

NESTROYANA

29. Jahrgang 2009 – Heft 1/2

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); Herbert Föttinger,
Wolfgang Greisenegger, Peter Gruber, Hannes Heide, Johann Hüttner,
Arnold Klaffenböck, Ernst Wolfram Marboe, Robert Meyer, Walter Obermaier,
Oskar Pausch, Karl Schuster, Ulrike Tanzer, Thomas Trabitsch.

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

Die Schriftleitung dankt Dr. Marion Linhardt für die Mitarbeit beim Lektorat herzlich.

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

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

Siglen

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

29. Jahrgang 2009 – Heft 1/2

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

Rechte der Beiträge bei den Autoren

ISSN 1027-3921

Erschienen 2009 bei Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. – www.verlag-lehner.at
1160 Wien, Redtenbachergasse 76/7, E-Mail: verlagsbuero.lehner@gmx.at

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Austria

INHALT

Herbert Rosendorfer: Zur Lesung bei den 34. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2008 – „Nestroyade“: Posse mit Gesang: Der Gestrandete Holländer oder An dem Fjord, da gibt's kein' Sünd' . . .	5
Matthias Mansky: Tobias Philipp von Gebler: Ein Staatsmann als Dramatiker	8
Matthias Johannes Pernerstorfer: Karl von Marinellis Spaziergang in den Prater	23
Oskar Pausch: Adolf Müller (sen.) über eine schwierige Produktion von Mozarts <i>Don Juan</i> im Jahre 1836	33
Marion Linhardt: Visualisierungen. Die szenographische Praxis in den europäischen Theaterzentren des frühen 19. Jahrhunderts	48
Karin S. Wozonig: Betty Paoli und die schönen Frauen	72
Jürgen Hein: Gustaf Gründgens' Inszenierung des <i>Alpenkönigs</i> in Düsseldorf (1952)	82
Marc Lacheny: Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute . .	87
Otmar Nestroy: Zum Landschaftsbegriff und „Raumerlebnis“ aus geographischer Sicht, oder: Was ist alles Landschaft?	99
Buchbesprechungen	
<i>Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft</i> , Band 108/109/110 (2004/2005/2006) (Walter Obermaier)	106
Till Gerrit Waidelich: „ <i>Torupson</i> “ und <i>Franz von Schober. Leben und Wirken des von Frauen, Freunden und Biographen umworbenen Schubert- und Schwind-Freundes</i> . In: <i>Schubert : Perspektiven</i> 6 (2006), Heft 1–2 (Sonderheft) (Thomas Steiert)	111
David Axmann: <i>Friedrich Torberg. Die Biographie</i> (Matthias Schleifer) . .	113
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2008 – April 2009	117
In memoriam Wendelin Schmidt-Dengler (Ulrike Tanzer, W. Edgar Yates)	118
In memoriam Peter Branscombe (W. Edgar Yates)	120
In memoriam Otto G. Schindler (Johann Hüttner)	123
Bericht	
Johann-Nestroy-Ehrenmedaille für Kammerschauspieler Prof. Heinrich Schweiger (Ulrike Tanzer)	125
Programm 35. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2009	126

1. Kapitel. — Der Plan.

[illegible]

Aaschenbrödel, fñüel. Grubal, neue Gopfgnuckhaber,
Montefiascone, Gn. Colz, neue Gruben i. d. Gopffstuch,
Prinz Ramiro „ Jegen, neu. wärmb. Anwartsungss,
Alidor, „ stoll, neue Gruben i. d. Gopffstuch,
Teebe, fñüel. Alilwa, neue Gruben u. d. Mine,
Corinde, „ Einla, „ „ „ „
Dandini, Gn. Kopsenoz, „ „ „ „
Eis auf fñüel. Grubal vom alten brandt zu dem pffferne Andienung

Herbert Rosendorfer

Zur Lesung bei den 34. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2008

Die Frechheit, bei einer Zusammenkunft nicht nur der Crème der Nestroy-Kenner, sondern auch in Gegenwart eines leibhaftigen Urgroßneffen Nestroys eine aus der eigenen Feder entsprungene „Nestroyade“ vorzutragen, nämlich meine – soweit habe ich mich sogar verstiegen, sie so zu nennen: „Posse mit Gesang: Der Gestrandete Holländer oder An dem Fjord, da gibt's kein' Sünd“ –, ist höchstens damit zu entschuldigen, dass ich nicht auch noch gesungen habe.

Nicht zur Entschuldigung, aber wenigstens zur Erklärung der Frechheit mag mein Bekenntnis dienen, daß ich seit früher Jugend zu denen gehöre, die vom Kometenschweif des weltallischen Genies Nestroy willenlos-bewundernd nachgesogen werden. Da ich zudem unter zwanghaftem Nachahmungstrieb leide, der mich zeit meines Lebens nicht ruhen hat lassen, alle mögliche Literatur nachzuahmen, machte ich auch an den Toren der inzwischen sekundär-literarisch und germanistisch voll armierten Hochburg Nestroy nicht halt. Ich drang ein, hoffend, am großen Brunnen noch ein paar übergelaufene Tropfen zu erhaschen. So entstand diese Nestroyade, die gleichzeitig eine Wagner-Parodie ist, auch darin dem, wenngleich unerreichten Stern Nestroys folgend. Daß eine Parodie immer auch gleichzeitig Elementarspuren von Bewunderung enthält, weiß man.

Nestroy hat zwar eine Tannhäuser- und eine Lohengrin-Parodie verfaßt, aber keine Holländer-solche. Ich versteige mich nicht zur Ansicht, mit meiner „Nestroyade“ eine schmerzliche Lücke geschlossen zu haben, aber ich sonne mich in dem wohligen Gedanken, daß der Große, hat er vielleicht aus der Ersten Gasse der Ewigen Kulissen dort oben zugeschaut, bei der einen oder anderen Stelle gelacht hätte – und danach zu seinem Schreibtisch gegangen wäre, um hinzuschreiben, wie man es richtig macht.

Herbert Rosendorfer

HOLLÄNDER. Das Leben ist schwer
auf dem Weltenmeer.
Da fahr' ich herum,
fahr' grad und fahr' krumm,
fahr überall, überall, überall hin,
bin ein g'schlagener Mann,
denn ich komm' nirgendwo an,
weil ich der Fliegende Holländer bin.

Seit siebenhundert Jahr'
 oder achthundert gar,
 ich segle und umschiffe
 die spitzigsten Riffe,
 fahr überall, überall, überall etc ...

Der Fluch hätt' ein End,
 wenn ein treu' Weib ich fänd,
 das sich wollt' mir verbinden,
 doch wo solches finden?
 fahr überall, überall etc ...
 Ob hier in Norwegen
 erwachst mir der Segen?

Es hilft kein Sinnieren,
 ich muß's halt probieren,
 ich fürcht nur, ich fürcht nur,
 s'hat wieder kein' Sinn,
 bin ein g'schlagener Mann,
 komm' bei keiner recht an,
 weil ich der Fliegende Holländer bin.

Holländer bin ich schon noch. Van der Decken ist mein Name. Aber vom Fliegenden solchen kann eigentlich keine Rede mehr sein. (*Er setzt sich.*) Man wird ja wohl gestatten. (*Er zieht die Holzschuhe aus.*) Bin Kapitän. Holländer. Früher: Fliegender Holländer. Auch „Ahasver des Meeres“ genannt. Schuld ist der Genever. Waren die Herrschaften hier jemals auf einem Schiff? Ja, wahrscheinlich der eine oder andere, aber Schiff ist nicht Schiff. Das sind oft Unterschiede wie zwischen einem Pinscher und einem Bernhardiner. Meins war eher ein Pinscher, vergleichsweise. Und ich wollte halt trotzdem ums Kap Horn. Kennen Sie das Kap Horn? Wahrscheinlich nicht, und Sie haben nichts versäumt, sage ich Ihnen. So ungefähr ein Matterhorn aber meerumspült. Was sage ich: meerumtost. Die Gegend muß die Mutter Natur hervorgebracht haben, wie sie Migräne gehabt hat. Eine Hölle, der das Heizöl ausgegangen ist. Ein „Musikantenstadl“ mit Karl Moik ist die reinste Erholung gegen sowas. Aber ich, ich Trottel von einem Kapitän eines soi-disant maritimen Pinschers, sprich klapprigen Schaluppe oder Seelenverkäufer, „Glücks-Stern“ hat sie geheißt, von wegen. Ich Idiot habe den Ehrgeiz gehabt, auch ums Kap Horn fahren zu wollen. (*Verächtlich, nimmt Kautabak, spuckt aus.*) „Glücks-Stern“. Gezogen hat's an Bord ... Es zieht ja an und für sich naturgemäß auf jedem Schiff, aber die Wanten der „Glücks-Stern“ waren schon so zerfleddert, daß es sogar dort gezogen hat, wo es auf einem normalen Schiff nicht zieht. Und das am Kap Horn. War nur mit

Genever auszuhalten. Zum Glück hatten wir genug Genever an Bord. Kennen Sie Genever? Das ist eine Art alpenländischer Obstler, nur flachländisch. Sozusagen der alkoholische Seitenverwandte der Gemeinen Gulaschsuppe. Oder anders ausgedrückt: das kulinarische „Kufstein-Lied“. Aber man gewöhnt sich daran, vor allem, wenn man nichts anderes hat. Wir hatten genug davon an Bord gehabt. Das heißt, wir haben eigentlich *nur* Genever an Bord gehabt, weil wir solchen von Amsterdam nach Valparaiso verschiffen sollten. Sie wollten dort die Indianer damit ausrotten. Ist ihnen dann auch ohne Genever gelungen, weil wir, also wir von der „Glücks-Stern“ nie dort angekommen sind. Und wenn wir angekommen wären, hätte es auch nichts geholfen, weil wir ja vorher, um der Zugluft zu widerstehen, die komplette Ladung aussaufen mußten. Waren naturgemäß blau wie die Veilchen. (*Spuckt Kautabak aus.*) Ja, und dann, ich weiß nicht, was daran so entsetzlich ist, hab' ich halt einmal hinausgebrüllt in den Sturm: „Höllteufel! Und ich segle ums Kap Horn, und wenn ich bis zum Jüngsten Tag segeln muß!“ Da ist eine Stimme aus den Wolken sozusagen hervorgebrochen und hat – nein, hat nicht das „Kufstein-Lied“ gesungen, aber es war auch ohnedies grausig genug: „Kannst du haben, Herr Kapitän Van der Decken!“ Ich war, sage ich Ihnen, auf den Schlag stocknüchtern. „Wie, bitte?“ „Du segelst, bis dich ein treues Weib erlöst.“

Ja. Und seitdem segle ich. Leider hat derjenige – ich weiß nicht, woher die Stimme gekommen ist – (*Er deutet fragend nach oben und nach unten.*) hat derjenige vergessen, auch der Schaluppe ewige Seetüchtigkeit und auch meiner Mannschaft das ewige Leben anzufluchen, die also im Lauf der Jahre das wäßrige Zeitliche gesegnet hat. Alle siebzig Jahre darf ich an Land, um das treue Weib zu suchen. Ab und zu habe ich fast eine gefunden, aber die meisten haben sich am Kautabak gestört. Soll ich meine einzige Freude opfern? (*Er spuckt aus.*) Also keine Erlösung. Aber wenigstens konnte ich mein Schiff bei den Gelegenheiten manchmal überholen lassen. Trotzdem ist es eines Tages abgesoffen. Das war in Indonesien. Ich hatte nämlich gedacht, den Weibern dort graust es vor nichts. Auch keine gefunden. „Glücks-Stern“ ade. Fliegender Holländer ahoi. Zum Glück habe ich meine Holzschuhe gerettet. Mit denen segle ich jetzt und mit meinem Schnupftuch. (*Er demonstriert es: hält das Schnupftuch wie ein Segel in den Wind.*) Ist das ein Leben? Es ist kein Leben. Aber die Frist ist wieder einmal um. Unten am Hafen haben sie mich heraufgeschickt. (*Er nimmt einen Zettel.*) Daland & Co. Desinfektionen und Ungezieferbeseitigung. Kabeljaugasse 4. Der Chef soll eine sensationelle Tochter haben. (*Steckt den Zettel ein.*) Ich glaube, da kommt wer.¹

1 Couplet und Monolog aus: Herbert Rosendorfer, *Der ewige Wagner – Der gestrandete Holländer. Zwei Wagner-Parodien*, Bamberg 2001, S. 56–61.

Tobias Philipp von Gebler: Ein Staatsmann als Dramatiker

In seiner von der Forschung wenig beachteten kurzen autobiographischen Schrift, die Ignaz de Luca 1778 in seinem Werk *Das gelehrte Österreich* abdruckt, betont der wohl prominenteste österreichische Aufklärer Joseph von Sonnenfels seine Verdienste um eine regelmäßige Schaubühne in Wien, nicht ohne dabei einen wichtigen Protektor zu erwähnen:

Wien empfindet heute das Vergnügen einer gesitteten, regelmäßigen Schaubühne: das ist mein unverwesendes Siegeszeichen. Vielleicht aber würden meine Bemühungen folgos gewesen seyn; [...] Wien würde vielleicht noch itzt Hannswurste und Bernardone, und den ganzen Unsinn der extemporirten Stücke haben, wenn meine Vorstellungen nicht durch den Staatsrath Freyherrn von *Gebler* so kräftig wären unterstützt worden. [...] Talente finden nirgends einen leichtern Zugang, als bey *Geblern*, er empfängt sie mit einer Leutseligkeit, die sie ermuntert; er hört sie, bemüht sich ihnen Vorschub zu geben. Ich kann mich selbst zu einem bestätigenden Beyspiele aufführen. [...] er war es, der mein Bestreben als Lehrer bey der *Monarchinn* geltend machte, [...] er war es endlich, welcher der bekannten Schrift: über die *Nothwendigkeit, das Extemporiren abzustellen* [sic] vor dem Throne Nachdruck gab, und mich zum Censor der Schaubühne zu der Zeit vorschlug, als die Wiederkehr Bernardons, dem Geschmack wenigstens des großen Haufens einen gefährlichen Rückfall drohte.¹

Während sich Wiener Theatergeschichten mit den einflussreichen Schriften Sonnenfels' auseinandersetzen, ist der Name Tobias Philipp von Gebler (1722?–1786)² weitestgehend in Vergessenheit geraten. Geblers politische Karriere veranschaulicht die Aufstiegsmöglichkeiten innerhalb des mariatheresiatisch-josephinischen Verwaltungsapparats.³ In der Grafschaft Reuß⁴ geboren,

1 [Ignaz de Luca], *Das gelehrte Österreich. Ein Versuch*, Wien 1777/78, S. 167–169.

2 Das korrekte Geburtsjahr ist innerhalb der Forschungsliteratur keineswegs eindeutig geklärt. Es finden sich die Jahresangaben 1720, 1723, 1724, 1726 und auch 1728. Hans Schläger ist in seiner Dissertation anhand des Eintrages im Totenbeschauptokollbuch der Stadt Wien auf das Geburtsdatum 2. November 1722 gekommen. Demzufolge müsste Gebler am 9. Oktober 1786 63-jährig verstorben sein (vgl. Hans Schläger, *Tobias Philipp Freiherr von Gebler. Sein Leben und Wirken in Österreich*, Diss., Wien 1971, S. 2 f.). Ein fehlerhafter Eintrag ist allerdings auch hier nicht eindeutig auszuschließen.

3 Zur Biographie Geblers vgl. Schläger (Anm. 2).

4 Auch der Geburtsort Geblers kann aus heutiger Sicht nicht eindeutig rekonstruiert

studiert der aus bürgerlichen Verhältnissen stammende Gebler in Jena, Göttingen und Halle Rechtswissenschaften. 1754 erhält er eine Stellung im österreichischen Staatsdienst und konvertiert von der protestantischen zur katholischen Konfession. Nach Tätigkeiten als Kommerzien- und Bergrat in der Verschleißdirektion und als Hofrat in der böhmisch-österreichischen Hofkanzlei wird er 1768 in den Staatsrat berufen, bevor er 1782 zum Vizekanzler der Hofkanzlei avanciert. Dem Ritterstands-Diplom (1763) folgen die Erhebung in den Freiherrnstand (1768) und die Verleihung des Komturkreuzes des Stephansordens (1783). In seinen vierzehn Jahren im Staatsrat, in denen er am umfangreichen Reformprogramm Maria Theresias und Josephs II. mitarbeitet, setzt er sich erfolgreich für die Besserstellung des Bauernstandes, die Abschaffung der Folter, weitgehende Beschränkungen der Todesstrafe, eine Straffreiheit der Apostasie und eine mildere Ahndung der Gotteslästerung ein. Auch an den Neuerungen im Unterrichtswesen ist Gebler maßgeblich beteiligt.⁵

Neben den politischen Tätigkeiten pflegt Gebler ab 1770 seine literarischen Ambitionen. Seine gesammelten *Theatralischen Werke* (1772/73)⁶ umfassen drei Bände, 1774 erscheint Geblers letztes Drama *Adelheid von Siegmar*, sein einziges Trauerspiel. Für sein heroisches Drama *Thamos, König in Egypten* hat neben Sattler auch der junge Mozart die Chöre vertont.⁷

Von den akademischen Schriften, die sich mit Gebler auseinandersetzen, ist vor allem die historische Dissertation Walter Schlägers zu nennen, der das Verdienst einer sehr detaillierten und quellenreichen Biographie zukommt.⁸ Demgegenüber werden die dramatischen Produkte nur marginal mit kürzeren Inhaltsangaben bedacht.

Geblers Stücke stehen im Kontext einer allmählichen Verbürgerlichung des Alltags und der Künste⁹ im Rahmen der mariatheresianischen bzw. josephini-

werden. Zeitgenössischen Angaben zufolge kommen sowohl Greiz als auch Zeulenroda in Frage. Da die Greizer Taufregister im Jahre 1802 verbrannt sind und in den Kirchbüchern von Zeulenroda zwischen 1719 und 1735 der Name Gebler nicht aufscheint, dürfte Greiz als Geburtsort am wahrscheinlichsten sein, eine absolute Sicherheit ist allerdings nicht gegeben. Vgl. Schläger (Anm. 2), S. 3 f.

5 Vgl. Schläger (Anm. 2), S. 76–157.

6 Tobias Philipp von Gebler, *Des Freiherrn von Gebler theatralische Werke*, 3 Bde., Prag, Dresden 1772/73.

7 Egon Komorzynski hat in seiner Arbeit zu Emanuel Schikaneder auf Affinitäten zur *Zauberflöte* nachdrücklich hingewiesen. Vgl. Egon Komorzynski, *Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*, 2. Auflage, Wien, Wiesbaden 1951, S. 179.

8 Vgl. Jakob Teuwin, *Tobias Philipp Freiherr von Gebler (Leben und Werke)*, Diss., Wien 1903; Elisabeth Hofmann, *Tobias Philipp Freiherr von Gebler*, Diss., Wien 1924; Helene Mascher, *Tobias Philipp Freiherr von Gebler*, Diss., München 1935; Schläger (Anm. 2).

9 Vgl. Leo Balet und E. Gerhard [recte Eberhard Rebling], *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, hg. und eingeleitet von Gert Mattenklott, 2. Aufl., Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1972; Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1989.

schen Reformen. Dieser vorzüglich von Gerhard Tanzer beschriebene gesellschaftliche Transformationsprozess zielt auf eine klarere Reglementierung der Lebensverhältnisse ab, in der besonders eine zeitliche Nivellierung dazu beitragen soll, den Staatsbürger zu disziplinieren und für ein Gemeinwohl nützlich zu machen.¹⁰ Die sinnvolle Nutzung der Zeit wird zu einem Hauptthema der ab den 1760er Jahren in Wien florierenden Moralischen Wochenschriften,¹¹ in denen man sich darum bemüht, der Leserschaft die positiven Folgen gemeinnützigen Arbeitseifers vor Augen zu halten. In Klemms *Die Welt* wird ein bildungshungriger, bürgerlicher Stand einer ignoranten Adelsschicht entgegengehalten, die sich auf ihren althergebrachten Vorrechten und Privilegien ausruhe, sich den verdienstvollen Aufsteigern allerdings nicht weiter verschließen könne:

Da sie sich oft der Vorurtheile nicht bedienten, die ihnen Geburt und Stand geben: so stünden Leute von niederm oder mittelmäßigen Stande auf, studirten, reiseten, und zwar mit Nutzen; sie ließen sich nicht das Geringste entwischen, was merkwürdig wäre, was ihre Kenntnisse erweitern könnte. Sie unternahmen Geschäfte, sie arbeiteten glücklich und mit Einsicht, man erhöbe sie, und derjenige Große, der sie vor einigen Jahren um alles in der Welt keines Wortes würde gewürdigt haben, mußte ihnen itzo auf die höflichste Art begegnen, oft mußte er ihnen nachstehen. Er ärgere sich, aber man sagte ihm, das sind Leute, die dem Staate wesentliche Dienste leisten.¹²

Durch einen von staatlicher Hand geförderten asketischen Lebensstil, ein neu propagiertes merkantilistisches Arbeitsethos, eine strengere Trennung von Arbeits- und Freizeit und eine Nivellierung des Festkreislaufes sollte eine erhöhte Kontrollierbarkeit des Vergnügens und der Freizeit gelingen.¹³ Bei den Literaten, die sich im Dienste eines aufgeklärten, absolutistischen Staates für eine Sitten- und Geschmacksverbesserung in allen Lebensbereichen stark machen, handelt es sich größtenteils um Mitglieder einer neu aufkommenden bürgerlichen bzw. kleinadeligen Beamtenschicht. Besonders literarische Genres mit gesellschaftlicher Breitenwirkung, wie Wochenschriften oder das Theater, werden für ihre Aufklärungsbestrebungen genutzt.¹⁴ Die österreichische Lite-

10 Vgl. Gerhard Tanzer, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert*, Wien, Köln, Weimar 1992.

11 Vgl. Wolfgang Martens, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften*, Weimar, Köln, Wien 1996.

12 [Christian Gottlob Klemm], *Die Welt, eine Wochenschrift*, 1. Jg., Bd. 1, Wien 1762, S. 119.

13 Vgl. Tanzer (Anm. 10), S. 277; Johann Sonnleitner, 'Liebe, Geld und Heiterkeit in Philipp Hafners Komödien', in: *Strukturwandel kultureller Praxis. Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Sicht des thesesianischen Zeitalters*, hg. von Franz M. Eybl, Wien 2002, S. 289–302, hier S. 290–295. Sonnleitner verweist auf interessante Affinitäten zu Max Webers *Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus*.

14 Ernst Wangermann zieht in diesem Zusammenhang einen Vergleich mit den heutigen

ratur orientiert sich zunehmend an der modernen Literatur des nördlichen Deutschland, auch wenn es, wie Roger Bauer betont, nie zu einer „Subordination oder baren Nachahmung“¹⁵ kommt, sondern man stets darauf bedacht ist, passende Modelle mit Berücksichtigung der lokalen Gegebenheiten für Wien zu adaptieren.

Dem Theater kommt innerhalb dieses intendierten Erziehungsprozesses eine Schlüsselrolle zu. Durch den öffentlichen Vortrag und die gesellschaftliche Reichweite wird ihm sogar die Möglichkeit zugeschrieben, Predigten zu ersetzen, wird die Schaubühne zur Kanzel umfunktioniert. Die Bestrebungen einer Theaterreform, die in Wien in der von Hilde Haider-Pregler analysierten journalistischen Theaterdebatte kulminieren,¹⁶ werden somit zu einer Diskussion um die Modernisierung der Gesellschaft, zu der auch die Bühne ihren Teil beizutragen hätte.¹⁷ Diese Anliegen an ein Bildungstheater setzen eine Disziplinierung auf und abseits der Bühne voraus, die von den Wiener Theaterreformatoren in der Folge vehement eingefordert wird. Um die theatralische Fiktion eines angestrebten Illusionstheaters zu wahren, wird zunehmend für eine andächtige Stille im Zuschauerraum plädiert. Zudem verfolgen Sonnenfels' dramentheoretische Passagen im *Mann ohne Vorurtheil* und in den *Briefen über die wienerische Schaubühne* eine gezielte Diffamierung der Posse bzw. Burleske und ihres lachhungerigen Publikums. Kunsttheoretische Überlegungen werden sozialpädagogischen Wirkungsabsichten untergeordnet. Die Spieltexte auf der Bühne sollen als „Lehrbeispiele für alle positiven und negativen Folgen von menschlichem Wohl- bzw. Fehlverhalten“¹⁸ fungieren. Besonders dem Lustspiel bzw. der Komödie kommt in ihrer positiven Finalisierung und der damit zusammenhängenden Möglichkeit, die Tugend der Protagonisten am Ende zu belohnen, eine zentrale Rolle zu. Auffallend ist in Sonnenfels' Abhandlungen der Einfluss Diderots, Beaumarchais' und der bürgerlichen Empfindsamkeit. So erweist sich das rührende Lustspiel als bevorzugte Gattung. Während innerhalb der (sächsischen) Typenkomödie der Bürger noch auf offener Bühne verlacht wurde, avanciert dieser nun zur uneingeschränkten Positivfigur.¹⁹ Die komische

Pressereferenten. Vgl. Ernst Wangermann, *Die Waffen der Publizität. Zum Funktionswandel der politischen Literatur unter Joseph II.*, Wien 2004, S. 12.

15 Roger Bauer, ‚Die österreichische Literatur des Josephinischen Zeitalters: Eine werdende Literatur auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen‘, in: *Das achtzehnte Jahrhundert als Epoche*, hg. von Bernhard Fabian und Wilhelm Schmidt-Biggemann, Nendeln 1978, S. 25–37, hier S. 30.

16 Vgl. Hilde Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien, München 1980.

17 Vgl. Sonnleitner, ‚Liebe, Geld und Heiterkeit in Philipp Hafners Komödien‘ (Anm. 13), S. 293 f.

18 Hilde Haider-Pregler, ‚Nachwort‘, in: Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, hg. von H. Haider-Pregler, Graz 1988, S. 349–428, hier S. 363.

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

Distanz wird durch einen Bühnenillusionismus aufgehoben, dem andächtigen Publikum sollen Möglichkeiten zur Identifikation angeboten werden. In den aufklärerischen, feineren Komödien okkupiert zunehmend eine bürgerliche und kleinadelige Schicht die Bühne, die nicht mehr karikiert werden will, sondern jene schönen Inbilder verkörpert, in denen sich das aufstiegswillige Bürgertum der Gelehrten und Beamten wieder zu erkennen vermag.²⁰ In dem von Franz von Heufeld und Christian Gottlob Klemm herausgegebenen *Theatrankalender* von 1772 verkünden die Verfasser freudig einen Geschmackswandel im Publikum, das nun „vorzüglich rührende Stücke“²¹ verlange, während es alles, was der „Farce nur von weitem sich nähert“,²² verwerfe.

Es sei an dieser Stelle erwähnt, dass dieser vermeintliche Sieg der Aufklärer über das extemporierte Theater und die daran anknüpfenden Possen seine Opfer in der Form von zahlreichen in den Bankrott getriebenen Theaterpächtern forderte. Das Ringen um ein reformiertes, deutschsprachiges Theater geht mit der kontinuierlichen Hoffnung auf Subventionen von Seiten des hohen Adels bzw. des Hofes einher. In dem im Juni 1775 dem Kaiser vorgelegten *Allerunterthänigsten Vorschlage zur Verbesserung der National-Schaubühne und des Theaters überhaupt*, dessen Verfasserschaft Oscar Teuber wohl zu Recht Gebler zuschreibt,²³ wird die Misere angesprochen, in der sich das Theaterwesen in Wien aufgrund der ständig wechselnden Pachtungen befinde. Die Unzufriedenheit des Publikums und die „Leere der Schauspielhäuser“²⁴ betonend, empfiehlt der Verfasser aufgrund der politischen Notwendigkeit einer gesitteten Nationalschaubühne, in der sich der von seinen täglichen Geschäften ermüdete Staatsbürger auf eine lehrreiche Art erholen könne, die Wiener Theater der Obhut des Monarchen: „Jeder Unterthan, der abwechselnd Freude und Vergnügen spenden darf, wird beim Muthe erhalten und erträgt Arbeit und Unfälle geduldig. Öffentliche Tanzplätze, Concerte, Spaziergänge, besonders gute Schauspiele sind die Mittel, das Volk aufgeräumt zu machen. Derjenige, der sich nun bestrebt, seine Mitbürger bei guter Laune zu erhalten, erleichtert dem Regenten die Regierungslast, denn es wird leichter sein, seine Unterthanen in dieser Gemüthsverfassung zu beherrschen, als wenn sie unzufrieden wären.“²⁵

Für eine politisch motivierte allgemeine Geschmacksverbesserung solle nun das Amt eines Vorstehers und öffentlichen Lehrers besetzt werden, für das kein

20 Vgl. Johann Sonnleitner, *Wiener Komödie 1750–1860* (unpubliziertes Skriptum zur Vorlesung im Sommersemester 2006), S. 64 f.

21 [Christian Gottlob Klemm und Franz von Heufeld], *Theatrankalender von Wien, für das Jahr 1772*, Wien 1772, S. 33.

22 Ebd., S. 32.

23 Vgl. Oscar Teuber, *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung* (= *Die Theater Wiens*, Bd. 2, 1. Halbband), Wien 1896, S. 196–198.

24 Ebd., S. 197.

25 Ebd.

geringerer als Lessing vorgeschlagen wird, der sowohl die Zensur übernehmen als auch durch Vorlesungen den Geschmack des Publikums schulen soll:

*Ein Lessing, der in seinen dramaturgischen Werken unsere witzigen Nachbarn gründlich zergliedert, ihre Schönheiten und Fehler aufgedeckt und selbst die besten Beiträge zur vaterländischen Bühne geliefert hat, ist der einzige, dem die Anordnung der Schauspiele anvertraut werden könnte. [...] Diesem Mann, der lediglich von den Befehlen des Hofes abhängen muss, kann erstlich die Censur der aufzuführenden Stücke ohne alle Besorgnis übertragen werden, da er für die Güte derselben sorgen und nichts den Sitten, dem Staate und der Religion Nachtheiliges vor die Augen des Publicums bringen wird. [...] Er, der nicht allein für die Anordnung, sondern auch für die Sittlichkeit der Bühne zu wachen hätte, soll nun jeden Freytag selbst das Theater betreten und abwechselnd über die besten dramatischen Werke der Alten und Neueren Vorlesungen halten, auch aus einem oder einigen in voriger Woche vorgestellten Stücke[n] das verwinkelte sittliche Gute oder Böse, desselben erste Anfänge, Wachsthum, Reife, Folgen und Ende bis zum Gefühle entwickeln. Man habe denn Acht auf die Schauspieler selbst und auf [die] Zuhörer [...] und gewiss, man wird bei beiden Begriffe und Gefühle vom Theater herab in kurzer Zeit gar sehr verbessert und endlich ganz berichtigt finden.*²⁶

Gebler dürfte bereits 1769, als die Direktion Benders sich darum bemühte, den Nationaltheatergedanken im Kärntnerthortheater zu verwirklichen,²⁷ für ein Engagement Lessings erfolglos plädiert haben.²⁸ Nachdem auch Benders Unternehmen binnen kürzester Zeit scheitert und der italienische Pächter Giuseppe D'Afflisio in einem *Promemoria* um die Wiedereinführung extemporiert Stücke bittet, da ihm zu wenige deutschsprachige Dramen zur Verfügung stünden, intervenieren Gebler und Sonnenfels vehement und bewirken ein endgültiges Verbot des Extempores.²⁹

Es ist dies der Zeitpunkt, an dem sich Gebler entschließt, selbst für die Bühne zu schreiben. Er habe damit dem „Scheingrund der Vertheidiger des Unsinn“,³⁰ dass man allein wegen eines Mangels an deutschsprachigen Originaldramen wieder auf die Bernardoniaden und das extemporierte Theater zurückgreifen müsse, entgegenarbeiten wollen, so Gebler später in einem Brief an Adolf Klotz.

²⁶ Ebd., S. 197 f.

²⁷ Vgl. Hilde Haider-Pregler, ‚Wien probiert seine Nationalschaubühne. Die Spielzeit 1769/70 im Theater am Kärntnerthor‘, *Maske und Kothurn* 20 (1974), S. 286–349.

²⁸ Vgl. Teuber (Anm. 23), S. 178 f.

²⁹ Gebler ruft zudem erstmals in einer *Opinio* zu einem generellen Verbot des Extempores in allen k. k. Erbländern auf. Vgl. Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien 1971, S. 54 f.

³⁰ J. J. A. v. Hagen (Hg.), *Briefe Deutscher Gelehrten an den Herrn Geheimen Rath Klotz*, 2 Teile, 2. Teil, Halle 1773, S. 2.

Seine dramatischen Produkte sieht er als Beiträge für eine „Nationalschaubühne“, die nicht nur als „Ort einer öffentlichen Ergötzung“, sondern auch „als eine Schule der Sitten und der Sprache, und als ein wirksames Mittel zur Vertilgung mancher dem Staate schädlicher Vorurtheile“³¹ fungiere.

Gebler Dramen verfolgen durchgehend eine reglementierte Dramaturgie, die Einheiten des Ortes und der Zeit werden stets so gut wie möglich beachtet. In jedem seiner Stücke sind die Protagonisten adeliger Herkunft und Gebler zeigt sich bemüht, den Ton der feineren Gesellschaft auf die Wiener Bühne zu transportieren. Während er vor allem in seinen frühen Komödien lokale Missstände satirisch hinterfragt, schlägt er allmählich den Weg zum rührenden Lustspiel ein, in dem er zahlreiche Anleihen bei Lessing und Diderot nimmt.³² Die stereotypen Motive seiner Lustspiele zirkulieren meist um einen aufklärerischen Themenkreis. Elisabeth Hofmann hat zudem schlüssig darauf hingewiesen, dass sich das in jedem Stück ähnliche Figurenrepertoire auf die Rollenfächer der damaligen Schauspieler zurückführen ließe, denen Gebler wohl die einzelnen Charaktere dezidiert auf den Leib geschrieben hat.³³ In den Stücken wird ostentativ zwischen tugend- und lasterhaften Eigenschaften differenziert, zumeist dient eine zentrale, positive Bezugsfigur zur Darstellung eines erstrebenswerten bürgerlichen Wertesystems. Auffallend ist, dass Gebler eine große Vorliebe für tugendhafte Staatsdiener pflegt, die, auch wenn sie die Bühne gar nicht betreten, in den Dialogen der Figuren präsent sind und oftmals die positive Wende herbeiführen, sowie die Peripetie zumeist von außen in das Drama hineingetragen wird, etwa wenn die Hauptfiguren am Ende die Nachricht ereilt, dass ein bereits verlorener Prozess doch noch gewonnen wurde.³⁴ Der Brief wird so zum wichtigsten Requisit, durch das zahlreiche Verwicklungen am Schluss aufgelöst werden. Besonders die domestizierten Bediensteten in den Stücken stellen sich den Ansprüchen des Possenpublikums quer. In ihrer dramaturgischen Funktion leiten sie zumeist das Stück ein und unterrichten den Zuschauer erstmals über den Handlungsknoten und die wichtigsten Eigenschaften der Hauptfiguren. Während die Dienerfiguren der Lokalsatiren nicht auf den Mund gefallen und noch für einen Großteil der komischen Sequenzen verantwortlich sind, mutieren sie in den rührenden Lustspielen zunehmend zu pädagogischen und bildungshungrigen Anwälten, die in einem sentimental

31 Gebler (Anm. 6), Bd. 1, o. S.

32 Roland Mortier hat in seiner umfangreichen Studie *Diderot in Deutschland* auf Geblers Anknüpfungen an Diderot in seinem Drama *Der Minister*, allerdings auch auf Differenzen hingewiesen (siehe Roland Mortier, *Diderot in Deutschland 1750–1850*, Stuttgart 1967, S. 80 f.). Er wäre auch bei anderen Stücken Geblers, insbesondere bei *Klementine, oder: das Testament* fündig geworden.

33 Vgl. Hofmann (Anm. 8), S. 50–52.

34 Vgl. Jakob Teuwin, ‚Tobias Philipp Freiherr von Gebler. (Ein Beitrag zur österreichischen Literaturgeschichte)‘, *Sprawozdanie* 23 (1908/09), S. 3–23, hier S. 4.

Freundschaftsverhältnis mit ihrer Herrschaft stehen, ohne natürlich den Standesunterschied außer Acht zu lassen.³⁵

In seinem satirischen Lustspiel *Die Freunde des Alten* wird das neue politische Reformprogramm zum Hauptthema, indem Gebler Figuren, die den alten, obsoleten Verhaltenshabitus noch nicht abgelegt haben, einer jungen und modernen Gesellschaft gegenüberstellt. Während sich die Anhänger der alten Sitten an höfischen Verhaltensmustern orientieren und sich durch Verschlagenheit, Falschheit und Eigennützigkeit auszeichnen, erweist sich die junge Generation als Garant eines bürgerlichen Wertesystems. Stand und Vermögen werden Staatsverdienste entgegengehalten, der forcierten Ehe die Liebesheirat, zudem werden positive Neuerungen im Bildungswesen und der Medizin diskutiert. Auch dem gegenwärtigen Theatergeschmack wird ein breiter Raum zugestanden. Sowohl die Burleske als auch das vom frankophilen Adel bevorzugte exquisite französische Theater dienen als negative Kontrastfolien zum deutschen rührenden Drama, das noch immer durch grobe Vorurteile denunziert werde:

LAFFELD s[OHN] (*zu Fräulein Gertruden*). Eure Gnaden gehen also heute in die deutsche Komödie?

FRL. GERTRUD. Ich muß es schon wegen Karoline thun; sie hat das Stück noch nicht gesehen. Für mich bliebe ich lieber zu Hause, weil ich vorher weis, daß mir die Zeit lang werden wird.

FRL. KAROLINE. Das Stück ist doch, nach dem Buche zu urtheilen, ganz unterhaltend. Es sind zwar rührende Stellen darinn, woran Sie keinen Gefallen haben; es giebt aber auch zu lachen.

FRL. GERTRUD. Was ist das! Soll mir ein Stück gefallen, so muß von Anfang bis zu[m] Ende, alles burlesk seyn. Und hernach kein Hanswurst, kein Zauberer, kein Teufel, kein Prügel!

LAFFELD. Eure Gnaden haben Recht; das gehört zur deutschen Komödie. Von der Zeit an, da man keinen Doktor Faust, keine Zaubertrommel, keine Hexe Megära spielt, gehe ich nicht mehr in das deutsche Theater.

FRL. KAROLINE. Sie besuchen aber doch das Französische? da sehn Sie eben so wenig von allen diesen schönen Sachen.

LAFFELD s[OHN]. Ja französisch und deutsch ist zweyerlei. Im französischen Theater will man einen feinen Scherz, will man Moral haben. In die deutsche Komödie hingegen geht man, um aus vollem Halse zu lachen.

FRL. KAROLINE. Müssen es denn eben Possen und Grobheiten seyn, worüber man lacht? Mein guter Laffeld, entweder kennen Sie Ihre Nation nicht, oder Sie thun ihr vorsätzlich Unrecht. Das deutsche Publikum verlangt in Schauspielen Handlung, es will Abwechslung; langweilige, frostige Gespräche, sind nicht für seinen Geschmack, und hierinn hat

35 Vgl. Sonnleitner, *Wiener Komödie 1750–1860* (Anm. 20), S. 71.

es Recht. Es kennt aber auch gar wohl das Feine, das Schöne. Wie oft habe ich, bey rührenden Stellen, wenn die leidende Tugend, wenn edle Handlungen vorgestellt wurden, sanfte Thränen aus den Augen der Zuschauer fließen sehen! Ein Beweis, daß nicht alle meine Landsleute, wie Herr von Laffeld denken.³⁶

Als zentrale Einschnitte in Geblers dramatischer Produktion erweisen sich die beiden Stücke *Der Minister* und *Klementine, oder: das Testament*, in denen er sich auf die rührende Schiene begibt, um durch eine regelrechte „Dramaturgie der Träne“ (Hildebrandt)³⁷ Empfindungen im Publikumsraum zu evozieren. Das Drama *Klementine* ist, wie der Autor in der Vorrede betont, „vorzüglich empfindsamen Seelen“ gewidmet, denen er „Thränen des Mitleids“³⁸ entlocken will. Für vereinzelte komische Szenen sorgt lediglich der ängstliche Diener Jakob. Auch Goethe hat Gebler als Verfasser dieser Stücke zumindest zur Kenntnis genommen und subsumiert ihn im 13. Buch von *Dichtung und Wahrheit* weiteren Dramatikern der rührenden Gattung, wie Diderot, Beaumarchais, Mercier, J. J. Engel, Stephanie den Jüngeren und Gemmingen.³⁹ Während *Klementine, oder: das Testament* ein relativer Erfolg wird, kann das Drama *Der Minister* auch außerhalb Wiens reüssieren.⁴⁰ Bei den zahlreichen wohlwollenden Rezensionen zu Geblers Werken, vor allem in Wien, muss seine hohe politische Stellung im Staatsrat bzw. als Vizekanzler mitbedacht werden. Auch seine brieflichen Korrespondenzen mit Nicolai, Wieland, Lessing und vielen anderen, in denen er seinem Gegenüber immer ein Lob bzw. eine positive Rezension herauslocken will, müssen beachtet werden. Trotzdem sei an dieser Stelle die euphorische Kritik des *Ministers* in der Wiener *Realzeitung* zitiert, die besonders den erwünschten Paradigmenwechsel des Dramas und der Rezeptionshaltung der Zuschauer akzentuiert:

Der *Minister* wurde den 6ten April [1771] das erstemal gegeben. Unser Publikum sah ihn mit Entzücken, mit innigster Rührung. Dank sey es dem Apoll und dem guten Geschmack! Die Fabel dieses Dramas ist gut erfunden, der Knoten fest geschürzt und glücklich aufgelöst; da findet man keine langweilige[n] Erzählungen bey der Exposition, die den Zuschauer nur zu oft ermüden und zum Gähnen zwingen, der Hauptkarakter wird gleich anfangs in der Handlung gezeigt und so steigt sie von Scene zu

36 Gebler (Anm. 6), Bd. 1, S. 290–292.

37 Dieter Hildebrandt, „Die Dramaturgie der Träne“, in: *Das weinende Saeculum*, Heidelberg 1983, S. 83–88. Hildebrandt befasst sich ausschließlich mit der Dramaturgie Lessings.

38 Gebler (Anm. 6), Bd. 2, S. 126.

39 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Bd. 9: *Autobiographische Schriften*, Bd. 1, hg. von Erich Trunz, München 1974, S. 568.

40 *Klementine, oder: das Testament* wurde von Koch in Berlin gegeben und ins Französische und Ungarische übersetzt. *Der Minister* wurde u. a. ebenfalls von Koch in Berlin und zu Ehren Dalbergs in Weimar aufgeführt und in der Folge ins Französische und Italienische übertragen. Vgl. Hofmann (Anm. 8), S. 139.

Scene bis zur Entwicklung. Die rührenden Situationen, die vortref[f]liche, edle Sprache, die erhabenen Sentiments, die in das Drama verstreuet sind, und aus der augenblicklichen Empfindung der Personen entstehen; alles dieß mußte dasselbe ungemein anziehend machen. Man sah die Herzen der Zuschauer beschäftigt, beklemmt, sie fühlten, weinten, zitterten für das Schicksal der geliebten Personen, es flossen sanfte Zehren aus ihren Augen, in banger Erwartung schwebten sie zwischen Furcht und Hoffnung; die Rechtschaffenheit, die gekränkte Tugend siegte, und nun erholten sie sich auf einmal von der Angst, die ihr Blut in Wallung und ihr Herz zum Klopfen gebracht hatte. Auf ihrem Gesichte verschwand die Traurigkeit, und freudiges Entzücken färbte die Wangen und befreyte von dieser bangen Erwartung die Brust. Eine allgemeine Theilnehmung und aufmerksame Stille herrschte, sichere Beweise, daß der Dichter die Kunst verstanden, den Zauber der dramatischen Poesie allen mitzuthemen, auch den Härtesten zum Mitleiden zu bewegen und den Zerstreutesten zur Aufmerksamkeit und zum Gefühle zu reizen.⁴¹

Wieland bezeichnet das Drama in einem Brief an Gebler als „Lieblingsstück“ des Weimarer Hofes und übermittelt ihm den Beifall des jungen Erbprinzen Karl August: „Er ersuchet Sie durch mich inständig, fortzufahren, durch Stücke dieser Art, zu welchen Sie Ihre Erfahrung und Kenntniß der Höfe so vorzüglich geschickt macht, ein Lehrer der Fürsten und ihrer Diener zu seyn [...]“.⁴² Während in Geblers Drama *Die Wittve* bereits der politische Fall und die Rehabilitierung eines tugendhaften Ministers mit dem Namen Hohendamm thematisiert wird, der allerdings nicht die Bühne betritt, wird hier erstmals ein rechtschaffener Staatsdiener ins Zentrum der Handlung gerückt.

Die Darstellung eines vorbildlichen Ministers ist innerhalb der Aufklärungsliteratur durchaus als Novum zu betrachten. Wolfgang Martens hat mehrmals darauf hingewiesen, dass die Interessenssphäre der Moralischen Wochenschriften vornehmlich in der „moralisch bewertbare[n] und formbare[n] Welt des

41 *Realzeitung* 20 (11. 5. 1771), S. 324. Für den Hinweis danke ich Johann Sonnleitner. Konträr vermerkt der kaiserliche Obersthofmeister Johann Josef Khevenhüller-Metsch in einer kurzen Notiz: „Den 6. [April 1771] wurde auf den Théâtre nächst den Kärnthner-Thor eine neue deutsche Comoedi, *der Minister* genannt, zum ersten Mahl aufgeführt, die aber ungehindert des ansehnlichen Verfassers, nemlich des Herrn Staats-Raths von Göbler [sic], dennoch keine sonderliche Approbation gefunden. Selber hatte bereits en anonyme einig andere Pièces dem deutschen Théâtre gewidmet, worvon aber nur eine oder zwei reussiret haben.“ (Johann Josef Khevenhüller-Metsch, *Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch, kaiserlichen Obersthofmeister 1742–1776*, 8 Bde., Bd. 7: 1770–1773, hg. von Rudolf Graf Khevenhüller-Metsch und Hanns Schlitter, Wien 1925, S. 71.)

42 Christoph Martin Wieland, *Wielands Briefwechsel*, Bd. 5: *Briefe der Weimarer Zeit* (21. September 1772 – 31. Dezember 1777), hg. von Hans Werner Seiffert, Berlin 1983, S. 19.

Bürgers⁴³ liegt. Die höfisch-fürstliche Sphäre wird hingegen zumeist ausgeklammert oder negativ konnotiert und somit auch das Politische ignoriert. Nur vereinzelt geraten Staatsdiener und Minister in ihr Visier. So etwa in Klemms *Die Welt*, wo in einem fiktiven Briefwechsel die Liebe der Gräfin Kall zum Freyherrn Lom geschildert wird, die man anfangs nicht billigt. Schließlich wendet sich doch noch alles zum Guten, da der eigentliche Nebenbuhler Loms, ein ehrenhafter Minister, das Liebespaar zueinander führt. Die hier beschriebene Szenerie verrät bereits einen dramatischen Charakter, wenn die empfindsame Gräfin ihre zukünftige Schwägerin genauestens über die tableauartigen Formationen des sentimentaligen Finales unterrichtet:

Meine Wünsche sind erhört, Ihr Bruder wird mein Gemahl. Ja liebes Kind, er wird es gewiß – der Minister hat edelmüthig gehandelt, er hat meine Mutter selbst um ihre Einwilligung gebeten. Sie hat es ihm versprechen müssen. Der Baron und ich haben auf den Knien vor ihr gelegen, noch blieb sie hart; wir drungen stärker in sie, wir weinten, wir – endlich ist sie bewegt worden, die beste Mutter! einige Thränen schossen von ihren Wangen herunter. Nehmen Sie den Augenblick die Post. Ich bin zu sehr gerührt. Mein Herz schwimmt in tausend Glückseligkeiten – Ich kan[n] nicht mehr schreiben. Ihr Bruder kömmt. Meine Mutter ist die beste Dame von der ganzen Welt, und der Minister der edelmüthigste, der vollkommenste Kavalier.⁴⁴

Der Handlungsablauf von Geblers berühmtestem Drama *Der Minister* ist relativ simpel: Graf von Hohenburg verkörpert den exemplarischen edlen Minister. Er ist „mehr Staatsdiener als Fürstendiener“⁴⁵ und somit für Bestechungen und Protektionen unempfänglich. Zudem werden seine Qualitäten als sachkundiger Wirtschaftspolitiker und Wohltäter von armen, durch das Schicksal heimgesuchten Mitbürgern auf der Bühne dargestellt. Neben seinen politischen Fähigkeiten ist er zudem ein zärtlicher Vater und seinen Bediensteten gegenüber ein entgegenkommender und wohlwollender Herr. Diesem tugendhaften Staatsdiener wird der ehrgeizige und intrigante Minister Graf Finsterthal gegenübergestellt. Finsterthal, die Namen sprechen bereits für sich, ist das negative Gegenbild von Hohenburg. Er ist eigennützig und verschlagen und stets darauf bedacht, die Position des beim Monarchen besser gestellten Hohenburg für sich zu gewinnen. Die beiden in ihren Charakteren ganz konträren Minister verbindet neben ihrem Staatsdienst auch das zärtliche Verhältnis ihrer Kinder. Der Sohn Finsterthals ist im Gegensatz zu seinem Vater tugendhaft und einer Verbindung mit der empfindsamen Amalie wert. Finsterthal arbeitet unterdessen emsig am Sturz Hohenburgs. Durch dessen ehemaligen Sekretär fallen ihm

43 Wolfgang Martens, *Der patriotische Minister. Fürstendiener in der Literatur der Aufklärungszeit*, Weimar, Köln, Wien 1996, S. 92.

44 [Klemm] (Anm. 12), S. 239–256, hier S. 256.

45 Martens (Anm. 43), S. 204.

geheime Papiere in die Hand, in denen Hohenburg Bestechungsangebote gemacht wurden. Diese händigt er mit ergänzten Fälschungen dem Monarchen aus und unterschlägt die entlastenden Erwiderungen Hohenburgs. Tatsächlich gelingt es ihm so, Hohenburg beim Fürsten anzuschwärzen. Der tugendhafte, verleumdete Staatsdiener wird seines Amtes enthoben und soll sogar arrestiert werden. Doch plötzlich wendet sich noch alles zum Guten, da der reuevolle Sekretär Karling den Betrug zugibt und zurückgehaltene Schriften, die die Unschuld Hohenburgs bezeugen, vorlegt. Finsterthal wird von seinem politischen Posten entfernt und inhaftiert; Hohenburg hingegen vereinigt dessen edelmütigen Sohn mit seiner Tochter.

Wie in allen seinen Stücken verfolgt Gebler ein regelrechtes Kontrastprogramm, indem er tugendhafte und negative Verhaltensweisen ostentativ zur Schau stellt. Der Hof als „Platz der Bewährung im Zeichen von Vernunft, Religion und Tugend“⁴⁶ ist auch der Ort, wo zumindest noch vereinzelt die traditionellen Hoflaster von Arglist und Betrug gedeihen, die es zu bekämpfen gilt. Besonders in den Gefühlsregungen der Protagonisten, die fest im Dialog verankert sind und durch Tränen bzw. Gesten mit dem Schnupftuch hervorgehoben werden, wird eine bürgerliche Empfindsamkeit einem künstlichen, höfischen Habitus entgegengehalten, bei dem Intrige und Täuschung vorherrschend sind. Während Hohenburg seine Freundschaft zum rührigen Altenfels pflegt und in mehreren Szenen seine Vaterliebe zum Ausdruck bringt, sind die Freundlichkeiten Finsterthals durchgehend geheuchelt, und auch der Sohn wird von ihm verstoßen, nachdem er sich nicht seinen Wünschen fügen will. Immer wieder wird an das Mitleid der Figuren appelliert, was sich schließlich auch in den Gewissensbissen Karlings niederschlägt und so für den guten Ausgang verantwortlich ist.

Andererseits nimmt das Rührstück in seiner Verknüpfung der politischen und familialen Thematik eine Sonderstellung ein. Das Stück ist einerseits Staatsdrama, andererseits auch Familiendrama, ein öffentlicher, staatspolitischer Themenkreis wird den Konventionen des Lustspiels integriert. Die Vereinigung des Liebespaares und die Restitution der Familie, die das konventionelle rührende Lustspiel für den Schluss vorsieht, sind bei Gebler unlöslich mit der politischen Handlung verstrickt. Ohne politische Gerechtigkeit gibt es keine Hochzeit. Man möchte fast annehmen, dass in einem Staate, der von Heuchlern und Intriganten in die falschen Bahnen geleitet werde, auch keine Liebesheirat realisierbar sei. Horst Steinmetz hat in seiner Untersuchung zur *Komödie der Aufklärung* zu Recht auf den „kompensatorischen Charakter“ und die „kompensatorische[n] Funktionen“⁴⁷ von bürgerlicher Empfindsamkeit im rührenden Lustspiel hingewiesen. Die österreichischen Aufklärer zeigen sich hingegen stets bemüht, die emotionale Anteilnahme und Identifikation um eine staatsdidaktische Funktion zu erweitern. Auch in den Wiener Moralischen Wochenschriften

46 Ebd., S. 202.

47 Horst Steinmetz, *Die Komödie der Aufklärung*, 3., durchgesehene und bearbeitete Auflage, Stuttgart 1978, S. 51.

wird trotz Kritik die gesellschaftliche und kulturelle Vormachtstellung des Adels betont und eingefordert.⁴⁸

In Geblers *Minister* wird die Bühnenintimität der bürgerlichen Dramatik auf den öffentlichen Bereich ausgeweitet. In den zahlreichen tableauartigen, penibel inszenierten Szenen wird nicht nur das empfindsame Verhältnis der Familienmitglieder zueinander, sondern auch ihre Verbundenheit zum Staat dargestellt. Der gängige Komödienschluss einer „zur Harmonie wiedergefundenen, sich regenerierenden Familie“⁴⁹ wird um die Apotheose des gerechten Regenten und seines treuen Staatsdieners erweitert:

KERN. Gnädiger Herr! das Volk versammelt sich vor dem Hause. Alles ist voll Jubel. Man hört nichts als: *Es lebe der König! es lebe Hohenburg!* Ich kann unsere Leute nicht zurück halten. Sie wollen mit ganzer Macht herein, sie wollen ihrem Herren ihre Freude bezeugen. Da kommen sie. *(Die Thüre geht auf, Felser und viele andere Leute, darunter auch die Wittwe, kommen herein, knien um Hohenburgen herum, bezeugen ihre Freude durch Geberden, und küssen ihm Rock und Hände. Kern mit ihnen.)*

GR[AF] HOHEN[BURG]. Ich danke euch, meine Kinder, ich danke euch! Wie sehr rühret ihr mich! Stehet auf. *(sie thun es, und treten etwas zurück.)* Das Andenken des heutigen Tages erlösche bey keinem aus uns; es bleibe der Dankbarkeit, der Freundschaft, der Liebe auf ewig geweiht! Mich erinnere dessen Feyer an das Gelübde, das ich jetzt vor euch allen ablege, die Pflichten des Bürgers, des Dieners des Staats, mit verdoppeltem Eifer zu erfüllen.⁵⁰

Hubert Lengauer hat darauf hingewiesen, dass die österreichische Dramatik des 18. Jahrhunderts nichts vom oppositionellen Charakter der bürgerlichen Literatur-Konzeption enthalte.⁵¹ Auch Geblers Drama steht in seinem affirmativen Charakter für eine Generation von zum Großteil im Staatsdienst stehenden Literaten, die sich mit den Regierungsverhältnissen identifizieren. So mag es auch nicht weiter verwundern, dass die literarischen Novitäten der Sturm-und-Drang-Generation, die etwa zeitgleich mit den Lessing, Diderot und der bür-

48 Vgl. Johann Sonnleitner, ‚Modernisierung und Disziplinierung. Zu den Wiener Morali-schen Wochenschriften‘, in: *Traditionen und Modernen. Historische und ästhetische Analysen der österreichischen Kultur*, hg. von Anne-Marie Corbin und Friedrich Aspets-berger, Innsbruck, Wien, Bozen 2008, S. 52–67.

49 Peter Szondi, ‚Tableau und coup de théâtre. Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing‘, in: ders., *Schriften II*, Frank-furt a. M. 1978, S. 205–232, hier S. 210.

50 Gebler (Anm. 6), Bd. 1, S. 214.

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

gerlichen Empfindsamkeit verhafteten Dramen Geblers erscheinen, in Wien anfangs nicht reüssieren können. Leslie Bodi konstatiert in seiner Untersuchung zur österreichischen Aufklärungsprosa eine konsequente Ablehnung des Sturm und Drang in Wien.⁵² Vor kurzem hat auch Johann Sonnleitner einen Aufsatz mit umfangreichem Quellenmaterial zur österreichischen Kritik an den Theaterprodukten der Sturm-und-Drang-Autoren publiziert.⁵³ Gebler mokiert sich in seinen Briefen an Nicolai an einigen Stellen über die „seynwollende[n] Genies.“⁵⁴ Über die Aufführung von Goethes *Clavigo* schreibt er, dass von Anfang bis Ende laut gelacht und gezischt wurde und das Stück, „wäre das Pfeifen und Pochen nicht scharf verboten“, wohl bereits im dritten Akt „ein jämmerliches Ende“⁵⁵ gefunden hätte. Auch von Klingers Trauerspiel *Die Zwillinge* weiß er kein besseres Schicksal zu berichten:

Vielleicht ist es Euer Hochedelgebohr., als einem Eiferer für den guten Geschmack, nicht unangenehm zu hören, daß Se. Majestät der Kaiser die *Zwillinge* Klingers gleich nach der ersten Vorstellung, und überhaupt alle dergleichen gräßliche, undeutsche, und unsinnvolle *Schäckespearische* Nachäffungen künftig auf dem Hoftheater verboten haben. Ich hoffe, von diesen neumodischen Tragödienschreibern in kurzen auch Menschenfresser, und ihre Gefangenen scalpirende Jerkesen, auf die Bühne gebracht zu sehen.⁵⁶

Kulturelle Differenzen zur Sturm-und-Drang-Generation zeigen sich auch im divergierenden schriftstellerischen Selbstverständnis. Gebler verweist in der *Vorrede* zu seinen Werken darauf, dass seine literarischen Ambitionen den wichtigeren staatlichen Pflichten nie in die Quere gekommen seien, und rechnet den Lesern seine Arbeitszeiten penibel vor.⁵⁷ Diese Kunstauffassung zahlreicher Wiener Literaten, die ihre schriftstellerischen Tätigkeiten den alltäglichen

52 Vgl. Leslie Bodi, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795*, Frankfurt a. M. 1977, S. 109–116.

53 Vgl. Johann Sonnleitner, ‚Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz‘, *Zagreber Germanistische Beiträge* 15 (2006), S. 1–13.

54 Richard Maria Werner (Hg.), *Aus dem Josephinischen Wien. Geblers und Nicolais Briefwechsel während der Jahre 1771–1786*, Berlin 1888, S. 83.

55 Ebd., S. 80.

56 Ebd., S. 86.

57 Vgl. Gebler (Anm. 6), Bd. 1, o. S.: „Einige lobten, andere tadelten es, noch andere konnten nicht begreifen, wo der Verfasser, bey so wichtigen und häufigen Geschäften, die Zeit zu Arbeiten, die sich zu seinem Berufe so heterogenisch verhielten, hernehme. Diese Letztern hatten aber nicht berechnet, daß zwey dem Spiele und den Gesellschaften täglich entzogene Abendstunden – nur fünf Tage auf eine Woche gerechnet – in zwey und funfzig Wochen fünfhundert und zwanzig Stunden, und diese zu Arbeitstagen, jeden von zehn Stunden, angeschlagen, zwey und funfzig Tage, d. i. bey nahe zween Monate ausmachen, die der Verfasser – zwar nicht eben nach Tissots Regeln – voraus zu gewinnen wußte. Noch weniger konnte ihnen bekannt seyn, daß verschiedene Plane schon seit langer Zeit vorbereitet da lagen.“

Pflichten unterordnen, kollidiert in der Folge mit dem Konzept vom autonomen Dichter, wie es sich in der Genieästhetik des Sturm und Drang manifestiert. In den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* geht man mit den „elenden Produktionen“⁵⁸ Geblers hart ins Gericht und bemüht sich darum, das allgemeine Lob anderer Rezensenten auf seine Funktion im Staatsrat zurückzuführen und es als heuchlerisch zu kompromittieren: „Was von Wien kommt, ist groß. Herr von Gebler ist groß, weil es noch mehr Leute giebt, die auch gerne groß werden, nach Wien gehen, und auf öffentliche Kosten nach Italien reisen möchten.“⁵⁹

Dass sich Geblers Stücke innerhalb der österreichischen Dramenliteratur als durchaus einflussreich erwiesen, zeigen etwa die Werke Paul Weidmanns.⁶⁰ In seinem Lustspiel *Mißbrauch der Gewalt*⁶¹ knüpft er ebenso wie Franz Kratter im *Vizekanzler*⁶² nahtlos an den *Minister*-Stoff an. Erwähnenswert ist hier, dass die verwerflichen Machenschaften der negativen Staatsfiguren in beiden Dramen bereits viel deutlicher zur Geltung kommen. In Kratters Schauspiel *Der Vizekanzler* aus dem Jahr 1789 wird selbst auf einen Aufstand des unterdrückten Volkes auf dem Theater nicht verzichtet.

Carl Glossy hat zu Geblers hundertstem Todestag einen umfangreichen Artikel in der *Neuen Freien Presse* publiziert, in dem er dessen prominente Stellung innerhalb der österreichischen Aufklärung nochmals in Erinnerung ruft.⁶³ Auch was die angestrebten Theaterreformen im Wien des 18. Jahrhunderts betrifft, dürfte Gebler eine weitaus gewichtigere Position bekleidet haben, als sie aus heutiger Sicht rekonstruierbar ist. Während Sonnenfels wichtige journalistische und theoretische Beiträge zur Wiener Theaterdebatte liefert, dürfte der politische Einfluss des Staatsrats bei weitem größer gewesen sein. Die zahlreichen zeitgenössischen Kommentare zum kulturellen Wirken Geblers zeigen, dass es nicht selbstverständlich war, dass ein Staatsmann seines Kalibers sich nicht nur des Theaters annahm, sondern dieses auch noch mit Stücken aus eigener Feder versorgte. Seine heute in Vergessenheit geratenen Dramen veranschaulichen nicht nur die sozialpädagogischen Anliegen der Aufklärer, sondern stehen auch im Zeichen der Diderot- und Lessing-Rezeption in Wien.

58 Bernhard Seuffert (Hg.), *Frankfurter gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772*, Heilbronn 1883, S. 37.

59 Ebd., S. 467.

60 Vgl. Kurt Adel, ‚Paul Weidmann‘, *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theater-Forschung* 15/16 (1966), S. 127–178.

61 [Paul Weidmann], *Der Mißbrauch der Gewalt. Ein Originallustspiel in fünf Aufzügen*, Wien 1778.

62 [Franz Kratter], *Der Vizekanzler. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Für das kais. königl. National-Hoftheater*, Wien 1789.

63 Vgl. Carl Glossy, ‚Tobias Gebler‘, *Neue Freie Presse*, 13. Oktober 1886 (Nr. 7950), S. 1–4.

Matthias Johannes Pernerstorfer

Karl von Marinellis Spaziergang in den Prater

Das Szenar *Der Spaziergang im Brader oder Casperle, das närrische Studentl, und Hannswurst, der einfältige Hofmeister* (ÖNB Cod. 13.608)¹ gehört zu den nach dem Schauspieler und Autor Karl Richter benannten Richter'schen Szenaren. Diese Texte dienten der Schulz-Menninger'schen Schauspielertruppe, die aufgrund ihrer jahrelangen Präsenz in der Kurstadt Baden auch die Badner Gesellschaft² genannt wird, als Spielvorlagen und gelangten über die Sammlung von Ignaz Franz Castelli im Jahre 1841 in die Hofbibliothek.³

Das Manuskript des *Spaziergangs im Brader* selbst, das auf den 17. August 1770 datiert ist, gibt keine Auskunft über Schreiber oder Autor. Die Handschrift kann jedoch, wie zu zeigen sein wird, einer bestimmten Person zugewiesen werden: Karl von Marinelli, der seit 1761 als Schauspieler und spätestens seit 1765 auch als Autor der Schulz-Menninger'schen Schauspielertruppe tätig war.⁴ Beobachtungen zum Überlieferungskontext des Manuskripts machen Marinelli nicht nur als Schreiber, sondern auch als Autor wahrscheinlich. Das Manuskript weist Spuren des Arbeitsprozesses auf, die es in diesem Zusammenhang ebenso zu berücksichtigen gilt wie Marinellis Umgang mit seiner literarischen Vorlage zum *Spaziergang im Brader*. Dabei zeigt sich der Wille zur Re-Präsentation von Jägerzeile (eine der elegantesten Wiener Wohnadressen bis ins 20. Jahrhundert; heute Praterstraße) und nahegelegenen Prater als Orten des Vergnügens, was ebenfalls recht gut zu dem späteren Gründer des Theaters in der Leopoldstadt (1781) als Autor des Textes passt.

Entstehungszeit und Autorschaft der Richter'schen Szenare beurteilt Otto

- 1 Editionen des Textes: Otto G. Schindler, *Theatergeschichte von Baden bei Wien im 18. Jahrhundert. Mit besonderer Berücksichtigung der „Badner Truppe“ und ihres Repertoires*, 2 Bde., Diss. Wien 1971, S. 257–272; ders., *Stegreifburlesken der Wanderbühne. Szenare der Schulz-Menningerschen Schauspielertruppe*. Nach Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek herausgegeben von Otto G. Schindler, St. Ingbert 1990, S. 89–100, sowie Matthias J. Pernerstorfer (Hg.), *Karl von Marinelli: Der Spaziergang im Brader*: www.donjuanarchiv.at.
- 2 Siehe dazu Emil Karl Blümml und Gustav Gugitz, *Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen*, Wien 1925, S. 13–37, Schindler 1971 und 1990.
- 3 Castelli Nr. 24; vgl. Helmut G. Asper, *Spieltexte der Wanderbühne: Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken* (Quellen zur Theatergeschichte, hg. von Otto G. Schindler, Bd. 1 = *Jahrbuch der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung*, Bd. 21), Wien 1975, S. 4 f.
- 4 Jennyfer Zöbinger, *Karl von Marinelli (1745–1803). Autor, Schauspieler und Theaterdirektor*, Diplomarbeit Graz 2007, S. 132 und 141 f.

G. Schindler folgendermaßen: „Die Niederschriften der Texte reichen noch in die Wanderjahre der Truppe zurück: von den datierten Handschriften ist die älteste 1760 im böhmischen Kolin, die jüngste 1770 in Wien entstanden. [...] Mit Ausnahme der jüngsten Handschrift, dem 1770 entstandenen *Spaziergang im Brader*, stammen alle Manuskripte von der Hand des Schauspielers Karl Richter; er hat sich in einigen Handschriften auch als *Carl Richter p. T. Comicus* verewigt. Im *Spaziergang im Brader* taucht sein Name ebenfalls auf, diesmal allerdings nicht als Schreiber, sondern als Darsteller inmitten eines Ensembles, das sich unschwer als das der »Badner Gesellschaft« identifizieren läßt.“⁵

Eine Zuschreibung der Autorschaft nimmt Schindler nicht vor. Dasselbe gilt für Helmut G. Asper.⁶ In den *Tabulae codicum manuscriptorum praeter graecos et orientales* der Wiener Hofbibliothek⁷ wird jedoch Karl Richter als Verfasser in Betracht gezogen: „13608. [Suppl. 1252.] ch. XVIII. (1800.) 9. f. et 4°. (? Carolus Richter)“. Dieser Eintrag dürfte Karl Goedeke veranlasst haben, trotz des handschriftlichen Befundes, der eindeutig auf einen anderen Schreiber hinweist, Karl Richter im *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen* als Verfasser des Szenars anzugeben (er übernimmt auch die falsche Jahresangabe: „dat. Wien 17. Aug. 1800“).⁸ Max Pirker sah für seine Edition der *Teutschen Arien, Welche auf dem Kayserlich-privilegirt-Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirtten Comoedien, deren Titul hier jedesmahl beygerucket, gesungen worden* (ÖNB Cod. 12.706–12.709) das Manuskript ein, wodurch er das Datum korrigieren konnte, dennoch spricht er ohne weiteren Kommentar von einer „mit 1770 datierten Fassung Karl Richters“⁹ und übernimmt damit Goedeke's Zuschreibung – deren Unsicherheit wird nicht deutlich. Dasselbe gilt für Reinhard Meyers *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum*.¹⁰

5 Schindler 1990 (Anm. 1), S. 9.

6 Asper (Anm. 3), S. 122.

7 *Tabulae codicum manuscriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*. Vol. VII. 11501–14000, Wien 1875, S. 239.

8 Karl Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, 2., neu bearb. Auflage, Dresden 1884 ff., 5. Bd.: *Vom siebenjährigen bis zum Weltkriege*, 2. Abteilung, 1893, S. 432.

9 *Teutsche Arien, Welche auf dem Kayserlich-privilegirten Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirtten Comoedien deren Titul hier jedesmahl beygerucket, gesungen worden*. Cod. ms. 12706–12709 der Wiener Nationalbibliothek. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von M. Pirker, 2. Bd., Wien, Prag, Leipzig 1929, S. 331. Das vom Autor betreute Projekt des Don Juan Archivs Wien einer erstmaligen Edition der gesamten *Ariensammlung* wurde am 1. Juli 2008 bei den 34. Internationalen Nestroy-Gesprächen vorgestellt.

10 Reinhard Meyer, *Bibliographia Dramatica et Dramaticorum*, 2. Abteilung. Einzeltitel, Bd. 24 (1770–1772), Tübingen 2005, S. 157 f.

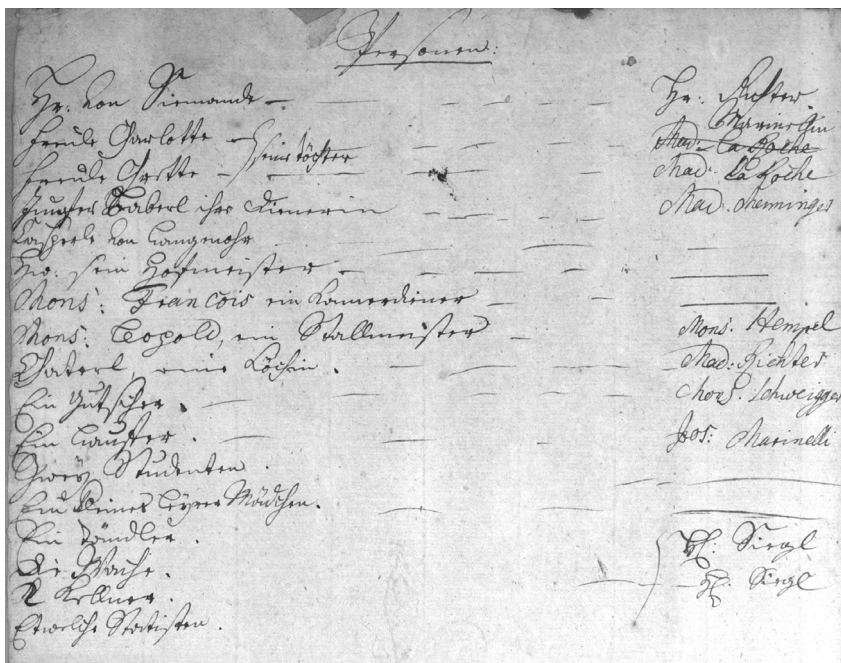


Abb. 1. *Der Spaziergang im Brader* (ÖNB Cod. 13.608), f. 1^v, 1–19.

Der Schreiber

Als Argument gegen diese Zuschreibung des *Spaziergangs im Brader* an Karl Richter ist zu werten, dass sich die Handschrift dieses Manuskriptes (Abb. 1–2) mit der Karl von Marinellis identifizieren lässt. Zu dessen Handschrift ist darauf hinzuweisen, dass sich davon jene der Reinschriften zweier Stücke für die Einreichung bei der Zensurbehörde¹¹ unterscheiden, unter welche Marinelli ebenfalls eine Unterschrift setzte: *Don Juan, oder Der steinerne Gast Lustspiel in vier Aufzügen nach Molieren, und dem spanischen des Tirso de Molina el Combidado de piedra für dies Theater bearbeitet mit Kaspars Lustbahrkeit* (Wienbibliothek im Rathaus H.I.N. 156.955, 149.448 Ja, Abb. 5) und *Weiber List oder die verliebten Kaufmanns Diener und die schöne Saiffensieder, und Lebzelers Tochter wobey Kasperle einen lustigen Trager, verstellten Soldaten, furchtsame Garten Statue, und verliebten Kutscher spielt* (Österreichisches Theatermuseum M 8856, Abb. 4).¹²

11 Auf der letzten Seite findet sich jeweils ein entsprechender Vermerk des Zensors Franz Karl Häglin: „wird mit correcturen paßirt. Häglin“ (*Dom Juan*, S. 70) und „wird paßirt. Häglin“ (*Weiber List*, S. 70).

12 Diese Manuskripte stammen von einem professionellen Schreiber und nicht von Mari-



Abb. 2. Der Spaziergang im Brader (ÖNB Cod. 13.608), f. 2r, 1-5.

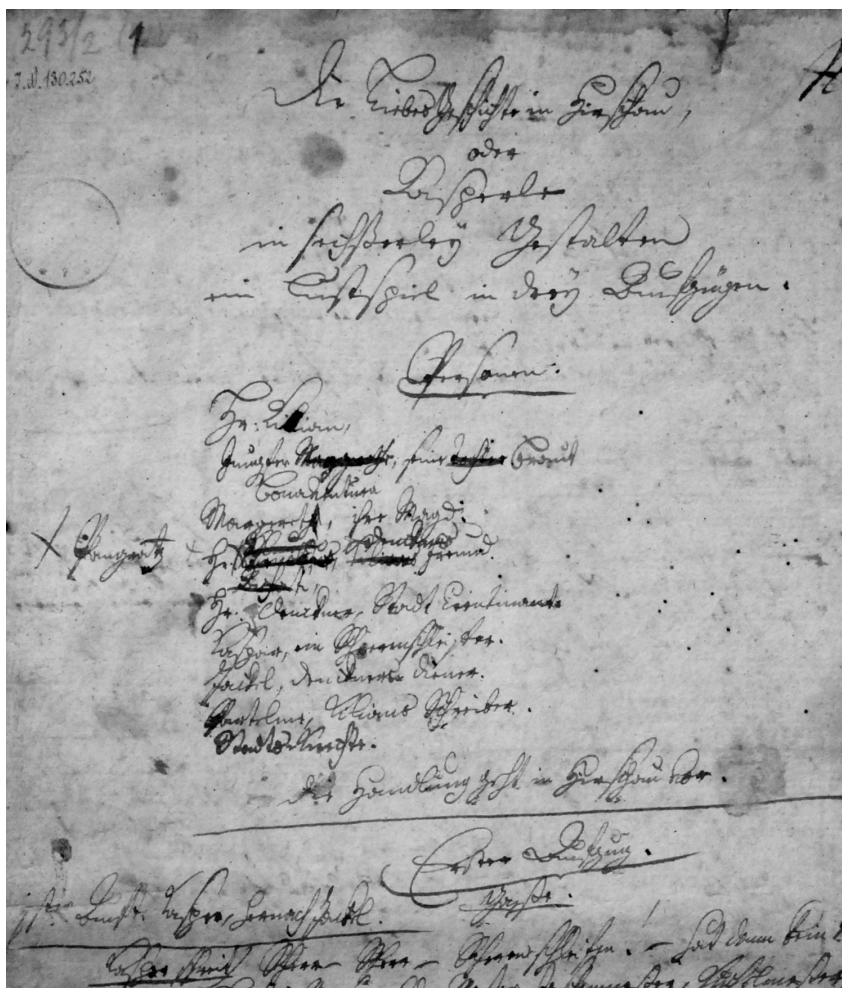


Abb. 3. Die Liebesgeschichte in Hirschau (Wienbibliothek im Rathaus, H. I. N. 130.252), S. 1.

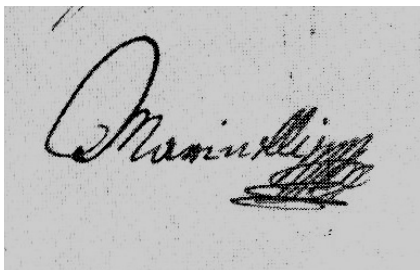


Abb. 4. *Weiber List* (ÖTM M 8856), S. 70; Hadamowsky 1934 (Anm. 22).

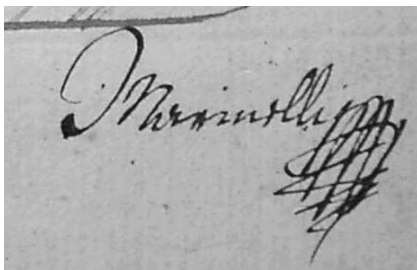


Abb. 5. *Dom Juan* (WB H.I.N. 156.955, 149.448 Ja), S. 70.

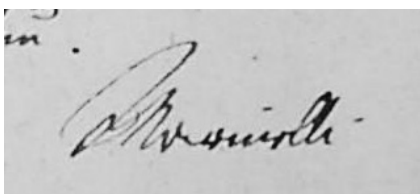


Abb. 6. *Die Liebesgeschichte in Hirschau* (WB H.I.N. 130.252), S. 25.

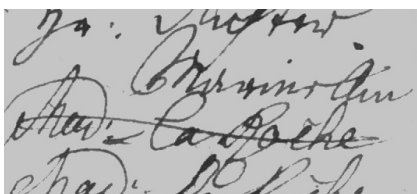


Abb. 7. *Der Spaziergang im Brader* (ÖNB Cod. 13.608), f. 1^v.

Das im Jahre 1780 eher flüchtig geschriebene Manuskript *Die Liebesgeschichte in Hirschau, oder Casperle in sechserlei Gestalten* mit eigenhändiger Unterschrift des Autors stammt jedoch aus der Feder Marinellis (Wienbibliothek im Rathaus H.I.N. 130.252, Abb. 3). Ein Vergleich der Handschrift des *Spaziergangs im Brader* mit jener der *Liebesgeschichte* zeigt nun, dass hier derselbe Schreiber am Werk war.

Dass beide Handschriften von demselben Schreiber stammen, ist etwa bei einem Vergleich von „Personen“, „Erster Aufzug“ und „1^{ster} Auft.“ offensichtlich, und zwar sowohl was die Schrift als auch was die Anordnung betrifft. Unterschiede wie etwa das „J“ von „Jungfer“ (in *Liebesgeschichte in Hirschau* S. 1, 8 und *Spaziergang im Brader* f. 1^v, 6) lassen sich durch eine Variation der Schreibung bestimmter Buchstaben (man vergleiche das „J“ von „Jackerl“ in

nelly. Dass allein aufgrund der Unterschrift Marinellis eine Zuschreibung an diesen Autor nicht möglich ist, zeigen drei anonyme Drucke in einem Sammelband des Österreichischen Theatermuseums (ÖNB 621749-A The), die Marinelli als Theaterdirektor für die Einreichung bei der Zensurbehörde unterschrieben hat (*Keinen Schwiegersohn ohne Amt*, S. 50, *Armuth, um Liebe*, S. 70, und *Das große Loos*, S. 40). Marinellis Unterschrift findet sich ebenso auf dem Titelblatt von Ferdinand Eberls *Kasperl der Mandolettikrämer, oder: Jedes bleib bey seiner Portion* in diesem Sammelband. Den Hinweis darauf verdanke ich J. Zöbinger (Graz).

Liebesgeschichte in Hirschau S. 1, 16) oder den Wechsel von Kurrent- und Lateinschrift erklären.

Für den Schriftvergleich sind auch Marinellis Unterschriften am Ende von *Dom Juan*, *Weiber List* und *Liebesgeschichte in Hirschau* interessant (Abb. 4–6). Sie sind mit dem Personenverzeichnis des *Spaziergangs im Brader* zu vergleichen. Dort wurde zu „Freule Charlotte“ vorerst „Mad. La Roche“ (f. 1^v, 4) geschrieben, dann gestrichen und durch „Marinellin“ (f. 1^r, 3) ersetzt (Abb. 7). Es handelt sich zwar nicht um eine Unterschrift, doch das Schriftbild gleicht einander, obwohl die Unterschriften unter *Dom Juan* und *Weiber List* – zur Reinschrift passend – ‚schöner‘ geschrieben sind. Die Übereinstimmung ist deutlich.¹³

Das Personenverzeichnis des *Spaziergangs im Brader* zeigt im Übrigen, dass nur bei drei der größeren Rollen der Name des Schauspielers nicht notiert ist: Bei „Hanswurst“, den stets der Prinzipal Johann Matthias Menninger gab, beim berühmten „Casperle“, der immer von Johann Laroche gespielt wurde, und bei „Mons. Francois ein Kammerdiener“. Dieser wurde von Marinelli gespielt, und der Schluss liegt nahe, dass der Schreiber seinen eigenen Namen nicht notierte.

Der Autor

Das Manuskript ist diesem Schriftvergleich zufolge von Marinelli geschrieben. Doch ist der „Hausdichter“¹⁴ der Badner Gesellschaft auch der Autor? Immerhin besteht die Möglichkeit, dass es sich bei dem vorliegenden Szenar um eine Abschrift Marinellis von einer Vorlage eines anderen Autors (etwa Karl Richters) handelt, denn ÖNB Cod. 13.608 ist nicht die erste Niederschrift des Textes. Das zeigen zwei ‚Fehler‘ und deren Sofortkorrekturen, die sich am besten durch Zeilensprünge während des Abschreibens erklären lassen: „Er / möchte jedermann diesen Umstand ver[zeihen→]schweigen. bittet die / Freulein um Verzeihung“ (III, 3, f. 8^v, 18 f.) und „seine ~~Mädln~~+Töchter+ gehörten nicht in diese Gesellschaft, / Junge Mädln wären bald verführt“ (III, 13, f. 9^v, 14 f.). In beiden Fällen dürfte Marinelli irrtümlich in die nächste Zeile gesehen, das falsche Wort notiert, dann den Fehler erkannt und korrigiert haben; das eine Mal durch Überschreiben des Wortteiles, das andere Mal durch Streichung und Einfügung des richtigen Wortes über der Zeile.¹⁵

Das Szenar ist demnach eine Abschrift, doch das schließt nicht aus, dass schon die Vorlage von Marinelli stammen könnte. Grundsätzliche Einwände dagegen

13 Keine Aussagekraft hat die Notiz „Jos: Marinelli“ (f. 1^v, 13, hier ist Karls Bruder Josef Marinelli gemeint), da dieser Name nicht in Kurrent-, sondern in Lateinschrift geschrieben ist.

14 Emil Karl Blümml und Gustav Gugitz, *Alt-Wiener Thespiskarren*, S. 19 und 28, Schindler 1971, S. 117, Zöbinger 2007, S. 133.

15 Bei dem Fehler „herunter gefa[ll→]hren. Casp. Gefällt die Stadt“ (I, 1, f. 3^r, 17) ist eher von einem sofort korrigierten Flüchtigkeitsfehler auszugehen.

liegen nicht vor, zudem lassen sich für diese Zuweisung zwei Argumente ins Treffen führen: Das heute noch erhaltene Manuskript war das von der Schauspielertruppe verwendete Exemplar, wie daraus hervorgeht, dass gerade dieses gemeinsam mit einer Abschrift der Rolle des Hanswurst sowie einem ‚lateinischen‘ Argumentum (für Szene II, 1) aufbewahrt wurde. Hätte es ein Original Richters gegeben, wäre wohl dieses gemeinsam mit den anderen von ihm geschriebenen Manuskripten über die Sammlung Castellis in die Hofbibliothek gelangt.

Zudem schrieb Marinelli diesen Text nicht nur einfach ab, sondern er überarbeitete das vorliegende Manuskript. Signifikante Ergänzungen betreffen nicht Marinellis eigene Rolle, sondern einerseits Anmerkungen zur Kleidung der Figuren: Zu Szene II, 1 wird „sauber gekleidet“ ergänzt (II, 1, f. 3^v, 18), und über Charlotte und Chrette ist zu lesen: „NB. die Frauenzimmer haben engl. Hütte auf“ (III, 7, f. 9^r, 27). Das sind nicht Notizen, die sich ein Schauspieler während des Rollenstudiums machte, sondern Angaben des Autors oder zumindest des Regisseurs. Es ist also gut möglich, dass Marinelli im Zuge des Arbeitsprozesses eine erste Fassung – von wem auch immer – abschrieb und das neue Manuskript weiterverwendete.

Andererseits wurden zwei Musikeinlagen offensichtlich erst nachträglich hinzugefügt. Das ist von Interesse, da sowohl die Arie zum „lazzo / mit der Musche“ (I, 14, f. 3^v, 7 f., am linken Seitenrand) als auch die Arie „Ich kann das Maulh ez.“ (II, 3, f. 3^v, 40) aus einer Komödie stammen, die schon früher in Wien aufgeführt worden war und die mit *Der Spaziergang im Brader oder Casperle, das nährische Studentl, und Hannswurst, der einfältige Hofmeister* bereits der Titel verbindet: *Hanns-Wurst, der lächerliche Instructor, und Bernardon, das nährische Studentel*. Die sechs Arien dieser Comoedie sind in den *Teutsche[n] Arien, Welche auf dem Kayserlich-privilegirt-Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirtten Comoedien, deren Titul hier jedesmahl bejgerucket, gesungen worden* als Nr. 66 enthalten¹⁶ – wie in den meisten Fällen der 261 Stücke dieser bedeutenden Sammlung ohne weitere Angaben zur Handlung des Stückes.

Die Handlung der Comoedie *Hanns-Wurst, der lächerliche Instructor, und Bernardon, das nährische Studentel* lässt sich nicht mehr rekonstruieren, doch zeigt ein in diesem Zusammenhang bislang nicht berücksichtigtes Arienheftchen, dass sie im Grünen spielte. Der Druck trägt den Titel *Arien, welche in der Comoedie, betitelt das Stadtgut zu Wienn, oder Hannswurst, der lächerliche Instructor, und Jackerl das nährische Studentel gesungen werden* (German and

16 ÖNB Cod. 12.207, S. 127–135. Das Lied, das in Szene III, 8 zwei Studenten singen, ist wohl mit dem Studentenlied dieser Comoedie (Num. VI) zu identifizieren. Ob auch ein Zusammenhang mit der Comoedie und der Bourlesque *Der unglückseelige Hofmeister / eines nährischen Lehr-Schülers / Als eine Musica-Bernesca unter dem Titul: Der blutige Affen-Krieg*, die sich im dritten Band der *Ariensammlung* findet (ÖNB Cod. 12.708, S. 348–357), besteht, ist allein aufgrund der Arien nicht zu entscheiden.

*Austrian Drama, Reel 20, No. 877*¹⁷) und enthält die Texte der *Ariensammlung* zu diesem Stück fast vollständig (nur Num. IV, 2 und Num. VI, 2, 4 und 5 fehlen).¹⁸ So erscheint es wahrscheinlich, dass Marinelli *Das Stadtgut zu Wienn* bearbeitete und aus einem Spaziergang zum Stadtgut einen Spaziergang durch die Jägerzeile in den Prater machte.¹⁹

Spaziergänge in den Prater

Ohne den Inhalt des Szenars im Detail zu besprechen, seien die wesentlichen Punkte für die Darstellung von Jägerzeile und Prater als Orte des Vergnügens (besonders für die unteren Gesellschaftsschichten, die erst ab der Öffnung durch Joseph II. im Jahre 1766 in den Prater durften) hervorgehoben: Die unglückliche Köchin Chaterl erzählt, „ihr Kutscher hätte ihr versprochen, sie auf dem Hof bei der grünen Kräutlerin abzuholen. und er seye nicht gekommen“ (I, 3, f. 2^r, 26 f.), dabei „habe [er] ihr versprochen sie in den Brader zu führen“ (I, 3, f. 2^r, 43). Diesem Kutscher, der Probleme mit seinem Pferd gehabt hat, erzählt wiederum ein Laufer: „Er habe sie [Chaterl] mit einen gewissen Heyducken gehn sehen. Erzählt, daß er der Chaterl, und dem Heyducken nachgeschlichen. Sie wären miteinander über den Fischmarck bey dem rothen Thurn hinaus, und bey dem bruder Herz ums Eck hinüber gegangen. Sie wäre dem Heyducken in Arm gehenckt. Er hätte ihr öfters das Godel gekrazt. Sie wären hernach in der Jägerzeil in ein Wirths Hauß gegangen, und hätten getanzt. Auf den Abend habe er sie wieder mit den Heyducken bey der Limonadehütten gesehen, wie er ihr eine Limonade gezallt.“ (I, 7, f. 2^v, 43 – 3^r, 8).

In diesem für ein Szenar aus dem Jahre 1770 auffällig konkreten Bericht wird der Weg aus den städtischen Sphären des Dienstpersonals (Am Hof, Fischmarkt beim Roten Turm) in die Jägerzeile und den Prater zur „Limonadehütten“ beschrieben. Sowohl dieser Spaziergang als auch Chaterls ursprüngliche Verab-

- 17 James E. Walsh, *German and Austrian Drama in the Houghton Library, Harvard University. Guide to the Microfilm Collection*, Woodbridge, CT 1985, S. 71 (ohne exakte Titelangabe). Der Wechsel der Namen des ‚narrischen Studentels‘ lässt sich dadurch erklären, dass das Arienheftchen nach 1763 gedruckt wurde, als nicht mehr Johann Josef Felix von Kurz (Bernardon), sondern Johann Christoph Gottlieb (Jackerl) die Rolle spielte.
- 18 Harald Kunz, ‚Der Wiener Theaterspielplan 1741–1765‘, *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1953/54, Wien 1958, S. 72–113, erwähnt für den 3. August 1761 eine Aufführung eines deutschen Komödienballetts mit dem Titel *Die Promenade zum Stadtgut* (ebd., S. 105) – Gustav Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747–1776 (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 3: Wien, Heft 2)*, Wien 1971, S. 479, spricht (mit Verweis auf Kunz) von einem deutschen Ballett. Der Zusammenhang mit dem *Stadtgut zu Wienn* ist unklar.
- 19 Bereits Pirker (Anm. 9), S. 333, wies auf den Zusammenhang zwischen Comoedie und Szenar hin, doch „[e]s ist natürlich nicht genau festzustellen, ob das [...] etwa dreißig Jahre später niedergeschriebene Szenar Richters [sic] trotz der weiter übernommenen Arien genau der Bernardonkomödie unserer Handschrift entspricht.“

redung implizieren, dass das Dienstpersonal bisweilen untertags (also während der Arbeitszeit) seinen Vergnügungen nachgeht und seine Freizeit abends im Grünen verbringt.

Aber nicht nur für das Dienstpersonal sind Jägerzeile und Prater das Ziel. Die beiden Töchter des reichen Herrn von Siemande,²⁰ Charlotte und Chrette, werden ebenfalls von ihren Liebhabern, dem Kammerdiener Franz (Monsieur Francois genannt) und dem Stallmeister Leopold, zu einem Ausflug in den Prater eingeladen. Doch der Vater lehnt diese nicht standesgemäßen Verbindungen ab. Just in diesem Moment treffen die bereits erwarteten Gäste Casperle von Langohr, der Sohn eines Freundes von Herrn von Siemande, und dessen Hofmeister Hanswurst aus Linz ein. Und weil sich das närrische Studentel äußerst aufdringlich verhält und die Töchter bedrängt, so sieht sich Herr von Siemande dazu veranlasst, Charlotte und Chrette zur Base zu schicken, womit er ihnen jene Gelegenheit zum Ausgehen gibt, die sie für das vereinbarte Treffen brauchen – und nutzen. Sie lassen ihren Liebhabern ausrichten, dass sie „um 5 Uhr im Lehenwagen bis zur Jägerzeile fahren“ würden (II, 6, f. 8^r, 6).

Als sich Hanswurst in einer „Scene der Caresßen, Höflichkeiten, und Liebe“ (II, 2, f. 3^v, 32) in Jungfer Baberl verliebt und die beiden beschließen, gemeinsam mit Casperle ebenfalls etwas zu unternehmen, meint Hanswurst zu seiner neuen Geliebten: „Sie wären hier fremd. Sie solle sie nun dahin führen, wo es lustig zu gienge. Baberl. sie dürften sich nur einen Lehenwagen nehmen, und im Brader fahren. die Fräulein würden vielleicht auch schon dort seyn“ (III, 5, f. 8^v, 41–45).

Im Prater ist dann auch kurz eine die gesellschaftlichen Grenzen überwindende Idylle zu sehen, die an eine Landpartie erinnert, ein Freizeitphänomen, das nach Gerhard Tanzer „in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts [beginnt], [...] sich aber erst im Vormärz voll [entfaltet].“²¹ Die noblen Fräulein sitzen mit ihren Geliebten, Kammerdiener und Stallmeister, an einer gedeckten Tafel und werden von zwei Kellnern bedient. Zwei Studenten singen ein Liedchen. Casperle, Hanswurst und Jungfer Baberl gesellen sich dazu. Ein „Leyrer Mädchen“ spielt auf, und Chaterl, der Kutscher und der Laufer sowie einige „Statisten“ (III, 12, f. 9^r, 44) kommen ebenfalls. Ein Menuett wird getanzt, „Kutscher, und Köchin tanzen nach den Charakter ez.“ und „[n]ach diesen tanzt Casperle mit einer nach belieben. zu der größten Lustbarkeit“ (III, 12, f. 9^v, 4 f.).

Dieser glückliche Zustand dauert, bis Herr von Siemande erscheint, die Gesellschaft stört, seine Töchter nach Hause holt und seinem doch nicht ganz so vornehmen Gast Herrn von Langohr samt Hofmeister sein Haus verbietet. Das stört aber die anderen wenig, und so wird nach dem Abgang von Siemande und dessen Töchtern weitergetanzt. Als ‚nobler Herr‘ bleibt nur Casperle zurück.

20 Die Assoziation mit ‚Simandl‘ war sicher beabsichtigt, wie III, 6 zeigt, wo ein Tandler ihn als gnädigen Herrn von Siemandl anspricht (f. 9^r, 9 f.).

21 Gerhard Tanzer, *Spectacle müssen seyn. Die Freizeit der Wiener im 18. Jahrhundert* (Kulturstudien, Bd. 21), Wien, Köln, Weimar 1992, S. 260, Anm. 610.

Diese Stilisierung von Jägerzeile und Prater zu Orten des Vergnügens für alle Gesellschaftsschichten passt zum marketingbewussten Geschäftsmann Marinelli als Autor des *Spaziergangs im Brader*. Das setzt aber voraus, dass zumindest in der Zeit nach der Öffnung des Praters im Jahre 1766 und dem ersten Auftreten der Schauspieltruppe unter Menninger und Marinelli „in der Leopoldstadt unweit der Jägerzeile im Wimmerischen, oder sogenannten Zserninischen Saal“²² im Jahre 1769 die Jägerzeile und der Prater (sowie die eigenen Vorstellungen) sowohl von Adeligen, Bürgerinnen und Bürgern als auch von Dienstpersonal besucht wurden.

Möglicherweise fand erst nach einer Anfangsphase, in der alle Gesellschaftsschichten den Prater besuchten, jene Ausdifferenzierung der Freizeiträume statt, die in den Berichten von Kaspar Riesbeck (1784) und Johann Pezzl (1786–1788)²³ sowie den ‚Wiener Ansichten‘ Johann Zieglers (1781–1783)²⁴ beschrieben bzw. dargestellt wird. Diesen zufolge hatte sich der Prater (wie auch der Augarten, der ebenfalls unter Joseph II. im Jahre 1775 öffentlich zugänglich gemacht wurde) in den 1780er Jahren als Freizeitort für Adel und Bürgertum etabliert.

Diesen Quellen ist zwar nicht uneingeschränkt zu folgen – vor allem das Bild, welches die ‚Wiener Ansichten‘ von der Stadt entwerfen, ist ein geschöntes –, doch die Entwicklung dürfte tendenziell richtig erfasst sein. Und so wundert es nicht, dass *Der Spaziergang im Brader* als Stück, in dem die gesellschaftlichen Hierarchien ordentlich durcheinandergewirbelt werden, nachdem unter Marinellis Führung 1781 das Theater in der Leopoldstadt gegründet worden war, nicht mehr aufgeführt wurde.²⁵

22 Zitiert nach Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860* (Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien, 3), Wien 1934, S. 43.

23 Siehe Tanzer, *Spectacle* (Anm. 21), S. 256–263.

24 Siehe *Schöne Aussichten. Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria*, hg. vom Wien Museum, Wien 2007, bes. S. 108–121.

25 Vgl. Hadamowsky (Anm. 22).

Oskar Pausch

Adolf Müller (sen.) über eine schwierige Produktion von Mozarts *Don Juan* im Jahre 1836

Unter den vielen ungehobenen Handschriftenschatzen des Österreichischen Theatermuseums befinden sich auch einige interessante Testimonien von Adolf Müller sen., der in seiner Vielseitigkeit nicht nur als Musiker und „Hauskomponist“ Johann Nestroy's Beachtung verdient.¹ Erwähnt seien die Briefe und Abrechnungen im Nachlass Pokorny² oder die gesammelten Glückwünsche zur Feier seines vierzigjährigen Kapellmeisterjubiläums im Theater an der Wien.³

Auf ganz besonderes Interesse aber darf ein Manuskript zählen, in dem er die Vorbereitungen zu einer eigenen Benefizvorstellung anno 1836 ‚an der Wien‘ schildert. Anlass dazu ist sein Entschluss, aus dem Theaterbetrieb Karl Carls auszuschcheiden,⁴ wobei der Zeitpunkt wohl mit einem Winkelzug des ungeliebten Direktors zusammenhängt. Bekanntlich kündigte Carl 1836 sein ganzes Ensemble, um den Mitgliedern ein neues Kontraktformular mit ausbeuterischen Konditionen aufzuzwingen.⁵ Adolf Müllers Vorhaben, sich von Carl zu trennen, wurde aber erst elf Jahre später und unter Zwang verwirklicht, die unglaublichen Hintergründe hat er in einer erst vor Kurzem wieder bekannt gemachten ‚Skizze aus meinem Leben‘ über ‚Eine Brüning-Affaire‘ ausführlich geschildert.⁶

Sein hier edierter spannend-humrovoller Bericht ‚von innen‘ ist zunächst ein klassischer Beleg für den allzeit vorhandenen Widerspruch zwischen Planung und Realisierung im Kulturmanagement, soweit ein solches noch mit Menschen zu tun hat. Gleichzeitig bringt er – auch stilistisch – eine unvergleichliche Momentaufnahme des Wiener Musik- und Theaterlebens gerade in jenem Augenblick, da die Führung des k. k. Hofopertheaters nächst dem Kärntnertor von Louis A. Duport auf die Italiener Carlo Balochino und Bartolomeo Merelli überging.

Auf einige Details sei vorab hingewiesen: Gleich im ersten Satz bezieht sich

1 Vgl. dazu zuletzt Dagmar Zumbusch-Beisteiner, „Ich ersuche hübsche Musiken herauszusuchen ...“ – Wirkungsbereich des Kapellmeisters einer Wiener Vorstadtbühne in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, *Nestroyana* 20 (2000), S. 157–171.

2 Schachtel 2 und 3.

3 Konvolut ohne Signatur.

4 Vgl. 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. 177.

5 Vgl. u. a. Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952, S. 955.

6 Vgl. Hein, ‚Ein Brief Adolf Müllers‘ (Anm. 4), S. 177.

Kapellmeister Müller darauf, dass unter Karl Carls Direktorat im Theater an der Wien keine Opern mehr produziert werden.⁷ Eben deshalb will er dem Publikum und seinem Impresario einen Beweis liefern, „daß mein musikalischer Sinn für das Edlere und Bessere unter dem Regim[ent]e der Carl'schen Direktion nicht gänzlich erstorben sei“. Er wählt schließlich Mozarts *Don Juan*, und es ist immerhin bemerkenswert, auf welche teils bedeutenden Kräfte er dabei in der Theaterstadt an der Donau zurückgreifen konnte.

Aus dem eigenen Haus kamen die „Frau“ Nestroys, Marie Weiler, mit der anspruchsvollen Donna Elvira, das kassenfüllende Tandem Johann Nestroy-Wenzel Scholz musste in Charginrollen auftreten. Vom Theater am Kärntnertor wurden u. a. August Seipelt und Joseph Staudigl gewonnen. Seipelt, der bei der denkwürdigen Uraufführung von Beethovens ‚Neunter‘ und Teilen der *Missa Solemnis* 1823 die Basspartie gesungen hatte, gab den Komtur („Gouverneur“), Staudigl, vielleicht der größte Bassist, den das Kärntnertortheater je hatte,⁸ den Leporello. Staudigls in Adolf Müllers Bericht warm hervorgehobene Redlichkeit und Vielseitigkeit wird auch in anderen zeitgenössischen Quellen beschrieben: „Er war [...] Naturzeichner und Naturmaler, der es nach beiden Richtungen weit brachte und Schönes lieferte, [...] er war als Schütze berühmt [...] galt fast als unbesiegbar im edlen Schachspiel, sowie im Domino und er betrieb als Dilettant die homöopathische Heilmethode [...]“.⁹ Der Masetto C. W. Just ist als Dramatiker und Komponist hervorgetreten,¹⁰ und auch die von Müller vergeblich umworbene Sopranistin Anna Kraus-Wranitzky hat ihren bescheidenen Platz in der Kulturgeschichte: Sie sang die Titelrolle in Grillparzers von Beethoven abgelegter und dann von Konradin Kreutzer vertonter *Melusine* bei der 1835 erfolgten Uraufführung im Josefstädter Theater.¹¹

Erstaunlich und heute undenkbar ist die Vielseitigkeit und Improvisationsfähigkeit der Akteure. Da überlegt Adolf Müller, dessen Wiener Karriere ja 1826 als Sänger am Kärntnertortheater begonnen hatte,¹² kurz, selbst den Ottavio zu singen, und ein Blick auf die Besetzungsliste der ursprünglich geplanten Oper *Aschenbrödel* (*Cendrillon*) von Nicolas Isouard zeigt, dass der große Johann Nestroy noch immer als kleiner ‚Operist‘ im Tenorfach einsetzbar gewesen wäre. Eine Zerline wurde erst einen Tag vor der Aufführung gefunden und ein fehlender Posaunist im schon wartenden Publikum. Es ist nur von einer musikalischen Generalprobe die Rede, und über Ausstattung oder Regie bzw. „Aus-

7 Vgl. dazu Anton Bauer, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Wien, München 1957, S. 123 und 140.

8 Richard Wallaschek, *Das k. k. Hofoperntheater (Die Theater Wiens, Bd. 4)* Wien o. J., S. 139 f.

9 Ferdinand von Seyfried, *Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren*, Wien 1864, S. 153 f.

10 Wallaschek (Anm. 8), S. 179.

11 Siehe Anton Bauer, *Das Theater in der Josefstadt* (Anm. 7), S. 71.

12 Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. 19 (1868), S. 328–338.

Saß = Popanitsch kann nicht tönne — er ist Dumb. 'Zwei Gleich, daß ich wisse
 eine Popanitsche Tugend eine Kienuffenaffordner in Hartmann; ich wisse.
 In wissende mich zu ihm zu Dürren.' — Es galte unanmuthig. ^{Lebende} ~~Wissen~~
 mich dieses lebten Angewiss unanmuthig fündelnde Gessichtes zurück zu
 fflagen, und ein Ogen — beyer. —

die Vorstellung - Jofeph ſie gegrimmen - ging ſehr ins heimliche
 Verſtändniß und ſelbſt große Verſtändniß zu ſehen. - Ich mußte mich nicht
 aufhalten ſonſt die Vorstellung, und wiſſen auf die ſelbſt verſtändniß -
 eine Zeitungsſchrift, welche ſoſt die Geſetze als auf den ſelbſt
 unter Verſtändniß der Verſtändniß die ſelbſt Verſtändniß geſehen. -
 Die ſelbſt Verſtändniß ſie ſie ſelbſt verſtändniß: -

Und Sämen und Knospen von Juniperus folgen

* * *

Amian in April 1836.

Edo. Müller

Abb. 1: Schlussseite von VM 799 des Österreichischen Theatermuseums mit Unterschrift Adolf Müllers.

stattung und Arrangement“ wird kein Wort verloren. All das lässt auf einen nach heutigen Maßstäben wenig homogenen Opernabend schließen, der aber den erhofften Erfolg brachte. Die Akteure fanden zu einer passablen Gesamtleistung, und das Publikum freute sich offenbar, im Theater an der Wien wieder einmal eine Oper zu sehen. Dies wird auch durch die entsprechende Kritik in Adolf Bäuerles *Theaterzeitung* klar ausgesprochen:

K. K. priv. Theater an der Wien.

Die jetzige Ferienzeit für die deutsche Oper im Hoftheater nächst dem Kärntnerthore bot dem Capellmeister des Theaters an der Wien, Hr. Adolf Müller, Gelegenheit und Mittel, zu seinem Benefize eine Opernvorstellung zu geben, die dem größeren Theile nach durch die Leistungen unserer Sänger der aufgelösten deutschen Oper zu Stande kam. Die Herren Staudigl, Schäffer, Just, Weinkopf und Seipelt fanden sich zu dieser Gefälligkeit bereit, und so ging vorgestern, am 14. d. M., Mozart's herrlicher „Don Juan“ vor einem überaus zahlreich besuchten Hause über die Breter des Theaters an der Wien, das vordem eine schöne Aera des Gesanges und der Musik kannte, und jetzt bei zufälliger Wiederaufnahme dieses versunkenen Kunstartikels – um der Merkwürdigkeit willen, reichen Zuspruch fand. Eines ausführlichen Referates über die Vorstellung bin ich wol schon darum überhoben, weil die Leistungen der einzelnen Künstler hinlänglich bekannt und gewürdigt sind. In den Chören versagten die Kräfte der Bühne den Dienst; mit dem Orchester, wie es nun einmal ist, leistete Hr. A. Müller das Möglichste. Staudigl, Leporello, machte die künstlerischen Honneurs des Abends, und fand eine außerordentliche Aufnahme. Seine Introduction, seine Arie „Signorina“ trug er auf wahrhaft meisterliche Weise vor, und bewegte sich, was das Spiel anlangt, mit einer launigen Nonchalance, die recht gefällig war. Mit dem Ottavio gab sich Hr. Schäffer eine recht erfolgreiche Mühe. Hr. Weinkopf hat als Don Juan noch immer eine sehr große Aufgabe vor sich; aber seine schöne Stimme und gelungene Einzelheiten, worunter diesmal besonders das Ständchen, gefielen. Die Herren Just und Seipelt erschienen als Masetto und Gouverneur. Wirklich überraschend war das zu nennen, was Dem. Dielen, Donna Anna, und Dem. Weiler, Elvira, in diesen schwierigen Partien der großen Oper leisteten. Elviras „mich verläßt der Undankbare“, Annas Briefarie, die Leistungen im Maskenterzett sprachen allgemein an, und der Beifall, der sich nach diesen Nummern hören ließ, war ein wohlverdienter, zumal wenn man bedenkt, daß bei längerem Aussetzen des Operngesanges die Mittel an intensiver Kraft verlieren, und ein sehr aufmerksames Selbstbewachen und Sichergehen in Anspruch nehmen. Durch die plötzliche Unpäßlichkeit der Dem. Henkel, die als Zerline erscheinen sollte, überging diese Partie an Dem. Perechon, die vor einiger Zeit im Hofoperntheater debütiert, und seitdem ihre Fortbildung an Provinzbühnen gesucht hatte; allein die Sängerin kämpfte mit einer Befangenheit, vielleicht wol gar mit einer Unpäßlichkeit, die der Sicherheit im Wege stand, daher diese Leistung nicht füglich beurtheilt werden kann. Um auch die komischen Mittel dieser Bühne in Bewegung und Zugkraft zu setzen, erschien Hr. Scholz als Gerichtsperson, Hr. Nestroy als Kaufmann, und im Finale des ersten Actes tanzte ein Paar Menuett, dessen Ausführung so viel Confusion erregte, daß Don Juan Zerlinien leicht

unbemerkt entführen konnte. Die ganze Vorstellung hatte sich einer sehr freundlichen Aufnahme zu erfreuen.¹³

Der Bericht Adolf Müllers beschreibt die „Martertage“ vor diesem Ereignis und ist in der Handschrift VM 799 des Österreichischen Theaternuseums überliefert. Das Büchlein besteht aus 17 gebundenen, nicht paginierten, recto und verso beschriebenen Seiten mit dem Format 21 x 17 cm. Diese sind, wie Schriftvergleiche, etwa mit seinem auch in formaler Hinsicht kompatiblen und eingangs erwähnten Bericht ‚Skizze aus meinem Leben‘ über ‚Eine Brüning-Affaire‘ zeigen,¹⁴ vom Verfasser, der sich am Schluss voll unterschrieben hat, selbst mit Tinte kalligraphiert (vgl. Abb. 1).

Das Manuskript ist wohl erst längere Zeit nach der Benefizvorstellung entstanden, wofür einige Textstellen sprechen: das einleitende „Ich wollte im Jahre 1836 das Theater a[n] d[er] Wien verlassen [...]“ oder am Beginn des dritten Kapitels *Dienstag* „den 12. Ap[ril] war der Tag bestim[m]t an welchem ich meine Einladung beim Publikum, wie es damals noch Sitte war, persönlich machen mußte“. Allerdings hat Müller den Text offenbar von älteren Aufzeichnungen ohne Korrekturen ins Reine geschrieben: Nur im letzten Kapitel – und vermutlich bei nachlassender Konzentration – haben sich einige Fehlschreibungen und Interpolationen nach Wortauslassungen als kopiale Kennzeichen eingeschlichen, die in der vorliegenden Edition in Fußnoten vermerkt sind. Der Text selbst ist ad litteram wiedergegeben, Abkürzungen werden in eckiger Klammer aufgelöst. Zur Provenienz lässt sich leider nichts Näheres sagen: Auf dem Titelblatt sind folgende Bleistiftnotizen von späterer Hand lesbar: „von Adolph Müller“ und „Kr 6052 Z 58“ (vgl. Abb. 2).

Die vorliegende Handschrift und die Überlieferungsart der ‚Brüning-Affäre‘ zeigen an, dass Adolf Müller sen. bestrebt war, besonders dramatische Ereignisse seiner künstlerischen Laufbahn eigenhändig und mit Sorgfalt für die Nachwelt festzuhalten. Vielleicht ist deshalb auf weitere Funde zu hoffen.

1836

Benefiz-Qualen
oder
die drei Martertage
Eine Skizze aus meinem Leben
Buchstäblich wahr

1. Kapitel.- Der Plan

Ich wollte im Jahre 1836 das Theater a[n] d[er] Wien verlassen, – vor
meinem Abgange jedoch dem Publikum noch den Beweis liefern daß mein

¹³ *Wiener allgemeine Theaterzeitung*, 16. 4. 1836, S. 307.

¹⁴ Vgl. Hein, ‚Ein Brief Adolf Müllers‘ (Anm. 4), S. 169.

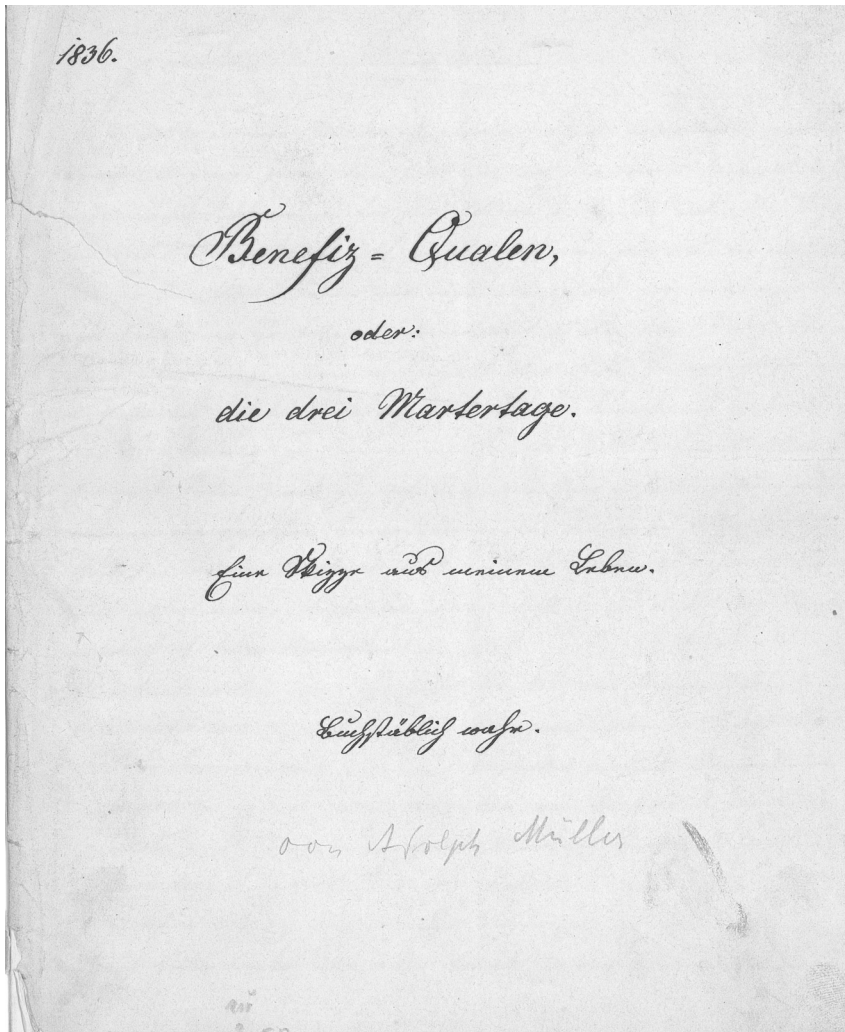


Abb. 2: Titelblatt von VM 799.

musikalischer Sinn für das Edlere und Bessere unter dem Regim[ent]e der Carl'schen Direktion nicht gänzlich erstorben sei. – Da die einheimischen Kräfte dieser Bühne mir nicht ausreichend erschienen eine Oper zur Darstellung zu bringen, so entwarf ich den Plan dieses Wagestück durch Hinzuziehung ausgezeichneter Gäste zu ermöglichen, und zu meinem letzten Benefiz eine ältere, anerkannt gute Oper zur Darstellung zu brin-

gen. – Isuard's „Aschenbrödel“ schien mir geeignet diesen Zweck zu erfüllen. Die Oper gehörte zu den besten älteren französischen Compositionen, u[nd] die dabei erforderlichen Gäste, so wie der Umstand daß diese Oper über 12 Jahre in Wien nicht gehört wurde, bestim[m]ten diese Wahl.¹⁵ – Die Besetzung der Rollen entwarf ich folgendermaßen:

Aschenbrödel	Fräul[ein] Henkel, am Hofoperntheater
Montefiascone,	H[er]r Koch, vom Theater in der Josefstadt,
Prinz Ramiro	„ Jäger, kön[iglich] würtemb[ergischer] Kam[m]ersänger ¹⁶
Alidor,	„ Rott, vom Theater in der Josefstadt ¹⁷
Tiesbe	Fräul[ein] Weiler, vom Theater a[n] d[er] Wien
Clorinde,	„ Dieln, ¹⁸ „
Dandini,	H[er]r Nestroy, „

Bis auf Fräul[ein] Henkel war alles bereits in der schönsten Ordnung eingeleitet, – ich hatte die Zusage der Mitwirkung von säm[m]tlichen Individuen verlangt. – Ich ging alsobald zu Herrn Dupont und bath ihn Fräul[ein] Henkel die Bewilligung ertheilen zu wollen in meiner Einnahme spielen zu dürfen. Dupont schlug es mir jedoch mit der Bemerkung ab daß Fräul[ein] Henkel täglich beschäftigt sei, u[nd] er sie durchaus nicht entbehren könnte. Zugleich bezeichnete er mir jedoch als Ersatz Fräul[ein] Au, eine junge Elevin des Operntheaters, welche bereits einige Versuche in der Oper gewagt hatte. Ich nahm den Rath dankbar an, ging zu Fr[äul[ein]] Au, und bath sie um ihre Mitwirkung, welche sie mir auch bereitwilligst zusagte. Bei der mit ihr abgehaltenen Probe fand ich jedoch, daß sie noch Anfängerin im strengsten Sinn des Wortes war. Ich stellte ihr vor daß die Oper im Laufe der nächsten Woche zur Aufführung kom[m]en müßte – vielleicht gar in den nächsten Tagen – dies brachte sie etwas aus der Faßung u[nd] sie erklärte diese Parthie nicht liefern zu können. – Ich ging darauf zu Frau Schodel und bath sie die Clorinde zu singen. – Sie sagte bereitwillig zu, wies mich jedoch an die Direktion des Theaters i[n] d[er] Josefstadt, (in welchem Theater sie eben Gastvorstellungen gab) ihr einen freien Tag zu diesem Zweck zu ermitteln. Die Direktion dieses Theaters – damals in sehr gedrängten Verhältnissen – willfahrte jedoch meinem Gesuche nicht. „Man müßte vor der Charwoche noch so und soviel Opern geben – es blieb darnach kein freier Tag für Fr[äul[ein]] Schodel.“ – Hierauf verfügte ich mich zu Fr[äul[ein]] Hofer u[nd] bath sie die Rolle der Clorinde zu

15 Die Wiener Erstaufführung war schon 1811 im Theater an der Wien erfolgt.

16 Koch und Franz Jäger waren soeben an das Theater in der Josefstadt verpflichtet worden, s. Anton Bauer, *Das Theater in der Josefstadt* (Anm. 7), S. 77.

17 Der später berühmte Charakterkomiker des Theaters an der Wien, Karl Rott.

18 Doris Dielen kam vermutlich aus Graz und sang in der Josefstadt, vgl. Bauer, *Das Theater in der Josefstadt* (Anm. 7), S. 66; Seyfried, *Rückschau in das Theaterleben Wiens* (Anm. 9), S. 123.

übernehmen, sie entschuldigte sich jedoch, die Oper gar nicht zu ken[n]en, – auch wäre die Zeit zu kurz diese Rolle zu studieren, u. s. w. – Hierauf machte ich noch einen Versuch bei Fr[äu]l[ein] Bruckner, ebenfalls vom Hofoperntheater, u[nd] bath sie die „Aschenbrödel“ zu singen; – sie entschuldigte sich jedoch mit einem gewissen Unwohlsein welches ihr verbiethe unter diesen Verhältnissen zu singen u[nd] zu spielen. Ich wendete meine ganze Beredsamkeit bei ihr an – aber vergebens. Mir blieb nach all diesen vergeblichen Versuchen nichts übrig als die Direktion des Theaters a[n] d[er] Wien zu ersuchen meine Einnahme erst nach Ostern geben zu dürfen, welches nach einigem Zögern bewilligt wurde. –

Während der Charwoche entwarf ich jedoch einen anderen Plan. – Die deutsche Saison war zu Ende – die italienische hatte eben begonnen – auch war in der administrativen Führung des Operntheaters ein Wechsel eingetreten und ein großer Teil der deutschen Operist[en] noch ungebunden. Die ausgezeichneten Kräfte waren zu aquiriren, – ich beschloß daher die Oper Don Juan zu meinem Benefiz zu geben. – Der Theateragent Prix übernahm es Fr[äu]l[ein] Henkel, die Herren Staudigl und Schäfer zu gewinnen, – und ich die Herren Weinkopf, Seipelt und Just zu erobern. – Nach vielen Mühseligkeiten wurde dies endlich bewerkstelligt, und der 6. oder 7. März von Dir[ektor] Carl zur Aufführung bestim[m]t. – Die projectirte Besetzung war Folgende:

Don Juan	H[er]r Weinkopf. ¹⁹
Gouverneur	„ Seipelt.
Don Ottavio	„ Schäfer
Leporello	„ Staudigl
Donna Anna	Fr[äu]l[ein] Dieln.
Donna Elvira	„ Weiler.
Zerline	„ Henkel.
Maßetto	H[er]r Just.
Gerichtsdienner	„ Scholz.
Mathes	„ Nestroy.

1. Kapitel. Die Martertage

Es war am Charsamstag als diese ganze Angelegenheit geordnet und beschloßen wurde. – Nach der Marterwoche gingen jedoch meine Martertage an. – Fr[äu]l[ein] Dieln, welche schon früher die Parthie der Donna Anna, – aus Bescheidenheit dieser Rolle nicht gewachsen zu sein – zurückgewiesen hatte, erklärte sich zwar auf erneuertes Ansuchen bereit diese Parthie übernehmen zu wollen, sie jedoch vor kom[m]enden Freitag nicht liefern zu können; – die Rolle sei zu groß, zu anstrengend für ihre Kräfte

¹⁹ Franz Weinkopf war seit 1833 am Kärntnertortheater, wo er von 1841 bis 1870 (!) als Chordirigent wirkte, s. Wallaschek, *Das k. k. Hofoperntheater* (Anm. 8), S. 243.

u. s. w. – Eben wollte ich die Direktion davon verständigen, als mich das erwähnte Fräulein neuerdings zu sich berufen ließ, und mich ersuchte mein Benefiz um 8 Tage zu verschieben, da noch im Verlaufe dieser Woche das neue Stück *Griselina*, in welchem sie bedeutend beschäftigt sei, zur Aufführung kom[m]en müßte. Ich gab meine Zustim[m]ung dazu mit der Voraussetzung daß ich erst meine Gäste verständigen und fragen müßte ob sie sich in Wien so lange aufhalten könnten, da die Abreise einiger Individuen bereits festgesetzt war. Ich war schon am selben Morgen bei allen Beteiligten und hatte die Vorstellung für diese Woche angekündigt, es blieb mir also nichts übrig als noch einmal die Tour zu machen und um Aufschub der Reise zu bitten. Es wurde mir auch glücklicher Weise überall gewährt, bis auf Herrn Schäfer, welchen ich jedoch noch zu bewegen hoffte. – Als ich die Direktion davon in Kenntniß setzte wurde mein Benefiz für Dienstag den 12. April festgesetzt. – Kaum war dies in Ordnung gebracht als mir Direktor Carl anzeigen ließ, daß Dienstag meine Einnahme nicht stattfinden könnte, weil an diesem Tage die Stadttheater wegen dem darauffallenden Normatag geschlossen wären, u[nd] die Direktion an solchen Tagen kein Benefiz gäbe. – Ich machte mich also neuerdings auf den Weg und unterrichtete meine Gäste davon. Herr Weinkopf (Don Juan) erklärte jedoch daß Mittwoch unfehlbar die Oper aufgeführt werden müßte, weil er bereits für Donnerstag einen Platz im Eilwagen gemiethet hatte. –

Den meisten Kum[m]er machte mir mein Ottavio! H[er]r Schäfer hatte ebenfalls einen Wagen für Dienstag zu seiner Abreise gemiethet, er wollte daher von einem Aufschube nichts wissen. Ich ging zu H[er]rn Binder (vom Kärnthnertheater)²⁰ derselbe versicherte aber schon Montag nach Nürnberg abreisen zu müssen. – Hierauf verfügte ich mich zu H[er]rn Herz (vom Josefstädter Theater) derselbe war aber in der neuen Oper beschäftigt, welche gerade an meinem Benefiztage zum ersten Mal gegeben werden sollte. – H[er]r Jäger war mit seinem eigenen Benefiz so beschäftigt, daß ihm keine Zeit für ein anderes übrig blieb. – Alle anderen Tenoristen waren bereits von Wien abgereist. – In meiner Verzweiflung ging ich zu Direk[tor] Carl, und erklärte ihm daß – um die Oper geben zu können, mir nichts übrig bliebe als die Rolle des Ottavio selbst zu übernehmen!! – So groß dieses Wagestück für mich auch war – (nach einer Zurückgezogenheit von der Bühne durch 6 Jahre) – so wollte ich doch lieber selbst die Bühne noch einmal betreten, als den Gedanken aufgeben den „Don Juan“ zur Aufführung zu bringen. – Mittlerweile erklärte sich H[er]r Schäfer, er wolle noch bis Mittwoch hierbleiben wen[n] ich ihm eine Vergütung seines Aufenthaltes, und die Zufriedenstellung seines Kutschers zusichern

20 Der Prager Tenor Sebastian Josef Binder, s. Seyfried, *Rückschau* (Anm. 9), S. 238–241 und 296–298.

würde. – Um die Sache endlich zu beendigen und der Qual des Auftretens nach so langer Zeit überhoben zu sein, sicherte ich H[er]rn Schäfer ein Honorar von 60 fl. C. M. zu, und zwar mit der Obliegenheit ihm diese Sum[m]e auch für den Fall zu bezahlen wen[n] meine Einnahme Mittwoch nicht stattfinden sollte. –

Montag den 11ten kam ich zu Prix. Mit Besorgniß theilte er mir die Nachricht mit daß Fr[äu]l[ein] Henkel unpäßlich wäre. – Ich ging augenblicklich zu ihr, fand sie aber außer dem Bette. – Sie bezeichnete ihr Uebelbefinden als nicht bedeutend, und ersuchte mich blos den nächsten Tag nicht zur Probe kom[m]en zu dürfen, welches ich – um ihre Gesundheit zu schonen – gern zugestand. – Ich entfernte mich wieder – nicht ohne böse Ahnung. –

2. Kapitel – Unglück über Unglück.

Dienstag den 12. Ap[ril] war der Tag bestim[m]t an welchem ich meine Einladung beim Publikum, wie es damals noch Sitte war, persönlich machen mußte. – Die Ankündigung meiner Benefiz prangte bereits an allen Straßenecken. – Ich fuhr um 9 Uhr vom Hause fort und machte bis 11 Uhr Einladungs-Visitten. Mein Weg führte mich bei Prix vorüber. Kaum bei ihm eingetreten erfuhr ich daß Fr[äu]l[ein] Henkel in vergangener Nacht bedeutend Krank geworden, u[nd] es ihr unmöglich sei morgen in meiner Einnahme zu spielen. – Mich traf ein Donnerschlag! – Ich eilte in Ihre Wohnung und fand sie im Bette mit einem bedeutenden Halsübel behaftet. Man hatte ihr bereits Egel gesetzt und Visicatoren²¹ auf die Brust gelegt. An eine Möglichkeit morgen zu singen, war nicht zu denken. – Ich eilte zu Fr[äu]l[ein] Bruckner. Sie entschuldigte sich aber wieder mit dem gewissen Unwohlsein mit welchem sie unmöglich singen könnte, – sie wäre zwar als Zerline studiert, ihr Zustand und ihre Schwäche erlaubten ihr jedoch nicht die Bühne zu betreten. – Ich begab mich zu Prix. Er gab mir einige Adreßen der gegenwärtig in Wien anwesenden Sängerin[n]en. – Ich ging noch einmal zu Fr[äu]l[ein] Bruckner, stellte ihr meine kritische Lage vor, bath, beschwor, – aber umsonst. – Ich warf mich in einen Fiaker u[nd] fuhr zu Fr[äu]l[ein] Sedlak, Tochter des liechtenstein'schen Kapellmeisters. Sie entschuldigte sich in dieser Oper nicht studiert und mit einem Katarrh behaftet zu sein. – Ich begab mich zu Fr[äu]l[ein] Au vom Operntheater. Ich trat mit den Worten ein:

„Haben Sie die Parthie der Zerline im Don Juan studiert?“

Antwort: „Nein!“

„Können Sie bis morgen diese Rolle studieren?“

Antwort: „Warum nicht; ich habe die Oper oft gehört, und sie ist mir fast ganz im Gedächtniß!“ –

21 Heftpflaster.

Ich stürzte fort die Partitur zu holen. – Bei meiner Zurückkunft fand ich Fr[äu][ein] Au zum Studium bereit. – Ein Quer-Pianoforte wurde aus einem Winkel an das Fenster getragen. Ein Glas Waßer wurde zur Anfeuchtung der trokenen Kehle herbeigeschaft, es wurde geräuspert – gehustet und endlich – angefangen. – Aber – o trauriges Geschick – schon nach der ersten Num[m]er machte ich die Entdeckung daß Fr[äu][ein] Au dieser Rolle theils nicht gewachsen, theils das Gedächtnis nicht genug haltbar erschien. – Ich nahm nach einer halben Stunde Aufenthalt meinen Hut, und schlich mich, unter einem nichtssagenden Vorwande, ganz betrübt davon. – Ein Fiaker rollte mich zu Fr[äu][ein] Ruth in die Alservorstadt. –

Ich. Haben Sie in der Oper „Don Juan“ schon gesungen?

Sie. O ja!

Ich. Dank dem Himmel! Welche Parthie?

Sie. Die Donna Anna.

Ich. Auch gut. Ich werde Fr[äu][ein] Dieln aufsuchen, die Zerline, welche sie schon früher studiert hatte, zu übernehmen.

Sie. Aber ich habe die Donna Anna schon 3 Jahre nicht gesungen, – sie ist mir gänzlich aus dem Gedächtniße entschwunden. Wen[n] ich nur einen Tag Zeit hätte die Parthie nachzuholen.

Ich. Vielleicht ist es mir möglich einen Tag Aufschub zu gewinnen.

Dürfte ich in diesem Falle Ihrer Mitwirkung ganz gewiß sein?

Sie. Sie können sich darauf verlassen!

Getröstet entfernte ich mich hierauf u[nd] begab mich zu H[er]rn Weinkopf um ihn zu bereden seine Abreise um einen Tag zu verschieben. Er willigte ein. Als ich durch die Kärnthnerstraße fuhr, fiel mir Frau Kraus-Wranizky ein, welche die Donna Anna zu ihren Glanzrollen zählte. Vor ihrem Hause donnerte ich meinen Fiaker ein: Halt! zu, und stürzte die Treppe hinauf! – Das Stubenmädchen öffnete die Pforte.

Ich. Ist Frau Kraus-Wranizky zu sprechen?

Stubenmädchen Ich weiß nicht ob die gnädige Frau zu Hause sind, – wen soll ich melden?

Ich nan[n]te meinen Namen u[nd] sie entfernte sich. – Nach einer qualvollen Pause von 10 Minuten kehrte sie zurück.

Stubenmädchen (verlegen) Die gnädige Frau sind nicht zu Hause. Was soll ich der Gnädigen melden wen[n] sie kom[m]t?

Ich sah deutlich daß mein Besuch hier ohne Erfolg sein würde, empfahl mich, u[nd] fuhr zu H[er]rn Schäfer an die Wien. – Er war nicht zu Hause; jedoch erfuhr ich daß er im Kaffeehause am Kärntnertheater, oder im Bierhaus zum Blumenstock²² zu finden sei. – Aus dem Kaffeehause war

22 Künstlerlokal in der heutigen Blumenstockgasse und Gründungsort der Künstler- und Schriftstellervereinigung „Ludlamshöhle“. Hier verkehrten u. a. auch Beethoven, Schubert und Castelli. Vgl. Richard Groner, *Wien wie es war*, Wien, München 1965, S. 71 f. und 356 f.

er bereits fort – im Bierhaus traf ich ihn endlich. – Ich bath, ich beschwor ihn seine Abreise noch um einen Tag zu verschieben, – er aber versicherte mich hierüber nicht allein entscheiden zu können, indem er seine Reise in Gesellschaft der Frau Breiting mache; – wen[n] sie den Aufschub gewähre, so wolle auch er noch hierbleiben. – Ich eilte zu Frau Breiting, stellte ihr meine verzweiflungsvolle Lage vor, und – Dank sei es meiner Beredsamkeit – sie willigte ein. – Nun – zur Direktion a[n] d[er] Wien. –

Direktor Carl wollte anfangs von einem Aufschube nichts wissen, jedoch sah er bald die Nothwendigkeit ein und bewilligte ihn. – Um meiner Sache mit Fr[äu]l[ein] Ruth gewiß zu sein, begab ich mich sofort in das Josefstädtertheater, wo eben Fr[äu]l[ein] Ruth im „Nachtlager zu Granada“ beschäftigt war.²³ Ich wiederholte noch einmal meine Bitte, und Fr[äu]l[ein] Ruth gab mir ihr Wort die Rolle der Anna übermorgen zu singen. –

Ganz getröstet u[nd] nicht wenig ermüdet begab ich mich endlich nach Hause, und wollte endlich entschlum[m]ern, als heftig an der Thür geläutet wurde. Ein Man[n] trat ein und meldete mir, das Fräul[ein] Ruth Donnerstag in meiner Einnahme nicht singen könne, sondern – Freitag!! – Diese Nachricht versetzte mich in Wuth. Ich ließ mich bei Fr[äu]l[ein] Ruth mit der Hinzufügung bedanken: ich brauche sie gar nicht! – Voll Unmuth schlief ich endlich ein, und träumte von nichts als Don Juan, Zerline, Anna u[nd] d[er] gl[eichen].

3. Kapitel. – Hoftheater-Intriguen.

Mitwoch, den 14. April.

Ich stand sehr misllaunig auf, begab mich zu Staudigl, dan[n] zu Seipelt um die Proben für diesen Tag ab, und die Vorstellung für den folgenden anzusagen. – Bei Prix erfuhr ich, daß Fr[äu]l[ein] Hofer noch in Wien sei. Ich begab mich zu ihr, aber auch vergebens; sie hatte die Elvira und nicht die Anna studiert. – Vielleicht weiß Gotdank²⁴ Rath und Hilfe, dachte ich mir, u[nd] verfügte mich zu ihm. Er empfing mich mit folgenden Worten: „Oh, ich weiß schon warum Sie kom[m]en. Sehen Sie sich um einen anderen Leporello um. Staudigl wird nicht singen.“ Ich hatte Mühe mich aufrecht zu erhalten. Ganz kleinlaut frug ich: „Warum den[n] nicht?“

Gotdank. Die Administration hat ihn ersuchen laßen nicht zu singen.

Sie kan[n] es ihm nicht geradezu verbiethen, weil seine Verbindlichkeiten erst mit Ende August beginnen; aber sie erwartet von H[er]rn Staudigl daß er auf ihr freundliches Ansuchen in keinem Falle an der Wien singen werde.

23 Die Ruth war Mitglied des Pressburger Stadttheaters. Über ihr Gastspiel in der Josefstadt berichtet die *Wiener allgemeine Theaterzeitung* vom 16. 4. 1836, S. 307.

24 Josef Gottdank, Regisseur am Kärntnertortheater, vgl. Wallaschek, *Das k. k. Hofoperntheater* (Anm. 8), S. 101; Seyfried, *Rückschau in das Theaterleben Wiens* (Anm. 9), S. 317.

Alle Zerlinen und Annen waren mit diesen Worten vergeßen. Zwar fiel mir augenblicklich ein daß mir Staudigl von diesem „Administrativen Ansuchen“ nichts mitgeteilt habe, und das Staudigl als Man[n] von Wort bekan[n]t sei. (Ueberdies hatte ich Staudigl freiwillig ein Honorar von 6 Dukaten für seine Leistung als Leporello angeboten u[nd] zugesichert.) Danach konnte ich eine innere Unruhe nicht verbergen. – Ich frug Godt dank was in dieser Sache zu thun sei. Er rieth mir zu Merelli und Balochino zu gehen und die Mitwirkung Staudigls von Beiden zu erbitten. Ich entschuldigte mich²⁵ daß ich nicht Italienisch verstünde. Godt dank wies mich an den jüngeren Merelli,²⁶ welcher gut deutsch spräche, – im Theatergebäude würde ich ihn finden, – Nach langem vergeblichen Suchen fand ich ihn endlich. – Merelli erklärte mir sehr freundlich in dieser Angelegenheit nicht entscheiden zu können, – ich müßte zu H[er]rn Balochino gehen. – Balochino spricht aber nur Italienisch oder Französisch. – Verzweiflung gab mir Muth. Ich trat an seine Wohnung. – Unglücklicher Weise mußte Balochino eine italienische Kam[m]erzofe im Dienste haben. Ich wollte mich melden lassen, aber die Holde verstand mich nicht, sondern schwatzte einige italienische Redensarten die ich auch²⁷ nicht verstand. – Um ihr mein Verlangen auf irgend eine Weise verständlich zu machen, machte ich die erforderliche Pantomime zu den Worten: „Ich – Balochino – sprechen!“ Sie schien mich verstanden zu haben, den[n] alsobald meldete mich der schwarzgelockte Engel. – Nun fiel mir erst ein, daß ich mein bischen Französisch beinahe ausgeschwitzt hatte, – ich dachte gerade über einige französische Floskeln nach, als die Kam[m]erzofe zurückkehrte und mir²⁸ ein freundliches „entrate“ zuflüsterte. – Nun galt es! – Französisch heraus was nur heraus konnte. Ich mußte mich aber doch deutlich genug erklärt haben, den Sign[or] Balochino sagte mir daß er bedaure meinem Wunsch nicht willfahren zu können. Ueberhaupt müßte er mit H[er]rn Merelli darüber sprechen; eigentlich hinge es blos von Herrn Staudigl ab²⁹ ob er bei mir singen wolle oder nicht! – Ich wusste genug und begab mich augenblicklich zu Staudigl. – Dieser – ein Man[n] von Wort, beruhigte mich gänzlich, und versicherte noch einmal daß er seine Zusage unter allen Verhältnissen halten werde. – Beruhigt verließ ich meinen Leporello und dachte nun wieder an meine noch unersetzte Zerline oder Anna. –

Unter den vielen Sängerin[n]en die mir Prix bezeichnete, befand sich auch ein Fräul[ein] Perechon, welche in stiller Zurückgezogenheit auf der

25 Ein zweites *mich* gestrichen.

26 Eugenio Morelli, Sohn des Operndirektors Bartolomeo Morelli. Er war der Schwiegersohn des Burgschauspielerpaares Carl und Julie Rettich, vgl. Seyfried, *Rückschau in das Theaterleben Wiens* (Anm. 9), S. 35.

27 *auch* über der Zeile eingeflickt.

28 Im Anschluss eine ganze Textpassage gestrichen.

29 *ab* über der Zeile eingeflickt.

„Landstraße“ wohnte. – Bei ihr angekommen, glaubte ich endlich das Ziel meiner Wanderungen erreicht zu haben. Sie hatte die Zerline einmal vor zwei Jahren in einer Provinz gesungen, leider aber manches vergessen. Ich ermunterte sie mit mir also gleich an die Wien zu fahren und daselbst eine Probe zu versuchen. Sie willigte ein, und wir fuhren ab. – Nach einigen Versuchen überzeugte ich mich daß sie die Einzige wäre welche meinen Benefiz-Qualen ein Ende machen könnte. Ich bath sie Nachmittag wieder zur Probe zu kom[m]en, und schickte sie wohlverwahrt nach Hause. –

Eben wollte ich zum Speisen gehen, als mich Fr[äu][ein] Dieln zu sich bitten ließ. – Als ich eingetreten war, empfing mich ihre Frau Tante mit folgenden Hagelworten:

„Meine Doris singt morgen die Anna nicht! In der Zeitung steht heute ein Aufsatz welcher sie auf das tiefste kränkt und beleidigt. Meine Doris hat so gut Ehrgefühl als irgend Eine, und wen[n] sich die andern Mitglieder vom Theater a[n] d[er] Wien darüber hinaussetzen, so setzt sich meine Doris nicht darüber hinaus!“ –

Ich konnte mich vor Erstaunen kaum faßen und frug um die eigentliche Ursache dieser immensen Aufregung. – Fr[äu][ein] Dieln sagte mir endlich daß in der Zeitung eine Ankündigung meiner Benefiz stünde wobei bemerkt wäre daß lauter Künstler dabei mitwirken, ausgenommen Fr[äu][ein] Dieln und Fr[äu][ein] Weiler. –

Ich kannte diesen Aufsatz, fand ihn aber nicht so wie ihn Fr[äu][ein] Dieln gelesen zu haben vorgab. – Es war n[ä]mlich angezeigt daß die ganze Oper, mit Ausnahme der Damen Dieln u[nd] Weiler, und der Herren Scholz und Nestroy mit Künstlern des Hofopertheaters besetzt ist. – Die etwas exaltirte Sängerin und ihre wuthschäumende Tante hatten in ihrem Eifer den Nachsatz übersehen. – Ich hatte Mühe den beiden Damen dies begreiflich zu machen, und entfernte mich, nach dem³⁰ ich sie über diesen „Ehrenpunkt“ gänzlich beruhigt hatte. –

Nachmittag hielt ich mit Fr[äu][ein] Perechon Clavier-Probe. Abends ging ich zu Staudigl. – Ich verweilte über drei Stunden bei ihm, und gestehe daß ich für die Mühseligkeiten dieses Tages reichliche Entschädigung in Mitte dieser liebenswürdigen Familie fand. – Ueber Staudigls selbst verfertigte Stahlstiche, Radierungen, Mahlereien, physikalische Experimente, musikalische Compositionen, u. s. w. einen ausführlichen Bericht zu erstatten, würde zu weit führen. Nur so viel sei mir erlaubt zu erwähnen daß mir diese 3 Stunden die manigfaltigsten Kunstgenüsse darbothen. Ich war von Allem was ich sah u[nd] hörte so eingenom[m]en, daß ich ganz darauf vergaß meiner Direktion anzuzeigen daß meiner Benefiz nun nichts mehr im Wege stünde; als ich daher um 9 Uhr in das Theater kam, erwartete man mich bereits mit Ungeduld. Ich mußte jedoch auf Verlangen der

30 dem eingefügt.

Direktion eine schriftliche Erklärung geben daß die Vorstellung am kommenden Tage ungehindert vorsichgehen könne. –

Letztes Kapitel. – Die Erlösung.

Donnerstag den 15. April.

Bei meinem Erwachen zeigt mir ein Blick aus dem Fenster das mir eine neue Prüfung bevorstünde. Der ganze Horizont war mit Wolken umzogen, der Regen goß in Strömen nieder, in den Straßen gestalteten sich³¹ die herrlichsten Sumpfanlagen, und ein brausender Zephyr jagte vielfarbige Regenschirme in im[m]er schwankender Bewegung wild durcheinander, – kurz – es war für einen Benefizianten ein rührender Anblick dieses Chaos vor Augen zu haben. – Auch das noch! Seufzte ich, u[nd] wand mich durch Sturm und Regen an die Wien zur Generalprobe meines vom Geschick so hart verfolgten Don Juan! – Die Probe ging – Gott Lob – ohne den geringsten Unfall von statten. – Nachmittag zertheilten sich auch die Regenwolken; – der Him[m]el schien mit mir versöhnt, und blickte freundlich auf die zurückgelassenen Spuren seines Zornes.

Um $\frac{3}{4}$ 7 Uhr begab ich mich auf die Bühne, den Anfang der Vorstellung bang erwartend. – Einige Minuten vor 7 Uhr stürzte plötzlich der Orchesterdiener auf mich zu und rief: „Ein neues Unglück! – der Baß-Posaunist kann nicht kom[m]en – er ist krank! Zum Glück sah ich vorhin den Posaunisten Segner vom Kärnthnerthortheater im Parterre; ich werde versuchen mich zu ihm zu drängen!“ – Es gelang meinem treuen³² Merkur auch diesen letzten Angriff meines feindlichen Geschickes zurück zu schlagen, und die Oper – begann. –

Die Vorstellung – Jehova sei gepriesen – ging ohne den geringsten Unfall und unter großem Beifall zu Ende. – Ich enthalte mich eines Urtheils über die Darstellung, und weise auf die darüber erschienenen Zeitungsberichte, welche sowohl den Gästen als auch den ausgezeichneten Leistungen der Einheimischen die vollste Anerkennung zollten.

Nur folgende Schlussbemerkung sei mir noch erlaubt: –

Und kämen auch Künstler von Jenseits sogar
Die mit ihrem Gastspiel mich ehrten,
Und hätt' ich der Einnamen [*sic*] zwanzig im Jahr
Die stets meine Kassa vermehrten, –
So geb' ich – ich schwör' es auf Treue und Ehr',
Doch nie eine Oper zur Einname mehr!! –

Wien im April 1836.

Adolf Müller

³¹ *sich* oben eingeflickt.

³² *treuen* oben eingeflickt.

Visualisierungen. Die szenographische Praxis in den europäischen Theaterzentren des frühen 19. Jahrhunderts

Unter den zahlreichen außertheatralischen Erscheinungen, die die Entwicklung des europäischen Theaters im Laufe der Jahrhunderte bestimmt haben, kommt der Verstädterung zweifellos eine herausgehobene Bedeutung zu. Das nahezu explosionsartige Anwachsen zumal der Hauptstädte London und Paris ab dem späten 18. Jahrhundert ließ ein verändertes Umfeld für die Institution und das Medium Theater entstehen, das einer bis dahin unbekannten Demokratisierung unterzogen wurde: Populäre Genres zielten auf neue, tendenziell bildungsferne städtische Publikumsschichten, London, Paris und bald auch Wien etablierten sich als Theaterzentren, die lokale Besonderheiten ausprägten und zugleich Impulse aus dem internationalen Austausch umsetzten. In einem Beitrag über Franz Grillparzer als Theaterbesucher in Paris und London formulierte W. Edgar Yates 1991: „In der Untersuchung der Bezüge zwischen den drei Theaterzentren, insbesondere der gegenseitigen Spielplaneinflüsse, liegen reizvolle Möglichkeiten für die Forschung“; dementsprechend regte Yates „eine umfassende vergleichende Studie über das Theaterleben aller drei Städte [an] [...], die nicht nur Repertoire und Gattungen, sondern auch Publikum und Rezeption berücksichtigen müßte.“¹ Der folgende Vergleich der Theatersituation in Wien, Paris und London im frühen 19. Jahrhundert widmet sich mit der Szenographie einem begrenzten Ausschnitt der Theaterpraxis, einem Ausschnitt allerdings, der von den übrigen Parametern des Theatermachens kaum zu trennen ist. Der Blick richtet sich dabei vor allem auf den

- 1 W. Edgar Yates, ‚Grillparzer als Theaterbesucher in Paris und London‘, in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 128. Jg., Wien 1991, S. 75–95, hier S. 86 f. – Wie Yates selbst hat sich auch Johann Hüttner mehrfach mit den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der drei Theaterstädte auseinandergesetzt. Darüber hinaus hat die historisch-kritische Ausgabe der Werke Johann Nestroys in ihren umfangreichen Anmerkungs- und Kommentarteilen vielerlei Bezüge zwischen den europäischen Theaterzentren offengelegt. Vgl. W. Edgar Yates, ‚Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860‘, *Austrian Studies* 13 (2005), S. 37–54; Johann Hüttner, ‚Sensationsstücke und Alt-Wiener Volkstheater. Zum Melodrama in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts‘, *Maske und Kothurn* 21 (1975), S. 263–281; ders., ‚Über Grillparzers Reisen: Sein Theaterverständnis‘, in: *Stichwort Grillparzer*, hg. von Hilde Haider-Pregler und Evelyn Deutsch-Schreiner (Grillparzer-Forum, Bd. 1), Wien, Köln, Weimar 1994, S. 29–37; ders., ‚Regie im Pariser (Opern-) Theater zwischen 1830 und 1840 als Vorbild für Theaterleute in Deutschland und Österreich‘, in: *Meyerbeer und der Tanz*, hg. von Gunhild Oberzaucher-Schüller und Hans Moeller (Meyerbeer-Studien, Bd. 2), Feldkirchen bei München, Paderborn 1998, S. 323–337.

Zusammenhang zwischen der Szenographie einerseits und der Theatergesetzgebung und der aus ihr resultierenden Genre-Entwicklung andererseits sowie auf das Verhältnis der Bühnenmalerei und -dekoration zu den neuen Schaukünsten des 19. Jahrhunderts. Als Ausgangspunkt der Überlegungen dient der bekannte Sachverhalt, dass in Wien wie in Paris und London eine Gliederung der Theaterszene nach „ersten“ Häusern und Vorstadt- bzw. Boulevardtheatern die Spielpraxis bestimmte.

Erste Abteilung: Gesetze, Institutionen, Spielformen

London²

Die Grundlage für das Theaterspiel in London in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildete eine gesetzliche Regelung aus dem Jahr 1737, der sogenannte *Licensing Act*, der seinerseits auf Konzessionsbestimmungen aus dem 17. Jahrhundert zurückging. Der *Licensing Act* erlaubte es ausschließlich den beiden sogenannten *Patent Theatres* Drury Lane und Covent Garden, Tragedy, Comedy und Farce ohne Musikbegleitung – also das *Regular Drama* – aufzuführen, eine Bewilligung, die in den 1760er Jahren auf die Sommersaison des Haymarket Theatre ausgedehnt wurde. Während die betreffenden Patente unbefristet Gültigkeit besaßen, hatten sich, ausgehend von einer ergänzenden Gesetzesvorgabe von 1752, die Betreiber anderer „public entertainments“ jährlich um eine Lizenz zu bemühen, die ihnen die Vorführung von „music, dancing, and other entertainments of the like kind“³ gestattete. Die innerhalb der City of Westminster gelegenen Patent Theatres und die ‚nicht-dramatischen‘ Unterhaltungsformen der Vorstädte wurden durch diese Konzessionierung streng voneinander geschieden. Bald schon suchte man jedoch an den Public Entertainments nach Möglichkeiten, die vorhandenen Reglementierungen zu umgehen und ebenfalls umfangreichere dramatische Werke präsentieren zu können. Diese Versuche führten in den 1780er Jahren dazu, dass sich die Inhaber der beiden offiziellen Patente um eine Verabsolutierung ihrer Privilegien bemühten: nun sollte auf den Bühnen der nicht-patentierten sogenannten *Minor Theatres* überhaupt nicht mehr gesprochen werden dürfen. Damit wollten die Patent Theatres ihre Quasi-Monopolstellung gegenüber den Minor Theatres noch einmal befestigen. Drei höchst erfolgreiche derartige Minor Theatres waren seinerzeit Sadler’s Wells, ein aus einem traditionellen Music House mit Pleasure Garden entstandenes Theater im Nordwesten Londons, das aus der Vorführung von Reiterkunststücken hervorgegangene Amphitheatre von Philip Astley und der wie Astleys Unternehmen auf Pferdespektakel spezialisierte Royal Circus, die

2 Eine ausgezeichnete Studie zu den im folgenden umrissenen Sachverhalten bietet Jane Moody, *Illegitimate Theatre in London, 1770–1840*, Cambridge 2000.

3 Ebd., S. 17.

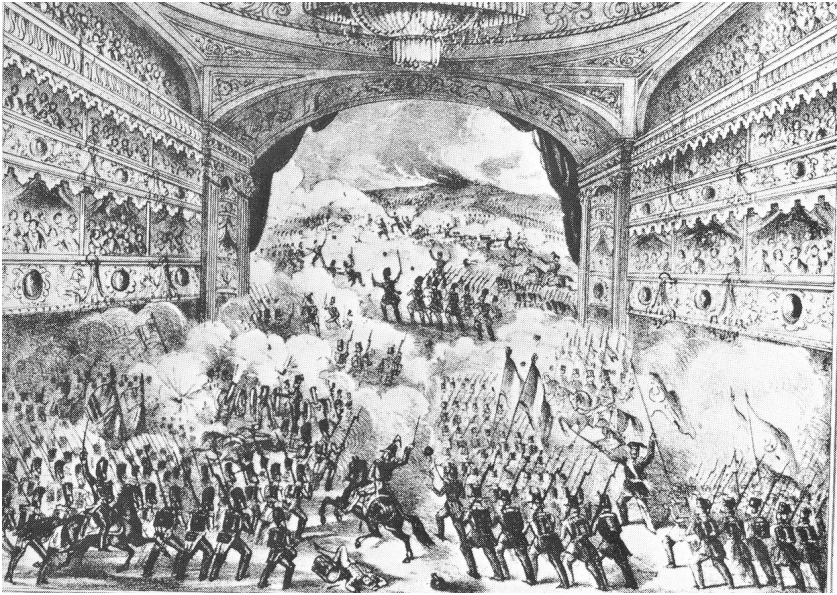


Abb. 1: *The Battle of the Alma* in Astley's Amphitheatre in London, 1855.

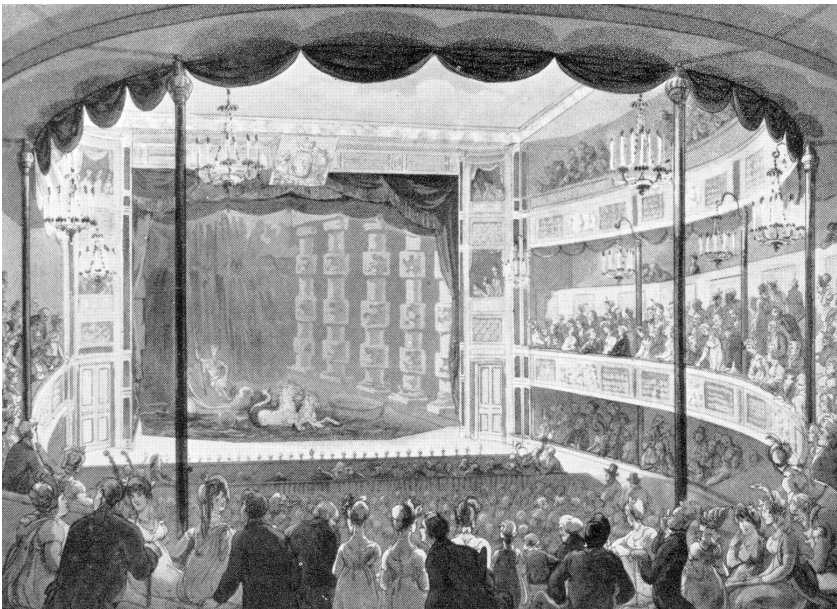


Abb. 2: Innenraum des Sadler's Wells Theatre in London während einer Aufführung auf der gefluteten Bühne, 1809.

beiden letztgenannten südlich der Themse, in Lambeth bzw. in Blackfriars, gelegen. Hier erfand man nun Methoden, trotz der strikten Gesetzeslage dramatische Handlungen vorführen zu können. Das durch die konzessionellen Vorgaben erzwungene stumme Spiel kombinierte man zunehmend mit Songs und musikbegleiteten Rezitativen; längere Textpassagen wurden auf Plakaten oder Transparenten vorgezeigt, um so den Gang der Handlung zu erläutern. Bei Astley dominierten Genres, die sensationelle Pferdenummern in spannende Ereignisfolgen von vornehmlich militärischem Charakter integrierten. Der Royal Circus, gegründet von einem vormaligen Astley-Reiter, etablierte eine Genrekonfiguration von „Circusiana“, Stücken, die Akrobatik mit Tanz, stummem Spiel und musikalischen Nummern verknüpften.⁴ Bei Astley wie am Royal Circus gelang es, Stücke aus dem Bereich des Regular Drama derart umzuformen, dass die Behörden gegen eine Aufführung nicht einschreiten konnten. Eine Besonderheit unter den Londoner Theatern stellte Sadler's Wells dar, das mit Seiltanz, Pantomimen und magischen Kunststücken begonnen hatte; 1804 wurde das Haus zu einem Aquatic Theatre mit einem riesigen Bassin auf der Bühne umgebaut und spezialisierte sich auf die Vorführung von Wasser-Dramen.⁵ (In Sadler's Wells wird man übrigens das Vorbild für das Projekt eines Théâtre Nautique oder Hydorama erblicken dürfen, das in Paris von Juni 1834 bis Januar 1835 bestand.)

Die Situation an den Londoner Minor Theatres zeigt, dass sich hier bestimmte Genres aus der produktiven Auseinandersetzung mit gesetzlichen Einschränkungen entwickelt haben. Ihre dramatisch-szenischen Techniken blieben nicht auf den engen institutionellen Rahmen beschränkt, in dem sie entstanden waren. Das „drama on horseback“ bei Astley, die Ausstattungspantomimen mit Akrobatik, Tanz und Gesang am Royal Circus und die Wasser-Dramen an Sadler's Wells gaben gewissermaßen ein theatralisches Material vor, das in den folgenden Jahrzehnten in vielfältiger Weise wirksam wurde. Mit ihm arbeiteten die Ausstattungsgenres der Londoner Vorstädte im 19. Jahrhundert, mit ihm setzten sich auch die Theater und Schaustellungen in Paris und Wien auseinander; vor allem aber ‚infizierten‘ diese Materialien die Repertoiregestaltung und die scenographische Praxis an den „ersten“ Häusern Covent Garden und Drury Lane, denen in einer zunehmenden Zahl von Minor Theatres eine immer breitere Konkurrenz erwuchs.

-
- 4 Vgl. hierzu u. a. Antony D. Hippisley Cox, 'Equestrian drama and circus', in: *Performance and Politics in Popular Drama. Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800–1976*, hg. von David Bradby, Louis James und Bernard Sharratt, Cambridge 1980, S. 109–118.
- 5 Vgl. hierzu u. a. Derek Forbes, 'Water drama', in: *Performance and Politics* (Anm. 4), S. 91–107; vgl. zu stoffgeschichtlichen Aspekten auch: George D. Glenn, 'Nautical „Docudrama“ in the Age of the Kembles', in: *When They Weren't Doing Shakespeare. Essays on Nineteenth-Century British and American Theatre*, hg. von Judith L. Fisher und Stephen Watt, Athens, GA, London 1989, S. 137–151.

Das Verhältnis zwischen den Patent und den Minor Theatres verschob sich zumal nach 1800 in signifikanter Weise: Hatte der Sinn der Patentvergabe ursprünglich darin bestanden, Covent Garden und Drury Lane gewissermaßen einen Marktvorteil zu verschaffen, so erwies sich der kulturpolitische Anspruch, dem diese beiden Theater zu genügen hatten, bald als erheblicher Marktnachteil gegenüber den optischen und bühnentechnischen Attraktionen der Minor Theatres. Ungeachtet des bestehenden Theaterrechts wurden die Angebote der Patents und der Minors einander immer ähnlicher: Die Patents eigneten sich die dramaturgischen, musikalischen und inszenatorischen Praktiken der Minors an, um so ihre riesigen Zuschauerräume zu füllen, in denen Feinheiten der Deklamation und des „face acting“ nur auf den wenigsten Plätzen wahrzunehmen waren. Die Minors hingegen hatten sich spätestens in den 1830er Jahren die gesamte Bandbreite des Repertoires erobert, wobei das Regular Drama getarnt als sogenannte *Burletta* gegeben wurde,⁶ eine vor Gericht erstrittene unspezifische Sammelbezeichnung für alle Bühnenstücke, die pro Akt nicht weniger als fünf Gesangsnummern enthielten. Auf diese Weise gelangten völlig ‚legal‘ auch Werke Shakespeares, ergänzt um die notwendigen musikalischen Einlagen, in das Repertoire der Minor Theatres. Als 1843 mit dem *Theatre Regulation Act* die Schauspielfreiheit durchgesetzt wurde, bedeutete dies lediglich eine Wende in der offiziellen Rechtslage; die Spielpraxis hatte sich längst ihre eigenen Gesetze geschaffen.

Paris

Wie in London zielte die Theatergesetzgebung in Paris vor allem darauf, kulturpolitische Intentionen zu realisieren, die sich mit den „ersten“ Häusern verbanden, und die Konkurrenz durch andere Theaterunternehmungen auszuschalten oder zumindest zu kanalisieren. Die diesbezüglichen gesetzlichen Regelungen stammten in Paris aus den Jahren 1806 und 1807. Es handelt sich um die von Napoleon erlassenen *Décrets impériaux sur les théâtres*, in denen unter anderem die Anzahl der Pariser Theater festgelegt und jeder Bühne eine genau umrissene Gruppe von (musik-)dramatischen Gattungen zugewiesen wurde. Napoleons Gesetz sah drei Kategorien von Bühnen vor: die *Théâtres principaux* und die *Théâtres secondaires*, deren Zahl jeweils auf vier beschränkt wurde, sowie die sogenannten *Spectacles de curiosités*, die keinen offiziellen Theaterstatus beanspruchen konnten.⁷ „Erste“ Theater waren das Théâtre de

6 Zum Phänomen der *Burletta* siehe neben der Arbeit von Moody (Anm. 2) auch Joseph Donohue, „Burletta and the Early Nineteenth-Century English Theatre“, *Nineteenth Century Theatre Research* 1 (1973), S. 29–51.

7 Die Institutionengeschichte der Pariser Theater dokumentiert Nicole Wild, *Dictionnaire des Théâtres Parisiens au XIXe Siècle. Les Théâtres et la Musique*, Paris 1989. Zur Geschichte der *Théâtres secondaires* und *Spectacles de curiosités* bietet eine gute Zusammenfassung John McCormick, *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*, London,

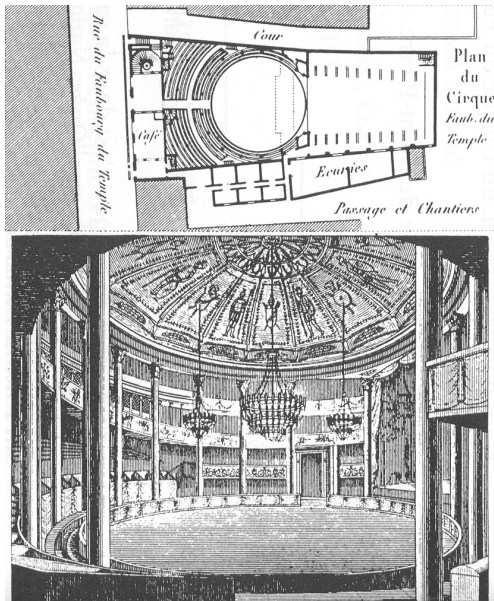


Abb. 3: Grundriss und Innenraum des Cirque Olympique in Paris.

l'Opéra, das als einziges Haus musikdramatische Stücke ohne gesprochenen Dialog mit durchgehend neukomponierter Musik sowie Ballette aufführen durfte, das Théâtre Français, das klassische Tragödien-theater, das Théâtre de l'Opéra-Comique für musikdramatische Werke mit gesprochenem Dialog und das Théâtre de l'Impératrice oder Odéon für Komödien und italienische Opere buffe.

Die vier Bühnen, die eine Konzession als Théâtres secondaires erhielten, stammten sämtlich aus dem 18. Jahrhundert. Für sie galt grundsätzlich, dass die in den hier aufgeführten Stücken vorkommenden Gesangsnummern keine neukomponierte Musik verwenden durften, sondern auf Volksmelodien oder auf Musik aus älteren Bühnenwerken zurückgreifen mussten. (Diese Bestimmung prägte die Weiterentwicklung der seit langem populären Kleinform des Vaudevilles hin zur mehraktigen Comédie mêlée de chants oder Comédie-vaudeville, aus deren Repertoire eine ganze Reihe von Nestroy-Stücken ihre Vorlagen bezogen.) Am Théâtre de l'Ambigu-Comique durfte man kleine Komödien, Vaudevilles, Melodramen, kleine komische Opern mit gesprochenem Dialog und Ballett-Pantomimen geben.⁸ Am Théâtre de la Gaîté waren zunächst alle Arten von Pantomimen ohne Ballett, Harlequinaden und Farcen im „genre

New York 1993. Vgl. auch Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris 2001.

⁸ Wild, *Dictionnaire* (Anm. 7), S. 37 (bei Wild finden sich jeweils Auszüge aus den behördlichen Stellungnahmen).

grivois“, dem derbkomischen Genre erlaubt;⁹ 1825 erreichte der neue Direktor Charles Guilbert de Pixérécourt nach zahlreichen vorangegangenen Modifikationen eine offizielle Erweiterung der Konzession auf Melodramen, Pantomimen, einaktige Komödien in Prosa und Vaudevilles.¹⁰ Dem Théâtre des Variétés waren Vaudevilles im derbkomischen oder ländlichen Genre erlaubt¹¹ und dem Théâtre du Vaudeville Parodien und Vaudevilles.¹² Das Repertoire, auf das die Théâtres secondaires durch Napoleons Erlass festgelegt wurden, institutionalisierte zum einen die an diesen Häusern traditionell gepflegten und im Jahrmarktstheater wurzelnden Genres wie die Pantomime und das bereits erwähnte Vaudeville, schloss zum zweiten eine Konkurrenz zu den Théâtres principaux und deren Repertoire aus und führte drittens – hier liegt ein Vergleich mit London nahe – zur Herausbildung besonderer Attraktionen und damit sehr spezifischer Genres wie etwa der Féerie, des Mimodrama oder später der Operette. Die von Napoleon vorgegebene Vierzahl der Théâtres secondaires wurde ab den 1810er Jahren allmählich aufgebrochen: 1814 erhielt das Théâtre de la Porte Saint-Martin eine offizielle Konzession,¹³ ab den 1820er Jahren folgten u. a. das Théâtre des Nouveautés, das Théâtre des Folies-Dramatiques und das Théâtre du Palais-Royal. Gemeinsam war all diesen Theatern, dass auch ihr Repertoire auf Genres festgelegt wurde, die die „ersten“ Häuser nicht pflegten. Diese wiederum beobachteten mit Argwohn, dass an den „zweiten“ Häusern immer wieder Versuche etwa in Richtung Oper oder Ballett unternommen wurden, und erreichten in einigen Fällen ein Vorgehen der Behörden gegen die entsprechenden Vorstöße.

Wie die Minor Theatres in London und die Saal- oder Haus theater in Wien benötigte die dritte Gruppe von Pariser Bühnen, die Spectacles de curiosités, kein offizielles Privileg oder Patent; Spielgenehmigungen erteilten hier jeweils befristet die lokalen Behörden. Aus den zahlreichen derartigen Unternehmungen des frühen 19. Jahrhunderts¹⁴ seien drei herausgegriffen, von denen besondere Impulse für die Szenographie und Bühnenraumgestaltung ausgingen und die zudem alle mehr oder weniger stark von den Entwicklungen der Londoner Theater- und Unterhaltungsszene beeinflusst waren, nämlich der Cirque Olympique, der 1811 den Status eines Théâtre secondaire erhielt, das Théâtre des Funambules und das Diorama von Daguerre und Bouton.

Für die Etablierung von Pferdespektakeln in Paris war der bereits mehrfach erwähnte Philip Astley maßgeblich, der nach seinen Londoner Erfolgen ab den 1780er Jahren auch in der französischen Hauptstadt als Zirkusunternehmer tätig

9 Ebd., S. 170.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 411.

12 Ebd., S. 425.

13 Ebd., S. 369.

14 Reiches Anschauungsmaterial hierzu findet sich bei Marian Hannah Winter, *Le Théâtre du merveilleux*, Paris 1962.

wurde.¹⁵ Astleys Nachfolger eröffneten 1807 in der Nähe der Tuilerien den Cirque Olympique, dessen Name an Astleys Londoner Neugründung von 1806 anknüpfte, den Olympic Pavilion; wie seine Londoner Vorbilder kombinierte der Cirque Olympique eine Manege mit einer Bühne. 1817 und 1827 erhielt der Cirque Olympique jeweils neue Standorte, von denen sich der letzte am Boulevard du Temple in der Nachbarschaft des Gaîté, der Folies-Dramatiques, der Funambules und (ab 1841) der Délassements-Comiques befand. Das Haus war zunächst lediglich für Pferdedressuren konzessioniert; die 1810er und 1820er Jahre bedeuteten dann eine Phase des permanenten Widerstreits zwischen den jeweiligen Spielgenehmigungen und den tatsächlichen Aufführungsgepflogenheiten dieser Bühne, die über das Erlaubte stets hinausgingen und damit nicht zuletzt den Protest des Théâtre de l'Opéra hervorriefen. Was seit Jahren am Cirque Olympique praktiziert worden war, wurde schließlich nach der Juli-Revolution 1830 legalisiert: man spielte Pantomimen und Féeries, Militärstücke und mehraktige Historiendramen mit Gesang, wobei gigantische Aufzüge mit Pferden, Gefechte und malerische Tableaus weiterhin im Zentrum standen.

Das Théâtre des Funambules, das durch Marcel Carnés Film *Les Enfants du paradis* (1945) auch im 20. Jahrhundert ein Begriff geblieben ist, bestand seit 1813 und führte die lange Pantomimentradition der Pariser Jahrmärkte fort. Man begann hier mit Akrobatik und Seiltanz, an die sich ab 1815 Harlequinaden mit Gefechten, Evolutionen und Tänzen anschlossen. Über Jahre gab es Auseinandersetzungen mit der Behörde, die die Verwendung von gesprochenen Dialogen immer wieder untersagte; erst ab 1828 durfte man einen Sprecher zur Erläuterung der stummen Handlung einbeziehen. Ab den 1830er Jahren, der Glanzzeit des berühmten Pierrot Jean-Gaspard Debureau, spielte man schließlich sogenannte „vaudevilles pantomimiques“. Die Dramaturgie und das szenische Erscheinungsbild der Pantomimen am Théâtre des Funambules erhielten in den 1820er und 1830er Jahren wichtige Anregungen aus der englischen Pantomimentradition: Zu den herausragenden Ensemblemitgliedern gehörten seit 1821 Philippe und Charles Laurent, die an Londoner Theatern großgeworden waren und die wesentlichen Merkmale der dortigen Pantomime auf die Funambules übertrugen. Dabei handelte es sich vor allem um die prägnanten Bühneneffekte, die mit der in den englischen Pantomimen obligatorischen Verwandlungsszene und mit den magischen Kräften des Harlequin verbunden waren.¹⁶ Der Vater der Laurent-Brüder war in den 1790er Jahren mit Philip

15 Zu den Aktivitäten Astleys in Irland vgl. Helen Burke, „Jacobin Revolutionary Theatre and the Early Circus: Astley's Dublin Amphitheatre in the 1790s“, *Theatre Research International* 31 (2006), Nr. 1 (März), S. 1–16.

16 Einschlägig hierzu sind David Mayer III, *Harlequin in his Element. The English Pantomime, 1806–1836*, Cambridge 1969, sowie Janina Hera, *Der verzauberte Palast. Aus der Geschichte der Pantomime*, Berlin (DDR) 1981; zur Frühgeschichte der englischen Pantomime vgl. neuerdings John O'Brien, *Harlequin Britain. Pantomime and Entertainment, 1690–1760*, Baltimore, London 2004.

Astley von Paris nach London gekommen und dort ein berühmter Clown u. a. an Covent Garden, an Astley's Amphitheatre und am Olympic Pavilion geworden. Philippe und Charles spielten nun als Arlequin und Pierrot an den Funambules in einer Form der Pantomime, die sich der Ausstattungsféerie annäherte.

Mit Daguerres (eigentl. Louis Jacques Maudé) und Charles-Marie Boutons Diorama, eröffnet 1822, ist nicht nur eine Institution, sondern zugleich eines der wichtigsten neuen optischen Medien benannt, die im frühen 19. Jahrhundert das Sehen gewissermaßen revolutionierten. Die Dioramen der beiden Maler, in der Regel Landschafts- oder Architekturmotive, wurden in einem am Ende des Boulevard du Temple gelegenen, eigens entwickelten Gebäude gezeigt, dessen räumliche Konzeption dem Guckkastenprinzip eines Theaters entsprach. Die besondere Attraktion des Dioramas bestand darin, dass die hier ausgestellten transparenten Bilder durch eine spezifische Technik des Auf- bzw. Durchlichts ihre Stimmung veränderten, ja gar Bewegungen wiederzugeben schienen. In Bezug auf das Gefüge der Pariser Theater und theaterverwandten Einrichtungen ist der Blick von Daguerres Diorama auf eine nahezu zeitgleiche Initiative von Interesse, nämlich auf das seit 1818 von dem Maler und Ausstatter Pierre Alaux geplante und 1821 ebenfalls am Boulevard du Temple eröffnete Théâtre du Panorama-Dramatique, das bereits nach zwei Jahren wegen gravierender Überschreitung der Spielgenehmigung wieder geschlossen wurde. Das Ansuchen Alaux' um eine Konzession hatte sich zunächst auf die Einrichtung eines „mechanischen Schauspiels“ oder „dramatischen Panoramas“ als eines vollkommen neuen Genres bezogen, das eine perfekte Illusionierung erzielen wolle und dessen Szenen und Tableaus durch Sprecher ergänzt werden sollten.¹⁷ Die Konzession, die Alaux erteilt wurde, sah Szenen mit zwei Sprechern, die ausschließlich der Erläuterung der gezeigten Bilder dienten, und Auftritte weiterer stummer Personen vor, die sich zu Gruppen und zu pantomimischen Vorführungen formieren durften.¹⁸ An diese Maßgabe hielt Alaux sich nicht: Unter Mitarbeit führender Pariser Bühnenkünstler wie des Choreographen Jean-Pierre Aumer, des Komponisten Alexandre Piccini, des Regisseurs Solomé und gefeierter Ausstatter wie Pierre-Luc-Charles Cicéri spielte er ein Repertoire von *Pièces à grand spectacle*, spektakulärer Ausstattungsstücke, Féeries, Melodramen und Ballett-Pantomimen, für die qualitätvolle Historien-, Architektur- und Landschaftsgemälde den szenischen Rahmen abgaben. Sowohl Alaux' Theater als auch Daguerres Diorama-Vorführungen knüpften in ihrem Grundprinzip, nämlich der bühnenmäßigen Präsentation technisch innovativer, auf die Fiktion von Bewegung zielender Bildmedien, an vergleichbare Initiativen an, die in London im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert entwickelt worden waren. 1781 hatte der aus Frankreich stammende und in London berühmt gewordene Bühnenbildner Philippe Jacques de Loutherbourg in seinem Londoner Haus

¹⁷ Wild, *Dictionnaire* (Anm. 7), S. 355.

¹⁸ Ebd.

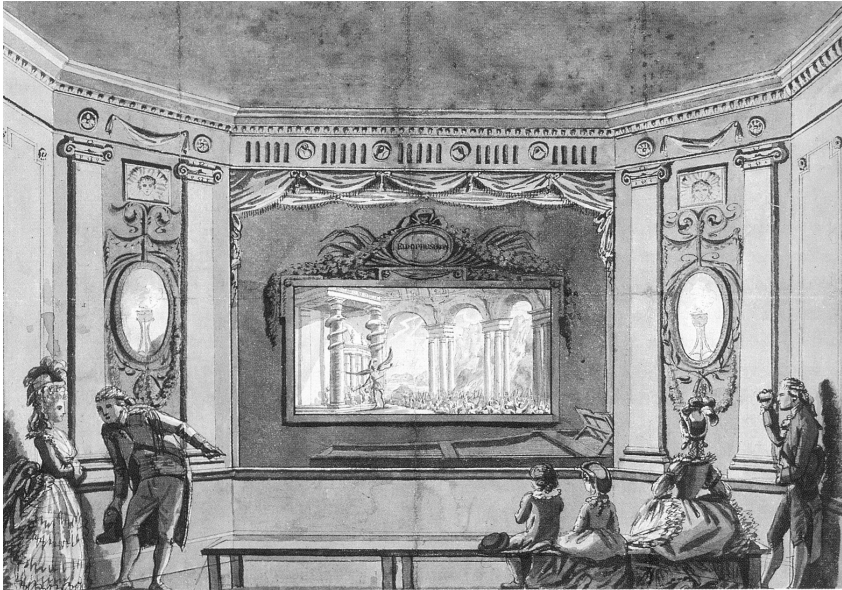


Abb. 4: Philippe Jacques de Loutherbourgs „Eidophusikon“ in London, 1781.

ein sogenanntes „Eidophusikon“ eröffnet, eine von Musik und Geräuscheffekten begleitete Vorführung topographisch genau bezeichneter Bildmotive, bei der durch Bildwechsel, durch den Einsatz von Seidenstoffen, auf die mittels Farbfilter Wolkenbewegungen und verschiedene Helligkeitswerte projiziert werden konnten, und durch mechanische Figuren der Eindruck eines bewegten Bildes vermittelt wurde. Die Idee von „moving pictures“ lag auch einem Projekt zugrunde, das Mark Lonsdale 1802 im Londoner Lyceum realisierte. Das Lyceum gehörte zu den beliebtesten Public Entertainments des späten 18. Jahrhunderts und hatte 1800 ein aufsehenerregendes Panoramagemälde von Robert Ker Porter – *The Storming of Seringapatam* – ausgestellt. Lonsdales „Scenic Theatre“ unter dem Titel *Ægyptiana* ließ Gemälde durch eine heute nicht mehr rekonstruierbare „Maschinerie“ aufeinander folgen.¹⁹ Wenige Jahre später entwickelte man, wie wir sehen werden, in London tatsächlich eine Technik ‚laufender Bilder‘, durch die sich die szenographische Praxis entscheidend verändern sollte.

¹⁹ Vgl. Richard Daniel Altick, *The Shows of London*, Cambridge, London 1978, S. 199, sowie Edward Ziter, *The Orient on the Victorian Stage*, Cambridge 2003, S. 31 ff.

Wien

Verglichen mit London und Paris erweisen sich die Theaterverhältnisse in Wien als wesentlich einfacher. Die institutionellen Gegebenheiten in Wien im frühen 19. Jahrhundert lassen sich knapp zu drei Sachverhalten zusammenfassen: Das Theaterspiel unterlag einer strengen Zensur (eine solche fand sich übrigens auch in London und Paris), die Zahl der offiziell privilegierten Theater war auf fünf beschränkt, und die Repertoirestruktur der „zweiten“ Häuser, der Vorstadttheater, bestimmte sich in erster Linie nach dem Publikumsgeschmack und dem jeweils vorhandenen Darstellerpotential, kaum jedoch nach behördlichen Maßgaben, da diese in Wien keine grundsätzliche Scheidung der „zweiten“ von den „ersten“ Häusern bewirkten.

Die wichtigsten Daten für das Erscheinungsbild des Wiener Theaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellen die Jahre 1776 und 1794 dar.²⁰ 1776 hatte Joseph II. die Spektakelfreiheit erlassen, die in Ergänzung zum k. k. Hoftheater nächst dem Kärntnertor und zum Nationaltheater nächst der k. k. Burg die Eröffnung privater Theater erlaubte. Bereits 1794 endete die Schauspielerei wieder. Weitere Privilegien wurden nun bis zum Erlass einer neuen Theaterordnung 1850 nicht mehr erteilt, und von den Theaterunternehmungen, die seit 1776 begründet worden waren, blieben längerfristig nur das 1781 eröffnete Theater in der Leopoldstadt, das 1787 im Freyhaus auf der Wieden eingerichtete Schauspielhaus bzw. dessen Nachfolgeinstitution, das Theater an der Wien von 1801, sowie das 1788 eröffnete Theater in der Josefstadt bestehen. Als Sommerbühnen, Saal- und Haustheater in den Vororten mit jeweils befristeten Spielgenehmigungen und ohne offizielles Privileg entstanden nach 1800 u. a. das Theater in Meidling, das Theater in Hietzing, das Theater beim Hirschen in Döbling und das Mühlfeldtheater in Währing.

Während die beiden Hoftheater ab 1810 eine strikte Aufgabenteilung nach Musik- und Sprechtheater verfolgten – das Kärntnertortheater gab Oper und Ballett, das Burgtheater Schauspiel –, blieb für die drei privilegierten Privattheater durchwegs ein gemischter Spielplan mit wechselnden Schwerpunktsetzungen kennzeichnend, ein Spezifikum, das sich übrigens bis ins 20. Jahrhundert hinein beobachten lässt. Das Theater in der Leopoldstadt, das Theater an der Wien und das Theater in der Josefstadt durften gleichermaßen Sprechstücke, Opern, Formen des Bewegungstheaters wie Pantomime oder Ballett sowie die zahlreichen vermischten Genres aufführen, die Sprache, Gesang und Tanz miteinander kombinierten. Überblickt man die behördlichen Bestimmungen zu den Repertoires dieser Theater seit dem späten 18. Jahrhundert, fallen einige wenige Einschränkungen auf, deren Wirkung mit den in London und Paris für die „zweiten“ und „dritten“ Häuser geltenden Reglementierungen in keiner

20 Grundlegend für die Theatersituation in Wien ist W. Edgar Yates, *Theatre in Vienna. A Critical History, 1776–1995* (Cambridge Studies in German), Cambridge 1996.

Weise zu vergleichen ist. So war es den Wiener Vorstadttheatern nicht gestattet, fremdsprachige Opern aufzuführen, was sich allerdings durch eine Übersetzung der jeweiligen Libretti ganz einfach umgehen ließ; tatsächlich konnte beispielsweise das Theater in der Josefstadt in den frühen 1830er Jahren eine Reihe von Opern aus dem aktuellen internationalen Repertoire als einziges Wiener Theater oder zumindest als Wiener Erstaufführung – also noch vor der Hofoper – herausbringen,²¹ darunter Gaetano Donizettis *Anna Boleyn*, Vincenzo Bellinis *Die Capulets und Montagues* und *Die Nachtwandlerin*, Ferdinand Hérolds *Der Zweikampf* sowie Giacomo Meyerbeers aufsehenerregende Schaueroper *Robert der Teufel*, die umgehend von Nestroy am Theater an der Wien parodiert wurde. Eine zweite vorübergehende Repertoire-Einschränkung bezog sich auf die Aufführung von Balletten am Theater an der Wien, die von den Hoftheatern aus Konkurrenzgründen nicht gerne gesehen wurde. Dies hatte allerdings keineswegs zur Konsequenz, dass am Theater an der Wien keine Ballette und Tanzstücke gegeben worden wären, im Gegenteil: Neben den aus dem Repertoire der Hoftheater importierten historischen und mythologischen Balletten von Choreographen wie Salvatore Viganò, Pierre Gardel, Jean-Pierre Aumer oder Louis Antoine Duport entwickelte sich eine breite Tradition von Ausstattungs- und Zauberpantomimen; darüber hinaus stellten in den 1810er Jahren die Kinderballette Friedrich Horschelts einen zusätzlichen Anziehungspunkt dar, bevor sie wegen des Verdachts des Missbrauchs der Kinder 1821 verboten wurden.

Grundsätzlich lässt sich für Wien feststellen, dass die Entwicklung spezifischer vorstädtischer Genres wie Lokalposse, Parodie oder Zauberpantomime kein Resultat der Theatergesetzgebung war, da diese in Wien für die „zweiten“ Häuser kaum einschränkend wirkte. Anders als die Minor Theatres in London und die Théâtres secondaires bzw. die Spectacles de curiosités in Paris mussten die Vorstadtbühnen in Wien nie darum kämpfen, etwas aufführen zu dürfen, was den Hoftheatern vorbehalten gewesen wäre. Sie waren nicht gezwungen, ganze Gruppen nicht-sprachlicher Bühnengenres zu entwickeln, die lediglich mit Mitteln des Körpers und der Ausstattung arbeiteten, und sie mussten nicht durch besonders raffinierte szenographische Konzepte mit den „ersten“ Häusern um Teile von deren Publikum konkurrieren, da sie dies durchaus über das Repertoire tun konnten. Hier mag eine Ursache dafür liegen, dass gerade jene Jahrzehnte, die in London und Paris weitreichende szenographische Innovationen hervorgebracht haben, nämlich das späte 18. und das frühe bis mittlere 19. Jahrhundert, Wien eher als Ort der Traditionsverhaftetheit zeigen: an den hiesigen Theatern blieben die stark am Architektonischen orientierte italienische Dekorationsschule und die Maschinenpraxis des Barock zunächst weiterhin bestimmend.

21 Vgl. Anton Bauer, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Wien, München 1957.

Zweite Abteilung: Szene, Bild, Bewegung

Der bühnentechnische Standard des frühen 19. Jahrhunderts, also der Ausgangspunkt für die szenographische Entwicklung in London wie in Paris und Wien, war das seit dem 17. Jahrhundert vorherrschende System der Kulissenbühne. In unserem Zusammenhang interessieren zunächst nur wenige Merkmale dieses Systems: Es bestand aus einer Folge von hintereinander liegenden Rahmen, die aus den paarweise angeordneten Kulissen und den sie verbindenden Soffitten gebildet wurden; als rückwärtiger Abschluss diente ein Prospekt. Kulissen, Soffitten und Rückprospekt waren derart gestaltet, dass eine perspektivische, quasi dreidimensionale Auflösung eines mit den Mitteln der Malerei wiedergegebenen und daher eigentlich nur zweidimensionalen Raumbildes entstand. Bildwechsel wurden durch den raschen Austausch der Kulissenpaare und durch das Hereinschieben oder Herunterlassen eines neuen Prospekts realisiert, ein Ablauf, für den durch die Jahrzehnte und regional bedingt unterschiedliche technische Verfahren angewandt wurden. Die Verwandlung erfolgte in der Regel bei offenem Vorhang, also vor den Augen der Zuschauer. Jedes Theater besaß einen Fundus von Kulissenpaaren, zugehörigen Soffitten und Prospekten, die zunächst ein eng begrenztes Feld von Raumtypen wie Schlosshalle, Hafen, Zimmer, Verließ, Garten oder Wald abdeckten und in unterschiedlichen Stücken immer wieder zum Einsatz kamen; sie wurden wenn nötig ausgebessert und in besonderen Fällen durch neu gemalte Dekorationen ergänzt. Das Kulissensystem zielte, so wird aus diesen wenigen Bemerkungen deutlich, ursprünglich nicht auf eine Illusionierung des Zuschauers bzw. basierte auf einem Illusionsbegriff, der sich von dem im 19. Jahrhundert ausgebildeten gravierend unterschied. Der für alle sichtbare Szenenwechsel und die Ausstattung neuer Stücke mit längst bekannten Dekorationen, die häufig gar nicht zu den im jeweiligen Stück bezeichneten Schauplätzen passten, ließen nicht den Eindruck entstehen, das auf der Bühne Gezeigte solle ein Abbild von Wirklichkeit sein. Die Veränderungen, die die Szenographie im Laufe des 19. Jahrhunderts – und zwar noch lange Jahre auf der Grundlage des gleichen Systems – durchlief, setzten nun gerade an diesem Punkt an: Die Bilder, in die die Bühnenhandlungen gestellt wurden, hatten zunehmend der Forderung nach wirklichkeitsgetreuer Wiedergabe zu entsprechen.²²

London

Geht man den Beziehungen zwischen den Theaterzentren London, Paris und Wien im 19. Jahrhundert nach, so fällt die herausragende Position der französi-

²² Das für die Kategorie der Illusionierung zentrale Thema der Beleuchtung kann im vorliegenden Rahmen nicht behandelt werden. Hier sei auf die einschlägige Arbeit von Carl-Friedrich Baumann, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Stuttgart 1988, verwiesen.

schen Hauptstadt in Fragen des Repertoires und der behandelten Sujets auf: Wie vor allem W. E. Yates mehrfach gezeigt hat, bildeten die Spielpläne der Pariser Bühnen, aber auch die dortige Romanproduktion eine wesentliche Quelle für die Repertoires in England und im deutschsprachigen Raum. Hinsichtlich der Szenographie und hier insbesondere der Entwicklung eines Bühnenillusionismus dürfte hingegen London die wichtigsten Anregungen gegeben haben. Drei Tendenzen gilt es zu erwähnen: erstens die Innovationen in der Bühnenmalerei, die sich in der Romantik in enger Verschränkung mit den neuen optischen Medien wie dem Panorama befand,²³ immer weniger typisiert arbeitete und sowohl dem Pittoresken wie dem topographisch Genauen besondere Aufmerksamkeit schenkte; zweitens die von James Robinson Planché in den 1820er Jahren eingeleitete Reform des Bühnenkostüms,²⁴ das nun erstmals konsequent an die historischen und lokalen Vorgaben des jeweiligen Stücks angepasst und nicht mehr nach der gerade aktuellen Zeitmode gestaltet wurde; und drittens die sich verändernde Innenraumgestaltung der Theater, die immer stärker auf eine Abgrenzung von Publikum und Bühnengeschehen zielte und ihren Höhepunkt in der sogenannten „picture-frame stage“ fand (damit verband sich eine Auffassung des Bühnengeschehens als Gemälde, das durch einen stark herausgearbeiteten Proszeniumsrahmen dem Publikum quasi entrückt wurde²⁵).

Der Überblick über die institutionellen Voraussetzungen des Theaterspiels in London hat gezeigt, dass die szenographische Praxis an den Patent wie an den Minor Theatres nicht zuletzt aus der Theatergesetzgebung resultierte: Die Minors entwickelten in ihren auf Körperpräsentation und auf Ausstattungsbesonderheiten beruhenden Spielformen geeignete Modelle für ein Repertoire jenseits des Regular Drama – Tänze, Tableaus, Aufmärsche, Schlachten, Tierauftritte, die Kombination von Manege und Bühne für überwältigende Massenspektakel und die Nutzung von Wasserbecken für Schiffsszenen bestimmten hier das sinnliche Erlebnis Theater. Die Patent Theatres hingegen fanden mit ihrem angestammten textzentrierten Repertoire kein Auskommen mehr und integrierten dramaturgische und szenographische Techniken der „zweiten“ Häuser in ihre Produktionen. Zu diesem Wechselspiel von Patent und Minor Theatres gesellte sich ein weiteres, nämlich das zwischen den Theatern einerseits und verschiedenartigsten Einrichtungen des „Sehens“ andererseits, zu denen Panoramen, aber auch zahlreiche Exhibition Halls gehörten, die dem städtischen Publikum vielfältige Attraktionen boten und im Sinn einer Demokrati-

23 Zum engen Verhältnis von bildender Kunst und Theater in England im 19. Jahrhundert vgl. Martin Meisel, *Realizations. Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton 1983.

24 Vgl. hierzu Paul Reinhardt, ‚The Costume Designs of James Robinson Planché (1796–1880)‘, *Educational Theatre Journal* 20 (1968), S. 524–544.

25 Hierzu ausführlicher Marion Linhardt, „Eidometropolis“ – Raumwahrnehmungen im Londoner Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts, in: *Räume der Stadt. Von der Antike bis heute*, hg. von Cornelia Jöchner, Berlin 2008, S. 127–144.

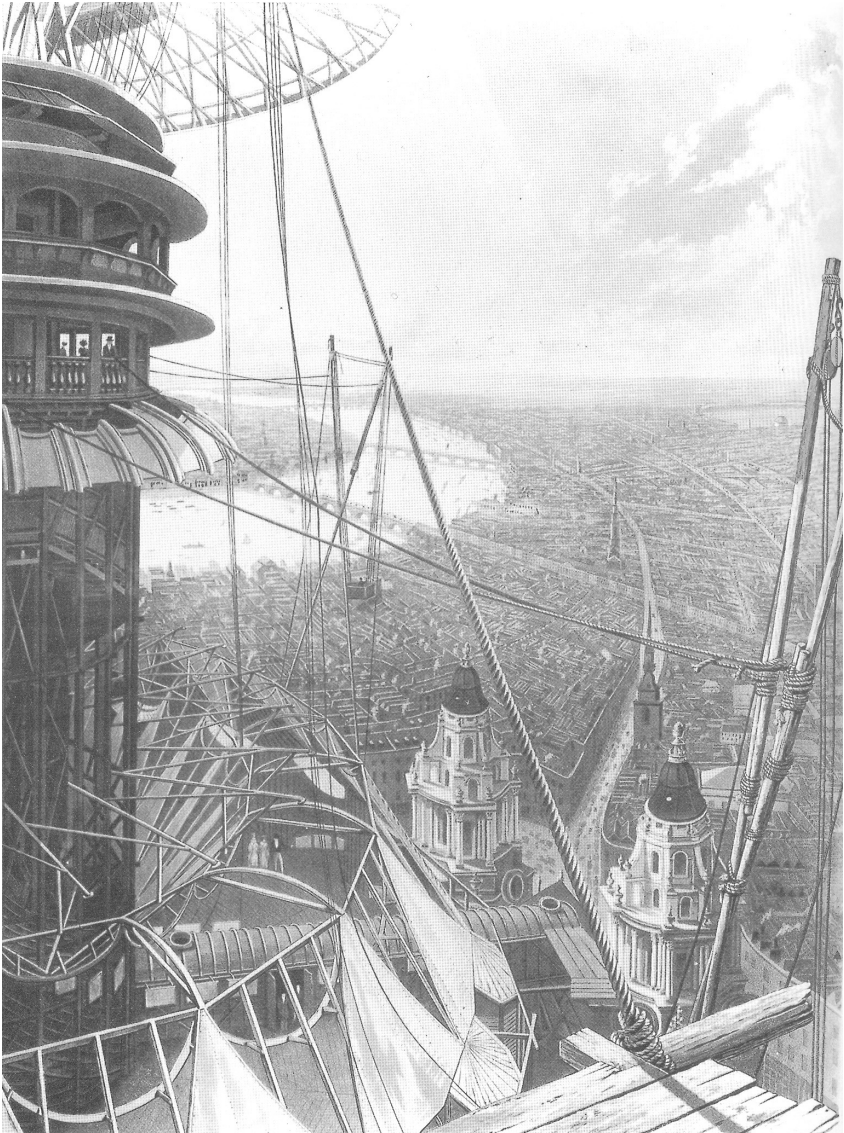


Abb. 5: Panorama von London, gesehen von der St. Paul's Cathedral, ausgestellt im Colosseum am Regent's Park, 1829. Lithographie von Rudolph Ackermann.

sierung von Kunst wirksam wurden. Sowohl in thematischer wie in technischer Hinsicht gingen von diesen Schaukünsten wichtige Anregungen für die Szenographie aus, wobei dem Panorama zweifellos eine besondere Rolle zukommt. Panoramen gehörten seit den 1790er Jahren zu den beliebtesten Elementen des Londoner Freizeitangebots.²⁶ Diese gigantischen Rundgemälde, die in eigens konzipierten Gebäuden ausgestellt wurden und bald zu einer europaweiten Panorama-Manie führten, veränderten die bislang vorherrschenden Wahrnehmungsmodi auf mehrerlei Weise: sie besaßen eine in diesem Ausmaß bis dahin unbekannte topographische Genauigkeit, sie ermöglichten fiktive Reisen, da der Besucher von den teils exotischen Orten quasi ganz umgeben war, und sie führten durch ihre Größe und die spezifische räumliche Anlage zu einer physischen Überwältigung des Betrachters. Auch das Theater versuchte sich die bildtechnischen Qualitäten und das Motivreservoir dieser neuartigen topographischen Ansichten zunutze zu machen: So zeigte Sadler's Wells 1816 eine Dramatisierung von Barbara Hoflands Roman *Iwanowna, or The Maid of Moscow* mit Robert Andrews' transparentem Panorama von Moskau in Flammen, 1817 folgten an Sadler's Wells und am Surrey Theatre, dem vormaligen Royal Circus, Panoramen der Schlacht bei Waterloo. 1819 brachte Clarkson Stanfield, einer der führenden Londoner Theatermaler, erstmals ein „moving panorama“ auf die Bühne, das allerdings vorläufig aus einer Abfolge von Einzelbildern bestand, die über die Bühne geschoben wurden; diese Technik lag auch jener Wandeldekoration zugrunde, die 1826 im Wiener Theater in der Leopoldstadt in Paolo Rainoldis pantomimischer Parodie *Der erste May im Prater* Verwendung fand. Nach den einschlägigen Untersuchungen von Sybil Rosenfeld²⁷ darf die Aufführung der Christmas Pantomime *Harlequin and Friar Bacon; or, The Brazen Head* von E. L. Blanchard an Covent Garden 1820 als das Datum gelten, an dem erstmals das Modell einer auf durchgehende Leinwandbahnen gemalten und über zwei Rollen geführten Wandeldekoration benutzt wurde, wie sie auch Theodor Jachimowicz für seine *Zauberschleier*-Dekoration am Theater in der Josefstadt 1842 verwendete.²⁸ Die Wandeldekoration bzw. das Wandelpanorama, das in den folgenden Jahren seine wichtigsten Vertreter in dem bereits erwähnten Clarkson Stanfield und in den Mitgliedern der Bühnenbildnerfamilie Grieve²⁹ fand, gelangte in Verbindung mit der Dra-

26 Einschlägig hierzu sind Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980, und Ralph Hyde, *Panoramania! The Art and Entertainment of the „All-Embracing“ View*, London 1988.

27 Sybil Rosenfeld, *A Short History of Scene Design in Great Britain* (Drama and Theatre Studies), Oxford 1973; dies., *Georgian Scene Painters and Scene Painting*, Cambridge 1981.

28 Vgl. hierzu Janet Seligman, 'Theodor Jachimowicz (Stage Designers: X)', *Ballet* 11 (1951), Nr. 5 (Juni), S. 24–30, sowie Günther Hansen, 'Der Rhein und die Wandeldekoration des 19. Jahrhunderts', *Maske und Kothurn* 11 (1965), S. 134–150.

29 Vgl. hierzu u. a. Sybil Rosenfeld, 'The Grieve Family', in: *Anatomy of an Illusion. Studies in Nineteenth-Century Scene Design* (Lectures of the Fourth International Congress on

maturgie der klassischen englischen Pantomime zu besonderer Wirkung, da die bewegliche Dekoration das ideale Mittel zur Realisierung der für diese Stücke wesentlichen Verwandlungsszenen bot. Doch auch die übrigen Genres der Londoner Theater, vom Melodrama bis zur Oper, von der Farce bis zum Historienstück, bedienten sich der riesigen detailreichen Ansichten, die maßgeblich zur endgültigen Verdrängung der Typendekoration beitrugen.³⁰

Paris

Wie in London wurde auch in Paris die in der Theatergesetzgebung begründete Scheidung der „ersten“ von den „zweiten“ Häusern nicht zuletzt durch Konzepte von Bewegung und Bildlichkeit unterlaufen oder vielmehr überbrückt. Die optische Dimension des Theaters verband, was das Theaterreglement auf der Ebene der Gattungen zu trennen suchte.³¹ Dabei gaben die „zweiten“ Häuser die Innovation vor, die „ersten“ Häuser rezipierten die entsprechenden Techniken. So trugen, wie Karin Pendle dargelegt hat, die an den *Théâtres secondaires* zuerst erprobten Formen von Volks-, Charakter- und Nationaltänzen, die Plotstruktur der Melodramen, das über Jahrzehnte im Rahmen der Pantomimenproduktion ausdifferenzierte Vokabular des stummen Spiels sowie die für die Mimodramen des *Cirque Olympique* charakteristischen Massenszenen, Tableaus und Gruppierungen zur Neuausrichtung der Operndramaturgie und Operninszenierung gegen Ende der 1820er Jahre entscheidend bei.³² Auch hinsichtlich des Dekorationssystems gingen Neuerungen von den Boulevardtheatern aus: Der Einsatz von Praktikabeln und Versatzstücken, der zu einer Brechung des starren Kulissenbühnensystems führte, war hier etabliert, bevor er an die „ersten“ Häuser übernommen wurde.

Stärker noch als in London ist die Verschränkung zwischen „ersten“ Häusern, „zweiten“ Häusern und semi-theatralen Schaukünsten in Paris mit konkreten Künstlernamen verbunden, nämlich mit Ciceri und Daguerre sowie dem Atelier von Charles-Antoine Cambon und René Philastre, um nur die wichtigs-

Theatre Research, Amsterdam 1965), hg. von der International Federation for Theatre Research, Amsterdam 1969, S. 39–44 und 85–86 (Abb.); Nancy J. Doran Hazelton, ‚The Grieve Family: Frame and Icon on the Nineteenth-Century Stage‘, *Nineteenth Century Theatre* 21 (1993), Nr. 2 (Winter), S. 77–93.

30 Zum Aspekt der virtuellen Reise vgl. Nancy J. Doran Hazelton, ‚The Tourist in the Audience: Travel Pictures on the Nineteenth-Century Stage‘, *Theatre History Studies* 12 (1992), S. 13–24.

31 Vgl. hierzu auch Thomas Steiert, „Bewegte“ und „bewegende“ Bilder. Zur Intermedialität von Bühne und Malerei, in: *Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste*, hg. von Sibylle Dahms, Manuela Jahrmärker und Gunhild Oberzaucher-Schüller (Meyerbeer-Studien, Bd. 4), Feldkirchen bei München, Paderborn 2002, S. 170–189.

32 Karin Pendle, ‚The Boulevard Theatres and Continuity in French Opera of the 19th Century‘, in: *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, hg. von Peter Bloom (Musical life in 19th-century France, Bd. 4), Stuyvesant, New York 1987, S. 509–535.



Abb. 6: Giacomo Meyerbeer, *Robert le diable*, Opéra (Salle de la rue Le Peletier) Paris, 1831, III. Akt, 2. Bild. – Die „Nonnenszene“ in der szenischen Gestaltung von Pierre-Luc-Charles Ciceri und Charles-Polycarpe Séchan war an der Technik des Dioramas orientiert.

ten zu nennen.³³ Ciceri war seit 1804 für das Théâtre de l'Opéra und andere Bühnen als Gehilfe bzw. externer Maler tätig gewesen und wurde 1820 zusammen mit Daguerre und neben Ignazio Degotti als „erster Maler“ an das Théâtre de l'Opéra engagiert. Daneben arbeitete er jedoch intensiv gerade für solche Theater, die bühnenbildnerische Anforderungen der neuen Art stellten: So war er maßgeblich an Alaux' Projekt des Théâtre du Panorama-Dramatique beteiligt, schuf über Jahre Ausstattungen für die Spektakel des Cirque Olympique und für die Ballett-Pantomimen des Théâtre de la Porte Saint-Martin und setzte sich mit den Herausforderungen des kurzlebigen Théâtre Nautique auseinander. Vielen neuartigen Maschineneffekten begegnete Ciceri zunächst an den Boulevardtheatern und übertrug sie dann in Produktionen des Théâtre de l'Opéra. Daguerre begann als Lehrling im Atelier von Degotti, bevor er Assistent des Panoramamalers Pierre Prévost wurde; mehrere Jahre lang war Daguerre Leiter des Malersaals im Théâtre de l'Ambigu-Comique, wo er mit Dekorationen Aufsehen erregte, in denen Barry Daniels Prototypen des Diora-

³³ Reiches Quellen- und Bildmaterial zur Szenographie an den Pariser Theatern bei Nicole Wild, *Décors et costumes du XIXe siècle*, 2 Bde., Paris 1987 und 1993 (Bd. 1: Opéra de Paris, Bd. 2: Théâtres et Décorateurs).

mas erblickt:³⁴ Wie Karl Friedrich Schinkel in Berlin³⁵ entwarf Daguerre in Paris Bühnenbilder mit dunklem Vordergrund, die sich zu einer panoramatischen Perspektive öffneten. 1822 verlegte Daguerre nach kurzer Verpflichtung an das Théâtre de l'Opéra seine Tätigkeit ganz in den Bereich der neuen Schaukünste und eröffnete das Diorama, das Maschinen- und Maltechniken des Theaters aufgriff, mit seiner spezifischen Licht- und Perspektiventwicklung jedoch bald seinerseits die szenographische Praxis auch der „ersten“ Häuser beeinflusste. So wurde das von Ciceri geschaffene Klosterbild in Giacomo Meyerbeers bereits erwähnter Oper *Robert le diable* von 1831 in der zeitgenössischen Presse explizit mit der Ausstellung eines Dioramas verglichen. Ciceri und Daguerre standen, so wird deutlich, im Zentrum institutioneller wie ästhetischer Verschiebungen, die traditionelle Hierarchien aufbrachen; als ein Ergebnis dieser Verschiebungen kann das Genre *Grand opéra* gelten, eine gewissermaßen „erste“ Gattung, die die wichtigsten szenographischen und dramaturgischen Praktiken des Boulevards in sich aufgenommen hatte.³⁶

Wien

Von Zeitgenossen wurde verschiedentlich konstatiert, das Dekorationswesen an den Wiener Theatern des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts hinke den Entwicklungen etwa in Paris um vieles hinterher. Tatsächlich fanden sich in Wien in jener Zeit keine bühnenbildnerischen oder inszenatorischen Innovationen, die sich mit denjenigen in London und Paris vergleichen ließen. Dennoch würde es sich lohnen, die Ausstattungspraxis an den Wiener Hof- und Vorstadtbühnen unter den für jene Städte herausgearbeiteten Gesichtspunkten eingehend zu untersuchen.³⁷ Drei Aspekte scheinen dabei von besonderem Interesse: erstens das Verhältnis zwischen der szenographischen Praxis der Theater und den diversen außertheatralischen, nicht-sprachlichen Spektakeln, die in Wien vorgeführt wurden; zweitens die Beziehung zwischen dem Bildverständnis, das

34 Vgl. Barry Daniels, ‚Daguerre – Theatermaler, Dioramist, Photograph‘, in: *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Begleitpublikation zur Ausstellung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, [hg. von Marie-Louise von Plessen und Ulrich Giersch], Frankfurt a. M., Basel 1993, S. 36–41.

35 Vgl. hierzu Birgit Verwiebe, ‚Schinkel’s Perspective Optical Views: Art Between Painting and Theater‘, in: *Karl Friedrich Schinkel 1781–1841. The Drama of Architecture*, hg. von John Zukowsky, Tübingen, Berlin 1994, S. 36–53.

36 Eine wichtige Quelle zum szenischen Erscheinungsbild der französischen Oper des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts stellen die Livrets de mise-en-scène dar. Zwölf dieser „Regiebücher“ liegen in einer Neuedition vor: *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, hg. von H. Robert Cohen (Musical Life in 19th-Century France / La Vie musicale en France au XIXe siècle, Bd. 3), Stuyvesant 1991.

37 Zur Szenographie an den Wiener Theatern vgl. Joseph Gregor, *Wiener szenische Kunst*, Bd. 1, Wien 1924.



Abb. 8: Läufer-Szene aus der Zauberpantomime *Der erste Mai im Prater* von Paolo Rainoldi und Wenzel Müller, Theater in der Leopoldstadt, Wien, 1826. – Das Wettrennen der Läufer am 1. Mai in der Prater-Hauptallee wurde hier mit Hilfe einer Wandeldekoration realisiert.

In einem faktenreichen Aufsatz hat Margarethe Schrott bereits 1967 auf die Bedeutung von Pferdeauftritten im Wiener Theater zwischen den 1780er und 1840er Jahren aufmerksam gemacht.³⁸ Schrott geht dabei auf die Genres ein, die derartige Auftritte geradezu erforderten, wie etwa Ritter- oder Militärstücke, skizziert die frühe Wiener Zirkusgeschichte mit Blick auf die sogenannten „englischen Kunstreiter“ und wendet sich dann verschiedenen Produktionen des Theaters an der Wien zu, das in den 1820er Jahren unter Graf Palffy und später unter der Direktion Carl Carls Ausstattungsspektakel unter Mitwirkung von Kunstreitergesellschaften und ausländischen Pantomimenmeistern herausbrachte. Sowohl die Präsentationsformen im Wiener Circus gymnasticus und dem wohl nach Pariser Vorbild sogenannten Cirque olympique als auch die Hereinnahme von Pferdekunststücken bei Einstudierungen der Vorstadttheater wären auf die Praktiken an den entsprechenden Londoner und Pariser Häusern zu beziehen. Ausgehend von den bei Schrott entfalteten Materialien wäre zu

³⁸ Margarethe Schrott, 'Die Pferdekomoödie im Alt-Wiener Volkstheater', *Maske und Kothurn* 13 (1967), S. 114–140. Vgl. auch Hans Pemmer, 'Der Kunstreiter Alexander Guerra' [1963], in: *Hans Pemmer, Schriften zur Heimatkunde Wiens. Festgabe zum 80. Geburtstag*, hg. von Hubert Kaut und Ludwig Sackmayer, Wien 1969, S. 211–224.

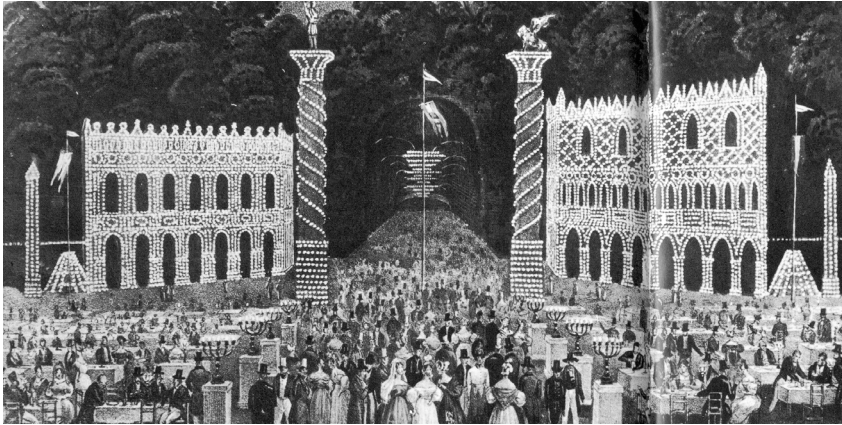


Abb. 9: „Eine Nacht in Venedig“, Sommerfest von Johann Strauß Vater im k. k. Augarten, Wien, 1834. Lithographie von Franz Wolf.

fragen: Lässt sich Genaueres darüber aussagen, inwieweit die Reiterkunststücke in den Wiener Zirkussen zumindest ansatzweise in Handlungen integriert waren? Gab es hier Formen von Dekorationsmalerei?³⁹ Und wie bestimmte das Engagement englischer und französischer Pantomimenmeister die Darstellungsweise am Theater an der Wien? Eine Analyse der betreffenden performativen Praktiken steht meines Wissens noch aus.⁴⁰

Ein enger Zusammenhang zwischen den thematisch und technisch innovativen Schaukünsten und der Dekorationsmalerei an den Theatern, wie er sich für London und Paris hat nachweisen lassen, scheint in Wien auf den ersten Blick nicht bestanden zu haben. Gelegenheiten, das „neue Sehen“ einzuüben, wurden den Wienern gleichwohl geboten: Seit 1801 gab es im Prater eine Rotunde, die für Robert Barkers London-Panorama errichtet worden war und in den folgenden Jahrzehnten weitere Rundgemälde beherbergte, darunter ein Wien- und ein Prag-Panorama von Laurenz Janscha und Carl Postl, das Paris-Panorama von Pierre Prévost sowie Petersburg-Panoramen von Josef Stöger und Josef Lexa. Zimmerpanoramen, auch Zimmerreisen genannt, waren zumal in den 1820er Jahren beliebt und wurden u. a. von Josef Lexa und Anton Wild, von Franz Josef Frühbeck und von Carl Hoer veranstaltet; einen besonderen Rang nahm hier Antonio Sacchettis „Topographisches Kunst-Kabinett“ ein, zu dem auch Sacchettis Vater, der langjährige Hoftheatermaler Lorenzo Sacchetti, einige Motive

39 Bei Michael Mayr etwa findet sich am 9. April 1834 der Tagebucheintrag: „In den Zirkus de Bach ein Versetzstück ‚Windmühle‘ gemalt.“ Karl Michael Kisler, *Der Theater-Mayr. Aus den Biedermeiertagebüchern des Theatermalers Michael Mayr*, Wien, Eisenstadt 1988, S. 133.

40 Nebenbei bemerkt ist eine grundlegende Veröffentlichung zur Pantomime an den Wiener Theatern bislang ebenfalls ein Desiderat.

beisteuerte. (Lorenzo Sacchetti betrieb übrigens 1825 eine eigene Rotunde im Prater, in der er unter dem Titel *Tempel des Mars* eine panoramatische Darstellung der k. k. Land- und Seestreitkräfte ausstellte.) Eine vielbewunderte Attraktion waren schließlich die Nebelbilder, die der seit langem als Zauberkünstler bekannte Ludwig Döbler 1843 im Theater in der Josefstadt zeigte.⁴¹

Führten die neuen Schaukünste und ihre Wiener Rezeption auch nicht zu einer raschen und prinzipiellen Umorientierung in der Technik und der Ästhetik der Bühnenmalerei an den Wiener Theatern – die überlieferten Arbeiten etwa von Lorenzo Sacchetti, Antonio de Pian, Hermann Neefe oder Institoris zeigen dies –, so gilt es für den Bereich der Vorstadtbühnen doch eine Entwicklung herauszustellen, die indirekt mit der Panoramenbegeisterung der Zeit in Zusammenhang gestanden haben dürfte: Wie an den Londoner und Pariser „zweiten“ Häusern zeigt sich auch an denjenigen in Wien eine Tendenz, Schauplätze zunehmend zu lokalisieren, also auch allgemein gehaltene Szenenanweisungen der aufzuführenden Stücke in Form konkreter Ansichten der jeweiligen Stadt bzw. ihrer Umgebung zu realisieren, eine Praxis, die dem traditionellen Lokalpatriotismus der Wiener entgegenkam. Was viele Panoramen vorgemacht hatten, nämlich die detailgetreue Wiedergabe ebenjener Stadt, in der das betreffende Panorama stand, griffen die Vorstadttheater auf: Man zeigte auf dem Rückprospekt Ansichten, die der Besucher sofort wiedererkannte, und betrieb dafür – wie für die Panoramen – akribische Skizzenstudien vor Ort. Damit änderte sich naturgemäß das Raumrepertoire; die in der Tradition der Typendekoration stehenden Ansichten wie Wald oder Straße wurden abgelöst von individuellen, dem Zuschauer vertrauten Orten.

Abschließend soll die szenographische Praxis an den Wiener Vorstadttheatern noch in einen anderen Kontext gestellt werden, nämlich in jenen der Wiener Freizeitvergnügungen des Biedermeier, der Veranstaltungen in Tanzsälen und der großen Parkfeste, wie sie von Johann Strauß Vater und Josef Lanner initiiert wurden. Hier tat sich für die Theatermaler ein neues Terrain auf: sie wurden zu Dekorationskünstlern von anderer Art. Karl Michael Kisler fasst mit Blick auf die entsprechenden Aktivitäten des Theatermalers Michael Mayr zusammen: „In Mayrs Dekorationen trat das Theater aus dem engen Bühnenraum ins Freie, in die Weite der Tanzsäle.“⁴² Diese „Ortsverschiebung“ führte zu einer eigenständigen Dekorationskultur. Mayr schuf bühngemäße Ausstattungen unter anderem für den „Sperl“, das „Kasino Zögernitz“ und die „Goldene Birn“, Theodor Jachimowicz gestaltete die Asien-, Afrika- und Amerika-Säle in Josef Georg Daums „Elysium“, für das auch Johann de Pian und Rübiger, die Dekorationsmaler des Theaters an der Wien, als Ausstatter arbeiteten. Bei den

⁴¹ Zu Döbler vgl. Robert Kaldy-Karo, *Ludwig Döbler. Genius des Biedermeier*, Horitschon 2001; Werner H. A. Debler, *Leopold Ludwig Döbler, 1801–1864. Wiener Hofaschenspieler und Zauberprofessor aus einem alten Schwäbisch Gmünder Geschlecht*, Schwäbisch Gmünd 2001.

⁴² Kisler (Anm. 39), S. 37.

Parkfesten Strauß' und Lanners im Augarten, im Prater und im Corti'schen Garten waren Mayrs theatralische Bild- und Raumarrangements in Verbindung mit den Beleuchtungskünsten des Lamperl-Hirsch die Attraktion; sie ließen als begehbbare Kulissen zauberhafte Welten erstehen. Während im Theater in der Josefstadt Jachimowicz' *Zauberschleier*-Wandeldekoration begeisterte, bestellte Lanner bei Mayr eine „Donaufreise, à la Zauberschleier“ für ein Ballfest in Hietzing. Und auch die Feuerwerkerfamilie Stuver bediente sich der malerischen und plastischen Phantasie der Theaterdekorateure.⁴³

Zirkus, Schaukünste, musikalische Unterhaltungen in quasi-szenischen Arrangements: hier liegen Aufschlüsse nicht nur für die *Szenographie* an den Wiener Vorstadttheatern verborgen, sondern auch für die *Dramaturgien* populärer Genres und für den *Regiestil* Carl Carls, der zumal ab den 1840er Jahren wichtige szenische Innovationen in Wien etablieren half.

43 Alexandra Reininghaus hat dargelegt, inwieweit Johann Georg Stuvors Praxis, von Malern und Bildhauern Dekorationen für seine Feuerwerksinszenierungen des späten 18. Jahrhunderts anfertigen zu lassen, „an die Tradition jener barocken Scheinbaukunst, der Theater- und Festarchitektur an[knüpft], die am Wiener Hof eng mit dem Namen der Architektenfamilie Galli-Bibiena verbunden war.“ Johann Georgs Enkel Anton Stuver veranstaltete am 26. Juli 1836 im Prater ein Feuerwerk *Das Mädchen aus der Feenwelt* nach Ferdinand Raimund mit den Einzelbildern „Flammenspiele aus der Feenwelt“, „Farbiger Sternenregen“, „Die Jugend schmückt die Schönen“, „Haß und Neid werden vertilgt“, „Das Thal der Zufriedenheit“ und „Das Mädchen aus der Feenwelt bringt sein Angebinde“ sowie der Haupt-Dekoration „Der Aschenmann“. Alexandra Reininghaus, „Feuermärchen und Festkondukte. Die k. u. k. Lustfeuerwerkerei in Wien vom Biedermeier zur Belle Époque“, in: *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*, hg. von Georg Kohler unter Mitarbeit von Alice Villon-Lechner, Zürich, München 1988, S. 143–160, insbes. S. 143 f. und 149 f. – Vielen der Schaukünste, die im vorliegenden Beitrag erwähnt werden, darunter den Wiener szenischen Besonderheiten wie der Wandeldekoration zum *Zauberschleier* und den Ausgestaltungen des Apollo-Saals und des „Neuen Elysium“, war die Ausstellung des Wien Museums „Zauber der Ferne. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert“ (Dez. 2008 – März 2009) gewidmet. Vgl. dazu: *Zauber der Ferne. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, Begleitbuch und Katalog zur 352. Ausstellung des Wien Museums, Weitra 2008, sowie *Die Welt in Reichweite. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, hg. von Ursula Storch (Bibliothek der Erinnerung, Bd. IX), Wien 2009.

Karin S. Wozonig

Betty Paoli und die schönen Frauen

Als die Journalistin und Dichterin Betty Paoli (Pseudonym von Barbara Elisabeth Glück, geboren in Wien 1814, gestorben in Baden 1894) ihre besten Feuilletonbeiträge für eine posthume Publikation zusammenstellte, schloss sie unter dem Titel *Zwei Tragödin* ihre Texte *Frau Sophie Schröder. K. k. Hofburgtheater, 16. Mai 1854* und *Julie Rettich. Ein Lebens- und Charakterbild* in die Auswahl ein.¹ Als Theaterreferentin für die Tageszeitung *Lloyd* hatte Paoli in den 1850er Jahren regen Anteil am Theatergeschehen genommen. Diese beiden Texte hielt die Autorin offenbar für über die Tagesaktualität hinaus interessant und gelungen. Wie aber hat Paoli die Schauspielerin, also die schöne Frau auf der Bühne, als Typus wahrgenommen? Im vorliegenden Beitrag soll anhand einiger Texte Paolis der Blick der Schriftstellerin auf den Beruf der Schauspielerin im Zusammenhang mit der Rolle der bürgerlichen Frau im neunzehnten Jahrhundert präsentiert werden.

Betty Paoli war eine erfolgreiche Journalistin und eine Chronistin der sozialen Umbrüche in ihrer Zeit.² Ihre Beobachtungen über die Frauen auf der Bühne – Frauen, die nicht dem bürgerlichen Weiblichkeitsideal entsprachen, das sich als soziales Konstrukt im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts durchsetzte –, gewähren Einblick in den Prozess der bürgerlichen Emanzipation des Publikums von Hof- und Vorstadttheater und der Schauspielerin in der zweiten Jahrhunderthälfte. Die Beurteilung des Stereotyps und des weiblichen Geschlechtscharakters der Schauspielerin durch die schreibende Frau, die selbst außerhalb der bürgerlichen Weiblichkeitsnorm steht, wirft ein Schlaglicht auf das Theater als Institution der bürgerlichen Kultur- und Wertenormierung.

Für die Schauspielerinnen der Hof- wie der Vorstadttheater gilt: Sie befinden sich innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts in einem Dilemma: Sie sind berufstätig außerhalb der akzeptierten weiblichen Betätigungsfelder der Erziehung und Pflege, sie entsprechen also nicht dem weiblichen ‚Geschlechtscharakter‘, wie ihn Karin Hausen beschrieben hat: von der öffentlichen Sphäre abgetrennt und im Privaten eingeeht.³

- 1 Vgl. Betty Paoli, *Gesammelte Aufsätze*, eingeleitet und herausgegeben von Helene Bettelheim-Gabillon (Schriften des Literarischen Vereins in Wien, Bd. 9), Wien 1908, S. 299.
- 2 Vgl. Karin S. Wozonig, ‚Betty Paoli, die Lyrikerin als Journalistin‘, *The German Quarterly* 76/1 (Winter 2003), S. 56–67.
- 3 Vgl. Karin Hausen, ‚Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben‘, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, hg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.

Auf den ersten Blick sieht es so aus, als ob Schauspielerinnen bei ihrer bürgerlichen Emanzipation vor den gleichen Problemen stünden wie die Journalistin Paoli, die für ein bürgerliches Publikum schreibt: Ihr Beruf macht es nötig, dass sie zwischen bürgerlichem, weiblichem Wohlverhalten und ihrer eigenen Ausnahmestellung aufgrund ihrer bezahlten, öffentlichen Berufstätigkeit vermitteln, dass sie sozusagen zwischen Normerfüllung und Normbruch lavieren. Der Unterschied zwischen der schreibenden Frau und der Schauspielerin besteht darin, dass die Frau auf der Bühne nicht nur die Norm verletzt, indem sie berufstätig ist, öffentlich sichtbar und außerhalb des weiblichen Wirkungskreises. Es gehört darüber hinaus zu ihrer Profession, die Regeln des weiblichen Wohlverhaltens in Hinsicht auf Sitte und Anstand zu verletzen, sie stellt sich also auch außerhalb der Norm des ‚moralischen Geschlechts‘.⁴ Einerseits passiert das dadurch, dass sie unsittliche Frauenfiguren darstellt. Andererseits verstößt die Schauspielerin aber auch gegen Sitte und Anstand, indem sie darstellt. Der Vorwurf der Verstellung betrifft auch Schauspieler, wiegt für Schauspielerinnen seit Rousseaus Diktum von der „unverstellten“ Natur der Frau jedoch schwerer.⁵ Ihre Kunst der Verstellung macht die Schauspielerin verdächtig; nicht auf der Bühne, sondern im Privatleben. Denn die bürgerliche Gesellschaft basiert auf der Zuverlässigkeit der u. a. geschlechtsspezifischen Kategorisierung des Individuums. Damit ist das Problem der Schauspielerin vordergründig bereits benannt: Sie lügt und betrügt, und das tun anständige Frauen nicht, denn zur „Natur“ der Frau, die die Grundlage der geschlechtsspezifischen sozialen Kategorisierung bildet, gehört es, dass sie authentisch ist. Der Aufstieg des Bürgertums im neunzehnten Jahrhundert, zu dem unabdingbar die bürgerlich definierte moralische und kulturelle Integrität gehört, macht dieses Problem der Schauspielerin aber zusätzlich kompliziert: Die soziale Definition (und Selbstdefinition) der Schauspielerin wird ambivalent, denn ihre Kunst des Rollenspiels zählt nun auch im Rahmen des bürgerlichen Zusammenlebens zu den erstrebenswerten „soft skills“. Die Darstellungskunst überlagert sich mit einer bürgerlichen Alltagskompetenz. „Soziale Theatralität“ durchdringt jeden Bereich der bürgerlichen Gesellschaft, das Spielen der richtigen Rolle innerhalb der Familie, der sozialen Schicht, des Berufsumfeldes etc. ist für die bürgerliche Existenz unabdingbar.⁶ Schauspielerinnen (und Schauspieler), die die Integration in die bürgerliche Gesellschaft anstreben,

4 Liselotte Steinbrügge, *Das moralische Geschlecht. Theorien und literarische Entwürfe über die Natur der Frau in der französischen Aufklärung*, Stuttgart 1992.

5 Vgl. Konstanze Mittendorfer, ‚Schauspielerinnen in den Zeitschriften des Vormärz. Ein Probenbericht von der theatralischen Verkörperung der Geschlechtsrollen‘, in: *Von Bürgern und ihren Frauen*, hg. von Margret Friedrich und Peter Urbanitsch, Wien u. a. 1996, S. 49–67.

6 Vgl. Eckart Kröplin, ‚Theatralität als gesellschaftliches Phänomen im 19. Jahrhundert‘, in: *Welttheater. Die Künste im 19. Jahrhundert*, hg. von Peter Andraschke und Edelgard Spaude, Freiburg 1992, S. 85–98.

spielen dauerhaft zwei Rollen, und ihre bürgerliche Privatrolle wird, parallel zur Zunahme der Bedeutung des Bürgertums als Publikum – im Hoftheater verdrängt es den Adel, im Vorstadttheater die unteren Schichten⁷ –, im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wichtiger. Die Schauspielerin steht dabei an einer Schnittstelle der Diskurse über Körper, moralische und soziale Weiblichkeit.⁸ Das Dilemma der Schauspielerin, das Renate Möhrmann so umreißt: „Wie soll sie Rollenanspruch und Weiblichkeitspostulat vereinen?“⁹ wird gespeist aus einer Weiblichkeitskonstruktion, die ihren Ursprung im männlich dominierten philosophischen, politischen und anthropologischen Diskurs hat. An diese männliche Weiblichkeitskonstruktion muss die Schauspielerin ihr Verhalten anpassen, will sie erfolgreich sein.

Aus dieser kurzen Darstellung der gesellschaftlichen Bedingung für die Verbürgerlichung der Schauspielerin ergibt sich, dass der Blick Betty Paolis auf die Schauspielerin ein ungewöhnlicher ist. Nur ausnahmsweise findet die weibliche Perspektive auf die Profession und die private Rolle der Schauspielerin im neunzehnten Jahrhundert im öffentlichen Diskurs Platz. Fiktionale Texte von Autorinnen über Schauspielerinnen sind ab dem Vormärz häufig.¹⁰ Paoli hingegen schreibt als Kritikerin und trägt zum journalistischen Diskurs über Personen, Stereotyp und Weiblichkeitspostulat bei.

Die Grundlage der Texte Paolis bildete der weibliche Blick auf die weibliche Rolle auf der Bühne, die Rolle der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft aus eigener Erfahrung und oftmals auch das Wissen über die Privatperson der Schauspielerin, gewonnen durch persönliche Beziehungen. Paoli schwankte in ihren Positionen wie viele ihrer Zeitgenossen zwischen aufklärerisch-demokratischem, emanzipatorischem Anspruch und politischem und ästhetischem Konservativismus. Am 21. Juli 1848 schreibt sie an ihren aristokratischen Freund und Gönner Fürst Friedrich von Schwarzenberg: „Inzwischen hat unser Freund Nestroy ein neues Stück geschrieben, worin, ungeachtet einiger Flagornerien für die Studenten, ganz hübsche Ohrfeigen nach beiden Seiten hin ausgeteilt werden; auch haben sich mehrere der hiesigen Journale bereits indigniert melden lassen, dass Nestroy es wagte, ihrer Helden zu spotten.“¹¹

Im Jahr 1850 reiste Betty Paoli nach Paris und folgte damit einem Trend der Zeit. Ausgestattet mit Empfehlungsschreiben, die ihr Zugang zu Heinrich Heine

7 Vgl. Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein, *Volkestück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München 1989, S. 119.

8 Laura Deiulio zeichnet in ‚The Stage of Letters: Professionalism, Gender, and the Nation in the Correspondence of a German Actress‘ (unveröffentlichter Aufsatz 2008) anhand der Briefe der Schauspielerin Auguste Brede an Rahel Levin Varnhagen diesen diskursiven Verhandlungsprozess anschaulich nach.

9 Renate Möhrmann, ‚Einleitung‘, in: *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, hg. von Renate Möhrmann, Frankfurt a. M. 1989, S. 7–23, hier S. 19.

10 Vgl. Renate Möhrmann, ‚Die Schauspielerin als literarische Fiktion‘, in: *Die Schauspielerin* (Anm. 9), S. 154–174.

11 Betty Paoli, *Gesammelte Aufsätze* (Anm. 1), S. LII.

und anderen verschafften,¹² reiste Paoli im April 1850 ab. Zu dieser Zeit war sie bemüht, sich eine Existenz als freie Mitarbeiterin bei österreichischen und deutschen Zeitungen aufzubauen, und so sollte diese Reise auch durch die Veröffentlichung von Reisefeuilletons finanziert werden. Im *Lloyd* vom 29. September 1850 findet sich das Feuilleton *Pariser Eindrücke I. Rachel Felix*, in dem Paoli ein Theatererlebnis schildert, das sie so einleitet:

Ein paar Tage nach meiner Ankunft in Paris führte mich mein Weg durch die rue Richelieu. An einer ihrer Querstraßen angelangt, sah ich mich von einem riesenhaften Knäuel, der sich aus Menschen und Wagen dicht zusammengeballt hatte, am Weitergehen verhindert. Ich blieb stehen, um sein allmähliges Sichentwirren abzuwarten, inzwischen unterhielt ich mich damit, meine Umgebung zu mustern. Ich stand vor einem Laden, an dessen Schaufenstern die Statuetten der verschiedensten pariser Kunstgrößen neben und über einander aufgestellt waren.¹³

Hier sehen wir einen frühen weiblichen Flaneur, der neben dem Gewühl von Menschen und Wagen auch eine Anhäufung von Künstlerpersönlichkeiten zu sehen bekommt. Darunter befindet sich die Statuette der Schauspielerin Rachel Felix, die die anderen überragt in ihrer „ernste[n], strenge[n], gebietende[n] Gestalt“. Rachel Felix, 1821 in der Schweiz geboren, war im Jahr 1850 bereits in ganz Europa berühmt und sollte ab Juli 1850 Gastspiele in Berlin, Dresden und Wien geben. Aus Anlass der Wiener Auftritte wurde, so schreibt der Feuilletonredakteur in seiner Einleitung zu *Pariser Eindrücke I*, der Feuilletonteil des *Lloyd* für zwei Wochen zum „hôtel garni“ der Schauspielerin. Der Beitrag Paolis sollte dazu dienen, den „Eindruck der ganzen Erscheinung“ der Schauspielerin zu vermitteln.

Der erste Eindruck von „der Rachel“, den Paoli gewinnt, ist ihre Statuette – und doch: Die Schauspielerin wäre für sie auch ohne den Namen auf dem Sockel eindeutig erkennbar gewesen, denn: „So hatte ich mir die Rachel gedacht.“ Für die (professionelle) Theaterbesucherin und Zeitungsleserin gibt es ein inneres Bild der gefeierten Bühnenkünstlerin, eine Vorstellung vor der Vorstellung. Noch am gleichen Abend geht Paoli ins Theater, um Rachel Felix in Dumas' *Mademoiselle de Belle-Isle* zu sehen. Das Stück ist nach Paolis Urteil unter jeder Kritik, und so schreibt sie ganz direkt auf den Moment des Erscheinens der Rachel Felix auf der Bühne hin. Paoli schildert die Begeisterung des Publikums und stellt sich mit der Wiedergabe der Publikumsreaktion in die Tradition der feuilletonistischen bürgerlichen Theaterkritik. Als Rachel Felix auf der Bühne zu sprechen beginnt, setzt in dem Text Paolis eine stark selbstbezügliche Darstellung der Wirkung ein, auch das ein feuilletontypisches Element der

12 Vgl. Karin S. Wozonig, „So streift mein Begehren, hin durch die weite Welt ...“. Betty Paoli auf Reisen, *Austriaca* 62 (2006), S. 113–123.

13 Betty Paoli, ‚Pariser Eindrücke I. Rachel Felix‘, *Lloyd*, 29. September 1850 (Nr. 282), S. 1 f.

Theaterkritik. Paoli schreibt: „[D]er erste Laut ihrer tiefen, in verhaltener Leidenschaft vibrierenden Stimme zuckte wie ein electrischer Funke durch meine Nerven.“ Und weiter: „[S]o vergaß ich Alles, was mich umgab, um mich in ihren Anblick zu versenken.“ In seiner Einleitung hatte der Feuilletonredakteur betont, der Text stamme „aus der Feder einer gefeierten deutschen Dichterin“ – und das, obwohl das Feuilleton mit „Betty Paoli“ gezeichnet ist, ein Name, der den meisten Lesern des *Lloyd* bekannt gewesen sein dürfte.¹⁴ Das Beispiel einer anonymen Theaterkritik, die einige Tage zuvor im *Lloyd* erschienen war und die laut Feuilletonredakteur „aus der Feder eines kompetenten Mannes“¹⁵ stammt, zeigt, dass es sinnvoll war, bei anonymen Beiträgen die Verfasserautorität zu betonen. Im Fall des Feuilletons von Betty Paoli führt die Verdoppelung der Information über die Autorin jedoch dazu, dass ihre besondere Sprecherposition betont wird: Es ist eine Frau, die hier die Schauspielerin „scharf und fest ins Auge“ fasst. Den Hinweis des Feuilletonredakteurs auf die „Feder einer gefeierten deutschen Dichterin“ als Lektüreeinweisung zu sehen und eine Kritik zu erwarten, die anders ist als die eines Mannes, ist m. E. keine Überbewertung dieser Einleitung.

Frauen auf der Bühne werden immer auch nach den Normen eines männlichen Schönheitsideals beurteilt, denn zur Qualität der schauspielerischen Leistung von Frauen gehört es, den Männern im Publikum zu gefallen und anziehend auf sie zu wirken.¹⁶ Selbstverständlich geht es bei der öffentlichen Rede über die Leistung von Schauspielerinnen und Schauspielern immer um die äußere Erscheinung und um die Stimme, um ihr Werkzeug. Bei Schauspielerinnen geht es aber ebenso selbstverständlich um erotische Ausstrahlung und Sexualisierung, ein Bewertungskriterium, das im Falle des Schauspielers mangels weiblicher Perspektive weitgehend ausgespart bleibt. In der Entstehungszeit der Feuilletons von Betty Paoli und im Kontext der bürgerlichen Presse bleibt dieser Aspekt der Bewertung der Leistung der Schauspielerin verdeckt. Aber es ist gerade die Andeutungskunst, die das Feuilleton der Zeit zu einem wichtigen Element des öffentlichen Diskurses macht. Seinen Zweck erfüllt es, wenn es für eingeweihte Leser politisch – oder eben auch erotisch dechiffrierbar ist.

Wie sieht nun Betty Paolis Bewertung des Äußeren der Schauspielerin Rachel Felix aus, was ist das Ergebnis davon, dass Paoli die Schauspielerin fest ins Auge fasst, sich in ihren Anblick versenkt? Sie sieht „die im Verhältniß zu den übrigen Theilen des Gesichts zu schroff vortretende Stirn, die zu tief liegenden Augen, die Herbheit des Mundes, die an's Dürftige grenzende Schwächigkeit der ganzen Gestalt“. Aber trotz dieser Makel – gemessen am gängigen Schönheits-

14 1850 erschienen Paolis Gedichtsammlungen *Nach dem Gewitter* in zweiter und *Neue Gedichte* in erster Auflage, außerdem finden sich viele ihrer Gedichte seit den frühen 1840er Jahren in populären Almanachen, Anthologien und literarischen Taschenbüchern.

15 *Lloyd*, 15. September 1850 (Nr. 264), S. 1 f.

16 Vgl. Konstanze Mittendorfer, ‚Schauspielerinnen in den Zeitschriften des Vormärz‘ (Anm. 5), S. 62.

ideal – fühlt sich Paoli „wie geblendet, wie von einem Zauber umstrickt!“ Die folgende Begründung zeigt, dass die klassische Schauspielerin als Typus einem anderen, nicht rein äußerlichen, einem vom Individuum abgetrennten weiblichen Schönheitsideal entspricht: „Denn diese Stirn ist Thron und Schlachtfeld heroischer Gedanken, aus diesem tiefliegenden Auge flammt die Leidenschaft wie ein funkelnder Dolch, auf diesen herben Lippen wohnt die ganze einschneidende Beredtsamkeit des Schmerzes, diese dürftige Gestalt duftet und leuchtet, wie Heine’s mystische Blume, wenn der Geist sie durchsprüht.“ Für Paoli ist Rachel Felix eine Naturgewalt voller Größe, Glut und Poesie. Was schon in der Statuette sichtbar war, nämlich eine „Wucht der Leidenschaft“, zeigt sich auch in Erscheinung und Spiel der wirklichen Rachel Felix. Das Große, Dramatische, die Leidenschaft bricht sich (unpassend) auch in der unheroischen Rolle in *Mademoiselle de Belle-Isle* Bahn. Die unbezähmbare Naturgewalt macht für Paoli aber den „fast möchte ich sagen dämonischen Reiz“ dieser Schauspielerin aus. Fast nur möchte sie es sagen – und sagt es damit besonders deutlich. Die Deutlichkeit entsteht durch die besondere Betonung der Autorschaft und die Kunst des Chiffrierens. Paoli sagt mehr, als ein männlicher Kritiker an gleicher Stelle sagen könnte. Zum Vergleich: Der erwähnte anonyme Kritiker, der „competente Mann“, schreibt über die Wirkung der Rachel Felix: „Ihr verlaß[t] das Haus, mit brennendem Kopfe, mit zitternden Gliedern, betäubt, zermalmt, bewundernd, ja begeistert, aber – b e f r i e d i g t nicht [...]“¹⁷

Über die implizite Erotisierung der Person Rachel Felix durch die Person Betty Paoli lässt sich sagen: Sie erfolgt strikt in der männlich bestimmten Diskurstradition. Die Tradition der Dämonisierung der Frau, die auf der Bühne und daher auch im Leben manipuliert und fasziniert, wird durch die schreibende Frau (der ihrerseits das Dämonische auch nachgesagt wurde) nicht durchbrochen. In *Pariser Eindrücke I. Rachel Felix* ist von „Fesselung“, „Verstrickung“ und „Blendung“ die Rede, das Spiel der Felix vergleicht Paoli mit dem „Adler auf den höchsten Alpenzinnen“ und ihre Stimme mit dem „Riesensturz des Niagara“. Das sind Bilder, die – wohl erst nach Freud, aber deshalb nicht weniger berechtigt – als Erotisierung der Schauspielerin entziffert werden können und die bei einem Autor auch so gelesen würden. Paolis Feuilleton über Rachel Felix enthält weitgehend das, was auch der Blick eines Kritikers auf die Schauspielerin ins Zentrum rücken würde. Die Spuren der erotischen Attraktion und die Äußerungen des Begehrens in den Texten Paolis zu suchen und sie in ihrem Diskursumfeld einzuordnen, in dem die heterosexuelle Matrix unerschütterlich zu gelten scheint, ist möglicherweise biographisch aufschlussreich. Interessanter ist m. E. die Frage, wie die Normabweichung von der weiblichen bürgerlichen Rolle von Paoli bewertet wird. Denn mit der Naturgewalt der Rachel Felix, unbezähmbar wie die Niagarafälle, wird sexuell attraktive Leidenschaftlichkeit evoziert, die ihre Persönlichkeit unterstreicht, während dieselbe

¹⁷ Lloyd, 15. September 1850, S. 1 f.

öffentliche Zuschreibung für eine bürgerliche Frau im Publikum eine lebensweltlich relevante Beschädigung ihres Geschlechtscharakters darstellen würde. Dieser würde nämlich Sanftmut, Zurückhaltung, Ein- und Unterordnung fordern.

Indem sie einen biographischen Hinweis in ihren Text über Rachel Felix einfließen lässt, bedient Paoli vordergründig auch bei der individuellen Zuschreibung des Geschlechtscharakters die Konvention der Theaterkritik. Gemeinsam mit anderen ihrer Texte gelesen, führt das Interesse am Privatleben der Schauspielerinnen jedoch direkt zur Affirmation des Weiblichkeitspostulats und zugleich zur Legitimation der Normabweichung. Der Hinweis auf die Biographie der Frau auf der Bühne war in der Theaterkritik des neunzehnten Jahrhunderts üblich: „Wenn über die Schauspielerinnen gesprochen wurde, wurde auch und zuerst über weibliche sittliche Lebensführung gesprochen.“¹⁸ Das betrifft nicht nur die Darstellerinnen klassischer Rollen, davon zeugen z. B. die zeitgenössischen Spekulationen über das Liebesleben von Therese Krones,¹⁹ die ein besonders langlebiges Bild von der mangelnden Moral dieser Schauspielerinnen hervorgebracht haben.²⁰ Hier ist es wichtig zu sehen, dass in diesem Zusammenhang das weit verbreitete Interesse an den Biographien von Schauspielerinnen nichts mit dem von Heine verspotteten Kantinenklatsch zu tun hat, der als Ersatz für den politischen Diskurs herhalten muss. Wenn Herkunft und Privatleben der Schauspielerinnen zum Thema gemacht werden, wird vielmehr die Kontrolle sozialer Normen wirksam, die das auch im Theater stetig an Bedeutung gewinnende Bürgertum ausübt. Das Interesse am Privatleben der Schauspielerinnen ist für die Konstruktion der Geschlechterrollen des Publikums relevant. Paoli konnte es in ihrem Feuilleton bei einer kurzen Andeutung belassen, denn die Biographie der Rachel Felix war zu diesem Zeitpunkt bereits bestens bekannt. Ihre biographische Perspektive lässt sich so paraphrasieren: Rachel Felix, das Kind eines jüdischen Bettlers, ist zur Darstellerin klassischer Rollen geboren und wird daher trotz der ungünstigen Voraussetzungen zur großen Tragödin. Hier kommt zur Anwendung, was Paoli auch für sich als Rechtfertigungsstrategie benutzte: Das angeborene, nicht zu unterdrückende, in ihrem Fall poetische Talent überwindet jeden Widerstand und lässt sich nicht in die Bahnen der bürgerlichen Existenz lenken. Die Selbststilisierung als autonomes Genie außerhalb der bürgerlichen Lebenszusammenhänge spiegelt sich in der Lyrik Betty Paolis:

18 Konstanze Mittendorfer, ‚Schauspielerinnen in den Zeitschriften des Vormärz‘ (Anm. 5), S. 54.

19 Vgl. Emil Pirchan, *Therese Krones, die Theaterkönigin Alt-Wiens*, Wien 1942.

20 Vgl. z. B. Friedrich Weissensteiner, „Sie stach in die Sinne“. Zum 200. Geburtstag der Theaterkönigin Therese Krones, *Wiener Zeitung*, 5. Oktober 2001, <http://www.wienerzeitung.at/Desktopdefault.aspx?TabID=3946&Alias=wzo&lexikon=Theater&letter=T&cob=5242> [Zugriff 9. 9. 2008].

Ihr fragt, warum so einsam mir verflossen
 Des Lebensfrühling blüthumdrängte Zeit,
 Warum ich von dem Bunde ausgeschlossen,
 Dem andre Herzen freudig sich geweiht,
 Warum ich ohne Sehnsucht, ohne Klage
 Freywillig jedem Liebesglück entsage?

[...] Soll ich herab von meiner Höhe steigen,
 Entsagen meinem Rechte meinem Rang,
 Um mich vor einem Irdischen zu neigen,
 Der nie verstände meines Herzens Drang?

Wollt' ich auch hemmen meines Ich's Entfaltung,
 Beschränken meinen freyen Wolkenzug,
 Mich unterwerfen fremden Geist's Gestaltung,
 Es wär' ein thöricht eitler Selbstbetrug! [...] ²¹

In einem Gedicht mit dem Titel *Kein Gedicht*²² stellt Paoli ganz grundsätzlich und über das künstlerische Wirken hinaus das Dilemma der (öffentlich) tätigen Frau dar und zeichnet zugleich auch ein Bild der idealen bürgerlichen Weiblichkeit, also jenes Geschlechtscharakters, dem auch Schauspielerinnen entsprechen müssten, wollten sie sich in die Gruppe integrieren, aus der sich ihr Publikum zunehmend rekrutiert. Das Gedicht beginnt mit einer Beschreibung des Weiblichkeitsideals:

O, wäre mir das heitre Loos gefallen,
 Das still beglückend andern Frauen fällt,
 In schirmender Beschränkung hinzuwallen
 Durch eines engen Kreises kleine Welt;

Mein Herz gleich einer Blume zu verschließen,
 Vor jedem Sturm und jedem Weh der Zeit,
 Des Lebens Freuden harmlos zu genießen
 In ahnungsloser Unbefangenheit! [...]

An dieses Ideal schließt das Gegenbild, die tätige Frau, an:

Das Weib, das aus den häuslichen Bezirken
 Heraustrat in das brausende Gewühl,
 Mit eigner Hand zu schaffen und zu wirken,
 Gezwungen zu beherrschen sein Gefühl; [...]

Das mag wohl ferner mit erschloss'nen Augen
 Rasch vorwärts streben auf der Bahn zum Licht,

21 ‚Bekennniß‘, *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 4. Mai 1840, S. 563 f.

22 ‚Kein Gedicht‘, in: *Gedichte*, zweite vermehrte Auflage, Pesth 1856, S. 70–75.

Zum Forschen, zum Erkennen mag es taugen;
Allein zum Lieben und zum Küssen nicht! [...]

Am Ende der *Pariser Eindrücke I* stellt Paoli fest: „[S]o viel ist mir gewiß, daß die Rachel, wenn auch vielleicht nicht die vollendetste Künstlerin der Gegenwart, doch gewiß die großartigste Individualität ist, die sich in unsern Tagen auf der Bühne bewegt.“

Von der Individualität der Schauspielerinnen war Paoli zeitlebens fasziniert, zugleich war ihr deutlich bewusst, dass es die Individualisierung durch die Anforderungen des Berufs ist, die die Verbürgerlichung der Schauspielerin begrenzt. Heinrich Laube schreibt über diese Diskrepanz: „In der Praxis wird sich die unabweisliche Erfahrung immer geltend machen, daß die Künstler stets eine Ausnahmestellung in der bürgerlichen Gesellschaft haben, [...] weil sie [...] berufsmäßig ein tägliches Exerzitium der Leidenschaften vornehmen müssen.“ Schauspielerinnen und Schauspieler müssten Eigenschaften entwickeln, die „im bürgerlichen Leben unterentwickelt bleiben“.²³ Der bürgerliche Sozialcharakter zeichnet sich durch Zuverlässigkeit aus, zu der auch die Zähmung der Leidenschaften gehört. Diese wird u. a. durch die Institution der Ehe erreicht, und Eduard Devrient beobachtet: „Indessen [um 1830] aber hatte der sittliche Entwicklungsgang des Standes [der Schauspieler] seinen, wenn auch langsamen, doch mit den allgemeinen sittlichen Zuständen richtig zusammenhängenden Fortgang. So waren die guten Ehen beim Theater immer häufiger geworden [...]“.²⁴ Gerade bei Eheschließungen sind die Grenzen der Akzeptanz von Schauspielerinnen durch die bürgerliche Gesellschaft aber besonders deutlich auszumachen, denn spätestens dann kann die Ausübung eines außerhäuslichen Berufs nicht mehr toleriert werden. Betty Paoli bemühte sich, in biographischen Skizzen über Schauspielerinnen neben dem Talent den tadellosen bürgerlichen Lebenswandel und besonders die vorbildliche Ehe hervorzuheben. Die Unvereinbarkeit war der Dichterin wohl bewusst und sie verwandte ihr rhetorisches und dichterisches Talent darauf, die bürgerliche Integrität der Person vor ihrem Beruf zu retten.

In Paolis *Lebens- und Charakterbild* der Julie Rettich heißt es: „[A]ls Hausfrau entwickelte sie eine Thätigkeit, eine Pflichttreue, wie man sie selbst bei Frauen, die nur auf den engen Kreis ihrer Häuslichkeit angewiesen sind, nicht häufig in solchem Maße findet.“²⁵ An diesem Text zeigt sich die Ambivalenz der Wahrnehmung der Schauspielerin vor allem vor dem Hintergrund weiblicher individueller Emanzipationsbestrebungen. Die Autonomie der Berufsschauspielerin, ihre Teilnahme am öffentlichen Leben und dass sie ihr Talent durch selbstständige Bildung und Disziplin weiterentwickelt, fügt sich in das

23 Heinrich Laubes *ausgewählte Werke in zehn Bänden*, hg. von Heinrich Hubert Houben, 6. Bd.: *Das norddeutsche Theater*, Leipzig o. J. [zuerst 1877], S. 26.

24 Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 4. Bd., Leipzig 1861, S. 238.

25 Betty Paoli, *Julie Rettich. Ein Lebens- und Charakterbild*, Wien 1866, S. 28.

emanzipatorische Ideal, das nur mit diskursiven Tricks mit dem bürgerlichen Weiblichkeitspostulat vereinbar ist. Paolis Feuilletons zur Frauenfrage, die ab den 1860er Jahren in der bürgerlich-liberalen *Neuen Freien Presse* publiziert werden,²⁶ enthalten Plädoyers für Mädchenschulen mit intellektuellem Anspruch, für eine Systematisierung und Qualitätskontrolle bei der Ausbildung von Lehrerinnen, für den Hochschulzugang für Frauen. Und in all diesen Aufrufen und Anregungen steckt der Vorwurf, dass den bürgerlichen Frauen und Mädchen die Entfaltung ihrer Talente unmöglich gemacht werde und dass die Beschränkung der Teilnahme am öffentlichen Leben von einer falschen Vorstellung einer beschränkten weiblichen Natur ausgehe. Im *Lebens- und Charakterbild* schreibt Paoli über Julie Rettich, die sich im Wiener Frauen-Erwerb-Verein für die Ausbildung und Förderung der Erwerbsfähigkeit von Frauen und Mädchen einsetzte:

Ein Thema, auf das sie oft und eifrig zurückkam, war die Stellung der Frauen in der bürgerlichen Gesellschaft. Ihr Gerechtigkeitsgefühl empörte sich gegen die Beschränkungen, die ein gedankenloses Herkommen dem Weibe auferlegt, gegen das Vorurtheil, das ihm die Fähigkeiten abspricht, zu deren Bethätigung es ihm die Mittel entzieht. In ihren Augen war dies so viel als einem an Händen und Füßen Gebundenen vorwerfen, daß er sich nicht frei bewege. Es war ihre unerschütterliche Ueberzeugung, daß die Fehler und Schwächen, deren man die Frauen zu beschuldigen pflegt, nicht in der Natur des Weibes begründet, sondern ihm in den meisten Fällen nur anezogen seien.²⁷

Paoli drückt hier nicht nur die Meinung von Julie Rettich, sondern auch ihre eigene aus.²⁸ Und wie in ihren Feuilletons zur Frauenfrage flankiert sie diese auch hier mit der Versicherung, dass der „natürliche Beruf“ – (Versorgungs-) Ehe und Mutterschaft – die höchste weibliche Bestimmung sei, es sei nun aber einmal nicht allen Frauen gegönnt, diese Erfüllung zu finden. Die Versuche Paolis, den Bewegungsbereich bürgerlicher Frauen schreibend zu erweitern, enthalten beschränkende Weiblichkeitsvorstellungen und affirmieren sie, um sie dann mit unterschiedlichen Begründungen zu korrigieren. In dieses Schema lässt sich auch die ambivalente Position Paolis gegenüber dem Stereotyp und der Persönlichkeit und Individualität der Schauspielerin einordnen, das Oszillieren zwischen dem überindividuellen Normbruch und der bürgerlichen „Ehrenrettung“, das sich in ihren journalistischen und literarischen Texten zeigt.

26 Teilweiser Wiederabdruck in: Betty Paoli, „Was hat der Geist denn wohl gemein mit dem Geschlecht?“, hg. von Eva Geber, Wien 2001.

27 Betty Paoli, *Julie Rettich* (Anm. 25), S. 22.

28 Vgl. Rita Calabrese, [Betty Paoli], *Julie Rettich. Ein Lebens- und Charakterbild*, in: *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730–1900)*, hg. von Gudrun Lost-Schneider und Gaby Pailer, Tübingen, Basel 2006, S. 331 f.

Jürgen Hein

Gustaf Gründgens' Inszenierung des *Alpenkönigs* in Düsseldorf (1952)

Der in der Zeit des Nationalsozialismus völkisch umgedeutete und im Exil ‚gerettete‘ Raimund erfuhr nach 1945 unterschiedliche Neuinszenierungen.¹ Die Düsseldorfer Inszenierung von *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* durch Gustaf Gründgens kann sicherlich für die nicht-österreichische Theaterlandschaft nach 1945 zu den richtungweisenden gezählt werden.

Gustaf Gründgens (1899–1963) kam bereits 1918 als Mitglied einer Fronttheatergruppe zur Bühne; 1933 wurde er zum künstlerischen Leiter des Preußischen Staatstheaters ernannt, von 1935 bis 1945 war er Generalintendant des Preußischen Staatstheaters, von 1947 bis 1951 Generalintendant der Städtischen Bühnen Düsseldorf. In gleicher Funktion leitete er von 1951 bis 1955 die „Neue Schauspiel GmbH“ in Düsseldorf,² von 1955 bis 1963 war er Generalintendant des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg.

Die Premiere seiner Inszenierung von Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* im Düsseldorfer Schauspielhaus, mit Fritz Kortner als Menschenfeind, war am 5. Januar 1952. Karl Eiland schrieb darüber in der *Westdeutschen Allgemeinen Zeitung* unter dem Titel „Wir lassen uns von Raimund gern bekehren“ (Dienstag, 8. Januar 1952, Nr. 5):

Gründgens wird in Salzburg Molières *Misanthrop* inszenieren und die Titelrolle spielen. In seinem eigenen Hause brachte er jetzt Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* mit einem ungewöhnlichen Publikumserfolg heraus.

Wer die Schwankungen und Wandlungen in der öffentlichen Stimmung kennt, die nicht weniger wichtig ist als die öffentliche Meinung, wird Gründgens' Spürsinn für das „Seelenklima“ unserer Gegenwart dankbar anerkennen.

Wir erleben eine Umstimmung des Lebensgefühls: viele Zeitgenossen wagen allmählich, Welt und Menschheit wieder etwas freundlicher anzu-

- 1 Vgl. z. B. *Die Raimundfeier der Stadt Wien*, Wien, Leipzig 1940; Heinz Kindermann, *Ferdinand Raimund. Lebenswerk und Wirkungsraum eines deutschen Volksdramatikers*, Wien, Leipzig 1940 (²1943); Johann Holzner, „Grillparzer und Nestroy als Bezugsgrößen in Theaterkonzeptionen des Exils und des Widerstands“, in: *Jura Soyfer, Europa, multi-kulturelle Existenz*, hg. von Herbert Arlt, St. Ingbert 1993, S. 53–65; siehe auch Anm. 5.
- 2 Gerd Vielhaber, *Gründgens. Sieben Jahre Düsseldorf*, Aufnahmen von Liselotte Strelow, Bad Honnef 1954; *Gustaf Gründgens. Eine Dokumentation des Dumont-Lindemann-Archivs, anlässlich der Gustaf-Gründgens-Ausstellung zu seinem achtzigsten Geburtstag am 22. Dezember 1979*, 2. verbesserte Aufl., München 1981.

sehen. Aus „Misanthropen“ – Menschenfeinden – werden wir wieder Mitmenschen untereinander, keineswegs blind-optimistisch, doch mit einem hoffnungsvollen Lächeln auf den Lippen.

Als der Wiener Schauspieler und Volkspoet seine Märchen und Possen schrieb, stimmte sich Europa nach Napoleons Despotenjahren ähnlich hoffnungsvoll um, und der Dichter, der aus privaten Enttäuschungen am Guten und Schönen in der Welt schier verzweifeln wollte, war der rechte Mann, um mit Humor und Gefühl sich und seinen Landleuten zu sagen, daß es wesentlich an uns selbst liegt, ob uns die Welt gut oder schlecht erscheint. So schrieb er sein Märchen vom Menschenfeind, einem mißtrauischen, polternden, kreuzunglücklichen Mann, der von Naturgeistern zur Selbsterkenntnis und dadurch zu einer besseren Lebensauffassung bekehrt wird.

Schon einmal, als eine optimistische Welle, freilich eine trügerische, durch Deutschland ging, erlebten wir auf den Bühnen eine Wiedergeburt Raimunds, aktuell veranlaßt durch des Dichters 100. Todestag im Jahre 1936. Raimund verschwand mit dem Optimismus wieder aus unserem Volk, und nach dem Kriege beherrschten Existenzialisten und negativ gestimmte Dramatiker die Bretter. Gründgens' anregende Inszenierung könnte eine zweite Renaissance auf unseren Bühnen einleiten; hoffentlich hat sie dann Bestand!

Die Aufführung war in jeder Hinsicht gut; da sie das Zeitgefühl traf, wirkte sie sogar hervorragend. Allerdings standen in Düsseldorf mit Fritz Kortner, der den Menschenfeind spielte, und Gerda Maurus, seiner Partnerin, hervorragende Darsteller zur Verfügung, die aus Wien stammen. Hinzu kam als Gast aus Wien die Soubrette Hildegard Sochor. Im Ensemble so ausgezeichnete Darsteller wie Ludwig Linkmann, Ullrich Haupt, Erna Möller und als Neuling Robert Dietl. Erstaunlich, wie Gründgens versuchte, den naiven Ton des Volksstückes nicht zu verfälschen; nur gelegentlich gefiel er sich in ironischen Wendungen, während er den Gesamtton der Aufführung, von Pudlichs Bühnenbildern unterstützt, auf kultivierte Einfalt stimmte, etwa so, wie wir Erwachsene dem Spiel von Kindern zusehen, um gerührt zu erkennen, daß in diesem freudigen Spiel der ganze, tiefe Ernst des Lebens schon enthalten ist.

In einer Studie über Gründgens' „sieben Jahre Düsseldorf“ heißt es über die Inszenierung:³

Ferdinand Raimunds Posse aus der Welt des Altwiener Biedermeiers: *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* ist dramaturgisch ein Geniestreich vorweggenommener Psychoanalyse mit den Zaubermitteln des romantischen Märchens und der entfesselten Phantasie. Rappelkopf, der vom

3 Vielhaber (Anm. 2), S. 12 f.

Verfolgungswahn Besessene, der Haustyrann, wird seiner eigenen Person in einem tollen Gestaltentausch konfrontiert, um sich selber zu erkennen. Der Geisterkönig (kein Jupiter, um Amphitryon zu betrügen) schlüpft in Rappelkopfs Maske und spielt ihm, der im Gewande seines Schwagers doch sein eigenes Bewußtsein behält, sich selbst vor, bis Saulus im Tempel der Erkenntnis, dieser herrlichen, volkstückhaften Abwandlung der *Zauberflöten*-Apotheose, zum Paulus wird. Ein Maskenspiel, wie bei Pirandellos *Heinrich IV.*, doch nicht als Tragödie, sondern als Komödie des Menschen zwischen Sein und Schein. Man durfte auf die Interpretation des Regisseurs Gründgens gespannt sein, zumal er für die Rolle des komischen Misanthropen einen bedeutenden Darsteller tragischer Charaktere gewonnen hatte: Fritz Kortner. Wer sich von stilistischen Prinzipien freimachen kann, wird den Reiz dieser Begegnung zwischen einem großen naiven Poeten und einem komödiantische Naivität mit hoher Intellektualität vereinigenden Theatermanne genossen haben. Gründgens' geistiges Temperament fing die romantische Zaubereinfalt Raimunds im Spiegel leichter Ironisierung auf, die sich bis zu possenhafter Burleske steigerte. Dieser Inszenator versteht sich darauf, im Detail vordergründige Situationskomik zu geben, ohne den Hauch der Poesie zu opfern. Er läßt die Ironie objektivierend mitschwingen. Das Poetische moussiert. Gründgens reicht den Pfirsich nicht „naturelle“, er schält und trinkt ihn mit Champagner.

Freilich hatte auch der Bühnenbildner Robert Pudlich sich zu wahren Szenengemälden inspirieren lassen. Köstlich der mit einer Alpenlandschaft bemalte Vorhangprospekt, der beim Hochrollen vorschriftsmäßig in allen Scharnieren rasselte und den Blick auf die Pracht eines girlandenhaft umrahmten Soffitten- und Kulissentheaters freigab. Eine Augenweide: die Postkutsche auf hohem Fels mit den geisterlich im Bühnenhimmel samt ihrem Kutscher entschwebenden Rossen. Die Geister erschienen in transparenten Felsblöcken und Spiegeln, ja sogar im kreisrund ausgeschnittenen Mond am Nachthimmel, während man auf die Imagination der bedrohlichen Wasserflut und den goldenen Nachen des Geisterkönigs verzichtet hatte. Kortners Rappelkopf begann artistisch lässig mit einem Couplet und brannte dann ein Feuerwerk verschrobener Hypochondrie ab. Das war ein vom Verfolgungswahn Besessener, der nach gewonnener Schlacht gegen die Menschen und Möbel seines Hauses hinausstürzte, um zum Timon im Walde zu werden, bis ihn der Alpenkönig in seine Geisterschule nahm. Kortner ist ein Meister der Modulation, der Nuance, der im hastigen Spiel seiner Hände Gemütsregungen subtiler Art auszudrücken weiß. Welche Zartheit bei allem Grobiantum, wenn er sich mit dem köstlichen Diener Habakuk, der „zwei Jahre in Paris war“ (eine Bombenrolle für Linkmann), verzankte, wenn er, als Pseudo-Silberkern sich selber beobachtend hinter die eigenen Schliche kam und von sich abrückte, ehe



Abb. 1: Fritz Kortner als Rappelkopf (Fotos: Liselotte Strelow).

aus der Hilflosigkeit seines ihn schmerzenden Mißtrauens schließlich das Glück, nicht mehr hassender, sondern liebender und geliebter Mensch zu sein, wie eine Blüte hervorbrach. Ullrich Haupt spielte den Alpenkönig als bärtigen Förster, der nicht nur den Rappelkopf zu imitieren, sondern den speziellen Darstellungsstil Kortners zu parodieren hatte, was Rappelkopf-Kortner mit der Pointe quittieren mußte: „Das ist nicht mein Ebenbild, Der übertreibt!“

Die Freude am bunten Spiel, an seiner tieferen Bedeutung rückt die Raimund-Interpretation von Gründgens in die Nachbarschaft der von ihm inszenierten Shakespeare-Komödien. [...]

Fritz Kortner in der Rolle des Rappelkopf ist in dem Ausstellungskatalog anlässlich des 80. Geburtstags von Gründgens in einer Bilderfolge dokumentiert (Abb. 1).⁴

Die Geschichte der Raimund-Rezeption auf den Bühnen nach 1945 ist noch

4 Gustaf Gründgens (Anm. 2), S. 153.

Dienstag, 29. Januar 1952

Zum 10. Male

Der Alpenkönig und der MenschenfeindRomantisch-komisches Märchen von **Ferdinand Raimund**

Inszenierung: Gustaf Gründgens

Bühnenbilder: Robert Pudlich

Astragalus, der Alpenkönig	Ullrich Haupt
Linarius	Jürgen Wilke
Alpanor } Alpegeister	Thomas Braut
Rappelkopf, ein reicher Gutsbesitzer	Fritz Kortner
Sophie, seine Frau	Gerda Maurus
Malchen, seine Tochter dritter Ehe	Erna Möller
Silberkern, Sophies Bruder,	
Kaufmann in Venedig	Otto Ströhl
August Dorn, ein junger Maler	Robert Dietl
Lieschen, Malchens Kammermädchen	Hildegard Sohar
Habakuk, Bedienter	Ludwig Linkmann
Sebastian, Kutscher	bei Siegfried Siebert
Sabina, eine böhmische Köchin	Frigga Braut
Christian Glühwurm, ein Kohlenbrenner	Hans Müller-Westernhagen
Marthe, sein Weib	Maria Alex
Salchen, deren Tochter	Ruth Strigl
Franzel, ein Holzmacher,	
Salchens Bräutigam	Siegmond Giesecke
Victorinens	Birgit Füllenbach
Walpurgas } Gestalt, Rappelkopfs	Gusti Halenke
Emerentias } verstorbene Weiber	Christa Dehne

Die Handlung geht auf Rappelkopfs Landgut und in dessen Nähe vor

Musik von Diether de la Motte

unter Verwendung der Lieder von Wenzel Müller

9 Bilder — Pause nach dem 7. Bild

ANFANG 19.30 UHR**ENDE 22.30 UHR**Abb. 2: Besetzungliste der *Alpenkönig*-Aufführung in Düsseldorf.

zu schreiben, auch im kulturpolitischen Kontext des „Theaters im Wiederaufbau“.⁵ Bis Ende März 1962 zählt Oskar Maurus Fontana 26 Raimund- gegenüber 24 Grillparzer- und 42 Nestroy-Aufführungen in Wien und konstatiert, es sei gelungen, „Wesentliches und Wegweisendes für einen neuen Raimund-Stil beizubringen.“⁶ Aber hat dies zu einer Raimund-„Renaissance“ auf den deutschsprachigen Bühnen geführt, die der Düsseldorfer Kritiker bereits 1952 wünschte und auch der Direktor des Frankfurter Goethe-Hauses, Ernst Beutler, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg befördern wollte?⁷

5 Oskar Maurus Fontana, „Die Wiener Grillparzer-, Raimund- und Nestroy-Neuaufführungen seit 1945“, *Maske und Kothurn* 8 (1962), S. 132–141, zu Raimund bes. S. 137–139; vgl. allgemein Evelyn Deutsch-Schreiner, *Theater im Wiederaufbau. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat*, Wien 2001.

6 Fontana (Anm. 5), S. 137.

7 „Eine „Ferdinand Raimund-Vorlesung“ von Ernst Beutler (1885–1960)“, hg. von Jürgen Hein, *Nestroyana* 7 (2007), S. 189–203.

Marc Lacheny

Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute¹

Vor über dreißig Jahren, anlässlich der zweiten Nestroy-Gespräche (1976), referierte Roger Bauer in Schwechat über „Nestroy in Frankreich“ und musste feststellen, wie unbekannt Nestroy in Molières Land war. Damals existierten tatsächlich – bis auf eine zeitgenössische französische Bearbeitung von *Zu ebener Erde und erster Stock* mit dem Titel *Du Haut en Bas ou Banquier et Fripier* aus dem Jahre 1842² – weder Übersetzungen noch brauchbare Bearbeitungen von Nestroy-Stücken, ganz zu schweigen von dem völlig fehlenden Einfluss von Wissenschaft und Lehre auf die kulturelle Öffentlichkeit (auch wenn dies kein bloß französisches Problem war).³

Im Anschluss an Konings Berichte über Nestroys Rezeption auf den holländischen Bühnen des 19. und 20. Jahrhunderts⁴ möchte ich nun doch die Präsenz der Nestroy'schen Stücke auf den französischen Brettern vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute – inklusive deren Rezeption in der Presse – chronologisch nachzeichnen.

Der Verlauf der französischen Bühnenrezeption Nestroys im 20. Jahrhundert ist alles andere als linear. Abgesehen von der sehr spezifischen Bedeutung Nestroys als „Kulturwaffe“ im annektierten Lothringen (1871–1918), die die Aufführungen seiner Stücke am Metzzer Stadttheater hatten und auf die Jeanne Benay in einem wichtigen Beitrag hingewiesen hat,⁵ fand Nestroy bis in die

- 1 Erweiterte Fassung eines Vortrags bei den 34. Internationalen Nestroy-Gesprächen, Schwechat 2008.
- 2 Abdruck in: *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique*, hg. von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin, Asnières 1991, S. 195–296.
- 3 Vgl. Jürgen Hein und Karl Zimmer, *Drum i schau mir den Fortschritt ruhig an ... 30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft. 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche*, Wien 2004, S. 13.
- 4 Siehe Henk J. Konings, ‚Nestroy in Amsterdam. Zur Rezeption seiner Stücke auf der holländischen Bühne des 19. Jahrhunderts‘, *Nestroyana* 14 (1994), S. 91–100, und ‚Nestroy in Holland. Zur Rezeption seiner Stücke auf den holländischen Bühnen des 20. Jahrhunderts‘, *Nestroyana* 15 (1995), S. 131–137.
- 5 Jeanne Benay, ‚Johann Nestroys / Jean Nestroys Werk als frankophone und deutsche Kulturwaffe im annektierten Lothringen (1871–1918)‘, in: *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 145–177, hier S. 152 f.: „Was Nestroy den deutschen Behörden bieten konnte, war ein gewisses ‚Deutschtum‘ (damit ist keineswegs Nestroys eigene ‚kleindeutsche‘ Haltung gemeint), das aber von den Frankophonen zu Recht als Österreichertum, Wienertum und Romanität verstanden wurde (Karl der Große, Heiliges Römisches Reich, Commedia dell’arte,

Mitte des 20. Jahrhunderts, ja bis in die 60er Jahre hinein gar keinen Zugang zu den französischen Bühnen. Demzufolge war lange Zeit die Geschichte Nestroys in den französischen Theatern die Geschichte einer auffälligen Abwesenheit.

Von 1967 an änderte sich die Lage Nestroys in Frankreich zwar nicht radikal, doch bedeutsam. Drei relativ klare Etappen stechen hervor, die in zeitlicher Reihenfolge dargestellt werden sollen und – vor allem was die ersten zwei Phasen anbelangt – bedeutende Etappen des Kulturaustauschs zwischen Österreich und Frankreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bilden.

1. Nestroy an der Comédie Française und die Folgen davon (1967–1985)

Die allererste Aufführung eines Nestroy'schen Stückes auf einer französischen Bühne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fand in einem ganz besonderen Zusammenhang statt.

1967 wurde ein auf einer kulturellen wie symbolischen Ebene wichtiges wechselseitiges Gastspiel organisiert: Während die Comédie Française sich nach Wien begab, um dort *Le Cid* von Corneille und *Le Dindon* von Feydeau zu spielen, reiste das Burgtheater nach Paris, so dass das Programmheft der „Comédie“ ankündigen konnte: „Offizielle Vorstellungen des Wiener Burgtheaters – 17. bis 21. Oktober 1967“.

Fünf Tage lang gehörte also die Comédie Française den Österreichern. Stimmung und Publikum bei der Premiere schilderte Félix Kreissler nicht ohne Ironie wie folgt:

Das alte Haus am „Place du Théâtre Français“ war hell erleuchtet, am Prunkeingang erwartete ein doppeltes Spalier von Livrierten und „Gardes républicains“ in Galauniform die offiziellen Gäste, und im Foyer drängte sich die festlich gekleidete Menge all jener, die im kulturellen Paris Rang und Namen haben, verstärkt diesmal durch eine stattliche Anzahl von Österreichern und Deutschen, die in Paris – vorübergehend oder bleibend – ihre Zelte aufgeschlagen hatten. Es sollte eine Galavorstellung werden – und es wurde ein Ereignis!⁶

Für dieses „Ereignis“ wurde folgendes Programm angeboten: am 17. und 18. Oktober *Ein Bruderzwist in Habsburg* von Grillparzer, am 19. und 20. *Professor Bernhards* von Schnitzler. Den Abschluss und zugleich den Höhe-

eingestreutes Vokabular französischer Provenienz etc.).“ Am Metzer Stadttheater erzielten die Werke Nestroys – gespielt wurden *Lumpacivagabundus*, *Einen Jux will er sich machen*, *Der Talisman* und *Frühere Verhältnisse* – zwischen 1872 und 1912 eindrucksvolle Erfolge: Nestroy war damals (trotz harter Konkurrenz unter seinen Landsleuten) der beliebteste österreichische Autor auf der Bühne des Metzer Stadttheaters. Über Stil und Publikum der Metzer Nestroy-Aufführungen liefern v. a. die Seiten 157–161 und 166 f. von Benays Aufsatz wichtige Informationen.

6 Félix Kreissler, 'Die „Burg“ an der Comédie Française', in: *Die Welttournee des Burgtheaters*, hg. von Friedrich Langer, Wien, Berlin 1969, S. 75–79, hier S. 75.

punkt dieser Vorstellungen bildete *Einen Jux will er sich machen* von Nestroy am 21. Oktober mit einigen der prominentesten Darsteller des Burgtheaters: u. a. Fred Liewehr als Zangler, Josef Meinrad als Weinberl, Inge Konradi als Christopherl, Lilly Stepanek als Gertrud und Hugo Gottschlich als Melchior. Regie führte Axel von Ambesser.

Über die Vorstellung des *Jux* konnte leider keine französische Rezension gefunden werden.⁷ Zwei Stimmen zeugen jedoch vom Erfolg des Abends. Peter Lotschak, der Rezensent der *Salzburger Nachrichten* vom 24. Oktober 1967, schrieb etwa am Schluss seiner Kritik:

Um die dritte Aufführung, um Nestroys „Jux“, hatte man im stillen gebangt. Doch von Anbeginn an saß im Saal ein Publikum, das bereit war, die unverständliche Sprache völlig unbeachtet zu lassen, um sich vom Charme und vom komödiantischen Talent des Ensembles verführen und entzücken zu lassen. Jacques Charon (der Doyen der Comédie, etwa mit Meinrad vergleichbar) sagte in der Pause: „Ich verstehe kein Wort, aber diesen Weinberl möchte ich spielen, so begeistert bin ich.“ Mit Lachen und Beifallsgeschrei wurden die Pariser Molière untreu und huldigten von Szene zu Szene anerkennender der Wiener Vorstadtszenerie à la Nestroy.

Nach dieser hinreißenden Ensembleleistung darf man Meinrads Abschlußcouplet in neuer Version aus Paris bringen: Mir scheint die Burgtheatertournee, das ist gar ka' verrückte Idee ...

Kreissler geizte auch nicht mit Lob zu dem angebotenen Schauspiel und insistierte auf dessen Erfolg beim französischen Publikum:

Nestroys Wiener Sprache und Wiener Witz, seine kaustische Ironie werden oft auch im deutschsprachigen Raum nicht ganz begriffen. Doch: war es die Inszenierung, waren es die Bühnenbilder, war es die Musik oder gar die Kunst der Schauspieler? Das Publikum, gut zur Hälfte aus Leuten bestehend, die kein Wort Deutsch verstanden, geschweige denn Wienerisch, und die sich daher der Transistoren bedienen mußten, dieses Publikum ging mit wie selten bei einer fremdsprachigen Aufführung. Josef Meinrad, Inge Konradi, Adrienne Gessner, Fred Liewehr, Hugo Gottschlich, Jane Tilden, Lotte Ledl und all die anderen ließen ein Feuerwerk los, an das sich die anwesenden Pariser noch lange erinnern werden. So kam es zum Triumph einer Nestroyschen Posse in der Comédie Française! [...] So war also der „unübersetzbare Jux“ in Paris gut angekommen, ein wirksamer Abschluß des fünftägigen Gastspiels.⁸

Ein Blick ins Archiv der Comédie Française bestätigt durchaus das Ausmaß des

7 Nur *Combat* vom 18. Oktober (S. 12) und *Le Monde* vom 19. Oktober 1967 (S. 19) erwähnen mit einem – übrigens sehr oberflächlichen und belanglosen – Satz Nestroy und dessen *Jux*.

8 Kreissler (Anm. 6), S. 77.

Erfolgs und gibt Auskunft über den finanziellen Erfolg der Vorstellungen des Burgtheaters an der „Comédie“: „Alle fünf Vorstellungen fanden so viel Beachtung, dass zahlreiche Leute keinen Platz finden konnten“.⁹ Einen unbestreitbaren Beweis für diesen Erfolg bilden die sehr guten Einnahmen, die der *Jux* in der Comédie Française erzielte: 13.552,50 Franc – mehr Umsatz als bei Grillparzer (7.709,50 Franc am ersten Abend und 11.977,50 Franc am zweiten) und Schnitzler (12.512 Franc am ersten Abend und 13.374 Franc am zweiten).¹⁰

Außer diesem öffentlichen und finanziellen Erfolg hatte jene einzige Tournee des Burgtheaters in Paris, die Nestroy im Programm hatte, ganz persönliche Folgen: die Aufführung des *Jux* übte einen riesigen Einfluss auf eine Persönlichkeit aus, die im Bereich der kulturellen Beziehungen zwischen Frankreich und Österreich eine zentrale Rolle spielen sollte, Félix Kreissler, den Pionier der Österreichforschung in Frankreich und künftigen Gründer (1975) der Zeitschrift *Austriaca*. 1967 hat Kreissler mit seiner Dissertation über *Das Französische bei Raimund und Nestroy* seinen ersten Dank an Nestroy und an das Wiener Volkstheater als Wissenschaftler abgestattet. Darüber hinaus ließ bei ihm die einmalige Aufführung des *Jux* an der Comédie Française, der er begeistert beige-wohnt hatte, die Überzeugung entstehen, dieses Stück müsse auf Französisch zugänglich gemacht werden. 1985 veröffentlichte er folglich die Übersetzung des *Jux*, die er für die Tournee des Burgtheaters in Paris verfertigt hatte, und beauftragte ferner Jean-Louis Besson und Heinz Schwarzingen mit der Übersetzung des *Zerrissenen*. Beide Übersetzungen erschienen dann als Nummer 5 der Buchreihe *France–Autriche*¹¹ des Centre d’Études et de Recherches Autrichiennes (CERA), das Kreissler schon 1970 gegründet hatte. Hier muss man bemerken, dass unter den drei Übersetzern Nestroys ins Französische zwei gebürtige Wiener zu finden sind. Wichtiger ist aber festzustellen, wie eng der Konnex zwischen Aufführung und Übersetzung war: Die Veröffentlichung der ersten Übersetzungen Nestroys ins Französische im 20. Jahrhundert ist als direkte Folge des erfolgreichen Gastspiels des Burgtheaters in Frankreich zu verstehen.

Hinzu kam im Mai 1970 eine Inszenierung des *Talisman* unter der Regie Sigurd Paul Scheichls. In Bordeaux war es üblich, dass die Lektoren¹² einmal im Jahr mit Studierenden der Germanistik ein Theaterstück in deutscher Sprache aufführten. In der Inszenierung, die auf eine Hochsprache hinzielte und über keine Musik verfügte, spielte Michel Boutet den Titus, während Sigurd Paul Scheichls Rolle „Seppl, ein besonders hässlicher Bauernbursche“ in der 2. Szene

9 *Comédie Française. Activités de la saison 1967–1968 (1er septembre–31 juillet)*, Bibliothèque de la Comédie Française, hier S. 69. Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser.

10 *Comédie Française: Salle Richelieu 1967. Registre journalier 1967* (Cote: R 680), Bibliothèque de la Comédie Française, hier S. 290–294.

11 Die Hauptfunktion dieser Reihe ist es, etwa durch Übersetzungen (Nestroys, Hochwälders, Soyfers, Kraus’...) die österreichische Literatur in Frankreich bekannt zu machen.

12 Sigurd Paul Scheichl war tatsächlich von 1967 bis 1971 Lektor für Deutsch an der Universität Bordeaux III.

war. An der Aufführung, die auch vom deutschen Generalkonsulat gefördert wurde, wirkten insgesamt etwa 30 Personen mit. Gespielt wurde im Gymnasium von Talence vor 100 bis 150 Zuschauern.¹³

2. Nestroy bei den „Wochen des österreichischen Theaters“ in Paris (1991–1997)

1986 gründete Heinz Schwarzingen im Pariser Centre Georges-Pompidou die „Wochen des österreichischen Theaters“ („Semaines du théâtre autrichien“).

Fast jährlich werden in diesem Rahmen Texte österreichischer Autoren dem französischen Publikum vorgestellt.¹⁴ Der gemeinsame Nenner zwischen jenen Schriftstellern, die meistens zum ersten Mal auf Französisch präsentiert werden, sei ihre Stellungnahme zu sozialen, politischen oder wirtschaftlichen Fragen.¹⁵ Diese Konfrontation mit Zeiterscheinungen konnte bis dato die verschiedensten Formen annehmen: Volkstheater (Raimund, Nestroy), Wiener ‚Fin de Siècle‘ à la Hofmannsthal, Schnitzler oder Kraus, Literatur der 20er und 30er Jahre (Broch, Horváth, Soyfer) und auch spätere bzw. zeitgenössische Autoren (etwa Qualtinger, Bernhard, Handke, Jonke, Jelinek, Schneider, Schwab, Kislinger, Mitterer, Turrini, Franzobel).

In diesem Kontext, nämlich dem der Förderung eines wichtigen Anteils der (meist kritischen) österreichischen Literatur in Frankreich, wurde Nestroy bis jetzt ein bedeutender Platz gelassen und eine nicht zu vernachlässigende Funktion zugewiesen, denn er stand bisher dreimal auf dem Programm der Lesungen und systematisch in einem symbolträchtigen Zusammenhang.¹⁶

Nach Kraus (1986), Horváth (1988) und Schnitzler (1989) kam Nestroy zum ersten Mal am Anfang der 4. „Woche des österreichischen Theaters“ (vom 7. bis zum 12. Januar 1991) zu Wort, die unter dem Titel „Ein theaterbesessenes Volk“ („Un peuple fou de théâtre“) dem österreichischen Volkstheater gewidmet wurde. Im Espace Cardin in Paris bot Schwarzingen eine „Woche“, die mit einer Lesung des *Zerrissenen* in der bemerkenswerten Übersetzung von Besson und Schwarzingen selbst anfang. Die Fortsetzung des Programms bewies, wie lebendig das Nestroy'sche Erbe in Österreich bis heute geblieben ist: auf Schnitzlers *Fink und Fliederbusch*, Horváths *Figaro* und Canettis *Komödie der Eitelkeit* folgte etwa *Der Herr Carl* von Merz/Qualtinger. Zwei Vertreter des zeitgenössischen österreichischen Theaters, Wolfgang Bauer (*Das kurze Leben der*

13 Freundliche Mitteilung von Sigurd Paul Scheichl.

14 Die Texte werden in einer gekürzten Form präsentiert. Die Schauspiele, die ungefähr eine Stunde bis anderthalb Stunden dauern, sind weder Inszenierungen noch statische Lesungen: die Schauspieler bewegen sich auf der Bühne und im Saal, versuchen also dadurch, dem Text eine räumliche Dynamik zu verleihen.

15 Siehe Heinz Schwarzingen, ‚Les „Semaines du théâtre autrichien“: un théâtre de résistance‘, *Austriaca* 53 (2001), S. 257–281, hier S. 257.

16 Sämtliche folgenden Informationen stützen sich auf den Anhang von Schwarzingers Artikel (Anm. 15), der das ganze Programm der „Semaines du théâtre autrichien“ von 1986 bis 2002 enthält (S. 276–281).

Schneewolken) und Peter Turrini (*Die Minderleister*), die auch an Nestroys Erbe anknüpfen, lasen außerdem aus ihren eigenen Stücken vor, worauf Lesungen in französischer Sprache folgten.

Einige Jahre später kam Nestroy wieder in einem interessanten Kontext zur Darstellung. Innerhalb der 10. „Woche“ im Théâtre de la Bastille (vom 7. bis zum 13. Oktober 1996), die dem „Widerstandstheater“ („Théâtre de résistance“) gewidmet wurde, wurde erneut am ersten Tag Nestroy vorgelesen, nämlich *Der Talisman* in der Übersetzung Catherine Creux'. Darauf folgten Schnitzlers *Der junge Medardus*, Horváths *Italienische Nacht*, Alfredo Bauers *Die Antwort* und *Des Teufels Wettermacher*, Peter Turrinis *Die Schlacht um Wien* und schließlich Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl*. Hier betraten die „Wochen“ das politische Terrain: dieser „literarische“ Widerstand war als direkte Antwort auf die Plakatkampagne der Partei Jörg Haiders gegen die angeblichen „Staatskünstler“ gedacht.¹⁷ Laut Schwarzinger erzielte diese 10. „Woche“ einen „Riesenerfolg“.¹⁸

Ein Jahr darauf kam Nestroy ein drittes Mal zu Ehren, und zwar innerhalb einer „Woche“ im Théâtre de la Cité Internationale (vom 13. bis zum 19. Oktober 1997), die den Titel „Österreichische Komödien“ („Comédies autrichiennes“) trug. Schwarzingers Ziel war es, dem französischen Publikum zu zeigen, dass jene Form der Komödie, die im deutschsprachigen Theater relativ selten anzutreffen ist, trotzdem in Österreich existiert: Raimunds Zauberspiele (*Der Verschwender* wurde am ersten Tag in der Übersetzung Sylvie Mullers vorgelesen), Nestroys Possen (*Frühere Verhältnisse* und *Häuptling Abendwind* wurden am zweiten Tag in den – leider unveröffentlichten – Übersetzungen Jörg Stickans dargeboten), soziale Satire und nostalgische Komödie von Schnitzler (*Marionetten*), Broch oder Hofmannsthal (*Der Unbestechliche*), ja das poetisch-künstlerische Theater von Soyfer in den 30er Jahren und von Merz/Qualtinger nach dem Zweiten Weltkrieg. Hader und Dorfer vertraten die heutige Literatur.¹⁹

Zusammenfassend erscheint Nestroy in Schwarzingers Kanon der österreichischen Bühnenaufsteller als einer der Hauptvertreter eines bestimmten kritischen und auch selbstkritischen Österreich-Bilds, wie aus der Präsentation und dem theatralischen Rahmen seiner Werke bei den „Wochen des österreichischen Theaters“ hervorging. Durch diese „Wochen“ hat das österreichische Theater überdies – und im Gegensatz zum deutschen Theater – einen erheblichen Platz, fast eine Identität, in Paris errungen. Schwarzinger wollte dadurch auch die französischen Regisseure neue Texte und Autoren entdecken lassen und zur Schöpfung neuer Schauspiele anregen.

Dieser Wunsch ging schon 1993 in Erfüllung, denn die junge Theatertruppe *Nous ou rien* (*Wir oder nichts*) ergriff vom 21. Oktober bis zum 20. November dieses Jahres die Initiative, im Pariser Théâtre du Berry Zèbre den *Zerrissenen*

17 Ebd., S. 268 ff.

18 Ebd., S. 269.

19 Ebd.

zur Aufführung zu bringen. Benutzt wurde aber nicht Bessons und Schwarzin-
gers Übersetzung, sondern eine neue Übersetzung von Catherine Colas mit dem
ansprechenden Titel *L'opulence a sa misère*.²⁰

3. Der Talisman im Mittelpunkt der Nestroyaufführungen außerhalb von Paris (2002–2004)

Bis 1997 war Nestroy bloß in Paris zu sehen. Von 2002 an aber bot der
französische Regisseur Stéphane Verrue außerhalb von Paris eine nicht unbe-
deutende Anzahl von Aufführungen des *Talisman*: die meisten in Nordfrank-
reich, manche aber auch in anderen französischen Regionen. Als Regisseur hatte
sich Verrue bereits 1990 an eine Umarbeitung von Nestroys *Jux* gewagt, die den
Titel *Amour, Soupçons et Pataquès* trug und im Théâtre de l'Aventure in Hem
uraufgeführt wurde.

2002 folgte Verrues Bearbeitung des *Talisman* nach Catherine Creux' Über-
setzung,²¹ die vor allem in Nordfrankreich erfolgreiche Aufführungen erlebte.
Vom 17. bis zum 20. April 2002 wurde das Stück in der französischen Bearbei-
tung des Regisseurs im Théâtre missionné d'Arras uraufgeführt. Am 26. April
kam es dann in Liévin, am 3. Mai in Rungis, vom 16. bis zum 18. Mai in Auchel
und am 23. und 24. Mai in der bedeutenden Comédie de Béthune auf die Bühne.
Hinzu kamen schließlich, vom 20. bis zum 22. Oktober, drei Aufführungen in
Mouscron an der belgischen Grenze.

In seinen Inszenierungen konnte sich Verrue auf 12 Schauspieler stützen (er
selbst spielte nicht weniger als 5 Rollen). Darin legte er den Akzent vor allem
auf das Visuelle, ohne doch die Wichtigkeit des Verbalen bei Nestroy zu
vernachlässigen. Er bot ein besonders intensives Spiel mit Kostümen, Verklei-
dungen, Perücken, Haarteilen und Toupets, versorgte außerdem viele seiner
Schauspieler – unter ihnen sich selbst – mit Schmerzbäuchen, langen Ohren und
Pappnasen: der französische Karikaturist Daumier war ihm eine wichtige Inspi-
rationsquelle, wie auch Spitzweg und ein „Dickens, der einen ungewöhnlichen
Schwung gehabt hätte“ („qui aurait bouffé du lion“)!²² Durch diese außer-
sprachlichen Mittel machte Verrue Übertreibung und Maßlosigkeit (auch im
Spiel und in der Sprechweise der Schauspieler) zu einem zentralen Strukturprin-
zip seiner Inszenierung des *Talisman*. Was den Inhalt angeht, so hat Verrue
versucht, die „schwarze und ätzende Welt“²³ Nestroys einzufangen:

Bei Nestroy ist man weit vom klassischen Vaudeville „à la française“, vom

20 Jeanne Benay, „Nestroy en l'an 2001“, *Études Germaniques* 49 (1994), S. 302–308, hier
S. 307 f.

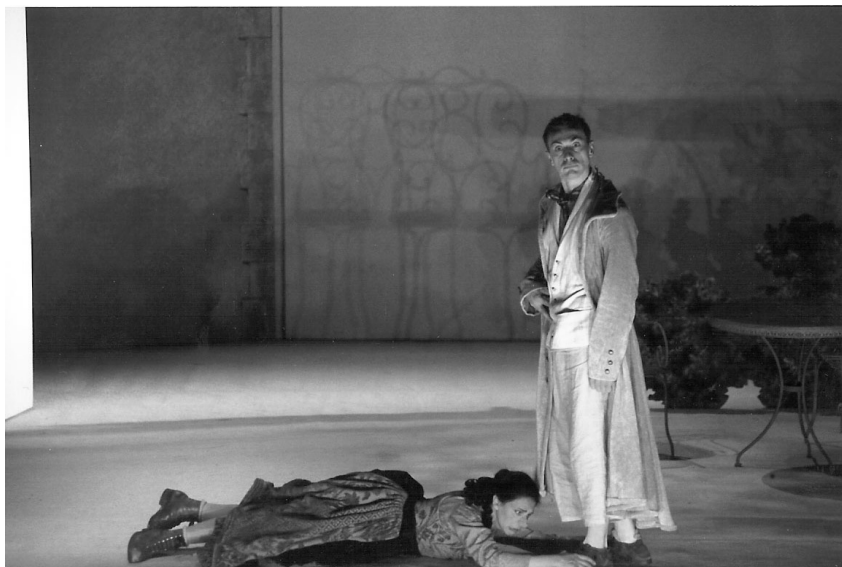
21 Siehe dazu Marc Lacheny, „Von einer Lachkultur zur anderen (und retour): Zwei
Übersetzungen von Nestroys *Talisman* ins Französische“, *Nestroyana* 27 (2007), S. 40–51.

22 Verrues Bemerkungen sind auf der Webseite des „Forum Culturel Autrichien“
(<http://www.fca-fr.com>, 23. April 2002 und 18. Dezember 2003) zu finden.

23 Ebd.



Der Talisman in der Inszenierung von Stéphane Verrue.



harmlosen Stück oder von der moralischen Fabel entfernt. Der österreichische Dramatiker benutzt zwar als Arbeitsbasis die Struktur des Vaudevilles, aber er verwandelt es in eine philosophische Posse und schildert mit Zynismus und Ernüchterung eine abgeteilte, böse und heuchlerische Gesellschaft.²⁴

Was die Musik anbelangt, so hat der Regisseur die Stellen mit dem Chor gestrichen, während er Titus' und Salomes Lieder beibehalten hat.²⁵

Einige Besprechungen in der regionalen Presse konnten ausfindig gemacht werden, die über die Rezeption des Stückes berichten. Nicolas Andrés Rezension mit dem Titel „Eine philosophische Narretei“ („Une bouffonnerie philosophique“) in *La Voix du Nord* vom 18. April 2002 bietet eine gute Zusammenfassung der durchaus positiven Aufnahme des *Talisman* in Nordfrankreich:

[...] In dieser meisterlichen Posse geißelt Johann Nepomuk Nestroy die vorgefassten Meinungen über Andersaussehende, die Konventionen der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert und das Geld, das als die einzige Waffe erscheint, die die Vorurteile tilgen könnte. Aus diesem großen Wiener Autor des 19. Jahrhunderts hat Stéphane Verrue Verve, Rhythmus und Ernüchterung gegenüber einer Welt, in der man mit den menschlichen Schwächen spielend fertig werden muss, herauszubekommen gewusst.

Darauf folgt ein Absatz, in dem der Rezensent sich der „sehr inspirierten“ Leistung der Schauspieler widmet und auch auf deren Kostüme, Schminken und Masken eingeht:

Energisch, umherspringend und gerne übertrieben spielend hat sich Olivier Brabant mit kaum vorgetäuschem Jubel die Titus-Rolle angeeignet. Alle Schauspieler finden offensichtlich Spaß daran, Figuren darzustellen, die zur Karikatur tendieren und denen sie mehr Tiefe haben verleihen können. [...] Schminken, barocke Kostüme und Pappnasen (Claire Cateau, Patrick Buteux und Marcelle Maillet) heben die ulkigen Züge der verschiedenen köstlichen Gesichter hervor, die sich auf der Bühne bewegen. Patricia Pekmezian (Flora), Marie-Jo Billet (Constantia), Bruno Tuchszer (Plutzerkern) und Isabelle Goethals-Carré [Frau von Cypressenburg, Anm. M. L.] schrecken nicht davor zurück, zum großen Vergnügen des Publikums das Lächerliche zu karikieren. Die anderen Schauspieler stehen nicht nach, so etwa die schelmische Florence Masure (Salome), Stéphane Titelein (Spund) und Gaëlle Fraysse (Emma).²⁶

Abschließend wird die Vielseitigkeit des angebotenen Schauspiels gelobt:

²⁴ Ebd.

²⁵ Auch die Originalmusik Adolf Müllers wurde beibehalten.

²⁶ Vgl. auch Louis-François Caude in *Sortir* (24.–30. April 2002), der in seiner Rezension mit dem Titel „Cheveux rouges et péril chauve“ ebenfalls den Schauspielern huldigt.



Der Talisman in der Inszenierung von Stéphane Verrue.



Die Musik und die paar Lieder, die diese erbauliche Geschichte [...] unterstreichen, die verschiebbaren Kulissen und die Szenerie tragen dazu bei, aus diesem *Talisman* ein kleines Juwel der theatralischen Erfindungsgabe zu machen, dem man gerne zuschaut und zuhört und das außerdem, hinter scheinbarer Leichtigkeit, einige allgemein gültige Botschaften mit sich trägt [...].

Der Rezensent von *Femina hebdo* / *La Voix du Nord* (Gilles Durand) vom 11. Mai 2002, der in Nestroy die Synthese zwischen Molière und Labiche sieht, bietet einige kritischere Bemerkungen über Verrues Inszenierung und die Handlung des *Talisman* selbst, jenes

[...] enormen, äußerst karikaturistischen [Volksstücks], das ziemlich ungehobelt daherkommt. Eine Posse, die mit Kostümen der Zeit, operettenartigen Kulissen und schneidenden Gegenreden versehen ist. Eine zweieinhalb Stunden lange Vorstellung, die durch geistsprühende Schauspieler belebt wird, aber die sich auch durch eine qualitativ ungleiche Inszenierung beschreiben lässt. Man lacht zwar über die Widerwärtigkeiten von Titus, einem rothaarigen jungen Mann, der einer Diskriminierung wegen seiner Haare zum Opfer fällt, aber die stellenweise etwas zu vorhersehbare Geschichte zieht ungeschickt einige Stellen in die Länge. Allerdings wäre es wirklich ungerecht, jenem Stück gegenüber, in dem das übersteigerte Spiel am Platze ist, sich den Spaß verderben zu lassen.

2004 brachte Verrue abermals den *Talisman* mit quasi unveränderter Besetzung zehnmal auf die Bühne: u. a. am 13. und 14. Januar wieder in Arras, am 27. und 28. Januar in Angoulême, am 30. Januar in Valenciennes, am 10. und 11. Februar im Pariser Vorort Combs-la-Ville. Selbst wenn keine Besprechungen zu diesen Aufführungen ausfindig gemacht werden konnten, erzählte mir Stéphane Verrue von der erneut recht guten Aufnahme des Stückes beim französischen Publikum.²⁷

Außer den Aufführungen des *Talisman* in Verrues Regie fanden unter dem Titel „Nestroy, der österreichische Molière“ („Nestroy, le Molière autrichien“) zwei Lesungen des *Jux* am 10. und 17. März 2003 im Pariser Goethe-Institut durch die Schauspieler der *Comedia* statt. Verwendet wurde nicht Kreisslers Übersetzung, sondern eine – übrigens sehr fehlerhafte – Bearbeitung von Kurt Werner.²⁸

Schließlich wurde Nestroy 2004 nicht nur in der Regie Verrues aufgeführt: vom 13. bis zum 16. Mai dieses Jahres wurde in der École Perceval in Chatou (westlich von Paris) *Das Haus der Temperamente* inszeniert, das Nestroy'sche Stück, das Canetti am höchsten schätzte.²⁹ Hauptzweck jener Schule, die auch ein Gymnasium ist, ist es, das Theater in den Vordergrund des Unterrichts zu

²⁷ Telefonisches Gespräch mit Stéphane Verrue am 23. April 2008.

²⁸ Johann Nestroy, *Il voulait seulement faire une blague*, texte librement adapté par Kurt Werner, Alfortville 2002.

²⁹ Vgl. dazu Gerald Stieg, „Canetti und Nestroy“, *Nestroyana* 20 (2000), S. 51–64, hier S. 54.

rücken. Dabei werden ab der 11. Klasse Werke auch in Originalsprache gespielt. Was Nestroys *Haus der Temperamente* anbelangt, so wurde das Stück aber nur in Übersetzung³⁰ dargestellt. Die Schüler konnten um so mehr das Potential des Nestroy'schen Theaters spüren, als sie vor den Aufführungen selbst mehrere Monate lang am Text arbeiteten.

Außerdem hatte Catherine Creux' Ehemann, der Regisseur und Schauspiel-lehrer Jean-Camille Sormain, schon vorher (2002) mit seinen Schülern aus dem „atelier théâtre“ im Pariser Gymnasium Condorcet und im Rathaus des 9. Pariser Bezirks (vor gut 200 Zuschauern) die *Talisman*-Übersetzung seiner Frau zur Aufführung gebracht. Das Stück wurde – im übrigen wie bei den „Wochen des österreichischen Theaters“ – in einer kürzeren Form gegeben: sämtliche Lieder wurden gestrichen und die Monologe knapper dargeboten.³¹

Wie in Chatou und bei den Lesungen Nestroys in Paris war diese Initiative von Erfolg gekrönt. Sormain möchte nun den *Talisman* auf einer „echten“ Pariser Bühne zur Darstellung bringen – auch wenn immer wieder riesige Schwierigkeiten auftauchen, für ein so hochfliegendes Projekt (insbesondere was die Anzahl der Schauspieler betrifft) Subventionen zu erhalten.

Diese interessanten Initiativen zeugen allerdings musterhaft von dem pädagogischen Potential des „schlimmen Nestroy in der Schule“.

Aus dieser Untersuchung geht hervor, dass Nestroy zumindest bei den „ernsten“ französischen Regisseuren nicht mehr der große Unbekannte ist, der er noch vor zwanzig Jahren war. Nun ist diese Feststellung aber sofort dadurch zu relativieren, dass Nestroy bei der französischen Öffentlichkeit noch lange nicht den Ruf genießt, der ihm gebühren sollte. Diese Situation könnte sich wohl ändern, wenn ein großes Theater und/oder ein namhafter Regisseur sich des Nestroy'schen Werkes annähme.

Die edelste Nation unter allen Nationen ist aber zweifelsohne nicht die Resignation. Deswegen habe ich nun vor, mit Catherine Creux einige Übersetzungen Nestroys ins Französische vorzunehmen, was auch zu einer interessanten Verbindung zwischen Theater und Literaturwissenschaft – d. h. genau dem, was in meinen Augen die Nestroy-Gespräche verkörpern – führen könnte. Erst dann könnte vielleicht aus dem „österreichischen Molière“ (oder Feydeau oder Labiche) ein Nestroy werden, der nicht mehr nur durch allzu schnell angestellte Vergleiche mit französischen Theaterdichtern, sondern allein für sich existiert. Auch so könnte das französische Publikum am Tisch jenes „Theaterfestes“ (Verrue), das Nestroys Werk darstellt, von nun an richtig Platz nehmen.

30 Für die Übersetzung, die auf dem Band *Stücke 13* der HKA (1981) beruhte, sorgte der Musiklehrer Benoît Journiac, der zehn Jahre in Deutschland gelebt und Nestroy (wie Raimund) in Wien „kennen gelernt“ hatte. *Das Haus der Temperamente* wurde vor 150 bis 180 begeisterten Zuschauern ohne Kürzungen aufgeführt. Kostüme und Bühnenbilder schufen die im Durchschnitt vierzehn Jahre alten Schüler selber (mit Hilfe ihrer Eltern).

31 Telefonisches Gespräch mit Jean-Camille Sormain am 23. Juni 2008.

Otmar Nestroy

Zum Landschaftsbegriff und „Raumerlebnis“ aus geographischer Sicht, oder: Was ist alles Landschaft?¹

Es wäre interessant und aufschlussreich, wenn jeder Leser² am Beginn dieser zu Papier gebrachten Überlegungen niederschriebe, was er sich unter Landschaft vorstellt und wie er diese definiert.

Jeder von uns benützt diesen Begriff, jeder weiß um diesen Begriff, doch nur wenige sind in der Lage, diesen einigermaßen exakt zu definieren – und wenn dies der Fall sein sollte, dann wird es eine umfangreiche Abhandlung. Da dieses Unterfangen aus pragmatischen Gründen nicht durchführbar ist, sollen einige Landschaftsattribute aufgezählt werden, um auf diese Weise auf die Breite des Begriffs Landschaft einzustimmen.

Wir meinen, zu Recht oder zu Unrecht, dies wäre eine fade, eine heroische Landschaft, eine Hochgebirgs-, Stadt-, Garten-, Dach-, Industrie-, Natur-, Kultur- oder Bergbaulandschaft, eine verödete oder eine gepflegte, eine ausgeräumte oder eine liebeiche Landschaft.

Damit sprechen wir die Symbolkraft einer Landschaft an.

Die Landschaft ist nicht nur Quelle für Kraft und Geborgenheit, sie ist vielmehr ein essentieller Teil unserer Lebensgrundlage, Ort unseres Tuns, sie inspiriert und prägt uns. Konkrete Hinweise vermitteln uns die Ergebnisse einer Befragung, die von M. Berchtold und S. Riccabona 2007 publiziert wurden.³ So steht das Landschaftselement Gipfel für Freiheit, Macht, Ziel, Erfolg, Nähe zum Himmel; Wasserfall für Kraft, Gewalt, Macht, Energie; Bächlein für Leben, Ruhe, Erfrischung; See für Ruhe, Stille, Erholung, Freizeit, Tiefe; Einzelbaum für Einsamkeit, Standhaftigkeit, Leben, Ruhe; Bauernhof mit traditionellem Umfeld für Tradition, Heimat, Geborgenheit; Moor und Feuchtgebiet für Geheimnis; Almhütte und Stadel für Schutz, Geborgenheit, Idylle; Wald für Ruhe, Schutz, Geborgenheit, Erholung, Geheimnis; Felswand für Gefahr, Herausforderung.

Ohne Landschaft wären wir arm, da uns ein bedeutender Faktor von Lebensqualität fehlen würde.

Dies ist aber, gelinde gesprochen, nur die Spitze des oft zitierten Eisbergs.

1 Dieser Aufsatz beruht auf einem Referat, das am 29. Juni 2008 bei den 34. Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat gehalten wurde. Der Autor ist Professor am Institut für Angewandte Geowissenschaften, Technische Universität Graz. (Anm. der Schriftleitung)

2 Die männlichen Formen beziehen sich selbstverständlich auch auf weibliche Personen.

3 Zu allen zitierten Werken siehe Literaturverzeichnis am Ende des Artikels.

Um das Maß voll auszureizen, soll ein Zugriff auf den Begriff Landschaft gemacht werden, so in das *Westermann Lexikon der Geographie* (1970) sowie in das *Lexikon der Geographie* (2002).

In Ersterem finden sich nach dem Begriff Landschaft Definitionen für Landschaftsentwicklung, -gärten, -gefüge, -gliederung, -kunde, -morphologie, -namen, -ökologie, -pflege, -schutzgebiete, -test, -typen und -zonen, im Letzteren Landschaftsarchitektur, -bewertung, -bild, -diversität, -entwicklung, -forschung, -gärtnerei, -geschichte, -gürtel, -haushalt, -kunde, -lehre, -modell, -ökologie mit landschaftsökologischer Skala, landschaftsökologischem Modell und landschaftsökologischem Potenzial, Landschaftsökosystem, -park, -pflege mit landschaftspflegerischem Begleitplan, Landschaftsplan, -planung, -potenzial, -rahmenplan, -rahmenprogramm, -raum, -schutzgebiet, -sphäre, -struktur, -sukzession, -systematik, -typen, -typologie und -verbrauch.

Aus dieser Fülle von Bezeichnungen möchte ich nur einige Leitlinien herausdestillieren, um auf diese Weise aus dem Knäuel von Begriffen eine überschaubare Gliederung zu finden.

Eine Definition – so kurz wie auch klar – wäre zwar als Einstieg geboten, doch wird dies erst gegen Ende dieses Aufsatzes der Fall sein.

So soll zunächst Schritt für Schritt die Breite des Begriffs Landschaft in Form von vertikalen Integrationsschritten ausgelotet werden, um schließlich – mit einem Minimum an Fehlern und Auslassungen – eine griffige Definition zu finden.

Für dieses heikle Unterfangen war die einführende Aufzählung von Begriffen dienlich, denn so dürfte die schrittweise Abstraktion leichter vollziehbar werden.

Auf diesem Knüppeldamm sollen Seitenblicke behilflich sein, so „Ausflüge“ in die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts und in das Sprech- und Musiktheater des 19. bzw. 20. Jahrhunderts.

Das Ergebnis dieses Konzentrationsprozesses ist die Formulierung des Begriffs Landschaft, als Arbeitsbegriff und zugleich Ausgangspunkt für weitere Diskussionen.

In der Malerei des 15. Jahrhunderts wurde der alte Wert Landschaft mit einem neuen Sinn verbunden, sichtbar am Wechsel vom Goldhintergrund mittelalterlicher Bildkunst zum gegenständlichen Hintergrund. Die dargestellten Personen oder Handlungen wurden in den Raum gestellt und sie wurden auch zum charakterisierenden Inhalt desselben.

Einen Höhepunkt erreichte diese neue Richtung, mit Tiefenperspektive und Landschaftsausblick, einem Blick in eine „liebliche“ Landschaft, in der spätgotischen Donauschule, die mit dem Weichen Stil in der Plastik der Spätgotik verglichen werden kann. Die wichtigsten Vertreter dieser in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hineinreichenden Strömung sind Wolf Huber (1490–1553), Lukas Cranach der Ältere (1472–1553), Jörg Breu der Ältere (um 1475–1536), Rueland Frueauf der Jüngere (um 1475–nach 1545) und Albrecht Altdorfer (um 1480–1538).

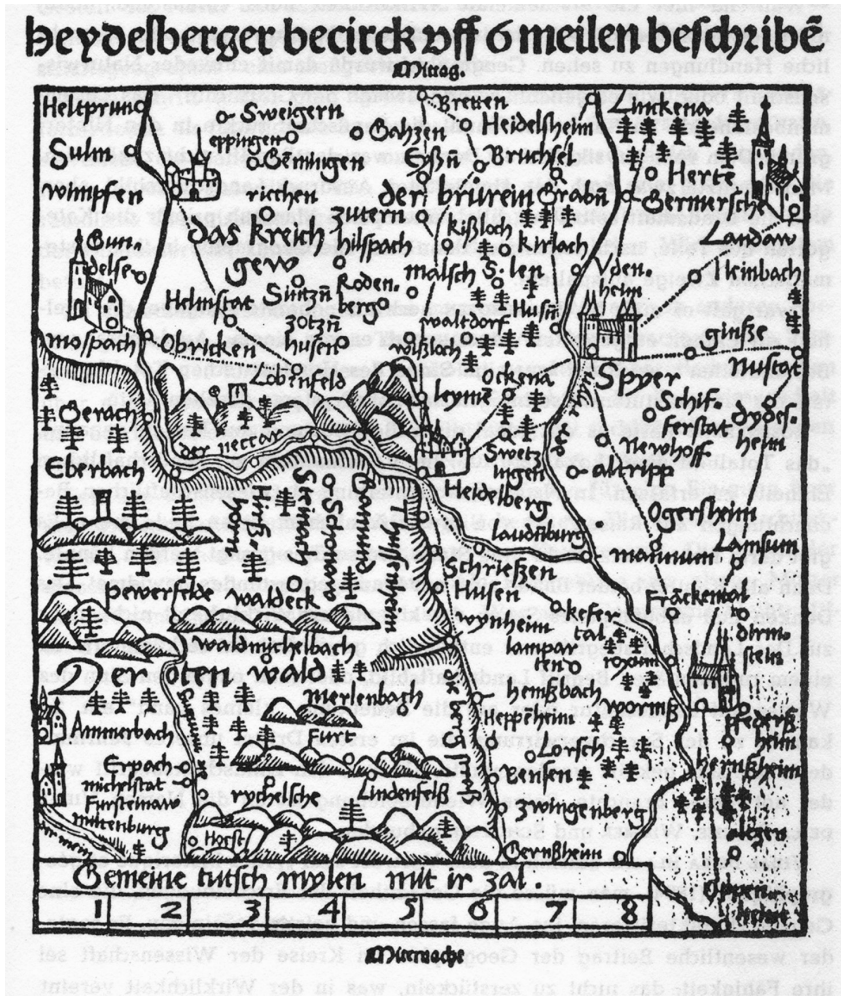


Abb. 1: Sebastian Münster: Heidelberger Bezirk. Auf dieser südorientierten Karte sind neben Heidelberg auch Eberbach, Speyer/Speyer, der neccar/Neckar sowie Der oten wald/Odenwald eingezeichnet.

Eine ähnliche Entwicklung zeichnet sich ab dem Beginn des 16. Jahrhunderts auf einem ganz anderen Gebiet, doch in unsere Thematik sehr passenden ab, nämlich in der Kartographie.

So wählte Sebastian Münster in seiner Karte (vgl. Abb. 1) des Heidelberger Bezirks zur Kennzeichnung des Odenwaldes Symbolgruppen wie Maulwurfs-
hügel mit Ortskreisen, Baumzeichen und Burgtürmen. Ein Strichband, das die



Abb. 2: Tabula Hungariae.

West- und Südgrenze des Odenwaldes kennzeichnet, kann schon als Abgrenzung eines Landschaftsraumes und somit als Beginn einer Landschaftsgliederung gesehen werden.

Ein weiteres Beispiel (vgl. Abb. 2) vermittelt uns die *Tabula Hungarie* aus dem Jahre 1528.

Auf dieser in lateinischer und deutscher Sprache abgefassten Karte kann man u. a. im Westen die Danubius flu/Donau und die March sowie Prespurg/Pressburg, im Norden den Karpatenbogen (mit den Bezkid/Beskiden), der das Einzugsgebiet der Tyss/Theiss umschließt, erkennen. Östlich davon schließen Transsylvanien/Transsilvanien, die Walachia Magna/Walachei und Bulgaria an. Den südlichen Teil bestimmen die Flüsse Mura flu/Mur und Traga flu/Drau sowie im Südosten die dalmatinische Küste; bekanntlich hatte bis Ende des Ersten Weltkrieges Ungarn von Fiume/Rijeka bis (zum heutigen) Lukovo-Šugarje einen direkten Zugang zum Mittelmeer. Von besonderer Bedeutung ist hier die Geländedarstellung wie auch die Lage und Darstellung des Neusiedler Sees und des Plattensees. „Eine kurtze und Wahrhaftige beschreibung des Ungarlandes“, lateinisch „Chorographia Hungaria“, vervollständigt diese Karte.

Ändern wir Zeit und Raum und wechseln wir zum Sprechtheater, genauer zu den Stücken von Ferdinand Raimund (1790–1836). Kann man sich die Stücke dieses Dramatikers ohne die Landschaft im südlichen Bereich des Wienerwaldes, in den Steirisch-Niederösterreichischen Kalkalpen, ohne die pittoresken Kalk- und Dolomitfelsen vorstellen, mit ihrer hohen Reliefenergie, den sehr seichtgründigen Böden, die vornehmlich von den anspruchlosen Schwarzföhren, hineingestreut mit Zykamen im bodennahen Bereich, bewachsen sind? Hier ist, so erlaube ich mir zu sagen, Landschaft nicht nur Hintergrund, sondern auch Akteur.

Wechseln wir nochmals die Bühne und den Schauplatz und begeben wir uns auf die Opernbühne des Jahres 1933, zur *Arabella* von Richard Strauss, nach einem Libretto von Hugo von Hofmannsthal. In der ganzen Oper schwingt ein topographisches Psychogramm mit: Slawonien, das Land zwischen den Flüssen Drau, Save und Donau, wo der helle, stille Donau (in den slawischen Sprachen sind die Flüsse männlich) beim Haus des Magnaten Mandryka vorbeifließt. Slawonien, das ist die Landschaft mit den hohen Eichenwäldern, die die flachen Hügelketten bedecken – und dies ist auch ein Bereich der historischen Militärgrenze, der sehr wechselhafte Zeiten durchgemacht hat. Man erkennt dies z. B. an den drei Namen für das heutige Osijek, einst Essey und Eszék.

Damit haben wir uns der Bedeutung des Landschaftsbegriffs angenähert und können als ersten Integrationsschritt die folgende Gliederung vornehmen:

Landschaft ist:

1. Ein Gemälde, ein vom Menschen geschaffener Gegenstand – Landschaftsbild.
2. Ein Sinnesausdruck – Raum als Widerhall.
3. Ein begrenzter Erdraum, ein Ausschnitt aus der Erdhülle, etwas Gegenständliches, ein Ausschnitt-Idiochor.

Eine weitere Hürde gilt es noch zu überwinden: Urlandschaft versus Kulturlandschaft.

Erfährt Erstgenannte ihre Ausformung allein durch die endogenen und exogenen natürlichen Kräfte, wie z. B. Gestein, Relief, Klima und Gewässer, ist die Kulturlandschaft die (nur) durch den Menschen gestaltete Erdoberfläche. „Kulturlandschaften sind historisch geprägte Gebilde, in denen die Lebensformen und Ideen früherer Gesellschaften auch in der Gegenwart noch in vielfältiger Weise wirkende Realität sind“ (J. Schmithüsen, 1964).

Doch wie bewältigt man das Dilemma z. B. bei Wüstungen aus der Römer- oder Türkenzeit östlich von Wien, wo sich aus meist äolischen Sedimenten über den Ruinen eine neue Vegetationsdecke einstellen und damit eine (sehr) naturnahe Landschaft im Laufe von Jahrhunderten entwickeln konnte?

Der Weg zu einer Lösung besteht darin, ein Kontinuum mit Raumbegriffen zu verschneiden, wie das Erfassen von charakteristischen Merkmalen, d. s. verschiedene Grundeinheiten, diese zu assoziieren, um sie als Landschaften dann abzugrenzen. Schwierig und reizvoll ist dabei die erforderliche Unterscheidung von dominanten und rezessiven Merkmalen (Grundeinheiten) und dabei nicht den Blick auf die Gesamtheit zu verlieren. Eine Blüte soll als Ganzes erfasst werden, nicht nur als Komposition von Blütenblättern, Kelchblättern und Fruchtknoten, der Eindruck Wald soll erfasst werden, nicht der Einzelbaum, der Granit soll erfasst werden, nicht Feldspat, Glimmer und Quarz.

So soll nun in einem weiteren vertikalen Integrationsschritt der Begriff Landschaft auf zwei Bahnen kanalisiert werden.

Zwei aus der Praxis herausgegriffene Beispiele sollen dies erläutern.

Wir stehen auf einer alten Wüstung, wie z. B. Zitzmannsdorf – im Seewinkel zwischen Weiden und Podersdorf gelegen –, das 1529 wüstgefallen ist und seit dieser Zeit der natürlichen Entwicklung überlassen wurde. So konnte diese Fläche eine naturnahe Entwicklung durchmachen und ein so großes Maß an Naturnähe erlangen, dass man lange Zeit diese Fläche als Beispiel für die ursprüngliche Vegetation angesehen und deshalb unter Naturschutz gestellt hat.

Hier hat die Natur der Kultur ein Schippchen geschlagen.

Ein weiteres Beispiel soll nach Carnuntum führen, wo auf römischen Ruinen seit dem vierten nachchristlichen Jahrhundert mineralisches Material angeweht wurde, aus dem sich im Laufe der Zeit aus der Vegetation und aufgrund der Verwitterung ein Boden entwickeln konnte. Dieser schützte und schützt noch immer durch Überdeckung diese Siedlungsreste vor dem Verfall – man ist nicht weit davon entfernt, von einer „Symbiose“ zwischen Kultur und Natur zu sprechen.

Naturlandschaft pur zu definieren ist auch kein leichteres Unterfangen, denn nur in polnahen Bereichen, auf den höchsten Bergspitzen wie auch im Zentrum von Vollwüsten könnte man davon sprechen, doch Stäube sind ubiquitär, auch fernab von Industrien und Ballungsräumen, sodass eine exakte definitorische Trennung schwierig, wenn nicht gar unmöglich wird.

Nach diesen Erläuterungen ist es verständlich, dass es keine allgemein anerkannte Nominaldefinition für den wissenschaftlichen Landschaftsbegriff gibt oder sogar geben kann. Uns ist auch bewusst geworden, dass die Landschaft die höchste Integrationsstufe des geographischen Raumes darstellt, wie die Begriffe Blüte, Wald und Gestein, entstanden aus der Durchdringung und dem Zusammenwirken einer großen Zahl von biotischen und abiotischen Faktoren. Dieses Ergebnis ist in der Regel komplexer Natur, deshalb in seiner Abgrenzung und seinem Inhalt Thema permanenter Diskussionen. Landschaft ist sowohl ein Typ wie ein charakteristisches, individuelles, vielleicht auch einmaliges und vielfältig differenziertes Gebilde; dabei wird das Typische durch Dominieren einer und mehrerer Erscheinung(en) gekennzeichnet.

Die folgende Definition wird vorgeschlagen:

Landschaft ist der Inbegriff der Beschaffenheit eines auf Grund der Gesamtbetrachtung als Einheit begreifbaren Geosphärenteils von geographisch relevanter Größenordnung.

Dieser Begriff ist griffig und dürfte von einem Minimum an Fehlern behaftet sein und zu weiteren Diskussionen über diesen geographischen Fragenkomplex anregen.

Literatur:

- M. Berchtold und S. Riccabona, *Heimaten II – Die Landschaft als Quelle für Kraft und Geborgenheit*, Schwarzenberg, Innsbruck (Eigenverlag) 2007.
- Brunotte et al. (Hg.), *Lexikon der Geographie*, Bd. 2, Heidelberg, Berlin (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Spektrum Akademischer Verlag) 2002.
- J. Schmithüsen, *Was ist eine Landschaft*. Erdkundliches Wissen, H. 9, Wiesbaden (F. Steiner Verlag) 1964.
- W. Tietze und E. Weigt (Hg.), *Westermann Lexikon der Geographie*, Bd. III, Braunschweig (G. Westermann Verlag) 1970.

Buchbesprechungen

Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft, Band 108/109/110 (2004/2005/2006). Hrsg. unter Mitwirkung von Christoph Fackelmann von Herbert Zeman. Wien, Berlin: LIT-Verlag 2006. 454 Seiten. ISBN 3-7000-0577-6 (Österreich), ISBN 3-8258-8635-5 (Deutschland). € 34,90.

Dass dieser Band des Goethe-Jahrbuchs hier rezensiert wird, hat vor allem einen Grund: er enthält auf den Seiten 141 bis 235 die vollständige Edition einer der Vorlagen zu Nestroys früher Parodie *Nagerl und Handschuh*. Sigrid Stammer (Wien), die sich bereits in ihrer Magisterarbeit mit Nestroy beschäftigt hatte (*Die Frauenrollen in Johann Nestroys Werken*, 2004), beabsichtigt mit ihrer kritischen Edition von Auguste Schreibers Zauberspiel *Finette Aschenbrödel oder Rose und Schub* (1827), „die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Vorlage und deren Parodie anzuregen und zu erleichtern, [...] die Versehen der Transkription der HKA zu korrigieren, neue Aspekte der Deutung einzubringen und schließlich sogar der Grundlagenforschung neues Material zu erschließen. So hat sich zum Beispiel eine bislang unentdeckte direkte Vorlage für Schreibers Zauberspiel gefunden, weiters stammen zwei der Lieder in Schreibers Stück von Ferdinand Raimund, worauf hier erstmals verwiesen wird.“ (S. 141 f.).

Es sei hier vorweg angemerkt, dass Stammer ihrem eigenen Anspruch nur teilweise gerecht wird. Auguste Schreibers Zauberspiel ist zwar eine wichtige, doch keineswegs die einzige Vorlage zu Nestroys Posse, worauf Stammer auch hinweist. Insofern ist die Bedeutung des Stückes zu relativieren. Auch die beiden Lieder aus der Feder Raimunds sind, wie Stammer selbst schreibt, in der Ausgabe von Castle und Brukner enthalten. Die Übernahme populärer Theaterlieder in andere Stücke als die, für die sie ursprünglich geschrieben wurden, ist eine gängige Theaterpraxis der Zeit ebenso wie die Tatsache, dass Schauspielerdichter wie Raimund und Nestroy sich Einlagen für ihre Rollen in Stücken fremder Autoren geschrieben haben.

Der Hinweis auf Franz Heinrich Böckhs Erzählung *Finette Aschenbrödel* von 1821 ist für die Edition des Stückes von Auguste Schreiber interessant, die gebrachten Beispiele sind überzeugend. Allerdings scheint diese Erzählung nicht einmal über diesen Umweg für Nestroys Parodie relevant zu sein, was ihrer Kritik an der Nichterwähnung in der HKA (S. 218) die Grundlage nimmt. Schließlich weist Sigrid Stammer selbst zu Recht darauf hin, wie populär der Aschenbrödel-Stoff war (und dies keineswegs nur in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts) und wie sehr Stücke – auch im europäischen Zusammenhang – stofflich aufeinander befruchtend einwirkten.

Die von der Verfasserin vorgenommene Transkription und Edition ist – wie

ich mich durch Stichproben am Original, einem Theatermanuskript im Österreichischen Theatermuseum, überzeugt habe – korrekt und überzeugend. Auch ihre Kritik an kleineren Transkriptionsfehlern, die sich in HKA *Stücke* 2 finden, in der einige beispielhafte Auszüge aus Auguste Schreibers Manuskript gebracht wurden, ist korrekt, ebenso die Korrektur des Druckfehlers bei der Signatur. Im Band *Nachträge I*, S. 142 f., der HKA wird auf die vorliegende Edition Stammers verwiesen.

Es sei bei dieser Gelegenheit angemerkt, dass es der wissenschaftlichen Ehrlichkeit entsprochen hätte, wenn Sigrid Stammer bei der Beschreibung ihres kritischen Apparates darauf hingewiesen hätte, dass sie praktisch die gesamten Editions-kriterien bis ins Detail aus der HKA übernommen hat. Diese wird übrigens auf S. 200 ungenau (unter Auslassung des Herausgebers Johann Hüttner) zitiert, ebenso wie die „Wiener Stadt- und Landesbibliothek (jetzt: Wienbibliothek)“ statt „(jetzt: Wienbibliothek im Rathaus)“.

Stammers Feststellung, dass es nur wenige Informationen zur Person Auguste Schreibers gäbe, ist bedauernd zuzustimmen. Allerdings finden sich in den Repertoirebüchern des Leopoldstädter Theaters (Wienbibliothek im Rathaus, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Österreichisches Theatermuseum) weitere Hinweise, denen im Einzelnen nachzugehen wäre. So wird dort angegeben, dass Schreiber unter anderem auch als Hoffnung in Raimunds *Der Diamant des Geisterkönigs* mitgewirkt habe sowie in Karl Meisls *Die Wiener in Bagdad* und Johann Eduard Guldens *Alcidor* (einem Seitenstück zu Raimunds *Alpenkönig*). Ihr erstes Benefiz soll am 9. Mai 1829 in Meisls *Der lustige Fritz*, ihr zweites und letztes am 15. April 1830 in *Finette* gewesen sein. Vermutlich finden sich in zeitgenössischen Rezensionen zu den entsprechenden Aufführungen weitere Hinweise zu ihr.

Bei Erläuterungen wird wohl immer eine subjektive Auswahl getroffen, und Sigrid Stammer hat sich mit gutem Erfolg viel Mühe gegeben. Trotzdem muss hier auf fehlende oder unvollständige Angaben hingewiesen werden. Das S. 181/25 erwähnte, aber nicht erläuterte „Fräuleinstift in Hernals“ ist wohl das seit 1786 im aufgelassenen Paulinerkloster in Hernals untergebrachte, von Maria Theresia und Josef II. gegründete Institut (hauptsächlich für Offizierswaisen), die hier eine profunde Ausbildung für ihren späteren Lebensweg als Hauslehrerinnen und Erzieherinnen erhalten sollten. – Fürst Pamstig (S. 184/24) ist nicht bloß eine „Lustspielfigur“, sondern der Vater der Prinzessin in *Evakathel und Schnudi* von Philipp Hafner. In der Bearbeitung von Perinet erst wirklich populär geworden, beherrschte das Stück noch Jahrzehnte die Bühnen der Vorstadttheater. Die Figur des aufgeblasenen Fürsten war in Wien bis weit ins 20. Jahrhundert sprichwörtlich: „jemand kommt daher wie der Fürst Pampsti(g)“. – S. 185/21 wird zwar das Wort „Perlen“ erklärt („Personen von seltenen Eigenschaften“), nicht aber das heute viel unverständlichere „Zahlperlen“ (185/22), unter denen (gleichfalls in metaphorischer Bedeutung) besonders schöne Perlen, die einzeln gezählt und bewertet wurden, zu verstehen sind. – Nicht erläutert wird der heute nicht mehr

gebräuchliche Ausdruck „Hafer reutern“ (für ‚ausreißen‘ bzw. ‚sieben‘, ‚auslesen‘). – „Selam“ (S. 190/15) wird knapp mit „Blumensprache“ erklärt. Zum Verständnis der gesamten Passage wäre darauf hinzuweisen gewesen, dass der aus dem Arabischen kommende Ausdruck sich nicht nur auf die Bedeutung der einzelnen Blumen bezieht, sondern vor allem mit der Türkei in Verbindung gebracht wurde. – S. 190/43 wäre ein Hinweis auf die Doppelbedeutung von „Kreuz“ (musikalisches Vorzeichen, aber auch im übertragenen Sinn ‚Unge-mach‘, ‚schwere Last‘) hilfreich gewesen.

Ein (auch bei der Kommentierung anderer Stücke der Zeit) schwieriges Kapitel ist die Erläuterung der musikalischen Angaben in den Quodlibets. Die meisten Zuschreibungen sind richtig und beweisen, dass Sigrid Stammer sich gut zu recherchieren bemühte. Umso unverständlicher ist es, dass sie auf S. 212 das „Kohlenbauernlied“ (S. 182/6) als „nicht eruierbar“ bezeichnet, obwohl der Hinweis „Moisasura“ gegeben ist. Es handelt sich ganz offenbar um das Lied „Ja, Kohlbauern sind wir wohl“ aus Meisls Parodie *Moisasuras Zauberspruch* mit der Musik von Wenzel Müller, das auch in der Reihe *Komische Theatergesänge* erschienen ist. In der Edition von Richard Reutner (*Raimund-Almanach*, Jg. 1998) finden sich die entsprechenden Nachweise (S. 88 und 99 f.). – Schließlich sei noch darauf hingewiesen, dass es sich bei *Kennst du der Liebe Sehnen* mit hoher Wahrscheinlichkeit um die seinerzeit weit verbreitete Gesangspolnaise gleichen Namens des Flötenvirtuosen und Liederkomponisten Karl Keller (1784–1855) handeln dürfte.

Das abschließende Kapitel behandelt die „Aspekte der parodistischen Umgestaltung“ des Stückes durch Nestroy, wobei die anderen Vorlagen Nestroys aber nicht einbezogen werden. Die Analyse ist schlüssig, ohne allerdings wesentlich Neues zu bieten. Dass sich Nestroys Parodie „durch die schärfere und pointiertere Sprache der Figuren [auszeichnet, und] auch ihr Handeln [...] stärker satirisch durchleuchtet“ (S. 226), ist in seinem gesamten Œuvre bei der Gegenüberstellung mit den jeweiligen Vorlagen festzustellen. Die Feststellung, dass für Nestroy kindliche Züge mit dem Namen Rosa verbunden seien (S. 227), stimmt nur bedingt. Stammer bezieht sich dabei auf den „Nachlass“ Nestroys (SW XV, S. 696). Es handelt sich dabei aber bekannterweise um keinen solchen, sondern um seine *Reserve*, die von W. Edgar Yates bereits 2000 ediert wurde (*Quodlibet* Bd. 2; 2. Aufl. 2003, zuletzt in *HKA Nachträge II*, S. 307–328) und eine nummerierte Liste von Einfällen ist, die Nestroy zwischen 1844 und 1853 benützte. Nr. 181 ordnet verschiedenen Mädchennamen Eigenschaften zu; diesen Eintrag verwendete Nestroy in *Die lieben Anverwandten* I, 8 (*Stücke* 25/II, 18/27–30). Der Name Rosa findet sich noch öfters in Personenverzeichnissen von Nestroys Possen, und Sigrid Stammer selbst weist darauf hin, dass der Name für ein Dienstmädchen nicht ungewöhnlich sei (S. 228).

Alle diese korrigierenden oder ergänzenden Hinweise ändern aber nichts an der Tatsache, dass Sigrid Stammer mit diesem Beitrag eine verdienstvolle Arbeit geleistet hat, die für jeden, der sich mit den Vorlagen Nestroys beschäftigt,

darüber hinaus aber für all jene, die am Theaterrepertoire des frühen 19. Jahrhunderts interessiert sind, äußerst empfehlenswert ist. Wenn man bedenkt, wie gering die Zahl der heute im Druck zugänglichen Werke aus dieser Epoche ist, dann ist ihre Leistung doppelt hoch zu schätzen.

Der Band enthält noch eine Reihe weiterer Beiträge, die auch für den Leserkreis der *Nestroyana* von Interesse sind und auf die hier noch kurz eingegangen werden soll.

Karl Heinz Huber präsentiert (S. 87–140) mit seiner Edition von Pater Norbert Pambichlers *Wunder auf dem Sonntagsberg* (1749) ein interessantes Beispiel einer geistlichen Dichtung von der Mitte des 18. Jahrhunderts aus dem Benediktinerstift Seitenstetten (NÖ). Es handelt sich dabei um eine Mischung von volkstümlichem deutschen Text und lateinischen Eklogen, die ganz offenkundig von Vergil inspiriert sind (eine Übersetzung dieser Dichtungen in die deutsche Sprache wird dankenswerterweise vom Herausgeber angefügt). Zum von Huber überzeugend analysierten Inhalt hat das Spiel die Gründungslegende der Wallfahrtskirche auf dem Sonntagsberg.

Im 17. und 18. Jahrhundert angesiedelt ist der Aufsatz von Walter Zrenner über „Aspekte katholischer Ordensdichtung“ dieser Zeit, die er unter dem Titel „Jacobus Balde – Simon Rettenbacher – Michael Denis“ präsentiert (S. 239–257). Zrenner zieht vor allem die Lyrik (Oden) als vergleichenden Parameter heran, an dem er die dichterische Leistung der drei genannten Autoren misst. Ein Eingehen auf das nicht geringe dramatische Œuvre des Benediktiners Rettenbacher musste sich der Autor daher versagen (so interessant es gerade im Vergleich zu dem Sonntagsberger Mirakelspiel Pambichlers wäre).

Ein für die Frühzeit der sogenannten ‚Alt-Wiener Volkskomödie‘ außerordentlich wichtiger Beitrag ist Pia Janke zu danken (S. 259–272). Sie analysiert „Die Wiener Haupt- und Staatsaktionen des frühen 18. Jahrhunderts“, die zumeist mit Josef Anton Stranitzky verbunden sind. Pia Janke widmet sich einem Forschungsdesiderat, indem sie die Quellenlage dieser Wiener Sonderform des von den deutschen Aufklärern so sehr verachteten Genres der Trivialisierung von Hochkunstdramen durch Harlekine, drastischen Pöbelwitz und ähnlichem mehr untersucht. Die Editionsfrage der 32 für das Kärntnertortheater nachgewiesenen „Haupt- und Staatsaktionen“, von denen sich 22 handschriftlich erhalten haben, ist unbefriedigend (S. 262). Janke betont, dass „die gattungsspezifischen Besonderheiten der Wiener Haupt- und Staatsaktionen [...] ohne die übrige europäische Dramentradition undenkbar“ seien (S. 265), und weist auf den Zusammenhang mit den italienischen Prunkopern des Kaiserhofes hin. Eingehend analysiert sie Struktur, Handlungs- und Bearbeitungstechnik der Stücke, in denen sie ebenso wie in der Sprache die lokale barocke Tradition im Gegensatz zur aufklärerischen Haltung im übrigen deutschsprachigen Raum sieht. Zuletzt gibt sie noch Hinweise darauf, wie sich die volkstümliche Dramatik von hier ausgehend zur Wiener Volkskomödie weiterentwickelt hat. Der Beitrag ist auch als wichtige Anregung zur weiteren Forschung auf diesem

Gebiet zu sehen, dem sich dankenswerterweise neuerdings einzelne Wissenschaftler zuwenden. So hat bei den 34. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2008 in Schwechat Matthias Johannes Pernerstorfer in seinem Beitrag „*Hanns-Wurst, der lächerliche Instructor, und Bernardon, das narrische Studentel*“ die sogenannte „Ariensammlung“, ein Editionsprojekt des Don Juan Archivs Wien, vorgestellt.

Zuletzt sei auf die beiden Beiträge des leider im Februar 2008 verstorbenen Gerhard Magenheim zu Adolf Bäuerle hingewiesen. Magenheim war kein Fachgelehrter, sondern ein Amateur im besten Sinne des Wortes, ein Liebhaber und Sammler von allem, was mit der Volkskomödie, insbesondere aber mit Adolf Bäuerle zusammenhängt. In Originalen und Kopien aus öffentlichen und privaten Sammlungen trug er alles zusammen, was er zu diesem für Wiens Theaterleben in den ersten sechs Dezennien des 19. Jahrhunderts so wichtigen Mann finden konnte. In seinem Beitrag „Bäuerles *Theaterzeitung*“ unternimmt er einen „essayistischen Streifzug durch ein großes Kapitel österreichischer Theatergeschichte“ (S. 273–289). Er legt dabei das Schwergewicht auf Bäuerle als Herausgeber und Redakteur der *Theaterzeitung*, auf dessen permanente finanzielle Probleme und den daraus resultierenden Ruf der Bestechlichkeit, der wohl nicht ganz unzutreffend war. Neben einem kursorischen Überblick über das breite Spektrum an Meldungen, das die *Theaterzeitung* bot, über deren Illustrationen und den schlussendlichen Abstieg des Blattes, wird auch auf Bäuerles zahlreiche Wohnungswechsel hingewiesen, auf einzelne Mitarbeiter des Blattes, auf Pränumerationsbedingungen und ähnliches mehr. Magenheim gestaltet seinen Essay mit zahlreichen Briefzitate lebendig, die er hauptsächlich den reichen einschlägigen Beständen der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (jetzt: Wienbibliothek im Rathaus) entnommen hat. – Im Literaturverzeichnis weist Magenheim auf ein eigenes Werk hin: *Geisteskraft und Federmacht im Biedermeier und Vormärz. Biographie sowie kommentierte Aufarbeitung „Sämtlicher Briefe“ Adolf Bäuerles*, 2 Bände. Leider ist dieses Opus magnum, das Magenheim nach eigener Angabe nur handschriftlich verfasst hat, bis heute ungedruckt geblieben. Es ist zu bedauern, dass er sich nicht dazu entschließen konnte, gemeinsam mit einem Mitarbeiter das Werk wissenschaftlich fundiert herauszugeben; der essayistische Ton, der seine Darlegungen zur *Theaterzeitung* prägt, hätte dabei durchaus erhalten bleiben können und ein weiter, interessierter Leserkreis wäre dem Buch sicher gewesen. – In einer Miszelle präsentiert Magenheim noch „Eine bislang unbekannte zeitgenössische Nestroy-Darstellung“ (S. 331–338). Auch wenn sowohl die Datierung wie auch die Aufzählung mutmaßlich von Nestroy besuchter Gaststätten problematisch ist, so handelt es sich doch um einen interessanten Hinweis, der auch mit Illustrationen nicht spart. Letzteres gilt auch für die Editionen von Sigrid Stammer und Karl Heinz Huber, die Beispiele aus den jeweiligen Handschriften bringen.

Ein Wermutstropfen in diesem – auch über die besprochenen Beiträge hinaus

an interessanten Aufsätzen über Schiller, Goethe und Fichte, Adalbert Stifter, Josef Weinheber etc. reichen – Band sei abschließend nicht verschwiegen: Auf S. 439 wird auf die „2., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage“ der Nestroy-Monographie aus dem Jahre 2001 von Herbert Zeman verwiesen und als Erscheinungsdatum Herbst 2006 genannt. Dieser auch durch verschiedene Bibliographien geisternde Band ist leider noch nicht erschienen.

Walter Obermaier

Till Gerrit Waidelich, *„Torupson“ und Franz von Schober. Leben und Wirken des von Frauen, Freunden und Biographen umworbenen Schubert- und Schwind-Freundes*. In: *Schubert : Perspektiven* 6 (2006), Heft 1–2 (Sonderheft), S. 1–237. Stuttgart: Franz Steiner 2008. ISSN 1617–6340.

Im Umfeld der Schubert-Forschung sind in den letzten Jahren mehrere Publikationen erschienen, die weniger den Komponisten selbst als vielmehr die Künstlerpersönlichkeiten der Schubert-Freundeskreise in den Blick nehmen. Als exemplarische Darstellungen wären hier die literatur- und kulturgeschichtlich ausgerichteten Arbeiten von Ilija Dürhammer und Michael Kohlhäufel zu nennen.¹ Einen weiteren grundlegenden Beitrag bildet die vom österreichischen Wissenschaftsfonds geförderte und in Kürze erscheinende Brief-Edition der Schubert-Freundeskreise, die nicht zuletzt auch als Materialbasis für Till Gerrit Waidelichs biographische Studie zu Franz von Schober diene.

Waidelichs Anliegen ist es, jene Phasen in Schobers Leben näher zu beleuchten, die in der bisherigen Literatur noch kaum Beachtung gefunden haben. Dabei handelt es sich zum einen um Schobers Jugendjahre bis zu seiner ersten Begegnung mit Schubert (1796–1815), zum anderen – und darauf bezieht sich der Titel des Buches – um Schobers „geheimnisumwitterten“ Aufenthalt in Breslau, wo er am Theater eine Karriere als Schauspieler versuchte. „Torupson“ ist der Deckname, unter dem Schober in den Jahren 1823 bis 1825 in Breslau in zahlreichen Aufführungen auf der Bühne stand. Das Pseudonym leitet sich von seinem Geburtsort her, dem in Südschweden gelegenen Schloss Torup, wo Schobers Vater als Güterverwalter tätig war. Nach dessen Tod im Jahre 1802 übersiedelte die Familie nach Wien, Schober selbst besuchte aber zunächst die renommierte Salzmannschule in Schnepfenthal (Thüringen), dann das Konvikt in Kremsmünster, um schließlich erst 1815 in die Hauptstadt zurückzukehren.

Die Breslauer Episode, die das Kernstück von Waidelichs Studie bildet, eröffnet eine interessante Perspektive auf den damaligen Theaterbetrieb in der

1 Ilija Dürhammer, *Schuberts literarische Heimat. Dichtung und Literatur-Rezeption der Schubert-Freunde*, Wien, Köln, Weimar 1999; Michael Kohlhäufel, *Poetisches Vaterland. Dichtung und politisches Denken im Freundeskreis Franz Schuberts*, Kassel 1999.

Provinz. Mit Akribie zeichnet Waidelich die konfliktreiche Beziehung zwischen dem dortigen Theaterdirektor Gottlob Benedict Bierey und dem führenden Redakteur der *Neuen Breslauer Zeitung* Karl Schall nach. Bierey, der seit 1808 als Musikdirektor am Theater beschäftigt war, übernahm 1824 das Haus als Pächter. In dieser Position wurde er vor allem aufgrund seiner Besetzungspolitik zur Zielscheibe vernichtender Kritiken. Über die konkreten schauspielerischen Leistungen Schobers geben die Zeitungsberichte allerdings kaum Auskunft. Die Tatsache, dass Schober im Repertorium des Theaters nicht unter den „Aushülf- und Nebenrollen“, sondern bei den „Herren“ aufgelistet ist, könnte man jedoch als Indiz für ein gewisses schauspielerisches Talent auffassen. Das von Waidelich vollständig recherchierte Rollenverzeichnis von Schobers Auftritten (S. 92–98) scheint diese Vermutung zu stützen.

Dem Porträt des Schauspielers Torupson stellt Waidelich eine Beschreibung von Schobers Rolle in den gehobenen bürgerlichen Kreisen Breslaus an die Seite. Das zentrale Forum bildete hier die von Carl von Holtei ins Leben gerufene „Mannschaft“, ein literarischer Zirkel, in dem sich Künstler, wie etwa die Sänger Antonio Mayer und Johann Theodor Mosewius, und Wissenschaftler, wie der Dante-Forscher Karl Witte, zusammenfanden. Aus der überlieferten Korrespondenz dieser Persönlichkeiten vermittelt sich nicht nur eine allgemeine Wertschätzung, die Schober entgegengebracht wurde, sondern auch sein Einfluss, wenn es darum ging, Schuberts Werke in Breslau bekannt zu machen. In den Rahmenteilchen seiner Studie widmet sich Waidelich zum einen der schulischen Ausbildung Schobers sowie seinen ersten Begegnungen mit den Schubert-Freunden Joseph und Anton von Spaun. Zum anderen behandelt er die wichtigsten Stationen in Schobers Leben nach Schuberts Tod. Breiten Raum nimmt hier die Schilderung von Schobers Beziehungen zu Frauen sowie seiner Ehe mit der Schriftstellerin Thekla von Gumpert ein. In einem abschließenden Teil hebt Waidelich Schobers Bedeutung für die Schubert-Biographik hervor.

Waidelich will in seiner Schober-Studie offenbar weniger ‚erzählen‘ als vielmehr die Dokumente ‚sprechen‘ lassen. Dies führt zu einer Textgestalt, die sich als wenig leserfreundlich erweist. Den Lese- und Gedankenfluss hemmen nicht nur ein Übermaß an Zitaten und häufige assoziative Abschweifungen, sondern auch die zahlreichen reflektierenden Einschübe zur Quellsituation als solcher und zum Aussagewert historischer Dokumente im Allgemeinen. Viele Aspekte, die zur Erhellung theater- und sozialgeschichtlicher Sachverhalte Interessantes hätten beitragen können, werden lediglich in Fußnoten angerissen, während Nebensächlichkeiten nicht selten den Haupttext sprengen. Was die inhaltliche Ausrichtung betrifft, relativiert der Autor seine eigenen Bemühungen bereits in den einleitenden Passagen des Buches in erstaunlicher Weise selbst, wenn er schreibt:

Wie die bereits seit längerem bekannten Dokumente enthalten auch die bislang unbekannten nichts wirklich Spektakuläres, das sich in Schobers

Leben ereignet hätte. Hier fügt sich ein Mosaik aus Trivialitäten zusammen, wie es bei vielen Zeitgenossen bedeutender Persönlichkeiten der Geistes- und Kulturgeschichte der Fall ist. Stolz konnte und durfte Schobers allenfalls auf seine unbestreitbare Funktion als Katalysator von Ideen großer Künstler sein. Seine Meinung und sein Urteil galt sowohl Schubert als auch Schwind lange Jahre als Maßstab. (S. 8)

Diese Herangehensweise reduziert die Rolle Schobers – trotz allen Recherche-Eifers Waidelichs – auf diejenige des Unwichtigen neben den Wichtigeren Schubert und Schwind und bleibt so einer eher traditionellen Perspektive verpflichtet, die von aktuellen kulturwissenschaftlichen Prämissen unberührt ist.

Ein Inhaltsverzeichnis und ein Register, die der vorliegende Band gerade angesichts seiner Kleingliedrigkeit schmerzlich vermissen lässt, sind inzwischen erschienen in: *Schubert : Perspektiven* 7 (2007), S. 107–122.

Thomas Steiert

David Axmann: *Friedrich Torberg. Die Biographie*. München: Langen Müller 2008. 319 Seiten. ISBN 978–3–7844–3138–0. € 19,30 (D), € 19,90 (A), 34,00 sfr.

Das Friedrich-Torberg-Jahr 2008 wurde insgesamt eher dürtig gefeiert; immerhin ist eine Auswahl aus dem Briefwechsel mit Kishon, auf Deutsch (warum nicht zweisprachig?), erschienen² – und immerhin hat David Axmann pünktlich *Friedrich Torberg. Die Biographie* vorgelegt. Ich habe sie umgehend gelesen – leider unmittelbar nach T. Karlaufs *Stefan George*, mit dem sie einen Vergleich zwar nicht anstreben, aber auch nicht aushalten dürfte. Torberg hat, oft auf charmant kokette Art, aber hart in der Sache, immer bestimmen wollen, wie er wahrzunehmen sei; hat versucht, um eine von Karlauf in Bezug auf den Georgiekreis strapazierte Formulierung zu verwenden, die Deutungshoheit über die Fakten seines Lebens zu behalten. Axmann lässt sie ihm m. E. entschieden mehr, als es die Aufgabe eines Biographen wäre. Große Passagen des Buches kennt man bereits ziemlich gleichlautend von Torberg selbst. Die Ergänzung vor allem aufgrund von Aufzeichnungen von Torbergs Schwester ist willkommen, und gewiss ist die Dokumentenlage, etwa was die Exilzeit, aber auch Vieraugengespräche und dergleichen betrifft, teilweise recht mager. Trotzdem! Wenn Axmann z. B. feststellt, dass bei der Gründung des *Forum* CIA-Geld im Spiel war, und später kommentarlos wiedergibt, wie Torberg CIA-Kontakte

2 Ephraim Kishon – Friedrich Torberg, *Dear Pappi – My beloved Sargnagel. Briefe einer Freundschaft*, hg. von Lisa Kishon und David Axmann. Ins Deutsche übersetzt von Dagmar Roth und David Axmann. München: Langen-Müller, 2008.

vehement abstritt, so übersieht er wohl in unzulässiger Weise den Erklärungsbedarf, den er selbst geschaffen hat. Auch seine Zurückhaltung in puncto „Liebesleben des Autors“ überzeugt nicht. Ich plädiere nicht für Voyeurismus, wenn ich meine, der Herr des Materials sollte es dem Verbraucher überlassen, was ihm zur Deutung des Werks hilfreich scheint.

Einfühlung und psychologische Theorie(n) werden gleichfalls nicht konsequent als Mittel benutzt, an das Phänomen Torberg heranzukommen, etwa bei der Darstellung der Erziehung durch die Mutter, die, strenger als der Vater, als Strafe gerne das Im-Winkel-Stehen eingesetzt habe, das nur aus der Sicht des Erwachsenen „nicht wirklich hart“ ist, oder wenn es heißt, Mariettas Frühgeburt sei „glatt bewältigt“ worden. Dabei sollte doch jeder Faktor gründlich bedacht werden, der zur Entstehung von Torbergs Facetten (wenn man nicht „Widersprüchen“ sagen will), wie sie sich z. B. im nur angetippten Brief an F. Thorn vom 8. 2. 1946 zeigen, auch nur möglicherweise beigetragen hat. Hierhin gehört auch, was Axmann allenfalls am Rand thematisiert: dass Torberg selbstverständlich explizit den Grundsatz „Der Zweck heiligt die Mittel“ abgelehnt, aber dem Gegner im Kalten Krieg ebenso selbstverständlich unterstellt hat, er handle nach diesem Prinzip und versuche ständig und ununterbrochen, nützliche Idioten zu täuschen, sodass es gerechtfertigt sei, ihm gegenüber genauso zu handeln, und dass ihm, dem Kommunisten, gegenüber eben doch der Zweck die Mittel heilige. Das wäre zu untersuchen: wie weit diese fixe Idee eben doch eine Basis in der Realität hatte; wie weit der Taktierer und, meinethalben, Intrigant Torberg subjektiv ehrlich war und in der Rückschau schlicht recht hatte, ohne freilich beim Fädenziehen hinter den Kulissen immer recht gehandelt zu haben. Aus solchem Stoff wäre zu anderen Zeiten eventuell eine Tragödie geschnitten worden. Um wenigstens zum Nachdenken darüber anzuregen, müsste Axmann zumindest im Literaturverzeichnis fairerweise z. B. von Kurt Palm auch *Vom Boykott zur Anerkennung. Brecht und Österreich* (Wien 1983) erwähnen, oder Gerhard Klingenberg. Das Personenverzeichnis ist unzuverlässig und unvollständig – etwa Gal / Gall; Nestroy z. B. wird einige Male im Text erwähnt, dort nicht, so wenig wie Qualtinger und Axmanns Vorgänger Tichy, dessen Buch von 1995 im Text immerhin kurz „eine von Fehlern strotzende, stilistisch verhatschte und mit untauglichen, ja wohl gar unlauteren Mitteln zusammengestoppelte biographische Studie“ genannt wird. Belege für diese Unrichtigkeiten usw. bleibt Axmann schuldig. Nun kann man sicher sagen, das sei ja auch im Sinn Torbergs, dessen Nachlass er verwaltet. Dass Torberg mit der sprachlichen Qualität der Darstellung gleichermaßen zufrieden wäre, glaube ich nicht – wobei der flotte journalistische Stil grundsätzlich akzeptiert sei. Aber was ist von folgender Stelle zu halten: „In der Emigrantenszene von Paris [...], die Alfred Polgar wohl nicht zu Unrecht eher als Emigrantenghetto empfand und in der es so gespenstische Erscheinungen wie eine von dem Schauspieler Oscar Karlweis und dem Kabarettisten Karl Farkas geleitete Wiener Bar gab, begegnete Torberg u. a. Karl Farkas, Oscar Karlweis und Alfred Polgar“ (S. 122). Soll da mit der Wiederholung

der Namen der gespenstische Leerlauf des Emigrantenghettos plastisch gestaltet werden? oder ist es nur Leerlauf? „So empfindsam Torberg mit der Sprache umging, so empfindlich reagierte er, wenn an seine lang und tief bedachten Sätze plumpe Korrekturhand angelegt wurde.“ Signalisiert das „so ... so“ nicht eine Antithese, die dann nicht folgt? War der Verleger Fischer wirklich ein „Buchmacher“? Und musste Axmann ausgerechnet in Bezug auf den *Süßkind von Trimberg* beweisen, dass er Torberg auch einmal kritisch sehen kann?

Es ließe sich noch eine geraume Zeit mit dem Aufspießen von sprachlich und sachlich Schiefem fortfahren. „[...] aus Torbergs Roman *Auch das war Wien*, eines Romans, dem in Torbergs Biographie eine Schlüsselfunktion zukommt“? Axmann verwendet gern ans Lateinische gemahnende Partizipialkonstruktionen – „Marietta, ihre [...] Aussicht, [...] Karriere zu machen, fahrendlassend“ –, aber seine Variante, Torberg sei „fortis in re et non suaviter in modo“ gewesen, ist auch im Lateinischen kein guter Stil. Man lasse „et“ weg oder verwende „nec“ (und „suavis“) ... Aber genug davon!

Ausdrücklich gelobt sei die Exaktheit, mit der Axmann den 31. 12. 1900 den letzten Tag des 19. Jahrhunderts nennt. In Schutz zu nehmen ist er gegen den Vorwurf von Rezensenten, er habe die Mitglieder der GAV als sprachferne Aktivisten bezeichnet: die Stelle (S. 277) lässt die Lesart zu, unter denen, die 1973 dem PEN-Club „kollektiv beitreten“ wollten, seien auch solche gewesen. Dass sich die Zweideutigkeit überhaupt erst ergibt, spricht freilich wieder nicht für Axmanns Sprachkunst. Aber genug davon!

Man soll ein Buch an dem messen, was es will: also mag Axmann sein Ziel erreicht haben. Trotzdem darf man fragen: Hätte er nicht mehr wollen sollen? Er bietet eine akzeptable Vordergrund- und Oberflächenansicht Torbergs; ein Hologramm „Torberg, seine Zeit, seine geistige Welt“, das menschlich bewegende, erregende Gemälde, das da möglich wäre, bietet er über Ansätze hinaus nicht. Das ist schade. Denn „Die Biographie“ wird wohl „die“ Biographie bleiben; dass auf ihr fußend eine Fülle von wissenschaftlichen Arbeiten entsteht (die durchaus auch kritisch sein dürfen, sofern sie nicht nur wiederkauen), dazu lädt sie zu wenig ein. Axmann macht den Wert seines Sujets zu wenig sichtbar – als würde er ihm selbst nicht trauen. Das Unbehagen an der Diktion geht (nicht durchweg, aber nicht selten) in eines über, das dem Inhalt gilt. „Die Binse“ war ein erheiterndes, eventuell tiefsinniges Projekt; aber wären nicht Angaben über das geistige Band, das die aus unterschiedlichen Lagern stammenden Mitarbeiter der Zeitschrift *Der Christliche Ständestaat* zusammenhielt, wesentlicher gewesen als der „Die Binse“ betreffende Absatz aus den *Erben der Tante Jolesch*? So fühlt sich der Leser immer wieder teils unter-, teils überschätzt. Warum erhält er, wenn man schon erfährt, dass von Torbergs Kritiken jeweils mehrere Fassungen existieren, keinen noch so kleinen Einblick in die Feinarbeit des Stilkünstlers, durch kommentierte Wiedergabe wenigstens eines Beispiels (auf eine HKA wage man ja gar nicht zu hoffen)?

In den *Nestroyana* sei es gestattet, abschließend knapp auf Torbergs Nestroy-

Rezeption einzugehen, die Axmann seinem Konzept gemäß allenfalls streift. Es ist unrealistisch, Torberg dafür idealtypisch sauber in die einzelnen personae zu dividieren, aus denen er bestand; aber es ist praktisch.

Torberg, den Juden, hat Nestroy wenig bzw. nicht interessiert; „selbstverständlich“ ist das nicht.

Torberg, der Briefschreiber: korrespondiert einmal mit Heinz Politzer über die These, einen Herrn von Blau könne es bei Nestroy geben, aber nicht in den Trommelversen von Armin Berg, wo Stil und Milieu nur einen Siegmund Blau zuließen. Im Exil zitiert er aus dem *Gefühlvollen Kerkermeister* und dem *Tannhäuser*, deren Text er kaum bei der Hand hatte, der ihm also offenbar vertraut war.

Torberg, der Erzähler: Theaterbesuche, speziell Besuche von Nestroy-Auführungen, gehören nicht zum Lebensstil der Protagonisten. *Der Schüler Gerber* ist ein todernstes Gegenstück zu allen Texten, in denen Schule irgendwie Lachen erregt, das kein apokalyptisches Höllengelächter ist, also auch zu den *Schlimmen Buben*; tiefer reichende Parallelen und Anspielungen wage ich nicht zu entdecken. An einer der wenigen Stellen in ... *und glauben, es wäre die Liebe*, wo die Wirklichkeit der späten 20er und frühen 30er Jahre hereinspielt, denkt eine Figur über den zeitgenössischen Betrugsskandal um den Goldmacher Franz Tausend nach: „er hieß, als wäre das Ganze eine Nestroy-Posse“. Die jugendlichen Helden der frühen Romane Torbergs, insbesondere in ... *und glauben, es wäre die Liebe*, sind großteils rhetorisch gewiefte Einzelgänger, die ihre skeptische Weltsicht gelegentlich zu Aphorismen verdichten – insofern Nestroy-Figuren vergleichbar, ohne sie als direktes Vorbild zu benötigen.

Mag sein, dass die marginale Stellung Nestroys hier auch im Rahmen von Torbergs Verhältnis zu Karl Kraus zu sehen ist; was den Kanon der von ihm geschätzten Autoren betrifft, suchte sich Torberg seine Eigenständigkeit zu bewahren. Mit den Zusammenhängen zwischen Nestroy und Horváth hat er sich ausführlicher beschäftigt, solche zwischen Shakespeare und Nestroy, Goldoni und Nestroy usw. angedeutet.

Torberg, der Theaterenthusiast und -kritiker: „Die Frage, ob eine Nestroy-Bearbeitung, eine Nestroy-Inszenierung geglückt ist oder nicht, entscheidet sich, vor allem, vom lebendigen Theater her, nicht durch noch so eifriges Quellenstudium und durch noch so vergleichende Literaturgeschichte. Sie wird auf der Bühne gestellt und im Zuschauerraum beantwortet.“ Er vergleicht die Regisseure Manker (der ihm dem Original am nächsten zu kommen scheint), Ambesser („komödiantisch“), Lindtberg („intellektuell“), Schenk (*Umsonst*, 1955, mit Conrads: „ganz und gar nicht herzig“). Die „Scala“ wird erwartungsgemäß ignoriert; als Darsteller werden u. a. Moser und Konradi gefeiert.

Torberg, der Österreicher, diskutiert 1954 ausführlich die Frage, ob es eine österreichische Literatur gebe. U. a. schreibt er, dass Nestroys Schöpfungen (mehr noch als denen Grillparzers und Raimunds) „etwas entschieden Nicht-deutsches innewohnt, etwas, das keinem andern deutsch sprechenden Stamm zu

eigen ist.“ Dass sich in eine Aufführung 1959 „preußisches“ Vokabular einschlich, attackiert er unter der Überschrift „Nestroy an der Sahnefront“. Zwar gebe es in der Aufführung „stellenweise echten Nestroy“. „Aber für eine Burgtheater-Inszenierung dieses hintergründigen, vielschichtigen Zerrissenen ist das alles ein bißchen zu wenig. Oder, um Nestroy selbst zu Wort kommen zu lassen: Det iss jerade so, als ob man ’nem Walfisch ’ne Bulette zu futtern jibt“.³

Wollte man das Zitat auf ein anderes Produkt anwenden, könnte man auch den von Torberg geschätzten „Makrelenzwieback“ (S. 139) einsetzen.

Matthias Schleifer

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2008 bis April 2009

Einen Jux will er sich machen (Volkstheater)

Frühere Verhältnisse (Gloria Theater)

Häuptling Abendwind (Ateliertheater)

Tannhäuser (Volksoper)

Zeitvertreib (Ateliertheater)

³ Torberg über Nestroy: F. T., *Das fünfte Rad am Thespiskarren. Theaterkritiken*, München, Wien 1966, S. 183–202.

In memoriam

Wendelin Schmidt-Dengler

Der unerwartete, viel zu frühe Tod von o. Univ.-Prof. Dr. Wendelin Schmidt-Dengler am 7. September 2008 löste eine Welle der Bestürzung und Fassungslosigkeit aus, die weit über die österreichische Germanistik und weit über Österreich hinausreichte. Literatur- und Kulturschaffende drückten ihre Betroffenheit ebenso aus wie Repräsentanten des öffentlichen Lebens. Auf der Website der Wiener Germanistik wurden Nachrufe und Erinnerungen von Freunden, Kolleginnen und Kollegen, Schülerinnen und Schülern veröffentlicht, berührende Zeugnisse von deren bedingungsloser Bewunderung und Dankbarkeit. Die österreichischen Zeitungen und das deutschsprachige Feuilleton brachten Würdigungen, ebenso Rundfunk und Fernsehen.

Dies alles zeigte: Wendelin Schmidt-Dengler war alles andere als eine lokale Größe. Er war der profilierteste Germanist der Nation, ein Intellektueller voll sprühendem Witz, Ironie und Humor, ein Lehrender und Literaturvermittler par excellence, und alles andere als ein Wissenschaftler im Elfenbeinturm: Seine Leidenschaft galt neben der Literatur dem Fußball – und hier im Besonderen dem SK Rapid.

Wendelin Schmidt-Dengler wurde 1942 in Zagreb/Kroatien geboren. Er besuchte in Wien die Schule, studierte Klassische Philologie und Germanistik an der Universität Wien, promovierte 1965 über die *Confessiones* des Augustinus und habilitierte sich 1974 mit der Schrift *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*. Ab 1966 war er Assistent am Wiener Institut für Germanistik; 1980 erfolgte die Ernennung zum außerordentlichen Universitätsprofessor, 1989 die Berufung zum ordentlichen Universitätsprofessor. 1996 übernahm er noch zusätzlich die Leitung des neu gegründeten Literaturarchivs an der Österreichischen Nationalbibliothek, dessen Aufbau er tatkräftig überwachte. Er war Vorstandsmitglied der Thomas-Bernhard-Stiftung und Gründungspräsident der ÖGG (Österreichische Gesellschaft für Germanistik). Seine herausragenden Leistungen wurden vielfach ausgezeichnet, und er bekleidete zahlreiche Gastprofessuren im In- und Ausland, darunter den renommierten Austrian Chair an der Stanford University (1991).

Sein vielseitiges Wissen und seine Forschungsinteressen reichten von spätlateinischen und humanistischen Studien über die deutschsprachige Literatur des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. In besonderer Weise widmete er sich der österreichischen Literatur – nicht nur in Hunderten von Aufsätzen, sondern auch als Herausgeber bzw. Mitherausgeber der Werke von Heimito von Doderer, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Albert Drach und Thomas Bernhard.

Zu den Autoren, die im Mittelpunkt seines Interesses standen, zählte auch Johann Nestroy. „Wenn ich deprimiert war oder wenn es mir schlecht ging, haben mir zwei Schriftsteller geholfen: Johann Nestroy und – Thomas Bernhard.“ Mit diesen Zeilen beginnt Schmidt-Denglers Nestroy-Buch (2001), ein Satz, den er auch in einem Vortrag in Schwechat bekräftigte.

Seit 1977 hatte er zehn Referate in Schwechat gehalten, das letzte, das vermutlich unveröffentlicht bleiben wird, am 29. Juni 2008, „Die Tiefe ist vorn. Aspekte der Raumgestaltung bei Nestroy“: selbständig, anregend, frisch wie immer. Es scheint im Nachhinein wie eine Fügung gewesen zu sein, dass zu seinen letzten Vorträgen sein „Auftritt“ in Schwechat gehört. Er hat dort seine Hoffnung geäußert, nach seiner Emeritierung 2010, befreit von den administrativen Lasten als Institutsvorstand, die ihm immer mehr zu Belastungen wurden, wieder öfter zu den ‚Nestroyanern‘ nach Schwechat kommen zu können. Ein ‚Nestroyaner‘ erster Güte war er ja selber: Als langjähriges Mitglied der ING gehörte er zu den frühen Autoren der *Nestroyana*. Fünf Beiträge erschienen in den Jahrgängen 1–8. Zwei Laudationes, die er anlässlich des 200. Geburtstags Nestroys und des Abschlusses der HKA hielt, sind beide in Jg. 22/1–2 der *Nestroyana* abgedruckt. Seine Nestroy-Monographie aus dem Jahre 2001, im gleichen Heft von Martin Stern mit Recht als „fesselnd geschrieben“ gelobt, gilt wohl neben Franz H. Mautners *Nestroy* (1974) als das beste interpretatorische Nestroy-Buch, das es gibt. Zu den besonderen Stärken des Buches gehört die Analyse der Bildlichkeit der Sprache Nestroys, gerade auch im Frühwerk. Und es beruht auf bezeichnenden Qualitäten von Wendelin Schmidt-Denglers Arbeitsweise: sorgfältige und umsichtige, immer auch auf Kontexte bezogene Lektüre (in diesem Fall: der ganzen HKA) sowie Klarheit der Denk- und Ausdrucksweise, ohne modischen Jargon.

Er hat aber nicht nur sorgfältig gelesen, sondern im Gespräch sorgfältig und respektvoll zugehört und das, was man ihm gesagt hat, immer ernst genommen, aber auch kritisch überlegt. Wir werden alle nicht nur seine Stimme, seine unnachahmliche Sprech- und Vortragsweise vermissen, mit der er das Auditorium maximum der Universität füllte, sondern auch seine Meisterschaft in der Kunst des anregenden Gesprächs. Nicht nur „die internationale Germanistik verliert einen ihrer Besten“, wie dies Bundeskanzler Alfred Gusenbauer ausgedrückt hat, sondern auch die Nestroy-Forschung. Wendelin Schmidt-Dengler fehlt uns – sehr.

Ulrike Tanzer
W. Edgar Yates

Wendelin Schmidt-Dengler * 20. Mai 1942 † 7. September 2008. Österreichischer Staatspreis für Literaturkritik (1994); Goldenes Ehrenzeichen der Gemeinde Wien (2002); Wissenschaftler des Jahres 2007. Langjähriges Mitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft.

In memoriam

Peter Branscombe

Die traurige Nachricht vom Tod Peter Branscombes nach langer schwerer Krankheit ist für seine Freunde und Kollegen zum Anlass vieler Erinnerungen geworden: an seine Liebenswürdigkeit, seine großzügige Hilfsbereitschaft und die ihm eigene Höflichkeit – die Manieren eines Gentleman alten Schlags –, aber auch seine Bildung. Am 128. Geburtstag Johann Nepomuk Nestroy in Sittingbourne in Südostengland geboren, hat er eine sehr traditionelle Erziehung genossen: Auf die Zeit an einer alten und traditionsreichen Privatschule in London (Dulwich College) folgte nach zwei Jahren bei der Armee (1948–50) das Studium der Germanistik und Romanistik in Oxford (am Worcester College). Er hatte das große Glück, den Großteil seines Wehrdiensts im Intelligenzkorps in Österreich zu verbringen, zunächst in Kärnten, dann in Wien, wo er Abend für Abend auf einem Stehplatz im 3. Rang des Theaters an der Wien unzählige Musteraufführungen des legendären Staatsopernensembles der Nachkriegszeit unter der Leitung von Dirigenten wie Josef Krips und Karl Böhm erlebte – Glanzleistungen, die er immer im Gedächtnis behielt.

Mit der Musikgeschichte und der Theaterkultur Wiens sollte er sich sein Leben lang beschäftigen. Nach seinen ersten Studienjahren in Oxford widmete er sich – ermutigt von keinem Geringeren als Otto Rommel – der Erforschung der Beziehung zwischen Drama und Musik im Repertoire des Wiener Volkstheaters vom späten 18. Jahrhundert bis zur Nestroy-Zeit. Die Ergebnisse seiner Forschungen wurden erst 1976 – nach einer viel längeren Entstehungsgeschichte als heute erlaubt ist (Peter lehrte schon seit 1959 in St Andrews) – in Form einer Dissertation an der Universität London eingereicht. 1978 gehörte er zu den „Fixstärnern“ bei der neuen – damals noch als zwölfbändig konzipierten – Nestroy-Ausgabe; 1979 avancierte er zum Professor für österreichische Studien an der traditionsreichen Universität St Andrews, der ältesten Universität Schottlands.

In St Andrews und Umgebung wohnte er bis zum Ende seines Lebens, von 1967 an in der Geborgenheit seines sehr glücklichen Ehe- und Familienlebens und umgeben von einer beeindruckenden Sammlung von Büchern, Noten, Manuskripten, Schallplatten, CDs, Grafiken und Theater- und Konzertprogrammen, die die Vielseitigkeit seiner kulturellen und interdisziplinären wissenschaftlichen Interessen widerspiegeln. Zu den Ausstellungen, die er in der UB St Andrews machte, gehörte, wie er selbst berichtete, „wohl die nördlichste Nestroy-Ausstellung des Jahres 2001“. Seine Sammlung diente auch seinen Kenntnissen auf dem Gebiet der Ornithologie, seinem Interesse für Schmetter-

linge, die Eisenbahngeschichte oder Kricket: Er war in seiner Jugend ein ausgezeichneter Kricketspieler gewesen, und seine Liebe für diese schönste aller Sportarten ist nie erloschen.

Unter seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen – über Haydn, Mozart und Schubert, über Heine, Wiener Theater und österreichische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts – ist besonders seine vielgelobte Monographie über *Die Zauberflöte* (1991) in der renommierten Reihe „Cambridge Opera Handbooks“ hervorzuheben. Über seine Buchveröffentlichungen und längeren Aufsätze hinaus hat er zu Standardwerken wie dem *New Grove Dictionary of Music and Musicians* und dem *New Grove Dictionary of Opera* mit über 100 Artikeln beigetragen, u. a. über die führenden Komponisten der Wiener Vorstadttheater der Raimund- und Nestroy-Zeit von Wenzel Müller und Conradin Kreutzer zu Adolf Müller und Carl Binder. In vielen Zeitschriften erschienen außerdem seine Besprechungen von literaturwissenschaftlichen Publikationen (darunter viele anonyme Kurzberichte im *Forum for Modern Language Studies*) sowie stilistisch bestechende Besprechungen von Schallplatten und CDs, in den letzten Jahren vor allem in der *International Record Review*.

Am 1. Jänner 1986 rutschte er in der Bognergasse – die für ihn bis dahin nur mit dem Antiquariat Gilhofer verbunden gewesen war – auf dem Glatteis aus und hat dann drei Monate lang mit einer gebrochenen Hüfte im Lorenz Böhler Krankenhaus gelegen; mehr als ein Zeuge erzählt, wie er über dreißig verschiedene Vogelstimmen vor seinem Fenster erkannte. Noch stark hinkend, aber unverzagt ist er im folgenden Jahr zum ersten Mal in der Rothmühle aufgetreten, wo er dann zum immer gern gesehenen Stammteilnehmer an den Internationalen Nestroy-Gesprächen wurde, eine unverkennbare große und schlanke Figur, die mit ‚Jungle Gel‘ und makellosem Panamahut gegen Gelsen und Sonne bewaffnet war. Er hat insgesamt acht Referate in Schwechat gehalten; eine überarbeitete Fassung des letzten dieser Vorträge, über „Feste und Feiern“ bei Nestroy (2001), hat er schließlich 2007 der Festschrift für Jürgen Hein beige-steuert.

Die vier Bände der HKA, die er herausgegeben hat, *Stücke 35–38*, sind relativ spät (1996–2001) erschienen; seine akribische Arbeitsweise hat ihn immer gehindert, die Ergebnisse seiner Forschungen übereilt in Druck zu geben. Er spielte aber eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Ausgabe: Er nahm 1992–2000 an allen ‚Herausgebergesprächen‘ im Rahmen der Wiener Vorlesungen teil; und fast alle Bandbearbeiter verdanken ihm Rat und Hinweise: Noch in den Nachtragsbänden wurde ihm rückblickend für seine „fachliche Hilfe in bezug auf die Musikstücke, insbesondere bei den Quodlibets“ extra gedankt (*Nachträge I*, 133) und an einen seiner letzten Beiträge zu den *Nestroyana*, den Aufsatz ‚Erstveröffentlichungen von Adolf Müllers Gesängen zu Nestroy-Stücken‘ (2003), erinnert.

Seine letzte schwere Krankheit hat es ihm unmöglich gemacht, die Fassung von *Orpheus in der Unterwelt*, in der Nestroy 1860 in seiner letzten Saison als Direktor des Carltheaters als Jupiter aufgetreten war, wie geplant im Rahmen

der HKA zu edieren. Er hatte schon 1997 in Schwechat über die Überlieferung referiert und hat viel Material (u. a. einen gesetzten Entwurf zum ‚Haupttext‘) hinterlassen. Es bleibt zu hoffen, dass ein jüngerer Forscher oder eine jüngere Forscherin seine Arbeit an diesem Text aufgreifen und fortsetzen wird – was seinen eigenen Hoffnungen und Wünschen entsprechen würde.

W. Edgar Yates

Peter Branscombe * 7. Dezember 1929 † 31. Dezember 2008. Langjähriges Mitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft.

In memoriam

Otto G. Schindler

Ab 1959 studierte Otto G. Schindler an der Universität Wien zuerst natur-, dann geistes- und kulturwissenschaftliche Fächer, um schließlich 1971 als Theaterwissenschaftler zu promovieren.

Kaum einer seiner Freunde wusste, wofür das G. stand, wahrscheinlich wollte er auch nicht, dass man es wusste, aber es war ein unverzichtbarer Teil seines Namens, seine Trademark sozusagen.

Sein Witz war eine intellektuelle, an exakten Formulierungen geschulte Auseinandersetzung und keineswegs eine zynische Grundeinstellung, wie das Leute, die ihn nicht gut kannten, vielleicht vermuten könnten. Es ging dabei oft um die pointiert ausgetragene wissenschaftliche Auseinandersetzung. Er war ein Mensch mit einem großen Herzen, ein guter Freund und Kollege, der auf seinem Gebiet Wesentliches geleistet hat. Vielleicht lag es an seiner Bescheidenheit, denn auch als jemand, der ihn gut zu kennen glaubte, bin ich überrascht von der Fülle seiner Arbeiten, die auch bei nur oberflächlichem bibliographischen Suchen offenbar wird.

Die große Anzahl verwundert, da es ihm doch nie um Quantität ging, ganz im Gegenteil: Vermutlich durch naturwissenschaftliches Denken geprägt, konnte nichts sein Imprimatur erhalten, wenn es nicht vorher wiederholt geprüft und gesichert war. Und dennoch blieb es nie nur bei den Fakten, sie wurden immer gekonnt und kritisch in größere Zusammenhänge gestellt.

Noch vor dem Doktorat, 1967, begann seine Tätigkeit am (wie es damals hieß) Institut für Theaterwissenschaft als „Wissenschaftliche Hilfskraft“ und nach der Promotion als Universitätsassistent.

In diese Zeit fallen gemeinsame Tätigkeiten, an die ich mich gerne – und gerade jetzt wehmütig – erinnere: unter anderem Arbeiten im Zusammenhang mit Max Reinhardt, die gemeinsame Redaktion der *Grillparzer-Forum Forchtenstein* Jahrbücher (erschieden 1970–1976) und schließlich die von Heinrich Schwarz begonnene Ikonographie *Nestroy im Bild* 1977.

Von 1981 bis zu seiner Pensionierung 2002 leitete Otto G. die Fachbibliothek für Theaterwissenschaft. Das hinderte ihn aber keineswegs an seiner Lehre. Er bildete weiterhin Generationen von Studierenden in fachspezifischer Quellenarbeit und Bibliographie aus. Bereits seine bis 1978 in sechs Ausgaben erschienene *Theaterliteratur* stellt – zusammen mit Fritz Fuhrichs Anhang zur österreichischen Theaterbibliographie – bis heute eine nützliche Fachbibliographie dar.

Seine zukunftsweisende Tätigkeit als Leiter der Fachbibliothek kann nicht

hoch genug eingeschätzt werden. Er hat sie nicht nur in ihrer Struktur modernisiert, Otto G. hat auch seine eigenen Forschungen auf bibliothekswissenschaftliche Fragestellungen hin ausgeweitet.

Weiters sind seine jahrelange Mitarbeit an der *MLA International Bibliography*, der internationalen Bibliographie der *Revue d'histoire du théâtre*, seine Tätigkeit als Leiter der „International Theatre Bibliography Commission“ der SIBMAS sowie die Projektleitung mehrerer vom österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung in Auftrag gegebener Studien zu erwähnen.

Sein Projekt, für die unter seiner Beteiligung initiierte *International Bibliography of Theatre (IBT)* in Wien ein europäisches Koordinationszentrum zu schaffen, ist leider am österreichischen Bibliothekswesen gescheitert.

Das von ihm begründete Inszenierungsverzeichnis *Theater in Österreich* wurde mit Brigitte Marschall als Internet-Datenbank THEADOK veröffentlicht.

Im Laufe seiner wissenschaftlichen Karriere lehrte er ein Semester an der State University of New York, war sukzessive Mitarbeiter der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, der Kommission für Theatergeschichte, des Instituts für Publikumsforschung und seit 1996 der Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Von 2002 an war er Mitarbeiter der Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo.

Nach seinem Ruhestand 2002, der tatsächlich keiner war, lag neben der weiteren Lehrtätigkeit am Institut der Schwerpunkt wieder auf dem Gebiet der Theater- und Kulturgeschichte Zentraleuropas, hauptsächlich für die Zeit vom 16. bis 18. Jahrhundert, zum Beispiel durch seine Arbeiten zu den frühen Zeugnissen der Comici dell'arte am Habsburgerhof.

Im Rahmen der Nestroy-Gemeinde sprach Otto G. 2003 in Schwechat und publizierte den für ihn so typischen Beitrag 2004 in den *Nestroyana*, die er auch mit einer Buchbesprechung beehrte.

Seine Forschertätigkeit, die hier bei Weitem nicht gebührend gewürdigt werden kann, und sein wissenschaftlicher Enthusiasmus sind in den letzten Jahren wieder stark gestiegen. Viel sollte noch kommen. Am 30. Dezember 2008 starb er plötzlich und unerwartet.

Johann Hüttner

Bericht

Johann-Nestroy-Ehrenmedaille für Kammerschauspieler Prof. Heinrich Schweiger

Im festlichen Rahmen des Eroica-Saals im Österreichischen Theatermuseum wurde Kammerschauspieler Prof. Heinrich Schweiger am 3. Dezember 2008 auf Beschluss des Vorstandes der Internationalen Nestroy-Gesellschaft die Johann-Nestroy-Ehrenmedaille verliehen. Damit wurde nach Elfriede Ott, Hubert Christian Ehalt, Fritz Muliar, Herbert Lederer und Otto Tausig eine weitere verdiente Persönlichkeit für ihr Lebenswerk „im Geiste Nestroys“ ausgezeichnet.

Die Laudatio hielt der Präsident der ING Prof. Dr. Heinrich Kraus selbst – und dies aus gutem Grund, verbindet ihn doch mit dem Geehrten eine mittlerweile 60jährige Theaterfreundschaft! Heinrich Schweiger, 1931 in Wien geboren, debütierte bereits mit 18 Jahren am Wiener Burgtheater, dem er – von einigen Unterbrechungen abgesehen – seit Jahrzehnten bis zum heutigen Tag eng verbunden ist. Er spielte dort viele wichtige Charakterrollen: den Mephisto in Goethes *Faust*, den Dorfrichter Adam in Kleists *Der zerbrochne Krug* oder Mackie Messer in Brechts *Dreigroschenoper*. Im Akademietheater brillierte er 1962 in der Nestroy-Rolle in der legendären ‚schwarz-weißen‘ Inszenierung von *Der Talisman* durch Rudolf Steinboeck, 1980 führte er dort in *Das Mädl aus der Vorstadt* Regie.

Dazu kamen Engagements in München, Düsseldorf und Hamburg. Heinrich Schweiger trat in Musicals auf und erlangte große Bekanntheit durch Film und Fernsehen. Aber auch das Metier hinter der Kamera ist ihm nicht fremd: Heinrich Schweiger ist ein begnadeter Fotograf, der mittlerweile über eine eindrucksvolle Sammlung von Foto- und Filmdokumenten verfügt. Präsident Kraus würdigte in persönlichen Worten diese herausragenden Leistungen, die in zahlreichen Ehrungen bereits ihre Anerkennung fanden: 1976 erfolgte die Ernennung zum Kammerschauspieler, 1986 die Auszeichnung mit dem Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse und 2000 die Verleihung der Ehrenmitgliedschaft des Wiener Burgtheaters. Die Johann-Nestroy-Ehrenmedaille ist „keine spektakuläre Auszeichnung“, so Prof. Kraus abschließend, „aber eine elitäre.“

Heinrich Schweiger bedankte sich mit herzlichen Worten für die Auszeichnung und schilderte seine enge Beziehung zu Nestroys Werk und zu wichtigen Regisseuren wie Gustav Manker. Er erinnerte sich an seine Anfänge in der Theatergruppe der Pfarrjugend in Hietzing, in der er als Willibald in den *Schlimmen Buben* auftrat. Fortan war er vom Theater fasziniert und ist von dieser „Droge“ auch nicht mehr losgekommen. Die Schlussworte gehörten aber Johann Nestroy. Heinrich Schweiger rezitierte einige Aphorismen und brachte dem zahlreich erschienenen Publikum das *Kometenlied* zu Gehör.

Ulrike Tanzer

35. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2009

„... nur alles ohne Leidenschaft ...“

Gelebte Konventionen, gespielte Gefühle

Samstag, 27. Juni: Anreise nach A-2320 Schwechat, Justiz-Bildungszentrum (Schloß Altkettenhof), Schloßstr. 7
(Tagungsbüro: 14.30 bis 18.30 geöffnet)

18.30 Begrüßung

20.30 Schwechat, Schloß Rothmühle, Rothmühlstr.
Premiere 37. Nestroy-Spiele: *Heimliches Geld, heimliche Liebe*
(Regie: Peter Gruber)

Sonntag, 28. Juni

9.00 Einführung: Jürgen Hein (Münster/W., D)

9.15 Walter Pape (Köln, D): „Ein armer Mensch darf nix empfinden als den Hunger“: Komödien- und Possengefühle bis auf Nestroy

10.00 Herbert Herzmann (Dublin, IRL): Gefühlsverwirrungen in Nestroys Stücken

Diskussion und Pause

11.00 ***Heimliches Geld, heimliche Liebe* : Diskussion über Stück und Aufführung**

14.30 Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck, A): Liebe im Understatement

15.00 Barbara Tumfart (Wien, A): Eugène Scribes Theater im Taumel der Gefühle – Affekte und Emotionen in deutschsprachigen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts

Diskussion und Pause

16.00 Marion Linhardt (Bayreuth, D): „Franz Moor ... Nicht als jener karikierte Mephisto im roten Mantel, roter Perücke, eine rote Hahnenfeder auf dem Barett ...“ – Kostümkonventionen des frühen 19. Jahrhunderts und das Wiener Vorstadttheater

16.30 Julia Bertschik (Berlin, D): Auf den ersten Blick. Kleidung als Fetisch bei Nestroy und Horváth

17.30 Beatrix Müller-Kampel (Graz, A): Kasperl und die Frauen. Am Beispiel des Figurentheaters im 19. und frühen 20. Jahrhundert

19.00 Ulrike Längle (Bregenz, A): Gert Jonke (1946–2009) in memoriam – Porträt und Lesung aus seinen Texten

Montag, 29. Juni

8.30 Christian Neuhuber (Graz, A): Joseph Krones, ein Nestroy in nuce?

9.00 W. Edgar Yates (Exeter, GB): Das (Bühnen-)Leben der anderen: Zu Nestroys Schauspielerkolleginnen und -kollegen

9.30 Martin Stern (Basel, CH): Die „Wienerpossen“ in Berlin – Anlaß für Gottfried Kellers Hoffnung auf Erneuerung der Volkskomödie

Diskussion und Pause

10.30 Matthias Mansky (Wien, A): Schiller im Fleischwolf oder Fiesko in Wien. Ein Beitrag zur frühen Schiller-Rezeption in Österreich

11.00 Till Gerrit Waidelich (Wien, A): Der junge Bauernfeld (bis 1825)

11.30 Olaf Briese (Berlin, D): Sebastian Brunners Romansatire *Die Fürstenschule von Möpselglück* (1847/48)

FORUM: FUNDE – FRAGEN – BERICHTE

15.00 Fred Walla (Newcastle, AUS): Johann Nestroy als Vertreiber seiner selbst

15.20 Oskar Pausch (Wien, A): Theater an der Wien, Carl Carl und das Carl-Theater. Neue Quellen

15.40 Arnold Klaffenböck (Strobl, A): Ein Nestroy für Linzer Verhältnisse? Die Nestroy-Aufführungen der „Volksbühne“ unter Ignaz Brantner

Diskussion und Pause

16.30 Rainer Theobald (Berlin, D): Theater in Folio und Oktav. Bühnengeschichte als Sammelgebiet

17.30 Thomas Steiert (Bayreuth, D): Vom „Zauber der Musik“ im Wiener Volkstheater

Dienstag, 30. Juni

8.15 Exkursion nach Brünn (Leitung: Walter Obermaier, Wien, A)

Mittwoch, 1. Juli Abreise