

NESTROYANA

30. Jahrgang 2010 – Heft 1/2

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

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

Schriftleitung:
PD Dr. Marion Linhardt, Opernstraße 5, D-95444 Bayreuth
Univ.-Prof. Dr. Ulrike Tanzer, Univ. Salzburg, FB Germanistik, Akademiestr. 20, A-5020 Salzburg
E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de; ulrike.tanzer@sbg.ac.at

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)

30. Jahrgang 2010 – Heft 1/2

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

Rechte der Beiträge bei den Autoren

ISSN 1027-3921

Erschienen 2010 bei Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. – www.verlag-lehner.at
1160 Wien, Redtenbachergasse 76/7, E-Mail: verlagsbuero.lehner@gmx.at

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Austria

INHALT

In eigener Sache	5
Walter Obermaier: Auf Nestroys Spuren in Brünn	6
Walter Pape: Desperations-Paroxysmen und ruhige Sarkasmus-Languissance. Tragödien-, Komödien- und Possengefühle bis hin zu Nestroy	23
Herbert Herzmann: Spiele mit Gefühlen: Gefühlsverwirrungen und Gefühlstheater bei Nestroy	41
Roman Lach: „Worte die man spricht“ und „Worte die man schreibt“ – Ferdinand Raimunds Briefe an Antonie Wagner	51
Christian Neuhuber: Joseph Krones, ein Nestroy in nuce?	65
W. Edgar Yates: Zur Nestroy-Rolle in einem Stück von Margaretha Carl. Mit einer unveröffentlichten Nestroy-Handschrift (Nachtrag zum Band <i>Nachträge II</i> der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe)	79
Martin Stern: Die „Wienerpossen“ in Berlin und Gottfried Kellers Hoffnung auf Erneuerung der politischen Volkskomödie	85
Jürgen Hein: <i>Wenzel Scholz und die chinesische Princessin</i> (1856) und sein(e) Verfasser	95
Oskar Pausch: „... der beschränkte Katzelmacher ...“. Aus der Librettowerkstatt Camillo Walzels und Richard Genées	99
Buchbesprechungen	
Walter Obermaier und Hermann Böhm (Hg.): Johann Nestroy, <i>Sämtliche Werke</i> . Historisch-kritische Ausgabe. <i>Dokumente</i> (Marion Linhardt)	107
Gottfried Riedl: <i>Johann Nestroy – Stätten seines Lebens</i> (Renate Wagner)	112
Marc Lacheny: <i>Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy: pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale</i> (Sigurd Paul Scheichl)	117
Berichte	
Benennung der Johann-Nestroy-Schule in Bad Ischl	120
Land Niederösterreich: Kulturpreisverleihung 2009. Würdigungspreis für Darstellende Kunst für Peter Gruber	123
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2009–April 2010	124
Programm 36. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2010	125



Die „Reduta“ in Brunn (vgl. S. 17 f.).

In eigener Sache

Nach siebzehn Jahren als verantwortlicher Schriftleiter unserer Fachzeitschrift *Nestroyana* hat Univ.-Prof. Dr. W. Edgar Yates auf eigenen Wunsch mit dem 29. Jahrgang (2009) seine Funktion zurückgelegt.

Mit dem 12. Jahrgang (1992) übernahm W. Edgar Yates die Schriftleitung. Seit dem Jahr 2002 hatten Prof. Yates und Univ.-Prof. Dr. Ulrike Tanzer die Schriftleitung gemeinsam inne. Mit dem 30. Jahrgang ist PD Dr. Marion Linhardt, Theaterwissenschaftlerin an der Universität Bayreuth, neu in die Schriftleitung eingetreten.

Der Vorstand der Internationalen Nestroy-Gesellschaft nimmt den erforderlichen Wechsel in der Schriftleitung zum Anlass, Prof. W. Edgar Yates für die langjährige eindrucksvolle, manchmal auch mühevollen Arbeit aufrichtig zu danken. Unter seiner Ägide hat sich die Zeitschrift zu einer international anerkannten Publikation entwickelt, die nicht nur die Entstehung der 54-bändigen Historisch-kritischen Nestroy-Gesamtausgabe begleitet, sondern auch zahlreiche, weit über die engere Nestroy-Forschung hinausreichende Themen behandelt hat. Die Zusammenarbeit mit den Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat hat sich hier als besonders fruchtbar erwiesen.

Das neue Schriftleitungsteam Ulrike Tanzer und Marion Linhardt wird bemüht sein, diesen von Prof. Yates so erfolgreich geprägten Weg in bewährter Zusammenarbeit mit dem Verleger Mag. Johann Lehner auch weiterhin zu beschreiten.

Die besten Wünsche des Vorstandes der Internationalen Nestroy-Gesellschaft begleiten die Schriftleitung bei ihrer verantwortungsvollen Tätigkeit.

Auf Nestroys Spuren in Brünn¹

Im 1828 publizierten 3. Band seiner Erinnerungen schreibt der bedeutende Schriftsteller und Theaterregisseur August Klingemann (1777–1831), dass Brünn

schon an sich selbst ein interessanter Ort [sei]; der übrigens durch seinen bedeutenden Handel und seine Manufacturen für den merkantilischen Verkehr im Oesterreichischen Kaiserstaate eine nicht mindere Wichtigkeit behauptet. Das Theater egalisiert so ziemlich mit Linz, d. h. es ist schlecht und recht; jenes hinsichtlich der Mitglieder; dieses für das Publikum. Früher soll es besser gewesen sein, als S c h m i d t (wenn man mir recht über ihn berichtet hat, so zählte ich ihn früher in Jena zu meinen Universitätsfreunden;) die Direction noch führte; gegenwärtig ist sie in die Hände eines Herrn Zwoneczek gerathen, von dem ich nichts weiter, als seinen, schwer über die Zunge zu bringenden Namen, anführen kann.²

Abgesehen von der allfälligen Schwierigkeit für einen Norddeutschen seinen Namen auszusprechen, weiß man auch heute nicht viel mehr von diesem Mann. Alois Zwoneczek leitete das Brünner Theater von 1825 bis 1831. Er „war ursprünglich Sänger und zur Leitung eines Theaters nicht qualifiziert. Zum Direktor wurde er nur deshalb bestellt, weil er alle seine Konkurrenten, die sich um die Pacht der Brünner Bühne für sechs Jahre 1826 bis 1832 beworben hatten, finanziell überbot.“³ Unter seiner Direktion wurde Johann Nestroy an das Theater verpflichtet. Bekannterweise hatte dieser am 24. August 1822 als Sarastro in Mozarts *Die Zauberflöte* am Wiener Kärntnertortheater debütiert und blieb eine Saison lang an dieser Bühne. Am 29. August 1823 sang er hier seine letzte Partie und wechselte dann ans Deutsche Theater in Amsterdam. Seine

- 1 Der Bericht basiert auf der Exkursion nach Brünn/Brno bei den Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat 2009. – Über Nestroys Frühzeit in der österreichischen Provinz vgl. auch Hermann Böhm, 'Zwischen Brünn, Graz und Preßburg. Johann Nestroys Jahre in der österreichischen Theaterprovinz', in: „Bei die Zeitverhältnisse noch solche Privatverhältnisse“: *Nestroys Alltag und dessen Dokumentation*, hg. von W. Edgar Yates (Wiener Vorlesungen, Konversatorien und Studien, Bd. 10), Wien 2001, S. 46–81.
- 2 August Klingemann, *Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuche*. Neue Aufl., Bd. 3, Braunschweig 1828, S. 285.
- 3 Jan Vondráček, *Dějiny českého divadla. Doba předbreznová 1824–1846* [Geschichte des tschechischen Theaters. Die Vormärzperiode 1824–1846], Praha 1957, S. 414. – Hinweis von Jozef Tancer (Bratislava), der auch die entsprechende Passage freundlicherweise übersetzte. – Vgl. außerdem Albert Rille, *Die Geschichte des Brünner Stadttheaters (1734–1884)*, Brünn 1885.

Antrittsrolle war hier am 8. Oktober 1823 der Kaspar in Webers *Der Freischütz*. Nahezu zwei Jahre blieb er in Amsterdam und erst als nach verschiedenen Problemen mit 15. August 1825 das Deutsche Theater geschlossen worden war, suchte er ein neues Engagement und fand es in Brünn.

Die im wirtschaftlichen Aufschwung begriffene Stadt war zu dieser Zeit die Hauptstadt und der Regierungssitz der Markgrafschaft Mähren, der im Norden auch Österreichisch-Schlesien angeschlossen war. Bereits 1641 hatte Brünn diese Funktion vom zentraler gelegenen Olmütz übernommen. Im Dreißigjährigen Krieg war die Stadt 1643 und 1645 erfolglos von den Schweden belagert worden, der Stadtkommandant und Verteidiger war der Hugenotte Louis Raduit de Souches. Etwa hundert Jahre später hielt die Stadt 1742 im schlesischen Erbfolgekrieg zwischen Maria Theresia und König Friedrich II. von Preußen auch dem preußischen Heer stand. 1777 wurde Brünn zum Bistum erhoben und 1778 das deutsche Gymnasium errichtet.

Für den wirtschaftlichen Aufschwung der mährischen Hauptstadt, die sich im 19. Jahrhundert den Beinamen eines ‚österreichischen Manchester‘ erwarb, waren in erster Linie die Tuchmanufakturen von Bedeutung. 1763 hatte die Wiener Regierung die erste dieser Fabriken eingerichtet, und am Ende des 18. Jahrhunderts gab es bereits 15 davon. Brünns wirtschaftliche Entwicklung wurde am Beginn des 19. Jahrhunderts durch die napoleonischen Kriege nicht wesentlich gestört. Zwar fand nahe der Stadt 1805 die Schlacht bei Austerlitz statt, in der die verbündeten österreichischen und russischen Heere von Napoleon I. vernichtend geschlagen wurden und Brünn danach von französischen Truppen besetzt wurde. Diese Okkupation vom 20. November 1805 bis zum 13. Jänner 1806 wirkte sich vor allem auf den Theaterbetrieb negativ aus. 1809 ein zweites Mal von den Franzosen besetzt, wurde das Leben in der Stadt mit dem Ende der napoleonischen Kriege wieder friedlich. 1815 stand hier die erste Dampfmaschine des österreichischen Kaiserstaats, und die Textilindustrie blühte. Zu der Zeit, da Nestroy in Brünn engagiert war, dominierte noch die deutschsprachige Bevölkerung die etwa 35.000 Einwohner zählende Stadt. Erst in den folgenden Dezennien veränderte sich durch den – durch die zunehmende Industrialisierung bedingten – Zuzug der tschechischen Bevölkerung aus dem Umland auch die demographische Zusammensetzung der Stadtbevölkerung.

Das war also die Stadt, in der Nestroy Ende Oktober 1825 eintraf. In seinem sogenannten ‚Theatertagebuch‘ notiert er: „Den 2^{ten} September 1825 von Amsterdam zur See abgereist. Von da nach Hamburg, Hannover, Braunschweig, Leipzig, Dresden, Prag, nach Brünn. In Brünn den 23^{ten} October angekommen. Am 26^{ten} October contrahierte ich mit H. Directeur Zwonićzeck auf 4 Gastrollen. Die ersten 3 zu 50 fl W.W. die 4^{te} unter meinem Nahmen als Benefiz zu 25 fl C.M.“ Und am 31. Oktober 1825 stand er erstmals in Brünn auf der Bühne. Er sang den Jakob in Étienne Méhuls Oper *Joseph und seine Brüder* – eine Partie, die er sich neu erarbeitet hatte. Tags darauf notiert er: „An diesem

Tage wurde zwischen mir und der Direction ein Contract verabredet und den folgenden Tag unterzeichnet. Gage für 17 Monathe 4000 fl W.W. und 4 halbe Einnamen.“⁴

Das Brünner Stadttheater gehörte zu den mittleren Provinzbühnen der Monarchie. Ein Theater bestand hier seit etwa 1600 und war – wenn man von italienischen Opernaufführungen absieht – praktisch ausschließlich dem deutschen Schauspiel vorbehalten. Zeitweise hatte es einen sehr guten Ruf. Zu seinen Direktoren hatten in den Jahrzehnten vor Nestroys Engagement immerhin Emanuel Schikaneder (1751–1812) und der Hofschauspieler Friedrich Joseph Korntheuer (1779–1829), vor allem aber Heinrich Schmidt (1779–1857) gehört. Schmidt stammte aus Weimar, wo er mit Wieland, Herder, Schiller und Goethe, der ihn ans Wiener Burgtheater empfohlen hatte, verkehrt hatte. Er entsagte aber bald der Schauspielkunst und zog 1814 nach Brünn, wo er von 1815 bis 1825 und ein zweites Mal – nach der Direktion Zwoneczek, die nicht zu den Glanzzeiten der Bühne zählte – von 1831 bis 1837 die Direktion des städtischen Theaters übernahm.

Viele Künstler, die später auch in Wien reüssierten, begannen in Brünn ihre Karriere. Nicht nur trat hier 1811 die aus Schlesien stammende Therese Krones (1801–1830) in Kinderrollen auf, sondern wenige Jahre zuvor hatte ein Mann, der später eng mit Nestroy zusammenarbeiten sollte, auf dieser Bühne seine theatralische Laufbahn begonnen: Adolf Müller (eigentlich: Matthias Schmid[t], 1801–1886). Er war zwar im ungarischen Tolna geboren worden, übersiedelte aber bald nach Brünn, was er in seinen Erinnerungen verzeichnet.

In meinem 5^{ten} Jahre machte man einen Versuch mit mir ob ich Tallent für die Bühne habe; – der Versuch glückte – und ich wurde für die Kunst bestimmt. – Es wurden in der Folge mehrere Stücke für mich geschrieben, welche mir sogar die Ehre verschafften daß ich in Kupfer gestochen wurde. Bei vielen Festivitäten wurde ich als ‚kleiner Deklamator‘ verwendet, kurz ich war überall bekannt u. beliebt.⁵

Ab 1810 spielte er dann gemeinsam mit seinen Zieheltern in verschiedenen Städten Böhmens und Mährens und kehrte 1821 nach Brünn zurück. „Den 26^r Aprill kam ich in Brünn an. Director Schmidt empfing mich sehr freundlich.“ Müller hatte Erfolg.

Ich gefiel außerordentlich und genoß die ganze Zeit meines Aufenthaltes die Gunst des Publikums im höchsten Grade. [...] Meine Verpflichtungen [...] waren die Rollen der jungen Liebhaber, Helden u. Bonvivants im

⁴ Beide Zitate *Dokumente*, S. 583.

⁵ Die folgenden Zitate in: Walter Obermaier, „Wurde empfangen, [...] stark applaudiert und am Schluß einstimmig gerufen“ – Die „Erinnerungen“ des jungen Adolf Müller“, in: *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*, hg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 2006, S. 301–322.

Schauspiel und zweite Tenor und Bariton Part[i]en in der Oper. Im zweiten Jahre gesellte sich auch noch das Fach der komischen Rollen dazu.

1822 und 1823 gastierte er in Wien und bei letzterem Gastspiel band er sich vertraglich an das Theater in der Josefstadt. Über die Zeit davor resümiert er: „Meine Verhältnisse in Brünn waren sehr angenehm. Publikum und Direktion zeichneten mich bei jeder Gelegenheit aus. Ich spielte stets mit Liebe u. Eifer – und dies erkannten beide Theile. [...] Direktor Schmidt verlor mich sehr ungern.“

Im März 1825 verzeichnete Müller nach einem Kurzaufenthalt in Brünn stolz: „Wie sehr ich noch im Andenken des Publikums stand, konnte ich aus dem allgemeinen Wunsch entnehmen wieder in Brünn zu bleiben, oder doch wenigstens einige Gastvorstellungen zu geben. [...] ich ließ mich mit Zwoneczek in Unterhandlung ein, künftigen Sommer Gastrollen zu geben.“ Im Mai 1828 schloss er dann allerdings einen Vertrag als Kapellmeister und Komponist mit Direktor Carl ab und verblieb an dessen Bühnen bis 1847. In dieser Zeit schrieb er als prominentester Theaterkomponist Wiens zu nahezu allen Stücken Nestroys die Musik.

Wenige Tage nach seinem offenbar erfolgreichen Debüt machte Nestroy „aus Gefälligkeit“, wie er ausdrücklich betont, seinen ersten Versuch im seriösen Drama, dem Stück *Die stille Größe* von Therese Artner. Sein erstes Benefiz hatte Nestroy bereits am 11. November 1825 als Kaspar in Carl Maria von Webers *Der Freischütz*, er wurde als neu engagiertes Mitglied angekündigt und sowohl nach dem I. Akt wie auch am Schluss hervorgerufen. Am 21. und 22. November sang er die Titelpartie in Mozarts *Don Juan* und kann zufrieden notieren: „Ich mußte die Arie (Treibt der Champagner) wiederhohlen und sang sie das zweyte Mahl mit italiänischem Text, und wurde am Schlusse hervorgerufen.“⁶ Bei zwei Aufführungen (28. und 30. November) von Schillers *Wilhelm Tell* erschien er als Geßler im IV. Akt zu Pferde, was ihm ebenfalls eine Anmerkung wert ist. Wie elegant er diese von Schiller vorgeschriebene Regieanweisung ausführte und wie dramatisch er in der hohlen Gasse nach Tells Geschoss vom Pferde sank, blieb unerwähnt.

Doch – um bei Schiller zu bleiben – „mit des Geschickes Mächten ist kein ewiger Bund zu flechten.“⁷ Nach dem günstigen Anfang seines Engagements machte ihm erstmals am 3. Dezember – also keine fünf Wochen nach seinem Brünner Debüt – das zu schaffen, was ihn fortan getreulich durch sein Schauspiel- und Dichterleben begleiten sollte: die Zensur. Am 3. Dezember – er hatte den Adam in der populären komischen Oper *Der Dorfbarbier* von Johann Baptist Schenk gegeben, eine Rolle, die ihm bereits von Amsterdam (20. April 1825) her vertraut war – vermerkte er: „Ich wurde nach der Arie im 1^{sten} Act, und am Schlusse hervorgerufen“ und setzte, sicher nicht ohne Grimm, hinzu:

6 *Dokumente*, S. 585.

7 Friedrich Schiller, *Das Lied von der Glocke*.

„Mußte aber den folgenden Tag auf der Polizey erscheinen, wegen neuen censurwidrigen Text in meiner 1^{sten} Arie. Über diesen Punct wurde noch ein Paar Tage hintereinander Protokoll aufgenommen.“⁸ Dieses Protokoll hat sich im Mährischen Landesarchiv Brünn erhalten und sei hier auszugsweise zitiert.⁹

Bereits am 7. Oktober 1825 – Nestroy war zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht in Brünn – hatte der von 1815 bis 1827 amtierende mährisch-schlesische Landesgubernator Anton Friedrich Graf Mittrowsky von Mittrowitz und Remischl (1770–1842) den Brünner Polizeipräsidenten Peter von Muth (1784–1855) ermahnt, den neuen Theaterdirektor Alois Zwoneczek hinsichtlich der Einhaltung der Theatervorschriften genauer zu überwachen. Am 9. Dezember wurden dem Landesgubernator die (leider nicht erhaltenen) Verträge Nestroys und anderer Schauspieler durch den Polizeidirektor übermittelt, der in den neuen Engagements an sich eine Bereicherung der Bühne sieht. Allerdings wurde Nestroy am 4. Dezember wegen seines unerlaubten Extemporierens einvernommen. Der Vorwurf gegen ihn, den der an jenem Abend im Theater Dienst habende Konzeptspraktikant Franz Xaver Krockner erhob, lautete in bestem Amtsdeutsch:

Bei Gelegenheit der [...] am gestrigen Tage gegebenen Oper Der Dorfbarbier, hat sich der Schauspieler Johann Nestroy [...] in dem ersten Aufzuge bei dem Umstande wo er die Beschwerden seines Standes aufführte dadurch daß er angab es seyn in seinem Orte zwei Eheleute angekommen in derem Hause auch zugleich ein Officier einquartieret worden und so mit der Frau des Ehemannes in nähere Verbindung kam, sehr unanständig und durch die Art seines Vortrages gegen die öffentliche Sittlichkeit benommen. Welches straffbare Benehmen des Schauspielers Nestroy der Gefertigte zur weiteren gesetzlichen Verfügung gehorsamst anzeigt.

In der Polizeidirektion gibt Nestroy zu Protokoll:

Bei der Gestern abgehaltenen Probe habe ich als die Musik zu jener Stelle kam, die mich allein traf bloß die ersten Takte anschlagen lassen, und erklärte: ich wisse meine Rolle schon und sey mir eine Probe nicht nöthig. Jenen abgegebenen Text habe [ich] früher zu Amsterdam wo ich im Engagement gestanden bin [in] der selben Rolle gesungen fand ihn nach meiner Ueberzeugung nicht anstößig und habe daher auch solchen in der gestrigen Szene gesungen ohne daß mir derselbe von irgend Jemandem soufflirt worden war.

Auf die Frage, ob er die Vorschrift kenne, derzufolge jedes Extemporieren strenge untersagt sei, antwortet er wenig überzeugend:

Bis zu diesem Augenblick habe ich von der mir so eben genannten Vorschrift nichts gewußt, mir wurde solche nicht mitgetheilt, ich konnte

⁸ *Dokumente*, S. 585.

⁹ *Dokumente*, S. 34–45.

mich daher auch nicht nach derselben benehmen. Wenn ich übrigens durch das Absingen jenes Textes mich gegen ein mir nicht bekannt gewordenes Gesetz vergangen habe, so füge [ich] die Versicherung bei, daß ich mich in Zukunft gewiß genau und pünktlich nach der mir soeben bekanntgegebenen Vorschrift benehmen werde.

Der Regisseur Karl Saal versichert hingegen glaubwürdig: „da H. Nestroy kein Neuling ist, sohin die Theatergesetze wissen muß, konnte ich auch gar nicht ahnden, daß derselbe Extemporiren würde.“ – Theaterdirektor Zwoneczek erklärte, dass er bei der Probe nicht anwesend gewesen sei, nach der Aufführung aber Nestroy unverzüglich zur Rede gestellt habe; und er fügt hinzu:

Bemerken muß ich daß die Entschuldigung des Nestroy: er habe die Theater Vorschriften nicht gekannt, keine Rücksicht verdienen dürfte, da die Theatergesetze in der Männer Garderobe zu Jedermanns Einsicht aufgehangen sind, und Nestroy die der Censur wegen bestehenden Gesetze, da er kein Anfänger in dem Theaterfache ist, wohl wissen muß. Uibrigens hat Nestroy das was er Extemporirte bloß aus dem Gedächtnis ohne daß es ihm Soufflirt worden wäre, recitirt.

Mit diesen Aussagen konfrontiert gibt Johann Nestroy zu Protokoll:

Ich sehe itzo wohl ein daß ich gegen die bestehenden Gesetze gehandelt habe, doch war ich früher nicht der Meinung. Die Pièce: Der Dorfbarbier ist so ein veraltetes Stück daß jeder welcher in der gegenwärtigen Zeit die Rolle des Adam in jenem Stücke giebt gewöhnlich etwas einlegt um die schon so veralteten Späße nicht immer vortragen zu müssen. Dieß bewog auch mich jene 2 scherzhaften Reden dann die zwei Gesänge einzulegen. Wie ich schon früher angegeben, glaubte ich solche nicht anstößig und wiederholle den Umstand, daß ich mich künftig pünktlichst nach den bestehenden Vorschriften benehmen werde.

Nestroy legt über Aufforderung die zensurwidrigen Textstellen – einen Monolog und ein Lied des Baders Adam – vor, die so im Autograph erhalten geblieben sind. Sie sind in jeder Hinsicht von bescheidenem Witz, und es wurde wohl nur an jener Strophe Anstand genommen, die gegen die guten Sitten zu verstoßen und auch die Ehre des Offizierskorps zu beflecken schien:¹⁰

Es hat jüngst existieret
Ein Eh'paar hier,
Im Haus war einlogieret,
Ein junger Offizier.

Der Eh'mann kriegte Schmerzen
Im Kopf', ganz fürchterlich,

¹⁰ Das vollständige Lied und der Monolog in: *Nachträge II*, S. 242 ff.

Und denckt 's is nicht zu scherzen,
Man hohlet mich.

Ich sag': „Aus dem Gehirne
Muß was hervor.“
Und setz i[h]m auf die Stirne
Eine Vesicator.¹¹

Da wuchsen ihm zwey Knochen
G'rad' hier, unterm Hut,
Sein Weib kam in die Wochen
Und so war's gut.

Möglich auch, dass die Behörde – abgesehen vom generellen Verbot des Extemporierens – an einer Stelle des einleitenden Monologs Anstoß nahm, in dem ein „vornehmer Herr“ sich übel benimmt:

Dann giebt es auch wieder bisweilen, so verwutzelte Krankheitsfälle, wo man nicht recht weiß was man ihnen für einen Nahmen geben soll.

Da ist neulich erst ein vornehmer Herr durch unser Dorf gefahren, der Kutscher war besoffen, fährt an, nimmt ein halbes Bauernhaus mit, und wirft um. Der gnädige Herr steht auf, gibt den Wagen zum reparieren, nimmt aber den Kutscher, und wixt ihn so lange durch, bis der Wagen repariert war. Der Kutscher ein boshafter Kerl, geht her und stirbt. Jetzt laßt man mich kommen zur Beschau, ich soll das Todtenzetteln schreiben. Was kann man aber da für eine Kranckheit angeben? Ich aber besinn' mich nicht lang, und schreibe hin: Dieser Kutscher ist an einer langwierigen Wagen-Reperatur verschieden.

Der Polizeidirektor schlägt dem Landesgubernator vor, „daß Nestroy mit einer 12stündigen Anhaltung zu bestrafen“ sei.

Die Tinte unter diesen Schriftstücken war gewissermaßen noch nicht trocken, als sich Nestroy neuerlich wegen eines Fehlverhaltens rechtfertigen musste. Am 11. Dezember tritt er in einer seiner Glanzrollen auf, als Käspeler in Henslers komischem Volksmärchen *Die Teufelsmühle am Wienerberg*. Diesmal ist es die Reaktion des Publikums, die den selbstbewussten jungen Künstler – er hatte wenige Tage zuvor seinen 24. Geburtstag gefeiert – provozierte. „Einiges Nachzischen beyem Applaudieren disgustierte mich so, daß ich den 3^{ten} Act durchaus schlecht und kaum hörbar spielte. Im 4^{ten} Act fieng ich wieder an mit Eifer zu spielen hatte lärmenden Beyfall und wurde am Schlusse herausgerufen.“¹² Ungeachtet des Schlussapplauses griff die Behörde ein. Am 12. Dezember nämlich meldet der Polizeirapport des Oberkommissärs bei der Brünner Polizeidirektion Johann Prohazko:

¹¹ Ein Zugpflaster.

¹² *Dokumente*, S. 586.

Der Schauspieler Nestroy gab in der gestrigen Vorstellung die Teufelsmühle am Wienerberg die Rolle des Kasperle. Im 3^{ten} Akte gab Nestroy alle Szenen in der Art daß er am Ende des 3^{ten} Aktes allgemein ausgezischt worden war, indem er während des ganzen Actes alle ihn getroffenen Szenen sowohl jene in Prosa als auch die Gesangstücke, nicht nur ohne alle[r] Action sondern auch so leise vorgetragen hatte, daß er auch von denen der Bühne zunächst gestandenen Zuhörern nicht verstanden werden konnte.

Der Gefertigte stellte den Schauspieler Nestroy deßhalb zur Rede und entschuldigte er jenes dem Zwecke nicht entsprechende Spiel damit: „es seye ihm im 2^{ten} Akte unverdient nachgezischt worden, er seye nicht gewohnt sich von dem Publikum so behandeln zu lassen, er habe daher im 3^{ten} Akte in der Art gespielt, daß das Publikum wisse weßhalb es zische.“ Der Gefertigte trug dem Nestroy auf im nächsten Akte seiner Rolle zu geben, wie es das Ganze erfordert, was er auch gethan hat, und wurde derselbe in den ersten Szenen des 4^{ten} Actes von dem Publikum mit einem allgemeinem Ap[p]laus empfangen.

Am gleichen Tag notiert Nestroy:

Wegen der Geringschätzung mit der ich den Abend vorher das Publicum behandelte, mußte ich um 9 Uhr Vormittags in den Polizey-Arrest, ging dann in die Probe, nach der Probe in den Arrest, und zur Vorstellung wieder heraus. Am Schlusse wurde ich hervorgerufen. Den folgenden Tag, mußte ich um 9 Uhr Vormittags in den Arrest, bis 4 Uhr Nachmittags, und somit war die Sache abgethan.¹³

Man sieht also, dass eine hohe Polizeibehörde auf die Bedürfnisse des Theaters eine gewisse Rücksicht nahm. Der Polizeidirektor Muth berichtete etwas gereizt am 13. Dezember dem Landesgubernator:

Da Nestroy schon wiederholt ein unanständiges mit den ihm obliegenden Pflichten nicht übereinstimmendes Benehmen beobachtet, die u[nten] angeführte die Achtung gegen das Publikum in so hohen Grade verletzen- de Entschuldigung nicht nur in Gegenwart vieler Personen sich erlaubt, sondern selbe auch bey der heutigen ämtlichen Zuredestellung mit einer Keckheit in der Art widerholt hatte als seyn sie in den ihm zustehenden Rechten gegründet, so wurde er mit 12stündigen Polizeyhaus-Arreste abgestraft, und nach ertheilter ernster Belehrung über die ihm obliegenden Pflichten und das von ihm gegenüber des Publikums zu beobachtende Betragen entlassen.

Die schon bei Nestroys Lebzeiten und auch später immer wieder kursierende Anekdote, dass er „als ‚Kasperle‘ in der ‚Teufelsmühle‘ [...] ein auf eine in Brunn

13 Ebd.

bekannte, aber nicht sehr beliebte Persönlichkeit, wol berechnetes Extempore einflocht“, was „den älteren Theaterbesuchern Brünns unvergeßlich“¹⁴ sei, ist wohl ins Reich der Legende zu verweisen. „Da wird er als ‚Käsperle‘, als er eben in die Schlacht gehen soll, gefragt: ‚Nun Käsperle, hast du auch Muth?!‘ Und indem er mit der rechten Hand über den Mund fährt, erwidert er: ‚O, M u t h habe ich bis hieher!‘ Ein dreitägiger Arrest war die Frucht seiner vorlauten Handbewegung.“¹⁵

Die nächsten Wochen scheinen zensurmäßig ruhig verlaufen zu sein. Am 16. März 1826 tritt Nestroy das letzte Mal auf, ehe er die Kar- und die Osterwoche (Palmsonntag war der 19. März, Ostersonntag der 26. März) in Wien verbrachte. Am 22. März wird ihm und seiner Gattin Wilhelmine „für die Dauer von einem Jahr ein Reisepaß nach Brünn in Mähren für sein dortiges Engagement ausgestellt“.¹⁶ Dass er fast auf den Tag genau zwei Monate danach einen solchen nach Graz bekommen wird, ahnt er nicht.

Am 1. April steht Nestroy wieder in Brünn auf der Bühne, als Figaro in Rossinis *Der Barbier von Sevilla*. Doch das Unheil schreitet schnell. Als er am 14. April in Isouards Zauberoper *Aschenbrödl* den Dandini gibt, wird er zwar „am Schlusse herausgerufen“, merkt aber in seinen Aufzeichnungen an: „Wegen Extemporieren, wurde ich nach dieser Vorstellung am 18^{ten} Aprill zur Polizey citirt, erklärte aber durchaus daß ich in solchen Rollen extemporieren müsse.“¹⁷ Und so kam es, wie es kommen musste. Dass die Titelpartie in Mozarts *Die Hochzeit des Figaro* am 28. April 1826 sein Abschiedsabend werden würde, wusste Nestroy nicht. Im Theatertagebuch notiert er:

Ich tratt diesen Abend, ohne es zu wissen, zum letzten Mahl in Brünn auf, wiewohl ich noch 11 Monathe Contract hatte. Ich wurde nemlich am 30^{sten} Aprill zur Polizey citirt, und es kam die Entscheidung daß, in Folge meiner Erklärung, vermöge welcher ich mir das Extemporieren nicht verbiethen lasse mein Contract annullirt sey.

Anschließend gibt er penibel eine Statistik seines nur halbjährigen Brünner Engagements:

Im Ganzen in Brünn 69 Mahl aufgetreten, in diesen 69 Abenden 71 Rollen gegeben; ich bin nemlich in Opern und Operetten 42 Mahl und zwar in 17 verschiedenen Rollen aufgetreten, in Trauerspielen, Schauspielen, Lustspielen Possen und Melodrammen 29 Mahl in 19 verschiedenen Rollen.

Er verlässt Brünn unverzüglich und weiß, dass er ungeachtet aller Polizeiquerelen in der deutschsprachigen Theaterszene der Monarchie bereits einen guten Ruf hat.

14 *Der Zwischen-Akt*, 31. Oktober 1860, Nr. 292, in: *Dokumente*, S. 252.

15 *Telegraf*, 30. Mai 1862, Nr. 146, in: *Dokumente*, S. 365 f.

16 *Dokumente*, S. 45 f.

17 Dieses und die beiden folgenden Zitate in: ebd., S. 593.

Ich reiste von Brünn am 1^{sten} May 1828 nach Wien, und unterhandelte da mit H. von Duport,¹⁸ nachdem wir beynahe einig waren, reiste ich am 14^{ten} May nach Preßburg und wurde am 15^{ten} May von H. v. Stöger¹⁹ nach Gratz engagiert, reiste am selben Tage nach Wien, u. am 17^{ten} Abends ½ 10 Uhr nach Gratz.²⁰

An ebendiesem 17. Mai war dem „Theateropernsänger“ Nestroy und seiner Gattin ein Reisepass „nach Graz und in die k. k. Erbstaaten“ ausgestellt worden.²¹ Ein neues Kapitel seiner theatralischen Laufbahn hatte begonnen. Nach Brünn kam er nur mehr als gefeierter Schauspieler und Dichter zu Gastspielen.

Nebst vielen anderen traten nach Nestroys Abgang seine jüngere Schwester Franziska (verehelichte Hoffmann, 1803–1866), die am 12. März 1829 am Kärntnertortheater als Sängerin debütiert hatte, am Brünner Theater auf und auch Ernst Stainhauser Ritter von Treuberg (1810–1893).²² Dieser, der später zum engsten, beständigsten und, was Theaterführung und Finanzen betraf, auch zum unentbehrlichsten Freund Nestroys wurde, war zwischen 1832 und 1835 unter dem Pseudonym Ernst Ritter als Schauspieler kurzzeitig in Brünn beschäftigt gewesen, ehe er im Oktober 1835 von St. Pölten zu Direktor Carl nach Wien wechselte und hier noch bis 1839 als Schauspieler am Theater an der Wien tätig war. Danach widmete er sich hauptsächlich der Theateradministration.

Mehr als 13 Jahre nach seinem unfreiwilligen Abgang von der Brünner Bühne kam Nestroy im Juni 1839 erstmals als Gast wieder in diese Stadt.²³ Wie schon in der Zeit seines Brünner Engagements musste er bei der Reise von Wien die alte Reichsstraße benützen, eine seit Jahrhunderten bestehende Verbindung nach Norden, die teilweise der uralten Bernsteinstraße folgte. Unter Kaiser Karl VI. wurde sie ab 1722 gemeinsam mit vier anderen Straßen, die von Wien aus in alle Teile des Reiches führten, ausgebaut, was ihr auch den Beinamen ‚Kaiserstraße‘ eintrug. Heute ist sie als Brünnerstraße bekannt. So passierte er – wie auch heute noch der Autoreisende – das niederösterreichische Weinviertel, sah unter anderem die Ortschaften Wilfersdorf mit dem Liechtenstein-Schloss und Poysdorf mit seiner imposanten Pfarrkirche. Dann ging es weiter nach Südmähren zur eindrucksvoll gelegenen Stadt Nikolsburg/Mikulov am südli-

18 Der Tänzer Louis Antoine Duport (1781–1853) leitete zu dieser Zeit gemeinsam mit Domenico Barbaja (1778?–1841) das Kärntnertortheater in Wien.

19 Johann August Stöger (eigentlich: Althaller, 1791–1861) war von 1821 bis 1832 Direktor des Grazer Theaters und leitete von 1825 bis 1832 auch das Theater in Pressburg.

20 *Dokumente*, S. 594.

21 Ebd., S. 46.

22 Zu ihm vgl. Walter Obermaier, ‚Nestroy und Ernst Stainhauser‘, in: *Viennese popular theatre: A symposium. Das Wiener Volkstheater. Ein Symposium*, hg. von W. E. Yates und John R. P. McKenzie, Exeter 1985, S. 41–54.

23 Zum Repertoire der jeweiligen Gastspiele vergleiche das Gastspielverzeichnis in Wolfgang Neuber, *Nestroys Rhetorik. Wirkungspoetik und Altwiener Volkskomödie im 19. Jahrhundert*, Bonn 1987, S. 182–203.

chen Ende der Pollauer Berge. Hoch über der Stadt erhebt sich das ursprünglich dem Geschlechte der Liechtenstein gehörige Schloss, das dann von 1575 bis 1945 im Besitz der Familie Dietrichstein war. Auch die auf einem Berg gelegene Sebastianskapelle, nach der Pest des Jahres 1623 errichtet und anlässlich der Epidemie von 1679 erneuert, ist weithin sichtbar. Sie war und ist eine beliebte Wallfahrtskapelle. Ob Nestroy bewusst war, dass in dieser schönen Stadt der große Reformator der Aufklärung Joseph von Sonnenfels (1732–1817) geboren worden ist, muss dahingestellt bleiben. Dann ging die Fahrt weiter über die Thaya, die damals noch nicht wie heute zu einem See aufgestaut war, um schließlich Brünn zu erreichen.

Bei seinem nächsten Gastspiel in Brünn im Juli 1840 konnte Nestroy schon bequemer reisen, denn seit kurzem gab es eine Bahnverbindung. Die „Kaiser-Ferdinands-Nordbahn“ sollte von Wien nach Krakau geführt werden, die Verbindung Wien–Brünn stand bereits im Sommer 1839 zur Verfügung. Die Eröffnungsfahrt am 7. Juli 1839 endete allerdings mit einem Desaster. Vier Züge, insgesamt 38 Personenwaggons mit über tausend Plätzen, nahmen vom Wiener Nordbahnhof die Fahrt auf, um nach etwas mehr als vier Stunden in der mährischen Hauptstadt einzutreffen. Dort lud man zu einem Bankett, bei dem getafelt und gezecht wurde. Mit dabei war offenbar auch das Zugspersonal – und das hatte schwerwiegende Folgen. Bei der Rückfahrt kam es in der Station Branowitz/Vranovice zu einem katastrophalen Auffahrunfall. Zahlreiche Reisende wurden verletzt. Es scheint, dass nur der Umstand, dass sich unter den Passagieren einige Ärzte befanden, das Schlimmste verhindert hat. Staatskanzler Metternich soll in diesem Zusammenhang geäußert haben, dass die Nordbahn eigentlich Mordbahn heißen sollte. Der *Humorist* (11. Juli 1839, Nr. 137, S. 547 f.) erwähnt zwar den Unfall, berichtet aber vor allem über den jubelnden Empfang der Züge in Brünn: „Österreich, das herrlich blühende, reiche Österreich, hat die längste Bahn vor allen andern Ländern des Kontinents vollendet. [...] Brünn ist jetzt der Residenz nahe gerückt; die Brünnner, die uns so freundlich aufnahmen, sind jetzt Nachbarn Wiens.“

1841 mussten die Brünnner Theaterbesucher auf Nestroy verzichten, doch im August 1842 stellte er sich wieder ein. Allerdings war sein Gastspiel nicht ungetrübt. Er war in Sorge um seine damalige Wiener Favoritin Louise Rusa (um 1821–1848), die sich einer Operation unterziehen musste. Bereits aus Prag, wo er zuvor gastierte, ersuchte er seinen Kollegen Ignaz Stahl, ihm täglich Nachricht über das Befinden von Fräulein Rusa zu geben, die Briefe aber an den Brünnner Theaterdirektor Wilhelm Thiel (1800–nach 1855) zu adressieren. „Director Thiel wird schon von mir avvisiert, daß er die, vor meiner Ankunft in Brünn, für mich an ihn gelangenden Briefe mir aufbewahrt, und mir selbe, so wie die folgenden, nur unter 4 Augen übergibt, denn vermuthlich wird mich die Weiler mit meinem Sohn Carl in Brünn besuchen.“²⁴

24 Brief vom 2. August 1842, in: *Sämtliche Briefe*, S. 47–50.

Auch 1845 und 1847 trat Nestroy in Brünn auf, ebenso vom 17. bis zum 21. August 1848. In diesem Revolutionsjahr war er hier und auf den wichtigsten Bühnen der Monarchie, aber auch in Leipzig und Hamburg, vornehmlich als Ultra in *Freiheit in Krähwinkel* zu sehen. Dann kam Nestroy erst wieder 1851 nach Brünn und für eine einzige Vorstellung auch 1853. Letztmalig spielte er zum Abschluss seiner Gastspielreise vom 8. bis zum 20. Juli 1854 in der mährischen Hauptstadt. Einem unbekannten Rezensenten schrieb er von hier einen Brief, der einen Blick auf den Stress solcher Gastspielreisen (trotz des modernen Verkehrsmittels der Eisenbahn) zulässt:

Der train, mit welchem ich von Berlin abfuhr, gieng nur bis Prag; hir mußte ich übernachten und kam erst gestern Sonnabend um $\frac{1}{2}$ 3 Uhr Nachmittag in Brünn an; die Direction ließ demungeachtet die Zettel angeschlagen, um $\frac{1}{2}$ 4 Uhr war Probe bis $\frac{1}{2}$ 6 Uhr, und um 7 Uhr die Vorstellung von „Harfenist und Wäschermädl“ mit dem brillantesten Erfolg.²⁵

Manches von dem, was das Brünn zur Zeit Nestroys ausmachte, ist heute noch bei einer Stadtbesichtigung zu sehen. Vor allem das Theater, die „Reduta“. Den Namen erhielt das Haus von den beliebten hier abgehaltenen Redouten, bei denen sich die Brünnner Elite traf. Es ist das älteste Theatergebäude der Stadt und eines der ältesten in Mähren und entstand durch allmähliche Umbauten mittelalterlicher Bürgerhäuser. Ursprünglich war es nur eine Stadttaverne mit Repräsentationsräumen für Festlichkeiten. 1634 wurde das Gebäude für Auführungen von Wandertruppen erweitert und 1731–1732 ein Theater dazugebaut, in dem 1767 auch der elfjährige Wolfgang Amadeus Mozart konzertierte. Seit 1771 hatte das Haus ständige Direktoren. 1780 gab es einen Umbau, doch bald darauf kamen zwei Katastrophenjahre. Im Jänner 1785 zerstörte ein Brand das Theater, welches die Stände in den alten Mauern wieder aufbauten. Doch schon im Jänner 1786 wurde es wieder ein Raub der Flammen (vermutlich durch Brandlegung), und diesmal war es die Stadt, die den Wiederaufbau unternahm. Daher ist die bis heute bestehende Fassade, so wie sie damals errichtet wurde, jünger als der Baukörper der Reduta. Das Theater fasste etwa 1200 Personen und bestand im wesentlichen unverändert bis 1870, als es am 23. Juni ein weiteres Mal abbrannte. Nun wurde 1882 das neue „Theater auf der Bastei“ (heute: Mahentheater) von Ferdinand Fellner und Hermann Helmer, den meistbeschäftigten Theaterarchitekten der Monarchie, errichtet: Es war, wie schon das alte Haus, vor allem für das deutsche Publikum gedacht und das erste Theater der Welt, das schon zu Beginn eine von der Firma Thomas Alva Edison konzipierte elektrische Beleuchtung erhielt. Die Reduta wurde forthin als Markthalle genutzt und diente erst ab 1919 wieder ihrer früheren Bestimmung als Theater. In den letzten Jahren wurde sie vorbildlich renoviert und modernisiert.

25 Brief vom 23. Juli 1854, ebd., S. 116 f. – In Friedrich Kaisers Stück *Harfenist und Wäschermädel* (UA 14. Jänner 1854, Carltheater) war Nestroy in der Rolle des Harfenisten Leopold Sterzhuber aufgetreten.

Die Reduta liegt am Krautmarkt, auf dem sich auch der 1693 bis 1695 nach einem Entwurf von Johann Bernhard Fischer von Erlach entstandene Parnassbrunnen befindet, der früher einen bedeutenden Teil der Stadt mit Wasser versorgte. Ihn hat Nestroy wohl ebenso täglich gesehen wie die nur wenige Schritte entfernte Dreifaltigkeitssäule (1729–1733) und das den Krautmarkt begrenzende Palais Dietrichstein (1614–1620), das größte Palais der Stadt. Es war bis 1911 der Sitz des Appellations- und Landesgerichts.

Hingegen wird sich Nestroy wohl kaum einer etwas makabren Sehenswürdigkeit gewidmet haben, nämlich dem südöstlich vom Krautmarkt gelegenen Kapuzinerkloster. In dessen Gruft sind nicht nur etwa 50 mumifizierte Leichen von Kapuzinermönchen und angesehenen Bürgern der Stadt zu betrachten, sondern – in einem Glassarg – auch die sterblichen Überreste des berühmt-berüchtigten Pandurenobersten Franz von der Trenck (1711–1749).²⁶ Dieser begabte, aber wilde und unbezähmbare Kriegermann hatte auf eigene Kosten im österreichischen Erbfolgekriege ein sogenanntes Pandurenregiment von 1000 Mann aufgestellt, das nach und nach auf 5000 Mann anwuchs. Es war eine gefürchtete Truppe, gemischt aus fragwürdigen Gestalten, die dem Gegner (aber nicht nur diesem) großen Schaden zugefügt haben, da sie alles raubten, was nicht niet- und nagelfest war. Kaiserin Maria Theresia war in ihrer Notsituation für die Hilfe von Trenck dankbar. Als er sich aber immer mehr zu Schulden kommen ließ, konnte und wollte sie ihn nicht mehr schützen und es wurde ihm 1746 der Prozess wegen Insubordination und begangener Gräueltaten gemacht, der mit dem Todesurteil endete. Maria Theresia begnadigte ihn zu lebenslanger Haft auf der Festung Spielberg, wo er auch verstarb.

Die hoch über der Stadt gelegene Burg Spielberg, welche im 17. und 18. Jahrhundert zu einer mächtigen barocken Festung ausgebaut worden war, hat auf Nestroy mit Sicherheit Eindruck gemacht. Von 1621 bis 1857 diente sie als Staatsgefängnis und war die wohl berüchtigtste Institution ihrer Art in der gesamten Monarchie. Neben dem Freiherrn von der Trenck lernten auch andere prominente Häftlinge die zweigeschossigen düsteren Kasematten kennen. So war hier von 1793 bis 1795 Jean-Baptiste Drouet (1763–1824) interniert, jener Postmeister, der die Flucht der französischen Königsfamilie 1791 in Varennes stoppte und sie damit ihrem tödlichen Schicksal auslieferte. Drouet geriet schon im Oktober 1793 in österreichische Gefangenschaft und kehrte erst im September 1795 infolge eines Gefangenenaustausches nach Frankreich zurück. Auch ungarische Jakobiner waren hier in Gefangenschaft, und von 1824 bis 1830, also auch zur Zeit von Nestroys Brünner Engagement, der italienische Dichter Graf Silvio Pellico (1789–1854). Er war verdächtigt worden, einflussreiches Mitglied des antimonarchistischen Geheimbundes der Carbonari zu sein, und wurde in einem fragwürdigen Prozess 1824 zum Tode verurteilt und bis zur Vollstre-

²⁶ Vgl. zu ihm etwa Nikolaus von Preradovich, *Das seltsam wilde Leben des Pandurenoberst Franz von der Trenck*, Graz 1980.

ckung des Urteils in den berüchtigten Bleikammern der damals österreichischen Stadt Venedig festgehalten. Kaiser Franz I. begnadigte Pellico zu 15 Jahren Kerker, die er bis zu seiner vorzeitigen Entlassung 1830 auf dem Spielberg verbrachte. Seinen dortigen Aufenthalt schildert er in einem berühmt gewordenen Buch *Le mie prigioni* (Paris 1830). 1846 vermerkt der Baedeker, dass der Spielberg „jetzt eine musterhafte Strafanstalt für gemeine Verbrecher“ sei.²⁷ Nach 1857 diente der Bau für die nächsten hundert Jahre als Kaserne, heute befindet sich hier das Stadtmuseum, und man kann die wieder in den ursprünglichen Zustand zurückversetzten Kerker besuchen.

Nur wenige Schritte nördlich vom Theater und dem Krautmarkt steht das alte Rathaus, der älteste und interessanteste Profanbau der Stadt. Es war von 1343 bis 1935 der Sitz der Stadtverwaltung, und Nestroy wird nicht nur das 1511 wohl von Anton Pilgram geschaffene spätgotische Portal mit seinen eigenartigen Fialen aufgefallen sein, sondern auch der sogenannte Lindwurm. Im hinteren Durchgang des Rathauses hängt nämlich ein legendenumwobenes ausgestopftes Krokodil, das 1608 eine türkische Gesandtschaft der Stadt geschenkt hatte und das zum Stadtsymbol geworden war.

Sollte sich Nestroy auf den Weg zum Statthaltereigebäude gemacht haben, was in Zusammenhang mit seinen polizeilichen Beanstandungen und sonstigen Behördenwegen nicht undenkbar ist, so erreichte er weiter in nördlicher Richtung in wenigen Minuten den Dominikanerplatz mit der barocken St. Michaels-Kirche und ihren (heute nicht mehr vorhandenen) Kaufmannsläden unter der großen Terrasse und dem ehemaligen Dominikanerkloster. Hier tagten der mährische Landtag und das Landgericht, ab 1641 auch das königliche Gericht. Seit 1935 fungiert es als Rathaus.

Auch wenn Nestroy alles andere als kirchenfromm zu nennen ist – „ich stecke nicht gerne den Pfaffen Geld in den Rachen“, äußerte er einmal²⁸ –, so mag er doch auf seinem Weg einmal die Jakobskirche betreten haben, wozu ihn schon der das Stadtbild damals beherrschende 92 Meter hohe spitze Kirchturm animiert haben mag. Sie ist eine der schönsten spätgotischen Hallenkirchen des Landes und wurde an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert errichtet. Hinter dem Hochaltar befindet sich das Grabmal des Feldmarschalls Louis Raduit de Souches, der in der Krypta beigesetzt ist.

Von hier waren es nur mehr ein paar Schritte zum heute noch bestehenden Statthaltereipalais, das sich im ehemaligen Augustinerkloster befand. Das Kloster wurde 1350 von Markgraf Johann Heinrich von Luxemburg, dem Bruder Kaiser Karls IV., gegründet, und die Klosterkirche St. Thomas war ursprünglich als Begräbnisstätte für die mährischen Regenten gedacht. Kloster und Kirche wurden im Dreißigjährigen Krieg stark beschädigt und danach im Barockstil neu errichtet. Nach der Absiedlung der Augustiner nahm hier die Statthalterei

27 Karl Baedeker, *Handbuch für Reisende in Deutschland und dem Oesterreichischen Kaiserstaate*, 3. Aufl., Koblenz 1846, S. 207.

28 Brief vom 2. August 1842, in: *Sämtliche Briefe*, S. 48.

ihren Sitz, in der auch Kaiser Napoleon I. 1805 und 1809 Aufenthalt genommen hatte.

Was Nestroy nicht mehr erlebte, war die ‚Ringstraßenzeit‘ in Brunn. Kurz nach dem Fall der Stadtmauern in Wien wurden auch in Brunn die Festungsanlagen geschleift, die ja nur mehr den Spaziergängern gedient hatten und ohne jeden fortifikatorischen Wert waren. Anstelle der „Schanzen“ entstand ab 1861 nach Plänen des auch an der Planung der Wiener Ringstraße beteiligten Architekten Ludwig Förster (1797–1863) eine Art ‚Ring‘ um die Altstadt, in dessen Nähe repräsentative Gebäude von den prominentesten, vor allem in Wien tätigen Architekten der Zeit gebaut und ausgedehnte Grünanlagen angelegt wurden. Hier findet man das 1862 von August Siccard von Siccardsburg und Eduard van der Nüll, den Erbauern der Wiener Oper, errichtete Deutsche Gymnasium (heute: Janáčekakademie) und die 1868 fertiggestellte Deutsche Turnhalle, erbaut von Heinrich von Ferstel, dem Wien unter anderen Bauten die Votivkirche und die Universität dankt. Er ist auch der Schöpfer der nahe gelegenen Roten Kirche (1863–1865), dem ersten großen nichtkatholischen Gotteshaus in diesem Teil Europas. Zu den repräsentativen Neubauten gehört weiters das 1871–1873 von Theophil Hansen (Schöpfer des Wiener Parlaments und der Börse) entworfene Besedni Dum (Vereinshaus), einst Zentrum des gesellschaftlichen und kulturellen tschechischen Lebens; heute ist es Sitz der Brünner Philharmonie. Schon etwas früher wurde die 1849 gegründete Deutsche technische Hochschule (heute: Medizinische Fakultät der Masaryk-Universität) errichtet. Und vor allem ein Gebäude, das zwar zu seiner Zeit schon Jahrhunderte alt war, hat Nestroy in seiner heutigen Form nicht gesehen: die Kathedrale auf dem Petersberg. Sie wurde erst 1904 bis 1911 im neugotischen Stil restauriert und mit den beiden charakteristischen Türmen versehen, die seither die Silhouette der Stadt prägen.

Was Nestroy hingegen bekannt war und von ihm auch benützt wurde, ist der Bahnhof. Er wurde nach 1846 im Stil des späten Empire errichtet und erst Anfang des 20. Jahrhunderts im Jugendstil umgebaut. Dies und zusätzlich die Zerstörungen im 2. Weltkrieg sowie der Wiederaufbau haben allerdings dafür gesorgt, dass der heutige Betrachter kaum mehr etwas vom ursprünglichen Aussehen ahnen kann.

Nestroys Kenntnis der Stadt hat auch in seinem Werk ihren Niederschlag gefunden: in der am 3. Jänner 1844 uraufgeführten Posse *Eisenbahnheiraten oder: Wien, Neustadt, Brunn*.²⁹ Auslöser war sicher der in ganz Europa, vor allem aber auch im österreichischen Kaiserstaat vorangetriebene Ausbau des Eisenbahnnetzes. Sogar Bäuerles *Wiener Theaterzeitung* hatte eine regelmäßige Rubrik mit Eisenbahnmeldungen. Die Strecke von Wien nach Brunn war bereits 1839 fertiggestellt worden, die nach Wiener Neustadt und weiter nach Glogg-

29 Der Text in *Stücke 20* (hg. von Jürgen Hein). In diesem Band kann man auch über die französische Vorlage und die Beliebtheit, der sich die Eisenbahn damals auch auf der Bühne erfreute, nachlesen.

nitz im Sommer 1841. Die Fahrzeit von Wien nach Wiener Neustadt betrug zwei Stunden.

Nestroys Posse, in der er allerdings nie in Brunn aufgetreten ist, ist eine etwas verwinkelte Liebesgeschichte.³⁰ Die Brüder Peter und Ignaz Stimmstock wollen heiraten, kennen aber die ihnen bestimmten Damen nicht, die natürlich beide schon einen geheimen Bräutigam haben. Peter soll das Mündel eines Brünner Bäckers heiraten, Ignaz eine Wiener Neustädter Bäckerstochter. Der Zimmermaler Patzmann – die Nestroyrolle – leitet die Intrige, um die richtigen Paare zusammenzubringen. Das Stück spielt nicht nur in Wien, sondern auch in Wiener Neustadt und – für uns von Bedeutung – in Brunn.

In der 5. Szene des I. Aktes klagt Edmund seinem Freund Patzmann, dass er seine Brünner Geliebte nicht wiederfinden kann.

PATZMANN. Das is nix, aber ich hab' die Meinige wiedergefunden, und ich kann sie nicht vergessen; das will was g'sagt hab'n.

EDMUND. Weißt noch wie wier damahls in Brunn in Theater waren?

PATZMANN. So hab' ich mich noch nie im Theater unterhalten.

EDMUND. Erinnerst dich noch was s' g'spielt hab'n?

PATZMANN. Nein. In meinem Gedächtniß hat die Lieb' mit ihrer großartigen Ankündigung das Comödizettel rein überpappt.

EDMUND. Wier haben für nichts Sinn gehabt –

PATZMANN. Als für die zwey Sperrnitz' voll Frauenzimmer.

EDMUND. Zwey holde Gestalten waren s' –!

PATZMANN. Das grimmige Kokettieren von uns –

EDMUND. Und wie jeder von uns gleich seine Wahl getroffen hat.

PATZMANN. Der eine die eine, der andre die andre.

EDMUND. Ich hab seitdem schon Zehnmahl nach Brunn wollen.

PATZMANN. Ich war seitdem schon Zwölfmahl dort.

EDMUND. Du warst dort? [...] Beneidenswerther, du weißt daß sie Nanni heißt?

PATZMANN. Ich sag dir's ja, ich hab' sie wenigstens Zehnmahl gesehn. Ich hab' oft Geschäfte in Brunn. [...] Eines Nachmittags also, geh ich auf den Franzensberg, und seh da ein Frauenzimmer, welches ihre Blicke nach den Polauer-Bergen, folglich ihre Gedancken nach Wien streifen läßt. Ich tret' näher, und erkenn' meine Unbekannte.³¹

Einer der heiratswilligen Brüder, Peter, wird von Patzmann nach Wiener Neustadt geschickt und glaubt – mit der neuen Erfindung der Eisenbahn ebenso wenig vertraut wie mit der Geographie – in Brunn zu sein.

30 Zum Inhalt in Kürze siehe Jürgen Hein / Claudia Meyer, *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke* (Quodlibet, Bd. 3), Wien 2001, S. 191 ff.

31 *Stücke* 20, 100/31–101/36.

PETER. Ich g'freu' mich auf seine Hausmannskost. Die Wirthshäuser hier sind sehr theuer hör' ich, und 's wird alles mit Powidl³² kocht.

THERES. Powidl? ich wüßte nicht –

[...]

PETER. Natürlich. Unter andern möcht' ich auch die hiesigen Merckwürdigkeiten seh'n, den Spielberg –

PATZMANN (zu THERESEN). Schneeberg, will er sagen.

THERES. Ja so. (Zu PETER.) In gegenwärtiger Jahreszeit ist es besonders schön oben.

PETER (lachend). Ja das muß a Pracht seyn (Zu PATZMANN.) Sie is sehr g'spaßig.

THERES. Wenigstens ist es jetzt sehr leicht hinaufzukommen.

PETER (lachend). Charmantes bonmot. (Zu PATZMANN.) Sehr einen guten Humor hat sie.³³

Die ersten Szenen des III. Aktes spielen dann am Bahnhof in Brünn, wo Patzmann die richtigen Paare zusammenzubringen sucht, die letzten Szenen auf dem Franzensberg (Petersberg), „auf dem Basteyplatz vor dem Padowetz'schen Hotel, von wo aus man auf den beleuchteten Bahnhof hinabsieht. Der Hintergrund biethet die Aussicht nach dem großen Viadukt“.³⁴ Dieser schöne Prospekt für die Schlusszenen lässt Nestroy's Figuren nicht nur vor dem Panorama des nächtlichen Brünn, sondern auch vor dem am Franzensberg gelegenen Hotel „Kaiser von Oesterreich“, dem ersten Haus am Platz,³⁵ posieren.

32 Ein vor allem in der böhmisch-mährischen Küche (aber auch in der Wiener Küche) gerne verwendetes süßes Pflaumenmus.

33 *Stücke* 20, 124/1–4 und 125/3–12.

34 Ebd., 156/7–10.

35 Baedeker (Anm. 27), S. 208, und Karl Baedeker, *Österreich-Ungarn. Handbuch für Reisende*, 23. Aufl., Leipzig 1892, S. 263.

Walter Pape

Desperations-Paroxysmen und ruhige Sarkasmus-Languissance. Tragödien-, Komödien- und Possengefühle bis hin zu Nestroy

1. *C'est le jeu qui établit la réalité: Gattungsfragen*

Im Apothekenmagazin *Diabetiker Ratgeber* konnte man unter der Überschrift: „Gefühle steuern den Blutstrom – Studie: Film-Komödie entspannte, Drama brachte Gefahr fürs Herz“ lesen:

Lustige Filme sind gut fürs Herz, grausame Dramen beschwören Gefahren herauf. Das konnten amerikanische Forscher messen, die gesunde Testpersonen die Komödie „Verrückt nach Mary“ und das Kriegsdrama „Der Soldat James Ryan“ anschauen ließen. Wie das Apothekenmagazin „Diabetiker Ratgeber“ berichtet, maßen sie dabei die Durchblutung der Oberarmarterie, die relativ genaue Auskunft über die Blutzirkulation im Körper gibt. Nach lustigen Szenen weiteten sich bei 19 von 20 Teilnehmer [sic] die Gefäße, die Herzen bekamen im Durchschnitt 15 Prozent mehr Blut. Beim Anblick der Kriegsszenen dagegen sank der Blutfluss zum Herzen um 47 Prozent. Lachen, so die Forscher der Universität Maryland, hätte demnach einen ähnlich günstigen Effekt wie Sport.¹

Diesen Unterschied zwischen Komödie und Kriegsdrama, also einer Art Tragödie, findet man scheinbar auch im grundlegenden Beitrag zur „Pragmasemiotik der Komödie“ von Rainer Warning: „Wo der Kothurn für die identifikationsheischende Erhabenheit des Tragischen entsteht, da zeigt die Maske auf die Differenz von gespielter Rolle und Rollenspiel.“² Identifikation mit dem Dargestellten oder Differenz zum Dargestellten scheinen die Unterschiede in der *Rezeption* von Komödie und Tragödie und damit auch der auf der Bühne unterschiedlich *dargestellten* Gefühle zu sein. Allerdings hebt hier Warning nicht auf das Lachen ab, das ja der modernen Komödientheorie gar nicht als *das* Kennzeichen der Komödie gilt, sondern auf das sich zeigende Spiel. Komödie sei also „die die Rolle zeigende Parodie der Tragödie“³ oder, so jüngst noch Ralf Simon, stets „Beobachtung von Tragödie“.⁴ In der Tat stehen am Anfang der

1 <http://www.presseportal.de/meldung/806691/> – Zugriff: 11. Juni 2009, 20:57 Uhr.

2 Rainer Warning, ‚Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie‘, in: *Das Komische*, hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Poetik und Hermeneutik, Bd. 7), München 1976, S. 278–333, hier S. 314.

3 Ebd.

4 Ralf Simon, ‚Theorie der Komödie‘, in: *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, hg. von Ralf Simon (Aisthesis Studienbuch, Bd. 2), Bielefeld 2001, S. 47–66, hier S. 55.

Komödien-Geschichte nach dem Ende des aristophanischen Rausches im 4. Jahrhundert Mythen- und damit Tragödienparodien.⁵ Doch ist sich zeigendes Spiel oder das Spiel im Spiel und damit ‚Beobachtung von Tragödie‘ nicht *das* Kennzeichen der Komödie; zwar gesteht das auch Simon zu, doch mit Verweis auf die „Dumb show“ in Shakespeares *Hamlet* behauptet er, der „große Unterschied zur Komödie“ bestünde darin, dass das Spiel im Spiel „schlussendlich folgenlos“ bliebe.⁶ Gegen-Musterbeispiele bietet die französische Barocktragödie wie z. B. Jean Rotrous *Le véritable Saint Genest* (1647). Der römische Schauspieler Genest spielt vor dem Kaiser Diokletian die Tragödie des christlichen Märtyrers Adrian, erlebt währenddessen seine Bekehrung und wird als christlicher Märtyrer hingetrichtet. Eine der fiktiven Zuschauerinnen kommentiert: „Sa feinte passeroit pour la vérité mesme.“⁷ Und Genest selbst kommentiert den Umschlag von Empfindungen in der Rolle zu wahren Empfindungen:

Ce n'est plus Adrian, c'est Genest qui s'exprime;
Ce jeu n'est plus un jeu, mais une vérité
Où par son action je suis représenté,
Où moy-mesme l'objet et l'Acteur de moy-mesme [...].⁸

Auch in der Tragödie kann also ein komplexes Spiel im Spiel stattfinden, wo Tragödie beobachtet wird; und so sind vielleicht die Verhältnisse doch etwas komplexer, wenn man versucht historisch zu argumentieren. In Denis Diderots 1758 erschienenem Essay *Von der dramatischen Dichtkunst* heißt es in Bezug auf den Plan eines Dramas: „Es finden sich hier drei Stufen (*ordres des choses*): die Historie, wo das Faktum (*fait*) gegeben ist; die Tragödie, wo der Dichter zur Historie dasjenige hinzutut, wodurch er sie interessanter zu machen glaubt; die Komödie, wo der Dichter alles erfindet.“⁹ Insofern scheint es nicht so einfach, das stoffliche oder strukturelle *tertium comparationis* auszumachen. Und Diderot fährt fort:

Hieraus kann man schließen, daß der komische Dichter vorzüglicher Weise den Namen Dichter verdienet (*est le poète par excellence*). Denn er ist es, der erdichtet (*fait*). Er ist in seiner Sphäre das, was der Allmächtige in der Natur ist. Er schafft, er ziehet aus dem Nichts hervor; und zwar mit

5 Bernhard Zimmermann, *Die griechische Komödie*, Düsseldorf [u. a.] 1998, S. 206.

6 Simon (Anm. 4), S. 53.

7 Jean Rotrou, *Le véritable Saint Genest. Tragédie*. Texte établi et présenté par E. T. Dubois (Textes littéraires Français, Bd. 196), Genève 1972, S. 120, V. 1283.

8 Ebd., S. 122, V. 1324 ff. Vgl. ebd. E. T. Dubois, ‚Introduction‘, S. 33: „Il y a d'abord l'entrecroisement, la va-et-vent, la rencontre, et la fusion de la réalité et de l'apparence, de la vérité et de l'illusion, de la ‚feinte‘. C'est le jeu qui établit la réalité, c'est grâce au jeu que le personnage trouve sa vérité.“

9 Denis Diderot, ‚Von der dramatischen Dichtkunst‘, in: ders., *Ästhetische Schriften*, hg. von Friedrich Bassenge, 2 Bde., Frankfurt a. M., Berlin 1984, hier Bd. 1, S. 265; die Übersetzung stammt von Lessing.

diesem Unterschiede, daß wir in der Natur weiter nichts als eine beständige Kette von Wirkungen wahrnehmen, deren Ursachen uns unbekannt sind, da hingegen der Verlauf des Drama nirgends dunkel ist [...].¹⁰

Bereits Antiphanes (*407/404), ein Dichter der mittleren Komödie, betonte diesen stofflichen Unterschied zwischen Tragödie und Komödie: „Wir [*die Komödiendichter*] haben's nicht so gut; / Erfinden muß man alles, neue Namen, / Das, was vorher geschah, was jetzt geschieht, / Den Ausgang und den Eingang.“¹¹ Zugegeben, Diderot spricht auch von der ernsthaften Komödie im Gegensatz zur „lustigen Komödie“ (*comédie gaie*),¹² aber er sieht kein parodistisches Verhältnis zwischen beiden. Er trennt die Tragödie bewusst von diesen Komödienarten und macht ganz andere inhaltliche Oppositionen auf:

Das dramatische System, nach seinem ganzen Umfange wäre also dieses: die lustige Komödie, welche das Laster und das Lächerliche zum Gegenstande hat; die ernsthafte Komödie, welche die Tugend und die Pflichten des Menschen zum Gegenstande hat; das Trauerspiel (*tragédie*), das unser häusliches Unglück zum Gegenstande hätte; und die Tragödie (*tragédie*), welche zu ihrem Gegenstande das Unglück der Großen und die Unfälle ganzer Staaten hat.¹³

Lessing unterscheidet in seiner Übersetzung bereits im Begriff die klassische bzw. die Barocktragödie von der *tragédie*, dem Trauerspiel, „das unser häusliches Unglück zum Gegenstande“ hat, also vom Bürgerlichen Trauerspiel. So gesehen scheinen weder der parodistische Bezug noch die Differenz von Rolle und Rollenspiel sehr hilfreich.

Simons These, Komödie sei stets „Beobachtung von Tragödie“, enthält jedoch einen Ansatzpunkt, von dem eine Analyse der Komödien- und Possen-gefühle bis auf Nestroy ausgehen kann. Und so will ich versuchen, das Problem ‚Gefühl im Drama‘ auf den unterschiedlichen Ebenen zu untersuchen: auf der Ebene des Textes und Paratextes, also am Beispiel der sprachlich oder durch Körperzeichen dargestellten Gefühle, sowie auf der Ebene ihrer möglichen oder intendierten Rezeption beim Zuschauer. Dabei versuche ich mich in zwei Diskurse einzuklinken: den vielberedeten *emotional turn* und den nie endenden Gattungsdiskurs ‚Komödie‘. Vor nunmehr genau zehn Jahren hat Thomas Anz, seit Jahrzehnten dem Wahnsinn, der Krankheit, dem Tod, aber auch der Lust beim Lesen forschungsmäßig zugetan, ein „Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Emotionsforschung“ gehalten: Zur Erforschung von Emotionen in der Literatur oder von Gefühlen beim Lesen sollten „Literaturwissenschaft und Psychologie [...] kooperieren“¹⁴ – das will ich im Folgenden nicht befolgen. Ich

10 Ebd., S. 266.

11 Zimmermann (Anm. 5), S. 28.

12 Diderot (Anm. 9), S. 255; die Reihenfolge ist: *farce*, *comédie gaie* und *comédie sérieuse*.

13 Ebd., S. 246.

14 Thomas Anz, „Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Emotionsforschung. Zur Reso-

will nicht dem Problem des Gefühls im Drama als psychischem Problem nachgehen, sondern der seit dem 18. Jahrhundert diskutierten Frage der Beobachtung von Gefühlen, für die das Drama die prädestinierte literarische Gattung ist. Dabei ist festzuhalten, dass „in der Neuzeit [...] der Begriff zunächst unspezifisch verwendet [wird] sowohl zur Bezeichnung von G.[efühl]en im Sinne von Gemütsbewegungen (emotions) im weiteren und Leidenschaften (passions) im engeren Sinn als auch zur Benennung von Sinnesempfindungen (sensations).“¹⁵

2. *Sieh, da läuft die erste Träne die Wange herunter: Beobachtung von Gefühlen im Drama*

Der Transformationsprozess von realen Gefühlen in Reden über Gefühle oder in fiktive Gefühlsdarstellung ist komplexer, als man annimmt. So wird z. B. an einer Stelle in Achim von Arnims *Gräfin Dolores* deutlich, auf welche Art die Selbstbeobachtung von Gefühlen getrübt sein kann und wie sich verbal nicht geäußerte Gefühle vom Beobachter/Erzähler sprachlich vermitteln lassen. Als sich ein Missverständnis aufzudecken scheint, heißt es vom Grafen Karl in Arnims *Gräfin Dolores*: „Der Schmerz rollte dem Grafen wie ein Mühlstein vom Herzen, Tränen der Freude fielen neben Tränen der Verzweiflung auf seine Hand und sein eigenes Auge, das sie geweint, konnte sie nicht unterscheiden [...]“¹⁶ Es fällt bei dieser Schilderung besonders auf, dass und auf welche Art Innen und Außen getrennt sind. Freude und Verzweiflung sind Reaktionen auf bestimmte Ereignisse, die hier zusammentreffen; die Selbstbeobachtung scheint jedoch zu scheitern: Die Tränen als Körperzeichen sind nicht eindeutig lesbar, auch nicht vom Weinenden. Gefühle existieren real nur im Subjekt; Herder hat zurecht festgestellt: „Empfindung und Wort sind sich so gar entgegen: der wahrhafte Affekt ist stumm, durchbraust unsre ganze Brust inwendig eingeschlossen.“¹⁷ Das ist sicher auch das vielzitierte Schillersche: „Spricht die Seele,

nanz von Daniel Golemans „Emotionale Intelligenz“ und aus Anlaß neuerer Bücher zum Thema „Gefühle“, in: *literaturkritik.de* Nr. 2/3, März 1999 (1. Jg.): Schwerpunkt: Gefühl – Emotion und Kognition – http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=47, Zugriff: 11. Juni 2009, 21:57 Uhr.

- 15 Ursula Franke / Günter Oesterle, ‚Gefühl I‘, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Unter Mitwirkung von mehr als 700 Fachgelehrten in Verb. mit Guenther Rien u. a., 13 Bde., Basel 1971–2007, Bd. 3, Sp. 82–89, hier Sp. 82.
- 16 Ludwig Achim von Arnim, *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hg. von Roswitha Burwick, Jürgen Knaack, Paul Michael Lützeler, Renate Moering, Ulfert Ricklefs und Hermann F. Weiss (Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 39), Frankfurt a. M. 1989–1994, Bd. 1: *Hollin’s Liebeleben. Gräfin Dolores*, hg. von Paul Michael Lützeler, S. 162 (II. Abt., Kap. 2).
- 17 Johann Gottfried Herder, ‚Von der Ode‘, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, hg. von Günter

so spricht ach! schon die Seele nicht mehr.“¹⁸ Was vordergründig wie ein sprachkritischer Impuls aussieht, ist mehr: Herder zeigt, wie Günter Oesterle festgestellt hat, „die unhintergehbare Trennung von Innen und Außen“.¹⁹ Nicht die Unmöglichkeit des sprachlichen Ausdrucks wird eigentlich thematisiert, sondern die Tatsache, dass Gefühle anderer nie direkt zugänglich sind und eigene Gefühle nur durch willkürliche Zeichen (Worte) oder Körperzeichen anderen vermittelt bzw. dem Fühlenden bewusst werden können. Gefühle, Affekte sind in der Wahrnehmung, auch in der Eigenwahrnehmung immer schon vermittelt; für fiktionale Emotionsdarstellungen würde, denkt man die Mittelbarkeit zu Ende, also gelten, dass sie nur „als diskursive bzw. ästhetische, nicht als real-psychische Entitäten“ existieren.²⁰ Man könnte hier auch systemtheoretisch argumentieren und sagen, das System der Gefühle entsteht erst „in der Beobachtung; der Beobachter wird dabei Teil des Systems, das er beobachtet. Die vorausgesetzte Wirklichkeit erscheint in dem System, das der Beobachter konstruiert, und dieses Ganze erscheint noch einmal in der Beobachtung des Beobachters als kognitive Spiegelung.“²¹

Schaut man sich die im Drama thematisierten und ‚vermittelten‘ Gefühle an, so ist es hilfreich, sich die theatralische Situation noch einmal vor Augen zu führen; der berühmte Theaterwissenschaftler und Brecht-Übersetzer Eric Bentley bringt sie so auf den Punkt: „The theatrical situation reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on. [...] Impersonation is only half of this little scheme, the other half is watching – or, from the viewpoint of A, being watched.“²² Allerdings muss man noch eine dritte Beobachtungsebene hinzufügen, wie sie bereits Francesco Riccoboni formulierte; in Lessings Übersetzung lesen wir:

Ich bin niemals dieser Meinung gewesen, ob sie gleich beinahe allgemein ist; ich habe vielmehr allezeit als etwas ganz gewisses angenommen, daß

Arnold, Martin Bollacher, Jürgen Brummack, Christoph Bultmann, Ulrich Gaier, Gunter E. Grimm, Hans Dietrich Irmischer, Regine Otto, Rudolf Smend, Johannes Wallmann [nur Bd. 1], Rainer Wisbert und Thomas Zippert, Frankfurt a. M. 1986–1998, Bd. 1, S. 57–99, hier S. 66.

- 18 Friedrich Schiller, ‚Xenien und Votivtafeln‘, in: ders., *Sämtliche Werke*. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, 2., durchgesehene Auflage, 5 Bde., München 1960, Bd. 1, S. 313.
- 19 Günter Oesterle, ‚Die Sprachwerdung des Gefühls und die Wendung zum Lakonischen‘, in: *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute*. Tagung zum 60. Geburtstag von Hugh Riley im Juli 2001, hg. von Anne Fuchs, Würzburg 2003, S. 45–58, hier S. 50.
- 20 Rüdiger Schnell, ‚Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung?‘, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33 (2008), H. 2, S. 1–51, hier S. 14.
- 21 Stefan Jensen, ‚Systemtheorie; System, soziales‘, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Anm. 15), Bd. 10, Sp. 862–869, hier Sp. 864.
- 22 Eric Bentley, *The Life of the Drama*, London 1965, S. 150.

man, wenn man das Unglück hat, das was man ausdrückt, wirklich zu empfinden, außer Stand gesetzt wird zu spielen. Die Empfindungen folgen in einem Auftritte mit einer Geschwindigkeit aufeinander, die gar nicht natürlich ist. Die kurze Dauer eines Stücks, welche alle Begebenheiten ganz nahe zusammenbringt, und dadurch der theatralischen Handlung alles gehörige Feuer giebt, macht diese Geschwindigkeit notwendig. Wenn man sich bei einer zärtlichen Stelle allen Empfindungen seiner Rolle überließe, so würde das Herz augenblicks beklemmt, und die Stimme erstickt werden; [...].²³

Es fragt sich also letztlich, ob die dargestellten ‚real-psychischen Entitäten‘ auf dem Theater überhaupt irgendwo existieren – im Schauspieler, in der Figur, im Zuschauer.

Im deutschen Barockdrama, das nach Opitz den Zuschauer in der Erduldung von Leiden bestärkt,²⁴ zeigen die Personen keine ‚individuellen‘ Gefühle; schon die emblematische Struktur und die „Reyen“ am Ende der Akte schaffen Distanz zu den dargestellten Gefühlen, die ohnehin im Trauerspiel nur als Rede existieren, rein rhetorisch sind: „Ach nein! mein bebend Hertze / Sagt mir was ärgers wahr“, entgegnet die Titelheldin in Lohensteins Trauerspiel *Sophonisbe*²⁵ auf eine optimistische Vermutung hin. Und am Ende des I. Aktes treten alle ihre Gefühle personifiziert auf, die ihr Herz zuvor zerrissen hatten: „Zwytracht. Liebe. Haß. Freude. Schrecken. Begierde. Neid. Furcht.“ Den Abschluss macht die „Seele der *Sophonisbe*“, die resümiert: „Ja! alle die beherbergt meine Brust / Seit mein verletzter Geist für Rach und Eyfer glühet.“²⁶

23 Francesco Riccoboni / Gotthold Ephraim Lessing, ‚Die Schauspielkunst‘. Aus d. Franz. übers., in: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Winfried Barner u. a., Frankfurt a. M. 1985–2003, Bd. 1, S. 884–934, hier S. 904.

24 Von der Funktion der Affekte im barocken Drama gilt, was Martin Opitz in der Vorrede seiner Übersetzung von Senecas *Troades* schrieb: „Solche Beständigkeit aber wird vns durch beschawung der Mißligkeit des Menschlichen Lebens in den Tragödien zu förderst eingepflantzet: dann in dem wir grosser Leute / gantzer Städte vnd Länder eussersten Vntergang zum offtern schawen vnd betrachten / tragen wir zwar / wie es sich gebühret / erbarmen mit jhnen / können auch nochmals aus wehmuth die Thränen kaum zurück halten; wir lernen aber daneben auch aus der stetigen besichtigung so vielen Creutzes vnd Vbels das andern begegnet ist / das vnserige / welches vns begegnen möchte / weniger fürchten vnd besser erdulden.“ Martin Opitz, *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*, hg. von George Schulze-Behrend (Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, Bd. 301), Stuttgart 1979, Bd. 2/2, S. 430.

25 Daniel Casper von Lohenstein, *Sophonisbe*, in: ders., *Afrikanische Trauerspiele. Cleopatra Sophonisbe*, hg. von Klaus Günther Just (Bibliothek des Literarischen Vereins Stuttgart, Bd. 294), Stuttgart 1957, S. 267. Hinweis auf Lohensteins Behandlung von Affekten in Steffen Martus / Claudia Stockinger, ‚Die Beruhigung des Inneren. Zur Audiologie der Affekte im 18. Jahrhundert‘, in: *Emotions and Cultural Change. Gefühle und kultureller Wandel*, hg. von Burghardt Krause und Ulrich Scheck (Stauffenburg Colloquium, Bd. 56), Tübingen 2006, S. 77–99.

26 Lohenstein (Anm. 25), S. 275 und 277.

Von der fraglosen Rhetorisierung der Gefühle ist es noch ein weiter Schritt zur genauen Selbstbeobachtung, die die Gefühle reflektiert. Das vielleicht erste und schlagendste Dramen-Beispiel, in dem Gefühle fast nur als beobachtete Gefühle erscheinen, ist Lessings *Miss Sara Sampson. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Als der alte Diener Norton dem unentschlossenen Mellefont gegenüber Miss Sara Sampson mit „Gott, die arme Miß!“ beklagt, überschüttet ihn Mellefont mit sieben Fragen:

Wessen Gefühl willst du durch deine Ausrufung rege machen? Sieh, da läuft die erste Träne, die ich seit meiner Kindheit geweinet, die Wange herunter! – Eine schlechte Vorbereitung, eine trostsuchende Betrübte zu empfangen. Warum suchst sie ihn auch bei mir? – Doch wo soll sie ihn sonst suchen? – Ich muß mich fassen. *Indem er sich die Augen abtrocknet*. Wo ist die alte Standhaftigkeit, mit der ich ein schönes Auge konnte weinen sehen? Wo ist die Gabe der Verstellung hin, durch die ich sein und sagen konnte, was ich wollte.²⁷

Bevor der Leser oder Zuschauer von Mellefonts Gefühlsreaktion erfährt, reflektiert Mellefont erst darüber, an wen der klagende Ausruf Nortons „Gott, die arme Miß!“ gerichtet ist; danach wird das Gefühl völlig in den sprachlichen Diskurs verlegt, sogar auf das Körperzeichen der Träne wird in Worten hingewiesen: „Sieh, da läuft die erste Träne“. Gefühl und sein natürlicher Ausdruck werden einer möglichen Verstellung und damit der Unlesbarkeit der Sprach- und Körperzeichen gegenübergestellt.²⁸

Die dramatische Funktion dieses Gefühls erweist sich jedoch weder im barocken noch im bürgerlichen Trauerspiel als „identifikationsheischend“, wie Warning glaubt. Insofern hat Ralf Simon recht, wenn er in Bezug auf die Tragödiensprache von einer „männlichen Begriffssprache“ spricht, welche „die Konkretheit der individuellen Anteile eines jeden Konflikts unter den Zwang der begrifflichen Fügung“ stellt.²⁹ Simons Tragödienbegriff orientiert sich allerdings an Aristoteles und einem diffusen Begriff von ‚klassischer‘ Tragödie.³⁰ Der Kontext des ‚bürgerlichen‘ Trauerspiels kommt nicht in den Blick. Insofern heißt die eigentliche für meinen Ansatz fruchtbare Gegenüberstellung: Komödie versus bürgerliches Trauerspiel *und* moderne sentimentalische Tragödie im Sinne Schillers, aber auch Grillparzers oder Hebbels, um nur einige Tragödiendichter des 19. Jahrhunderts zu nennen.³¹ Und nicht nur der Komödienheld

27 Gotthold Ephraim Lessing, *Werke in acht Bänden*. In Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirnding und Jörg Schönerit hg. von Herbert G. Göpfert, München 1970–1979, Bd. 2, S. 16 (I, 5).

28 Vgl. Oesterle (Anm. 19), S. 50.

29 Simon (Anm. 4), S. 55 und 52.

30 Als einzige Tragödie wird von Simon Shakespeares *Hamlet* wegen des Theaters auf dem Theater angesprochen, das sich von dem der Komödie unterscheidet, was ja oben in Frage gestellt wurde, vgl. ebd., S. 53.

31 Vgl. z. B. Hofmannsthal in seiner „Rede auf Grillparzer“ über die Darstellung von Ge-

agiert „in selbstreflexiven Handlungsfiguren“, wie Simon vermeint,³² sondern auch der tragische Held.

Diderot³³ würde diese These von der „identifikationsheischenden“ Tragödie auch in anderer Hinsicht in Frage gestellt haben, heißt es doch bei ihm:

„Hat das Leben nicht wirkliche Unlust genug, daß man uns noch mit erdichteten Übeln täuschen muß? Warum sollten wir die Traurigkeit sogar bis in unsere Ergetzungen (*amusements*) dringen lassen?“ – Kurz, sie würden als Leute reden, denen das Vergnügen gerührt zu werden, und Tränen zu vergießen, völlig fremd ist.³⁴

Die dargestellten Gefühle werden also nicht identifikatorisch rezipiert, ähnlich wie der Schauspieler eine reflexive Distanz zu und wohl auch Lust an den Gefühlen im Sinne Riccobonis hat, die er darstellt. Dieses Vergnügen an tragischen Gegenständen, das Diderot hier beschreibt, scheint der Literaturwissenschaftler zur Genüge zu kennen: Auch Schiller thematisiert es ausgiebig, argumentiert allerdings vom „Gefühl der moralischen Zweckmäßigkeit“ aus, das „unsrer Lust an dem Leiden zum Grunde“ liege.³⁵ Lessing leugnet denn auch jede Identifikation und argumentiert ganz im Sinne Diderots:

Die spielende Person gerät in einen unangenehmen Affekt, und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affekt bei mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabei zu denken.³⁶

Auch Tragödienzuschauer sind also ‚Beobachter von Gefühlen‘. Zwar gilt für jedes Drama Coleridges „willing suspension of disbelief for the moment“, was

fühlen bei diesen Tragikern: „Nur manchmal, dann aber unwiderstehlich, trifft er die Seele mit einer sehr warmen vollen Rede, wie mit einem vollen Blick. Er läßt seine Figuren herankommen, zögert ihnen ihr Tiefstes heraus. Wie anders als Schiller, der sie in einem Feuersturm ihr Inneres auswerfen läßt, oder gar der vielen Geistes aber geringer Gestaltung mächtige Hebbel, der uns durch Luken und Fugen in sie hineinzuschauen zwingt, zudringlicher als wir uns wünschen und nicht beglückend.“ Hugo von Hofmannsthal, ‚Rede auf Grillparzer‘, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1979–1980, Bd. 9: *Reden und Aufsätze II. 1914–1924*, S. 87–101, hier S. 93 f.

32 Simon (Anm. 4), S. 52.

33 Vgl. zu diesem Komplex vor allem Johannes Friedrich Lehmann, *Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing* (Rombach Wissenschaften. Cultura, Bd. 12), Freiburg i. Br. 2000, vor allem das Kapitel „Beobachten“ im ersten Teil „Die vierte Wand“, S. 57–86.

34 Diderot (Anm. 9), S. 244.

35 Friedrich Schiller, ‚Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen‘, in: ders., *Sämtliche Werke* (Anm. 18), Bd. 5, S. 369.

36 Gotthold Ephraim Lessing, ‚Briefwechsel über das Trauerspiel‘, in: ders., *Werke* (Anm. 27), Bd. 4, S. 203 f.

nichts mit Identifikation zu tun hat, sondern für jede Art fiktionaler Literatur signalisiert, dass bei der Darstellung „a human interest and a semblance of truth“ im Spiel ist, also eine Art Rückbindung an die Erfahrung.³⁷ Und so eröffnet die Beobachtung von Gefühlen dem Zuschauer stets eine doppelte Perspektive: Die mit ästhetischem Vergnügen verbundene auf die Darstellung und die Rückbindung dieser beobachteten Gefühle auf seine realen Erfahrungen bzw. das „Emotionswissen der jeweiligen Zeit“.³⁸ Das Bewusstsein des Zuschauers jedoch bleibt, dass der dargestellte Affekt eben nur ein „mitgeteilter Affekt“³⁹ ist.

3. *Ich habe keine Ohren für meine Augen: der Grad der Beobachtung*

Siegfried J. Schmidt hat kürzlich von der „Medientauglichkeit der Emotionen“ gesprochen und festgestellt, dass nicht „alle Emotionen für alle Medien tauglich“ seien: Die Gattungen spielten eine „höchst selektive Rolle bei Auswahl, Herstellung und Darstellung von Emotionen“.⁴⁰ Viele Komik- und Komödientheorien haben bisher verstellt, dass es in der Komödie wie in der Posse nicht nur um Spiel und Lachen, sondern vor allem um Emotionen geht. Leicht irreführen können in dieser Hinsicht die vielzitierten Theoreme Schillers und Bergsons. Wenn nach Ersterem das Ziel der Komödie das höchste überhaupt sei, nämlich „frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen“,⁴¹ dann sind Emotionen – nicht nur auf der Zuschauerseite – durchweg negativ konnotiert und zu überwinden. Und für Henri Bergson kann eine Figur nur dann komisch wirken, wenn wir nichts für sie empfinden, die Komik bedarf für ihn „einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens“.⁴² Die Komödie weist jedoch beides auf: Gefühle bei komischen Figuren und Gefühle bei den unkomischen *und* die intendierte Funktion dieser Gefühle in der Rezeption durch den Zuschauer.

Zumindest seit dem 18. Jahrhundert gibt es – und das haben die Komödiengeschichte und die Diskussion über die Komödientheorie gezeigt – keine auch nur entfernt einheitliche Gattung ‚Komödie‘ mehr; spätestens seit Gellert gilt, dass in Komödien „mit Beibehaltung der Freude und der komischen Stärke,

37 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, hg. von Walter Jackson Bate und James Engell (The Collected Works of S. T. Coleridge, Bd. 7; Bollingen Series, Bd. 78), 2 Bde., Princeton, London 1983, Bd. 2, S. 6.

38 Vgl. Schnell (Anm. 20), S. 16.

39 Lessing, ‚Briefwechsel‘ (Anm. 36), S. 204.

40 Siegfried J. Schmidt, *Systemflirts. Ausflüge in die Medienkulturgesellschaft*, Weilerswist 2008, S. 117.

41 Friedrich Schiller, ‚Über naive und sentimentalische Dichtung‘, in: ders., *Sämtliche Werke* (Anm. 18), Bd. 5, S. 726.

42 Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, Zürich 1972, S. 13.

auch Gemütsbewegungen an dem gehörigen Orte angebracht“ werden können, „welche aus dem Innersten der Handlung fließen und den Zuschauern gefallen“. ⁴³ Und entsprechend resümiert Sulzer zum Ende des Jahrhunderts, dass jede „auf der Schaubühne vorgestellte Handlung, die Personen von Verstand und Geschmack angenehm unterhält, ohne sie in starke ernsthafte Leidenschaften zu setzen, und das Gemüth durch heftige Empfindungen hinzureissen, [...] eine gute Comödie“ sei. ⁴⁴ Der Wertungscharakter dieser Aussage ist evident, jedoch beziehen sich Leidenschaften und Empfindungen nur auf die angeblich evozierten und nicht auf die dargestellten. In der Komödie können jedoch im Prinzip die gleichen Leidenschaften, Emotionen und Gefühle zum Thema werden wie in Trauerspiel oder Tragödie. Was den Unterschied ausmacht, ist die gattungsspezifische Auswahl und der Grad der Beobachtung. Es handelt sich um eine Art doppelte Perspektive: Die Beobachtung von Gefühlen, die sich im sprachlichen Ausdruck manifestiert, wird in der Komödie oft durch bestimmte auf den ersten Blick nicht ganz zu den darzustellenden Gefühlen passende sprachthematische Verfahren noch einmal gebrochen, jedoch nicht zerbrochen oder zerstört. Letztlich macht die Komödie und für uns vor allem die Nestroys auch extreme Gefühle und heftige Emotionen durch diese doppelte Beobachtung erträglich. Und diese Beobachterperspektive könnte man sicher als die Keimzelle des ‚Spiels im Spiel‘ bezeichnen.

Denn beim Lachen – das hat Joachim Ritter festgestellt – geht es um Dinge, die auch Anlass des Schmerzes, der Melancholie und der Skepsis gegen Größe und Wert des Lebens sein können, und der Punkt, so Ritter, wo Spaß in Ernst, Lachen in Weinen umschlägt, sei „hochgradig unbestimmbar“. ⁴⁵ Und so darf die ernsthafte oder besser: empfindsame Komödie den Punkt leicht in der Schwebe lassen, während – durchaus figurenabhängig – die Posse die Gefühle rhetorisch, d. h. durch Wort- und Körperzeichen, so präsentieren muss, dass ein Umschlag unmöglich wird. So gilt für die Komödie letztlich ein doppeltes Vergnügen an potenziell tragischen Gegenständen: Im Sinne Lessings wird der dargestellte Affekt nur als Affekt empfunden, und der Zuschauer denkt sich nicht nur keinen ihn betreffenden „unangenehmen Gegenstand dabei“, sondern er vertraut überdies darauf, dass aufgrund der Gattungskonventionen sein Vergnügen an den dargestellten Gefühlen stets ein doppeltes sein kann.

Ein Beispiel der empfindsamen Art: In Eduard von Bauernfelds Lustspiel *Bürgerlich und Romantisch* von 1835 gibt es einen Dialog über die Lesbarkeit, den Ausdruck und die Rhetorik von Gefühlen:

43 Christian Fürchtegott Gellert / Gotthold Ephraim Lessing, ‚Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele‘, in: Lessing, *Werke* (Anm. 27), Bd. 4, S. 43.

44 Art. ‚Comödie‘, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, Leipzig 1771, Bd. 1, S. 213.

45 Joachim Ritter, ‚Über das Lachen‘, in: *Blätter für deutsche Philosophie* 14 (1940/41), S. 1–21.

BARON. Sie sind eine Heuchlerin.

KATHARINE. Wieso?

BARON. Sie wollen gefühllos scheinen – Ihr warmes, feuchtes Auge sagt das Gegenteil.

KATHARINE. Vielleicht lügt es. Ich habe keine Ohren für meine Augen.

BARON. Aber Ihre Augen haben eine Sprache für mein Herz.⁴⁶

Die komplexe wechselweise Wahrnehmungssituation von verstellten Wortzeichen, wahren, aber der Selbstbeobachtung unzugänglichen Körperzeichen und deren Rezeption durch den Zuschauer und Zuhörer ist dramen- und nicht komödientypisch. Komödientypisch ist lediglich der kleine Wortwitz: „Ich habe keine Ohren für meine Augen“. Doch durch diese Art Komik wird die Ernsthaftigkeit des Gefühls nicht zerstört, reiht sich doch Bauernfeld damit durchaus noch in die Tradition der Komödien Lessings und Marivaux', wo in der witzigen Dialogführung die Personen nicht mit einer Entgegnung in der Sache, sondern im Wort antworten. Komplexer wird es bei Nestroy.

Ich will im Folgenden am Beispiel einiger Gefühlsdarstellungen aus dem *Mädl aus der Vorstadt*, dem *Zerrissenen* und schließlich aus dem *Haus der Temperamente* das Prinzip einfacher oder mehrfacher Gefühlsbeobachtung veranschaulichen.

4. „Ich werd' ihm das Maul stopfen, diesem Herzen!“⁴⁷ Gefühlsdarstellung bei Nestroy

Couplets werden in der Forschung meist als Illusions- oder „Fiktionsdurchbrechungen“⁴⁸ bezeichnet und damit der ‚Verfremdung‘ zugeordnet. Da man die Oper aufgrund des ständigen Gesangs als ständige Fiktionsdurchbrechung bezeichnen müsste, würde ich auch hier lieber von ‚Beobachtung‘ des Geschehens, des Gefühls etc. sprechen. Bereits das Auftrittslied des Lips im *Zerrissenen* zeigt den reflexiven Beobachtungsgestus, der von der Funktion her dem Chor oder dem Monolog in Tragödie oder Trauerspiel an die Seite gestellt werden kann. Ein Beispiel ist der letzte Monolog Odoardos in Lessings *Emilia Galotti*: „Warum nicht? – Herzlich gern – Ha! ha! ha! – *Blickt wild umher*. Wer lacht da? – Bei Gott, ich glaub', ich war es selbst. – Schon recht! Lustig, lustig. Das Spiel geht zu Ende. So, oder so! –“⁴⁹ – Nestroys Lips ist auch zerrissen:

46 Eduard von Bauernfeld, *Ausgewählte Werke in vier Bänden*. Mit einer biographisch-kritischen Einleitung hg. von Emil Horner, Leipzig 1905, Bd. 1, S. 348.

47 Johann Nestroy, *Das Haus der Temperamente*, I, 3: *Stücke 13*, 18/5.

48 Warning (Anm. 2), S. 311 ff., eine ganze Liste von Illusions- oder Fiktionsdurchbrechungen!

49 Lessing, *Werke* (Anm. 27), Bd. 2, S. 200.

Mein Gemüth is zerrissen[,] da is Alles zerstückt,
 Und ein z'rriß'nes Gemüth wird ein nirgends g'flickt,
 Und doch – müßt' i erklär'n wem den Grund von mein'n Schmerz,
 So stundet ich da, wie's Mandl beym Sterz;
 Meiner Seel, 's is a fürchterlich's G'fühl,
 Wenn man selber nicht weiß, was man will. (I, 5: *Stücke* 21, 34/11–17)

Wiederum gewährleistet die Sprachkomik die doppelte Distanz, ändert aber nichts an der Ernsthaftigkeit des Gefühls. In dem Augenblick jedoch, wo der Figur solche Selbstreflexivität versagt ist, ist der Zuschauer der einzige Beobachter von Wort- und Körperzeichen, ja die Verzweiflung wird nurmehr gestisch ausgedrückt: Denn als Lips Gluthammer für tot hält, ist die Angst zu mächtig: „Schauderhaft, er is nicht ersoffen! Der Mörder lebt – lebt für's Criminal! (*faßt sich verzweifelt mit beiden Händen an den Kopf*).“ (I, 21: *Stücke* 21, 55/15 ff.)

Die Selbstbeobachtungsfähigkeit der eigenen Gefühle ist ebenfalls reduziert bei den meist einfältigen jungen Mädchen wie der Kathi, die höchstens ihre „*innere Bewegung*“ verbergen kann (I, 11: *Stücke* 21, 45/26), aber nicht über sie reflektiert, schon gar nicht in komischer Form, wie dies beispielsweise im *Mädl aus der Vorstadt* Gigl und Schnoferl über Gigs Gefühle seiner Angebeteten gegenüber tun:

GIGL (*desperat.*) Schnoferl rett mich vom Abgrund!
 SCHNOFERL. Was is denn gschehn, Gigl red[!]
 GIGL. Kennst du die Empfindung, die vor 500 Jahr die Burgfräulein g'habt haben, wenn s' bei die Haar zur Trauung gschleppt worden sind?
 SCHNOFERL. Nein, die kenn ich nicht!
 GIGL. Ich hab die Empfindung wenn ich an meine Heirath denk.
 SCHNOFERL. Kennst du die Empfindung, wenn man ein auf freien Fuß sieht, der alle Ansprüche auf ein Extrazimmer im Narrenthurm hat?
 GIGL. Nein, die kenn ich nicht!
 SCHNOFERL. Ich hab diese Empfindung, wenn ich dein Diskurs anhör!
 Du hast dich damahls meuchln wollen, wie s' ein Andere[r] kriegt hat.
 GIGL. Und jetzt kruselt Selbstmord in mir, weil ich s' krieg. Schnoferl, rett mich vom Abgrund, sag ihr, daß ich s' nit mag. (I, 9: *Stücke* 17/II, 23/28–24/6)

Gigs Rhetorisierung seiner erloschenen Liebesempfindungen der Frau von Erbsenstein gegenüber bedient sich ebenso absurd-komischer Bildlichkeit wie das Liebesgeständnis Schnoferls Gigl gegenüber: „denn wisse Jüngling, ich glühe für die Erbsenstein, mit einer Gluth, die ebenso intensiv als hoffnungslos is“ (I, 9: *Stücke* 17/II, 25/31 ff.). Seine zweifellos echten Gefühle kommen bereits im Monolog nach seinem Auftrittslied zum Ausdruck:

Wenn der Mensch nie diejenige erringt, wo er eigentlich – wo es der Müh'

werth, wo – ich kann mich nicht ausdrücken, mag mich eigentlich nicht ausdrücken, – wenn der Mensch nie Baumkraxler genug war um die wahren süßen Früchte am LebensBaum zu erreichen, wenn, – ich find’ nicht die gehörigen Worte, das heißt, ich findet s’, aber, g’rad’ die g’hörigen thäten sich nicht g’hören, – mit einem Wort, der Mensch verfallt nach einigen Desperations-Paroxismen in eine ruhige Sarkasmus-Languissance, wo man über alles raisonnement, und andererseits wi[e]der alles acceptabl find’t. (I, 5: *Stücke 17/II*, 15/13–23)

Schnoferl bringt auf den Punkt, wie es zum komischen Zusammenspiel von echten Gefühlen und ihrer komischen Beobachtung kommt: Die Schwierigkeit, Gefühle auszudrücken, entsteht eben aufgrund der Selbstbeobachtung. „Desperations-Paroxismen“ und darauf folgende „ruhige Sarkasmus-Languissance“ sind genau die Mittel derjenigen Figuren, die sich ihrer Gefühle bewusst sind und durch die Beobachtung Komik provozieren. Und so ist selbst noch in der Erhörungserschütterungsszene Schnoferls Gefühl echt, wenn auch grotesk-komisch von ihm selbst beobachtet: „SCHNOFERL (*in Ekstase.*) Ha, so zerschmettert, ihr Kniescheiben! stürz’ nieder, Winkelagent! so eine Seeligkeit kann der Mensch nicht als so stehender ertragen! (*Stürzt der FRAU VON ERBSENSTEIN zu Füßen, und küßt ihr die Hand.*)“ (III, 19: *Stücke 17/II*, 96/33–36) Bereits Ansgar Hillach thematisiert solche Affektdarstellung im Kontext der „Wechselbewegung zwischen Situation und Außensicht“ und spricht solchen „Abstrahierungen“ Künstlichkeit zu.⁵⁰ Eine solche Argumentation aus alltagspsychologischer Perspektive vermag jedoch der rhetorischen Dimension *aller* Gefühlsdarstellungen nicht gerecht zu werden.

Anders sieht es bei den Figuren aus, die sich ihrer Komik nicht bewusst sind und meist nicht über ihre Gefühle rasonnieren. Das *Haus der Temperamente* kann man eine Art metapoetisches Experiment in der Gefühlsdarstellung nennen. W. Edgar Yates schreibt in seiner Einleitung zur Edition der Historisch-kritischen Ausgabe: „Daß die Handlung und die Charakterisierung grundlegend stilisiert sind, hat die Aufmerksamkeit der meisten Kritiker von der psychologischen Beobachtungsgabe abgelenkt, die sich, wenigstens andeutungsweise, in der Darstellung der vier Temperamente manifestiert.“ (*Stücke 13*, 2)

Natürlich ist zunächst die Temperamentlehre zwar zur Zeit Nestroys medizinisch veraltet, „das überkommene Schema von vier menschlichen Grundtypen“ wird aber „bis weit in das 19. Jh.“ aufrechterhalten.⁵¹ Nestroy benutzt alle möglichen Mittel der Gefühlsdarstellung in diesem Stück mit den Temperamenten entsprechend viergeteilter Bühne: Farbe (für die Dekoration), Mimik, Gestik und Habitus sowie natürlich unterschiedliche Sprachebenen.

⁵⁰ Ansgar Hillach, *Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy*, München 1967, S. 54–61, bes. S. 59.

⁵¹ Michael Kutzer, ‚Temperament. 1. Medizin‘, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Anm. 15), Bd. 10, Sp. 981–987, hier Sp. 984.

Inwiefern dem tatsächlich eine „psychologische Beobachtungsgabe“ zugrunde liegt, ist schwer zu entscheiden; die Gefühlsdarstellung ist primär rhetorisch und damit auch durch den Gattungsdiskurs sowie durch den jeweiligen Gefühlsdiskurs der Zeit vermittelt.

Insofern ergibt sich folgende Frage: Als was für „diskursive bzw. ästhetische, nicht real-psychische Entitäten“ (Rüdiger Schnell) werden Gefühle dargestellt, mit welchen Mitteln geschieht dies, und wie stehen die Figuren zu ihren Gefühlen? Sind sie sich ihrer Grundanlage (cholerisch, phlegmatisch, melancholisch, sanguinisch) bewusst, steuert das Temperament auf unterschiedliche Weise die Fähigkeit zur Selbstbeobachtung, und wie unterscheiden sich männliche und weibliche Figuren, alte und junge Choleriker, Phlegmatiker, Melancholiker, Sanguiniker? Zu Anfang des Stücks werden die vier verwitweten Väter vorgeführt, und eigentlich erscheint nach dem Motto Francesco Riccobonis alles im Lot, galt doch nach seinem Vater Luigi Riccoboni für jede Affektdarstellung: „wenn man rühren wolle, so müsse man zwei Finger breit über das natürliche gehen“.⁵² Alle Zeichen der Gefühle stimmen, niemand reflektiert seinen Gefühlshaushalt, mit Ausnahme des sanguinischen von Froh, der am ehesten eine aktive komische Figur ist. Sinnbild dafür ist auch der Spiegel; die Szenenanweisung: „*Stellt sich vor den Spiegel und richtet sich die Halsbinde wohlgefällig zurecht.*“ (I, 2: *Stücke* 13, 14/15 f.) zeigt, dass die Selbstbeobachtung zu seinem ‚Typ‘ gehört. Der einzige, der keinen dem Wienerischen angenäherten Ton anschlägt, ist der Melancholiker. Er spricht durchweg die empfindsame Sprache des Theaters des vergangenen Jahrhunderts, wie gleich zu Anfang, wenn er seine verstorbene Frau beklagt: „Die, selbst noch eine blühende Rose, hinwelken mußte in Grabesnacht!“ (I, 2: *Stücke* 13, 15/21) Der Herr von Trüb ist völlig der Diskurs-Melancholiker, der zudem noch melancholietypischer Künstler, wenn auch Dilettant ist. Auch den phlegmatischen Herr von Fad kennt man aus der Lustpielliteratur, vielleicht am treffendsten gezeichnet im phlegmatischen Herrn Orgon in Gellerts *Das Loos in der Lotterie*:

Zum andern, was sollte ich mit dem Gelde anfangen? Die Arten, wodurch man es verthut, sind mir fast alle zu beschwerlich. Ich spiele nicht gern, weil es mühsam ist, und man dabey lange nachsinnen muß. Ich trinke nicht gern, weil ich mich vor dem Kopfweh fürchte. Und in dem Weinkeller sind auch immer so viele Leute. Diese muß ich entweder grüßen, wenn ich hinein komme, oder ich muß gar mit ihnen reden, oder doch zuhören. Und alles dieses beunruhiget mich, denn ich bleibe gar zu gern in meiner Gelassenheit, und laße mir alles gefallen, wobey ich mich leidend verhalten kann.⁵³

52 Riccoboni / Lessing, ‚Die Schauspielkunst‘ (Anm. 23), S. 906. Sulzer zitiert im Artikel ‚Ausdruck‘ diesen Satz aus der Übersetzung Lessings; vgl. Sulzer (Anm. 44), Bd. 1, S. 112.

53 Christian Fürchtegott Gellert, *Gesammelte Schriften*. Kritisch kommentierte Ausgabe, hg. von Bernd Witte, Bd. 3: *Lustspiele*, Berlin, New York 1988, S. 117 f.

Alle Eigenheiten des Phlegmatikers, die Yates an Trüb feststellt, sind hier im Phlegmatikerdiskurs vorgeprägt: Unschlüssigkeit, Dummheit, Hypochondrie, Faulheit und Kraftlosigkeit. Und ein Rezensent meinte, Gellert habe das ganze Stück nur wegen dieses originellen phlegmatischen Charakters geschrieben.⁵⁴ Andere Rezensenten gingen weiter:

Das Loos in der Lotterie enthält eine lebendige Geschichte der Temperamente. Frau Orgon ist der Cholericus mit ihrem Zanken; Herr Simon der Sanguineus mit seiner Galanterie und Pralerey; Herr Orgon der Phlegmaticus mit seiner Sänfte; Herr Damon der Melancholicus mit seinem Mistrauen. Wie glücklich sind diejenige, welche, wie Frau Damon, Carolinchen und Herr Anton, eine vernünftige Vermischung von diesem allem zeigen.⁵⁵

Und so kann auch das gesamte Stück Gellerts als eine Art Vorläufer von Nestroys *Haus der Temperamente* gelten.⁵⁶

Der Gefühlsäußerungen, die bei Nestroy durch ihren Typus veranlasst werden, sind sich die Kinder bewusster: Die Melancholiker-Tochter Irene – sie hat den Namen der dritten der Horen, der Göttin des Friedens – antwortet auf die Frage des Vaters: „Du weinst, Irene?“ – „Wundert Sie das? Sehen Sie mich nicht täglich weinen?“ Und der Dialog geht weiter wie nach dem Lehrbuch der Melancholie:

TRÜB. Hat dein Schmerz heute einen besonderen Grund?

IRENE. Ist nicht der Schmerz der tiefste, welcher grundlos ist? (I, 4: *Stücke* 13, 19/18–22)

Auch die Tochter des Cholerikers Braus stimmt in der ersten Begegnung mit ihm, die der Zuschauer erlebt, nicht mit ihm überein: Sie widerspricht dem Vater hinsichtlich der Wahl des Bräutigams und geht – choleriker-untypisch – „*sich gewaltsam unterdrückend in die Seitenthüre ab*“ (I, 3: *Stücke* 13, 18/15 f.). Der Konflikt mit den Söhnen entsteht aus dem gleichen Grund; in der 15. Szene des I. Aktes sind die Söhne und Töchter jeweils zusammen. Bei allen ist der nach Temperamenten unterschiedliche Erregungszustand zwar deutlich, er wird jedoch gegenüber den temperamengleichen Vätern als Differenz erkennbar. Denn die Söhne und Töchter sind nicht als passgenaue Kopie konzipiert; eine Szenenanweisung bei einem der komikträchtigsten Temperamente, dem Sohn

54 Ebd., S. 395 (Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften 1770).

55 Ebd., S. 400 (J. H. F. Betrachtungen bey dem Tode Gellerts an die beiden jungen Grafen Joseph und Karl von Neipperg. Frankfurt am Mayn, gedruckt mit Andreäischen Schriften, 1779, [S. 18 f.]).

56 Es wurde für eine Aufführung am Kaiserlich-königlichen Theater in Wien im Jahre 1760 auch eine eigene Ausgabe gedruckt; es wurde mehrmals ins Französische übersetzt, zuletzt 1785, so dass seine zeitgenössische Bekanntheit vorausgesetzt werden darf; vgl. ebd., S. 395.

des Phlegmatikers, fordert nachdrücklich: „*Geht langsam, jedoch ohne Karikatur zur Mittelthüre ab.*“ (I, 15: *Stücke 13*, 53/20 f.) Allein die Tatsache, dass sich die Temperamente über Kreuz lieben – Irene, die Tochter des Melancholikers, liebt Felix, den Sohn des Sanguinikers; Agnes, die Tochter des Phlegmatikers, liebt Robert, den Sohn des Cholerikers; Marie, die Tochter des Sanguinikers, liebt Guido, den Sohn des Melancholikers; und Walburga, die Tochter des Cholerikers, liebt Edmund, den Sohn des Phlegmatikers – allein diese Tatsache zeigt, dass das Lustspiel nicht als „absolut tragische Posse“ verstanden werden kann, in der die „totale schicksalhafte Terminierung des Menschen“⁵⁷ dargestellt werde.

Es gibt offenbar keine genderspezifischen Temperamente, wohl aber wird das Problem der dramatisch stilisierten Temperamente thematisiert, was Schlanke vor seinem letzten Couplet stückintentional so formuliert: „Überhaupt, wer kann bei einem Temperament bleiben, die Umstände bringen's ja mit sich, daß der Mensch in alle vier Temperamente herumkugeln muß.“ (II, 15: *Stücke 13*, 156/12 ff.) Offenbar wird damit auf den Experimentcharakter der Isolierung von Temperamenten in der Komödie verwiesen, die in der außerliterarischen Wirklichkeit so nicht gegeben ist. Seit der großen empfindungs- und dramentheoretischen Diskussion um 1750 seit Mendelssohn, dann bei Lessing bis hin zu Schiller werden ja „vermischte Empfindungen“⁵⁸ für das Drama gefordert, während zuvor Tragödie und Komödie Empfindungen oft isolierten. Und Sulzer in seiner noch im 19. Jahrhundert gelesenen *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* weist auf den Gattungszwang bei der Darstellung von Gefühlen hin und betont, dass Dramen wegen ihrer beschränkten Möglichkeiten „vornehmlich einzelne Züge in den Charakteren der Menschen, Tugenden, Laster, Leidenschaften“ schildern.⁵⁹ Nicht nur Thomas Mann empfindet „den erzählten Menschen allein als rund, ganz, wirklich und plastisch“, das Drama und seine Darstellung jedoch als „Kunst der Silhouette“.⁶⁰ Die Möglichkeit des Dramas, „eine Figur in ihrer biographisch-genetischen Dimension und im Innenraum ihres Bewußtseins darzustellen“, ist reduziert. ‚Realistischer‘ Darstellung scheinen natürlich auch die Lustspieltypen wie die vier Temperamente im Wege zu stehen; und diese Typen nannte Thomas Mann in seinem *Versuch über das Theater* denn auch „völlig anspruchslose Figuren und Vogelscheuchen.“⁶¹

57 Rio Preisner, *Johann Nepomuk Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse*, München 1968, S. 86 f.

58 Moses Mendelssohn, ‚Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen‘ [1761], in: ders., *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hg. von Otto F. Best, Darmstadt³ 1994, S. 126–165, hier bes. S. 137–140.

59 Art. ‚Charakter‘, in: Sulzer (Anm. 44), Bd. 1, S. 195.

60 Thomas Mann, ‚Versuch über das Theater‘, in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hg. von Peter de Mendelssohn, Bd. 14: *Die Forderung des Tages. Abhandlungen und kleine Aufsätze über Literatur und Kunst*, Frankfurt a. M. 1986, S. 17; vgl. dazu auch Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München⁵ 1988, S. 222 ff.

61 Ebd., S. 223.

Und so singt im *Haus der Temperamente* am Schluss Felix, der Sohn des Sanguinikers, im Zimmer des Melancholikers, seines künftigen Schwiegervaters:

Das Temperament hat vierfach zwar geschieden
 Der Menschen Denk- und Sinnesart[,]
 Doch eine Liebe giebt es nur hienieden[,]
 Die Alles ausgleicht, Alles paart.

Worauf dann der „*Allgemeine Chor* [(*Cholerisch, Phlegmatisch, Melancholisch, Sanguinisch*)]“ einfällt:

Was noch so verschieden im Leben erscheint,
 Zu einem Glück wird es durch Liebe vereint. (II, 23: *Stücke 13*, 190/30–191/5)

Das ist mehr als der obligate Lustspielschluss. Einmal werden damit die allzu starren Temperament-Typen gleichsam verabschiedet, zum anderen hat die Evokation der Liebe auch eine darauf bezogene weitergehende Funktion. Wenn Schlankel nach seinen Intrigenversuchen bemerkt: „Das Haus der Liebe is jetzt an allen 4 Ecken in Flammen“ (I, 10: *Stücke 13*, 44/24 f.), so wird der Raum benannt, der den ‚Rahmen‘ für die Darstellung der Temperament- und Gefühlsproblematik abgibt: Wenn Liebe der Grund für die schließliche ‚Vermischung‘ der isolierten Temperamente ist, so wird – in Parallele zu der von Wilhelm von Humboldt und anderen thematisierten Einheit der Menschlichkeit, die sich „aus dem innigsten Bunde der reinen Männlichkeit und der reinen Weiblichkeit“ bildet⁶² – hier gleichsam der im Thomas Mann’schen Sinne ‚runde, ganze, wirkliche und plastische‘ Charakter erst durch solche liebende Vereinigung möglich. In kaum einem anderen Stück von Nestroy ist so viel und nur von der Liebe die Rede. Keine anderen Aspekte – soziale Stellung, Geld, Sprichwort oder Moral, Zufall –, keine der sonst bei Nestroy typischen Figuren wie die des die Mitspieler täuschenden sozialen Aufsteigers oder Aufstiegswilligen spielen eine Rolle. Das unterstreicht noch einmal, dass *Das Haus der Temperamente* eine Art metapoetisches Experiment der Darstellung von Gefühlen ist, also von etwas, das drängt, Sprache zu werden, aber nur stumm im Subjekt existiert – was schon Nietzsche wusste:

Sprache und Gefühl. – Dass die Sprache uns nicht zur Mitteilung des Gefühls gegeben ist, sieht man daraus, dass alle einfachen Menschen sich schämen, Worte für ihre tieferen Erregungen zu suchen: die Mitteilung derselben äussert sich nur in Handlungen, und selbst hier gibt es ein Erröthen darüber, wenn der Andere ihre Motive zu erraten scheint. Unter den Dichtern, welchen im Allgemeinen die Gottheit diese

62 Wilhelm von Humboldt, ‚Über die männliche und weibliche Form‘ (1795), in: ders., *Werke in fünf Bänden*, hg. von Andreas Flitner und Klaus Giel, 4., korr. und mit einem neuen Nachwort vers. Aufl., Bd. 1, Darmstadt 2002, S. 296–336, hier S. 297.

Scham versagte, sind doch die edleren in der Sprache des Gefühls einsilbiger und lassen einen Zwang merken: während die eigentlichen Gefühls-Dichter im praktischen Leben meistens unverschämt sind.⁶³

Und in der Tat, Komödiendichter wie Nestroy sind zurecht in dieser Hinsicht unverschämt.

63 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin 1980, Bd. 2, S. 421 f. („Menschliches, Allzumenschliches“ II, Nr. 105).

Herbert Herzmann

Spiele mit Gefühlen: Gefühlsverwirrungen und Gefühlstheater bei Nestroy

1. Grundfragen

Wie kann man Lüge und Wahrheit unterscheiden? Sind Falsches und Echtes, Gespieltes und ernst Gemeintes, Maske und Charakter durch Abgründe getrennte Gegensätze oder Pole, die in irgendeiner Weise miteinander verbunden sind und ineinander übergehen können? Fragen dieser Art bilden die thematische Grundlage von Nestroys Werk und bestimmen dessen Struktur.

Wie steht es mit dem Gefühlsleben der *dramatis personae* Nestroys? Sind die Liebesseufzer und die vor versammelter Gesellschaft erfolgenden Ohnmachtsanfälle echt oder gespielt, und angenommen, dass sie echt empfunden sind: wie ernst darf man sie nehmen? Dienen ernste und tragische Vorfälle lediglich der Verstärkung komischer Effekte oder kommt ihnen ein eigener Wert zu?

2. Gut und böse, wahr und falsch

Gute Menschen dürfen ihr wahres Gesicht zeigen, böse Menschen hingegen müssen ihre niederträchtigen Absichten hinter der Maske der Ehrlichkeit und Lauterkeit verbergen, um ihre Ziele zu erreichen. Damit ist nicht gesagt, dass gute Menschen immer gute Gefühle hegen. Die reiche Erbin Pauline in *Kampl* wird dadurch kein schlechter Mensch, dass sie die um sie herumscharwenzelnden Männer zu hassen und zu verachten beginnt, nachdem sie erkannt hat, dass diese es nur auf ihr Geld abgesehen haben (vgl. *Stücke* 31, 91).

In den meisten Possen Nestroys wird als Fiktion entlarvt, was die Menschen traditionellerweise angehalten sind, für gut und heilig zu halten. Es ist daher nicht verwunderlich, dass ihn manche Zeitgenossen der moralischen Zersetzung bezichtigten. Dennoch finden sich in Nestroys Stücken immer wieder Personen, die zu den von Karl Gutzkow bei Nestroy vermissten Eigenschaften „Liebe“, „Freundschaft“ und „großmütige[r] Hingebung“¹ fähig sind. Obwohl Kampl aufgrund leidvoller Erfahrungen in der Liebe gelernt hat, dass man sich nicht ungestraft Illusionen hingeben darf und dass das in der guten Gesellschaft übliche Verhalten in der Regel ein falsches Getue ist, trägt er das Herz auf dem

¹ Siehe dazu Karl Gutzkow, *Liberale Energie. Eine Sammlung seiner kritischen Schriften*. Ausgewählt und eingeleitet von Peter Demetz, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1974, S. 196 f.

rechten Fleck, was sich in seinem freundschaftlichen Verhalten dem Baron Felsbach gegenüber zeigt. Kern in *Der alte Mann mit der jungen Frau*, der schließlich sein selbstsüchtiges Verhalten in Liebesdingen einsieht und seiner jungen Frau ein wahrhaft edles Angebot unterbreitet, weiters der selbstlos die Interessen seines Freundes Gigl vertretende Schnoferl in *Das Mädl aus der Vorstadt* oder Thekla in demselben Stück genießen unsere uneingeschränkte Sympathie. Zu den guten Menschen Nestroys gehört auch Klara (*nomen est omen*), die Schwester Peters in *Der Unbedeutende*. Als die Nachbarn Klara aufgrund falscher Gerüchte als unsittlich verdammen, ist ihr Bruder der Einzige, der an ihre Unschuld glaubt. Sein Glaube gründet sich nicht auf Klaras Worte, denn diese verschlägt es ihr: „ich hab g’schnappt nach Luft, aber sie war so von Verläumdung verpest’t, daß die Sprach der Wahrheit hat müssen ersticken drin.“ (*Stücke 23/II*, 46) Die Wahrheit offenbart sich für Peter vielmehr in Klaras Körpersprache. Als sie ihre Unschuld schwören will, fällt er ihr ins Wort: „Du hast nix zu schwören, Schwester [...] wer dir in d’Augen schaut und nicht aufn ersten Blick Unschuld lest, der is ein A, B, C Bub, und wenn er Doktor von fünfzehn Fakultäten wär!“ (*Stücke 23/II*, 48) Dass „die Sprach der Wahrheit“ keiner Worte bedarf, erweist sich auch in dem folgenden Dialog zwischen Kathi und Lips in *Der Zerrissene*:

KATHI. Ich wär’ glücklich, wenn ich Euer Gnaden alle Leckerbissen der Erde vorsetzen könnt’, aber –

LIPS. Du liebe Kathi, du bist so eine liebe Kathi, daß mir dieses Frühstück, von deiner Hand gereicht, zum allerleckersten Leckerbissen wird.

[...]

LIPS. [...] Und dann is noch was – noch was –

KATHI (*theilnehmend*). Was denn? Sagn S’ mir alles, Herr Göd.

LIPS. O du liebe Kathi. Du kommst mir allweil lieber vor. (*Will sie ans Herz drücken.*)

[...]

LIPS. O Kathi, du weißt gar nicht, was du für eine liebe Kathi bist. (*Umfaßt sie.*) (*Stücke 21*, 68 f.)

Bereits vor der körperlichen Umarmung fällt es uns leicht, die Leerstellen zu ergänzen und zu durchschauen, dass Herr von Lips bei den „allerleckersten Leckerbissen“ nicht nur an das Frühstück denkt. Obwohl wir wissen, dass die Körpersprache, die allgemein als der Wahrheit näher stehend gilt als die Wortsprache, sich ebenso wie diese in täuschender Absicht einsetzen lässt,² trauen wir in diesem Fall den nichtsprachlichen Äußerungen Klaras und des Herrn von Lips. Dass es uns bzw. dem Theaterpublikum leichter fällt als den in das

2 Vgl. dazu Walter Pape, „Da heißt’s jeder Red’ a Fey’rtagsgwand’l anzieh’n“: Sprache und Gebärde, Verstellung und Verkleidung in Nestroys Komödien“, *Nestroyana* 25 (2005), S. 16–30; siehe auch Herbert Herzmann, „Nestroy als kritischer Realist“, *Nestroyana* 28 (2008), S. 126–135.

Bühnengeschehen verwickelten Personen, zwischen Wahrheit und Lüge zu unterscheiden, hat laut *Fischer Lexikon Literatur* seine Ursache in der „stereoskopischen Optik“, mittels der der Zuschauer an den auf der Bühne präsentierten „diskrepanten Wirklichkeiten“ teilnimmt.³

3. Philosophie und Praxis der Gefühle

Abgesehen von den zahlreichen Gefühlsausbrüchen, deren Glaubwürdigkeit von Fall zu Fall untersucht werden muss, finden sich immer wieder Stellen, in denen Nestroys Personen Überlegungen über das Wesen der menschlichen Gefühle anstellen. Wie schwer es ist, diese zu begreifen, weiß Schnoferl in *Das Mäd'l aus der Vorstadt* von Berufs wegen sehr gut: „[...] ich bin Winkelagent, und welcher Gegenstand in der Welt hat mehr Winkeln, als das menschliche Herz?“ (*Stücke 17/II*, 19) Der Ziegelfabrikant Kern (*Der alte Mann mit der jungen Frau*) brüstet sich in seinem Auftrittslied mit seinen Einsichten in das weibliche Gefühlsleben. Sein Beruf hat ihn gelehrt, dass die Ziegeln von Bestand sind:

Aus gleiche B'standtheil' b'steht der Bau
Von Ninive und von Stockrau – (*Stücke 27/I*, 12)

Ob aus ihnen „A Narr'nhaus, od'r a Sitzungssaal, / A Walhalla, od'r a Thierspital“ entsteht oder ein „Sitz des Elend's, oder Glücks“: „Das ändert an die Ziegeln nix. –“ (*Stücke 27/I*, 12). Im Gegensatz zu den Ziegeln, die bei großer Hitze härter werden, werden Frauen, so glaubt Kern zu wissen, unter dem Feuer der Emotionen weich:

Die Ziegeln, wenn's im Ofen seyn,
Werd'n durch die Glut, so fest wie Stein; –
Die Frau'n werd'n schwächer unbedingt,
Je mehr sie Ein'r ins Feuer bringt. – (*Stücke 27/I*, 12)

Ungeachtet der geringen Meinung, die er von den weiblichen Gefühlen und deren Trägerinnen im Allgemeinen hat, will Kern doch nur das Beste von Regine, seiner jungen Frau, glauben. Er schätzt es keineswegs, dass Gabriel, sein alter Diener, jeden ihrer Schritte überwacht und ihm seine Beobachtungen mitteilt, die nicht dazu angetan sind, sein Vertrauen auf die Beständigkeit der Gefühle seiner Angetrauten zu untermauern. Dass Gefühle beständig sein können, wenngleich in einem anderen Sinne, als Kern gerne glauben möchte, behauptet Gabriel in einem Gespräch mit Theres, in die er aussichtslos verliebt ist: „[...] die Gefühle bleiben sich gleich, und werden im Alter noch heftiger weil

3 Dietrich Schwanitz / Helga Schwalm / Alexander Weiszflog, „Drama, Bauformen und Theorie“, in: *Fischer Lexikon Literatur*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1996, S. 413, hier zit. nach Pape (Anm. 2), S. 20.

sie keine rechte Erwiderung finden; das is grad' als wie Einer, der einen Haring i[ß]t, und nix z'trinken kriegt.“ (*Stücke* 27/I, 30) Nicht die Gefühle für eine bestimmte Person, so die im Laufe seines langen Lebens gewonnene Einsicht, sondern die emotionalen Bedürfnisse als solche weisen eine gewisse Konstanz auf. Seine Lebenserfahrung bewahrt Gabriel jedoch nicht davor, Theres' Freundlichkeit misszuverstehen und zu meinen, sie rechne mit einer langen Kerkerhaft ihres Mannes und spiele daher mit dem Gedanken, sich mit ihm einzulassen (vgl. *Stücke* 27/I, 31). Er ist darin seinem Herrn ähnlich, der ebenfalls aufgrund seiner Lebenserfahrung meint, allgemeine Wahrheiten formulieren zu dürfen, in der Beurteilung der Gefühle der geliebten Frau jedoch irrt: Als Kern seine Regine zu Hause nicht vorfindet, da sie mit dem jungen Baron ausgefahren ist, versucht er sich wider besseres Wissen die Harmlosigkeit dieser Ausfahrt einzureden (vgl. *Stücke* 27/I, 33 f.).

Nestroys Figuren schwanken zwischen Euphorie und Enttäuschung, zwischen Hoffnung auf dauerhaftes Glück und schmerzlicher Erkenntnis der Unbeständigkeit der Gefühle hin und her. Nicht selten werden sie misstrauisch, wenn ihre Liebespartner beständig sind oder es zu sein scheinen. In *Liebesgeschichten und Heiratssachen* freut sich Buchner zunächst darüber, dass seine angebetete Fanny ihn weiterhin unverändert liebt, seit er arm geworden ist und sich die ganze übrige Welt, vor allem Fannys Vater, von ihm abgewendet hat. Doch kaum hat er dies ausgesprochen, stellen sich schon Zweifel ein: „Sie scheint unverändert, aber grad weil sie es scheint, so könnte ja das Ganze nur auf'n Schein seyn.“ (*Stücke* 19, 42) Auch Wendelin in *Höllenangst* wird misstrauisch, als seine Geliebte Rosalinde plötzlich nicht mehr mit ihren Liebesbezeugungen geizt. Er verdächtigt sie, mit dem von ihm für den Teufel gehaltenen Oberrichter Thurming im Bunde zu sein (vgl. *Stücke* 27/II, 50–53). Nestroys *dramatis personae* fällt es schwer, ihr Glück zu genießen. Als Rosalinde ihrem dem vermeintlichen Teufel schließlich entkommenen Wendelin anbietet, sich mit ihm auf „ewig“ zu verbinden, schwächt er ab: „Nein, vor der Hand nur auf Zeitlebens, das ‚ewig‘ mahnt mich an die Teufelscontract.“ (*Stücke* 27/II, 90)

Der Angst vor dauernder Verwirklichung des ersehnten Glücks liegt die Furcht zugrunde, dass Ideale (Wunschträume) den Realitätstest nicht bestehen können. Zitieren wir noch einmal Wendelin: „Ich hätt' soll'n gar nie in die Wirklichkeit kommen; so lang ich noch ein Traum meines Vaters, eine Idee meiner Mutter war, da kann ich recht eine charmante Idee gewesen seyn, aber so viele herrliche Ideen haben das, wie s' in's Leben treten, wachsen sie sich miserabel aus.“ (*Stücke* 27/II, 16)

4. Gefühlstheater

In *Liebesgeschichten und Heiratssachen* fürchtet Buchner, die liebenden Gefühle seiner Fanny könnten „nur auf'n Schein seyn“ (*Stücke* 19, 42). Wie das

Publikum weiß und wie am Ende auch er einsehen muss, hat er sich geirrt. „[A]uf'n Schein“ sind jedoch die Gefühle, die man dem Zwang der Konvention gehorchend zur Schau stellt. Kerns junge Frau Regine in *Der alte Mann mit der jungen Frau* nimmt ihre Jugendfreundin Theres, deren Mann wegen politischer Umtriebe im Gefängnis sitzt, als Kammerjungfer in ihre Dienste. Theres, die echt freundschaftliche Gefühle für Regine hegt, fügt sich nur mit Mühe in die Rolle der Kammerjungfrau. Besonders schwer fällt es ihr, sich ihrer Freundin gegenüber so zu verhalten, wie es einer Bedienten geziemt. Ihre frühere Freundin und jetzige Herrin hat hingegen kein Problem damit: Wenn Theres im Dienst ist, ist sie für sie Bediente und wird von ihr entsprechend behandelt; außer Dienst, also sozusagen *off stage*, lässt sie sich dazu herab, mit ihr in freundschaftlichem Ton zu verkehren (vgl. *Stücke* 27/I, 27 f.). Es liegt nahe, aus Regines mühelosem Grenzverkehr zwischen der formalen und der freundschaftlichen Ebene zu schließen, dass nicht nur ihr Verhalten als Herrin, sondern auch das als Freundin gespielt ist.

Das in der sogenannten guten Gesellschaft übliche Verhalten ist in Nestroys Possen so gut wie immer Theater. Als Regine im Haus der Gräfin von Sternheim in eine offensichtlich nicht gespielte Ohnmacht zu fallen droht, drückt die Gräfin ihre Empörung darüber aus, dass gewöhnliche Menschen sich anmaßen, das Theater des In-Ohnmacht-Fallens zu spielen: „Es ist empörend, solche Leute wollen auch schon ohnmächtig werden.“ (*Stücke* 27/I, 57) Auf die Idee, dass Regine tatsächlich einer Ohnmacht nahe ist, kommt sie offensichtlich nicht.

Selbstverständlich steht das Vergießen von Tränen den Angehörigen der höheren Kreise besser als den einfachen Leuten: In *Höllenangst* berichtet Leni ihrem Vater von zwei weinenden Damen, die vor ihren Augen in das Haus des Staatssekretärs geführt wurden (eine ist Adele, die heimliche Frau des Oberrichters, die andere ihre Kammerjungfer Rosalinde):

Ach Vater, das is ein Jammer, daß eim 's Herz bricht! Die Dam', die s' gebracht hab'n, – durch'n Schleyer hat man die Thränen g'seh'n. [...] Die andere hat auch g'weint, – die mit dem grünen Schleyer – 's war aber nicht so rührend; natürlich die hat nur g'weint weil sie Kammerjungfer is. (*Stücke* 27/II, 61)

Um Eindruck zu machen, müssen Gefühlsäußerungen wirksam in Szene gesetzt werden. Pfriem entrüstet sich darüber, dass Rosalinde ihre Verzweiflung über Wendelins Verhaftung nicht bühnenwirksamer zum Ausdruck bringt. „Ja was is denn das? Was sind denn Sie für eine Geliebte? Sie jammern nicht, Sie winseln nicht, Sie erheben kein Angstgeschrey – und wo bleiben denn Ihre zerrauften Haar, wo bleiben denn (*auf THURMING zeigend*) seine umklammerten Knie?“ (*Stücke* 27/II, 41) Er begreift nicht, dass es leichter ist, Gefühle zu inszenieren, die man nicht hat. Gerade weil Rosalindes Angst um Wendelin echt ist, ist ihr nicht nach Gefühlstheater zumute.

Die Gesellschaft als die Instanz, die bestimmt, wie man mit Gefühlen öffent-

lich umgeht, duldet deren unmittelbaren Ausdruck nicht. Das erfährt Ludwig in *Kampl*, als er seine Mutter, Sidonia, „umarmt“ und diese darauf verlegen reagiert: „Aber Ludwig, wir haben ja Gäste.“ Sein Befremden beschwichtigt sie: „Du weißt wie sehr ich dich liebe, dich den letzten Sprossen eines altadeligen Hauses, aber auch die Gefühle müssen einen Schliff haben, und sie zur Schau tragen ist geradezu gemein“ (*Stücke* 31, 24 f.). Doch Ludwig trägt seine Gefühle eben nicht „zur Schau“ – dies setzte ja ein Spielbewusstsein voraus –, vielmehr äußert er seine Liebe spontan. Dafür aber hat die Gesellschaft kein Verständnis. Vorgetäuschte Gefühle darf man hingegen sehr wohl „zur Schau tragen“, wenn man sich dadurch materielle oder soziale Vorteile sichern kann. In *Kampl* versucht Gabriel, der Bruder Bernhards, seine Nichte Netti dazu zu animieren, sich einen reichen Hausbesitzer anzulachen, um sich und damit auch ihn wirtschaftlich zu sanieren: „Wie rennt sich mein Wilhelm [sein Sohn – HH] die Fuß’ aus um die neue Anstellung und die Hundert Gulden z’ kriegen –! und umsonst! Du könntest so leicht mit einem Blick, mit einem ‚Ja‘ –“ (*Stücke* 31, 39). In der sogenannten guten Gesellschaft ist es nicht nur Frauen, sondern auch Männern erlaubt, Gefühlstheater zu spielen, wenn es zum Beispiel um ein reiches Erbe geht. So findet niemand etwas daran, dass die jungen Herren die reiche Pauline auf das schamloseste umschmeicheln und zu einem förmlichen Wettkampf in der Vorführung ihrer angeblichen Bewunderung und Verliebtheit antreten. Im Gegensatz zum spontanen Ausdruck echter Gefühle wird solch widerliches Theater nicht als „gemein“ verurteilt. Kampl durchschaut das falsche Getue und macht Pauline gegenüber kein Hehl aus seinen Gedanken (vgl. *Stücke* 31, 60 ff.). Pauline möchte daraufhin selbst herausfinden, was es mit den Schmeicheleien auf sich hat. Um die „Wahrheit“ (*Stücke* 31, 65) zu erfahren, begibt sie sich inkognito auf einen Ball, und siehe da, dort, wo sie niemand kennt, wird sie kaum beachtet. Allerdings verliebt sich Wilhelm bei dieser Gelegenheit in sie! Die wahre Liebe stellt sich in dem Moment ein, in dem sich Pauline gleichsam ohne Maske zeigt.

Aus alledem geht hervor, dass die Gesellschaft, so wie sie in Nestroys Possen erscheint, echte Gefühle zensuriert, dem Theater der falschen Gefühle hingegen unbeschränkte Freiheit einräumt. Die meisten Menschen spielen einander und sogar sich selbst ein Theater vor, kreieren ihre Rollen und passen diese immer neuen Umständen an. Besonders krass tritt der Widerspruch zwischen theatralischem Schein und der sich dahinter verbergenden Wirklichkeit in *Der alte Mann mit der jungen Frau* zu Tage. Die zu Beginn scheinbar glückliche Beziehung zwischen Kern und Regine offenbart sich im Verlauf der Handlung immer mehr als ein Scheinglück, das schließlich zu einem von ihnen der Öffentlichkeit vorgespielten Theater degeneriert. Sobald sie alleine sind, also *off stage* agieren, sieht es zwischen den Eheleuten ganz anders aus (vgl. *Stücke* 27/I, 59 f.). Nestroy belässt es jedoch nicht bei der Entlarvung der ehelichen Idylle als Schein, sondern er stellt dem scheinbar glücklichen, aber in Wahrheit tief unglücklichen Ehepaar Kern und Regine ein scheinbar unglückliches, aber im Grunde sehr

glückliches Paar gegenüber. Das Glück zwischen Theres und Anton ist zwar durch Antons Gefängnisstrafe bedroht, doch dies ändert nichts daran, dass sich die beiden wirklich lieben. Im Gegensatz zu Kern und Regine spielen Anton und Theres ihre Liebe nicht vor. Während Kern und Regine vor einem Publikum, also vor aufgezogener vierter Wand agieren, vergessen Anton und Theres ihre Zuschauer: Die vierte Wand bleibt für sie geschlossen (vgl. *Stücke 27/I*, 44 f.).

Walter Pape zufolge sind die „visuellen und sprachlichen Ausdrucksmittel“ von Nestroys „zentralen Figuren“ „komplexe Ausdrucksformen eines nicht mit sich selbst identischen Charakters“. ⁴ Ein hervorragendes Beispiel eines solchen Charakters ist Herr von Lips in *Der Zerrissene*. Seine Zerrissenheit verleiht ihm die Fähigkeit, vor und für sich selbst zu spielen, also Schauspieler und (sein eigener) Zuschauer in einem zu sein. Wenn wir die von Pape zitierte Äußerung Kants, derzufolge „[d]ie Menschen [...] insgesamt je zivilisierter“ seien, „desto mehr Schauspieler“ sie sind, ⁵ wörtlich nehmen, ist Lips geradezu überzivilisiert. Die erstaunliche „Abständigkeit [...] zu sich selbst“, ⁶ zu der er fähig ist, würde den modernen Charakteren Schnitzlers alle Ehre machen. Um sein langweiliges Leben interessanter zu gestalten, beschließt er, sich mit einem von ihm selbst inszenierten Gefühlstheater zu unterhalten, in welchem er die Hauptrolle spielt. Obwohl er weiß, dass Madame Schleyer sein aus einer plötzlichen Laune heraus gemachtes Heiratsangebot annehmen wird – wer kann schon seinem Geld widerstehen? –, spielt er sich die Gemütsregung eines Menschen vor, der sich des Ausgangs seiner Werbung unsicher ist. Als Madame Schleyer andeutet, dass sie auf die Bedenkzeit, die er ihr gewährt hat, verzichten könnte, besteht er darauf:

Ich weiß, Sie könnten gleich Ja sagen, aber mir g'fällt das jetzt mit der Bedenkzeit, diese Spannung – ich bild' mir jetzt ein, ich bin in einer ängstlichen Erwartung – das unterhält mich. Sehen S', so muß sich der Mensch selber für ein Narren halten [...] um andre für ein Narr'n zu halten braucht man nix als Leut' die einem an Dummheit übertreffen, um aber mit Vorsatz sich selbst für ein' Narr'n zu halten, muß man sich selbst an G'scheidheit übertreffen. Also in einer Viertelstund, Angebethete, – ich werde die Secunden zählen – das Blut drängt sich zum Herzen –, das Hirn pulsiert, – der Athem stockt – in einer Viertelstunde. Leben oder Tod! (*Stücke 21*, 44)

Diese leidenschaftliche Rede, die er *on stage* vor Madame Schleyer und dem von sich selbst abgespaltenen Zuschauer-Ich hält, wird Lügen gestraft, als er kurz

⁴ Pape (Anm. 2), S. 28.

⁵ Pape (Anm. 2), S. 19.

⁶ Zur Bedeutung der „Abständigkeit“ siehe Helmuth Plessner, ‚Zur Anthropologie des Schauspielers‘, in: ders., *Zwischen Philosophie und Gesellschaft. Ausgewählte Abhandlungen und Vorträge*, Frankfurt a. M. 1979, S. 208.

darauf alleine ist und einschläft. *Off stage* verrät sein müder Körper die wahre Befindlichkeit seines Bewohners. Ohne die Anwesenheit der ihm bei seinem Spiel zuschauenden Madame Schleyer fällt es ihm schwer, sich für längere Zeit „für einen Narr'n zu halten“.

Eric Bentley folgend, nennt Günter Saße drei für das Zustandekommen von Theater unentbehrliche Komponenten: „es muß 1. einen Schauspieler A geben, der 2. in der Rolle von B 3. vor dem Zuschauer C agiert“.⁷ In *Der Zerrissene* ist Lips (1.) der Schauspieler A, der (2.) die Rolle des rasend Verliebten B vor (3.) der Zuschauerin Madame Schleyer C spielt. Nun ist aber Lips nicht nur Schauspieler A, sondern auch (sein eigener) Zuschauer C2. Madame Schleyer wiederum ist nicht nur Zuschauerin C, sondern sie spielt das Theater mit und wird dadurch auch Schauspielerin A2. Damit aber sieht sie nicht nur Lips, sondern auch sich selbst beim Schauspielen zu und wird so zur Zuschauerin C3. Wenn Lips und Schleyer reale Personen wären und diese Szene in der Wirklichkeit stattfände, könnte man argumentieren, dass die beiden für einander und für sich selbst Theater spielen. Die Frage ist, ob Schauspieler, die sich selbst und einander beim Spielen zuschauen, die Funktion eines wirklichen, im Zuschauerraum jenseits der Rampe sitzenden Publikums übernehmen können. Die Antwort hängt davon ab, ob wir dem vom Schauspieler-Ich abgespaltenen Zuschauer-Ich eine eigenständige Identität zugestehen oder nicht. Entscheiden wir uns dafür, dass die „nicht mit sich selbst identischen“ Charaktere die Fähigkeit haben, sich vollkommen von ihrem Ich zu distanzieren, so wäre das, was ein wirklicher Herr von Lips und eine wirkliche Madame Schleyer einander und sich selbst vormachen, Theater. Beharren wir hingegen darauf, dass Schauspieler-Ich und das von diesem abgespaltene Zuschauer-Ich Variationen ein und desselben Ich sind, bedürfte diese Szene, um echtes Theater zu werden, eines realen Publikums, wie es ja tatsächlich bei Aufführungen von Nestroys Possen vorhanden ist.

5. Gefährden Gefühle die Ordnung?

Dass die Ordnung der zivilisierten Gesellschaft die Kontrolle des Gefühlslebens voraussetzt und dass Sicherheit und Ordnung nicht mit rücksichtslosem Streben nach Glückserfüllung vereinbar sind, wussten die feinen und reichen Leute in Nestroys Possen lange vor Freud:⁸ Sie tabuisieren die Äußerungen echter Gefühle, indem sie sie als „gemein“ verurteilen. So lehnt der neureiche Herr von

7 Günter Saße, ‚Das Spiel mit der Rampe. Zum Verhältnis von Bühnenwirklichkeit und Zuschauerwirklichkeit im Theater der Moderne‘, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61 (1987), S. 733–754, hier S. 741. Vgl. Eric Bentley, *The Life of Drama*, New York 1964.

8 Vgl. dazu Sigmund Freud, ‚Das Unbehagen in der Kultur‘, in: ders., *Werkausgabe in zwei Bänden*, hg. und mit Kommentaren versehen von Anna Freud und Ilse Grubrich-Simitis, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1978, S. 367–424.

Fett in *Liebesgeschichten und Heiratssachen* ganz entschieden jede Art von Liebesbezeugung ab. Zu Nebel sagt er: „Muß doch alles verliebt seyn! Schau'n Sie ich liebe die Liebe nicht, ich find' nix Nobles daran.“ (*Stücke* 19, 27) Er denkt hierin ähnlich wie Pemperer in *Heimliches Geld, heimliche Liebe*. Dieser misstraut der Leidenschaft und vor allem der Liebe, da er in ihnen eine sinnes- und geistesverwirrende Kraft erblickt, weswegen bei ihm „Alles ohne Leidenschaft“ zuzugehen hat. Auf diese Weise meint er, sich niemals zu täuschen, was freilich sein größter Irrtum ist (vgl. *Stücke* 32, 24). Lediglich die „heimliche Liebe“ lässt Herr von Fett gelten, denn die „is immer was Nobles“, „die Liebe zur Schau tragen“ ist für ihn dagegen „etwas Ordinärs“ (*Stücke* 19, 27). Als Neureicher ist Fett noch stärker auf die Unterdrückung von Gefühlsregungen bedacht als die adelige Sidonia in *Kampl*. Während diese lediglich fordert, dass Gefühle „einen Schliff haben“ und nicht „zur Schau“ getragen werden sollen (*Stücke* 31, 24 f.), wäre es ihm am liebsten, wenn es überhaupt keine gäbe. Auf den Vorwurf seiner Schwägerin, Lucia Distel, dass er „keinen Sinn für zarte Empfindungen“ habe, erwidert er: „Ich dulde keine Empfindungen, mein Haus is ein nobles Haus, da derf nix empfunden werden.“ (*Stücke* 19, 20) Er besteht darauf, dass Lucia ihren Verehrer gleich morgen heiratet, „denn Liebe leid' ich nicht in meinem Haus, keine Spur von Liebe“ (*Stücke* 19, 21). Offensichtlich ist er der Ansicht, dass die Ehe der Liebe schnell und gründlich den Garaus macht.

In welchem Ausmaß die Ordnung der hierarchisch gegliederten Gesellschaft auf der Unterdrückung von Gefühlen beruht, verrät auch das Verhalten des alten Marchese Vincelli in *Liebesgeschichten und Heiratssachen*. In seiner Jugend befand er sich in einer ganz ähnlichen Situation wie sein Sohn Alfred. Wie dieser jetzt, so liebte auch er einst ein nicht standesgemäßes Mädchen, wurde aber von seinen Eltern zu einer unglücklichen standesgemäßen Heirat gezwungen (vgl. *Stücke* 19, 39 f.). Nun will er seinerseits verhindern, dass Alfred seinen Gefühlen folgt, also das tut, was er selbst einst tun wollte, aber nicht durfte. Sein ganzes unglückliches Leben lang war er gezwungen gewesen, seine wahren Gefühle zu unterdrücken, und in der Folge wurde er zum Tyrannen, der das Gefühlsleben und damit das Glück seines Sohns zu zerstören sucht. Er redet sich ein, dies im Interesse des hohen Adels seiner Familie zu tun. Wahrscheinlicher aber ist, dass er vor dem Aufbrechen alter Wunden Angst hat. Sein tyrannisches Verhalten soll nicht nur seine alte Familie vor Kontamination mit bürgerlichem Blut bewahren, sondern auch sich selbst vor dem Einbruch des Gefühlschaos, das seine mühsam errungene Sicherheit erschüttern könnte. Als er Ulrikes Bild zu sehen bekommt, das dem seiner Jugendgeliebten Amalie täuschend ähnlich sieht (kein Wunder, sie ist ja die Tochter seiner Jugendgeliebten, allerdings nicht seine!), wird er von seinen Gefühlen überwältigt. Charakteristisch für ihn ist, dass er sich ob seines Weichwerdens vor Buchner schämt (vgl. *Stücke* 19, 80). Und als er Ulrike leibhaftig zu sehen bekommt, ist es gänzlich um seine Fassung geschehen: „Verdammt, ich werde weich und die Leute sehen's.“ Und wieder: „Wenn ich

nur nicht das Malör hätte weich zu werden vor den Leuten –“ (*Stücke* 19, 83). Natürlich bleibt ihm am Ende nichts anderes übrig, als der Heirat seines Sohnes mit Ulrike zuzustimmen, und siehe da: die Welt geht nicht unter.

6. *Schlussbemerkung: Komik und Tragik*

Immer wieder gibt es in Nestroys Possen Momente, in denen die verdrängten Gefühle durchbrechen, in denen sich Personen ohne Verstellung zeigen und in denen sich die Wahrheit durchsetzt. Trotz des unterhaltsamen Zynismus der Hauptfiguren sind Nestroys Possen so gut wie nie „nur“ lustig. Hinter ihrer Lustigkeit tut sich, und sei es auch nur für Augenblicke, ein Abgrund von Trauer auf, der uns an die Zerbrechlichkeit des Daseins erinnert und daran, dass Glück oft in Enttäuschung mündet. Theklas Meinung in *Das Mädcl aus der Vorstadt*, dass „Heiterkeit und Schmerz [...] nicht gut unter Einem Dach [thun]“, da „ein's das andere verletzen [muß]“ (*Stücke* 17/II, 60), wird von Nestroys Praxis widerlegt.

Roman Lach

**„Worte die man spricht“ und „Worte die man schreibt“ –
Ferdinand Raimunds Briefe an Antonie Wagner**

In ihrer Bedeutung für die Biographie Ferdinand Raimunds sind die Briefe an Antonie Wagner so weit, wie es überhaupt möglich erscheint, von der Forschung ausgewertet. Da die Quellenlage (sowohl alle Briefe Toni Wagners wie auch ein Teil der Raimund'schen sind von Wagners Schwestern vernichtet worden bzw. verschollen) in Bezug auf Charakter und literarische Kompetenz Antonie Wagners weitgehend nur Spekulationen erlaubt, laufen Aussagen über Glück und Unglück dieser Beziehung, über das Gefälle dieses epistolaren Dialogs immer Gefahr, dem versteckten Wunsch genügen zu wollen, den Autor Raimund gegenüber der unpassenden Partnerin positiv herauszustellen, ihn entweder zum Typus des unglücklich verheirateten Sokrates zu stilisieren oder stereotype Bilder der „Liebe im bürgerlichen Zeitalter“ herbeizubemühen, denen zufolge der Wunsch nach Ausgleich und Kompromiss mit der Wirklichkeit zum Generator zahlloser Verdrängungsmaßnahmen würde. So kommt die Tochter des Kaffeehausbesitzers Wagner bei den Raimund-Biographen von Eduard Castle bis zu Renate Wagner meist nur als intellektuell überforderte, dem Geliebten nur mit Unverständnis begegnende unpassende Partnerin weg. Am ehesten versucht noch Günter Holtz in seiner biographischen Studie von 2002 *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder*¹ ein gerechteres, den zeitgenössischen Umständen und Möglichkeiten Rechnung tragendes Urteil zu fällen, indem er eine sehr genaue Analyse des Verhältnisses von sozialer Situation, psychologischer Verfasstheit und schriftstellerischer bzw. poetologischer Haltung vornimmt.

Die Frage nach der Verfehltheit der Beziehung zu Antonie Wagner, die beiden Partnern gewissermaßen die negativen Umstände eines Ehepaktes verschafft hätte, ohne sie in den Genuss der Vorzüge zu bringen, scheint seit Castle² und Sengle³ entschieden zu sein. Sie reiht sich für diese Autoren in eine Tradition biedermeierlicher „Lebenslüge“⁴ ein, wie sie auch die Ehe- und Liebesverhält-

-
- 1 Günter Holtz, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Frankfurt a. M. 2002.
 - 2 Eduard Castle, ‚Einleitung: Raimund und Toni Wagner‘, in: *Ferdinand Raimunds sämtliche Werke*, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, Bd. IV: *Briefe*, Wien 1926, Nachdruck: Nendeln/Liechtenstein 1974, S. XXXI–LXVIII.
 - 3 Friedrich Sengle, ‚Ferdinand Raimund‘, in: ders., *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, Bd. III: *Die Dichter*, Stuttgart 1980, S. 1–56.
 - 4 Vgl. Castle (Anm. 2), S. LXI.

nisse von Raimunds Zeitgenossen Nestroy und Grillparzer bestimmt habe. Renate Wagner fasst diese Perspektive zusammen, wenn sie schreibt:

Raimund [wird] zusammen mit den Kollegen Grillparzer und Nestroy, mit denen ihn so viel verbindet, als Beispiel für das „abgründige“ Biedermeier in die Zeitgeschichte eingehen, und die Beziehung, die alle drei zu Frauen hegen, wird man wohl für die persönliche Problematik ihrer Charaktere wie für eine ganz auf den Schein gerichtete und die Menschen in ihrer Konvention erstickende Gesellschaft für typisch erachten. Alle drei leidenschaftliche Liebhaber von Frauen, alle drei schließlich in unbefriedigende Beziehungen verbannt: Raimund, der Geschiedene, kann seine Toni nicht heiraten, wird um bürgerliches Eheglück geprellt, lebenslangem, verdüsterndem Streß ausgesetzt; Nestroy, der Geschiedene, kann seine Lebensgefährtin Marie Weiler nicht heiraten, verzichtet aber lebenslang auf flüchtige Abenteuer nicht, zu denen Raimund infolge seines tiefen Gemüts weitgehend unfähig ist; und Grillparzer, nach unglücklichen, leidenschaftlichen Liebesbeziehungen, verdüstert an der Seite einer „ewigen Braut“ und hält sich das Zusammenleben aus Berührungängsten selbst vom Leib.

Drei Dichter, zu privatem Unglück programmiert, reagieren ihre Zwänge und Bedürfnisse mit der Feder ab.⁵

Diese psychoanalytisch inspirierte Sublimierungsthese wurde bereits von Castle zum Paradigma ausgeweitet, indem er Raimunds verzweifelte Versuche, die ihm nicht gewachsene Toni zu idealisieren, zu einer Art Vorwegnahme der Lebenslüge Adalbert Stifters erklärte, die dieser sich angeblich auferlegt habe, indem er sich die Liebe zu der der Forschung bis heute so zweifelhaft erscheinenden Amalia Mohaupt anzuerziehen trachtete: „Man kann sich des Eindrucks fast nicht erwehren: diese Liebe trägt genau so wie die Stifters zu Amalia Mohaupt den Charakter der Lebenslüge. Festzuhalten an ihr bis zum letzten Atemzug, war aber schließlich beiden ein ausgemachtes Gebot der Ehre, eine sittliche Pflicht.“⁶

Zu Recht verweist Günther Holtz bei der Einordnung dieser Interpretationen auf die Denkwelt Sigmund Freuds und Arthur Schnitzlers, auf Konzepte von „Verdrängung“ und „Sublimierung“, die hier angewendet werden. Eine am Ende des 19. Jahrhunderts in unterschiedlicher Form sich äußernde Kritik an der bürgerlichen Kulissenwelt, an der „künstlich“ durch Literatur und überhitzte Fantasien hochgeschraubten Stilisierung und Idealisierung der Gefühle (etwa bei Max Nordau⁷), macht bis heute eine neutrale Einschätzung eines

⁵ Renate Wagner, *Ferdinand Raimund. Eine Biographie*, Wien 1985, S. 80.

⁶ Castle (Anm. 2), S. LXI.

⁷ „Was hat die durch die poetische Litteratur geübte Suggestion gerade aus dem für die Gattungserhaltung wichtigsten Gefühle, aus der Liebe gemacht! Kein anderer Grundtrieb des Menschen ist so wie sie verkünstelt, aus seiner wahren Richtung gedrängt und

theatralischen Zugangs zum eigenen Fühlen, wie ihn Raimund in seinen Briefen praktiziert, schwierig.

Selbst Holtz verfällt wieder in die Kategorien dieses Diskurses, dem das Streben nach Ausgleich und Kompromiss nur als Repression plausibel ist, wenn er am Ende des Kapitels zum Verhältnis Raimund–Wagner schreibt: „Das Leben Ferdinand Raimunds kann der Nachwelt zumindest veranschaulichen, wie die Nötigung zur individuellen Lebenslüge von der Verlogenheit der kulturellen Einrichtungen ausgeht; wie aber auch die Notwendigkeit, sich gegen solche Nötigungen zu behaupten, die Chance bietet, das eigene Leben im Licht der Wahrheit zu sehen.“⁸ Essenzialistische Kategorien wie die der „Lebenslüge“, aber auch des „wahren Lebens“ erscheinen allzu wertend, allzu sehr von der sicher berechtigten Verwerfung der kulturellen Praxis der Sublimierung her gedacht, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Aufbruch aus den Fatalismen wagt, mit denen das Bürgertum sich im Laufe des vorausgegangenen Jahrhunderts mehr und mehr umstellt hatte, als dass sie Ausgangspunkt einer Beschäftigung mit den Briefen Raimunds sein sollten.

So, wie man mittlerweile dazu übergegangen ist, Adalbert Stifters ordnungssuchende und -stiftende Schreibverfahren als Zeugnisse eines modernen, über-subjektiven Schreibens zu werten, ist es eventuell angebracht, den „unpersönlichen“ Briefschreiber Ferdinand Raimund weniger von seiner mangelnden Originalität her zu lesen, als zu versuchen, seine Briefsprache als bewusste Stilhaltung ernst zu nehmen. Erst seitdem man nach 1989 im Zuge einer Neubeschäftigung mit dem Habsburger-Reich und den politischen Ausgleichskonzeptionen, durch die es gestützt wurde, auch in der Literaturwissenschaft⁹ zu einer nicht mehr nur ablehnenden Haltung gegenüber der antiindividualistischen Ideologie findet, die ein möglichst konfliktloses Nebeneinander unterschiedlicher Nationen und Interessen ermöglichen sollte, sieht man auch die Maßnahmen, mit deren Hilfe auf der Ebene des Individuums an einer Integration des Ich in die Welt gearbeitet wurde, die diätetischen Schreib- und Lebensrituale, durch die der Ausgleich von Ich und Welt angestrebt wurde und die in Gesundheitslehren wie Karl Philipp Hartmanns „Kalobiotik“ eine physio-psychologische Entsprechung fanden (zu dessen Anhängern u. a. eben Adalbert Stifter gehörte), nicht mehr ausschließlich unter dem negativen Vorzeichen einer Beschneidung und Einzwängung des Ich. Auch hier soll im Folgenden an einem Beispiel vorgeschlagen werden, eine derartige Integrationsmaßnahme nicht von vornherein negativ zu betrachten.

ungesund umgezüchtet, keine andere psychische Erscheinung ist so wie sie verfälscht und systematisch verdunkelt worden.“ Max Nordau, ‚Zur Naturgeschichte der Liebe‘, in: ders., *Paradoxe. Neue Ausgabe*, Leipzig 1891, Zweite Hälfte, S. 261–277, hier S. 261.

⁸ Holtz (Anm. 1), S. 81.

⁹ Vgl. z. B. Peter Stachel, ‚Übernationales Gesamtstaatsbewusstsein in der Habsburgermonarchie. Zwei Fallbeispiele‘, in: *kakanien revisited*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PStachel1.pdf> [ÖG] (letzter Zugriff am 16. September 2009).

Zunächst seien jedoch die von Holtz konstatierten Hauptkonflikte der Korrespondenz zwischen Ferdinand Raimund und Antonie Wagner zusammengefasst. Günther Holtz ist, nebenbei gesagt, auf sehr redliche Weise daran interessiert, trotz des Fehlens der „weiblichen Hälfte“ dieser Korrespondenz von einem wirklichen *Briefwechsel* auszugehen, d. h. von einer Konstellation, die sich aus dem Zusammen- und Gegeneinander-Wirken zweier Briefautoren ergibt, die beide zum Gelingen oder Misslingen der Kommunikation beitragen und deren Gestalt prägen, das, was der große Briefschreiber des 19. Jahrhunderts Alexander von Villers den „Zwischenmenschen“ nennt, der der eigentliche Autor jedes Briefdialogs sei.¹⁰ Dass es dabei höchst problematisch ist, Rückschlüsse auf den Charakter einer Person vorzunehmen, von der außer allerknappsten Tagebuchaufzeichnungen keinerlei schriftliche Zeugnisse erhalten sind, wird von Holtz nicht bestritten und sogar eingestanden. Dennoch kann er aufgrund seines biographischen Interesses auf die Frage nach den charakterlichen Voraussetzungen seiner Protagonisten nicht verzichten.

Holtz führt die Schwierigkeiten des Verhältnisses zwischen Ferdinand Raimund und Toni Wagner, der Tochter eines vermögenden Kaffeehausbesitzers, auf drei Faktoren zurück:

Zunächst kämpfe Raimund, der – Opfer des um ihn betriebenen Starkults – auf Druck des Publikums eine Ehe mit der von ihm ungeliebten Schauspielerin Louise Gleich eingegangen ist, um eine symbolische Legitimation seiner Verbindung mit Toni Wagner, indem er ihr eine religiöse Grundlage zu stiften bemüht sei. Diese, wäre hier zu ergänzen, kann ihren theatralen Charakter nicht verleugnen. Der gemeinsame Treueschwur unter der Mariensäule in Neustift,¹¹ auf dessen Erneuerung Raimund stetig dringt, gehört ebenso hierher wie einzelne Briefe mit Gebeten,¹² Beteuerungen und Schwüren, ausgetauschte Bilder und Haarlocken. All dies könne man als symbolische Befestigungsmaßnahmen bezeichnen, die der Illegitimität und der Unsicherheit der Beziehung zu Antonie Wagner entgegengesetzt würden. Auf diese Weise werde aufgrund seiner Illegitimität eine übermäßige symbolisch-sakrale Aufladung des Verhältnisses praktiziert. Dabei wird Wagner in Raimunds Briefen selbst immer wieder (in regelmäßigem Wechsel mit Beschuldigungen und Anklagen) eine quasi-religiöse Rolle zugewiesen als „Retterin und Erlöserin aus einer Verwicklung, die er zunächst nur als Wünschender, Hoffender überwinden konnte“, ¹³ wenn er etwa am Tag nach dem Treueschwur in Neustift schreibt:

10 „Ich bin es nicht, auch du nicht, aber zwischen uns entsteht einer, der mir du heißt, dem andern ich bin.“ Alexander von Villers an Rudolf Graf Hoyos am 27. Dezember 1877, in: Alexander von Villers, *Briefe eines Unbekannten*, aus dessen Nachlaß neu hg. von Karl Graf Lanckoroński und Wilhelm Weigand, 2 Bde., Leipzig 1910, Bd. 1, S. 232.

11 Vgl. Wagner (Anm. 5), S. 76, und Holtz (Anm. 1), S. 65.

12 Im ersten Brief, der dem gemeinsamen Treueschwur am 11. September 1821 folgt; vgl. Raimund, *Briefe* (Anm. 2), S. 15 f.

13 Holtz (Anm. 1), S. 66.

Meine Liebe zu dir muß vor Gott und den Menschen schön und gerecht seyn, denn ich fühle es, sie hat, und wird noch immer mehr, einen guten, frommen Menschen aus mir machen, und einen schöneren Beweis kann es nicht geben, und eben darum bist du mir *doppelt* theuer, weil du mich in jeder Hinsicht meinem *Himmel* näher bringst.¹⁴

Hiermit, so Holtz, überfordere Ferdinand Raimund Toni Wagner schlichtweg. Überhaupt habe Toni Wagner kein Verständnis gehabt für vieles, was für Raimund lebensnotwendig gewesen sei. Sein mit zunehmender nervlicher Erschöpfung wachsendes Bedürfnis nach Erholung in ländlicher Umgebung, das ihn seit dem Sommer 1825 immer wieder Wanderungen im Gebirge unternehmen lässt, kann sich Toni Wagner nur als Vorwand einer Untreue erklären. Auch die existentielle Bedeutung, die seine Kunst für ihn gehabt habe, habe sie nicht verstanden.

Zu dieser intellektuellen Inkongruenz der Partner komme bei beiden eine starke Neigung zu Eifersucht und Misstrauen hinzu. Ferdinand Raimund äußert schlimme Verdächtigungen, wenn er Toni Wagner in einer Runde von Verehrern im Kaffeehaus fröhlich lachen hört. Umgekehrt glaubt sie offenbar jedem Gerücht, das man ihr über ihn zuträgt. Die Verbindung dieser unglücklichen Voraussetzungen führt laut Holtz schließlich dazu, dass Raimund einerseits vollkommen übersteigerte Erfüllungsvorstellungen auf eine zukünftige wirkliche und anerkannte Vereinigung mit Toni Wagner projiziere, auf der anderen Seite aber, als eine solche schließlich nach jahrelangem Warten für beide möglich wird, von der Realität nicht anders als enttäuscht sein könne. Raimunds verbitterte Bemerkungen über „a eifersüchtige, dummi Person“, die ihn „z“Tod sekkiert“,¹⁵ wenn er nach Hause komme, bestätigten dies.

Dass sich hier womöglich zwei Menschen aufeinander eingelassen haben, die nicht zueinander passen, ist unter philologischem Gesichtspunkt aber weniger interessant als die Form, in der Raimund in seinen Briefen diese Partnerschaft aufrecht zu erhalten und fortzuführen versucht. In seinen Briefen gibt er nicht nur dieser Absicht Ausdruck. Vielmehr ergreift er in einigen den Brief als Medium, das die Fortdauer des Verhältnisses geradezu stiften und befestigen soll. Diese sind Briefe der Beschwörung, in denen ein gesteigertes, rhythmisiertes oder gar versifiziertes Sprechen eine Potenz entfalten soll, die den Wendungen seiner Zauberstücke vergleichbar ist.

An dem Briefschreiber Ferdinand Raimund scheint Christian Fürchtegott Gellerts *Praktische Abhandlung von dem guten Geschmack in Briefen* (1751) spurlos vorübergegangen zu sein. Während sich bald nach dem Erscheinen von Gellerts Abhandlung in den meisten Briefen – und insbesondere in Liebesbrie-

14 Raimund, *Briefe* (Anm. 2), S. 16.

15 Gegenüber Costenoble. Vgl. *Ferdinand Raimunds sämtliche Werke*, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, Bd. V/2: *Ferdinand Raimund als Schauspieler*, Wien 1925, Nachdruck: Nendeln/Liechtenstein 1974, S. 671 f., zit. nach Holtz (Anm. 1), S. 80.

fen – bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ein sogenannter „natürlicher Stil“ durchsetzt, der sich in Satzbau und Sprachhaltung an der Leichtigkeit des mündlichen Gesprächs orientiert, inszenierte Spontaneität an die Stelle gravitatischer Ableitungen setzt, dann, in der Weiterentwicklung im romantischen Brief, die Verspieltheit gern auch bis ins Verdrehte treibt, Authentizität durch das Einbeziehen der Schreibsituation und intensive Stimmungsmalerei zu erreichen versucht, „Unterbrechungen“ inszeniert etc., ist Raimunds Briefton durchaus rhetorisch-schwerfällig, mehr erörternd als plaudernd, mehr beschwörend als verführend:

So unendlich wohl mir ist wenn meine Küsse dich versichern dürfen, daß du das einzige Mädchen bist an deren Brust ich wahre Liebe fühlen kann, so wehmüthig ist die Leere die meine Seele peinigt wenn ich dich aus meinen Armen gelassen; ach wie unglücklich ist ein Mensch dem die Natur die fluchwürdige Kraft gegeben solcher Gefühle fähig zu seyn.¹⁶

In Raimunds Briefstil macht sich immer wieder ein gehobener Theaterton bemerkbar, der sich zusammensetzt aus oft an Schiller erinnernden Pathosformeln, Gefühlsäußerungen, die sich bevorzugt in Personifikationen gestalten und eine starke Tendenz haben, sich zum komplexen allegorischen Tableau zusammenzufinden, und ganz allgemein einem Hang zum Deklamatorischen, zum „hohen Ton“:

Doch wenn die Versicherung, daß ausser dir kein weibliches Geschöpf lebt, die ich meiner Liebe, und der geringsten Aufopferung wert halte, dich mit deinem Vertrauen auf deinen Ferdinand aussöhnen kann, so glaube ihr, und nimm das Geständniß daß dich mein Herz unendlich liebt, meine Eifersucht aber haßt. Vernichte die Letzte, gib ihr keine Nahrung, hungre sie aus in ihrer Burg des Mißtrauens, und hast du diesen Feind getödtet, so hast du dir ein Herz erobert, rein mit Liebe und Vertrauen angefüllt.¹⁷

Doch auch in einer solchen Belagerungs- und Schlachtenallegorie in Minneburg-Manier, wie sie Raimund liebt, und in einer steifen Parallelfigur, wie sie im ersten Zitat aufgestellt wurde, äußert sich ein Ich, das die Natur als dämonische Kraft verklagt und fast verflucht wie ein Stürmer und Dränger oder ein „Zerrissener“ aus der Schar der europäischen Byron-Nachfolger. Ein Ich, das ahnen lässt, dass Raimund den Franz Moor schon oft mit großem Erfolg gegeben hat.

Ein merkwürdiger Widerspruch besteht hier, häufig auch in Raimunds Theaterstücken konstatiert, zwischen gravitätem Gestus barocker Rhetorik und den sich in dieser Form äußernden Nöten und Zerrissenheiten, die weit über die Grenzen barocker Affektypologie hinausgehen. Hat man doch immer

¹⁶ Raimund, *Briefe* (Anm. 2), S. 198.

¹⁷ Brief aus Grätz, Ostern 1826, in: ebd., S. 343.

das Aufkommen einer neuen Subjektivität, die sich als leidend, im Widerspruch zu Gesellschaft und Menschheit versteht, mit einem Aufbrechen der Sprache, einem Weg von den Formeln und Formen gleichgesetzt. Gerade der Brief bot hier eine Grundlage für solche Sprachbefreiungs-Entwicklungen.

Bei Raimund gibt es kein solches Aufbrechen. Die Welt wird zwar immer wieder der Falschheit angeklagt, allegorische Wurfscleudern werden wider sie aufgefahren, aber sie wird nicht in der Sprache vernichtet. Raimunds Sprache bleibt immer an das in ihr entworfene Bild gebunden. Auf diese Weise kann sie die Utopie eines Gelingens bewahren, eines Triumphs der Ordnung über das seelische Chaos.

Nicht allein der bühnenhafte Ton vieler Formulierungen in Raimunds Briefen lässt mich den Versuch unternehmen, Raimunds Liebesbriefe als theatrale Aktion zu beschreiben, sondern das regelrecht theaterhafte Funktionieren dieser Briefe. In seinen Selbstzweifeln, in seinen Liebesbeteuerungen und in seinen Anklagen und Schuldzuweisungen gegenüber der Geliebten baut sich Raimund selbst immer wieder als Gegenstand in großartige allegorische Theaterzusammenhänge ein, die seine innerliche Situation veräußerlichen sollen:

Ich empfinde in diesem Augenblick, eine so wohltätige Ruhe in meinem Innern, und meine Hoffnung dich ewig zu besitzen, grünet in dieser glücklichen Stunde noch herrlicher als mein lachendes Gärtchen und die üppigen Wiesen des Brühls. Hier sitze ich, ein Held der Einsamkeit, und die Kämpfe meiner Leidenschaften durch mein ganzes Leben, reihen sich auf; auf dem Schlachtfelde meiner Phantasie. Doch wie mich die Macht des Traumes ergreift, so fühl ichs geistig in mir zucken, und jenes Heer von marternten Gefühlen stürmt auf *mich* ein und auf mein *Herz*, das leichte Truppen führt und sich nur schwach vertheilt, und wie ich auch, so ist es mir in meinem Traum, mit diesem schwachen Herzen mich zur Wehre stelle, gegen die wilde Horde die sich in meinem eignen Reich gegen mich empört, und den Verstand, gewaffnet mit der Erfahrung spiegelhellem Schild, zur Hülfe rufe zum Entsatz, und was ich nach vergeblichem Kampf an Gütern meiner Ruhe auch zum Opfer biethe, zum Abschluß eines Friedens; es ist umsonst, sie wollen gänzlich mich verderben, meine eignen Geister als wüßten Sie, die Thoren, nicht, daß sie mit *meiner* Kraft auch ihre eigne tödten, und daß sie ehe noch untergehen, ehe ganz zerfällt das Reich das ihre Wuth zerstört. Doch wie ich sinkend schon verzweifle und die Rebellen die sich losgerissen haben, von den friedlichen Gesetzen, die mein Herz gegeben, triumphirend jauchzen, da wendet plötzlich sich das Bild, und einen Engel sehe ich niederschweben, in der höchsten Noth, einen Lilienstengel hält er in der einen Hand zum Zeichen seiner Unschuld, seiner reinen Liebe und mit des Friedens Palme berührt er das schwer verwundete Herz; ein neu Gefühl erwacht in diesem, und alle

Empfindungen die schon für die Welt sich schloßen, eröffnen sich voll Dankbarkeit für ihren Rettungselgel.¹⁸

Raimund beginnt hier mit einem Moment „wunderbarer Heiterkeit“ im Idyll von Brühl, der stark an den noch nicht verliebten Werther des Briefs vom 10. Mai gemahnt, in der Art, wie hier in Weltferne und Seelenruhe eine Balance zwischen äußerer Welt und innerem Zustand beschworen wird. Aber die Passivität lässt unversehens und fast übergangslos das Theater der Phantasie einsetzen, und was dann kommt, könnte durchaus auch ein großes allegorisches Tableau aus einem von Raimunds Stücken sein.

Es wird in der Forschung immer wieder betont, dass Raimunds Märchenstücke, sein Zaubertheater nichts zu tun hätten mit romantischen Theaterkonzepten, in denen die Bühne sich als ein Raum romantischer Ironie potenziert, wie bei Ludwig Tieck. In der Tat gibt es bei Raimund keine Entsprechung zu dessen Illusionsbrüchen. Der Zwei-Welten-Dualismus wird nicht durch Querschläge gestört. Dennoch lässt sich aus Briefstellen wie der eben zitierten und vielen anderen erkennen, dass Raimunds Theater eine Entsprechung in einem Theater im Kopf hat, das in Gang kommt, wenn die Phantasie losgelassen wird. Und allegorisch-phantastische Stücke wie *Die gefesselte Phantasie* zeigen auf, dass auch bei Raimund das reale Theater durchaus als Emanation einer ideellen Welt betrachtet wird, die theatralischen Gesetzen gehorcht (hier besteht durchaus eine Nähe zu einer Konzeption, wie sie in E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* vorgeführt wird).

Aus einem Zustand äußerer und innerer Ruhe und Ordnung (die Kämpfe meiner Leidenschaften *reihen sich* auf dem Schlachtfelde meiner Phantasie) wird im Moment des Übergangs zum Traum eine Aktivität, die das Ich nur passiv konstatieren kann (ich fühl es geistig in mir zucken, ein Heer von marternden Gefühlen stürmt auf mich ein) – vom Zuschauer wird es zum Gegenstand und Opfer des Spektakels. Psychologische Zustände, innere Konflikte und Zwiste werden bei Raimund durchwegs als Personifikationen ausgeführt, die sich nicht selten, wie hier, zur regelrechten Allegorie aufschwingen. Aus dieser an das Mysterienspiel erinnernden Form ergibt sich wie von selbst, dass das Ich Schauplatz oder Bühne dieser Kämpfe ist, statt deren Antrieb und aktiver Teilnehmer zu sein.

Frappierend wird Raimunds rhetorischer Sonderweg, wenn man den oben zitierten Brief mit einem in der emotionalen Haltung ähnlichen, etwa gleichzeitig, 1834 (Raimunds Brief stammt aus dem Jahre 1828), entstandenen Brief von Georg Büchner vergleicht, den dieser an die Geliebte Wilhelmine Jaegle in Straßburg schreibt:

Mein Schweigen quält dich wie mich, doch vermochte ich nichts über mich. Liebe, liebe Seele, vergibst du? Eben komme ich von draußen herein.

18 Ebd., S. 137 f.

Ein einziger, forthallender Ton aus tausend Lerchenkehlen schlägt durch die brütende Sommerluft, ein schweres Gewölk wandelt über die Erde, der tiefbrausende Wind klingt wie ein melodischer Schritt. Die Frühlingsluft löste mich aus meinem Starrkrampf. Ich erschrak vor mir selbst. Das Gefühl des Gestorbenseins war immer über mir. Alle Menschen machten mir das hippokratische Gesicht, die Augen verglast, die Wangen wie von Wachs, und wenn dann die ganze Maschinerie zu leiern anfang, die Gelenke zuckten, die Stimme herausknarrte und ich das ewige Orgellied herumtrillern hörte und die Wälzchen und Stiftchen im Orgelkasten hüpfen und drehen sah, – ich verfluchte das Konzert, den Kasten, die Melodie und – ach, wir armen schreienden Musikanten, das Stöhnen auf unsrer Folter, wäre es nur da, damit es durch die Wolkenritzen dringend und weiter, weiter klingend, wie ein melodischer Hauch in himmlischen Ohren stirbt? Wären wir das Opfer im glühenden Bauch des Peryllustiers, dessen Todesschrei wie das Aufjauchzen des in Flammen sich aufzehrenden Gottstiers klingt. Ich lästre nicht. Aber die Menschen lästern. Und doch bin ich gestraft, ich fürchte mich vor meiner Stimme und – vor meinem Spiegel. Ich hätte Herrn Callot-Hoffmann sitzen können, nicht wahr, meine Liebe? Für das Modellieren hätte ich Reisegeld bekommen. Ich spüre, ich fange an, interessant zu werden. –¹⁹

Beide Briefe sind szenisch aufgebaut. Beide schildern einen Wahn, Schreckbilder, die von der Abwesenheit der Geliebten motiviert sind. Vor allem haben beide Texte eine eskalierende Struktur, bei der das Ich immer mehr die Kontrolle über die Bilder zu verlieren scheint, die es hervorruft und die sich seiner bemächtigen.

Doch Raimunds Vision bildet eine in sich konsistente Welt, hat eine klare, rationale Ordnung, ja eine Hierarchie, an deren Spitze die Geliebte steht, während Büchners Bilder als heterogene Assoziationen um das Motiv des Lärmens und Schreiens erscheinen, Bilder einer wirren Jahrmarkts- und Foltermaschinerie, die sich aus unterschiedlichsten Bereichen konstituiert und in ihrem grotesken Charakter zuletzt bezeichnenderweise auf Callot und Hoffmann zurückgeführt wird (und dabei allerdings mehr an Hoffmanns frühe Beschreibung von Callots *Versuchung des hl. Antonius* erinnert als an den Autor der *Prinzessin Brambilla*).

Raimunds Ich ist Gegenstand und Schlachtfeld eines allegorischen Streits, der in geordneten strategischen Bahnen verläuft. Büchners Ich spinnt sich von Bild zu Bild, von Vergleich zu Vergleich fort und bildet Assoziationsketten, die potenziell unendlich sind und durch abrupte Brüche beendet werden. Weil

¹⁹ Georg Büchner aus Gießen an Wilhelmine Jaegle in Straßburg, 8./9. März 1834, in: Georg Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. 2: *Schriften, Briefe, Dokumente*, hg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann, Frankfurt a. M. 1999, S. 380 f.

dieses Ich aber gar nicht zu trennen ist von den Bildern und Metaphern, die es hervorbringt, erscheint es durch alle Bilder der Vernichtung, durch alle Tonlagen und Nuancen, durch Klage und Ironie als ausgesprochen stark, ja dominant. Im Ich-Verlust konstituiert sich hier Subjektivität, eine poetische Strategie, die sich von Byron herleitet und noch für Rimbaud ihre Gültigkeit hat.

Demgegenüber steht die allegorische Schlacht in Raimunds Brief losgelöst vom Ich vor diesem wie auf einer Bühne. Dieser Theatereindruck wird noch unterstützt durch das allmähliche Hinübergleiten in den Jambus, das, was Günther Wiltschko Raimunds „rhythmisierte Prosa“²⁰ nennt – und man hat an dieser Stelle fast den Eindruck, als geschähe dies für Raimund selbst ganz unbewusst, und der Zweck scheint nicht allein Verzierung und Veredelung zu sein: Um das Ideal einer Vollendung der Liebe zu beschwören, um Zweifel zu vertreiben, fällt Raimund häufiger in seinen Briefen an Toni ins metrische Sprechen („Halt fest an mir, damit nicht Eins von uns auf irren Abweg kömmt“²¹). Vers ist hier nicht diskursiv, sondern hat quasi magische Qualität, soll Wahrheit stiften und bannen. Hier gilt noch, was Hugo von Hofmannsthal über Raimunds Sprache gesagt hat:

Der bezeichnende Zug von Raimunds Sprache überall dort, wo sie den Dialekt verläßt, ist Unmündigkeit. Ist es bei anderen Dichtern das schöpferische Selbstgefühl, der Stolz und der Schwung des Geistes, wovon vor allem der Gebrauch der Sprache bestimmt wird, so ist es hier das Gemüt und vor allem die Scheu und die Ehrfurcht. Die großen Begriffe: Einsamkeit, Liebe, Glück, sind ihm Ideale. Die hohe Sprache ist voll hoher Allegorien, zwischen denen sich sein Geist schüchtern bewegt. Die Sprache ist ihm der Tempel der höheren Mächte, die das Leben regieren, der wahre Dichter ein Priester in diesem Tempel. Dem Abstraktum gegenüber, diesem durchsichtigen Gefäß des Geistigen in der Sprache, ist sein Geist vollkommen frei von Skepsis, unberührt von jedem Hang zur Kritik.²²

In diesem ehrfürchtig distanzierten Verhältnis zum Tempel der Sprache, zwischen deren hohen Pfeilern sich Raimund schüchtern bewegt, wie Baudelaire zwischen den „vivant piliers“ der *Correspondances* (der Anklang ist sehr wahrscheinlich beabsichtigt!), scheint Hofmannsthal fast ein Gegenbild zum zwölf Jahre zuvor formulierten Chandos-Brief anzudeuten, der im Schlusssatz der zitierten Passage wie von fern noch einmal anklingt. Im Metrischen, in dem sich die Sprache als Objektives vor dem Autor aufstellt, und in der Allegorie, in der das Abstraktum sich auf der Bühne personifiziert, scheinen Prinzipien eines unmittelbaren und nicht entfremdeten Verhältnisses (Hofmannsthal

20 Günther Wiltschko, *Raimunds Dramaturgie*, München 1973.

21 Raimund, *Briefe* (Anm. 2), S. 352.

22 Hugo von Hofmannsthal, „Ferdinand Raimund“, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Bd. 9: *Reden und Aufsätze II. 1914–1924*, Frankfurt a. M. 1979, S. 120 f.

spricht mehrfach von Raimunds „Naivität“) von Sprache und Welt aufgehoben zu sein. Während Michael Wachsmann im Verhältnis von Dialekt, Hochsprache, rhythmischer Prosa und Vers bei Raimund ein hierarchisches Verhältnis sieht, das in erster Linie gesellschaftliche Bereiche von „Volk“ und „Oberschicht“ reflektiere,²³ halte ich Hofmannsthals Erklärung für plausibler. Wenn Raimund in einem frühen Brief an Toni Wagner erklärt: „Übrigens sind Worte die man spricht bei weitem nicht so gewichtvoll auf zu nehmen, als Worte die man schreibt“,²⁴ so deutet er selbst eine andere Poetik als die einer sozialen Fallhöhe an, die in ansteigender „Gewichtigkeit“ von gesprochenem zu geschriebenem Wort zu bestehen scheint und parallel dazu, in Hofmannsthals Sinne, von der Dialektrede über die Hochsprache bis hinauf zum Vers eine Zunahme an überpersönlicher Gültigkeit und Dauer bedeuten würde.

Es gibt in Raimunds Theater wie in seinen Briefen neben dem augenblicksverhafteten Sprechen eine Sprache, die Absolutheit beansprucht, der gegenüber man sich nur passiv verhalten kann (die „langue“ gegenüber der „parole“, wenn man es so will). Während gesprochene Sprache (im Dialekt oder nicht) sich im Augenblick des Sprechens realisiert und gestaltet, ist die hohe Sprache immer schon da. In ihr stellt sich Raimund eine Norm auf, um sich ihr unterzuordnen. Die verschiedenen Abstufungen zwischen diesen Ebenen der Sprache verteilen sich nur vordergründig wie im barocken Theater gemäß einer gesellschaftlichen Rangfolge (vom Vers des Alpenkönigs bis hinab zum Dialekt der Diener). Genau besehen, gibt es überall Übergänge zwischen den Sprechesebenen, die vom Zustand der sprechenden Figur abhängig sind. Diese Wechsel und Übergänge sind eine Hauptquelle des Raimund'schen Humors. Ein interessantes Beispiel hierfür ist die 4. Szene im I. Akt des *Alpenkönig*.

MALCHEN: Ach, das heiß ich gelaufen, wie pfeilschnell doch die Liebe macht! (*Sieht sich um.*) Hier ist mein teures Tal. Wie herrlich alles blüht, heut glänzt die Sonne doppelt schön, als wäre Festtag an dem Himmel, und sie des Festes Königin. Ach, wie dank' ich dir, du liebe Sonne, daß du mir meinen August bringst. Lischen! Lischen! (*ruft in die Kulisse*) Wo bleibst du denn? Wie ängstlich sie sich umsieht. Was hast du denn?

LISCHEN: (*kommt ganz verwirrt und sehr geschwätzig*). Aber Sie unglückseliges Fräulein, wie können Sie sich denn heute in diese berüchtigte,

23 Michael Wachsmann, *Spielebenen als Stilebenen in Ferdinand Raimunds Zauberspielen – Untersuchungen zur Sprachgestaltung und ihrem historischen Kontext*, Augsburg (Diss. München) 1974.

24 Raimund, *Briefe* (Anm. 2), S. 73. Dabei werden aber auch gesprochene Worte, die sich seinem nach eigenem Bekunden außerordentlichen Gedächtnis gewissermaßen ebenfalls „einschreiben“, zu Tatsachen, die jederzeit wieder ihre Macht über ihn ausüben können: „ich bin nach einigen Stunden, durch welche ich unausgesetzt über alle deine Worte und Empfindungen von dem ersten Augenblick unserer Liebe bis auf den jetzigen nachgedacht, (denn mein Gedächtniß ist mir so treu daß ich jeden Tag noch weiß, und was wir gesprochen.) wieder in meine alte Melancholie verfallen“, ebd., S. 87.

verrufene, bezauberte Gegend wagen? Haben Sie nicht die wilde Jagd gehört? heut ist der Alpenkönig los.²⁵

Bereits die Namen der beiden Frauen, noch mehr aber deren Rollenverhalten als versonnene, verliebte Herrin und geschwätzig überdrehte Dienerin weisen auf die Herkunft dieser Konstellation aus der Tradition der empfindsamen Komödie hin. Ein bewegter Auftritt, dem das schnelle Laufen, die Seufzer der Anstrengung noch eingeschrieben sind, und der so den Sinnspruch, der Amors Pfeil humoristisch auf die Liebende selbst zurückbezieht, noch durchaus einbezieht in dieses bewegte Sprechen, bricht jedoch abrupt ab, um in dem Moment, wo die Heldin stehenbleibt, einer Prunkrede Platz zu machen, die beinahe Gebetscharakter hat und den empfindsamen Gestus der Naturkontemplation sogleich zum allegorischen und statischen Bild überhöht, ganz wie in der oben zitierten langen Passage aus Raimunds Brief. Übergangslos wird der Bann, den diese erhabene Sprache auf Malchen auszuüben scheint, wieder aufgehoben durch die Bezugnahme auf die nachkommende Dienerin und deren Ängstlichkeit, also die Situation. Jeder Art von Erhabenheit unzugänglich ist, dem Typus gemäß, die Dienerin, deren Redetirade den Zauber gänzlich bricht, obwohl doch ironischerweise ihr respektloses, abergläubisches Gerede – das haben wir als Zuschauer bereits gesehen – der Wahrheit entspricht: der Alpenkönig ist wirklich los. Ein Wechsel von Zauber und Entzauberung, den bestimmte Modi des Sprechens transportieren, bestimmt den Ablauf von Raimunds Szenen. Auf eine nicht letztgültig festlegbare Weise ist hohes, metrisches, allegorisches Sprechen also gebunden an den Rang einer Figur wie an ihre mentale und emotionale Verfassung – aber darüber hinaus überkommt es sie auch, als gesteigerter Augenblick, als Klarheitsmoment, der sich aus dem gewöhnlichen Sprechen heraushebt, ohne dass der Sprecher letzten Endes Gewalt darüber hätte. Nicht nur sind, wie Sengle im Zusammenhang mit Raimunds Briefen sagt, die Begriffe „lebendige Wesen“ für Raimund,²⁶ umgekehrt sind auch seine lebendigen Wesen, die Figuren seiner Stücke, sich selbst Begriffe, denen gemäß sie sich verhalten – oder verhalten zu müssen meinen, ein Anspruch, der sich nicht immer erfüllen lässt, wenn etwa Rappelkopf feststellt: „Ich bin ein Menschenfeind, und komm’ da in eine Küsserei hinein, die gar kein End’ nimmt!“²⁷ Hier wird die Begriffshaftigkeit der Komödienfigur, die die Komödie seit Menander bestimmt, auf eine aus psychologischen Abgründen ragende Spitze getrieben. Den Begriffen entkommen weder Raimunds Figuren – auch der bekehrte Rappelkopf ist ein „pensionierter Menschenfeind“²⁸ – noch der Raimund der Briefe.

25 Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, in: *Ferdinand Raimunds sämtliche Werke*, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, Bd. II: *Dramatische Dichtungen*, Wien 1934, Nachdruck: Nendeln/Liechtenstein 1974, S. 97 (I. Akt, 4. Szene).

26 Sengle (Anm. 3), S. 7.

27 Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (Anm. 25), S. 169 (II. Akt, 8. Szene).

28 Ebd., S. 200 (II. Akt, 15. Szene).

Ja, im Brief muss das lebendige Wesen auf den Begriff gebracht werden. Gipfelpunkte des Glücks sind Augenblicke, in denen diese Übereinstimmung eintreten scheint: „... so bist du ganz, wie ich es sehnlichst wünsche“,²⁹ „Nie werde ich aufhören meiner Toni zu seyn, was ich Ihr so heilig gelobte“.³⁰ Liebe erscheint in Raimunds Briefen geradezu identisch mit dem Beteuern, Beschwören, Versprechen und vertraglich Besiegeln von Treue und Beständigkeit, von Unveränderlichkeit und Dauer.

Noch bei Hofmannsthal gibt es dieses überpersönliche Sprechen, wenn dort auch noch mehr Aufwand auf die „Tarnung“ durch Situatives verwendet wird, wie etwa in der Erkennungsszene zwischen Hans Karl und Helene im III. Akt des *Schwierigen*:

HANS KARL *zitternd* Sie wollen von mir –

HELENE *mit keinem festeren Ton als er* Von deinem Leben, von deiner Seele, von allem – meinen Teil!

Eine kleine Pause

HANS KARL Helen, was Sie da sagen, perturbiert mich in der maßlosesten Weise um Ihretwillen, Helen, natürlich, um Ihretwillen!³¹

Aber wo Hofmannsthal im dramatischen Erkennungsmoment einen Höhepunkt stiftet, der nicht wieder zurückgenommen werden kann, bleibt Raimund in seinen Briefen dem Lauf der Dinge, der Beweglichkeit der Emotionen ausgesetzt. Auf einen Brief, der im hohen Ton den beiderseitigen Einklang besiegelt, wird unweigerlich einer folgen, der im hohen Ton wechselseitiges Misstrauen, Unzufriedenheit, Unglück aufruft oder verwirft. Der Stabilität setzende hohe Ton besitzt selbst keine solche, er unterliegt wie alle gesprochenen Worte der Dynamik des Zeitlichen. Das macht die unendlichen Wiederholungen, das Auf und Ab der Raimund'schen Briefe auf eine gewisse Weise lächerlich. In ihrer Summe, in der Monotonie der immer gleichen Formulierungen (bei denen jedes Wörtchen jedoch von höchster Bedeutung ist: ob er „liebe gute“ oder nur „liebe Toni“ schreibt,³² wird von Raimund genau reflektiert), die es so schwer macht, die genaue Chronologie festzustellen,³³ entwerten sich die Erfüllungs- und Verzweiflungsmomente wechselseitig. Ein fester Glaube bindet den Briefschreiber Raimund an die Zaubermacht der Worte. Und zugleich sind es die unablässig wiederholten Anrufungen dieses Zaubers, die diesen Glauben auf tief berührende Weise lächerlich machen.

²⁹ Raimund, *Briefe* (Anm. 2), S. 219.

³⁰ Ebd., S. 373.

³¹ Hugo von Hofmannsthal, *Der Schwierige*, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Bd. 4: *Dramen IV: Lustspiele*, Frankfurt a. M. 1979, S. 429.

³² „Liebe – beinahe möchte ich schreiben *nicht* gute Toni!“ Raimund, *Briefe* (Anm. 2), S. 259.

³³ Die verschiedenen Editionen weichen zum Teil erheblich voneinander ab.

Wenn er in einem der Jahr um Jahr am 12. Juni verfassten feierlichen Namens-tagsbriefe an Antonie Wagner beteuert: „ich habe es dir im Laufe meines Liebens stets bewiesen, daß ich das Schlechte verachte, und nur für das Edle entglühe. Und so will ich es halten, bis ich mich von meinem tragikomischen Leben beurlauben muß“,³⁴ dann scheint im Eingeständnis des Tragikomischen zugleich unter der Hand die Einsicht formuliert, dass das Edle ohne den kontrastiven Wechsel zum Schlechten ein leerer Begriff ist, dass seiner Tragik eine heimliche Komik innewohnt – und umgekehrt – und dass, ganz nach dem Gesetz der Komödie, nicht einmal der Tod einen von dem Begriff befreit, nach dem der Charakter gebildet ist. Wie der pensionierte Menschenfeind wird Raimund ein vom Dienst entlassener tragikomischer Liebhaber sein. Sprache und Identität sind hier ganz vom Theater her gedacht.

Die Tempel in Raimunds Theater fallen so schnell in sich zusammen, wie sie sich plötzlich vor dem Auge des Zuschauers aufbauen. Die Gültigkeit von Vers und Allegorie besteht weniger in einer Sakralität als in regelrechter Zauberei. Und die schließliche Erscheinung Tonis in der Briefallegorie, die wie Apoll am Ende der „gefesselten Phantasie“ als Engel der Liebe und des Friedens vom Schnürboden steigt und den Kampf beendet, ist eben auch keine Epiphanie, sondern Theaterzauber. Ein Theaterbild steht hier für die Authentizität des Gefühls ein und soll, sozusagen magisch, dessen Verwirklichung realisieren. Die berühmte Zeile „Nur einer Zauberei hat es gelingen können, mich von meinem Menschenhaß zu heilen“, die Raimund an den Schluss des Manuskripts von *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* schreibt und bei der nicht ganz klar ist, ob es sich um einen nicht eingefügten Einfall zum Stück oder um einen Stoßseufzer des Verfassers handelt, und die allzu wörtlich zu nehmen Renate Wagner wohl zu Recht ablehnt,³⁵ drückt so gesehen das Dilemma des Theaterautors aus: dass Zauberei zwar den Rappelkopf heilen kann, nicht aber den Autor Raimund.

³⁴ Raimund, *Briefe* (Anm. 2), S. 278 f.

³⁵ Vgl. Wagner (Anm. 5), S. 212.

Christian Neuhuber

Joseph Krones, ein Nestroy in nuce?

Als der Bühnenliebling Therese Krones am 28. Dezember 1830 nach monatelanger Krankheit an einem Darmleiden starb, traf dies nicht nur das theaterversessene Wiener Publikum. Eine besondere Tragödie war es für Thereses Bruder Joseph (1797–1832), den sie nach Kräften protegiert hatte. Ein überragender Schauspieler wie etwa Raimund oder Nestroy war dieser um vier Jahre ältere Bruder nicht, und auch nach seinem Engagement an die Leopoldstädter Bühne konnte er sich nur langsam in die Gunst des Publikums und der Kritik spielen. So bedeutete der Tod der geliebten Schwester einen wichtigen Einschnitt in seinem Leben, aber auch eine Chance. Und tatsächlich: Auf sich allein gestellt, gelang es ihm in der kurzen Zeit, die ihm noch bleiben sollte, sich sowohl als Schauspieler als auch als Bühnenautor zu profilieren.

Ad personam

Begonnen hatten sie ihre Bühnenlaufbahn gemeinsam, doch sind diese Anfänge nur spärlich dokumentiert. Was wir von Joseph Krones wissen, ist über weite Strecken der biographischen Forschung zu Therese Krones zu verdanken, und die wiederum ist noch immer stark von Mythisierungen überlagert.¹ Der Vater der beiden, Franz Joseph Krones (1766–1839), hatte nach ersten Erfahrungen

1 Zur Biographie der Krones vgl. u. a. die folgenden Arbeiten (von sehr unterschiedlicher Qualität): Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Bd. XIII, Wien 1865, S. 258–262; Anny von Newald-Grasse, *Therese Krones. Aus ihrer Lebensgeschichte*, [Freudenthal 1930]; Emil Aldor, *Therese Krones. Ein Beitrag zur Geschichte des Wiener Volkstheaters zur Zeit des Biedermeier*, Diss. Wien 1931; Emil Pirchan, *Therese Krones. Die Theaterkönigin Altwiens*, Wien, Leipzig 1942; Josef Walter König, 'Therese Krones als Bühnenautorin', in: ders., *Ihr Wort wirkt weiter. Miscellen zur Literaturgeschichte des Ostsudetenlandes*, Wolfratshausen 1966, S. 59–64; Edith Futter, *Die bedeutendsten Schauspielerinnen des Leopoldstädter Theaters in der Zeit von 1800 bis 1830*, 2 Bde., Wien 1970; Wilhelm Deutschmann, 'Therese Krones und der Raubmörder Severin von Jaroszynski', in: *Therese Krones. Zum 150. Todestag*, 68. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 6. November 1980 bis 11. Jänner 1981, Wien [1980], S. 65–70; Edith Marktl, 'Die Schauspielerin Therese Krones', in: ebd., S. 13–23; František Václavík, 'Therese Krones und Bruntál', in: ebd., S. 7–11; Friedrich Weissensteiner, *Zwischen Idylle und Revolution. Ungewöhnliche Biedermeierportraits*, Wien 1995; *Biographisches Lexikon der Böhmisches Länder*, hg. von Heribert Sturm, Bd. II, München 1984, S. 316; Christian Neuhuber, 'Therese Krones', in: *Lexikon deutschmährischer Autoren*, Ergänzungsband I, Olomouc 2006, S. 1–10.

als Kammersänger und Leiter einer Dilettantentruppe am Freudenthaler Schlosstheater des Reichsgrafen Franz von Thürheim seinen bürgerlichen Beruf als Kürschnermeister an den Nagel gehängt und war ins Künstlerfach gewechselt.² Am Spielplan des Theaters, das der Statthalter der schlesischen und mährischen Hoch- und Deutschmeisterbesitzungen unterhielt, standen die beliebtesten Schau- und Singspiele der Zeit wie Ifflands *Die Jäger*, Shakespeares *Hamlet* oder Mozarts *Zauberflöte*.³ Als Thürheim 1806 nach Wien zurückkehrt, wird Krones als 1. Bassist ans Olmützer Theater engagiert, wo in den folgenden Jahren auch Therese und Joseph Bühnenpraxis sammeln. Wann er diese Anstellung aufgibt, um mit seiner Frau Theresia und den beiden Kindern durch Mähren, Niederösterreich und Ungarn bis nach Temesvár zu tingeln, ist nicht belegt. Am 17. April 1809 jedenfalls steht „Herr Krones aus Ollmütz“⁴ in Karl Friedrich Henslers *Die Teufelsmühle am Wienerberge* mit seiner erst siebenjährigen Tochter (vermutlich) erstmals auf der Bühne des Leopoldstädter Theaters.

Für eine längerfristige Aufnahme in das Ensemble reicht es jedoch weder 1809 noch bei einem weiteren Versuch im November 1810, und so sind die folgenden Jahre vom unsteten Leben am Thespiskarren geprägt, unterbrochen von kleineren Engagements auf Provinzbühnen wie Brünn, Pressburg oder Troppau. 1816 werden sie am Theater in der Josefstadt engagiert, doch vermag sich das Spiel der Familie nach dem Urteil der Kritik „nicht aus der Mittelmäßigkeit zu heben“.⁵ 1817 nehmen sie ein Engagement in Ödenburg unter Leopold Hoch an, 1819 aber lösen die Geschwister den Vertrag vorzeitig und gehen an das Agramer Theater.⁶ Während Therese bald darauf weiterzieht und nach Intermezzi in Graz (Gastspiel an der Seite von Wenzel Scholz) und Laibach am Leopoldstädter Theater binnen weniger Jahre zum Publikumsmagneten avanciert, scheint Joseph vorerst in Agram zu bleiben, wo seine Frau Antonie im August 1820 ihr erstes von vier Kindern zur Welt bringt. Bereits zu Beginn des Jahres sieht der Korrespondent der *Theaterzeitung* in Krones, der als Komiker und Intrigant engagiert ist, ein „im Komischen [...] ziemlich brauchbares Mitglied“⁷ der Gesellschaft.

2 Vgl. Walter Zettl, ‚Singspiel und Posse im Deutschen Orden. Das Schloßtheater in Freudenthal‘, in: *Acht Jahrhunderte Deutscher Orden in Einzeldarstellungen*, hg. von Klemens Wieser, Bad Godesberg 1967, S. 515–534.

3 Krones und seine Frau spielten u. a. 1801 in Karl Friedrich Henslers *Das Sonnenfest der Braminen*. Auf eine weitere Aufführung dieser Laientruppe, die sich aus Hofbeamten, Geistlichkeit und Bürgern zusammensetzte, verweist ein bislang nicht zugeordnetes handschriftliches Personenverzeichnis der Wienbibliothek im Rathaus (WB, Handschriftenabteilung, H.I.N. 7264) zu Schikaneders *Der dumme Gärtner* (inszeniert am 15. Juli 1798, mit Joseph und Theresia Krones).

4 Eintrag in der Rubrik Gastrollen und Debüts, zit. nach Václavík (Anm. 1), S. 12.

5 *Theaterzeitung*, 2. November 1816 (Nr. 85), S. 339.

6 Vgl. Ilona Vatter, *A soproni német színészeti története 1841-ig*, Budapest 1929, S. 69 f.

7 *Theaterzeitung*, 27. Jänner 1820 (Nr. 12), S. 48.

Für die folgenden Jahre fehlen noch Belege, doch finden wir ihn spätestens ab 1825 wieder in Olmütz. Im Mai 1826 gibt er – vermutlich über Vermittlung seiner Schwester – Gastspiele in der Leopoldstadt, den Bims aus Adolf Bäuerles *Aline oder Wien in einem anderen Weltteil*, jenem Stück, mit dem Therese den Durchbruch geschafft hatte, den Bedienten in Joseph Alois Gleichs *Herr Dr. Kramperl* und den Spindelbein in Karl Meisls *Die Fee aus Frankreich oder Liebesqualen eines Hagestolzen*. Die Rollenwahl war gewagt, denn sämtliche Partien zählten zu den Paraderollen Raimunds, die dieser auch in den folgenden Jahren bei diversen Gastspielen gab. Um das Interesse der Zuschauer sicherzustellen, spielt Therese an Josephs Seite in der *Aline* die Zilly und in Meisls Stück die Fee Rosa, die sonst von Katharina Ennöckl verkörpert wurde. Tatsächlich wird Joseph Krones vom Publikum bei allen drei Spielen hervorgerufen. Die Rezensenten dagegen bleiben reserviert, die Pesther Zeitschrift *Iris* spricht vom „traurigen Bruder seiner lustigen Schwester“, ⁸ die *Theaterzeitung* würdigt zwar sein „Zuhauseseyen auf den Brettern“, vermisst aber bei einem, der „sozusagen beym Theater geboren und erzogen“ wurde, einem so „vieljährigen Theaterindividuum“, den „inneren alles belebenden, und die Zuschauer allein zum Lachen aufregenden Hebel der Heiterkeit und Laune“. ⁹ Offensichtlich hatte man sich eine ähnliche schauspielerische Anlage wie bei der Schwester erhofft, doch konnte der Bruder dies nicht bieten.

Dennoch wird Joseph Krones im Mai des folgenden Jahres ins Leopoldstädter Ensemble aufgenommen. ¹⁰ Wie zu erwarten, vermag er sich gegen die Komikerstars Ferdinand Raimund, Ignaz Schuster, Friedrich Joseph Korntheuer und Johann Sartory nicht durchzusetzen; aber auch gegenüber den Ensemblemitgliedern der zweiten Reihe wie Joseph Fermier, Paul Rainoldi, Franz Tomaselli, Johann Lang oder Johann Landner hat er weitgehend das Nachsehen. Die unbedeutenden Rollen, die ihm zugeteilt werden, lassen kaum Raum, sein Talent unter Beweis zu stellen. So wird er in seinen beinahe drei Jahren in der Leopoldstadt von den Kritikern der großen Zeitungen lediglich fünfmal zumeist beiläufig erwähnt. Nur in einer Rolle bekommt er „zum ersten Mahl Gelegenheit recht wirksam hervorzutreten“: ¹¹ als Cyprian Scheermaus in *Sylphide, das Seefräulein*, einem Erfolgsstück, das bekanntlich unter dem Namen seiner Schwester aufgeführt wurde – doch dazu später mehr. Öffentlich als Dichter tritt Joseph Krones erstmals 1829 auf, zunächst mit der Allegorie *Die Pilgerin im Hochgewitter*, ¹² die

8 Zit. nach Aldor (Anm. 1), S. XXIX.

9 *Theaterzeitung*, 4. Juli 1826 (Nr. 79), S. 319.

10 Der Rezensent des *Sammlers* kommentiert sein Debüt (als Bims) ablehnend und bekräftigt das im Jahr zuvor gefällte Urteil: „allein sein Humor ist von dem seiner Schwester weit verschieden; und wenn man aufrichtig seyn will, so muß man gestehen, daß dieses Fach, in welchem er bis jetzt sich angekündigt, durchaus nicht das seinige zu seyn scheint.“ *Der Sammler*, 9. Juni 1827 (Nr. 69), S. 276.

11 *Theaterzeitung*, 25. März 1828 (Nr. 37), S. 148.

12 Vgl. ebd., 5. März 1829 (Nr. 28), S. 112. Aldor zitiert darüber hinaus eine weite-



Joseph Krones als Cyprian Scheermaus in *Sylphide* (1828, Federlithographie von Jakob Hyrtl).

seine Schwester am 18. Februar nach einer 7-monatigen krankheitsbedingten Abwesenheit vorträgt, dann mit einer humoristischen Erzählung im Leopoldstädter Theaterkalender für das Jahr 1830.¹³ Der *Bräumeister von Knollingen* nimmt sich allerdings mit seinen ausformulierten Dialogsequenzen und narrativen Überleitungen mehr wie das Konzept eines simplen Intrigenlustspiels aus. Im April 1829 wird mit *Der Nebelgeist und der Branntweinbrenner* ein weiteres Stück – mit ungleich weniger Erfolg – als Arbeit Thereses inszeniert.

Im Jänner 1830 wechseln die Geschwister aufgrund von Differenzen mit Rudolf Steinkeller, dem Eigentümer des Leopoldstädter Theaters, an das Theater an der Wien unter der Leitung Carl Carls, Therese als Gast und Autorin einer *Cleopatra*-Travestie (Uraufführung am 26. Februar), Joseph als Ensemblemitglied und damit Kollege des Publikumsmagneten Wenzel Scholz, der Herren Friedrich Hopp, Friedrich Spielberger oder Karl Ludolf, der Damen Thekla Kneisel, Franziska Fehringer u. a. Vereinzelt wird er nun in den Kritiken lobend erwähnt, auch in Stücken, in denen seine Schwester nach ihrer

Erkrankung nicht mehr auftritt. Ungleich wohlwollender aber werden die Rezensionen nach dem Tod der Krones. Maßgebliche Kritiker wie Franz Karl Weidmann oder Andreas Schumacher loben nun sein vorzügliches Spiel, etwa als Wolferl in Ferdinand Kringsteiners *Tanzmeister Pauxel*, als stotternder Wächter in Margaretha Carls *Das Irrenhaus zu Dijon*,¹⁴ als Cyprian in der *Sylphide*, als Ratsdiener Klaus in Bäuerles *Die falsche Primadonna in Krähwin-*

re Besprechung, der Quellenverweis auf das Leopoldstädter Taschenbuch 1829 (1830?) ist allerdings falsch. Das Gedicht wurde erst kürzlich von Oskar Pausch wiederentdeckt.
 13 *Taschenbuch vom K. K. priv. Theater in der Leopoldstadt*, 17. Jg. 1830, [Wien 1829], S. 64–102.

14 Noch drei Jahrzehnte später wird sich Ferdinand von Seyfried in seiner *Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren* (Wien 1864) an diese „köstliche Charge“ des „Bruder[s] der Wiener Dejaset“ (S. 59) erinnern.

kel und (in der Josefstadt) als Niki in der *Aline* oder in den *Zwey Grenadieren* Joseph Sonnleithners, wo sein „ungemein ergötzlich[es]“ Spiel „wieder sehr glücklich die Karrikatur berührte ohne an ihr kleben zu bleiben“ und seine Pantomime im Finstern „ein ganzes Lustspiel werth“¹⁵ war.

Mag dieses Wohlwollen zum Teil auch als Reverenz vor dem verstorbenen Bühnenliebbling zu verstehen sein – Hauptursache ist, dass Carl Krones nun dankbare komische Rollen anvertraut. So kann er sich auch an der Seite der großen Stars behaupten, etwa am 15. Jänner 1831 bei Raimunds Gastspiel, wo er im *Barometermacher* als Leibdiener Hassan neben seinem ehemaligen Direktor und Scholz brilliert.¹⁶ Auch bei Nestroys umjubeltem Debüt am Theater an der Wien am 30. August 1831 vermerkt der Rezensent der *Theaterzeitung*: „Neben Hrn. Nestroy, der den großen Beyfall, den er erhielt, in der Tat im hohen Grade verdiente, machte das Talent des Hrn. Krones sich wieder recht angenehm bemerkbar.“¹⁷ Der schottische Kulturjournalist John Strang, der während seines Wien-Aufenthalts die Theaterlandschaft kommentierte, sah in ihm wenige Wochen zuvor sogar das wichtigste Ensemblemitglied: „A Herr Krones appeared to me to be the best actor of the company, and it was easy to perceive that he was a particular favourite with the audience.“¹⁸

Krones war also nun selbst ein Publikumsliebbling, als er es wagte, mit zwei Stücken in rascher Folge auch offiziell als Bühnenautor in Erscheinung zu treten. In der Leopoldstadt wird am 1. Dezember 1831 zum Benefiz Ignaz Schusters und mit diesem in der Hauptrolle *Der blaue Zwerg* gegeben. Das von Joseph Drechsler vertonte Stück wurde vom Publikum mit dem „lautesten Beyfall“ aufgenommen, da es laut Urteil der Kritik trotz „verbrauchte[r] Hebel“ „viel Erheiterndes“ und „überraschenden, zum Theil glücklichen Humor“¹⁹ bot, zudem glänzend in Szene gesetzt war und die Schauspieler in perfekt auf sie abgestimmten Rollen agierten. Einig waren sich der *Sammler* und die *Theaterzeitung* aber auch über die Hauptschwäche des Stücks, nämlich den Mangel an einer originellen „fortschreitenden Handlung“.²⁰ Überprüfen lässt sich diese

15 *Theaterzeitung*, 13. Oktober 1831 (Nr. 123), S. 498. Vgl. auch 22. Februar 1831 (Nr. 23), S. 91; 19. März 1831 (Nr. 34), S. 135; 2. Juni 1831 (Nr. 66), S. 271; 15. September 1831 (Nr. 111), S. 451 sowie *Der Sammler*, 12. Oktober 1830 (Nr. 122), S. 490 und 7. April 1831 (Nr. 42), S. 168.

16 *Der Sammler*, 29. Jänner 1831 (Nr. 13), S. 52.

17 *Theaterzeitung*, 8. September 1831 (Nr. 108), S. 439. Die Anerkennung zeigt sich u. a. darin, dass ihm nun auch eigene Benefizvorstellungen (in der Josefstadt und in der Leopoldstadt) zugestanden werden, vgl. *Theaterzeitung*, 26. Februar 1831 (Nr. 25), S. 100 sowie 13. Dezember 1831 (Nr. 149), S. 604.

18 John Strang, *Germany in MDCCCXXXI*, New York 1836, S. 275.

19 *Theaterzeitung*, 10. Dezember 1831 (Nr. 148), S. 599 sowie 6. Dezember 1831 (Nr. 146), S. 592.

20 Ebd., 10. Dezember 1831 (Nr. 148), S. 599: „Im ersten Akte geschieht beynahe nichts, bis zum Schluß, wo die beyden Mädchen, durch die Geister geraubt werden, und man ihre Treue, wie dieß auf der Bühne schon hundert Mahl geschehen ist, in dem Feenpalaste

Einschätzung bedauerlicherweise nicht mehr, denn von dem Stück, das nach Auskunft der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* „oft und gern gesehen“²¹ wurde, hat sich bislang noch kein Manuskript gefunden. Theatergeschichtlich interessant ist allerdings eine Notiz der *Theaterzeitung*, dass Krones an der „jedemaligen Einnahme“ von der Direktion des Leopoldstädter Theaters (unter Franz von Marinelli) prozentuell beteiligt wurde. „Es wäre zu wünschen“, merkt der Rezensent an, „daß diese billige Einrichtung des Honorars dauernd, und bey allen Theatern eingeführt würde.“²² Bislang nahm man ja an, dass Franz Pokorny 1839 als erster im deutschen Sprachraum Tantiemen einführte.

Nur einen Monat danach, am 3. Jänner 1832, wird am Theater an der Wien *Die Zauberhöhle oder der Hausmeister unter den Hottentotten* als Benefizstück für Krones uraufgeführt. Von der Kritik wurde es trotz freundlicher Besprechungen zunächst mit Vorbehalt aufgenommen. Die *Theaterzeitung* moniert, dass die Akte nicht „mit einander verbunden sind, daß im dritten eine ganz neue Geschichte anfangt, die eben so gut hätte weg bleiben, oder noch länger fortgesetzt hätte werden können“.²³ Die Zuschauer aber waren begeistert. Den verstoffelten, arbeitsscheuen und rabiaten Hausmeister Fabian Wamsel verkörperte Scholz, die Soubretten Kneisel und Fehring gaben die zentralen Frauenfiguren, das Dienstmädchen Lisette und die alternde Kokotte Adamine. Sich selbst hatte Krones mit dem von ‚Ahnungen‘ geplagten Liborius wieder eine hinreißend komische Dienerrolle auf den Leib geschrieben. Nach weiteren Aufführungen schließt sich auch die Theaterkritik der Publikumsmeinung an, bescheinigt dem Stück nun „sehr komische Szenen“,²⁴ hebt die schauspielerischen Leistungen (v. a. von Scholz, Krones und Kneisel) hervor und betont seinen bleibenden Unterhaltungswert. Auch als Scholz krankheitsbedingt kurzfristig durch Hopp ersetzt werden muss, tut dies dem Zuschauerzulauf keinen

erproben will. Eben so leer an zusammenhängender Intrigue ist der zweyte Aufzug gleichfalls bis ans Ende, wo natürlich alle Diffikultäten gehoben seyn müssen.“ Vgl. dazu auch die Besprechung in *Der Sammler*, 13. Dezember 1831 (Nr. 149), S. 596: „Die Ausstattung, sowohl an Decorationen, als Costümes, ist in der That überraschend, und wenn etwas den ganz gelungenen Erfolg der Pieçe hinderte, so ist es der Mangel einer durchgreifenden Idee, die sich durch Originalität auszeichnet, und somit einen günstigen Totaleindruck sichert.“

21 *Allgemeine musikalische Zeitung*, April 1832 (Nr. 15), S. 250.

22 *Theaterzeitung*, 22. Dezember 1831 (Nr. 154), S. 620. Interesse dürfte das Stück auch bei anderen Bühnen geweckt haben, denn am 17. Dezember lässt Krones in der *Theaterzeitung* (Nr. 151, S. 612) die Anzeige schalten: „Das von dem Unterzeichneten, im k.k. priv. Leopoldstädter Theater beyfällig aufgenommene Zauberspiel: ‚der blaue Zwerg‘, ist rechtmäßigerweise nur von dem Unterzeichneten zu beziehen, weßhalb sich die resp. Direktion[en] welche darauf reflektieren, gefälligst wenden wollen, an Joseph Krones, Schauspieler am k. k. priv. Theater an der Wien. Wohnt in der Jägerzeile, Mayergasse Nr. 35.“

23 *Theaterzeitung*, 7. Jänner 1832 (Nr. 5), S. 19.

24 Ebd., 23. Jänner 1832 (Nr. 16), S. 64.

Abbruch. Scholz' Rückkehr auf die Bühne aber wird zum Triumph, munkelte man doch bereits von seinem Tod nach einem Schlaganfall. Selbst höchste Vertreter des Kaiserhauses (u. a. das erzherzogliche Paar Franz Karl und Sophie, die Eltern des späteren Kaisers Franz Joseph) ließen es sich nicht entgehen, den Wamsel zu sehen, der sein Eingangscouplet um launige Strophen zu den Gerüchten erweiterte.²⁵ Die beliebtesten Lieder gingen in den Druck,²⁶ und auch auf anderen Bühnen wurde das Stück gegeben, so etwa schon zwei Monate später in Agram, im folgenden Jahr in Ödenburg.²⁷ 1841 wurde es in der Leopoldstadt erfolgreich neuinszeniert.

Joseph Krones war fraglos ein talentierter Theaterautor, der geschickt gängige Sujets und effektvolle Einfälle in Szene zu setzen wusste, ein Gespür für die speziellen Stärken seiner Schauspielerkollegen erkennen ließ und die jeweiligen Möglichkeiten der Bühne ausschöpfte. Vielleicht hätte er sich mit seinen Stücken einen bekannteren Namen erwerben können, wäre ihm etwas mehr Lebenszeit beschieden gewesen. Aber bereits Ende März 1832 erkrankt Krones schwer und stirbt nur 17 Monate nach seiner Schwester am 1. Juni „an der Auszehrung im 35. Lebensjahr“. „Daß er ein sehr braver Schauspieler war“, resümiert die *Theaterzeitung* in ihrer Todesanzeige, „wissen die Leser dieser Zeitung, daß er auch als Dichter komischer Stücke sehr viel Talent und Geschicklichkeit bewährte, ist ebenfalls bekannt“.²⁸ Unter großer Anteilnahme wurde er zwei Tage später in Anwesenheit des gesamten Ensembles des Theaters an der Wien beigesetzt; sein Kollege Spielberger hielt die Totenrede, in der er Krones als guten Menschen, liebevollen Gatten und Vater, aufrichtigen Kunstgenossen und Freund würdigte.²⁹ In dieselbe Kerbe schlägt auch der Nachruf im *Sammler*: „Als Dichter und Komiker trug er sein Schärfflein zur Unterhaltung des Publicums bey, und im Leben dürfte er manchen Kunstöhnen als Muster eines besorgten Familienvaters vorleuchten.“³⁰ Und Ähnliches spricht auch ein Kondolenzbrief an, den der ansonsten als gewinn-süchtig verrufene Theaterdirektor Carl am Tag nach Krones' Tod an die Witwe sendet. Aufgrund der „vortrefflichen moralischen Eigenschaften“³¹ des Verstorbenen erklärte er sich bereit, den Hinterbliebenen eine jährliche Pension von 300 Gulden auszubezahlen. Es kam Carl sicherlich nicht ungelegen, dass sich die Witwe in der *Theaterzeitung* öffentlich bei ihrem Wohltäter für die

25 Vgl. ebd., 24. Jänner 1832 (Nr. 17), S. 66. Die Besprechung schließt mit: „Das Ganze unterhielt sehr und das Publicum verließ den Schauplatz mit den Zeichen vollkommener Befriedigung.“

26 Bei Diabelli erschienen sind der *Holzacker-Chor*, die *Polacca* und das *Schlusslied*.

27 Vgl. Blanka Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb 1780–1840*, Zagreb 1938, S. 127, sowie Vatter (Anm. 6), S. 95.

28 *Theaterzeitung*, 5. Juni 1832 (Nr. 112), S. 447.

29 Vgl. ebd., 9. Juni 1832 (Nr. 115), S. 460.

30 *Der Sammler*, 14. Juli 1832 (Nr. 84), S. 336.

31 *Theaterzeitung*, 9. Juni 1832 (Nr. 115), S. 460.

edle Geste bedankte und den Brief abdrucken ließ,³² angestrebt (oder gar gefordert) wird der umtriebige Theaterdirektor dies wohl nicht haben. Immerhin hatte er schon während der Krankheitsmonate dem geschätzten Schauspieler stillschweigend das volle Gehalt weiterbezahlt und dann auch die Begräbniskosten übernommen.³³

Warum betone ich diese positiven Charakterisierungen des Verstorbenen so, die – auch wenn man das obligate ‚Nil nisi bene‘ dieser Textsorte in Rechnung stellt – ein sehr freundliches Licht auf Krones werfen? Weil Ludwig Eisenberg aus der Ferne von sieben Jahrzehnten in seinem *Biographischen Lexikon der deutschen Bühne* ein ganz anderes Urteil fällt, das auch heute noch nachgebetet wird: Der rollenneidische Krones, „wohl Komiker am Theater, doch Intriguant im Leben“, sei „weder als Schauspieler, noch als Mensch beliebt“³⁴ gewesen. Eisenbergs abschätzige Wertung stützt sich allein auf Adolf Bäuerles 1854 erschienenen reißerischen Therese-Krones-Roman, der die Karriere des Stars mit viel Phantasie nachzeichnet und den Bruder rufmörderisch zum Intriganten macht, um einige Theateranekdoten in der Handlung zu motivieren.³⁵

Zur Verfasserfrage

In Bäuerles Kolportageroman wird auch erstmals öffentlich Joseph Krones als Verfasser der *Sylphide* genannt. Seine Schwester hätte bei den Proben vor der Uraufführung nur ihre eigene Rolle gekannt und wäre von Korntheuer mit Fragen zum Inhalt, zur szenischen Gestaltung und zur Figurencharakteristik gehänselt worden, während sie mit Bleistift verzweifelt großzügige Streichungen vornahm.³⁶ Bäuerle hatte diese Information wohl aus erster Hand, immerhin war er seit 1829 mit der ersten Sylphide-Darstellerin Katharina Ennöckl verheiratet. Aufgrund der vielen Hinzudichtungen und Tatsachenverdrehungen im Roman wurde dieser Behauptung in der Forschung aber nur bedingt Glauben

32 Carl Carl, Brief ‚An die Witwe des verstorbenen Schauspielers Joseph Krones‘ vom 2. Juni 1832 (WB, Handschriftenabteilung, H.I.N. 43244, sowie *Theaterzeitung*, 11. Juni 1832 [Nr. 116], S. 464).

33 Auch Franz von Marinelli wollte bei diesen wohltätigen Mitleidsbekundungen nicht nachstehen und ließ am 26. Juni 1832 auf dem Leopoldstädter Theater noch einmal den *Blauen Zwerg* zugunsten der Witwe Krones geben; vgl. *Der Sammler*, 14. Juli 1832 (Nr. 84), S. 336.

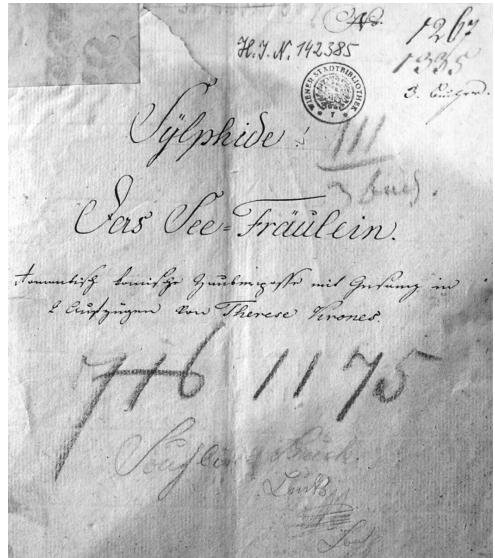
34 Ludwig Eisenberg, *Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1903, S. 552.

35 Vgl. Otto Horn [i.e. Adolf Bäuerle], *Therese Krones. Roman aus Wien's jüngster Vergangenheit*, Bd. III, Wien 1854, S. 165–173. In Bäuerles Raimund-Roman (1855) tritt Joseph Krones bei seinem Josefstädter Engagement auch als talentierter Vogelimitator auf, der vom Publikum jedoch unbarmherzig verspottet wird. Zweck dieser Anekdote ist es wohl, die Improvisationskunst Raimunds, der hier beschwichtigend eingreift, vorzuführen.

36 Vgl. ebd., S. 163 ff.

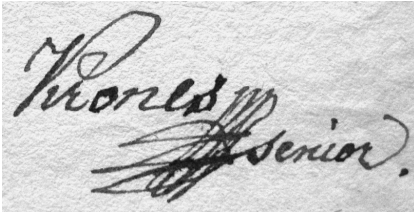
geschenkt. Das Stück wurde schließlich 1947 unter dem Namen Therese Krones' erstmals gedruckt.³⁷ Irritierend aber blieb, dass die beiden anderen Stücke, die angeblich gleichfalls aus der Feder der Krones stammten, solche eklatanten Misserfolge waren. Das Zauberspiel *Der Nebelgeist* wurde von den Wiener Rezensenten durchweg ignoriert,³⁸ in der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* unter die dahinvegetierenden Stücke gereiht und in der *Dresdner Abendzeitung* als Machwerk verunglimpft,³⁹ die Travestie *Cleopatra* wurde mehrfach übel verrissen;⁴⁰ beide Stücke verschwanden rasch wieder vom Spielplan.

Trotz der Bedenken u. a. von Otto Rommel und Franz Hadamowsky hielt die Forschung überwiegend daran fest, diese drei Dramen der Krones zuzuschreiben. Edith Futter räumt zwar ein, dass Joseph Krones der Autor aller fünf Stücke sein könnte. Die erhaltenen Manuskripte würden jedoch kein Urteil zur Verfasserfrage zulassen, da sie sämtlich von Kopistenhand stammten.⁴¹ Dem ist nicht so. Nicht die von Rabenlechner als Druckvorlage gewählte Textfassung der *Sylphide* (H.I.N. 18986) ist die älteste erhaltene Niederschrift, sondern das bislang in der Forschung nicht beachtete Manuskript H.I.N. 142385 der Wienbibliothek aus dem Nachlass Fritz Bruknerns. Es handelt sich dabei um eine sehr frühe Fassung, offenbar die

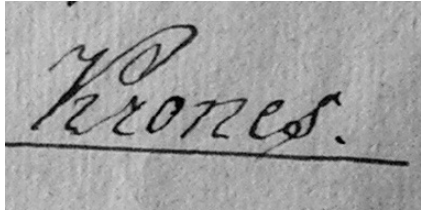


WB, H.I.N. 142385 (Titelblatt).

- 37 *Sylphide das See-Fräulein. Romantisch komisches Zauberspiel mit Gesang in zwei Aufzügen von Therese Krones*, Erstdruck, mit einer Abhandlung über Therese Krones und ihre dramatischen Arbeiten von Michael Maria Rabenlechner, Wien 1947.
- 38 In der *Theaterzeitung* am 22. Jänner (Nr. 10) und am 18. April 1829 (Nr. 47: „reich an komischen Szenen und frappanten Situationen“, S. 188) angekündigt, ist das Stück nach der Aufführung offenbar keine Besprechung wert.
- 39 Vgl. *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, 13. März 1830 (Nr. 11), S. 85, und Aldor (Anm. 1), S. LVII.
- 40 Vgl. vor allem das Verdikt des Rezensenten ‚Eucharis‘ in *Der Sammler*, 16. März 1830 (Nr. 46), S. 128: „Es gibt Personen, welche zu glauben scheinen, daß ihr Nahmen hinlängliche Autorität besitzt, als Vorhängschild gebraucht, jedem noch so elenden Machwerke einen Freybrief auf die oft mißbrauchte Nachsicht des Publicums mitzugeben. [...] der wenige Witz, welcher darin vorkommt, ist bey den Haaren herbeygezogen, und kann nur mit einem Microscop gefunden werden.“
- 41 Vgl. Futter (Anm. 1), S. 273 ff.



WB, H.I.N. 131185 (Ausschnitt, Unterschrift Joseph Krones sen.).



WB, H.I.N. 18896 (Titelblatt zum *Nebelgeist*, Ausschnitt).

und Superskripten lassen sich derselben Hand zuordnen. Dass Joseph nur als Kopist für seine Schwester tätig war, scheint bei dieser Erstfassung sehr unwahrscheinlich. Zudem weist das Stück gestalterische Ähnlichkeiten mit seinen weiteren Komödien auf: den Hang zur Zweiaktigkeit, die sehr ähnliche Gestaltung der von Krones verkörperten Dienerfigur und der alten Jungfer in der *Zauberhöhle*, die laxe Verknüpfung der Einzelszenen u. a. Vermutlich entschlossen sich die Geschwister zur Aufführung unter dem Namen Thereses, da ein Stück des Publikums Lieblings eine ungleich günstigere Aufnahme zu erhoffen hatte als das Debütwerk eines wenig populären Komikers. Der sensationelle Erfolg sollte ihnen Recht geben, denn noch im selben Jahr wurde das Stück allein in der Leopoldstadt 66-mal aufgeführt, weil es – wie der Korrespondent der *Dresdener Abendzeitung* konstatiert – „[e]rstens [...] wirklich viel Spaß enthält, zweitens weil jeder der komischen Darsteller der Leopoldstädter Bühne ganz auf seinem Platze steht und drittens weil man der Beneficantin selbst wohl will.“⁴²

Warum aber wurden dann die beiden übrigen Krones-Stücke trotz der immensen Popularität der angeblichen Verfasserin ignoriert bzw. verrissen? Stammen diese nicht von Joseph Krones, sondern vielleicht tatsächlich von Therese? Oder bediente sie sich eines anderen Ghostwriters? Eine Antwort gibt möglicherweise wieder die Identifizierung der Schreiberhand. Das ältere der beiden erhaltenen Textmanuskripte des *Nebelgeists*⁴³ wurde gleichfalls von einem Mitglied der Familie geschrieben: diesmal von Joseph Krones senior, dem – laut der Krones-Legende – gelähmten Vater, der auf Thereses Unterstützung angewiesen war.⁴⁴ Übereinstimmungen zeigen schon die Unterschrift des Vaters im Testament und die Namensschreibung am Titelblatt. Weitere Belege zur Identität der Schreiberhand lassen sich unschwer im Vergleich der beiden Texte finden (etwa die markanten Züge der Schreiberhand bei den Majuskeln für F

⁴² *Abendzeitung*, 21. März 1828, S. 260, zit. nach Aldor (Anm. 1), S. XLIII.

⁴³ WB, Handschriftenabteilung, H.I.N. 161012, und Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums, M 904.

⁴⁴ Man ist freilich gut beraten, wenn man den biographischen Gehalt der beiden anonymen Handschriften der Wienbibliothek *Etwas aus dem Leben des alten Krones* (H.I.N. 25574) und *Aus den Jugendjahren der Demoiselle Krones von ihrem Vater erzählt* (H.I.N. 25575) nicht überbewertet.

oder W). Das mit Streichungen durchgezogene Manuskript wurde für die Leopoldstädter Bühne verfasst, wie der Hinweis auf den Souffleur Schack am Titelblatt belegt. Die Rollenbesetzungen allerdings, auch hier wieder mit Bleistift im Personenverzeichnis eingetragen, beziehen sich nicht auf eine Wiener Bühne.⁴⁵ Sollte Krones sen. der Verfasser des Zauberspiels sein, erklären sich auch manche Unterschiede dieses doch recht langatmigen Stücks zu den witzigen und theaterwirksamen Werken seines Sohns.

Weiterhin ungeklärt bleiben muss, von wem die *Cleopatra*-Travestie stammt, die – so die Kritik des *Sammlers* – „keineswegs nur etwas strengeren Anforderungen genüge“.⁴⁶ Nur der schauspielerischen Leistung von Therese Krones und Carl Carl war es zu verdanken, dass das opulent inszenierte Stück vier Aufführungen erlebte. Erhalten hat sich – nach heutigem Wissensstand – lediglich die Bühnenmusik Adolf Müllers, doch lassen sich aus den (z. T. reizvollen) Arien wenige Schlussfolgerungen zur Genese ziehen.⁴⁷

Krones' Zauberböhle und Nestroys Gefühlvoller Kerkermeister

Doch zurück zu Joseph Krones und seinem letzten Stück *Die Zauberböhle*, das Anfang 1832 mit großem Erfolg aufgeführt wurde, in jenen Wochen also, in denen Nestroy an seinem *Gefühlvollen Kerkermeister, oder Adelheid, die verfolgte Wittib* schrieb. Es war dies seine erste Novität für das Theater an der Wien, ein Stück, in dem er auch Krones mit dem ‚ungeschickten Abgeschickten‘ G'schicktus und dessen *running gag* ‚Ich kann nichts davor‘ eine Rolle maßschneiderte. Für beide Schauspieler waren diese Produktionen wichtige Schritte, um sich auch als Bühnenauctoren einen Namen zu machen. Eine Doppelkarriere, die man zu dieser Zeit beinahe als Charakteristikum des Theaters unter Carl Carl sah. So schwärmt der Rezensent der *Theaterzeitung* am 20. März 1832:

Gegenwärtig hat kein deutsches Theater so viele komische Schauspieler und so viele komische Dichter, denn alle seine Komiker sind auch dramatische Dichter, wenigstens im Gebiete des lokalen Lustspiels. Wir nennen hier Scholz (er schrieb vor mehreren Jahren ein Einnahmestück), Hopp (er schrieb 3-4 lustige Stücke, aus welchen das ‚schwarze Kind‘ am meisten gefiel), Krones (dieser versteht sogar zwey Theater mit komischen Piecen, das Theater an der Wien, und in der Leopoldstadt), Nestroy, seine Parodie des Ballets ‚Adelheid von Frankreich‘ ist noch im frischen Andenken.⁴⁸

⁴⁵ Eine weitere (ebenso erfolglose) Inszenierung des *Nebelgeists* ist bislang nur für Ofen (1831) bekannt, vgl. *Theaterzeitung*, 25. August 1831 (Nr. 102), S. 416.

⁴⁶ *Der Sammler*, 6. März 1830 (Nr. 28), S. 112.

⁴⁷ Vgl. etwa das wirksame Spiel mit Akzenten und Fremdsprachen in der Arie Nr. 7 der *Cleopatra*.

⁴⁸ *Theaterzeitung*, 20. März 1832 (Nr. 57), S. 228. Weiter angeführt werden Frey und Carl.

Definitiv Neues boten aber weder Krones noch Nestroy mit ihren Erstlingsstücken am Theater an der Wien. Beide Arbeiten stellten vielmehr Endpunkte einer Entwicklung dar, handwerklich souverän gestaltete Beispiele zweier verwandter Genres, die sich 1832 bereits überlebt hatten: das parodistische Zauberspiel und die mit Zauberelementen versetzte, harmlos-heitere Parodie. In beiden Fällen war ein wesentliches Element der Handlungsgestaltung die möglichst spektakuläre Präsentation des vorhandenen Bühnenapparats, und dies zumeist auf Kosten einer konsistenten, kausal-logischen Handlungsführung. Bereits 1828 lamentierte ein Rezensent der *Theaterzeitung* über die „Sucht, derley Stücke zu verfassen“:

Alles ist [bei diesen Zauberspielen] einzig und allein auf Theatercoups abgesehen, imposante Dekorationen, überraschende Maschinerie und derley Allotria müssen das leicht getäuschte Auge bestechen, insinuante Liedchen und Jodler das Ohr. Geht in der Handlung etwas hie und da nicht recht zusammen, hilft ein Deus ex machina aus der Noth, Tänze müssen todte Lücken füllen – und hat nun einer vollends noch ein Quentchen Witz und eine Drachme Humor, so kann es ihm gar nicht fehlen! Aus diesem Grunde findet dieses Genre so viele Nachahmer, deßhalb grassirt diese wahrhaft dramatische Seuche, die gehaltvollere Stücke vom Repertoire verscheucht.⁴⁹

Und auch die Parodie war um diese Zeit schon in Verruf geraten: so spricht der *Sammler* schon im April 1830 von einer „Parodieschreibsucht“,⁵⁰ die in Wien grassiere und auf tagesaktuelle Stücke ziele.

1832 waren Seuche und Sucht, parodistisches Zauberspiel und zauberversetzte Parodie, bereits Auslaufmodelle, und dies zeigt sich auch bei den Arbeiten von Krones und Nestroy. Beide nehmen die handlungsbedingenden und -ermöglichenden Elemente des Zaubenhaften zurück. Auch ohne das Übernatürliche ist der Geschehensfortlauf denkbar, es ist lediglich spektakulärer Aufputz – hier Wohlstandsvermittler, dort Witwenbefreier. Und beide Autoren problematisieren das Gattungsschema, Krones, indem er dem Opportunisten Wamsel zum Happyend verhilft,⁵¹ Nestroy, indem er durch eine aggressive Überzeichnung satirische Momente in die Parodie einflcht. Auch die Erstrezeption der beiden Stücke weist Ähnlichkeiten auf: Nestroys Stück wurde gleichfalls von der Kritik zunächst reserviert aufgenommen, Anerkennung fanden zunächst

49 Ebd., 22. März 1828 (Nr. 36), S. 143.

50 *Der Sammler*, 15. April 1830 (Nr. 32), S. 180; vgl. auch den ‚Exkurs zur Parodie auf dem Vorstadttheater‘, in: *Stücke* 2, 311–315.

51 Wamsel und sein Vetter Wilhelm Selling versuchen mit Zaubergeldbeuteln der Fee Idella ihr Glück im Hause des bankrotten Häckerling zu machen, scheitern aber zunächst an Wamsels Unbeherrschtheit. Da sie für Idella in Afrika jedoch die goldene Zunge eines Lindwurms erringen, ermöglicht diese ein glückliches Ende, Selling bekommt Karoline Häckerling, Wamsel das gewitzte Stubenmädchen Lisette.

vor allem Regie, Musik und das Spiel Kneisels und Carls.⁵² Mit dem andauernden Erfolg bei den Zuschauern allerdings werden auch die Rezensionen immer positiver.⁵³ Diese Publikumswirksamkeit der beiden Stücke ist freilich weniger auf die Originalität des Materials denn auf individuelle Stärken der beiden Autoren zurückzuführen: auf die Charakterkarikaturen und komischen Situationen bei Krones, auf die Inszenierung von Körperlichkeit, die Bloßstellung von Uneigentlichkeit und das eloquente Spiel mit der Sprache bei Nestroy.

In den folgenden Jahren werden diese dramatischen Fertigkeiten auch am Theater an der Wien immer mehr gefragt sein. Da Carl die Ausgaben für Ausstattung und Bühnentechnik nach und nach reduzierte und sich das Hauptaugenmerk auf die sprachliche und körperliche Geste verlagerte, konnte sich Nestroys satirisches Talent weiter entfalten. Krones war dies nicht mehr vergönnt. So bleibt seine auch heute noch komische *Zauberhöhle* der letzte Beleg für die Möglichkeiten, über die der Bühnenautor Krones verfügte. Ob er für die Weiterentwicklung des Volkstheaters Bedeutendes hätte beitragen können, muss unbeantwortet bleiben.

⁵² Vgl. *Stücke* 2, 190–197.

⁵³ So wird in einer ausführlichen Besprechung der *Theaterzeitung* vom 15. Februar 1832 (Nr. 33, S. 131) auch Krones lobend erwähnt, der als G'schicktus „selbst diese sonst nicht bedeutende Rolle durch sein Spiel interessant zu machen“ wusste. Dezidiert ablehnend zeigt sich lediglich die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* im Juni 1832 (Nr. 23, Sp. 387), die sich den überragenden Publikumserfolg dieses „dramatische[n] Monumentum[s]“ nur dadurch erklären kann, „dass auch das Schlechteste in seiner Art vollendet seyn kann“. In derselben Spalte findet sich auch eine Kurzkritik der *Zauberhöhle*: „Dichtung (?) von Hrn. Krones; vorzüglich für Hrn. Scholz berechnet, welchem man selbst ein Superplus im Uebertreiben zu Gute hält.“

W. Edgar Yates

**Zur Nestroy-Rolle in einem Stück von Margaretha Carl.
Mit einer unveröffentlichten Nestroy-Handschrift (Nachtrag
zum Band *Nachträge II* der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe)**

Das erfolgreichste der verschollenen Stücke von Margaretha Carl ist ein Werk, in dem sowohl Nestroy und Scholz als auch Carl Carl zusammen aufgetreten sind: *Der Bergkönig, oder Hopsa, der Retter aus Zauberbanden*, ein „romantisches Zaubermärchen“ in zwei Akten mit einem Vorspiele.¹ Es wurde am 29. Dezember 1832 im Theater an der Wien uraufgeführt, und am 21. Februar 1833 brachte die *Theaterzeitung* folgende Anzeige der Direktion:

Das im k. k. priv. Theater an der Wien neun Mal ununterbrochen nacheinander mit Beifall gegebene romantische Zaubermärchen „der Bergkönig“ (von der Verfasserin des „Irrenhauses zu Dijon“) nebst der dazu gehörigen Musik von Hrn. Kapellmeister Adolf Müller ist auf rechtllichem Wege nur directe von der unterzeichneten Direction zu beziehen.

Die „Musikalische Chronik des vierten Quartals“ in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zählte das Stück zu den drei „über die Mittelmässigkeit ragend[en] und dem Kassabestand frommend[en]“ Novitäten auf dem Spielplan des Theaters an der Wien.² Es wurde insgesamt zehnmal aufgeführt, zum letzten Mal am 5. März 1833. Von der Popularität des Stücks und insbesondere der Musik Adolf Müllers zeugt auch die Veröffentlichung von nicht weniger als vier Gesangsnummern in Diabellis Reihe *Neueste Sammlung komischer Theater-Gesänge* (Nr. 262–265).³ Hier wurde die Autorschaft Margaretha Carls, die auf dem Theaterzettel nicht namentlich genannt war, ausdrücklich angegeben.

Über diese Drucke hinaus ist auch die Partitur Adolf Müllers erhalten.⁴ Ferner hat Heinrich Adami zu Bäuerles *Theaterzeitung* eine ausführliche Besprechung beige-steuert. Beide zusammen vermitteln einen guten Eindruck von dem Stück. Adami erklärt die Struktur der Handlung:⁵

- 1 Zur Überlieferung von Margaretha Carls Stücken siehe W. Edgar Yates, „Die talentvolle Gattin des Directors“: Margaretha Carl zwischen Hugo und Vaudeville“, *Nestroyana* 28 (2008), S. 162–181.
- 2 *Allgemeine musikalische Zeitung*, Bd. 35, Nr. 9, Februar 1833, Sp. 147–150, hier Sp. 149. Zu den anderen genannten Stücken gehört Nestroys *Die Zauberreise in die Ritterzeit*.
- 3 Für den Hinweis auf diese Drucke danke ich Urs Helmensdorfer.
- 4 *Der Bergkönig / Feen Märchen in 2 Aufzügen / von Margaretha Carl / Musik von Adolf Müller Capellmeister / 1832*. 133 Bl. Wienbibliothek im Rathaus, Musiksammlung, Signatur: MH 676.
- 5 Heinrich Adami, *Theaterzeitung*, 31. Dezember 1832 (Nr. 262), S. 1043 f.

Des Bergkönigs Tochter ist in einen Zauberschlaf versenkt, aus dem sie nach dem Gebothe des Schicksals nichts zu erretten vermag, als die Lösung folgender Bedingungen: Zwey Todtfeinde müssen zur innigsten Freundschaft bekehrt werden, zwey Liebende müssen aus einer Prüfung ihrer Treue makellos hervorgehen, und durch die Hand der Einfalt muß, was feindselig getrennt wird, wieder in Eins sich vereinigen lassen. Dieß ist der Inhalt des Vorspiels; das Stück selbst enthält nun die Erfüllung dieser drey Aufgaben. [...]

Hier folgt nun eine ausführliche Inhaltsangabe, aus der hervorgeht, dass die beiden Todfeinde, Obrichter Sentheim (Stahl)⁶ und der reiche Kaufmann Wellenbach (Bosard), Väter der beiden Liebenden Elise (Marie Frey) und Ludwig (Carl) sind: Indem die Liebenden vereint werden, wird zugleich die Versöhnung der Gegner besiegelt. Die dritte Bedingung wird durch die Verwendung eines zerrissenen Goldstoffs in einer Bergmannsschürze erfüllt, was vom Bauern Hopsa (Scholz), dem Schützling des Bergkönigs, bewerkstelligt wird. Im letzten Teil der Kritik bietet Adami eine aufschlussreiche Würdigung des Stücks und der Aufführung:

[...] Das Stück hatte sich einer günstigen Aufnahme zu erfreuen, und gewiß nicht unverdient. Aus der mitgetheilten Inhaltsanzeige ist ersichtlich, daß die Handlung keineswegs arm ist, und in ihren meisten Theilen eine sehr wirksame dramatische Behandlung zuläßt.⁷ Der ernste Theil des Sujets ist ganz einfach ausgearbeitet, ohne allen Redebombast, den vielleicht Mancher, verwöhnt durch eine gewisse Abart der Volkspoesie, darin vermißt haben mag. Einige Situationen sind mit wenigen Mitteln ergreifend geschildert; wir nennen davon bloß die Versöhnung der zwey Feinde. Das Komische ist recht gewandt in das Ernste verwebt, die Figur des Bauers Hopsa, der sich für so klug hält, die Weiber haßt, aber denn doch am Ende eines bessern belehrt wird, ist sehr drollig. Witz- und Wortspiele sind zureichend eingestreut; auch ergötzen mehrere recht drastisch angelegte Szenen, die gelungenen Liedertexte, und, was uns einer vorzüglichen Beachtung werth scheint, eine gewissenhafte Vermeidung aller doppelsinnigen Bonmots, bey denen der bessere Theil des Publikums sich jederzeit mit Unwillen hinwegwenden muß. [...] Hr. Scholz (Hopsa) war eine ebenso drollige, als belebende Erscheinung. Der karrierte Vortrag ernster und brillanter Gesangsweisen in seinem Quodlibete mit Nestroy war, wenn auch etwas häufig vorkommend, ungemein komisch. Hr. Nestroy (Steuermann Elias) stand ihm wirksam zur Seite. Hr. Carl (Ludwig[, Wellenbachs Sohn) spielte mit dem schönsten Eifer und gefiel sehr. Demoiselle Zöllner (Kammermädchen) gab ihre Rolle mit lobenswerther

6 Theaterzettel: Spielberger, der aber erkrankte, sodass Stahl einspringen musste.

7 Die *Allgemeine musikalische Zeitung* (Anm. 2) wies insbesondere darauf hin, dass das Stück „vorzüglich mit geschmackvollen Decorationen ausgeschmückt“ war.

Beobachtung des Schicklichen und war auch im Gesange nicht tadelnswerth. Das ist der Weg, den dieses nicht zu übersehende Talent unvermeidlich einzuschlagen hat, wenn es sich die Gunst eines Publikums gewinnen will, das niemahls einem heitern Scherze gram ist, aber jedes Zuviel aus dem Bereiche des Anständigen jederzeit strenge und mit Recht zurückweist. [...]

Im Vorspiel und am Anfang und Schluss der beiden Akte gibt es konventionelle Chöre, die in der Partitur erhalten sind; die fünf anderen erhaltenen Gesänge gehören offensichtlich alle in die Nebenhandlung, die sich um die komischen Figuren Scholz und Nestroy („Elias, genannt der Steuermann“, Ludwigs Diener) und Elise Zöllner (Elises Kammermädchen Kätchen) drehen muss. Im I. Akt hat Scholz (Hopsa) ein Lied über seine Erziehung (zu welchem die Partitur eine zusätzliche Strophe festhält, die bei Diabelli [Nr. 262] fehlt) und ein Quodlibet-Duett mit Nestroy (Diabelli Nr. 264),⁸ Elise Zöllner eine konventionelle Ariette über die Männer (Diabelli Nr. 263), zu der das Pendant im II. Akt ein Duett ist, das auf das Stichwort „Jetzt hohl ich mir meine Aussteuer dann wird gleich geheurathet“ folgt und in dem Kätchen und Hopsa ihre Liebe zueinander feiern (Partitur Nr. 16). Unmittelbar vor diesem Duett steht in der Partitur die „Nordpol-Arie“ Nestroys (Diabelli Nr. 265, Partitur Nr. 15, Bl. 106^r–115^r).

Zwischen den Blättern (S. 106^v–107^r) eingeklebt findet sich ein kleineres Blatt (ca. 22,4 x 19,1 cm), mit Tinte geschrieben – eine der Forschung bisher unbekannt gebliebene eigenhändige Handschrift Nestroys, eine Ergänzung zum Band *Nachträge II* (Texte [Monologe, Lieder, Coupletstrophen] zu Stücken anderer Dramatiker, S. 237–297) und zum Registerband (Verzeichnis der Theaterlieder und Refrains, S. 1–93). Der Partitur gemäß folgt das Lied auf das Stichwort „am End unterhalt ich mich noch recht gut hier“:

N: 15. Lied des Elias pag 119

1.

Wenn man sich den Nordpol so recht überlegt,
 So ist's nit so arg, daß's eim gar a so schreckt,
 Die Kälten, die is zwar sehr kalt, beißen thut's,
 Und doch hat die Kälten auch wied'rum ihr Gut's;
 Kein Gläubiger kann eim au'm Nordpol seckier'n,
 Man laßt'n a Weil warten, so muß er erfrier'n.
 (Jodler, der das Schnappern der Kälte ausdrückt)⁹

⁸ Dieses Quodlibet „*Das Bildniss ist bezaubernd schön*“ ist bei teilweise geändertem Text identisch mit dem Duett-Quodlibet in *Der confuse Zauberer*, II, 4 (*Stücke* 3, 159 ff. und 535–541), vgl. *Stücke* 3, 490. Für den Hinweis auf die Wiederverarbeitung der Nummer danke ich Sigurd Paul Scheichl.

⁹ *Neueste Sammlung komischer Theater-Gesänge* Nr. 265:

2.

In andern Betracht, ist's hier wieder fatal,
 Für ein B'soff'nen zum Beyspiel is der Boden zu hall;¹⁰
 Und für Jungfern is schlecht, sie wer'n lediger alt,¹¹
 Natürlich die Mannsbilder sey'n hier zu kalt;
 Und die's glaubt, was ihr einer au'm Nordpol hat g'schwor'n,
 Der is nimmermehr z'helffen, die is schon lang g'fror'n.

(Jodler, wie oben)

3.

Übern Ehstand, da übt gar der Nordpol sein' G'walt,
 In d'heißesten Länder macht d'r Ehstand d'Leut kalt;
 Nur für d'Madeln is niemahls die Kälten zu groß,
 Mit d'Aug'n blitzens feurig auf d'Mannsbilder los;
 Doch d'Jungg'sell'n seyn alle au'm Nordpol verlor'n,
 Wie da einer heurath, so is er schon g'fror'n.

(Jodler wie oben)

Müller hat nur den Text der ersten Strophe in die Partitur eingetragen. Die zweite und die dritte Strophe fehlen sowohl in der Partitur als auch bei Diabelli. Bei Diabelli ist die erste Strophe um zwei weitere Strophen ergänzt, die sich auch auf der Rückseite des Einlageblatts finden, von anderer Hand (nicht jener Margaretha Carls) mit Tinte geschrieben. Der etwas nachlässig geschriebene Text weist im Vergleich zum Druck einzelne Abweichungen auf. Flüchtigkeitsfehler werden im Folgenden nach dem Druck korrigiert.

Die dalketen Leut wern hier b'sonders verehrt
 Aum Nordpol da seyn rechte Dalken was werth
 Und aum Nordpol wird g'heurath bey kalten Verstand
 Das erlebt man höchst selten wo in einem Land.
 Und hat man ein Weib mit ders nit ausz'halten ist
 So redt man ein Eisbärn an daß er [eim's]¹² friißt.

Es war in die Eisberg [hier]¹³ allweil so fad
 Jetzt erricht i aum Nordpoll da a Promenad
 Und ums Modejournal aufn Nordpoll zu seyn
 schneid i in mein Wildschuhr da zwey Säck vorn hinein

Jodler (er schnappert vor Kälte)
 wbrrr – wbrrr – dia dudlidi – dia dudl –
 wbrr – dia dudlidi – dia dudli – e.

¹⁰ *hall*: ‚glatt‘, ‚schlüpfrig‘.

¹¹ Diese Zeile von Nestroy eigenhändig korrigiert: Und für (× d'Madeln ×) (+ Jungfern +) is schlecht (× hier, als Jungfern wern's ×) (+, sie wer'n lediger +) alt.

¹² *eim's*. Ms.: *eins*.

¹³ *hier*. Ms.: *hiell*.

N: 15. Lied ad Ellas pag 119.
 1.
 Wenn meine Hof Handzul so ungl. überlangt,
 So ist es nicht so wenig, daß man gar in so schnell,
 Ein Liebes, die so man sehr bald, bei dem Glück,
 Und der Laster Laster und wird man in Glück,
 Die Glückseligen sind man in der Handzul so schnell,
 Man lachst in der Handzul so schnell, so man in der Handzul.
 1. Adler, wir aben
 2.
 In der Handzul so schnell, so man in der Handzul,
 Die man Glückseligen in der Handzul so schnell,
 Und der Laster Laster so schnell, so man in der Handzul,
 Die man Glückseligen in der Handzul so schnell,
 Und der Laster Laster so schnell, so man in der Handzul,
 Die man Glückseligen in der Handzul so schnell,
 Und der Laster Laster so schnell, so man in der Handzul.
 1. Adler, wir aben
 3.
 Wenn die Handzul so schnell, so man in der Handzul,
 Die man Glückseligen in der Handzul so schnell,
 Und der Laster Laster so schnell, so man in der Handzul,
 Die man Glückseligen in der Handzul so schnell,
 Und der Laster Laster so schnell, so man in der Handzul,
 Die man Glückseligen in der Handzul so schnell,
 Und der Laster Laster so schnell, so man in der Handzul.
 1. Adler, wir aben

Eigenhändige Handschrift von Johann Nestroy mit drei Strophen zu *Der Bergkönig, oder Hopsa, der Retter aus Zauberverbänden*.

Das hab [ich]¹⁴ in Wien sehn, das steht gar so gut
 Wenn man d'Händ bis auf d'Ellbögn in die Taschen eini thut.

Nur die drei nummerierten, von Nestroy selbst eigenhändig geschriebenen Strophen können ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden. Sie zeugen davon,

14 ich. Ms.: fehlt.

Ein Salbathen Luth renne fims 6 Stunden vanauf
 Am Nordgal da fuge wasser chalt und wass
 und am Nordgal reind y' fimsel by kalt Wapland
 das waltt in fufft felle aus in minge Land
 und gal nun die Luth und wass ist vortzefalt ist
 So waltt nun die foborn in wass in mit fufft

So wass in der foborn fufft allwail so fufft
 fufft wass in am Nordgal in a fufft
 und mit Modjournel auf Nordgalze fufft
 fufft in am Nordgalze in zwang fufft
 das fufft in Luth yfse und fufft zum fufft
 Luth in d' fufft bis auf d' fufft in der fufft
 in fufft.

Zwei Strophen von unbekannter Hand zu *Der Bergkönig, oder Hopsa, der Retter aus Zauberbanden*.

wie schnell nach seinem Engagement bei Carl die Lieferung von Liedern für Stücke anderer Dramatiker zu einer Routineaufgabe wurde: Nach den Liedern für Stücke von Kollmann, Told und Püchler (*Nachträge II*, 250–255) handelt es sich hier um das vierte erhaltene Beispiel allein aus dem Jahr 1832.

Martin Stern

Die „Wienerpossen“ in Berlin und Gottfried Kellers Hoffnung auf Erneuerung der politischen Volkskomödie

Gottfried Keller war alles andere als ein Österreich-Freund a priori. Gegenüber dem jungen Ästhetik-Dozenten Dr. Hermann Hettner, den er 1849 bei Feuerbach in Heidelberg kennengelernt hatte, schimpfte er 1851 lauthals über „das verfluchte Wien“, „wo die Leute gar nichts von der Welt wissen“.¹ Und Österreich hatte er schon ein Jahr zuvor demselben befreundeten Gelehrten als „allzu naiv und gemütlich“ geschildert – obwohl er selbst nie in der Habsburger-Monarchie gewesen war.²

Über mögliche Gründe für Kellers Vorurteile wird noch zu sprechen sein. Zuerst aber wollen wir das grösste aller Verdikte zitieren, das eine Spur zu einem gewissen Verständnis dieser Invektiven andeutet: Zornig quittierte Keller am 28. Juni 1854 die Verwendung von Gotthelfs *Elsi die seltsame Magd* durch Salomon Mosenthal für dessen Schauspiel *Der Sonnwendhof*. Der Verfasser habe die schöne Erzählung „verhunzt“, und zwar „ebenso sehr aus echt jüdischer Gemeinheit und Frechheit“ wie aus „österreichischer Dummheit“. Das Traurigste dabei sei, dass ein Berliner Hoftheater diesen Zopf anbeisse und das Publikum nun schon zum zwanzigsten Mal hineinlaufe.³

Neben politischer Enttäuschung über das ruhmlose Ende der bürgerlichen Revolution in Wien und zeittypischem Antisemitismus dürften eigene Probleme des sich zum Bühnendichter berufen fühlenden Zürchers diese unschöne Attacke provoziert haben. Keller war mit einem Stipendium seines Heimat-Kantons 1850 nach Berlin gegangen – und blieb dort ganze viereinhalb Jahre –, in der Absicht, sich zum Dramatiker auszubilden, theoretisch durch poetisch-ästhetische Studien und ausgedehnte Lektüre und praktisch durch häufigen Theaterbesuch. Aber weder sein bürgerliches Trauerspiel *Therese* noch seine zahlreichen Lustspielentwürfe vermochte er zu Ende zu bringen,⁴ während unter notvollem Druck sein Jahrhundertroman *Der grüne Heinrich* und andere Epik und Lyrik ersten Ranges entstanden.

1 Keller an Hettner am 17. Februar 1851, in: *Der Briefwechsel zwischen Gottfried Keller und Hermann Hettner*, hg. von Jürgen Jahn, Berlin, Weimar 1964, S. 39 f. (fortan zit. als BW).

2 Ebd., S. 38.

3 Ebd., S. 115 f. Mit dem „Zopf“ hat Keller ein in der Schweiz beliebtes, geflochtenes Hefengebäck gemeint.

4 Vgl. Peter Marxer, *Gottfried Kellers Verhältnis zum Theater anhand des Therese-Fragments*. Einundvierzigster Jahresbericht 1972 der Gottfried Keller-Gesellschaft, Zürich 1973.

Noch verständlicher wird Kellers Eifersucht, wenn man weiß, dass er sich die Erzählungen seines Berner Landsmannes Gotthelf selbst als Vorlagen für Dramatisierungen ausgewählt hatte.⁵ Deshalb erregten seinen Ärger nicht nur Mosenthal, sondern auch andere Konkurrenten, so etwa Wilhelm Taubert als Komponist und Hans Köster als Librettist, die Gotthelfs *Wie Joggeli eine Frau sucht* zur Oper *Joggeli* verarbeitet hatten, die im Dezember 1853 im Königlichen Opernhaus Berlin uraufgeführt wurde. Keller wusste davon und schrieb am 15. Oktober an Hettner: „Die Berliner sind jetzt plötzlich darüber hergefallen [i. e. Gotthelfs Werke], einer hat eine Oper gemacht und Ring will ein Lustspiel machen, das nach der Verhunzung, die er mir mitteilte, ganz wässerig wird.“⁶ Er – Keller – sei verblüfft gewesen über diese „Trüffelhunde“, werde aber nichtsdestoweniger seine eigenen Pläne ausführen.⁷

Es kam, wie gesagt, nicht dazu, und drei Jahre vor der bösen Invektive gegen Mosenthal erlebte Keller in Berlin Wiener Gastspiele, die ihn hell begeisterten. So berichtete er am 16. September 1850 Hettner enthusiastisch von „mehreren Wienerkomikern“, die im Sommer am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater aufgetreten seien; sie hätten ihn und das Publikum mit ihren „Wienerpossen“ und „allen möglichen Dummheiten“ köstlich vergnügt.⁸ Dann fährt er fort wie folgt:

Wenn die tragische Schauspielkunst täglich mehr in Verfall gerät, so hat sich dafür in der sogenannt niedern Komik eine Virtuosität ausgebildet, welche man früher nicht kannte. Unabhängig vom Text der Stücke werden mit allen möglichen Organen Possen, Schlingeleien und Faxen ausgeführt, welche einen unendlichen Jubel erregen und alt und jung aufheitern; bald ist es ein Bein, bald der ganze Körper, bald nur das Gesicht oder gar ein einzelner Ton, was unser Lachen erregt. Diese Wienerpossen sind sehr bedeutsame und wichtige Vorboten einer neuen Komödie. Ich möchte sie fast den Zuständen des englischen Theaters vor Shakespeare vergleichen. Auch hier [i. e. bei den Wienern] sind schon eine Menge traditioneller, sehr guter Witze und Situationen, Motive und Charaktere, und es fehlt nur die Hand, welche den Stoff reinigt und durch geniale Verarbeitung und Anwendung den großen Bühnen aufzwingt. Ein vortreffliches Element sind auch die Couplets, welche von den Hauptpersonen gesungen werden und gewöhnlich politische oder soziale Anspielungen enthalten. In halb wehmütiger, halb mutwilliger Melodie, begleitet von den wunderlichsten

5 Vgl. Kellers Brief an Hettner vom 15. Oktober 1853, BW (Anm. 1), S. 84.

6 Gemeint war Max Ring (1817–1901), ein seit 1850 in Berlin ansässiger Arzt und Schriftsteller, den Keller durch Varnhagen von Ense kennenlernte. Das Lustspiel sollte Gotthelfs Erzählung *Der Arzt in der Falle* dramatisieren, kam aber nicht zustande.

7 Keller an Hettner am 15. Oktober 1853, BW (Anm. 1), S. 84. – Zu diesen Plänen vgl. Gottfried Keller, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 31: *Nachgelassene Prosa und Dramenfragmente. Apparat zu Bd. 18*, hg. von Walter Morgenthaler u. a., unter Mitarbeit von Dominik Müller, Basel, Frankfurt a. M., Zürich 2003.

8 BW (Anm. 1), S. 22.

Gesten und Sprüngen, werden diese anzüglichen Verse gesungen, und es ist jedes Mal ein befriedigender Moment, wenn während des rauschenden Beifalles, den das Volk reichlich spendet, zwei tolle Käuze zusammen als Refrain einen ergötzlichen Tanz aufführen und die zierlichen Waden auf die lächerlichste Art herumschlenkern. Der deutsche Michel, Belagerungszustand, deutsche Einheit usf. sind meistens der Gegenstand dieser Couplets und ziemlich erbärmlich zusammengereimt, und doch ist in alledem mehr aristophanischer Geist als in den Gymnasialexerzitien von Platen und Prutz. Die Schauspieler oder befreundete Literaten machen diese Verse immer nach den Tagesbedürfnissen neu und wechseln damit ab in den Stücken; das Volk bekommt deren nie genug und fordert den Komiker jedes Mal, wenn er endlich abtreten will, auf, noch mehr vorzutragen, worauf er mit komischen Verbeugungen zurückkehrt, während das Volk in lautloser Spannung wartet und denkt: nun kommt's, nun bringt er gewiss den Hassenpflug! Nun kommt der Hainau usf. Der Schauspieler spielt endlich den letzten Trumpf aus und bleibt dann gewöhnlich entweder der Polizei oder eigenen Unvermögens wegen hinter den Erwartungen zurück; aber es ist rührend anzusehen, wie unverkennbar hier Volk und Kunst zusammen, unbewusst, nach einem neuen Inhalte und nach der Befreiung eines allmählich reif werdenden Ideales ringen.

Ich befürchte als Kavalier [nicht] in Ihrer Achtung zu sinken, wenn ich die Vermutung ausspreche, dass die Bierbrauer von London auch Ihnen einige Satisfaktion verschafft haben. Fast alle halbliberalen Waschblätter und Leute, welche selbst niemals einen Handel „ritterlich“ auszufechten imstande sind, wollen sich jetzt dadurch ein ritierliches Ansehen geben, dass sie über die wackeren Bursche schimpfen, welche Herrn Haynau ausgeklopft haben. Und doch ist die Begebenheit gerade für den Ästhetiker und Kunstliebhaber sehr erwünscht gewesen. Haynau hat uns in Ungarn so vortrefflich phantastische Bilder, ganz à la Callot geliefert, Galgen in Masse, mit langen Reihen Gehängter, gepeitschte Weibsbilder, gequälte Juden u. dgl., dazu das Land der Zigeuner, die malerischen Kostüme etc., dass wir bei diesen Vorstellungen eine Sammlung Callotscher Kupferblätter oder eine alte Chronik mit Holzschnitten zu durchstöbern glaubten, wozu auch der Pandurenschnauz des Generals gut passte: ist da nicht die Londonerszene ein vortreffliches Gegenstück in Breughels oder Teniers' Geschmack? Geschwungene Besen und Strohwise, zerfetzte Straßenjungen, derbe Brauknechte, dazwischen rollende Bierfässer, Kehrlichthaufen und in der Mitte die abenteuerliche Gestalt! Es nimmt mich wunder, wo der Kunstfreund einen geeigneteren Pendant hätte finden können! Neben einen Niederländer hängt man nicht einen Raffael, sondern auch einen Niederländer, und die Zeit wird beiden Bildern schon die erforderliche Bräune und jenen düstern Firnis geben, welche sie für die Galerie der Geschichte aufnahmefähig macht. Ich hoffe,

das Volk werde fortfahren, mit einem muntern Breughel aufzuwarten, wenn man ihm einen Callot-Hoffmann vorsetzt.⁹

Dieser Brief gibt zu Kommentaren, wie mir scheint, mehrfachen Anlass. Eini-germaßen erstaunlich ist schon die Eingangsbehauptung, wonach sich die (deut-sche) tragische Kunst quasi im permanenten Fall befinde. Das erstaunt deshalb, weil Keller zum Beispiel Friedrich Hebbels Tragödie *Judith*, anders als Nestroy, uneingeschränkt bewunderte.¹⁰ Die Erfolgsautoren der Zeit hat er allerdings zumeist scharf kritisiert, so Auerbachs *Andre Hofer*, Griepenkerls *Robespierre*, Laubes *Struensee* und *Die Karlsschüler* so wie auch Freytags *Graf Waldemar* und viele andere.¹¹ Möglich ist weiters, dass Keller sich über die Melodramen ärgerte, die auch in Deutschland, Österreich und der Schweiz die Unterhal-tungstheater überfluteten.¹² Und eine Rolle mag dabei gespielt haben, dass Keller 1850 bei dem Berliner Gastspiel der berühmten französischen Tragödin Elisa Rachel Félix Corneilles und Racines dramatische Kunst kennenlernte und damit über eine neue Vergleichsmöglichkeit verfügte.

Merkwürdig ist ferner Kellers Behauptung, die „Virtuosität“ der Wiener Komiker sei neu und habe man früher „nicht gekannt“. Eine Liste der erfolg-reichen Virtuosi der Vorstadttheater seit Kurz-Bernardon würde lang und braucht hier nicht rekapituliert zu werden.

Dann folgt aber ein interessanter Abschnitt. Er enthält das erste der vier Hauptthemen des Briefes. Keller entdeckt als wichtige Ausdrucksebene thea-tralischer Kunst die Körpersprache, und zwar in ihrer ganzen Vielfalt, von der Mimik und Gestik und Akrobatik bis zur Modulation der Stimme. Was einzig noch fehlt, wäre die Beobachtung, wie oft und wirkungsvoll sich in der Wiener Posse, exemplarisch bei Nestroy, Wort- und Körpersprache nicht ergänzten, sondern konterkarierten.

Ein zweites Hauptthema des Briefes betrifft den „Witz“ der Texte, der Situa-tionen und Charaktere. Hettner hatte während Kellers Aufenthalt in Heidelberg über Shakespeare Kolleg gehalten. Vielleicht waren es die „puns“ der Shake-speare’schen Komödien, die Keller studierte und die ihn zu dem hochgegriffe-nen Vergleich der Wiener mit den Elisabethanern verleiteten. – Als Schnee von gestern wirkt dann allerdings die nachgeschobene Forderung schillerischen Zuschnitts, der Stoff dieser Stücke müsse „gereinigt“ werden, um sie für die „großen Bühnen“ brauchbar zu machen. Auch das eine Bemerkung, die Kellers Unvertrautheit mit den wirklichen Theaterverhältnissen in Wien verrät.

9 Ebd., S. 22 ff.

10 „ein ganz gewaltiges und tiefes Stück“, Keller an Hettner am 29. August 1851, BW (Anm. 1), S. 56.

11 Vgl. die Untersuchung von Johann Ulrich Saxer, *Gottfried Kellers Bemühungen um das Theater. Ein Beitrag zur Problematik des deutschen Theaters im späteren 19. Jahrhundert*, Winterthur 1957.

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

Ein drittes Thema in Kellers Brief sind die Couplets und deren von Keller lebhaft begrüßter politisch-sozialer Gehalt. Dass Keller die Posse und insbesondere das je nach Lage der Dinge politisch instrumentalisierbare Couplet als demokratisches Medium begreift, geht aus der Konsequenz hervor, mit der er in unserem Text vier Mal vom begeistert mitagierenden Partner der Schauspieler nicht als „Publikum“, sondern sozial determiniert als „Volk“ spricht. Und beim vierten Mal, im letzten Satz des Abschnitts, bekennt er dem offenbar ähnlich denkenden Briefempfänger deutlich auch seine eigene politische Position. Wenn er betont, das beobachtete Zusammengehen von Volk und Kunst sei ihm ein Zeichen für ein allmählich reif werdendes Ideal, so sind damit wohl vor allem die demokratischen Rechte der Rede-, Presse- und Versammlungsfreiheit gemeint.

In dieser Hoffnung wusste sich Keller mit dem liberalen Briefempfänger Hettner in Heidelberg offenbar einig. Und Hettner wiederum war von Kellers Äußerungen so angetan, dass er 1851 ganze Abschnitte dieses Briefes fast wörtlich in seine Abhandlung *Das moderne Drama* übernahm.¹³ Die normative Absicht der Hettner'schen Schrift, die als Leitfaden für angehende Dramatiker dienen sollte, brachte es allerdings mit sich, dass Hettner nicht nur die bei Keller verschlüsselte politische Tendenz deutlich verstärkte, sondern auch Kellers idealisierende – ziemlich theaterfremde – Meinung teilte, es müsse in Zukunft die Posse stofflich und sprachlich „gereinigt“ werden, um sie, wie Keller schreibt, auch den großen Bühnen genehm zu machen. Das vertrug sich übrigens nicht so richtig mit Kellers Spott auf die Lustspiele von Platen und Prutz, die ja ihrerseits eine Erneuerung der Komödie aus aristophanischem Geist auf gehobenem Niveau versuchten.¹⁴ Ein weiterer Brief an Hettner wiederholte am 4. März 1851 Kellers Überzeugung, dass die künftige politische Komödie „aus der jetzigen Lokalposse“ hervorgehen werde.¹⁵

Die Frage, welche Wiener Schauspieler und welche „Wienerpossen“ Keller in jenem Berliner Sommer 1850 gesehen haben könnte, die ihn zu seinem enthusiastischen Bericht inspirierten, möchte ich noch kurz zurückstellen, bis wir den großen zweiten Abschnitt über aktuelle bildkünstlerische Sujets für Satiren betrachtet haben. Sie sind das vierte Thema von Kellers Brief.

Dieser Abschnitt basiert, im Unterschied zum vorhergehenden, nicht auf Selbsterfahrungen, sondern auf aktuellen Zeitungsberichten. Und sie erweckten – im Unterschied zu den „Wienerpossen“ – nicht Kellers Begeisterung, sondern

13 Vgl. Hermann Hettner, *Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen*, hg. von Paul Alfred Merbach, Berlin, Leipzig 1924, S. 170–173.

14 Angespült wurde von Keller wohl auf Stücke wie *Die verhängnisvolle Gabel* von August Graf von Platen und *Die politische Wochenstube* von Robert Prutz. Zum Ruf nach Erneuerung des „aristophanischen Geistes“ in der Frühromantik vgl. die reichhaltige „Gattungsgeschichtliche Einordnung“ in: Ludwig Tieck, *Die verkehrte Welt*, hg. von Karl Pestalozzi (Komedia, Bd. 7), Berlin 1964, S. 105–115.

15 Auf diesen zweiten Brief machte mich freundlicherweise Walter Pape aufmerksam. Er befindet sich in Kellers *Gesammelten Briefen in vier Bänden*, hg. von Carl Helbling, Bern 1950–1954, Bd. 1, S. 354.

seine Entrüstung und seinen Zorn. Das verbindende Glied zwischen den beiden Teilen war deren politischer Gehalt. Schon im Possen-Abschnitt ist von zwei offenbar höchst unbeliebten Männern als Gegenständen satirischer Couplets die Rede. Bei „Hassenpflug“ handelte es sich um den kurhessischen Justiz- und Innenminister Hans Daniel Ludwig Friedrich Hassenpflug, der die liberale Verfassung von 1831 wieder beseitigte und in seiner zweiten Amtszeit im Oktober 1850 eine Intervention preußischer Truppen anordnete. Mit „Haynau“ war der österreichische General Julius Jakob Freiherr von Haynau gemeint, der die Aufstände in Oberitalien siegreich bekämpfte und die Revolution Kossuths in Ungarn blutig niederschlug, was ihm den Schimpfnamen „Henker Ungarns“ einbrachte. Auf einer anschließenden Englandreise wurde er deshalb in London von Arbeitern der Barclay'schen Brauerei verprügelt.

Auf diese Ereignisse nimmt der zweite Briefteil Bezug, da sich Keller darüber empört, dass nun offenbar in Berlin die „halbliberalen Waschblätter“ diese verdiente Bestrafung des hochrangigen Verbrechers kritisierten. Dessen Untaten, meint er, wären der Nadel eines Radierers würdig, wie Jacques Callot einer war, der sich 1633 mit dem grausigen Zyklus *Les grandes misères de la guerre* als Ankläger gegen die Gräueltaten des Krieges hervorgetan hatte. Dessen *Capricci*, Bettler- und Commedia-dell'arte-Figuren hatten 1814/15 E. Th. A. Hoffmann zu seinen *Phantasiestücken in Callots Manier* angeregt. Keller hat dabei offenbar zweierlei Sujets im Auge: einerseits „die langen Reihen Gehängter, gepeitschter Weibsbilder, gequälter Juden u. dgl.“, andererseits die „Londonszene“ mit dem verprügelten General zwischen Brauereiarbeitern, Besen schwingenden Weibern, Gassenjungen, Kehrlichthafen und rollenden Bierfässern. Diese zweite Szenerie lässt ihn an Bilder der Niederländer Breughel und Teniers denken. Beide, ein neuer Callot und ein neuer Breughel oder Teniers, wären erwünscht, um bildkünstlerisch den aktuellen politischen Untaten einen Platz in der „Galerie der Geschichte“ zu sichern.¹⁶

Soweit der zweite Teil des Briefes. Doch kommen wir nun noch auf die ungeklärte Frage zurück, welche „Wienerpossen“ Keller im Sommer 1850 gesehen haben könnte und meinte. Einen ersten Hinweis enthält die Mitteilung, dass offenbar ein besonderer Lacherfolg dem paarweisen Auftreten von Komikern zu verdanken war. Keller spricht von zwei „tollen Käuzen“, die „als Refrain einen ergötzlichen Tanz“ aufführten. Konsultiert man den 15. Jahrgang von *Heinrichs Almanach für Freunde der Schauspielkunst*, der eine Liste der Gäste und aufgeführten Stücke des Sommers 1850 enthält, so ergeben sich mehrere, aber ungesicherte Möglichkeiten.¹⁷ Anwesend waren zu dieser Zeit

16 David Teniers hatte schon dem Franzosen Jean Georges Noverre und später auch dem Frankfurter Carl Malß als Referenz für das niedrig-komische bzw. groteske Genre im Rollenfachsystem des Tanz- und Sprechtheaters gedient; vgl. Marion Linhardt, „Bauernfeld und Nestroy, oder: Übertretungen der Ordnung. Konzepte für ein nicht-ernstes Wort- und Körpertheater im Wien der 1830er Jahre“, *Nestroyana* 28 (2008), S. 12 f.

17 Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Rainer Theobald, Berlin. Johann Hüttner

aus Wien die Herren Christel, Rott und Treumann vom Theater an der Wien; die Herren Heese, Scholz und Grois vom Carltheater sowie Herr Beckmann vom Burgtheater.¹⁸ Zieht man die Gattungsbezeichnungen der Stücke bei, so reduziert sich die Zahl der Möglichkeiten auf etwa zehn Inszenierungen. (Aber wie man heute weiß, ist auf diese Gattungsbezeichnung nicht unbedingt Verlass.) Als „Posse“ oder „Posse mit Gesang“ figurieren: Nestroys *Lumpacivagabundus* und *Der Zerrissene*; Kotzebues *Das Landhaus an der Heerstraße*; Carl Carls *Staberls Reiseabentheuer*; Friedrich Hopps *Doctor Fausts Hauskäppchen*; Friedrich Kaisers *Der Zigeuner* und *Stadt und Land*; Schicks *Entführung vom Maskenball*. – Im gleichen Stück aufgetreten sind häufig die Herren Rott und Treumann wie auch die Herren Scholz und Grois. Vielleicht hatte Keller sie im Auge, als er Hettner ihre wunderlichen „Gesten und Sprünge“ beschrieb.

Eine schwierige Frage stellt sich ferner hinsichtlich des politisch-satirischen Gehalts der von Keller besuchten Gastspiele. Wenn er erklärt, „Der deutsche Michel, Belagerungszustand, deutsche Einheit usf.“ seien „meistens der Gegenstand dieser Couplets“ gewesen und deren Verse hätten „jeweils nach den Tagesbedürfnissen“ gewechselt, so stimmt das nicht mehr mit der Theatersituation jenes Sommers zusammen. Als Keller im April 1850 in Berlin eintraf, war nämlich die relative Freizügigkeit, die der Aufhebung der Zensur durch königliche Kabinettsordre am 18. März 1848 gefolgt war, bereits zu Ende. Nur in den ersten drei Monaten des Jahres 1850 gab es am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater – übrigens dem einzigen in Berlin, das einen Sommerspielplan mit Gastschauspielern aufwies – noch ein paar Premieren, die eventuell politische Anspielungen aufwiesen, jedenfalls in Polizeiberichten beanstandet wurden.¹⁹ Und möglich ist natürlich, dass einige der früheren Stücke noch im Spielplan waren, als Keller nach Berlin kam. Bloß hörte er dann die erwähnten Couplets nicht von den Wienern, sondern von Berliner Schauspielern. In Frage kämen: von Zwengsalm *Alles mit Gewalt* (Premiere 1. Jänner 1850); von Elmar *Untertänig und unabhängig oder: Vor und nach einem Jahr* (Premiere 16. Jänner 1850); von Mödinger *Macht des Goldes* (Premiere 30. Jänner 1850) und *Ein Fanatiker der Ruhe* (Premiere 19. März 1850). Bereits nicht mehr in Frage kommt von Feldmann und Bertram *Faustin I., Kaiser von Haiti* (Premiere 31. März 1850), denn das Stück wurde wegen seiner Couplets schon vor der zweiten Aufführung verboten und nur polizeilich geprüfte Texte wurden wieder zugelassen.²⁰

hat mir freundlicherweise geholfen, die Verfasser der in *Heinrichs Almanach* genannten Stücke zu ermitteln.

18 Zu den erfolgreichen Berliner Gastspielen dieses berühmten Komikers vgl. Jürgen Hein, „Friedrich Beckmann, Margaretha Carl und Franz Grillparzer an Karl von Holtei – Drei Briefe“, *Nestroyana* 27 (2007), S. 179–184.

19 Vgl. Liselotte Maas, *Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin unter der Direction von Friedrich Wilhelm Deichmann in der Zeit zwischen 1848 und 1860*, Diss. FU Berlin, München 1965, S. 47.

20 Ebd.

Könnte es sein, dass Keller in seinem Brief eigene Theatererlebnisse mit Berichten von befreundeten Informanten verknüpfte, die aus den Jahren 1848/49 geschöpft waren? Die Erinnerung an die zensurfreien Verhältnisse dürfte auch in Berlin lebendig geblieben sein, denn das Angebot an kecken Themen war in jener Zeit am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater vielfältig. Nicht nur Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* (Juli/August 1849) war darunter, sondern auch Titel wie *Die Demokratinnen* (Schubart); *Eigentum ist Diebstahl* und *Die Revolution der Frösche* (Halm); *Die kleinstädtische Bürgerwehr* (Heinrich); *Keine Arbeit mehr* (Mödingen); *Eine Leipziger Barrikade. Komisches Genrebild mit Gesang* (von ?); *In Berlin!* (Stotz); *Fürst, Minister und Bürger* (Maltitz); *Ein Minister aus dem Volke* (Carlschmidt); *Der deutsche Michel. Komisches Zeitgemälde* (Feldmann).

Als Informationsquelle Kellers käme neben Karl von Holtei²¹ vor allem Johann Nepomuk Bachmayr in Frage, der unglückliche Verfasser des von Keller im September 1851 rezensierten „Volksdramas“ *Der Trank der Vergessenheit*. Hettner hatte Bachmayr, der in Deutschland nach Aufführungsmöglichkeiten für sein Stück suchte, an Keller in Berlin gewiesen, wo sich die beiden kennenlernten und ziemlich regelmäßig trafen, bevor der Österreicher über Leipzig und Berlin wieder nach Wien zurückkehrte, wo er sich 1864 als verkannter Dichter das Leben nahm.²²

Wie dem auch sei: Keller fixierte in seiner brieflichen Bestandsaufnahme für Hettner das Ideal eines kritischen „Bürgerlichen Lachtheaters“ (Volker Klotz) in einem Moment, als nach der gescheiterten Revolution dessen Unterdrückung begann. Er projizierte das eine kurze Zeit lang möglich Gewesene quasi als Programm in die Zukunft, von der er nicht Stagnation oder gar Reaktion, sondern Erneuerung erwartete.

Nicht ganz unwahrscheinlich ist, dass auch Kellers 1851 entstandener Plan eines eigenen politischen Lustspiels unter anderem von seinem „wienerschen“ Theater-Vergnügen angeregt wurde. Ein Indiz für diese These scheint mir der folgende Satz in einer mindestens zehn Jahre später entstandenen Notiz Kellers: „Beide rothe Hauptkerle müssen genugsame Narren sein, um das Possenhafte, welches zur Durchführung nöthig ist, zu motiviren.“²³ Das Stück selbst, von welchem Keller schon am 29. August 1851 Hettner gemeldet hatte, er werde den

21 Vgl. Karl von Holtei (1798–1880). *Ein schlesischer Dichter zwischen Biedermeier und Realismus*. Im Auftrag der Stiftung Kulturwerk Schlesien hg. von Christian Andree und Jürgen Hein, unter Mitarbeit von Claudia Meyer, Würzburg 2005.

22 Vgl. Johann Nepomuk Bachmayrs Briefe an Gottfried Keller. 1850–1852⁴, aus dem Nachlass der Zentralbibliothek Zürich hg. von Alfred Schaer, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 18 (1908), S. 269–288. Ferner: ‚Johann Nepomuk Bachmayr’s Briefe an Hermann Hettner‘, aus dem Nachlass hg. von Ernst Glaser-Gerhard, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 28 (1926), S. 106–169.

23 Gottfried Keller, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 16.2: *Notizbücher*, hg. von Walter Morgenthaler u. a., unter Mitarbeit von Dominik Müller, Basel, Frankfurt a. M., Zürich 2001, S. 231 (fortan zit. als HKKA).

Intendanten der Königlichen Bühnen in Berlin, Botho von Hülsen, „mit einem soeben fabriziert werdenden Lustspiele überfallen“,²⁴ blieb allerdings ungeschrieben. Es hätte zeigen wollen, wie „Zwei Kerls, ein rother Monarchist u. ein rother Republikaner“, von einer Gesellschaft aus vernünftigen Bürgern „mystifiziert“, das heißt in eine groteske Lage versetzt und dadurch kuriert werden. Ein von Keller später teilweise gestrichenes Konzept hielt fest, einem Monarchisten werde „vorgemalt“, er müsse ein Standgericht für einen Revolutionär präsidieren, was er auch tut und verfügt, der „Demokrat“ sei zu füsiliert. Und gleichzeitig wird diesem Demokraten „weiß gemacht, er sei Chef des revolutionären Tribunals“; als solcher befiehlt er, den Monarchisten zu enthaupten. Beide sind im Glauben, ihre Befehle seien ausgeführt, bekommen aber nachträglich „fürchterliche Gewissensbisse“ und schlaflose Nächte, „bis sie sich unvermutet einsam begegnen.“ Nach einiger „Verblüffung“ entsteht so eine „poßierliche Lösung“.²⁵ Nicht mehr dieser satirischen Laune entsprach dann allerdings ein Zusatz zu diesem Plan aus den 1860er Jahren. Er hätte die aristophanische Groteske der beiden „Rothén“ – was etwa so viel wie „Streithähne“ bedeutete – wieder zurückgeführt zu bürgerlicher Vernünftigkeit und somit nicht die Narren der verkehrten Welt den Prozess machen lassen, sondern umgekehrt die vernünftige Welt den Narren.²⁶ Dazu könnte man anmerken, dass bei Keller aufgrund der schweizerischen politischen Sonderentwicklung und wohl auch aufgrund seiner Stellung als Zürcher Staatsschreiber der politische Zorn der Revolutionsjahre einem gemäßigten Optimismus Platz machte, der aber kaum mehr eine Basis für satirische Possen darstellte.

Doch auch als Epiker hat Keller von seinen Berliner Theatererfahrungen profitiert. Wie mein Basler Kollege Karl Pestalozzi mir freundlicherweise mitteilte, könnte sich eine Spur der Berliner Possen-Erlebnisse Kellers im Tellspiel-Kapitel des *Grünen Heinrich* von 1854 niedergeschlagen haben. Heinrich Lee trifft dort in einer Gastwirtschaft auf ein paar angeheiterte Kannegießer, die sich streiten. Unter ihnen ist ein Verteidiger des Konservatismus und ein ebensolcher des Radikalismus. Und der jugendliche Erzähler kommentiert das wie folgt:

Dies führte zu einem hitzigen Gefechte, worin die Herren gegenseitig ihre Grundsätze, Thatsachen und Parteichefs herunter machten und das in Ausdrücken, Vergleichen und Wendungen, Schlag auf Schlag, wie sie kein dramatischer Dichter für seine Volksscenen treffender und eigenthümlicher erfinden könnte; nicht einmal nachzuschreiben wären sie, so leicht und blitzähnlich entsprangen die Witze aus den Voraussetzungen,

²⁴ BW (Anm. 1), S. 15.

²⁵ Vgl. HKKA 16.2 (Anm. 23), S. 232. – Zur Datierung vgl. den Kommentar in HKKA 31 (Anm. 7), S. 158.

²⁶ Keller notiert: „Die kräftigen und tüchtigen Personen dieser Komödie, welche mit den verknöcherten Aberwitzigen das lehrreiche Spiel treiben, handeln während der Zeit nach Außen auf zweckmäßige Weise und richten wirklich etwas Ersprießliches aus durch Kraft, die mit Einsicht und Humanität verbunden ist.“ HKKA 16.2 (Anm. 23), S. 231.

welche bald scharf zutreffend, bald bösllich ersonnen, doch immer sich auf die Verhältnisse und Personen gründeten und zu immer neuen Gruppen verschlangen. [...] Selbst Aeufferlichkeiten, Angewöhnungen und körperliche Gebrechen wurden in einen solchen Zusammenhang mit den Worten und Handlungen hervorragender Männer gebracht, daß die letzten nur eine nothwendige Folge der ersten zu sein schienen und man glaubte, in den ungelehrten, aber phantasiereichen Volksherren die doctrinärsten Physiognomisten vor sich zu sehen. Mancher angesehene Mann ward hier zu einem lächerlichen oder unheimlichen Popanz umgeschaffen, daß er leibhaft zu sehen war, und selbst die Verteidigung desselben hätte etwas Demütigendes für ihn gehabt, wenn er sie gehört hätte.²⁷

Hier sind der zeichnerische Satiriker Callot und der Physiognomiker Lavater nicht weit, den Keller mehrfach kommentierte.²⁸ Aber auch die Körper-Komik der Wiener Possen könnte man sich als Anlass dieser grotesken Reminiszenz denken. Bewunderte Keller im Brief an Hettner die Mimik und Gestik der Schauspieler, so lässt er hier seinen Erzähler angeheiterte Volksvertreter über die Physiognomien von Politikern vom Leder ziehen, die das Kausalverhältnis zwischen Leib und Seele materialistisch bestimmten und damit selbst Gegenstand von Ironie und Satire wurden. Hübsch ist aber auch der Eigentrost, den sich der junge, als Dramatiker unglückliche Autor spendet: Kein dramatischer Dichter, so der Erzähler, könnte angeblich solche Wirtshausdebatten besser erfinden oder „nachschieben“; der Epiker, als der er hier auftritt, kann mindestens einen lebendigen Eindruck vermitteln, wie komisch solch politisches Schwadronieren auf einen unbeteiligten Zuschauer und Zuhörer wirkte.

Wir sind damit wieder am Anfang meiner Überlegungen angelangt. Gottfried Kellers Bestimmung war die Kunst der Prosa, nicht die des Dramas. Sein Brief über die „Wienerpossen“ zeigt, dass er sich sowohl in Bezug auf die Zukunft der politischen Komödie als auch hinsichtlich seiner eigenen Bestimmung noch ganz unklar war, als bereits der Epiker in ihm zum Durchbruch gelangte.

27 Gottfried Keller, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 11: *Der grüne Heinrich 1854/55*, hg. von Walter Morgenthaler u. a., unter Mitarbeit von Dominik Müller, Basel, Frankfurt a. M., Zürich 2005, S. 469 f.

28 So schrieb er zum Beispiel an Alfred Hartmann am 27. Februar 1870 (ungedruckt): „Ich habe erst gestern Lavater'sche Briefe in dem Jakobi'schen Nachlasse gelesen, der eben jetzt als Novität aufliegt, u wiederum die gewaltsame, willkürliche u dabei stark mit Eulenspiegelerei versetzte Art des merkwürdigen Mannes bemerkt. Sofort stellte sich mir auch dar, wie stofflich reich dieser Charakter für eine breitere dramatische Entwicklung wäre u wie zu demselben in Proportion gesetzt auch die Uebrigen Elemente wachsen könnten.“ – Freundliche Mitteilung von Dr. Walter Morgenthaler. Der Zentralbibliothek Solothurn danke ich für die Abdruckserlaubnis dieser Briefstelle mit der Signatur S I 127/15.

Jürgen Hein

Wenzel Scholz und die chinesische Princessin (1856) und sein(e) Verfasser

Bei der Edition der einaktigen Posse *Wenzel Scholz und die chinesische Princessin* (1856) habe ich eine (Mit-)Autorschaft Johann Nestroys erwogen und eine Zuschreibung versucht.¹ Fred Walla hat dem in seiner Rezension mit plausiblen Argumenten widersprochen und auch auf andere Unstimmigkeiten hingewiesen.² Urs Helmsendorfer verdanke ich den Hinweis auf ein Kapitel in Karl Haffners *Scholz und Nestroy. Roman aus einem Künstlerleben* (Bd. 3, Kap. 15),³ in dem Karl Juin (recte: Karl Giugno, 1818–1891) als Verfasser der Posse genannt wird, ebenso in Constant von Wurzbachs *Biographischem Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*.⁴

In Haffners Roman heißt es zur Entstehung der Gelegenheitsarbeit im Kapitel „Carl Juin“ unter anderem:

Jetzt [nach dem Tod des Theaterdirektors Karl Carl] befand sich unser Scholz wie eine Fliege in der Zuckerdose. Director Nestroy, der seinen alten Spezi auf den Händen trug, bewilligte ihm unter Anderen auch eine Benefiz-Vorstellung zu seinem siebenzigsten Geburtstage, und stellte es ihm frei, unter den eingereichten Novitäten sich sein Benefiz-Stück zu wählen.

Aber dem siebenzigjährigen Spaßmacher war keine derselben recht – kein Titel anlockend, und pikant genug!

Als er ein paar Stunden die Manuskripte durchwühlt hatte, verließ er ganz desperat die Theaterkanzlei und stolperte auf der finstern Treppe einem braungelockten Männchen mit frischem lebensfrohem Antlitz in die Arme.

Es war der dramatische Schriftsteller Carl Juin.

„Ha, ich hab’ ihn –, ich hab’ ihn! Das ist der Mann, den ich brauche!“ schrie Scholz triumphierend, indem er den Dichter fest am Kragen hielt, „der kommt mir nicht mehr aus!“

„Zu Hilfe! Zu Hilfe! Ich bin von Räubern überfallen!“ rief Juin.

„Nützt kein Zappeln – ohne Lösegeld kommt mir der Herr nicht aus!“

- 1 *Wenzel Scholz und Die chinesische Prinzessin*, hg. von Jürgen Hein (Quodlibet, Bd. 5), Wien 2003.
- 2 Friedrich Walla, [Rezension zur Edition von *Wenzel Scholz und Die chinesische Prinzessin*], *Nestroyana* 24 (2004), S. 197 ff.
- 3 Karl Haffner, *Scholz und Nestroy. Roman aus einem Künstlerleben*, Wien 1866; in der gekürzten einbändigen Ausgabe (Wien 1871) fehlt das Kapitel über Juin.
- 4 Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 10, Wien 1863, S. 313 f.

„Welch' ein Lösegeld, Herr Abällino?“

„Ein Stück! Ein Stück! Ich massakriere Sie, wenn Sie mir nicht zu meiner Benefiz-Vorstellung ein Stück mit einem so blitzdummen Titel schreiben, daß ganz Wien mit Schaudern in's Theater läuft.“

„Und mit Entsetzen wieder hinaus?“

„Das ist Nebensache, wenn sie nur erst d'rinn sind. Also schnell an's dumme Werk, Chineser!“⁵

„Chineser? Ha, ich hab's! Mit diesem Chineser haben Sie meiner Phantasie eine ganze Schatzkammer von Dummheiten geöffnet!“

„Ist's wahr?“

„Was sagen Sie zu dem Titel „Wenzel Scholz und die chinesische Prinzessin.“

„Hehehehe – der Titel klingt dumm genug. Was soll ich darin spielen?“

„Na, Wenzel Scholz spielt Wenzel Scholz – Director Nestroy den Director Nestroy – Carl Treumann den Carl Treumann – Lang den Lang u. s. w. Sie spielen sich Alle selbst in China, wo Sie von einer chinesischen Prinzessin mit heißer Sehnsucht erwartet werden.“

„Erwartet?“

„Ja wohl! Die chinesische Prinzessin kennt Sie aus Ihrem Wirken, denn die Chineser sind die Gegenfüßler der Wiener. – Wie in Wien ein Stück durchfällt, fällt es nach China hinunter, – und darum haben auch die armen Chineser Ihren „schwarzen Mann“⁶ verdauen müssen, wie wir arme Wiener, lieber Scholz!“

„Dumm genug kann das Ding werden, obgleich Sie mein Dichterhaupt nicht mit Lorbeer zu bekränzen beabsichtigen: Na geschwind – beuteln's die Dummheit aus dem Aermel heraus – Sie sind der rechte Mann dazu!“

Die Posse „Wenzel Scholz und die chinesische Prinzessin“ war in ein paar Tagen fix und fertig und wurde, ihrer Originalität wegen, vom Publicum mit ungeheurem Jubel aufgenommen.

Scholz hatte Recht. Wenn es galt, im Nu einen Gelegenheitsschwank zu schaffen, war Carl Juin immer der rechte Mann.⁷

Juin hat „eine Menge Originalstücke und Bearbeitungen nach fremden Stoffen“ geschrieben, teils unter Mitarbeit von Haffner, Louis Flerx und anderen, von denen viele „Cassa- und Repertoirestücke nicht nur in Wien“ wurden, heißt es bei Wurzbach.⁸ Eines seiner bekanntesten Stücke war *Ein Florentiner*

5 Chineser: im Wienerischen ‚dummer, unverständiger Mensch‘.

6 Nach Karl Meisls Posse *Die schwarze Frau* (1826) schrieb sich Scholz zum Benefiz *Der schwarze Mann* (1828); vgl. Ursula Deck, *Wenzel Scholz und das Altwiener Volkstheater. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik*, Diss. masch., Wien 1969, S. 144 f.

7 Haffner (Anm. 3), S. 143–146.

8 Vgl. Wurzbach (Anm. 4), S. 313, der 77 „dramatische Arbeiten“ Juins auflistet, von denen einige im Verlag der Wallishausser'schen Buchhandlung („Wiener Theater-Repertoire“) erschienen sind.

Strohbut (1851), in dem Nestroy aufgetreten ist.⁹ Nach Haffner war Juin „einer der gewandtesten Bearbeiter französischer und englischer Bühnenwerke“ und im Falle der Gelegenheitsstücke wohl selbstlos dazu: „Wenn ein armer Schauspieler ein neues billiges Stück zu seiner Benefice braucht, wendet er sich an Carl Juin – denn er weiß, daß er aus dieser Fabrik die gesuchte Waare umsonst bezieht“.¹⁰

Im Fall des Scholz'schen Benefizstückes war es nach Walla wohl so, dass Nestroy sich – wie in anderen Fällen auch – „seine Rolle etwas mundgerechter gemacht haben“ wird, das Stück sei also „kein neuer Nestroy (auch nicht ein halber)“.¹¹ Andererseits ist, zumal bei Gelegenheitsarbeiten Zuschreibungen mangels eindeutiger Autorisierung schwierig sind, Nestroy ein Anteil an dem ‚Produkt‘ – und damit ist auch die Aufführung eingeschlossen – zuzuerkennen.

Eine Mitautorschaft Scholz' ist nach den vorliegenden Quellen wohl eher auszuschließen. Zu Nestroy und Scholz findet sich in Karl von Holteis Erzählung *„Hat ihm schon!“ Eine Wiener Erinnerung* folgende aufschlussreiche Passage, die auch eine Bemerkung zu Scholz als Autor enthält:¹²

Nestroy sowohl wie Scholz, der Erstere als Possen d i c h t e r , der Andere als Possen s p i e l e r , haben unbeschreiblich viele dergleichen geflügelte Worte von den Brettern in die Welt geschickt, deren Schwungfedern zwar nicht immer schwanenrein gewesen, doch darum nicht weniger weit gedungen sind. Scholz war nebenbei a u c h Autor: das heißt, er schrieb bisweilen zu seinen Benefizvorstellungen einen Schwank zusammen, den er selbst „ein'n Schmarrn“ benannte, der ihm jedesmal ein volles Haus sicherte, der aber auch regelmäßig ausgepiffen wurde, was er als zur Sache gehörig betrachtete und mit lächelnder Ergebung hinnahm. Nun hat vorliegendes Geplauder zwar ein ganz anderes Ziel, als von Scholz und dessen leider längst verklungenen Scherzen zu reden; weil ich aber doch einmal vom geraden Wege abgeschweift bin, so seh' ich nicht ein, weshalb ich mich nicht an der Hand meiner Schwatzhaftigkeit noch ein Stückchen weiter verlaufen und den lustigsten, harmlosesten aller G'spaßmacher (der übrigens auch als charakteristischer Darsteller Verdienste besaß) nicht als Poeten einführen sollte? Nachstehende Reime fand ich, von seiner Feder eingeschrieben, im Stammbuche seines Schwiegersohnes:¹³

9 Vgl. SW XV, 504.

10 Haffner (Anm. 3), S. 147.

11 Walla (Anm. 2), S. 199.

12 Karl von Holtei, *Ausgewählte Werke*, hg. von Jürgen Hein und Henk Koning unter Mitarbeit von Claudia Meyer, Bd. 2, Würzburg 2009, S. 162 f.

13 Gemeint ist Alfred Ritter von Franck, in dessen Familiengruft in Traunkirchen Wenzel Scholz im Oktober 1900 vom alten Dornbacher Friedhof überführt wurde; vgl. Walter Obermaier, ‚Das zurückgewiesene Ehrengrab, oder: Wenzel Scholzs letzte Reisen. Eine Dokumentation‘, in: *Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht*, Festschrift für Jürgen Hein, hg. von Claudia Meyer, Münster 2007, S. 63–73, hier S. 73.

„Wer dichten kann, soll dichten
Ein herrliches Gedicht;
Ich muß darauf verzichten,
Es ist mein Handwerk nicht.
Wer zeichnet, lass' ein Zeichen
Hier zum Gedächtnis steh'n:
Von mir ist was dergleichen
Auf Ehr' nicht anzuseh'n.
Ich geb' in diesem Rahmen
Mein Erbgut, meinen Stolz –
Es ist mein schlichter Namen,
Er heißt: Wenzel Scholz.“ –

Oskar Pausch

„... der beschränkte Katzelmacher ...“.

Aus der Librettowerkstatt Camillo Walzels und Richard Genées

Im Archiv des Österreichischen Theatermuseums befindet sich unter der Signatur AG 46405 ein unbekannter Brief Camillo Walzels, der 1981 aus dem Dorotheum angekauft wurde.¹ Gemeinsam mit einer Ideenskizze Richard Genées auf der Rückseite gewährt er Einblick in das Zusammenwirken der wichtigsten „Librettofabrik“ in der Goldenen Wiener Operettenära, noch dazu für eines ihrer Schlüsselwerke, *Boccaccio* von Franz von Suppé.

Richard Genée und der Donauidampfschiffahrtskapitän Camillo Walzel mit dem Pseudonym F. Zell hatten diesem Komponisten bereits mit dem Buch zu *Fatinitza* von 1876 zu einem durchschlagenden Erfolg verholfen. Suppé erhielt das neue Textbuch, das ursprünglich den Titel *Die Abenteuer Giovanni Boccaccios* trug, erst im Sommer 1878² und war zunächst mit dem Sujet nicht einverstanden.³ Die Librettisten hatten darin Episoden aus dem siebenten Tag des *Decamerone* nach einer französischen Theatervorlage zusammengefasst. Die glanzvolle Uraufführung fand dann am 1. Februar 1879 im Carltheater statt.

Der folgende Brief Walzels an Genée ist ein ganz frühes Zeugnis gemeinsamer „Werkstattarbeit“ am Text des geplanten Werks: Walzel schickte seinen Alternativvorschlag zum I. Akt, der – gemeinsam mit Genées schon zuvor konzipiertem Entwurf – als Diskussionsbasis für das zwei Tage später geplante „Arbeitsessen“ dienen sollte. Dabei dürfte auch ein „Original“ einbezogen worden sein, vermutlich die 1853 in Paris aufgeführte Komödie *Boccace ou Le Décaméron* von Jean Bayard, A. de Leuven, Léon-Lévy Brunswick und Victor-Arthur de Beauplan. Aus dem Wortlaut geht ferner eindeutig hervor, dass es Walzel und Genée waren, die bereits konzeptuell an die spätere Bezeichnung des *Boccaccio* als Buffooper dachten. Mit „der beschränkte Katzelmacher“ ist schließlich eindeutig Franz von Suppé gemeint, dessen Italianità ja immer wieder auch in den Korrespondenzen auftaucht.⁴ Zum besseren Verständnis sei erwähnt, dass es nach jeder gemeinsamen Arbeit zu Zerwürfnissen mit Genée und Walzel gekommen sein soll.⁵

1 Inventarnummer E 2435.

2 Vgl. Otto Keller, *Franz von Suppé. Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig 1905, S. 102.

3 Vgl. Hans-Dieter Roser, *Franz von Suppé. Werk und Leben* (Neue Musikportraits, Bd. 3), Wien 2007, S. 165.

4 Vgl. Oskar Pausch, „Die Pokornys“. *Ein Beitrag zur mitteleuropäischen Kulturgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, in Druck (etwa Sign. Pok 9/43/1-2).

5 Vgl. Johann Strauss (Sohn), *Leben und Werk in Briefen und Dokumenten*. Im Auftrag

Der mit Tinte geschriebene Text des Briefes, der links oben noch einen Absenderstempel Camillo Walzels besitzt, lautet:

23. Mai 1877

Theuerster!

Sie finden den 1. Akt Bocc[accio] hier complett angeschlossen – s' ist vieles anders geworden als Sie es entworfen, ich strebte Kürze an! Für meine, von Eitelkeit auf manches Charakteristische im Dialoge geschwängerten Ansprüche erfüllen Sie Ihre, nicht leichte Aufgabe schon dadurch, wenn Sie mir 1.) nicht zuviel meusen 2.) Licht u[nd] Schatten zwischen Dialog u[nd] Musik decent vertheilen, dass der beschränkte Katzelmacher nicht gleich Zeter und Mordio über zu langen Dialog schreit!

Für Füllsel im 2. Akt habe ich einige Ideen, für solche im 1. Akte verlasse ich mich auf Sie u[nd] den nachhaltigen Eindruck Ihrer ital[ienischen] Reise. – „Grotesk-charakteristisch bis aufs Messer!“ ist die Parole – Buffo! Buffo! Wir wollen das Werk auch Buffooper nennen!!?! Das soll von Couplets u[nd] kleinen Num[m]erchen wimmeln! Ihren Entwurf bringe ich Ihnen Freitag 25. Mai,⁶ wo ich, wennes [!] nicht mit Schaffeln gießt, gegen 11 oder 12 Uhr in Ihren Armen liegen will, bei Ihnen speise – u[nd] erst Abends um 6 Uhr zurückfahre! Alles andere mündlich!!

Gruß von Haus zu Haus
C.⁷

Lesen Sie das Original. S' giebt einige MusikNum[m]ern die wir brauchen kön[n]en.

Auf der Versoseite findet sich dann die folgende, offenbar sehr eilig mit Tinte hingeworfene Textskizze zu *Boccaccio*, wohl schon eines der von Walzel geforderten Füllsel zum I. Akt. Ein Schriftvergleich mit Korrespondenzen Richard Genées in der Wienbibliothek zeigt, dass sie wirklich von seiner Hand stammt. Daraus ist fast zwingend zu schließen, dass Geneé, der in Walzels Brief ja für Einlagen zum I. Akt zuständig gemacht worden war, diese Verse im Zusammenhang mit der bereits angeführten Besprechung am 25. Mai 1877 zu Papier gebracht hat.

Novellen?

Neueste Novellen
aus den besten Quellen
Wer kauft, wer?

der Johann-Strauss-Gesellschaft Wien gesammelt und kommentiert von Franz Mailer, Bd. 3, Tutzing 1990, S. 43.

6 25. Mai eingeflickt.

7 Die Abschlusszeile darunter mit Bleistift hinzugefügt.

Hieher, hieher!

Halloh –

Prestissimo

Novellen von Boccaccio

Bekannt sind⁸ die noch nirgendwo!

Will⁹ Euch gleich zufrieden Euch zu stellen: [sic!]

Seht die¹⁰ neuesten Novellen¹¹

Wie sie erst erschienen sind

Höret, staunet kauft geschwind.

Von Sacchetti hier Geschichten

Der versteht sich auch aufs Dichten¹²

Herrlich, wie das Alles klappt:

Hier der Müller u[nd] der Abt¹³

Von Fiorentino sehet:

Auf dem Titelblatte¹⁴ stehet

„Die Freundin des Cardinals“!

Kauft nur, Freunde des Scandals!

Sehet hier die Exemplare

Lauter neue

Gute Waare

Abgeschrieben schön u[nd] rein

Ja Boccaccio weiß zu sagen

Alles was sich zu getragen

An Erfindung u[nd] Humor

Thats ihm Keiner noch zu vor.

Doch mit Keinem zu vergleichen

Und von Niemand zu erreichen

Unterhält u[nd] stimmt uns froh

Giovanni Boccaccio!

Der weiß Vieles Euch zu sagen

Was sich niemals zugetragen

An Erfindung u[nd] Humor

Heute ihm kam ich zuvor.

8 *Die sind* gestrichen.

9 Darunter *Nur* getilgt, *Will Euch gleich* eingeflickt.

10 Darunter *Aller* getilgt.

11 Danach *die bekan(n)t noch nirgendwo / Von den Ersten* getilgt.

12 Am Beginn der nächsten Zeile *Schrieb d* getilgt.

13 Darunter links zweizeilige Notiz *Abt/bes...*

14 *da* oben eingeflickt.

Hier sein aller neustes Thema
 Spinellocchio u[nd] Zappa
 Daraus¹⁵ lernt der Ehemann[n]
 Wie er Rache nehmen kan[n].

Wenn ihr leset diese Sachen
 Müsset bersten ihr vor Lachen!
 Und was noch besonders rar
 Die Geschichten sind¹⁶ auch wahr!
 Sollen hier passiret sein
 Abgeschrieben schön und rein
 Geb ich meine¹⁷
 Zwanzig Bajocci das Exemplar

Es ist keck¹⁸ u[nd] unterhalten[d]
 Im[m]er¹⁹ Geist u[nd] Witz enthaltend

Er ist durch und durch verlogen
 Frech u[nd] derb u[nd] ungezogen

Hei wie sind sie zornentbran[n]t²⁰
 Weil der Dichter sie erkan[n]t
 Pfui, Pfui Ihr Weiber²¹ sollt Euch schämen
 Und ihn nicht in Schutz noch nehmen

Der Großteil dieses Materials wurde für den Beginn der zweiten Szene des *Boccaccio* verwendet und dialogisiert: Darin preist ein Florentiner Bücherausrufer die neuesten Novellen Boccaccios an, sehr zum Verdruss der beiden dann tatsächlich düpierten Ehemänner Lotteringhi und Lambertuccio – natürlich Tenören. Auch dieser erste undatierte, aber wohl in der zweiten Hälfte des Jahres 1878 entstandene Partiturtex, „Autografirt von L. Weiskirchner“, ²² soll zum Vergleich wiedergegeben werden. Er bereitet die hier nicht mehr berücksichtigte Fortsetzung der Handlung vor, in der sich ein Streit zwischen den für Boccaccios Schmeicheleien schwärmenden Frauen und den eifersüchtigen Männern der Stadt entwickelt. Abschließend kommt es sogar zu einer Bücherverbrennung.

15 Darunter *Wa* getilgt.

16 Korrigiert aus *ist*.

17 Dieses, vermutlich durch *gute waar* zu ergänzende Zeilenfragment rechts eingefügt.

18 Darunter ein Wort getilgt.

19 Darunter *Nur* getilgt.

20 Darunter die Zeile *Seid nur durch mich so wüthend gleich* getilgt. Am Beginn der nächsten Verszeile *R* getilgt.

21 Danach *kön(n)t Euch doch* getilgt.

22 Musiksammlung der Wienbibliothek, Sign. M 901.

[illegible]

Textentwurf Richard Genées zum Libretto der Operette *Boccaccio* von Franz von Suppé.

Ausrufer und Streit-Scene
Im Marktschreier Tone

Chor
Neueste Novellen
Aus den besten Quellen,
verkauft? Wer?
Schnell hieher, schnell hieher!
Schnell hieher, gebet her, schnell

Marktschreier
Langsam, will Euch gleich zufrieden stellen!
Neueste Novellen eben erschienen

Chor
Neueste Novellen eben erschienen

Marktschreier
Höret und staunet und kauft geschwinde!
Erst von Sacchetti sind hier Geschichten;
ja der versteht sich auf das Dichten,
excellent!
wie er vollendet
die Handlung wendet
wie Alles passt und Alles klappt

Chor
Und wie heißt dieses Werk?

Marktschreier
Hier sein Müller und der Abt!²³

Chor
Der Müller u[nd] der Abt!

Marktschreier
Hier Fiorentino, der feinste Schreiber,
der angenehmste Zeitvertreiber!
Eminent!
Sein Styl ist blühend,
lebendig glühend;
merkt auf, Ihr Freunde des Scandals:

Chor
Sagt den Tittel [!] uns schnell

23 Bezugnahme auf eine der Trecentonovellen von Franco Sacchetti (1335–nach 1400).

Marktschreier
Hier, die Freundin des Kardinals!

Chor
Die Freundin des Kardinals!

Marktschreier
Ein Schandpreis! Doch mit Niemand zu vergleichen,
u[nd] von keinen [!] zu erreichen
unterhält u[nd] stim[m]t uns froh
Giovanni Boccaccio

Lotteringhi und Lambertuccio
Boccaccio, Boccaccio!

Marktschreier
Der weiß vieles Euch zu sagen,
was sich niemals zugetragen
an Erfindung u[nd] Humor
da that's ihm Keiner je zuvor

Lotteringhi und Lambertuccio
Her da! Weg da! schnelle! schnelle!

Marktschreier
Hier sein aller neuestes Thema
Spineloccia und Zeppa!

Lotteringhi und Lambertuccio
Ganz verlockend int'ressant!
Nichts als Lüge, Schmach und Schand!

Marktschreier
Daraus lernt der Ehemann[n]
Wie er Rache nehmen kann[n],
wen[n] ihr leset diese Sachen
werdet bersten Ihr vor Lachen

Lotteringhi und Lambertuccio
Höchst wahrscheinlich, sehr pikant!
Lauter Unsinn, kein Verstand!

Marktschreier
Und was ganz besonders war,
die Geschichte ist auch wahr,
sie soll jüngst passirt hier sein,
wies zu lesen ist haarklein!

Lotteringhi
Das ist erlogen,
frech unge[zogen]

Marktschreier
Aus dem Leben treu u[nd] wahr!
Kaufet meine neuste Waar,
eine Lira s' Exemplar

Chor
ha ha ha ha ha ha ha

Buchbesprechungen

Johann Nestroy, *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. *Dokumente*. Hg. von Walter Obermaier und Hermann Böhm. Wien: Deuticke im Paul Zsolnay Verlag 2009. XXV, 822 Seiten. ISBN 978-3-552-06061-6. € 59,70 (A), € 58,00 (D).

Mit dem Band *Dokumente* der Historisch-kritischen Ausgabe der Werke Johann Nestroys ist im Jahr 2009 ein beeindruckendes Unternehmen quasi zum Abschluss gekommen,¹ in das mehr als drei Jahrzehnte lang die Forschungsarbeit einer internationalen Gruppe renommierter Literatur- und Theaterwissenschaftler eingeflossen ist. Im Jahr 1977 erschienen als erste Bände der HKA eine Nestroy-Ikonographie, erarbeitet von Heinrich Schwarz, ergänzt und herausgegeben von Johann Hüttner und Otto G. Schindler, und ein *Briefe*-Band, herausgegeben von Walter Obermaier, der 2005 durch eine wesentlich erweiterte Ausgabe *Sämtliche Briefe* abgelöst wurde (hg. von Walter Obermaier); es folgten ab 1979 mehr als drei Dutzend (häufig zweibändige) *Stücke*-Bände, zwei gerade ob der Heterogenität des zu behandelnden Materials beeindruckende Bände *Nachträge* (2007, hg. von W. Edgar Yates und Peter Haida) und nun endlich der Band *Dokumente*, für den neben Hermann Böhm mit Walter Obermaier einer der Herausgeber der Gesamtausgabe verantwortlich zeichnet. Unter 209 laufenden Nummern wird hier eine Fülle an Materialien präsentiert, für die die Lebensspanne Nestroys mit dem Geburtsjahr 1801 und dem Sterbejahr 1862 den Rahmen vorgibt. Auf 22 Seiten ist eine Reihe von Dokumenten, darunter Ausschnitte aus dem von Nestroy geführten Notizbuch mit Reiseausgaben, aus Nestroys Rollenverzeichnis und dem Spielhonorarbuch, im Original abgebildet. Ein umfangreicher, nach Personen, Orten und Titeln gegliederter Registerteil schließt den Band ab. Entsprechend der getroffenen Arbeitsteilung – Obermaier ediert und kommentiert die Dokumente 1–201 (nach Lebensabschnitten geordnet²) und 207–209 (Einnahmenverzeichnisse der Jahre 1838 bis 1842 und 1851 bis 1854 sowie ein von Nestroy erstelltes Verzeichnis der Werke August von Tromlitz'), Böhm (unter Mitarbeit von Marianne Da Ros) die Dokumente 202–206 (die Rollenverzeichnisse Nestroys aus den Jahren 1822 bis 1831) – wird die Materialauswahl durch zwei separate Herausgeberbeiträge erschlossen: durch eine *Einführung* aus der Feder Walter Obermaiers (S. 1–6), die die Schwerpunktsetzungen des gesamten Bandes erläutert und

¹ Mittlerweile (im Frühjahr 2010) ist auch der Registerband zur Gesamtausgabe erschienen.

² „1801–1831. Von der Geburt bis zum Engagement an Carls Bühnen“, „1831–1854. An Carls Bühnen“, „1854–1860. Direktor des Carltheaters“, „1860 Herbst. Abschied als Direktor des Carltheaters“, „1860–1862. Die letzten Jahre“, „1862 Mai/Juni. Tod und Begräbnis“.

darüber hinaus für den vorliegenden Kontext eine überaus konzise Definition des Begriffs „Dokument“ gibt (S. 1), und durch einen zusammenfassenden Kommentar Hermann Böhms *Zu Johann Nestroys Theaterstagebüchern*, der die fünf betreffenden Handschriften nicht zuletzt unter quellenkundlichen Fragestellungen diskutiert (S. 441–445).

Es ist ohne Zweifel naheliegend, einen Band, der Teil einer Historisch-kritischen Gesamtausgabe ist, mit Blick auf ebendiese Ausgabe zu besprechen. Obermaier und Böhm selbst nehmen in pragmatischer – man könnte auch sagen: in allzu bescheidener – Weise eine diesbezügliche Positionierung vor. So heißt es im Vorwort: es „gibt [...] eine nicht geringe Zahl an Überlieferungsträgern von der Hand Nestroys, die weder seinen eigenen Stücken noch seinen Einlagen in Werke anderer Autoren zuzuordnen sind, und daher in den bisherigen Bänden dieser Ausgabe keinen Platz finden konnten.“ (S. XIII) Liest man den *Dokumente*-Band in diesem Sinn, also als Sammlung von Material *von*, aber auch *zu* Nestroy, das sich der inhaltlichen Systematik nach den übrigen Bänden der HKA nicht hat zuordnen lassen, dann ergänzt er diese in mehrerlei Hinsicht. Insoweit die *Dokumente* anhand der behördlicherseits registrierten Lebensstationen Umrisse einer privaten Biographie Nestroys sichtbar werden lassen, fungieren sie als Ergänzung der *Briefe* (genannt seien hier der Auszug aus dem Taufbuch der Pfarre St. Michael bezüglich Nestroys Taufe am 7. Dezember 1801, verschiedene Dokumente zu Nestroys Gymnasial- und Universitätsstudien 1811–1822, der Auszug aus dem Trauungsregister der Pfarre St. Augustin bezüglich der Heirat mit Wilhelmine Nespiesni 1823, Dokumente zum Verlauf dieser Ehe [Trennung, Scheidung, Regelung von Versorgungsmöglichkeiten], zur Geburt der Kinder aus dieser Ehe bzw. aus der Beziehung mit Marie Weiler und zur späteren Legitimierung der unehelichen Kinder Karl und Marie, das Testament Nestroys vom Jänner 1861, die Todfalls-Aufnahme durch den Grazer Notar Franz Liebenwein vom 26. Mai 1862 und der Obduktionsbefund gleichen Datums). Insoweit jene Materialien, die sich mit Obermaier als „Theatralia“ bezeichnen lassen, vielfältige Einblicke in die zeitgenössische Theaterpraxis erlauben, ergänzt der *Dokumente*-Band die reichen Kommentarteile der *Stücke*-Bände (zu nennen sind hier u. a. Verträge Nestroys mit Carl Carl, Schriftstücke, die die Einbindung des Theaterspiels der Nestroy-Zeit in ein Geflecht behördlicher Reglementierungen zeigen – die Zensur und das Extemporieren sind hier wiederkehrende Themen –, und Unterlagen zur Pacht des Carltheaters durch Nestroy). Insoweit die *Dokumente* jene Jahre nachzeichnen, die vor dem Hervortreten des *Dramatikers* Nestroy liegen, und damit Nestroys „Theaterleben“ in der Zeit beleuchten, die nicht in den *Stücke*-Bänden repräsentiert ist, vervollständigen sie innerhalb der HKA die Darstellung des Nestroy'schen Rollenrepertoires (neben den Rollenverzeichnissen aus seiner Zeit als Opernsänger, auf die noch gesondert einzugehen sein wird, seien hier die Materialien zu Nestroys musikalischer Laufbahn vor dem Eintritt in das Kärntnertortheater im Herbst 1822 erwähnt). Insoweit sie eine umfangreiche

Auswahl zeitgenössischer Veröffentlichungen über Nestroy bringen und hier vor allem solche, die das Künstlerleben Nestroys im Ganzen nachzeichnen oder sein Schaffen in größere theaterhistorische Zusammenhänge einordnen, ergänzen die *Dokumente* schließlich die Teile der *Stücke*-Bände, die der zeitgenössischen Nestroy-Rezeption gelten, dabei aber notwendigerweise stets nur das jeweils edierte Stück und gegebenenfalls die betreffende Nestroy-Rolle berücksichtigen. Der Band *Dokumente* liefert also eine Vielzahl an Puzzle-Teilen, die das durch die HKA erschlossene Nestroy-Bild an unterschiedlichsten Stellen schärfen oder komplettieren.

Mindestens ebenso interessant wie die Frage nach der Funktion des *Dokumente*-Bandes innerhalb der HKA scheint mir nun die Frage, wo das von Walter Obermaier und Hermann Böhm präsentierte Material und die von ihnen geleistete Kommentierung über die HKA hinausweisen. Tatsächlich gibt der Band Anregungen für künftige wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit vielen Details aus dem Theateralltag des 19. Jahrhunderts einerseits und mit den Mechanismen und Strategien von Biographik und Geschichtsschreibung andererseits. Nur wenige Aspekte seien herausgegriffen, die naturgemäß die persönlichen Interessen der Verfasserin berühren. An erster Stelle in der Chronologie stehen hier die Rollenverzeichnisse, die von Nestroy bis zu seinem Engagement an Carls Bühnen geführt wurden, die also seine frühe Bühnenlaufbahn zwischen Amsterdam, Brünn, Graz und Pressburg inklusive kurzer Gastspiele in Klagenfurt, in der Josefstadt und am Kärntnertortheater dokumentieren. Die seit langem bekannten Verzeichnisse bildeten und bilden natürlich einen wichtigen Anhaltspunkt für biographische Abrisse zu Nestroy und die Materialbasis für Beschreibungen von Nestroys Übergang vom Opernsänger zum Lokalkomiker. Gleichwohl wurde das theaterhistorische Potenzial, das diese Verzeichnisse bergen, bisher nicht in überzeugender Weise genutzt, und zwar auch nicht in jenen beiden Arbeiten, die sich wohl am intensivsten mit Nestroys Bezug zur Oper auseinandergesetzt haben, nämlich in Alfred Orels Aufsatz über Nestroy als Opernsänger,³ der sich weitgehend darauf beschränkt, das Datenmaterial der Verzeichnisse in einen ausformulierten Text zu überführen, und in Peter Branscombes Beitrag *Nestroy and Opera*, der sich vornehmlich für den produktiven Umgang des *Theaterdichters* Nestroy mit der Oper (sei es im Rahmen von Quodlibet-Nummern oder im Rahmen der späteren abendfüllenden Opernparodien) interessiert.⁴ Die erfolgte Neuveröffentlichung der Rollenverzeichnisse könnte dazu anregen, sie als Zeugnisse sowohl der historischen Spielplan- als auch der Darstellungspraxis einer detaillierten Analyse zu unterziehen. Die Spielpläne des frühen 19. Jahrhunderts waren gekennzeichnet von einem Nebeneinander von tragischen und komischen Stücken, von durchgehend, teilwei-

3 Alfred Orel, 'Opernsänger Johann Nestroy', *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 14 (1958), S. 94–113.

4 Peter Branscombe, 'Nestroy and Opera', *Inter-Cultural Studies* 3 (2003), H. 1 [*Essays in Honour of Friedrich Walla*], S. 8–15.

se und gar nicht musikalisierten Genres, grundsätzlich: von der Nähe und gegenseitigen Beeinflussung von „Hochkultur“ und „Populärkultur“; diese besondere Spielplanstruktur ernst zu nehmen, müsste erhebliche Konsequenzen für die Theater- und die Musikgeschichtsschreibung haben. Was die Art der Bühnendarstellung, also die *Performance* betrifft, wären anhand des Anforderungsprofils der Darsteller, das sich über Spartengrenzen hinweg erstreckte, allgemeine Überlegungen zum Spielstil und zur Systematik der Rollenfächer anzustellen; bezogen auf Nestroy selbst wäre zu fragen, welche unterschiedlichen darstellerischen Techniken er im Durchgang durch Oper, (ernstes und heiteres) Schauspiel und musikalische Unterhaltungsgenres kumulierte.⁵

Das Thema der Nestroy'schen Spielweise klingt selbstverständlich nicht nur in den Rollenverzeichnissen, sondern auch in vielen anderen der vorliegenden Dokumente an, obwohl die Herausgeber auf den Abdruck von Rezensionen über den Schauspieler Nestroy bewusst verzichtet haben (S. 3). In amtlichen Schriftstücken geht es immer wieder um Nestroys Mimik und Gebärde, die offiziell genehmigten Textpassagen eine neue, „bedenkliche“ Bedeutung beizufügen wussten, während in der Publizistik wiederholt auf Nestroys „Kunst der Maske“ (und dies bedeutete auch: die Kunst des Sich-selbst-Schminkens) angespielt wird. Unter den vielen Vergleichen, die zur Charakterisierung Nestroys bemüht wurden – Aristophanes, Shakespeare und Hogarth sind wohl die prominentesten Namen –, interessiert in Bezug auf Nestroys Bühnenstil vor allem die häufig gezogene Parallele zur niederländischen Malerei; so heißt es in dem mit „E. St.“ gezeichneten Eintrag im *Allgemeinen Theater-Lexikon* (1846) über Nestroy: „N. ist als Schausp. ein origineller, derbkomischer Charakterzeichner, dessen Figuren zwar nur den untern Kreisen entnommen, dafür aber wahr, treffend u. höchst natürlich sind; er ist ein Komiker aus der niederländischen Schule“ (vgl. Dokument 43), und 1858 stellt „SML.“ in der *Morgenpost* die Kunst des „Genremalers“ Nestroy erneut den „Kneipen- und Bauernszenen“ Ostades, Teniers' und Brouwers an die Seite (vgl. Dokument 105).

Neben jenen Materialien, die über die Bühnenpraxis des 19. Jahrhunderts Aufschluss geben, erweisen sich die vielen journalistischen, lexikalischen und belletristischen Texte zu Nestroy, die der *Dokumente*-Band versammelt, als überaus interessantes Feld. Der erste im Band abgedruckte biographische Artikel zu Nestroy, erschienen in den von Franz Pietznigg herausgegebenen *Mittheilungen aus Wien*, stammt aus dem Jahr 1835 (Dokument 25), eine lose Folge von Beiträgen aus unterschiedlichsten Organen begleitet dann Nestroys Laufbahn in den 1840er und 1850er Jahren. Schwerpunkte der Berichterstattung ergeben sich mit Nestroys Rückzug von der Direktion des Carltheaters im

5 Auch Hermann Böhm hat in einem Beitrag aus dem Jahr 2000 eine eingehende Analyse des Nestroy'schen Rollenrepertoires als Desiderat benannt. Hermann Böhm, „Zwischen Brünn, Graz und Preßburg: Johann Nestroys Jahre in der österreichischen Theaterprovinz. Aspekte und Probleme einer möglichen Nestroy-Biographie“, *Nestroyana* 20 (2000) S. 113–133, hier S. 127.

Herbst 1860 und nach seinem Tod im Mai 1862, zwei Stationen, denen konsequenterweise eigene „Kapitel“ im Band gewidmet sind. Als Gesamtcorpus eröffnen die zeitgenössischen Stellungnahmen zu Nestroy zahlreiche Perspektiven für die Forschung. So wäre anhand der sich wandelnden Beurteilungen, die Nestroy erfahren hat, anhand der jeweiligen Datenauswahl, die den Berichten, Essays, Szenen und Gedichten zugrunde liegt, und anhand der spezifischen publizistischen Verfahren (Textsorte, Publikationsort etc.) zu untersuchen, wie biographische Bilder entstehen bzw. gemacht werden und wie subjektive Standpunkte gleichsam „Realität“ generieren. Beim Lesen der betreffenden Texte drängt sich nicht nur immer wieder die Frage auf: wer und was war Nestroy für seine Zeitgenossen?, sondern auch die Frage: was sollte und was durfte er sein? Es zeigt sich, in welcher Weise Nestroy im Interesse der Konstruktion von Geschichtsbildern funktionalisiert wurde, wenn seine dramatische Produktion und sein Darstellungsstil auf diese oder jene Interpretation der Vormärz-Zeit, der Revolution und der beginnenden Gründerzeit bezogen werden. In der sich wandelnden Auseinandersetzung mit Nestroy etablieren und verfestigen sich (volks-)theatergeschichtliche Modellbildungen, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein bestimmend blieben.

Die im Band *Dokumente* präsentierten publizistischen Kommentare zu Nestroy machen nachvollziehbar, wie aus einer Lebensgeschichte gleichsam Theatergeschichte wird; sie führen aber auch vor, wie eine Lebensgeschichte Bedeutung für die Stadtgeschichte gewinnt. Das zeitliche Zusammentreffen von Nestroys Rückzug aus dem offiziellen Theatergeschäft mit Beendigung seiner Direktion am Carltheater (in den letzten Lebensjahren absolvierte Nestroy bekanntlich in Wien noch eine Reihe teils längerer Gastspiele am Treumann-Theater) einerseits und des Umbaus der Stadt Wien, der von vielen Zeitgenossen als Zerstörung des „alten Wien“ wahrgenommen wurde, andererseits gab Anlass zu ausführlichen Reflexionen, die den Weggang Nestroys und den Abriss der Basteien zu einem Symbol der Verluste überblendeten, des Verlustes all dessen, was „Wien“ bisher ausgemacht habe. Auffallend ist, dass „Wien“ erst jetzt zur wichtigen Kategorie für die Beurteilung Nestroys wird, und zwar ein imaginiertes Wien und nicht jenes Wien, das sich von Nestroy in den vorangegangenen Jahrzehnten so oft angegriffen gefühlt hatte. Der Rückzug Nestroys von der Bühne macht es möglich, das Wiener Unterhaltungstheater des Vor- und Nachmärz über seine „drei Größen“ Raimund, Scholz (gestorben 1857) und Nestroy als konstitutives Element einer geschlossen gedachten lokalen Kultur zu interpretieren, der nun ihre Basis entzogen wird. Diese Deutung vermochte übrigens jenen vielbeschworenen Nestroy, der mit seinen Mitteln erheblich zur „Zersetzung“ der Werte des alten Wien beigetragen habe, erstaunlicherweise durchaus zu integrieren.

In der Forschung wurde und wird das Fehlen einer Nestroy-Biographie, die zeitgemäßen Ansprüchen genügt, vielfach beklagt; Konsens herrscht darüber,

dass die Begrenztheit des überlieferten Daten- und Faktenbestandes das Verfassen einer solchen Biographie schwierig, wenn nicht unmöglich macht. Was wünscht man sich nun nach der Lektüre des *Dokumente*-Bandes? Dieser ist ja – und das ist gleichsam seine Bestimmung – ein ‚Gerippe‘: wünscht man sich, ihn dergestalt mit ‚Fleisch‘ versehen zu können, dass eine durchgängig lesbare Lebensgeschichte Nestroys entsteht? Ohne Zweifel. Daneben ließe sich aber auch anderes wünschen: das Gerippe so zu umkleiden, dass eine Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts entsteht, die hier bereits deutlich vorgezeichnet ist. Nestroy als Angehöriger einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht und als Vertreter eines bestimmten Berufsfeldes wäre ihr Repräsentant. An dieser Stelle gilt es auf die herausragende Leistung hinzuweisen, die Walter Obermaier und Hermann Böhm bei der Kommentierung der Dokumente erbracht haben. Besondere Erwähnung verdient im Hinblick auf eine Kulturgeschichte die Kommentierung der Einträge Nestroys in ein Notizbuch mit Reiseausgaben (Dokumente 94, 103, 119, 140, 145–147). Obermaier legt in seinen Erläuterungen zum Notizbuch Ansätze zu einer Kulturgeschichte des Reisens, des Verkehrs und des Alltags vor, die man gerne aus ihrem Fußnoten-Dasein befreit und in einen fortlaufenden Text gebracht sähe, in dem Nestroys Aufzeichnungen dann als Beispiele fungieren könnten. Vergleichbares gilt für viele andere in den *Dokumenten* berührte Felder, die mit einer Fülle von Informationen erschlossen werden, wie die Wohn- und Lebensverhältnisse in Wien und natürlich die Theaterszene. Die Praktiken Carl Carls einerseits und Nestroys andererseits ... doch nein, hier will ich schließen ...

Marion Linhardt

Gottfried Riedl: *Johann Nestroy – Stätten seines Lebens*. Wien: Verlag Lehner 2009. 80 Seiten. ISBN 978-3-901749-85-8. € 10,90.

Den Spuren eines berühmten Menschen zu folgen, ist bereits ein eigenes, beliebtes Genre des Literaturfeuilletons geworden, und es ist auch einzusehen, warum. Obwohl in sehr vielen Fällen – wenn es sich um Persönlichkeiten vergangener Jahrhunderte handelt – die originalen Schauplätze nicht mehr vorhanden sein mögen, so findet sich doch das eine oder andere immer noch so, dass man meinen könnte: Das kann Nestroy ebenso gesehen haben wie wir heute ...

Auf die Spuren Johann Nestroys, vordringlich, aber nicht ausschließlich in Wien, hat sich Gottfried Riedl in diesem schmalen Band gesetzt, der durchgehend farbig gedruckt wurde, wofür man dankbar ist – nicht nur die alten Stiche können solcherart in ihrer Plastizität wahrgenommen werden, auch die Fotos der Gegenwart erscheinen in ihrer gewohnten Farbigkeit. Denn das ist, um es gleich vorwegzunehmen, eine der besonderen Leistungen des Buches: Gottfried

Riedl hat sich nicht darauf beschränkt, das alte – und in der Nestroy-Forschung meist bekannte – Material hervorzuholen, er konfrontiert die Schauplätze in so gut wie jedem Fall mit den Ansichten von heute. Gerade in Wien wird das zusätzlich zu einer kleinen Kulturgeschichte der Stadt, Zeugnisse von Wandlungen, wie sie das Fortschreiten der Zeit unweigerlich mit sich bringt.

Da Riedl sein Buch erfreulicherweise biographisch aufbaut, steht man zu Beginn vor dem Portal seines Geburtshauses in der Bräunerstraße 3 – und diese Hausfassade ist zwar zweifellos restauriert worden, aber doch wohl dieselbe wie im Jahr 1801. Dennoch können wir nicht unbedingt annehmen, dass der Bub Nestroy durch dieses Tor gelaufen ist, denn die Familie übersiedelte schon 1802 in den „Sternhof“ – doch auch hier lässt eine Zeichnung aus dem 19. Jahrhundert im Vergleich zu einem Foto von heute ahnen, dass der Hof in seinen Strukturen gleich geblieben ist.

Ein besonders schönes Beispiel von „Entwicklung“ bei gleich gebliebener Grundstruktur liefern zwei Bilder der Michaelerkirche, in der Nestroy getauft wurde (Seite 8/9): Umgestaltungen der Fassade und auch des Turmes sind deutlich zu erkennen, dennoch hat die Kirche vollends ihren Charakter, den sie um etwa 1600 erhielt, bewahrt und ist auch auf alten Stichen auf Anhieb zu erkennen. Riedl beschränkt sich in seinen Kommentaren übrigens nicht auf die Bezüge der einzelnen Gebäude zu Nestroy, sondern schreibt auch Grundlegendes über die Bauten selbst. Ähnlich stellt der Autor auch später auf den Seiten 48/49 ein altes Bild und ein neues Foto der Piaristenkirche Maria Treu einander gegenüber (Nestroy war Ehrenmitglied der Pfarre, die er finanziell unterstützte) – und siehe da: ein paar barocke Schwünge in der Fassadendekoration weniger, Spitzdächer auf die Türme, aber sonst ist die Kirche aus dem 18. Jahrhundert so gut wie unverändert geblieben.

Es ist reizvoll, den Spaziergang durch Nestroys Wien zu unternehmen – und im Buch kann man ja, ohne die Mühe des kreuz und quer Laufens, die Chronologie wahren: In der Annagasse, wo die berühmte Annaschule, die Nestroy besuchte, nicht mehr existiert, kann man doch mit Sicherheit davon ausgehen, dass er als Schüler oft genug die danebenliegende Annakirche (deren Deckenfresko von Daniel Gran abgebildet ist) besuchen musste. Nach Akademischem Gymnasium und Schottengymnasium, die in der damaligen Form nicht mehr existieren (die Gedenktafel für prominente Schotten-Schüler stellt Nestroy neben seine „Dichterkollegen“ Bauernfeld, Kürnberger, Saar, Hamerling und Andrian), steht man vor der Alten Universität, die als heutiger Sitz der Akademie der Wissenschaften dem einstigen Gebäude geradezu stupend-unverändert ähnlich ist, wie erneut eine Gegenüberstellung von frühem Stich und heutigem Foto erweist. Dass man Leben und Werk gelegentlich ganz eng verknüpfen kann, beweist Riedl mit der Schilderung eines Schülerscherzes, den ein Nestroy-Studienkollege berichtete, und einer Szene aus den *Schlimmen Buben in der Schule*, in der Nestroy dies verwertet hat ... Er wäre auch der einzige Dichter, der nie aus dem eigenen Leben geschöpft hätte!

Wie man weiß, hat Nestroy das Jus-Studium, an der Universität begonnen, nicht vollendet und nicht benötigt. Er wurde Künstler, Sänger, Bassist, und das Niederösterreichische Landhaus in der Herrengasse, wo der Zwanzigjährige im April 1822 in einem „neuen Quartett von Herrn Schubert“ sang, gehört – wie alter Stich und neues Foto zeigen – zu jenen Gebäuden, die zwar einen neuen „Anstrich“ erhalten, sich aber grundlegend nicht verändert haben. Hingegen ist vom Kärntnertortheater, wo Nestroy im August 1822 als Sarastro auf einer Opernbühne debütierte, nichts geblieben als einige Darstellungen. Man weiß nur, wo es stand – an der Stelle des heutigen Hotels Sacher (im Foto abgebildet), also doch in unmittelbarster Nähe der heutigen Staatsoper: An diesem Ort wollten die Wiener offenbar stets ihr Opernhaus haben ... Für das Nestroy-Buch, das schon einige Dokumente abgebildet hat, beginnt hier auch der Theaterzettel eine Rolle zu spielen, wenn Riedl sie auch nur sparsam einsetzt. Immerhin finden wir auf dem Plakat zur *Zauberflöte* als Sarastro „Hr. Nestroy.“

In der Augustinerkirche (die damals schon das großartige Canova-Grabmal für Marie Christine enthielt, das heute noch den Ruhm dieser Kirche ausmacht) ging Nestroy 1823 seine unglückliche Ehe ein. Riedl benützt diese Gelegenheit, den biographischen Exkurs zu jener Frau zu unternehmen, die – im Gegensatz zur angetrauten Gattin – in Nestroys Leben die entscheidende Rolle gespielt hat: „Lebensmensch“ Marie Weiler (nur mit Foto vertreten, da man sie an keinem Ort festmachen kann – seit Nestroy ihr 1828 in Graz begegnet ist, war sie, wo er war).

Gottfried Riedl bewegt sich nun mit Nestroy weg von Wien und zu den anderen österreichischen Schauplätzen seines Lebens. Bekanntlich hatte Nestroy sein erstes Engagement (noch von der Gattin begleitet) als Sänger und Schauspieler in Amsterdam und kam 1826 nach Graz, wo der Bassist endgültig zum Schauspieler und Autor wurde. Auch hier gleicht der heutige Bau des Theaters noch geradezu erstaunlich der historischen Darstellung.

In der Folge übernehmen die Wiener Theater diesen Nestroy – die Josefstadt allerdings nur gastweise (die heutige Fassade hat mit dem damaligen Bau nichts mehr zu tun, ein Rest des Biedermeier-Theaters ist im Hof gänzlich versteckt), während das Theater an der Wien das erste wichtige Wiener Haus für Johann Nestroy wurde. Und das Papageno-Tor, heute ein Seiteneingang, damals der Haupteingang, hat sich zumindest – wie der Bildervergleich zeigt – unverändert erhalten. Der Theaterbau selbst war weit größer als heute, denn wie Riedl auch erwähnt, hat Nestroy ja im Haus selbst mit Marie Weiler eine „Dienstwohnung“ bekommen (für die der eiserne geldbewusste Direktor Carl allerdings Miete einbehält).

Nichts, aber schon gar nichts, ist im 2. Bezirk von der damaligen Perle, dem Leopoldstädter Theater (das auch als Titelbild des Büchleins gewählt wurde) übrig geblieben – Bilder vom heutigen „Nestroyplatz“ zeigen Hochhaus und U-Bahn-Station. Aber schon Direktor Karl Carl hatte wenig Sinn für das Alte bewiesen, als er das traditionsreiche Haus, in dem Raimund die Triumphe seines

Lebens gefeiert hatte, abreißen und 1847 durch das Carltheater ersetzen ließ. Das Aquarell des Gebäudes (S. 38) macht klar, dass die „Gründerzeit“ und ihr pompöser Stil dank dem bombastischen Theaterdirektor hier schon im Jahr vor der Revolution begonnen hatte ... Der Zusammenhang erschließt sich allerdings mühelos, wenn man bedenkt, dass das Gebäude schließlich von Sicardsburg und van der Nüll gestaltet wurde, die später die Hofoper bauten. (Nach dem Zweiten Weltkrieg, als man lange Zeit weit mehr zum Niederreißen als zum Bewahren tendierte, hat man das Carltheater nach Bombenschäden 1951 einfach abgerissen.)

Nicht mehr zu erkennen ist auch die einstige Schwedenbrücke (damals Ferdinandsbrücke) in der heutigen, vor der nicht mehr die kleinen Transportboote, sondern die großen Touristenboote liegen, aber die Örtlichkeit bleibt hochgradig Nestroy-relevant, musste er hier doch während der Revolution zusammen mit Wenzel Scholz „Wache schieben“ – nicht, weil das irgendwie nötig gewesen wäre, sondern weil Direktor Carl selbstverständlich den Werbeeffekt sah, seine prominentesten Schauspieler im Bürgerdienst auszuschicken ... Zwei farbige Darstellungen reflektieren das Amusement.

Auf der Suche nach dem „privaten“ Nestroy begibt sich Gottfried Riedl in den Prater, den es ja – samt Lusthaus – heute noch gibt. Hier hat Nestroy 1855 mit Karoline Köfer „angebandelt“, und der dies dokumentierende Brief, ein wahres Kuriosum der an privaten Zeugnissen so armen Nestroy-Biographie, ist hier abgedruckt.

Von hier geht es ins Oberösterreichische. Es sprach für Nestroys Status, dass er ab 1855 Sommerurlaube in der „Kaiserstadt“ Ischl verbrachte, dort, wo sich Kaiser und Hof regelmäßig einfanden. Nestroy knüpfte das Band zwischen sich und dem Städtchen 1859 durch den Erwerb einer Villa am Stadtrand, die damals (wir treten schon in das Zeitalter der Fotografie ein) fast so aussah wie heute, nur dass natürlich noch nicht „Villa Nestroy“ an der Fassade prangte. Auch gab es zu Nestroys Zeiten noch eine Eisenkonstruktion als Balkon, die auch den Unterteil des Hauses noch verzierte, während man heute bei dem üblichen Holzbalkon gelandet ist. Dennoch würde der Dichter „sein“ Haus vermutlich wieder erkennen.

Ischl begreift sich in jüngster Zeit nicht nur als Kaiser- und Lehár-Stadt, sondern auch in hohem Ausmaße als Nestroy-Stadt, und Riedls Buch kann da mit der erst 2009 so benannten „Johann-Nestroy-Schule“ die allerneueste Entwicklung dokumentieren. Im heutigen „Lehár-Theater“, das damals noch nicht so hieß, ist Nestroy auch aufgetreten. Und loyalerweise unternimmt das Buch auch einen Ausflug zum Friedhof von Ischl, denn schließlich ist hier Karl Carl begraben – und auch eine Schwiegertochter Nestroys, die der Dichter allerdings nicht mehr selbst gekannt hat.

Von Nestroys letztem Theater in Wien ist rein gar nichts übrig geblieben, denn das Theater am Franz-Josephs-Kai, auch Treumann-Theater genannt, wurde kurz nach seinem Tod ein Raub der Flammen. (Heute steht am Morzin-

platz, wo es sich befand, ein Mahnmal, das an die später hier befindliche Gestapo-Zentrale erinnert.) Um mit Kollegen Treumann aufzutreten, hat Nestroy immer wieder seine Altersresidenz in Graz verlassen, aber dennoch ist er hier, fern der Wiener Heimat, verstorben: Das Sterbehaus in der Elisabethstraße existiert noch immer, nur die Fassadengestaltung wurde vereinfacht. Riedl nimmt auch mit einer interessanten Darstellung eines „Rettungsweckers für Scheintote“ auf Nestroys berühmte Angst, lebendig begraben zu werden, Bezug (die damals offenbar weit verbreitet war).

Zurück in Wien wurde Johann Nestroy in jener Johann-Nepomuk-Kirche eingeseget, damals Jägerzeile, heute Praterstraße, die noch existiert, damals wenige Schritte vom Carltheater entfernt und, ein seltsames Zusammentreffen, den Vornamen des Dichters tragend ... Der Währinger Ortsfriedhof, wo man ihn zuerst begrub, wurde nach Eröffnung des Zentralfriedhofs aufgelassen. Vergleichende Bilder zeigen, dass Nestroys Grabstein in Währing denselben schlichten goldenen Lorbeerkranz aufwies, der heute sein (erheblich schlichter ausgestattetes) Ehrengrab am Zentralfriedhof schmückt. Das Nestroy-Denkmal in der Praterstraße, 1929 erstmals in seinem unmittelbaren „Lebensraum“ rund um das Carltheater aufgestellt, hat seither einige Male den Platz gewechselt, wie Karl Zimmel, Geschäftsführer der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, in einem eigenen Artikel darstellt.

Riedl führt sein Buch noch auf Nestroys Nachwirken in Wien weiter – das Burgtheater, das ihm als das alte Haus am Michaelerplatz nie offenstand (was er aber, im Gegensatz zu Raimund, auch nie anstrebte), ist später eine Hochburg der Nestroy-Pflege geworden und hat auch 1970 seine Büste von Hans Knesl aufgestellt (Bild S. 72). Andere Büsten wie jene in Ischl (Bild S. 55) sehen dem Dichter allerdings ähnlicher ... Auch das Volkstheater ist vor allem durch seinen Direktor Gustav Manker, der einen neuen, aggressiven Nestroy-Stil der Bühne kreierte, für den Dichter wichtig geworden und bis heute geblieben.

Am Ende gibt es Vorschläge für Nestroy-Spaziergänge in Wien, Ischl und Graz. Bilder des Münchner Hoftheaters und des Theaters in Lemberg zeigen, dass man durchaus nicht am Ende der Betrachtung angelangt ist – auf Nestroys Spuren ließe sich angesichts der 22 Orte, wo er insgesamt auftrat, noch einiges entdecken. Dieses scheinbar so schmale Büchlein jedenfalls akkumuliert für den Moment jede Menge konkreten (nicht interpretatorischen) Wissens zu Nestroy und auch zu Wien.

Renate Wagner

Marc Lacheny: *Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy: pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle 2008. 328 Seiten. ISBN 978-2-87854-436-7. € 23,00.

Obwohl sich Lacheny auch immer wieder Gedanken über Nestroy macht und gelegentlich ein paar interessante Seiten über ein Nestroy-Stück schreibt, z. B. über *Judith und Holofernes* (S. 129 ff.), ist die vorliegende Arbeit doch ein Kraus- und nicht ein Nestroy-Buch. Der Verfasser interessiert sich für Kraus' Veröffentlichungen über Nestroy – die er penibel erfasst und mit großer Vollständigkeit analysiert (nicht ohne ein paar frühe Aufsätze zu überschätzen) – nicht so sehr unter dem Aspekt der Rezeption Nestroys durch Karl Kraus als in Hinblick auf dessen ‚Kämpfe‘ und den Ort des wiederentdeckten Dramatikers in ihnen; Lacheny spricht vom Gebrauch, den jener von diesem mache („l'utilisation de Nestroy par Kraus“, S. 12). Im weitesten Sinn gehört die an Nestroy entwickelte Selbsteutung Kraus' als Satiriker zu diesem Gebrauch des Vorgängers.

Methodisch beruft sich Lacheny auf Bourdieu, auf Jauß und auf Genette (im Besonderen auf dessen *Palimpsestes*). Die interessantesten Ergebnisse bringt dabei der soziologische Ansatz, der Blick auf die verschiedenen ‚Felder‘, in die Kraus' Wirken fällt. Dass das eigentliche Verdienst Kraus' um Nestroy in dessen Verschiebung aus dem ‚Feld‘ des Theaters in das ‚Feld‘ der Literatur besteht, ist bisher nirgends so deutlich gesagt worden; dass die Verherrlichung Nestroys Kritik am zeitgenössischen ‚Feld‘ des Theaters wie am journalistischen ‚Feld‘ impliziert, ist ein weiteres Ergebnis dieser soziologischen Betrachtungsweise. Lacheny hält auch die Augen offen im Hinblick auf die Funktion von Nestroy-Anspielungen und Nestroy-Zitaten in Kraus'schen Polemiken und Satiren; diese Verfahrensweise wäre noch einmal systematisch zu untersuchen (was der Verfasser im Rahmen dieser gleichwohl gründlichen Arbeit nicht hätte leisten können). Von der Intertextualität der Kraus'schen Dramen, die ohne Nestroy kaum vorstellbar sind, ist allerdings überhaupt nicht die Rede.

Die Arbeit ist chronologisch aufgebaut; die vier Perioden der Auseinandersetzung Kraus' mit Nestroy sind die Jahre 1893–1902 (S. 15–39), 1902–1912 (S. 41–119, die Jahre, in denen Nestroy in den Mittelpunkt der Satire-Theorie von Kraus rückt), 1912–1926 (S. 121–247, die Jahre des ‚Theaters der Dichtung‘, der Nestroy-Bearbeitungen und der Zeitstrophen) und 1926–1936 (S. 249–275, eine Zeit abnehmender Beschäftigung mit Nestroy). Lacheny behandelt so auch die Bemerkungen über Nestroy in den *Frühen Schriften*; er kann da zeigen, dass Nestroy für Kraus zunächst zum ‚Feld‘ des Theaters gehört hat und von ihm erst später in das ‚Feld‘ der Literatur übergeleitet worden ist (S. 16). Leider ist Lacheny der Präsenz Nestroys auf Wiener Bühnen seit etwa 1885 kaum nachgegangen; es ist ja wahrscheinlich, dass Kraus' Nestroy-Bild stark durch in seiner Jugend gesehene Aufführungen geprägt ist. Dass die hier angegebenen Einschnitte in der Tat Einschnitte in Kraus' Auseinandersetzung mit Nestroy

sind, wird bei niemand auf Widerspruch stoßen; man vermisst jedoch am Ende der Darstellung zusammenfassende Längsschnitte.

Überzeugend argumentiert Lacheny, dass die Nestroy-Rezeption Kraus' in ihren Anfängen, und teilweise auch später, zunächst „métaréception“ (S. 15) oder „contre-réception“ (S. 39) ist, nicht so sehr eine Rezeption des Werks von Nestroy selbst als eine der über ihn geschriebenen Kritiken, deren Inkompetenz Kraus zur Einsicht in die Bedeutung des Vorstadtdramatikers führt. Von Meta-Rezeption kann man auch in Hinblick auf Kraus' erklärte Absicht sprechen, den Kanon der Literaturhistoriker durch Nestroy zu erweitern (S. 82, 93, 140 u. ö.); dass Lacheny dabei die Wichtigkeit der Literaturgeschichten als satirisches Objekt von Kraus überschätzt, kann man dem Germanisten nicht verdenken.

Neben dem charakterisierten Überblick stößt man immer wieder auf interessante Einzelbeobachtungen, mehr zu Kraus als zu Nestroy. Gewünscht hätte ich mir mehr Überlegungen zur Auswahl der im ‚Theater der Dichtung‘ gelesenen Nestroy-Stücke (vgl. z. B. S. 145). Über die von Kraus verwendeten Nestroy-Ausgaben (offenbar zumeist die von Ganghofer und Chiavacci) und seine Kritik an diesen findet sich recht wenig (u. a. S. 203); die Analyse von Kraus' Bemerkungen zu Rommel (S. 264 f.) ist ein bisschen karg.

Ein schwächerer Abschnitt ist der über die „Zeitstrophen“, die vor allem inhaltlich paraphrasiert bzw. kommentiert werden, während von ihrer Form nur wenig die Rede ist. Die Parallele zwischen diesen Texten und dem Kabarett sieht Lacheny gar nicht.

Damit bin ich schon bei meinen Einwänden gegen das Buch, die nicht die Gesamtanlage der nützlichen und völlig jargonfreien Darstellung betreffen, doch viele Einzelheiten. So tendiert Lacheny häufig zur Überinterpretation: Dass Kraus 1901 einen Aufsatz Herzls über Nestroy sehr kritisch beurteilt, braucht – 1901 – noch nichts mit Herzls Liebe zu Heine zu tun haben (S. 36). Der Spott über Schobers Rückert-Zitate ist Spott über bildungsbürgerliche Redeweisen und trifft nicht die literarische Tradition, in die der zitierte Dichter gehört (S. 177). Ähnliches gilt für die Zeitstrophe über die Kennzeichnungspflicht für Annoncen durch ein Kreuz (S. 184) und für nicht wenige andere Stellen.

Dazu kommen Missverständnisse: „unsere Leut“ (S. 189) sind ‚wir Juden‘ und nicht die Bourgeoisie; das *Neue Wiener Journal* war nicht großdeutsch (S. 176, Anm. 1); die Budapester Orpheumgesellschaft war kein Budapester Theater (S. 43); Kerr schrieb für den Berliner *Pan*, nicht für einen nicht existierenden und schon gar nicht expressionistischen *Kleinen Pan* (S. 59); potenzielle Figurensprache in der ‚Reserve‘ ist keine Selbstaussage Nestroys (S. 87); wie aus dem Kriegslyriker Bruder Willram ein „Fratel Willram“ (im Register „Willram, F.“) werden konnte (S. 163), ist rätselhaft; die Reihe ließe sich fortsetzen. Die Probleme der Liegler'schen Übersetzung Nestroys in den Wiener Dialekt sind für einen Franzosen schwer zu verstehen; an dieser Frage scheitert auch Lacheny (S. 244), unter anderem wegen eines ungenauen Begriffs von „dialecte“. Ähnlich

schwer tut man sich im Rückblick mit dem Gegensatz von ‚deutsch‘ und ‚österreichisch‘ in der Literatur (vgl. S. 47, 97, 228 u. ö.). Es gehört sicher zu den Leistungen Kraus', Nestroy von der Abstempelung als Lokalautor befreit und in einer „perspective allemande“ gesehen zu haben; das hat aber nichts mit der Autonomie einer ‚österreichischen Literatur‘ zu tun, die im frühen 20. Jahrhundert und bis 1945 für kaum jemand ein Thema gewesen ist.

Lacheny gibt alle Zitate in französischer Übersetzung, doch steht, was in französischen Büchern leider nicht selbstverständlich ist, der Originaltext immer in der Anmerkung. Es kann nicht meine Aufgabe sein, Lachenys Übersetzungen zu korrigieren, doch einige scheinen mir ungeschickt: „théâtre de la poésie“ für ‚Theater der Dichtung‘ ist so missverständlich wie „masque acoustique“ für ‚Tonfall‘ (S. 92); „inflexible“ ist nicht ‚unerbittlich‘ (S. 227) usw.

Insgesamt ist die gut lesbare Arbeit, an deren Ende ein Personen- und ein Begriffsregister (in französischer Sprache) sowie ein Verzeichnis aller Nestroy-Lesungen Kraus' stehen, ein wertvoller Beitrag zur Kraus-Forschung und zur Geschichte der Nestroy-Rezeption.

Sigurd Paul Scheichl

Benennung der Johann-Nestroy-Schule in Bad Ischl

Der 11. November, 11 Uhr 11, gilt seit einiger Zeit als Faschingsbeginn – allerdings ist das nicht ganz richtig. Vielmehr hat sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts der Brauch herausgebildet, dass mit diesem Zeitpunkt manche Faschingsgilden die Veranstaltungen des kommenden Faschings vorbereiten. Der Fasching selbst beginnt nach wie vor wie seit alters her mit dem 7. Jänner (Tag nach dem Dreikönigstag). Aber das Datum war ein von der Schulverwaltung der bisherigen Hauptschule 1 und der Stadtverwaltung von Bad Ischl gut gewählter Termin im Jahr 2009, um der altehrwürdigen Schule einen neuen Namen zu geben. Schließlich ist auch die Schule eine wichtige Vorbereitungszeit für das Leben jeder einzelnen Schülerin und jedes einzelnen Schülers.

Zum 60. Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josephs I. im Jahre 1908 als „Knaben-Bürgerschule“ errichtet, konnte die Schule 2008 ihr hundertjähriges Jubiläum feiern. Nach mancherlei Umstrukturierungen war aus ihr mittlerweile die „Hauptschule 1“ mit einem Polytechnischen Lehrgang geworden. Selbstverständlich wurde die Beschränkung auf „Knaben“ schon vor vielen Jahren (1977) aufgehoben und der neue Schultyp „Polytechnischer Lehrgang“ bereits ab 1966 von Mädchen und Buben besucht. 2009 hatte der Lehrkörper der Schule unter der Leitung der engagierten Direktorin Ulrike Ostermann und mit entschiedener Unterstützung durch Hannes Heide, den Bürgermeister der Stadtgemeinde Bad Ischl, sowie durch die Internationale Nestroy-Gesellschaft die Umbenennung der Schule in „Johann-Nestroy-Schule“ beschlossen.

Der Festakt war schön und dem Ereignis angemessen. Im zum Festsaal umfunktionierten Turnsaal der Schule hatten sich die Schülerinnen und Schüler, die Elternvertreter, der Lehrkörper, Bürgermeister, die Vizebürgermeister und Stadträte von Bad Ischl sowie Vertreter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft eingefunden, und um 11 Uhr wurde die Feier musikalisch von einem Bläserensemble eingeleitet. Frau Direktorin Ostermann begrüßte die Anwesenden, drückte ihre Freude über die Umbenennung aus und führte anschließend durch das Programm. Als erster Redner wies Bürgermeister Hannes Heide auf die Wichtigkeit hin, Namen, Persönlichkeit und Werk Johann Nestroys immer stärker im Bewusstsein der Ischler Bevölkerung und der zahlreichen Besucher dieser schönen Stadt zu verankern. Und tatsächlich ist es vor allem seinem Engagement zu verdanken, dass Bad Ischl mit der alle zwei Jahre vorgenommenen Verleihung des Nestroy-Ringes und mit der Errichtung einer Nestroy-Büste vor dem Theater, in welchem Nestroy in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts selbst gespielt hatte und oft im Zuschauerraum anzutreffen gewesen war, auch als Nestroy-Stadt in die allgemeine Wahrnehmung getreten ist.

Nach dem Bürgermeister verlas der geschäftsführende Vizepräsident der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Ministerialrat DI Karl Zimmer (der dar-



Die Johann-Nestroy-Schule in Bad Ischl.

auf hinwies, dass hier erstmals in Österreich eine Schule nach dem großen Dramatiker und Satiriker benannt wird) die Grußworte des Präsidenten Prof. Dr. Heinrich Kraus. Prof. Dr. Kraus bedauerte es außerordentlich, durch eine Terminkollision an der Teilnahme verhindert zu sein. Er erinnerte an Nestroys Bedeutung für Bad Ischl, das neben der Geburtsstadt Wien und der Sterbestadt Graz zur „3. österreichischen Nestroy-Stadt“ geworden sei. Mit der Benennung der Schule werde „durch die Einbindung der Jugend symbolisch ein Bogen von den historischen Wurzeln Nestroys über seine heutige Präsenz in dieser Stadt in die weitere Zukunft gespannt.“ Und so bedankte er sich namens der Internationalen Nestroy-Gesellschaft „bei der Stadtgemeinde Bad Ischl und ihrem Bürgermeister Heide für diese vielen Beweise der Verehrung für Johann Nestroy und die stets wunderbare Zusammenarbeit bei der Verwirklichung aller ‚Nestroy-Vorhaben‘ in Bad Ischl.“ Ministerialrat Zimmel überreichte anschließend als Geschenk an die Schule eine Mappe mit Faksimiles von zeitgenössischen Stichen, die Nestroy als Schauspieler zeigen, und das Buch *Johann Nestroy. Bilder aus einem Theaterleben* von Gottfried Riedl.

Als nächster Redner trat Univ.-Prof. Dr. Otmar Nestroy, der Urgroßneffe des Dichters, ans Rednerpult, um die Festansprache zu halten. Nachdem er kurz seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Dichter dargelegt hatte (sein Urgroßvater war Nestroys jüngerer Bruder Ferdinand), gab er einen Überblick über die Schulen, die Johann Nestroy besucht hatte (von der Volksschule bis zur Universität) und analysierte Nestroys Posse *Die schlimmen Buben in der*

Schule (1847) als Gesellschaftssatire, die auch heute noch Relevanz habe. Schließlich unterstrich er mit Blick auf das jugendliche Publikum den Wert der Bildung für ein erfolgreiches Leben und zitierte den Ausspruch von Henry Ford, dass der Wohlstand in den Klassenzimmern beginne.

Nach einem weiteren Musikstück brachten Burgschauspielerin Ulli Fessl und Gottfried Riedl Szenen aus drei Possen Nestroys zum Vortrag: aus *Das Mädl aus der Vorstadt*, *Der Zerrissene* und *Die schlimmen Buben in der Schule*. Im ersten und letzten der drei Stücke ist Nestroy 1855 und 1857 bei Wohltätigkeitsveranstaltungen selbst auf der Bühne des Ischler Theaters gestanden. Vom Publikum heftig akklamiert, konnte man so nacheinander den Dialog zwischen der ehelustigen Frau von Erbsenstein und dem ältlichen Gecken Herrn von Kauz (I, 4) miterleben, dann den Monolog des Herrn von Lips mit seinem „zer-rissenen Gemüt“ und seine tollkühne Heiratsidee mit der leichtlebigen Witwe Madame Schleyer (I, 5 ff.) und zuletzt den frechen Willibald (Szene 4 und 10), der mit seinen frech-dumm wirkenden Antworten den Lehrer Wampl zur Verzweiflung bringt. Damit war der ideale Übergang zum Auftritt des Schulchors mit Gabi Peer gegeben. In den hübschen Salzkammergut-Trachten präsentierten die jüngeren „schlimmen Buben und Mädchen“ der Schule das bekannte Lied des liebenswert-ungezogenen „Charlie Brown“ und bauten auch eine ganz hervorragende Raufszene ein – es war einfach herzerfreuend.

Mit nochmaliger Musik klang die Feierstunde aus, und dann gingen die Ehrengäste vor das Schulhaus, um der Enthüllung der Aufschrift „Johann-Nestroy-Schule“ beizuwohnen. Auch das Wetter hatte ein Einsehen und der morgendliche Regen hatte aufgehört. Unter den Klängen des Bläserensembles fiel die Verhüllung, und die Aufschrift prangte in voller Pracht. Besonders schön ist es, dass sich am Dachboden der Schule die Buchstaben der ursprünglichen Aufschrift „Kaiser Franz Josef Knaben-Bürgerschule“ gefunden hatten, aus denen nun die neue Beschriftung zusammengestellt werden konnte – einzig das Ypsilon musste neu angefertigt werden.

Der Stadtgemeinde Bad Ischl, der Schulverwaltung, vor allem aber den Schülerinnen und Schülern ist zu ihrer neuen Nestroy-Schule zu gratulieren: sie können stolz darauf sein, eine Schule mit solch einem prominenten und für Bad Ischl bedeutsamen Namen zu besuchen – und nach allem, was man hörte, sind sie es auch.

Walter Obermaier

Land Niederösterreich: Kulturpreisverleihung 2009. Würdigungspreis für Darstellende Kunst für Peter Gruber

Am 20. November 2009 fand im Festspielhaus St. Pölten die Kulturpreisgala des Landes Niederösterreich statt. Es wurden je zwei Anerkennungspreise (in Höhe von je 4.000 Euro) und ein Würdigungspreis (in Höhe von 11.000 Euro) in den Kategorien Bildende Kunst, Literatur, Darstellende Kunst, Medienkunst, Grafikdesign, Musik sowie Volkskultur und Kulturinitiativen verliehen. Durch die Gala führte Katharina Huemer, musikalisch umrahmt wurde der Festakt vom Jugendsinfonieorchester Niederösterreich und den Mammut Horns. Gastredner Peter Turrini verblüffte mit einem Beitrag, der sich unter dem sehr allgemein gehaltenen Titel „Die Situation des Künstlers in unserer Gesellschaft“ den skurrilen Begebenheiten im Umfeld der Überführung und Beisetzung der sterblichen Überreste Ödön von Horváths von Paris nach Heiligenstadt widmete. Die Festrede hielt Landeshauptmann Dr. Erwin Pröll, der auch die Auszeichnung der Preisträger vornahm. Der Preisverleihung schloss sich ein Empfang mit Buffet an.

Den Würdigungspreis für Darstellende Kunst erhielt ein verdienter und erfolgreicher Theatermacher, der schon einmal – im Jahr 2001 – mit einem niederösterreichischen Würdigungspreis geehrt worden war: Peter Gruber, seit 37 Jahren als Intendant, Regisseur und Schauspieler der Nestroy-Spiele in Schwechat erfolgreich. Nestroy- und Gruber-Kenner Walter Obermaier porträtiert Gruber im Programmbuch zu den Kultur- und Wissenschaftspreisträgern des Landes Niederösterreich 2009 treffend: „Nestroy war ein grandioser Satiriker, ein Meister des Worts und des Sprachspiels und ein scharfsichtiger Beobachter der Menschen und ihrer Zeit. Ein scharfer Beobachter ist auch Peter Gruber. Seine Regiearbeit zeichnet nicht nur aus, dass sie Nestroys Text möglichst wortgetreu bringt, sondern sie macht auch dessen Kritik an sozialen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen in ihrer ungebrochenen Aktualität sichtbar. [...] In der Art, wie er mit seinem hervorragenden Laiensembles arbeitet, lässt er den Zuschauer immer wieder neu entdecken, dass Nestroys Satire nichts von ihrer Kraft verloren hat. Dabei vergisst Peter Gruber nie, dass Nestroy seinem Publikum nicht nur einen Spiegel vorhalten, sondern es auch zum Lachen bringen wollte.“

Die Schwechater Nestroy-Spiele, in denen Peter Gruber – trotz zahlreicher Verpflichtungen an Theatern des In- und Auslands – einen Schwerpunkt seiner Tätigkeit sieht, setzen sich bewusst auch mit solchen Nestroy-Stücken auseinander, die auf anderen Bühnen kaum zu sehen sind, so in diesem Jahr mit dem *Gewürzkrämer-Kleeblatt*, Nestroys Spießler-Satire aus dem Jahr 1845 (zuletzt: Sommerspiele der „Satyriker“, 2000), die am 26. Juni 2010 im Schloss Rothmühle Premiere haben wird. *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* ist das 36. Nes-

troystück, das Gruber in Schwechat inszeniert. Aufgrund seiner kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Nestroys kann Gruber als wichtiger Impulsgeber für ein zeitgemäßes Nestroy-Verständnis wie auch für die Nestroy-Forschung gelten. Das zentrale Forum für diese Forschung sind die internationalen Nestroy-Gespräche, von denen die Nestroy-Spiele seit 1975 begleitet werden; die Verknüpfung der Nestroy-Spiele mit den Nestroy-Gesprächen ermöglicht einen fruchtbaren Dialog zwischen Forschung und Theaterpraxis. Das vom Preisträger ins Leben gerufene „Internationale Nestroy-Zentrum“ Schwechat wuchs zur ersten Adresse in Sachen Nestroy heran.

Peter Gruber, der auch als Gastprofessor am Max Reinhardt Seminar Wien und an der Kunstuniversität Graz tätig ist, wurde bereits vielfach für seine Theaterarbeit geehrt. Das Spektrum der Auszeichnungen reicht dabei – neben dem bereits erwähnten Würdigungspreis des Landes Niederösterreich 2001 und dem Anerkennungspreis des Landes Niederösterreich 1995 – von der Kainz-Medaille (Förderungspreis) des Jahres 1974 für seine Inszenierung von Robert Planchons Dumas-Adaption *Die drei Musketiere* (Theater an der Wien/Theater der Jugend) und der Kainz-Medaille 1984 in der Kategorie „Beste Regie“ für seine Umsetzung von Ariane Mnouchkines Klaus-Mann-Dramatisierung *Mephisto* („Die Komödianten“ im Künstlerhaus) über den Nestroy-Ring der Stadt Wien für satirische Darstellung Wiens 1994 und den Gustav-Klimt-Preis 1996 für den Entwurf des Theaterplakats zu *Wohnung zu vermieten* (Nestroy-Spiele Schwechat 1995) bis zum Max-Reinhardt-Preis und Zuschauerpreis beim Theatertreffen deutschsprachiger Schauspielerschulen in Essen 2002 für seine Inszenierung von Werner Schwabs *Übergewicht, unwichtig: Uniform*.

Manuela Seidl

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern November 2009–April 2010

Der Talisman (Theater in der Josefstadt)

Häuptling Abendwind (Volksoper)

Umsonst (Volkstheater)

„Projekt N.“, D. Schrader, A. Erstling und S. Lietzow inszenieren das Gesamtwerk von J. Nestroy (Garage X Theater Petersplatz)

36. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2010

Spiegelung und Potenzierung bei Raimund und Nestroy

Samstag, 26. Juni: Anreise nach A – 2320 Schwechat, Justiz-Bildungszentrum (Schloss Altkettenhof), Schloßstr. 7
(Tagungsbüro: 14.30 bis 18.30 geöffnet)

18.30 Begrüßung

20.30 Schwechat, Schloss Rothmühle, Rothmühlstr.

Premiere 38. Nestroy-Spiele: *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* (Regie: Peter Gruber)

Sonntag, 27. Juni

9.00 Einführung

9.15 Herbert Herzmann (Dublin, IRL / Wien, A): Metatheater in der Wiener Vorstadt. Spiegelungen und das Spiel mit der Rampe: Raimund und Nestroy als Schlüsselfiguren in der Evolution des Theaters

9.45 Galina Hristeva (Stuttgart, D): Optimismus, Pessimismus und Skepsis im „speculum mundi“ des 19. Jahrhunderts

Diskussion und Pause

11.00 ***Das Gewürzkrämer-Kleeblatt: Diskussion über Stück und Aufführung***

14.30 Marion Linhardt (Bayreuth, D): „häuchlerische Hinterdieohrenhabigkeit“ angesichts „tyrannischer Strengigkeiten“ – Weibliche Rollenspiele in Nestroys *Gewürzkrämer-Kleeblatt* und Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung*

15.00 Walter Pape (Köln, D): „Das Otello-Kleeblatt wird ein grimmiges Spectakel machen“ – Dramatische Spiegelungstechnik

15.30 Franz Schüppen (Herne, D): Entlarvungskomödie und seelische Substanz im Krämerwinkel

Diskussion und Pause

16.30 Saskia Haag (Konstanz, D): Mit Erfolg zusammengestoppelt. Das Quodlibet auf dem Theater Raimunds und Nestroys

17.00 Thomas Steiert (Bayreuth, D): Das Quodlibet: „Spiegel“ der zeitgenössischen Musikszene und Brennpunkt der Possendramaturgie

Montag, 28. Juni

8.30 Oswald Panagl (Salzburg, A): Gleichklang und Antithese, Wiederholung und Steigerung als linguistische Verfahren im Wortspiel Johann Nestroys

9.00 W. Edgar Yates (Exeter, GB): Bearbeitungsg'schichten: Vorlagen und ihr Nachleben

- 9.30 Matthias Mansky (Wien, A): Komik und Satire im „feineren“ Lustspiel. Zu August von Steigentesch und Johann Hutt

Diskussion und Pause

- 10.30 Henk J. Koning (Putten, NL): Karl von Holtei und Ferdinand Raimund
 11.00 Mathias Spohr (Zürich, CH): Raimund und Nestroy – der Vanitas-Überwinder und der Vanitas-Erneuerer
 11.30 Maria Píok (Innsbruck, A): Helmut Qualtinger als Nestroy-Interpret

FORUM: FUNDE – FRAGEN – BERICHTE (I)

- 14.30 Martin Stern (Basel, CH): Hugo Loetschers *Launen des Glücks*. Eine vergessene Nestroy-Bearbeitung am Schauspielhaus Zürich
 15.00 Gertrude Gerwig (Wien, A): *Les trois Marie* – die Vorlage zur Posse *Der Schützling*?
 15.30 Fred Walla (Newcastle, AUS): Der Weltuntergangstag oder die schlimmen Herausgeber. Originalmanuskripte zu den *Familien Zwirn*, *Knieriem und Leim* und den *Schlimmen Buben in der Schule*

Diskussion und Pause

- 16.00 Marc Lacheny (Valenciennes, F): Raimund in Frankreich
 16.30 Marina Gorbatenko (St. Petersburg, RUS): Nestroys Rezeption in Russland

- 19.30 Peter Planjavsky (Wien): Parodistisches Orgelkonzert

Dienstag, 29. Juni

- 9.00 Andrea Brandner-Kapfer (Graz, A): Joseph Ferdinand Kringsteiner – Zur schlummernden Gegenwart eines Theaterdichters in der zweiten Reihe
 9.30 Jennyfer Grobauer-Zöbinger (Graz, A): Das Leopoldstädter Theater (1781–1806). Sozialgeschichtliche und soziologische Positionierungen eines Erfolgsmodells

Diskussion und Pause

- 10.30 Karlheinz Rossbacher (Salzburg, A): „Heuer gibts Obst oder keinen Gott.“ Die Briefschreibekunst des Alexander von Villers (1812–1880)

FORUM: FUNDE – FRAGEN – BERICHTE (II)

- 14.30 Lisa de Alwis (Los Angeles, USA): Zensieren des Zensors: Karl Glossys lückenhafte Übertragung (1896) von Franz Karl Hägels Leitfaden zur Theaterzensur (1795)
 15.00 Matthias J. Pernerstorfer (Wien, A): Raimund und Nestroy in der Schlossbibliothek Telč. Drucke, Manuskripte, Rollenhefte und Partituren
 15.30 Jürgen Hein (Münster/W., D): Von der Handschrift zur digitalen Textbibliothek – ein Vorschlag

Diskussion und Pause

- 16.30 Weitere Berichte und Schlussdiskussion

Mittwoch, 30. Juni Abreise

LITERATUR- UND THEATERGESCHICHTE IM VERLAG LEHNER

Ulrike Tanzer (Hg.)
DIE WELT IST DIE WAHRE SCHULE ...
BEITRÄGE UND MATERIALIEN ZU NESTROY IM
DEUTSCHUNTERRICHT
Quodlibet 1, 70 S., 14,8 x 21 cm, 2 SW-Abb.
Broschur, ISBN 978-3-901749-15-5, Euro 7,00

W. Edgar Yates (Hg.)
JOHANN NESTROY
RESERVE UND ANDERE NOTIZEN
2., verbesserte Auflage
Quodlibet 2
112 S., 13 x 21 cm, 42 SW-Abb.
Hardcover, ISBN 978-3-901749-19-3, Euro 14,40

Jürgen Hein, Claudia Meyer
THEATERG'SCHICHTEN.
EIN FÜHRER DURCH NESTROYS STÜCKE
Quodlibet 3
368 S., 13 x 21 cm, 16 Farb- und 8 SW-Abb.
engl. Broschur, ISBN 978-3-901749-21-6, Euro 25,30

Martin Stern (Hg.)
I GLAUB, EUCH LAUFT DIE GANZE WELT IN D' KLING.
DON GIOVANNI ALS HANSWURSTIADIE
DREI SÜDDEUTSCHE PUPPENSPIELTEXTE
DES 18. JAHRHUNDERTS
Quodlibet 4, 104 S., 13 x 21 cm
Hardcover, ISBN 978-3-901749-33-9, Euro 14,40

Jürgen Hein (Hg.)
WENZEL SCHOLZ UND DIE CHINESISCHE PRINZESSIN
Quodlibet 5
95 S., 13 x 21 cm, 10 SW-Abb.
Hardcover, ISBN 978-3-901749-34-6, Euro 14,40

Birgit Pargner, W. Edgar Yates (Hg.)
KANN MAN ALSO HONORIGER SEYN ALS ICH ES BIN??
Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau
Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer
Quodlibet 6
160 S., 13 x 21 cm, 16 Farb- und 2 SW-Abb.
Hardcover, ISBN 978-3-901749-37-7, Euro 19,90

Jürgen Hein, Claudia Mayer
FERDINAND RAIMUND.
DER THEATERMACHER AN DER WIEN.
EIN FÜHRER DURCH SEINE STÜCKE
Quodlibet 7
112 S., 13 x 21 cm, 16 FarbAbb.
Hardcover, ISBN 978-3-901749-38-4, Euro 14,40

W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer (Hg.)
THEATER UND GESELLSCHAFT IM WIEN
DES 19. JAHRHUNDERTS
Quodlibet 8, 216 S., 13 x 21 cm
Hardcover, ISBN 978-3-901749-46-9, Euro 14,40

Marion Linhardt (Hg.)
STIMMEN ZUR UNTERHALTUNG.
OPERETTE UND REVUE IN DER PUBLIZISTISCHEN
DEBATTE (1906–1933)
Quodlibet 9
336 S., 13 x 21 cm
Hardcover, ISBN 978-3-901749-76-6, Euro 24,90

Gottfried Riedl
FERDINAND RAIMUND.
BILDER AUS EINEM THEATERLEBEN
160 S., 14,8 x 21 cm, 23 Farb- und 75 SW- Abb.
Hardcover, ISBN 978-3-901749-41-4, Euro 14,40

Gottfried Riedl (Hg.)
JOHANN NESTROY.
BILDER AUS EINEM THEATERLEBEN
160 S., 14,8 x 21 cm, 20 Farb- und 123 SW- Abb.
Hardcover, ISBN 978-3-901749-53-7, Euro 14,40

Judith Pör-Kalbeck (Hg.)
PAUL KALBECK – EIN POET DER REGIE.
236 S., 24 x 19 cm, 250 Abb. (duoton)
Hardcover, ISBN 978-3-901749-43-8, Euro 24,90

Arnold Klaffenböck
HERBERT LEDERER
EIN LEBEN – NICHT NUR – FÜR NESTROY
152 S., 14,8 x 21 cm,
55 Abb., teilweise in Farbe
Hardcover, ISBN 978-3-901749-59-9, Euro 14,40

Herbert Lederer
VON ABIDJAN BIS ZWETTL
WELTREISEN EINES SCHAUSPIELERS
160 S., 14,8 x 21 cm,
70 Schwarzweiß- und 40 Farbabbb.
Hardcover, ISBN 978-3-901749-69-8, Euro 14,40

Philipp Hafner
KOMÖDIEN
Hg. v. Johann Sonnleitner
446 S., 13 x 21 cm
Hardcover, ISBN 978-3-901749-16-2, Euro 25,30

Philipp Hafner
BURLESKEN UND PROSA
Mit Materialien zur Wiener Theaterdebatte
Hg. v. Johann Sonnleitner
381 S., 13 x 21 cm
Hardcover, ISBN 978-3-901749-35-3, Euro 25,30

Karl Meisl
MOISASURA'S HEXENSPRUCH
Text und Kommentar
Herausgegeben von Richard Reutner
120 S., 12 x 19 cm, 2 SW-Abb.
Broschur, ISBN 978-3-901749-03-2, Euro 10,90

Jürgen Hein, Karl Zimmel
DRUM I SCHAU MIR DEN FORTSCHRITT RUHIG AN ...
30 JAHRE INTERNATIONALE NESTROY- GESELLSCHAFT
30 JAHRE INTERNATIONALE NESTROY- GESPRÄCHE
Mit einem Neudruck
Friedrich von Radler: Auf der Nestroy-Insel (1901)
127 S., 14,8 x 21 cm, Broschur,
ISBN 978-3-901749-39-1, Euro 7,00

Gottfried Riedl
FERDINAND RAIMUND:
STÄTTEN SEINES LEBENS
80 S., 12 x 19 cm, 12 Farb- und 62 SW-Abb.
Broschur, ISBN 978-3-901749-20-9, Euro 10,90

Gottfried Riedl JOHANN NESTROY: STÄTTEN SEINES LEBENS 80 S., 12 x 19 cm, 84 Abb., großteils in Farbe Broschur, ISBN 978-3-901749-85-8, Euro 10,90	Ferdinand Raimund in neuer Sicht Wiener Vorlesungen – Konversatorien und Studien 18 120 S., 14,8 x 21 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-54-4, Euro 14,40
Ferdinand Raimund DER BAROMETERMACHER AUF DER ZAUBERINSEL Mit einem Nachwort von Jürgen Hein 72 S., 12 x 19 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-27-8, Euro 4,90	H. Christian Ehalt und Jürgen Hein (Hg.): FERDINAND RAIMUNDS INSZENIERTE FANTASIEN Wiener Vorlesungen – Konversatorien und Studien 19 168 S., 14,8 x 21 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-75-9, Euro 14,40
Ferdinand Raimund DER DIAMANT DES GEISTERKÖNIGS Mit einem Nachwort von Jürgen Hein 87 S., 12 x 19 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-36-0, Euro 4,90	Robert Pichl, Clifford A. Bernd (Hg.) THE OTHER VIENNA. THE CULTURE OF BIEDERMEIER AUSTRIA. ÖSTERREICHISCHES BIEDERMEIER IN LITERATUR, MUSIK, KUNST UND KULTURGESCHICHTE 352 S., 16,5 x 23 cm, 33 SW-Abb. Broschur, ISBN 978-3-901749-29-2, Euro 31,00
Ferdinand Raimund DER BAUER ALS MILLIONÄR Mit einem Nachwort von Jürgen Hein 87 S., 12 x 19 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-31-5, Euro 4,90	Robert Pichl und Margarete Wagner (Hg.) JAHRBUCH DER GRILLPARZER-GESELLSCHAFT 3. FOLGE, BAND 21 144 S., 16,3 x 23 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-47-6, Euro 24,90
Ferdinand Raimund DIE GEFESSELTE PHANTASIE Mit einem Nachwort von Jürgen Hein 80 S., 12 x 19 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-30-8, Euro 4,90	Robert Pichl und Margarete Wagner (Hg.) JAHRBUCH DER GRILLPARZER-GESELLSCHAFT 3. FOLGE, BAND 22 336 S., 16,3 x 23 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-70-4, Euro 24,90
Ferdinand Raimund MOISASURS ZAUBERFLUCH Mit einem Nachwort von Jürgen Hein 79 S., 12 x 19 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-40-7, Euro 4,90	Birgit Pargner, W. Edgar Yates NESTROY IN MÜNCHEN 304 S., 16 x 21 cm, 104 Abb. engl. Broschur, ISBN 978-3-901749-24-7, Euro 19,90
Ferdinand Raimund DIE UNHEILBRINGENDE ZAUBERKRONE Mit einem Nachwort von Jürgen Hein 112 S., 12 x 19 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-42-1, Euro 4,90	Gottfried Riedl (Hg.) RAIMUND-BREVIER 112 S., 7 x 11 cm, 6 SW-Abb. Broschur, ISBN 978-3-901749-17-9, Euro 3,50
Ferdinand Raimund DER VERSCHWENDER Mit einem Nachwort von Jürgen Hein 112 S., 12 x 19 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-44-5, Euro 4,90	Hermann Klee 12 NESTROY-ROLLENBILDER Postkartenset 10,5 x 14,8 cm, 12 SW- Abb. ISBN 978-3-901749-26-1, Euro 7,00
Ferdinand Raimund DER ALPENKÖNIG UND DER MENSCHENFEIND Mit einem Nachwort von Jürgen Hein 104 S., 12 x 19 cm, Broschur, ISBN 978-3-901749-45-2, Euro 4,90	Johann Christian Schoeller 8 NESTROY-SZENENBILDER Postkartenset 10,5 x 14,8 cm, 8 FarbAbb. ISBN 978-3-901749-25-4, Euro 7,00
Ferdinand Raimund SÄMTLICHE STÜCKE IN EINZELBÄNDEN 733 S., 12 x 19 cm, 8 Bändchen in Schuber, Broschur, ISBN 978-3-901749-51-3, Euro 32,90	NESTROYANA Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft ca. 200 Seiten pro Jahrgang 14,8 x 21 cm, Broschur ISSN 1027-3921 Abonnementpreis: Euro 17,90 Preis pro Doppelheft: Euro 10,90 alle Hefte ab Jahrgang 15 (1995) lieferbar
H. Christian Ehalt und Jürgen Hein (Hg.): „BESSER SCHÖN LOKAL REDEN ALS SCHLECHT HOCHDEUTSCH“	

BESTELLUNGEN AN:
VERLAGSBÜRO MAG. JOHANN LEHNER, 1160 WIEN, REDTENBACHERGASSE 76/7
FAX 01/990 15 10, E-MAIL VERLAGSBUERO.LEHNER@GMX.AT
WWW.VERLAG-LEHNER.AT