. Die zunächst vorgespielten Wort- und Körperzeichen werden zu echten. Das Klischee des Ergriffenwerdens wird Wirklichkeit, Luise vermag zwar noch mit Mühe die Geste des Sich-los-Reißens vorzuspielen, ihre Worte versagen aber, und im Schweigen zeigen sich, gegen ihren Willen, ihre wahren Gefühle, die am Ende von dem in Augusts Arme fallenden Körper sichtbar gemacht werden.

6. Notwendigkeit der Deutung

Die Zensur wachte zu Nestroys Zeit darüber, dass die Schauspieler nicht vom genehmigten Text abwichen. Man würde meinen, dass die Zensur zwar den Wort-Text, nicht aber den Körper-Text überwachen konnte. Sie versuchte es dennoch: Der der Aufführung beiwohnende Zensor hatte auch darauf zu achten, „dass keine ‚anstößigen‘ Gesten den Sinn einer Stelle verkehrten und dass dem Publikum keine Gelegenheit zu unliebsamen Demonstrationen geboten wurde“.¹⁵

Einen Text lesen heißt immer auch ihn deuten. Und weil die Schauspieler zu Nestroys Zeit die Zensur durch verbale Anspielungen, Mimik und Gestik zu umgehen suchten, entwickelte das damalige Publikum ein sehr feines Organ für das Lesen und Deuten von Wort- und Körpertext. Walter Obermaier spricht von der „durch die Zensur mitverursachten Deutungssucht“, die dazu führte, dass das Publikum „überall Anspielungen witterte, selbst dort, wo wirklich keine verborgen waren“.¹⁶ Das Publikum wurde auf diese Weise zum Mitgestalter des Nestroy'schen Theaters, das ja nur zu einem Teil aus dem fixierten (Wort- und Körper-)Text bestand und sich erst in der „Performance“¹⁷ verwirklichte.

Nun bedürfen aber nicht nur Texte (im Sinne von Geweben konventioneller Zeichen), sondern auch natürliche Äußerungen der Deutung. In der Szene aus *Eine Wohnung ist zu vermieten*, in der Luise und August sich ineinander verlieben, widersprechen körperliche und sprachliche Signale einander ebenso wie in dem Flirt zwischen Leicht und Agnes in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*. Beide Szenen sind deutungsbedürftig. Worin unterscheiden sie sich also?

15 Walter Obermaier, ‚Raimund und die Zensur‘, in: *besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch*. *Ferdinand Raimund in neuer Sicht*, hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein (Wiener Vorlesungen: Konversatorien und Studien, Bd. 18), Wien 2006, S. 40–54, hier S. 42.

16 Obermaier (Anm. 15), S. 42.

17 „Performance“ wird hier verstanden als „[k]ünstlerisch intendierter Vollzug einer körpergebundenen Aktion in realer Zeit und realem Raum“: Vera Apfelthaler / Kati Röttger, ‚Performance‘, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 3, (Anm. 9), S. 40.

Eine mögliche Antwort gibt uns Harald Weinrich in seiner *Linguistik der Lüge*:¹⁸ Ein Gespräch zweier Personen, dem ein Zuschauer beiwohnt, bildet ein Dreieck zwischen erster, zweiter und dritter Person. In der theatralen Situation besteht das Dreieck aus den Personen der Handlung (der ersten und der zweiten Person) und dem Publikum (der dritten Person). Das Gespräch zwischen erster und zweiter Person verbleibt innerhalb der dramatischen Handlung (auf der Bühne), Lieder und Beiseitesprechen, mitunter auch Monologe, richten sich hingegen an die Zuhörer/Zuschauer. Zum Beiseitesprechen gehören in einem erweiterten Sinne auch die „Bewegungen“, „Gestikulationen“ und „Mienen“, an denen Vischer und Gutzkow Anstoß nahmen. Aber Worte und Gesten, mit denen sich eine *dramatis persona* (erste Person) an eine andere (zweite Person) oder auch an sich selbst (Selbstgespräch) wendet, können durch bestimmte Signale gleichzeitig als *ad spectatores* (an eine dritte Person) gerichtete kenntlich gemacht sein. Als Titus der Frau von Cypressenburg gegenübertritt, sagt er zu sich *und* zum Publikum, dass er seiner Rede „ein Feiertagsg’wandel anziehen“ müsse, da er es mit einer Schriftstellerin zu tun hat. Der folgende virtuose Sprechakt und Titus’ körperliche Erscheinung als hübscher „Blondin“ haben das Publikum ebenso zum Ziel wie die Frau von Cypressenburg. Weinrich spricht in solchen Fällen von „Ironiesignalen“: Wenn die angeredete (zweite) Person die Täuschung nicht durchschaut, so begreift doch die dritte Person, dass hier nicht inbarer Münze gehandelt wird. Solches Agieren, das sich innerhalb des dramatischen Geschehens bewegt und sich gleichzeitig an ein Außen (Publikum) wendet, ist in Nestroys Possen gang und gäbe. Wo Personen des Stückes durch Verkleidungen, falsche Sprache, gezieltes Benehmen und dgl. sich gegenseitig zu beeindrucken suchen, ist das Publikum in der Regel bereits in die Täuschungsmanöver eingeweiht. Das Publikum weiß, dass Titus rote Haare hat und anders ist, als er sich gibt. Alles, was er Flora, Konstanze und den anderen vorspielt, spielt er immer auch dem Publikum vor. Es existiert keine ‚vierte‘ Wand zwischen den Vorgängen auf der Bühne und dem Zuschauerraum.

In der Liebesszene zwischen August und Luise aus *Eine Wohnung ist zu vermieten* liegen die Dinge ganz anders: In dem Augenblick, in dem die beiden füreinander Feuer fangen, sind sie nur mehr füreinander da und durch die unsichtbare ‚vierte Wand‘ vom Publikum getrennt. Gigl und Frau von Erbsenstein (*Das Mädgl aus der Vorstadt*) haben dagegen bei ihren Ohnmachtsanfällen sehr wohl ihr Publikum (hier: das Publikum auf der Bühne) im Sinne. Die ‚vierte Wand‘ existiert hier nicht.

Nun mag man einwenden, dass auch Leicht und Agnes in *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* bei ihrem Spiel an kein Publikum denken. Dies ist aber auch nicht nötig, denn erstens wissen beide von sich, dass sie spielen, und zweitens weiß Leicht, dass Agnes weiß, dass er ihr ein Theater vormacht und umgekehrt: Agnes weiß dies von Leicht ebenso. Sie spielen also nicht nur

18 Vgl. Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge*, München, 6. Aufl., 2000, S. 66–69.

miteinander, sondern auch voreinander und vor sich selbst. Sie sind daher nicht nur handelnde erste und zweite Person, sondern auch ihr eigenes Publikum (dritte Person).

Die dritte Person (das Publikum im Zuschauerraum) ist auch das eigentliche Objekt vieler linguistischer Ausrutscher, die Nestroys Personen widerfahren. Wenn in *Nagerl und Handschuh*, II, 2, Kappenstiefel verkündet: „Es wird daher heute wegen dieser Hand ein Fest gehalten, wobei jedes anwesende Frauenzimmer sich mit ihrem vorzüglichsten Talente prostituiren muß“ (*Stücke* 2, 101), spricht er, ohne es zu wissen, die Wahrheit. Denn die „Frauenzimmer“, die hoffen, sich bei dem Fest den reichen Gastgeber zu ergattern, „producieren“ (S. 101) sich nicht nur, sondern prostituieren sich gewissermaßen wirklich. Ebenso verräterisch ist der Lapsus des Herrn von Gundlhuber in *Eine Wohnung ist zu vermietthen*, I, 22. Ihn gelüstet es nach Madame Chaly, deren Wohnung, die zu räumen sie im Begriffe ist, er mieten will, und er versucht, sie durch galantes Reden zu beeindrucken: „Wenn ich hier einziehe, werde ich stets an Sie, die Ausgezogene, denken“ (*Stücke* 12, 30).

Es ist denkbar, aber unwahrscheinlich, dass es sich bei diesen Lapsi um Versprecher im Sinne Freuds handelt. Eher verrät sich in ihnen die mangelnde Bildung der Neureichen, deren sprachliche und intellektuelle Fähigkeiten nicht mit ihrer Kleidung und ihrem sozialen Anspruch Schritt halten. Sie selbst wissen nicht, dass sie die Wahrheit sagen, aber hinter ihnen steht der Autor, der durch den Mund seiner Figuren hindurch zum Publikum spricht.

7. Geist und Körper, Innen und Außen, Wesen und Rolle: Der Ring des Möbius

Die Denker des Zeitalters der Aufklärung liebten klare Gegensätze, mit denen sich die Welt bzw. unser Bild von ihr in eine übersichtliche Ordnung bringen ließ. Sie trennten Geist und Körper, Verstand und Gefühl, Kunst und Natur, Innen und Außen u. ä. Unser Versuch, Ordnung in die verschiedenen körperlichen Signale zu bringen, hat allerdings gezeigt, dass die Grenze zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit fluktuiert, und wir haben gesehen, dass in Nestroys Theater innerdramatische Rede und Sprechen *ad spectatores*, d. h. Innen und Außen, häufig zusammenfallen. Wie problematisch die Postulierung klarer Gegensätze ist, mag das 1858 von August Ferdinand Möbius und Johann Benedikt Listing entdeckte Möbiusband (auch Möbiusring genannt) demonstrieren: Wenn wir einen länglichen Streifen aus Papier ausschneiden und die beiden Enden verbinden, entsteht ein Ring, auf dem Innen- und Außenseite klar unterschieden sind. Ich kann die Innenseite rot und die Außenseite grün streichen, und die beiden Farben werden nirgends ineinanderfließen. Drehe ich aber beim Zusammenschließen ein Ende des Streifens um 180 Grad, bildet sich das Möbiusband bzw. der Möbiusring. Zwar kann ich auch hier zunächst eine Seite des Bandes grün und die andere rot anstreichen, führe ich jedoch den roten oder den grünen Pinsel immer weiter, werden sich die beiden Farben vermischen,

weil die Trennung von Innen und Außen nicht existiert. Was auf verschiedenen Seiten einander gegenüberzuliegen scheint, befindet sich tatsächlich auf einer (der einzigen!) Seite.

Die Moderne der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert machte das Ineinanderfließen von Schein und Sein, Traum und Wirklichkeit, Lüge und Wahrheit, Spiel und Realität zu ihrem wichtigsten Thema. Es wäre vielleicht zu gewagt, in Nestroy einen frühen Modernen zu sehen, aber dass Wirklichkeit und Wahrheit nichts für sich Feststehendes sind, dass die Vernunft nicht viel ausrichtet und dass der Mensch sich mittels Rollenspiel, Kostümierung, Wort- und Körpersprache fortwährend in Szene setzen muss, wusste er wohl. Nur indem er sich hinter seinen theatralen Masken versteckt, kann sich der Mensch auf der Bühne der Welt zeigen und verwirklichen. Wie sagt doch Nebel in I, 12 in *Liebesgeschichten und Heurathssachen?*

„Ja es glaubt's kein Mensch was der Mensch alles braucht bis er halbwegs ein Menschen gleichsieht. Kurios, der Mensch heißt's is das Meisterstück der Schöpfung, und man muß sich völlig arm zahl'n an Schneidern, daß man das Meisterstück nur gehörig verstecken kann.“ (*Stücke 19, 24*)

Martin Stern

Sowohl als auch. Über Nestroys Affinität zur Tragikomik

Hans-Jürgen Schrader zum 65. Geburtstag

I

In Lessings Einakter *Die Juden* nötigt Christof, der Diener eines reisenden Juden, die Magd Lisette, sich auf den Mantelsack seines Herrn zu setzen. Aber dieser Sack ist ihr nicht bequem, denn er enthält Bücher, ja, wie Christof weiß, eine ganze „Reisebibliothek“. Ich zitiere: „Sie besteht aus Lustspielen, die zum Weinen, und aus Trauerspielen, die zum Lachen bewegen; aus zärtlichen Heldegedichten; aus tiefsinnigen Trinkliedern, und was dergleichen neue Siebensachen mehr sind.“¹

Die Ironie dieses Kommentars aus Dienermund scheint evident. Im Jahr 1749, als der zwanzigjährige Lessing seinen Einakter verfasste, war zwar das „rührende Lustspiel“ im Schwang – worauf noch zurückzukommen ist –, im Übrigen war jedoch die tragikomische Gattungsmischung in der erstzunehmenden Ästhetik der Aufklärung kein Thema mehr, sie widerstrebte der Vernunft. Nicht so im europäischen Theater der vorausgehenden rund hundertfünfzig Jahre, nenne man sie wie immer: Spätrenaissance, Barock oder Vorklassik. Etwa von Robert Garniers *Bradamante* (1582) bis zu Molières Anfängen in Paris (1643), als mit dem Streit über die anscheinend undefinierbare Gattungszugehörigkeit von Corneilles Drama *Le Cid* der Klassizismus strikter Observanz in Frankreich seinen Siegeszug antrat, hatte die „tragicomédie“ sowohl im Sprechtheater wie in der Oper die Publikumsgunst auf ihrer Seite.² Und durchaus Ähnliches galt auch in Spanien, Italien und England, man denke etwa an

- 1 Gotthold Ephraim Lessing, *Die Juden. Ein Lustspiel in einem Aufzuge*, 10. Auftritt, in: *Das dichterische Werk*, hg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 1, München 1979, S. 394. – Zu Lessings *Juden* vgl. Norbert Altenhofer, „Zur Erinnerung an Lessings Lustspiel „Die Juden““, in: *Wege und Gestalten*. Veranstaltungsreihe der Dr. Karl Thomae GmbH, Biberach an der Riss 1974, S. 1–13.
- 2 Vgl. Harry Carrington Lancaster, *The French tragi-comedy, its origin and development from 1552 to 1628*, New York 1966. – Roger Guichemerre, *La tragi-comédie*, Paris 1981. – Konrad Schoell, *Die französische Komödie*, Wiesbaden 1983, bes. S. 61–83. – Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris 2001. – Zur Oper: Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998.

Fernando de Rojas *La Celestina*, an Tassos *Aminta* oder an Shakespeares *Troilus and Cressida*.³

Nur: mit unserem heutigen Begriff Tragikomik hatte jene frühe Theorie und Praxis, die sich auf eine Nebenbemerkung in der *Poetik* des Aristoteles und einen wohl als Witz gemeinten Vers im *Amphitruo* von Plautus berief,⁴ fast nichts gemeinsam. Denn die „tragico[co]moedia“ der Vorklassik, wie sie mustergültig Guarinis *Il Pastor Fido* darstellte, war durchaus noch *nicht* das, was Karl S. Guthke mit seinem synthetischen Tragikomödienbegriff postulierte und im Anschluss an diesen auch das Metzler'sche Literaturlexikon, eine Gattung nämlich, „in der tragische und komische Elemente sich wechselseitig durchdringen.“⁵ Konstitutiv war in der Zeit der Vorklassik viel Einfacheres, nämlich a) die Missachtung der Ständeklausel, b) der Verzicht auf Mythos und Historie zu Gunsten familiärer oder pastoraler Verhältnisse und c) das „lieto fine“, das untragische Ende bei ernsthaftem Inhalt.

Die französischen Klassizisten lehnten dann allerdings diesen als Monstrum qualifizierten Mischling ab, Opitz und Gottsched in deren Gefolge ebenfalls. Und noch Diderot und Lessing waren auch der inzwischen entwickelten neueren Mischform des „führenden Lustspiels“ nicht eben grün.⁶ Sie ist es – vermutlich –, die der zitierte Kommentar des Dieners Christof in den *Juden* im Visier hat, eine Form also, bei der das nun vermehrt bürgerliche Theaterpublikum sowohl lachen als auch Tränen vergießen sollte. Das Amüsante der Stelle besteht darin, dass das Volk sich puristischer zeigt als die Gebildeten; es zieht dem Mischmasch Klares vor; es will weinen oder lachen, aber nicht beides im selben Stück.

Doch halten wir hier einen Augenblick inne: Tragikomik scheint eine Bezeichnung für historisch Wandelbares. Ein Kern bleibt sich aber gleich: der Eindruck des Widersprüchlichen in zwischenmenschlichen Beziehungen und Erfahrungen. Er schafft beim Zuschauer wechselnde Stimmungslagen, so dass dieser schwankt zwischen Ernst und Heiterkeit. Die gezeigten Vorgänge, die solche Gefühle bei ihm hervorrufen, mag er dabei als lebenswahr oder grotesk, als berechtigt oder deplatziert empfinden.

Lassen Sie mich das anhand eines Zitats aus der Schweizer Presse illustrieren. Die *Neue Zürcher Zeitung* titelte am 7./8. April 2007: „Die französische Tragi-

3 Vgl. Marvin T. Herrick, *Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France and England*, 2. Aufl., Urbana, Ill. 1962; vgl. dazu David L. Hirst, *Tragicomedy*, London, New York 1984; Gordon McMullan u. Jonathan Hope (Hg.), *The Politics of Tragicomedy. Shakespeare and After*, London, New York 1992.

4 Aristoteles, *Poetik*, Kap. 13; Plautus, *Amphitruo*, Vers 59.

5 Karl S. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen 1961; ders. *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Gerhard Raabe unter Mitarbeit des Verfassers, Göttingen 1968. – Vgl. Irmgard Schweikle, Artikel ‚Tragikomödie‘, in: *Metzler Literatur Lexikon*, hg. von Günther u. Irmgard Schweikle, Stuttgart 1984, S. 444.

6 Diderot, *Le genre sérieux*; Lessing, *Hamburgische Dramaturgie. Siebzigstes Stück*. Er nennt die „komische Tragödie“ eine „gotische Erfindung“.

komödie“. Und darunter: „Warum die ‚Grande Nation‘ so wenig aus sich zu machen weiß“. Die Antwort des Verfassers lautete: Weil der intellektuellen Elite Frankreichs das Verständnis für einfachste ökonomische Zusammenhänge fehle.

Wo liegt der Widerspruch und zugleich der Witz? Die „*classe politique*“ Frankreichs dominiere, so der Kritiker, zwar den Diskurs um die notwendige Reform des Staates, verstehe aber nichts von den weltwirtschaftlichen Basisprozessen, denen auch ihr Land unterworfen sei.

Von Komik im eigentlichen Sinn kann hier kaum die Rede sein, und auch nicht von Tragik, wohl aber von einem Widerspruch. Er produzierte im Kritiker das Überlegenheitsbewusstsein des Besserwissers. Der Kritiker ist es, der den merkwürdigen Sachverhalt erkannt zu haben meint. In seinem Urteil „Tragikomödie“ manifestiert sich sein Superioritätsgefühl.

Ob wir dem auch bei Nestroy begegnen, ist hier zu fragen. Doch kehren wir zuvor nochmals kurz zurück in die Literaturgeschichte. Die Trennung des Komischen vom Tragischen durch die Klassiker, wie sie noch Goethe bevorzugte,⁷ hielt nicht lange vor. Schon in Schellings Vorlesung *Philosophie der Kunst* von 1802/03 konnte man hören, „dass die Mischung des Entgegengesetzten, also vorzüglich des Tragischen und des Komischen selbst, als Prinzip dem modernen Drama zugrunde liegt.“⁸

Damit war aber eine neue Art von Tragikomödie gemeint, nicht nur gemischtes Personal oder ein Hin und Her vom Ernstern zum Heiteren, sondern die gegenseitige Durchdringung von Tragik und Komik, gemäß der Definition von Schweikle im Metzler'schen Literaturlexikon, die ich eingangs zitierte. Sie wird in der anglistischen und romanistischen Forschung bereits für Shakespeares Märchenspiele (z.B. *A Winter's Tale* und *The Tempest*) und für Molières beste Komödien (z. B. *Tartuffe* und *Le Misanthrope*) in Anspruch genommen.⁹ In der deutschen Literatur ist sie eindeutig seit der Romantik nachzuweisen. Exemplarisch heißt es bei E. T. A. Hoffmann, der seinen Erzähler in den *Serapionsbrüdern* erklären lässt: „Nur im wahrhaft Romantischen mischt sich das Komische mit dem Tragischen so gefügig, dass beides zum Totaleffekt in eins verschmilzt und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigne, wunderbare Weise ergreift.“¹⁰ Im österreichischen Drama haben dieses Ziel wohl Grillparzers *Der Traum ein Leben* und *Weh dem, der lügt!* am vollkommensten erreicht.

7 Johann Wolfgang Goethe, *Weimarisches Hoftheater* (1802), in: Bodo Lecke (Hg.), *Friedrich Schiller II. Von 1795-1805*, München 1970, S. 603. Goethe wünscht „mehr Stücke von rein gesonderten Gattungen“.

8 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802/03); Schellings These wurde aufgenommen von Theodor Mundt, *Ästhetik* (1845), der sich damit vor allem auf Shakespeare bezog.

9 Vgl. Viktor Klemperer, *Komik und Tragikomik bei Molière, Die Neueren Sprachen* 30 (1922), S. 327 ff. – Ähnlich Goethe in der Rezension einer Molière-Biographie 1828 über *Le Misanthrope*: „Wir möchten gern Inhalt und Behandlung dieses Stücks tragisch nennen“; Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 354.

10 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Poetische Werke*, Bd. 5, Berlin 1957, S. 100.

Karl S. Guthke hat für einen weit ausholenden Tragikomödienbegriff mit großer Insistenz geworben, aber er hat damit in der deutschsprachigen Literaturforschung wenig Anklang gefunden.¹¹ In der angelsächsischen und französischen sieht es etwas anders aus.¹² Da werden nicht nur, etwa von Eric Bentley, zentrale Werke Ibsens und Tschechows als Höhepunkte tragikomischer Dramatik verstanden,¹³ sondern es wird eine Wiederkehr, ja Dominanz der Tragikomödie bei der Avantgarde des 20. Jahrhunderts postuliert, so bei entscheidenden Werken auch von Strindberg und Shaw, von Pirandello, Synge und O'Casey, von Giraudoux, Anouilh und Genet, von Beckett, Ionesco, Pinter, Stoppard, Osborne und Albee. Man meinte damit allerdings das Ergebnis einer weiteren Metamorphose dieser Problemform, nämlich: das Finsterwerden der Komödie, das Umkippen von Komik und Satire ins Groteske oder Absurde. Und der Anglist John Louis Styan hat dafür 1962 mit seinem Buch *The Dark Comedy. The Development of Modern Comic Tragedy* eine griffige Formel gefunden: „finstere Komödie“,¹⁴ gefolgt von Alastair Fowler in seinem Buch *Kinds of Literature* (1982) und von Richard Durton in seiner Abhandlung *Modern Tragicomedy and the British Tradition* (1986).¹⁵

Damit war eine Wende in der Großlandschaft der europäischen Dramatik markiert. Volker Klotz hat den Beginn einer ähnlichen Gewichtsverschiebung bereits um 1800 angesetzt, indem er die These vertrat, die Tragödie habe nach der Französischen Revolution ihre Kompetenz zur Darstellung gesamtgesellschaftlich relevanter Befindlichkeit immer mehr verloren, beziehungsweise an die Komödie abgetreten, von Kotzebue über Nestroy bis zu O'Casey und Dürrenmatt.¹⁶ In einem Brief erwähnte Klotz aber auch Fälle mit umgekehrtem Verlauf, etwa das „jäh Umkippen von Schrecknis und Jammer in gellende Komik.“¹⁷

*

-
- 11 Abgelehnt von Arntzen und Klotz, Hinck und Greiner.
 12 Vgl. Verna A. Foster, *The Name and Nature of Tragicomedy*, Bodmin 2004, die sich ausdrücklich auf Guthke beruft.
 13 Eric Bentley, *Das lebendige Drama. Eine elementare Dramaturgie*. Deutsch von Walter Hasenclever, Hannover 1967 (engl. 1965).
 14 John Louis Styan, *The Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*, Cambridge 1962, 2. Aufl. 1968.
 15 Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford 1982. – Richard Durton, *Modern Tragicomedy and the British Tradition: Beckett, Stoppard, Albee and Storey*, Brighton 1986. – Auch Walter Hinck stellt fest: „Tatsächlich läuft die Zunahme problematischer Komödienschlüsse mit dem Vordringen der Tragikomödie parallel; vgl. Walter Hinck, *Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur*, in: Reinhold Grimm und Walter Hinck (Hg.), *Zwischen Satire und Utopie. Zur Komik-Theorie und zur Geschichte der europäischen Komödie*, Frankfurt am Main 1982, S. 130.
 16 Volker Klotz, *Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*, Bielefeld 1996.
 17 Ders., Brief an den Verf. vom 2. Februar 2007.

Diesen begriffsgeschichtlichen Vorspann musste ich Ihnen zumuten, um mein Anliegen in den methodischen, zeitlichen und vergleichenden Rahmen stellen zu können, in den es gehört.

Volker Klotz vermeidet, wie auch Helmut Arntzen in seinem durch methodische Stringenz wichtigen Buch *Die ernste Komödie*,¹⁸ bei den von ihm behandelten Texten die Gattungsbezeichnung Tragikomödie, somit natürlich auch bei Nestroy. Und darin, allerdings nur darin, stimmt Klotz mit Guthke überein, der – wie Yates, Urbach, Zeman und andere – den satirisch-kritischen Impetus der Possen Nestroys für dominant und deshalb den Terminus „Tragikomik“ für nicht gegeben hält.¹⁹

Offenbar hat also Tragikomik nicht nur etwas mit innerem Widerspruch in der zu betrachtenden Sache zu tun, sondern auch mit vereitelter Hoffnung, mit Mangel an Utopie, kurz: mit Pessimismus. Wo eine Verbesserungschance noch besteht, scheint Tragik ausgeschlossen. Wo jene fehlt, schwindet der Anteil Komik. Bei Nestroy, so der mehrheitliche Befund, dominiere jedoch der aggressive Witz der Satire, deshalb sei hier der Begriff Tragikomödie fehl am Platz.

Diese Schlussfolgerung dürfte im Ganzen berechtigt sein. Aber suggeriert nicht bei Nestroy gelegentlich ein Subtext, es fänden, quasi *unterhalb* der vergnüglichen Haupthandlungen, auch leise Tragikomödien statt? Meine nun folgenden Hinweise gehen dieser Vermutung nach. Vor allem in älteren Darstellungen findet man mehrfach Umschreibungen, die ein Ungenügen markieren in Bezug auf die von Nestroy selbst verwendeten Gattungsbezeichnungen Zauberspiel, Schwank, Quodlibet, Parodie, Travestie, Burleske, Operette – und immer wieder Posse beziehungsweise Posse mit Gesang. Ich denke da etwa an Heinz Kindermanns Formel „lustiges Trauerspiel“ (1952),²⁰ an Rio Preisners *Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse* (1968)²¹ oder an Bruno Hannemanns *Johann Nestroy. Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl* (1977).²²

Auch Nestroy wusste wahrscheinlich, dass die zitierten Gattungsbezeich-

18 Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München 1968. – Ders., „Bemerkungen zur immanenten Poetologie der „ersten Komödie“ im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Ralf Simon (Hg.), *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, Bielefeld 2001, S. 157–171.

19 Vgl. W. E. Yates, *Nestroy: Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge 1972. – Reinhard Urbach, *Komödie als Satire: Nestroy*, Kap. XII, in: Ders., *Die Wiener Komödie und ihr Publikum*, Wien, München 1973, S. 117–125. – Herbert Zeman, *Johann Nepomuk Nestroy*, Wien 2001. – Quasi eine dritte „Partei“ neigt, wie schon Franz H. Mautner, zu der Ansicht, die Schmidt-Dengler so formuliert: „Die Komik überwölbt die satirische Intention des Textes“, was sinngemäß auch die Tragikomik als dominierende Komponente ausschließt; in: Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Wien 2001, S. 138.

20 Heinz Kindermann, *Meister der Komödie*, Wien, München 1952.

21 Rio Preisner, *Johann Nepomuk Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse*, München 1968.

22 Bruno Hannemann, *Johann Nestroy. Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl. Zum Ende der Wiener Komödie*, Bonn 1977.

nungen oft nicht abdeckten, was seine Komödien zum Ausdruck brachten. Dem Stück *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel* gab er selbst einmal den Gattungstitel „Lustiges Trauerspiel“.

II

Meine These lautet, dass bei Nestroy eine Art Affinität zu Tragikomischem immer schon vorhanden war, die der Possenschreiber, Schauspieler und Sänger natürlich im Zaum halten musste, um sein Publikum nicht zu enttäuschen. Aber auch diese Grundtendenz, die sich unauffällig mit den Mischungen von Melancholie und Witz, Drohung und Gelächter in seinen Stücken verband, zeitigte Wirkung beim Publikum. Denn sie entsprach menschlichen Erfahrungen von überzeitlicher Konstanz.

Verna A. Foster plädiert in ihrem Buch *The Name and Nature of Tragicomedy* für ein quasi gattungsontologisch begründetes „ewiges Leben“ des Tragikomischen: „Sometimes in its checkered history tragicomedy may have lost its name or lent it to other genres; [but] the nature of tragicomedy remains both recognizable and remarkably constant.“²³ Wo aber wäre die genannte Affinität Nestroys besser zu erkennen als in den Kommentaren seiner – meist nicht mehr ganz jungen – rasonierenden Figuren, wenn es um Heirat und Ehe geht?

Über das Leichtsinnige, ja oft geradezu Zynische zahlreicher Possenschlüsse bei Nestroy ist von W. Edgar Yates und anderen schon viel Bedenkenswertes geschrieben worden.²⁴ Ich kann hier nur vielleicht das bereits Gesagte um eine Nuance erweitern. Wendelin Schmidt-Dengler hat 2001 in seinem Nestroy-Buch die Vermutung geäußert, wahrscheinlich habe kein anderer Dramatiker die Familie mit vergleichbarer Radikalität in Frage gestellt, indem er sie als eine „von konkreten Interessen dominierte Zwangsgemeinschaft“ auf die Bühne brachte.²⁵ Dasselbe gilt meines Erachtens schon für die Institution der Ehe. Sie ist bei Nestroy ein tragikomisches Verhängnis insofern, als alles Streben der noch ledigen Figuren seiner Possen gattungskonform dahin geht, sich zu verheiraten oder – kruder gesagt – den Alleinanspruch auf den Besitz eines Mitglieds des anderen Geschlechts durchzusetzen, während gleichzeitig ein Begleittext – oft ein Couplet – unmissverständliche Signale dafür aussendet, dass dieser Akt bürgerlicher Legalisierung der Liebe das Grab schaufelt, das Erhoffte somit in sein Gegenteil umschlägt. Dahinter steckt nicht einfach abgrundtiefer Pessimis-

23 Vgl. Foster (Anm. 12), S. 200.

24 W. Edgar Yates, „Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht!“ Nestroy und das Happy End“, in: Jean-Marie Valentin (Hg.), *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830–1880*, Bern, Frankfurt a. M. u. a. 1988, S. 71–86. – Vgl. ders., „Sex in the Suburbs: Nestroy’s Comedy of Forbidden Fruit“, *Modern Language Review* 92 (1997), S. 379–391: „The emphasis on the improbability of the happy ending is fundamental to Nestroy’s satiric intention“ (S. 390).

25 Schmidt-Dengler (Anm. 19), S. 117 f.

mus. Es entspricht einer Erkenntnis, von der schon in Schillers ‚Lied von der Glocke‘ gesungen wird: „Ach! Des Lebens schönste Feier / Endigt auch den Lebensmai, / Mit dem Gürtel, mit dem Schleier / Reißt der schöne Wahn entzwei.“ Doch zurück zu Nestroy: Wohl kaum ein zweiter Komödienautor hat mit gleicher Schärfe das Paradox satirisch aufs Korn genommen, dass die kirchlich und zivilrechtlich verlangte Ehe ewiges Glück nicht verbürgt, sondern oft rasch verbraucht. – Ich möchte das Angedeutete nun anhand einiger Textstellen deutlich machen. Der besseren Übersicht halber gehen wir dabei chronologisch vor.

*

Schon die nicht aufgeführte Zauberposse *Das Verlobungsfest im Feenreich oder Die Gleichheit der Jahre* (1834) ironisiert den Wahn, durch die Wahl eines jüngeren Liebepartners glücklich zu werden. Und zwei Jahre später entsteht mit einem Monolog des Seilmachers Strick in *Die beiden Nachtwandler* ein weiteres tragikomisches Räsonnement über die Ehe. Ich zitiere:

Man will meinen Lebensfaden mit Liebesgarn vermankelt einfadeln, und den Ehestandsknopf dran machen, daß er gar nicht mehr aus kann. Das wollen wir uns erst überlegen. Die Lieb is a Spagat, der die Herzen, der Ehstand ein Strick, der die Händ zusammbindt. [...] – da soll sich eher die schiefrige Rebschnur meines Alters um den einschichtigen Spuln der Jungesellschaft wickeln, eh mich in einer unüberlegten Heirath das Schiffseil der Desparation festhält. (Stücke 11, 18)

In *Der Treulose* desselben Jahres 1836 scheint zwar am Ende die Ehe zwischen Solming und Marie glücklich, aber die Heiratspläne des Herrn von Falsch scheitern – zu Recht; denn die Absichten, die der dreißigjährige Tunichtgut mit dem „Heurathen“ verband, waren mies:

Das Ungenierte in meinen jetzigen Amouren macht die Geschichte alltäglich, mit der Zeit langweilig; wenn ich aber verheurathet bin, da heißt's dann verbotne Frucht schmeckt süß, da werden aus den öffentlichen Liebschaften heimliche, aus den uninteressanten interessante, – ich heurath auch es ist beschlossen, ich heurathe! (Stücke 10, 19)

Die Ehe wollte er allein zur Steigerung seines Kitzels beim Ehe-Bruch! Doch auch auf der weiblichen Gegenseite, in Gestalt der resoluten Magd Nanett, ist man diesbezüglich ohne Illusionen, wenn sie die Lage der Frauen so kommentiert: „Das schöne Geschlecht muß das starcke in der Corda halten, sonst wär's ja hernach im Ehstand gar nicht auszuhalten mit diese sogenannten Herrn der Schöpfung“ (Stücke 10, 32).

Ein Jahr später, 1837, in *Moppels Abentheuer*, geht es weiter im Text. Gibt es

etwas Heimtückischeres als den Satz des Vormunds Maikäfer, der – wieder in einem Monolog – räsoniert: „ich war ein einziges Mal verheirath sehr glücklich, und ich muß sagen, ich hab grad gnug an den Glück für meine ganze Lebenszeit“ (*Stücke 12*, 88). Die erste Satzhälfte bewirkt im Zuhörer die positivste Erwartung, die zweite zerstört sie jäh.

Noch im gleichen Jahr 1837 meint der rachsüchtige Schlankel angesichts der vier Frischvermählten im *Haus der Temperamente*: „Wenn ich nicht in sechs Wochen aus alle die Mariagen Ehscheidungen heraus bring, dann will ich nicht mehr Schlankel heißen, und häng ’s Intrigantfach für Zeitlebns aufn Nagl“ (*Stücke 13*, 190). Zwar ist er nur geschäftlich involviert, aber seine Spekulation zeigt, dass Scheidungsanwälte offenbar durchaus Chancen hatten.

Drei Jahre später, 1840, meint in *Der Färber und sein Zwillingbruder* der brave Kilian Blau bedenklich: „Ja beim Heirathen muß man nit voreilig seyn, das Geld, was man auf die Hochzeit ausgiebt ist sehr häufig die erste Einzahlung in die wechselseitige Lebensverbitterungs[-]Anstalt“ (*Stücke 16/I*, 18). Die Ehe als Liebes- und Arbeitsgemeinschaft sollte eine Lebensversüßung sein; Kilian aber fürchtet das Gegenteil, die „Lebensverbitterung“.

Voll grausamen Hohns ist im *Talisman* desselben Jahres 1840 die zweite Strophe im Couplet des Titus Feuerfuchs, als er über „die Zeit“ räsoniert:

’s Hat Einer a Braut; steckt den ganzen Tag dort,
 Wenn die Dienstleut in’s Bett schon woll’n, geht er erst fort;
 Dann bleibt er noch d’runt, seufzt auf ’s Fenster in d’Höh
 Erfreut sich die Nasen vom Dasteh’n im Schnee,
 A halb’s Jahr nach der Hochzeit rennt er ganze Täg’ aus,
 Kommt spät auf die Nacht, oder gar nit nach Haus;
 Dann reis’t er nach Neapel, sie muß in die Brühl. –
 Ja die Zeit ändert viel.“ (*Stücke 17/I*, 56)

1843 schreibt Nestroy *Liebesgeschichten und Heurathssachen*. Nebel, von ihm gespielt, plant in der zweiten Strophe des Aufttrittsmonologs: „ich schließe also eine Vernunftheurath, eine Geldheurath und zugleich eine Heurath aus Inclination, weil ich eine unendliche Inclination zum Geld hab“ (*Stücke 19*, 12). Diesen rhetorischen Trick kennen wir schon aus *Moppels Abentheuer*: Mit dem Wort „Inclination“ wird die Erwartung geweckt, es bestehe doch neben dem pekuniären Interesse auch Liebe zur Auserwählten. Aber nein: „Inclination“ meint wiederum nur ihr Vermögen. Der Zorn im Zuschauer über soviel Zynismus wird aber sogleich konterkariert durch das sichere, von der Gattung Posse verbürgte Vergnügen mitzuerleben, wie die bösen Absichten dieses Gauners zunichte werden. Allerdings: Dass der Fall in der Wirklichkeit häufig ist, wissen alle und hinterlässt ein zwiespältiges Gefühl.

Zwei Jahre später, 1845, macht sich in dem Kassenschlager *Unverhofft Herr Ledig* (nomen est omen!) die folgenden, hier leicht gekürzten Überlegungen:

Curios, daß die Natur sich darinn gfallt, so ungleiche Geschwisterpaare zu erzeugen, [...] so hat die reizende Zauberin „Liebe“ eine etwas langweilige Schwester die „Ehe“. [...] Bei der Lieb is das Schöne, man kann aufhören zu lieben, wenn 's ein'm nicht mehr gfreut, aber bei der Ehe! das Bewußtsein: Du mußt jetzt allweil verheirath't sein, schon das bringt Einen um.
(*Stücke 23/I*, 12 f.)

Nestroy lässt hier nicht nur die gegenseitige Attraktion der Geschlechter, sondern auch das Institut der bürgerlichen Monogamie als naturgegeben erscheinen. Wäre er weiter gegangen und hätte Letzteres in Frage gestellt, wäre 1845 wohl die Zensur eingeschritten. So war nur eine „curiose“ Reflexion möglich, in dem resignierenden Sinn: Geschwister kann man sich halt nicht aussuchen.

*

Aus den mehr als achtzig Stücken Nestroys habe ich deren neun ausgewählt. Das scheint wenig. Aber die Zitate sind im Ton wie in der Sache miteinander verwandt. Auch wären in anderen Stücken leicht Handlungsverläufe aufzuzeigen, die Ähnliches andeuten. So wenn am Schluss von *Das Mäd'l aus der Vorstadt* von 1841 Schnoferl als Gatte der resoluten Frau von Erbsenstein zwar sozial aufsteigt, aber ohne Zweifel unter den Pantoffel gerät und gleichzeitig die brave Thecla den erzdummen Herrn von Gigl heiraten wird. Das kann nur schlecht ausgehen. Oder wenn in *Der alte Mann mit der jungen Frau* 1849 im vierten Akt die tote Beziehung von Herrn und Frau Regine Kern vorgeführt wird (*Stücke 27/I*, 79). Oder wenn 1846 in *Der Unbedeutende* Herr Massengold den Puffmann zwingt, Ottilie zu heiraten, die er gar nicht liebt (*Stücke 23/II*, 83). Oder wenn noch 1862, in Nestroys Todesjahr, in *Frühere Verhältnisse*, das Stück für zwei Ehepaare mit einem ziemlich suspekten Frieden endet (*Stücke 38*, 36).

Aber was war denn das überhaupt für ein Ehe-Begriff, den Nestroy durch seine Figuren und Kommentatoren dergestalt in Frage stellen ließ? War das nicht nur ein Ehe-Zerrbild, ein reduktionistischer Popanz? Den zitierten Stellen fehlt – wohl aus Zensurgründen – zum einen jeglicher Bezug zur sakramentalen Bedeutung der ehelichen Vereinigung. Aber auch die Arbeitsgemeinschaft von Mann und Frau und der Reproduktionsaspekt, also die Hoffnung auf Nachkommen, fallen außer Betracht. Wenn Michael Perraudin „als zentrale Neigung des Nestroyschen Witzes“ die Beobachtung von Klischees feststellte,²⁶ so könnte man beifügen, dass Nestroy mit seiner Ehekritik selbst ein Klischee produzierte. Alle Klage, alle Skepsis, alle Bedenken sind ausgerichtet auf die Furcht vor unauflöslicher Bindung, die als Freiheitsverlust, ja als Fesselung gilt, und

26 Michael Perraudin, „Das Klischee. Johann Nestroy und die Wiener Revolution von 1848“, in: Hubert Lengauer und Primus Heinz Kucher (Hg.), *Bewegung im Reich der Immobilität. Revolutionen in der Habsburgermonarchie 1848–1849. Literarisch-publizistische Auseinandersetzungen*, Wien, Köln, Weimar 2001, S. 390–411, hier S. 400.

zwar immer und ausschließlich des männlichen Partners. Das war ein reines Don-Juan-Argument. Und man wird den Verdacht nicht los, dass Nestroy damit einen weiteren Subtext schuf, der ein Ungenügen an der historisch existierenden Sozialinstitution monogamer Ehe ansprach, wobei dieser Subtext bei männlichen Zuschauern – der Mehrheit des Publikums – wohl vielfache Zustimmung, wenn auch von schlechtem Gewissen begleitet, hervorrief.

*

Damit nähern wir uns dem Ende meines Versuches. Bleibt die Frage, warum viele dieser ehekritischen Reflexionen Figuren in den Mund gelegt wurden, die Nestroy selbst spielte. Ich möchte das nicht rein autobiographisch interpretieren. Es könnte ja sein, dass Nestroy die „Unstatthaftigkeit“ seiner Skepsis gegenüber der gesellschaftlich allgemein akzeptierten Institution Ehe bewusst war und dass er sie deshalb, quasi aus Vorsicht, ins Rasonnement von oft eher lumpigen Nebenfiguren einbaute, die er gern selbst verkörperte (Strizl, Nebel, Moppel, Muffl, Schlankel, Schnoferl et ceteri). Fremder als sie konnte man der Familien- und Eheverklärung des Biedermeier kaum sein.

Das Ziel so mancher Nestroy'schen Figuren, sich zu verheiraten, führt also gemäß den Kommentaren von Beobachtern wie auch von einigen Betroffenen offenbar nicht zu dem, was erstrebt wird, dem ewigen Liebesglück, sondern zu dessen Ende. Darüber darf gelacht werden, weil dabei eine Illusion entlarvt wird, die Illusion nämlich, Glück lasse sich institutionalisieren und Lust verewigen. Etwas abstrakter gesagt, handelt es sich um eine Dialektik ähnlich jener, die Peter Szondi in seiner Schrift *Versuch über das Tragische* für die Tragödie geltend gemacht hat:²⁷ Manches von dem, was man tut, um ein Ziel zu erreichen, führt zum Gegenteil. Der diametrale Unterschied besteht allerdings darin, dass am Ende der Tragödie gestorben, am Ende der Komödie aber meist geheiratet, also neues Leben gezeugt wird.

Dieses bei Nestroy ermittelte tragikomische Substrat in einigen seiner Possen ist an seine unverwechselbar eigene Denkungsart gebunden und in keiner andern Dramatik der Weltliteratur genau so wiederzufinden. Trotzdem kann mit Lévy-Strauss auch hier von einer „Dauerstruktur“ gesprochen werden, einer Erscheinung, die *zugleich* historisch variant und ahistorisch konstant scheint.²⁸ Damit sei noch einmal betont, dass es verschiedenste Sorten dramatischer Tragikomik und verschiedenste Formen tragikomischer Reflexion gibt. Aber zwischen ihnen existiert eine „Familienähnlichkeit“.²⁹ Diese verbindet vor und nach Nestroy immerhin so eminente Werke wie *Amphitryon* von Kleist, wie *Leonce und Lena* von Büchner und wie *Der Besuch der alten Dame* von Dürrenmatt.

²⁷ Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a. M. 1961.

²⁸ Vgl. Claude Lévy-Strauss, *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1978, S. 227 ff.

²⁹ Vgl. Ulrich Profitlich, „Komödien-Konzepte ohne das Element „Komik“, in: Ralf Simon (Hg.), *Theorie der Komödie* (Anm. 18), S. 30.

Gertrude Gerwig

Bewundert viel und viel gescholten. Glücklose Nestroy-Aufführungen in Berlin im 19. Jahrhundert¹

Erstaufführungen von Nestroy-Stücken in Berlin wurden nicht immer positiv aufgenommen, es gab auch einige, die nicht erfolgreich über die Bühne gegangen sind.

Nachdem sich Nestroy im Mai 1834, zehn Jahre bevor er selbst vor das Berliner Publikum tritt, mit der erfolgreichen Erstaufführung der Zauberposse *Lumpacivagabundus*² am Königsstädtischen Theater als Autor in Berlin einen Namen gemacht hat, folgen weitere erfolgreiche Erstaufführungen. Ein großer „Publikumserfolg“ ist im Dezember 1835 *Eulenspiegel*,³ obwohl der Kritiker der *Berlinischen Nachrichten* (*Haude und Spenerschen Zeitung*) mit der Figur des Eulenspiegel unzufrieden ist und meint, „daß man in Süd-Deutschland unter dem Eulenspiegel sich eine durchaus anders charakteristische, komische Figur denkt, als unser bekanntes norddeutsches Volksbuch⁴ sie bezeichnet.“⁵

Nestroys *Eulenspiegel* hat mit der Figur aus dem Volksbuch nichts zu tun. In *Stücke 9/I*, 91, wird zur Erklärung von *Eulenspiegel*-Vorlagen für Nestroy auf SW IX (= *Possen* 1), 555–559, hingewiesen: „Weder Stegmayers⁶ noch Nestroys *Eulenspiegel* haben noch irgend einen Zusammenhang mit dem *Eulenspiegel* des Volksbuches. Sie sind einfach Intriganten vom Stamme Arlecchino – Sganarelle – Hanswurst – Käasperle“ (S. 559).

Der nächste durchschlagende Erfolg, sowohl bei Publikum und Presse, ist im Februar 1836 die Lokalposse *Zu ebener Erde und erster Stock*,⁷ großes Aufsehen

- 1 Der vorliegende Aufsatz ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrages, der am 3. Juli 2007 bei den 33. Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat gehalten wurde.
- 2 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* vom 25. Dezember 1833 bis 15. Dezember 1834, 27. 5. 1834 *Lumpacivagabundus* (z.1.m.).
- 3 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* vom 16. Dezember 1834 bis 15. Dezember 1835, 11. 12. 1835 *Eulenspiegel* (z.1.m.).
- 4 Volksbuch, anonym, frühester Druck erschienen 1515 bei J. Grüninger in Straßburg. Vgl. Max Herrmann, „Das Volksbuch vom Till Eulenspiegel als theatergeschichtliche Quelle“, in: *Neues Archiv für Theatergeschichte*, 1. Band; Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 39, Berlin 1929, S. 3.
- 5 *Berlinische Nachrichten* (*Haude & Spencersche Zeitung*), 14. Dezember 1835 (Nr. 292), o. S.
- 6 Matthaeus Stegmayer (1771–1820), Kaiserlich Königlich Hofschauspieler, Autor von *Till Eulenspiegel*, altdeutsches Original-Lustspiel in vier Akten, 1808. Vgl. *Stücke 9/I*, 84.
- 7 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* vom 16. Dezember 1835 bis 15. Dezember 1836, 25. 2. 1836 *Zu ebener Erde und erster Stock* (z.1.m.).

erregt die zweigeteilte Bühne, die Lokalposse wird „zunächst 20mal en suite gespielt“ (S. 57).⁸

Bald darauf, im Mai 1836, wird das dramatische Gemälde *Der Treulose* zum ersten Mal aufgeführt;⁹ insgesamt kommt es im Mai 1836 zu nur vier Aufführungen. Es ist Nestroys erster Versuch, ein ernstes Stück mit einer für ihn ersten Hauptrolle zu schreiben,¹⁰ doch wird er in Berlin komplett missverstanden. Dementsprechend vorwurfsvoll liest sich die Kritik der *Berlinischen Nachrichten*:

[...] das Stück besteht nur aus einer Reihe einzelner weniger oder mehr geschickt aneinander gereihter Charakterschilderungen [...] Herr von Falsch ist weiter nichts als ein, in das Wienerische übersetzter, Don Juan, dem noch dazu, in der Hand des Verfassers, die Feinheit und die Gewandtheit des spanischen Originals größtentheils verloren gegangen ist.¹¹

Nestroy wollte mit dem *Treulosen* sicher nicht einen Don-Juan-Typ auf die Bühne bringen. Johann Hüttner weist darauf hin,

[...] daß die oft als Mängel beschriebenen Merkmale des „Treulosen“ [...] auf eine Stückgattung hinzudeuten scheinen, die zu dieser Zeit, ja das gesamte 19. Jahrhundert hindurch die Bühnen Europas dominierten: die Melodramen. In dieser Tradition betrachtet, bekäme Nestroys Opus eine neue Dimension [...] (S. 64).

Im November 1836 wird *Robert der Teufel*, Nestroys Parodie der Oper *Robert le Diable* von Giacomo Meyerbeer (1791–1864), nur 1-mal aufgeführt,¹² verschwindet dann komplett vom Spielplan des Königsstädtischen Theaters und wird auch später auf keinem anderen Berliner Theater mehr gespielt. Der Kritiker der *Berlinischen Nachrichten* meint, diese Parodie sei „Nestroys schwächste Arbeit“, und schreibt weiter: „Ihr fehlt es durchwegs an Witz und Humor, [...] der Gegenstand, welcher hier parodiert wird, ist zu wenig populär, als daß er, ohne eine gehörige Zuthat an guten Späßen, d r e i Akte hindurch lachen machen kann.“¹³

In der *Vossischen Zeitung* wundert sich der Rezensent über eine Vermischung von Berliner und Wiener Lokalitäten:

-
- 8 Vgl. Rainer Theobald, ‚Nestroy am Alexanderplatz‘, *Nestroyana* 10 (1990), S. 55–67 (Zitat S. 57).
- 9 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* (Anm. 7), 16. 5. 1836 *Der Treulose* (z.1.m.).
- 10 Vgl. Johann Hüttner, ‚*Der Treulose* – Ein Fall für die Nestroyforschung‘, *Nestroyana* 2 (1980), S. 61–71.
- 11 *Berlinische Nachrichten*, 29. Mai 1834 (Nr. 122), o. S.
- 12 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* (Anm. 7), 17. 11. 1836 *Robert der Teufel* (z.1.m.).
- 13 *Berlinische Nachrichten*, 19. November 1836 (Nr. 272), o. S.

[...] Als diese Posse in Wien auf die Bühne kam, war die Oper, welche Nestroy parodieren wollte, noch eine neue und ein Meinungskampf hatte sich mit derselben erhoben. Demnach war es leicht, mit Späßen darüber zu wirken, um so leichter, wenn man sie ganz auf die Wiener Lokalität berechnete. So geschah es denn, daß „Robert der Teuxel“ im Theater an der Wien eine namhafte Anzahl von Vorstellungen erlebte. Anders ist es jetzt und anders in Berlin. [...] das Meiste aber hat für uns falsche Lokalität. [...] Der Versuch, ein Etwas von Berliner Lokalität einzumischen, vermehrte nur die Irrwege, da alles Uebrige, samt dem Grunde der leichten Gabe, doch nicht vom Wiener Boden wegzubringen war. [...] ¹⁴

Leider war es nicht möglich, in ein Textbuch aus dieser Zeit Einsicht zu nehmen; es wäre sicher interessant gewesen herauszufinden, welche Berliner und Wiener Lokalitäten miteinander vermischt worden sind. In *Stücke 6* (S. 284 u. 286) wird darauf hingewiesen, dass in Wien gleichzeitig mit Nestroys Parodie, sowohl in der Hofoper als auch im Theater in der Josefstadt, die Oper von Meyerbeer aufgeführt wurde.¹⁵ In Berlin ist das nicht der Fall, die Oper war aber den Berlinern bekannt, da die deutschsprachige Erstaufführung am 20. Juni 1832 in Berlin stattgefunden hatte.¹⁶

Im Jahr 1837 stehen abwechselnd die bisher erfolgreichen Aufführungen, wie *Lumpacivagabundus*, *Eulenspiegel*, *Die beiden Nachtwandler* und *Zu ebener Erde und erster Stock*, auf dem Spielplan des Königsstädtischen Theaters. 1838 folgen weitere positiv aufgenommene Erstaufführungen, *Der Bräutigam und der Affe*¹⁷ sowie *Nelke und Handschuh*,¹⁸ *Die Verhängnisvolle Faschingsnacht*¹⁹ im Jahr 1839, *Der Talisman*²⁰ 1841 und der *Jux*²¹ im Mai 1842.

Diese „Erfolgsserie“ findet am 29. Dezember 1842 mit der Erstaufführung von *Glück, Mißbrauch und Rückkehr oder Das Geheimnis des grauen Hauses*²²

14 *Vossische Zeitung* (Königl. privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen), 19. November 1836 (Nr. 272), Beilage, o. S.

15 Vgl. Mathias Spohr, „Robert der Teuxel oder Die Konkurrenz zwischen Hofoper und Vorstadttheater“, in: *Meyerbeer und der Tanz*, hg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller und Hans Moeller, Feldkirchen bei München 1998, S. 304 f.

16 Adolf Weissmann, *Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911*, Berlin, Leipzig 1911, S. 192.

17 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* vom 16. Dezember 1837 bis 15. Dezember 1838, *Der Bräutigam und der Affe*, 14. Mai 1838 (z.1.m).

18 Ebd. *Nelke und Handschuh*, 3. Oktober 1838 (z.1.m).

19 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* vom 16. Dezember 1838 bis 15. Dezember 1839, *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*, 30. Oktober 1839 (z.1.m).

20 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* vom 16. Dezember 1840 bis 15. Dezember 1841, *Der Talisman*, 2. April 1841 (z.1.m).

21 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* vom 16. Dezember 1841 bis 15. Dezember 1842, *Einen Jux will er sich machen*, 17. Mai 1842 (z.1.m)

22 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* vom 16. Dezember 1842 bis 15. Dezember 1843, *Glück, Mißbrauch und Rückkehr oder Das Geheimnis des grauen Hauses*, 29. Dezember 1842 (z.1.m.).

ihr jähes Ende. Es erscheinen ganz gegensätzliche Kritiken, interessant der (angebliche?) Hintergrund, dem in der Folge nachgegangen wird. Zunächst Teile der Kritik der *Vossischen Zeitung*, etwas länger ausgeführt, um den Grund der Ablehnung unterstreichen zu können:

[...] Nestroy scheint seit dem „Talisman“ wieder eine Stufe nach der andern abwärts zu nehmen, bei dieser Posse hat er aber gleich mehrere Stufen übersprungen und ist im Staube der Trivialität angekommen. Unbegreiflich, wie ein Schriftsteller, dem wir manches gute Stück verdanken, sein Talent so ganz verleugnen kann! [...] Nichtsdestoweniger wird das Mädchen (Babett), welches, einst „Rohr's“ Geliebte, von diesem, als er reich geworden, verstoßen wurde, durch eine Schenkung des Oheims gewissermaßen genöthigt, den eben erst recht zum Schuft gewordenen „Blasius Rohr“, von dem zu erwarten steht, daß er das neue Gut auch von Neuem vergeuden wird, zu heirathen. Nachdem Hr. Nestroy in dem früheren Gange seiner Posse allen ästhetischen Regeln gespottet, wird er hier sogar unmoralisch, und dies war des Stückes Tod. Das Publikum, schon mehrmals sehr geneigt dazu, sprach das Verdammungs-Urtheil mit plötzlicher Einigkeit, und die Kritik muß leider sagen, es hat gerecht geurtheilt.²³

Die *Berlinischen Nachrichten* bringen eine Gegenkritik, der Verfasser dieser meint zwar, dass er „nicht etwa Profession von Theater-Rezensionen macht, sondern aus den zahlreichen Zuschauern ist“,²⁴ den Kritiker der *Vossischen Zeitung* aber sehr richtig korrigiert und darauf hinweist, dass *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* fast drei Jahre vor dem *Talisman* geschrieben und aufgeführt worden war, somit Nestroy nicht Stufen abwärts steigen konnte. Den erwähnten Tumult im Publikum sieht er anders und schreibt:

[...] Auch war das eigentliche Publikum keineswegs mit dem Verdammungsurtheil einverstanden, wofür der öftere Ruf: „Ruhe!“ oder „Hinaus mit den Ruhestörern!“ unzweideutig sprach. [...] Es bleibt nur zu wünschen, daß die Direction sich dadurch nicht von der Wiederholung des „Geheimnisses d. g. H.“ abschrecken lassen möge.²⁵

So zeigt diese Aussage, dass zumindest ein Teil des Publikums mit der Aufführung durchaus zufrieden war; es bleibt aber nur bei der einen Vorstellung, viel später, nämlich am 5. Juli 1854, taucht das Stück erst wieder im Vorstädtischen Theater auf;²⁶ leider konnte über diese Aufführung keine Kritik gefunden werden.

23 *Vossische Zeitung*, 31. Dezember 1842 (Nr. 306), o. S.

24 *Berlinische Nachrichten*, 3. Januar 1843 (Nr.2), o. S.

25 Ebd.

26 *Deutsche Theater-Zeitung*, 5. Juli 1854 (Nr. 52), S. 221.

Diesen divergierenden Äußerungen muss nachgegangen werden, denn wer schrieb diese total ablehnende Kritik, die viel Aufsehen erregt hat? In dem Buch *Der Theaterkritiker Friedrich Wilhelm Gubitz* schreibt der Autor Friedrich Pruskil, dass für die *Vossische Zeitung* als Kritiker der Aufführungen des Königsstädtischen Theaters von den Anfängen (1824) bis ins Jahr 1844 Friedrich Wilhelm Gubitz (1786–1870) zuständig war und ab Ende der dreißiger Jahre auch sein Sohn Anton (1821–1857) für diese Zeitung Rezensionen von Aufführungen der Königsstadt schrieb.²⁷ Weiters meint Pruskil, dass somit die negative Kritik für *Das Geheimnis des grauen Hauses* von Anton Gubitz stamme und Vater Friedrich Wilhelm Gubitz sich in einer „Entgegnung“ am 4. Januar 1843 mit der Darstellung „im wesentlichen einverstanden“ erklärt habe.²⁸

Friedrich Wilhelm Gubitz besaß in Berlin auch eine Druckerei, die für das Königsstädtische Theater Theaterzettel und Textbücher druckte. Pruskil schreibt: „Der Dezember 1842 ist aber der erste Monat, in dem Wilhelm Gubitz erstmalig verminderte Druckaufträge vom Königsstädtischen Theater erhalten hat.“²⁹ Ob diese Tatsache wirklich der Auslöser für die negative Kritik war, soll nun untersucht werden.

Pruskils Aussage wird im Buch *Das Berliner Theater in der Berliner Tagespresse 1848–1874* von Gerhard Walther widerlegt,³⁰ der sich auf die Arbeit von Willi Eylitz über das Königsstädtische Theater aus dem Jahr 1940 bezieht.³¹ Eylitz berichtet von einem andauernden Streit zwischen Friedrich Wilhelm Gubitz und Direktor Cerf vom Königsstädtischen Theater, dem daraus resultierenden Briefwechsel und dass von Direktor Cerf bereits im Jänner 1839 kein Druckauftrag für Theaterzettel an Gubitz erfolgte. Da in folgenden Briefen dann aber wieder vom Zetteldruck die Rede war, ist anzunehmen, dass sich die Druckaufträge weiter fortsetzten (S. 282). Eylitz kommt dann endgültig zum Schluss, dass der Bruch mit Gubitz für den Druck der Theaterzettel im Juni 1842

27 Vgl. Friedrich Pruskil, *Der Theaterkritiker Friedrich Wilhelm Gubitz*, Berlin 1938, Beitrag daraus: ‚Friedrich Wilhelm Gubitz als Kritiker des Königsstädtischen Theaters‘, *Zeitschrift des Vereins für Geschichte Berlins*, Jg. 54, 1937, Heft 4, S. 102–108 (S. 105).

28 Ebd. S. 106.

29 Ebd. S. 106.

30 Gerhard Walther, *Das Berliner Theater und die Berliner Tagespresse 1848–1874*. Berlin 1968, S. 198 f.

31 Willi Eylitz, *Das Königsstädtische Theater in Berlin*, Rostock [phil. Diss.], 1940. Die Arbeit liegt nur in maschinenschriftlicher Form vor. Bisher hat die Forschung angenommen, dass das Promotionsverfahren trotz des Krieges abgeschlossen worden ist. Nach neueren Erkenntnissen, die erst nach 1990 (nach der deutschen Einheit) möglich wurden, ist das Promotionsverfahren Eylitz jedoch nicht abgeschlossen gewesen. Auch nach damals gültiger Promotionsordnung konnte die Urkunde erst übergeben werden, wenn die notwendigen Pflichtexemplare eingereicht worden waren. Diese Voraussetzung hat Eylitz weder in den Jahren bis Kriegsende noch in der unmittelbaren Nachkriegszeit erfüllen können. Vgl. Hans Knudsen, ‚Die Erforschung der Berliner Theatergeschichte‘, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Heft 11, S. 4, sowie Promotionsakte der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock, 1940, Nr. 11.

anzusetzen sei, weist darauf hin, dass die Kritiken im Jahr 1842 vom Sohn Anton Gubitz verfasst wurden, und schreibt weiter:

Wenn man nun trotzdem einen Zusammenhang suchen wollte zwischen diesem Ton der Kritiken und den verminderten Druckaufträgen (Kündigung des Zetteldrucks), so erscheint mir das völlig abwegig. Noch unwahrscheinlicher wird die ganze Angelegenheit dadurch, dass Pruskil die Verminderung der Druckaufträge überhaupt erst für den Monate Dezember 1842 feststellt. Da diese Ereignisse, [...] aber schon im Sommer stattfinden, sind sie wohl der beste Beweis, dass hier nicht die geringsten Zusammenhänge bestehen, und dass damit alle Vermutungen hinfällig werden, die Pruskil glaubte aufstellen zu können. (S. 282)

Der angesprochene Briefwechsel befand sich bis vor 1944 im Brandenburgisch Preußischen Hausarchiv.³² Weitere Nachforschungen haben ergeben, dass nach Kriegsende Restbestände des Brandenburgisch Preußischen Hausarchivs in das Geheime Staatsarchiv, Preußischer Kulturbesitz, integriert wurden. Auf meine Anfrage kam folgende Erklärung: „[...] Durch einen Bombentreffer wurden am 22. November 1943 etwa 75 Prozent der Bestände des Hausarchivs im Archivgebäude in Berlin-Charlottenburg zerstört. [...]“³³ Weiters wird in dem Schreiben mitgeteilt, dass der gesuchte Schriftverkehr nicht mehr nachzuweisen sei; lediglich „Auszüge aus den Manualen des Königsstädtischen Theaters über Einnahmen und Ausgaben ab 1838.“³⁴ Nach Einsichtnahme in die „Kassabücher“ des Königsstädtischen Theaters von 1836 bis 1843 ergibt sich folgender Sachverhalt, wobei zwischen dem Druck von Theaterzettel und Textbüchern präzise unterschieden werden muss: Letzte Zahlung an Gubitz für den Druck von Textbüchern im November 1842,³⁵ letzte Zahlung für den Druck von Theaterzettel im Juni 1843 an Gubitz.³⁶

Fazit: Gubitz druckte noch Theaterzettel für das Königsstädtische Theater nach der negativen Kritik von Ende Dezember 1842, somit ist Pruskils Aussage, Gubitz hätte „erstmal verminderte Druckaufträge vom Königsstädtischen Theater“ erhalten, bedingt richtig; ob eine negative Kritik daraus abzuleiten ist, ist fraglich, denn es bestand ja noch zwischen dem Theater und der Druckerei eine Geschäftsverbindung. Eylitz setzt die Verminderung der Druckaufträge bereits für den Sommer 1842 fest (S. 282), was verfrüht erscheint, da doch, wie

32 Vgl. Walther (Anm. 30), S. 199.

33 Vgl. Schreiben des Geheimen Staatsarchivs, Geschäftszeichen 6524/07e-3.4 vom 7. August 2007.

34 Ebd.

35 Vgl. Kassabuch Königsstädtisches Theater 1842, November-Ausgaben, XXXX für Textbücher, Beleg Nr. 177, S. 29.

36 Vgl. Kassabuch Königsstädtisches Theater 1843, Juni-Ausgaben, XXVII für Zetteldruck, Beleg Nr. 95, S. 17.

oben erwähnt, die Druckerei Gubitz bis zum Juni 1843 noch Theaterzettel für das Königsstädtische Theater druckte. Der Zeitpunkt für die Verminderung der Druckaufträge mag zwar falsch sein, doch vertritt Eylitz ganz richtig die Meinung, dass die scharfen Kritiken mit der Auftragsverminderung nichts zu tun haben.

Nach dieser langen „kriminologischen Beweisführung“, zurück zu den glücklosen Erstaufführungen in Berlin. Die bisher angeführten Beispiele können gut, aber nicht gerne, als „Flops“ bezeichnet werden. Die Posse *Das Mädchlein aus der Vorstadt*,³⁷ mit der Nestroy im Jahr 1844 zum ersten Mal persönlich vors Berliner Publikum tritt, kann nicht als „Durchfall“ gesehen werden, doch werden sowohl das Stück als auch der Schauspieler Nestroy in der Rolle des Schnoferl von der Presse scharf kritisiert und abgelehnt. In *Stücke 17/II* bezeichnet W. Edgar Yates die Kritik der *Berlinischen Nachrichten* als „einen der am konsequentesten durchdachten ‚Verrisse‘, die Nestroy als Dramatiker wie als Schauspieler je zuteil wurde, [und als] eines der wichtigsten Dokumente nicht nur für die Ablehnung Nestroys durch die norddeutsche Kritik, sondern auch für die gesamte Nestroy-Rezeption im 19. Jahrhundert“ (S. 199).

Es gibt einige Possen, die Nestroy zum ersten Mal bei seinen Gastspielen in Berlin vorstellt und die dann kaum oder nicht mehr aufgeführt werden. So z. B. *Unverhofft*,³⁸ *Der Unbedeutende*³⁹ oder *Der Schützling*.⁴⁰ Aber noch lange bevor die Berliner Nestroy als Schauspieler kennenlernen, werden seine Werke bereits vehement abgelehnt. So schreibt bereits 1836 der Berliner Satiriker Adolf Glaßbrenner in dem Buch *Bilder und Träume aus Wien* in einem wehmütigen Vergleich zwischen Raimund und Nestroy: „[...] sein Talent ist auch nichts mehr, als eine kleine Blume auf einem großen Misthaufen. [...] Nestroy ist kein Volksdichter, sondern ein Pöbeldichter. [...]“⁴¹ Und die Jungdeutschen, allen voran Karl Gutzkow, stehen sowohl Nestroys Werk, aber noch mehr dem Schauspieler ablehnend gegenüber, Gutzkow schreibt: „Wie schade, dass in diesem geistreichen Darsteller kein gefühvolles Herz schlägt! Caricatur ist seine Kunst. [...] Er persifliert Alles, und wenn nichts mehr zünden will, sich selbst.“⁴²

37 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* vom 16. Dezember 1843 bis 15. Dezember 1844, *Das Mädchlein aus der Vorstadt*, 1. August 1844 (z.1.m).

38 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* vom 16. Dezember 1844 bis 15. Dezember 1845, *Unverhofft*, 31. Juli 1845 (z.1.m).

39 *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin* vom 16. Dezember 1846 bis 15. Dezember 1847, *Der Unbedeutende*, 9. Juli 1847 (z.1.m).

40 Ebd. *Der Schützling*, 2. August 1847 (z.1.m).

41 Vgl. Adolf Glaßbrenner, *Bilder und Träume aus Wien*, Wien, Berlin, Leipzig, Stuttgart, 1922, S. 127; vgl. Martin Stern, ‚Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des „Poetischen Realismus“‘, in: *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 43–60, hier S. 47.

42 Zit. nach Jürgen Hein, ‚Gustav Freytag über Johann Nestroy und andere‘, *Nestroyana 27* (2007), S. 35–39, hier S. 38; vgl. auch Karl Gutzkow, ‚Wiener Eindrücke‘ [1845], *Gesammelte Werke*, I. Serie, Bd. 11, Jena o. J., S. 163.

So ist es nicht verwunderlich, dass Berlins Kritiker Nestroy und seine Possen ablehnen, das Berliner Publikum hat ihn gerne gesehen. Nur selten wird in Kritiken von einer Ablehnung durch das Publikum geschrieben; wenn es aber doch so ist, muss es nicht immer richtig sein, wie das Beispiel der Gegenkritik von *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* gezeigt hat.

Rainer Theobald

„Nur nicht zu ultraliberal!“

Drei Briefe von M. G. Saphir, aus den Handschriften mitgeteilt

Die intensive Beschäftigung mit Johann Nestroy bei der Erarbeitung der Historisch-kritischen Ausgabe hat auch viele Personen seines Umkreises wieder ins Licht gerückt, die – zu Recht oder Unrecht – weitgehend der Vergessenheit anheimgefallen waren. Einige von ihnen genossen immerhin zu ihrer Zeit einen solchen Grad von Bekanntheit, daß sich die Literatur- oder Theaterwissenschaft in größeren Abständen ihrer annimmt, um die Chancen einer ‚Neubewertung‘ zu prüfen. Dabei liegt die Versuchung nahe, als Lohn solcher Bemühungen eine ‚Rettung‘ oder eine neue ‚Kritik‘ des Betreffenden anzustreben, mit Hilfe ausgewählter Fakten und Argumente darzustellen, daß alles eigentlich ganz anders war und die Urteile der Vergangenheit, auch die der Zeitgenossen, nur als Vorurteile gelten könnten. Einer von den Größen zweiten und dritten Ranges, die Fachleuten auch heute noch ein Begriff sind, hat diesen Prozess der Ablehnung, ‚Rettung‘, erneuten Verurteilung etc. in besonders ausgedehntem Maße durchlaufen müssen: der Journalist, Kritiker, Lyriker, ‚Humorist‘ und Rezitator Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858). Als literarische Persönlichkeit eine charakteristische Figur der Theatromanie vor 1830 und ihrer Journalistik, erzielte er seine Publikumserfolge durch eine überaus regsame publizistische Tätigkeit, deren Markenzeichen zumindest in den ersten Jahrzehnten der hämische, böswillige Witz war, der zu allen Zeiten das Publikum des Feuilletons besser unterhält als eine korrekte, aber trockene Darstellung der schlichten Wahrheit. Die technische Machart dieses Witzes entsprach einem der beliebtesten Gesellschaftsspiele seiner Zeit: dem Rebus, dem Koppeln und Verschieben, Vergleichen und Verdrehen, Sezieren und Manipulieren von Wörtern, kurz: dem Spiel mit der Sprache, mochten die Konstruktionen oft auch noch so gewaltsam daherkommen – die Hauptsache war, das Drehen und Wenden eines Begriffs konnte für den Augenblick das Aufblitzen eines erfinderischen Geistes suggerieren.¹

Die einflussreiche, zugleich aufs Heftigste angefeindete Rolle, die Saphir in den ersten Dezennien seiner Tätigkeit in Deutschland und Österreich spielte und die erst mit der Gründung seiner Zeitschrift *Der Humorist* allmählich zu gemäßigeren, versöhnlicheren Tönen fand – allerdings auch mit dem Schwinden seines Einflusses einhergehend –, hat naturgemäß eine Fülle von Schriften

¹ Vgl. Wulf Wülfing, ‚Folgenreiche Witze: Moritz Gottlieb Saphir‘, in: *Rhetorik im 19. Jahrhundert (Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, hg. von Joachim Dyck u. anderen, Bd.12)*, Tübingen 1993, S. 73–83.

über Saphir hervorgebracht.² Sie alle diskutieren, wenn sie sich mit Saphirs menschlichem Charakter beschäftigen, die drei augenfälligsten Merkmale seines Wesens: verbale Boshaftigkeit gegenüber denen, deren gesellschaftliche Stellung nicht höher als seine eigene ist, die ihm aber Stoff für seine literarischen Erfolge beim großen Publikum liefern können – devote Haltung bis zur Feigheit gegenüber Mächtigen und allen, die ihm ernsthaft schaden können – Liebenswürdigkeit, Wohltätigkeit und Gastfreundschaft gegenüber Freunden und allen, die seinem Ansehen nützen können. Diese drei Facetten seines Charakters, die ganz wesentlich sein publizistisches und persönliches Auftreten in der Öffentlichkeit bestimmten, wurden später hier und da in Zweifel gezogen, wenn es darum ging, Saphirs Bild aus der Sicht des Historikers ‚zurechtzurücken‘ und ihn als letztlich integren, nur besonders gewandten und einfallsreichen Vertreter der Journalistik des Vormärz einzuordnen. So führt ein Teil der neueren Saphir-Kritik, sichtlich um politische Korrektheit bemüht, die zeitgenössischen Anfeindungen gegen Saphirs Persönlichkeit vornehmlich auf antisemitische Motive zurück.³

Solcher Art von historischer Neubewertung stehen nun allerdings Zeugnisse gegenüber, die als private Äußerungen jede Beurteilung seiner Veröffentlichungen durch Zeitgenossen oder durch eine kritische Nachwelt an Aussagekraft weit übertreffen: Saphirs Briefe. Sie gelangen verhältnismäßig selten zur Veröffentlichung, weil die Entzifferung von Saphirs Handschrift selbst für den geübten Paläographen eine anspruchsvolle Aufgabe darstellt. Drei von ihnen befinden sich in der Theatersammlung Rainer Theobald und jeder dieser Briefe scheint mir einen der drei oben genannten Wesenszüge des einst so berühmten Mannes zu illustrieren. In chronologischer Folge sollen sie hier erstmals zum Abdruck gelangen und der Leser mag entscheiden, welcher Charakterzug Saphirs darin jeweils zutage tritt. Der Abdruck folgt dem Original hinsichtlich Orthographie, Interpunktion und Unterstreichungen. Lediglich die im Text

-
- 2 Eine Auswahl der wichtigsten: Karl Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2. Aufl., 9. Band, Dresden 1910, S. 152–169. – Irmgard Müller, *Saphir in München. Eine Untersuchung über das Eindringen und den Einfluß jüdischer Journalisten in das Münchner Pressewesen 1825–35*, phil. Diss. München 1940 (NS-Tendenz, d. h. antisemitisch). – Annedore Lippe, *Verfallserscheinungen in der Theaterkritik. Dargestellt an Moritz Gottlieb Saphir (1797–1858)*, phil. Diss. (masch.) Berlin 1954. – Peter Sprengel, ‚Moritz Gottlieb Saphir in Berlin. Journalismus und Biedermeierkultur‘, in: *Studien zur Literatur des Frührealismus*, hg. von Günter Blamberger, Manfred Engel u. Monika Ritzer, Frankfurt a. M. 1991, S. 243–275. – Wulf Wülfing, ‚Folgenreiche Witze: Moritz Gottlieb Saphir‘ (Anm. 1). – Johann Sonnleitner, ‚Bauernfeld – Saphir – Nestroy. Literarische Streitfälle im österreichischen Vormärz‘, in: *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler u. anderen, Berlin 1995, S. 92–117. – Andreas Brandtner, Artikel ‚Saphir, Moritz Gottlieb‘, in: *Neue deutsche Biographie*, Bd. 22, Berlin 2005, S. 433 f.
- 3 Vgl. Peter Sprengel (Anm. 2), S. 267 f. und 274. Im Übrigen ist Sprengels umfangreiche Untersuchung, die gründlich die zeitgenössischen Quellen auswertet, eine der besten Arbeiten über Saphir.

genannten Werktitel, die Saphir teilweise, aber nicht konsequent, durch einfache Anführungszeichen kennzeichnet, wurden vom Herausgeber zum besseren Verständnis kursiv gesetzt.

Der erste Brief ist, wie aus dem Inhalt ersichtlich, an einen Rechtsanwalt gerichtet und stammt aus der Zeit, in der Saphir in seinen Zeitschriften *Berliner Schnellpost* und *Berliner Courier* einen förmlichen Krieg gegen das Königsstädtische Theater⁴ in Berlin, seine Autoren und Protagonisten führte, während er deren übermächtige Konkurrenz, die Königlichen Schauspiele, in seinen Kritiken mit beflissener Devotion behandelte.⁵ Nachdem Saphir behauptet hatte, die Berliner Schriftsteller hätten sich zu dem Zweck vereinigt, „der Königlichen Bühne auf alle mögliche Weise entgegen zu sein und zu schaden“,⁶ setzte im März 1828 ein Sturm von hin- und hergehenden Pamphleten ein. Das bekannteste stammte von Saphir und trug den Titel *Der getödtete und dennoch lebende M. G. Saphir, oder: Dreizehn Bühnendichter und ein Taschenspieler gegen einen einzelnen Redakteur* (Berlin 1828). Darauf antwortete Julius Curtius, Herausgeber der *Berliner Estaffette*, eines, wie es scheint, eigens gegen Saphirs *Schnellpost* gegründeten Konkurrenzblattes, mit einer Flugschrift unter dem Titel *Der lebende und dennoch maustodte M. G. Saphir, oder: Eine Salve gegen dreizehn Bühnendichter, einen Taschenspieler und einen einzelnen Redakteur* (Berlin 1828). Mehrere Prozesse wurden angestrengt, wobei der Justizrat Kunowsky, Syndikus und Direktionsmitglied des Königsstädtischen Theaters, Saphirs gefährlichster Gegner wurde. Einen öffentlich ausgetragenen Streit unter den Mitgliedern des Verwaltungsrates hatte Saphir zu scharfen persönlichen Angriffen gegen Kunowsky benutzt und war in der Folge zu einer dreimonatigen Gefängnisstrafe verurteilt worden, die allerdings König Friedrich Wilhelm III., der bekanntlich eine besondere Schwäche für Komik und Komiker aller Art hegte, später in eine milde Geldstrafe umwandelte, nachdem Saphir in einem unterwürfigen Brief geltend gemacht hatte, dass durch die Haft der Unterricht,

-
- 4 So die korrekte Schreibung, die endlich auch die Germanistik zur Kenntnis nehmen sollte, die in der Mehrzahl unbeirrt und ohne nähere Kenntnis dieser wichtigen Bühne „Königsstädtisches“ (d. h. ohne das Fugen-s bei „König“) zu schreiben pflegt. Das Theater wurde jedoch nach dem um den Alexanderplatz gelegenen Stadtteil Königsstadt benannt, und in all den vielen Eigenpublikationen dieser Bühne während der 27 Jahre ihres Bestehens wird ausschließlich der korrekte Name „Königsstädtisches“ mit 2 s verwendet. Dass einige Jahre lang Theaterzettel mit der falschen Schreibung des Namens gedruckt wurden, lag daran, dass ein inkorrekt hergestellter Holzschnitt-Schmucktitel für die Zettel angefertigt worden war. Als man später den Titel wieder typographisch druckte, kehrte der korrekte Name „Königsstädtisches“ auf den Theaterzettel zurück.
- 5 Vgl. Heinrich Stümcke, ‚Saphiriana und andere Allotria vom weiland Königsstädtischen Theater in Berlin‘, *Bühne und Welt*, 11. Jg. 1908/09, S. 113–116. – Ludwig Geiger, *Berlin 1688–1840. Geschichte des geistigen Lebens der preussischen Hauptstadt*, Bd. 2, Berlin 1895, S. 514: „Vielmehr war er ein grundsätzlicher Lobredner des königlichen und ein erklärter Gegner des Königsstädtischen Theaters. Die Künstler und Stücke des ersteren lobte er fast ebenso regelmäßig, wie er die des letzteren tadelte.“
- 6 Sprengel (Anm. 2), S. 262.

den er zwecks Übertritt zum Christentum für seine Eheschließung nehme, in schädlichster Weise unterbrochen werde.⁷ Doch der Journalist erkannte schließlich, dass er den Kampf verlieren und in Berlin auf Dauer keinen Rückhalt mehr finden würde. Aus dieser Phase der Auseinandersetzung stammt der folgende Brief, der, wie aus zwei unvollständigen Sätzen zu schließen, offenbar besonders flüchtig geschrieben ist. Leider ist die Anrede abgeschnitten worden, doch scheint der Text ansonsten komplett zu sein:

Seit meiner Tödtung ist ein neuer Geist des Friedens in mich gefahren, welcher mir schon deshalb lieb ist um noch irgend eine Art von Geist zu besitzen. Es giebt aber keinen Frieden ohne Ruhe, und es giebt keine Ruhe mit Prozessen. Indem ich E. W. schon unendlich verschuldet und dankbar verpflichtet bin für die geistvolle und eifrige Weise mit welcher Sie meine Rechtssache gegen Hr. Kunowsky führten und noch führen. Allein Sie würden mich noch unendlicher (ein neues Wort! ein Comparativ von unendlich!), wenn Sie den Herrn K. bewegen könnten, seine Klage zurückzunehmen, es kann ihm schwerlich nach so langer Zeit noch Viel daran liegen. Eine friedliche Ausgleichung würde doch für beide Partheien angenehmer sein. – Ich überlasse es Ihrem Scharfsinne und Ihrer anerkannten Thätigkeit den möglich besten u. kürzesten Weg zu diesem Zwecke zu benützen.

Ich zeichne mit ausgezeichnete Hochachtung

Berlin am 26ten Mai 1828

Ew. Wohlgeboren
ergebenster Diener
M. G. Saphir
Redakteur u.s.w.

Der nächste Brief ist in München verfasst, wohin sich Saphir 1829 nach dem Berliner Debakel abgesetzt hatte. Auch hier hatte er sogleich mehrere Zeitschriften gegründet und sich als amüsanter Kritiker eingeführt; dies brachte ihm 1832 – und das erfüllte ihn mit besonderem Stolz – den Posten eines Intendantzrates am Münchener Königlichen Hoftheater ein.⁸ Doch das Klima der öffentlichen Wahrnehmung und Kommunikation hatte sich geändert. Die Julirevolution hatte das Interesse an den politischen Entwicklungen neu geweckt; das Junge Deutschland trat mit politisch oppositioneller Belletristik auf den Plan. Im Jahr 1832, in dem der vorliegende Brief entstand, schrieb Heinrich Laube den ersten Band seines *Jungen Europa* und die *Briefe eines Hofrats*, die ihm eine neunmonatige Untersuchungshaft in Berlin einbrachten. In demselben Jahr veröffentlichte Karl Gutzkow anonym die *Briefe eines Narren an eine Närrin*, und im Jahr davor waren – ebenfalls anonym – Anastasius Grüns *Spaziergänge eines Wiener Poeten* erschienen. Die Liberalen wurden – aus der Sicht der erschro-

⁷ Stümcke (Anm. 5), S. 116.

⁸ Vgl. hierzu Rainer Theobald (Hg.), *Generalpardon an alle schlechte [sic] Komödianten, erlassen von M. G. Saphir [...] den 1ten Decbr. 1830*, Berlin 1977.

ckenen Regierungen – zu ‚Ultraliberalen‘ und mussten nach Kräften beobachtet und möglichst ausgeschaltet werden. So bleibt denn in dem zweiten der hier vorgestellten Briefe Saphirs der politische Aspekt nicht unberührt. Der Adressat ist diesmal ein geistesverwandter, wenn auch ernsthafterer Vielschreiber, der „mit aller Welt befreundete“⁹ Leipziger Schriftsteller und Publizist Karl Herloßsohn (1802–1849), der 1830 die Zeitschrift *Der Komet* gegründet hatte. Ihm gegenüber schlägt Saphir einen ganz anderen Ton an. Hier spricht der kumpelhafte Freund und Kollege, der Zechbruder und Spießgeselle, der mit übermütigen Scherzen und Spitznamen aufwartet:

Edelster Seehund! Ultraliberale!¹⁰ Setze! Leipziger Lerchenfelder!

Der Teufel soll Dich, Du Cometenschweif, hohlen! Du läßt nichts von Dir hören und nichts sehen und nichts riechen, *salva venia*. Wo und wie stekst Du? Hat Dich die Cholera¹¹ schreibscheu gemacht? Da sitze ich in der Hauptstadt der Biere und Du in der aller Literaturen und Du läßt mich verdursten oder erdursten oder dursten! Schreib mir doch Brüderchen und sei fleißig. Schike mir doch Beiträge für meinen *Horizont!*¹² Correspondenznachrichten, kleine humoristische Aufsätze, eine heitere, nicht allzuschlanke Erzählung u. s. w. Ich will Dir ja gern ein kleines Honorar geben, Du weißt daß ich immer mit den lieben Maxen zu Diensten stehe wenn ich nur selbst meine habe, und ich bin, gottlob, so ziemlich flott. Mache doch eine tüchtige Zuschrift über Berlin als ob es aus Berlin käme und pfeffere mir die Sand-Dichter recht zusammen. Wie gesagt schike mir nur etwas von dem Norden, so recht interessirt über Literatur, Theater, Geselligkeit, Politik (nur nicht zu ultraliberal) und stekst Du vielleicht in einem Katzenjammer so nehme in Gottesnamen 10–15 Thaler Postvorschuß auf den k. B. Hoftheater-Intendanz-Rath in München auf bei der Post in Leipzig. Laß nur bald von Dir hören. Im Juny erscheinen meine früheren sämtlichen Schriften 4 Bde. bei Frankh¹³ und „*Violen und Nachtschatten*“ 2 Bde in der M. Lindauerschen Hofbuchdruckerei allhier.¹⁴ Kündige an,

-
- 9 Heinrich Laube, *Ausgewählte Werke in zehn Bänden*, hg. von H. H. Houben, Bd. 1, Leipzig 1906, S. 66.
- 10 Über den politischen Begriff des ‚Ultraliberalen‘ und das Junge Deutschland um 1830 vgl. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, „An die Ultraliberalen in Deutschland“. Nikolaus Lenau und das Junge Deutschland“, in: *Konflikte – Skandale – Dichterfehden* (Anm. 2), S. 118–128.
- 11 Von 1829 bis 1837 grassierte eine Cholera-Epidemie in Europa, der in Deutschland auch viele Prominente, darunter Hegel und Gneisenau, zum Opfer fielen.
- 12 Die von Saphir gegründete Zeitschrift *Der deutsche Horizont. Ein humoristisches Blatt für Zeit, Geist und Sitte* erschien von 1831 bis 1834 in München.
- 13 *Gesammelte Schriften*, 4 Bde, Stuttgart, Hallberger’sche, vormals Franckh’sche Verlagsbuchhandlung, 1832.
- 14 *Violen. Lyrische und humoristische Gedichte* sowie *Nachtschatten der Zeit und des Lebens* erschienen 1832 als Bände II und III einer Sammlung *Neueste Schriften*.

mach Lärmen! Huß! als ob die Rußen kämen! Mach doch dass die „*literarische Unterhaltung*“¹⁵ mich nicht heruntersudelt, sonst läßt es der Intendanz-Rath allen Wagners¹⁶ der Welt entgelten.

Schaff mir einen Verleger zu:

„*Lebende Bilder aus Paris*“

und

„*Physiognomisch-humoristische Vorzimmer-Reisen eines fürstlichen Leiblakaaien*“.[.]¹⁷

Das letzte ist ein fürstliches Werk, ich sage es selbst, Du kannst mir glauben. Verdiane Dir einen literarischen Kuppelpez!

Unter anderm, ich bin der glücklichste – – – Bräutigam der Welt. Bruder freu Dich mit mir wenn Du mich lieb hast. Ein wohlhabendes, äußerst schönes und lebenswürdiges junges und gebildetes Mädchen – die nur einen Fehler hat: mich zu lieben –, die Tochter des Oberbaurath Probst wird meine Frau.¹⁸ Ich kann Dir die körperlichen, herzigen und geistigen Eigenschaften dieses Mädchens nicht genug schildern. Zwar sagt Goethe: [„]Ein Engel? Das sagt jeder von der Seinen“ allein Du wirst sie kennen lernen, dann sollst Du sehen. O das Du hier wärest! Du bist oft der Gegenstand unsrer Unterhaltung; sie ließt gerne von Dir (o Geschmack!).

Was glaubst Du wie würden die Leipziger und der Norden überhaupt mich und meine Frau, bei einer Besuchsreise aufnehmen? Adieu, Seehund! Schreibe, schike, sende, schmiere sogleich Antwort. Schike doch Deinen *Cometen*! In drei Donners Namen! Grüße alle Freunde, besonders Hartleben den Hermaphroditen vom Buch Schmierer und Pinsler¹⁹ und gedenke Deines Rinaldo, Erg.

München am 17 May 1832

Saphir

Von ausgesuchter Höflichkeit ist der dritte Brief Saphirs, nunmehr aus Wien,

-
- 15 Möglicherweise die langlebige, ursprünglich als *Literarisches Wochenblatt* von Kotzebue gegründete Zeitschrift *Blätter für literarische Unterhaltung*, die bis 1898 bei Brockhaus in Leipzig erschien.
- 16 Das Ziel der Drohung war nicht eindeutig zu ermitteln. Vielleicht meinte Saphir nicht die *Blätter für literarische Unterhaltung*, sondern die seit 1830 ebenfalls in Leipzig erschienenen *Blätter aus der Gegenwart für nützliche Unterhaltung und wissenschaftliche Belehrung*, zu deren Mitarbeitern Richard Wagners Onkel, der angesehene Leipziger Schriftsteller, Übersetzer und Kritiker Adolph Wagner (1774–1835) gehörte. Andererseits war Friedrich Brockhaus, Verleger der *Blätter für literarische Unterhaltung*, seit 1828 mit der Schauspielerin Luise Wagner, Richard Wagners Schwester, verheiratet. Deren ältere Schwester Rosalie Wagner war wiederum ein beliebtes Mitglied des Leipziger Stadttheaters, dem Saphir durch abfällige Kritiken hätte schaden können.
- 17 Beide Werke sind anscheinend nicht als selbstständige Veröffentlichungen erschienen.
- 18 Laut *Neue Deutsche Biographie* blieb Saphir unverheiratet, hatte jedoch „um 1831–48“ ein Verhältnis mit Marie Gordon, geb. Calafati, aus dem eine Tochter namens Marie hervorging.
- 19 Sehr schwer zu entzifferndes Wort, daher Lesart nicht sicher.

gerichtet an Karl Carl, den renommierten Direktor des Theaters in der Wiener Leopoldstadt. Es scheint, dass dieser sich mit einem „Bruder“, entweder einem Verwandten oder einem Bruder in übertragenem Sinne (z. B. Logenbruder), entzweit hatte und Saphir eine Versöhnung herbeiführen will:

Euer Wohlgeboren!

Ich bitte höflichst mich gefälligst, noch Vormittag, in Kenntniß setzen zu wollen, ob Sie uns morgen Dienstag Abends, zwischen 7 und 8 die Ehre Ihres Besuchs schenken wollen. Ich hoffe mit der Frau Johanna D'Arc ausrufen zu können: „Ist Friedenstiften ein Werk der Hölle?“²⁰ Der Bruder des Bruders wird pünktlich erscheinen. Mit dem Ausdruck der vollsten Hochachtung

am 17 Jan. 1853

Ihr Ergebenster Diener
M. G. Saphir

Frieden zu stiften ist jetzt also Saphirs Bestreben, und wenn vier Jahre zuvor Johann Nestroy sicherlich Carls Zustimmung fand, als er den Kritiker in seinem berühmten „offenen Brief“ als „lächerlichen Vomkunstrichterstuhlherabdieleutervernichtenwoller“ verhöhnte,²¹ so mag der Direktor nunmehr die höfliche Einladung und „vollste Hochachtung“ Saphirs als seit langem fällige Genugtuung empfunden haben.

Saphir war ein gescheiter Kopf, aber kein großer Geist, und anders als etwa bei seinen Zeitgenossen Heine und Börne hat die Herkunft aus jüdischer Familie bei ihm nicht den Boden für eine liberale politische Gesinnung bereitet. Saphir war Monarchist, ob aus ehrlicher Überzeugung, sei dahingestellt; jedenfalls vermied er es lebenslang – im Gegensatz etwa zu Glaßbrenner oder dem Jungen Deutschland – es sich wegen politischer Überzeugungen mit der Obrigkeit zu verscherzen, und die Warnung an Herloßsohn, nicht zu „ultraliberal“ schreiben, war ihm zweifellos ein wichtiges Anliegen.²² Eher versuchte er zuweilen, sich mit der Behörde gegen einen augenblicklichen Gegner zu verbünden. Auch hier bietet sich also kaum ein Anhaltspunkt für eine Ehrenrettung. Und über Saphirs vieldiskutierte Spezialität, die virtuose Handhabung des Wortwitzes, musste selbst ein ihm verständnisvoll begnender Historiker wie Ludwig Geiger, der 1895 „eine eingehende Arbeit über Saphir mit Auswahl des Besseren aus seinen

20 Das Zitat aus Friedrich Schillers Tragödie *Die Jungfrau von Orleans* (II, 10) lautet richtig: „Ist Frieden stiften, Haß versöhnen ein Geschäft der Hölle?“

21 Nestroy, *Sämtliche Briefe* (HKA), Nr. 62, S. 88.

22 Geiger (Anm. 5), S. 514: „Für Alles, was mit dem Könige zusammenhing, bezeugte er eine an Kriecherei grenzende Demuth“. – Vgl. ferner M. G. Saphir, *An S. M. den König Ludwig von Bayern. Bei demüthigster Ueberreichung meiner „Humoristischen Abende“*, München 1830.

Schriften“ wünschte,²³ gestehen: „Saphir als Humorist ergötzt uns heute nicht mehr, sein Humor [...] hat etwas Gequältes, die an den Haaren herbeigezogenen Ähnlichkeiten, die Wortwitze ermüden, statt zu erfrischen und zu unterhalten“.²⁴ Wenn sogar Nestroy, selbst ein unermüdlicher Wort-Examinierer und Produzent von Neologismen, die „abgeschmackten Wortverdrehungen“ Saphirs geißelt²⁵ und wenn Karl Goedeke über ihn urteilt, „in der Zeit des wuchernden Virtuositums war er der Virtuosit der Phrase“, so wird man auch aus heutiger Sicht kaum widersprechen können. „Die ganze Erscheinung, seine große Wirksamkeit geben ein erschreckendes Bild, wie sich die selbstbewußte unermüdliche Mittelmäßigkeit emporzuschrauben vermag.“²⁶ Fragen wir nach der Persönlichkeit, die uns in den hier zitierten Briefen Saphirs entgegentritt, so wird man kaum etwas anderes konstatieren können als: Er war so wie sein Ruf.

23 Geiger (Anm. 5), S. 513.

24 Geiger (Anm. 5), S. 521 f.

25 Nestroy, *Sämtliche Briefe* (HKA), Nr. 62, S. 87.

26 Goedeke (Anm. 2), S. 153.

W. Edgar Yates

„Die talentvolle Gattin des Directors“: Margaretha Carl zwischen Hugo und Vaudeville. Mit einem unveröffentlichten Brief Margaretha Carls¹

In den meisten Nachschlagewerken wird Margaretha Carl, wenn überhaupt, nur im Anhang zu Artikeln über ihren Mann und als Tante des Münchener Komikers Ferdinand Lang erwähnt, und die Angaben sind oft nicht einmal richtig.² Das neuerliche Interesse an ihr geht auf einen Vortrag zurück, den Birgit Pargner im September 2000 in Oxford hielt. Sie stellte zum ersten Mal die Briefe von Margaretha Carl und ihrem Mann an Charlotte Birch-Pfeiffer vor, die im Deutschen Theatermuseum in München erhalten sind. Dieser Vortrag erschien Ende 2001 im Aktenband der Oxforder Tagung im Druck,³ und 2004 folgte die Publikation der neu durchgesehenen Briefe in einer kommentierten Ausgabe.⁴ Diese Ausgabe regte das Interesse von Carola Hilmes an, die 2007 in Schwechat ihr Referat über „Carl Carls bessere Hälfte“ hielt, das in einer Neufassung in der letzten Nummer der *Nestroyana* erschienen ist – als „Arbeitsbericht“,⁵ denn es gibt mehr zu erforschen, bevor sich die Bedeutung Margaretha Carls umfassend einschätzen lässt.

Margaretha Carl war Hofschauspielerin in München und spielte dort nicht

- 1 Die Bezeichnung „Die talentvolle Gattin des Directors“ entstammt einer Rezension, die in der *Theaterzeitung* vom 13. 9. 1838 erschienen ist (31. Jg., Nr. 184, S. 822); siehe Carola Hilmes, ‚Carl Carls ‚bessere Hälfte‘. Ein Arbeitsbericht‘, *Nestroyana* 28 (2008), S. 28–41, hier S. 39. – Für mannigfaltige Hilfe bei der Erforschung der Überlieferung und die Bereitstellung von Quellenmaterial gilt mein aufrichtiger Dank Birgit Pargner und Carola Hilmes; für geduldige Unterstützung im Österreichischen Theatermuseum Othmar Barnert.
- 2 Die Unzuverlässigkeit bibliographischer Angaben in Theaterlexika hat Hubert Reitterer am Beispiel eines Burgschauspielers der Biedermeierzeit, Karl Schwarz, exemplarisch veranschaulicht und auf die in den Wiener Sammlungen und Archiven zur Verfügung stehenden dokumentarischen Quellen hingewiesen: Hubert Reitterer, ‚Der Biograph an der Quelle. Rückblicke und Ausblicke‘, in: *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, hg. von Alena Jakubcová, Jitka Ludvová und Václav Maidl, Prag 2001, S. 369–377.
- 3 Birgit Pargner, ‚Charlotte Birch-Pfeiffer und das kommerzielle Theater im Wien des 19. Jahrhunderts‘, in: *From Perinet to Jelinek: Viennese Theatre in its Political and Intellectual Context*, hg. von W. E. Yates, Allyson Fiddler und John Warren (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 28), Oxford, Bern 2001, S. 63–78.
- 4 ‚Kann man also Honoriger seyn als ich es bin?‘ *Briefe des Theaterdirectors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*, hg. von Birgit Pargner und W. Edgar Yates (Quodlibet 6), Wien 2004 [im Folgenden: *Carl-Bfe.*].
- 5 Hilmes (Anm. 1).

nur auf der Hofbühne, sondern auch an dem von ihrem künftigen Mann geleiteten Isartortheater. Sie unternahmen auch gemeinsame Gastspielreisen, und als sie im März 1817 im Theater an der Wien gastierten, berichtete ein Rezensent, dass gerade Margaretha Carl in einer Version von Kleists *Käthchen von Heilbronn* als Ritterschauspiel „das meiste zur glücklichen Aufnahme“ beitrug: Ihr „meisterhafte[s] Spiel“ in der Titelrolle und ihre „liebliche Naivität“ habe „das Publikum in jeder Vorstellung zu dem rauschendsten Beyfalle“ begeistert.⁶ Noch 1825 spielte sie in Carl Carls Ensemble in Wien, trat aber nach seiner Übernahme des Theaters an der Wien nicht mehr auf. Nach diesem frühzeitigen Rücktritt – sie war 1825 erst siebenunddreißig – konnte sie sich freuen, wie sie später bekannte, dass ihr „künstlerisches Streben dem Urtheil des vielköpfigen Ungeheuers, Publikum, der Laune, oder Bosheit unwissender Laffen“ nicht mehr „ausgesetzt war“.⁷ Sie blieb aber im Theater aktiv und war auch schriftstellerisch tätig. In den Jahren 1829–1836 veröffentlichte sie in Wien zumindest vier Erzählungen, zwei in der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, eine in einem von Castelli herausgegebenen Taschenbuch, *Huldigung den Frauen*, die vierte in dem von W. Lemberg [= Wenzel Tremler] herausgegebenen *Telegraph*.⁸ Sie schrieb auch Theaterstücke, die meisten davon Bearbeitungen französischer Stoffe.

Ihre wichtigste und einflussreichste Funktion war wahrscheinlich ihre Rolle als Carls „chargé[e] d'affaires“ (der Begriff entstammt einem Brief aus dem Jahr 1835).⁹ Dass Carl seine Geschäfte und insbesondere eingesandte Manuskripte hinsichtlich Aufführungs- und Bearbeitungsmöglichkeiten regelmäßig mit ihr besprochen hat, wissen wir erst seit dem Fund ihrer Briefe an Charlotte Birch-Pfeiffer. In den zeitgenössischen Memoiren über Carl findet man keinen Hinweis darauf, dass sie in irgendeiner Hinsicht eine wichtige Rolle in seinen Theatern spielte – nicht einmal bei Gämmerler, der sie seit der Münchner Zeit kannte. Ihre Tätigkeit als unterstützende Kraft geht aber nicht nur aus den Briefen an Charlotte Birch-Pfeiffer, sondern auch aus anderen Briefen hervor, u. a. dem von Jürgen Hein voriges Jahr in den *Nestroyana* nachgedruckten Brief an Holtei aus dem Jahr 1841;¹⁰ weitere (bisher unveröffentlichte) Zeugnisse finden sich in einem Brief Carls an seine Frau aus dem Jahr 1842 und einem Brief Margarethas an Bäuerle aus dem Jahr 1848, die beide in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus erhalten sind.

Der in einem scherzhaft-witzigen Stil geschriebene Brief an Holtei stellt dem Dramatiker im Namen Carls einen Vertrag in Aussicht: Er müsste insgesamt sechs abendfüllende Stücke, „Original oder Bearbeitung“, liefern, die „der

6 *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*, 20. 3. 1817 ([10. Jg.,] Nr. 34), S. 136.

7 *Carl-Bfe.* (Anm. 4), S. 98 (Brief vom 22. Jänner 1843).

8 Bibliographische Hinweise bei Hilmes (Anm. 1), S. 31, Anm. 14.

9 *Carl-Bfe.*, S. 78 (Brief vom 10. Dezember 1835).

10 Jürgen Hein, „Friedrich Beckmann, Margaretha Carl und Franz Grillparzer an Karl von Holtei – Drei Briefe“, *Nestroyana* 27 (2007), S. 179–184 (S. 182).

Direktion genehm“ sein müssten (diese Bedingung kommt in jedem Kontrakt Carls vor); wenn Holtei selbst auftrete, gebe es ein Sonderhonorar:

Carl meint nämlich, Ew. Kunstfertigkeit könnten leicht alle zwei Monate ein Stück verfertigen(!) und das Honorar für diese sechs Stücke im Jahr, Original oder Bearbeitung, wenn sie nur den Abend ausfüllen, und der Direktion genehm sind, sollte dann den Jahrgehalt bilden. Auch bräuchten Hochdieselben in diesen sechs Stücken nicht zu spielen, wenn Sie nicht wollen. Diejenigen, welche Ew. Hochhaxigkeit dann für Ihre Selbst-Mitwirkung schreiben, wären besonders zu honoriren.

Ähnliche Angebote, auf einzelne Stücke bezogen, kommen häufig in den Briefen an Charlotte Birch-Pfeiffer vor.¹¹

Im Brief an Holtei bezeichnet sich Margaretha Carl ironisch als „Kommissionairin“; neun Jahre später entschuldigt sie sich Charlotte Birch-Pfeiffer gegenüber dafür, dass sie statt ihrem Mann wegen dem „Drang seiner Geschäfte“ einen Antwortbrief schreibt: „Carl der sich Ihnen vielmals empfiehlt, bittet Sie um Vergebung daß er Ihr liebes Schreiben diesmal durch mich beantworten läßt. Der Drang seiner Geschäfte ist so groß daß Sie schon manchmal mich als seinen Sekretair müssen gelten lassen.“¹²

Dass die Funktion der Sekretärin nicht auf das Schreiben von Antwortbriefen beschränkt war, sondern auch Öffentlichkeitsarbeit einschloss, geht aus einem Brief aus dem Jahr 1848 an Bäuerle hervor – einem von vier Briefen von Margaretha Carl in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus –, der auch im Zusammenhang mit Carl Carls bekanntlich enger Beziehung zum Herausgeber der *Theaterzeitung* interessant ist. Die *Theaterzeitung* hat fast immer positive Kritiken über Margaretha Carls Stücke gebracht; eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Tuvoras Besprechung einer Aufführung von *Das Irrenhaus zu Dijon* anlässlich eines Gastspiels von Wilhelm Kunst, die die „schreiende[n] Unwahrscheinlichkeiten“ der Handlung nicht übergeht.¹³ (Das zweiaktige Schauspiel *Das Irrenhaus zu Dijon*, das am 11. März 1831 am Theater an der Wien mit Wilhelm Kunst und Eleonore Condorussi uraufgeführt und bis 1847 insgesamt 76-mal gegeben wurde, war das bekannteste ihrer Werke.)

Im Brief an Bäuerle bittet ihn Margaretha Carl, ein „resumé“ [*sic*] von Kritiken über das Hamburger Gastspiel ihres Mannes (die dem Brief beiliegen) zu veröffentlichen und zugleich „Verleumdungen“ über Carls Verhalten in Wien im August zu dementieren.¹⁴

11 *Carl-Bfe.*, S. 78 (Brief Margaretha Carls vom 10. Dezember 1835); S. 96 (Brief Carl Carls vom 13. September 1842); S. 115 f. (Brief Margaretha Carls vom 24. August 1850); S. 122 (Brief Carl Carls vom 16. Jänner 1851).

12 *Carl-Bfe.*, S. 115 (Brief vom 12. April 1850).

13 *Theaterzeitung*, 7. 11. 1836 (29. Jg., Nr. 223), S. 891.

14 Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: H.I.N. 74.447: Brief vom 12. September 1848 an Bäuerle (Blindpressung „BATH“ am Briefkopf.)

Lieber Herr von Bäuerle!

Ich habe den Kammerdiener meines Mannes beauftragt mir immer Nachricht über deßen Befinden zu geben, weil ich wegen der Kolera in jenen Gegenden so besorgt um ihn bin; und nun hat mir Eduard, mit den mir erfreulichen Raporten über Carls Gesundheit auch einige, hier beigelegte Kritiken über Carls Gastspiel aus Hamburger Blättern übersandt. Wollen Sie vielleicht ein kleines ·resumé· davon in Ihre geschätzte Zeitung aufnehmen, so werden Sie mich sehr verbinden. Auch wäre es Ihrer Gerechtigkeitsliebe sehr entsprechend wenn Sie bei dieser Gelegenheit, vielleicht in einer Anmerkung, die boshafte Lüge unserer schändlichen Straßenliteratur dadurch widerlegten, daß Sie bemerkten daß Carl schon am 18^{ten} Aug: auf der K. F. Nordbahn, in Gegenwart von mehr als 50 Zeugen, nach Hamburg abgereist ist, am 23^{ten} dort schon Proben von der Figurantin machte, also diesen Tag unmöglich der Erste gewesen sein konnte der an der Spitze der N. Garde im Prater Feuer komandirte, wie niederträchtige Verleumder sich bemühten auszustreuen. Auch Sie, lieber Freund, werden wissen wie kränkend es ist daß redlicher Sinn und Bürgertreue jezt von dieser Rotte mit Koth beworfen werden. Carl hat sich als Bürger und als Künstler gewiß immer ehrenhaft gezeigt, er hat zwei Drittheile seines redlich erworbenen Vermögens der Verschönerung seiner Vaterstadt, dem Vergnügen des Publikums geopfert, er hat seit den Märztagen sein Geschäft und seine Gesundheit aufs Spiel gesetzt um auch sein Theil zur Aufrechthaltung von Ruhe und Ordnung beizutragen und – was war sein Lohn dafür?! Verleumdungen aller Art, Katzenmusik etc. etc.

Mich überläuft die Galle und ich werde zu weitläufig wenn ich über diesen Gegenstand spreche! Möchte eine geübtere Feder des rechtschaffenen Mannes Ehrenrettung übernehmen. In Ihre Hände lege ich vertrauensvoll die meinem gekränkten Herzen entströmenden Worte nieder und bleibe

Ihre Sie höchstschätzende Margaretha Carl

Ein Bericht über Carls Hamburger Gastspiel ist vier Tage später, am 16. September 1848, in der *Theaterzeitung* (41. Jg., Nr. 223, S. 900) erschienen. Ob das eine Folge von Margaretha Carls Anregung war, lässt sich nicht mehr feststellen, da die Kritiken, die sie ihrem Brief beigelegt hatte, nicht erhalten sind; der Bericht enthält keine Verteidigung Carls gegen die Verleumdungen, auf die sie anspielt.

Unter den in der Wienbibliothek im Rathaus erhaltenen Briefen Carl Carls befinden sich zwei an Margaretha Carl. Einer ist auf den 19. November 1842, den Tag nach der Uraufführung von *Die Papiere des Teufels*, datiert und ist ein Beispiel für Carls Gewohnheit, seine Pläne mit seiner Frau zu besprechen:

Meine liebe gute Alte!

Ich habe dir nicht eher schreiben wollen als bis das Nestroische neue Stück aufgeführt sey – und das war nun gestern mit – halben Erfolg der Fall! Schon bey dem ersten Lesen erkannte ich es als minder witzig als seine drey letzten Stücke (Talisman, Mädli – Jux) aber wie du weißt – kann man in derley Stücken nie mit Gewißheit eine Aufnahme voraus sagen. Es wäre sogar möglich, daß sich das Stück noch höbe – denn wenn nur Alles ein neues Nestroisches Stück einmal sehen wollte – könnte ich es 20mal wiederholen. Mein Entschluß ist nun folgender. Gleich nach Beendigung dieser Zeilen – setze ich mich an die Vorbereitung zweyer Stücke worinn die Brüning (die schon vor mehreren Tagen hier eintraf) auftritt – Mutter-Sorge – Engländer in Paris, von der Birch – heute haben wir Freitag – bis Montag erkenne ich mich [*sic*], ob und wie lange sich Nestrois Stück halten wird [...].¹⁵

Die Engländer in Paris (1833) von Charlotte Birch-Pfeiffer war die erste Posse der Dramatikerin und stand seit Jänner 1842 auf dem Spielplan des Theaters an der Wien unter dem Titel *Das Posthaus zu Sèvres*.¹⁶ (Aus einem Brief Margaretha Carls ist zu entnehmen, dass der Titel in Wien aus Zensurgründen geändert werden musste.)¹⁷ Carl hatte gehant, dass *Die Papiere des Teufels*, trotz der hochgeschraubten Erwartungen des Publikums,¹⁸ kein großer Erfolg sein würden. Nach sieben Aufführungen en suite (vom 17. zum 23. November) verschwand das Werk vom Spielplan und wurde am 24. durch die große Erfolgssposse des Jahres, *Einen Jux will er sich machen*, ersetzt.¹⁹ Die nächste Premiere, die am 25. November folgte, war ein Vaudeville, *Chonchon die Savoyardin oder Die neue Fanchon*, nach einer französischen Vorlage bearbeitet und mit Musik von Adolf Müller ausgestattet.²⁰

In ihrem Brief vom 6. März 1843 an Charlotte Birch-Pfeiffer fasst Margaretha Carl die Erfolge der Schauspielerin und Sängerin Ida Brüning-Wohlbrück zusammen:

Das heitere, naïve und zugleich gemüthliche gelingt ihr am Besten. Die Rollen in welchen sie bis jezt furore machte, sind: Chonchon in der Perle von Chamouny, Marie in der Tochter des Regiments, und Susette in die Engländer in Paris.²¹

15 Wienbibliothek im Rathaus, Signatur: H.I.N. 127.745.

16 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, S. 479.

17 *Carl-Bfe.*, S. 100 f. (Brief vom 6. März 1843): „[...] weil dieser Titel verboten wurde“.

18 Siehe dazu *Stücke 18/II*, 150.

19 Siehe Johann Hüttner, *Wiener Nestroyaufführungen vom Tode des Autors bis zum Ende des zweiten Weltkrieges*, Diss. Wien 1964, 2. Bd., S. 15.

20 Vgl. Anton Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich, Leipzig, Wien 1952, S. 356.

21 *Carl-Bfe.*, S. 100.

Die Nüchternheit, mit der Carls „bessere Hälfte“ hier Frau Brüning erwähnt, ist umso bemerkenswerter, weil in den frühen vierziger Jahren die enge Freundschaft zwischen Carl und Frau Brüning allgemein bekannt war. Carl, der sich über die finanziellen Aussichten seiner Theater immer Sorgen machte, fürchtete, dass es mit der Lokalposse abwärts ging. Nachdem er den Theaterbetrieb in Paris im Sommer 1840 während eines etwa sieben Wochen langen Aufenthalts näher kennengelernt hatte, wandte er sich an das Pariser Vaudeville mit seinen vielen Liedern als Quelle und Vorbild. Die Gattung wirkte zeitgemäß.²² Friedrich Kaiser betrachtete die Wendung zum Vaudeville als Verrat an der Wiener Komödientradition:

Im Jahre 1842 erlitten die Volksposse und ihre Vertreter, welche doch Carl zu einem reichen Manne gemacht hatten, von diesem eine arge Kränkung. Er hatte nämlich Frau Brüning, welche im Theater in der Josefstadt mit großen [*sic*] Erfolge gastirt hatte, für seine Bühne gewonnen. Die Neuheit ihrer Darstellungsweise erregte auch im Theater an der Wien große Sensation, einige aus dem Französischen übertragene Stücke, welche mit eingelegten Liedern ausgestattet waren, und, zwar nicht ganz entsprechender Weise als *V a u d e v i l l e s* bezeichnet wurden, erlebten viele Wiederholungen, Carl, welcher mit Frau Brüning die Hauptrollen darstellte, gefiel sich ganz besonders in dem neuen Genre, und sprach sich schon ganz offen aus, daß die Volksposse sich gänzlich überlebt habe. Er wandte letzterer fast gar keine Aufmerksamkeit mehr zu, und Scholz und Nestroy wurden beinahe ausschließend nur in dem damals weniger besuchten Leopoldstädter Theater verwendet. Selbst Stücke, welche ursprünglich für die letztgenannten berechnet waren, mußten auf seinen Wunsch, wenn es halbwegs anging, des lokalen Charakters beraubt und in Lustspiele mit Gesang verwandelt werden. [...]

Als einmal die Bemerkung ausgesprochen wurde, daß Carl nun gar nicht mehr im Volksstücke mitwirke, äußerte sich Scholz: „Ah – der Direktor spielt nur mehr wo die will“ (Vaudeville) und warf dabei einen bedeutenden Blick auf Frau Brüning.²³

Kaiser verfällt hier in polemisierende Übertreibung. Carl mag in seiner Sorge um den Verfall der Lokalposse voreilig gewesen sein, es ging ihm aber, wie seine Frau 1844 in einem wichtigen Brief berichtet, vorausdenkend darum, eine Gattung zu pflegen, die das Unterhaltungsbedürfnis des Wiener Publikums befriedigen würde:

22 Vgl. Susan Doering, *Der wienerische Ewopäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke* (Literatur aus Bayern und Österreich, Bd. 5), München 1992, S. 33–43.

23 Friedrich Kaiser, „Wenzel Scholz. Ereignisse und Denkwürdigkeiten aus seinem Leben“ [15. Teil], *Morgenpost*, 23. September 1858 (8. Jg., Nr. 86), [S. 1].

Carl hat sich überzeugt daß die Posse zu sehr ausartete, und immer gemeiner wurde; er wollte ein Gegengewicht aufstellen, das ebenfalls Glück machen, und jene wieder nach und nach in sittliche Schranken heben sollte. [...] Die Leute wollen erheitert, mitunter gerührt, und durch interessante Handlung ergriffen sein. Und das bewirkt unser Vaudeville.²⁴

Gerade in diesen sogenannten Vaudevilles brillierte also Frau Brüning, mit der Carl selbst häufig auftrat. Der Kritiker der *Theaterzeitung* lobte 1843 das „eminente Zusammenspiel“ der beiden im zweiten Akt von Margaretha Carls *Artour de Montpensier*; Mme. Brüning, die die Titelrolle des neunzehnjährigen Glückskinds Artour spielte, sei „unsere deutsche Dejazet“.²⁵ In dem von Jürgen Hein veröffentlichten Bericht Adolf Müllers über eine Reise im Jahr 1843 wird auf das „innige Verhältniß“ zwischen den beiden angespielt, das „seiner Zeit Stadt- und Landeskundig“ gewesen sei.²⁶

Von Margaretha Carls Arbeit als Hilfskraft und Stellvertreterin ihres Mannes wissen die Nachschlagewerke nichts; sie berichten nur von ihrer frühen Karriere als Schauspielerin und ihren dramatischen Versuchen: So stellt etwa Eisenberg fest, sie habe sich „als Bearbeiterin von französischen Theaterstücken bekannt“ gemacht.²⁷ Sie hat tatsächlich zur Verbreitung der populärsten Pariser Gattungen ihrer Zeit – *drame*, *mélodrame*, *comédie-vaudeville* – im deutschen Sprachraum beigetragen. Keines ihrer Stücke erschien aber im Druck.

Möglicherweise hat sie früh angefangen, ihrem Mann bei der Bearbeitung von Stücken für ihre gemeinsamen Gastspiele zuzuarbeiten. Das erste Stück, das ihr aber allein zugeschrieben werden kann, scheint ein „romantisches Schauspiel“ *Palmerin, oder: Der Ritterschlag* gewesen zu sein, „frei nach dem Französischen“ von Victor [Ducange] übersetzt, das 1824 im Königlichen Theater am

24 *Carl-Bfe.*, S. 107 f. (Brief vom 25. März 1844). Man muss sich zugleich daran erinnern, dass zu dieser Zeit die Posse als Genre in der Kritik im Allgemeinen geringschätzig behandelt wurde und „weitgehend aus dem Reich der (Theater-)Kunst ausgegrenzt“ blieb (Jürgen Hein, „Eine Posse sehen, heißt für den Gebildeten gleichsam Lotterie spielen“ (Kierkegaard) – Produktions- und Wirkungsbedingungen der Wiener Posse im internationalen Kontext“, in: *Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie*, hg. von Wolfgang Jansen [Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst, Bd. 4], Berlin 1995, S. 29–53, hier S. 32).

25 Hth., in: *Theaterzeitung*, 27. 4. 1843 (36. Jg., Nr. 100), S. 446.

26 Jürgen Hein, „Ein Brief Adolf Müllers und ein Bericht über eine Reise mit Karl Carl nach Brünn“, *Nestroyana* 27 (2007), S. 168–178, hier S. 171. Noch 1852 bedachte Carl eine uneheliche Tochter von Frau Brüning in seinem Testament, das nach seinem Tod in Gegenwart seiner Witwe kundgemacht wurde; siehe „Das Testament des Theaterdirectors Carl“, *Wiener allgemeine Theaterzeitung*, 31. August 1854 (48. Jg., Nr. 198), S. 817–819, und 1. September 1854 (Nr. 199), S. 821 f., hier S. 818.

27 *Ludwig Eisenberg's Großes Biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*, Leipzig 1903, S. 151.

Isarthore in München uraufgeführt wurde;²⁸ 1826 folgten anonym drei Aufführungen im Theater an der Wien.²⁹ Der Text dürfte verschollen sein, was auch bei einigen späteren Stücken der Fall ist; von keinem ihrer Werke scheint eine eigenhändige Handschrift erhalten zu sein.

Die Überlieferung ist also problematisch. Margaretha Carls Name ist nie auf dem Theaterzettel zu einer Premiere erschienen, sondern erschien frühestens bei der dritten Aufführung, oder es war von „der Verfasserin des ‚Irrenhauses zu Dijon‘“ die Rede.³⁰ Wenn Stücke anonym aufgeführt wurden und keine Handschriften erhalten sind, läßt sich deren Autorschaft schwerlich als gesichert betrachten.

In der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums – früher der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek – sind insgesamt zehn Theatermanuskripte zu sechs Stücken erhalten, die ihr mit Sicherheit zugeschrieben werden können, darunter zwei Manuskripte zum *Irrenhaus zu Dijon*. Alle sechs Stücke wurden zwischen den Jahren 1831 und 1843 am Theater an der Wien uraufgeführt; mit einer Ausnahme sind sie alle Übersetzungen aus dem Französischen. Die Manuskripte sind insgesamt aufschlussreiche Zeugnisse der Theaterarbeit. Alle zehn weisen Gebrauchsspuren auf, und zu einem der Stücke, dem als „Vaudeville“ bezeichneten *Artour de Montpensier*, ist eine vollständige Garnitur von Regie- oder Richtungsbuch, Zensurmanuskript und Souffliermanuskript erhalten; die Premiere am 25. April 1843 war übrigens eine Benefizvorstellung für Mad. Brüning.

Um das Auffinden der Manuskripte zu erleichtern, seien sie hier mit Gattungsbezeichnung, Datum der Uraufführung und Signatur bzw. Signaturen der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums aufgelistet:

Das Irrenhaus zu Dijon. Schauspiel, 11. 3. 1831. Signaturen: ThW neu 54 und Th.Jos. J 30. Vorlage: Antony Béreaud, Alexis [Decomberousse] und Gustave Drouineau, *Le Fou* (drame, 1829).

Die Ruinen von Rodenstein oder Der mitternächtliche Geisterzug. Schauspiel, 26. 9. 1834. Signatur: M 8205 Th. Vorlage: Novelle von Carl Spindler (vgl. *Carl-Bfe.*, S. 72: Brief vom 3. 2. 1835).

Das Abenteuer in Venedig oder Der Deutsche in Moskau. Romantisches Schauspiel, 11. 9. 1838. Signatur: WA 1164. Vorlage: Charles Lafont, *La Famille Moronval* (drame, 1834).

Herr und Diener, oder: Das geheimnißvolle Haus. Schauspiel, 9. 11. 1839. Signaturen: CTh H 29 und M 7873 KR. Vorlage: Victor Hugo (1802–1885), *Ruy Blas* (drame, 1838).

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

29 Bauer 1952 (Anm. 20), S. 320.

30 Vgl. beispielsweise *Theaterzeitung*, 21. 2. 1833 (26. Jg., Nr. 38), S. 152 (zu *Der Bergkönig*), 11. 3. 1840 (33. Jg., Nr. 61), S. 255 (zu *Die drei gefahrvollen Nächte*).

Die drei gefahrvollen Nächte oder: Der Sklavenmarkt in Saint-Pierre. Schauspiel, 9. 3. 1840. Signatur: WA 956 b. Vorlage: Benjamin Antier und Alexis Decomberousse, *Le Marché de Saint-Pierre* (mélodrame, 1839).

Artour de Montpensier oder Die Gabe für sich einzunehmen. Vaudeville, 25. 4. 1843. Signaturen: CTh H 35 bis 37. Vorlage: Bayard und Duma noir, *Le Vicomte de Létorières* (comédie[-vaudeville], 1841).

Ein weiteres Manuskript, das den Namen Margaretha Carls als Autorin aufweist, hält eine Bearbeitung des erfolgreichsten und populärsten französischen Melodrams der späten zwanziger Jahre fest, *Trente ans, ou La Vie d'un joueur* von Ducange;³¹ dieses posthum entstandene Pressburger Manuskript und seine Beziehung zur bekannten Lemberter Bearbeitung bedarf der weiteren Untersuchung.

Artour de Montpensier ist das einzige erhaltene Werk Margaretha Carls, das als „Vaudeville“ bezeichnet ist und auf einer Pariser Vaudevillekomödie beruht.³² Obwohl sie als Schauspielerin eher in ernsten Rollen aufgetreten war,³³ scheute sie sich nicht, auch komische Szenen für Carls Theater zu schreiben. In drei ihrer Stücke ist Nestroy selbst in den frühen dreißiger Jahren aufgetreten. Nur eines davon ist erhalten: das romantische ‚Schauspiel‘ *Die Ruinen von Rodenstein oder Der mitternächliche Geisterzug* (1834), das Margaretha Carl zufolge auf einer Novelle von Carl Spindler beruht. Es spielt „zu Ende des 16. Jahrhunderts in dem Städ[t]chen Michelstadt im Odenwald“; Carl inszenierte „Gefechte, Geisterreigen und Aufzüge zu Pferd [...] sehr wirksam“,³⁴ und neben Nestroy wirkten auch Stahl, Gämmerler, Hopp und Werle aus dem Komiker-Ensemble mit. Als furchtsamer Stadt-Vogt Adam Zirbelfuß trat Nestroy im ersten, dritten und vierten Akt auf und hatte im vierten einen Monolog.³⁵ Das „romantische Zaubermärchen“ *Der Bergkönig, oder: Hopsa, der Retter aus Zauberverbänden* (UA 29. 12. 1832) und das „romantische Schauspiel“ *Die Zigeuner im Schwarzwald oder Das Försterhaus auf Windeck* (UA 22. 11. 1834) – die Bearbeitung einer weiteren Novelle von Spindler, *Die Freileute auf der Herrenwiese* (1834) – sind

31 Österreichisches Theatrumuseum, Signatur: M 928. Einen ausgezeichneten Überblick über den theater- und ideengeschichtlichen Hintergrund bietet Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris 2001; zu den Pariser Theatern siehe insbesondere S. 83–93, 170–172; zu *Trente ans, ou La Vie d'un joueur* und die Gattung des *mélodrame* siehe S. 100–103 und 274 sowie Gérard Gengembre, *Le Théâtre français au 19^e siècle (1789–1900)*, Paris 1999, S. 193–195.

32 *Le Vicomte de Létorières*. Comédie[-vaudeville] en 3 actes par Bayard et Duma noir. Uraufführung am 1. Dezember 1841 im Théâtre du Palais-Royal mit Virginie Déjazet in der Hauptrolle, Erstdruck in selben Jahr bei Hauteceœur Martinet (Paris).

33 Vgl. *Carl-Bfe.*, S. 22 f. (Einführung).

34 *Theaterzeitung*, 29. 9. 1834 (26. Jg., Nr. 194), S. 778.

35 I, 2; III, 5–6; IV, 2; IV, 5–7, mit Monolog in IV, 6.

anscheinend verschollen.³⁶ Eine Kritik von Heinrich Adami über den *Bergkönig*, die sowohl die Sprache als auch die Rolle eines von Wenzel Scholz gespielten komischen Bauern lobt, zeigt aber vom Können der Dramatikerin:

Das Komische ist recht gewandt in das Ernste verwebt, die Figur des Bauers Hopsa, der sich für so klug hält, die Weiber haßt, aber denn doch am Ende eines bessern belehrt wird, ist sehr drollig. Witz- und Wortspiele sind zureichend eingestreut; auch ergötzen mehrere recht drastisch angelegte Szenen, die gelungenen Liedertexte, und, was uns einer vorzüglichlichen Beachtung werth scheint, eine gewissenhafte Vermeidung aller doppelsinnigen Bonmots [...].³⁷

Margaretha Carls Arbeit als Bearbeiterin von französischen Vorlagen hat Carola Hilmes in ihrer Analyse des „romantischen Schauspiels“ *Das Abenteuer in Venedig oder Der Deutsche in Moskau* (1838) besprochen. Zur Ergänzung ihres Berichts möchte ich mich im Folgenden mit einem weiteren Stück befassen, dem ein Jahr später aufgeführten Schauspiel *Herr und Diener, oder: Das geheimnißvolle Haus*, das aus drei Gründen besonders interessant ist:

Erstens ist die Quelle ein Werk von Bedeutung, nämlich Victor Hugos Versdrama *Ruy Blas*, das am 8. November 1838 mit Frédéric Lemaitre in der Titelrolle im Pariser Théâtre de la Renaissance (Salle Ventadour) uraufgeführt worden ist und im selben Jahr in Paris und Leipzig im Druck erschienen ist. Wir wissen, dass Margaretha Carl sich bereits 1830 mit der Bearbeitung eines früheren Drama Hugos, *Hernani*, beschäftigt hatte;³⁸ ihre Fassung – aus Zensurgründen wahrscheinlich Fragment geblieben – ist verschollen.

Zweitens sind zwei Manuskripte erhalten, die unterschiedliche Fassungen dokumentieren: Das eine ist das Soufflierbuch zur Aufführung im Theater an der Wien;³⁹ die Handlung spielt „zu Edinburg in Schottland“. (Drei Jahre zuvor hatte sich eine von Margaretha Carls Erzählungen, *Die Aufhebung der Folter in Schottland*, großteils in der schottischen Hauptstadt abgespielt; der Verlegung des Schauplatzes im Schauspiel könnten möglicherweise Zensurrücksichten zugrundegelegt sein.)⁴⁰ Der Text weist viele Striche und Kürzungen sowie

36 Ebenfalls verschollen sind wohl die beiden Schauspiele *Das Spielhaus zu Langenschwalbach, oder: Der Demant-Ring* (UA 27. 2. 1836) und *Der Reisewagen des Flüchtlings* (UA 30. 12. 1837).

37 Heinrich Adami, *Theaterzeitung*, 31. 12. 1832 (25. Jg, Nr. 262), S. 1043 f.

38 Vgl. *Carl-Bfe.*, S. 54 f. (Brief vom 18. November 1830).

39 *Das geheimnißvolle Haus oder: Herr und Knecht*. Drama in 5 Akten, aus dem Französischen übertragen, und für das Theater an der Wien bearbeitet von Margaretha Carl. Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums, Signatur: CTh H 29.

40 Noch 1846 hieß es im Artikel ‚Censur‘ im *Allgemeinen Theater-Lexikon*, hg. von K. Herlosssohn, H. Marggraff u. a., Neue Ausg., 7 Bde., Altenburg, Leipzig 1846, 2. Bd., S. 109–111: „Häufig wird [...] die Verlegung des Schauplatzes in andere Zeit und andere Länder verlangt“ (S. 110). Dieser Artikel bezieht sich allerdings weniger auf Österreich.

Vorzensureintragungen auf.⁴¹ Die meisten vorzensurierten Stellen finden sich in Reden Peregrins, der Hugos Ruy Blas entspricht;⁴² bei anderen handelt es sich um das Wort „Teufel“, eine Anspielung auf die Hölle oder die Erwähnung eines Priesters.⁴³ Das andere Manuskript⁴⁴ weist eine Zensurbewilligung auf, die im April 1841 in Hermannstadt (in Siebenbürgen, heute: Sibiu [Rumänien]) ausgestellt wurde. – Der Text dieses späteren Manuskripts steht dem Original teilweise näher als die Wiener Fassung; Ruy Blas heißt zwar auch hier Peregrin, die meisten Personennamen sind aber unverändert: Der adlige Don Salluste etwa, dem Hugos Ruy Blas dient, heißt hier Don Sallust, in der Wiener Fassung Obroy. Aus dem etwas strafferen Dialog lässt sich jedoch schließen, daß der Text nach der Wiener Inszenierung weiter bearbeitet wurde.

Drittens hat sich Nestroy in einer späten Aufzeichnung auf das Stück bezogen. Diese Aufzeichnung gehört zu mehreren kurzen Notizen und Entwürfen, die in der großen ‚Nestroy-Mappe‘ des Deutschen Theatermuseums in München erhalten sind und Früchte von Nestroys Lektüre darstellen. Die meisten beziehen sich auf Romane; *Herr und Diener* ist das einzige dramatische Werk, das in der Liste vorkommt:

·Notizen zur Handlung·

Aus Herr u. Diener Den Freund als Livreebedienten wiederfinden

Den Großen seinem Schicksale überlassen und den
Bedienten retten

(*Nachträge II*, 407)

Die Premiere fand am 9. November 1839 im Theater an der Wien statt; drei Tage später folgte die erste Aufführung im Theater in der Leopoldstadt; weitere Aufführungen folgten in der Provinz, bereits im Jänner 1840 zum Beispiel in Pest.⁴⁵ Die Hauptrolle, Peregrin, wurde in Wien von Karl Quandt gegeben, der erst 1838 am Theater an der Wien „neu engagirt“ wurde⁴⁶ und nur relativ kurze

41 Vorzensur: S. 17, 22, 23, 24, 33, 64, 65 f., 95, 96, 98, 102, 109, 125, 152, 175, 176, 177, 183.

42 S. 95, 96, 98, 102, 109, 152, 177.

43 S. 22, 23, 152 („Teufel“) S. 23 (Hölle), S. 183 (Priester: „des würdigen Priesters Hand“ wurde in „des würdigen Mannes Hand“ geändert).

44 *Herr und Diener oder Das geheimnißvolle Haus*. Drama in 5 Handlungen nach dem Französischen des Victor Hugo / Margaretha Carl. Bibliothek des Österr. Theatermuseums, Signatur: M 7873 KR.

45 Siehe *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. 436 (Nr. 2776).

46 *Almanach für Freunde der Schauspielkunst* auf das Jahr 1838, hg. von L. Wolff, Berlin 1839, S. 129.

Zeit Ensemblemitglied bei Carl blieb. Laut Heinrich Smidt „seit einigen Jahren auf den Bühnen der österreichischen Staaten wohlbekannt und wohlgelitten“,⁴⁷ war Quandt auch in *Das Abenteuer in Venedig* aufgetreten und nicht nur in der *Theaterzeitung*, sondern auch im *Oesterreichischen Morgenblatt* lobend hervorgehoben worden.⁴⁸ Die kritische Aufnahme von *Herr und Knecht* war gemischt: günstig die Kritiken der *Theaterzeitung* und des *Oesterreichischen Morgenblatts*, ungünstig die der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* und des *Humoristen*.⁴⁹ Im *Morgenblatt* wurde die „gewandte Bearbeitung“ gelobt, in der „die Fäden geschickt verschlungen“ seien; dem *Humoristen* zufolge war die Handlung „angefropft mit Unwahrscheinlichkeiten“. Der überzeugendste Tadel galt aber der Sprache. Für Hugo war der Vers zu dieser Zeit unverzichtbar;⁵⁰ der Kritiker des *Humoristen* vermisste die „große[n] poetische[n] und dramatische[n] Schönheiten“ des Originals, und in der *Wiener Zeitschrift* hieß es ähnlich: „Den genialen Versen des Franzosen hat man eine nüchterne Prosa substituiert.“

Der Kontrast zwischen dem Original und Margaretha Carls beiden Fassungen lässt sich etwa an einer Stelle aus dem ersten Akt beobachten:

RUY BLAS. [...] Le dehors te fait peur? Si tu voyais dedans!
 DON CÉSAR. Que veux-tu dire?
 RUY BLAS. Invente, imagine, suppose.
 Fouille dans ton esprit. Cherches-y quelque chose
 D'étrange, d'insensé, d'horrible et d'inouï.
 Une fatalité dont on soit ébloui!
 Oui, compose un poison affreux, creuse un abîme
 Plus sourd que la folie et plus noir que le crime,
 Tu n'approcheras pas encor de mon secret.
 – Tu ne devines pas? – Hé! qui devinerait? –
 Zafari! dans le gouffre où mon destin m'entraîne,
 Plonge les yeux! – je suis amoureux de la reine!
 DON CÉSAR. Ciel!
 RUY BLAS. Sous un dais orné du globe impérial,
 Il est, dans Aranjuez ou dans l'Escorial,
 – Dans ce palais, parfois, – mon frère, il est un homme

47 Heinrich Smidt, *Theaterzeitung*, 5. Jänner 1838 (31. Jg., Nr. 5), S. 18 anlässlich eines Gastspiels in Berlin.

48 *Theaterzeitung*, 13. 9. 1838 (31. Jg., Nr. 184), S. 822 (vgl. Hilmes [Anm. 1], S. 40); Max Schmidt, *Oesterreichisches Morgenblatt*, 6. 2. 1839 (4. Jg., Nr. 16), S. 64.

49 Karl Preyßner, *Theaterzeitung*, 11. 11. 1839 (30. Jg., Nr. 226), S. 1102 f., und 14. 11. 1839 (Nr. 229), S. 1115; *Der Humorist*, 11. 11. 1839 (3. Jg., Nr. 225), S. 901; *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 14. 11. 1839 (Nr. 137), S. 1096; W. Sturmvoegel, *Oesterreichisches Morgenblatt*, 18. 11. 1839 (4. Jg., Nr. 138), S. 552.

50 „Le vers est la forme optique de la pensée“ (Préface de *Cromwell*, 1827); vgl. Naugrette (Anm. 31), S. 71.

Qu'à peine on voit d'en bas, qu'avec terreur on nomme;
 Pour qui, comme pour Dieu, nous sommes égaux tous;
 Qu'on regarde en tremblant et qu'on sert à genoux;
 Devant qui se couvrir est un honneur insigne;
 Qui peut faire tomber nos deux têtes d'un signe;
 Dont chaque fantaisie est un événement;
 Qui vit, seul et superbe, enfermé gravement
 Dans une majesté redoutable et profonde,
 Et dont on sent le poids dans la moitié du monde,
 Eh bien! – moi, le laquais, – tu m'entends, – eh bien! oui,
 Cet homme-là! le roi! je suis jaloux de lui!

DON CÉSAR.

Jaloux du roi!

RUY BLAS.

Hé, oui! jaloux du roi! sans doute,
 Puisque j'aime sa femme!

DON CÉSAR.

Oh! malheureux!

(*Ruy Blas*, I, 3, V. 356–382)⁵¹

Das Hermannstädter Manuskript behält noch einzelne Wendungen bei, reduziert die Stelle aber auf ein paar Zeilen Prosa:

Peregrin. O denke, dichte, deute. Blätt're im Gedankenbuch, wo Fluch
 Wahnsinn, Unglück, das Herz schon sein Klang mit Schauer trifft.
 Braue einen Trank vom stärksten Gift, Grab einen Abgrund, schwärzer
 als die Sünde, noch würdest du mein Geheimniß nicht erreichen. Du
 rätst es nicht! Wer rieth es auch? Der Abgrund gähnt mich an – Ich
 liebe, liebe die Braut des Herzogs, Donna Isabella liebe ich –
Arthur Wie zum Teufel! (Österr. Theatermuseum, M 7873 KR)

Noch klischeehafter ist die Wiener Fassung:

Peregrin. Mein Äußeres erregt dein Mitleid schon? O könntest du erst in
 mein Inneres schauen!

Arthur. Ich begreife dich nicht Peregrin!

Peregrin. Ach strengtest du auch dein Gehirn an, das Unerhörteste aufzu-
 finden, du würdest nimmer meinem Wahnsinn auf die Spur kommen;
 denn wisse: ich liebe – liebe, die Braut des Herzogs von Cleancort!

Arthur (× Was zum Teufel [*ausgeringelt* (*Vorzensur*)] ×)

(Österr. Theatermuseum, CTh H 29, S. 33)

Ähnliches gilt für die Schlusszene des 2. Akts, auf die sich die Zensurbewilligung aus Hermannstadt ausdrücklich bezieht:

⁵¹ Victor Hugo, *Ruy Blas*. Edition critique établie par Anne Ubersfeld, 2 Bde., Paris 1971–72, Bd. I, S. 175 f.

Kann mit Hinweglassung der ungebührlichen Teufelsphrasen auf die Bühne gebracht werden, und bleibt auch eine sittlichere Änderung der Stelle (3 Akt. 3 Szene) wo Isabella, die Herzogsbraut, sich dreist für das Weib ihres Geliebten erklärt, sehr wünschenswerth. Unsittlichkeiten dürfen von der Bühne herab nicht declamirt werden. Auch der am Ende des 2^{ten} Akts vorkommende emphatische Ausdruck: „Gott wurde Mensch, der Teufel ein Weib!“ ist anstößig, und trägt ganz das Gepräge der Victor Hugo'schen Hirnsprünge an sich. Übrigens ist die Dichtung viel sittlicher als man es von diesem Auctor zu erwarten gewohnt ist, interessant[er], effectvoll, und der Darstellung nicht unwerth. Hstdd den 14^{ten} April [1]841 [*Unterschrift z. T. weggeschnitten*].

Die Worte „Gott wurde Mensch! der Teufel ein Weib!“ gehen tatsächlich unmittelbar auf das Original („Dieu s'est fait homme; soit. Le diable s'est fait femme!“ [V. 974]) zurück. In der Wiener Fassung fehlen sie schon; in dem Hermannstädter Manuskript wurden sie mit rotem Farbstift unterstrichen, dann mit Bleistift gestrichen:

CTh H 29, S. 88 f.:

Isabella Haltet Ihr so Euer Wort?

Maxwell. Vergebt, aber –

Isabella (schelmisch lächelnd) Und wenn Ihr schon im Voraus einen Händedruck zum Lohn erhieltet? (sie drückt ihm lächelnd die Hand)

Maxwell (in Wonne zerfließend) Ich bin besiegt! – Ich gehorche! (für sich)

Sie ist ein wahrer Engel! (er geht zum Tisch und schreibt einige Zeilen, läutet dann mit einer Tischglocke. Ein Page erscheint.) Trage augenblicklich diese Zeilen zu Sir Arthur Somerwill – (für sich) Nach meiner Rückkunft soll der Zweikampf statt finden. (laut) Euer Wille soll geschehen! (Er nimmt das Kästchen, küßt Isabellen ehrfurchtsvoll die Hand, verbeugt sich tief und geht gravitatisch ab)

Isabella (sieht ihm bis zur Thüre nach, dann fällt sie in einen Sessel und ruft). Er ist gerettet!

Der Vorhang fällt

Ende des 2ten Aktes

M 7873 KR:

Isabella Haltet so ihr euer Wort.

Guritan Vergebt – aber –

Isabella Thut mirs zu Liebe! Reist!

Guritan Wenn nur –

Isabella Und wenn ihr schon im voraus einen Händedruck zum Lohn erhieltet. (drückt ihm lächelnd die Hand)

Guritan (halb zürnend und entzückt) Wer widersteht da länger. (für sich)
 Sie ist ein wahrer Engel. Erlaubt [(]er geht zum Tisch schreibt einige
 Zeilen und klingelt.)

[(]Page tritt ein.)

Guritan Bring dieß sogleich Don Arthur de Bazan

[(]Page mit dem Schreiben ab)

Guritan Nach meiner Rückkunft soll der Zweikampf statt finden.

Isabella Der Wagen harrt Euer schon.

Guritan Ich gehorche eurem Wunsche. (küßt ihr tief verbeugend die Hand
 und geht gravitatisch bis zur Thüre blickt noch einmal um seufzt)
 (× Gott wurde Mensch! der Teufel ein Weib! [*mit rotem Farbstift
 unterstrichen, mit Bleistift gestrichen*] ×) (zornentflammt ab)

Isabella [(]begleitet ihn mit ihren Blicken – Pause, fällt in einen Stuhl) Dem
 Himmel dank, er ist gerettet!

Schluss

Man vergleiche die rührstückmäßigen Klischees dieser beiden Passagen mit der
 Spannung und dem rhetorischen Schwung von Hugos Versen:

LA REINE.	Partez!	
DON GURITAN.	Quoi?...	
LA REINE.		J'ai votre parole.
DON GURITAN.	Une affaire...	
LA REINE.	Impossible.	
DON GURITAN.		Un objet si frivole...
LA REINE.	Vite!	
DON GURITAN.	Un seul jour!	
LA REINE.	Néant.	
DON GURITAN.		Car...
LA REINE.		Faites à mon gré.
DON GURITAN.	Je...	
LA REINE.	Non.	
DON GURITAN.	Mais...	
LA REINE.	Partez!	
DON GURITAN.		Si...
LA REINE.		Je vous embrasserai !
	<i>Elle lui saute au cou et l'embrasse.</i>	
DON GURITAN,	<i>fâché et charmé.</i>	
	<i>Haut.</i>	Je ne résiste plus. J'obéirai, madame.
	<i>À part.</i>	Dieu s'est fait homme; soit. Le diable s'est fait femme!
LA REINE,	<i>montrant la fenêtre.</i>	
	Une voiture en bas est là qui vous attend.	

- DON GURITAN. Elle avait tout prévu!
Il écrit sur un papier quelques mots à la hâte et agite une sonnette.
Un page paraît. Page, porte à l’instant
 Au seigneur don César de Bazan cette lettre.
 À part. Ce duel! À mon retour il faut bien le remettre.
 Je reviendrai!
 Haut. Je vais contenter de ce pas
 Votre Majesté.
- LA REINE. Bien.
Il prend la cassette, baise la main de la reine, salue profondément et sort. Un moment après, on entend le roulement d’une voiture qui s’éloigne.
- LA REINE, *tombant sur un fauteuil.* Il ne le tuera pas!
 (*Ruy Blas*, II, 5, V. 969–980)⁵²

Bezeichnend für Margaretha Carls Bearbeitungsstrategie ist auch ihre Bearbeitung des Schlusses. In ihrer Untersuchung des „romantischen Schauspiels“ *Das Abenteuer in Venedig* im Vergleich zur Vorlage, dem Drama *La Famille Moronval*, hat Carola Hilmes auf die Veränderung des Schlusses aufmerksam gemacht, in dem Margaretha Carl „ihrer Neigung zum Happy End folgt“.⁵³ Die ähnliche Wendung zum Happy-End in *Herr und Diener* lässt sich kurz zusammenfassen: Bei Hugo hat der rachsüchtige Don Salluste seinen Lakaien Ruy Blas am spanischen Hof als seinen Vetter Don César vorgestellt. Ruy Blas, der die Königin verzweifelt liebt, ist zum mächtigsten Minister aufgestiegen, wird aber von Don Salluste gedemütigt, indem ihn dieser vor der Königin als Diener bloßstellt. Er ersticht Don Salluste und vergiftet sich. Erst im Sterben vergibt ihm die Königin, die ihre eigene Liebe zu ihm gesteht. Bei Margaretha Carl wird Obray/Don Sallust vom Herzog – es handelt sich hier nicht mehr um einen König – den Gerichten übergeben [1839] bzw. ins Gefängnis geworfen [1841], nachdem sein vertrauter alter Diener Tomkins/Gudiel dem Herzog erzählt hat, wie er das Kind des Herzogs, statt es auf Obrays/ Sallusts Antrag getötet zu haben, im Geheimen erzogen hat. Dieser totgeglaubte Sohn ist Peregrin, der schließlich mit Isabella, bisher der Braut des Herzogs, vereint wird.

Dieses Happy-End wird in der Schlusszene in geradezu komödienhaftem Tempo durchgeführt, und zwar besonders im Text des Hermannstädter Manuskripts. Hier zuerst die Wiener Fassung mit den im Manuskript eingetragenen Kürzungen:

Herzog (mit zitternd [sic] und freudiger Bewegung). Ist es möglich? (er stürzt auf Peregrin zu und umschlingt ihn) Mein, mein! – o Himmel! laß mich der Wonne nicht erliegen! mein Edmond! mein Sohn!

52 Hugo, *Ruy Blas*, hg. von Anne Ubersfeld (Anm. 51), Bd. I, S. 222 f.

53 Hilmes (Anm. 1), S. 37 f.

Peregrin (zwischen Furcht und Freude bebend) Scherzt Ihr mit einem Unglücklichen, Herr! – Tomkins, mein zweyter Vater, verwirrte nicht meine Sinne durch so grausamen Spott!

Tomkins. Ich sprach die reine Wahrheit, und kann sie beweisen.

Peregrin (außer sich) Ich wäre keine arme, verstoßene Waise! – Ich hätte einen Vater! (er sinkt zu des Herzogs Füßen) einen so edlen, so liebevollen Vater!

Herzog (ihn mit Entzücken betrachtend) Ja, das sind die sanften Augen meiner dahingeschiedenen Elisabeth! Das sind ihre Züge! (zieht ihn an seine Brust) O (× komm ×) (+ weile +) an (× das ×) (+ dem +) (× lang ×) verwaiste Vaterherz(+ en +)(× ! ×) das der Gram um deinen Verlust zu brechen drohte!

(× Mackintosh Und er ist Eures hohen Namens würdig, mein gnädigster Herr, denn ein edles Herz schlägt in seiner treuen Brust. ×)

Herzog (× (zu Obray) ×) (+ Obray +) Unmensch! (× wie vermochtest du es so ungeheuren Frevel zu vollbringen! Rede Verrucher, dem kein menschlich Herz im Busen schlägt! Erleichtere durch ein offenes Bekenntniß dein schwer belastetes Gewissen. ×) (+ rede +) Sprach dieser Mann die Wahrheit (auf Tomkins zeigend)

Obray (nach heftigem Kampf) Er sprach wahr! – Doch hört die Beweggründe –

Herzog Genug! kein Laut entschlüpfe weiter deinen Lippen! (zu den Gerichtsdienern) Fort mit ihm. (× Ich übergebe dich den Gerichten; und ×) (× m ×)(+ M +)öge die Strafe deines Verbrechens deine schwere Schuld vor dem ewigen Richter tilgen. (Obray wird von den Gerichtsdienern abgeführt)

Isabella (die abwechselnd, Schrecken, Freude und Furcht ausdrückte) Mein gnädigster Herzog verdammt mich nicht um des falschen Scheines Willen, in dem ich vor Euch stehe! Ich fehlte zwar, doch flüchte ich zu Eurem edlen Herzen! –

Herzog (wirft lächelnd einen Blick auf Makintosh, dann auf Peregrin, dann sagt er:) Ich bin von Allem unterrichtet Milady! (× (auf Makintosh zeigend) Dieser wackere Mann schrieb mir seine gemachten Beobachtungen nach London. Meine Achtung für Euch hat sich dadurch nicht vermindert. ×) Unserer Verbindung steht nun nichts mehr im Wege. (Isabella und Peregrin blicken erschrocken zu Boden) Ja, noch enger soll das Band sich jetzt um unsere Herzen schlingen, da ich Euch bald – (er faßt Ihre Hand) als die geliebte Gattin – meines theuern Sohnes umarmen werde! (er legt sie an Peregrins Brust, der freudestrahlend sie umfaßt)

Peregrin und Isabella. (rufen entzückt) O Himmel! ist es möglich! Vater! (sie umfassen den Herzog, er drückt /sic/ Beyde an sein Herz)

Herzog. Ja meine Kinder! (Makintosh eine Hand reichend) an Freundes

Brust, will ich (× nun aufleben. ×) (+ meine Tage glücklich beschließen +)
 (× Mackintosh. Mein edler Herzog!
Arthur (zu Peregrin) Vetter! jetzt gib mir meinen Namen wieder, da ein
 so herrlicher dir geworden.
Peregrin Wir leben und sterben vereint! (Gruppe)
Ende ×)
 (+ Alle Heil unsern Herzog!
Actus +)
 (Österreichisches Theatermuseum, CTh H 29, S. 183–188)

Wesentlich kürzer ist die Fassung des späteren Manuskripts:

Herzog Du mein Sohn! o Himmel laß mich dieser Wonne nicht erliegen.
Peregrin (zwischen Furcht und Freude bebend) (× Gudiel mein 2ter Vater,
 verwirre nicht meine Sinne, durch so grausamen Spott. ×) Ich wäre
 keine arme verstoßene Waise – Ich hätte einen Vater! (zu des Herzogs
 Füßen)
Herzog. Ja das sind die Züge meiner dahingeschiedenen! (zieht ihn an seine
 Brust) O komme an das lang verwaiste Vaterherz, da[s]⁵⁴ der Gram um
 deinen Verlust zu brechen drohte.
 (× Graf Comporeal. Er ist eures hohen Namens würdig mein gnädigster
 Herr, den[n] ein edles Herz schlägt in seiner Brust. ×)
Herzog (zu Sallust) Rede Verruchter! Sprach dieser Mann die Wahrheit.
Sallust. Er sprach wahr, doch hört auch meine Beweggründe –
Herzog. Genug kein Laut entschöpfe weiter deinen Lippen. Fort mit ihm,
 ins tiefste Gefängniß. (Sallust wird abgeführt)
Arthur. Nun mein Prinz gebt mir meinen Namen wieder, da euch so ein
 herrlicher geworden ist.
Peregrin (ihn umarmend) Wir leben und sterben vereint.
Isabella (die abwechselnd, Schrecken, Freude und Furcht ausdrückte) Mein
 gnädigster Herzog verdam[m]t mich nicht um des falschen Scheines
 Willen, in dem ich vor Euch stehe – Ich fehlte zwar, doch flüchte ich
 zu Euren edlen Herzen.
Herzog Ich bin von allem unterrichtet Donna! (× Meine Achtung hat sich
 deshalb nicht vermindert, obschon ihr hoch gefehlt, und ×) Nichts soll
 euch (× daran ×) hindern euch mit Freuden als Gattin – meines Sohnes
 zu begrüßen – (× Ein enges Band, fließe sich durch unsere Herzen ×)
 denn ihr habt mich durch ihn beglückt.
Peregrin. O Himmel ist es möglich!

54 *das. Ms.: daß.*

Isabellen Darf ich es glauben. Mein, mein! (stürzt in Peregrins Arme)
Herzog Der Himmel seegne Euch.

Ende.

Aus dem Vergleich der Sprache der Bearbeitungen mit dem Original und der Umstrukturierung des Schlusses in beiden Varianten lassen sich klare Schlüsse über Margaretha Carls Intentionen als Stückeschreiberin ziehen. *Herr und Diener* ist ein Beispiel für jene Popularisierung des hohen Dramas, die noch vor Carls Zeiten für das Vorstadttheater bezeichnend war und die sich in der langen Tradition der Parodie⁵⁵ oder aber unter Palffy in der Bearbeitung klassischer Dramen von der *Jungfrau von Orleans* (1814) zu *König Ottokars Glück und Ende* (1825) als Spektakelstücke manifestiert hatte.⁵⁶ Über die Arbeitsweise Margaretha Carls wissen wir allerdings nichts. Wir wissen nicht, wie gut ihre Französischkenntnisse waren. Wir wissen nicht, ob ihr Hilfsmittel zur Verfügung standen, wie sie Nestroy in den vierziger Jahren manchmal vorgelegen sind.⁵⁷ Wir wissen nicht, ob sie gedruckte Übersetzungen verwendete. Wahrscheinlich nicht, denn obwohl gerade von Hugos Werken deutsche Fassungen schnell erschienen,⁵⁸ hat auch Margaretha Carl schnell gearbeitet (*Herr und Diener* wurde im selben Jahr wie das französische Original aufgeführt); und von einigen französischen Texten, die sie nachweislich bearbeitet hat, waren wohl keine deutschen Übersetzungen im Druck erschienen.⁵⁹ Auf alle Fälle waren Margaretha Carls Versionen freie Bearbeitungen, von ihrem eigenen Stil geprägt. Aus der ehemaligen Hoftheaterschauspielerin war eine wahre Handwerkerin des Vorstadttheaters geworden, deren französische Quellen schließlich vom Versdrama Victor Hugos über das Melodrama des Boulevard du Temple (*Le Marché de Saint-Pierre* von Antier et Decomberousse,⁶⁰ die Vorlage zu *Die drei gefahrvollen Nächte*) bis zum Vaudeville reichen.

Um die weitere Erforschung ihrer Arbeit und ihres Einflusses zu ermöglichen, müsste zunächst der Überlieferung ihrer Schriften systematisch nachge-

55 Vgl. Johann Hüttner, „Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy“, *Maske und Kothurn* 18 (1972), S. 99–139.

56 Vgl. Bauer 1952 (wie Anm. 20), S. 107; W. Edgar Yates, „Grillparzer und die Rezensenten“, in: *Stichwort Grillparzer*, hg. von Hilde Haider-Pregler und Evelyn Deutsch-Schreiner (Grillparzer-Forum 1), Wien 1994, S. 17–28, hier S. 22 f.

57 Beispiele sind die handschriftliche Übersetzung Zerffis von der Vorlage zu *Eisenbahnheirathen* (*Stücke* 20, 393–429) und die detaillierte Zusammenfassung der Vorlage zu *Die beiden Herrn Söhne* (*Stücke* 22, 158–166 und in diesem Heft S. 123–125).

58 Von *Ruy Blas* ist eine deutsche Fassung von C. Dräxler-Manfred im gleichen Jahr erschienen, in dem Margaretha Carl ihre Bearbeitung herstellte: *Hugo's sämtliche Werke*, Bd. 17: *Ruy Blas*, Drama in 5 Handlungen. Deutsch von C. Dräxler-Manfred [d. i. Carl-Ferdinand Dräxler], Frankfurt a. M. 1839.

59 Siehe Hans Fromm, *Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700–1948*, 6 Bde., Baden-Baden 1950–1953.

60 Aufgeführt am 20. Juli 1839, Théâtre de la Gaîté. Druck im *Magasin Théâtral*.

gangen werden. Wir wissen, dass sie nicht nur häufig, sondern oft mit Humor und offensichtlich fließend Briefe schrieb. Sicherlich sind weitere Briefe, Theatermanuskripte, möglicherweise auch weitere Erzählungen und Gedichte erhalten – aber wo? Besonders interessant im Zusammenhang mit ihrer Bearbeitungskunst wäre es, Manuskripte zu jenen Stücken zu finden, deren Quellen bekannt sind: *Palmerin*, *Die Zigeuner im Schwarzwald* und *Der Reisewagen des Flüchtlings*, dem vermutlich ein *drame* von Mélesville und zwei Mitautoren, *La Berline de l'émigré*, zugrunde liegt.⁶¹ Ihre Stücke wurden nachweislich nicht nur in Wien gegeben: Man begegnet Hinweisen auf spätere Aufführungen nicht nur in Ofen, Pest, Prag, Brünn und Baden bei Wien, sondern auch in München, Breslau, Frankfurt a. M. und Berlin.⁶² Wo ein Stück aufgeführt wurde, hat es wenigstens vorübergehend Manuskripte gegeben. Die Suche ist noch im Anfangsstadium.

61 Mélesville, Hestienne und Baudouin d'Aubigny, *La Berline de l'émigré*, drame en cinq actes (1835). Der kritischen Rezension der *Theaterzeitung* zufolge beruhte Margaretha Carls Stück auf einem Schauspiel, „das unter dem Titel ‚Der Reisewagen des Emigranten‘ beinahe in allen Remisen deutscher Theater herumgepoltert“ (31. Jg., Probeblatt [1. 1. 1838], S. 7).

62 1837 hat sie ferner Charlotte Birch-Pfeiffer zwei Stücke für das Zürcher Theater angeboten (*Carl-Bfe.*, S. 91: Brief vom 13. 7. 1837).

Jürgen Hein

Raimund und Nestroy im „Fronttheater“

Raimunds und Nestroys Popularität zeigt sich auch im bislang kaum aufgearbeiteten Fronttheater und im Gefangenentheater der beiden Weltkriege, ebenso im sogenannten Heimatfronttheater. Auch gab es in der „Soldatenbücherei“ ein „Wiener Brevier“ mit Raimund- und Nestroy-Texten.¹ In der 45 Nummern umfassenden „Kriegssonderreihe“ sind allerdings keine „Feldpostausgaben“ Raimunds und Nestroys erschienen.²

Ernst Stern, der Bühnenbildner Max Reinhardts, erzählt davon, dass die Theater im Krieg überfüllt waren und die Menschen Ablenkung suchten, die Behörden hätten erklärt, dass „Theaterspielen Dienst am Vaterland sei“; Erwin Piscator spielte in einem Fronttheater und berichtet darüber: „Es erhellt den ganzen Irrsinn der Zeit, daß angesichts dieses Lebens und Sterbens Kunst zum bloßen Fusel degradiert wurde“.³

Theateraufführungen in den besetzten Gebieten waren offizieller Teil des „Vaterländischen Unterrichts“ an der Front; im Nachrichtenblatt eines Armeekorps heißt es:

Zu den Mitteln des V.U. gehört die Veranstaltung von Unterhaltungsabenden und Theateraufführungen. Die zur Erholung und Erheiterung dienenden Maßnahmen müssen in erster Linie den fechtenden Truppen und denen in Ruhestellung zugute kommen.⁴

Neben einigen Klassikern dominierten im Spielplan Unterhaltungsstücke und Operetten.⁵ Gespielt wurde von Soldaten für Soldaten, doch gab es auch zahl-

- 1 *Wiener Brevier, Johann Nestroy, Ferdinand Raimund* [mit einem Nachwort von Josef Nadler], Soldatenbücherei Bd. 79,2, hg. vom Oberkommando der Wehrmacht/WA/Abt. Inland, in Verbindung mit dem Kriegsbetreuungsdienst Baldur von Schirach, Wien [1943].
- 2 Freundliche Auskunft des Reclam-Verlags vom 17. September 2007; vgl. Dietrich Bode, *Reclam. Daten, Bilder und Dokumente zur Verlagsgeschichte 1828–2003*, Stuttgart 2003, S. 21–26.
- 3 Ernst Stern, *Bühnenbildner bei Max Reinhardt*, Berlin 1955, S. 105; Erwin Piscator, *Das Politische Theater*, Berlin 1929, S. 17, Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 31 f.
- 4 Zit. nach Hermann Pörzgen, *Das deutsche Fronttheater 1914–1920*. Diss. Köln 1935 (als Buch u. d. T. *Theater als Waffengattung* [...], Frankfurt a. M. 1935), S. 15.
- 5 Vgl. allgemein und umfassend: Martin Baumeister, *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918*, Berlin 2005; zum Repertoire vgl. Hermann Pörzgen, *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914–1920*, Königsberg und Berlin 1933; zu spezifischen Aspekten vgl. auch Stephen Beller, ‚The Tragic Carnival: Austrian Culture in the First World War‘, in: *European Culture in the Great War, The*

reiche Gastspiele einzelner namhafter Künstler und ganzer Ensembles deutscher Hof- und Stadttheater sowie eigener Tourneebühnen. Der Kölner Theaterwissenschaftler Carl Niessen richtete 1925 ein „Zentralarchiv für Kriegstheater“ ein, dessen Dokumente 1927 auf der Deutschen Theater-Ausstellung in Magdeburg zu sehen waren und die Hermann Pörzgen für seine Darstellung auswertete.⁶ Nach Niessen haben deutsche Soldaten an über 250 Orten Theaterstücke aufgeführt, Pörzgen kommt auf mehr als 700 Aufführungsorte.⁷ Der Krieg stelle „eine Zeit über alle Erdteile ausgebreiteter deutscher Theaterkultur“ dar.⁸ Niessen und Pörzgen vertreten nach Baumeister unterschiedliche Interessen und Standpunkte:

Während der spätere Leiter des Kölner Instituts für Theaterwissenschaft in der Internationalität, Sentimentalität und Obszönität der Unterhaltungsangebote an der Front eine nachhaltige Bedrohung der Männlichkeit „seiner“ Soldaten und der nationalen Stärke sah, lobte sein Mitarbeiter Organisationsgrad und Aktivismus des Fronttheaters als Ergebnis der Entschiedenheit und Weitsicht der Heeresleitung.⁹

Das österreichische Fronttheater wurde überwiegend von Tourneebühnen bestritten.¹⁰

Zeitzeugen sprechen vom „gesteigerten Theatererlebnis“ und „Moment mystisch erhöhten Kunsterlebens“ im Krieg, vom „frohen Lachen“, das die Widersprüche zwischen ‚Normalität‘ und Kampfgeschehen, Massensterben und persönlicher Identität, ästhetischem Spiel und zerstörerischer Kriegsrealität zu verdecken suchte; der Auftritt mitten im Krieg suggerierte etwas wie Normalität: „Die Maskerade hinten den Frontlinien wurde Darstellern wie Publikum zu einer ‚Quelle unerschöpflicher Heiterkeit“.¹¹ Kriegstheater in der Fremde wurde als Band zur Heimat empfunden. Ähnliche Aufgaben, Funktionen, Formen und Wirkungen hat Erika Kaufmann für den 2. Weltkrieg untersucht.¹²

Am Rande sei erwähnt, dass Ödön von Horváth die erste Szene seines *Don Juan kommt aus dem Krieg* (1936; UA 1952) vor einem Fronttheater spielen lässt.¹³ 1942 kam ein Film mit dem Titel Fronttheater zur Aufführung (u. a. mit

Arts, Entertainments, and Propaganda, 1914-1918, hg. von Aviel Roshwald u. Richard Strites, Cambridge 1999, S. 127–161.

6 Vgl. Baumeister (Anm. 5), S. 212.

7 Pörzgen 1935 (Anm. 4), S. 17.

8 Niessen, zit. nach Baumeister (Anm. 5), S. 212.

9 Baumeister (Anm. 5), S. 215.

10 Vgl. Pörzgen 1935 (Anm. 4), S. 21 f.; vgl. auch Kaufmann (Anm. 12).

11 Vgl. Baumeister (Anm. 5), S. 261–264, Zitat S. 264.

12 Erika Kaufmann, *Medienmanipulation im Dritten Reich. Ziele und Wirkungsabsichten mit dem Einsatz von Theater und Fronttheater*, Diss. (masch.) Wien 1987.

13 Jürgen Hein, „Der invalide Verführer. Zu Ödön von Horváths *Don Juan kommt aus dem*

Heli Finkenzeller und René Deltgen);¹⁴ nach dem Krieg schrieb Heinz Konsalik einen Roman mit dem gleichen Titel.¹⁵

Für den Ersten Weltkrieg wurden Raimund- und Nestroyaufführungen in Sibirien und England ermittelt (*Der Verschwender; Lumpacivagabundus, Frühere Verhältnisse, Böse Buben, Einen Jux will er sich machen, Der Zerrissene*); unter den Operetten wäre in diesem Kontext noch Leo Falls *Brüderlein fein* zu nennen.¹⁶

Jeanne Benay hat für das besetzte Lothringen (1871–1918) die Bedeutung der Aufführungen von *Lumpacivagabundus, Jux, Talisman* und *Frühere Verhältnisse* am Metzger Stadttheater recherchiert.¹⁷

Für den Zweiten Weltkrieg sind (Schauspieler-)Biographien, Erinnerungen, Dokumente und Untersuchungen noch auszuwerten.¹⁸ Inwieweit bei „Bunten Abenden“, bei denen unter anderem „Wienerlieder“ zum ‚Einsatz‘ kamen, auch aus Raimund und Nestroy rezitiert wurde, wurde bislang nicht eruiert.

Walter Hinck berichtet von aufgeführten Szenen aus Raimunds *Der Bauer als Millionär* und Nestroys *Lumpacivagabundus* 1948 im jugoslawischen Gefangenenlager Vršac (Werschetz).¹⁹

Horst Jarka erwähnt eine Puppenspiel-Bearbeitung von Raimunds *Der Bauer als Millionär*, die als Fronttheater-Aufführung in Athen zu sehen war.²⁰

Josef Meinrad hat in einer „Art Fronttheater“ (Hans Weigel) von 1941 bis 1944 am Deutschen Theater im besetzten Metz gespielt, unter anderem den Leim in *Lumpacivagabundus*. Hans Weigel schreibt:

Der liebe Gott hat Josef Meinrad davor bewahrt, zu früh an das Burgtheater zu kommen. Er schickte ihn auf einige Jahre nach Metz und gab ihm dort genau das, was ein Schauspieler in diesem Stadium sich wünschen kann.

Die Geschichte des Theaters unter dem nationalsozialistischen Regime

Krieg‘, in: Hans-Joachim Jürgens (Hg.), *Don Juan – Spuren eines Verführers*, Hamburg 2008, S. 77–93.

14 Vgl. *FrontPuppenTheater* (Anm. 20), S. 51.

15 Heinz G. Konsalik, *Fronttheater* (Wilhelm Heyne Verlag), 19. Aufl., München 1987.

16 Pörzgen 1933 (Anm. 5), S. 158, 160, 161, 162, 163, 164, 170, 179.

17 Jeanne Benay, ‚Johann Nestroys/Jean Nestroys Werk als frankophone und deutsche Kulturwaffe im annektierten Lothringen (1871–1918)‘, in: Gabriella Rovagnati (Hg.), *Johann Nepomuk Nestroy, Tradizione e trasgressione*, Mailand 2002, S. 145–177.

18 Vgl. die detaillierte Studie von Kaufmann (Anm. 12); ferner Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Frankfurt a. M. 2007.

19 Walter Hinck, ‚Musen hinter Stacheldraht‘, in: Heinrich Lindlar, *Leben mit Musik. Aufsätze und Vorträge Köln 1960–1992*, Köln-Rodenkirchen 1992, S. 85–88, hier S. 87.

20 Horst Jarka, ‚Raimund und Nestroy auf Puppen- und Figurentheatern‘, *Nestroyana* 28 (2008), S. 62–88, hier S. 71; vgl. allgemein: *FrontPuppenTheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen*, hg. von Dorothea Kolland und Puppentheater-Museum Berlin, Berlin 1998.

wird leider nie geschrieben werden. Mißverstehende und schiefe und übermäßige „Bewältigung der Vergangenheit“ hält sich mit Vorliebe an die Greuel dieser Vergangenheit und übersieht die tapfere Behauptung eines Standes in seiner Mehrheit gegenüber dem totalen Ungeist. Das Theater in Metz, zuerst von Viktor Pruscha, dann von Alfred Huttig geleitet, ist für alle, die dabei waren oder von ihm wissen, eine Art Legende geworden. Und angesichts heutiger Zustände muß man gelegentlich energisch die Versuchung niederkämpfen, die intensive, sehr künstlerische, sehr tapfere Arbeit des Häufleins derer von Metz nicht mit der Gloriole einer besonnenen Vergangenheit auszustatten: Ja, damals im Krieg, das waren noch Zeiten!

Eine Art Fronttheater, aber ohne allen Schrecken der Frontsituation, lag Metz in einem glücklichen toten Winkel der Weltgeschichte und nützte die Konstellation zu relativ ungestörter künstlerischer Aktivität: trotz der Anwesenheit einiger großstädtischer Kollegen, die hier sozusagen untergetaucht waren, von Herzen eine Provinzbühne, nicht die berühmte „tiefste“, nein, fast möchte man sagen: die höchste, die gesegnete, lebendige, leben- und reifespärende Provinz, in der jeder werdende Schauspieler sich selbst finden und erproben kann, indem er viel und vielerlei spielt, indem er am lebendigen Objekt das Theater und sich kennenlernt.

Was Josef Meinrad in Metz alles gespielt hat, kann man in seinem Rollenverzeichnis nachlesen. Er wurde dort, was er heute ist.²¹

21 Hans Weigel, ‚Versuch über Josef Meinrad‘, in: Hans Weigel, Siegfried Melchinger, Günther Rühle, *Josef Meinrad* (Reihe Theater heute 2), Velber bei Hannover 1962, S. 15.

Oskar Pausch

Oskar Kokoschkas Raimundinszenierungen am Wiener Burgtheater. Korrespondenzen mit Lois Egg im Österreichischen Theatermuseum

In den ersten Jahren seiner Burgtheaterdirektion konnte Ernst Haeusserman das Konzept verwirklichen, ganze Bühnenzyklen von bedeutenden bildenden Künstlern ausstatten zu lassen, die nicht von der Bühne her kamen. Fritz Wotruba betreute zwischen 1960 und 1963 drei Sophokles-Dramen, Oskar Kokoschka drei Stücke Ferdinand Raimunds, die zu einem bis heute nicht wiederholten Höhepunkt in der Rezeption des Wiener Volkstheaters wurden: Am 12. Mai 1960 kam *Moisasurs Zauberfluch*, am 20. März 1961 *Die unheilbringende Krone*, am 17. April 1962 *Die gefesselte Phantasie* heraus.

An Bühnenrealien hat sich von beiden Künstlern übrigens erstaunlich wenig erhalten. Von Oskar Kokoschka besitzt das Österreichische Theatermuseum nur einen Umhang aus der *Unheilbringenden Krone*,¹ von den beiden später inszenierten Raimundstücken je ein Kostüm des Kreon bzw. ein Kleid der Hermione. Die Zeichnungen zu Raimund liegen in der Wiener Albertina.²

Das theaterbezogene Œuvre Wotrubas ging im Jahr 1989 als ständige Leihgabe an das Österreichische Theatermuseum, das nicht nur ein Wotruba-Studienzentrum mit Wotruba-Gedenkraum im Wiener Hanuschhof einrichtete, sondern diese Neuzugänge auch in großzügiger Form publizierte.³ Überraschenderweise musste dieser Wotruba-Fonds 2005/06 von der derzeitigen Direktion des Hauses auf dem Lobkowitzplatz fast über Nacht an die neugegründete Fritz Wotruba Privatstiftung abgegeben werden.⁴ Er befindet sich seither in einem Depot der Wiener Transportfirma Artex.

Es ist kaum bekannt, wie entscheidend der Tiroler Lois Egg, von 1959 bis 1978 Ausstattungschef des Burgtheaters, am Gelingen des Ferdinand-Raimund-Zyklus beteiligt war. Zunächst musste er Kokoschkas überbordende Entwürfe den Bedürfnissen der Bühne anpassen, wofür stellvertretend seine Pläne, Lichtpausen und Zeichnungen zu *Moisasurs Zauberfluch* im Österreichischen Thea-

- 1 Abgebildet in: *Theaterkostüme aus zwei Jahrhunderten* (Ausstellung des Österreichischen Theatermuseums im Schloß Grafenegg) 1986, Kat.-Nr. 98.
- 2 Abgebildet im Katalog der Albertina *Oskar Kokoschka. Theaterentwürfe zu Ferdinand Raimund*, bearbeitet von Renata Antoniou (344. Ausstellung), Wien 1990, passim.
- 3 Vgl. Agnes Pistorius, *Fritz Wotruba. Das szenische Werk* (Cortina 17), Wien, Köln, Weimar 1995.
- 4 Stiftungspräsident ist Dr. Wilfried Seipel. Es verwundert nicht, dass die Lokation in der Hanuschgasse ebenso an die Verwaltungsabteilung des Kunsthistorischen Museums bzw. an die Freunde des Kunsthistorischen Museums ging, ein angesichts der immer wieder beschworenen Raumnot der Museen wohl einmaliger Vorgang.

termuseum zeugen.⁵ Mindestens ebenso wichtig aber scheint seine Funktion als Katalysator zwischen der Direktion, den künstlerischen Akteuren und dem berühmten Maler gewesen zu sein, der nur in den Endphasen der Einstudierungen persönlich zur Verfügung stand.

Dies wird überdeutlich in 26 bisher unbeachteten und fast ausnahmslos an Lois Egg gerichteten Korrespondenzen, von denen 15 aus der Feder von OK stammen. Das Konvolut kam 1975 als Geschenk des Adressaten an das Österreichische Theatermuseum.⁶ Lois Egg, der als künstlerischer Bühnenpraktiker des Hauses immer im Hintergrund bleiben musste, sprach mit Bezug auf die Probleme mit den Raimundstücken dem Verfasser gegenüber einmal von einer insgesamt „saumäßigen Arbeit“. In welcher unangenehme Situationen er dabei unversehens geraten konnte, lässt ein emotionsgeladener Brief Kokoschkas vom 26. März 1962 über eine „bodenlose Schlampe“ ahnen: Das zeitweilige Verschwinden eines Entwurfs für *Die gefesselte Phantasie* aus der Kostümwerkstätte setzte nämlich die ganze Premiere in Frage. Übrigens dürften auch Interventionen Kokoschkas für junge Künstler nicht so einfach zu lösen gewesen sein.⁷

Andererseits beleuchten die Dokumente durchaus bemerkenswerte Details einer fruchtbaren und unpretentiösen künstlerischen Zusammenarbeit: So war Kokoschka in der Salzburger Felsenreitschule möglicherweise nicht zu jener künstlerischen Überhöhung bührentechnischer Möglichkeiten gelangt, wie es die Kokoschka-Hagiographie im Zusammenhang mit der von ihm ausgestatteten *Zauberflöte* von 1955 wissen will.⁸ Denn sein Brief vom 12. November 1960 an Lois Egg stellt in Hinblick auf diese Spielstätte eine Entscheidung klar, die er mit dem Adressaten bereits vorher diskutiert hatte. Er möchte in Salzburg nichts mehr „machen“,⁹ „vor allem nicht noch einen Raimund“. Dabei geht es um das Stück *Der Bauer als Millionär*, dessen Ausstattung Kokoschka schon im Sommer angeboten worden war¹⁰ und das Lois Egg, gemeinsam mit Erni Kniepert, schließlich für die Festspiele 1961 in der Felsenreitschule übernahm.¹¹

5 Sie wurden gelegentlich nur mit Kokoschka in Verbindung gebracht, vgl. *Ausstellung 200 Jahre Burgtheater*, T. 1 (Biblos-Schriften 87), Wien 1976, S. 123.

6 Einlaufnummer E 4749.

7 Vgl. die Briefe vom 1. Februar und 10. August 1961.

8 Vgl. *Oskar Kokoschka 1886–1980. Welt-Theater, Bühnenbilder und Illustrationen 1907–1975. Ein Werkverzeichnis*. Bearbeitet von Heinz Spielmann. Mit Beiträgen von Otto Breicha, Martin Hürlimann und Heinz Spielmann, Hamburg, Salzburg 1986, S. 33–37. Die tatsächlichen Schwierigkeiten, nicht zuletzt zwischen Theorie und Bühnenpraxis, erwähnt jetzt ungeschminkt Gisela Prossnitz, *Salzburger Festspiele 1945–1960*, Salzburg, Wien 2007, S. 164 f.

9 Hier könnte auch seine Aversion gegen Herbert von Karajan eine Rolle gespielt haben, vgl. Gottfried von Einem, *Ich hab' unendlich viel erlebt*. Aufgezeichnet von Manfred A. Schmid, Wien 1995, S. 347.

10 Vgl. etwa *Salzburger Nachrichten* vom 7. 9. 1960: „Kokoschka wieder Festspielausstatter?“.

11 Erstaufführung der Salzburger Festspiele am 27. Juli. Die Regie hatte Rudolf Steinboeck.

Aber noch am 4. April 1961 warnt OK seinen „lieben Lois“ ausdrücklich vor einem Einstieg in dieses Projekt: „Mir tust Du sehr leid wenn Du den Raimund in der Felsenreitschule doch annimmst, wo man so etwas einfach nicht gut und eindrucksvoll machen kann. Es gäbe zu lange Umbaupausen. Dazu der sichere Regen.“

Umgekehrt bestärkte Lois Egg Oskar Kokoschka darin, einen abgelegten Plan wieder aufzunehmen. Schon in den fünfziger Jahren hatte der Meister Entwürfe für eine Inszenierung von William Shakespeares *Ein Sommernachts Traum* in Stratford-upon-Avon gemacht, konnte sich aber mit dem englischen Regisseur nicht einigen und ließ die Arbeit ruhen.¹² Das Projekt wurde dann aber, wie auch die vorliegende Korrespondenz punktuell zeigt, über mehrere Jahre mit Lois Egg neu besprochen: Zunächst bittet ihn Olda Kokoschka, die *Sommernachtstraum*-Zeichnungen um den 20. Juli 1961 (sicher aus Wien!) nach Salzburg mitzubringen. Am 2. Februar 1962 dann bemerkt Kokoschka vorausschauend: „[...] den Sommernachtstraum erlebe ich vielleicht gar nicht mehr in meinem hohen Alter“. Jedenfalls gab es im Ausblick auf den 400. Geburtstag Shakespeares im Jahr 1964 eine offizielle Einladung des Burgtheaters: „Oskar Kokoschka hat sich an dem Projekt durchaus interessiert gezeigt.“¹³ Dieser Jubiläumstermin konnte nicht eingehalten werden. Aus dem letzten Brief unserer Serie vom 19. Juli 1964 geht indes eindeutig hervor, dass – nach einem Vorschlag Lois Eggs – eine Realisierung des *Sommernachtstraums* für das Burgtheater noch in der Spielsaison 1965 angestrebt worden ist. Das Vorhaben dürfte erst an den darin angesprochenen und gewiss nicht unbilligen Garantieforderungen Kokoschkas gescheitert sein, womit auch die künstlerischen Kontakte zu Lois Egg ihr Ende fanden.

Die Anregung zur Umsetzung von zunächst zwei Raimundstücken war an Oskar Kokoschka schon im Winter 1958/59 von Gustav Pichler, dem Präsidenten der Raimundgesellschaft, mit Erfolg herangetragen worden.¹⁴ OK versprach sich davon, „dem Karajan die Leute aus der Oper wegzuzaubern“.¹⁵ Es ging zunächst um *Moisasurs Zauberfluch*, und Kokoschkas Euphorie zeigt sich noch einen Monat nach der Premiere in einem Brief vom 9. Juni 1960. Eine ursprünglich zu Dokumentationszwecken vorgesehene Verfilmung hat er später mit Schreiben an Ernst Haeusserman vom 13. September 1963 allerdings untersagt, weil diese in „einer neuen Bühnengestaltung“ erfolgen hätte sollen, während es Oskar Kokoschka um ein puristisches Festhalten der Burgtheaterproduktion „für Ausland und Nachwelt“ ging, „weil man mir in diesem Stück wenigstens nicht zu viel verpatzt hatte“. Im Brief an den Direktor des Burgtheaters steht

12 Vgl. *Oskar Kokoschka 1886–1980* (Anm. 8), S. 84–89.

13 *Kurier* vom 26. 4. 1962: „Ein ‚Burg‘-Projekt für das Shakespeare-Jahr 1964. Kokoschka-Bilder für den ‚Sommernachtstraum‘“.

14 Siehe *Oskar Kokoschka 1886–1980* (Anm. 8), S. 94.

15 Oskar Kokoschka, *Briefe IV*, hg. von Olda Kokoschka u. Heinz Spielmann, Düsseldorf 1988, S. 100.

ferner der Satz: „Ich wurde [...] fortwährend um Filme, Photos und Maquettes meiner Arbeiten im Burgtheater gefragt, muß leider immer antworten daß man dies Alles versäumt hat.“ Vielleicht liegt hier, in einer nicht nur für den Meister schmerzlichen Sorglosigkeit, eine Erklärung für den eingangs erwähnten Verlust vieler Bühnenrealien. Es hat sich z. B. tatsächlich kein einziges Bühnenmodell erhalten.

Gar nicht zufrieden war Kokoschka mit der zweiten Produktion *Die unheilbringende Krone*, „weil jeder seinen Kren dazu giebt“.¹⁶ Er schlägt Lois Egg am 4. April 1961 vor: „[...] entweder werde ich nichts mehr im Burgtheater machen wenn ich nicht zu Wort kommen kann wie diesmal oder wir zwei müssen auch die Regie in der Hand haben“. Diese Bemerkung zielt gegen den Regisseur der ersten beiden Stücke, Rudolf Steinboeck, dessen Arbeit Oskar Kokoschka offenbar nicht sehr schätzte. Er wird am 16. November 1961 noch einmal deutlich: „[...] ich lasse auch Steinböck bitten einmal sich ins Team einzufügen, er hat doch sicher auch einmal Fußball gespielt?!“

Trotz alledem möchte Kokoschka gern ein drittes Stück Ferdinand Raimunds ausstatten. Am 22. Juni 1961 jedenfalls berichtet Olda Kokoschka: „OK hat ja Herrn Häusserman sehr begeistert über die Gefesselte Phantasie geschrieben, er hat sich's ausgesucht, bevor der Vorschlag vom Burgtheater kam und ich glaube er freut sich darauf.“ Es kam dann zwar zu Terminverschiebungen und Finanzproblemen, worüber sich Kokoschka ungehalten zeigte,¹⁷ aber immerhin, der Regisseur hieß schlussendlich Hans Thimig. Indes scheint der alte Meister aus Villeneuve auch mit der Realisierung der *Gefesselten Phantasie* nicht allzu glücklich gewesen zu sein, denn am 19. Juli 1964 verlangt er im Zusammenhang mit den vorhin erwähnten *Sommernachtstraum*-Plänen von Direktor Ernst Häusserman u. a. „Garantien für eine adäquate Realisierung meiner Entwürfe, nicht daß wieder jeder Schauspieler seine besonderen Ideen durchsetzt und von meinen Entwürfen bloß 50% (oft nicht so viel!) durchzusetzen sind!“

Abschließend sei auf die in Zusammenhang mit gelegentlichen Ärgernissen bei Kokoschka durchkommende Bitterkeit gegenüber Wien und Österreich hingewiesen. Am 26. März 1962 hat er wieder „die Nase voll mit Wien“, am 24. April 1962 zitiert er den „Satz vom Propheten und Vaterland“, am 19. Juli 1964 meint er: „Ich würde schon wegen meinem Bruder gerne wieder einmal nach Wien gehen, aber ich bin nicht jung genug um mich über Wiener Dummheit und Geschmacklosigkeit blau zu ärgern.“

Es folgt die Präsentation aller Dokumente in chronologischer Reihe und mit den Signaturen des Österreichischen Theatermuseums. Die Korrespondenzen des routinierten Briefschreibers Kokoschka sind im originalgetreuen Volltext, alle anderen in Regestform und nur mit gelegentlichen Zitaten wiedergegeben. Sie sind – mit einer Ausnahme¹⁸ – immer mit Tinte geschrieben. Wenn nicht

16 Brief vom 26. März 1962.

17 Vgl. Briefe vom 24. 12. 1961 und 23. 1. 1962.

18 12. August 1961.

anders vermerkt, benützten Olda und Oskar Kokoschka generell, also auch im Ausland, ihr berühmtes blaues Briefpapier mit gedrucktem Briefkopf und der Adresse in Villeneuve. Der tatsächliche Aufgabeort ließ sich aber aufgrund des Inhalts jeweils leicht eruieren.

Oskar Kokoschka an Lois Egg (mit Kuvert)

AM 51267

9. 6. 60 Villeneuve

Mein lieber Lois

Endlich zuhause und nun erwarten wir Dich auch bald. Ich bleibe bis zum 10. Juni hier. In Stuttgart war die Arbeit sehr erfolgreich weil ich, nach dem Burgtheater, gutgelaunt war und die regierenden Häupter dort, mitsammt [*sic*] Heuss,¹⁹ tranken mich fast zu Tode aus Begeisterung über das gelungene Stadtbild vom 17. Stock des Rathauses. Im nächsten Jahr hat die Stadtverwaltung fest vorgesehen, das Burgtheater für ein Gastspiel des „Zauberfluches“ einzuladen gelegentlich der Eröffnung des neugebauten Stadttheaters.²⁰ Da musst Du Alles genau einrichten so daß keine Schlamperie oder Veränderung unserer herrlichen Aufführung vorkommt. Mache den braven Thimig²¹ und die liebe Aglaia²² scharf damit sie nichts dulden was den Effekt stört, auch den Skoda,²³ der alle Mädchenherzen gewinnen wird in seinem Costüm. Und Sarastros Zauber mantel wurde gestern im Radio Beromünster in einer viertelstündigen Huldigung besonders gelobt,²⁴ erst nach dem Zauberfluch wurden deutsche Theateraufführungen besprochen. Sage dies dem enthusiastusfähigen Direktor Häussermann [*sic*] und daß er doch englische, französische und amerikanische Presse extra einladen soll sowie Jugend!!! Wir könnten einen Welterfolg haben damit trotz der Wiener Hausmeisterzeitungskritik von Herrn Weigl,²⁵ der dort so gefürchtet wird!

Alles Liebe und herzlichen Dank

Dein Rittmeister²⁶ OK

19 Mit Theodor Heuss verband Kokoschka auch nach dem Ende von dessen Amtszeit als deutscher Bundespräsident (1959) eine freundschaftliche Beziehung.

20 Dieser Plan kam nicht zustande.

21 Hermann Thimig spielte den Bauern Gluthahn.

22 Aglaja Schmid spielte die Alzinde.

23 Albin Skoda war der Genius der Tugend.

24 Entwurf für die Salzburger *Zauberflöte* 1955, vgl. *Oskar Kokoschka 1886–1980* (Anm. 8) S. 81.

25 Am 14. 5. 1960 war in der *Illustrierten Kronen-Zeitung* unter dem Titel *Ein Raimund für neue Reiche* eine beißende Kritik Hans Weigels erschienen.

26 Bezugnahme auf den Einsatz im Ersten Weltkrieg als k. u. k. Dragoner, vgl. etwa Oskar Kokoschka, *Briefe IV* (Anm. 15), S. 117.

Oskar Kokoschka an Lois Egg (Postkarte) AM 51268

2. 9. 1960 Villeneuve, Vaud

Lieber Freund, zu meinem Entsetzen vermisste ich das Bild für den Raimundvorhang als ich gestern das Paket öffnete um die Sendung für die Kopenhagen Ausstellung neu zu packen. Bitte suche überall, vermutlich liegt das Blatt noch in den Malerateliers wo es erst zum Schluss dran kam. Wenn möglich telegraphiere wenn Du es gefunden hast und bringe es selber nach Villeneuve mit wo wir Dich ja am 8. d[es] M[onats] erwarten. Vielen Dank für alle Mühe und alles Gute Dein O Kokoschka

Olda Kokoschka an Lois Egg [November 1960] AM 51269

[London] 20 Chesham Place SW 1

Kokoschkas sind ab 23. November wieder in Villeneuve²⁷ und freuen sich auf Lois Eggs Besuch.

Oskar Kokoschka an Lois Egg AM 51270

12. IX. 60 Villeneuve²⁸ [recte London]

Lieber Lois

Danke für das freundliche Lebenszeichen herzlichst. Ich werde vor Weihnachten zuhause sein, wo wir uns dann zumindest über die Unheilvolle Krone klar werden müssen. In Salzburg möchte aber nichts machen wie ich Dir schon sagte, vor allem nicht noch einen Raimund. Ich fange morgen ein Portrait im scheußlichsten Wetter an²⁹ und hoffe in etwa drei Wochen damit fertig zu werden um sodann einpacken zu dürfen. Es waren anstrengende Zeiten, erst Vergnügen in Kopenhagen³⁰ und hier, wo auch eine Ausstellung eröffnet wurde,³¹ die den Leuten die Augen öffnet, aber dann hatte ich eine sehr schmerzliche Nachricht aus Prag, die mich fürchterlich hernahm.³² Ich hoffe durch Arbeit damit innerlich fertig zu werden, erst wollte ich Alles stehen lassen hier. Wenn Du kannst suche meinen Bruder auf,³³ der sicher auch fest heult und sage ihm er soll sich für mich erhalten. Alles Liebe Dein OK

27 Offensichtlich konnte dieser Termin wegen Erkrankung Oskar Kokoschkas nicht eingehalten werden.

28 Ortsangabe auf dem gedruckten Briefkopf.

29 Kokoschka porträtierte (Lord) Israel Sieff (of Brimpton), vgl. Oskar Kokoschka, *Briefe IV* (Anm. 15), S. 110.

30 Übernahme des Erasmuspreises gemeinsam mit Marc Chagall und Personale auf Schloss Charlottenborg, vgl. Oskar Kokoschka, *Briefe IV* (Anm. 15) S. 108 und 290.

31 Ausstellung in der Marlborough Gallery (Kokoschka in England and Scotland).

32 Tod der Schwester Berta Patočka-Kokoschka, vgl. Oskar Kokoschka, *Briefe IV* (Anm. 15), S. 110.

33 Bohuslav Kokoschka (1892–1976), Schriftsteller.

Oskar Kokoschka an Lois Egg

AM 51271

Villeneuve 1. 2. 61

Mein lieber Lois

Wie weit seid Ihr mit dem Rohbau³⁴ kommst Du in absehbarer Zeit vorbei? Wir sollen nach Paris am 22. Febr[uar] wo wir unbestimmt lange bleiben, mindestens eine Woche. So wäre es angezeigt wenn Du früher kämst, womöglich mit Fr. Chwesta [Kostümiere] damit sie nicht nachher von uns wieder, zu Unrecht, geschimpft wird. Im März muß ich den ganzen Monat in Heidelberg arbeiten, dann wäre es zu spät falls Ihr die Premiere so früh habt.

Noch etwas sehr Wichtiges:

Ein Fräulein Waltraud Förster wird Dich anrufen, bitte für mich, siehe dazu daß sie in unserem Stück tanzen kann oder mimisch einen Sonderpart erhält, der der Presse auffällt. Sie ist ein merkwürdiges, sehr schönes Talent, noch jung und geht mir zugrunde wird sie nicht entdeckt. Ich schrieb ihr sich an Dich zu wenden, denn ich möchte verdammt gerne dem jungen Talent aufs Ross geholfen haben! Kriegt sie Gelegenheit sich zu zeigen, so hat sie bald einen Namen, dessen bin ich sicher aber im anderen Fall stirbt sie an Schwindsucht wie üblich. Du wirst sie gerne haben! Aber nicht sagen Du hast nicht Zeit oder nicht Einfluss. Ich sende Dir noch ein Blatt mit gleicher Post, die Sterbescene von Heraklius mit Gespenstererscheinung, hoffentlich kommt etwas davon nach Wien, trotz Zolluntersuchung.

Alles Gute und freundliche Grüsse an den Pascha H[aeusserman]

Dein OK

Wie geht mein Orpheus?³⁵

Waltraud Förster an Lois Egg, Rom 3. 2. 1961 (mit Kuvert)

AM 51272

Sie studiert derzeit in Rom bei Alexander Sakharoff und Chlotilde von Derp. Würde gern mit Egg in Wien um den 15. und 16. Februar „about the possibility to dance in a play of Raimund“ sprechen, weil Kokoschka ihr geschrieben hat, er würde über diesen Punkt anlässlich seines Besuchs in Wien „around February 10th“ mit Egg sprechen.

34 Vorbereitungen für *Die unheilbringende Krone*.

35 Kokoschkas Drama *Orpheus und Eurydike* wurde in der Regie von Veit Relin seit Dezember 1960 im Wiener Ateliertheater am Naschmarkt aufgeführt. Die sparsame Ausstattung hatte Kokoschka geliefert, siehe *Oskar Kokoschka 1886–1980* (Anm. 8), S. 63.

Oskar Kokoschka an Lois Egg

AM 51273

4. IV. 61 Villeneuve

Mein lieber Lois

Danke Dir sehr für die eingesandten Kritiken, die Du sorgsam ausgewählt hast um mir Ärger zu ersparen. Ich sende Dir dafür einen Verriß, den ich nur zu sehr verdiene weil ich mir zu viel dreinreden habe lassen. Ganz unter uns die Inszenierung war hinter der von „Moisasur“ zurückgeblieben und entweder werde ich nichts mehr im Burgtheater machen wenn ich nicht zu Wort kommen kann wie diesmal oder wir zwei müssen auch die Regie in der Hand haben mit allem was für das Bühnenbild in Frage kommt. Was hat man dann davon daß man seinen guten Namen auf den Markt trägt? Du hast die ganze Schererei mit Steinböck³⁶ oder wer immer da oben regiert, neben Deiner mühseligen praktischen Leistung und ideenreichen Übersetzung meiner Entwürfe und dann ist man selber nicht einmal zu[frieden] mit sich selber. Was die Kritik sagt, das ist ja nicht so wesentlich. Man kann in Wien nicht zweimal hintereinander die Leute verblüffen. Aber offenbare Dummheiten wie erst sie lachen machen über den Ochsen, dann aber weinen über eine tote Katze, das tun sie nicht, dazu sind die Wiener doch ein zu kluges Volk. So muß sich der Skoda³⁷ die Haare raufen vor Schmerz und die Leute lachen wieder weil sie glauben auch die Katz ist bloß ein Gspass! Und so giebt es viele offenbare, schwere Regiefehler, die wir zwei verhüten können wenn man uns nuhr [sic] was sagen lässt!

Ich bin bis zum halben Juli zuhause. Gab Heidelberg auf weil es mir dort nicht gefiel und hoffe Du machst es möglich zu kommen, wo möglich mit Häusserman. Mir tust Du sehr leid wenn Du den Raimund in der Felsenreitschule doch annimmst, wo man so etwas einfach nicht gut und eindrucksvoll machen kann.³⁸ Im Burgtheater hatten wir bereits zu lange Pausen obwohl die technischen Arbeiter wie die Briefträger geschwind waren! Dazu der sichere Regen. Überlege es Dir und warte auf Deine Chance! Vielen vielen Dank für Alles Dein OK

Rosmersholm wurde in Hamburg, Brüssel riesig gefeiert, nun geht die Truppe nach Paris. Bin neugierig.³⁹

36 Rudolf Steinboeck führte sowohl bei *Moisasurs Zauberfluch* als auch bei der *Unheilbringenden Krone* Regie.

37 Albin Skoda als Feldherr Phalaris.

38 *Raimunds Der Bauer als Millionär* ging dann am 27. 7. 1961 mit den Bühnenbildern Lois Eggs in der Felsenreitschule in Szene.

39 Kokoschka hatte eine praktikable Ausstattung zu Ibsens *Rosmersholm* geschaffen, mit der die von Maria Becker und Will Quadflieg gegründete „Schauspieltruppe“ seit Herbst 1960 gastierte. Vgl. *Oskar Kokoschka 1886–1980* (Anm. 8), S. 91–93.

Olda Kokoschka an Lois Egg

AM 51274

Villeneuve 22. 6. 61

[...] OK hat ja Herrn Häusserman sehr begeistert über die Gefesselte Phantasie geschrieben, er hat sich's ausgesucht, bevor der Vorschlag vom Burgtheater kam und ich glaube er freut sich darauf. Kokoschkas werden die Entwürfe nach Salzburg mitnehmen und mit Lois Egg nach dessen Première⁴⁰ besprechen.

Olda Kokoschka an Lois Egg [wohl Juli 1961]

AM 51275

Villeneuve. Kokoschkas wollen Entwürfe in Salzburg nach dem 20. Juli abholen,⁴¹ wo Egg wegen der Raimundinszenierung sicher länger verweilen wird. Er möge die Blätter nicht in der Galerie Welz deponieren und vielleicht auch die Sommernachtstraum-Zeichnungen mitnehmen. Olda ist in die Korrekturen für das auf Englisch erscheinende Geschichtenbuch von OK vertieft⁴² und bittet um eine Karte für die Raimund-Generalprobe.

Olda Kokoschka an Lois Egg [vor dem 13. 7. 1961]

AM 51276

Villeneuve. OK spricht viel von der Aufführung [der *Unheilbringenden Krone*]. Olda würde gern allein von Salzburg nach Wien fahren, wenn es nach dem 14. Juli am Burgtheater noch Vorstellungen gibt.

Oskar Kokoschka an Lois Egg

AM 51277

10. 8. 61 Villeneuve⁴³ [*recte* Salzburg]

Lieber Lois

Bitte rufe mich morgen früh an 28 0 68 bei Pension Wöss. Erstens möchte ich Dich vor unserer Abreise (Samstag Flug 2 Uhr) sehen und auch wegen Lord Moore fragen, der auch nach London zurückgehen soll und doch mit Dir vorher gerne gesprochen hätte. Auf Wiedersehen OK

Derrick Moore an Lois Egg. Salzburg, 12. 8. 1961 (Typoskript)

AM 51278

Beruft sich auf Kokoschka und ersucht um Informationen über seine

40 *Der Bauer als Millionär*, Premiere am 27. 7. 1961.

41 Wohl die Zeichnungen zu *Moisasurs Zauberfluch*.

42 Walter Neuraths englische Ausgabe *A Sea ringed with Visions* von Oskar Kokoschka, *Spur im Treibsand. Geschichten*, Zürich 1956, vgl. dazu auch Oskar Kokoschka, *Briefe IV* (Anm. 15), S. 117–119.

43 Ortsangabe auf dem gedruckten Briefkopf.

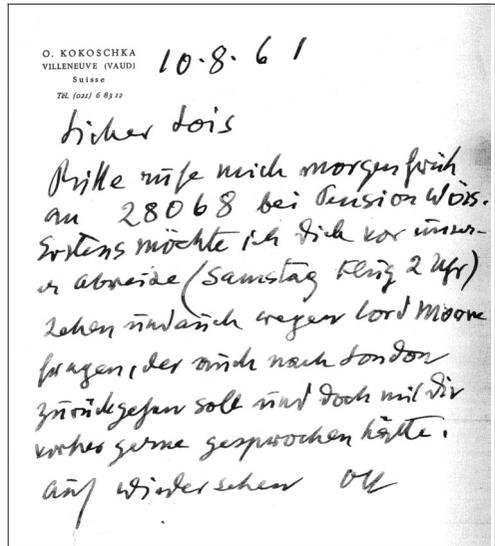
Tätigkeit in Wien. Will nicht als Gast, sondern im Rahmen eines Arbeitsverhältnisses mit Fixgehalt bei Egg tätig sein.

Derrick Moore an Lois Egg AM 51279

London 4. Sept[ember] [1961].
Dankt für einen Brief vom 29. August und bittet um Angaben, für welche Bühnenstücke er arbeiten sollte.

Derrick Moore an Lois Egg AM 51280

Villeneuve 1. Oktober [1961].
Schickt auf Anraten Kokoschkas seine italienische Adresse. „Es scheint, daß meine Frage über eine [sic] Gehalt Schwierigkeiten gemacht hat.“ Er würde gern im Frühjahr mit dem Raimundstück zu arbeiten beginnen.



Brief Oskar Kokoschkas an Lois Egg vom 10. August 1961

Derrick Moore an Lois Egg

AM 51281

Venedig 2 Oktober [1961].
Bittet um ein genaues Datum, wann er seine Arbeit am Burgtheater antreten kann.

Derrick Moore an Lois Egg

AM 51282

Venedig 12. Oktober [1961].
Dankt für einen Brief mit Zusage und will in der ersten Jännerwoche nach Wien kommen.

Oskar Kokoschka an Lois Egg

(Postkarte Oskar Kokoschka, *Die Schauspielerin Adèle Astaire*) AM 51283

16. 11. 61 Villeneuve

Lieber Lois wir sind gestern nach vielem Reisen in Griechenland nachhaus geflogen wo ich jetzt bis Jänner bleibe. Bitte greife der Inszenierung der „Gefesselten“ nicht vor ehe wir uns nicht gesprochen haben und ich lasse auch Steinböck bitten einmal sich ins Team einzufügen, er hat doch sicher

auch einmal Fußball gespielt?! Ich komme zu den Proben nachdem wir uns hier gesehen haben.

Alles Liebe und Gute Dein OK

Oskar Kokoschka an Lois Egg
(Postkarte Oskar Kokoschka, *Dresdener Neustadt III*)

AM 51284

22. XI. 61 Villeneuve (Vd)

Lieber Lois bevor Du nach Sibirien fliegst, noch ein herzliches „God bless you to and fro!“⁴⁴ Und, bitte schicke mir noch eine Liste der Prospekte die ich gemacht habe mit Aufzug- und Scene Nummer. Eventuell ein paar Striche skizzieren weil ich dann mich besser erinnern kann wo man noch ergänzen muß.

Noch einmal kauf Dir eine Astrachanmütze und nimm die nicht ab wie der McMillan [*sic*]⁴⁵ vor dem Stalinsarkophag. Das ist jetzt strengstens verboten. Alles Liebe, schreib Postkarte und komme ohne Schnupfen zurück Dein OK

Oskar Kokoschka an Lois Egg (mit Kuvert)

AM 51285

Villeneuve 24. XII. 61

Mein lieber Lois

Vielen Dank für Deine Ansichtskarte und den vielversprechenden Brief. Ich bin so neugierig was Du zu erzählen hast. Bin sehr ärgerlich über die Verschiebung oder endgültige Verabschiedung der Burgtheateraufführung! Wozu plagt man sich dann und warum bezahlen sie den wirklich abgeplagten Bühnenarbeitern nicht das was sie verdienen müssten. Warum springt nicht einer der großen Geldmacher da als Mäzen des Burgtheaters ein (Mauthner-Markhof?)⁴⁶ wie es in U.S.A. und auch in England, eben in kultivierten Ländern üblich ist wenn die Staatskasse leer wird?! Jetzt kommst Du kaum her und ich war eingestellt nach Wien zu fahren auch um bei meinem Bruder nachzuschauen. Jetzt habe ich keine Ausrede. Geh, könntest Du mir was dort für den Bohi besorgen, da ich es nicht kann?

I.) Beethoven Streichquartett 132

II.) Beethoven Streichquartett 135

(entweder vom Ungarischen Streichquartett oder den Budapestern oder Julliettquartett [*sic*]⁴⁷ gespielt)

44 Lois Egg bereiste in den ersten Dezemberwochen Russland.

45 Großbritanniens Premierminister Harold Macmillan.

46 Der Wiener Großindustrielle Manfred Mautner-Markhof.

47 Juilliardquartett.

III) Schubert 5. Symphonie

(weiß nicht was man dort kriegt,) vielleicht doch Furtwängler?
Mache es bald und schreib mir gleich was ich Dir schuldig bin und Du erhältst den Betrag postwendend durch meine Bank in Linz zurück. Es wird Dir nicht zu viel Mühe kosten, nicht wahr? Auch daß Du was mit dem Derek versuchst, ist lieb. Und vielleicht kommst Du doch bei uns vorbei? Nun recht glückliches Neujahr 1962 für Dich und Deine liebe Familie.
Herzlichst grüßt Dein OK

Oskar Kokoschka an Lois Egg (mit Kuvert)

AM 51286

Villeneuve 23. 1. 62

Mein lieber Lois

Ich möchte gern wissen wie viel ich Dir schuldig bin falls Du bereits die Schallplatten für meinen Bruder gekauft hast. Dafür daß Du so gut warst, sollst Du dann nicht auf die Begleichung neuer Schuld warten müssen wenn ich nun (um den 10. Febr[uar] herum) für fünf Wochen nach Hamburg und nachher am Osterfreitag nach England arbeiten gehe, abermals für 1–2 Monate. Bitte schreib mir gleich darüber und auch wie die Sache der Aufführung des dritten Raimundstückes steht. Du kannst Dir denken daß ich dann nicht auf Anruf Alles liegen lassen kann weil auch ich an Termine gehalten bin.

Wie geht es Dir denn? Hast Du trotzdem viel zu tun? Wir stecken hier Kopfüber in Arbeit und dazu die verdammte Schreiberei in die ganze Welt hinaus um die Bilder für meine große Show in der Tate, London, für den Herbst auszubitten.

Ich wünsche Dir und den Deinen Gesundheit und Fröhlichkeit und sonst Alles Liebe

Dein OKokoschka

Oskar Kokoschka an Lois Egg (mit Kuvert)

AM 51287

Villeneuve 2. 2. 62

Mein lieber Lois

Danke Dir nochmals für Brief und auch die Besorgung der Schallplatten, die überdies sehr billig waren. Beiliegend der Betrag, da ich nicht fünf Sch[illing] habe, schuldest Du mir nächstes Mal im Café um die Ecke eine Kaisersemmel. Portraits von Photos kann ich nicht machen, H.⁴⁸ müsste

48 Vermutlich Ernst Haeusserman, vgl. „den Pascha H[aeusserman]“ im Brief vom 1. Februar 1961. Ein Porträt kam nicht zustande.

für eine Woche her kommen, bin aber vom 8. II. bis Anfang Mai Hamburg, dann London bis Anfang Juli und zuhause bis 17. Juli, von da an Salzburg bis 18. Aug[ust], wo aber kaum Zeit für so etwas bleibt, im Spätherbst abermals London. Aber im Winter ginge es. Übrigens könnte Derek die Entwürfe für Raimund für die Tateausstellung Ende Sept[ember]–Mitte Dez[ember] mit nach London nehmen, wo ich in meiner Gesamtausstellung einen eigenen Saal für Theaterentwürfe haben soll, den ich füllen muß.⁴⁹ Bitte frage ihn wann er die Blätter nach London bringen kann (am besten bei Marlborough Gallery persönlich aushändigen wo man alle Bilder auch sammelt) Mir ist sehr leid daß die Raimundpremiere auf so lange Zeit verschoben ist und den Sommernachtstraum erlebe ich vielleicht gar nicht mehr in meinem hohen Alter. Übrigens mussten wir beide uns gegen Pocken impfen lassen weil man sonst gar nicht nach England und von dort heraus kommt ohne Zertifikat. Ich lasse dies auch Derek sagen, der es vielleicht nicht weiß. Daß Du den Jüngling unterbrachtest, ist furchtbar lieb. Du wirst ihm noch als einem Hofrat in Republik Österreichischen Diensten gratulieren können einst, ich glaube nicht daß er jemals von Wien fortgehen wird. Er ist furchtbar anhänglich. Danke Dir viel vielmals für Alles, besonders auch die Schallplatten, leid ist mir bloß daß Du nicht noch einmal herkommen konntest.

Alles Liebe nun und einmal, bitte, Impressionen in Moskau berichten
Deinem OK

Olda Kokoschka an Lois Egg (mit Kuvert)

AM 51288

Villeneuve 23. 2. 62

„[...] da OK in Hamburg ist und mein Kontakt mit ihm etwas desorganisiert ist, weiss ich nicht, ob er Ihren Brief vom 26. I. beantwortet hat.“⁵⁰ Kokoschka kann nicht von Photos zeichnen. Die Raimundpremiere darf nicht mit der Ausstellung ab September in der Londoner Tate Gallery kollidieren, für die er die (Raimund-)Zeichnungen braucht. Vielleicht könnte man die Proben davor ansetzen.

Oskar Kokoschka an Lois Egg⁵¹ (mit Kuvert)

AM 51289

49 Große Retrospektive in der Tate Gallery (Gemälde, Lithographien, Aquarelle, Zeichnungen, Bühnenbilder, Bücher).

50 Die Antwort ist der vorangegangene Brief OKs vom 2. Februar.

51 Der in diesem Brief angesprochene Diebstahl hatte ein großes Medienecho. Die Situation wurde gerettet, weil der anonyme „Kunstfreund“ den Entwurf unbeschädigt am 28. März an das Burgtheater zurücksandte, vgl. *Kurier* vom 29. 3. 1962: „Herr ‚Meyer‘ sandte ‚Kokoschka‘ in Krawattenschachtel. ‚Franzensring‘ stand auf dem Postpaket – Verschwundener Entwurf ist wieder aufgetaucht.“

Villeneuve 26. III. 62

Lieber Lois

Eben telefoniert mich die Frau Bauer an daß die Hauptzeichnung mit den komischen Dichtern⁵² bei Euch gestohlen wurde und daß sie glaubt es müsse jemand vom Haus sein, denn andere wüssten nicht daß Skizzen von mir im Schneideratelier herumlägen. Seit Mittwoch, wann man diese zum letzten Mal gesehen hat, heute ist Montag abend, war Zeit genug nachzuforschen und jetzt erst wäre die Polizei avisiert worden, die natürlich nicht jeden Grenzpassanten fragen wird was er im Koffer hat. Ich finde es bodenlose Schlamperei, der ganze set kann nicht mehr publiziert werden wenn das Blatt nicht auftaucht. Du mußt eine vergrößerte Photographie der Polizei sofort aushändigen damit man die Kunsthändler im Ausland warnt. So ist eine kleine Hoffnung das Blatt jemals wieder zu finden. Wahrscheinlich hat es aber jemand in Wien gemaust der es lieber aus Angst zerreißt wenn es brenzlich wird. Darum bitte ich Dich jetzt gleich allen Zeitungen auch ein Photo zu sendet [*sic*] mit einem Appell an den „Kunstfreund“ das Blatt zurück zu erstatten, gegen Zusicherung der Strafflosigkeit weil sonst die Aufführung des Raimundstückes zu unterbleiben hat. Darauf bestehe ich auch, falls das Blatt nicht auftaucht denn jetzt habe ich wieder die Nase voll mit Wien. Ich plage mich, opfere eine Menge Zeit für solche Entwürfe, Phantasie, Energie und das Resultat ist so erbärmlich wie beim letzten Mal weil jeder seinen Kren dazu giebt und keine Ehrfurcht hat vor dem was ich das [*sic*] schaffe. Lauter Hofräte bis zum Friseur den ich sofort für den Maskenmacher im Spielzeuggeschäft vis à vis vom Burgtheater (Zauberartikel und Masken) austauschen würde wäre ich Häusermann [*sic*]. Leider sandte ich Dir heute versichert (per avion) noch drei Entwürfe, die zusammen mit den vierzehn in Deiner Hand befindlichen, nun siebzehn Blätter ausmachen. Ich komme nach Wien am 2. IV. aber erlaube die Aufführung nicht falls nicht das Blatt auftaucht! Bitte sage dies auch Häusermann [*sic*] daß ich meine Arbeit verweigere, soll es sonst jemand machen aber ohne meine Entwürfe. Mir tust Du leid. Dir und den Deinen alles Liebe OK

Noch ein böser Nachtrag⁵³ Nachher auch Dein Telefon, Du hast aber erst vor einer Stunde die Nachricht von Frau Bauer erhalten, warum nicht bereits vorige Woche ?

52 Das Blatt „Der Hofpoet Distichon und Dichterlinge“, abgebildet in: *Oskar Kokoschka. Theaterentwürfe zu Ferdinand Raimund* (Anm. 2), S. 83.

53 Diese Passage ist über dem eigentlichen Briefftext eingefügt.

Oskar Kokoschka an Lois Egg
(Postkarte Oskar Kokoschka, *Hirsche*)

AM 51290

Villeneuve 24. IV. 62

Ostersonntag, bleibe noch bis 1. V. zuhaus
 Hat mein Bruder Raimund Aufführungstag gesehen?
 Lieber Lois, Alles Liebe zu Ostern und vielen Dank für Mitarbeit bei Raimund. Bin sehr neugierig wie die Aufnahme beim Publikum war und bitte auch um Pressekommentare (hauptsächlich interessant Verrisse, die ich in Österreich ja bestimmt zu erwarten habe nach dem Satz vom Propheten und Vaterland). Alles Liebe Dir und den Deinen
 Dein OK

Oskar Kokoschka an Ernst Haeusserman (mit Kuvert)⁵⁴

AM 51291

Villeneuve 13. Sept[ember] 1963

Lieber Herr Direktor Häussermann
 Ich bekam soeben einen Brief bezüglich des Filmes von „Moisaur“ der mich entsetzt hat. Ein grosses Missverständnis wäre es, nähme man an daß ich mich nochmals zu einer neuen Bühnengestaltung des Raimundstückes bereit finden würde wofür ich weder Zeit noch Lust habe. Wir beide hatten abgemacht daß man eine, möglichst getreue, Aufführung des „Moisaur“ im Burgtheater veranstaltet, genau nach der von mir vor einigen Jahren kontrollierten – und daß man diese im Haus filmt zum Zweck von dieser Aufführung eine getreue Dokumentation für Ausland und Nachwelt zu besitzen. Dies war der Sinn: Jede Absicht einen Film unter andern, neuen Bedingungen mit den Herrn [*sic*] vom Burgtheater zu versuchen, liegt mir gänzlich ferne und es wäre auch abwegig, versuchte man es ohne mich aber mit Zuhilfenahme der gegebenen und noch vorhandenen Substanz meiner Arbeit. Ich meinte gerade diesen Moisaur zu verfilmen, weil man mir in diesem Stück wenigstens nicht zu viel verpatzt hatte. Ich wurde von allen möglichen Institutionen und Theatern in anderen Ländern fortwährend um Filme, Photos und Maquetten meiner Arbeiten im Burgtheater gefragt, muß leider immer antworten daß man dies Alles versäumt hat. Deßhalb [*sic*] mein Vorschlag jetzt solange das Material noch vorhanden ist. Jedoch nur getreu meiner Fassung und im Haus oder gar nicht! Dies wollte ich nur rechtzeitig anmelden ehe man Geld erbittet oder verwendet. Im Übrigen Alles Liebe und herzliche Grüsse von Ihrem OKokoschka

⁵⁴ Dienstkuvert mit der Aufschrift „Herr Prof. Egg im Hause“. Der Brief wurde also von der Direktion an Lois Egg zur Stellungnahme und/oder Bearbeitung weitergereicht.

Oskar Kokoschka an Lois Egg (mit Kuvert)⁵⁵

AM 51292

Villeneuve 19. 7. 64

Mein lieber Lois

Endlich komme ich dazu, Deinen Vorschlag, „Sommernachtstraum“ 1965 aufzuführen ein bisschen [*sic*] näher zu prüfen. Den Regisseur könnte ich in London suchen, kann aber nicht ins Blaue reden, müsste auf offiziellen Auftrag zum Verhandeln mich stützen können. Dann bräuchte ich Garantien für eine adäquate Realisierung meiner Entwürfe, nicht daß wieder jeder Schauspieler seine besonderen Ideen durchsetzt und von meinen Entwürfen bloß 50% (oft nicht so viel!) durchzusetzen sind! Warum geht es anderswo und in Wien nicht?! Kann Herr Direktor Häusserman mir diesmal eine Garantie geben? Ich würde schon wegen meinem Bruder gerne wieder einmal nach Wien gehen, aber ich bin nicht jung genug um mich über Wiener Dummheit und Geschmacklosigkeit blau zu ärgern. Sieh mein Vorwort in dem Buch welches der Schroll Verlag dem (unausgeführten) Werk des Adolf Loos herausgeben wird.⁵⁶ Ich werde im Winter zuhause sein, wenn Du her kommen willst, umso schöner! Aber mit allen Vollmachten damit Du die lange Reise nicht umsonst machst.

Alles Liebe und Gesundheit (grüsse auch den Chef!)

Dein Okokoschka

55 Auf der Rückseite des Kuverts mit Tinte die Namen „Kokoschka Wotruba Flora Holzmeister“. Dies lässt auf Überlegungen zur Fortsetzung des Experiments denken, Bühnenausstattungen von Künstlern, die nicht primär am Theater tätig waren, anfertigen zu lassen. Für das Burgtheater wären Paul Flora und Clemens Holzmeister – Tiroler wie Lois Egg – neu gewesen.

56 Vgl. Oskar Kokoschka, *Das schriftliche Werk*, hg. von Heinz Spielmann. Bd. 3. Hamburg 1975, S. 195 f.

Buchbesprechungen

Johann Nestroy: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. *Nachträge I und II*. Hg. von W. Edgar Yates und Peter Haida. Wien: Deuticke 2007.

Nachträge I: XII, 580 Seiten. ISBN 978-3-552-06056-2. € 59,70 (A), € 58,00 (D).

Nachträge II: XIV, 418 Seiten. ISBN 978-3-552-06058-6. € 59,70 (A), € 58,00 (D).

Das Theaterschaffen Nestroys, der Autor, Schauspieler und Theaterleiter in einer Person war, lässt sich als ein sein ganzes Leben andauerndes „work in progress“ charakterisieren. Da seine Stücke ihre Wirksamkeit zu einem guten Teil der Interaktion zwischen Autor/Schauspieler und Publikum verdanken, konnten sie naturgemäß niemals eine endgültige Gestalt annehmen. Zu diesem Grundproblem, mit dem sich die Herausgeber der *HKA* auseinanderzusetzen hatten, kommt, dass immer wieder Handschriften mit neuen Textvarianten auftauchen, die mitunter eine Überarbeitung des bisher Vorliegenden nötig machen. Es ist daher nicht auszuschließen, dass in Zukunft weitere Nachträge erscheinen werden.

Wesentliche der in *Nachträge I* (*N I*) aufgenommenen Ergänzungen und Korrekturen zu den in der *HKA* erschienenen Texten beruhen auf neuen Handschriftenfunden: Die Wiedergabe eines verloren geglaubten Manuskripts des fünfaktigen historisch-romantischen Dramas *Prinz Friedrich von Corsica* (hg. von Friedrich Walla) ersetzt den Text in *Stücke 1*. Eine andere Wiederentdeckung der mit dem Titel *Briefe* versehenen, von Jürgen Hein herausgegebenen Vorarbeiten zu *Heimliches Geld, heimliche Liebe* erlaubte „eine bessere Rekonstruktion der Textentstehung, als dies in *Stücke 32* möglich war“ (*N I*, S. 365). Dazu kommen noch „zwei dramatische Fragmente aus den frühen fünfziger Jahren“ (*N I*, S. IX) – *Praktisch und Unpraktisch* und *Drey starke Geister* (beide hg. von W. Edgar Yates), welches letztere nicht „über ein paar mehr oder weniger unzusammenhängende Notizen hinaus[geht]“ (*N I*, S. XI) – sowie *Addenda und Corrigenda* zu den *Stücken 1* bis *38*, zu *Nestroy im Bild* und zu *Sämtlichen Briefen*.

In *Nachträge II* (*N II*) finden sich Bearbeitungen fremder Stücke durch Nestroy: *Zwölf Mädchen in Uniform* von Louis Angely (hg. von Peter Haida), *Die Ballnacht* von Johann Karl Waldon (hg. von Johann Hüttner) und *Ein gebildeter Hausknecht* von David Kalisch (hg. von Urs Helmensdorfer). Zwar sind „[f]ast alle Nestroy-Stücke [...] bekanntlich Bearbeitungen fremder Vorlagen; hier handelt es sich aber um Stücke, zu denen er nur Teile beigetragen hat [...]“ (*N II*, S. IX). Außerdem finden sich in dem Band *Texte (Monologe, Lieder, Coupletstrophen) zu Stücken anderer Dramatiker* (hg. von W. Edgar Yates und Walter Obermaier); „*Ideen*“, „*Notizen*“, *Refrains und Entwürfe zu Liedern* (hg.

von W. Edgar Yates); *Gedichte, Stammbuch- und Widmungsblätter* (hg. von W. Edgar Yates und Walter Obermaier); *Texte zu Anton Zampis' Karikaturen: Kleine Episoden aus dem großen Drama: Wien im Belagerungszustand* (hg. von John R. P. McKenzie); *Varia aus der Münchner Nestroy-Mappe und Brief aus dem Jenseits* (beide hg. von W. Edgar Yates). Nestroys Bearbeitung von Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* konnte wegen des Gesundheitszustandes des designierten Herausgebers nicht aufgenommen werden. Man hofft auf eine spätere Publikation.

Dem Text des auf einer Erzählung von C. F. van der Velde fußenden Versdramas *Prinz Friedrich von Corsica*, der 1979 in *Stücke 1* von Friedrich Walla herausgegeben worden war, diente Fritz Bruknerns Abdruck einer zeitgenössischen Abschrift im *Neuen Wiener Tagblatt* (1937) als Grundlage (vgl. *NI*, S. 1). Diese Abschrift, die zum Zeitpunkt der Arbeit an *Stücke 1* als verschollen galt, wurde 1981 in der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums gefunden. Es handelt sich um eine aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammende private Abschrift der damals auf dem Theater gespielten Fassung. Da die Abweichungen von „Bruknerns sorgloser Wiedergabe“ zu „umfangreich“ waren, als dass sie durch eine Fehlerliste behoben werden konnten, entschlossen sich die Herausgeber, den Text der Abschrift „zur Gänze“ wiederzugeben (*NI*, S. 1). Später wurden zwei weitere Handschriften entdeckt, die beide von Nestroys Hand stammen: Eine enthält mehrere Szenen des Dramas, die andere ein Titelblatt zu den Vorarbeiten, den Entwurf eines Personenverzeichnisses und eine Szenengliederung von Teilen des dritten Aktes sowie den Entwurf eines vermutlich an Carl Carl gerichteten Briefes aus dem Jahre 1831. Dieser Fund trug entscheidend zur Klärung der Frage der Entstehungszeit des Stücks bei: Rommel hatte sie um 1827 oder 1822 angesetzt, doch die Handschrift mit dem Briefentwurf beweist nun, dass *Prinz Friedrich von Corsica* „keine Jugendsünde“ Nestroys war (*NI*, S. 2), sondern dass er noch 1831 daran gearbeitet hat (vgl. *NI*, S. 2).

1996 wurden im Deutschen Theatermuseum in München die von Nestroys Hand stammenden Handschriften aus der ehemaligen Sammlung Trau wiederentdeckt. Sie tragen den Titel *Briefe* und stellen eine wichtige Vorstufe zu *Heimliches Geld, heimliche Liebe* dar, das in *Stücke 32* von Jürgen Hein herausgegeben wurde. Die ebenfalls von Jürgen Hein herausgegebene wiederentdeckte Vorstufe erlaubt uns einen gründlicheren Einblick in die Entstehungsgeschichte des Stücks als zuvor. Hein unternimmt den „Versuch einer Rekonstruktion des Entstehungsprozesses vom Titel-Einfall *Briefe* über Entwurf-Notizen und Niederschrift der ‚Hauptmomente‘, das ‚Scenarium‘, ‚Details‘ sowie weitere Vorarbeiten mit ‚Vorausnotizen‘ und ‚Randnotizen‘ bis zu den ersten Fassungen der drei Akte mit Personenverzeichnis und separaten Vorarbeiten zum Monolog“ (*NI*, S. 366). Dazu war es nötig, die im Konvolut der Sammlung Trau aus dem chronologischen Zusammenhang gerissenen Textstufen zu ordnen.

Praktisch und Unpraktisch kam „nie über die Vorarbeiten hinaus“, aber die

in *NI* veröffentlichten Vorarbeiten – „Präliminarien“, „Vornotizen“ und „Aufzeichnungen [...] die eine Zwischenstufe zwischen den ersten Plänen und den fertigen ‚Präliminarien‘ darstellen“ (*NI*, S. 541) – vermitteln einen guten Einblick in Nestroys Arbeitsweise.

Die für alle Stücke Nestroys charakteristische Schwierigkeit, einen authentischen Text zu erstellen, ist im Falle von Angelys *Zwölf Mädchen in Uniform* besonders groß, da gerade dieses Stück den von Nestroy hinzugefügten Einlagen seinen Erfolg verdankte, insbesondere den Theaterkommentaren in Szene 7, die immer wieder geändert oder ergänzt wurden (vgl. *NI*, S. 45). Überdies bot die Rolle des Sansquartier, die für ihn eine Art Lebensrolle wurde, Nestroy reichlich Gelegenheit, seine Sprache und seinen Körper einzubringen. Sein offenes Verfahren, das sich gegen endgültige textliche Fixierung wehrte, und ganz besonders sein Umgang mit Sprache und Körper bereitete der Zensur erhebliche Schwierigkeiten. Wo die Zensur am Text nichts auszusetzen fand, war sie mit Nestroys Spielweise konfrontiert, der sie noch schwerer beizukommen vermochte. So wanderte er für seine Darstellung des Sansquartier mitunter auch ins Gefängnis (vgl. *NI*, S. 51), und einmal wusste sich die Zensur nicht anders als mit einem Aufführungsverbot zu helfen, weil es keine Garantie dafür gab, dass Nestroys Mimik und Gestik nicht gegen die Sittlichkeit verstießen (vgl. *NI*, S. 52 f.). Das Kapitel *Aufnahme* bringt eine Abbildung und konkrete Beispiele, die veranschaulichen, wie Nestroy es verstand, dem Text einen obszönen Sinn zu unterlegen oder einen solchen durch improvisierte Textveränderungen begleitet von entsprechender Körpersprache nahezulegen (vgl. *NI*, S. 53 f.). Man kann sich auf diese Weise eine Vorstellung von Nestroys Spielweise und seiner Körpersprache machen, die für die Wertschätzung seiner Stücke nicht weniger bedeutend sind als sein schriftlich überlieferter Sprachwitz.

Anhand der Berliner Posse *Ein gebildeter Hausknecht* (1858) von David Kalisch wird offenbar, wie intensiv der Verkehr von Ideen und Stücken zwischen den europäischen Theaterstädten damals war. Kalischs Posse beruht auf Friedrich Joseph Korntheuers *Alle sind verliebt*, das 1823 im Theater in der Leopoldstadt zum ersten Mal aufgeführt wurde und ein französisches Stück, *Les garçons maris*, zur Vorlage hatte, dessen Autor und Text nicht mehr bekannt sind. Nestroy holte von Kalisch die Erlaubnis ein, die Posse in Wien mit geringfügigen Änderungen aufzuführen. Bemerkenswert ist, dass Kalischs Bearbeitung des Stücks von Korntheuer eine öffentliche Diskussion und sogar einen Rechtsstreit über geistiges Eigentum auslöste. Kalisch bzw. das Königsstädtische Theater in Berlin taten aber nichts anderes, als was damals überall, also auch in Nestroys Wien, üblich war (vgl. *NI*, S. 207–210). In diesem konkreten Falle gab Nestroy Kalisch als Verfasser an und zahlte ihm sogar Tantiemen für die Wiener Aufführungen (vgl. *NI*, S. 212). Im Kapitel *Ausgewählte Szenen der Vorlagen* vergleicht Urs Helmensdorfer einzelne Passagen von Nestroys im Carltheater aufgeführter Bearbeitung mit den Vorlagen (Korntheuer, Jean Petit und Kalisch) und kommt zum Ergebnis, dass vom

literarischen Standpunkt aus gesehen „Korntheuer die Krone [gebührt]“ und stellt fest: „Der Erstdruck seines Lustspiels ist ein Desiderat“ (*N II*, S. 216).

Die Rolle des Hausknechts Knitsch „wurde zu Nestroys größtem schauspielerischen Erfolg der letzten Jahre“ (*N II*, S. 160), was insofern bemerkenswert ist, als Ferdinand Raimund in Korntheuers *Alle sind verliebt* in der Rolle des Hausknechts dermaßen brilliert hatte, dass Constenoble meinte: „Es gab in diesem Fache auf irgendeiner Bühne niemals etwas Vollkommeneres!“ (*N II*, S. 201). Zwei so grundverschiedene Charaktere wie Raimund und Nestroy vermochten die Figur des Hausknechts auf jeweils ihre Weise publikumswirksam zu spielen.

Erhellende Einblicke in Nestroys Arbeitsmethode vermittelt das Kapitel „Ideen“, „Notizen“, *Refrains und Entwürfe zu Liedern* (hg. von W. Edgar Yates) in *N II*. Ab der Mitte der vierziger Jahre schuf sich Nestroy ein Reservoir von geschliffenen Formulierungen und witzigen Gedanken, die er in seine Stücke an passenden Stellen einbauen konnte. Die umfangreichste Sammlung dieses Schatzes ist die im Deutschen Theatermuseum in München erhaltene *Reserve*. Der Anhang zu diesem Kapitel bietet Querverweise auf die Stücke, in denen die Formulierungen und Gedanken der *Reserve* und anderer Handschriften vorkommen, sowie die Quellen, denen sie entstammen oder die Nestroy inspirierte, ohne dass dabei der Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird.

Die Fülle des gebotenen Materials macht es dem Leser nicht immer ganz leicht, sich zurechtzufinden. Da wichtige Informationen zu den Texten und zu Editionsproblemen über verschiedene Kapitel verstreut sind, ist er mitunter gezwungen, sich das, was man jeweils wissen will, etwas mühsam zusammenzusuchen. So wird in *N II* im Kapitel *Ausgewählte Szenen der Vorlagen* zu Nestroys Version von *Ein gebildeter Hausknecht* auf einen Text von Jean Petit verwiesen (*N II*, S. 216), der im Kapitel davor, *Vorlagen, Entstehung und Aufnahme* (*N II*, S. 200–215) keine Erwähnung findet. Erst beim nochmaligen genauen Durchlesen des diesem vorangehenden Kapitels *Überlieferung* wurde mir klar, dass es sich hier um das vom Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater 1858 eingereichte Zensurbuch einer Bearbeitung von Korntheuers Stück handelt, die durch das „Liliputaner-Trio Jean Piccolo, Jean Petit und Kiß Jôzsi“ für ihr Gastspiel am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater vorgenommen worden war (*N II*, S. 197). Diese Aufführung wird zwar im Kapitel *Vorlagen, Entstehung und Aufnahme* (*N II*, S. 208) erwähnt, ohne dass jedoch ein Hinweis auf das Trio Piccolo, Petit und Jôzsi erfolgt. Derartige Navigationsprobleme sind bei der Menge des hier zusammengetragenen Materials wohl unvermeidbar. In den beiden Nachtragsbänden ist so viel Wertvolles zusammengetragen und in eine nachvollziehbare Ordnung gebracht worden, dass der Verfasser dieser Besprechung nicht mehr tun kann, als seine Hochachtung vor der Arbeit der Herausgeber zu bekunden und auf einige Ergebnisse zu verweisen, die ihm besonders bemerkenswert erscheinen. Hoffentlich ist ihm das gelungen.

Herbert Herzmann

Nestroy für Boshafte. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Peter Cardorff (Insel taschenbuch 3310). Stuttgart: Insel 2007. 104 Seiten.
ISBN: 978-3-458-35010-1. € 6,00 (D); € 6,20 (A); sFr 11,00.

Als leidenschaftlicher Sammler wüte ich aus gegebenem Anlass mit großem Vergnügen in den immer wieder – unter verschiedenen Titeln, in unterschiedlichem Umfang und auch nicht immer gleicher Qualität – erschienenen „Auslesen der sarkastischsten Stellen, Aussprüche, Witze und Bonmots“.

Eine kleine Auswahl: *Aus Nestroy* (Rosner 1873), *Alles Gute von Johann Nestroy* (Sinhuber 1977), *Nestroy in Zitaten* (Dostal 2000), *Nestroy-Brevier* (Mautner 1981, Riedl 1981, Wimmer 1986), *Das Nestroy-Seemannchen* (Althaus u. Schmitthenner o. J.), *Närrische Welt* (Rommel o. J.), *Stich- und Schlagworte* (Urbach 1976), *Funken der Heiterkeit* (Lederer 1976), *Das ist klassisch!* (Friedell 1922), *Der Mensch ist auch ein Federvieh ...* (Jaksche 1940), *... das ist der Grundriß der weiblichen Struktur* (Mitringer 1962), *Die Nächstenlieb fängt bei ei'm selber an* (Karner 1984), *Wenn alle Stricke reißen, häng ich mich auf* (Vohler 2001) oder auch *Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang – Nestroy zum Vergnügen* (Hein 1995), *Nestroy für Minuten – Das ist klassisch* (Friedell NA 1985) und nach dieser Aufzählung nun zum neuesten Produkt dieser Art zu *Nestroy für Boshafte* (Cardorff 2008).

Peter Cardorff, ein in Hamburg und Wien lebender selbständiger Publizist, stützt sich in seiner Ausgabe erstmals vorwiegend auf die *Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Werke* (Hg.: Hein, Hüttner, Obermaier, Yates) und auf *Reserve und andere Notizen* (Hg. Yates).

Sein 105 Textseiten umfassendes Büchlein beginnt und endet jeweils mit einem bekannten Nestroy-Brief. Der erste teilweise unter der Überschrift *Wehrhafte Bosheit, Einstimmung* wiedergegebene Brief ging an M. G. Saphir und beinhaltet unter anderem das berühmte Wort „Vomkunstrichterstuhlherabdieleutevernichtenwoller“. Der abschließende Brief an C. Böhm hat den bekannt schönen Schlussabsatz „Wenn aber, Herr Böhm, Ihnen je wieder die Idee kommen sollte, man habe Ihnen eine Grundidee gestohlen, so müssen Sie diese Idee gleich vom Grund aus verbannen, als eine grundfalsche Idee, schon aus dem Grunde, weil *niemand* Grund hat, bei *Ihnen Grund-Ideen oder Ideen überhaupt zu suchen*“.

Diese Sentenz wird unter die Überschrift *Wehrhafte Bosheit, Fortsetzung* gestellt und soll vermutlich den Titel des Buches *Nestroy für Boshafte* begründen. Mir wäre auch *Nestroy gegen Boshafte* recht. Der Titel erklärt sich aber daraus, daß er sich in erster Linie in die Serie *Schöne insel taschenbücher für Liebhaber des boshaften Humors* („Shaw für Boshafte“ usw.) fügt.

Zwischen diesen Briefen wird dem Leser Mannigfaltiges präsentiert: kurze und längere Zitate, ausführliche Monologe und Monologteile, Couplet-Strophen, Strophenteile, Varianten, Vorarbeiten, ein Satz aus dem berühmten Brief an Karoline Köfer und anderes mehr; dies geschieht unter den gewohnten, hier

aber auch ironisch zu lesenden Überschriften wie *Schicksalsschläge, Machtverhältnisse, Hochzeiten, Liebesglück, Nettigkeiten für Alltagszwecke, Kleine philosophische Anthropologie, Charakterköpfe, Augenweiden, Worte zum Vatertag, Die Originalität der Fälschung, Reifejahre, Zukunftsaussichten, Himmlische Botschaften II, Geldsack, Schönheit, Langeweile, Kaffeehaus und Revolution, Auszeichnungen in eigener Sache, Politische Maximen, kleines Arsenal* und *Minima Moralia, robustes Mandat* u. a.

Cardorff entnimmt 53 Zitate der *Reserve* und benützt für seine Auswahl verdienstvollerweise nicht weniger als drei Viertel aller Nestroy-Stücke. Dass dabei auch weniger gelungene Aphorismen Eingang finden, ist unvermeidlich. Schließlich muss jede Auswahl eine persönliche Entscheidung des Herausgebers sein und entzieht sich daher einer kritischen Beurteilung.

Die Rechtschreibung und Zeichensetzung wurden behutsam unter der Maßgabe revidiert, dass die Eigenheiten, insbesondere dialektale, kenntlich bleiben. Bei jedem Zitat sind der Kurztitel, Akt und Szene angegeben. Nicht vermerkt ist leider der Name der Rolle. Im Nachspann *Stücke, Kurztitel, Quellen* finden sich der jeweils vollständige Titel und das Uraufführungsjahr sowie ein Glossar zur Erklärung der wichtigsten Dialektworte.

Im ausführlichen Nachwort beweist der Herausgeber, dass er seinen Nestroy nicht nur liebt, sondern auch intensiv erarbeitet hat. Das Büchlein ist gewissenhaft gemacht, bereitet Freude beim Lesen und ist am neuesten Stand der Forschung.

Allerdings bleibt die Gefahr, dass – wie Johann Hüttner einmal anlässlich der bisherigen Zitatensammlungen bemerkte – durch das Herausreißen aus dem Zusammenhang Aussagen in ihr Gegenteil verkehrt werden, die satirischen Anliegen nicht durchschlagen und viele der „Sprüche“ banal bleiben. Etwas – zumindest teilweise – abgeschwächt wird diese Gefahr durch den Umstand, dass sich Nestroy selbst unter der Überschrift „Notizen“, „Ideen“ oder „Reserve“ einige solcher Zitatensammlungen angelegt hat. Diese aphoristisch formulierten Gedanken wurden vom Dichter an passenden Stellen in einen Zusammenhang gebracht, aus dem sie seine Nachnutzer dann wieder lösten. Ein österreichischer Bundespolitiker hat mir vor einigen Jahren erzählt, er habe immer ein kleines Nestroy-Brevier in der Sakkotasche, um sich bei Wortmeldungen im Hohen Haus, bei Schuleröffnungen oder sonstigen Ansprachen mit einem möglichst passenden Zitat zu schmücken. Solche Sprüchesammlungen haben also schon deswegen Existenzberechtigung, weil sie es sogar Politikern ermöglichen, kurzfristig geistreich zu sein.

Gottfried Riedl

Quodlibets of the Viennese Theater, hg. von Lisa Feurzeig und John Sienicki (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, 47). Middleton, WI: A-R Editions 2008. XXV, 321 Seiten. ISBN: 978-0-89579-623-3. \$245,00.

Dieser breitausgelegte Band enthält Texte und Musik zu drei typischen Quodlibets aus den letzten Jahren des achtzehnten und den frühesten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts: *Die travestierte Ariadne auf Naxos*, *Rochus Pumpernickel* und „das beliebte Quodlibet“ aus *Der Eheteufel auf Reisen*. Nach einer ausführlichen Einführung in das zeitgenössische Theaterleben Wiens folgen Abschnitte über das Quodlibet als Genre und die drei gewählten exemplarischen Werke, dann praktische Vorschläge ihre Aufführung betreffend (hinter sich haben die Herausgeber schon eine erfolgreiche Inszenierung von *Ariadne* im Jahre 2002 an der Grand Valley State University, Michigan, in den USA).

Die drei Werke werden sorgfältig eingeführt, wobei auf ihre theatergeschichtliche Bedeutung, ihre Quellen usw. eingegangen wird. Der jeweilige Text ist zweisprachig gedruckt: unter den originalen deutschen Worten in den Klavierauszügen steht eine klug verfasste englische (sprich: amerikanische) Übersetzung, deren Ton eher modern lautet, mit bewusstem, oft erfolgreich unhistorischem Klang; die Texte werden auch extra am Ende des jeweiligen Abschnitts parallel abgedruckt, hier aber in eher wortgetreuer englischer Version.

Ein ausführlicher kritischer Bericht gibt Auskunft über Überlieferung, Zitate und sonstige Besonderheiten der drei Werke. Belege der einzelnen Musikzitate konnten nur spärlich angeführt werden – das Problem wird jedem bekannt sein, der sich mit der Musik des Altwiener Volkstheaters befasst hat. Unmöglich kann sogar ein erfahrener Spezialist sämtliche Weisen und Texte erkennen, die meisten davon längst nicht mehr gängig, die zur Zeit der Komposition auf allen Lippen lagen: Opern- und Singspielexzerpte, Melodien aus dem Bereich des Volkstheaters, Orchestersätze, Volks- bzw. Straßenlieder, auch Kunstlieder kommen von Zeit zu Zeit vor. Nur jene zitierten Werke, die auch heutzutage gang und gäbe sind, werden noch verhältnismäßig leicht wiedererkannt, vorzugsweise die Opern Mozarts.

An erster Stelle steht *Die travestierte Ariadne auf Naxos*, die Partitur nach mehr oder weniger bekannten Melodien von Friedrich Satzenhofen hergestellt, der Text vermutlich von Joachim Perinet. Der Klavierauszug ist nach der in der Musiksammlung der ÖNB befindlichen Erstausgabe (Wien: Verlag Joseph Eder, [1799]) bearbeitet, schön gedruckt und mit singbarer englischer Übersetzung (in Kursivdruck) unter dem deutschen Text versehen. Faksimiles der Titelseite und einer Seite aus der Partitur sind erwähnenswerte Hilfsmittel. Auch Musiker, die Georg Bendas berühmtes, sogar von Mozart bewundertes Monodrama *Ariadne auf Naxos* nicht kennen, können sich an Satzenhofens und Perinets witziger Parodie vergnügen.

Matthias Stegmayrs Faschingsstück *Rochus Pumpernickel* erweist sich als

Quodlibet einer anderen Sorte. Hier handelt es sich um eine Komödie, die aus mehr oder weniger bekannten Quellen zusammengestellt wurde: Als Paten standen Molière mit seinem *Monsieur de Pourceaugnac* und *Le Malade imaginaire*; weitere Beiträge anderer damals bekannter Dramatiker werden in der zeitgenössischen Presse genannt. Auch die anonyme Partitur wurde quodlibetartig zusammengestellt. Hier konnten Feurzeig und Sienicki mit der Identifikation der meisten Musikzitate aufwarten; die Seiten 288–298 enthalten verdienstvolle Angaben nicht nur über die Vorlagen, sondern auch noch Informationen über den möglichen Grund der jeweiligen Wahl und die Besonderheiten der in Betracht kommenden Werke und ihrer Autoren. Ferdinand Raimunds erstes dokumentiertes Auftreten war gerade in der Titelrolle eines der Seitenstücke zu diesem Quodlibet, *Pumpnickels Hochzeitstag*, im Oktober 1811 in Raab.

Als letztes kommt „das beliebte Quodlibet“ aus I, 13 des lokalen Zauberspiels mit Gesang *Der Ehetenfel auf Reisen* von Joseph Alois Gleich, das am 9. März 1821 mit Musik von Franz Volkert im Theater in der Leopoldstadt uraufgeführt wurde. Das Stück erntete reichen Beifall und brachte Raimund in seinen verschiedenen Rollen einen großen Erfolg nicht nur beim Publikum, sondern auch bei den Rezensenten; Karl Ludwig Costenoble war von seinem Spiel besonders beeindruckt. Wohl aus diesem Grunde steht Raimunds Name so prominent in dem Druck des Quodlibets, der schon am 21. April in der *Wiener Zeitung* in Sigmund Anton Steiners *Sammlung komischer Theatergesänge aus dem Theater in der Leopoldstadt* angezeigt wurde. Trotz Feurzeigs und Sienickis mühevoller Recherchen bleibt fast die Hälfte der neunzehn musikalischen Exzerpte unidentifiziert.

Kopfzeilen wären nützlich gewesen, die es dem Leser ermöglicht hätten, sich im reichen Material schneller zu orientieren. Bis auf einige kleine Druckfehler und bisweilen fragliche Behauptungen im Text ist den Autoren wärmstens zu gratulieren. Ihre Leistung sowie die des Verlags wird die höchsten Erwartungen der Spezialisten reichlich erfüllen: diese drei Werke sind nicht nur für den Leser glücklich gewählt, sondern zugleich für den modernen Theatergebrauch gut geeignet.

Peter Branscombe

Volker Klotz: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*. 4. Aufl., aktualisiert und erweitert (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 239). Heidelberg: Winter 2007. 377 Seiten. ISBN: 978-3-8253-510-7. € 24,00.

1980 zum erstenmal im Deutschen Taschenbuchverlag erschienen, 1984 (Hanser) und 1987 (Rowohlt Taschenbuch), präsentiert sich das Standardwerk zu einem lange vernachlässigten oder missachteten Phänomen nun in einer vierten, aktualisierten und erweiterten Auflage. Allerdings, das sei beckmesserisch vorweg gesagt, sind einige Druckfehler seit der Erstauflage nicht berichtigt worden, und auch die Aktualisierung der Literaturhinweise lässt zu wünschen übrig.

Konzeption und Gliederung (thematische Längsschnitte und Gattungsquerschnitte) sind weitgehend unverändert geblieben, und der Verfasser gesteht in seinem „Nachwort = Vorwort“ selbst ein, dass die Neubearbeitung in der Fortsetzung des „Schreibduktus von damals“ nicht „homogen“ ausfallen konnte, was zu „verkrampfter Gaukelei“ und zum „unerwünscht privaten Lachtheater“ (S. 361) geführt hätte.

Dass „Lachtheater [...] mehr und anderes“ (S. 12) meint als Komödie oder Lustspiel, darauf hat bereits 1881 Karl Goedeke mit Bezug auf das Theater in der Leopoldstadt („Lachtheater Europas“) hingewiesen. Es ist das unbestreitbare Verdienst Klotz', die Genres dieses Theaters im internationalen Kontext erstmals eingehend gewürdigt und in ihrer soziokulturellen Funktion charakterisiert zu haben, und zwar nicht – wie die meisten Arbeiten – aus literaturgeschichtlicher Perspektive, sondern sozusagen aus der Perspektive des Theaters selbst. Ob „Bühnenwirksamkeit“ gegenüber „Literaturkomödie“ in jedem Fall ein brauchbares Unterscheidungsmerkmal ist, steht dahin. Hier hätte man sich eine Auseinandersetzung mit „Theatralitäts“-Konzepten und den Konstanten des Unterhaltungstheaters gewünscht, ebenso mit den unterschiedlichen Komik-Auffassungen und Lachtheorien in lokalen, nationalen und internationalen Kontexten.

Definiert wird das „bürgerliche Lachtheater“ als „Theater zum Lachen, von Bürgern für Bürger veranstaltet“ (S. 14). Inwieweit der Minimalbegriff trägt, erweist sich in den Einzelanalysen und regt zu weiterer Diskussion an. Klotz geht es vor allem um das „bürgerliche“ Lachtheater als einer gesamteuropäischen Erscheinung und um den Nachweis der „Umwälzung [...] der verschiedenen Spielarten von Dramatik“ (S. 360).

Klotz hat in der vorliegenden Auflage neue Akzente gesetzt und weitere Kapitel eingefügt, so unter anderem zu „extremen Fortentwicklungen“ der Gattung Lokalposse (Fitzgerald Kusz, Thomas Hürlimann, Franz Xaver Ott, Werner Schwab, Susanne Hinkelstein), die als „bissige Nach-Possen“ das Lachtheater aufbrächen. Teils wird bislang „unterbelichteten Aspekt[en]“ mehr Beachtung geschenkt, z. B. den Varianten dieser Gattung in Italien und Spanien, der „Politisierung der ‚Störenfried‘-Formel“ bei Fritz Hochwälder und Felix Mitterer und der „fruchtbaren Mesalliance zwischen Boulevard- und Avantgarde-theater“ (Franz Molnár, Brian Friel, Michael Frayn, Peter Shaffer, Francisco Alonso). Klotz konstatiert, dass die ästhetische Kluft zwischen dem feudalen und dem bürgerlichen Theater ebenso wie zwischen dem bürgerlichen und dem antibürgerlichen Theater geblieben ist. Im Blick über eine Zeitspanne von etwa 200 Jahren kommt er zu dem Fazit, dass sich das Lachtheater jeweils auf „die kollektiven Umwälzungen der Epoche einlässt“ (S. 352) und „mit den Krisen des Individuums in der fortgeschrittenen Gesellschaft“ (S. 359) herumschlägt.

In der ersten Auflage noch als „Sonderfall“ der Posse interpretiert, kommt Ernst Elias Niebergalls *Datterich* (1841) nun exemplarische Bedeutung zu.

„Markant und belangvoll“ sei die deutschsprachige Posse nur als „Lokalpos-

se“, sie gedeihe, wo ein „einheitlicher Nationalstaat“ fehle, was auch ihr Wiederaufleben in den „bissigen Nach-Possen“ der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts erkläre; statt „wohlgemutes Lachen“ stelle sich jetzt freilich „bösaartiger Bronchialkatarrh“ (S. 355 f.) ein.

Das Wiener Volkstheater mit seinen Hauptrepräsentanten Bäuerle, Meisl, Gleich, Raimund und Nestroy erfährt kaum eine neue Betrachtung; das Nestroy-Kapitel mit Analyse von *Der Talisman* und *Freiheit in Krähwinkel* (S. 48–65) ist mit dem der Erstauflage identisch,¹ auch die übrigen Erwähnungen – Raimund, Bäuerle in Zusammenhang mit dem Berliner Louis Angely,² Gleich und Meisl eher nur am Rande – sind kaum bearbeitet oder ergänzt. Die Spielart der Zauberposse findet im „Lachtheater“-Kontext überhaupt keine Beachtung.³

Klotz weist verschiedentlich auf neuere Forschungsergebnisse hin, so sei z. B. die Posse erst in letzter Zeit gründlicher erforscht worden, allerdings vermisst man hier den Verweis auf die Arbeiten z. B. von Hans-Peter Bayerdörfer⁴ oder auch auf Studien zum Wiener Volkstheater und zum Volksstück.⁵

Akzentverschiebungen sind in fast allen Kapiteln zu beobachten, die auf neuen Erkenntnissen der Klotz'schen Re-Lektüre beruhen. So werden im Schwank-Kapitel statt Schönthan, Arnold und Bach nun David Kalisch, Eugène Labiche, Carl Malss und Franz Molnár interpretiert, bei der Operette statt Millöcker Jacques Offenbach: *La vie parisienne* (1866) erscheint als „Inbegriff“ der Gattung.

Für Malss konnten eigene neuere Forschungsergebnisse verwertet werden, vor allem der Hinweis auf den Berliner Verfasser der „Selbstrechtfertigung der Posse“ (Karl Wilhelm Goldschmidt), dessen Stück *Die Lokalposse* (1828) Malss

-
- 1 Vgl. Volker Klotz, *Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*, Bielefeld 1996, hier: Kopf auf der Bühne II: Nestroys durchdachte Praxis des Theaters, S. 185–214.
 - 2 Vgl. dazu Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*, München 1976; 2., durchgesehene Aufl., Würzburg 1998, S. 26–88.
 - 3 Zu Bäuerle, Meisl, Gleich vgl. Klotz (Anm. 2), S. 35–49.
 - 4 Hans-Peter Bayerdörfer, „Lokalformel“ und „Bürgerpatent“. Ausgrenzung und Zugehörigkeit der Posse zwischen 1815 und 1860“, in: *Theaterverhältnisse im Vormärz. Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 7* (2001), S. 139–173; ders., „Nichts als Possen? Lachtheater in Zeiten der Turbulenz: Wiener Kongreß und Nachmärz“, in: Franz Norbert Menne-meier u. Bernhard Reitz (Hg.), *Amüsement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 2006, S. 247–267. Vgl. ferner Jürgen Hein, „Eine Posse sehen, heißt für den Gebildeten gleichsam Lotterie spielen“. Produktions- und Wirkungsbedingungen der Wiener Posse im internationalen Kontext“, in: *Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie*, hg. von Wolfgang Jansen, Berlin 1995, S. 29–53.
 - 5 Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spastheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2003; Jürgen Hein (Hg.), *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München 1989.

vier Jahre später unter dem Titel *Stelldichein im Tivoli* bearbeitete und erweiterte.⁶

Eine stärkere Neubearbeitung – ebenfalls unter Einbeziehung von früher publizierten Arbeiten – erfuhr auch das Operetten-Kapitel.⁷ Klotz skizziert ferner Entwicklungslinien und Zusammenhänge von komischem Schauspiel, komischer Oper, Operette und Zarzuela, wobei die Unterschiede zwischen Posse mit Gesang und Operette gegenüber der ersten Auflage verschärft werden. Er sieht die Operette jetzt geradezu konträr zur Posse mit Gesang. – Das ‚lachende Musiktheater‘ oder ‚musikalische Lachtheater‘ wäre einer eigenen Untersuchung wert!

Im Schwank-Kapitel eröffnet Klotz mit dem Aspekt „Zwitter-Schwänke: Gekreuzt mit Avantgarde-Theater“ neue Perspektiven; „Molnár + Prirandello“, „Molnár + Brecht“ und „Chauffeure auch bei Horváth und beim späten Brecht“ (S. 239–258)⁸ im Kontext anderer europäischer Beispiele zeigen das Fortleben der umfunktionierten Gattung, die den Charakter der ‚Konfektion‘ – z. B. in der TV-Unterhaltung – überwindet. In diesem Kontext wäre ein Seitenblick auf das ‚neue‘ Volksstück – z. B. bei Dea Loher – sinnvoll und erhellend gewesen.

Der Anhang bietet unter der Überschrift „Textmaterial“ die bibliographischen Nachweise der benutzten Stücktexte, wobei wohl mehr oder weniger nach der Handbibliothek des Verfassers zitiert wird, teilweise nach Theatermanuskripten, teilweise fehlen genauere Angaben. Bei den zitierten Textgrundlagen vermisst man Aktualisierung, so wird Nestroy z. B. nach dem Nachdruck (1962) der sechsbändigen Ausgabe Otto Rommels (Wien 1948/49) zitiert, wiewohl sämtliche Stücke spätestens seit 2004 (Abschluss der HKA) vorliegen.

Der bibliographische Apparat mag – wie das Nachwort behauptet – überarbeitet sein, aber weder gründlich noch aktualisiert. Dies gilt insbesondere für die in Auswahl gebotene „Fachliteratur (Auswahl) mit ergänzenden Gesichtspunkten“; sie umfasst gerade einmal etwas über eine Seite, wobei die Auswahlkriterien im Dunkeln bleiben, nicht einmal die Neuauflagen der einschlägigen eigenen Bücher Klotz’ sind berücksichtigt. Hilfreich sind Personen- und Titelregister, die eine Navigation durch die Verweise erlauben. Die z. T. gegenüber früheren Auflagen ausgetauschten Abbildungen sind zwar illustrativ, aber von mäßiger Qualität.

Jürgen Hein

-
- 6 Karl Malss, *Frankfurter Mundartstücke*. Neue Gesamtausgabe mit Nachwort, Erläuterungen und Glossar von Volker Klotz, Erwin Th. Rosenthal, Rainer Schönhaar, Frankfurt a. M. 1988.
- 7 Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, erweiterte und aktualisierte Auflage, Kassel [...] 2004; vgl. ders., *Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*, Wien 2000.
- 8 Vgl. auch Jürgen Hein, ‚Von Casimir zu Kasimir und von Johann zu Matti. Aspekte des „Volksstücks“ bei Nestroy, Horváth und Brecht‘, *Inter-Cultural Studies* 3 (2003), S. 47–56.

In memoriam
Gerhard Renner

Erinnerungen an einen Freund

Am 1. April 2008 ist Dr. Gerhard Renner, der stellvertretende Direktor der Wienbibliothek im Rathaus, seiner schweren Krankheit erlegen. Am 10. Juli dieses Jahres hätte er seinen 56. Geburtstag gefeiert. Sein viel zu früh erfolgter Tod ist in mehrfacher Hinsicht ein schwerer Verlust: für die Bibliothek, für die Literaturwissenschaft, für seine Freunde und in ganz besonderem Maße für seine Familie.

Am 10. Juli 1952 im niederösterreichischen Würnsdorf geboren, besuchte Gerhard Renner nach dem Gymnasium die Pädagogische Akademie in Wien-Strebersdorf mit dem Ziel, den Lehrberuf zu ergreifen. Kurzfristig im Schulbereich tätig, zog es ihn doch zur Wissenschaft. Er studierte an der Wiener Universität Germanistik und Romanistik und promovierte 1981 mit dem Thema *Österreichische Schriftsteller und der Nationalsozialismus: Der „Bund der deutschen Schriftsteller Österreichs“ und der Aufbau der Reichsschrifttumskammer in der „Ostmark“*. Zu dieser Zeit war Gerhard Renner schon seit vier Jahren wissenschaftlicher Mitarbeiter der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, wo er sich bei verschiedenen Projekten engagierte, ehe er 1991 an die Wiener Stadt- und Landesbibliothek berufen wurde. Von 1999 bis zu seinem Tod war er stellvertretender Direktor dieser Bibliothek, die seit 2004 den Namen „Wienbibliothek im Rathaus“ trägt. Was er in dieser Zeit für die Bibliothek geleistet hat, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden: das Bibliotheksmarketing, die EDV-Umstellung mit der Präsentation der Bibliotheksbestände im Internet, das Engagement im Bereich der Restitutionsen, der Bibliotheksumbau im Benützerbereich und die Schaffung eines neuen Tiefspeichers für die wertvollen Bestände der Bibliothek, das alles trägt wesentlich seine Handschrift und ist ohne ihn nicht so zu denken, wie es jetzt von den Benützerinnen und Benützern als selbstverständlich empfunden wird.

Gerhard Renner war nicht nur ein exzellenten Bibliothekar, sondern auch ein ebensolcher Literaturwissenschaftler. Für die gemeinsam mit Alfred Pfoser und Kristina Pfoser-Schewig 1993 herausgebrachten zweibändigen Analysen und Dokumente zu Arthur Schnitzlers *Reigen* stellte er intensive Recherchen in der in der UB Exeter verwahrten umfangreiche Sammlung von Zeitungsausschnitten Arthur Schnitzlers an. W. Edgar Yates, damals Ordinarius für Germanistik an dieser Universität, stellte fest, dass mit diesen Beständen nur wenige, dafür aber umso qualifiziertere österreichische Literaturwissenschaftler gearbeitet hätten. – Für die Quellenforschung vor allem im germanistischen Bereich

sind Renners Standardwerke unverzichtbar: 1992 erschien das gemeinsam mit Murray G. Hall verfasste *Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren* (2. Auflage 1995), 1993 der Band *Die Nachlässe in den Bibliotheken und Museen der Republik Österreich, ausgenommen die Österreichische Nationalbibliothek und das Österreichische Theatermuseum* und schließlich im gleichen Jahr *Die Nachlässe in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek*. In zahlreichen Aufsätzen widmete er sich insbesondere Fragen zu Literatur und Politik im 20. Jahrhundert, doch setzte er sich auch mit der Literatur des 19. Jahrhunderts kritisch auseinander, wie etwa sein Katalogbeitrag ‚Grillparzers Lebensentwurf als Dichter‘ (1991) zeigt.

Mit seinem bibliothekarischen und literaturhistorischen Wissen hat Gerhard Renner indirekt und direkt auch die Arbeit der historisch-kritischen Ausgabe der Werke Johann Nestroy unterstützt. Den Herausgebern sowie den Bandbearbeitern aus Österreich, Deutschland, England und Schottland, der Schweiz und aus Australien war er, wenn gewünscht, immer ein kompetenter und hilfsbereiter Ansprechpartner.

Des in „seiner“ Bibliothek, der er auch in Situationen, die für ihn nicht leicht waren, bis zuletzt in beispielhafter Loyalität verbunden war, verwahrten Nachlasses des Literaturwissenschaftlers Eduard Castle hat er sich in besondere Weise angenommen und eine Ausstellung kuratiert, zu der er einen äußerst informativen Katalog *Eduard Castle. Sein Beitrag zur Erforschung der österreichischen Literaturgeschichte* (1995) verfasste. Castle zeichnet ja unter anderem auch für die fünfbandige ‚Säkularausgabe‘ der Werke Ferdinand Raimunds (1925–1934) verantwortlich und mit Raimund wollte sich Gerhard Renner in den letzten Jahren beschäftigen. Er nahm noch an Herausgeberbesprechungen zu der im Entstehen begriffenen neuen historisch-kritischen Ausgabe der Werke dieses Dichters teil und hat zwei bemerkenswerte Beiträge verfasst: ‚Ferdinand Raimund: Edition aus Bühnenmanuskripten‘ (2000) und den grundlegenden Aufsatz ‚Warum wir eine neue Raimund-Ausgabe brauchen‘ (2006). Letzterer ist eine Art Vermächtnis für alle, die an dieser Ausgabe mitarbeiten. Das Erscheinen eines Bandes, den er gemeinsam mit mir betreuen sollte, haben seine Krankheit und letztlich sein Tod verhindert. Wir alle, die ihn gekannt haben und mit ihm gearbeitet haben, werden ihm menschlich und fachlich ein gutes und ehrendes Andenken bewahren – und das ist hier mehr als ein in Nachrufen üblicherweise gebrauchter Satz: es ist die reine, schmerzliche Wahrheit.

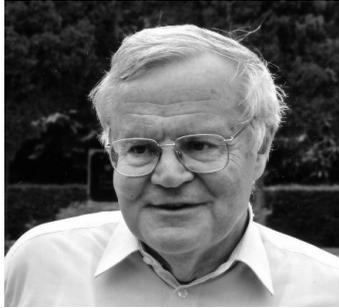
Vieles von dem, was den Menschen Gerhard Renner auszeichnet und ihn so liebenswert gemacht hat, steht mir deutlich vor Augen: seine offene, ehrliche Art, sein Humor – wir haben gerne gemeinsam gelacht –, seine große Liebe zur Musik (gepaart mit ebenso großem Wissen), seine weit über das Fach hinausreichende umfassende Bildung, seine Gabe zur Freundschaft, seine Liebe zum Leben und allem, was das Leben schön macht, vor allem die Liebe zu seiner Familie, von der er oft und gerne gesprochen hat und die ich durch ihn näher kennenlernen durfte. Manche seiner Begabungen sind in seinen beiden Töch-

tern und den beiden Söhnen in neuer Form wiederzuentdecken. Seit seiner Krebserkrankung im Jahre 2001 hat Gerhard Renner, unterstützt von seiner Frau und seinen Kindern, tapfer und optimistisch gegen sie angekämpft und schwere Momente immer wieder durch seine positive Einstellung überwunden. So hofften wir alle bis zuletzt gegen jede Prognose, dass er auch die letzte Krise überstehen würde, allein vergebens.

Die Erinnerung bleibt im Herzen, die Trauer auch, aber ebenso die Freude und Dankbarkeit dafür, dass es diesen Menschen Gerhard Renner gegeben hat und dass er mir seine Freundschaft geschenkt hat.

Walter Obermaier

Gerhard Renner * 10. Juli 1952, † 1. April 2008.



© Österreichische Nationalbibliothek

Die Internationale Nestroy-Gesellschaft trauert um ihr langjähriges Mitglied o. Univ.-Professor Dr. Wendelin Schmidt-Dengler, der am 7. September 2008 unerwartet gestorben ist, als dieses Heft bereits gesetzt war. Ein Nachruf wird in der nächsten Nummer der *Nestroyana* folgen.

Berichte

Raimund-Symposium Herbst 2007 (Wien)

Am 22. Oktober 2007 fand im schönen Ambiente des Eroica-Saals des Österreichischen Theatermuseums im Rahmen der „Wiener Vorlesungen“ ein hochkarätig besetztes Symposium unter dem Titel „Ferdinand Raimunds Sprach- und Bilderwelt. Inszenierte Fantasien“ statt. Es sollte die editorischen Vorarbeiten der derzeit im Entstehen begriffenen neuen historisch-kritischen Ausgabe der Werke Ferdinand Raimunds unterstützend begleiten.

Nach einer Einführung von Univ.-Prof. Dr. Hubert Christian Ehalt (Wien) eröffnete Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein (Münster) mit dem Thema „Der Künstler als Agent – Zur Neuedition der Märchenspiele Raimunds“ den Nachmittag. Er wies darauf hin, wie Raimunds Sprach- und Bildwelt, insbesondere seine ‚inszenierten Phantasien‘, bis weit über das Theater um die Jahrhundertwende hinaus wirkten. Vor allem betonte der Referent – und belegte es mit vielen Beispielen –, welche wichtige Rolle bei der Verbreitung seines Werks der Schauspieler und Autor Raimund selbst gespielt hatte und welche Konsequenzen dies für die Editionsarbeit haben könnte. Raimund achtete sehr auf Texttreue und die ‚richtige‘ Inszenierung seiner Stücke auf fremden Bühnen und wehrte sich gegen Missbrauch, Verletzung des Urheberrechts und Geschäftemacherei.

Univ.-Prof. Dr. Fred Walla (Newcastle, NSW) sprach zum Thema „Schwarz auf Weiß – Was sich aus Raimunds Manuskripten herauslesen lässt“. Er analysierte – vor allem anhand der Entwurfmanuskripte (also Raimunds eigenen Handschriften) zu *Die unheilbringende Krone* und *Der Alpenkönig und Menschenfeind* –, wie Raimunds ‚Selbstzensur‘ ausgesehen hat. Zum Unterschied von Nestroy ist Raimund auf diesem Gebiet noch wenig erforscht und Walla wies darauf hin, dass Raimund ganz besonders darauf bedacht war, seine Stücke ohne Schwierigkeiten durch die Zensur zu bringen, und daher alle ihm bedenklich erscheinenden Stellen schon während der Ausführung gestrichen hat. Er brachte Beispiele aus den ‚verdächtigen‘ Gebieten der religiösen, staatspolitischen und sittlichen Bedenken. So wurde etwa aus einem „gottlosen“ ein „ungläubiges“ Fräulein, aus einem „hohen“ ein „mächtiger“ Herrscherwille oder aus einem „Geliebten“ ein „künftiger Bräutigam“.

Ass.-Prof. Dr. Ulrike Tanzer (Salzburg) sprach über „Zufriedenheit als utopischer Gegenentwurf – Glückskonzeptionen in Raimunds *Das Mädchen aus der Feenwelt* oder *Der Bauer als Millionär*“. Ausgehend von der nicht eindeutig zu beantwortenden Gattungsfrage verfolgte sie Raimunds komplexes Verhältnis zur Formtradition und seine innovative Leistung in Zusammenhang mit der Glücksthematik. Auf dem vielschichtigen Hintergrund des um 1800 verstärkt wiederauftauchenden Fortuna-Motivs sind auch die Figur des Bauern Fortunatus Wurzel, sein Aufstieg ins vermeintliche ‚Glück‘ und sein jäher Fall

in die Armut zu sehen. Reichtum gefährdet den Menschen und verunmöglicht zwischenmenschliche Beziehungen. Die Allegorie der Zufriedenheit fungiert als Gegenspielerin und Kontrastfigur vor allem zu Wurzel und Karl. Die Referentin verwies auch auf das Fortuna-Motiv in Grillparzers *Der Traum ein Leben* (1830) und in Eichendorffs Novellen *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) und vor allem *Die Glücksritter* (1841).

Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner (Wien) widmete sich dem Thema „Gefesselte Fantasie(n) zwischen lokal und ideal – Raimunds Inszenierungspraktiken“. Er wies auf die penible und intensive – teilweise auch äußerst impulsive – Probenarbeit Raimunds hin und verglich die eher schlichten Möglichkeiten der Wiener Theater mit Regie und Inszenierung zu dieser Zeit vor allem in Paris, aber auch in Deutschland. Auf Raimunds Premierenzettel wird auf Dekorationen und Kostüme hingewiesen und er bot auch an, gegen zusätzliches Honorar Dekorationsskizzen, Kostüme und Modelle einzelner Maschinerien zu liefern. Zu beachten sind bei Raimund auch die lokalen Anspielungen (topographische Hinweise, aber etwa auch solche zum zeitgenössischen Transportwesen), die bei modernen Inszenierungen oft beachtliche Umsetzungsschwierigkeiten machen können.

Das Publikum reagierte auf die breite Palette des Gebotenen mit Fragen und Diskussionsbeiträgen, womit einmal mehr gezeigt wurde, wie wichtig die neue Ausgabe der Werke Ferdinand Raimunds ist und welche Erwartungen in sie gesetzt werden.

Walter Obermaier

Nestroy-Kolloquium Bad Ischl

Das Wochenende Ende Mai/Anfang Juni stand ganz im Zeichen Johann Nestroys. Die Stadtgemeinde Bad Ischl, dieses Jahr auch Teil der oberösterreichischen Landesausstellung zum Themenkomplex *Salzkammergut*, verlieh nicht nur bereits zum dritten Mal den Johann-Nestroy-Ring an eine verdiente Persönlichkeit, sondern richtete, gemeinsam mit der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, am 31. Mai 2008 im historischen Ambiente des ehemaligen K. u. K. Hoftheaters (heute Lehár-Theater) erstmals auch ein kleines, aber hochkarätig besetztes Nestroy-Kolloquium aus.

Nach den Begrüßungsworten durch den „Hausheerrn“, Bürgermeister Hannes Heide, und den Präsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Prof. Dr. Heinrich Kraus, referierten vier namhafte Nestroy-Forscher/innen zum Thema *Nestroy auf der Bühne. Text – Kontext – Rezeption* (Konzeption und Moderation: Ulrike Tanzer, Salzburg, A). Das Rahmenthema *Nestroy auf der Bühne* war durchaus mehrdeutig zu lesen und meinte zunächst konkret Nestroy als Schauspieler, Autor und Theaterpraktiker, sodann seine Theatertexte und schließlich Nestroy als Bühnenfigur. Walter Obermaier (Wien, A) berichtete

einleitend über seine biographischen und literaturwissenschaftlichen Forschungen zum jungen Nestroy. Er referierte zunächst über neue Erkenntnisse zu Nestroys Schul- und Universitätsausbildung und stellte dann im Kontext des Frühwerks Nestroys erste Posse *Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* genauer vor. Jürgen Hein (Münster, D) verglich in seinem Vortrag bekannte Bühnenfiguren Nestroys, Raimunds und Gläßbrenners, namentlich Knieriem, Valentin und Nante, und gab exemplarisch Einblick in Veränderungen bzw. Verwandlungen des Humors in Wien und Berlin. Johann Hüttner (Wien, A) beleuchtete den „Handwerker“ Nestroy, seinen kreativ-pragmatischen Umgang mit theaterpraktischen Vorgaben und Zwängen, seien es nun Besetzungslisten oder saisonal bestimmte Spielpläne. Marion Linhardt (Bayreuth, D) schließlich stellte Nestroy im Singspiel vor und analysierte anschaulich das Stück *Johann Nestroy* (1918) von Reiterer, Willner und Oesterreicher im Kontext der „Biedermeier“-Rezeption der Wiener Operette. Das Referat schloss mit einer musikalischen Kostprobe (Klavier: Thomas Steiert, Bayreuth, D), die den erklärenden Inhalt des Stücks nochmals überzeugend zur Darstellung brachte.

Im Publikum befanden sich der Nestroy-Ring-Preisträger 2008 Peter Turrini mit seiner Lebens- und Arbeitspartnerin Silke Hassler sowie zahlreiche Mitglieder der ING, an deren Spitze Präsident Prof. Dr. Heinrich Kraus und der geschäftsführende Vizepräsident Min.-Rat DI Karl Zimmel. Eine besondere Freude war es, den Vizepräsidenten Univ.-Prof. Dr. W. Edgar Yates (Exeter, GB) erstmals in Bad Ischl begrüßen zu dürfen. Die Referate waren ihm anlässlich seines kürzlich vollendeten 70. Geburtstages für seine vielen Verdienste als einer der Hauptherausgeber der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe und als Schriftleiter der Fachzeitschrift *Nestroyana* in Dankbarkeit gewidmet.

Ulrike Tanzer

Johann-Nestroy-Ring der Stadtgemeinde Bad Ischl für Peter Turrini

Am 1. Juni 2008 wurde im Lehár-Theater Bad Ischl bereits zum dritten Mal der Johann-Nestroy-Ring durch die Stadtgemeinde Bad Ischl verliehen. Trotz der frühsommerlichen Temperaturen hatten sich viele Interessierte aus nah und fern eingefunden, um dem Festakt beizuwohnen. Unter den Teilnehmer/innen waren wiederum viele Mitglieder der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, allen voran Präsident Prof. Dr. Heinrich Kraus und die Vizepräsidenten Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein, Univ.-Prof. DI Dr. Otmar Nestroy, Univ.-Prof. Dr. W. Edgar Yates und Min.-Rat DI Karl Zimmel.

Nach den Schauspielern Erwin Steinhauer (2005) und Karlheinz Hackl (2007) wählte die Jury (Prof. Dr. Heinrich Kraus, Univ.-Prof. Dr. Otmar Nestroy, Kammerschauspieler Karlheinz Hackl, Bürgermeister Hannes Heide) den Schriftsteller Peter Turrini zum Preisträger 2008, der seit seinen frühen gesellschaftskritischen Volksstücken (u.a. *Rozznjogd*, 1971, und *Sauschlachten*,

1972) zu den bedeutendsten Dramatikern der österreichischen Gegenwartsliteratur zählt.

Nach der Begrüßung durch den Bürgermeister der Stadtgemeinde Bad Ischl, Hannes Heide, der wiederum für die festliche Matinee, musikalisch gestaltet von der Hohtraxlecker Sprungschanznmusi, verantwortlich zeichnete, stellte sich der Preisträger im Rahmen einer Lesung selbst vor. Peter Turrini, der selbst über eine außerordentliche Bühnenpräsenz verfügt, las zunächst aus frühen Gedichten, die sein Aufwachsen im Kärnten der fünfziger Jahre reflektieren. Die Gedichte thematisieren sexuelle Erweckungserlebnisse, gesellschaftliches Außenseitertum und den Drang zu schreiben. Anschließend stellte Turrini, der sich in vielen seiner Stücke mit der Theatertradition (z.B. Beaumarchais, Goldoni) produktiv auseinandergesetzt hat, das Stück *Mein Nestroy* vor. Das Stück wurde am 14. September 2006 im Theater in der Josefstadt mit großem Erfolg uraufgeführt und rückt Marie Weiler, die Lebensgefährtin Nestroys in den Mittelpunkt des Geschehens. Nach der Beschreibung des Schreibenlasses und der Grundkonstellation des Stücks trug Peter Turrini einzelne Textproben vor. Er vermochte dabei die Figuren nicht nur zu konturieren, sondern vielmehr plastisch vor den Augen des Publikums erstehen zu lassen.

Prof. Dr. Heinrich Kraus unterstrich in seiner Ansprache (siehe S. 220–221) die Bedeutung des Johann-Nestroy-Rings und die Geschichte seiner Entstehung. Er dankte der Stadtgemeinde Bad Ischl mit herzlichen Worten für ihr großes Engagement, die Tradition des Johann-Nestroy-Rings weiterzuführen. Kammerschauspieler Otto Schenk würdigte anschließend in seiner Laudatio den Dramatiker Peter Turrini. Er sprach aus der Perspektive des Schauspielers, der vom Stückeschreiber immer – ganz eigennützig und beinahe eifersüchtig – nach den „besten Rollen“ verlangt. Damit stellte sich nicht nur der Laudator als Schauspieler in Szene, er verdeutlichte vielmehr das Naheverhältnis zwischen Schriftsteller und Schauspieler, und damit die gemeinsame Arbeit an der theatralischen ‚Übersetzung‘ des Textes, eine Arbeit, die mit einem Dramatiker wie Peter Turrini zu einem besonderen Erlebnis wird.

Gehrt und sichtlich erfreut nahm Peter Turrini die Auszeichnung entgegen. Er bedankte sich bei der Stadtgemeinde Bad Ischl, der ING und seinem Laudator und Freund Otto Schenk. Sein besonderer Dank galt aber dem Gestalter des Johann-Nestroy-Rings, dem Bad Ischler Goldschmied Gerold Schodterer, der Jahr für Jahr in Gesprächen mit den jeweiligen Preisträgern individuelle Ringe entwirft und gestaltet.¹ Die Zusammenarbeit zwischen Dramatiker und Goldschmied kann als besonders gelungen bezeichnet werden. Im Foyer des Theaters konnte sich das Publikum anhand einer kleinen Ausstellung davon selbst überzeugen.

Ulrike Tanzer

1 Ein Foto des Rings findet sich auf der Homepage des Internationalen Nestroy-Zentrums Schwechat <http://www.nestroy.at> in der Dia-Schau „Nestroy-Ring für Peter Turrini“.

Aus den Begrüßungsworten von Prof. Dr. Heinrich Kraus

[...] Wieder einmal haben Sie sich in diesem ehrwürdigen Theater, das vor zwei Wochen seinen 181. Geburtstag erlebt hat, versammelt, um im Rahmen einer Feierstunde der Verleihung des Nestroy-Ringes der Stadt Bad Ischl – nunmehr schon der dritten – beizuwohnen. Es ist dies wohl eine geeignete Gelegenheit, nicht nur der Stadt Bad Ischl dafür namens der Internationalen Nestroy-Gesellschaft erneut zu danken, sondern auch nochmals in Erinnerung zu rufen, wie es dazu gekommen ist.

Die Stadt Wien hat seinerzeit durch ein Vierteljahrhundert an bedeutende Künstler, die sich um die Darstellung der Werke Nestroys besonders verdient gemacht haben, aber auch an schöpferische Persönlichkeiten, die gleichsam im Geiste dieses wohl bedeutendsten österreichischen Volksdramatikers wirkten, den Nestroy-Ring der Stadt Wien vergeben.

Als nun im Jahre der 200. Wiederkehr seines Geburtstages 2001 der Entschluss gefasst wurde, den großen Theaterpreis von Wien zu schaffen und diesen „Nestroy“ zu benennen, wurde zum großen Bedauern vieler auch entschieden, die Vergabe des Nestroy-Ringes – übrigens ebenso wie die bis dahin übliche Verleihung der Kainz-Medaille – einzustellen.

Unsere Gesellschaft hatte sich danach, leider vergebens, mehrere Jahre bemüht, die Tradition des Nestroy-Ringes doch wieder aufleben zu lassen, weil es eigentlich keine Auszeichnung mehr gab, die das spezifische Wirken für Johann Nestroy sichtbar bedanken konnte.

Die Bemühungen fanden übrigens nicht nur in Wien statt, sondern sein verehrter Urgroßneffe Univ.-Prof. Dr. Otmar Nestroy, den wir bei dieser Gelegenheit auch diesmal herzlich in unserer Mitte begrüßen können, bemühte sich vergeblich, einen Nestroy-Ring seitens der Stadt Graz anzuregen, jener Stadt, die in Nestroys Leben viel bedeutet hat und in der er ja 1862 auch in seinem Haus – das es ja immer noch gibt – gestorben ist.

Im Hinblick auf die Tatsache, dass in den letzten Lebensjahren auch Bad Ischl für Nestroy so überaus wichtig war, er hier eine Villa erworben hatte, auf der Bühne dieses Hauses in zwei seiner Stücke, *Mädl aus der Vorstadt* und *Die schlimmen Buben*, aufgetreten ist und hier viele glückliche Sommermonate verlebte, hat sich die Internationale Nestroy-Gesellschaft vor einigen Jahren erlaubt, dem damaligen Kulturstadtrat und heutigen Bürgermeister Hannes Heide den Vorschlag zu unterbreiten, die Tradition der Vergabe eines Nestroy-Ehrenringes in dieser gleichsam dritten österreichischen Nestroy-Stadt Bad Ischl wieder aufleben zu lassen. Zu unserer großen Freude haben der damalige Bürgermeister Haas und Hannes Heide dieser kulturpolitisch und theaterhistorisch bedeutsamen Möglichkeit spontan zugestimmt, und es kann nach Erwin Steinhauer und Karlheinz Hackl der Nestroy-Ring der Stadt Bad Ischl heute bereits zum dritten Mal verliehen werden.

Dass dies in diesem Haus, in dem Nestroy nicht nur auf der Bühne gestanden

ist, sondern auch an vielen Abenden in einer der Logen als interessierter Zuschauer Vorstellungen beiwohnte, stattfindet, bedeutet immer wieder einen Akzent von theaterhistorischer Emotion.

Es bedeutet aber auch eine Bestätigung der großen Hoffnung, dass die geplante Revitalisierung dieses ehrwürdigen Hauses gelingen wird und das Ischler Theater, das in der österreichischen Theatergeschichte so lange einen wichtigen Ehrenplatz eingenommen hat, wieder zu jenem Theaterjuwel wird, das es bis zu seiner mutwilligen Devastierung war.

Wenn diese Revitalisierung in der Tat gelingt, wird dieses Haus eine Ausstrahlung haben wie eine „kleine Josefstadt“, eine Josefstadt, die in ihrem eben generalsanierten Haus nur fünf Jahre älter ist als dieses Theater in Bad Ischl – wobei in der legendären Person von Josef Jarno, der an beiden Häusern lange Direktor war, künstlerisch so viele Berührungspunkte beider Häuser bestanden.

Meine Damen und Herren, die Jury – bestehend aus dem Vertreter Bad Ischls, der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und Prof. Dr. Nestroy – hat für diesmal einstimmig beschlossen, den Nestroy-Ring von Bad Ischl 2008 an den bedeutenden österreichischen Dramatiker und Dichter Peter Turrini zu vergeben. Seine schöpferische Gestaltungskraft erscheint mit vielen Akzenten vom Geist Johann Nestroys mitgeprägt zu sein und sein so überaus erfolgreiches Schauspiel *Mein Nestroy* hat schließlich noch diese letzte Bestätigung für die Richtigkeit dieser Entscheidung gebracht, obwohl es dieser wohl gar nicht mehr bedurft hätte.

Verehrte Festgäste, mit nochmaligem Dank an Bad Ischl, diese wunderschöne Stadt so konsequent und erfolgreich gleichsam zur dritten Nestroy-Stadt gemacht zu haben – das vor zwei Jahren vor diesem Theater enthüllte würdige Nestroy-Denkmal ist ja nur ein weiterer Beweis dafür –, mit allen guten Wünschen für all die weiteren kulturellen Vorhaben und mit aufrichtigem Dank an Peter Turrini für die eindrucksvolle Lesung, der wir soeben beiwohnen konnten, und mit den herzlichsten Glückwünschen für die hohe Ehrung, bitten wir nun Kammerschauspieler Prof. Otto Schenk um die Laudatio für unseren Ehrengast. [...]

Internationale Nestroy-Gespräche 2008 in Schwechat bei Wien

Die 34. Internationalen Nestroy-Gespräche (28. Juni bis 2. Juli 2008) auf Schloss Altkettenhof (Justiz-Bildungszentrum) widmeten sich dem Thema „Raimund und Nestroy: Korrespondenzen, theatrale Räume und Traditionen“ und standen unter dem Motto aus der Posse *Umsonst* (1857): „Viel lernen und nacher viel wissen, das ist keine Kunst“.

Eröffnet wurden die Gespräche mit Peter Grubers Inszenierung von *Umsonst* (36. Nestroy-Spiele 2008). Der nur behutsam bearbeitete und neu lokalisierte Text machte den sozialkritischen Hintergrund der im Theatermilieu

angesiedelten Posse jederzeit deutlich und aktuell (u. a. Situation der Schauspieler an der Armutsgrenze; fragwürdige Event-Unterhaltung). In der Rolle des Pitzl stand Nestroy 1862 in *Umsonst* zum letzten Mal „auf den Brettern [...], die die Welt bedeuten“ (I, 6).² Wie viel von Nestroy als Mensch und Künstler in dieser Rolle steckt, besonders vom alternden Schauspieler, wurde ebenso diskutiert wie die „Vanitas“-Tradition, deren Motiv-Komplex in der Posse Mathias Spohr (Zürich, CH) als „barock-moralistisch“ interpretierte sowie das Bilderdenken Nestroys und sein doppeltes Spiel mit ‚Sein‘ und ‚Schein‘ herausstellte.

Ein Schwerpunkt der Gespräche lag auf der Raumgestaltung in der Posse.³ Die Entdeckung und Beschreibung, ja „Inszenierung“ der „großen Stadt“, eines städtischen Bewusstseins, in der Literatur und auf dem Theater ist reich an Perspektiven. Die Publikation von „Wiener Lebensbildern“ in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein Indiz für das neue Sujet.⁴ Zu beachten ist auch die sich verändernde Relation zur „Vorstadt“ und zum „Umland“ (hier hat die Exkursion rund um Schwechat mit Wolfgang Häusler, Wien, neue Einblicke vermittelt). Für Richard Reichensperger wird bei Nestroy „das literarische Werk selbst in den Oppositionen der Stadtstruktur aufgebaut“, besonders bei der „Umkodierung“ französischer Vorlagen.⁵ Thomas Markwart (Berlin, D) zeigte am Beispiel von *Einen Jux will er sich machen* (1842) die Stadt als Bedingung für die Komödie und den spezifisch Nestroy'schen Witz, wobei der ‚wirkliche‘ Ort – wie schon in der Antike und bei Molière – als Handlungs- und Bezugsraum zum theatralen Fluchtort wird, im *Jux* in doppelter Bedeutung. Während Nestroy Wien in *Eine Wohnung ist zu vermieten* [...] (1837) gleichsam ‚wirklich‘ werden lässt,⁶ wird die Stadt mit ihrem Geschäftsgebaren und Wertehorizont im *Jux* in eine theatrale Abenteuerwelt transformiert. – Wie sich Bühnenraum und „Textraum“ zueinander verhalten, zeigte Cornelia Ortlieb (Berlin, D) an *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835). Text und ‚Kommentar‘ ermöglichen ein vielfältiges Zusammen-, Wechsel- und Gegenspiel, Interferen-

- 2 *Stücke* 35, 14 und 191, Erl. zu 14/25: Nestroy spielt auf die zur Redensart gewordene Verszeile aus Friedrich Schillers ‚An die Freunde‘ an: „Sehn wir doch das Große aller Zeiten / Auf den Brettern, die die Welt bedeuten, / Sinnlos still an uns vorübergehn.“
- 3 Zu den theoretischen Grundlagen vgl. Petra Meurer, *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe zu Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*, Münster 2006, S. 17–68.
- 4 Vgl. Kai Kauffmann, „Es ist nur ein Wien!“ *Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik*, Wien, Köln, Weimar 1994.
- 5 Richard Reichensperger, ‚Zur Wiener Stadtsemiotik von Adalbert Stifter bis H. C. Artmann‘, in: *Literatur als Text der Kultur*, hg. von Moritz Csáky u. Richard Reichensperger, Wien 1999, S. 159–185, hier S. 162 und 169–176; ders., ‚Johann Nestroy und die französische Moderne 1830–1860‘, in: *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Paradigma: Österreich*, hg. von Moritz Csáky und Klaus Zeyringer, Innsbruck, Wien, München 2000, S. 113–134.
- 6 Vgl. W. Edgar Yates, ‚Zur Wirklichkeitsbezogenheit der Satire in Nestroys Posse *Eine Wohnung ist zu vermieten*‘, *Maske und Kothurn* 27 (1981), S. 147–154.

zen, Simultanes, Kongruenz und Kontrast. Zugleich erhalte die räumliche (An-)Ordnung Verweischarakter: Oben sei das Wahre, Gute und Schöne angesiedelt, unten deren Gegensatz, Rechts spiele das ‚Richtige‘, links das ‚Falsche‘, was zu überprüfen wäre.⁷ – Wendelin Schmidt-Dengler (Wien, A) nahm mit seinem Vortrag „Die Tiefe ist vorne“ die „Vordergründigkeit“ der Bühnenbildbeschreibungen Nestroys zum Anlass, die „Hintergründigkeit“ der Texte zu untersuchen. Im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Dramatikern (u. a. Kleist, Hebbel, Grillparzer), die das Geschehen in den Hintergrund der Bühne verlagern, lasse Nestroy seine Figuren eher im Vordergrund agieren.⁸ Bei ihm werde der Hintergrund gleichsam abgeschlossen und „entdämonisiert“. Bei Raimund gäbe es häufiger einen Gang in die ‚freie Natur‘, während Nestroy die Natur „amputiere“. Das Volkstheater unterscheide sich vom ‚hohen Theater‘ als ein Theater des Vordergrunds an der Rampe. – Marion Linhardt (Bayreuth, D) und Arnold Klaffenböck (Strobl, A) näherten sich dem Thema von Prosatexten aus (u. a. Stifter, Stelzhamer, Alexis), die ‚Bilder‘ und Raumqualitäten vermitteln,⁹ die „Innere Stadt“ als zugleich materiell und symbolisch erscheinen lassen, und verglichen die künstlerische Benutzung des Raumrepertoires in Wien und London. Dabei wurden auch Oppositionen sichtbar, z.B. der „heitere Herrenhof“ Wien als Gegenbild zum „finsternen London“, ferner die Auflösung des urbanen Raumes, die Darstellung der Übergangszonen sowie die Verflüchtigung der realen Topographie in idealen Erinnerungsbildern („Alt-Wien“). Neue szenographische Techniken befördern die Entwicklung und dienen der Akzentuierung des sozialkritischen Potentials – nicht nur des Stadt–Land-Gegensatzes.¹⁰ Weitere Vergleiche mit den Theatermetropolen Paris und Berlin sind wünschenswert. – Otmar Nestroy (Graz, A) bot eine definitorische Konkretisierung und Systematisierung des Landschaftsbegriffes aus geographischer Sicht, die für eine Erfassung und Beschreibung des ästhetischen Raumes und dessen emotionale (und ideologische) Bewertung fruchtbar gemacht werden kann. Dabei spielt auch die Symbolisierung und Psychologisierung von ‚Landschaft‘ eine besondere Rolle, vor allem in Raimunds Naturdarstellung, z. B. in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828). Franz Schüppen (Herne, D) stellte das Märchendrama in den Kontext von Weimarer Klassik und Spätromantik und sah die Natur sowohl als Bedrohung wie als Korrektiv und Streben nach Wahrheit; der „pensionierte“ Menschenfeind mache eine Wendung zum

7 Vgl. Urs Helmsdorfer, ‚Rechts und links auf der Bühne‘, *Nestroyana* 20 (2000), S. 5–22.

8 Vgl. auch Juliane Vogel, ‚Der Schein des Steins. Imaginäre Architektur auf der Bühne des 19. Jahrhunderts‘, in: *Bauformen der Imagination. Ausschnitte einer Kulturgeschichte der architektonischen Phantasie*, hg. von Karin Harrasser u. Roland Innerhofer, Wien 2007, S. 31–47.

9 Vgl. Kauffmann (Anm. 4) und Arnold Klaffenböck (Hg.), *Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war*, Wien 2005.

10 Vgl. auch Wendelin Schmidt-Dengler, ‚Das Kontrastschema Stadt–Land in der Alt-Wiener Volkskomödie‘, in: Jürgen Hein (Hg.), *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Düsseldorf 1973, S. 57–68.

„Natürlichen“, auch von der äußeren zur inneren Natur, worin der biedermeierliche Zug Raimunds gesehen werden könne.

Eine weitere Gesprächsrunde widmete sich den hanswurstischen Ursprüngen des Wiener Volkstheaters. Matthias Johannes Pernerstorfer (Wien, A) berichtete über die am Don Juan Archiv Wien in Arbeit befindliche Neuedition der Sammlung „Teutsche Arien, Welche auf dem Kayserlich-privilegirt-Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirten Comoedien [...] gesungen worden“ (1736–1760). – Eszter Kocsis (Budapest, H) verglich Funktion und Eigenschaften der Lustigen Figur bei Stranitzky und Joachim Perinet im Kontext von Theaterreform und publikumbezogenem Spiel.¹¹ – Beatrix Müller-Kampel (Graz, A) machte auf der Grundlage eines Korpus von hundert Kasperl-Figuren des 19. Jahrhunderts Vorschläge, die theatrale Figur mit Bourdieu und Elias im sozialen Kontext zu verstehen, wobei auch der Blick sowohl auf ihre Domestizierung und Pädagogisierung im Kindertheater als auf ihre Transnationalität geworfen wurde, ebenso auf die Re-Kanonisierung und Re-Literarisierung (z. B. bei Franz von Pocci).¹² – Welche Rolle dem Theater zwischen Unterhaltungs- und Erziehungsauftrag in einer sich stetig verbürgerlichenden Welt zukommt, wie sich die österreichische Aufklärung gegen das hanswurstische und für das Illusionstheater entschied, diskutierte Matthias Mansky (Wien, A) am Beispiel des Staatsmanns und Dramatikers Tobias Philipp von Gebler (1726–1786), der einen Vorschlag zur Verbesserung der „gesitteten“ Schaubühne gemacht hat und von dessen 13 Stücken *Der Minister* näher betrachtet wurde. Möglicherweise hat Gebler mit seiner gemäßigten Position und dem Einfluss auf Karl von Marinelli die Wiederkehr der Komik auf dem Volkstheater befördert.

Der Frage nach dem Fortleben des „anderen Theaters“ (Rudolf Münz), auch des Artistischen und Clownesken in der Moderne ging eine andere Sektion nach: Ist es einerseits in der Literaturkomödie, andererseits im „antibürgerlichen Lachtheater“ aufgegangen?¹³ Gibt es Neubelebungen? Etwa im Grotesktheater Oskar Kokoschkas, wie Marina Gorbatenko (St. Petersburg, RUS) nachwies, der auch Bühnenbilder zu Raimund gemacht hat,¹⁴ oder in *Der Schwierige* (1921) Hugo von Hofmannsthals, den Maximilian Aue (Emory, USA) unter der Perspektive der Komik der „Absichtslosigkeit“ (Clown Furlani) betrachtete, und bei Franzobel? Bettina Rabelhofer (Graz, A) sah in Franzobels *Wir wollen*

11 Vgl. Eva M. Ernst, *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*, Münster, Hamburg, London 2003 [Diss. Köln].

12 Vgl. Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2003.

13 Vgl. Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, 4. aktualisierte u. erweiterte. Aufl., Heidelberg 2007.

14 Oskar Kokoschka, *Theaterentwürfe zu Ferdinand Raimund (1790–1836)*, Graphische Sammlung Albertina, 344. Ausstellung, Wien 1990.

den *Messias jetzt oder Die beschleunigte Familie* (2005) eine grotesk-skurriale Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart, allerdings ohne befreiendes Lachen; das Lachen werde desavouiert und markiere das Scheitern der Kommunikation. Ein Vergleich mit Werner Schwabs Dramen liegt nahe. Volker Klotz hat in diesem Zusammenhang gemeint, in den „bissigen Nach-Possen“ der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts stelle sich statt „wohlgemutes Lachen“ nun „bösaertiger Bronchialkatarrh“ ein.¹⁵

Weiter ging es um Frauen im Theaterleben des 19. Jahrhunderts. – W. Edgar Yates (Exeter, GB) lenkte den Blick auf Margaretha Carl (1788–1861), „die talentvolle Gattin des Directors“ Carl Carl,¹⁶ skizzierte anhand von bislang unveröffentlichtem Material ihre Rolle als unterstützende Kraft im Theater an der Wien und ihre Bearbeitungen zumeist französischer Dramen.¹⁷ Am Beispiel von *Herr und Diener* (1839) nach Victor Hugo zeigte er ihre Popularisierung des hohen Dramas für das Vorstadttheater. – Karin S. Wozonig (Hamburg, D) zeigte, dass Betty Paolis (1814–1894) Feuilletons eine für die Zeit ungewöhnliche weibliche Sicht auf den Zusammenhang von Bühnen- und Geschlechterrollen und die bürgerliche Normalisierung der Schauspielerinnen-Existenz eröffnen und – vor allem durch erotisierende Charakteristiken – zu Irritationen beim Publikum führten. – Ulrike Tanzer (Salzburg, A) gab ein Porträt der Dramatikerin Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916), die in der dramatischen Novelle *Ohne Liebe* (1888) den Typus einer unabhängigen intellektuellen Frau formte und auch auf dem Theater Fuß fassen wollte. Ihr dramatisches Œuvre umfasst historische Tragödien, Künstlerdramen, Gesellschaftsstücke und Komödien; von den 26 Dramen wurde die Hälfte zu Lebzeiten gespielt, acht gedruckt. Früh durch das Theater geprägt, ließ sie die Faszination für die Bühne nie los.

Raimund und Nestroy als Briefschreiber standen im Zentrum der Beiträge von Roman Lach (Berlin, D), Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck, A) und Fred Walla (Newcastle, AUS). – Lach fragte nach der „Briefpoetik“ in Raimunds Liebesbriefen, die von einem eher rhetorisch-schwerfälligen Stil getragen sind, mit gehobenem Theaterton und Hang zum Deklamatorischen. In der Konstruktion allegorischer Gebilde zeige sich die Affinität zum Theatralischen; Raimund inszeniert auch sein biographisches Ich.¹⁸ – Von ästhetischer Qualität könne bei Nestroys Briefen keine Rede sein, meinte Scheichl, bis auf die „Offenen Briefe“ seien sie durchwegs konventionell und als Dokumente für biographische Annäherungen kaum aussagefähig. Zu ähnlichen Ergebnissen kam Walla bei der Analyse ausgewählter Geschäftsbriefe Raimunds und Nestroys. Die unter-

15 Klotz (Anm. 13), S. 356, zu Schwab S. 179–191.

16 Vgl. *Theaterzeitung*, 11. September 1838, zit. nach *Nestroyana* 28 (2008), S. 39.

17 Vgl. auch Carola Hilmes, ‚Carl Carls „bessere Hälfte“. Ein Arbeitsbericht‘, *Nestroyana* 28 (2008), S. 28–41.

18 Vgl. auch Günter Holtz, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Frankfurt/M., Berlin, Bern etc. 2002, bes. S. 50–81.

schiedlichen privaten und öffentlichen Schreibstile sind weiter zu untersuchen. Der Blick auf Briefe anderer Theaterleute,¹⁹ auf zeitgenössische „Briefsteller“²⁰ und auf die Funktion von Briefen und die Rolle der (Brief-)Schreiber in Nestroys Possen dürfte weitere interessante Einblicke bieten.²¹

Wie auch bei früheren Gesprächen wurden Fragen der Rezeption behandelt: Friedrich Torbergs Nestroy-Bild untersuchte Matthias Schleifer (Bamberg, D), Marc Lacheny (Valenciennes, F) skizzierte Phasen der Nestroy-Aneignung auf französischen Bühnen und im Kulturaustausch vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute. – Einen Höhepunkt schließlich bildete zweifellos die Lesung Herbert Rosendorfers aus eigenen Werken in Nestroys satirischem und parodistischem Geist.

Jürgen Hein

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern April bis Oktober 2008

Einen Jux will er sich machen (Volkstheater)

Häuptling Abendwind (Ateliertheater)

Höllenangst (Burgtheater)

Tannhäuser (Volksoper)

Unverhofft (Theater in der Josefstadt)

Zeitvertreib (Ateliertheater)

19 Zum Beispiel: *Briefe von und an Friedrich Kaiser (1814–1874)*, mitgeteilt, eingeleitet und kommentiert von Jeanne Benay. Bern, Frankfurt/M., New York, Paris 1989; „*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.

20 Zum Beispiel: *Universal-Briefsteller oder Musterbuch zur Abfassung aller im Geschäfts- und gemeinen Leben, sowie in freundschaftlichen Verhältnissen vorkommenden Aufsätze. Ein Hand- und Hilfsbuch für Personen jeden Standes [...]* von Otto Friedrich Rammler, Leipzig 1841 (9. ganz umgearbeitete, stark vermehrte Auflage).

21 Vgl. Volker Klotz, *Bühnen-Briefe. Kritiken und Essays zum Theater. Davor eine Abhandlung über Briefszenen in Schauspiel und Oper*, Frankfurt a. M. 1972.

Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe

*Nachträge I*Zu *Der gefühlvolle Kerckermeister*

141/7 v. u. [266 zu 19/9]:

statt: ‚visitiert‘

lies: ‚besichtigt‘

Nachträge II

Vorspann

S. VI/10 statt: *Erzberge*lies: *Erzgebirge*Zu *Zwölf Mädchen in Uniform*43/9 v. u. statt: *Licht*lies: *Leicht*Zu *Ein gebildeter Hausknecht*

170/25 statt: seine

lies: Seine

171/4 statt: Bring er seine

lies: Bring Er Seine

Zum Kap. TEXTE (MONOLOGE, LIEDER, COUPLETSTROPHEN) ZU STÜCKEN ANDERER DRAMATIKER

250/11 v. u. statt: *Erzberge*lies: *Erzgebirge*

260/14 statt: dürft‘

lies: durft‘

260/15 statt: hinzuführen

lies: heimzuführen

260, Anm. 41 *Elviren*:richtig: Anspielung auf Müllners *Die Schuld*, III, 3 („Einen Finger durft‘ ich rühren, / Um – Elviren heimzuführen“).

Zum Kap. „IDEEN“, „NOTIZEN“, REFRAINS UND ENTWÜRFE ZU LIEDERN

345/17 v. u. statt: Fredrich

lies: Friedrich

353, Anm. 1 ergänze: Vgl. *Nachträge I*, 289.

Zum Kap. TEXTE ZU ANTON ZAMPIS' KARIKATUREN

400/1 v. u. [zu 381/2]

- statt: ‚altes Weib‘
 lies: ‚altes Weib‘; Maria Hornung (*Wörterbuch der Wiener Mundart*, Wien 1998, S. 101) führt folgende weitere Bedeutungen auf, jedoch ohne Quellen- und Zeitangaben: ‚böhmische Köchin‘, ‚Schießgewehr‘.

Sämtliche Briefe

- 51/ 9 v. u. statt: Dieser Posse
 lies: Diese Posse
 85/4 v. u. statt: Großneffe Franz Josef I.
 lies: Neffe Franz Josef I.
 107/10 statt: Karl
 lies: Hecht
 Register, S. 405:
 Müller, Adolf 141 f. streichen
 Müller, Therese
 statt: 140
 lies: 140–142

*Stücke 11**Zu Affe und Bräutigam*

- 332/12 v. u. statt: mächlets
 lies: müchtlets

P. H., W. E. Y.

Anschriften der Autoren und Autorinnen des 28. Jahrgangs

- Dr. Gabriele BERGINZ-PLANK, Dramaturgie, Salzburger Landestheater, Schwarzsstraße 22, A-5020 Salzburg, E-Mail: dramaturgie@salzburger-landestheater.at
 Prof. Peter BRANSCOMBE, 32 North St., GB-St Andrews KY16 9AQ. E-Mail: pjb7@st-andrews.ac.uk
- Dr. Simon BUNKE, Institut für Deutsche Philologie, LMU München, Schellingstr. 3, D-80799 München. E-Mail: sbunke@web.de
- Dr. Gilbert J. CARR, Department of Germanic Studies, Trinity College Dublin, IRL-Dublin 2. E-Mail: gcarr@tcd.ie
- Mag. Gertrude GERWIG, Leidesdorfgasse 15/I/11, A-1190 Wien. E-Mail: gertrude@gerwig.com
- Dr. Peter HAIDA, Am Berler Kamp 120, D-48167 Münster. E-Mail: Haida@t-online.de
- Prof. Dr. Jürgen HEIN, Landgrafenstraße 99, D-50931 Köln. E-Mail: juergen.hein@nestroy.at
- Dr. Herbert HERZMANN, 338 Harold's Cross Rd; IRL-Dublin 6W. E-Mail: herbertherzmann@gmail.com
- Prof. Dr. Carola HILMES, Friedberger Landstraße 37, D-60316 Frankfurt a.M. E-Mail: c.hilmes@lingua.uni-frankfurt.de
- Prof. Dr. Horst JARKA, 625 Evans Ave., Missoula, MT. 59801, USA. E-Mail: silvesta@micro-mania.net
- Prof. Dr. Heinrich KRAUS, Gölsdorfsgasse 2/I/25, A-1010 Wien.
- Dr. Marc LACHENY, 90, cours de Vincennes, F-75012 Paris. E-Mail: marclacheny@wanadoo.fr
- PD Dr. Marion LINHARDT, Opernstraße 5, D-95444 Bayreuth. E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de
- Dr. Walter OBERMAIER, Gassergasse 39/23, A-1050 Wien. E-Mail: walter.obermaier@gmx.at
- Univ.-Prof. Dr. Oskar PAUSCH, Lainzer Str. 132B, A-1130 Wien. E-Mail: opau@aon.at
- David PERNKOPF, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: dpernkopf@gmx.at
- Gottfried RIEDL, Sommergasse 9, A-2191 Schrick. E-Mail: g.riedl@gmx.net
- Andreas SCHMITZ, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: andreas.schmitz@sbg.ac.at
- Markus SCHÜSSLER, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: Prog-Master@web.de
- Henrik SJÖGREN, Wiboms väg 6, S-171 60 Solna
- Prof. Dr. Martin STERN, Angensteinerstrasse 29, CH-4052 Basel. E-Mail: martin.stern@unibas.ch
- Univ.-Prof. Dr. Ulrike TANZER, Universität Salzburg, FB Germanistik, Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: ulrike.tanzer@sbg.ac.at
- Otto TAUSIG, Felix-Mottl-Str. 34, A-1190 Wien
- Dr. Rainer THEOBALD, Oppenheimer Weg 6A, D-13465 Berlin. E-Mail: Dr.Rainer.Theobald@web.de
- Dr. Barbara TUMFART, Österreichische Akademie der Wissenschaften, AAC – Austrian Academy Corpus, Sonnenfelsgasse 19/8, A-1010 Wien. E-Mail: Barbara.Tumfart@oeaw.ac.at
- Dr. Renate WAGNER-WESEMANN, Speisinger Straße 64, 1130 Wien. E-Mail: wesewag@vienna.at
- Prof. W. Edgar YATES, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL. E-Mail: w.e.yates@cliftonhill.co.uk

INTERNATIONALE NESTROY-GESSELLSCHAFT

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

Call for Papers

35. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2009

*27. Juni bis 1. Juli 2009 in Schwechat bei Wien
 (Justiz-Bildungszentrum, Schloß Altkettenhof)*

Hiermit ergeht freundliche Einladung zur Mitwirkung an den 35. Internationalen Nestroy-Gesprächen. – Vorträge zu folgenden Rahmenthemen sind erwünscht:

Raimund und Nestroy im Theater- und Kulturtransfer (Übersetzungen; Wien–Berlin-Diskurs u. a.)
 Emotionen im (Volks-)Theater des Biedermeier und Vormärz
 Körper und Kostüme
 Musikalisches im Wiener (Volks-)Theater (Funktion und Inszenierung der Quodlibets u. a.)

Interdisziplinäre Beiträge und solche für die Sektion „Funde und Berichte“ sind ebenso willkommen wie andere Vorschläge und alternative Darbietungsformen.

Am Beginn der Gespräche wird der Besuch der Premiere der 37. Nestroy-Spiele Schwechat stehen. Ferner sind eine Exkursion und eine Autorenlesung von Gert Jonke geplant.

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

Vorschläge für die Programmgestaltung sind bis zum **15. November 2008** an die oben angegebene Adresse zu richten. – Bei Angeboten für Referate (die Redezeit soll 30 Minuten nicht überschreiten!) wird um ein Exposé im Umfang von etwa einer Seite gebeten.

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

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

Um Weitergabe der Information an Interessierte wird freundlichst gebeten!

