

NESTROYANA

29. Jahrgang 2009 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

Herausgeber:
Verein „Internationale Nestroy-Gesellschaft“
Postanschrift: Gentzgasse 10/3/2, A-1180 Wien,
E-Mail: nestroy.gesellschaft@vienna.at

Mitglieder des Vorstandes:
Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates
(Vizepräsidenten); Karl Zimmer (Geschäftsführer); Alfred Schleppnik, Brigitte Wagner
(Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); 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 3/4

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

Rechte der Beiträge bei den Autoren

ISSN 1027-3921

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

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Austria

INHALT

Karlheinz Rossbacher: Ludwig Anzengruber (1839–1889)	133
Beatrix Müller-Kampel: Kasperl. Zwei Vorschläge zu einer Soziologie der Lustigen Figur im 19. Jahrhundert	144
Friedrich Walla: Johann Nestroy als Vertreiber seiner selbst, oder: Was haben die Engländer wirklich gekauft?	151
W. Edgar Yates: Carl Carl und zwei Schauspieler. Mit einem Nachtrag zum Band <i>Nachträge II</i>	162
Judith Beniston: „Unsinn! Höherer Blödsinn! Parodie!“ Eine komische Replik auf Friedrich Halms <i>Der Fechter von Ravenna</i>	165
Marion Linhardt, Arnold Klaffenböck: Stadt – Vorstadt – Land. Wiener und Londoner Perspektiven	185
Jürgen Hein: <i>Revolution in Krähwinkel</i> in Berlin (1908)	214
Buchbesprechungen	
Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein (Hg.): <i>Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien</i> (Ian F. Roe)	219
Jozef Tancer: <i>Im Schatten Wiens. Zur deutschsprachigen Presse und Literatur im Pressburg des 18. Jahrhunderts</i> (Walter Obermaier)	221
Marcel Atze und Hermann Böhm (Hg.): »Wann ordnest Du deine Bücher?« <i>Die Bibliothek H. C. Artmann</i> (Eduard Beutner)	226
In memoriam Fritz Muliär (Heinrich Kraus und Herbert Föttinger)	231
In memoriam Heinrich Schweiger (Heinrich Kraus und Robert Meyer) . .	234
In memoriam Eduard Loibner (Birgit Pargner)	237
Berichte	
Internationale Nestroy-Gespräche 2009 in Schwechat bei Wien (Jürgen Hein)	239
Londoner Symposium zum Andenken an Peter Branscombe (W. Edgar Yates)	245
Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe	246
Ankündigung 36. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2010 . . .	247
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Mai–Oktober 2009	247
Anschriften der Autoren und Autorinnen des 29. Jahrgangs	248



Victor Arnold (in Uniform, im Schlafrock und als Napoleon) in *Revolution in Krähwinkel* 1908 (vgl. S. 217).

Karlheinz Rossbacher

Ludwig Anzengruber (1839–1889)

Ludwig Anzengruber wurde am 29. November 1839 geboren und starb am 10. Dezember 1889. Richtig runde Gedenktage werden sich erst in 30 Jahren ergeben. Deshalb sei jetzt, unrund, seines 170. Geburtstages und seines 120. Todestages gedacht. Er hat, als ein Liberaler unter den österreichischen Dramatikern und Erzählern seiner Zeit, eine starke Spannung in sich ausgetragen: zwischen dem Optimismus eines Volksaufklärers und dem Pessimismus eines vom Niedergang des Liberalismus und der Kommerzialisierung der Kultur Enttäuschten. Er ist denn auch nur fünfzig Jahre alt geworden.

Seit dem 19. Jahrhundert ist in Österreich die Schicht von Repräsentanten und Sympathisanten des politischen und kulturellen Liberalismus schmal. Trotzdem waren die Liberalen in der Freiheitlichen Partei (FPÖ) daran beteiligt, dass es den Sozialdemokraten unter der Führung Bruno Kreiskys gelang, in den Nationalratswahlen von 1971, 1975 und 1979 die absolute Mehrheit zu erzielen. Sie waren es, die der Einladung Kreiskys, „ein Stück des Weges“ mit der Sozialdemokratie zu gehen, gefolgt waren. 1983 ging diese Mehrheit verloren, 1986 wurden die Liberalen in der FPÖ von den Nationalen unter Jörg Haider majorisiert, 1993 spalteten sie sich als „Liberales Forum“ (LIF) ab und errangen 1994 elf Mandate. Seit den Wahlen von 1999 sind sie nicht mehr im Parlament vertreten, ein Wiederantreten bei den Wahlen 2008 schlug fehl.

An Ludwig Anzengruber kann man zeigen, wie schon im 19. Jahrhundert der Liberalismus als politische Kraft nur kurz, und in einem staatstragenden Sinne noch kürzer, agierte. Anzengruber als Bauerndichter und Vorläufer der Heimatkunst um 1900 zu bezeichnen geht nicht an. Er war eine führende Figur einer liberalen *littérature engagée* in Österreich. Zur österreichischen Moderne zählte er nicht, aber sein literarischer Weg und sein Lebensweg deuten bereits einige jener Veränderungen im Geistesleben Österreichs an, die dann in der Kultur des Fin de Siècle manifest wurden.

Ludwig Anzengruber kam „von unten“. Sein Vater Johann war kleiner Beamter, versuchte es, erfolglos, mit der Schriftstellerei. Nach seinem frühen Tod lebten Ehefrau und Sohn in sehr eingeschränkten Lebensverhältnissen. Eine Lehre im Buchhandel brach Ludwig Anzengruber ab, wurde Schauspieler in Sommertheatern und auf Wanderbühnen, schrieb nebenher wie sein Vater Stücke, ohne damit Erfolg zu haben. Die 1860er Jahre nannte er später seine „prähistorische Zeit“, in der er Briefe mit dem grimmigen Unterton des Verkannten unterschrieb: „Schauspieler, talentierter Kopf, intelligenter Kerl und in Wahrheit Nichts“ oder „derzeit Geistesgestörter“. Günstige Umstände in der

öffentlichen Stimmung – die Liberalen hatten eine konstitutionelle Verfassung erkämpft, neue Schulgesetze erlassen, den Einfluss der katholischen Kirche zurückgedämmt, und die Theaterzensur hatte eine nachsichtige Phase – führten Ende 1870 zu den erfolgreichen Aufführungen des Dramas *Der Pfarrer von Kirchfeld*. Anzengrubers Aufstieg als Initiator eines neuen Volksstücks begann. Aber wenige Jahre später wurden die Theatertantiemen spärlicher – zur Gänze konnte er seinen Lebensunterhalt mit ihnen kaum je bestreiten –, die Operetten, z. B. in ‚seinem‘ Theater an der Wien, erhielten immer mehr Aufführungstermine, ab 1878 lief für Anzengruber auf der Bühne nichts mehr. 1883 resümierte er in einer Rückschau, dass er erst spät wirklich begriffen habe, „die Schaustellung von Stücken“ sei ein „Geschäft wie jedes andere.“ Was sein Zeitgenosse Ferdinand von Saar als ‚Tasso‘ einiger Mäzeninnen vermeiden konnte, was seine Zeitgenossin Marie von Ebner-Eschenbach mit einer familiären Grundsicherung nicht nötig hatte, traf Anzengruber voll: Lohnschreiber im harten Presse- und Literaturbetrieb seiner Zeit zu sein. Er schrieb für die *Humoristischen Blätter* satirische „Hanslieder“ mit antikerikaler Note, hatte im politischen Witzblatt *Figaro* einige Kolumnen unter stehendem Decknamen, leitete von 1884 dieses Periodikum bis zu seinem Tode 1889, von 1882 bis 1885 auch die 1876 gegründete, halb offiziöse Zeitschrift *Die Heimat*, ein glückloses Unternehmen. (Als er die Leitung übernahm, verlor die Zeitschrift 800 Abonnenten aus der konservativ-katholischen Leserschaft.) Vom Deutschen Volkstheater (heute „Volkstheater“), auf dessen Deckengemälde er als bekanntester Dramatiker seiner Zeit abgebildet ist, erhielt er im Jahre 1889, an dessen Ende er starb, eine kleine monatliche Zuwendung.

Anzengruber war ein Vertreter zeitgenössischer Gegenwartsliteratur. Adolf Wilbrandt, erfolgreicher, heute vergessener Tragödiendichter, dann Direktor des Burgtheaters, versuchte, den Dialektstücken Anzengrubers diese Bühne zu öffnen, vergeblich. Ihm, der eine „Theaterpratzn“ (Hermann Bahr) auch fürs komische Genre hatte, war es nichtsdestoweniger Ernst mit der Frage, ob denn im Volksstück immer gelacht werden müsse. H. Aust hat z. B. mit Recht von ernststen Funktionalisierungen des Komischen im Stück *Das vierte Gebot* gesprochen. Anzengruber gehörte zu den Dramatikern, die sich als Volksaufklärer verstanden. Für sie, die besonders nach dem Banken- und Börsenkrach von 1873 mit Mühe die Volkstheater füllten, war der Gedanke der neueren Musiktheaterforschung (M. Linhardt), dass auch die Operette dem Volkstheater zuzuzählen sei, ganz fremd. Auch der Flugschriftenreihe *Gegen den Strom* (1885 ff.) war sie ein Dorn im Auge: „Zote der Operette“, „Bastard der Kunst, den ein Börsenjobber mit einer Pariser Cocotte gezeugt haben dürfte.“ Ab 1875 musste sich Anzengruber mit seinen sinkenden Zuschauerzahlen als ihr Opfer fühlen. Der Verlags-Buchhändler Leopold Rosner, Friedrich Schlögl, Verfasser kulturhistorischer Feuilletons, Anzengrubers Freund Peter Rosegger pflichteten ihm bei. Es stellte sich heraus, dass sein Durchbruch-Stück *Der Pfarrer von Kirchfeld* im Theater an der Wien ein Füller bis zum nächsten Ausstattungstück war. Als

Die Fledermaus kam, sagte ihm die Quote (heute in Wien auch „der Quotl“ genannt) adieu. Es half nicht, dass er ein dramatisch intensiviertes Theater vertrat, unter dem man sich ein identifikationsorientiertes, ganz un-brechtisches Verfahren vorzustellen hat. An die Schauspielerin Josephine Gallmeyer schrieb er: „Der Kerl auf der Galerie und in der Loge sollte nicht aus dem Bann der Bühne herauskönnen.“ Es half letztlich auch nicht, dass die Sprache seiner Stücke nicht der Wiener, sondern eine Art Neutral-Dialekt ist, der je nach Aufführungsort eingefärbt werden kann.

Die Auseinandersetzung zwischen Staat und katholischer Kirche, Kirchenkampf als Kulturkampf, hatte europäische Dimensionen; es gab ihn auch in anderen Ländern. In Österreich traten gegen die gesellschaftliche Macht der Kirche nach dem Konkordat von 1855 an: Journalisten, josefinisch gesinnte Bürokraten (vom Typ des sogenannten ‚roten Hofrats‘), liberale Großbürger, jüdischer Finanzadel und, wenn auch nicht in großer Zahl, Schriftsteller. Es ging gegen den Köpfe beherrschenden Anspruch der Kirche in der Aufsicht über die Schule, die Ehegerichtsbarkeit und ihre Gegnerschaft zum Liberalismus. In diesen Auseinandersetzungen hatten die Liberalen ein Diskursproblem. Der Essayist und Feuilletonist Ferdinand Kürnberger, aus dem Exil zurückgekehrter Revolutionär von 1848, erfasste das scharf. Auch als die Maigesetze von 1868 über Glaubens- und Gewissensfreiheit, über die Mischehe, 1869 die Verstaatlichung des Unterrichtswesens und die Kündigung des Konkordats im Jahre 1870 bereits durchgesetzt waren, ging der publizistische Kampf weiter. In dem Essay *Mündlich und schriftlich* analysierte Kürnberger die Schwäche schriftlicher Kommunikation gegenüber der Macht des Mündlichen, wie sie die Pfarrer von der Kanzel herab oder auf dem Kirchenvorplatz ausüben konnten. Im Band 8 der Gesamtausgabe, den der Herausgeber Otto Rommel mit *Gott und Welt* betitelte, finden sich Notate, Lesefrüchte, Aphorismen Anzengrubers, die den Einfluss des Philosophen Ludwig Feuerbach bezeugen. Feuerbach, Kritiker des Christentums, Leugner des Jenseits und Gottes, vertrat den Standpunkt, dass sich die Existenz der Religion einer Entzweiung des Menschen mit sich selbst verdankt. Die Menschen müssten jene Attribute, die sie einer Gottesfigur zugeschrieben und sie dadurch erst geschaffen haben, zurück in die Immanenz holen, sie wieder für sich gewinnen. Bis zu dieser radikalen Position stieß Anzengruber, in publizierter Form, nicht vor. Aber möglicherweise hätte er die zu Anfang 2009 in Großbritannien mit Bus-Aufschriften gestartete Atheisten-Kampagne („There’s probably no God“) unterstützt. In seinen publizierten Werken trat er für alles ein, was den Menschen Lebensangst, Jenseitsfurcht und das Freude und Energie raubende Starren auf ein angedrohtes Jüngstes Gericht nehmen konnte. Anzengruber tat dies z. B. auch in einem mit Peter Rosegger geplanten Kalendergeschichten-Projekt, *Die Märchen des Steinklopferhanns* (1872–1875), Geschichten zur Angstüberwindung und Ich-Stärkung. Dazu gehört *Die G’schicht vom Jüngsten Tag* und auch *Die G’schicht vom Hans und der Gretl*. Die letztere leitet dazu an, sich im Leben zu verhalten wie die Figur

in dem Grimm'schen Märchen *Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen*, einem Märchentyp, der, wie Walter Benjamin in der Abhandlung *Der Erzähler* schreibt, lehrt, dass die Furcht einflößenden Dinge nicht so undurchschaubar und unüberwindbar sind, wie sie oft scheinen. Ein weiteres Märchen heißt *Die G'schicht von der Maschin*. Darin hält der Steinklopferhanns wütende Landarbeiter, Maschinenstürmer, davon ab, eine Dampfmaschine, von der sie glauben, dass sie sie um ihr Brot bringen wird, zu zerstören. Er tut dies, indem er ihnen von zwei Visionen erzählt. In der einen vermittelt er den Arbeitern eine geknechtete, von schwerer Arbeit gebeugte Menschheit, in der anderen Bilder von Menschen, die an Maschinen stehen und sie kundig bedienen, aufrechten Standes und aufrechten Ganges.

Im Herbst 1867 hoffte Marie von Ebner-Eschenbach in ihrem Tagebuch auf Kündigung des Konkordats von 1855, „sonst gehen wir mit Extrapost zu Grund.“ Schon 1846 und 1847 kursierten Hermann Gilms *Jesuitenlieder* handschriftlich in Tirol, Konrad Deubler, Sohn eines Salzbergwerkers in Goisern, Autodidakt, korrespondierte mit Ludwig Feuerbach, auch Franz Michael Felder in Vorarlberg verstand sich als Liberaler im Konflikt mit der Kirche. Die Galionsfigur des kirchenkritischen Liberalismus war Anzengruber. Friedrich Nietzsches Aphorismus „Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen“, der der Säkularisierung im 19. Jahrhundert Rechnung trägt, konnte Anzengruber nicht kennen; aber er war überzeugt von der hehren Aufgabe auch des volkstümlichen Theaters und zog die Konsequenz daraus. „Kampf ist mein Element, die Feder mein Schwert“ – das wollte er auf der Volksbühne umsetzen. Die Kirche schlug zurück, mehrfach und nicht zimperlich. 1879 schrieb Anzengruber an den finnischen Feuerbach-Anhänger Wilhelm Bolin, eine Zeitung habe ihn als „sitten- und religionslosen Höllenbrand“ bezeichnet. Als von der Kanzel des Stephansdoms in den sogenannten Fastenpredigten gegen die Liberalen gewettert wurde, ging es namentlich auch gegen Anzengruber, und zwar lange bevor das kirchenkritische Drama *Das vierte Gebot* im Herbst 1890 – Anzengruber war schon tot – nach Wien zurückkehrte. Anzengruber trat, wie noch heute die (im Parlament nicht mehr vertretenen) Liberalen mit ihrer Forderung, das Kreuz aus den Schulzimmern zu entfernen, für eine strikte Trennung von Staat und Kirche ein. In seinen *Humoristischen Blättern* klingt das so: „Die Schul ghört zum Lerna, / Am Land wie in Wean, / Dö Kirchn zum Betn / Und Meß lesn hörn.“

Die Folgerung, die Anzengruber aus der auch von ihm erkannten, auf Schriftlichkeit beruhenden Diskursschwäche der Liberalen zog, führte ihn zum Entschluss, die Gedanken der Aufklärung „in kleiner Münze“, von der Theaterbühne aus gleichsam mündlich, ins Publikum zu bringen. Das bedeutete fast immer Konflikt mit der Theaterzensur. Nur einmal, als er das Stück *Der Pfarrer von Kirchfeld* bei der Statthalterei und, wie vorgeschrieben, auch bei der Polizeidirektion einreichte, zeigte sich die Zensur nachsichtig-schläfrig. Und so ging ein Stück durch, dem das Publikum entnehmen konnte: Spitzen gegen die

Allianz von Großgrundbesitz und Klerus, gegen den Zölibat (wenn auch nicht in einem finalisierenden Handlungsschritt), gegen die Weigerung des Klerus, Selbstmörder christlich zu begraben, gegen die Seelen beschwerenden Verweisungen auf das wahre Leben erst im Jenseits, gegen das fröhlichkeitsfeindliche Agieren der Hierarchie. Das Stück plädiert für ein kirchliches Leben, das vom Volk mitgetragen und nicht nur von der Hierarchie bestimmt wird, nicht unähnlich der Bewegung „Wir sind Kirche!“ in unserer Gegenwart.

Auch mit der Komödie *Die Kreuzelschreiber* (1872) gelang Anzengruber ein Erfolg. Das Stück wird neben dem *Vierten Gebot* und dem *G'wissenswurm* gelegentlich aufgeführt. (Im bayerischen Fernsehen zum Beispiel sieht man Stücke von Anzengruber, wenn auch nicht oft, so doch öfter als im österreichischen). Der damalige Konflikt zwischen römischem und Alt-Katholizismus, den Anzengruber mit Hilfe von Ehestreik-Handlungselementen nach Aristophanes' *Lysistrate* dem Lachen aussetzt, hat keine Brisanz mehr. Aber dieses Stück enthält die bis heute populärste Figur Anzengrubers, den Steinklopferhanns. Er ist der Außenseiter des Dorfs, ohne Eltern aufgewachsen, wie Ebner-Eschenbachs Pawel ein „Gemeindekind“. Anstelle eines reichen Bauernsohns wird er zum Militär eingezogen, unfallgeschädigt kommt er zurück, und die Dorfhonorationen setzen ihn zum Steineklopfen in einen Steinbruch. Dort, so erzählt er, sei er krank geworden, ohne „Ansprach“. In dieser Lage hilft nicht ein Mensch, sondern eine Art Vision. Er schleppt sich aus der Hütte hinaus, fällt in einen totenähnlichen Schlaf und hat dann, wie er es nennt, eine „extraige Offenbarung“: Die Sonne ist bereits im Untergehen, ein paar Sterne sind schon „dag'hängt“, Käfer regen sich munter, über ihm Vögel im Gezweig und eine linde Luft. „Ich betracht dös und ruck – und kann ohne Beschwer auf amal aufstehn, [...] und da kommt's über mich, wie wenn eins zu einm anderen redt: Es kann dir nix g'schehn! Selbst die größt Marter zählt nimmer, wann vorbei is! Ob d' jetzt gleich sechs Schuh tief da unterm Rasen liegest oder ob d' das vor dir noch viel tausendmal siehst – es kann dir nix g'schehn! – du ghörst zu dem alln, und dös alls gehört zu dir!“ Das ist ein Beispiel, wie der noch nicht vierzigjährige Anzengruber eine pantheistisch-optimistische Weltanschauung „in kleiner Münze“, als eingängige Vision, an anderer Stelle spricht er von einem „einwendigen G'sicht“, von der Bühne dem Publikum an die Hand gab. Mit den Worten „Wird die Kanzel zur Bühne gemacht, so muß die Bühne eine Kanzel werden“ hat er Kirchenraum und Theaterraum gegeneinandergestellt und seine *Kreuzelschreiber* verteidigt.

Das Wort „Es kann dir nix g'schehn!“ hat Rezeptionsgeschichte geschrieben. Es ging vielen Leuten als ein Schlüsselwort von Diesseitsvertrauen in den Kopf, half ihnen, blieb dort und überlebte seinen Verfasser, als ihm durchaus nichts Gutes geschehen und sein Daseins-Optimismus tiefem Pessimismus gewichen war. Ludwig Ganghofer rief es Anzengruber ins Grab nach, sein Verleger Leopold Rosner bekämpfte damit Sterbeängste, der von Lebenskrisen geschüttelte Ferdinand von Saar bilanzierte damit einmal sein Leben (vor Erkrankung

und Suizid). In Hugo von Hofmannsthals *Andreas*-Fragment figuriert es in einem Moment von Lebensbejahung. Sigmund Freud hat im Zuge seiner Untersuchung von Tagträumen, anklingend an seine Formulierung „Seine Majestät, das Ich“ an anderer Stelle, vom Heldengefühl in menschlichen Selbstinszenierungen gesprochen, „dem einer unserer besten Dichter den köstlichen Ausdruck geschenkt hat: Es kann dir nix g'schehen (Anzengruber).“ Noch in der Schrift *Zeitgemäßes über Krieg und Tod / Unser Verhältnis zum Tode* von 1915 kommt Freud auf das „instinktive und impulsive Heldentum zu sprechen“, das er mit Anzengrubers Wort kennzeichnet. „Es kann dir nix g'schehn!“ war der Leitspruch Ludwig Wittgensteins. Noch bei Walter Kappacher, einem Salzburger Schriftsteller der Gegenwart, tat es beruhigende Wirkung. In jungen Jahren, in einer Phase der Unsicherheit an einer Schauspielschule, sang er sich die Arie des Papageno vor „und hatte dann meistens das Gefühl: ‚Es kann dir nix g'schehn‘, wie ich es aus dem Stück vom Anzengruber kannte.“ Das alles ist im ursprünglichen Kontext zu bedenken, bevor man das Wort heute zu naiv findet. Anzengruber führt für den Steinklopferhanns die Dinge bis zum schlimmstmöglichen Punkt, bevor sie besser werden können. (Nichts anderes sagen letztlich die Mediziner der Physis und der Psyche, wenn sie von „Krise“ sprechen.) Aber das Wort ist auch mit Ambivalenz verwendet worden. Karl Kraus spielt in zwei seiner Aphorismen darauf an: „Wenn ich die Feder in die Hand nehme, kann mir nichts geschehen. Das sollte sich das Schicksal merken.“ Da wird Unsicherheit zwar nicht laut, klingt aber im trotzigen Ton doch durch. Im anderen Aphorismus ist von mentalitätsbezogenem Leichtsinn bzw. von Dummheit die Rede: „Die österreichische Überzeugung, daß dir nix g'schehn kann, geht bis zu der Entschlossenheit eines Mannes, der auf Unfall versichert ist und sich deshalb ein Bein bricht.“ Und heute? In seinem Buch *Schwere Vorwürfe, schmutzige Wäsche* telefoniert der Schriftsteller Franz Schuh mit einem Freund, „und da geschah es. [...] Ein Blumenstock begann vor meinen Augen zu wackeln, mir war der Hörer am Ohr verrutscht, das Haus schwankte in seinen Stützen, es hätte umfallen können, und es dauerte gerade so lange, daß das Gefühl ‚Es kann dir nichts geschehen‘, in ein ‚Jetzt ist es passiert‘ umzukippen drohte.“ Vielleicht hat Anzengrubers Wort in unseren Tagen abgedankt, denn das Gegenteil: „Jetzt ist schon wieder was passiert!“ hört und sieht man öfter. Und auch lesen kann man es – in den Kriminalromanen von Wolf Haas zum Beispiel. Der Lebenserfahrung entspricht ein „Es kann dir sehr wohl was g'schehn!“ wohl eher. Wann hat Literatur zum letzten Mal ein „Es kann dir nix g'schehn!“ angeboten, es sei denn die triviale?

In seinem *Frühlingstraum eines Glücklichen*, geschrieben nach dem Erfolg des *Pfarrers von Kirchfeld*, sah Anzengruber sich selbst auf einer Anhöhe und unter sich Bedürftige und Leidende, und er nahm sich vor, ihnen mit der Feder in der Hand einen Weg nach oben zu weisen. Es war jene Phase, in der er der literarischen Bildung als Wegweiser in eine bessere Welt vertraute. Aber das dauerte nicht lange. Sein Freund Peter Rosegger hat berichtet, wie er im Gast-

haus in trübe Stimmung verfallen und sie in Aggression verwandeln konnte. Gemurmel von „Mord“ und „Brand“ habe er einmal hören lassen, und als Rosegger ihm zurief aufzuhören, sagte er: „Sie wollen’s ja nicht anders! [...] Draußen auf der Au reiten sie beim Wettrennen die Pferde zu Tode, die Tausende von Gulden gekostet, und fünfzig Schritte daneben stürzt sich von der Donaubrücke ein Weib mit einem Kinde vor Hungersnot ins Wasser. [...] Mir graust!“ Damit brach er solche Gespräche ab.“ Das offenbart ein Potenzial von Aktion und Revolte, die Anzengruber jedoch, wie hier, hinuntergeschluckt hat. Eine Revolution mag er vielleicht erwogen haben, hielt sie aber letztlich für verderblich. Doch ein Liberaler als Kritiker des real existierenden Liberalismus war er, wie auch Ferdinand Kürnberger, allemal.

Das vierte Gebot ist Anzengrubers stärkstes Drama, und es ist sein bis heute am häufigsten gespieltes. Es wurde Ende 1877 im Theater in der Josefstadt uraufgeführt. Nach 17 Aufführungen war allerdings Schluss. Es musste erst 1890 von der Freien Bühne Berlin, einem Zentrum des Naturalismus in Deutschland, wiederentdeckt werden – Theodor Fontane erkannte seine Qualität und rezensierte die Aufführung positiv –, um nach Wien zurückkehren zu können. Es behandelt die Machtbeziehungen in der kleinsten Sozialeinheit, der Familie. Seine Besonderheit liegt darin, dass Anzengruber der Gattung Volksstück und dem Publikum eine Verbindung von Kirchenkritik und Sozialkritik zumutete. Ein junger Pfarrer wird vom autoritären Vater Hutterer gefragt, ob denn seine Tochter zu gehorchen habe, wenn er sie, gegen ihren Willen, mit einem reichen Tunichtgut verheiraten wolle. Und der Pfarrer, von anständigen Eltern durchs Theologiestudium gebracht, sagt als guter Diener der Kirche in, wie sich zeigen wird, gedankenloser Auslegung des vierten Gebots: „Gehorchen und das Glück Gott anheimstellen!“ Und aus dem Mund der Mutter ertönt nur scheinbar das Gegenteil. Mit tückischen Diminutiven, an denen die österreichische Umgangssprache reich ist, sagt sie: „Na, druck die Äugerln zu, machs Goscherl auf und sag ja.“ (Gehorchen und das Glück Gott anheimstellen – das ist lediglich eine etwas vornehmere Version eines Sagers, mit dem in unseren Tagen in einer politischen Partei Disziplin eingefordert wurde: „Hände falten, Goschn halten!“ Das bekam jener Partei nicht gut.) Im Drama führt das in die Katastrophe. Parallel zu dieser Handlung gibt es eine zweite in einer Drechslerfamilie. Darin geht es um Eltern, die ihre Kinder verlottern lassen und dann zusehen müssen, wie sie ins Unglück stürzen. Eine Großmutter, deren Version von mahnender Aufklärung lautet: „Kinder, seid’s gscheit!“, wird verlacht. Anzengruber ist kein Autor, der die Einzelnen aus der Pflicht nimmt, mit ihren Gaben vernünftig umzugehen. Dafür, dass eine Drechslerfamilie verelendet, spricht er nicht die Verhältnisse, die Krise des Mittelstandes, schuldig. Aber er entschuldigt auch nicht Liederlichkeit und ein Sich-Ausreden auf die Gesellschaft. Trotz einiger Aspekte, die Anzengruber mit dem literarischen Naturalismus teilt – nachzulesen in *Eine Plauderei* (1879, es ist dies die einzige geschlossene literaturtheoretische Äußerung Anzengrubers und auch der österreichischen Literatur der

Epoche) –, verfiert er nicht die Theorie von der Milieudeterminiertheit des Menschen. Aber er lässt auch keinen Zweifel daran, dass jedes ‚Laissez-faire‘, mit dem Eltern sich aus der Erziehungsverantwortung stehlen, die Gesellschaft schädigt. Als Martin, der Sohn der Schalanters, bereits zum Mörder aus Jähzorn geworden ist, bettet seine Schwester Josefa, Prostituierte geworden, seinen Kopf in ihren Schoß, und die in die Ehe gezwungene Hedwig Hutterer, auf der Suche nach dem von Martin getöteten Mann, den zu heiraten ihr geld- und statusgieriger Vater ihr verwehrt hat, stößt dazu. So versammelt Anzengruber unter einem nächtlichen Himmel die jungen Menschen, deren Erzieher das vierte Gebot zum Nachteil ihrer Kinder verstanden haben. Und so sagt der Mörder im Kerker zum eilfertigen Pfarrer den oft zitierten Satz: „Wenn du in der Schul den Kindern lernst: ‚Ehret Vater und Mutter!‘ so sag’s auch von der Kanzel den Eltern, daß s’ danach sein sollen.“ Dieses Volksstück, mit dem Anzengruber zum Reformator der Gattung geworden ist, ist wahrlich nicht zum Lachen.

Ein Schub von Desillusionierung über sein Theaterpublikum und die damit aufsteigende Frage nach seinem Einkommen brachte Anzengruber zum Erzählen. Fünfzehn Jahre nach seinem *Frühlingstraum eines Glücklichen* wusste er, dass er nur mehr eines tun konnte: illusionslos zeigen, wie es zugeht auf der Welt. Der umfangreiche Roman *Der Sternsteinhof* (1883–85), der einzige nennenswerte Roman in der österreichischen Literatur der Epoche, ist mit dem Begriff Dorfroman unzureichend bezeichnet. Es ist ein Gesellschaftsroman in bäuerlichem Gewande. Den Inhalt hat Anzengruber selbst so verknappt: „Unten sitzt a arme Dirn, oben steht der reiche Hof. Die Dirn will ’aufkommen. Das is die ganze G’schicht.“ Nicht das ganze Dorf ist, wie in der späteren Heimatliteratur, erstrebenswerter Lebensraum, sondern nur seine Anhöhe. Helene Zinshofer möchte für sich das bessere Leben, lernt, dass man auf dem Weg nach oben Niederlagen verkraften muss. Es ist ein harter Realismus, mit dem Anzengruber zum Begründer eines kritischen Realismus der ländlichen Szene, die bis zu Franz Innerhofer reicht, geworden ist. Es ist auch bemerkenswert, dass Anzengruber, dem man kein besonders sympathetisches, eher ein ambivalentes Verhältnis zu den Emanzipationsbestrebungen der Frauen im 19. Jahrhundert nachsagen kann, eine Frau als Protagonistin gewählt hat. Seine starke Mutterbindung, die verfehlte Wahl einer Lebenspartnerin – er war mehr als doppelt so alt wie die Schwester eines Freundes – disponierten ihn nicht für Empathie für Frauengestalten. (Trotzdem gibt es Sympathieträgerinnen, z. B. die Horlacher-Lies im Stück *Der G’wissenswurm* von 1874, die nicht als wartende Brave, sondern als lebensstüchtig nach vorn Blickende das erbschleicherische Gespinst eines Frömmers zerreißen hilft.) Die bettelarme Helene weiß Stärke des Willens einzusetzen, um zu erreichen, was der sonnenbeschiedene Hof verspricht: Unabhängigkeit, entfaltete Individualität. Hat man sich oben einen Platz erkämpft, möchte man ihn sichern. Obwohl es Vernunft und Kalkül, ins Werk gesetzt durch ihren Willen, waren, die ihr dorthin verholfen haben, hindert sie den Altbauern daran, den Sternstein im Keller auszugraben, einen

mythenumrankten, angeblich Glück bringenden Meteoriten. Der Einfluss Charles Darwins auf die Literatur des 19. Jahrhunderts ist untersucht worden (W. Michler), und *Der Sternsteinhof* mit den Stark–schwach-Beziehungen seiner Personen- und Handlungskonstellationen ist dafür eine Fundgrube. Helene hat ihre Schönheit und strategische Denkkraft eingesetzt, um den Hoferben zu gewinnen. Treue zu sich selbst hat sie mit der Einsicht verbunden, dass Macht zu erringen bedeutet, andere hinter sich zu lassen. Das schließt nicht aus, dass sie dann als vermögende Witwe den Schwachen Wohltaten reicht. Das geschieht nicht ohne Eitelkeit und auch, um bei den Leuten jenen Respekt zu erlangen, den sie ihr zu Anfang versagt haben. Eine Real-Analogie in der Geschichte: Über den Aufstieg der hernach stiftungsfreudig gewordenen Rockefellers lautete ein Oudit in den USA: „Erst wurden sie reich, dann wurden sie gut.“

Die liberale Ära, der Anzengruber mit seinem aufklärerischen Denken angehörte, an deren Ende aber auch seine Lebensmisere und sein Scheitern als Dramatiker standen, war die Zeit der großen ‚Fragen‘: die soziale Frage, die Verfassungsfrage, die Frauenfrage, die Judenfrage. Diese Begriffe bestimmten weite Bereiche des öffentlichen Diskurses, sind aber semantisch unklar. Die ‚Frauenfrage‘ war nicht ein Problem der Frauen, sondern die Frage, die die Frauen über ihren Status an die Gesellschaft richteten. Ähnlich war die ‚Judenfrage‘ nicht ein Problem der Juden, sondern die Frage der Juden nach ihrer staatsbürgerlichen Emanzipation. Als die Verfassung von 1867 dies klärte, erschwerte der moderne Antisemitismus ihre Akzeptanz. Anzengruber allerdings war als Liberaler und Aufklärer beim zeitgenössischen Antisemitismus nicht dabei. Über jüdische Figuren im Wiener Volkstheater, meist Nebenfiguren, ist befunden worden, sie seien nicht mehr mit Satire bedacht als die anderen Figuren (W. E. Yates). Auch bei Anzengruber findet man jüdische Nebenfiguren, einen einnehmend gezeichneten Hausierer in *Der Meineidbauer* (1871), einen faire Preise zahlenden Abnehmer von Devotionalien (!) in *Der Sternsteinhof*. Die Erzählung *Ein Unheimlicher* (1868/78) führt einen Juden ein, der in Aussehen und Gehabe zunächst dem Titel Recht zu geben scheint, sich aber als Wohltäter des jungen Mannes, der sich von ihm verfolgt glaubt, erweist. Der „Unheimliche“ hat das kleine Erbe, das dem jungen Mann von seinem Vater hinterlassen worden war, getreulich verwaltet und gemehrt. Es kommt zu einem Freundschaftsbund und zu einer symbolischen Verschwisterung mit der Tochter des Juden. (Eine nach dem damaligen Recht mögliche Notzivilehe hat Anzengruber offenbar nicht erwogen.) Ein Vorurteil wird an den Anfang gesetzt, seine Auflösung ans Ende. Um Vorurteil und dessen Satirisierung geht es in der dramatischen Farce *Der kewige Jud* (wahrscheinlich 1878; „kewig“ ist Dialekt für keck, frech). Der Anklang an „Der ewige Jude“ ist beabsichtigt, die Farce war für eine private Aufführung gedacht, die Satire zielte auf V. K. Schembera, einen Antisemiten aus Anzengrubers Stammtischrunde. Der kecke, aufmüßige Jude ist der quer über den Erdball Verfolgte, der Verfolger heißt Dr. Semitophage, ist also ein akademisch graduierter (!) „Judenfresser“. Auf sche-

matische Weise stand Goethes *Faust* Modell: Ein Immer-strebend-sich-Bemühen gilt für den Verfolger und den Verfolgten gleichermaßen. Anzengruber stattet – das ergibt das Problem des möglichen Beifalls von falscher Seite – den Juden mit Zügen aus, in die gängige Vorurteile einrasten konnten: Unreinlich ist er, an der Börse agiert er, er kommt mit Geschick über den Krach von 1873, er wird zum Parvenü, versucht sich ohne viel Geschmack als Mäzen, wird schließlich sogar Vorsitzender eines Antisemitenvereins. Dr. Semitophage, der Verfolger, ist karikiert als jemand, der letztlich von dem, was er verachtet und verfolgt, fasziniert ist. Er muss schließlich resigniert aufgeben, und Anzengruber, auch hier aufklärer der Psychologie, legt als Motor für seine Verfolger-Aggressivität die Ursache bloß: Angst.

Ans Ende gestellt, als eine Art chronologischer Klammer, sei *Jaggernaut*, ein gänzlich unbekannter kurzer Text Anzengrubers. Er entstand 1865, in seiner „prähistorischen Zeit“, als er für sich keine Perspektive ausmachen konnte. Erschienen ist er am 12. Februar 1880 im Feuilleton des *Neuen Wiener Tagblatts* mit einem Vorspann, der sich, nach der Entmachtung der Liberalen im Reichsrat, auf die Ängste der Deutschliberalen vor der slawenfreundlichen Politik des Ministerpräsidenten Graf Taaffe ab 1880 bezog. Anzengruber bedient sich des Kults von Jaggernaut, einer indischen Stadt, auch Puri genannt. Jeden Sommer ziehen Pilger die riesigen Gestalten des Gottes Vishnu und seiner Schwester – bei Anzengruber erscheint nur Letztere – auf einem ebenso riesigen Wagen zum Sommertempel. Der Kern der Geschichte besteht, von Anzengruber entsprechend akzentuiert, darin, dass Menschenmassen dem Wagen voraus-, Menschenmassen ihm hinterherlaufen, Menschenmassen ziehend und schiebend den Wagen bewegen und die Statue „groß und gewaltig in die Ferne“ blickt, „ein erhobener Arm halbweisend, halb befehlend vorgestreckt“. Gestöhne, Gebrüll, Feuer und Rauch begleiten die Fahrt. Die ziehenden Menschen werden, wenn es abwärts geht, „zuckend zermalmt“. Wenn sie ihre Hände freibekommen, fallen sie über die Antreiber und Quäler her. Der Erzähler, ein Brahmine, vermittelt das alles als metaphorischen Prozess: „Blut, Schweiß und Gehirn netzten die Radnaben des furchtbaren Wagens. [...] Wie heißt die Gottheit? fragte ich wirre. / Freiheit! – Fortschritt [...], Entwicklung.“ Wenig später heißt es: „Die Welt ist Jaggernaut“, und in dieser Universalisierung scheint es fast nur Opfer zu geben. Unter denen, die den Fortschritt vorantreiben, sind auch jene, die unter seine Räder kommen und zudem nicht ahnen, warum. Alle Fragen nach Zweck und Ziel dieses Prozesses werden abgewiesen. „Die Göttin weigert dir die Antwort.“ Dieser Text, „Märchen“ genannt, erlaubt zwei Lesarten: Zum einen ist es eine politische Parabel. Geschrieben 1865, als Ministerpräsident Belcredi die damalige, keineswegs weit reichende Verfassung sistierte, ist es die Angstvision eines Liberalen, der neue Kräfte in der Monarchie sich regen sieht. Im Veröffentlichungsjahr 1880 ist es die pessimistische Perspektive, dass jene Schicht, die den Stand der Kultur in der Monarchie zu repräsentieren meint, von den die Monarchie gefährdenden Freiheitsbestrebungen der anderen Nationa-

litäten, im Namen des Fortschritts der Menschheit, majorisiert wird und unter die Räder der politischen Entwicklung zu geraten droht. Und zweitens ist dieses „Märchen“ eine Parabel über den Fortschritt überhaupt. Er ist unaufhaltsam, immer gibt es Entwicklungsgewinner, und immer gibt es Entwicklungsverlierer. Das Märchen ist nicht mehr nur Märchen, es schildert globalisierungsfähige Realität, auch für die Moderne. Ob es der Marxismus-Leninismus ist bzw. war, ob es die kapitalistische Fortschritts- und Wohlstandseuphorie ist, die der wundersamen Geldvermehrung innewohnt(e) und Katastrophen einführt: die Weltgeschichte, schrieb Gottfried Benn einmal, ist nicht der Boden des Glücks. *Jaggernaut* ist ein Gegenmärchen zur *G'schicht von der Maschin* aus den *Märchen des Steinklopferhanns*. Ludwig Anzengruber hat mit diesem Text eine Dialektik der Aufklärung geschrieben.

Beatrix Müller-Kampel

Kasperl.

Zwei Vorschläge zu einer Soziologie der Lustigen Figur im 19. Jahrhundert

I.

Die folgenden sechs Abbildungen bieten ein Bild des Kasperls im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert:



Abb. 1 Bühnenvorhang für das Marionettentheater Papa Schmids, gemalt von Franz Pocci, um 1860.

Abb. 2 Kasperl und seine Kinder. Marionetten von Papa Schmid, München, 2. Hälfte des 19. Jh.s.

Abb. 3 Kasperl der Bühne Gailler-Walch. Marionette, Bayern, spätes 19. Jh.



Abb. 4 Kasperl. Handpuppe, Ungarn, spätes 19. Jh., Sammlung Müller-Kampel.

Abb. 5 (links) Polichinel-Spiel. Münchner Bilderbogen, 2. Hälfte des 19. Jh.s.

Abb. 6 (rechts) Das wahrhaftige Kasperltheater. Carl Reinhardt, Münchner Bilderbogen, 1852.

II.

Welche Auskunftsmöglichkeiten bieten die Soziologie/die Sozialwissenschaften, um diese Figur am Rande des theatralen Kanons und fern des literarischen Kanons als Kunstfigur in ihren Kontexten verstehen zu können? Und damit auch Annäherungsweisen an das Phänomen zu gewinnen, wann, wie, von wem, für wen und unter welchen Bedingungen Lachen entsteht, immer neu (oder verändert) motiviert und generiert wird? Die nunmehr ausgereiften und ausdifferenzierten Instrumentarien der empirischen und theoretischen Literatursoziologie sprechen dafür, dass man es fürs Erste mit prinzipiell zwei Annäherungsmöglichkeiten versucht:

1. Die Figur – hier der Kasperl – wird mit ihren fiktiven personalen Eigenheiten, Verhaltensformen, Wahrnehmungs- und Urteilmustern (sozial-) historisch übersetzt beziehungsweise (im engen Sinne des Wortes) rekonstruiert und in weiterer Folge als Quelle und Medium zur Illustration und Analyse betrachtet. *Der (fiktive) Typus wird (Substrat einer historischen) Person und steht abermals für einen Typus: nun für einen gleichsam kollektivbiografisch generierten Sozialcharakter.*
2. Die Medien, in denen diese Figur uns entgegentritt – hier Personentheater, Marionettentheater, Handpuppenspiel –, die benutzten literarisch-theatralen Gattungen – Märchenspiel, Sage, Schauerstück, Ritterstück –, wie auch im Besonderen die daran Beteiligten – Autoren, Spieler, Kritiker, Publikum: sie alle werden als Teilbereiche/Segmente/Felder einer Gesellschaft und in ihrer Funktion für diese Gesellschaft gesehen. *Der (fiktive) Typus wird (Substrat der historischen) Funktion(en) der an seiner Entstehung, Distribution und Rezeption beteiligten Personen.*

III.

Über die Geschichte der Lustigen Figur von Stranitzkys Hanswurst Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Kasperl Johann Josef La Roches Ende des 18. Jahrhunderts wurde viel geschrieben; grob gefasst ist es die Geschichte eines anfänglich brachialen obszönen Rabauken, der vornehmlich durch seine Blödheit und Verkommenheit, seine fäkalen Ausfälle, sexuellen Späße und seine Prügeleien Lachen erregte, hin zu einem vergleichsweise gemäßigten Spaßmacher. Dieser Spaßmacher, er tritt fast immer in diversen Dienerrollen auf, rennt seit Ende des 18. Jahrhunderts zwar noch ein paar Schürzen nach und spricht mitunter fleißig Wein und Bier zu, befließigt sich jedoch für gewöhnlich eines stubenreinen Tons und greift kaum noch zum Prügel. Neben den Kasperl-Rollen der Ferdinand Eberl, Friedrich Hensler, Leopold Huber, Karl von Marinelli und Joachim Perinet – sie nennen die Lustige Figur nunmehr Lipperl, Klapperl, Kratzerl, Zweckerl, Gisperl, Fisperl, Purzerl, Pauxerl und vor allem Thaddädl und Staberl – zählt auch Mozarts und Schikaneders Papageno dazu.

Eine erste, für die Geschichte des Kasperls, seines Theaters und seiner Komik wichtige Einschränkung tut not: Was beziehungsweise wer im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum als Kasperl, Kasperle, Käasperle oder Caspar vor sein Publikum trat und erheiterte, hatte gänzlich unterschiedliche Ursprünge. Während der Marionetten-Kasperl, sowohl der norddeutsche, sächsische, süddeutsch-österreichische als auch der böhmisch-tschechische, sich von den harmlos-angepassten Dienerdarstellungen Johann Josef La Roches herleitete, war der Handpuppenkasperl Spross einer auf den italienischen Pulcinella zurückgehenden Sippe. Sprachlich wie humoristisch kulturalisiert tauchte dieser Pulcinella fast zur gleichen Zeit, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, an mehreren Orten Europas auf, man nennt ihn Polichinelle, Pulzinella, Putschenelle, Pritschenelle, Burtzenel, Bonnuitschäneli, Punch. Wie ihr italienischer Gevatter waren die transkulturellen Abkömmlinge des Pulcinella rüpelhaft, gewalttätig und gemein, große Fresser und Säufer dazu – und immer zu erkennen am riesengroßen Bauch und an der roten (Säufer-)Knollennase und ihrem Hauptrequisit: dem Prügel.

In den 1850er Jahren – es ist der seltene Fall einer ziemlich exakt datierbaren Entstehung einer neuen komischen Figur transnational-populären Zuschnitts aus zwei alten – kreuzen sich in den Kasperl-Darstellungen Carl Reinhardts, erstmals 1852 als „Münchner Bilderbogen“ erschienen, sowie im Kasperl Lari-fari des 1858 von Josef Leonhard Schmid und Franz von Pocci gegründeten „Münchner Marionettentheaters“ zwei Traditionslinien: die des dramatisch-dialogischen, in seiner Sauf-, Fress- und Gewaltbereitschaft bereits zurechtgestellten Marionetten-Kasperls Wiener Tradition mit jener des brachialeren Pulcinella-Handpuppenkasperls. Beide Kasperln landeten, salopp ausgedrückt, im deutschen Sprachraum und in Böhmen einen sich über Jahrzehnte erstreckenden Sensationserfolg und werden in den äußerlichen Attributen wie ihren Eigenschaften traditionsbildend.

IV.1

Soziologisch markant erscheinen die gleichsam wieder vereinten Traditionen in der Intention und Pragmatik ihrer Hauptfigur, des Kasperls: Sofern seine Kämpfe wider Henker und Tod oder der Bruch von Tabus überhaupt noch auf die Bühne gelangten – indem der Kasperl zuschlug, den Weibern nachstellte, log und betrog –, wurde das Lachen auf der Bühne wie im Publikum im Laufe des 19. Jahrhunderts sukzessive didaktisiert und pädagogisiert. Mögen sich manche Motive über Jahrhunderte hinweg als ziemlich resistent gegen Rationalisierung und Psychologisierung erwiesen haben, einem großen, makrohistorischen Prozess ist die lustige Zentralfigur gleichwohl unterworfen: jenem der Zivilisierung, wie sie Norbert Elias beschrieben hat. Es ist ein Prozess, der auf die Zähmung und Dämpfung von Trieben, die Disziplinierung wie Mäßigung von Affekten abzielt und in der der Fremdzwang, den die Gesellschaft und die Gemeinschaft auf das Subjekt ausüben, durch Selbstzwang zurückgedrängt wird. In das

deutschsprachige Kasperlspiel des 19. Jahrhunderts übersetzt, heißt dies, dass der Mann mit Saft und Kraft infantilisiert, seine pralle sinnliche Komik kastriert wird, dass mit den Motiven der Gewalt auch die Figuren des Henkers, des Todes, des Teufels von der Bühne verschwinden.

Die Geschichte eines theatralen Typus im Prozess der Zivilisation zu entwickeln, erfordert zuallererst ein Habitus-Konzept, dem entlang die Prozesshaftigkeit des Phänomens nach dem Modell einer fiktiven Biografie rekonstruiert werden kann. Die Soziologie hat zumindest zwei Habituskonzepte entwickelt, die sich dafür eignen: Nach entsprechender Abstraktion von je spezifischen Fiktionalisierungen, Literarisierungen, Stilisierungen – in alter geächteter Terminologie: nach einer Interpretation im Sinne einer systematischen Deskription und Analyse darbietungstechnischer Texteinheiten – hat man es mit einem Kollektivsubjekt eigentümlichen Zuschnitts zu tun.

Dessen Habitus wird man erstens nach Pierre Bourdieus Habitus- und Kapitaltheoremen untersuchen können – und damit womöglich klären, welche Formen des ökonomischen, sozialen und kulturellen Kapitals im Kasperlspiel des 19. Jahrhunderts zählen, welche für verzichtbar gehalten werden, welche als Makel (also Mangel im Sinne eines negativen Kapitals) belacht werden und ob bei einem gemischten Publikum aus Erwachsenen und Kindern Schrecken und Lachen darüber unterschiedlich verteilt werden.

Bei einem diachronen Längsschnitt in Form einer fiktiven Kollektivbiografie von rund einem Jahrhundert drängt sich zweitens die frappierende Analogie zu Norbert Elias' Modell des Zivilisationsprozesses mit seinen Habituskonzepten auf. Die Geschichte dieser Zivilisierung ist in der Form, wie sie Elias beschrieben und analysiert hat, innerhalb der europäischen Gesellschaften zu dem Zeitpunkt, als der Hanswurst Anfang des 18. Jahrhunderts die Bühne betritt, weitestgehend abgeschlossen. Was sich am deutschsprachigen Kasperl des 19. Jahrhunderts als doppelte Infantilisierung darstellt, nämlich jene der Figur wie jene in der Altersstruktur des Publikums, darf zivilisationsgeschichtlich ein Phänomen der Verspätung genannt werden. Zwei bemerkenswerte Fragen folgen daraus: ob in bestimmten Welten der Fiktion, bevor die Geschichte sie bis zur Unkenntlichkeit, bis zum zivilisatorischen Stillstand modelliert, noch über Jahrhunderte hinweg alte Glücksverheißungen nachwirken? Wie auch zweitens, ob die Künste in ihrer Themenwahl generell, sowohl die hohen wie die trivialen, dem Prozess der Zivilisation hinterherhinken?

IV.2

Pierre Bourdieus Konzepte von Gesellschaft und Gesellschaftsveränderung sind einerseits von Bild und Überzeugung des Agonalen/des Spiels geprägt und gehen andererseits von einem nach dem physikalischen Modell magnetischer Kräfte und Kraftentfaltung figurierten Feldbegriff aus. Danach ist jede Kultur, jede Gesellschaft als Feld mit Sub-Feldern – des Rechts, der Re-

ligion, der Wissenschaft, der Bildung, der Kunst etc. – anzusehen. Diese Felder entstehen und etablieren sich, historisch betrachtet, durch fortschreitende Arbeitsteilung; stets grenzen sie sich durch unterschiedliche Regelsysteme, Gültigkeitsbereiche, Aufnahme- und Ausschlusskriterien voneinander ab. Die in den Feldern wirkende soziale Dynamik ist stets dieselbe: Personen, Gruppen, Institute und Institutionen haben allesamt Positionen inne, die sie auf Basis ansozialisierter beziehungsweise sozial modellierter Dispositionen erreicht haben oder innehaben sowie erhalten oder verändern wollen. In welche Richtung die Positionierung erfolgen soll, bestimmt sich durch die Nähe zum (metaphorisch gesprochen) positiven oder negativen Pol des Feldes, will heißen: zum Pol der Macht, der Herrschaft, des Gültigen einerseits oder andererseits zum Pol der Machtlosigkeit, des Beherrschtseins, des Unbedeutenden, Unwesentlichen, Ungültigen – kanontheoretisch gesprochen: des Verschwindens, Vergessens und Vergessen-gemacht-Werdens. Erhalt und Veränderung von Positionen erfolgt durch Investition mit der Hoffnung auf Profit, doch wird hier das investierte Kapital durchaus nicht nur, ja sogar in untergeordnetem Maße als ökonomisches Kapital gesehen. Bourdieu erweitert den materialistischen/marxistischen Kapitalbegriff auf Immaterielles, das im Kampf und im Spiel um Macht und Einfluss oder auch nur Auskommen eingesetzt wird: auf soziales Kapital – wie familiäre und freundschaftliche Beziehungen und kulturelles Kapital –, Letzteres mit den Unterkategorien des inkorporierten, institutionalisierten und symbolischen Kapitals. Ebenso spannend wie radikal erweist sich Bourdieus Einsicht, dass jede Kapitalform als andere wirksam werden kann, sich die eine in die andere gleichsam verwandeln kann – gemäß dem jeweils gültigen Glauben an deren Wert und Wertigkeit. Doch was hat dies alles mit dem deutschsprachigen Kasperl im 19. Jahrhundert zu tun?

Gemessen am literarischen beziehungsweise dramatischen Kanon, wie er sich entlang dem deutsch-protestantischen Paradigma des Klassischen seit Ende des 18. Jahrhunderts herausgebildet hatte, rangierte die Lustige (Puppen-)Figur in der Hierarchie der Medien und Gattungen stets am Ende der Skala, will heißen: am Rande dessen, was als ästhetisch wertvoll, als mustergültig, als künstlerische Avantgarde angesehen wurde. Mit dem Ableben des berühmtesten Kasperl-Darstellers La Roche, dem man mitunter noch künstlerische Talente zugebilligt hatte, im Jahre 1806 war die Figur mit den Nachfolgern in mehrerlei Sinne „abgesunken“: textintern, indem sie nur mehr komisches Beiwerk war, wie auch medial, indem sie vorwiegend ein vorstädtisch-dörfliches Phänomen mit einem weitestgehend illiteraten, unterprivilegierten Publikum wurde. Ob die von Papa Schmid und Franz von Pocci versuchte Re-Kanonisierung gelang, wird man mit dem Maßstab des zeitgenössischen Literatur- und Theaterkanons getrost negieren können, nicht so freilich, wenn man zur Analyse Bourdieus differenzierten Feldbegriff heranzieht: Nach ihm gelingt die Re-Kanonisierung des bis um 1850 in jeder Beziehung und in allen Teilfeldern herabgesunkenen Kasperls sehr wohl, und dies für mehr als eineinhalb Jahrhunderte. Doch es ist nicht das Feld

der Kunst, in welchem der Kasperl auf ein Neues reüssiert, sondern das der Kinderliteratur und der Pädagogik mittels Drama und Theater – anfangs freilich noch einer ‚schwarzen‘ Pädagogik, wie die Illustrationen dokumentieren. Das Kapital, mit denen sich der Kasperl in diesem Feld der unterhaltsamen Pädagogik neu und recht erfolgreich positioniert, ist nach wie vor die Komik – doch ist es eine auf Kinder und deren Erziehung, in heutiger Terminologie: eine auf Politische Korrektheit zugeschnittene Komik und insofern schon wieder deren Negation, bestimmt sich Komik doch immer auch durch den Bruch mit dem Erwarteten, dem Üblichen, der Konvention.

Warum der Kasperl schon Ende des 18. Jahrhunderts, als manche ‚künstlerische‘ Autoren für ihn schrieben und dessen Spieler mitunter als ‚Künstler‘ konsekriert wurden, seine Position im Felde der dramatischen Künste und der Theaterwelt nie verändern, nie verbessern konnte, dass er stets ausgeschlossen blieb, wird man nur mit einem Wechsel der Perspektive und des sozialen Raums beantworten können. Felder mit der ihnen eigentümlichen Dynamik aus Position und Positionierung zwischen Ansehen oder Verfemung bilden innerhalb der künstlerischen Felder auch Kommunikationsschemata wie literarische Gattungen und nichtliterarische Textsorten beziehungsweise, noch weiter, sozialpsychologische Kategorien wie Ernsthaftigkeit und Komik. Alles spricht dafür, dass der Kasperl wie der Hanswurst niemals künstlerischen Nimbus erlangten, will heißen: nie auf den Parnass des Künstlerischen vorgelassen wurden, weil die lachende Lust, die sie als Lustige Figuren verbreiteten, zumindest auf dem deutschsprachigen Parnass nicht vorgesehen war. Andersherum: dass der Mangel an Lachen und Lustigkeit in den künstlerischen Feldern des deutschen Sprachraums schon seit dem 18. Jahrhundert als notwendige Bedingung für künstlerische Weihen galt. Die Lustige Figur auf den Parnass zu versetzen wie Christian Gottlob Klemm in seiner Sonnenfels-Satire *Der auf den Parnass versetzte Grüne Hut* konnte also schon 1767, dem Entstehungsjahr des Dramas, nur in der Satire, in der mythologischen Karikatur gelingen.

Abbildungsnachweis

Bühnenvorhang für das Marionettentheater Papa Schmidts, gemalt von Franz Pocci, um 1860. In: Wolfgang Till, *Puppentheater. Bilder – Figuren – Dokumente. Handbuch des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum*, München 1986, S. 16.

Kasperl und seine Kinder. Marionetten von Papa Schmid, München, 2. Hälfte des 19. Jh.s. In: ebd., S. 88.

Kasperl der Bühne Gailler-Walch. Marionette, Bayern, spätes 19. Jh. In: ebd., S. 85. Kasperl. Handpuppe, Ungarn, spätes 19. Jh. Sammlung Müller-Kampel.

Polichinel-Spiel. Münchner Bilderbogen, 2. Hälfte des 19. Jh.s. In: Ingrid Ramm-Bonwitt, *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren*, Frankfurt a. M. 2000. (= Ingrid Ramm-Bonwitt: *Die komische Tragödie*, 3), S. 70.

Das wahrhaftige Kasperltheater. Carl Reinhardt, Münchner Bilderbogen, 1852. In: Wolfgang Till, *Puppentheater*, S. 17.

Friedrich Walla

**Johann Nestroy als Vertreiber seiner selbst, oder:
Was haben die Engländer wirklich gekauft?¹**

Es ist allgemein bekannt, dass eine Bearbeitung von Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* 1831 im Londoner Adelphi Theatre aufgeführt wurde. Der vielgereiste Lord Philip Henry Stanhope hatte Raimund 50 Dukaten dafür bezahlt und das Werk selbst übersetzt.² Wie wir aus einem der Briefe Johann Nestroys an den Komponisten Adolf Müller entnehmen können, hat auch eines seiner Stücke das Interesse englischer Theaterleute gefunden:

Die Engländer schreiben mir sie können nicht mehr als 80 fl C. M. für Buch und Partitur zahlen. Wollen Sie nach unserer $\frac{2}{5}$ Verabredung für Partitur, (nehmlich zu 80 fl W[iener] W[ährung] auf Ihren Theil) abschließen, so lassen Sie es mich durch den Überbringer wissen, und lassen Sie zugleich die Partitur copieren denn Freytag früh müssen es spätestens die Engländer haben, indem sie Freytag Abends abreisen. (*Sämtliche Briefe*, S. 43, Brief Nr. 24)

Der Brief ist undatiert, und welches Stück „die Engländer“ von Nestroy gekauft haben, ist letztlich ein Rätsel geblieben. Aus einem Nachsatz des Schreibens schließt der Herausgeber der *Sämtlichen Briefe*, Walter Obermaier, detektivisch auf den 24. November 1841 als Datum des Briefes und vermutet, das fragliche Stück sei der am 16. Dezember des Vorjahres erfolgreich uraufgeführte *Talisman*. Die aus Banknoten bestehende ‚Wiener Währung‘ – daher gewöhnlich auch „Schein“ genannt – hatte einen Wert von zwei Fünftel der im Deutschen Bund üblichen Konventionsmünze, d. h., es war für Nestroy ein Leichtes, den Anteil von zwei Fünftel für Müller zu berechnen. Der Preis von 80 Gulden ist geringfügig niedriger als der von Nestroy 1844 für den *Zerrissenen* in Rechnung

- 1 Eine Kurzfassung dieses Beitrags wurde bei den Nestroy-Gesprächen 2009 in Schwechat vorgetragen. Mein Wienaufenthalt wurde durch die Universität Newcastle, NSW, unterstützt. Dank gebührt ferner – wie fast immer – dem Geschäftsführer der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Ministerialrat Dipl.-Ing. Karl Zimmel.
- 2 Dabei wurde teilweise Wenzel Müllers Musik verwendet. Aufführungsberichte in Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, Bd. V/1, S. 472–477. In Aufzeichnungen über seine Finanzen notiert Raimund: „*Alpenkönig nach London an Lord Stanop.* ist bezahlt mit 50 #“ (ebd., Bd. IV, S. 443). Vgl. auch Raimunds angebliche Selbstbiographie (ebd., Bd. V/2, S. 836). Den ALPENKÖNIG spielte der bekannte Schauspieler Frederick Henry Yates (1795–1842), der zu dieser Zeit mit Charles Mathews d. Ä. (1776–1835), der den RAPPELKOPF gab, das Adelphi Theatre leitete. Für die Beistellung eines Theaterzettels gebührt Gottfried Riedl Dank.

gestellte Betrag von 20 Dukaten,³ aber fast doppelt so hoch wie Nestroys Forderung aus dem Jahre 1832 (s. u.); mit ein Grund für Obermaier den Brief in die vierziger Jahre zu verlegen.

Die Komposition der Musiken für das Theater war Adolf Müllers Job am Theater an der Wien, dafür wurde er von Direktor Carl Carl bezahlt. Müller behielt aber das Eigentumsrecht an den Partituren; Theaterdirektionen der Provinz und des Auslandes mussten mit ihm oder einem Agenten handelseins werden, wollten sie ein Stück mit der von ihm komponierten Musik aufführen. Wie aus einem Brief Nestroys hervorgeht, der einem Abdruck der Couplets zu den *Papieren des Teufels* widerspricht (*Sämtliche Briefe*, S. 51, Brief Nr. 31 von Mitte November 1842), betrieb Müller auch die Veröffentlichung der Couplets in *Diabellis Komischen Theater-Gesängen*. Aus späteren Jahren, als die Musik in den Possen Nestroys eine geringere Rolle zu spielen begann, sich also nur auf eine Ouvertüre und die Couplets Nestroys beschränkte, ist mehrfach überliefert, dass Nestroy dem Komponisten das „Eigentumsrecht“ zur Musik abgekauft hat, um dann „Buch und Musik“ zusammen vertreiben zu können. Dies ist etwa für *Das Mädl aus der Vorstadt* (*Sämtliche Briefe*, S. 41, Brief Nr. 22 vom 15. Oktober 1841), *Einen Jux will er sich machen* (*Sämtliche Briefe*, S. 44, Brief Nr. 26 vom 1. März 1842) und *Die Papiere des Teufels* (*Sämtliche Briefe*, S. 51, Brief Nr. 31 von Mitte November 1842) belegt. In diesen Fällen hatte Nestroy mit Müller den Betrag von 80 Gulden Konventionsmünze „accordirt“; für die drei Jahre später bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung uraufgeführte Posse *Unverhofft* jedoch nur 60 Gulden (*Sämtliche Briefe*, S. 60, Brief Nr. 38 vom 25. April 1845). Bei zumindest einem Stück hat auch der Theateragent Adalbert Prix die Rechte an der Musik erworben (s. u.).

Wie der oben abgedruckte Brief zeigt, war bei manchen der vorhergegangenen Stücke Müller offenbar am von Nestroy (oder seinen Agenten) erzielten Verkaufsertrag beteiligt. Ob dies beim *Talisman* der Fall war, ist nicht bekannt. Bei diesem Stück gibt es mehr Musik als beim *Jux*: Neben den Couplets Nestroys finden sich Chöre, ein Quodlibet, ein Lied der SALOME. In den Worten Otto Basils bedeutet *Der Talisman* „das Erlöschen der reinen Singspieltradition“,⁴ aber so viel Musik gibt es hier auch wieder nicht, um eine Teilung $\frac{2}{5}$ (Komponist) zu $\frac{3}{5}$ (Dichter) zu rechtfertigen. Handlung und Wortwitz machen die Wirkung des Stückes aus. Ein $\frac{2}{5}$ -Anteil für den Komponisten scheint eher für die frühen singspielartigen Stücke angebracht zu sein.

Das muss nicht heißen, dass die Datierung des Briefes zu ändern ist, nur scheint mir, dass *Der Talisman* vielleicht nicht das fragliche Stück ist. Bei der Suche nach diesem Werk sind all jene Stücke auszuschließen, bei denen Müller die Rechte auf die Musik abgetreten hatte. Ausschließen wird man auch Stücke, für die Theateragenten das Aufführungsrecht besaßen. Aus den erhaltenen

3 Ein Dukaten entsprach $4\frac{1}{2}$ Gulden.

4 Otto Basil, *Nestroy*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 164.

Briefen Nestroys und aus den im Kapitel AUFNAHME in der Ausgabe der *Stücke* abgedruckten Annoncen in den Zeitungen ist bei etlichen Stücken zu ersehen, ob sich Nestroy das Eigentumsrecht zum eigenen Vertrieb vorbehalten oder ob er den Vertrieb einem Theateragenten übergeben hatte.

Den *Bösen Geist Lumpacivagabundus* hatte Nestroy an den Agenten Adalbert Prix abgetreten (*Stücke* 5, 363), der ähnlich wie Direktor Carl Carl dadurch reich geworden sein soll, während Nestroy angeblich nur 50 Gulden dafür bekam (*Stücke* 5, 451). Der sensationelle Erfolg war nicht vorhersehbar. Für die Rechte der ebenfalls von Prix vertriebenen Fortsetzung *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim*⁵ wird der Agent wohl schon mehr bezahlt haben müssen. Das Stück war aber höchstens ein mittlerer Erfolg. Eine Intervention des Kaisers verbannte das Stück längere Zeit von der Bühne (*Stücke* 8/I, 215–220). Auch andere Erwerbungen von Prix fanden nicht den erwarteten Zuspruch. Andererseits übernahm Prix auch die außerordentlich beliebte Posse *Zu ebener Erde und erster Stock* (*Stücke* 9/II, 170) und ein weiteres der sehr erfolgreichen Stücke Nestroys, *Die verhängnisvolle Faschings-Nacht* (*Stücke* 15, 303).

Über die Angaben in den Bänden der historisch-kritischen Ausgabe hinaus gibt die *Theaterzeitung* in ihren Anzeigen Aufschluss über eine ganze Reihe anderer Erwerbungen von Prix, alles erfolgreiche Stücke: *Robert der Teuxel* (Jg. 27, Nr. 196, Mittwoch, 1. Oktober 1834, S. 786); *Der Affe und der Bräutigam* (Jg. 29, Nr. 151, Donnerstag, 28. Juli 1836, S. 604); *Das Haus der Temperamente* (Jg. 30, Nr. 235, Samstag, 25. November 1837, S. 960); *Glück, Mißbrauch und Rückkehr*⁶ (Jg. 31, Nr. 55, Samstag, 17. März 1838, S. 240); *Der Färber und sein Zwillingsbruder* (Jg. 33, Nr. 16, Samstag, 18. Jänner 1840, S. 68); und schließlich *Der Talisman* (Jg. 33, Nr. 305, Montag, 21. Dezember 1840, S. 1388). Damit scheint diese Posse als mögliches von den Engländern gesuchtes Stück auszuscheiden, denn Nestroy hatte die Vertriebsrechte dazu abgetreten. Spätestens 1839 hatte Prix auch die Rechte für zwei ältere Stücke Nestroys erworben. Für *Staberl als confuser Zauberer* (= *Der confuse Zauberer*) wirbt Prix in der *Theaterzeitung* (Jg. 32, Nr. 183, Mittwoch, 11. September 1839, S. 888) anlässlich der Neuaufnahme in beiden Theatern Carls. Ebenso übernahm Prix das zunächst durchgefallene, aber dann im August 1839 im Theater in der Leopoldstadt mit mehr Erfolg wieder aufgenommene „Stück mit dem Namen“, den *Zauberer Sulphurelectrimagneticphosphoratus* ... (*Stücke* 6, 178), das sich 1834 so wenig publikumswirksam erwiesen hatte, dass Nestroy selbst von einer Aufführung in Linz abgeraten hatte (*Sämtliche Briefe*, S. 24, Brief Nr. 10 vom 8. Juni 1836). Im Jahr darauf erwarb Prix das ältere, neu benannte Vorspiel *Die zusammengestoppelte Komödie* (*Theaterzeitung*, Jg. 33, Nr. 219, Freitag, 11. September 1840, S. 1020), das damals Serienaufführungen erlebte, und das

5 Bäuerles *Theaterzeitung*, 12. November 1834 (Jg. 27, Nr. 226), S. 906.

6 In seinen eigenen Aufzeichnungen nennt Nestroy das Stück meist *Das graue Haus*, ebenso wie er *Affe und Bräutigam* schreibt (*Dokumente* [HKA, 2009], S. 648, 656, 658, 664, 666, 674, 682 und öfter bzw. 686, 736).

zwei Jahre vorher mit mäßigem Erfolg uraufgeführte „lustige Trauerspiel“ *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel* (Stücke 15, 213; *Theaterzeitung*, Jg. 33, Nr. 261, Freitag, 30. Oktober 1840, S. 1200), das gerade im Theater in der Leopoldstadt wiederaufgenommen worden war.

Nestroys eigenhändiges, von Walter Obermaier in den *Dokumenten* abgedrucktes *Protocoll der Einnahme*,⁷ das ursprünglich vom 16. November 1838 bis zum April 1842 reichte, wobei allerdings einige Seiten fehlen, verrät uns, welche Summen Nestroy während dieser Jahre aus dem Verkauf seiner Stücke an Adalbert Prix erhielt: *Der Zauberer Sulphur...* und *Der confuse Zauberer* trugen Nestroy je 45 Gulden Konventionsmünze ein (*Dokumente*, S. 653–655), für *Die zusammengestoppelte Komödie* und *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel* notiert Nestroy insgesamt 100 Gulden für beide Stücke (*Dokumente*, S. 673 f.), also wohl 50 Gulden pro Stück. Im April 1839 verzeichnet Nestroys *Protocoll* eine „Stückverkaufsrate“ von 200 Gulden, die Walter Obermaier auf *Die verhängnißvolle Faschings-Nacht* bezieht (S. 646). Zu dieser gehört vielleicht auch die „Rückständige Stückverkaufsrate“ aus dem Januar 1840, dort verzeichnet Nestroy auch einen Betrag von 400 Gulden für den Verkauf von *Der Färber und sein Zwillingbruder* (*Dokumente*, S. 663). Für das „Contractsjahr“ 1838/39 beziffert Nestroy das Gesamteinkommen aus Gastspielen und Stückverkauf auf 1480 Gulden (*Dokumente*, S. 658–660). Anzumerken ist nach dem Studium der *Dokumente* auch, dass Nestroy sein historisches Drama *Prinz Friedrich* (geschrieben um 1831, aufgeführt im Dezember 1841 unter dem Titel *Rudolf Prinz von Corsica*) seinem Kollegen Louis Grois nicht nur „halb aus Gutmütigkeit, halb aus Spitzbüberei“ überließ, wie Otto Rommel (GW I, 184) meint, sondern dafür auch 110 Gulden Konventionsmünze erhielt (S. 689). Ein nicht uninteressantes Schlaglicht! Und kein schlechtes Geschäft, hatte doch Adalbert Prix, wie wir gesehen haben, Nestroy vier Stücke um insgesamt 190 Gulden abgekauft.

Den ersten Beleg für Nestroys eigene Vermarktung eines seiner Stücke haben wir in einem Brief nach München. Dort geht es 1832 um *Nagerl und Handschuh* (*Sämtliche Briefe*, S. 13, Brief Nr. 5 vom 14. Juli). Nestroy bietet „Buch und Partitur“ um 10 Dukaten an. Das Stück wurde allerdings laut Angabe von Walter Obermaier dort nicht aufgeführt. Aus den *Briefen* geht ferner hervor, dass sich Nestroy auch *Die beiden Nachtwandler* selbst zum Vertrieb vorbehalten hatte und dass er auch die Eigentumsrechte an der Partitur erworben hatte (*Sämtliche Briefe*, S. 23, Brief Nr. 9 vom 23. Mai 1836; Anzeige in der *Theaterzeitung*, Jg. 29, Nr. 96, Freitag, 13. Mai 1836, S. 384). Interessant ist die Lage beim *Treulosen*, einem Stück, das Nestroy offenbar am Herzen gelegen war. Nestroy hatte auch hier den Vertrieb des Stückes selbst übernommen; die Rechte an der Musik hatte allerdings Adalbert Prix erworben (*Sämtliche Briefe*, S. 24, Brief Nr. 10 vom 8. Juni 1836). Nestroy bekam dabei 60 % der Einnahmen (für den Text); 40 %

7 *Dokumente*, S. 646–697. Den Hinweis auf das *Protocoll der Einnahme* verdanke ich Walter Obermaier.

des Betrages (für die Musik) gingen an Prix (*Sämtliche Briefe*, S. 293, Brief Nr. I/1 vom 16. Mai 1836, geschrieben von Heinrich Strampfer),⁸ dies entspricht also genau der Aufteilung mit Müller, die Nestroy im Brief über die Engländer erwähnte.

Seine großen Erfolgsstücke der mittleren Jahre hat Nestroy dagegen alle selbst vertrieben und ließ sie in der *Theaterzeitung* als in seinem Eigentum befindliche Stücke anzeigen: *Das Mädrl aus der Vorstadt* (Jg. 34, Nr. 286, Dienstag, 30. November 1841, S. 1256), *Einen Jux will er sich machen* (Jg. 35, Nr. 278, Montag, 21. November 1842, S. 1224), *Liebesgeschichten und Heurathssachen* (Jg. 36, Nr. 74, Dienstag, 28. März 1843, S. 340), *Eisenbahnheirathen* (Jg. 37, Nr. 8, Montag, 8. Jänner 1844, S. 28) und *Der Zerrissene* (Jg. 37, Nr. 89, Donnerstag, 11. April 1844, S. 364). Über den finanziellen Gewinn beim Eigenverkauf dieser Stücke wissen wir wenig: Für den Verkauf des *Mädrls aus der Vorstadt* hat Nestroy im Januar 1842 306 Gulden, im Februar 135 Gulden, im März 35 Gulden eingenommen, dazu im März noch 40 Gulden für den *Jux* (*Dokumente*, S. 693–695). Mit dem 13. April 1842 bricht das Einnahmenverzeichnis ab.

Auffällig ist, dass außer zwei Briefen zum *Zerrissenen* keine Korrespondenz zu den großen Possen erhalten ist, obwohl doch gerade *Einen Jux will er sich machen* eines der meistaufgeführten Werke im deutschen Sprachraum war. Den *Zerrissenen* bietet Nestroy in den erhaltenen Briefen zwei Theatern an (*Sämtliche Briefe*, S. 55, Brief Nr. 35 vom 31. Juli 1844, und S. 60, Brief Nr. 39 vom 19. Mai 1845). Ein Vergleich beider Briefe zeigt, dass Nestroy seine Preise differenziert den Interessenten anpasste: Dem unbekannten Adressaten des ersten Briefes, den er als „Hochgebohrner Freyherr“ anredete, bot er das Stück um zwanzig Dukaten an, der Intendant des Stuttgarter Hoftheaters machte er es um die Hälfte billiger und verlangte nur zehn Dukaten. In beiden Fällen war die Musik inbegriffen, also hatte Nestroy wohl auch hier die Rechte an der Partitur erworben. Der „Hochgebohrner Freyherr“ war offenbar der Intendant eines größeren Theaters als das in Stuttgart oder einer Bühne, die mit einer Wiener Komödie eher reüssieren würde.

Nestroy zeigt sich großzügig, allerdings bei einem von Adalbert Prix vertriebenen Stück. In einem Vertrag mit dem Lemberger Direktor schreibt Nestroy als vierten Punkt:

Verpflichte ich mich der Direction, meine neueste Posse „Die verhängnisvolle Faschingsnacht“ mitzubringen; und es als Eigenthum für Ihre Bühne auch nach geendeten Gastspiele zu überlassen. (*Sämtliche Briefe*, S. 30, Brief Nr. 14, wahrscheinlich von Anfang Mai 1839)

8 Renate Wagner (*Nestroy zum Nachschlagen. Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit*, Graz, Wien, Köln 2001, S. 246) muss diese Stelle, die in der ersten Auflage der *Briefe* (1977, S. 38) in den Erläuterungen mitgeteilt wird, missverstanden haben, wenn sie schreibt, „Jedenfalls überließ er die Rechte an seinen Stücken zu einem Schlüssel von 60/40 dem Agenten Prix“, also annimmt, Nestroy und Prix hätten sich generell die Einnahmen in diesem Verhältnis geteilt.

Dies ist insofern interessant, als sich Ferdinand Raimund strikt weigerte, Theatern, an denen er gastiert hatte, seine Stücke nach Beendigung seiner Gastspiele zur Aufführung zu überlassen, auch wenn diese – wie der Hamburger Direktor Friedrich Ludwig Schmidt – auf die hohen Ausstattungskosten der Zauberspiele (hier des *Verschwenders*) hinwiesen.⁹

Weil Nestroy offenbar von vornherein beabsichtigte, bestimmte Stücke selbst zu vertreiben, hat er sich die Rechte an der Musik schon vor der Premiere von *Das Mädl aus der Vorstadt* (*Sämtliche Briefe*, S. 44, Brief Nr. 25 vom 28. Dezember 1841) und *Einen Jux will er sich machen* (*Sämtliche Briefe*, S. 50, Brief Nr. 30 vom 23. Oktober 1842) gesichert. Da Nestroy auch die Rechte an der Musik zu den *Papieren des Teufels* erworben hatte, könnte man annehmen, dass er auch dieses Stück selbst zu vertreiben gedachte. Tatsächlich findet sich eine diesbezügliche Nachricht in der *Theaterzeitung* (Jg. 35, Nr. 279, Montag, 21. November 1842, S. 1224):

(Anzeige für Bühnen-Directionen.)

Die im k. k. priv. Theater an der Wien aufgeführte neue Posse: „die Papiere des Teufels, oder der Zufall,“ in drei Acten nebst einem Vorspiele, von J. Nestroy, Musik vom Kapellmeister A. Müller, ist auf rechtmäßigem Wege nur von dem Unterzeichneten zu beziehen.

Johann Nestroy

Mitglied des k. k. priv. Theaters an der Wien
wohnhafte Wieden, Wienstraße Nro 794

Die übliche Formel vom „glänzenden Erfolg“ der Wiener Aufführungen fehlt hier, und vielleicht hat sich die Auslage von 80 Gulden (Konventionsmünze) für die Musik hier gar nicht gelohnt. Das Stück war kein großer Erfolg und wurde in Wien nach nur 7 Aufführungen abgesetzt, was sicher keine Empfehlung für Deutschland und die Provinz bedeutete.

Nicht gefunden werden konnten Hinweise auf einige der frühen Stücke wie *Der gefühlvolle Kerckermeister* und *Zampa*. Nicht verwundern darf es uns, dass sich in der *Theaterzeitung* keine Angaben finden ließen über die mit großem Eklat durchgefallenen Stücke *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager*, *Martha*, *Die lieben Anverwandten*, *Lady und Schneider* und *Die beiden Herrn Söhne*, *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt*, *Nur Ruhe!*, *Heimliches Geld*, *heimliche Liebe*, die umstrittene Parodie *Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, die lau aufgenommenen *Der Erbschleicher* und *Der Fliegende Holländer zu Fuß* (= *Zwey Ewige Juden und keiner*), ein Stück, das wohl Nestroy selbst nach Pest vermittelt hatte. Selbst als *Der Erbschleicher* ein halbes Jahr nach der Premiere im Theater an der Wien „zum ersten Male“ im Theater in der Leopoldstadt aufgeführt wurde, gab es dafür keine Werbung in der *Theaterzeitung*. Bei manchen dieser Stücke werden wohl weder Nestroy noch ein Agent daran gedacht haben, sie anderen Bühnen anzu-

⁹ Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke* (Anm. 2), Bd. IV, S. 491–503.

bieten. Kein Hinweis fand sich allerdings auf das durch viele Jahre erfolgreich aufgeführte Zauberspiel *Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*. Hier wäre, ähnlich wie beim *Confusen Zauberer*, eine spätere Übernahme durch Prix denkbar. Weder die Briefe noch die *Theaterzeitung* lieferten Anhaltspunkte für ein weiteres sehr erfolgreiches Stück, den *Eulenspiegel*. Im Zweifelsfall wird man hier annehmen dürfen, dass Nestroy diese Stücke selbst vermarktet hat.

Ab 1845 arbeitet Nestroy erneut mit Agenten zusammen. Da kommt nach mehreren Jahren mit *Unverhofft* wieder Adalbert Prix zum Zug (*Stücke* 23/I, 166; *Theaterzeitung*, Jg. 38, Nr. 102, Dienstag, 29. April 1845, S. 412), obwohl Nestroy, wie wir gesehen haben, die Musik erworben und daher vielleicht ursprünglich daran gedacht hatte, das Stück selbst zu vertreiben. Den *Unbedeutenden*, sein von Kritik und Publikum enthusiastisch bejubeltes ‚Volksstück‘, überließ Nestroy 1846 allerdings Franz Holding, dem zweiten wichtigen Theateragenten Wiens. Kein Wunder, denn einem Bericht der gewöhnlich gut informierten *Theaterzeitung* vom 7. Mai 1847 zufolge soll Holding dem Autor den unerhörten Betrag von 1500 Gulden Konventionsmünze bezahlt haben (*Stücke* 23/II, 225 f.). Der Berichterstatter der Zeitung meinte aber, dass Holding trotzdem auf seine Rechnung kommen werde, da wohl alle Theater in Deutschland den *Unbedeutenden* nachspielen würden. Schon am 14. Mai berichtete die *Theaterzeitung*, dass das Werk in Prag, Brünn und Linz vorbereitet werde (Jg. 39, Nr. 115, Donnerstag, 14. Mai 1847, S. 460). Als Nestroy selbst in diesem Stück bei einem Gastspiel in Leipzig auftreten wollte, musste er bei Holding nachfragen, zu welchen Bedingungen dies geschehen könne (*Sämtliche Briefe*, S. 77, Brief Nr. 55 vom 1. Juni 1848), da Leipzig das Stück damals (noch) nicht im Repertoire hatte. Im Jahr darauf wurde Holding auch die *Freiheit in Krähwinkel* zum Vertrieb übergeben. Diesmal behielt sich Nestroy jedoch das Recht vor, das Stück bei seinen eigenen Gastspielen zu verwenden (*Stücke* 26/I, 221). Die Niederschlagung der Revolution bedeutete aber, dass dem Stück, das in Wien ein sensationeller Erfolg gewesen war, kein langes Bühnenleben beschieden war. Franz Holding hat auch die Rechte an *Mein Freund*, Nestroys größtem Erfolg der späten Jahre, erworben (*Wiener allgemeine Zeitung* [= *Theaterzeitung*], Jg. 45, Nr. 92, Montag, 21. April 1851, S. 370). Interessant ist die Lage bei Nestroys anderem bedeutenden Volksstück, dem *Schützling*. Hier brachte die *Theaterzeitung* folgende Notiz (Jg. 40, Nr. 95, Mittwoch, 21. April 1847, S. 380):

(Nachricht Nestroys „Schützling“ betreffend.)

Den vielfältigen Anforderungen der P.T. Theater-Directionen um Bezug dieses mit so glänzendem Erfolge gegebenen Stückes, zu begegnen, zeige ich im Namen des Verfassers, Herrn N e s t r o y , an daß derselbe für bestimmt erklärte, es nur an jene Bühnen zu versenden, wo er selbst im Laufe dieses Jahres zu gastiren denkt.

F . H o l d i n g

Inhaber des Theaterauskunfts-Bureau in Wien (Wieden Nr. 35)

Dies war auch die Praxis von Ferdinand Raimund. Die Notiz lässt jedoch vermuten, dass Holding das Stück später in sein Angebot übernommen hat.

Den *Kampl* trat Nestroy hingegen wieder an Adalbert Prix ab (*Sämtliche Briefe*, S. 103, Brief 72 vom 20. April 1852). Die entsprechende Nachricht war schon vier Tage nach der Uraufführung, am 2. April, in Bäumlers *Theaterzeitung* veröffentlicht worden. Spätestens drei Monate nach der Premiere (*Sämtliche Briefe*, S. 106, Brief Nr. 75 vom 27. Juni 1852) hatte Prix das Werk im Druck „den Bühnen gegenüber als Manuscript“ herausgebracht, in einer in den Worten Hugo Austs „überregionalen“ Fassung, wohl in Hinblick auf Aufführungen in Norddeutschland. Nach dem Personenverzeichnis findet sich folgender Hinweis: „Auf kleinen Bühnen kann mancher Schauspieler mehrere Rollen darstellen, und das Buch mit geringer Mühe von einer umsichtigen Regie dem vorhandenen Personalstande angepaßt werden“ (*Stücke* 31, 422 bzw. 425). Die Anekdote *Hinüber – Herüber* (Uraufführung 1844) hat Holding spätestens 1852 in sein Programm übernommen. Sie wird in diesem Jahr „(Als Manuscript gedruckt) für ganz Deutschland ausschließliches Eigenthum des Franz Holding [...]“ angeboten (*Nachträge I*, 257). Möglicherweise hat Nestroy also die beiden Agenten gegeneinander ausgespielt und das beste Angebot akzeptiert. Auch bei den *Theaterg'schichten* erhielt wieder Holding den Zuschlag, wie die Annonce in der *Theaterzeitung* beweist (Jg. 48, Nr. 35, Dienstag, 14. Februar 1854, S. 155). Auch *Mein Freund*¹⁰ und *Theaterg'schichten*¹¹ ließ Holding vorsichtshalber selbst „als Manuskript“ drucken.

Zu bedenken ist auch die normale Drucklegung der Werke Nestroys durch den Wiener Buchhandel. Im Verlag Wallishausser erschien zu seinen Lebzeiten eine Reihe seiner Stücke, aber ohne jede Schutzbehauptung, außer bei drei im Jahre 1845 erschienenen Drucken, nämlich *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* (sieben Jahre nach der Uraufführung), *Das Mädl aus der Vorstadt* (vier Jahre nach der Uraufführung) und *Der Zerrissene* (ein Jahr nach der Uraufführung), wo sich jeweils auf der Titelseite der folgende Beisatz findet:

Dieses Stück ist für Wien ausschließendes Eigenthum
der unter der Leitung des Herrn Directors Carl
stehenden Bühnen.

Andere bei Wallishausser erschienene Stücke waren *Lumpacivagabundus* (1835,

10 „Mein Freund. [...] Als Manuskript gedruckt [...] Für ganz Deutschland ausschließliches Eigenthum von Franz Holding, k.k. Hoftheater-Agenten und Inhabers des Theater-Auskunfts-Bureaus in Wien, Wieden 35, und das Aufführungsrecht dieses Stückes nur von diesem Bureau zu beziehen“ (SW VIII, 393 f.).

11 Nach dem Personenverzeichnis steht der Vermerk „Zur Verständigung der ganz wienerisch lokalen Worte, sind die allgemeiner bekannten Ausdrücke eingeschaltet; um den Darstellern einen Commentar zu geben – die für ihr Publikum verständlichen Ausdrücke wählen zu können. Zu eben diesem Zwecke sind die Lieder in *dupplo* gedruckt beigegeben.“ (Zitiert nach *Stücke* 33, 88 f.).

Uraufführung 1833), *Zu ebener Erde und erster Stock* (1838, UA 1835), *Die verhängnißvolle Faschingsnacht* (1841, UA 1839), *Der Talisman* (1843, UA 1840), *Einen Jux will er sich machen* (1844, UA 1842), *Unverhofft* (1848, UA 1845), *Freiheit in Krähwinkel* (1849, UA 1848) und *Der Unbedeutende* (1849, UA 1846). Bei Wallishausser erschien auch der *Eulenspiegel* (1839, UA 1835) in einer von Wilhelm Turteltaub herausgegebenen Sammlung *Wiener Volksbühne, Taschenbuch lokaler Spiele*. Da es damals kein Urheberrecht gab, waren gedruckte Dramen freigegeben der Bühnen. Bei Stücken, die er bereits an Agenten verkauft hatte, konnte dies Nestroy gleichgültig sein, wie etwa bei *Lumpacivagabundus*. Dies gilt für die meisten der oben erwähnten Stücke mit Ausnahme des *Eulenspiegel*, dessen Vertrieb wir noch nicht kennen, des *Mädls aus der Vorstadt*, *Einen Jux will er sich machen* und des *Zerrissenen*, Werke, die sich Nestroy, wie wir gesehen haben, zum eigenen Vertrieb vorbehalten hatte; doch mehrere Jahre nach der Premiere mochte das Hauptinteresse der Bühnen schon vorbei sein, der Druck mehr Geld eintragen als die mit Kosten und Zeitaufwand verbundene eigene Vermarktung.

Warum hat Nestroy seine Stücke überhaupt mehrheitlich an Theateragenten zum Vertrieb gegeben? Für den vielbeschäftigten Schauspieler und Theaterschriftsteller war es wohl Arbeitersparnis. Nestroy brauchte sich nicht um Werbung, Korrespondenz, nicht um die mühselige Kopiaturn der Texte¹² und Partituren zu kümmern, nicht um die Absendung der Spielbücher, Rollenhefte und Partituren, nicht um die Einlösung von Wechseln, nicht um die Einforderung von Schulden, nicht um gerichtliche Belangung von widerrechtlichen Aufführungen.¹³ Gelegentlich war wohl auch die Vorschusszahlung, selbst wenn sie nicht immer 1500 Gulden ausmachte, erwünscht. Sicherte doch Adalbert Prix in einer Anzeige in der *Theaterzeitung* „den mit ihm in Geschäftsverbindung tretenden Dichtern und Tonsetzern anständige Honorare und alsogleiche bare Bezahlung derselben zu“ (Jg. 33, Nr. 140, Donnerstag, 11. Juni 1840, S. 596). Wir wissen, dass Spiellexzesse Nestroy oft in Geldschwierigkeiten brachten. Es muss wohl die Abgeltung einer hohen (Spiel?)Schuld gewesen sein, die Nestroy veranlasste, die Premiere seines *Mädls aus der Vorstadt* dem Schauspieler Franz Gämmerler, über den er sich später sehr despektierlich äußern sollte (*Sämtliche Briefe*, S. 252, 258, Briefe 202 und 207 vom 4. bzw. 22. Jänner 1861), zum Benefiz zu überlassen. Carl Carl schätzte die Einnahmen eines halben Benefizes für Wenzel Scholz auf 350 Gulden (SW XV, 557). Eine

12 Viele geringfügige Abweichungen, besonders in der Wortfolge, bei zwei späten Manuskripten der *Verbannung aus dem Zauberreiche* aus dem Archiv des Agenten Schönwetter legen den Gedanken nahe, dass diese nach Diktat niedergeschrieben wurden (*Stücke* 1, 415).

13 Der schon angeführte Brief vom 8. Juni 1836 (*Sämtliche Briefe*, S. 24, Brief Nr. 20) erwähnt die Tatsache, dass die Texte des *Zauberers Sulphur*... noch nicht an Nestroy zurückgekommen seien, und das Problem der Rentabilität der Anschaffung neuer Kopien.

Nestroy-Premiere (noch dazu mit einem so vielversprechenden Titel), bei der das Theater gedrängt voll war, hätte zumindest das Doppelte eingetragen. Die Erstaufführung von *Einen Jux will er sich machen* trug Nestroy als Benefiz 720 Gulden Konventionsmünze ein (*Dokumente*, S. 695).¹⁴ Interessant wäre es, Nestroys eigene Agententätigkeit seiner schauspielerischen Auslastung und der von Marie Weiler gegenüberzustellen, und vielleicht auch seinem Privatleben. Könnte der Eigenvertrieb der großen Possen mit dem Rückzug der Marie Weiler von der Schauspielerei zusammenhängen?¹⁵ Die Rückkehr zu den Agenten mit häuslichen Zwistigkeiten oder mit dem Versuch, Einnahmen vor Marie Weiler zu verbergen?

Welches Stück haben die Engländer nun gekauft? Keinesfalls eines der Stücke, für die Nestroy das Eigentumsrecht an der Musik erstanden hatte. Zieht man auch die Agenten übergebenen Werke ab, bleibt vor 1840 nicht viel übrig. Sollten die oben formulierten Voraussetzungen also nicht stimmen? Galten die Verträge mit den Agenten nur für Aufführungen im deutschen Sprachraum? Tatsächlich findet sich dazu ein Hinweis in einer Annonce der *Theaterzeitung* (Jg. 38, Nr. 303, Donnerstag, 18. Dezember 1845, S. 126):

Ich kaufe anerkannt gute Stücke, Singspiele, Opern u. dgl. mit dem Eigenthums- und Verkaufsrechte für ganz Deutschland, oder für die österreichischen Bühnen allein, gegen sogleiche bare Bezahlung [...]

Adalbert Prix

Theatergeschäfts-Bureau-Inhaber, Secretär des k. k. priv. Theaters in der Josephstadt, und Bürger von Wien.

Damit ist wieder alles offen, nicht nur die von Nestroy, sondern auch die von den Agenten vertriebenen Stücke kommen in Frage, also theoretisch auch *Der Talisman*. Aber offenbar muss es sich um ein Stück gehandelt haben, in dem die Musik eine integrale Rolle spielte. Denn für die Engländer wäre es ein Leichtes gewesen, eigene Musik zu einer Übersetzung einer der Possen anfertigen zu lassen oder aus populären Melodien zusammenzustellen. So hat in Deutschland Albert Lortzing neue Musiken zu *Lumpacivagabundus*, *Einen Jux will er sich machen* und *Der Zerrissene* komponiert (*Nachträge I*, 234). Ich würde daher die Parodie *Robert der Teuxel* vorschlagen, obwohl diese im Herbst 1841 laut den Angaben Rommels nicht aufgeführt wurde. Nestroys parodistisches Meisterwerk auf die überall Sensation erweckende Meyerbeer-Oper soll sogar in einem Leserbrief in der Londoner *Times* gelobt worden

14 Noch die neunzehnte Aufführung des *Schützlings* erbrachte ihm 307 Gulden (*Sämtliche Briefe*, S. 295).

15 Ein Brief Marie Weilers an Ernst Stainhauser aus der Zeit ihrer Entfremdung von Nestroy (*Sämtliche Briefe*, S. 325, Brief Nr. III/6 vom 28. Juli 1856) enthält eine Nachricht an Franz Holding, dass sie in der „von ihm freundlichst mitgetheilten Ange[le]genheit, nichts mehr thun könne.“

sein, wie in der *Theaterzeitung* 1840 (Jg. 33, Nr. 50, Donnerstag, 27. Februar 1840; *Stücke* 6, 300) berichtet wird:¹⁶

*** (Die Wiener Komiker.) Die „Times“ enthalten den Brief eines Engländers über die Wiener Theater. Darin ist von Scholz und Nestroy die Rede. Von Scholz sagt er, man müsse über ihn lachen, auch wenn er nicht spräche; von Nestroy man müsse über ihn lachen, auch wenn er nicht spiele, sondern bloß auf dem Theater stände. Immer müsse man über beide lachen, und im Vortrage komischer Couplets lebe kein Komiker, selbst in Frankreich nicht, der sich mit einem dieser beiden messen könnte. Die Parodie der Oper „Robert der Teufel,“ und Nestroys und Scholzs Darstellungen in derselben, halte er für das non plus ultra aller Parodien.

Selbst die Entdeckung einer englischen Aufführung könnte nur durch den Beweis ihres Zusammenhangs mit Nestroy persönlich letzte Klarheit bringen.

¹⁶ Ein vor vielen Jahren gemachter Versuch, die Stelle in der *Times* zu finden, blieb leider vergeblich.

W. Edgar Yates

Carl Carl und zwei Schauspieler. Mit einem Nachtrag zum Band *Nachträge II*

Als Arbeitgeber hatte Carl Carl bekanntlich den – wohl nicht unbedingt verdienten – Ruf eines rücksichtslosen Ausbeuters. Dieser Ruf ging großteils auf eine „geregelte Sparsamkeit“ zurück, die seiner Frau zufolge „ins kleinste Detail“ ging.¹ Aus dem Vergleich zwischen den Schicksalen von zwei Schauspielern, Franz Gämmerler und Wilhelm Brabbée, geht allerdings hervor, dass Carl auch wusste, auf unterschiedliche Persönlichkeiten und Talente differenziert zu reagieren.

Brabbée war der erste Gigl in *Das Mädsl aus der Vorstadt* und der erste Christopherl in *Einen Jux will er sich machen*, in welchem er sich, wie es in einer Kritik hieß, neben Nestroy und Scholz „so eminent bemerkbar“ machte, dass ihm „am Schlusse des Stücks die Ehre des Vorrufes zu Theil ward“.² 1843 wurde er im *Adler* als ein „bescheidener, aber talentvoller Künstler“ mit einem „unverwüstlichen jugendlichen Organ“ bezeichnet.³ Er trat in den vierziger Jahren in mehreren Nestroy-Stücken in Nebenrollen auf; zu den besseren Rollen gehörte die des Sporners in *Der Zerrissene* oder der Aufseher Franz Rottmann in *Die schlimmen Buben in der Schule*. 1850 war aber Schluss. Im Österreichischen Theatermuseum ist ein Brief Direktor Carls vom 31. März 1850 erhalten:⁴

An Herrn Brabbee, Schauspieler.

Euer Wohlgeboren!

Ich muß ungemein bedauern, daß Ihre bisher an den Tag gelegte Verwendbarkeit noch nicht von der Bedeutung ist, Ihnen einen Gehalt anweisen zu können. Da überdieß mein Theater, als eine Privatanstalt, nicht in der Lage ist auf ihre Kosten Schauspieler heranzubilden, so muß ich es Ihren freien Ermessen überlassen mir zu was immer für eine Zeit Ihren Austritt bekannt zu geben.

Mit Achtung

Carl

- 1 „Kann man also Honoriger seyn als ich es bin??“. *Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer*, hg. von Birgit Pargner und W. Edgar Yates (Quodlibet, Bd. 6), Wien 2004, S. 91 (Brief Nr. 25 vom 13. Juli 1837).
- 2 *Der Adler*, 12. März 1842 (Nr. 61), S. 251; siehe *Stücke 18/I*, 129.
- 3 „Künstler-Silhouetten aus Wien“, *Der Adler*, 20. November 1843 (Nr. 273), S. 1120, zit. *Nestroyana* 19 (1999), S. 132.
- 4 Für die Bereitstellung dieses Briefs gilt mein Dank Frau Dr. Christiane Mühlegger-Henhapel.

Ein Grund für die Ungnade, in die Brabbée gefallen war, dürfte schon im Bericht des *Adlers* angedeutet sein: Sein „größter Werth“ sei „sein glückliches Naturell“, er sei „mehr Naturalist als gelehrter Schauspieler“. Bis 1850 wurde *Einen Jux will er sich machen* allein über hundertmal auf Carls Bühnen aufgeführt; mit dem „Heranbilden“ eines nicht „gelehrten“ Schauspielers wollte sich Carl aber nicht abgeben; daher die Entlassung. Brabbée verschwindet tatsächlich nach 1850 aus dem Ensemble – und aus den Theateralmanachen.

Carls Rücksichtslosigkeit im Fall Brabbée steht im Gegensatz zu seiner Unterstützung von Franz Gämmerler, der bei Carl seit dessen Münchner Jahren spielte. Auch Gämmerler war kein Star, er trug aber zuverlässig zur Teamarbeit des Ensembles bei. Noch in Nestroys Direktionszeit blieb er Ensemblemitglied und ging dann mit Carl Treumann zum Quai-Theater. Er trat über zwanzig Jahre lang in verschiedenen Nestroy-Stücken auf: 1843 durfte er sogar die ursprünglich von Carl selbst gespielte Titelrolle in der Neuinszenierung von *Robert der Teuxel* übernehmen (vgl. *Stücke* 6, 368 f.). In der Regel wurden ihm aber in Nestroy-Stücken nur kleine Nebenrollen, von Hilaris in *Lumpacivagabundus* zum Beamten Siegmund Siegl in *Freiheit in Krähwinkel* oder Thurmung in *Höllenangst*, überlassen. Zu den Benefizvorstellungen, die ihm zuteil wurden, gehörten die Premieren von *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel* (1838) und *Das Mäd'l aus der Vorstadt* (1841); Nestroy scheint zu dieser Zeit gute persönliche Beziehungen zu ihm gehabt zu haben,⁵ später aber erwähnt er in zwei Briefen vom Jänner 1861 an Stainhauser „Mordoxi Gaemmerler“ und bezeichnet Gämmerler als Ochs.⁶

1843 wurde er im *Adler* „insbesondere in Liebhaberrollen“ als „ein sehr würdiges und beachtenswerthes Mitglied“ des Theaters an der Wien gepriesen; insbesondere „Anstandsrollen“ gelangen ihm gut.⁷ Seine Begabung war aber beschränkt. Saphirs Rezension über *Das Mäd'l aus der Vorstadt* spricht Bände: „Der Benefiziant, Hr. Gämmerler, hatte nur einige Worte zu sagen, da im Stücke selbst gar keine passende Rolle für ihn war.“⁸

Die biographischen Erinnerungen an Carl, die Gämmerler 1854 veröffentlichte, enthalten die ausführlichste Beschreibung der Fahrt von Carls Truppe 1825 nach Wien. Carl, der seit Oktober 1822 Direktor des Isartortheaters in München war, erhielt vom König die Erlaubnis, „mit seinem gesammten Personale zu einem Gastspiele nach Wien zu reisen“.⁹ Der Theaterzettel zur letzten

5 Vgl. in diesem Heft Friedrich Walla, ‚Johann Nestroy als Vertreiber seiner selbst, oder: Was haben die Engländer wirklich gekauft?‘, S. 151–161, insbes. S. 159.

6 *Sämtliche Briefe*, S. 252 (Nr. 202 vom 4. Jänner 1861) und S. 258 (Nr. 207 vom 22. Jänner 1861).

7 ‚Künstler-Silhouetten aus Wien‘, *Der Adler*, 16. November 1843 (Nr. 270), S. 1107, zit. *Nestroyana* 19 (1999), S. 129.

8 ‚Revue der Vorstadttheater‘, *Der Humorist*, 26. November 1841 (Nr. 236), S. 966 f., hier S. 967; siehe *Stücke* 17/I, 172.

9 Franz Gämmerler, *Theater-Director Carl, sein Leben und Wirken*, Wien 1854, S. 29.

Vorstellung am 6. August 1825 kündigt an, dass er „mit dem ganzen Personale in Wien Gast-Vorstellungen“ gebe.¹⁰ Er hatte das Theater an der Wien zunächst für drei Monate gepachtet; in Wirklichkeit aber verließ er München für immer. Auf der Isar ließ er drei Flöße bauen: „das erste Floß nahm die Herren, das zweite die Damen, das dritte, größte, die Bagage auf“ (Gämmerler, S. 30). Gämmerler nennt vierundzwanzig Mitglieder der Bühne, die Carl nach Wien folgten und zu denen er selbst gehörte. Sie verließen München am 9. August und fuhren über Landshut und Passau nach Wien. Carl war mit seiner Frau vorausgefahren, „um der Kunstarmee Quartier zu machen“.

Zu den Anspielungen, die im Band *Nachträge II* noch unerklärt blieben, gehört jene in der letzten Zeile eines kurzen, von Carl Haffner übermittelten Gedichts, das dem Bericht Haffners zufolge Nestroy im Jahr 1845 „unter sein eigenes Bild“ geschrieben und „dem Schauspieler Kläglich“ gesendet habe:¹¹

Das Bild, das ich Dir hier spendire,
Häng' hoch auf über Deine Thüre,
Auf daß es Dein Kämmerlein ziere,
Tapferster der bairischen Ex-Kanoniere. (*Nachträge II*, 370)

Im Band *Nachträge II* blieb die ironische Anspielung auf den „Tapfersten der bairischen Ex-Kanoniere“ ungeklärt. In Gämmerlers Erinnerungen an Carl erzählt er eine Anekdote über die Ankunft von Carls „Argonauten“ in Landshut. Wilhelm Kunst, der auch zur Truppe gehörte, hat vor einem Laden zwei kleine Kanonen erblickt und diese auch gekauft:

Kunst, der von der Artillerie just so viel verstand wie von der Sternkunde, ließ sichs nicht nehmen, das eine der Geschütze selbst zu bedienen und los zu feuern, als man sie aufs Floß postirt hatte, und ich als erfahrener Kanonier der bairischen Armee, hatte meine liebe Noth mit dem ungeschickten Knalldilettanten. (Gämmerler, S. 31)

Dass mit dem „Schauspieler Kläglich“ Nestroy möglicherweise auf „Mordoxi Gaemmerler“ anspielte, war von vornherein klar; mit der Selbstbeschreibung Gämmerlers als „erfahrener Kanonier der bairischen Armee“ dürfte das Rätsel gelöst sein.

¹⁰ Zit. nach „Kann man also Honoriger seyn als ich es bin??“ (Anm. 1), Einführung, S. 13.

¹¹ Carl Haffner, *Scholz und Nestroy. Roman aus dem Künstlerleben*, Wien 1864, Bd. III, S. 93.

Judith Beniston

„Unsinn! Höherer Blödsinn! Parodie!“

Eine komische Replik auf Friedrich Halms *Der Fechter von Ravenna*

I

Der Fechter von Ravenna. Ein Trauerspiel in fünf Akten war eines der erfolgreichsten neuen Stücke – und zweifelsohne das umstrittenste –, das während der Direktionszeit Heinrich Laubes im Hofburgtheater gespielt wurde.¹ Da der Verfasser bei der Uraufführung am 18. Oktober 1854 nicht genannt wurde, spekulierte die Wiener Presse intensiv über dessen Identität, was das Publikumsinteresse noch weiter anfeuerte. Obwohl die Autorschaft des etablierten Wiener Dramatikers Friedrich Halm (recte Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen) innerhalb von wenigen Wochen praktisch zum offenen Geheimnis wurde, bekannte er sich erst am 27. März 1856 zu seinem Text, in Erwiderung der lautstarken, zuerst in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* aufgestellten Behauptung, das Stück sei ein Plagiat von *Die Cherusker in Rom* (1856), einer Arbeit des Münchner Schulmeisters Franz Bacherl, die dieser Laube schon im Frühjahr 1854 zur Begutachtung geschickt hatte.²

Der Fechter von Ravenna handelt von der erdichteten Nachgeschichte historischer Ereignisse, die für die Entwicklung des deutschen Nationalismus und für die deutsche Identitätsbildung im späten 18. und im 19. Jahrhundert von großer symbolischer Bedeutung waren und bis Mitte des 19. Jahrhunderts ein bekanntes literarisches Motiv darstellten: den Kampf des Cheruskerfürsten Armin/Arminius (in deutschsprachigen Kontexten üblicherweise Hermann genannt), die germanischen Stämme in gemeinsamem Widerstand gegen die römische Besatzungsherrschaft zu vereinigen, und den Sieg in der Schlacht im Teutoburger Wald (9 n. Chr.) über die vom römischen Statthalter Varus befehligten Legionen. Diese Ereignisse bilden nicht nur den Hintergrund zu Bacherls

- 1 *Der Fechter von Ravenna* blieb bis 1877 im Spielplan des Burgtheaters und wurde insgesamt 44-mal gegeben; das Stück ging in vielen deutschsprachigen Theatern über die Bühne und wurde in mehrere Sprachen übersetzt.
- 2 Bacherls Anspruch wird ausführlich vertreten von: Otto von Schorn, *Die Autorschaft des Fechters von Ravenna*, Düsseldorf 1856. Schorns Hauptargumente wurden in der *Theaterzeitung* wiedergegeben, 6. März 1856, S. 218 f. Nachdem Laube sich öffentlich hatte verteidigen müssen, erschien Halms ‚Erklärung‘ am 27. März 1856 in der *Österreichischen Zeitung* und wurde am folgenden Tag in der *Theaterzeitung* und anderswo nachgedruckt: Friedrich Halm, ‚Der Fechter von Ravenna nennt sich‘, *Theaterzeitung*, 28. März 1856, S. 286 f. Im selben Jahr spielt Nestroy in einer Couplet-Strophe für Theodor Flamms *Die Hetzjagd nach einem Menschen* auf den Fechterstreit an. Vgl. HKA, *Nachträge II*, 286.

Machwerk, sie werden auch in Arbeiten u. a. von J. E. Schlegel, Klopstock, Ayrenhoff, Weissenthurn, Kleist und Grabbe dramatisiert.³

Trotz des militärischen Erfolgs in der ‚Varusschlacht‘ – wie sie von der heutigen Geschichtswissenschaft genannt wird – konnte Armin keine stabile oder dauernde Vereinigung der Germanenstämme etablieren und verbrachte die letzten zwölf Jahre seines Lebens in andauerndem Streit, sowohl mit den Römern als auch mit seinen Stammesgenossen. Sein Ansehen wurde dadurch vermindert, dass seine Ehefrau Thusnelda im Jahre 15 n. Chr. gefangengenommen und nach Rom geschleppt wurde, wo sie ihm einen Sohn Thumelicus zur Welt brachte und sich zweimal im Triumphzug des siegreichen Feldherrn Germanicus vorführen lassen musste. Als kleiner Junge von seiner Mutter getrennt, soll Thumelicus in Ravenna als Fechter trainiert worden sein.

Halm setzt die Handlung fünfzehn bis zwanzig Jahre später fort und lenkt die Aufmerksamkeit auf einen Zeitraum, wo die römischen Historiker, vor allem Tacitus, über das Schicksal von Mutter und Sohn bloß Spekulationen anstellen können. Thusnelda, die es bereut, dass sie zu ihrer Schande am Triumphzug des Germanicus teilnahm, um das Leben ihres ungeborenen Sohnes zu schützen, gibt sich der Hoffnung hin, dass dieser Sohn eines Tages den väterlichen Kampf wieder aufnehmen wird.⁴ Von einem Boten aus der Heimat über den Tod Armins unterrichtet, kommt Thusnelda zufällig mit ihrem Sohn wieder zusammen, als der junge Fechter Thumelicus nach Rom beordert wird, um in der dortigen Arena seine Fechtkünste zu zeigen. Bei Halm ist es die Kaiserstadt eines kranken, tyrannischen Caligula, der am Vorabend seiner Ermordung befiehlt, dass Thumelicus im Kostüm eines Cheruskers gegen den besten seiner Gladiatoren antreten soll, während Thusnelda, als Germania gekleidet und mit Eichenlaub bekränzt, den Untergang ihres Sohnes von der kaiserlichen Loge miterleben soll. Nachdem dieser sich geweigert hat, mit ihr zu fliehen und den Kampf in vollem Ernst gegen die Römer aufzunehmen, durchkreuzt Thusnelda Caligulas Ersatztriumph, indem sie zuerst Thumelicus und dann sich selber ersticht.

Zur Zeit der napoleonischen Kriege mehrfach als Aufruf zur Selbstbefreiung von aufgezwungener Besatzungsherrschaft instrumentalisiert, konnte der Her-

3 Vgl. Richard Kuehnemund, *Arminius or the Rise of a National Symbol in Literature (From Hutten to Grabbe)*, Chapel Hill, NC 1953; Hans Peter Herrmann, ‚Arminius und die Erfindung der Männlichkeit im 18. Jahrhundert‘, *Der Deutschunterricht* 47/ii (1995), S. 32–47; Gesa von Essen, *Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts*, Göttingen 1998; *Arminius und die Varusschlacht. Geschichte – Mythos – Literatur*, hg. von Rainer Wiegels und Winfried Woesler, Paderborn 2003; *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*, hg. von Martina Wagner-Egelhaaf, Bielefeld 2008.

4 In *Der Fechter von Ravenna* bezieht sich Thusnelda nur auf den ersten Triumph; dagegen stellt Karl Theodor von Pilotys monumentales Historienbild, *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus* (1873; Neue Pinakothek, München) Thumelicus als kleines, sich an die Röcke der Mutter festklammerndes Kind im zweiten Triumphzug dar.

mann-Stoff in Friedenszeiten genauso gut als Mahnung zur Einheit dienen. Aus dieser Dimension des Textes erklärt sich einigermaßen der Erfolg des *Fechters von Ravenna*, der viel deutschnationales Pathos beinhaltet, z. B. im rührenden Botenbericht über den Tod Armins und dessen posthume Anerkennung durch seine Landsleute und in den Mahnworten Thusnelda: „daß dies: Zu spät! Zu spät! / Nicht Deutschlands Fluch für alle Zeiten werde!“⁵ Zu einer Zeit, als Römerstücke sich besonderer Beliebtheit erfreuten – Laubes Inszenierungen von *Julius Caesar* und *Coriolanus* hatten großes Aufsehen erregt –, bildete der zweite Akt, der im Palast Caligulas spielt, den theatralischen Höhepunkt. Die größte Resonanz fand aber das tragische Dilemma und Leiden der Heldenmutter Thusnelda. Ausgestattet mit mehreren grandiosen Monologen und Plädoyers wurde dies eine Glanzrolle für eine reife Tragödin. Halm schuf sie für die ihm sehr nahe stehende Hofschauspielerin Julie Rettich. Nach ihrem Tode 1866 wurde die Rolle mit großem Erfolg von der Nachfolgerin Charlotte Wolter übernommen.

II

Neben der Spekulation in der Wiener Presse über die Autorschaft des *Fechters von Ravenna*, worunter viele Karikaturen und scherzhafte Artikel zu finden sind, liefert die Tatsache, dass das Stück so schnell in den Vorstadttheatern parodiert wurde, den besten Beweis dafür, dass es ein starkes Echo gefunden hatte. Am 18. November 1854, genau vier Wochen nach der Uraufführung im Hofburgtheater, spielte das Carltheater zum ersten Mal *Der Fechter in der Arena*. Am 30. November folgte eine zweite Replik, Anton Bittners *Ein Fechter*, der dreimal im Theater an der Wien gegeben wurde.⁶ Eine weitere Parodie, Alois Berlas *Der Fechter von Ravenna*, ging am 17. und 18. Januar 1855 im selben Theater über die Bühne. Der Streit um die Autorschaft des *Fechters* reizte gleichfalls zur burlesken Behandlung: Kurz nachdem Halm sich im März 1856 als Verfasser des *Fechters* ‚geoutet‘ hatte, lehnte Nestroy eine ihm fürs Carltheater angebotene Burleske ab, wobei er dem Verfasser erklärte: „Jetzt ist die Sache aus, und ich würde meines Erachtens das Publikum mit dem Aufwärmen dieses abgedroschenen Stoffes, trotz der geistreichen Bearbeitung, nur ermüden.“⁷ *Der*

5 Friedrich Halm, *Werke*, 12 Bde., Wien 1856–72, VI, S. 296 (im Folgenden: *Ravenna*).

6 Der Text von Bittners *Ein Fechter* ist nicht erhalten geblieben, aber eine fragmentarische Musikhandschrift, von Adolf Müller sen. komponiert, liegt in der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus, und die Handlung lässt sich in Umrissen anhand von Presseberichten eruieren. Vgl. insbes. *Der Wiener Telegraph*, 1. Dezember 1854, S. 3. *Hans Jörgel* brachte folgende gereimte Rezension: „Als Parodie ganz gut gemacht, – die Leute haben viel gelacht; kein Mangel auch an Witz und Spaß, allein was hilft am Ende das, der schlimme Umstand is dabei, daß dieser Fechter Nummro zwei, – wär als der Erste er gekommen, hätt’ man ihn besser aufgenommen“, 4. Dezember 1854, S. 24.

7 *Sämtliche Briefe*, S. 159, Brief Nr. 125 (30. März 1856). Es handelt sich höchstwahrschein-

K. K. privil.
Unter der Direktion



Carl-Theater.
des Johann Nestroy.



Heute Samstag den 18. November 1854. 314

Bei großer Belustigung:

Des Hauses Schatz.

Ein Stöckel von Ritter Steinhäuser von Treuberg, vorgelesen von Herrn. **Gabriel Fa. li.**
Die Fest-Ouverture komponirt von Herrn Kapellmeister **G. F. Stenzl.**

Hierauf:

Russen und Türken.

Schwan in 1 Aufzug, von **Dr. A. Cohnfeld.**

Personen:

Major von Osten —	Hr. Braumüller.	Finanzrath West —	Hr. Morig.
Amalia, seine Tochter —	Hr. Paoli	Kranz, sein Sohn —	Hr. Michels.
Margarethe, seine Haushälterin Frau Scarta.		Conrad, sein Diener —	Hr. Julius.

Die Handlung spielt auf dem Gute des Majors.

Zum Beschluß:

Der Fechter in der Arena.

Travestirender Scherz mit Gesang in 2 Aufzügen. — Musik von Kapellmeister **G. F. Stenzl.**

Personen:

Graf Ekar Caligula —	Hr. Scholz.	Duchneha, deutsche Dramaturgen	
Cassius, Verschwoerer —	Hr. Lang.	Wimpe, in Rom gefangen —	Hr. C. Kreumann.
Maxim. Lodesco, Anblü —	Hr. Zimmerler.	Merowitz, pensionirter deutscher Intriguant	H. Groß.
Erster) Vor Schwörner —	H. Buchner.	Dummellfuß,) Fechter —	Nestroy.
Zweiter) —	Hr. Gottlieb.	Reiz,) —	Hr. Gröndorf.
Schneefuß, Vort der Fechter —	Hr. Julius.	Schrimphilde, Vertraute der Duchneha	Frau Walter.
Litigla, ein Blumenmädchen —	Hr. Böllner.	Claudius, Senator —	Hr. Polne.
		Ein Vort —	Hr. Vöschl.

Senatoren. Krieger. Admer. Ektoren. Frauen. Fechter. Wache. Verschworne. Diener. Ein Regier.

Die Handlung spielt in Rom.

Ende d. Vorstellung

Anfang 7 Uhr.

Theaterzettel der Uraufführung des *Fechters in der Arena* am 18. November 1854 im Carltheater.

Fechter von Ravenna war nicht das erste Halm-Stück, das ein komisches Neben- oder Gegenstück bekam – *Griseldis*, *Der Adept* und *Der Sohn der Wildnis*, jedes ein großer Kassenerfolg, waren alle Zielscheibe für die Parodie gewesen⁸ –, aber als die *Augsburger Allgemeine Zeitung* im Sommer 1856 über das Erscheinen einer weiteren Satire auf den Fechterstreit berichtete, schrieb der leicht verletzbare Halm: „Wird denn die Geschichte gar kein Ende nehmen?“⁹

Der Fechter in der Arena ist von besonderem Interesse, weil er die erste Novität des Carltheaters nach Nestroys Direktionsantritt war. Davon profitierend, dass diese Kontrafaktur als Erste erschien, war sie bei weitem die erfolgreichste und wurde dreizehnmal gegeben, elfmal zwischen 18. und 28. November 1854, am 19. Dezember 1854 und am 12. Mai 1855. *Der Fechter in der Arena* wurde jedes Mal neben einer anderen Programmnummer gespielt, meistens einem Einakter. Sein bekanntestes Begleitstück war Nestroys *Die schlimmen Buben in der Schule*. Der Text der Parodie, von dem ein Exemplar in der Druckschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus erhalten ist, erschien 1855 in Berlin im Druck. Auf der Titelseite ist Folgendes zu lesen: „Auf dem Carltheater in Wien mit gleich großem Glück, wie der Fechter von Ravenna a. d. Burg gegeben. Die Berliner Einrichtung für das Kroll'sche Theater“.¹⁰ Über die Berliner Aufnahme von Vorlage und Kontrafaktur fällt kein Wort. Halms *Der Fechter von Ravenna* hatte seine Berliner Erstaufführung am 30. Dezember 1854, und zwar im Königlichen Schauspielhaus, hatte aber nur mäßigen Erfolg und viel Pech. Gleich nach dem ersten Abend erkrankte nämlich die Hauptdarstellerin Auguste Crelinger, was zur Folge hatte, dass das Stück erst am 24. Januar 1855 zum zweiten Mal gespielt werden konnte. Obwohl *Der Fechter in der Arena* sich unbedingt auf Kenntnis des Vorbilds verlässt, ging die Parodie

lich um Clemens Franz Stix, *Die Cherusker in Hernals oder Thusnelda und Dummelicus*. Dieses Stück wird in der *Theaterzeitung* als in Kürze im Theater in der Josefstadt anlaufend angekündigt: 8. April 1856, S. 323. Meines Wissens wurde es aber nie gespielt.

- 8 Vgl. Peter John Branscombe, *The Connexions between drama and music in the Viennese popular theatre from the opening of the Leopoldstädter Theater (1781) to Nestroy's opera parodies (c. 1855)*, Diss., University of London 1977, Appendix I, S. 478, 490, 509.
- 9 Friedrich Halm an Julie Rettich, 16. Juli 1856. ÖNB, Handschriftensammlung (Teilnachlass Carl Rettich), 314/1–28. Halm bezieht sich auf *Der Fechter von Ravenna*. *Großes Trauerspiel in fünf Akten. Freie Uebersetzung aus dem Deutschen eines unbekannten Verfassers*, Erlangen 1856. Es erschien auch *Der Fechter von Ravenna. Tragische Opernburleske in zwei Akten. Sehr frei nach H. Böie*, Dresden o. J.
- 10 Obwohl Walter Obermaier als Herausgeber der *Briefe sich des Fechters in der Arena* als gedrucktem Text bewusst ist, ist die Parodie nie analysiert worden. Da die Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums kein Exemplar besitzt, ist der Druck auch nicht aufgelistet in Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860* (Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek) (Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien, Bd. 3), Wien 1934, S. 136. *Der Fechter in der Arena* findet bei Branscombe Erwähnung (S. 486), fehlt aber in Jürgen Heins ‚Chronologischem Verzeichnis Wiener Parodien‘, in: *Parodien des Wiener Volkstheaters*, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 1986, S. 377 f.

wie geplant am 7. Januar 1855 im Krolltheater über die Bühne. In der darauffolgenden Woche wurde sie fünfmal gegeben, fiel aber trotz lobenswerter schauspielerischer Leistungen komplett durch, was unter den Umständen keine Überraschung sein sollte, denn das Berliner Publikum hatte kaum Gelegenheit gehabt, das Original kennenzulernen und sollte sich sowieso weniger dafür begeistern als die Wiener und Münchner.¹¹

Wie es öfters in diesen Jahren vorkam, waren Genre und Umfang der Parodie nicht eindeutig festgelegt. Der in Wien gespielte „Travestirende Scherz mit Gesang in 2 Aufzügen“ wurde für Berlin erheblich erweitert. In der Buchfassung, in der das zusätzliche Material in eckigen Klammern gesetzt wird, steht als Überschrift „Parodie in 3 Aufzügen mit Gesang“, während in der Berliner Presse wiederholt von einem vieraktigen Werk die Rede war. Die Musik lieferte der damalige Kapellmeister des Carltheaters, Carl Franz Stenz[e]. Für die Wiener Fassung waren zwei musikalische Einlagen vorgesehen: ein Situationslied, in dem der lebensmüde Caligula seinen Alltag und damit sich selbst charakterisiert, und ein von Mutter und Sohn gesungenes Quodlibet-Duett im Schlussakt. Dazu kam in Berlin ein vom jungen Fechter gesungenes Couplet. In den beiden Solonummern wird ein neuer Text mit einer damals bekannten Melodie gekoppelt.¹² Eine handschriftliche Partitur für die Nestroy-Rolle im Quodlibet ist in der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus erhalten und verrät, dass dieses nicht nur Carl Binders beliebte Kampf-Polka (1852; *Stücke* 31, 522 f.) zitiert, sondern auch verschiedene Opern parodiert, die in den 1850er Jahren noch auf dem Spielplan des Kärntnertheaters standen und daher sicher gut bekannt waren – Meyerbeers *Robert der Teufel* (1831) und *Der Prophet* (1849), Bellinis *Norma* (1831) und Donizettis *Lucia di Lammermoor* (1835).¹³

Obwohl seine Abneigung gegen Laube, mit dem er nur äußerst widerwillig verhandelte, zweifellos eine Rolle spielte, behauptete Friedrich Halm, er hätte *Der Fechter von Ravenna* anonym ans Burgtheater geschickt, weil ihm daran lag, dass das Stück ohne Achtung auf seinen Namen und Beruf – seit 1845 war er erster Kustos der Hofbibliothek – begutachtet werden sollte. Unter denen, die von Anfang an von dieser List wussten, waren die Schauspielerin Julie Rettich und ihre Familie.¹⁴ Seit ihrem großen Erfolg in der Titelrolle von

11 Für Verrisse der Berliner Aufführung vgl. –mm, ‚Kroll’s Theater‘, *Neue Preussische Zeitung*, 9. Januar 1855, S. 4, oder anon., ‚Theater bei Kroll‘, *Königlich Privilegierte Berlinische Zeitung*, 9. Januar 1855, S. 8.

12 Die für das Couplet vermerkte Melodie „Biblische Geschichte“ hat sich leider nicht identifizieren lassen, aber die Melodie „Als ich bin verwichen“, nach der Caligula singt, ist ein sehr bekanntes Volkslied, obwohl üblicher „Wie i bin verwichen“ oder „Das Herz’load“ betitelt.

13 Vgl. Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater)*, Teil 2: *Die Wiener Hofoper (Staatsoper), 1811–1974*, Wien 1975. 1854 wurde *Robert der Teufel* neu inszeniert und bekam neue Dekorationen (S. 380).

14 Über Halms Beziehungen zur Familie Rettich und über die Entstehung des *Fechters von*

Griseldis (1834) – jenem Stück, dem Halm seinen Durchbruch als Dramatiker verdankte – war Rettich seine Muse und engste Vertraute. Von da an drehten sich fast alle Halm-Stücke um eine für sie konzipierte Frauenrolle, und als *Der Fechter von Ravenna* endlich 1856 unter seinem Namen veröffentlicht wurde, war ihr das Trauerspiel gewidmet.

Der Verfasser des *Fechters in der Arena* machte Halms Trick geistreich nach, indem auch er seine Arbeit anonym am Carltheater einreichte. Er legte sich denselben Decknamen (J. Wilhelm) zu und gab eine Poste-restante-Adresse an (Halm benutzte Dresden, sein Parodist Wien). Kein Name steht auf dem Wiener Theaterzettel, in Berlin und in der Druckfassung will die Parodie das Werk von „Carlmann“ sein.¹⁵ Wie beim *Fechter von Ravenna* wurden viele Vermutungen angestellt: Nestroy, Bauernfeld, Bittner und Castelli schlug man als mögliche Verfasser vor, während *Der Humorist* ihn als das Werk Victor Hugos sehen wollte.¹⁶ Ganz am Anfang meldete die *Theaterzeitung* aber zuversichtlich, dass die Parodie nicht aus Nestroys Feder stammte;¹⁷ diese Annahme unterstützt die erhaltene Korrespondenz, worunter nicht nur der Brief zu finden ist, mit dem der „parodirende Scherz“ von „J. Wilhelm“ dem Carltheater eingereicht wird – ein Text, der am Tage der Erstaufführung in der *Theaterzeitung* veröffentlicht wurde –, sondern auch ein weiterer, am 28. November geschriebener Brief, in dem Nestroy die Hoffnung ausspricht, dass der Verfasser der Parodie, den er versehentlich mit „F. Wilhelm“ anredet, weitere Werke dieser Qualität seinem Theater anbieten wird (*Sämtliche Briefe*, S. 123 f., Nr. 92). Die Identität des Verfassers bleibt bis heute unbekannt.

III

Der Fechter in der Arena ist kein eigenständiges Stück. „J. Wilhelm“ lenkt Nestroys Aufmerksamkeit insbesondere darauf, dass er „in der Handlung und im Detail sich ganz an das geschätzte Original hält“ (*Sämtliche Briefe*, S. 298), was zur Folge habe, dass er so schnell wie möglich gespielt werden müsse. Zudem sei es notwendig, dass man das Halm-Stück im Burgtheater gesehen

Ravenna berichtet Ute Steiner, *Liebe, Freundschaft und theatralische Produktion – Soziale und biografische Voraussetzungen des Stückeschreibens vom Biedermeier zur Moderne, veranschaulicht in Werken Franz Grillparzers, Friedrich Halms, Friedrich Hebbels und Arthur Schnitzlers*, Diss., Universität Innsbruck 2004, S. 152–182.

15 Carlmann, *Der Fechter in der Arena. Parodie in 3 Aufzügen mit Gesang*, Berlin: Louis Kolbe 1855 (im Folgenden: *Arena*). Den Decknamen könnte man entweder als Bezug auf das Carltheater lesen, als Zeichen der Hochachtung für den vor kurzem verstorbenen Carl Carl (vielleicht weniger wahrscheinlich) oder auch als verschlüsselten Hinweis auf die Identität des Verfassers. Obwohl die Vermutung naheliegt, der Verfasser müsse ein Wiener sein, wird die Berliner Agentur H. Michaelson als sein Vertreter angegeben.

16 *Der Humorist*, 13. November 1854, S. 1173.

17 *Theaterzeitung*, 21. November 1854, S. 1087.

habe, um die Parodie entsprechend beurteilen zu können. Letzteres galt auch für das Personal des Carltheaters: Carl Rettich, der Ehemann Julie Rettichs, der gleichfalls Hofchauspieler war, schreibt am 16. November an ihre gemeinsame Tochter Emilie, Nestroy und sein Kollege Louis Grois hätten der neuesten Aufführung des *Fechters von Ravenna* beigewohnt und wären „sehr aufmerksam in der 1ten Sperrsitze“ gesessen.¹⁸ Wie Nestroy wohl einsah, war es die enge Beziehung zwischen der Parodie und dem hochechfolgreichen Original, die die Identität des Verfassers unwichtig machte. 1856 bemerkte er Eduard von Bauernfeld gegenüber, in einem bei ihm raren Kommentar zur Parodie als Genre, der sich wohl auf den *Fechter in der Arena* bezieht, der Verfasser einer Parodie müsse sich nennen lassen, um deren Qualität zu garantieren, es sei denn, dass das Werk „die Parodie eines eben im Hoftheater Sensation erringenden Trauerspieles“ sei, wobei der Ruf des parodierten Textes alleine genüge, um das Publikum hereinzulocken (*Sämtliche Briefe*, S. 176, Nr. 139, 8. September 1856).

Der Parodist übernimmt all die wichtigen Figuren aus Halms Römerstück, verändert aber die Personennamen, um komische Effekte zu erzielen: aus Thusnelda wird eine gebieterrische Duschnelda (du – schnell – da); Thumelicus wird zu Dumelicus (auf dem Wiener Theaterzettcl „Dummclikus“ buchstabiert), und sein Geburtsname ist nicht mehr Sigmar, sondern anachronistisch Christoph; sein Liebchen Lycisca heißt Likitzla, was ‚kitzeln‘ mitklingen lässt; und Glabrio, der Vogt der Fechterschule, für den sowohl die jungen Fechter als auch die Tochter Lycisca bloß Einnahmequellen verkörpern, bekommt den sprechenden Namen Schekelius. In seinem an Nestroy adressierten Brief gibt der Verfasser des *Fechters in der Arena* an, ihn spezifisch für das Ensemble des Carltheaters geschrieben zu haben, und tatsächlich liefert er maßgeschneiderte Rollen für das bekannte Komikerteam. Als Dumelicus wird der schlaksige, dünnbeinige Nestroy, damals Mitte fünfzig, als Inbegriff der sportlich-kriegerischen Männlichkeit zur Schau gestellt; der rundliche Wenzel Scholz gibt einen ennuyierten, despotischen Caligula; als germanischer Bote Meroviz erzählt Grois mit unbeweglicher Miene und viel trockenem Humor die Vorgeschichte des Stücks und singt der deutschen Klassik ein überschwängliches Preislied; und Carl Treumann, als Duschnelda verkleidet, hat Gelegenheit, sein großes Nachahmungstalent vorzuzeigen und sich auf die viel bekanntere Verkleidungsrolle von Joab/Judith vorzubereiten, die er 1856 bei der Wiederaufnahme von *Judith und Holofernes* übernehmen sollte.

Der Fechter in der Arena ist nicht verwienert, das Lokalkolorit beschränkt sich auf kurze illusionsbrechende Momente (wie wenn Dumelicus sich als „Römer aus dem Viertel unter Ravenna-Wald“ [*Arena*, 11] bezeichnet), wobei der gedruckte Text Regisseure in anderen Städten dazu ermutigt, Entsprechungen aus der eigenen Lokalität zu finden. Der Dialog ist größtenteils sehr locker

¹⁸ Carl Rettich an Emilie Rettich, 16. November 1854. ÖNB, Handschriftensammlung, 315/13–19. Rettich berichtet weiter, dass auch Halm an diesem Abend zugegen war und dass die Aufnahme leider nicht so warm gewesen wäre wie sonst.

und umgangssprachlich geschrieben, mit der Besonderheit, dass Dumelicus kurze Sätze aus seinen Reden auf Latein wiederholt, als wollte er auch sprachlich beweisen, dass er „jeder Zoll ein Stock-Römer“ (*Arena*, 24) ist. Wo immer der Text hochpathetisch wird, wechseln Duschnelda und Meroviz von der Prosa zur gebundenen Rede und öfters zur textnahen Halm-Parodie über. An folgender Stelle werden etwa Thusnelda's hochtrabende Rhetorik und Gezwungenheit dadurch persifliert, dass Halms Vergleich zu einer sorgfältig durchdachten, aber schließlich willkürlichen Metapher umgewandelt wird:

Ich will's vollbringen, und vermag ich's nicht,
So werd' ich brechen, wie im Sturm die Eiche,
Doch beugen, beugen werd' ich mich nicht mehr!
(*Ravenna*, 217)

Ich bin – bin eine alte deutsche Eiche,
Die kann nur brechen – doch sie beugt sich nicht.
(*Mit gesteigertem Pathos.*)
Nein, besser so – ich bin – bin eine Eiche
Du kannst sie beugen – doch Du brichst sie nicht.
Zwar oft gesagt! doch macht es immer Wirkung,
Denn wo Begriffe fehlen, sagt schon Göthe,
Da stellt zur rechten Zeit das Wort sich ein.
(*Arena*, 9)

Hier wie an mehreren Stellen in der Parodie wird das Attribut „deutsch“ ohne zwingenden Grund hinzugefügt.

Der Fechter in der Arena dreht sich wie seine Vorlage um die heiklen Themen der deutschen Identität und Einigkeit, verlegt die Handlung jedoch von der historisch-militärischen in die gegenwärtige theatralische Arena. Duschnelda ist Witwe des verstorbenen Theaterdirektors Heriman, der es heldenmütig auf sich genommen hatte, nicht die germanischen Stämme, sondern das arg heruntergekommene einheimische Theaterwesen, das von nichtliterarischen Elementen überwuchert worden war, wieder auf die Höhe zu bringen. Während der Cheruskerfürst von anderen Häuptlingen ermordet wird, erliegt Heriman einem Herzinfarkt, nachdem eifersüchtige Berufskollegen ihn zu einer Zechtour eingeladen und immer wieder zum Trinken aufgefordert hatten. Genauso wie der gelernte Fechter Thumelicus von seiner Geburtsidentität erfährt und dazu aufgefordert wird, die Germanen in einem Aufstand gegen Rom zu führen, wird Dumelicus, der dazu ausgebildet ist, seine Künste in der Zirkusarena vorzuzeigen, dazu eingeladen, die Leitung des Deutschen Bühnenbunds zu übernehmen. Obwohl am Ende der Parodie nicht nur Duschnelda, sondern auch Caligula Selbstmord begehen, ist der Ausgang für Dumelicus kein tragischer, denn der

blinde Stoß seiner Mutter verfehlt das Ziel und der ahnungslose Jüngling erwacht, um alle Drohungen verschwunden zu finden: „So? Na dann ist's gut; dann brauche ich ja nicht mehr zu sterben!“ (*Arena*, 39). Der geniale Einfall, die Handlung in die Theaterwelt zu verlegen, erlaubt es dem Verfasser der Parodie die in Halms Drama eingeflochtene deutschnationale Rhetorik in einem eher trivialen, aber nicht minder vertrauten Kontext zu reproduzieren.

Der Fechter in der Arena, der sich mit kaum verstecktem Stolz „Unsinn! Höherer Blödsinn! Parodie!“ (*Arena*, 39) nennt, verkürzt und vereinfacht Halms dramatische Handlung: warum Mutter und Sohn in Rom weilen und warum sie voneinander getrennt wurden, bleibt im Dunkeln. Während die Gespräche zwischen dem jungen Fechter und seinem Liebchen bei Halm zur Vertiefung seines Charakters beitragen, indem die beiden zugeben, ihre existentielle Unfreiheit nicht von sich werfen zu können, ist Likitzla hier kaum mehr als ein süßes Mädel; und daher übergeht die Kontrafaktur die mit Schillers *Kabale und Liebe* vergleichbare Szene, in der Thusnelda um ihre Unterstützung fleht. Dennoch werden in *Der Fechter in der Arena* viele Schlüsselszenen und Motive ausführlich parodiert, und der Verfasser zeigt ein unfehlbares Talent dafür, Einzelheiten mit komischem Potenzial aufzugreifen und in überspitzter Form wiederzugeben. Eine Lieblingsmethode besteht darin, die Aufmerksamkeit auf eine unheroische, dem ernstesten Drama unangemessene Körperlichkeit zu lenken. Aus Halms tableauartiger erster Szene, in der die Fechter sich „in malerischen Gruppen“ (*Ravenna*, 189) ausruhen, werden „Prächtige Kerle! Und wie sie in voller Mannskraft *dahinschnarchen!*“ Während Glabrio seinen Ansprechpartner dazu auffordert, einen stämmigen Arm zu befühlen, lenkt Schekelius die Aufmerksamkeit auf die „Herkuleschenkel und dergleichen Arme“ (*Arena*, 1) seines Dumelicus (Nestroy). In beiden Texten werden die Fechter als zu peitschendes und mästendes Vieh behandelt: „Hab' ich wackre Bursche nicht / Dem Cäsar aufgefüttert?“ (*Ravenna*, 192). In der Parodie kippt dieser Moment ins Kulinarische um: „Ich habe sie aber auch gut gefüttert und oft nach Noten geprügelt, damit ihr Fleisch nicht träge werde und sich fester zusammenziehe“ (*Arena*, 1). Die Körperkomik wird am wirkungsvollsten an der Stelle eingeführt, wo der junge Fechter daran erinnert wird, dass er, falls tödlich verwundet, sich dennoch Mühe geben sollte, elegant zu sterben. Nur Dumelicus probiert die erwünschte Körperhaltung – und fällt dabei direkt auf die Nase.

Der Parodist folgt den ersten beiden Akten des Originals sehr treu: zuerst die Fechter und dann Duschnelda werden vorgestellt, wonach Meroviz, „der alte deutsche, ehrliche Intriguant an Herimans Hoftheater“ (*Arena*, 5), den Kontakt zu seiner ehemaligen Prinzipalin wiederherstellt; seine Erzählung der Vorgeschichte leitet das Familientreffen ein. Dem neuen Milieu entsprechend ist das Schwert des Armin keine Waffe mehr, sondern ein bürgerlicher Spieß, „Heriman's liebster Schmuck, wenn er zum Schützenfeste ging“ (*Arena*, 8), und das komische Potenzial von Halms Erkennungsszene, in der ein verblüffter Thu-

melicus sich gegen die mütterlichen Umarmungen wehrt, wird völlig ausgeschöpft – Dumelicus sträubt sich, weil er kitschig ist, und beteuert, er hätte sich die Narbe, an der die Mutter ihn erkennt, im vorigen Jahr bei einer Wirtshaus-rauferei zugezogen. Fast lächerlich wirkt schon bei Halm Thusneldas letzte Rede, bevor sie in Ohnmacht fällt:

Still, still!

Musik! – Das sind der Heimath Lieder – Horch,
Wie sanft und schön! – Wie? Dämmert's? Wird es Nacht? (*Ravenna*, 220)

Wie Julie Rettich ihrer Tochter kurz vor der Erstaufführung gestand, war Laubes Inszenierung hier so unbeholfen, dass sie kaum der Parodie bedurfte:

Ich weiß nicht, ob du dich erinnerst, wie die Thusnelda am Schluß des ersten Aktes in der seligsten Betäubung vor der Ohnmacht sagt: Musik [!] das sind der Heimath Lieder – da läßt er [Laube] plötzlich Musik machen und ein Lied singen, was total die Poesie zerstört und einen albernem Eindruck macht.¹⁹

An gleicher Stelle hält Duschnelda eine Lobrede auf „die erhabenen Klänge, die Bardengesänge meines deutschen Vaterlandes“, worauf „ein bekannter Chor aus ‚Stradella‘ [Friedrich von Flotows *Alessandro Stradella* (1844)] oder einer andern italienischen Oper“ (*Arena*, 12) gespielt wird.

Halms zweiter Akt, der im Palast Caligulas spielt, ist für den Parodisten gleichfalls ein gefundenes Fressen. Unter den Verschwörern ist einer, der immer wieder gewarnt werden muss, leise zu reden, und Scholz als Caligula ist genauso kränklisch, lebensmüde und misstrauisch wie sein Vorbild, aber auf eher triviale Art: er leidet an Magenkrämpfen, die er mit Absinth kurieren will, und sieht vor sich nicht die Gespenster der ermordeten Feinde, sondern seinen ermordeten Hund:

(*Visionartig*.) Von einem Affen heimgesucht, spießte ich mit dem Griffel meinen Lieblingsmops an das Bett; o meine Loda! (*Er stiert nach dem Cassius*.) Seht, wie sie mich so freundlich anwedelt; (*gleichsam einen Hund lockend*) schön! herein! da! (*Nach einer Weile*.) Haltet mich, jetzt fletscht er die Zähne, fort, garstige Bestie, jagt sie fort, sie beißt mich!! (*Arena*, 18)

Obwohl der dekadente, mit sich selbst beschäftigte Tyrann, dem „das Spießen, Köpfen, Hängen, Würgen, Foltern [...] bald auch keine Freude mehr“ (*Arena*, 16) macht, einiges mit Nestroys Holofernes gemeinsam hat, ist die Rolle als Ganzes gesehen sprachlich viel matter.

Man liest in mehreren Rezensionen des *Fechters in der Arena*, die Parodie sei

¹⁹ Julie Rettich an Emilie Rettich, 14. Oktober 1854, ÖNB, Handschriftensammlung, 318/1–12. Die von Anton Emil Titl komponierte Musik zum *Fechter von Ravenna* ist in der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus erhalten.

„um einen Akt zu lang“, die ersten Szenen seien sehr lustig und gelungen, vor allem wegen der ausgezeichneten schauspielerischen Leistungen der Hauptdarsteller, aber das Interesse ließe allmählich nach.²⁰ Dieses Urteil lässt sich vielleicht darauf zurückführen, dass die Textstellen, die die aktuelle Theaterszene verspotten, an und für sich undramatisch sind. Es könnte auch dazu beigetragen haben, dass die Parodie keine richtige Debatte zwischen Mutter und Sohn anbietet: sogar wenn der Naturmensch Dumelicus die hochtrabende patriotische Rhetorik der Mutter versteht – was nicht immer der Fall ist –, weist er sie instinktiv zurück. Auf die Bittrede des Meroviz antwortet er gleichfalls: „Mein alter Deutscher, labe Dich mit Bier, / Du sprachst sehr viel – umsonst, so wie gewöhnlich“ (*Arena*, 28). Der junge Fechter, der Goethes Gretchen zitiert („Meine Ruh ist hin ...“), um seiner Verwirrung Ausdruck zu verleihen, und eine Schlafmütze aufsetzt, um sich vor seiner Nummer in der Arena auszuruhen, stellt eine liebenswürdige komische Figur dar, aber es wird nie völlig klar, wie er zu seinem Wahlspruch „ubi bene, ibi patria“ (*Arena*, 34) gekommen ist, da der wienerische/römische Lokalpatriotismus nur selten zutage tritt und das Liebesglück, das seine Zufriedenheit leicht hätte motivieren können, in der Parodie kaum mehr als ein Randthema ist.

IV

Zweifellos der faszinierendste Aspekt des *Fechters in der Arena* ist das Cross-Casting des männlichen Schauspielers Carl Treumann als Theatermutter Duschnelda, anscheinend ein Einfall des ungenannten Verfassers und wahrscheinlich die erste Verkleidungsrolle in Treumanns Repertoire am Carltheater. Selbstredend hatte der männliche Transvestismus im Wiener Volkstheater eine lange Tradition – man denke hier vor allem an Bäuerles *Die falsche Primadonna in Krähwinkel* und an Nestroys *Nagerl und Handschuh* oder *Judith und Holofernes*. In den genannten Werken wird aber die Mann-zu-Frau-Travestie dadurch motiviert, dass eine männliche Figur seine wahre (Geschlechts-)Identität zu bestimmten Zwecken verstellen will. In der Halm-Parodie aber ist die Besetzung der Rolle der Duschnelda mit einem männlichen Schauspieler bloß als theatralischer Kunstgriff zu deuten – und als solcher mit Kurz-Bernar-

20 *Der Humorist*, 19. November 1854, S. 1196. In der ausführlicheren Besprechung der Parodie zwei Tage später entwickelt sich diese Kritik zu einem programmatischen Punkt: „von dem Augenblick an, wo wir uns an der Parodie des falschen Pathos, an der Parodie des Aufgebauchten ergötzt haben, und das Komische in den *Gestalten* Nestroys, Treumanns u. s. w., den Effect des lächerlichen Eindrucks nach und nach verlieren, von diesem Augenblick an senkt die Parodie den Flügel matt zu Boden. Deshalb überhaupt soll keine Parodie, *kann* keine Parodie mehr als *einen kurzen Akt* haben“. –?, „Der Fechter in der Kritik. Auch von einem Ungenannten!!!“, *Der Humorist*, 21. November 1854, S. 1202 f., hier S. 1203.

dons *Die getreue Prinzeßin Pumphia* oder mit der ‚dame‘ der englischen ‚pantomime‘-Tradition (die oft ebenfalls alleinstehende Mutter des Helden ist) vergleichbar.

Carola Hilmes hat in ihrer Analyse von *Judith und Holofernes* argumentiert, dass der männliche Schauspieler, der eine Frauenrolle spielt, nicht nur dazu neigt, sich als weiblicher Stereotyp darzustellen, sondern dass er darüber hinaus die Aufmerksamkeit auch auf den grundsätzlich nachahmenden, performativen Charakter von Geschlechtsidentität lenkt.²¹ Und wo der Transvestismus nicht auf der Handlungsebene motiviert ist, werden die Geschlechter-Bezeichnungen noch dringender hinterfragt. Der Zuschauer, der sich des biologischen Geschlechts des Schauspielers völlig bewusst bleibt, gewinnt Einblick darin, wie die Geschlechtsidentität jedweder Bühnenfigur durch Kostüm, Gesten und Ausdrucksweise konstruiert wird. Mit Judith Butler könnte man hier resümieren, Cross-Dressing sei nicht bloß eine Nachahmung der anderen Geschlechtsidentität, sondern sie dramatisiere auf verfremdende Art „the signifying gestures through which gender itself is established“.²²

Die Konstruiertheit der Identitäten – der nationalen sowie der geschlechtlichen – liegt im Herzen der Problematik von Halms *Der Fechter von Ravenna*. Während Thusnelda den essenzialistischen Standpunkt vertritt, wonach die Abstammung alles ist und der Sohn deutscher Eltern sich selbstverständlich zu dieser Identität bekennen muss, lehnt der in Rom aufgewachsene Thumelicus dieses Argument entschieden ab. Dass die nationalen so gut wie die geschlechtlichen Identitäten als Effekte von Zeichenprozessen ausgestellt werden können, illustriert bei Halm ein aufschlussreiches Gespräch, in dem Thumelicus den ‚drag‘ des deutschen Boten Merowig, „Das Thierfell und der Helm mit Geierflügeln“ (*Ravenna*, 286), mit dem Kostüm verwechselt, das er in der Arena zu tragen hat – *clothes maketh the (Ger)man* / Kleider machen Deutsche. Indem der junge Fechter alles Deutsche verwirft, bezeichnet er Germania (die Rolle, die Thusnelda in der Arena abgeben soll) als „Rabenmutter“ (*Ravenna*, 290). Weder das Land noch die verloren geglaubte Mutter kann er lieben lernen. Thusnelda dagegen ist zwischen Mutterinstinkt und Nationalstolz zerrissen. Als sie gefangengenommen wurde, demütigte sie sich, weil sie es nicht über sich bringen konnte, das ungeborene Kind zu ermorden. Gegen Ende des Stücks konzipiert sie ihre Identität völlig anders: „Ich bin das Weib Armins, bin eine Deutsche, / Und war es früher, als ich Mutter war!“ (*Ravenna*, 324). Diese Rechtfertigung des Kindesmords schockiert zutiefst, und die Idee wird kaum erträglicher, wenn man sich daran erinnert, dass Thumelicus wohl sowieso in der Arena ums Leben gekommen wäre.

In Marjorie Garbers bahnbrechender Analyse des Transvestismus wird er als

21 Carola Hilmes, „Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung“, *Nestroyana* 26 (2006), S. 131–143.

22 Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge Classics, New York, London 2006, S. xxxi.

Erscheinungsform des kulturellen Unbehagens definiert.²³ Die Mutter, die den eigenen Sohn ermordet, erregt starke Besorgnis, da ihre Handlungsweise sozial und kulturell bedingten Erwartungen zuwiderläuft und daher als abscheulich angesehen wird. Aus diesem Grund wollte Heinrich Laube über die Grausamkeit der Katastrophe Bedenken gehabt haben,²⁴ und in der Parodie tritt das Beunruhigende an Halms Heldenmutter noch stärker hervor, wenn Duschnelda beteuert: „Ich bring’ ihn um! *Nothwendig* zwar ist’s nicht, / Doch *unnatürlich* – *neu* – und das besticht!“ (*Arena*, 35). Durch die Priorisierung der patriotischen Aufgabe, Deutschland bzw. die deutsche Kunst zu erretten, wird Thusnelda/Duschnelda entweiblicht und dämonisiert. Wie im *Humorist* bemerkt wird, besteht eine Ähnlichkeit zwischen der deutschen Heldenmutter/Theatermutter und Medea, wobei keine von beiden als glaubwürdige – geschweige denn als tragische – Repräsentantin ihres Geschlechts akzeptiert werden kann:

Eine Mutter, die ihr Kind, ihren Sohn ermordet, ist ein tragischer Vorwurf, der nur durch fast *unmögliche* Motive herbeigeführt werden kann! Die Geschichte der Tragödie ist arm an derlei Unbilden. Medea? Medea ist kein *Weib*, sie ist eine – *Hexe*! Sie braut Tränke, sie braut Flüche! Medea ist dramatisch unzurechnungsfähig! Und welche Motive haben die Dichter der Medea angewendet, um die That des Kindermordes nur *halbwegs* glaublich zu machen? die weiblichsten, die menschlichsten: *Liebe* und *Eifersucht*! Und nicht nur Liebe und Eifersucht allein, sondern Liebe und Eifersucht eines *Thier*-Weibes!

Wir haben Beispiele, daß Väter ihre Kinder opferten, es waren *Väter*, aber keine *Mütter*!

Eine Mutter ihr Kind tragisch-gerecht umbringen lassen, das gibt’s nicht! Am allerwenigsten aber *leidenschaftslos*: aus *Politik*, aus Patriotismus für’s Deutschtum, d.h. für die deutsche Comödie! Ein politisch Weib, ein garstig Weib!²⁵

Wie Butler in einer späteren Ergänzung zur Besprechung von Cross-Dressing in *Gender Trouble* argumentiert hat, „there is no necessary relation between drag and subversion, and [...] drag may well be used in the service of both the denaturalization and reidealization of hyperbolic heterosexual gender norms“.²⁶ Ähnliches lässt sich für die Halm-Parodie schlussfolgern: Cross-Casting ist in seiner Auswirkung ambivalent: Obwohl es ein Schlaglicht auf die Performativität aller Geschlechtsidentitäten wirft, wird die ‚unnatürliche‘ Art der Mutter, die ihr Kind ermordet, dennoch betont.

23 Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, London 1992.

24 Heinrich Laube, *Das Burgtheater. Ein Beitrag zur Deutschen Theater-Geschichte* (1868), in: *Schriften über Theater*, hg. von Eva Stahl-Wisten, Berlin (Ost) 1959, S. 257.

25 –?, „Der Fechter in der Kritik. Auch von einem Ungenannten!!!“ (Anm. 20), S. 1203.

26 Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of ‚Sex‘*, New York, London 1993, S. 125.

Der anonyme Verfasser von *Der Fechter in der Arena* stand mit dieser Ambivalenz nicht allein. Im Juni 1856 gastierte die italienische Tragödin Adelaide Ristori im Londoner Lyceum Theatre, wo sie die Titelrolle in einer Bearbeitung von Euripides' *Medea* spielte. Kaum sechs Wochen nach ihrem Erstaufreten führte das Royal Olympic Theatre am 14. Juli Robert Broughs Burleske *Medea; or, The Best of Mothers, with a Brute of a Husband* zum ersten Mal auf, wobei der beliebte Komiker Frederick Robson die Ristori-Rolle übernahm.²⁷ In diesem Einakter wird wie für Dumelicus der tragische Ausgang abgewendet, indem Medeas Dolch magisch verwandelt wird, „changed into a jester's bauble, with cap and bells“. Ihre ans Publikum gerichtete Schlussbemerkung unterstreicht das vom Happy End getarnte Unbehagen: „My plot destroyed – my damages made good, / They'd change my very nature if they could“.²⁸

Sowohl Robson als auch Carl Treumann hatten ein großes Talent dafür, Stimme und Gebärdenspiel anderer nachzumachen. So parodierten die *Medea*-Burleske und *Der Fechter in der Arena* nicht nur die rhetorisch-deklamatorische Tendenz im Trauerspiel, sondern auch die schauspielerischen Eigentümlichkeiten der beiden Hauptdarstellerinnen. Vierzehn Tage vor der Erstaufführung des *Fechters in der Arena* hatte Treumann große Entrüstung ausgelöst, als er die Hauptrolle in Nestroys *Der Treulose* als Kopie des jüngst verstorbenen Carl Carl gespielt hatte;²⁹ im April 1856 sollte er den französischen Komiker Pierre Lavassor nach dessen Gastspiel im Carltheater nachahmen und dabei dem Wiener Publikum zum ersten Mal Offenbach-Lieder in deutscher Übersetzung vorspielen. Während Robson Ristoris „statuesque poses and orotund declamation“ nachäffte und laut Charles Dickens sogar eine tiefere Wahrhaftigkeit der Gefühle zum Ausdruck brachte,³⁰ waren Besprechungen des *Fechters in der Arena* etwas vorsichtiger: sie lobten enthusiastisch Treumanns schauspielerische Leistung, ohne aber völlig eindeutig zu machen, inwieweit er Julie Rettich – die Adelaide Ristori bewunderte und selber die ganzen fünfziger Jahre hindurch Grillparzers *Medea* im Burgtheater spielte³¹ – persönlich nachahmte.³² Dass es sich um eine bewusste Kontrafaktur handelte, bestätigt eine einzelne Karikatur, die am 25. November 1854 auf der ersten Seite des *Wiener Telegraph* stand. Sie zeigt, wie der ‚Verfasser‘ des *Fechters in der Arena* eine riesige Pergamentrolle

27 Mollie Sands, *Robson of the Olympic*, London 1979, S. 76–79.

28 Robert B. Brough, *Medea; or, The Best of Mothers, with a Brute of a Husband. A Burlesque, in one Act*, Lacy's Acting Edition, London [1854], S. 34.

29 Vgl. *Stücke* 10, 170–174.

30 Zur Rezeption von Robsons schauspielerischer Leistung vgl. Laurence Senelick, *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre*, London, New York 2000, S. 238 f.

31 Helene Richter, *Die drei großen Tragödinne des Burgtheaters im 19. Jahrhundert*, 3 Bde., Wien o. J., II: *Julie Rettich*, S. 14 f.

32 Vgl. *Der Humorist*, 19. November 1854, S. 1196: „Die Darstellung ist zum todtlachen. [...] Am drastischsten ist Treumann“, oder *Ost-Deutsche Post*, 19. November 1854, S. 2: „Herr Treumann, dessen Maske in jeder Beziehung köstlich war“.

Der Autor des „Fechters in der Arena“



überreicht dem Theatersekretär, des Carltheaters, ein Gedicht für Herrn Carl Treumann, als Dank für dessen Darstellung der „Tuschnelda“. Dasselbe ist in Form eines Couplets in 7896 Strophen geschrieben, von denen jede mit dem Refrain schließt: „Mein Sohn, versöhne mir die Rettich!“

Karikatur im *Wiener Telegraph* vom 25. November 1854.

im Carltheater abliefern, das Manuskript eines Gedichtes „für Herrn Carl Treumann, als Dank für dessen Darstellung der ‚Tuschnelda‘. Dasselbe ist in Form eines Couplets in 7896 Strophen geschrieben, von denen jede mit dem Refrain schließt: ‚Mein Sohn, versöhne mir die Rettich!‘“.³³ Ob Julie Rettich die Travestie tatsächlich übelnahm, ist unklar: Carl Rettich meldet der Tochter lediglich, *Der Fechter in der Arena* sei über die Bühne gegangen, „hat aber nicht gefallen“.³⁴

Es sollte nicht überraschen, dass Julie Rettich zur Zielscheibe des Spottes wurde. Damals fünfundvierzig Jahre alt, hatte sie sehr früh zu den großen tragischen Rollen gefunden, spezialisierte sich in denjenigen mit stark heldenmäßigem Pathos und kultivierte eine manierierte Darstellungsweise, die eher

33 *Der Wiener Telegraph*, 25. November 1854, S. 1. Seltsamerweise wurde diese Karikatur anderthalb Jahre später (am 9. März 1856, S. 2) wiederverwertet, zu der Zeit, als der ‚Fechterstreit‘ am heftigsten tobte. Dieses Mal stellt das abzuliefernde Riesenmanuskript „eine Szene aus dem Geisterleben eines deutschen Schulmeisters“ dar und ist das Werk Franz Bacherls.

34 Carl Rettich an Emilie Rettich, 19. November 1854, ÖNB, Handschriftensammlung, 315/13–20.

das Rhetorische als das Spontane förderte und nicht nach jedermanns Geschmack war. Einer ihrer strengsten Kritiker war Laube, der sie in seinem Burgtheaterbuch so in Erinnerung ruft: „Ich fand sie [...] in einer singenden Unmanier, welche die letzten Worte des Satzes in die Höhe ringelte. Das war ihr eingepflicht worden durch die Deklamationsstücke, welche solange im Burgtheater herrschten und denen Halms Verse Vorschub leisteten.“³⁵ In einer Festschrift zum 100. Geburtstag Rettichs zitiert Alexander von Weilen 1909 einen Kollegen der Schauspielerin, der ihr gesagt haben soll: „Sie wollen nichts als edle Theatermenschen auf der Bühne haben – keine Wesen, wie sie in Wirklichkeit sind.“³⁶ Während Judith Butler uns alle für „Theatermenschen“ hält, die Geschlechtsidentitäten durch zwingende Wiederholung eines nichtexistierenden Originals erzeugen, legt *Der Fechter in der Arena* diese Vorgehensweise dadurch bloß, dass ein stark profiliertes Original auf bewusst übertriebene Art nachgemacht wird.

V

Der Fechter in der Arena bietet nicht bloß eine satirische Perspektive auf Schwächen und Exzentrizitäten des Halm-Stücks, wie es vom Burgtheater-Ensemble gespielt wurde; der Einfall, die Handlung der Parodie in die Theaterwelt zu verlegen, ermöglicht es dem Verfasser, nicht nur den Diskurs des deutschen Nationalismus in einem trivialen, aber immer noch glaubwürdigen Kontext wiederzugeben, sondern auch die aktuelle Theaterszene zu kommentieren. Am humorvollsten wird das Thema im (ausschließlich in Berlin gespielten) Couplet aufgegriffen, wo Dumelicus sich über Meisterwerke der (vorwiegend deutschen) Klassik lustig macht. Das Couplet als „die Blüte der dramatischen Kunst“ (*Arena*, 12) besingend, erlaubt er sich die Bemerkung, dass es z. B. für *Götz von Berlichingen*, *Wallenstein* und *Othello* (und selbstverständlich für den *Fechter von Ravenna*) ein künstlerischer Gewinn wäre, wenn die Autoren musikalische Einlagen in ihre Stücke eingebaut hätten. Genauso wie in der Halm-Parodie ein Quodlibet die Konfrontation zwischen Mutter und Sohn ersetzt, so wird ein „Zankduett“ für den dritten Akt von Schillers *Maria Stuart* empfohlen; und das Couplet führt den hohen Stellenwert von Goethes *Faust* darauf zurück, dass der Dichter selber musikalische Nummern in den Text einbaute. Es kann nicht überraschen, dass die angeführten Literaturgrößen – Goethe, Shakespeare, Schiller und Halm – zu denen zählten, deren Werke am häufigsten und erfolgreichsten parodiert wurden.

Der Ton verdüstert sich im dritten Akt, als Meroviz Dumelicus davon überzeugen will, dass das deutsche Theater seine Hilfe dringend nötig habe: er beklagt den Untergang des anspruchsvollen Sprechtheaters, den moralisch

³⁵ Laube, *Das Burgtheater* (Anm. 24), S. 260–264, hier S. 262.

³⁶ Alexander von Weilen, *Julie Rettich. Erinnerungsblätter zum Gedächtnisse ihres hundertsten Geburtstages* (17. April 1809), Wien 1909, S. 23.

zweideutigen Einfluss der vielen Übersetzungen aus dem Französischen und die Beliebtheit der vermischten Theaterprogramme mit eingebauten Spezialitäten- und Zirkusnummern:

Langweilig heißt das Große und Erhab'ne,
 Kaum lebt noch Sonntag Abends der Begrab'ne,
 Dem dummen Plebs nur giebt man ganz gefahrlos
 Zu heil'gen Zeiten Wallenstein und Carlos.
 Sonst übersetzt ein jeder deutsche Mann
 Die stets pikanten, schlüpfrigen Franzosen
 Und schickt das deutsche Drama zum Profosen,
 Damit es, windelweich gebläut, nun schmecke
 Als Reiz für wohlgefüllte Thränensäcke.
 [...] Die abgestumpften Nerven jetzt zu priekeln,
 Bedarf es jetzt besonderer Vehikeln.
 Statt durch das Wort, die That, emporzurütteln,
 Verflucht [*sic*] man's jetzt mit span'schen Weiberkitteln;
 Statt Weltgeschichte predigend den Enkeln,
 Beklatscht man die Bewegung in den Schenkeln.
 Und um zu seh'n, ob Kraft, ob Wille größer,
 Betrachtet und belorbeert man die Rösser. (*Arena*, 27 f.)

Obwohl die absichtlich holprigen Verse die ernstgemeinte Botschaft unterhöhlen, waren diese Klagen in Umrissen jedem bekannt, der in den 1850er Jahren regelmäßig ins Theater ging oder Presseberichte zu lesen pflegte.³⁷ Der Verweis auf spanische Schönheitstänzerinnen war besonders aktuell, denn diese Tanzdarbietungen waren damals sehr modern und lockten große Zuschauermengen an. Bis Herbst 1854 hatte Wien schon Pepita de Oliva, Petra Camara, Pepa Vargas und Delores Monterito zu Gast gehabt (die beiden Letzteren lösten einander im Oktober/November 1854 im Theater an der Wien ab). Die bekannteste von ihnen, Pepita de Oliva, hatte 1853 über fünfzig Mal im Carltheater gespielt und sollte 1855 wieder dort gastieren. Ironischerweise stand sie am 12. Mai 1855 als Begleitnummer neben dem *Fechter in der Arena* auf dem Programm, als die Parodie zum allerletzten Mal gegeben wurde.³⁸ In Besprechungen wurde offen zugegeben, dass spanische Schönheitstänzerinnen vorwiegend aus erotischen Gründen eingesetzt wurden. Während das einigen recht war, war der Reiz der Neuheit bis 1854 einigermaßen verblasst. Wie *Hans Jörgel* meint: „a das Publikum fangt an, der ewigen Rock-Aufheberei müd zu wer-

37 Vgl. z. B. M. G. Saphir, 'Inventarium unseres Theater-Elends', *Der Humorist*, 19. Oktober 1854, S. 1078 f.

38 Bei der vorletzten Aufführung des *Fechters in der Arena* stand neben der Parodie noch ein kleines Konzert der zwölfjährigen Violin-Virtuosin Bertha Brousil und ihrer jüngeren Geschwister auf dem Programm.

den“.³⁹ Pepita de Oliva findet in der *Fechter*-Parodie explizit Erwähnung: Caligula will Millionen für „Pepita’s, [und Pepa Vargas, Miß Ella’s] Jongleure und Menagerien“ (*Arena*, 19) ausgegeben haben, um den deutschen Kampfgeist zu schwächen, und das Quodlibet bezieht sich musikalisch sowie textlich auf „El Ole“, den Tanz, der den berühmten Höhepunkt von Pepitas Darbietungen bildete.

Klagen über die Internationalisierung des Spielplans waren seit den vierziger Jahren gehört worden, als konservative Kritiker die bodenständige Lokalposse gegen den Einfluss der Pariser Vaudevillekomödie zu verteidigen versuchten.⁴⁰ Damals hatte man übertriebene Hoffnungen auf Nestroy als Dramatiker gesetzt; nun waren am Beginn seiner Direktionstätigkeit am Carltheater wieder einmal hochgespannte Erwartungen im Spiel: *Hans Jörgel* meint zum Beispiel: „mir wär’s lieber g’wesen, Nestroy hätt als erste Novität was Ordentliches geben, und nit mit einer reinen Geldspekulation ang’fangt“,⁴¹ während die *Ost-Deutsche Post* die Aufmerksamkeit ihrer Leser auf folgende Zeile lenkt, die nirgendwo im gedruckten Text zu finden ist, aber angeblich von Duschnelda (Treumann) gesprochen und an Dumelicus (Nestroy) adressiert war: „Du bist der Einzige, der Deutschlands Bühne zu retten vermag!!“⁴² Wie sich herausstellte, schrieb Nestroy weitere drei Jahre kein neues abendfüllendes Stück und wie W. E. Yates nachgewiesen hat, passte er seinen Spielplan an den Geschmack einer neuen Publikumsgeneration an, anstatt sich auf ein verzweifeltes Nachhutgefecht zum Wohl der angeblich bodenständigen Lokalposse einzulassen.⁴³ Die Einstellung des Parodisten zu diesen Debatten ist relativ klar: Das Couplet mit seinem scherzhaften Vorschlag, vielgeliebte Klassiker mit Liederinlagen zu versehen, applaudiert sowohl der Parodie als Genre als auch jenen literarischen Meisterwerken, die sie auf den Arm nimmt. Obwohl *Der Fechter in der Arena* einen Überblick über die Gründe zur Besorgnis bietet, hat der Verfasser anscheinend wenig Verständnis für diejenigen, die „des deutschen Dramas Fall und Elend“ prophezeien (*Arena*, 26).

Abschließend sollte man vielleicht auch die Einstellung des Parodisten zu seinem Vorbild hinterfragen. Wenn man dem Rezensenten der *Theaterzeitung* Glauben schenkt, dann ist *Der Fechter in der Arena* weder eine harmlose noch eine legitime Kontrafaktur:

[Der Verfasser] hat nämlich seinem Stücke einen gehässigen Anstrich gegeben; er hat es so gemacht als wenn ihm der außerordentliche Beifall,

³⁹ *Hans Jörgel*, 23. Oktober 1854, S. 22.

⁴⁰ W. E. Yates, „Internationalization of European Theatre: French Influence in Vienna between 1830 and 1860“, *Austrian Studies*, 13: *Austria and France* (2003), S. 37–54.

⁴¹ *Hans Jörgel*, 27. November 1854, S. 23.

⁴² *Ost-Deutsche Post*, 19. November 1854, S. 2.

⁴³ W. Edgar Yates, „Der gutmütige Theaterdirektor. Die Anfänge von Nestroys Leitung des Carltheaters“, in: „*Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht*“. *Festschrift für Jürgen Hein*, hg. von Claudia Meyer, Münster 2007, S. 27–38.

den das Original gefunden, und die einstimmige Anerkennung aller Journale ein Dorn im Auge, und er nun dem Publikum und der Kritik zeigen müsse, was für ein lächerliches Machwerk beide in Schutz genommen. Das Trauerspiel „der Fechter von Ravenna“ wird Scene für Scene *verhöhnt*, seine Tendenz lächerlich gemacht, und förmlich darauf hingearbeitet, ein Werk für die Folge unmöglich zu machen, das doch so entschiedenen Ecclat erlebte. Blickte diese Absicht nicht so *deutlich* hervor, so wäre gegen diese Parodie nichts einzuwenden, so aber haben auf dieselbe Mißgunst und Bosheit einen wesentlichen Einfluß gehabt.⁴⁴

Der Parodist wird hier implizit beschuldigt, mit seinem Vorbild so umgegangen zu sein wie Nestroy mit Hebbels *Judith*: er habe gewährleisten wollen, dass die Nachwelt Halm, wie Hebbel, anklagen würde, die Parodie geschrieben zu haben. Diese Kritik scheint unfair, denn sogar wenn die Verlegung ins Theatermilieu satirisch gemeint war, besteht der Humor meistens nur aus Spöttelei. Offenbar gab es in Laubes Inszenierung Momente der Albernheit, die es verdienten, verspottet zu werden, und es war in Wien auch nicht unbekannt, dass einzelne Künstler (vor allem Opernsänger) nachgeahmt wurden. Es fällt dennoch auf, dass diejenigen, die man parodierte, ohne dass die Parodie als kränkend empfunden wurde, meistens Ausländer waren, die an fremdsprachigen Aufführungen teilnahmen – Angelica Catalani, Pierre Lavassor und (in London) Adelaide Ristori. Julie Rettich dagegen war praktisch zum Nationalheiligtum geworden, so maniert sie auch spielte. Wenn man einen Text finden will, der Halms *Fechter von Ravenna* „für die Folge unmöglich“ macht, sollte man sich an den Schriftsteller und Journalisten Ferdinand Kürnberger halten, der in einem 1872 gedruckten Feuilleton den *Fechter von Ravenna* als „Sensations-Comödie“ bezeichnet und sowohl den „pathetisch keuchenden, tragischen Stelzenton, womit Thusnelda ihren guten Jungen völlig ernsthaft aus seiner Haut hinausschwätzen will“, als auch die psychologische Unwahrscheinlichkeit des Unternehmens verhöhnt.⁴⁵

⁴⁴ *Theaterzeitung*, 21. November 1854, S. 1087.

⁴⁵ Ferdinand Kürnberger, ‚Schiller, Halm und Johannes Scherr‘, in: *Literarische Herzenssachen. Reflexionen und Kritiken*, Wien 1877, S. 48–54, hier S. 48, 50; Erstdruck in *Der Correspondent*, 25. Februar 1872, S. 2–5. Als Adam Müller-Guttenbrunn das Halm-Stück im März 1900 ohne großen Erfolg im Kaiser-Jubiläums-Stadttheater in Szene setzte, wurde Kürnbergers Urteil in mehreren Besprechungen gebilligt.

Marion Linhardt, Arnold Klaffenböck

Stadt – Vorstadt – Land. Wiener und Londoner Perspektiven¹

Der Stadtgraben bildet die Gränze von
meinem Herzensrevier, und noch nie
hab ich meine Leidenschaften über die
Glacis getragen. (*Das Mädl aus der Vor-*
stadt, I, 7)

Wenige Phänomene haben in den letzten Jahren ein derart allgemeines, nahezu sämtliche wissenschaftlichen Disziplinen einschließendes Interesse gefunden wie das Phänomen des Raums, und unter den zahlreichen *turns*, denen das (akademische) Denken und Schreiben seit Jahrzehnten sich bemüßigt fühlt zu folgen, scheint der *spatial* oder *topographical turn* jener zu sein, der auch mittel- und langfristig ein besonderes Potenzial entfalten dürfte. Dies legt die nicht mehr zu überschauende Flut einschlägiger Publikationen immerhin nahe. Die aktuelle Auseinandersetzung mit dem Raum knüpft an eine ältere Debatte an: um und nach 1900 waren Georg Simmel und Walter Benjamin maßgebliche Denker und Theoretiker des Raums. Nachdem die ideologischen und politischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts eine Beschäftigung mit der Kategorie Raum zumal im deutschsprachigen Bereich zunächst weitgehend unmöglich gemacht hatten, rückten an dessen Ende Fragen der Raumwahrnehmung und Raumkonstitution neuerlich in den Blick; nicht unerwähnt können hier Positionen wie diejenigen von Michel de Certeau, Marc Augé, Karl Schlögel und Martina Löw bleiben.

Die Bewusstmachung der sozialen, philosophischen, medialen, historischen und kulturellen Aspekte von Raum hat naturgemäß nicht zuletzt der von unterschiedlichsten Disziplinen betriebenen Stadtforschung neue Impulse verliehen. Stadt erscheint in ihren Qualitäten als ein Gebautes, Genutztes, Erfahrenes, Dargestelltes nun in erster Linie als ein besonderes *räumliches* Gebilde, und zwar als eines, das – wie jeder Raum – allererst „durch soziale und kulturelle Praktiken hervorgebracht“ wird, „die ihrerseits durch räumliche Erfahrungen bestimmt sind“.² Eine solche Perspektive auf Stadt als relationalen Raum ver-

1 Erweiterte Fassung eines gemeinsamen Vortrags bei den 34. Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat 2008. Die Einleitung sowie die Abschnitte 2, 4 und 5 stammen von Marion Linhardt, die Abschnitte 1 und 3 von Arnold Klaffenböck.

2 So die Zusammenfassung der aktuellen wissenschaftlichen Debatte bei Cornelia Jöchner, „Einleitung“, in: *Räume der Stadt. Von der Antike bis heute*, hg. von Cornelia Jöchner, Berlin 2008, S. 9–23, hier S. 11.

leiht der Hinwendung der Künste zum *Thema* oder *Motiv* Stadt einen herausragenden Stellenwert: Literatur, Theater, Malerei und Architektur, ja selbst eine tendenziell ‚unmaterielle‘ Kunst wie die Musik³ erzeugen Bilder von Stadt und präformieren damit die Wahrnehmung von Stadt(raum), sind also kulturelle Praktiken im erwähnten Sinn.

Die Stadt als Motiv der Literatur und des Theaters besitzt eine lange Tradition. Über Jahrhunderte fungierte Stadt in diesen Künsten als Symbol für eine bestimmte Lebensform, deren Spezifik sich gerade in der Kontrastierung mit dem Leben auf dem Land enthüllte. Die entsprechenden Stadt- und Landdarstellungen wurden zum Gegenstand motivgeschichtlicher Forschungen, die ihr Augenmerk nicht zuletzt auf die der Kontrastierung zugrunde liegenden wechselnden Wertmaßstäbe richteten. Mit Bezug auf den Wiener Kontext sind hier etwa die frühen Untersuchungen von Friedrich Sengle über das Wunschbild Land und das Schreckbild Stadt und von Wendelin Schmidt-Dengler über das Kontrastschema Stadt–Land in der Alt-Wiener Volkskomödie⁴ zu nennen: Beide Autoren analysieren literarische Bilder der Stadt und des Landes vor allem auf der Ebene von einander begegnenden Figuren bzw. Typen und der durch sie vertretenen sozialen Formationen, während die räumlichen Bedingungen von Stadt und Land als Argument weitgehend ausgespart bleiben. Diesem Aspekt des Stadt–Land–Verhältnisses versuchen sich die folgenden Überlegungen anzunähern. Sie wenden sich Stadtrepräsentationen von unterschiedlicher Medialität und Herkunft zu – der Prosa und dem Theater, Wien und London –, sie tun dies für einen Zeitraum, in dem Leben in der (Groß-) Stadt zu einer von immer mehr Menschen geteilten Existenzform wurde, nämlich für das 19. Jahrhundert, und sie führen neben der Stadt und dem Land als dritte Raumkategorie die Vorstadt ein, die in der Wahrnehmung der neuen Metropolen des 19. Jahrhunderts zu einem zentralen Deutungsmuster von Stadt avancierte.

Das Interesse der Analysen richtet sich im Wesentlichen auf zwei Sachverhalte: Es geht einerseits um die Beziehung zwischen Stadt, Vorstadt und Land im Hinblick auf Raumqualitäten und die mit konkreten Orten verknüpften Atmosphären und Bildvorstellungen, andererseits um das sozialkritische Poten-

- 3 Vgl. das Programmbuch des XIV. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung *Musik–Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*, red. von Katrin Stöck und Stefan Keym, Leipzig 2008. Vgl. weiterhin *Mémoires urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVIe–XIXe siècles)*, hg. von Laure Gauthier und Mélanie Traversier, Paris 2008.
- 4 Friedrich Sengle, ‚Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur‘, *Studium generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden* 16 (1963), S. 619–631; Wendelin Schmidt-Dengler, ‚Das Kontrastschema Stadt–Land in der Alt-Wiener Volkskomödie‘, in: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Hein (Literatur in der Gesellschaft, Bd. 12), Düsseldorf 1973, S. 57–68.

zial der jeweiligen literarischen und theatralen Auseinandersetzungen mit Stadt, Vorstadt und Land. Trotz der Unterschiedlichkeit der Städte und der Textsorten folgen die Analysen ähnlichen Grundannahmen. Sowohl in den Wiener wie in den Londoner Texten werden „Abbildungen“ realer Räume mit Raum-Images überblendet, Realität wird also künstlerisch überformt, indem aus den Topographien Wiens und Londons eine Raumauswahl getroffen und diese wiederum einem deutenden Blick unterworfen wird. Dies generiert gewissermaßen eine Vielzahl subjektiver „Wiens“ und subjektiver „Londons“, die ihrerseits zu langfristig wirksamen Stereotypen geordnet werden. (Solch interpretierenden Sichtweisen steht übrigens eine in Wien und London zeitversetzt sich etablierende Praxis der Stadtbeobachtung mit wissenschaftlichem Anspruch und der Sozialreportage gegenüber.⁵) Hinsichtlich des Verhältnisses von Stadt, Vorstadt und Land gehen unsere Überlegungen von einem beweglichen Gefüge aus: alle drei Raumphänomene sind nicht „Entitäten“, „Dinge an sich“, sondern Konzeptualisierungen, die sich wechselseitig bedingen. Unmittelbar lässt sich dies am Beispiel der ländlichen Sphäre fassen: „Land“ wird in den von uns untersuchten Texten – mit welcher Wirkabsicht auch immer – stets für den *Stadtbewohner* „inszeniert“, wobei die sozialen Realitäten des Landes, d. h. in erster Linie der bäuerliche Alltag, ausgeblendet bleiben.

1. Biedermeierliche Stadt-Visionen: urbaner Kosmos und Destruktion

In der Zeit zwischen dem Wiener Kongress 1815 und dem Revolutionsjahr 1848 sind zahlreiche Prosatexte veröffentlicht worden, welche die habsburgische Haupt- und Residenzstadt Wien als urbanen Erlebnisraum des Biedermeier schildern. Der Blick der Autoren wirkt dabei als Filter, der ganz bestimmte ästhetische, städtebauliche und soziologische Aspekte berücksichtigt. Die Visualisierung des urbanen Raumes erfolgt unter Benützung eines Raumrepertoires, das sich als merkwürdig statisch erweist und im Grunde bis ins 20. Jahrhundert beibehalten wird – allerdings unter wechselnden ideologischen Vorzeichen und inhaltlichen Präferenzen. Feste und daher retardierende Begriffe, mit denen die Autoren ihre räumlichen Vorstellungen umreißen und die Wiener Topographie gleichsam modellieren, sind: die *Stadt* als die Innere Stadt, also jener Bereich, der verwaltungstechnisch dem heutigen ersten Bezirk oder funktional der City entspricht, die sich nach Niederlegung der Befestigungsanlagen während der Gründerzeit herausgebildet hat; die *Vorstadt* als vielfältig strukturierte Zone zwischen Glacis und Linienwall; schließlich das *Land* im Sinne der Wiener Kultur- bzw. Naturlandschaft, als Gefilde und Umfriedung des urbanen Zentrums einschließlich der Vororte. Dieser Komplex dringt in

5 Einen Einstieg in diese Thematik bietet der Sammelband *Ganz unten. Die Entdeckung des Elends. Wien, Berlin, London, Paris, New York*, hg. von Werner Michael Schwarz, Margarethe Szeless und Lisa Wögenstein, Begleitpublikation zur 338. Sonderausstellung des Wien Museums, Wien 2007.

Form von Gärten, Parks oder Alleeebäumen in die Vorstädte ein, durch das teilweise begrünte und bepflanzte Glacis reicht er eigentlich unmittelbar bis an die Innere Stadt.

Für die literarische Abbildung Wiens ist das Spektrum an Blickpunkten und Positionen bedeutsam, unter denen der städtische Raum erlebt wird, ebenso die visuelle Erschließung seiner Teilbereiche durch Verlagerung des Betrachterstandpunktes. Viele Erzählungen und Reiseberichte aus dem Vormärz verfügen über spezifische Sehmodelle oder Sichtmuster, bei denen nach Authentizität oder Inszenierung der urbanen Raumeindrücke gefragt werden muss. Häufig kehren diese in ähnlicher Weise um 1900 wieder, als die Belletristen der „Alt-Wien-Literatur“ die Topoi Stadt, Vorstadt und Land adaptieren. Sie schöpfen dabei aus einem Reservoir, dessen Inhalt kontinuierlich seit dem Josephinismus, besonders aber im Biedermeier ausgeprägt worden war.⁶

Eindrückliche Beispiele für die literarische Vermittlung urbaner Räume im biedermeierlichen Wien enthält die von Adalbert Stifter herausgebrachte Anthologie *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben* (1844). Sein einleitender Beitrag *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* sowie Franz Stelzhamers *Wiener Stadt=Physiognomie und Wiener Volks=Charakter* vermitteln eine räumliche Vorstellung der Stadt, was ihre Ausdehnung und das Verhältnis ihrer Teile zueinander betrifft. Egal, ob sich der Erzähler Wien zu Lande oder zu Wasser nähert, er nimmt als ersten Eindruck den Stephansdom wahr, dessen Erscheinungsbild mitunter symbolisch oder metaphorisch gedeutet wird. Bei den genannten Autoren dominiert die naturwissenschaftliche Sicht: Stelzhamer bezeichnet den Turm als einen „Finger“, „um welchen die liebe, alte Wienerstadt in ihrer bunten zauberhaften Belebtheit herumroullirt, wie um ihren Axenstift die vom Professor Stampfer construierte stroboskopische Scheibe.“⁷ Stifter erfasst ihn botanisch als grazile „Pappel“ oder als „Stift“ inmitten „dieser Riesenscheibe“, dem lotrechten Stab für den Zeiger einer Sonnenuhr ähnelnd.⁸ Die räumliche Imagination Wiens wird der Begriff-

6 Vgl. Sándor Békési, ‚Erneuerung und Erinnerung der Stadt. Zur Entdeckung von Alt-Wien zwischen Josephinismus und Vormärz‘, *Wiener Geschichtsblätter* 58 (2003), S. 174–208; Arnold Klaffenböck, „In jedem Treppenhwinkel blüht hier ein Roman.“ Diskurse von Alt-Neu-Wien in der Unterhaltungsliteratur 1860–1938“, in: *Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder urbaner Identitäten*, hg. von Monika Sommer und Heidemarie Uhl (Gedächtnis – Erinnerung – Identität, Bd. 9), Innsbruck 2009, S. 121–149. Allgemein zum Thema vgl. auch *The Biedermeier and Beyond. Selected Papers from the Symposium held at St. Peter's College, Oxford from 19–21 September 1997*, hg. von Ian F. Roe und John Warren (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 17), Bern u. a. 1999.

7 Franz Stelzhamer, ‚Wiener Stadt=Physiognomie und Wiener Volks=Charakter‘, in: *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben*. Mit Beiträgen von Adal[bert] Stifter, C[arl] E[dmund] Langer, C. F. Langer, [Johannes] Nordmann, A[nton] Ritter von Perger, D[aniel] F[riedrich] Reiberstorffer, Ludw[ig] Scheyrer, Franz Stelzhamer, Sylv[ester] Wagner u. A., Pesth 1844, S. 157–164, hier S. 157.

8 Vgl. Adalbert Stifter, ‚Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephanstur-

lichkeit der Geometrie und Mathematik entlehnt. Ein Merkmal des urbanen Wesens ist bei Stifter die Synthese aller Einzelheiten, die auf einen gleichsam natürlichen Mittelpunkt gerichtet sind. Abstrakt gesehen, bilden Vorstädte, Vororte und Landschaft die äußeren konzentrischen Ringe des inneren Kreises – der Stadt. Der Zusammenhalt ergibt sich architektonisch durch Fluchtlinien, die entlang der Einfallstraßen wie der Jägerzeile zum Zentrum weisen, und optisch durch Ausblicke, welche die Vorstadtgassen auf den Turm gewähren.

Von dort erschließt sich dem Beobachter ein Rundpanorama. Die Stadt liegt ihm zu Füßen, mithilfe eines Fernrohrs kann er die Details fokussieren. Bringt der Blick von unten, aus der Froschperspektive, zunächst die Erfahrung der Enge und des Ausschnittartigen der Stadt, werden jetzt von oben, aus der Vogelperspektive, Weite und Komplexität des städtischen Gefüges bewusst.

Der urbane Körper wird von Stifter als antropomorphes Gefüge erfahren, als eine Art steinernes Meer, das sich in der Morgenstunde allmählich mit Leben erfüllt. Dieses dringt von außen, also vom Land und der Vorstadt, nach innen vor. Die Menschen verbinden durch ihre Bewegung im urbanen Raum die einzelnen Teile, deren aufeinander bezogene und für Stifter sinnvoll arrangierte Struktur als Abbild göttlichen Schöpferwillens erkennbar ist. Der Zusammenhang wird nicht zuletzt akustisch spürbar, nämlich als „einziges dichtes, dumpfes, fortgehendes Brausen“ oder „wogende[s] Gesurre“, welches den urbanen Raum durchdringt.⁹

Die räumliche Qualität der Inneren Stadt gibt Stifter durch Vergleiche wieder. Er erschließt sie als eine geologische Formation, nennt sie „ein Gewimmel und Geschiebe von Dächern, Giebeln, Schornsteinen, Thürmen, ein Durcheinanderliegen von Prismen, Würfeln, Pyramiden, Parallelopipedern, Kuppeln, als sei das Alles in toller Kristallisation an einander geschossen, und starre nun da so fort.“¹⁰ Ganz ähnlich beschreibt er übrigens das Gipfelmassiv des Plöckensteins in seiner Novelle *Der Hochwald* oder die bizarren Gesteinsformationen des Dreisesselberges in der Prosaskizze *Aus dem bairischen Walde* – da wie dort ein Gebilde, das eruptiv entstanden sein mag. Außerdem stellt Stifter Bezüge zur Insektenwelt her, wenn er die Stadt als Ameisenhaufen oder summenden Bienenkorb ausweist. Erst die Verfremdung, die Verkleinerung, der Blick wie durch ein Mikroskop offenbart die größeren Zusammenhänge und höheren Gesetzmäßigkeiten, nach denen der urbane Körper funktioniert.

Stifter betrachtet Wien in gestaffelter Reihenfolge: zunächst den Dom, dann die herausragenden Gebäude der Silhouette, endlich die Vorstädte und zuletzt die weite Flur außerhalb der Stadt als Verzahnung von Urbanem und Ländlichem. Wien insgesamt und die Innere Stadt im Besonderen deutet er als unent-

mes (Als Einleitung)“, in: *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben* (Anm. 7), S. V–XXI, hier S. VI.

9 Ebd., S. XVII und S. IX.

10 Ebd., S. IX.

wegt wachsenden, sich häutenden Organismus, dessen Körperteile in Wechselbeziehung zueinander stehen.

Stelzhamers Sicht ist, was die intendierte Hierarchie und Organisation des räumlichen Gefüges betrifft, mit Stifters Sichtweise des urbanen Körpers durchaus verwandt. Allerdings entspricht seine Schichtung Wiens der Rangordnung innerhalb einer Großfamilie:

[...] seht sie nur an, ob sie nicht aussieht wie eine alte, zärtlich und sorgsam gepflegte, wohlerhaltene patriarchalische Herrenwohnung! In bescheidener Entfernung, und dennoch liebend nah stehen herumgereiht die jüngern Wohnungen der Kinder und Kindeskinde, nun schon, wenn ich nicht irre, fünfunddreißig an Zahl; freundliche Blicke tauschen sie gegenseitig und auf wohlgebahnten, kühl beschatteten Wegen besuchen sie einander.¹¹

Beide Autoren legen Maßstäbe an, die für ein Kunstwerk gelten. Der Vergleich Wiens mit einer schönen menschlichen Gestalt oder einem anmutigen Gesicht verstärkt sich durch die entsprechende Antithese – durch die Konfrontation mit dem hässlichen Körper oder dem entstellten Antlitz, wie es Stelzhamer beispielsweise in seiner Schreckensvision von London formuliert:

Wenn das düstere London in seiner Vermehrung einem finsternen Angesichte gleicht, das nur immer und emsig seine Falten verlängert, und ihre Zahl erhöht; und andere Residenzen anwachsen und sich vergrößern, wie Schmerzbäuche und Vollmondgesichter; so bleibt dagegen unser liebes Wien immer dasselbe gartenumgrünte, altanheimliche, patriarchalische Herrenhaus [...].¹²

Dieser Widerspruch – die Unveränderlichkeit des städtischen Wesens bei gleichzeitiger steter Verjüngung des urbanen Körpers – ist ein wichtiges Element, das genauso wie die positiv gesehene vermeintliche Rückständigkeit Wiens gegenüber den Metropolen London, Paris oder auch Berlin in der Trivallliteratur um 1900 als Qualitätsmerkmal von (Biedermeier-)Wien auftaucht.¹³

Der Betrachter Wiens lässt bei Stifter den Blick aus der Türmerstube über die Stadt schweifen und bleibt an Einzelheiten hängen. Er löst Details aus dem Gesamtbild heraus, um die seine Gedanken kreisen. Die Konzentration auf Bestandteile des städtischen Raumes führt zu Erkenntnissen über die urbane Physis. In der Abstraktion verlagert sich die Sichtweise der Stadt als städtebaulicher Körper hin zu einem Wesen mit ethisch-moralischer Dimension. Stifter erfasst den urbanen Raum zunächst als eine materielle, dann aber vorwiegend als eine zeichenhafte Größe. Die Wahrnehmung verschiebt sich von der real-

¹¹ Stelzhamer (Anm. 7), S. 160.

¹² Ebd.

¹³ Z. B. in Rudolf Hans Bartschs Mozart-Erzählung *Die Schauer im Don Giovanni* aus dem Novellenband *Vom sterbenden Rokoko*, 1909; vgl. dazu Klaffenböck (Anm. 6), S. 139 ff.

haptischen auf die sinnbildlich-metaphysische Ebene. Stifter deutet die Gebäude allegorisch als Verkörperung der positiven und negativen Kräfte, die Mensch und Welt bewegen. Folglich wird die „Raumordnung der Stadt“ als eine „Bedeutungsordnung der Menschheits- und Weltgeschichte“ erkennbar, „die ursprünglich von Gott in der Natur (des Menschen) angelegt ist. Der Stadtplan wird durch den (Rück-)Bezug auf den Weltplan: das ‚Buch der Natur‘ und das ‚Buch der Geschichte‘ lesbar gemacht.“¹⁴ Die schrittweise Visualisierung der Stadt entpuppt sich als allmählicher Lernprozess, an dessen Ende persönliche Weitsicht und tiefe Einsicht in das göttlich-kosmische Weltengebäude stehen.

Stifter sieht Wien mit den Augen eines Malers. Die Stadt ist ein Kaleidoskop oder ein Gemälde, bei dem die Einzelheiten wie in einem Rahmen fest verankert scheinen. Obwohl der Beobachter zum Fernrohr greift, übersieht er offenbar etwas Wesentliches: nämlich die einzelnen Häuser, die Hauptbestandteile des urbanen Raumes, die er lediglich als Masse rezipiert, die bei Franz Gräffer jedoch zum eigentlichen Gegenstand und Inhalt des Erzählens werden. Gemessen an Stifters Einleitung zu *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben*, hegt Gräffer in seiner Lokalskizze *Häuser=Facsimile und noch Etwas aus den Kleinen Wiener Memoiren* (1845) eine extreme und zugleich drastisch reduzierte Sichtweise. Hier gibt es keine ganzheitliche Wahrnehmung der Stadt mehr, sondern bloß noch Bruchstücke. Während Stifter die Formung eines städtebaulich Ganzen versucht und das Wesen der Stadt aus dem architektonisch Sichtbaren erschließt, ohne freilich auf Einzelheiten zu verzichten, besteht für Gräffer die Stadt aus dem nicht mehr Vorhandenen – genauer: aus den innerhalb des urbanen Gefüges an sich unspektakulär und unscheinbar wirkenden Häusern, die bereits dem Abriss zum Opfer gefallen waren. Sie sind für ihn emotional alle gleichwertig. In jedem einzelnen vollzieht sich für Gräffer sinnbildlich die Auflösung des Raumgebildes Stadt. Er stellt damit die Fortdauer des urbanen Körpers in Frage, während Stifter auf den gleichsam natürlichen und unentwegten Erneuerungsprozess vertraut. Mithilfe der Häuser als konstituierende Splitter der Stadt formt Gräffer den für ihn maßgeblichen urbanen Raum – also ebenfalls wieder etwas Universales, indem er die beseitigten Baulichkeiten, die für sich betrachtet jeweils ein Pars pro Toto für die Stadt sind, literarisch porträtiert – und rekonstruiert ihn geistig anhand einer so entstehenden „Häuser-Chronographie“.¹⁵ Im Unterschied zu Stifter blendet er freilich die urbane

14 Kai Kauffmann, „*Es ist nur ein Wien!*“ *Stadtbeschreibungen von Wien 1700 bis 1873. Geschichte eines literarischen Genres der Wiener Publizistik* (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Bd. 29), Wien, Köln, Weimar 1994, S. 396.

15 Den Begriff „Häuser-Chronographie“ prägt Gräffer im 5. Teil seiner *Kleinen Wiener Memoiren*; vgl. Sándor Békési, „Alt-Wien oder die Vergänglichkeit der Stadt. Zur Entstehung einer urbanen Erinnerungskultur vor 1848“, in: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, hg. von Wolfgang Kos und Christian Rapp, Ausst.-Kat. Wien Museum, Wien 2004, S. 29–38, hier S. 34. Allgemein vgl. Kauffmann (Anm. 14), S. 379–388, zur „Häuser-Chronik“ bes. S. 381–384. Der Hinweis auf analoge zeitgenössische publizistische und feuilletonistische Darstellungen bei Sándor Békési, „Die Erfindung von „Alt-Wien“ oder:

Wirklichkeit und somit auch das gegenwärtig noch Vorhandene aus. Die eigentliche Stadt existiert nur mehr in der Erinnerung, die Gräffer in einer Art Totenklage wachhält:

O eben du, mein werthes steinernes Kleeblatt, in welchem vielleicht Metastasio [...] gewohnt: wo bist Du? O ihr Grillenhäuschen des Stephansplatzes, wo seydt ihr? O du alter Schallenberg'scher Kasten, der du so viele Raritäten, Curiosa und Antiquitäten verwahrst, mit deinem bauchigen Erker: wo bist du? O du unermesslicher und unvergeßlicher Passauerhof mit deiner Menge magerer polnischer Juden und ihren fetten Gänsen; und auch du uraltes Ertl'sches Süßlöchelmethhaus: wo seydt ihr? O du geräumige freundliche Prandau'sche Burg: wo bist du? O du fast tausendjähriges Brantweinhausel unten am Katzensteig [...], und du noch älterer treppen= und gothischer mauerwerkschwangerer Zwettelhof: wo seydt ihr? [...] Ausgetilgt bist du; für immer hinweg gefegt seydt ihr: Alle, Alle für immerdar; auf ewig!!¹⁶

Doch auch Stifter ist nicht frei von nostalgischer Rückbezüglichkeit. Seine Schilderung der zeitgenössischen Stadt spart Retrospektiven, die mit dem damals „schon entschwindenden oder versunkenen älteren Wien“¹⁷ zusammenhängen, keineswegs aus. Skepsis gegenüber den spürbaren Veränderungen des urbanen Körpers äußert Stifter in *Der Tandelmarkt*, wo er die Verdrängung der gestalterisch mannigfaltigen (Giebel-)Häuser und kleinteiligen Strukturen durch die neue Architektur des mehrstöckigen und vielachsigen Mietshauses mit klassizistisch strenger Kubatur bedauert. Ohne die Radikalität Gräffers zu teilen, der die Etagen jener Häuser als übereinander gestapelte „Schubladfächer“ eines Schrankes bezeichnet und fordert, einige der „historischen Wiegenbauten“ Wiens in einer Art Freilichtmuseum für die Nachwelt zu erhalten,¹⁸ befürchtet Stifter gleichfalls die zunehmende ästhetische Verarmung und Uniformität des Stadtbildes, besonders durch die Errichtung solcher „Zinsgebäude“,

[...] weil, wie die Leute sagen, der alte unnütze Kasten weg muß, damit ein ordentliches, vernünftiges Haus an die Stelle kommen mag – ein ordentliches, vernünftiges Haus aber heißen sie ein großes gerades vierecki-

Stadterzählungen zwischen Pro- und Retrospektive“, in: *Mythos Alt-Wien* (Anm. 6), S. 45–67, hier S. 50.

16 Franz Gräffer, „Häuser=Facsimile und noch Etwas“, in: ders., *Kleine Wiener Memoiren*, 2. Teil, Wien 1845, S. 204–211, hier S. 207.

17 Raoul Auernheimer, „Alt-Wien im Spiegel“, in: ders., *Das ältere Wien. Bilder und Schatten*, Wien 1920, S. 53–62, hier S. 56.

18 Siehe Franz Gräffer, „Noch etwas zum Artikel „Ein Zinshaus““, in: ders., *Neue Wiener-Localfresken; geschichtlich, anecdotisch, curios, novellistisch etc., ernst und heiter, alte und neue Zeit betreffend*, Wien 1847, S. 253 ff.; ders., „Wiener-Altstadt oder Wiener-Neustadt, oder Neu-Wienstadt“, in: ders., „*Zur Stadt Wien*“, und zwar: *neue Memorabilien und Genreskizzen, Burleskes und Groteskes, Possen und Glossen, Leute und Sachen und Zustände des alten und neuen Wien betreffend*, Wien 1849, S. 18–21.

ges Ding mit vielen Fenstern, das erst recht einem Kasten ähnlich sieht, und in seiner Prosa nicht den geringsten Reiz zu Gefühlen einflößt, außer denen der Bequemlichkeit.¹⁹

Bei Stifter und stärker noch bei Gräffer wird eine neue Erfahrung der Vergänglichkeit und des Identitätsverlusts, die mit der Zerstörung der gewohnten Lebenswelt – des alten urbanen Erlebnisraumes – verbunden ist, spürbar. Die konservative Gesinnung Stifters sowie die reaktionäre Haltung und historisierende Neigung Gräffers in den Textbeispielen aus den 1840er Jahren sind Reflexe auf nicht zuletzt in der Stadtgestalt sichtbar werdende gesellschaftliche, wirtschaftliche und soziale Umwälzungsprozesse, wobei der architektonische Wandel des urbanen Körpers im selben Zeitraum von anderen Autoren – wie etwa Heinrich Joseph Adami²⁰ – positiv und fortschrittlich beurteilt wird: das „Bewahrungsparadigma“ kollidiert mit dem „Erneuerungsparadigma“ der Stadt.²¹

Gräffer nimmt eine Debatte vorweg, die sich um 1900 im Feuilleton sowie in Schriften unter dem Einfluss der Heimatschutzbewegung verschärft. In der rückwärtsgerichteten restaurativen Belletristik jener Zeit schlägt sie sich in Erzählmodellen nieder, von denen vor allem das Oppositionspaar Vorstadthaus–Mietkaserne erfolgreich ist.²² Es stellt sich jedoch die Frage, wie ernst Gräffers Kritik tatsächlich gemeint ist, weil seine Klage in der Übersteigerung unfreiwillig komisch wirkt. Von der Gattung her gehört diese Art von Prosa zur Unterhaltungsliteratur, worauf schon Ignaz Franz Castelli in der Zweitaufgabe seiner *Wiener Lebensbilder* (1835) hinweist,²³ und könnte als Satire gelesen werden. Gräffers Tadel „Was ist all der moderne cosmopolitische Weltschmerz, mit dem unsere jungen Leute coquettieren, gegen diesen ehrwürdigen bürgerlichen Stadtschmerz?“²⁴ legt dies zumindest nahe.

19 A[dalbert] Stifter, ‚Der Tandelmarkt‘, in: *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben* (Anm. 7), S. 227–241, hier S. 227 f.

20 Heinrich Joseph Adami, ‚Wiens Neubauten. Ein frommer Wunsch in Betreff der Straßenpflasterung. Bessere Geschmacksrichtung in unseren Bauten. [...]‘, *Wien. Wochen-Courier der Wiener Theaterzeitung* 40 (1847), S. 822, auszugsweise wiedergegeben in: *Sehnsucht nach Alt-Wien. Texte zur Stadt, die niemals war*, hg. von Arnold Klaffenböck im Auftrag des Wien Museums, Wien 2005, S. 35 f.

21 Ausführlich dazu Békési, ‚Erneuerung und Erinnerung der Stadt‘ (Anm. 6), bes. S. 193–199.

22 Vgl. Isabel Termini, ‚Von Verhunzungen und Entschandelungen. Alt-Wien als „geheiligt“ Bild der Heimatschützer‘, in: *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war* (Anm. 15), S. 208–214; Sándor Békési, ‚Heimatschutz und Großstadt. Zu Tradition und Moderne in Wien um 1900‘, *Fortschritt. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 20 (2009), Bd. 1, S. 94–130; Klaffenböck (Anm. 6), S. 123–135.

23 Kauffmann (Anm. 14), S. 378; Michael Ritter, ‚„Nichts als Wien!“ Die Wiener Lokalskizze im Zeitalter des Biedermeier. Vom Alltagsbild (Franz Gräffer) zur Alltagssprache (Johann G. Seidl)‘, in: *Lenau-Jahrbuch* 24 (1998), S. 49–66, hier S. 66.

24 Gräffer, ‚Häuser=Facsimile und noch Etwas‘ (Anm. 16), S. 205.

2. Die Elenden, ihre Räume und ihre Hoffnungen: Sozialkritik im Londoner populären Theater

Innerhalb des äußerst breit gefächerten Feldes populärer dramatischer Formen im Londoner Theater des 19. Jahrhunderts findet sich ein Genre, in dem der Stadt–Land–Gegensatz so programmatisch wie in keinem anderen zur Darstellung gelangte: es handelt sich um das *Melodrama*, das die Spielpläne zahlreicher Londoner Bühnen über Jahrzehnte beherrschte und im Wiener Theater kein strukturelles Pendant besaß.²⁵ Bereits in den frühen 1970er Jahren hat Michael Booth in seinem Beitrag *The Metropolis on Stage* auf wichtige thematische und bühnenpraktische Aspekte der Stadtdarstellung im Melodrama aufmerksam gemacht, die es hier noch einmal neu zu fassen gilt.²⁶

Der Kontrast zwischen Stadt – und dies meint immer den Großraum London – und Land wurde im Hinblick auf das Melodrama und seine Rezeption durch das Publikum vor allem des Londoner East End und der Surrey Side auf zwei Ebenen funktional: auf einer gewissermaßen poetologischen und auf einer lebensweltlichen. Ersteres betrifft die Konstruktion des Melodramas. Die weitgehend standardisierte Konfliktkonstellation dieses Massengenres basiert bekanntlich auf der Opposition Gut–Böse. Motor der Narration ist die Bedrohung einer als Unschuld bzw. Opfer markierten Figur, deren Rettung aus größter Gefahr in aller Regel den Kulminationspunkt des Melodramas bildet. Innerhalb dieses dramaturgischen Modells wurde ab den 1820er Jahren die Position „Böse“ immer häufiger mit Figuren und Abläufen besetzt, die die Großstadt repräsentierten. An die Stelle des geheimnisumwitterten, häufig adligen Wüstlings des *Gothic Melodrama* traten jetzt Verbrecher aus der Londoner Unterwelt, aber auch Schurken von gesellschaftlichem Rang, die die Laster der Großstadt verkörperten. Die Räume der Bedrohung waren nun nicht mehr Verließe und Gräfte, sondern finstere Kaschemmen und die unterirdischen Bezirke der Großstadt.²⁷ Demgegenüber wurden nicht-urbane Räume, das Land und das Dorf, als Hort der Unschuld gedeutet. Großstadt und Land stellten also quasi die Aktanten für eine zeitgemäße Ausprägung des tradierten Melodram-Schemas bereit. Hier schließt die zweite, die lebensweltliche Bedeutung des Stadt–Land-Kontrastes für das Melodrama an: Das Aufeinanderprallen beider Sphären determinierte die Biographie großer Teile des angesprochenen Publikums. Das räumliche und soziale Erscheinungsbild Londons war im 19. Jahrhundert ganz wesentlich durch Massenzuwanderung bestimmt. Ange-

25 Vgl. hierzu Johann Hüttner, 'Sensationsstücke und Alt-Wiener Volkstheater. Zum Melodrama in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts', *Maske und Kothurn* 21 (1975), S. 263–281.

26 Michael R. Booth, 'The Metropolis on Stage', in: *The Victorian City. Images and Realities*, hg. von H. J. Dyos und Michael Wolff, London, Boston 1973, Bd. 1, S. 211–224.

27 Vgl. dazu David L. Pike, 'Underground Theater. Subterranean Spaces on the London Stage', *Nineteenth Century Studies* 13 (1999), S. 102–138.

sichts der mit dieser Zuwanderung einhergehenden Verelendung kam es zu einer Idealisierung des Landes in Gestalt der Heimatorte der Zuwanderer und zugleich zu einem resignativen, wenn nicht verzweifelten Blick auf die städtischen Lebensstrukturen. Das heimatliche Dorf *und* die unüberschaubare Großstadt prägten also den Erfahrungshorizont zumal des in den Theatern der Londoner Suburbs versammelten Melodram-Publikums, das auf der Flucht vor wirtschaftlicher Not die ländlichen Regionen Englands und Irlands verlassen hatte und inzwischen mit den sozialen Verwerfungen der Metropole, mit Arbeitslosigkeit und Wohnungsmangel konfrontiert war.

Wie waren nun die Bilder beschaffen, die das Melodrama von der Stadt und vom Land zeichnete? Auffallend ist zunächst, wie detailreich die Darstellung des Lebens in der Großstadt im Melodrama angelegt war. Durchaus im Sinn zeitgenössischer ästhetischer Positionen zur *Conleure locale* wurden städtische Räume unter Nutzung innovativer szenographischer Techniken wirklichkeitstreu wiedergegeben und mit charakteristischen Typen bevölkert. Die Stadt gab hier nicht wie im Theater des 18. Jahrhunderts und wie in der stärker textorientierten Comedy des 19. Jahrhunderts lediglich einen wenig spezifizierten Rahmen für das dramatische Geschehen ab, sondern wurde mit der Unübersichtlichkeit ihrer Erscheinungen, der Überlagerung von Ereignissen und der Kollision divergierender sozialer Formationen selbst zum Gegenstand der Darstellung. Das Bild vom Leben auf dem Land hingegen blieb im Melodrama meist äußerst vage. Es gewann häufig nur über Erinnerungen und Wunschträume der Protagonisten Gestalt. Gerade in dieser Vagheit liegt allerdings die spezifische Funktion des Phänomens „Land“ für das Melodrama und sein Londoner Publikum: Das Land verlor im Zuge der theatralen Aneignung jene Merkmale, die seine Bewohner allererst zum Aufbruch in die Metropole bewogen hatten, wie etwa die für viele existenziell bedrohliche Erwerbsituation, und avancierte zu einem quasi paradiesischen Raum der Geborgenheit und des Friedens, der zeitenthoben, der nicht mehr ein realer, sondern ein erträumter Ort war. Das Dorf, das man in Richtung London verlassen hatte, gewann so zunehmend fiktive Züge; die *Lebensrealität* des Dorfes und die *Wunschvorstellung* „Dorf“, Letztere konstruiert als Gegenbild zur Alltagserfahrung in der Metropole, entfernten sich zunehmend voneinander.

Das Melodrama inszenierte also vermittels der Sehnsucht seiner Figuren eine ganz bestimmte, nämlich ausgesprochen idealisierende Perspektive auf das Land. Doch auch die Präsentation der Großstadt konnte trotz vielfältiger Raumzitate und trotz häufiger Bezugnahmen auf aktuelle städtebauliche und infrastrukturelle Entwicklungen keine Objektivität für sich beanspruchen. Der Ausschnitt aus dem Großstadtleben, den das Melodrama zeigte, bildete das Komplement zur Idealvorstellung vom Land: Räume und Szenen der Dunkelheit, des Gehetztseins, der Angst und Hoffnungslosigkeit, der Überwältigung durch das Unvertraute dominierten die London-Erfahrungen der Protagonisten. Stadt und Land bezeichneten, so wird deutlich, keine objektivierbaren

Größen; vielmehr bedingten sich das Bild der Stadt und das Bild des Landes als wirkungsmächtige Konstruktionen gegenseitig.

Angesichts der Verknüpfung des Vorstellungspaars Stadt–Land mit dem traditionellen Schurke–Opfer-Schema des Melodramas erhebt sich die Frage nach dem sozialkritischen Potenzial der Stadt- und Land-Bilder in den betreffenden Stücken. Ganz offensichtlich kann ja die Besetzung des bzw. der Schurken des Melodramas mit Exponenten des großstädtischen Verbrechermilieus nicht umstandslos mit einer Kritik an der herrschenden städtischen Sozialstruktur gleichgesetzt werden. Michael Booth vertritt die These, das Melodrama habe sich ab den 1840er Jahren zum Theater des sozialen Protests entwickelt, was sich unter anderem an der Stützung der Temperenzlerbewegung etwa durch die zahlreichen Bühnenadaptionen von George Cruikshanks Zyklus *The Drunkard's Children* festmachen lässt;²⁸ zugleich sieht Booth im Melodrama das einzige Genre, das im Londoner Theater des 19. Jahrhunderts Sozialkonflikte thematisiert hätte. Beide Thesen bedürfen der Relativierung. So lässt sich Sozialkritik im Melodrama häufig nur als Subtext ausmachen, etwa wenn gezeigt wird, wie ein Dorfbewohner, der durch seine problematische wirtschaftliche Situation zum Wechsel in die Großstadt gezwungen wurde, dort zugrunde geht, weil er die für das Großstadtleben notwendigen Verhaltensmuster nicht beherrscht; oder wenn ein anständiger Charakter zum Handlanger von Großstadtschurken wird, weil die Not ihn dazu zwingt oder weil traumatische Verlusterfahrungen ihn seelisch zerstört haben. Mögliche sozialkritische Deutungen des Melodramas sind zudem immer von der jeweiligen Rezipientenschicht abhängig. Es wäre daher zu berücksichtigen, an welchen Theatern und damit für welches Publikum dieses Genre um 1840, um 1860 und um 1880 gespielt wurde. Je weiter das Jahrhundert fortschritt, desto häufiger nahmen sich auch elegante Theater des Melodramas an, deren wohlsituerter Klientel die Londoner Unterwelt und das Elend in vielen Suburbs als bloße „Exotismen“ erschienen: aus der Bühnenpräsentation des dunklen London ergab sich für den Alltag der betreffenden Zuschauer keinerlei Konsequenz.²⁹

Während also das sozialkritische Potenzial des Melodramas durchaus differenziert zu betrachten ist, fand sich Sozialkritik als Kritik an städtischen Institutionen und an den Hierarchien der Klassengesellschaft – anders als von Booth angenommen – im Londoner Theater sehr wohl auch jenseits des Melodramas. Dies lässt sich beispielhaft an Gilbert Abbott à Becketts „burlesque ballet opera“ *The Revolt of the Workhouse* zeigen, die 1834 am Fitzroy Theatre uraufgeführt

28 Vielfältiges Material hierzu bei John W. Frick, *Theatre, Culture and Temperance Reform in Nineteenth-Century America* (Cambridge Studies in American Theatre and Drama, Bd. 17), Cambridge 2003, bes. Kap. 3.

29 Eine grundlegende Analyse der Beziehung zwischen Stadt und Melodrama liefert Katherine Newey anhand der „*Scamps and Mysteries plays*“ der 1840er Jahre. Katherine Newey, „Attic Windows and Street Scenes: Victorian Images of the City on the Stage“, *Victorian Literature and Culture* 25 (1997), S. 253–262.

wurde und sich formal gewissermaßen als Parallele zu Johann Nestroys *Der gefühlvolle Kerckermeister* (1832) darstellt. Wie Nestroys *Kerckermeister* liegt Becketts Stück ein Ballett zugrunde, nämlich Filippo Taglionis *La Révolte des femmes* oder *La Révolte au sérail*, das 1833 am Pariser Théâtre de l'Opéra uraufgeführt worden war.³⁰ Am 5. Februar 1834 kam eine Adaption des Balletts an Covent Garden heraus, der bereits am 24. Februar Becketts Parodie folgte. (In Wien studierte übrigens Bernardo Vestris 1839 eine Version des Balletts unter dem Titel *Der Frauen Aufruhr im Serail* ein.) Taglionis Ballett reproduziert geläufige Topoi der Orient-Mode. Das unter Mitarbeit von Eugène Scribe entstandene Libretto verknüpft diese jedoch mit der Rhetorik zeitgenössischer Frauenrechtsbestrebungen, wie sie in Frankreich im Umfeld der Saint-Simonisten verfolgt wurden. Bereits Becketts Vorlage weist also einen reformerischen Einschlag auf, auch wenn die entsprechenden Argumente in altbekannte Haremsbilder eingekleidet und – so die überzeugende These Joellen Meglins – letztlich nicht Ausdruck eines tatsächlichen politischen Bewusstseins sind, sondern die Attraktivität des Stücks durch einen modischen Akzent erhöhen sollen.³¹ Mit Beckett nahm sich nun ein Autor des Stoffes an, der zu den politischsten Dramatikern seiner Generation gehörte. Beckett arbeitete sowohl als Herausgeber der satirischen Wochenzeitschrift *Figaro of London* als auch im Rahmen des *Punch* mit Henry Mayhew zusammen, der ab 1849 mit seiner Serie von Sozialreportagen über „London Labour and the London Poor“ eine der wesentlichen englischen Studien über Armut veröffentlichte. Neben seiner Tätigkeit als politischer Journalist nutzte Beckett eine Reihe von *Burlesques* zur Auseinandersetzung mit der Situation der Armen in der Großstadt und den Auswirkungen der Klassengesellschaft; hierfür steht nicht nur *The Revolt of the Workhouse*, sondern vor allem Becketts Dickens-Bearbeitung *Oliver Twiss: The Workhouse Boy* von 1838 als Reaktion auf das 1834 verabschiedete „New Poor Law“.³²

In *The Revolt of the Workhouse* erscheint die Stadt trotz des durchaus vergnüglichen Geschehens als Raum des Elends, in dem die Ärmsten durch rigide Gesetze und durch die Repräsentanten dieser Gesetze zusätzlich drangsaliiert werden. Handlungsort ist zunächst ein Arbeitshaus, dann die City mit zwei unterschiedlichen Außenschauplätzen. Soziale Erfahrung ist, das wird im Lauf des Stückes evident, stets auch (stadt)räumliche Erfahrung. Ismael

30 Die Vorlage für Nestroys Parodie *Der gefühlvolle Kerckermeister, oder Adelheid, die verfolgte Wittib* war bekanntlich Louis Henrys „historisch-pantomimisches Ballet“ *Adelheid von Frankreich* (Wien, Kärntnertortheater 1832).

31 Joellen A. Meglin, „Feminism or Fetishism? *Le Révolte des femmes* and Women's Liberation in France in the 1830s“, in: *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*, hg. von Lynn Garafola (Studies in Dance History), Hanover, London 1997, S. 69–90.

32 Vgl. Laura Tunbridge, „From Count to Chimney Sweep: Byron's „Manfred“ in London Theatres“, *Music & Letters* 87 (2006), Nr. 2, S. 212–236.

Skullcrack, ein dem Vorsteher des Arbeitshauses Mahomet Muggins zugeordneter Kirchendiener, kommt von einer Streife durch das West End zurück und berichtet von seinen Bemühungen um die Maßregelung der Armen. Als Ismael unter den Frauen, die Mahomet unterstehen, die ihm seit Längerem bekannte schöne Apfelverkäuferin Araminta entdeckt, bittet er Mahomet um eine Gunst als Lohn für sein Engagement im Dienst des Gesetzes: Alle weiblichen Insassen des Arbeitshauses sollen einen Spaziergang machen dürfen; dabei könnte Ismael Araminta allein sprechen. Mahomet genehmigt den Ausflug, allerdings unter der Bedingung, dass Araminta, auf die er selbst ein Auge geworfen hat, zurückbleibt. Dies lässt die Frauen revoltieren: sie gehen nur mit Araminta oder gar nicht. In kriegesischer Stimmung und gegen den Widerstand herbeigerufener Polizisten verlassen die Frauen das Arbeitshaus. In der nächtlichen City, wo sie sich auf der Straße ein Lager gesucht haben, treffen die Aufrührerinnen erneut auf Mahomet und seine Mannen. Sie erklären sich bereit, ins Arbeitshaus zurückzukehren, wenn sie in Zukunft Brot bekommen, das weniger als vier Tage alt ist, dazu Zucker in den Tee und Käse.

Becketts Stück folgt bis in Details dem Handlungsverlauf von Taglionis Ballett, wobei der Harem durch das Arbeitshaus, der König von Granada durch den Workhouse King, der erfolgreiche Feldherr durch den Kirchendiener, der oberste Eunuch durch einen devoten Angestellten, die „Negersklavin“ Mina durch die von einem Mann dargestellte arme „Negerin“ Sally Slack und die Favoritin Zulma durch Araminta ersetzt ist. An die Stelle des Kampfes der Haremsdamen um Freiheit und Gleichberechtigung, für die im Ballett der „Genius der Frauen“ steht, ist der Kampf der Armen um das nackte Überleben in der Großstadt und ein Mindestmaß an Würde getreten. Beckett lässt seine Burlesque zwar mit der Befriedung der Aufständischen durch bescheidenste Mittel, also ‚versöhnlich‘ enden; den Schwerpunkt des Stücks bilden jedoch schlaglichtartig in den Dialog eingeflochtene Begebenheiten aus dem Alltag der Armen in der Großstadt, die diesen als fortgesetzte Kette von Erniedrigungen und lebensbedrohlichen Notlagen erscheinen lassen.

3. Vorstädte und Vororte – Raummodelle zwischen Urbanität und Ländlichkeit

„In verwitternden Gassen und weinumrankten Höfen ist das andere Wien zu Hause“, bemerkt der Journalist Karl Marilaun 1913 in einem Feuilleton. Denn dort „blieben die Inseln, die das alte wienerische Element konservierten, unberührt“, ergänzt Josef Weinheber, weil es sich „zähe einkapselnd“ gegenüber den massiven Modernisierungsprozessen und gravierenden Veränderungen im urbanen Gefüge seit 1857 behaupten konnte.³³ Beide Autoren meinen damit die

33 Karl Marilaun (d. i. Karl Gartmayer), ‚Das andere Wien‘, *Reichspost (Morgenblatt)*, 14.1.1913, S. 1 f., hier S. 1; Josef Weinheber, ‚Stadt und Vorstadt‘, in: *Sämtliche Werke*, nach Josef Nadler und Hedwig Weinheber neu hg. von Friedrich Jenaczek, Bd. IV: Prosa I, 2., durchgesehene und veränderte Auflage, Salzburg 1970, S. 467–479, hier S. 471 f.

jenseits der Ringstraße gelegenen Vorstädte und mehr noch die außerhalb des Gürtels befindlichen einstigen Vororte, in denen sie die Eigenart und Vergangenheit Wiens besser erhalten glauben als im gründerzeitlich verwandelten Zentrum. Die Vorstädte und Vororte mit den sogenannten „Altwienerhäuschen“ werden seit dem späten 19. Jahrhundert zu Projektionsflächen für die Sehnsucht nach Biedermeier-Wien. Offenbar gibt es aber bereits im Vormärz literarische Tendenzen, wonach das ‚eigentliche‘ Wien in der Vorstadt beheimatet sei.

Für Reiseschriftsteller wie den in Berlin ansässigen Willibald Alexis, der 1832 Wien einen Besuch abstattet, gehören jene der Inneren Stadt vorgelagerten urbanen Bereiche zum unverzichtbaren Besichtigungsprogramm. Von den Befestigungsanlagen aus, die selbst immer wieder dichterische Aufmerksamkeit wecken und Gegenstand von Schilderungen werden, nimmt er die Vorstädte in Augenschein:

Punkte mit herrlichen Aussichten findest du in Paris und London, in die Stadt hinein und hinaus. Hier aber steigst du aus der dunklen Stadt hinauf zu einer räumigen Höhe, du fühlst dich frei, du siehst den weiten Horizont über dir, grüne Plane, Türme, Baumpartien unter dir, in weiterer Ferne reizende Landschaften, grüne Höhen, in der Ferne blaue Gebirge, sogar weiße Schneeberge, und doch bist du noch mitten in der großen, großen Stadt. Denn [...] am andern Rande des weiten Glacis, fängt eine neue Stadt an, schöner, prangender, größer, als aus der du kommst. So hoch du stehst, du übersiehst nicht das Ende der Dächer.³⁴

Beim Blick von den Fortifikationen wird deutlich, dass der Raum zwischen Stadt und Vorstadt ein Übergangs- und Durchdringungsbereich von urbanen und ländlichen Elementen ist. Mit der Entfernung vom Zentrum nimmt die Natürlichkeit zu. In umgekehrter Richtung weichen die Gärten und landwirtschaftlichen Kulturen den künstlich angelegten Parklandschaften und Grünflächen, doch der Eindruck von Ländlichkeit bleibt grundsätzlich erhalten, und sei es in Gestalt von Einsprengseln. Natur – und damit Natürlichkeit – ist somit überall erreichbar und abrufbar. Diese „Nähe“ hebt Alexis in seiner Reiseschilderung ausdrücklich hervor, wobei ihm dieses Merkmal maßgeblich zur „Poesisierung der Stadt“ dient.³⁵ Die Omnipräsenz von Natur bzw. Natürlichkeit wird literarisch zu einer genuinen Eigenschaft Wiens erhoben und kehrt in den Romanen oder Erzählungen über Alt-Wien an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als gepriesener Vorzug der Stadt wieder. In Zusammenhang mit dem Metropolendiskurs und der Zivilisationskritik, die das Nebeneinander von

34 Willibald Alexis (d. i. Georg Wilhelm Heinrich Häring), ‚Die Kaiserstadt‘, in: ders., *Reise durch Österreich, Süddeutschland und die Schweiz*, Berlin 1992, S. 51–56, hier S. 55.

35 Jürgen Hein, „Wien [...] ist wie ein Spinnegewebe“ – Willibald Alexis’ *Wiener Bilder* (1833)“, in: Willibald Alexis (1798–1871). *Ein Autor des Vor- und Nachmärz*, hg. von Wolfgang Beutin und Peter Stein (Vormärz-Studien, Bd. 4), Bielefeld 2000, S. 275–290, hier S. 280.

„metropolitanen“ und „provinziellen“ Narrativen bestimmt,³⁶ wird sie zum Idealbild einer in Wirklichkeit nur mehr eingeschränkt erlebbaren ‚Ursprünglichkeit‘ und durch den ‚Moloch Großstadt‘ bedrohten ‚heilen Welt‘.

Der Erlebnisraum Natur beginnt an der Nahtstelle zwischen Stadt und Vorstadt – dem Glacis. Hier „schlängelt sich in runden Krümmungen eine grüne, riesige Boa“,³⁷ umschreibt Carl Edmund Langer in *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben* diesen von jeglicher Bebauung fast vollständig frei gehaltenen Raum, den die Autoren immer wieder gerne als einen gleichsam ins Freie verlegten bürgerlichen Salon darstellen. Diese Charakterisierung trifft besonders für das sogenannte Wasserglacis zwischen dem Karolinen- und Stubentor zu, eine Flaniermeile mit reger Betriebsamkeit und Unterhaltung, oder für den Volksgarten, den Alexis als magische und gegenüber seiner nüchternen Umgebung der Fortifikationen als erhabene Stätte empfindet:

Zwischen den Terrassen der alten Wälle, die man hier mit dem sanftesten Grün bekleidete, wogt dir das lichte Saftlaub abendlich entgegen. Lichter, Musik, Jasmindüfte, erleuchtete Hallen, griechische Tempel unter dir. Dort das vergnügliche Volk im hellstrahlenden Kreise um die Tribüne eines beliebten Virtuosen, Massen von Eis konsumierend, hier ein dunkler Laubengang, darinnen selige Wandler, die, jenes vermeidend, ein Licht suchen, das auch im Dunkeln glüht.³⁸

Der von Stifter in *Aussicht und Betrachtungen von der Spitze des St. Stephansturmes* beobachtete wechselweise Austausch zwischen der Inneren Stadt, den Vorstädten und dem Gefilde ist für den Aspekt Vorstadt–Land essenziell. Im Vormärz gewinnt das Leben auf dem Lande oder in der Vorstadt an Bedeutung, ebenso wie die Erreichbarkeit und Erschließung der Wiener Landschaft durch unterschiedliche Fortbewegungsmittel. Das führt zur Intensivierung von Kontakten sowie zur Beschleunigung der gegenläufigen Bewegung von Menschen, welche Karl Johann Braun von Braunthal in seiner Skizze *Städter und Vorstädter* beschreibt:³⁹ Während die Bewohner der Innenstadt in die Vorstädte, Dörfer und in die Natur drängen, um sich dort zu erholen oder zu vergnügen, ziehen die Einwohner der urbanen Umgebung in die Stadt, um für die Städter zu arbeiten oder Handel zu treiben. Die Stadt, also das Zentrum Wiens, wird literarisch und ästhetisch in erster Linie unter merkantilem Ge-

36 Das Begriffspaar „metropolitan“ und „provinziell“ findet sich bei Reinhard Kannonier und Helmut Konrad, ‚Eliten, Konflikte und Symbole‘, in: *Urbane Eliten und kultureller Wandel. Bologna – Linz – Leipzig – Ljubljana*, hg. von [Christian] Gerbel, [Reinhard] Kannonier, [Helmut] Konrad, [Heidemarie] Uhl (Studien zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte, Bd. 9), Wien 1996, S. 7–16, hier S. 12.

37 C. F. [sic] Langer, ‚Am Wasserglacis‘, in: *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben* (Anm. 7), S. 378–382, hier S. 378.

38 Willibald Alexis, ‚Grün in Wien‘, in: ders., *Reise durch Österreich, Süddeutschland und die Schweiz* (Anm. 34), S. 74–78, hier S. 77.

39 Vgl. hierzu Kauffmann (Anm. 14), S. 355–365, bes. S. 360 ff.

sichtspunkt als Geschäfts- und Warenplatz erfasst. Vorstadt und Land sorgen als exotische Elemente in Form von Händlern, Verkäuferinnen und Dienstboten ebenso wie Ausländer oder Typen für Kolorit im Straßenbild. Dagegen präsentiert sich die Vorstadt überwiegend bodenständig und volkstümlich. Ihre räumliche Qualität besteht in der geographischen Nähe, aber gefühlsmäßigen Ferne zur Stadt, wie Castelli in den *Wiener Lebensbildern* feststellt: „Gewiß kommt es selbst einem eingebornen Wiener, wenn er sich des Jahres einmal nach einer der entferntesten Vorstädte verirrt, so vor, als ob er zwanzig Meilen weit von der Residenz entfernt wäre.“⁴⁰ Gleichzeitig bildet die Vorstadt eine Art Resonanzkörper innerhalb des urbanen Ganzen, weil sie Entwicklungen und Vorbilder der Stadt zeitlich verzögert nachahmt und absorbiert, ohne dabei ihre natürliche Eigenart preiszugeben:

Es ist gewiß, daß der Vorstädter sich unterscheidet, da jede Vorstadt eine kleine Stadt für sich ausmacht. Was heuer Mode in der Stadt, ist erst im nächsten Jahre Mode in der Vorstadt; es hält [sic!] nicht schwer, den elegantesten Vorstädter als solchen zu erkennen, und dies nicht blos seiner Toilette nach, sondern auch in seinen Manieren, seinen Vergnügungen, seinem Gespräche. Er unterhält sich nicht gern mit dem Städter und läßt keine Zeit und Gelegenheit unbenützt, die Stadt zu begrüßen und ihre Freuden zu genießen. Endlich sieht er gesunder und kräftiger aus als der Städter; und die Vorstädterin hat immer um so viel frischere Wangen, als die Städterin frischere Moden.⁴¹

In die Vorstadt strebt nicht nur der aus der Ferne angereiste Fremde, sondern vor allem der vergnügungssüchtige nahe Städter. Während die Trivialliteratur, insbesondere der sogenannte „Wiener Roman“ Jahrzehnte später die Klischees vom goldenen Wienerherz und dem Phäakentum wiederholt und verstärkt, werden sie im Biedermeier formuliert und evoziert. Dazu gehören Passagen wie Sylvester Wagners überschwängliches Lob für die heitere Atmosphäre und ausgelassene Stimmung, die vor der Stadt herrscht:

O Lerchenfeld, du Perle der Unterhaltungsorte an der Linie [...], du einziges Wirthshaus mit deinem Fünfgroschenwein und mächtigen Würsten, deren für hungrige Mägen eben so viele dahängen, als Baßgeigen am Himmel für die Verliebten, du kleine, aber gewiß großartige Schenkenstadt, du Klingelbeutel der Harfenisten, du Gnadenort alter Pensionäre mit dickem Wanst und schwindstüchtiger Börse, du Zuflucht junger und

⁴⁰ Ignaz Franz Castelli, ‚Die Lotto=Collectur‘, in: ders., *I. F. Castelli's Wiener Lebensbilder. Skizzen aus dem Leben und Treiben in dieser Hauptstadt* (I. F. Castelli's sämtliche Werke. Zehntes Bändchen, Bd. 10), Wien 1844, S. 31–34, hier S. 31.

⁴¹ Karl Johann Braun von Braunthal, ‚Städter und Vorstädter‘, in: ders., *Antithesen: oder Herrn Humors Wanderungen durch Wien und Berlin. Eine Sammlung Skizzen aus dem Wiener und Berliner Volksleben, nach der Natur gezeichnet*, Wien 1834, S. 55–72, hier S. 71 f.

alter Wüstlinge, du üppige Karawanserei für die hungrigen und durstigen Wiener [...] ⁴²

Die Vorstadt hält Genüsse und Sinnesfreuden bereit, sie stellt quasi ein Himmelreich auf Erden dar. Zumindest inszeniert sie sich als solches für den Städter und, wie man hinzufügen muss, den auswärtigen, in der Regel ebenfalls städtischen Touristen.

Wie bei Wagner heißt das Paradies auch bei Alexis Lerchenfeld, das sich beiderseits des Linienwalls erstreckt, damit zugleich Vorstadt und Vorort ist. Alexis nennt es einen „Sammelplatz aller derer, die *von* einer großen Stadt und nur *durch* eine große Stadt leben, aber keine Berechtigung haben und Lust verspüren, *in* ihr zu leben.“ ⁴³ Es bildet gleichsam eine Alternative zur Stadt. So wie in der Stadt das Land nicht weit entfernt ist, liegt umgekehrt auch in der als ländlich empfundenen Vorstadt das Urbane nah. Folgerichtig charakterisiert Alexis Lerchenfeld als dorfartiges Schlaraffenland mit urbanem Zuschnitt:

Denke dir wieder eine kleine Stadt mit ziemlich breiten Gassen, aber kein Hauswerk über ein Stockwerk hoch, und vor jedem Hause hängt ein Tangerzweig, das Zeichen der Weinwirtschaft, und jedes Haus um das andere ist ein Bäcker [...] oder ein Schlächter [...]. Und all der Wein und all das Weißbrot und all die Würstl [...] reichen nicht aus [...], sobald sonntags Wiens Volksmassen sich in das Lerchenfeld ergießen. Da ist kein Platz [...], es tut not, daß man die Kellnerin über die Köpfe forthebt, um die Gäste zu bedienen. Auf den Straßen ist Haube an Haube, Hut an Hut, Pfeife an Pfeife, und der Rauch hat kaum Platz vor den Köpfen. [...] Aber Menschen findest du von jeder Gattung [...] – Gesichter und Leibsstaturen, Gliedmaßen von jeder Fassung, doch gebe ich dir zu bedenken, wenn du Lust hättest, Streit zu beginnen, daß die massiven vorherrschen. ⁴⁴

Solche eindrucksvoll arrangierten Vorzüge erwecken den Eindruck, das ‚eigentliche‘ Wien liege in der Vorstadt. Die ihr zugewiesenen Eigenschaften lassen sich nämlich simplifizierend auf den gesamten urbanen Körper übertragen, wobei die Vorstadt als Klischee zum Sympathieträger oder Identitätsstifter für Wien per se umgedeutet wird. Derartige Beschreibungen regen die Fantasie an und rufen bestimmte Imaginationen und Sehnsüchte wach. Sie sind detailliert und sinnlich, lassen aber genügend Freiräume, die der Leser mit seinen Vorstellungen ausfüllen kann. Doch welche Informationen vermitteln sie konkret über den urbanen Raum? Wo befindet sich der Besucher Lerchenfelds eigentlich? Ist er in der Stadt, in der Vorstadt, auf dem Land – oder ist es gar von allem etwas,

⁴² Sylvester Wagner, ‚Ein Abend in Lerchenfeld‘, in: *Wien und die Wiener, in Bildern aus dem Leben* (Anm. 7), S. 309–320, hier S. 309 f.

⁴³ Willibald Alexis, ‚Ländliches‘, in: ders., *Reise durch Österreich, Süddeutschland und die Schweiz* (Anm. 34), S. 79–86, hier S. 82 (Kursivierung im Original).

⁴⁴ Ebd., S. 82 f.

dem er begegnet? Topographisch besteht kein Zweifel: Er bewegt sich im dörflichen Bereich, aber gestalterisch und emotional vermischen sich die Begriffe. Die Gewichtung liegt offenkundig beim Autor, der je nach Interesse und Sichtweise die Vorstadt eher städtisch oder ländlich zeichnet.⁴⁵ Manchmal ist sie auch beides gleichzeitig, sodass die Vorstadt (und mit eingeschlossen: der Vorort) räumlich gesehen eine Zwitterstellung einnimmt. Sie ist funktional und strukturell städtisch, baulich und atmosphärisch ländlich bzw. dörflich. Indem die Vorstadt Qualitätsmerkmale aller drei urbanen Räume vereint, bringt sie günstige Voraussetzungen mit, um literarisch als ‚wahres‘ Wien interpretiert zu werden.

4. Wo liegt das ‚wahre‘ London?

Die Vorstadt – ein gleichermaßen realer wie imaginärer Raum – galt vielen Stadtbeschreibungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Inbegriff Wiens. Auf der Suche nach dem ‚wahren‘ London im Sinn eines Pendants zu dieser Vorstadt sieht man sich zunächst der Schwierigkeit gegenüber, dass London und Wien sich als räumliche und politische Gebilde nur sehr bedingt miteinander vergleichen lassen, dass also eine Übertragung der für Wien gültigen Begriffe „Stadt“ und „Vorstadt“ auf Londoner Verhältnisse kaum möglich ist. Zwar besitzt auch London eine „City“ und mit der „City of Westminster“ sogar eine Art von Zwilling zur „City of London“. Politische, wirtschaftlich-gewerbliche, dynastische, verwaltungstechnische, soziale und regenerative Funktionen waren jedoch den beiden Cities, den Suburbs und den umliegenden Dörfern, die im 19. Jahrhundert zunehmend in den Großraum London einbezogen wurden, in ganz anderer Weise zugeordnet als der Inneren Stadt, den Vorstädten und den Vororten Wiens. Zudem war eine symbolische Aufladung des Stadtkörpers, wie die spezifische Topographie Wiens sie herausforderte, in gleicher Weise für London nicht möglich. Eine methodische Schwierigkeit bei der Übertragung der Wiener Befunde auf London liegt sodann in der unterschiedlichen Medialität der untersuchten Wien- und London-Texte: während der Erzähler oder Feuilletonist seinen Gegenstand diskursiv immer neu umkreisen kann, stehen dem Theaterautor ‚nur‘ die Sprache seiner Figuren und die begrenzten Möglichkeiten der Szenographie zur Verfügung, um den städtischen Raum und die Wahrnehmung dieses Raums zu reflektieren.

Gerade hier lässt sich jedoch ansetzen und fragen: wie blickten die *dramatis personae* in Londoner Theaterstücken des 19. Jahrhunderts auf die Stadt, welche Bilder der Stadt wurden auf der Bühne tatsächlich umgesetzt und welche Bewertung des städtischen Raums liegt diesen theatralen Repräsentationen

45 Vgl. nur das allgemeine Postulat Gutzkows, dass die Wiener Vorstädte mal städtischer, mal ländlicher wirkten: Karl Ferdinand Gutzkow, „Eine Reise nach Wien 1845“, in: ders., *Schriften*, Bd. II: *Literarisch-Publizistisches. Autobiographisch-Itinerarisches*, hg. von Adrian Hummel, Frankfurt a. M. 1998, S. 1443–1516, hier S. 1459.

zugrunde? Zur Beantwortung dieser Fragen eignen sich insbesondere jene Stücke, die – der viel späteren Revue strukturell vergleichbar – eine meist wenig stringente Handlung nutzten, um ein Panorama von Schauplätzen und Ereignissen der Stadt zu entfalten. Diesem Modell folgten etwa James Robinson Planchés *Extravaganzas* der 1820er und 1830er Jahre, aber auch William Thomas Moncrieffs „operatic extravaganza“ *Giovanni in London; or, The Libertine Reclaimed* (Olympic Theatre 1817) und seine „burletta“ *Tom and Jerry; or, Life in London in 1820* (Adelphi Theatre 1821). Das letztgenannte Stück lässt zwei altbekannte Sichtweisen aufeinandertreffen: die Sicht des naiven Landburschen Jerry aus Somersetshire und die Sicht des Londoner Flaneurs Tom, der Jerry alles zeigen möchte, was in London einen Besuch lohnt, was also für ihn „London“ ausmacht. Dazu gehören naturgemäß die wichtigen Adressen des West End, die Clubs und Ballsäle, die neuen glänzenden Einkaufspassagen, die Parks und Monumente, aber ebenso die pittoresk gezeichneten Elendsquartiere im East End und in St. Giles's. Charakteristisch für *Tom and Jerry* und eine ganze Reihe ähnlicher Stücke ist, dass die Stadt hier als Ansammlung touristischer Attraktionen erscheint, die von einem überlegenen und weitgehend unbeteiligten Beobachter konsumiert wird.⁴⁶

So deutlich sich die ausschließlich unterhaltsamen Stücke der 1820er Jahre von den immer dunkleren Szenerien des späteren Melodramas unterscheiden, so sehr ähneln sich die Aussagen, die hier wie dort über das ‚Wesen‘ Londons getroffen werden: London ist gekennzeichnet durch eine immense Vielfalt von Räumen, mit dieser Vielfalt verbindet sich eine strikte soziale Distinktion, und die Kenntnis von den Räumen der jeweils ‚Anderen‘ ist äußerst gering. Das entscheidende Charakteristikum Londons ist also seine Unübersichtlichkeit, ob im positiven Sinn in den revueartigen London-Stücken, in denen die sozial privilegierten Protagonisten sich auch aus den finstersten Ecken noch nach Mayfair retten können, ob im negativen Sinn in den Stücken des Elends, in denen sich dunkle Räume zu einem ausweglosen Labyrinth fügen. Das Besuchsprogramm, das Tom für Jerry inszeniert, zeigt: es gibt in London sehr wohl Orte und städtische Merkzeichen, die – den unterschiedlichen gesellschaftlichen Klassen zugeordnet – einen herausgehobenen Stellenwert für die *Identität* Londons besitzen, doch es gibt keinen Ort, für den die Zuschreibung *vertraut* angemessen wäre. Die räumliche und symbolische Auffassung Londons als Irrgarten, die Anne Humpherys unter anderem in G. W. M. Reynolds' Roman *The Mysteries of London* (1844–1848) als Deutungsmuster nachweisen konnte, gründete in identischer Weise die Dramenproduktion des 19. Jahrhunderts:

The usefulness of imagining London as a maze is obvious; it reflects the

⁴⁶ Vgl. hierzu ausführlich Tony Williams, *The Representation of London in Regency and Victorian Drama (1821–1881)*, Lewiston, Queenston, Lampeter 2000, sowie Deborah Epstein Nord, ‚The City as Theater: From Georgian to Early Victorian London‘, *Victorian Studies* 31 (1987/88), S. 159–188.

actual geography of that city, and it also gives figurative meaning to the blind alleys, wrong turns, and unexpected corners that an individual can encounter in his effort to move from place to place in a meaningful way. [...] we ultimately experience the city of *The Mysteries of London* as fragmented and empty. For one thing, in *The Mysteries* there is no geographical center to London, a realistic detail, of course, and one way in which the real London, with its multiplicity of centers of power, is reflected in the novel.⁴⁷

Die Analyse der Wien-Prosa hat gezeigt, dass die Interpretierbarkeit des Konzepts „Vorstadt“ als Inbegriff von Wien ein integrierendes Raumverständnis impliziert, mit dessen Hilfe die Erzählliteratur nicht zuletzt soziale Brüche zu nivellieren vermag. Demgegenüber lässt sich in den Theaterstücken über London weder ein konkreter Ort noch ein imaginierter Raum ausmachen, an dem das ‚wahre‘ London zu finden wäre. Ausgestellt werden vielmehr Strukturen, deren Kleinteiligkeit und Undurchdringlichkeit wohl tatsächlich nur mit dem Bild des Labyrinths angemessen beschrieben werden können.

5. *Wien un-sentimental betrachtet*

Die Auseinandersetzung der Wiener Prosa des Vormärz und der zeitgleichen Londoner Unterhaltungsdramatik mit dem städtischen Raum war spezifischen Sehepunkten verpflichtet, die die Stadtwahrnehmung lenkten und differierende Deutungsmodelle von Stadt hervorbrachten. Nun stellt sich die Frage, wie sich das Wiener populäre Theater zu diesen Deutungsmodellen verhielt. Inwieweit war hier mit der Thematisierung städtischer (und ländlicher) Räume Sozialkritik verbunden, inwieweit wurden sentimentalisierte oder lokalpatriotische Tendenzen der Wien-Prosa aufgegriffen? Drei Theatertexte bieten sich für eine Diskussion dieser Fragen ganz besonders an, Theatertexte, die von den langjährigen Antipoden im Wiener Vorstadttheater, Johann Nestroy und Friedrich Kaiser, stammen: die Lokalposse *Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt. Eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt. Eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing* (1837), die Posse *Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten* (1841) und die Posse *Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Ober-Oesterreich* (1844), sämtlich mit Musik von Adolf Müller. Alle drei Stücke sind – und dies ist für die vorliegende Argumentation entscheidend – keine „Originalwerke“, sondern Adaptionen: Nestroys *Eine Wohnung ist zu vermieten* basiert auf Louis Angelys „komischem Gemälde“ *Wohnungen zu vermieten!*, das seinerseits eine Bearbeitung des Pariser Vaudevilles *Les Appartemens à louer* von Joachim Duflot und Eugène-Germain Roche ist; für *Das Mädl aus der Vorstadt* hat Nestroy die Comédie-Vaudeville *La Jolie Fille du faubourg* von

⁴⁷ Anne Humpherys, „The Geometry of the Modern City: G. W. M. Reynolds and *The Mysteries of London*“, *Browning Institute Studies* 11 (1983), S. 69–80, hier S. 74 und S. 76.

Paul de Kock und Charles-Victor Varin bearbeitet; Kaisers *Stadt und Land* variiert Motive, die sich u. a. in Emanuel Schikaneders komischer Oper *Der Tyroler Wastel* finden. Gerade im Vergleich mit den jeweiligen Vorlagen wird das Profil der Stadtinterpretationen greifbar, die Nestroy bzw. Kaiser vornahmen.

In *Eine Wohnung ist zu vermieten* ist die Thematisierung des städtischen Raums ein zentrales strukturbildendes Moment; zugleich handelt es sich dabei um eines jener Merkmale, die Nestroys Stück in besonderer Weise gegenüber der unmittelbaren (Angely) und der mittelbaren (Duflot/Roche) Vorlage auszeichnen. Das Stichwort „Verwienierung“⁴⁸ – als „Lokalisierung“ eine für das populäre Theater des 19. Jahrhunderts ganz wesentliche dramatische Technik – wird Nestroys Bearbeitungsverfahren im vorliegenden Fall nur bedingt gerecht: Nestroy setzt sich in *Eine Wohnung ist zu vermieten* dezidiert mit der räumlichen Ordnung Wiens, d. h. mit dem Stadtkörper in seinen sozialen und kulturellen Implikationen auseinander; das gesellschaftliche Gefüge der Haupt- und Residenzstadt, das im Vormärz und im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts erheblichen Wandlungen unterlag, wird hier nicht zuletzt als Modus der Aneignung bzw. Besetzung bestimmter städtischer Räume begriffen.

Für die Begebenheiten, die in Angelys *Wohnungen zu vermieten!* geschildert werden, besitzt die Stadt bzw. der städtische Raum keinerlei Relevanz, und zwar weder im Sinn einer konkreten Stadt noch als Kriterium, das das Wohnen, das Arbeiten, das Vergnügen, das soziale Miteinander der Menschen determiniert. Orte der Handlung sind vier verschiedene Wohnungen, die einzelnen Bilder sind – abgesehen vom Motiv der Wohnungssuche, zu der das Ehepaar Petermann sich aufmacht – durch die unter stets neuen Vorzeichen sich ereignenden, teils grotesken Begegnungen zwischen Herrn Petermann (bei Nestroy: Herr von Gundlhuber) und Karl Neumann (bei Nestroy: Eduard von Wohl-schmack) verbunden. Zwar wird auf die unterschiedliche Ausstattung der Wohnungen und damit auf die wirtschaftliche Lage der Mieter hingewiesen (nicht elegant, aber reinlich; sehr elegant möbliert; reinlich, aber nicht sehr elegant),⁴⁹ nicht hingegen darauf, wo die Wohnungen liegen: Angely stellt keinen Zusammenhang zwischen Stadtraum und Sozialstruktur her.⁵⁰ Ganz anders Nestroy:

48 W. Edgar Yates listet in der historisch-kritischen Ausgabe von *Eine Wohnung ist zu vermieten* die Verwienierung neben anderen Aspekten als eine der hauptsächlichen Neuerungen Nestroys gegenüber der Angely'schen Vorlage auf. Johann Nestroy, *Eine Wohnung ist zu vermieten*, Anmerkungen: *Stücke* 12, 146.

49 Louis Angely, *Wohnungen zu vermieten!*, abgedruckt in: *Nestroyana* 17 (1997), S. 99–133.

50 Bei Duflot/Roche wird immerhin zweimal darauf angespielt, dass Charles Regnier eine Verabredung zum Essen „en ville“ habe, woraus man schließen könnte, dass sowohl seine (bzw. die gegenüberliegende Wohnung der Beauvoisins) als auch die Wohnung Armandas in einer entfernteren Vorstadt liegen. Erwähnt wird weiterhin, dass Finart früher in der rue de Braque (Marais), Beauvoisin in der nahe gelegenen rue du Chaume wohnte und Finart in jener Zeit einen Trikotagenhandel betrieb. [Joachim] Duflot, [Eugène-Germain] Roche, *Les Appartemens à louer*, Paris 1832.

er situiert nicht nur seine Akteure genau im städtischen Raum, indem er Angaben zur Lage ihrer Wohnungen macht und beschreibt, wie und wohin sie sich im Alltag in der Stadt bewegen,⁵¹ er bricht darüber hinaus das Wohnungskarusell auf und erweitert die Szenenfolge dergestalt, dass sich dem Zuschauer ein breites Panorama charakteristischer Orte bietet – und dies mit explizitem Bezug auf die topographische Anlage Wiens mit den Abteilungen „Stadt“, „Vorstadt“ und „Vorort/Land“. Vor allem jene Szenen des Nestroy-Stücks, die bei Angely keine Entsprechung haben, wie das 1. Bild des II. Aktes und das 1. Bild des III. Aktes, tragen zur differenzierenden Darstellung Wiens als eines räumlichen und sozialen Gebildes bei: Sophies und Flints Suche nach Cajetan, die sie vor eine Schnapsbude in der Alservorstadt führt, und das Treiben auf dem Hauptplatz in Hietzing – „da, wo die Welt am elegantesten ist“⁵² – bieten Gelegenheit zur Schilderung von Milieus, die diesem oder jenem städtischen Areal eindeutig zugeordnet werden. Gezeigt wird, wer gewohnheitsmäßig zu welchem Zweck bestimmte städtische Räume aufsucht. Sophie etwa hat selten Grund und Gelegenheit, das „Nest“ Hietzing – wie der mit „ausgebreiteten Konnexionen in der Stadt“ (*Stücke* 12, 36 f.) versehene Umtrieb Cajetans das Dorf bezeichnet – in Richtung Stadt zu verlassen, und ist daher mit den dortigen Zuständen wenig vertraut. Cajetan, Hausmeister in der Inneren Stadt und heimlicher Hausbesitzer „aufm Neubau“ (*Stücke* 12, 11), geht in die Vorstadt Alsergrund, um seine offenbar nicht gerade knappe Barschaft in Alkohol umzusetzen, Obst- und Kräuterweiber betreiben hier ihren Handel, eine Lumpensammlerin aus einer weit entfernten Vorstadt geht ihrem Gewerbe nach, und alle treffen sich in einer primitiven Brantweinschank, einem Ort, der den an der ländlichen Sphäre Hietzings orientierten Anstandsgriffen Sophies als für Frauen inakzeptabel gelten muss. Auf dem gleichen Grund wohnt auch der gewesene Fabrikant von Heuschreck mit Familie, und zwar unter etwas unklaren Umständen: Heuschrecks Wohnung ist, wenn man Gundlhubers indezentem Geschwätz glauben will, keineswegs erstklassig, man hofft auf eine reiche Partie für die Tochter Therese (ein Plan, der letztlich scheitert), der Bruder Heuschrecks war noch Handwerker in der Leopoldstadt, und sein Vater hat Bankrott gemacht, aus dem er allerdings nicht unvermögend hervorgegangen ist. Warum wollen Heuschrecks ihre Wohnung vermieten – suchen sie etwas Vornehmeres oder etwas Billigeres, oder ziehen sie in eine Sommerwohnung um?⁵³

51 Mit den Schauplätzen der Handlung und Anspielungen auf weitere Wiener Örtlichkeiten in *Eine Wohnung ist zu vermieten* hat sich Yates bereits 1981 in einem Aufsatz auseinandergesetzt. W. Edgar Yates, „Zur Wirklichkeitsbezogenheit der Satire in Nestroys Posse „Eine Wohnung ist zu vermieten“, *Maske und Kothurn* 27 (1981), S. 147–154.

52 Johann Nestroy, *Eine Wohnung ist zu vermieten*, III, 2: *Stücke* 12, 56.

53 Jeanne Benay sieht als durchgehendes Hauptmotiv der *Wohnung*-Stücke die Problematik des sozialen Abstiegs und des sinkenden Lebensstandards. Zumal die Version Nestroys

Die Schilderung der Ereignisse in der Vorstadt Alsergrund zeigt beispielhaft, dass Nestroy die Komplexität des sozialen Gefüges der Großstadt wesentlich plastischer herausarbeitet als die Autoren der Vorläuferstücke und dass er dies vor allem in Auseinandersetzung mit den Funktionen des städtischen Raums tut. Das soziale Spektrum ist durch den Gegensatz von Sein und Schein geprägt, der sich hier insbesondere in der Verfügung über (Wohn-)Raum manifestiert: Ausgerechnet jene Figuren, die auf der Handlungsebene dienende Positionen einnehmen, nämlich der Hausmeister Cajetan, der Handwerker Flint, die Witwe Stoll und das Stubenmädchen Lisette, verfügen über Eigentum oder haben Aussicht darauf – Cajetan ist Hausbesitzer und wird Lisette zur „Hausfrau“ machen, Flint ist so wohlsituiert, dass er nicht auf eine Mitgift seiner Zukünftigen angewiesen ist, und die Witwe Stoll verfügt über eine Immobilie, die sie vermieten kann. Demgegenüber wohnen die Familien Gundlhuber und Heuschreck, die sich im Besitz gesellschaftlichen Ansehens wähnen, zur Miete.⁵⁴ Als charakteristische Erscheinung im Rahmen der von Angebot und Nachfrage, von Konsum und (falschen) Fassaden bestimmten städtischen Gesellschaft kann das Paar Madame Chaly / Monsieur Dümont gelten. Beide haben seit ihrem ersten Auftreten bei Duflot/Roche eine eigentümliche Karriere gemacht: War die bezaubernde Künstlerin, deren elegante Wohnung die Beauvoisins besichtigen, Sängerin am Pariser Théâtre de l'Opéra mit internationalem Renommee gewesen und ihr Zukünftiger ein junger und sehr reicher englischer Lord, treffen Petermanns bei Angely auf eine Sängerin, die Gastrollen an der (Berliner?) Oper gibt und in Kürze den „jungen, talentvollen Tonkünstler Wilson aus London“⁵⁵ heiraten wird; Nestroys Madame Chaly hingegen zählt gewissermaßen zum Schaustellergewerbe, dem sich im 19. Jahrhundert vielfältige neue Betätigungsfelder eröffneten, darunter die Präsentation von Wachfiguren unter dem noblen Etikett eines „Kunstkabinetts“ und Schaukünste wie die von Monsieur Dümont veranstaltete optische Zimmerreise. Die relativ teure Wohnung, die Madame Chaly in der Inneren Stadt gemietet hat, dient ganz offensichtlich zugleich als Geschäftslokal, und nach Hietzing zieht man ebenfalls nur als „Dienstleister“: für acht Tage werden die Chaly und ihr Bräutigam dort noch zum Vergnügen der vornehmen Anwohner und Ausflügler beitragen und damit Geld verdienen, um anschließend in Straßburg ein Hotel zu eröffnen.

Chaly und Dümont sind Rädchen innerhalb des modernen großstädtischen

rechtfertigt diese Deutung nicht. Jeanne Benay, „Theater im kupferne[n] Zeitalter. Eine Wohnung ist zu vermieten ... Mehrere Wohnungen zu vermieten! (Roche/Duflot, Angely, Maß, Nestroy)“, *Nestroyana* 17 (1997), S. 77–97.

54 Arnold Klaffenböck hat sich bereits 1997 in seiner Diplomarbeit mit dem Zusammenhang von sozialem Wandel, Wohnbau und Stadtstruktur in Bezug auf *Eine Wohnung ist zu vermieten* beschäftigt. Arnold Klaffenböck, *Nestroy und der Vormärz im Widerschein der Fackel des Karl Kraus – eine Kulturkritik*, Dipl.-Arbeit (masch.), Universität Salzburg 1997, S. 76–80.

55 Angely, *Wohnungen zu vermieten!* (Anm. 49), S. 107.

Vergnügungsetriebes und leben von der Schaulust der Bevölkerung. Die personifizierte Schaulust ist Gundlhuber: Nestroy gestaltet seinen ersten Auftritt als Reflexion auf jenen Typus, der gemeinhin als Inbegriff der Großstadtkultur des 19. Jahrhunderts gilt, nämlich den Flaneur. Gundlhubers Lied (I, 7) und der anschließende Disput mit seiner Frau scheinen in erster Linie der Evozierung des farbigen Treibens in der Stadt zu dienen; tatsächlich wird hier aber ein spezifischer Blick, ein Wahrnehmungsmodus thematisiert, den schon Zeitgenossen als Eigenart des Lebens in den Großstädten des 19. Jahrhunderts erkannt haben: die große Stadt ist als öffentlicher Raum in einer Weise organisiert, die nicht nur zum Schauen verlockt, sondern vor allem die Anonymität befördert.⁵⁶ Gundlhuber ist vor zwei Stunden ausgegangen, um auf dem in unmittelbarer Nähe seiner Wohnung gelegenen Markt auf der Seilerstätte Spargel zu kaufen. Anstatt jedoch umgehend nach Hause zurückzukehren, um bei der Vorbereitung des Ehekontrakts für die Tochter Amalie anwesend zu sein, ist er kreuz und quer in der Inneren Stadt „herumgeschlendert“ und hat sich dabei „so gut unterhalten [...] [wie] noch nie“ (*Stücke* 12, 13 ff.). Die „Unterhaltung“, von der er sich nicht losreißen konnte (*Stücke* 12, 14), war keineswegs mit Interaktion verbunden; sie war vielmehr eine, bei der Gundlhuber völlig unbeteiligt geblieben ist: er hat u. a. die Missgeschicke ihm unbekannter Menschen beobachtet. Die Refrainzeilen seines Liedes können als Programm des Flaneurs gelten: „Ja Spaziergänger zu machen, das ist eine Pracht, / Wenn man so den stillen Beobachter macht.“ (*Stücke* 12, 13 f.)⁵⁷

Angesichts der charakteristischen Darstellungen von Stadt, Vorstadt und Vorort/Dorf, die Nestroy gibt, erhebt sich die Frage nach Wertungen und Hierarchisierungen. Welcher Status kommt den unterschiedlichen städtischen Räumen zu? Dass ihnen differierende soziale Milieus entsprechen, ist offensichtlich. Die Innere Stadt ist in *Eine Wohnung ist zu vermieten* einerseits geprägt von Personen, die sich dem Konsum (im weitesten Sinn) hingeben können, andererseits von solchen, die die Grundlagen für diesen Konsum bereitstellen. Wenn Madame Chaly in ihrem Wachfigurenkabinett eine Figur präsentiert, die dem „renommierteste[n] Gourmand in der ganzen Stadt“ (*Stücke* 12, 26), dem Kapitalisten Wohlschmack, nachgebildet ist, kann dies durchaus als Kommentierung einer schichtenspezifischen Lebensweise im Medium der populären Kunst aufgefasst werden. Die Vorstadt ist ein Bereich, in dem Fragen

56 Von den zahlreichen soziologischen und kulturgeschichtlichen Analysen zum Flaneur sei hier lediglich erwähnt: Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, New York 1977, dt. als: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M. 1983, Kap. 9.

57 Jeanne Benay hat darauf hingewiesen, dass die Rezensenten der Uraufführung von *Les Appartemens à louer* eine Verbindung zwischen dem Verhalten Beauvoisins und der Praxis der Pariser Flaneure hergestellt haben, unter dem Vorwand der Wohnungssuche in das Leben anderer Menschen einzudringen (Benay, 'Theater [...]' [Anm. 53], S. 85). Für eine solche Deutung bietet *Les Appartemens à louer* nur wenig Anlass, während man das Verhalten Gundlhubers durchaus in diesem Sinne auffassen könnte.

der Zukunftssicherung, der Berufstätigkeit und des Unterhalts und die Problematik des sozialen Gefälles stärker in den Vordergrund rücken. Hietzing sind zwei verschiedene Raumqualitäten zugeordnet: Mit seinem vielen Grün und den biedereren Verhältnissen (Verbrechen gab es in Hietzing bislang nicht) ist es ein Ort der Beschaulichkeit, mit seinem Sommertheater, dem Dommayer und zahlreichen weiteren Ausflugslokalen ist es ein Ort des Vergnügens, und zwar des Vergnügens vor allem der vornehmen Welt. Hietzing liegt außerhalb der Stadt und ist doch vollkommen von den Städtern vereinnahmt, teils aufgrund seines Ranges als Sommerfrische in unmittelbarer Nähe zur kaiserlichen Sommerresidenz, teils aufgrund der verkehrstechnischen Anbindung, die Hietzing für jeden Städter erreichbar macht. Auffallend ist nun, welche Gemeinsamkeit die durchaus eigenständigen räumlich-sozialen Gebilde Stadt, Vorstadt und Vorort aufweisen: es ist die Orientierung nahezu sämtlicher zwischenmenschlichen Beziehungen an ökonomischen Kriterien, ein häufig wiederkehrendes Motiv in Nestroys Bühnenstücken.⁵⁸

Wie in *Eine Wohnung ist zu vermieten* werden auch in *Das Mädl aus der Vorstadt* fragwürdige Beziehungsmuster mit städtischen Räumen verknüpft. Diese sind zwar hier nicht explizit als wienerische identifiziert; für die zentrale Thematik des Stücks, nämlich die soziale und emotionale Distinktion, steht jedoch mit dem *Glacis* ausgerechnet ein prominentes Element aus der Wiener Topographie als gleichsam räumliches Symbol ein. Das Glacis markiert eine Grenze, jenseits derer sich ein bestimmtes *Genre* von Frauen findet, ein Genre, dem sich die Männer zu ihrem Vergnügen nähern, ohne dass daraus weiterreichende Verpflichtungen entstehen würden. Wieder unternimmt Nestroy nichts, dem Wien seiner Gegenwart anheimelnde Momente abzugewinnen. Das gilt insbesondere für die Vorstadt, deren Verklärung zum paradiesischen Raum, zum Inbegriff des eigentlichen und zunehmend gefährdeten Wien um 1840 bereits als Topos etabliert war. W. Edgar Yates hat in einigen grundlegenden Beiträgen herausgearbeitet, wie Nestroy das in Kocks und Varins Vaudeville exponierte Motiv der Liebelei in der Vorstadt für einen dramatischen Kommentar zur Doppelmoral der Zeit genutzt hat.⁵⁹ Ein kritischer Blick fällt dabei auch auf das Stadtzentrum und das Land: die Männer, denen die Mädls aus der Vorstadt zu Objekten erotischer Ausbeutung werden, stammen aus den noblen Häusern der Inneren Stadt; das an die (vor-)städtischen Areale anschließende

58 Vgl. dazu u. a. Walter Obermaier, 'Die Frauen bei Nestroy – Mädln aus der Vorstadt?', in: *Frauen in der Stadt*, hg. von Günther Hödl, Fritz Mayrhofer und Ferdinand Opl (Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas, Bd. XVIII), Linz 2003, S. 207–227.

59 Vgl. neben der ausführlichen Kommentierung in *Stücke 17/II* u. a.: W. E. Yates, 'Changing Perspectives: The „doppelte Sexualmoral“ in 1841 and 1895. *Das Mädl aus der Vorstadt* and *Liebelei*', in: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie*, hg. von Hanne Castein und Alexander Stillmark (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 237), Stuttgart 1990, S. 17–31; ders., 'Sex in the Suburbs: Nestroy's Comedy of Forbidden Fruit', *Modern Language Review* 92 (1997), S. 379–391.

„Land“ in Gestalt des Kauz'schen Landhauses erscheint weniger als beschauliche Idylle denn als eine Art „Garten der Lüste“, in dem Kauz die von ihm begehrten „Grazien“ versammelt.

Eine Zusammenschau von *Eine Wohnung ist zu vermieten* und *Das Mädl aus der Vorstadt* als Auseinandersetzungen Nestroys mit den soziotopographischen Gegebenheiten Wiens zeigt: hier wird ein Bild der Stadt gezeichnet, das jeglicher Tendenz zur Sentimentalisierung diametral entgegensteht. Für eine Bewertung der Aufnahme, die Nestroys Stücke bei Publikum und Kritik gefunden haben, mag die Überlegung aufschlussreich sein, dass man angesichts des populär-unterhaltenden Charakters der von uns untersuchten Wien-Prosa durchaus von einer Schnittmenge der Rezipienten ausgehen kann. Welches Bild wollte sich das Publikum des Theaters an der Wien von ‚seiner‘ Stadt machen, und wie verhielten sich Nestroys Theatertexte dazu?

Die Unterschiedlichkeit der ästhetischen Positionen Johann Nestroys und Friedrich Kaisers, die in der Forschung vielfach diskutiert wurde, wird in beider Umgang mit dem Phänomen Stadt besonders deutlich. Kaisers Perspektive, wie er sie in *Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Ober-Oesterreich* entfaltet, erweist sich gegenüber derjenigen Nestroys als weit traditioneller, insofern sie in der sehr plakativen Gegenüberstellung der Stadt als Sphäre der Falschheit und des seelischen Verkümmerns mit dem Land als Ort der Wahrhaftigkeit und der Gesundheit ein bereits im Theater des 18. Jahrhunderts etabliertes Motiv reproduziert.⁶⁰ Überblickt man die Entwicklung des Wiener „Volkstheaters“ in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, so mag Kaisers Stadt- und Land-Darstellung der frühen 1840er Jahre aber auch als ausgesprochen ‚aktuell‘ gelten: aktuell in dem Sinn nämlich, dass die betreffende Haltung – Kritik an der sich vergrößernden, immer unübersichtlicher werdenden, scheinbar zunehmend ‚überfremdeten‘ Stadt und Identifikation der Vorstellung von ‚Volk‘ mit der ländlichen Bevölkerung – mit fortschreitendem Jahrhundert an Gewicht gewann. Im Hinblick auf diese Entwicklung fällt an Kaisers Posse auf, dass sie Wien, das sich als städtischer Raum vor allem durch rapide Veränderung („seit die zehn Jahr, als i nit da war, ist die ganze Kaiserstadt, so verändert, als wanns ganz abbrunna, und aufs Neuche aufbaut war“)⁶¹ und durch hektisches Getriebe („die vielen Leut und die Wag'n und das G'raß!“)⁶² auszeichnet, einem ländlichen Raum kontrastiert, der in erster Linie dadurch charakterisiert wird, dass er „österreichisch“ ist.

Das Wien-Bild, das Kaiser in *Stadt und Land* entwirft, erstaunt – insbesondere im Vergleich mit Schikaneders *Tyroler Wastel* – durch seine soziale und topographische Undifferenziertheit. Während Schikaneder, dessen 1796 mit Musik von Johann Jakob Haibel uraufgeführtes Stück übrigens für Jahrzehnte

⁶⁰ Vgl. Schmidt-Dengler (Anm. 4).

⁶¹ Friedrich Kaiser, *Stadt und Land, oder: Der Viehhändler aus Ober-Oesterreich. Posse mit Gesang in zwei Akten*, Wien 1845, S. 26.

⁶² Ebd., S. 39.

populär blieb, durch die Einbeziehung von Figuren aus unterschiedlichsten Bevölkerungsschichten und die Gegenüberstellung von Stadtwohnung und Prater Wien als vielschichtiges soziotopographisches Gebilde erscheinen ließ, reduziert Kaiser Wien auf die Sphäre der Spekulanten, die sich den Anschein der Noblesse zu geben suchen. Schauplatz der Ereignisse ist das prachtvolle, von den feinsten Familien der Stadt gern besuchte Haus Hochfelds, das, wie sich verschiedenen Anspielungen entnehmen lässt, auf dem Schottenfeld liegt und an die Alte Lerchenfelder Hauptstraße stößt. Vorstadt wird von Kaiser hier also städtisch gedeutet. Dass es in Wien auch Schichten jenseits der von Hochfeld, Wellenschlag, Flambourg, Hupfer und Glatt repräsentierten „Hautevolee“ gibt, wird zwar durch das Selbstverständnis dieser Wohlsituierten implizit angesprochen: es ist entscheidend, dass man seinen Rang in der „noblen Welt“ wahrt und nicht mit niedrigeren sozialen Schichten in Verbindung gebracht wird. Doch Konkretes erfährt der Zuschauer bzw. Leser über Letztere nicht. Mit dieser Reduktion der städtischen Sphäre auf die Welt der vermögenden Börsianer spart Kaiser zugleich jenes soziale Feld aus, dem das Gros seines Publikums entstammte.

Kaiser zeigt Stadt und Land gleichsam als unvereinbare Kommunikationssysteme: auf dem Land spricht man Dialekt, in der Stadt eine mit (häufig falsch gebrauchten) französischen Einsprengseln durchflochtene, affektierte Hochsprache; auf dem Land trägt man Tracht, in der Stadt vornehme Kleidung und Schminke; das ländliche Verhalten folgt dem Gefühl, das städtische dem Nutzen; auf dem Land tanzt man Ländler, in der Stadt Quadrille, Kotillon, Polka; der soziale Umgang ist auf dem Land einer des „wahren und ungeschminkten Gefühles“, in der Stadt einer der „Masken und Larven“. ⁶³ Während die Stadt–Land–Opposition bei Schikaneder vor der Folie eines Stadt, Vorstadt und Natur (Prater) umfassenden breiten räumlich-sozialen Panoramas ausgespielt wurde und in erster Linie der komischen Wirkung diente, erscheint Kaisers Behandlung dieses Topos gewissermaßen als dramatisierte Ideologie. Die Besonderheit seiner Stadtinterpretation erweist sich dabei nicht zuletzt in Gegenüberstellung mit der populären Wien-Prosa: Kaiser nimmt den Diskurs von der Naturhaftigkeit Wiens nicht auf, und er schreibt auch die sentimentale Rede vom verschwindenden ‚wahren‘ Wien nicht fort. Positiv konnotiert ist bei Kaiser allein das Land, dies allerdings nicht oder nicht ausschließlich in seiner Eigenschaft als Natur oder Nicht-Stadt, sondern vor allem aufgrund der Tatsache, dass sich dort ‚Österreich‘ befindet. Der Viehhändler Sebastian und seine Familie sind in allen ihren Eigenarten explizit als *österreichisch* charakterisiert und befinden sich gerade dadurch in Opposition zu der Stadtwelt, die sie im Haus von Sebastians Bruder antreffen. Insofern er jene Figuren, die in extremem Gegensatz zur Wiener „Hautevolee“ stehen, durchgehend als Repräsentanten des ‚österreichischen Wesens‘ herausstellt, spricht Kaiser eben

63 Ebd., S. 25.

dieser Hautevolee und der modernen städtischen Kultur, für die sie steht, die Qualität des Österreichischen ab. Dieses Verdikt bezieht sich nun aber offensichtlich nicht auf Wien als Ganzes: es ist eindeutig die Sphäre der neureichen Wiener, auf die Kaiser mit seiner Kritik zielt. Diese Sphäre gilt Kaiser als etwas, was nicht mehr ursprünglich und nicht österreichisch ist.

Aus den vorgelegten Analysen von Wiener und Londoner „Stadttexten“ verallgemeinernde Schlussfolgerungen zu ziehen, mag insofern gewagt erscheinen, als eine Arbeit an solch schmalen Material keinen Anspruch auf Repräsentativität erheben kann. Eine Reihe von Auffälligkeiten sei immerhin zusammenfassend benannt. So darf es durchaus als erstaunlich gelten, in welchem Ausmaß sich das Londoner populäre Theater Elendsdarstellungen gewidmet hat. Die erhebliche Differenz zum Wiener Theater mag man zum einen durch die andersgelagerte Anwendung der Zensur, zum zweiten dadurch erklären, dass im frühen 19. Jahrhundert innerhalb des Londoner Sozialgefüges (und innerhalb des Stadtbildes) Armut und ihre Auswirkungen natürlich einen erheblich größeren Raum einnahmen, als dies in Wien der Fall war. Dennoch überrascht es, dass menschliches Leid in London offenbar „unterhaltungstauglich“ war, und zwar durchaus auch für diejenigen, die von diesem Leid selbst betroffen waren. Die untersuchten Wiener Theaterstücke des Vormärz verbindet – insbesondere vor der Folie der hauptsächlichen Tendenzen der Wien-Prosa –, dass sie lokalpatriotische Haltungen nicht (mehr) bedienten. Nestroys (sehr wohl ausschnitthaftes) Wien-Bild ist von einer Ökonomisierung von Beziehungen geprägt, Kaisers extrem eingeschränktes Bild von einem Verlust lokaler/regionaler Identität. Für beide Autoren, so unterschiedlich sie sein mögen, bietet der Rückbezug auf ein vergangenes Wien kein identitätsstiftendes oder -bewahrendes Potenzial, ganz anders als für die Alt-Wien-Dramatik und die Alt-Wien-Operette des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Jürgen Hein

Revolution in Krähwinkel in Berlin (1908)

Im Dezember 1908 besuchte der Diplomat und Literat Harry Graf Kessler (1868–1937) im Deutschen Theater in Berlin eine Aufführung von Nestroys Posse *Freiheit in Krähwinkel*, die – wie auch das Zensurbuch ausweist – unter dem Titel *Revolution in Krähwinkel* gegeben wurde.¹ Die Inszenierung besorgte Max Reinhardt (1873–1943), der von 1905 bis 1930 das Deutsche Theater in Berlin leitete. Die Bearbeitung hatte am 14. November 1908 Premiere und wurde 108-mal gegeben, zuletzt am 11. Oktober 1909; ferner gab es weitere Aufführungen im Deutschen Künstlertheater und im Frankfurter Ausstellungstheater im August und September 1909.² Ernst Stern (1876–1954), der Bühnenbildner Reinhardts, erinnert sich:³

[...] Dann kam etwas völlig anderes: *Revolution in Krähwinkel*, eine alte Posse des genialen Dichters und Komikers Johann Nestroy. In diesem Stück werden die grotesken Bestrebungen einer Kleinstadt geißelt, sich eine eigene Revolution zu leisten. 1848 hatte die Gemüter heftig erregt, und die braven Spießbürger von Krähwinkel revoltieren nun auch gegen ihre Obrigkeit, den Bürgermeister. „Sie als Zeichner und Karikaturist werden sicherlich bei diesem Anlaß tausend Gelegenheiten finden, Originelles zu schaffen“, hatte mir Reinhardt gesagt. Und als Karikaturist vor allem habe ich meine Aufgabe aufgefaßt. Ich habe nämlich nicht nur die Philister, vom dünkelfhaften Bürgermeister und von den Honoratioren bis zu den Tratschbasen, äußerlich übertrieben typisch charakterisiert, ich habe auch die Schauplätze, die Innenräume, die Häuser und die Straßen im gleichen Geiste aufgefaßt. Das bedarf einer Erklärung. Ich erwähnte schon, daß Reinhardt sonst immer plastische Dekorationen für seine Inszenierungen verwendete. Alles mußte, solide aus Holz gebaut, auf der Drehscheibe stehen, denn er hielt das vordem übliche System bemalter Leinwandkulissen für unwürdig unserer Zeit mit ihrer vorgeschrittenen Technik. Da er mir aber im Falle *Revolution in Krähwinkel* alle Vollmacht

- 1 Vgl. Jürgen Hein, 'Nestroy-Theatermanuskripte in der Zensurbibliothek des Landesarchivs Berlin', *Nestroyana* 13 (1993), S. 121–129, hier S. 122 f.
- 2 Vgl. Heinrich Huesmann, *Welttheater Reinhardt*, München 1983 (Nr. 393 mit weiteren Angaben); *Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters*, hg. von Ernst Stern und Heinz Herald, Berlin 1918; Ernst Stern, *Bühnenbildner bei Max Reinhardt*, Berlin 1955. – Für wertvolle Hinweise und Informationen danke ich Dr. Rainer Theobald, Berlin, und Mag. Gertrude Gerwig, Wien.
- 3 Stern, *Bühnenbildner* (Anm. 2), S. 56–58.

in dekorativer Hinsicht gegeben hatte, nützte ich diese Freiheit aus. Ich stellte zwar Zimmer und Häuser auf die Drehscheibe, ließ sie aber ausnahmslos aus leichten, mit bemalter Leinwand überspannten Lattenrahmen bauen. Alles bei uns sonst übliche Vortäuschen einer soliden Wirklichkeit war absichtlich vermieden. Die Fenster waren nicht transparent und eingesetzt, sondern auf die Wand gepinselt, ebenso die Bilder und Möbelstücke. Praktikable Stühle, Tische und Sofas waren primitiv mit Leinwand bezogene Gestelle. Und jede Szene, jeder Innenraum, jede Straße hatte zu beiden Seiten rote Proszeniumskulissen, oben bildeten den Abschluß rote, mit gelben Fransen und Quasten dekorierte Soffitten. Die Gesamtwirkung war die eines lustig-bunten Kindertheaters, und die Schauspieler ließen sich durch die Umwelt instinktiv beeinflussen; sie übertrieben, ließen sich gehen, waren ganz und gar Komödianten, Kulissenreißer, wie man zu sagen pflegt. – Obwohl Reinhardt sich über meinen Dekorationsstil amüsierte, fühlte er recht gut, daß meine übertrieben altmodische Kulissenbühne ein witziger Protest war. Ein Malerprotest gegen das Baukastensystem der Drehbühne, deren Technik ich mir zwar zu eigen gemacht hatte (und als loyaler Mitarbeiter anwandte), die ich im Grunde aber nicht völlig guthieß.

Graf Kessler notiert im Tagebuch:⁴

Berlin, 11. Dezember 1908, [...] – Abends bei Reinhardt Nestroys *Revolution im [!] Krähwinkel*. Reizende Aufführung in Sternschen Biedermaierkostümen. Leichte, ungemein massvolle und liebenswürdige Satire, die deshalb nicht weniger beissend ist. Gleich der erste Chor der Verschwörer: „Was genug ist, ist genug, aber was zuviel ist, das ist z’viel“ mit dem anschliessenden: „Wir sind Deutsche, wir Deutsche wollen auch a’ Politik,“ von einer feinen satirischen Kraft, wie seitdem Nichts in Deutschland. Das Ganze überaus künstlerisch und treffend. Die Inszenierung und das Tempo der Aufführung ersten Ranges, und wie mir Nichts in Paris oder London Ähnliches einfällt. Das ist wirklich ein Stück deutscher Kultur. Jedesmal wenn der Vorhang fällt und man die Zuschauer sehen muss, wird die Stimmung dann allerdings wieder verdorben durch die fürchterlichen Blusenweiber, die das Parkett und den ersten Rang bevölkern. Woran wir in Deutschland leiden, ist nicht der Mangel an Kultur, sondern die Lückenhaftigkeit unserer Kultur. Überall sitzt bei uns hart neben dem Verfeinerten und Charaktervollen das Rohe und Formlose, das deutsche Weib neben Erscheinungen wie die Harrach oder die Helene Nostitz, der deutsche Zuschauer vor dem Tristan. In andren Ländern breitet sich eine weite Klasse des Geformten und Kultivierten um

4 Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch*, Vierter Band: 1906–1914, hg. von Jörg Schuster, unter Mitarbeit von Janna Brechmacher, Christoph Hilse, Angela Reinthal und Günter Riederer, Stuttgart 2005, S. 525.

die eigentlichen Träger der Schönheit und der Kultur: bei uns ist der Absturz immer jäh, selbst innerhalb einer und derselben Person. Jedes Stück deutscher Kultur ist wie ein Fetzen von einem Purpurmantel, der vom nächsten Stück durch ein Loch getrennt ist. [...]

Am 17. Februar 1909 schreibt er: „[...] Abends in *Krähwinkel*, um Harry Walden zu sehen, der mir misfiel. Später mit Hofmannsthal und Reinhardt soupiert [...]“.⁵ Eine Eintragung am 10. Oktober 1911 deutet vielleicht noch auf das Theatererlebnis hin, wenn er zur politischen Lage unter anderem schreibt: „Deutschland ist eine Welt, wo England und Frankreich mit ihren nach der Schablone geordneten drei Gesellschaftsschichten vergrößerte Krähwinkel sind.“⁶ – Eine weitere Nestroy-Erwähnung findet sich am 21. Juli 1918:⁷

Poldi Andrian ist aus der Stellung als Gouverneur in Polen zum Intendanten der Hoftheater in Wien ernannt; die Macht erlangt mit ihm Hofmannsthal. Musch Richter, mit dem ich nachmittags nach Wannsee fuhr zu seiner Mutter, meinte, Poldis Familiensinn (für seinen Grossvater Meyerbeer) und Abscheu gegen Wagner würden ihn zum scheitern bringen. Altösterreich, Raimund, Nestroy, Grillparzer, und die Wiener Moderne, Bahr, Schnitzler, Hofmannsthal, werden für die harte Zeit ein esoterisches Programm sein.

Auch der Rezensent der Zeitschrift *Bühne und Welt* lobt die Neufassung und ihre Inszenierung, zu der auch Rollenfotos (siehe S. 132) existieren:⁸

Einen glücklichen Abend, wie bisher immer, wenn sie sich ihrer Vergangenheit und Entstehung aus Schall und Rauch erinnern, hatten Max Reinhardt und seine Leute mit der Aufführung von Nestroys Posse „Revolution in Krähwinkel“; so war das Produkt der Wiener Maitage von Anno 1848 *Die Freiheit in Krähwinkel*, die der österreichischen Zensur so viel Kopfschmerzen gemacht und erst heuer einem Wiener Arbeiterverein mit Mühe und Not als Vereinsvorstellung freigegeben wurde, im Deutschen Theater umgetauft. Und doch lag dem biedereren Nestroy damals nichts ferner, als mit der eisernen Lerche Herwegh in Wettbewerb zu treten. Er brannte nicht darauf, den Revoluzer zu spielen. Die Kugeln, die durch die Scheiben des Caféhauses flogen und ihn beim Tarokspiel störten, waren ihm gleich verhaßt, mochten sie nun von Truppen des

5 Ebd., S. 565.

6 Ebd., S. 730.

7 Ebd., Bd. 6: 1916–1918, Stuttgart 2006, S. 469.

8 *Bühne und Welt*, Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, 11. Jg., 1. Halbjahr (Okt. 1908 bis März 1909), Bd. 21 der gesamten Reihe, Berlin, Leipzig 1908/09, S. 255. – Den Hinweis auf drei Rollenfotos von Victor Arnold (als Napoleon, im Schlafrock und in Uniform) sowie von Else Kupfer (als Adele) und Richard Grossmann (als Pemperl) verdanke ich Mag. Gertrude Gerwig und Dr. Rainer Theobald.

Kaisers oder von Demokraten abgefeuert sein. Nestroy wetterte wie so viele rechtschaffene Bürger über die Bedrückung durch die Zensur und über das Treiben der Patres vom Orden des hl. Liguori, aber er konnte ebensowenig das nötige Maß patriotischer Begeisterung aufbringen, um in den Spießbürgern, die sich plötzlich als Freiheitskämpfer gebärden, Helden und Märtyrer zu erblicken. Gerade daß seine Pritschenschläge hüben und drüben trafen, macht sie in den Augen der Zeitgenossen Bernard Shaws und Gustav Wieds schmackhaft und populär. Zwei jüngere Wiener Autoren, Franz Polgar und Egon Friedell, fanden in den drei Akten der Nestroyschen Komödie den geeigneten Kanevas, allerlei witzige und aktuelle Anspielungen auf Menschen und Vorgänge von heute darauf zu sticken, und sie hatten das Glück, gerade in den Tagen erregter Reichtagsdebatten und Interpellationen zu Worte zu kommen. Der seltsame Fall, daß die Verhandlungen des Parlaments auf den Brettern und im Zuschauerraum ein Echo wecken, ereignete sich bei dieser Aufführung in der Schumannstraße. Harry Walden als redender, singender und tanzender Ultra machte sich mit unübertrefflicher Verve und Gewandtheit zum Sprachrohr aller derer, die in dieser Komödie ihren Herzen Luft zu machen wünschen. Victor Arnold, Paul Biensfeldt, Alfred Abel und Hans Pagay, um nur ein paar Namen zu nennen, repräsentierten Krähwinkels Obrigkeit mit zwerchfellerschütternder Grimmasse, Max Reinhardt hatte mit Hilfe des Malers Stern eine entzückend bunte und stilechte Biedermeierwelt auf den Brettern erstehen lassen. So übertraf dieser Nestroy-Abend alle früheren an Stärke seines verdienten Heiterkeitserfolges.

Siegfried Jacobsohns Urteil in der *Schaubühne* fiel weniger positiv aus:⁹

Wer hat denn im Deutschen Theater Nestroy gespielt? Aber dieser Fall ist verwickelter. Man hatte auf die Reinhardtsche Inszenierung der *Revolution in Krähwinkel* sehr neugierig gemacht. Am Vorabend der Premiere blieb das Theater wegen der Vorbereitungen geschlossen, wie das sonst nur im Metropoltheater und beim *Sardanapal* der Fall ist, und wirklich mutete die Aufführung in der ersten Hälfte an, wie der Wille zum Metropoltheater mit dem Effekt des *Sardanapal*: einer lähmenden Langenweile. Was man von Nestroy beibehalten hatte, sollte durch eine unendlich liebevolle Regie aufgerichtet werden, wurde aber in Wahrheit dadurch erdrückt, weil es, in seiner mürben Antiquiertheit, diese Last von Nuancen nicht tragen konnte. Die erste Szene, die als belanglose Exposition nur so hingewischt werden darf, war ungefähr wie der Anfang des *König Lear* inszeniert, mit Hebungen und Senkungen, Schattierungen und Durchleuchtungen, Varianten und Wiederholungen, und jedenfalls in einem sakralen Tempo, das, wie später in einem Responsorium zwischen Herrn

⁹ *Die Schaubühne*, 4. Jg, 1. Band, Berlin 1908 [Reprint Königstein/Ts. 1979], S. 485 f.

Abel und Fräulein Kurz, parodistisch gemeint sein mußte, um erträglich zu sein. Dieses Responsorium hätte von den neugedichteten Gesängen der ersten Hälfte am meisten eingeschlagen, wenn es nicht, gleich andern Schlagnern, am Ende einer von Reinhardt zu lang und zu breit gezerzten, dramatisch überflüssigen Szene gestanden hätte. Das erwies sich nämlich bald als der Irrtum der Bearbeitung, daß sie zwar den Nestroy nur als Vorwand benutzt hatte, in ihrer Pietätlosigkeit aber nicht annähernd radikal genug mit ihm umgesprungen war. Welchen Sinn hat es, den Auszug der Liguorianer beizubehalten? Die Gleichgültigkeit gegen Nestroy ging so weit, daß sein bester Witz gar nicht bemerkt, geschweige denn belacht wurde. Man müßte jetzt noch in ihm herumstreichen, um die Ergänzungen jeder Art, die Aktualitäten und Improvisationen, die male-rischen und musikalischen Scherze, die Tierstimmenimitationen und Maskeraden zu weit stärkerer Wirkung zu bringen, als sie sie am ersten Abend, trotz allen verzweifelte Anstrengungen einer imposanten Schar von meistens unwienerischen, aber durchweg menschlich echten Komikern, erreichten. War das überhaupt eine Wirkung? Man hatte den Eindruck, als habe Reinhardt rechtzeitig ein Stück für den Totensonntag herausstellen wollen, und der Beifall klang traurig. Das war um halb Zehn. Dabei verschloß sich niemand den Köstlichkeiten der Reinhardtschen Phantasie. Man schien nur zu verlangen, daß sie sich an einer regelrechten Komödie und nicht an einer unorganischen Mischung von Wien und Berlin, von 1848 und 1908 entzünde. Nach der Pause wendete sich das Blatt, sei es, daß man sich an die Mischung gewöhnt hatte, sei es, daß die Ingredienzen schmackhafter waren. Von den massenhaften Anspielungen auf unsere politische Situation begeisterte jede dritte, Tänze und Aufzüge von Verve und Geschmack erfreuten das Auge, die Soubrette Else Kupfer wurde für eine eingelegte Gesangsparodie bejubelt, Herr Walden mußte, mit bezaubernder Grazie und Keckheit, ein Couplet vom Tage wiederholen, und als es Zehn schlug, da hatte sich das erste Erzeugnis eines Genres durchgesetzt, das man künftig als literarisches Metropoltheater bezeichnen wird.

Übrigens trug auch eine Inszenierung im Jahr 1938 den Titel *Revolution in Krähwinkel*,¹⁰ während Werner Schneyder und Frank Castorf ihre Collagen *Traum in Krähwinkel* (1988) bzw. *Krähwinkelfreiheit* (1998) nannten.¹¹

10 Vgl. Hans Eberhard Goldschmidt, „*Revolution in Krähwinkel* – Wien 1938“, *Nestroyana* 2 (1980), S. 50–57.

11 Johann Nestroy / Werner Schneyder, *Traum in Krähwinkel*, Nach der politischen Komödie *Freiheit in Krähwinkel* von Johann Nestroy mit Zitaten aus den Stücken *Lady und Schneider*, *Höllenangst*, *Der alte Mann mit der jungen Frau* und *Verwickelte Geschichte*, Bayerisches Staatsschauspiel, UA am 1. Dezember 1988 im Cuvilliés-Theater, München. – Frank Castorf, *Krähwinkelfreiheit*, UA Burgtheater Wien 1998; erwähnenswert ist noch eine Musicalbearbeitung von Hanns Dieter Hüsch: *Freiheit in Krähwinkel*. Ein freiheitliches Musical (Musik von Rudolf Mors), UA Städtische Bühnen Ulm 1957.

Buchbesprechungen

Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien. Hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein (Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien, Bd. 19). Wien: Lehner 2008. 167 Seiten. ISBN 978–3–901749–75–9. € 14,40.

Zum zweiten Mal innerhalb von drei Jahren wird ein Band in der Reihe Wiener Vorlesungen den Ergebnissen eines Raimund-Symposiums gewidmet. Während sich die Beiträge im vorhergehenden Band „*besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch*“. *Ferdinand Raimund in neuer Sicht* (hg. von Ehalt und Hein, 2006) in erster Linie mit editorischen Fragen im Vorfeld der geplanten neuen HKA beschäftigten (bzw. mit Aspekten der Theatergeschichte), ist der editorische Aspekt zwar auch im neuen Band weiterhin von zentraler Bedeutung, aber mehr als die Hälfte der Aufsätze befassen sich mit anderen Themen, die zum Versuch beitragen sollen, Raimund in einem breiteren Rahmen zu sehen, als es bisher manchmal der Fall war.

Wie die editorische Vorgehensweise der neuen HKA aussehen soll, darüber lassen sich verschiedene Meinungen erkennen. Fred Walla erklärt anhand einer Reihe von Beispielen die Komplexität der Handschriften Raimunds und die dadurch aufgeworfenen Entscheidungen, die von den Herausgebern der HKA zu treffen sein werden. An einigen Stellen der Handschrift notierte Raimund Varianten am Rand, ohne einen Hinweis auf die bevorzugte Fassung zu geben: „Es gibt [...] nicht nur keine eigentlichen Vorarbeiten, sondern auch keine vollständige Reinschrift von Raimunds Hand“ (S. 121). Jürgen Hein und Johann Hüttner betonen Raimunds Einstellung zur Aufführung seiner Werke, nicht zuletzt auf Bühnen außerhalb Wiens. Bei seinen Gastspielen, wie vor allem in München, widmete er sich dem kleinsten Detail; auch sonst strebte er eine möglichst texttreue Darstellung auf der Bühne an, indem er Skizzen zu Kostüm und Bühnenbild bereitstellte und verstümmelte Inszenierungen zu verhindern versuchte. (Man fragt sich, wie Raimund auf die – nicht immer im besten Sinne – einfallsreichen Inszenierungen des deutschsprachigen Regietheaters reagiert hätte!) Entgegen der Auffassung Wallas, der für ein Zurückgreifen auf die ersten Manuskripte plädiert, geht nach Hein aus diesen Überlegungen hervor, wie wichtig es sei, die von Raimund redigierten Theatermanuskripte zu berücksichtigen. Hein und Hüttner befassen sich beide mit der Frage, ob die bisherigen Ausgaben einen literarischen Text oder einen Text für die Aufführungspraxis geliefert haben. (Sowohl Grillparzer als auch Costenoble haben nach dem Erscheinen der ersten Werkausgabe auf den Unterschied zwischen Aufführung und gedrucktem Text hingewiesen.) Hüttner hebt hervor, wie Raimunds penible Art der Inszenierung über Grillparzers Hervorhebung der „Belebung der Idee“ hinausgeht, mit der Letzterer in einer wichtigen Besprechung die Vorzüge der

Raimund'schen Dramatik zu charakterisieren versuchte. Wie Hüttner zu Recht konstatiert, stehen bei Raimunds Stücken fast immer Hinweise auf Bühnenbild, Kostüme usw.; im Vergleich zu Paris war die Wiener Aufführungspraxis, nicht zuletzt aufgrund der Zahl der Proben, schlampig gewesen, aber nach 1830 bemühten sich Theaterdirektoren wie Raimund die Pariser Inszenierungspraktiken zu übernehmen. Mit dem musikalischen Aspekt der neuen HKA (vor kurzem durch die neuen Funde in der Wienbibliothek im Rathaus wieder in den Vordergrund gerückt) befasst sich Dagmar Zumbusch-Beisteiner, die die untrennbare Verbindung von Text und Musik hervorhebt, an der Raimund selbst großen Anteil hatte, indem er nicht nur einzelne Lieder verfasste, sondern sie auch vertonte.

Ulrike Tanzer untersucht das Thema Glück in *Der Bauer als Millionär*, das überhaupt in der Literatur des angehenden 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte, als man in einer noch feudal geprägten Welt zum ersten Mal mit dem Kapital und der allzu leicht möglichen Vergänglichkeit des Reichtums konfrontiert wurde. Tanzer sieht Raimunds Drama im Zusammenhang mit Grillparzers *Der Traum ein Leben*, in dem es um das Gefährliche der Größe und das Leere des Ruhms gehe, und dem im selben Jahr 1826 erschienenen *Taugenichts* von Eichendorff – einem Werk, das lange Zeit als Abbild der romantischen Poesie aufgefasst wurde. Im Vergleich zu Eichendorffs naiver Idylle werde in Raimunds komplexerem Drama laut Tanzer „eine Utopie der Ausgewogenheit, der Genügsamkeit und des Maßes“ (S. 33) dargestellt. Dem Zusammenhang mit der Romantik wird auch von Franz Schüppen nachgegangen, der Raimund vor dem Hintergrund der Landschaftsbilder der europäischen Spätromantik sieht.

Im Beitrag von Matthias Pernerstorfer wird Fortunatus Wurzel als Vorläufer Flottwells im *Verschwender* verstanden, auch wenn das Thema Verschwendung in *Der Bauer als Millionär* nur eine nebensächliche Funktion habe (und, wie man hinzufügen müsste, Wurzel vielmehr vom Hanswurstartigen geprägt ist und nur in beschränktem Umfang mit Flottwell zu vergleichen ist). In einem aufschlussreichen Aufsatz verwendet Matthias Mansky den aus einem Buch über das österreichische Drama des 20. Jahrhunderts abgeleiteten Begriff „Schockdramaturgie“ und untersucht die „Schockeffekte“ in Raimunds Dramen, wie etwa die Zahl der potenziellen Selbstmörder oder anhand von Beispielen wie Gluthahns „abstoßende[r] Brutalität“ (S. 77) oder der Mischung von „Komik und Brutalität“ in der Köhlerhüttenszene im *Alpenkönig*, die sich aber, wie Mansky selber zugibt, „im sentimentalen Abschiedsgefang“ (S. 75) auflöst. Dabei vermag die von Mansky suggerierte Ähnlichkeit der Dramen Raimunds mit den Stücken Horváths oder Turrinis nicht restlos zu überzeugen.

Um mit Mansky zu sprechen, darf man es der jüngeren Forschung – nicht zuletzt den AutorInnen dieses Bandes – als Verdienst anrechnen, dass das „Bild vom naiv-sentimentalen Biedermeierdichter allmählich seine Konturen verliert“ (S. 70) – obwohl eine gewisse Vorsicht am Platze ist, wenn es darum geht, Raimunds Dramen als Spiegelbild der zeitgenössischen Realität verstehen zu

wollen. Mit dem Erscheinen der neuen HKA wird den Bestrebungen der Forschung sicherlich neuer Auftrieb gegeben werden. Es fällt auf, dass in den einzelnen Beiträgen die Dramen nach drei verschiedenen Ausgaben zitiert werden (vier, wenn man die Ausgabe von Glossy/Sauer mitzählt, die den neuen Einzelbänden des Lehner-Verlags als Textgrundlage gedient hat): umso mehr möchte man sich von der neuen HKA eine gut lesbare wissenschaftliche Ausgabe erhoffen, die zum ersten Mal Textversionen und -varianten mit ausführlichem Apparat und möglichst lückenlosem Begleitmaterial unter einem Dach vereinigt.

Ian F. Roe

Jozef Tancer: *Im Schatten Wiens. Zur deutschsprachigen Presse und Literatur im Pressburg des 18. Jahrhunderts*. Bremen: edition lumière 2008. 291 Seiten. ISBN 978–3–934686–54–0. € 39,80.

Pressburg und Wien standen im 18. und 19. Jahrhundert in enger Wechselbeziehung: Wien als Hauptstadt des gesamten Reiches und das nur etwa 60 km entfernte Pressburg als zeitweise Hauptstadt des Königreichs Ungarn. Am Schnittpunkt dreier Ethnien gelegen, ist die Stadt wie kaum sonst eine des Reiches geeignet, den multiethnischen Charakter des Vielvölkerstaates wie in einem Brennpunkt zu fokussieren. In Pressburg/Pozsony/Pressporok lebte die deutsche, ungarische und slowakische Bevölkerung auf engem städtischen Raum zusammen. Die Erforschung der kulturhistorischen, soziologischen und wirtschaftlichen Verhältnisse dieser Stadt kann dem Verständnis von historischen Prozessen dienen, die weit über den Rahmen lokaler Stadtgeschichte hinausgehen.

Der slowakische Germanist und Historiker Jozef Tancer, der an der Comenius-Universität in Bratislava lehrt, hat unterschiedliche Aspekte dieses Mikrokosmos untersucht. Im vorliegenden Buch, einer überarbeiteten Fassung seiner Dissertation, widmet er sich einem speziellen Thema. Seine „Studie zeigt am Beispiel von Literatur, Publizistik und Buchbesitz den Einfluss deutscher Sprache und Kultur im Pressburg des 18. Jahrhunderts“ (Klappentext). Mit kritischem Blick und fernab von jeglichem nostalgischen „Habsburgermythos“ untersucht Tancer die vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so wichtigen ‚Moralischen Wochenschriften‘ aus der Sicht der in Pressburg erschienenen. Er präsentiert darüber hinaus deren Herausgeber Karl Gottlieb Windisch (1725–1793) und dessen private Bibliothek. Windisch, der die deutsche, slowakische, ungarische und lateinische Sprache beherrschte, ist heute nur mehr Spezialisten bekannt, nicht zuletzt durch seine Schrift über Wolfgang von Kempelen und dessen Schachautomaten, der damals in ganz Europa Furore

machte. Das publizistische Wirken von Windisch und seine persönlichen Kontakte machten ihn zu einer wichtigen Persönlichkeit der Aufklärung in seiner Heimatstadt, einem Privatgelehrten im besten Sinne des Wortes, auf den Nestroys Wort, das er einer seiner Figuren in den Mund legt, keineswegs zutrifft: „Er war ein Privatgelehrter, das sind diese rätselhaften Wissenschaftswesen, von denen man nicht weiß, kriegen s’ deswegen keine Anstellung, weil sie zu wenig, oder weil sie zu viel wissen“ (*Der holländische Bauer* I, 3). Im Gegenteil, Windisch bekleidete ab 1789 sogar das Amt des Bürgermeisters von Pressburg.

Es können hier nur einige Aspekte dieses detailreichen Buches herausgegriffen werden. In einem instruktiven Einleitungskapitel setzt sich Tancer kritisch mit dem literarhistorischen Diskurs vor allem der letzten Jahrzehnte hinsichtlich der Möglichkeiten sprachlicher und territorialer Begrenzung von Literaturgeschichtsschreibung auseinander und macht seinen persönlichen Standpunkt klar: die Literaturgeschichte eines Landes (vor allem eines solchen mit multiethnischer Bevölkerung) kann sich nicht auf die ‚Nationalsprache‘ beschränken, sondern hat alle im Land in den verschiedenen Geschichtsepochen literarisch wirksamen Sprachen ins Auge zu fassen und dabei auf Wechselwirkungen und gegenseitige Impulse ein besonderes Augenmerk zu richten. Er plädiert dafür, von einer nationalsprachlichen Literaturgeschichtsschreibung zu einer topographisch begründeten zu wechseln (S. 198).

Von speziellem Informationswert auch für jene Leser, deren Interesse mehr der Zeit als den ‚Moralischen Wochenschriften‘ gilt, ist das umfangreiche Kapitel über Pressburg im 18. Jahrhundert. Hauptstadt des Königreichs Ungarn seit 1536, bleibt Pressburg nach der Übersiedlung der Zentralbehörden nach Ofen 1784 zwar noch Krönungsstadt bis 1830 – zur Zeit von Nestroys Pressburger Engagement wurde der österreichische Kronprinz Ferdinand als Ferdinand V. zum ungarischen König gekrönt –, doch verlor die Stadt an Bedeutung. Die in Reiseberichten immer wieder erwähnte „Wienähnlichkeit“ Pressburgs, die Tancer ausführlich referiert, taucht jetzt als satirische Selbstreflexion auf – bis hin zum ironischen Vorschlag einer Namensänderung in „Niederwien oder auch Neuwien“ (S. 22). Im äußeren Erscheinungsbild der Stadt, im Charakter der Bewohner, in den Vorlieben der Unterhaltung waren tatsächlich Ähnlichkeiten mit der Hauptstadt des Reiches festzustellen. Aber für das geistige Leben der größtenteils protestantischen bürgerlichen Elite der Stadt war zudem der deutsche Norden ein wichtiger Bezugspunkt. Daher stellt Tancer der „Wienähnlichkeit“ Pressburgs „das Modell einer exogenen Zweigleisigkeit der deutschsprachigen Kultur Pressburgs im 18. Jahrhundert entgegen“ (S. 17).

Hervorzuheben ist innerhalb dieses Kapitels die Darstellung und Analyse der „Schauplätze der Geselligkeit“, die Tancer nicht isoliert sieht, sondern die erst in ihrer Komplexität das Bild des öffentlichen Lebens ausmachen: Kaffeehäuser und Promenaden, Vereine, Freimaurerlogen, Lesekabinette, Musik und vor allem das Theater. Tancer korrigiert die mancherorts vertretene Ansicht, dass

das Pressburger Publikum im ausgehenden 18. Jahrhundert klassische Stücke norddeutscher Provenienz den Produktionen, welche die Wiener Vorstadtbühnen dominierten, vorgezogen hätte. Auch hier – wie in Wien – orientierten sich die Theaterdirektoren an den Publikumserwartungen. Zu den Schauplätzen der Geselligkeit zählt Tancer mit Recht auch das Pressewesen. Mit der seit 1764 zweimal wöchentlich in deutscher Sprache erscheinenden *Preßburger Zeitung*, deren erster Redakteur (bis 1773) Windisch war, wurde die Grundlage für die periodische Presse im Königreich Ungarn gelegt, und Windisch versah das „Blatt mit den für das Publikum attraktiven Beilagen *Der Freund der Tugend* (1767–1769), *Der vernünftige Zeitvertreiber* (1770) und *Preßburgisches Wochenblatt zur Ausbreitung der Wissenschaft und Künste* (1771–1773)“ (S. 49).

Der Analyse dieser ‚Moralischen Wochenschriften‘ ist der Hauptteil des Buches gewidmet. Die in ganz Europa verbreitete Gattung wollte auf volkstümlichem Wege den Geschmack und die Moral des Publikums heben, es sollte auf unterhaltsame Art zum Tugendpfade geführt werden, was ein wichtiges Ziel der Aufklärung war. Die Zielgruppe der Blätter war die bürgerliche urbane Gesellschaft und der bildungswillige Kleinadel, wobei Windisch ein besonderes Augenmerk auf die weibliche Leserschaft legte. Bei der Analyse der Zeitschriften gelingt Tancer der Nachweis, dass Windisch sich für seine Wochenschriften wesentlich mehr von englischen und deutschen als von Wiener Vorbildern beeinflussen ließ. Für Politik ist kein Platz. „Entsprechend werden in den Blättern unterschiedliche Fragen des menschlichen Alltagslebens sowie literarische – ‚gelehrte‘ – Themen diskutiert [...], in denen dem Leser unterschiedliche Identifikationsmuster zwecks Festigung eines neuen, auf den Werten der Aufklärung fußenden, bürgerlichen Tugendkatalogs angeboten werden [...]: Freundschaft, Ehre, Glückseligkeit, gemeinnütziges Denken, Mitleid etc. An den Pranger gestellt werden Eigenliebe, Genuss- und Verschwendungssucht, Schwärmerei, Einbildung, Verstellung und Koketterie“ (S. 102). Die zitatreichen Beispiele einschlägiger Texte, die Tancer bringt, legen allerdings die Frage nahe, wo die Grenze zur Trivilliteratur zu ziehen ist, ob der Stil oder die vermittelte Werteskala ausschlaggebend sei – ja, ob es überhaupt legitim ist, solche Grenzen ziehen zu wollen.

Besonders ausführlich analysiert der Verfasser das in den Wochenschriften transportierte weibliche Idealbild und verwahrt sich gegen manche heutige Tendenzen, dieses am derzeit aktuellen Frauendiskurs zu messen. Er verweist dabei auf den von Robert Darnton formulierten „ersten Glaubensartikel des Historikers: Du sollst keinen Anachronismus begehen“ (S. 107) – ein Satz, der generell bei Urteilen über historische Phänomene gilt. Die Frau ist Hausfrau, Gattin und Mutter, die gemeinsam mit ihrem Gatten, mit dem sie in wechselseitiger Liebe eng verbunden ist, die Tagesgeschäfte beratschlagt und das Hauswesen leitet. Diesem Ideal stellt Windisch das adelige Ehebündnis entgegen, eine „Zweckallianz [...] eingegangen aus Gründen sozialen Prestiges und zur Fortpflanzung des eigenen Geschlechts“ (S. 112). – Die Aufgabe der Kunst, vor allem

der Literatur, ist nicht die „realitätstreue Nachbildung des mimetischen Gegenstands“, sondern „einzig und allein die Erzeugung der Schönheit“ (S. 123). Windisch propagiert vor allem norddeutsche und ganz besonders englische Dichter der Aufklärung und der Empfindsamkeit, aber auch Texte des Wiener Hofdichters Pietro Metastasio, die er teils selbst übersetzte.

Der 120 Seiten umfassende Schlussteil des Buches präsentiert die Bibliothek von Karl Gottlieb Windisch. Sie ist verschollen, doch hat sich im Mährischen Landesarchiv in Brno/Brünn der Katalog erhalten. Von unbekannter Hand wurde 1792 unsystematisch, einfach Kasten für Kasten, ein Verzeichnis der Druckschriften, Handschriften, Landkarten und Kupferstiche angelegt: insgesamt über 1200 Bände. Die Edition dieses Kataloges ist an sich schon eine bemerkenswerte Leistung, da es Tancer gelungen ist, die oft nur kursorischen Angaben bibliographisch exakt nachzuweisen. Zudem analysiert er die Bibliothek und die Kriterien, nach denen sie zustande gekommen ist. Es ist keine klassische „Gelehrtenbibliothek“, sondern die Bibliothek eines hochgebildeten Autodidakten. Etwa ein Drittel des Bestandes machen historische und geographische Werke (hauptsächlich auf Ungarn bezogen) aus. Ein knappes Viertel der Bücher umfasst die Belletristik, wobei auffällig ist, dass trotz zeitweiligen intensiven Kontaktes zur Wiener literarischen Szene nicht einmal die Prominenz der Wiener Literaten vertreten ist: Alxinger, Blumauer oder Pezzl sucht man vergeblich. Allerdings besaß Windisch in seiner umfangreichen Sammlung an Theaterschriften eine zwölfbändige Ausgabe der in den Wiener Hoftheatern aufgeführten Stücke. Neben deutschen Dichtern (Klopstock, Gellert, Hagedorn, Uz etc.) finden sich vor allem Übersetzungen englischer Literatur, einige italienische Autoren und nur wenige französische. Das philologische Interesse des Bibliotheksbesitzers belegen zahlreiche Wörterbücher, darunter Adelungs großes fünfbändiges *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. Es ist richtig, wenn Tancer darin „ein weiteres Indiz für Windischs intellektuelle Orientierung an der mittel- und norddeutschen Aufklärung“ sieht (S. 166), doch lässt sich eine solche Orientierung auch bei den Wiener Literaten der Epoche feststellen. Alxinger etwa schlug nach eigener Aussage in Adelungs Wörterbuch fast jedes Wort nach und setzte sich im Anhang seiner beiden Ritterepen kritisch mit ihm auseinander. Wenig überraschend ist, dass die Bibliothek neben theologischen Schriften (Windisch hatte an einem evangelischen Gesangsbuch mitgearbeitet) 41 Zeitschriften enthielt, darunter Wielands berühmten *Teutschen Merkur* (1782–1786) und das Wiener *Journal für Freymaurer* (1784–1786). Generell ist festzustellen, dass 87 % des Bestandes der Bibliothek aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt und rund 70 % in deutscher Sprache geschrieben war. Bedeutsam an diesem Katalog ist, dass er „sehr viel über das kulturelle Klima der freien königlichen Hauptstadt Pressburg im Zeitalter der Aufklärung sowie über die damalige geistige Orientierung der ungarischen bürgerlichen protestantischen Intelligenz“ aussagt (S. 150). Im Schlusswort fasst Tancer zusammen: „Die Ideen der nord- und mitteldeutschen

Aufklärung erreichten Pressburg selbstverständlich auch durch die Vermittlung Wiens, wo sie eine beträchtliche Resonanz fanden. [...] Dank intensiver Kontakte der Pressburger Protestanten zu Zentren der deutschen Aufklärung [...] kann] die mittel- und norddeutsche Orientierung der Pressburger intellektuellen Kultur als eine eigenständige, außerhalb des Wiener Referenzrahmens stattgefundene Rezeptionsleistung beurteilt werden“ (S. 193).

Gerade in Zusammenhang mit Windischs Bibliothek muss auf einen heute nicht seltenen Mangel hingewiesen werden. Er trifft nicht den Autor, sondern den Verlag. Das Fehlen eines Registers ist bei diesem Buch besonders schmerzlich, da es so unmöglich ist, auf kurzem Wege festzustellen, ob Windisch ein bestimmtes Buch besessen hat, geschweige denn auf welche Personen Tancer Bezug genommen hat. Dabei ist gerade der Verleger dieses Buches ein Vorreiter auf dem so wichtigen Gebiet Sprachgrenzen überschreitender wissenschaftlicher Arbeiten, die abseits des ‚mainstreams‘ liegen und auf die ausdrücklich hingewiesen sei (www.editionlumiere.de).

Jozef Tancer konzediert, dass jedes einzelne Kapitel seines Buches eine eigene Untersuchung verdienen würde (S. 18), aber es geht ihm nicht um (unerreichbare) Vollständigkeit, sondern um die Darstellung der Komplexität der Dinge. Die zahlreichen Angaben in den Fußnoten belegen nicht nur eindrucksvoll seine Kenntnis der Fachliteratur, sondern sind für den Leser weiterführende Hinweise zu Fragen des Geisteslebens, der Reiseführer, des Theaters, der Literatur, des Pressewesens usw. Zudem gibt Tancers Buch auch Anlass zum Nachdenken über die alte Frage, ob und inwieweit Literatur und Kunst erzieherisch auf den Menschen einwirken können und ob nachhaltige Auf-Klärung (Erkenntnis, Wissen, Vermittlung von Moral etc.) überhaupt möglich ist.

Es wäre falsch zu sagen, dass das Buch keine Wünsche offen ließe, denn es weckte beim Rezensenten Begehrlichkeiten. Insbesondere die Fortführung der Zusammenschau von Elementen der Geselligkeit in die 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Pressburg wie in Wien wäre von großem Interesse. Wie entwickelte sich das multiethnische Element im stärker werdenden Nationalismus, wohin führte der aufklärerische Volkserziehungsanspruch beziehungsweise von welchen Strömungen wurde er abgelöst? Wie sah der literarisch-gesellschaftliche Einfluss von Wien aus, wie artikuliert sich das Selbstverständnis des Bürgertums und des niederen Adels und was ist aus dem gerade für Literatur und Theater so wichtigen norddeutschen Literatureinfluss geworden, der sich in Wien noch in den 1860er Jahren in der Nestroy-Ablehnung des Hebbel-Adepten Emil Kuh fast schon anachronistisch äußert?

Jedenfalls ist Tancers Buch – und er betont dies ausdrücklich – auch als Anregung gedacht, weitere Forschungen anzustellen. Dazu bedürfte es allerdings einer größeren Anzahl mehrsprachiger Wissenschaftler oder ganzer Forschungskoooperativen. Vielversprechende Ansätze gibt es bereits. Das 18. Jahrhundert, das noch nicht so evident nationalismuslastig ist wie das 19., bietet einen idealen Ausgangspunkt, von dem aus Theorien des 19. Jahrhunderts

kritisch zu überprüfen und gegebenenfalls zu revidieren wären. Dies führt mitten in das gerade für das Schrifttum der Habsburgermonarchie so spannende Gebiet der Literatursoziologie. Wer und wie viele Leserinnen und Leser waren tatsächlich mehrsprachig und was rezipierten sie? Welchen Rang nahmen Übersetzungen ein? Welche Möglichkeiten bot das Bildungswesen? Tancer weist etwa darauf hin, dass die bürgerlichen deutschsprachigen Familien Pressburgs im 18. Jahrhundert ihre Kinder zwecks Erlernung der Sprachen in ungarisch- und slowakischsprachige Gebiete des Landes schickten (S. 28). Auch ohne dem zu Recht getadelten „Anachronismus“ zu verfallen, wären entsprechende zeitgemäße Ansätze zu einem besseren Sprachverständnis innerhalb des Raumes der ehemaligen Habsburgermonarchie nicht nur für den wissenschaftlichen Bereich wünschenswert. Ganz zu schweigen von den neuen multiethnischen Gesellschaften, die aktuell im Entstehen begriffen sind.

Walter Obermaier

»Wann ordnest Du deine Bücher?« *Die Bibliothek H. C. Artmann*. Hg. von Marcel Atze und Hermann Böhm. Wien: Sonderzahl 2006. 239 Seiten. ISBN 3-85449-261-8. € 19,80.

Erfreulicherweise konnte im Jahr 2004 die Wienbibliothek im Rathaus den Nachlass H. C. Artmanns, der im Dezember 2000 verstorben war, erwerben und als dessen integralen Bestandteil seine etwa 3500 Bände umfassende Bibliothek. Nach dem Abschluss der aufwändigen Inventarisierung und Katalogisierung wurde die „Bibliothek H. C. Artmann“ zunächst von November 2005 bis April 2006 verdienstvollerweise zur Gänze im Ensemble ausgestellt mit dem Ziel, für den Besucher als „geistiges Archiv“, als „Schlüssel zum Werk“ und als „Lebensdokument“ des Dichters erlebbar zu werden (S. 7). Artmanns Erwerb von Büchern und sein Umgang mit ihnen waren bereits zu seinen Lebzeiten legendär. Seine Bibliothek stellt zwar einen wenig geordneten Kosmos dar, vermag jedoch zur Erhellung der Vita und der inneren Biographie des Dichters erheblich beizutragen. Dies ist umso bedeutsamer, als von Artmann bekanntlich keine explizit als autobiographisch ausgewiesenen Texte existieren. Stößt man dennoch auf für die äußere und innere Biographie Aufschlussreiches und Authentisches, dann höchstens in über sein gesamtes literarisches Œuvre verstreuten kurzen Passagen. Noch häufiger verbirgt es sich hinter Masken und Posen, Possen und Poesie, verschmilzt in diesem Gemisch oder wird von der Phantasie des Dichters überwuchert.

Die Ausstellung der gesamten Bibliothek Artmanns im Rathaus wurde begleitet vom Erscheinen des vorliegenden, von Marcel Atze und Hermann Böhm herausgegebenen und vom Verlag Sonderzahl aufwändig und liebevoll gestalte-

ten Sammelbandes. In gelungener Weise verbinden sich eine durchdachte Konzeption und ein stringenter Aufbau mit einer ansprechenden Präsentation, die literaturwissenschaftlichen Ansprüchen durchwegs gerecht wird. Dem Liebhaber und Kenner von Artmanns Œuvre werden aus verschiedensten Richtungen neue Einblicke in bislang zu wenig wahrgenommene Zusammenhänge geboten.

Einen Hauptteil des Bandes stellt die informative Beschreibung ausgewählter Bücher durch Marcel Atze und Hermann Böhm dar, deren Kurzanalysen durch zahlreiche epochen- und buchgeschichtlich aussagekräftige Abbildungen von Buchumschlägen, Titelblättern, Textseiten oder Illustrationen bereichert werden. Zuvor erhellet der einleitende Essay Marcel Atzes mit dem Titel „Ein Orphanum für Bücher“ mannigfache Verbindungen zwischen der Bibliothek, der Biographie und dem dichterischem Werk. Wir erfahren, dass ein am Körper getragener und von einer Kugel durchschossener deutsch-spanischer Langenscheidt dem Wehrmachtssoldaten 1941 an der Ostfront das Leben rettete. Atze analysiert die nicht immer einfache Balance H. C. Artmanns zwischen ‚Angst‘ vor Einflüssen durch Lektüre auf der einen und intertextueller Beeinflussung höchst divergenter Provenienz quer durch Epochen, literarische Genres und Gattungen oder fremde Sprachen auf der anderen Seite. So führen Prozesse der Metamorphisierung bei Artmann etwa vom Barock zur Schundliteratur oder zu den Grammatiken von Fremdsprachen, wie z. B. jener „der Hauptsprachen Deutsch-Südwestafrikas“, und münden in einem kreativen „Aneignungs- und Austauschprozeß“ (Klaus Reichert). Dass die beiden Herausgeber für den ersten Abschnitt des vorliegenden Bandes (S. 23–117) aus der „Bücherwelt“ Artmanns im Umfang von 3500 Bänden, die zuletzt in seinem Salzburger Haus in beengten Verhältnissen in einer Mischung aus „subjektiver Ordnung und objektivem Chaos“ Aufstellung gefunden hatten, exakt 21 repräsentative Beispiele ausgewählt haben, wird originellerweise mit der 21 als Artmann’scher Glückszahl begründet. Unter anderem war der 1921 in Wien geborene Dichter 21-jährig zum ersten Mal von der deutschen Wehrmacht desertiert (S. 23). Die notwendigerweise radikale, aber schlüssige Auswahl spiegelt recht genau zentrale Schwerpunkte in Artmanns Interessen, Arbeitsgebieten, Themen, Motiven und literarischen Verfahrensweisen: Nachschlagewerke, Wörterbücher und Grammatiken, Werke, aus denen er Stoffe und Motive für das eigene Œuvre bezog, und schließlich zwei mit Artmanns Biographie eng verbundene Bücher.

Zur Illustration des breiten Spektrums Artmann’scher Interessen und Inspirationen kann hier nur ein Teil der untersuchten Bücher angeführt werden: Franz C. Mickl-Ungers 1962 in der weitverbreiteten „Perlen-Reihe“ erschienener Band *Das altbekannte Wiener Schusterbuben-Traumbuch. Mit den richtigen Lottozahlen*; Gotthilf Heinrich von Schuberts *Naturgeschichte des Pflanzenreichs nach dem Linnéschen System* aus dem Jahr 1887. Gerade dieses Buch nahm Artmann im Jahr 1981 voll Stolz zusammen mit zwei antiquarischen Grammatikbänden für Peter Bichsel, der den „Meister“ sehr verehrte, und für mich zur Ansicht vom Bücherbrett seiner Salzburger Wohnung in der Augustinergasse,

nach der Rückkehr von einer Lesung bei den Rauriser Literaturtagen und der Verleihung des „Rauriser Bürgerpreises für Literatur“. Weiters werden u. a. besprochen: Matthias Kramers *Die Einig und allein Grund=richtig Vollkommene Toscanisch= und Romanisch=Italiänische Grammatica* aus dem Jahr 1721, Eduard Maria Schrankas *Wiener Dialekt-Lexikon* (1905), Josef Petersens *Vitus Bering. Der Seefahrer* (1947), Friedrich von Matthissons *Gedichte* in der „neuesten verbesserten“ Auflage von 1810, James Fenimore Coopers Erzählung *Der Wildtöter* (1853), Bram Stokers *Dracula* (1965), Pierre Souvestres und Marcel Allains *Fantômas* (1913), Jacob und Wilhelm Grimms *Kinder- und Hausmärchen* in einer „vollständige[n] Ausgabe mit 130 Holzschnitten“ von ca. 1965 und schließlich Alfred Jarrys *Die Tage und die Nächte. Roman eines Deserteurs. Aus dem Franz. von Wolfgang Sebastian Baur* (1993).

Atzes und Böhms klar strukturierte Skizzen gewährleiten eine gleichermaßen lehrreiche wie kurzweilige Lektüre. Zunächst werden präzise (literar-) historische, sozial- und kulturgeschichtliche Umfeldinformationen zum jeweiligen Band geboten, was angesichts von Artmanns breitgestreuten Interessen und Bücherfunden einen weiten, spannenden kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Horizont eröffnet. Mit präzisen Verweisen auf konkrete Werke des Dichters werden, von Textzitaten untermauert, Einzelsegmente dieses Horizonts mit der behutsamen Erhellung ihrer spezifischen biographischen, werk-internen und poetologischen oder literaturgeschichtlichen Funktion und Bedeutung verknüpft. Schließlich wird möglichen Ursachen für die individuelle kreative Faszination, die das besprochene Buch auf Artmann auszuüben vermochte, nachgespürt. Die vielen hier gesammelten und aufbereiteten Mosaik-teilchen tragen somit deutlich zur Vervollständigung der äußeren und inneren Biographie und zu plausiblen Vorschlägen für eine differenzierte literarhistorische Positionierung des Dichters bei. Derartige Zusammenhänge werden etwa in Marcel Atzes Vorstellung von Schuberts *Naturgeschichte des Pflanzenreichs nach dem Linnéschen System* (1887) anhand eines kurzen Interviewzitats sichtbar: „Pflanzen und Blumen sind das Wichtigste für mich. Sie haben einen absolut sinnlichen Effekt. Ich brauch Pflanzen, ich bin nie in Ländern, wo es wenig Pflanzen gibt“ (S. 35).

Der zweite Teil des vorliegenden Bandes (S. 118–221) versammelt sechs Aufsätze mit literaturwissenschaftlichen Annäherungen und zwei mit persönlichen Erinnerungen von Schriftstellerkollegen an den Dichter. In ihrem Beitrag „Der selbstbewusste Akt der Inbesitznahme. Einiges über H. C. Artmanns Umgang mit Büchern“ (S. 118–123) skizziert die Romanistikprofessorin Barbara Wehr aus persönlicher Nähe die existenzielle Bedeutung von Büchern für Artmann, an denen ihm stets „das Unerwartete, das Abenteuerliche“ und „das Überraschende“ „das Wichtige“ gewesen sei (S. 122). Sie schildert Artmanns Erwerb von später in ihren Besitz übergegangenen Büchern, besonders von solchen aus entlegenen Sprachen, und nennt seine Lieblingsbuchhandlungen quer durch Europa. Vor allem in den 60er und 70er Jahren hatte der Kauf von

Büchern für Artmann Vorrang vor allen anderen Bedürfnissen, trotzdem konnte er sich wegen seines häufigen Wohnsitzwechsels von einigen auch wieder trennen.

Marcel Atzes materialreiche Analyse „Der suchende Leser H. C. Artmann und seine Funde. Von golemartig unglaublichen Buchhandlungen, Prachtantiquariaten und prominenten Provenienzen“ (S. 124–147) erarbeitet eine fundierte „Lektürebiographie“ des Dichters von kultur- und zeitgeschichtlicher Relevanz. Atze beleuchtet den entscheidenden Einfluss der Bibliothek des Ingolstädter Studienprofessors Ernst Stettner auf den jungen Artmann, die ihm u. a. den Zugang zu im Nationalsozialismus verfemter und verbrannter Literatur eröffnete, was bekanntlich auch die „Wiener Gruppe“ nachhaltig prägte. Man erfährt viel Neues und Überraschendes, Atze gelingt es dabei, die Vielfalt der Entdeckungen des „suchende[n] Leser[s] Artmann als Benutzer öffentlicher Bibliotheken“ nicht nur auf dem Weg der nüchternen Information zu vermitteln, sondern uns diese beinahe sinnlich erleben zu lassen. Dasselbe gilt für die Unterkapitel „Fundgeschichten aus Buchhandlungen und Antiquariaten als intertextuelles Spiel“ und „Prominente Provenienzen“. Anhand verschiedenartiger Quellen zeichnet Atze die Geschichte von Büchern Artmanns aus dem Besitz Andreas Okopenkos, Elias Canettis oder des Schweizer Literaturwissenschaftlers und Übersetzers Walter Widmer unter dem Blickwinkel der Intertextualität detailreich nach.

Seit Längerem richtet die Forschung ihr Augenmerk zu Recht auf Artmanns Bezüge zur Literatur des Barock, zu Trivialgenres wie Schauerroman und Comics und auf seine Übersetzungen. Der vorliegende Sammelband bereichert diesen Mainstream der Artmann-Philologie mit ergiebigen Beiträgen: Ausgehend von der Beschäftigung des Naturalisten Arno Holz mit Barockliteratur analysiert Johannes Birgfeld Artmanns kreative Aneignung von barocken Stoffen und Erzählverfahren, etwa in *Von denen Husaren und anderen Seiltänzern*, und liefert aufschlussreiche Details zu Irritationen zwischen Artmann und dem Piper-Verlag. Christopher Frey und Klaas Ilse's Beitrag „Der Nebelzerkauer“ deckt anhand von Artmanns für die Verbreitung im deutschen Sprachraum verdienstvollen Lovecraft-Übersetzungen dessen Kriegsfuß mit der englischen Sprache und die Tücken und Vorzüge einer freien Übersetzung auf. Stefan Winterstein gelingt in „Mit Donald Duck auf Weltreise“ eine subtile mehrdimensionale Deutung von Artmanns „Comic-Lektüren“ in ihren Verästelungen. Eine wahre Fundgrube an bisher nicht ausgewerteten Belegen für die facettenreiche Geschichte von Artmanns vielfachen Beziehungen zu teilweise berühmten Schriftstellern oder bildenden Künstlern bietet Stefan Alkers ebenso scharfsinniger und mit Abbildungen reich illustrierter Beitrag über Widmungsexemplare in Artmanns Bibliothek mit dem Titel: „Dieses Büchlein zum Gedenken Möcht ich Meistern Artmann schenken“.

Dass eine den genannten Beiträgen vergleichbare systematische und differenzierte Untersuchung von Artmanns (gesellschafts-)politischen und ,weltan-

schaulichen‘ Positionen mit ihren offenkundigen Widersprüchlichkeiten auch in diesem gelungenen Band nicht vorhanden ist, setzt leider ein Defizit in der Artmann-Forschung fort. In einzelnen Beiträgen kommt diese Thematik zwar immer wieder kurz zur Sprache, eine auf Artmanns „Bücherwelt“ gestützte Gesamtdarstellung hätte dennoch gut ins Spektrum gepasst.

Die Erinnerungen der Schriftsteller Jean-Paul Jacobs „Verführung zur Poesie oder Kamanda tanzt vor Artmann“ und Peter Rosei „Fragmentarisches über H. C. Artmann und eine Freundschaft“ beschließen den Band. Sie bieten unter anderem amüsante Anekdoten wie die Geschichte von der Irrfahrt zum „Gasthof Schloss Aigen“ im nächtlichen Salzburger Schnürlregen unter Artmanns Anleitung. Besonders wertvoll ist jedoch der scharfsichtige Blick der Schriftstellerkollegen auf und hinter in ihrer Erinnerung präsent gebliebene Charakterzüge, weltanschauliche und künstlerische Positionen Artmanns. Eine Lebensstafel und die Systematik, nach der die Bibliothek H. C. Artmann in der Wienbibliothek Aufstellung fand, ergänzen den Band, wobei die Nennung einiger für die angeführten Rubriken wichtiger Bücher wünschenswert gewesen wäre, wie auch ein früherer Rezensent bemerkte.

Insgesamt leistet der Band mit neuen Ergebnissen und Einblicken einen wertvollen Beitrag zur Artmann-Philologie und darüber hinaus zur Kultur- und Mentalitätsgeschichte nach 1945. Auch für den schmöckernden und staunenden Artmann-Fan ist er unverzichtbar, nicht zuletzt dank seiner liebevollen Aufmachung und der vorzüglichen Auswahl der zahlreichen Abbildungen. Artmann hätte Freude daran gehabt.

Eduard Beutner

In memoriam Fritz Muliar

Das langjährige verehrte, treue, bewunderte und geliebte Mitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und der Raimundgesellschaft Kammerschauspieler Prof. Fritz Muliar ist unerwartet am 3. Mai 2009 nach einer Nachmittagsvorstellung im Theater in der Josefstadt für immer von uns gegangen. Fritz Muliar war Träger des Nestroyringes und des Raimundringes und Besitzer der Ehrenmedaille der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. Er wird den beiden Gesellschaften für immer unvergessen bleiben.

Der Direktor des Theaters in der Josefstadt – Vorstandsmitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft – Herbert Föttinger hat anlässlich der Trauerfeier vor der Beisetzung in einem Ehrengrab der Stadt Wien am Wiener Zentralfriedhof eine Trauerrede gehalten. Er hat sich liebenswürdigerweise bereit erklärt, diese Trauerrede der Zeitschrift *Nestroyana* als Nachruf zur Verfügung zu stellen.

Prof. Dr. Heinrich Kraus

Fritz Muliar

„Immer wieder hast du behauptet, dass du der Darsteller der kleinen Leute bist, für die kleinen Leute, und jetzt spielst du am Theater in der Josefstadt den Vincelli in Nestroys *Liebesgeschichten und Heiratssachen*. Und der ist ein Marchese“. – So zitiert Fritz Muliar die Worte seiner Frau, als er nach den Jahren am Burgtheater in seine künstlerische Heimat, die Josefstadt, zurückkehrte. Und ausgerechnet ein Adeliger, nämlich der Baron Ciccio in Peter Turrinis *Die Wirtin*, sollte seine letzte Rolle sein. Fritz Muliar war ein König der Schauspieler, aber seine Liebe galt den kleinen Leuten: den Schustergesellen und Winkelschreibern, den Fleischermeistern, Hurentreibern, Totengräbern und unzähligen mehr.

1964 stand Fritz Muliar erstmals auf der Bühne der Kammerspiele, als Striese im *Raub der Sabinerinnen*, allein im Jahr 1965 spielte er sechs Rollen. Und mit zahllosen Rollen an der Josefstadt sollte es weitergehen, bis er 1974 an die Burg gerufen wurde.

Unvergessen sein Bettlerkönig Peachum in der Dreigroschenoper und seine herrlichen Nestroy-Rollen. 1994 kehrte er an ‚seine‘ Josefstadt zurück und stand wieder mit seiner Bühnenpartnerin Elfriede Ott, mit der ihn zusätzlich eine tiefe Freundschaft verband, in *Vermischte Gefühle* auf den Brettern der Kammerspiele. Und wieder reihte sich eine Rolle an die andere – bis zu seiner letzten an der Seite von Sandra Cervik, wo er sich nach seiner letzten Vorstellung ein letztes Mal vor seinem Publikum verneigte.

Fritz Muliar hat an der Josefstadt und in den Kammerspielen zwischen 1985

und 2006 achtmal Regie geführt, unter anderem bei *Zwei ahnungslose Engel* mit Susanne Almassy und Elfriede Ott oder bei *Der Tag an dem der Papst gekidnappt wurde*, wo er auch den Papst spielte.

Immer wieder sprach er von seiner großen Verbundenheit mit den Josefstädtern, fühlte sich an diesem Theater wie zu Hause. Er genoss den Erfolg beim Publikum und die ausverkauften Vorstellungen.

Am 12. Dezember 1919 als Friedrich Ludwig Stand in Wien geboren, wuchs Fritz Muliar in Neubau als Stiefsohn eines russisch-jüdischen Juweliers auf, der ihm ein geliebter Vater wurde.

Bereits im Alter von 17 Jahren feierte er sein Debüt im Kabarett „Der liebe Augustin“. Dies war der Start in eine mehr als 70 Jahre währende Karriere.

Nach einem Intermezzo als Operettenbuffo am Innsbrucker Landestheater kam Fritz Muliar zu Karl Farkas ins „Simpl“, wo er seinen nuancenreichen Schliff bekam und sich als Kabarettist, Conferencier und Charakterkomiker vervollkommen konnte. Die Nazi-Zeit, ein lebensbedrohlicher Einschnitt in seinem Leben, unterbrach seine künstlerische Karriere. 1940 war er zur Wehrmacht eingezogen worden und saß 1942 wegen „Wehrkraftzersetzung“ und Betätigung zur Wiederherstellung eines freien Österreich sieben Monate in Einzelhaft, wurde sogar zum Tod verurteilt. Das Urteil wurde jedoch zur „Frontbewährung“ in einer Strafeinheit an der Ostfront ausgesetzt. Nach der englischen Kriegsgefangenschaft konnte Fritz Muliar auf die Bühne zurückkehren, er spielte in Graz, von 1951 bis 1963 am Wiener Volkstheater, dann folgten seine erste Josefstädter Zeit, das Burgtheater und wiederum die Josefstadt. Auch den Salzburger Festspielen blieb er viele Sommer lang treu.

Neben seiner intensiven Arbeit am Theater wirkte er in über 100 Filmen und Fernsehproduktionen mit. Internationale Berühmtheit erlangte er mit der Darstellung des „Braven Soldaten Schwejk“. Ab 1969 hat er ‚ernsthaft‘ mit dem Schreiben begonnen, etliche Bücher herausgebracht und bis zu seinem Tod an einem neuen Buch gearbeitet. Er war Mitglied der Internationalen Nestroy- und der Raimundgesellschaft und wurde vielfach ausgezeichnet – mit dem Goldenen Ehrenzeichen der Stadt Wien, der Kainz-Medaille, mit dem Großen Silbernen Ehrenzeichen der Republik Österreich, dem Nestroyring, dem Raimundring und mit dem Kultur Preis Europa 2001, um nur einige Ehrungen zu nennen. Er war Kammerschauspieler und Ehrenmitglied von Burg und Josefstadt, und er trug den Professorentitel, was ihm sehr viel bedeutete.

Fritz Muliar war der Inbegriff des Volksschauspielers, ein großartiger Charakterdarsteller, ein Publikumsmagnet. Er brachte die Menschen zum Lachen, und er berührte sie mit seiner schauspielerischen Kunst. Er war ein grandioser Interpret des jüdischen Witzes und der Wiener Kaffeehausliteratur.

Er war ein überzeugter Österreicher, ein Patriot und Kosmopolit. Ein gnadenloser Antifaschist und ein Kämpfer für humanistische Gesinnung. Er be-

zeichnete sich als sozialdemokratischen Monarchisten und war gläubig auf seine ganz individuelle Art. Er war stets interessiert an den innenpolitischen Vorgängen, aber immer im gesamtgesellschaftlichen Kontext. Er war Reisender und Hundeliebhaber, Wiener und Groß-Enzersdorfer, Theaterbesessener und Familienmensch, Fotograf und Gourmet. Er schätzte Frankreich, urlaubte auf Kreta und liebte Marchfelder Spargel.

Im persönlichen Umgang nicht unkompliziert, war er gerade deshalb umso interessanter. Seinem scharfen, stets Erkenntnis suchenden, wissenden Blick entging nichts. Stets war von ihm eine Pointe, eine Anekdote, ein Witz, ein treffender Kommentar zu erwarten, nie war man ihm gegenüber gleichgültig. Er hatte ein großes Herz und einen glasklaren Verstand, er war und ist ein wunderbarer Mensch.

Lieber Fritz!

Ich bin todtraurig. Du warst etwas ganz Besonderes für mich, du bist mir ein Freund geworden, und ich habe dich sehr sehr gern gehabt. So viele Pläne hatten wir noch miteinander, deinen 90. Geburtstag wollten wir feiern mit dem Stück *Mr. Greens zweite Chance*, das für dich geschrieben wurde.

Die Nachricht von deinem Ableben löste bei uns in der Josefstadt einen Schock, einen Ausnahmezustand aus. Es schien, als sei die Zeit stehen geblieben. Die Nachricht kam uns so unwirklich, so unfassbar vor. Wir sind untröstlich. Gestern noch warst du mitten unter uns, hast gescherzt, hast Spargel mitgebracht für deine Kollegen, du warst so sehr am Tun, so sehr am Leben.

„Nur die Taten eines Menschen leben weiter. Und solange man von einem Menschen spricht, ist er wohl gestorben, aber nicht tot.“

Mein lieber Fritz, das sind deine Worte. Und mit meinen Worten möchte ich dir antworten: Wir, die wir dich vor allem an unserer Josefstadt als einzigartigen Menschen und ebenso einzigartigen Künstler ins Herz geschlossen haben, wir sprechen von dir und mit dir, solange wir Worte haben.

Herbert Föttinger

Fritz Muliar * 12. Dezember 1919 † 3. Mai 2009

In memoriam Heinrich Schweiger

Das Ehrenmitglied des Burgtheaters Kammerschauspieler Prof. Heinrich Schweiger ist am 14. Juli 2009 im 78. Lebensjahr für immer von uns gegangen. Heinrich Schweiger war während vieler Jahre ein verehrtes und treues Mitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und der Raimundgesellschaft. Seine große Künstlerpersönlichkeit hat viele Figuren der dramatischen Weltliteratur jahrzehntelang am Wiener Burgtheater entscheidend mitgeprägt und ist mit ihnen längst Teil der Wiener Theatergeschichte geworden. Seine besondere Liebe galt aber stets den Werken der Alt-Wiener Volksdramatik und ihren bedeutendsten Vertretern Ferdinand Raimund und Johann Nestroy. Er wird vor allem in diesem Sinne der Raimundgesellschaft und der Internationalen Nestroy-Gesellschaft unvergessen bleiben.

Es war eine besondere Freude, ihn in Anerkennung seiner Verdienste für das Alt-Wiener Volkstheater am 3. Dezember 2008 mit der Überreichung der Ehrenmedaille der Internationalen Nestroy-Gesellschaft zu würdigen.

Das Vorstandsmitglied der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, langjähriges Mitglied des Wiener Burgtheaters und Direktor der Wiener Volksoper, Kammerschauspieler Robert Meyer hat anlässlich der offiziellen Trauerfeier im Burgtheater am 27. August 2009 mit zutiefst berührenden, sehr persönlichen Worten von seinem Kollegen Heinrich Schweiger Abschied genommen. Wir verdanken es seinem lebenswürdigen Einverständnis, diese Abschiedsworte nachstehend in ehrendem Gedenken den Lesern zur Kenntnis bringen zu können.

Prof. Dr. Heinrich Kraus

Lieber Heini!

Als ich die Nachricht bekam, dass du uns für immer verlassen hast, ist in meinem Kopf ein Film abgelaufen, ein Film, der mir viele schöne, unvergessliche Momente noch einmal in Erinnerung rief, die ich mit dir erleben durfte.

Die erste Szene des Films spielte 1973 in der Schauspielschule am Salzburger Mozarteum, wo du uns ein paar Wochen lang als Gastlehrer unterrichtet hast. Du, der erfolgreiche Burgschauspieler, der Erzkomödiant, hast uns, die völlig Unerfahrenen, mit deiner Leidenschaft für das Theater in deinen Bann gezogen. Wir haben einige Szenen aus Kleists *Amphitryon* mit dir erarbeitet, ein Stück, das du kurz davor schon am Akademietheater inszeniert hattest, allerdings von Peter Hacks. Die Proben für diese Produktion fanden nicht nur auf der Probe-

bühne am Schwarzenbergplatz statt, sondern auch im Salettl eines Heurigen in Gumpoldskirchen. Und so hat sich auch dein Unterricht nicht allein auf die Schauspielschule im Walserfeld beschränkt. In den Mittagspausen sehe ich dich noch umringt von uns, deinen Schülern, am großen Tisch eines Bauernwirts-hauses, wo du uns Geschichten über das Burgtheater, über Werner Kraus, deinen väterlichen Freund, und über Oskar Werner erzähltest. Aber es wurde auch ausgiebig über das Essen und über den Wein gesprochen. Du hast damals, ganz nach deiner barocken Lebensart Hof gehalten und wir, die Schauspielschüler, waren dein dankbarer Hofstaat.

Die zweite Szene spielte im darauffolgenden Sommer bei den Salzburger Festspielen. *Cenodoxus, der Doktor von Paris*, ein gigantischer Barockschinken von Jakob Bidermann, von Werner Düggelin in der Felsenreitschule inszeniert. Auf der rechten Seite der Himmel mit Romuald Pekny als Gottvater und wir, die Schauspielschüler, als gelangweilte Engel. Auf der linken Seite die Hölle, du als Hauptteufel und um dich herum ein Dutzend junger, hübscher Schauspiel-schülerinnen als deine Teufelchen. Das war ganz nach deinem Geschmack. Da warst du ganz in deinem Element. Wir, die Engel, haben immer neidvoll zu dieser komödiantischen Hölle hinübergeschielt. Fast aufgeessen aber hat uns der Neid, als du in deinem schönen Haus am Irrsee ein kleines Fest gegeben hast, wo deine Teufelchen eingeladen waren, aber nicht wir, die faden Engel.

Die dritte Szene spielte viele Jahre später. 1983 beim Gastspiel des Burgthea-ters in Japan, wo du ein fulminanter Mackie Messer in der *Dreigroschenoper* warst, haben dich die japanischen Schulkinder auf der Straße umringt und dich, den Star der Tournee, fotografiert. Das hatte aber, wie sich herausstellte, gar nichts mit unserem Gastspiel zu tun. Der Grund dieser Verehrung war, dass zur selben Zeit in Tokyo die Sumo-Weltmeisterschaft stattfand und die Kinder dich, mit deiner stattlichen Figur und deiner für den Mackie Messer polierten Glatze, für einen verehrungswürdigen Sumoringer gehalten haben.

Vierte Szene. Das Fotografieren – nie warst du ohne deinen Fotoapparat oder deine kleine Filmkamera unterwegs. Wenn du in der Generalprobe oder bei der Premiere im Publikum warst, hat man es von der Bühne aus gesehen, wo du deinen Platz hattest. Denn ein kleines, scharfes, rotes Licht hat dich verraten, wenn du – verbotenerweise – ein Foto geschossen oder gleich einen ganzen Abend mitgefilmt hast.

Szene fünf – Reichenau. Unendlich dankbar war ich dir, dass du 1993 meinen Vater, den alten Pfrim in Nestroys *Höllenangst*, gespielt hast und dann nach jeder Vorstellung – unsere langen Gespräche auf der Terrasse unseres Hotels bei gutem Wein und Essen werden mir unvergesslich bleiben.

Szene sechs – Volksoper. Wenn du auch in den letzten Jahren immer wieder mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen hattest, zog es dich nach der Genesung – gleich einem Stehaufmandel – sofort wieder zurück auf die Bühne. So hast du mir vor eineinhalb Jahren die große Freude gemacht, die Doppelrolle Graf Lichtenfels und Onkel Tschang in Franz Lehárs *Das Land des Lächelns*

zu übernehmen. Vor einigen Monaten, es ging dir nicht besonders gut und trotzdem hast du gespielt, traf ich dich auf der Seitenbühne kurz vor deinem Auftritt als Onkel Tschang. Da hast du einen Satz gesagt, der mir einen großen Kloß im Hals verursacht hat. Du sagtest: „Wenn i amal stirb, dann red’st du!“ Lieber Heini! Es gibt noch viele Szenen, viele Erinnerungen, viele Geschichten – aber, wie du mir als Widmung in dein schönes Buch *Bilder eines Schauspielers* geschrieben hast, es gibt Erinnerungen, die wir für uns behalten müssen.

Und so verabschiede ich mich von meinem wunderbaren Lehrer am Mozarteum, meinem großartigen Partner auf der Bühne des Burgtheaters und in Reichenau, als Direktor von einem lustvollen Volksoperndarsteller, aber vor allem verabschiede ich mich von meinem lieben, väterlichen Freund. Servus mein lieber Heini.

Robert Meyer

Heinrich Schweiger * 23. Juli 1931 † 14. Juli 2009

In memoriam Eduard Loibner

Am 29. Mai 2008, zwei Tage vor seinem 88. Geburtstag, starb der in Wien geborene Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter Eduard Loibner in München. Sein Vater Eduard Loibner (1888–1963), selbst ein anerkannter Bühnenkünstler, hatte mit seinem Namen auch die schauspielerische Begabung und Theaterbegeisterung an seinen Sohn weitergegeben, der in Wien aufwuchs und schon mit vier Jahren auf der Bühne des Volkstheaters stand. Hier wurde er Schüler von Professor Rudolf Beer, dem früheren Leiter des Raimund-Theaters und Volkstheaters, jenem Theatermann, der von 1933 bis 1938 die Scala in Wien leitete und 1938 wegen der erlittenen Misshandlungen durch die Nationalsozialisten in den Freitod getrieben wurde.

Auch Eduard Loibner hatte unter den Auswirkungen der antisemitischen Hetzjagden der Nationalsozialisten zu leiden und verlor enge Angehörige in den Konzentrationslagern. Für den Schauspieler, der erst nach dem Krieg wieder spielen konnte, sollte die Gründung seines eigenen Theaters in München der Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn werden. Mit allem Mut zum Risiko und unter Aufbietung aller persönlichen finanziellen Möglichkeiten gründete er im November 1959 sein eigenes Theater, das Volkstheater im Sonnenhof, das dreizehn Jahre lang einer der begehrtesten Musentempel in München war und das er ohne jegliche Subventionen führte. Als Regisseur und Theaterleiter hatte er es verstanden, sich ausgezeichnete Schauspieler für sein Unternehmen zu holen: Alfred Pongratz, Bruni Löbl, Enzi Fuchs, Veronika Faber, Veronika und Hans Fitz, Hugo Lindinger, Franz Muxeneder, Eric Jelde, Willi Harlander und auch der junge Elmar Wepper waren dabei. Für so manche unter ihnen – darunter auch der Volksschauspieler Gustl Bayrhammer – wurde Eduard Loibners Theater das Sprungbrett in eine Schauspielerkarriere.

Was Eduard Loibners Inszenierungsarbeit angeht, so stand sie unter dem Motto der Werktreue. Stücke in ihren Inhalten zu verändern oder zu verfremden, war nicht seine Sache. Sein Anliegen war es, das Werk auf der Bühne so zu präsentieren, wie es der Autor vorgesehen hatte. Bezeichnend für Eduard Loibner als Schauspieler war, dass er keine Alleingänge unternahm, um sich in den Vordergrund zu spielen, sondern sich als Ensemblespieler verstand, der auf die künstlerische Ausgewogenheit der Inszenierungen großen Wert legte.

Loibner inszenierte und spielte Werke von Kleist, Molière, Thoma, Fleißer, Calderón, Hebbel und Lessing und machte seine Bühne zu einem Theater mit niveaувollem Repertoire. Vor allem für das Wiener Volkstheater, insbesondere für die Stücke aus der Feder Johann Nestroys, brachte Eduard Loibner das richtige sprachliche und mentale Rüstzeug mit, weshalb ihn die Presse als *d e n g e b o r e n e n* Nestroy-Spieler feierte. Eduard Loibner hatte Nestroy für das Münchner Theaterpublikum nicht nur gerettet, indem er die Stücke dieses

Klassikers in hoher Zahl in seinem Repertoire zu einem Zeitpunkt aufnahm, als in München die Nestroy-Tradition auszusterben drohte. Er brachte in seinem Theater auch solche Possen des Wiener Dramatikers auf die Bühne, die hier noch nie zu sehen gewesen waren, etwa im Januar 1960 die Revolutionsposse *Lady und Schneider*, worin er selbst die Rolle des Heugeig'n spielte.

Mit dem Volksschauspieler Alfred Pongratz hatte er einen kongenialen Partner in Nestroys Possen gefunden. Schon anlässlich des „Probelaufs“, den Loibner mit der Inszenierung von *Liebesgeschichten und Heiratssachen* im Februar 1959 im angemieteten Schweizer Haus in der Leopoldstraße unternahm, wurden Pongratz und Loibner gerühmt als „die beiden typischen Urfiguren Nestroys“, und zwar Pongratz als „der naive, vollblütige Volkskomiker“ und Eduard Loibner als der „denk- und witzwütige Sprach- und Wortvirtuose“, der wie kaum ein Schauspieler den gewaltigen Wortkanonaden Nestroys gewachsen war (vgl. *Bayerische Staatszeitung*, 27. 2. 1959). Der Kritiker der *Süddeutschen Zeitung*, Karl Schumann, schrieb am 30. 12. 1960 über Loibner anlässlich seiner Inszenierung, die er wegen seiner guten Aufnahme bei Presse und Publikum auch in den neuen Theater-Räumlichkeiten im Sonnenhof spielte, sehr treffend:

Es ist Ehren- und Herzenssache für Loibner, die Zentralfigur der Nestroy-Welt selbst zu spielen: das vazierende Individuum, den Tunichtgut, der im Trüben fischt, den biedermeierlichen Desperado, der sich pfiffig durch die Bürgerwelt schlängelt. Loibner macht so was authentisch wienerisch. Er lässt von fern den Kasperl und den Schachterlteufel anklingen, schnuppert mit vorgeschobener Nase an den Zeitläuften, nimmt blinzeln den eigenen Vorteil wahr und resümiert die Philosophie eines Bürscherls aus der Vorstadt in kecken Couplets. Köstlich, wie er Nestroys Wortverrenkungen mit hitziger Rhetorik serviert und wie ihm die Lust an der Intrige aus allen Bewegungen spricht. Die Hetzjagd der Verwirrungen und stichelnenden Witze hatte Drastik und Anmut, Theaterfeuer und Gelöstheit, also genau die richtige Temperatur, in der sich Nestroys Sprache wohlfühlt.

Als Loibners Theater im Sonnenhof wegen mangelnder Subventionen im Oktober 1972 für immer schließen musste, kam es im Münchner Residenztheater zu einer Renaissance Nestroys, zu der es ohne die Vorleistung Loibners sicherlich nicht gekommen wäre. So ist es auch Loibners Verdienst, dass Nestroy auf den bayerischen Bühnen nicht vergessen wurde.

Birgit Pargner

Internationale Nestroy-Gespräche 2009 in Schwechat bei Wien

Die 35. Internationalen Nestroy-Gespräche (27. Juni bis 1. Juli 2009) auf Schloss Altkettenhof (Justiz-Bildungszentrum) widmeten sich unter dem ironischen Motto aus der Posse *Heimliches Geld, heimliche Liebe* (1853) „Nur alles ohne Leidenschaft“ dem Thema „Gelebte Konventionen, gespielte Gefühle“.

Eröffnet wurden die Gespräche mit Peter Grubers Inszenierung von *Heimliches Geld, heimliche Liebe* (37. Nestroy-Spiele 2009). Der nur behutsam bearbeitete Text machte den sozialkritischen Hintergrund der Posse deutlich sowie Materialität und Tauschwert des ‚heimlichen‘ und des offiziellen Geldes heute sinnfällig: „Geld is halt Geld“ heißt es lapidar in I, 7. Peter Gruber sieht seine Inszenierung in Fortsetzung von *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835), allerdings bekommt der „Glückswechsel“ über zwanzig Jahre später nach den Erfahrungen der Revolution eine andere Dimension, die durch den Lotteriegewinn-Betrug markiert wird. Die neue Definition von „arm“ und „reich“ und Assoziationen zu *Der Unbedeutende* (1846) führen zu einer Ernsthaftigkeit der Posse, in der Dickkopf als Opfer und Täter zugleich zu einer tragikomischen Figur wird. Auch der Sieg der Jungen über die Alten ist von verhaltener Komik geprägt. Dass Liebe soziale Schranken überwindet, allerdings auch wieder unter den Regeln der (Komödien-)Konvention („Wir werden eine glückliche Familie, Geld und Liebe vereinigt sich“, II, 26), ist die positive Botschaft. Eine besondere Rolle spielt der Brief als Ausdrucksmittel; nicht von ungefähr gab Nestroy seinem Entwurf den Titel *Briefe*.¹ Das Spiel mit unantastbaren Werten und Gefühlen des Bürgertums, mit romantischen Klischees angesichts einer vom Kapitalismus regierten Realität, die Thematisierung von ‚Bildung‘ und Zivilisation sowie das Öffentlichmachen des ‚Heimlichen‘ wurde 1853 zum Misserfolg und erlebte nur drei Aufführungen.² In der Diskussion wurde betont, dass die Schwechater Inszenierung das sozialkritische Potenzial der Posse ohne großen Aufwand in die heutige Zeit übersetzt.

Ein Schwerpunkt der Gespräche lag auf der Sprache der Gefühle. Von komödientheoretischen Überlegungen (u. a. Friedrich Schiller: Ziel der Komödie sei, „frey von Leidenschaften zu seyn“) und Ergebnissen der Emotionsforschung ausgehend, untersuchte Walter Pape (Köln, D) „Komödien- und Possengefühle bis auf Nestroy“ und entdeckte eine doppelte Betrachtungsperspektive bei der Versprachlichung von Gefühlen (wie Freude, Trauer, Mitleid, Wut, Hass, Angst, Neid, Stolz, Liebe), die sich auch als Selbstreflexion artikuliert (z. B. Lips’ Auftrittscouplet und Monolog in *Der Zerrissene*). Stilisierung (Künstlichkeit) und ‚reale‘ Erfahrungen führen in der Posse zur Konterkarie-

1 Johann Nestroy, *Briefe* [*Heimliches Geld, heimliche Liebe*], hg.von Jürgen Hein, *Nachträge I*, 365–532.

2 Vgl. *Stücke* 32, 1 f. und 131–191.

rung der Gefühlssprache, allerdings zerstöre die Komik nicht die Ernsthaftigkeit der Gefühle.

Auch Herbert Herzmann (Dublin, IRL) sprach von „Gefühlsverwirrungen“ bei Nestroy, von echten, spontanen (z. B. Salome in *Der Talisman*, Klara in *Der Unbedeutende*) und inszenierten oder gespielten Empfindungen (z. B. Frau von Erbsenstein in *Das Mädl aus der Vorstadt*) sowie reflektierten Gefühlen (Schnoferl im *Mädl*, Kern in *Der alte Mann mit der jungen Frau*), wies auf ihre standesgemäße oder soziale Bindung und Konventionen sowie deren Reflexion hin, die auch auf ein ‚geordnetes‘ oder unterdrücktes Gefühlsleben verweist. Indem Empfindungen gleichsam auch als Maske getragen werden, agieren die Figuren in einem Theater der falschen Gefühle. Trotz des unterhaltsamen Zynismus der Hauptfiguren seien Nestroys Possen so gut wie nie ‚nur‘ lustig, dahinter tue sich ein Abgrund von Trauer auf, der uns an die Zerbrechlichkeit des Daseins erinnert und daran, dass Glück oft in Enttäuschung mündet. Diskutiert wurden Unterschiede bei den Frauen- und Männerfiguren (u. a. „Genderspezifik“ in *Das Haus der Temperamente*), die Rolle der Zensur und Nestroys grundsätzliche, desillusionierende Skepsis, die auch vor ‚wahren‘ Gefühlen nicht haltmacht (*Heimliches Geld, heimliche Liebe* II, 6: „Da is Gefühl, da is Wahrheit –!“).

Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck, A) zeigte im Vergleich mit Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) und Grillparzers *Weh dem, der lügt!* (1838), dass Nestroys ‚gattungsnotwendige‘ Liebespaare nicht über Gefühle und Leidenschaften sprechen, eher entstehen Karikatur und Parodie (z. B. in *Liebesgeschichten und Heurathssachen*; Sonders und Marie in *Einen Jux will er sich machen*), wobei Nestroy durch „understatement“ oder übertriebenes Schwärmen (Arnold in *Unverhofft*) und stumme Sprache Brüche zwischen Figur und Sprache sichtbar mache. Der Gattungsdiskurs verbiete eine biographische Interpretation, z. B. Rückschlüsse auf die Gefühlsarmut und „Gemeinheit“ des Autors zu ziehen, was in der Kritik und älteren Forschung nicht selten geschehen sei.

Beatrix Müller-Kampel (Graz, A) stellte am Beispiel von Stücken aus dem Repertoire des Leopoldstädter Theaters (Ferdinand Eberl, Leopold Huber, Karl Friedrich Hensler, Karl Marinelli, Joachim Perinet) das Verhältnis Kasperls zu den Frauen dar und beobachtete, dass die Lustige Person, insbesondere durch Johann Josef La Roche (1745–1806) verkörpert, mit gemilderter Komik zunehmend bürgerlicher, moralischer und sentimentaler wird. Vielleicht kann von der Darstellung des Gefühls auf der Bühne auf zeitgenössische Wahrnehmungs-, Urteils- und Gefühlsmuster unter dem Einfluss rationalistischer Strömungen geschlossen werden.³

Marion Linhardt (Bayreuth, D) untersuchte, ob und wie Kostümkonventionen des frühen 19. Jahrhunderts und die Idee einer Individualisierung des

3 Vgl. Beatrix Müller-Kampel (Hg.), „Kasperl & Co.“, *LiTheS* (<http://lithes.uni-graz.at/>).

Bühnenkostüms auch das Wiener Vorstadttheater beeinflussten.⁴ Rollenfixierungen hatten besonders hier langfristig Bestand, was am eindeutig festgelegten Kostüm ablesbar ist; allerdings spielte die Orientierung an der aktuellen Kleidermode ebenso eine Rolle wie die an bestimmten Stilen und sozialen Markierungen (z. B. ländliches Kostüm, Standeskostüm). Die Theaterpraxis (u. a. Benützung eines vorhandenen Fundus) konterkarierte freilich die Bemühungen, die Differenzierung der Rollenfächer auch in den Kostümen deutlich zu machen (u. a. Verstärkung der Illusion, Emotionalisierung). Diskutiert wurde die besondere Funktion des Bühnenkostüms in den Parodien sowie seine fiktionsbrechende, individualisierende und kommentierende Rolle. – Julia Bertschik (Berlin, D) interpretierte mit Bourdieu „Kleidung und Fetisch bei Nestroy und Horváth“ als soziales Zeichen und symbolisches Kapital, dessen Theatralisierung besonders im sozialen Aufstieg des Titus (*Der Talisman*) auffällt, wobei auch die Beziehung zwischen Körper und Kleidung signifikant ist.⁵ Kleiderordnung und Modedikate haben im Prozess der Zivilisation auch Konsequenzen für die Darstellung auf dem Theater als „ausstellendes“ Medium, wie sich in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* zeigt. Die Ausstellung von Waren und Personen sowie die Doppelkodierung des Kostüms enthülle den Zusammenhang von Sex- und „Warenfetischismus“. Das Bühnenbild sei nicht mehr Kulisse, sondern werde selbst zur Komödienhandlung, der Zuschauer gerate in eine Voyeur-Rolle.

Christian Neuhuber (Graz, A) führte den Nachweis, dass das Therese Krones (1801–1830) zugeschriebene Zauberspiel *Sylphide, das See-Fräulein* (1828) von ihrem Bruder Josef Krones (1797–1832) stammt, der u. a. auch in Raimund-Stücken und an der Seite Nestroys gespielt hat.⁶ Mit handwerklich gut gestalteten Stücken reihte er sich in die Vielzahl der vergessenen Theaterdichter um Raimund und vor Nestroy ein.

Matthias Mansky (Wien, A) zeigte, wie sich in der Schiller-Rezeption in Wien durch unfreiwillige Komik die Grenzen zwischen Hof- und Volkstheater verwischten.⁷ Die Darstellung übertriebener Leidenschaft wurde als lächerlich empfunden. Der Vergleich von Schillers *Fiesko* auf dem Hoftheater und Josef Alois Gleichs „Musikalischem Quodlibet“ *Fiesko der Salamikrämer* (1813) auf dem Theater in der Josefstadt arbeitete Übergänge von der „Fa-

4 Vgl. Margarethe Schrott, *Das Bühnenkostüm der Altwiener Volkskomödie*, Diss. (masch.) Wien 1964.

5 Julia Bertschik, „Kleider machen Leute“ – gerade auf dem Theater. Zu einem vernachlässigten Gegenstand des Volksstücks, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119 (2000), S. 213–244; Diana Kurth, *Kleiden und Verkleiden in der deutschen Komödie von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Diss. Köln 1999.

6 Vgl. Christian Neuhuber, Joseph Franz Krones, *Lexikon deutschmährischer Autoren*, Ergänzungsband I (Beiträge zur mährischen deutschsprachigen Literatur, Bd. 7), Olomouc 2006, S. 1–8.

7 Vgl. Franz Hadamowsky, *Schiller auf der Wiener Bühne 1783–1959*, Wien 1959.

schingsposse“ zur literarischen Parodie heraus,⁸ was für die „Wiener Komödie“ typisch sei.⁹

W. Edgar Yates (Exeter, GB) lenkte mit Hinweis auf Desiderata der Theatergeschichtsschreibung den Blick auf Nestroys Schauspielerkolleginnen und -kollegen: Thekla Kneisel, Elise Zöllner, Adele Muzzarelli, Doris Dielen, Marie Weiler, Eleonore Condorussi, Elise Rohrbeck sowie Wilhelm Brabbée und Franz Gämmerler. Nestroy hat die unterschiedlichen sängerischen und schauspielerischen Talente zur schöpferischen Ausgestaltung seiner Figuren genutzt.

Gottfried Kellers Einschätzung (in einem Brief vom 16. September 1850 an Hermann Hettner), die „Wienerpossen“ seien „sehr bedeutsame und wichtige Vorboten einer neuen Komödie“, kommentierte und interpretierte Martin Stern (Basel, CH) im Kontext von Kellers Lustspiel-Versuchen und seines Romans *Der grüne Heinrich* (Bd. 2, Kap. 8). Welche Wiener Komiker und welche Possen Keller im Sommer 1850 in Berlin gesehen hat und welche ihn zu seinen Bemerkungen angeregt haben (u. a. Gastspiele von Wenzel Scholz, Karl Treumann, Louis Grois; Stücke von Nestroy, Kaiser, Elmar u. a.), ließ sich nicht genauer feststellen.

Till Gerrit Waidelich (Wien, A) nahm sich des kaum erfassten Frühwerks Eduard von Bauernfelds an (ca. 30 Texte zwischen 1817 und 1830), das im Kontext seines Wunsches, Schauspieler zu werden, steht und durch eine eigentümliche Mischung biographischer Züge und Fiktionalisierung gekennzeichnet ist. Ob sich eine editorische Aufarbeitung lohnt, wurde kontrovers diskutiert.

Olaf Briese (Berlin, D) stellte Sebastian Brunners (1814–1893) Romansatire *Die Prinzenschule von Möpselglück* (1848) in den Kontext der jungdeutschen Strömungen in Wien. Brunner, der auch Metternich zuarbeitete, habe eine Intellektuellensatire – in der „Möpselglück“ ein verschlüsseltes Wien ist – ohne witzige Handlung geschrieben, was ihn von Heine oder Nestroy unterscheide.

In der Sektion „Funde, Fragen, Berichte“ wies Fred Walla (Newcastle, AUS) auf „Nestroy als Vertreiber seiner selbst“ hin, wobei auffalle, dass er größere Erfolge zunächst selbst vermarktete, dann aber wohl aus (arbeits)ökonomischen Gründen das Geschäft Agenten überlassen habe. – Oskar Pausch (Wien, A) stellte das Direktionsarchiv (Alois, Franz und Ferdinand) Pokorny als eine der umfassendsten Quellsammlungen zur Wiener Theatergeschichte zwischen 1840 und 1870 vor, mit neuen Aufschlüssen über die Konkurrenz zwischen Pokorny und dem „ausbeuterischen“ Carl Carl, besonders bei der Übergabe des Theaters an der Wien 1845.¹⁰ – Arnold Klaffenböck (Strobl, A) bot interes-

8 Johann Hüttner, „Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy“, *Maske und Kothurn* 18 (1972), S. 99–139; *Parodien des Wiener Volkstheaters*, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 1986.

9 Zur spezifischen Gattungsbezeichnung vgl. Reinhard Urbach, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*, Wien, München 1973; Joseph Anton Stranitzky u. a., *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, hg. von Johann Sonnleitner, Salzburg, Wien 1996.

10 Oskar Pausch bereitet eine umfangreiche Dokumentation der Quellen vor; vgl. auch

sante Einblicke in die Linzer Theatergeschichte während der NS-Zeit und im ‚Wiederaufbau‘: die Nestroy-Inszenierungen von Ignaz Brantner (1886–1960) am Linzer Landestheater bzw. an der „Volksbühne“ im Stadtteil Blumau zwischen 1932 und 1948. Ob es eine Nestroy-Tradition in Linz, wo Nestroy 1843, 1848, 1850 und 1854 gastierte, gegeben hat, müsste noch genauer untersucht werden.¹¹ In den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts führte Heinrich Börnstein die Direktion des Linzer Theaters und spielte u. a. Nestroys *Der Affe und der Bräutigam*.¹²

Thomas Steiert (Bayreuth, D) ging grundsätzlichen Problemen der Interpretation der musikalischen Texte des Wiener Volkstheaters nach, die sich nur bedingt als selbständige Sphäre von Theatermusik beschreiben ließen, da sie sich sämtlicher musiktheatralischer und musikalischer Genres von der Oper und dem Singspiel über die instrumentalen Gattungen bis hin zum Kunstlied und den vielfältigen Formen der Volksmusik bedienten. Als Eckpunkte dieses Spektrums von Anleihen und Einflüssen wäre einerseits das Quodlibet zu sehen, das entweder als Nummer oder als Gattung ausschließlich bereits vorhandene Musik kompiliert, andererseits das Couplet, das weitgehend frei von musikalischen Vorbildern unmittelbar aus der Textstruktur seine formale Gestalt gewinnt. Die vielfachen Verflechtungen der Theatermusik mit anderen musikalischen Bereichen deuten auf ihre funktionale Komplexität hin, die durch eine stückimmanente Betrachtungsweise allein nicht zu erfassen sei. So seien u. a. zeitgenössische Distributionsmechanismen als Voraussetzung für die Quodlibet-Praxis näher zu betrachten (darunter z. B. auch simplifizierende Bearbeitung für die „Hausmusik“).

Die von Walter Obermaier (Wien, A) geführte Exkursion nach Brünn machte u. a. mit dem Umfeld von Nestroys Engagement (31. Oktober 1825 bis 28. April 1826) bekannt,¹³ das seinen Niederschlag wohl auch in der Posse *Eisenbahnheirathen oder Wien, Neustadt, Brünn* (1843) gefunden hat. Das alte Brünner Stadttheater (heute: „Redouta“) gehörte zu den gehobenen Provinzbühnen der Monarchie; die Direktion Zwoneczek, unter der Nestroy beschäftigt war, zählte allerdings nicht zu den Glanzzeiten der Bühne. Nestroy notiert in sein Rollentagebuch: „Im Ganzen in Brünn 69 Mal aufgetreten, in diesen 69 Abenden 71 Rollen gegeben; ich bin nehmlich in Opern und Operetten 42 Mal und zwar in 17 verschiedenen Rollen aufgetreten, in Trauerspielen, Schauspielen, Lust-

Johann Hüttner, *Theater als Geschäft. Vorarbeiten zu einer Sozialgeschichte des kommerziellen Theaters im 19. Jahrhundert aus theaterwissenschaftlicher Sicht. Mit Betonung Wiens und Berücksichtigung Londons und der USA*, Habil.schr. (masch.) Wien 1982.

11 Vgl. allgemein Heinrich Wimmer, *Das Linzer Landestheater 1803–1958*, Linz 1958; Edith Grünsteidl, *Die Geschichte des Linzer Landständischen Theaters im 19. Jahrhundert*, Diss. (masch.) Wien 1970.

12 Vgl. Heinrich Börnstein, *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. Memoiren eines Unbedeutenden*, 2 Bde., Leipzig 1881 [Reprint 1986], Bd. 1, S. 233–241.

13 Vgl. *Dokumente*, hg. von Walter Obermaier und Hermann Böhm [HKA, 2009], S. 34–45 (Polizeiprotokolle aus Brünn).

spielen Possen und Melodrammen 29 Mal in 19 verschiedenen Rollen“.¹⁴ In späteren Jahren weilte er zu Gastspielen in Brünn (1839, 1840, 1842, 1845, 1847, 1848, 1851, 1854).

Rainer Theobald (Berlin, D) stellte unter dem Titel „Theater in Folio und Oktav. Bühnengeschichte als Sammelgebiet“ seine rund 20.000 Objekte umfassende Sammlung mit einem Schwerpunkt auf Raimund, Nestroy und dem Wiener Volkstheater vor.

Ulrike Längle (Bregenz, A) erinnerte mit Texten und Filmausschnitten an den im Jänner verstorbenen Gert Jonke (1946–2009), der als Sprachexperimentator ein genialer Interpret seiner Texte war, was ihn mit Nestroys Witz und Sprachspiel verbindet.

Jürgen Hein

¹⁴ Ebd., S. 593.

Londoner Symposium zum Andenken an Peter Branscombe

Am 24. September 2009 fand am Institute for Germanic and Romance Studies der Universität London ein Symposium zum Andenken an Peter Branscombe statt. Unter den zahlreichen Anwesenden waren Marina, Sophie und Neil Branscombe sowie mehrere AutorInnen der *Nestroyana*. Auf einen einleitenden Überblick über Peter Branscombes Laufbahn (Helen Chambers [St Andrews]) folgten acht Referate, die ohne Ausnahme Themen aufgriffen, die mit seinen Forschungsinteressen verbunden waren. John Warren (Oxford) zeigte Aspekte der Biedermeierzeit nach dem Tod Schuberts (1828) auf, wobei er sich insbesondere auf die Entwicklung Bauernfelds zum politisch engagierten Liberalen konzentrierte. Judith Beniston (London) wandte sich der 1854 im Carltheater anonym aufgeführten Parodie *Der Fechter in der Arena* (1854) zu und hob die Rolle Carl Treumanns hervor, die sie mit der Rolle des Londoner Komikers Frederick Morton in der Burleske *Medea* von Robert Brough verglich. Ian Roe (Reading) untersuchte Raimunds Überwindung der klischeehaften Sprachkomik seiner Vorgänger, die seit dem *Mädchen aus der Feenwelt* immer mehr durch den für ihn bezeichnenden resignierten Humor ersetzt werde. Die bekannte Bezeichnung Nestroys als „Boz“ der Volksdichter“ (Saphir, 1843) aufgreifend, analysierte Ritchie Robertson (Oxford) drei Aspekte des „Realismus“ Nestroys: seine scharfe Beobachtung des Wiener Lebens, einschließlich des Verkehrswesens der Zeit, die Illusionslosigkeit seiner Darstellung menschlicher Verhaltensweisen (Ehe, Familienleben) und seine Behandlung von sozialen Problemen von den 1840er Jahren an. W. E. Yates (Exeter) umriss die mit der Überlieferung von *Orpheus in der Unterwelt* verbundenen editorischen Probleme, an denen Peter Branscombe in seinen letzten Lebensjahren gearbeitet hatte.

Am Nachmittag konzentrierte sich das Programm größtenteils auf Themen aus der Musik- und Opernwelt. John Warrack (Oxford) erläuterte den Begriff der klassischen Erhabenheit am Beispiel von Haydns Oratorium *Die Schöpfung* mit einem Schwerpunkt auf der musikalischen Darstellung des Sieges der Ordnung über das Chaos. E. M. Batley (London) ging den Beziehungen der *Zauberflöte* Schikaneders und der Fortsetzung Goethes zur Freimaurerei nach. Schließlich besprach Alan Bance (Southampton) die Rolle der Figaro-Figur im Kontext politischer Umwälzungen bei Beaumarchais, Mozart/da Ponte („Tauwetter in Wien“ 1786) und Horváth. Der Abend schloss mit Wein und – wie hätte es anders sein können? – mit Mozart, vom ALMA-Streichquartett gespielt.

W. Edgar Yates

Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe***Nachträge I****Zu Höllenangst*

317/4 statt: Testamentnehmens
 lies: Testamentnehmen

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

281/9 statt: 7. Juli 1856
 lies: 7. Juni 1856

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

331/22 statt: Texel
 lies: Teuxel

Stücke 2*Zu Der gefühlvolle Kerckermeister*

168/4 f. statt: Hofheater
 lies: Hoftheater

Zu Nagerl und Handschuh

440/13, Erläuterung zu 117/9

 statt: ‚ausgekugelt‘
 lies: ‚ausgekegelt‘

Stücke 7/II*Zu Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager*

301/5 statt: Chartltheaters
 lies: Carltheaters

Stücke 14*Zu Glück, Mißbrauch und Rückkehr*

170/9 v. u. statt: mir
 lies: [w]ir

Stücke 32*Zu Heimliches Geld, heimliche Liebe*

128/12 statt: der Hausmeister
 lies: dem Hausmeister

Stücke 35*Zu Umsonst*

22/20 statt: Uns so
 lies: Und so

**Internationale Nestroy-Gesellschaft
Internationales Nestroy-Zentrum Schwechat**

Ankündigung (Call for Papers)

36. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2010

26. bis 30. Juni 2010 in A-2320 Schwechat bei Wien
(Justiz-Bildungszentrum, Schloss Altkettenhof)

Hiermit ergeht freundliche Einladung zur Mitwirkung an den 36. Internationalen Nestroy-Gesprächen, die sich u. a. dem Rahmenthema
*Wiederholung – Gegenüberstellung – Spiegelung – Potenzierung
bei Raimund und Nestroy*

widmen wollen. – Interdisziplinäre Fragestellungen, Aspekte der Tradition und Rezeption, der Komödientheorie und Parodie sind ebenso willkommen wie Beiträge für die Sektion „Funde und Berichte“.

Am Beginn der Gespräche wird der Besuch der Premiere der 38. Nestroy-Spiele Schwechat stehen. – Für weitere Informationen – auch zu den Themen der früheren Gespräche – sei auf die Homepage des Internationalen Nestroy-Zentrums verwiesen: <http://www.nestroy.at>

Vorschläge für die Programmgestaltung sind bis zum **15. November 2009** zu richten an:

Univ.-Prof. em. Dr. Jürgen Hein, Landgrafenstr. 99, D-50931 Köln,

Tel. 0221/401432 – Fax 0221/408347; E-Mail: juergen.hein@nestroy.at

Bei Angeboten für Referate (die Redezeit soll 30 Minuten nicht überschreiten!) wird um ein Exposé im Umfang von etwa einer Seite gebeten.

Referentinnen und Referenten erhalten voraussichtlich einen Zuschuss zu den Reisekosten und freie Unterkunft im Gästehaus des Justiz-Bildungszentrums.

Eine Entscheidung über die zum Vortrag kommenden Referate fällt Anfang Jänner 2010.

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Mai bis Oktober 2009

Der Talisman (Theater in der Josefstadt und Studio Molière)

Einen Jux will er sich machen (Volkstheater)

Frühere Verhältnisse (Original Wiener Stegreifbühne, Gastspiel, und Ateliertheater)

Häuptling Abendwind (Volksooper)

Höllenangst (Burgtheater)

Anschriften der Autoren und Autorinnen des 29. Jahrgangs

- Dr. Judith BENISTON, Department of German, University College London,
Gower Street, GB-London WC1E 6BT. E-Mail: uclgjb@ucl.ac.uk
- Univ.-Prof. Dr. Eduard BEUTNER, Universität Salzburg, FB Germanistik,
Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: eduard.beutner@sbg.ac.at
- Direktor Herbert FÖTTINGER, Theater in der Josefstadt, Josefstädter Straße 26,
A-1080 Wien.
- Prof. Dr. Jürgen HEIN, Landgrafenstraße 99, D-50931 Köln.
E-Mail: juergen.hein@nestroy.at
- Univ.-Prof. Dr. Johann HÜTTNER, Turnergasse 27/12, A-1150 Wien.
E-Mail: johann.huettner@univie.ac.at
- Dr. Arnold KLAFFENBÖCK, Am Sonnenhang 241, A-5350 Strobl.
E-Mail: arnold.klaffenboeck@a1.net
- Prof. Dr. Heinrich KRAUS, Gölsdorfsgasse 2/I/25, A-1010 Wien.
- Dr. Marc LACHENY, 90, cours de Vincennes, F-75012 Paris.
E-Mail: marclacheny@wanadoo.fr
- PD Dr. Marion LINHARDT, Opernstraße 5, D-95444 Bayreuth.
E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de
- Mag. Matthias MANSKY, Preßgasse 24/25, A-1040 Wien.
E-Mail: motte4ever@hotmail.com
- Direktor Robert MEYER, Volksoper, Währinger Straße 78, A-1090 Wien.
- Univ.-Prof. Dr. Beatrix MÜLLER-KAMPEL, Institut für Germanistik, Universität
Graz, A-8010 Graz. E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at
- Dr. Walter OBERMAIER, Gassergasse 39/23, A-1050 Wien.
E-Mail: walter.obermaier@gmx.at
- Univ.-Prof. Dr. Otmar NESTROY, Institut für Angewandte Geowissenschaften,
Technische Universität Graz, A-8010 Graz, Rechbauerstraße 12.
E-Mail: o.nestroy@tugraz.at
- Dr. Birgit PARGNER, Deutsches Theatermuseum, Galeriestraße 4a, D-80539
München. E-Mail: pargner@deutschestheatermuseum.de
- Univ.-Prof. Dr. Oskar PAUSCH, Lainzer Straße 132B, A-1130 Wien.
E-Mail: opau@aon.at
- Dr. Matthias Johannes PERNERSTORFER, Don Juan Archiv Wien, Goethegasse 1,
A-1010 Wien. E-Mail: matthias.j.pernerstorfer@donjuanarchiv.at
- Dr. Ian F. ROE, Department of German Studies, University of Reading,
Whiteknights, GB-Reading RG6 6AA. E-Mail: i.f.roe@reading.ac.uk
- Prof. Herbert ROSENDORFER, Ansitz Massauer-Hof, Reinspergweg 5, I-39057
St. Michael/Eppan. E-Mail: rosendorfer@hotmail.com
- Univ.-Prof. Dr. Karlheinz ROSSBACHER, Universität Salzburg, FB Germanistik,
Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: karlheinz.rossbacher@sbg.ac.at
- Dr. Matthias SCHLEIFER, Birkengraben 27, D-96052 Bamberg.
E-Mail: matthias_schleifer@web.de
- Dr. Thomas STEIERT, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth,
Schloss Thurnau, D-95349 Thurnau. E-Mail: thomas.steiert@uni-bayreuth.de
- Univ.-Prof. Dr. Ulrike TANZER, Universität Salzburg, FB Germanistik,
Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: ulrike.tanzer@sbg.ac.at
- Prof. Dr. Friedrich WALLA, School of Humanities and Social Science,
University of Newcastle, Callaghan, Newcastle, NSW 2308, Australien.
E-Mail: fred.walla@newcastle.edu.au
- Dr. Karin S. WOZONIG, Susannenstraße 29, D-20357 Hamburg.
E-Mail: karin@datadive.com
- Prof. W. Edgar YATES, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL.
E-Mail: w.e.yates@cliftonhill.co.uk