

NESTROYANA

30. Jahrgang 2010 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

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

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

Schriftleitung:
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 Chia-
vacci 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, Sämtliche Einzelbände der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe*, hg.
Briefe, Dokumente, von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und
Nachträge W. Edgar Yates, Wien, München 1977–2010 (HKA).

30. Jahrgang 2010 – Heft 3/4

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

Rechte der Beiträge bei den Autoren

ISSN 1027-3921

Erschienen 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

INHALT

Peter Turrini: Horváths Gebeine	133
Matthias Mansky: Schiller im Fleischwolf oder Fiesko in Wien. Ein Beitrag zur frühen Schiller-Rezeption in Österreich	138
Marion Linhardt: Kleider der Illusion, Kleider der Distanz. Kostümkonventionen des frühen 19. Jahrhunderts und das Wiener Vorstadttheater	148
Oskar Pausch: „Die Pilgerin im Hochgewitter“. Zwei Quellen zum Leben von Therese Krones	162
Gertrude Gerwig: <i>Les trois Marie</i> – die Vorlage zur Posse <i>Der Schützling</i> .	168
Friedrich Walla: „Lechts und Rinks“ soll man nicht verwechseln (Nachtrag zum Band <i>Stücke 25/I</i> der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe) .	171
Walter Obermaier: Ein unbekannter Brief von Wenzel Scholz an Johann Nestroy?	173
Karlheinz Rossbacher: „Heuer gibts Obst oder keinen Gott.“ Die Briefschreibekunst des Alexander von Villers (1812–1880)	176
Lisa de Alwis: Zensieren des Zensors: Karl Glossys lückenhafte Übertragung (1897) von Franz Karl Hägelins Leitfaden zur Theaterzensur (1795)	191
Otmar Nestroy: Zur Geschichte des Nestroy-Denkmal – eine Ergänzung	193
Walter Obermaier: Zur Enthüllung des Wiener Nestroy-Denkmal 1929 .	195
W. Edgar Yates: Zur kritischen Aufnahme der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe: Eine Dokumentation	212
Buchbesprechungen	
Tadeusz Krzeszowiak: <i>Freibaustheater in Wien 1787–1801.</i> <i>Wirkungsstätte von W. A. Mozart und E. Schikaneder.</i> <i>Sammlung der Dokumente</i> (W. Edgar Yates)	223
Urs Helmsendorfer (Hg.): <i>Johann Nestroy, Der Gesang ist ein Proteus.</i> <i>Theaterlieder beim Clavier zu singen</i> (Thomas Steiert)	225
Lennart Weiss: „ <i>In Wien kann man zwar nicht leben, aber anders wo kann man nicht leben</i> “. <i>Kontinuität und Veränderung bei Raoul Auernheimer</i> (Arnold Klaffenböck)	227
Bilder aus einem Theaterleben: Der Theatermann Gustav Manker (1913–1988). Ein Buch und seine Präsentation (Jürgen Hein und Walter Obermaier)	230

Herbert Lederer: <i>Von Abidjan bis Zwettl. Weltreisen eines Schauspielers</i> (Julia Danielczyk)	233
Berichte	
Johann-Nestroy-Ring der Stadtgemeinde Bad Ischl für Karl Markovics (Ulrike Tanzer)	236
„Feuer, Feuer überall! / Narren, Narren ohne Zahl!“ – Tagung des Don Juan Archivs Wien und der Wienbibliothek im Rathaus (Andrea Brandner-Kapfer / Jennyfer Großauer-Zöbinger)	237
Internationale Nestroy-Gespräche 2010 in Schwechat bei Wien (Jürgen Hein)	240
Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe	246
Ankündigung 37. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2011	247
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Mai–September 2010	247
Anschriften der Autoren und Autorinnen des 30. Jahrgangs	248

Peter Turrini

Horváths Gebeine¹

Beinahe jeder Literaturfreund weiß, daß der Dichter Ödön von Horváth im Jahre 1938 in Paris von einem herunterstürzenden Ast erschlagen wurde. Schon weniger wissen, daß sich in der Tasche seines Sakkos Pornohefte befanden. Offensichtlich ging es ihm damals finanziell so schlecht, daß er mit dem Verkauf der Heftchen versuchte, ein kleines Zubrot zu verdienen. Noch weniger wissen, daß Horváths Freund, der Dichter Joseph Roth, welcher die Totenrede auf Horváth hielt, beim Begräbnis so besoffen war, daß er in die offene Grube fiel. Nach seinem Tode geriet Horváth literarisch in Vergessenheit, erst in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde er eine Berühmtheit.

Da man in Österreich alles hochleben läßt, was hinlänglich tot ist, beschloß der Wiener Gemeinderat 1988, also fünfzig Jahre nach dem Tode Horváths, diesem ein Ehrengrab auf dem Heiligenstädter Friedhof in Wien zu errichten. Der Beschluß erfolgte einstimmig, auch die äußerste Rechte stimmte zu. Diese wußte zwar nicht, wer Horváth war, auch kam ihren Abgeordneten der Name „Ödön von Horváth“ ziemlich ausländisch vor, aber das „von“ machte sie doch etwas unsicher und erwirkte letztendlich ihre Zustimmung.

Die Österreichische Botschaft in Paris wurde mit der Exhumierung der Horváthschen Überreste – diese lagen auf einem Vorstadtfriedhof von Paris namens St. Ouen – und mit der Überführung der Gebeine nach Wien beauftragt. Da die Österreichische Botschaft zu diesem Zeitpunkt von allerlei bilateralen Geschäften sehr in Anspruch genommen war, übertrug sie diese Aufgabe dem französischen Übersetzer von Horváth, einem sehr verlässlichen Herrn, der zwar Österreicher war, aber schon einige Jahrzehnte in Frankreich lebte. Sie übergaben ihm eine Reihe von Vollmachten und drei Kisten der österreichischen

1 Die Erstveröffentlichung dieser Erzählung erfolgte in: Ödön von Horváth, *Prosa und Stücke. Mit einer Erzählung von Peter Turrini und einem Nachwort von Kurt Bartsch*, Frankfurt a. M. 2008, S. 1471–1475. Die Erzählung lag darüber hinaus Peter Turrinis Festrede anlässlich der Vergabe der Kulturpreise des Landes Niederösterreich 2009 (u. a. an den Intendanten, Regisseur und Schauspieler der Nestroy-Spiele Schwechat Peter Gruber) zugrunde. Vgl. dazu den Beitrag von Manuela Seidl, „Land Niederösterreich: Kulturpreisverleihung 2009. Würdigungspreis für Darstellende Kunst für Peter Gruber“, *Nestroyana* 30 (2010), S. 123 f. – Die Internationale Nestroy-Gesellschaft und die Schriftleitung der Zeitschrift *Nestroyana* danken Peter Turrini, Träger des Johann-Nestroy-Ringes der Stadtgemeinde Bad Ischl 2008, sowie dem Suhrkamp-Verlag Frankfurt a. M. sehr herzlich für die Abdruckgenehmigung.

Weinsorte „Grüner Veltliner“ für die „freundliche Mühewaltung“, wie sich der erste Botschaftssekretär gegenüber dem Übersetzer ausdrückte.

Der Übersetzer sprach bei der Friedhofsverwaltung von St. Ouen vor, diese war jedoch von den Vollmachten und seinem Begehren wenig beeindruckt und verwies ihn an einen Totengräber, der eventuell gegen Überlassung eines Trinkgeldes bereit wäre, sich auf die Suche nach Horváths Gebeinen zu machen.

Der Totengräber erwies sich als veritabler Alkoholiker und war sofort bereit, für drei Kisten „Grüner Veltliner“ alle möglichen Gebeine herbeizuschaffen, auch die von Horváth. Der Übersetzer, der mehr dem französischen Rotwein als dem österreichischen Veltliner zugetan war, hatte ihm letzteren freimütigst angeboten.

Der Deal „Grüner Veltliner“ gegen Horváths Gebeine fand am nächsten Tag statt. Der Übersetzer übergab dem Totengräber die drei Kisten Wein, und der Totengräber übergab dem Übersetzer ein paar Knochen, die in Zeitungspapier eingewickelt waren. „Mehr ist von diesem Horváth nicht übrig“, murmelte der Totengräber auf den fragenden Blick des Übersetzers und verwies ihn für alles Weitere an die Friedhofsverwaltung.

Sowenig Interesse die Friedhofsverwaltung von St. Ouen an irgendwelchen schweißtreibenden Grabungen gehabt hatte, so penibel und nachdrücklich beschäftigte sie sich jetzt mit dem Ergebnis der Grabung. Ein Beamter trug jeden einzelnen Knochen in eine Liste ein und versah ihn mit der jeweiligen lateinischen Bezeichnung. Oberer Schädelteil mit Kopfloch, ohne Unterkiefer. Dritter Halswirbelknochen, corpus columnae vertebralis cervicalis III. Linkes Schlüsselbein, os clavicularis sinistra. Schambein, os pubis. Rechter Oberschenkelknochen, femur dexter. Zweiter Mittelfußknochen, os metatarsale secundum. Speiche, radius. Neunte Rippe, costa IX. Das also waren Horváths Gebeine: ein halber Schädel mit einem Loch und sieben vereinzelte Knochen.

In Anbetracht der geringfügigen Menge von Überresten reiche ein Kindersarg, sagte der Friedhofsbeamte, gab die paar Knochen in eine kleine schwarze Holzkiste und versiegelte diese. Er überreichte dem Übersetzer eine Transportgenehmigung mit sechs Stempeln und verrechnete für seine „Mühewaltung“ einen enorm hohen Betrag, den er ohne Quittung kassierte.

Zwei Tage später flog der Übersetzer mit dem Kindersarg im Handgepäck nach Wien, versehen mit einem Begleitschreiben der Österreichischen Botschaft, daß alles Rechtens und in Ordnung sei. Bei der Zollkontrolle am Flughafen Wien Schwechat mußte der Übersetzer routinemäßig sein Gepäck öffnen und erklärte den beiden Zollorganen, daß es sich bei diesem kleinen schwarzen Kasten um einen Kindersarg handle, in welchem sich die Gebeine des berühmten Dichters Ödön von Horváth befänden. Die Zollorgane sahen einander an und verständigten telefonisch ihren Vorgesetzten, einen Major der Zollfahndung, der alsbald mit einem Drogenhund erschien. Der Drogenhund schnüffelte am Kindersarg und fing sofort an zu bellen. Verzweifelt erklärte der Übersetzer dem Major, daß sich in diesem Kästchen keine Drogen, sondern Horváths

Gebeine befänden, und daß er jederzeit ein Schreiben der Österreichischen Botschaft in Paris vorweisen könne. Dieses Schreiben wollte der Major gar nicht sehen. Er sagte, daß er schon viele Ausreden von Dealern gehört hätte, aber diese sei eindeutig die absurdeste. Er erbrach die Versiegelung des Kindersarges, öffnete ihn, der unaufhörlich bellende Hund steckte seinen Kopf in den Sarg, schnappte sich einen Knochen und rannte zufrieden jaulend davon. Es war übrigens das linke Schlüsselbein, os clavicularis sinistra, um welches die ohnehin nicht sehr zahlreichen Horváthschen Gebeine vermindert wurden.

Ungefähr eine Viertelstunde später und begleitet von dem sich ständig entschuldigenden Major der Zollfahndung betrat der Übersetzer mit dem Kindersarg unter dem Arm den Platz vor dem Flughafenausgang. Auf diesem Platz parkte der Prachtwagen der Wiener Städtischen Bestattung, ein großes Automobil im Stile der vierziger Jahre, in hochglänzendem Schwarz, mit blitzender Chromverzierung. Neben diesem städtischen Luxusmodell stand der oberste Bestattungsbeamte, ein wirklicher Hofrat, der nur erschien, wenn dem Toten ein Ehrengrab winkte. Neben dem Hofrat stand der Verleger der Horváthschen Theaterstücke, ein Mann mit einem besonders auffälligen Schnurrbart. Als die beiden Herren den Kindersarg unter dem Arm des Übersetzers wahrnahmen, verfielen ihre Gesichter. Von der Österreichischen Botschaft in Paris telefonisch verständigt, daß nunmehr die Überführung der Horváthschen Gebeine in einem Flugzeug der Austrian Airlines vonstatten gehen würde, hatten die beiden mit allem gerechnet: mit einem Zinksarg, auf dem die österreichische Fahne lag, mit einem schlichten, aber teuren Eichensarg oder was auch immer der Bedeutung des Toten angemessen wäre, aber sicher nicht mit einer kleinen schwarzen Holzkiste, die sich unter dem Arm eines Übersetzers befand. Der wirkliche Hofrat stieg wortlos in den glanzvollen Totenwagen, gab dem Chauffeur ein Zeichen und entschwand. Der Verleger nahm die kleine Holzkiste in Empfang, ließ sich vom Übersetzer alles erklären und nahm das Ganze von der heiteren Seite. Der Übersetzer war froh, Horváths Gebeine endlich loszuwerden, und nahm die nächste Maschine zurück nach Paris.

Der Verleger versuchte in den nächsten Tagen, von der Gemeinde Wien einen Termin für die offizielle Beisetzung von Horváth in einem Ehrengrab zu bekommen, aber die Beamten legten sich nicht fest. Der Bürgermeister der Stadt Wien erwäge sein Erscheinen, und da müsse man sich selbstverständlich nach ihm richten. Der Verleger stellte den schwarzen Kindersarg in ein Regal seines Büros. Nachdem jedoch einige Mitarbeiter und Besucher mit irritierten Blicken auf das schwarze Kästchen geschaut hatten, nahm er die Gebeine heraus und legte sie in eine unauffällige Schuhschachtel. Drei Tage später – der Verleger hatte täglich nachgesehen – war die Schuhschachtel leer und der Verleger in Panik. Es stellte sich schnell heraus, daß die polnische Putzfrau den Inhalt der Schachtel in eine Mülltonne geleert hatte, im guten Glauben, daß alte Knochen in einem Verlagsregal nichts zu suchen hätten. Der Verleger und die leitenden Angestellten untersuchten die Mülltonne auf das penibelste und konnten bis auf

zwei Stück alle Horváth-Gebeine wiederfinden. Nur das Schambein, os pubis, und der zweite Mittelfußknochen, os metatarsale secundum, blieben unauffindbar. Der Verleger urgierte auf das dringlichste bei den zuständigen Beamten der Gemeinde Wien, doch endlich einen Begräbnistermin zu nennen, aber die Beamten mahnten ihn zur Geduld und beschieden ihn, daß sich die Geliebte des Bürgermeisters, eine Balletteuse, kurz vor ihrer Premiere den zweiten Mittelfußknochen, os metatarsale secundum, verstaucht hätte, und in dieser Situation sei der Bürgermeister nicht ansprechbar. Der Verleger brachte die Schuhschachtel mit Horváths Gebeinen in die Verlagswohnung, in der immer wieder Gäste des Verlages nächtigten, und verstaute sie unter dem Bett.

Ein paar Tage später übernachtete der renommierte Germanist C. W. Stauber, ein ausgewiesener Horváth-Experte, in der Verlagswohnung. Der Verleger zeigte ihm das Gästebett und machte ihn mit einem Lächeln und einem Anflug von Angeberei auf das Besondere der Situation aufmerksam. Er, der berühmte Horváth-Experte, würde über den echten Gebeinen des Dichters nächtigen.

C. W. Stauber machte in dieser Nacht kein Auge zu. Immer wieder stellte er sich vor, wie er beim nächsten Horváth-Symposion, attackiert von seinen besserwisserischen Kollegen wegen einer angeblich unpräzisen Fußnote, in seine Tasche greifen und einen echten Horváth-Knochen triumphierend hochhalten würde. Die Kollegen würden vor Neid erblassen, und er wäre die unangefochtene Nummer eins der Horváth-Forschung.

Am nächsten Tage, C. W. Stauber war gerade abgereist, bemerkte der Verleger bei einem kontrollierenden Blick in die Schuhschachtel das Fehlen eines weiteren Horváth-Knochens, des rechten Oberschenkelknochens, femur dexter. Damit waren Horváths Gebeine, vom unvollständigen Schädel mit dem Loch abgesehen, auf drei verbliebene Stücke reduziert worden.

Nach drei Wochen – Horváths Restgebeine lagen noch immer in der Schuhschachtel unter dem Verlagsbett, die Verlagswohnung war jedoch abgesperrt worden und für absolut niemanden zu betreten – war es endlich soweit: Die Balletteuse des Bürgermeisters hatte ihre Premiere hinter sich, für den Einsturz einer Donaubrücke konnten höhere Mächte und nicht die Rathausmafia verantwortlich gemacht werden, und der Bürgermeister hatte endlich Zeit für Horváths Begräbnis.

Es war ein ergreifendes Ereignis. Das sogenannte kulturelle Wien stand in unübersehbarer Zahl zwischen den Grabsteinen des Heiligenstädter Friedhofes, der prachtvolle Sarg mit den letzten drei Horváth-Knochen und dem halben Schädel wurde langsam in die Grube des Ehrengrabes gesenkt. Das Schluchzen der sogenannten „Witwe Horváth“, die Horváth nie gekannt hatte, weil sie erst Jahre nach seinem Tode den Bruder von Horváth geheiratet hatte, war über den ganzen Friedhof, ja über ganz Wien zu hören, und auch der Bürgermeister, dem alle Kunstsparten, Theater, Oper und Ballett am Herzen lagen, ließ sich ein paar Tränen nicht nehmen.

Horváths Gebeine, oder jener Rest, der davon übriggeblieben war, fand nun

seine ewige Ruhe. Oder ewige Unruhe: Denn Horváths Ehrengrab ist nur 16 Meter von einem Heurigen entfernt, in welchem sich vom frühen Nachmittag bis spät in die Nacht alles versammelt, die Lügner und die Spieler, die verstörten Frauenherzen und die angeberischen Verführer, die Hoffenden und die Hoffnungslosen, die Trinker und jene, die bald ertrinken werden. Es stimmt, was der Bürgermeister in seiner Grabrede sagte: Ödön von Horváth ist endlich zu Hause.

Matthias Mansky

Schiller im Fleischwolf oder Fiesko in Wien. Ein Beitrag zur frühen Schiller-Rezeption in Österreich

JULIA. [...] Doch kein Trauerspiel,
Graf? Das kommt mir im Traum.
FIESKO *tückisch*: O es ist zum Totlachen,
Gräfin.¹

Joseph Alois Gleichs musikalisches Quodlibet *Fiesko der Salamikrämer*, das am 17. Mai 1813 erstmals am Josefstädter Theater aufgeführt wurde, veranschaulicht den anhaltenden parodistischen und satirischen Zugang zu heutigen ‚Klassikern‘ im Wiener Vorstadttheater. Das Stück, in dem der Verfasser die Schiller’sche Handlung ins Milieu der Kleingewerbler, Handwerker, Bediensteten und Straßenhändler nach Lerchenfeld bei Wien verlegt, steht exemplarisch für jene parodistische Destruktion des Erhabenen, Heroischen und Tragischen, die einen „Grundzug der österreichischen Komödienliteratur seit dem frühen 18. Jahrhundert ausmacht“,² wie er auch in den Werken Johann Nestroy’s zur Geltung kommt.³

Gerade die frühe Bühnengeschichte und Rezeption von Schillers Trauerspiel *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* in Wien, mit der sich der vorliegende Beitrag beschäftigen soll, verdeutlicht die anfänglichen Schwierigkeiten von heute kanonisierten Dramentexten, sich innerhalb der Wiener Theaterpraxis des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu etablieren. Bereits Eva König berichtet ihrem Verlobten Lessing von einer Wiener Aufführung seiner *Emilia Galotti*, indem sie beklagt:

Die Vorstellung ist sehr mittelmäßig ausgefallen. [...] Den Prinzen machte Stephanie der Ältere, ich möchte fast sagen: so schlecht wie möglich. [...] Stephanie wird täglich affektierter und unerträglicher, besonders in seinem stummen Spiele. Was tut er zuletzt in Ihrem Stücke? Er reißt sein ohnedem großes Maul bis an die Ohren auf, streckt die Zunge lang mächtig aus dem Halse, und leckt das Blut von dem Dolche, womit Emilia erstochen ist.

- 1 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe*, Bd. 2, hg. von Hans-Günther Thalheim u. a., Berlin 2005, S. 512.
- 2 Johann Sonnleitner, ‚Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz‘, *Zagreber Germanistische Beiträge* 15 (2006), S. 1–13, hier S. 10.
- 3 Vgl. Peter Branscombe, ‚Nestroy and Schiller‘, in: *The Austrian Comic Tradition. Studies in Honour of W. E. Yates*, hg. von John R. P. McKenzie und Lesley Sharpe (Austrian Studies, Bd. IX), Edinburgh 1998, S. 58–70; Jürgen Hein, ‚Nestroy als Klassiker? – Sein Verhältnis zu den „Klassikern“‘, *Nestroyana* 7 (1987), S. 77–92.

Was mag er damit wollen? Ekel erregen? Wenn [es] das ist, so hat er seinen Endzweck erreicht.⁴

Bei diesem regelrechten ‚Wiener Aktionismus‘ dürfte es sich um keinen Einzelfall gehandelt haben, und es sei vorweggenommen, dass sich auch Schillers *Fiesko* in die lange Liste missglückter Trauerspiel-Aufführungen in Wien nahtlos einreichte. Während sich in originellen Parodien – wie Joseph Felix von Kurz-Bernardons *Prinzeßin Pumphia* oder Philipp Hafners *Evakathel und Schnudi* – der schwere Stand des Alexandrinertrauerspiels widerspiegelt, ist auch so manches bürgerliche Drama den illusionswidrigen Wiener Theatergepflogenheiten auf und abseits der Bühne zum Opfer gefallen. Otto G. Schindler hat in seinem Aufsatz zum Burgtheaterpublikum in der josephinischen Ära zahlreiche Quellen, die sich über den störenden Lärmpegel im Zuschauerraum beklagen, referiert.⁵ Die Wiener Aufklärer verurteilen in ihren Schriften die notorische Unaufmerksamkeit besonders des adeligen Publikums, das den Theaterbesuch mehr für ein gesellschaftliches Ereignis als für einen lehrreichen Kunstgenuss ansehe. Ebenso verhängnisvoll für die Wirkung zahlreicher vor allem ernster Dramen dürften sich die zum Teil mangelhafte Ausstattung der Bühne bzw. Kostümierung der Schauspieler ausgewirkt haben, wie sie Johann Friedrich Schink in seinen *Dramaturgischen Fragmenten* kritisiert.⁶ Dies sind nur einige der Voraussetzungen, die mitbedacht werden müssen, wenn man sich den frühen Aufführungen heutiger ‚Klassiker‘ in Wien zuwendet. Die folgenden Überlegungen zum republikanischen Trauerspiel *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* – bei dem es sich wohl weder um Schillers bestes noch bühnenwirksamstes Drama handelt – sollen eine ‚parodistisch-satirische Vorgeschichte‘ zu den späteren Schiller-Parodien am Vorstadttheater rekonstruieren, die auch die Grenzen zwischen Hoftheater und ‚volkstheatraler‘ Bühnenpraxis ein wenig verschwimmen lässt. Die anfängliche josephinische Skepsis gegenüber den frühen Dramen Goethes und Schillers ist vor allem von Seiten der älteren For-

4 *Meine liebste Madam. Gotthold Ephraim Lessings Briefwechsel mit Eva König 1770–1776*, hg. von Günter Schulz und Ursula Schulz, München 1979, S. 189 f. – Zum Finale der *Emilia Galotti* vgl. den Denkansatz bei Johann Sonnleitner, *Wiener Komödie 1750–1860*, unpubliziertes Vorlesungsskriptum im Sommersemester 2006, S. 78: „Auf der Wiener Bühne war die Figur des Odoardo auf das komische Fach festgelegt, einem Pantalone vergleichbar, ein Umstand, der den merkwürdigen Schluß herbeiführte.“

5 Vgl. Otto G. Schindler, ‚Das Publikum des Burgtheaters in der josephinischen Ära. Versuch einer Strukturbestimmung‘, in: *Das Burgtheater und sein Publikum*, Bd. 1, hg. von Margret Dietrich (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, Bd. 3), Wien 1976, S. 11–95, hier S. 47 f.

6 Vgl. Richard Bitterling, *Job. Fr. Schink. Ein Schüler Diderots und Lessings. Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte der deutschen Aufklärung*, Leipzig, Hamburg 1911, S. 26; Hilde Haider-Pregler, ‚Komödianten, Literaten und Beamte. Zur Entwicklung der Schauspielkunst im Wiener Theater des 18. Jahrhunderts‘, in: *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, hg. von Wolfgang F. Bender, Stuttgart 1992, S. 179–203, hier S. 200.

schung durchgehend einer literarischen Rückständigkeit zugeschrieben worden.⁷ Lediglich durch Hinweise auf die rigide Zensurpraxis und die Bühnenbearbeitungen versuchte man gemeinhin, die unzureichende Würdigung der Werke Schillers in Wien zu entschuldigen. Noch in seinem jüngeren Beitrag zur Schiller-Rezeption in Österreich um 1800 führt Norbert Oellers das Desinteresse an Schillers Stücken in den österreichischen Provinzstädten auf „mangelnde Schauspieler-Qualitäten“⁸ zurück, ohne dafür allerdings Quellen zu nennen.

I. Die Erstaufführung am Burgtheater als unfreiwillige Parodie (?)

Schiller war zu seinen Lebzeiten auf den Wiener Theatern so gut wie nicht präsent. Während seine Stücke in gedruckter Form dem Wiener Publikum zugänglich waren,⁹ schafften es bis zu seinem Tod lediglich *Die Jungfrau von Orleans* und der besagte *Fiesko* auf die Bretter der Hofbühne. Ähnlich wie bei den Dramen des jungen Goethe kam es auch bei den Stücken Schillers erst über den Umweg von Wandertruppen und mit einer enormen zeitlichen Verspätung zu vereinzelt Aufführungen auf den Wiener Theatern.¹⁰

Schillers *Fiesko* wird am 11. Jänner 1784 erstmals am Kärntnertheater aufgeführt, angeblich noch von der Fuhrmann'schen Truppe.¹¹ Drei Jahre später war es schließlich das erste Drama Schillers, das am Burgtheater unter dem Titel *Die Verschwörung des Fiesko* gegeben wurde.¹² Das Stück wurde in einer

-
- 7 Vgl. Ludwig August Frankl, ‚Schiller in Österreich‘, in: Constant von Wurzbach, *Das Schiller-Buch. Festgabe zur ersten Säcular-Feier von Schiller's Geburt*, Wien 1859, S. 205 f.; Carl Glossy, ‚Schiller und die Wiener Theaterzensur‘, in: ders., *Kleinere Schriften zu seinem siebenzigsten Geburtstag*, Wien, Leipzig 1918, S. 329–337; Carl Glossy, *Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II*, Wien, Leipzig [1926], S. 44. Etwas differenzierter vermerkt August Sauer, dass sich die anfänglich eher ablehnende Haltung der Wiener Josephiner gegenüber den theatralischen Produkten Schillers vielmehr auf „sittliche, religiöse und vor allem politische Bedenken“ gründe anstatt auf eine literarische Rückständigkeit. August Sauer, ‚Schiller in Österreich‘, in: ders., *Probleme und Gestalten*, mit einem Vorwort von Hedda Sauer, hg. von Otto Pouzar, Stuttgart 1933, S. 72–82, hier S. 77 f.
- 8 Norbert Oellers, ‚Zur Schillerrezeption in Österreich um 1800‘, in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, hg. von Herbert Zeman, Graz 1979, S. 677–696, hier S. 692.
- 9 Vgl. ebd., S. 682 f.; Carl Glossy, ‚Schiller und Österreich‘, in: ders., *Kleinere Schriften* (Anm. 7), S. 18–37, hier S. 18.
- 10 So wurden etwa Schillers *Räuber* 1786 von der berühmten Kindertruppe Felix Berners in der Komödienhütte am Neuen Markt aufgeführt; vgl. Franz Hadamowsky, *Schiller auf der Wiener Bühne 1783–1959*, Wien 1959, S. 34.
- 11 Vgl. Oscar Teuber, *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung* (Die Theater Wiens, Bd. 2, 2. Halbband, 1. Teil), Wien 1903, S. 91.
- 12 Vgl. *Wiener Zeitung*, 5. Dezember 1787 (Nr. 97), Anhang, S. 2942: „Im k. k. Nationalhoftheater ward vorigen Sonnabend den 1. Decemb[er] das erste Mal vorgestellt, ein republikanisches Trauerspiel von Herrn Schiller, für Wien bearbeitet von Herrn M. unter dem Titel: Die Verschwörung des Fiesko.“

Bearbeitung, allerdings ohne größere Eingriffe aufgeführt, wie auch der bei Jahn abgedruckte Text verrät, der zumindest in weiten Teilen mit der Erstaufführung übereingestimmt haben dürfte.¹³ Franz Hadamowsky hat darauf hingewiesen, dass der Wiener Bearbeiter, bei dem es sich wahrscheinlich um den Schauspieler und Stückeschreiber Johann Heinrich Friedrich Müller handelt, im Großen und Ganzen der Bühnenbearbeitung Plümickes folgt, aber auch manches aus der Mannheimer Erstaussgabe übernimmt.¹⁴ Außerdem lässt die Tatsache, dass Fiesko in dieser Fassung am Ende von Verrina erstochen wird, auch auf Einflüsse der Leipziger Bühnenfassung von 1785 schließen. Zu massiveren Textabänderungen dürfte es nach der Erstaufführung gekommen sein. Über die zweite Aufführung vom 8. Dezember gibt eine anonyme Broschüre Aufschluss, die aus der Feder Johann Friedrich Schinks stammen könnte.¹⁵ Der Verfasser kritisiert trotz des von ihm betonten großen Andrangs, dass sich das Drama ähnlich gut für das Wiener Theater eigne wie „ein Shakespearsches Trauerspiel für das berühmte *Abdera*“.¹⁶ In der Folge geht er mit den einzelnen Schauspielerleistungen hart ins Gericht. Besonders schlecht kommt der ansonsten viel gelobte Schauspieler Johann Franz Hieronymus Brockmann in der Rolle des Verrina weg. Brockmann wird die Enttäuschung nachgesagt, nicht die Hauptrolle des Fiesko erhalten zu haben, und es sei sehr auffallend gewesen, dass er „zweymal nacheinander, gerade als Verrina und *nur* als Verrina, sich dem Wienerpublikum von einer so unvortheilhaften Seite gezeigt“¹⁷ habe. Lediglich Johanna Sacco als Leonore und Joseph Lange als Fiesko werden positiv hervorgehoben. Dieser

13 Vgl. [Friedrich Schiller], *Die Verschwörung des Fiesko. Ein republikanisches Trauerspiel in sechs Aufzügen. Für das kais. kön. National-Hoftheater*, Wien 1787. Zu den Unterschieden von Bücher- und Theaterzensur vgl. Hadamowsky (Anm. 10), S. 17.

14 Vgl. ebd., S. 48.

15 Vgl. ebd., S. 47. Die etwas eigentümliche Orthographie Schinks in seinen anderen Schriften spricht allerdings gegen diese Annahme.

16 [Anonym], *Ein paar nachdrückliche Worte über die Aufführung des Trauerspiels: Die Verschwörung des Fiesko genannt, als es zum erstenmale mit einigen Abkürzungen den 8. December 1787 auf der Nationalhofschaubühne vorgestellt ward*, Wien 1787, o. S.

17 Ebd., o. S. – Ähnliches berichtet man 1790 im *Journal des Luxus und der Moden*: „Als Fiesko oder die Verschwörung von Genua zum zweytenmale auf einer gewissen Nationalbühne gegeben wurde, war das Publikum ausser sich für Begierde, dieses berühmte Stück zu sehen. Schon um 3 Uhr wimmelte alles von Menschen, welche sich von den Schauspielern die beste Aufführung eines so vortreflichen Stückes versprachen; aber nachdem sie 4 Stunden in diesem süßen Wahne zugebracht hatten, wurden sie zu ihrem grösten Mißvergnügen überzeugt, daß Neid und Cabale auch das herrlichste Stück bis zum Ekel entstellen können. Ein satyrischer Kopf machte nach dem Schlusse dieses gemißhandelten Trauerspiels aus dem Stegreife folgendes Sinngedicht. ‚Nicht durch Verrinas Hand, nein, durch des Ausschuß’s Hände, / Fiesko, nahmest du ein jämmerliches Ende.‘ Verrina war der Mörder des Fiesko.“ *Journal des Luxus und der Moden*, Dezember 1790 (Bd. 5), S. 680 f. – Demgegenüber wird im *Allmanach* von Kasimir Kunz diese Perspektive zugunsten eines überschwänglichen Schillerlobs vollends ausgeblendet. Vgl. Kasimir F. Kunz, *Allmanach der kais. königl. National-Schaubühne in Wien auf das Jahr 1789*, Wien 1789, S. 44–47.

notiert später im 25. Kapitel seiner Autobiographie über die seltsame Erstaufführung:

Noch merkwürdiger, und alle meine Kraft erschöpfend, war die Darstellung von Schillers Fiesko, um so mehr, als ich, ob mit Vorsatz will ich nicht entscheiden, von meinen damaligen Kunstgenossen so ganz und gar nicht unterstützt wurde, daß ich, von Unmuth dahin gerissen, ihre Launigkeit dem Publicum unter der Aufführung merken ließ.¹⁸

Auf welche Art dies geschehen konnte, vermerkt er jedoch nicht. Die hier referierten zeitgenössischen Kommentare lassen allerdings darauf schließen, dass das Drama durch das Heraustreten der Darsteller aus ihren Rollen bereits in eine Art Parodie umgekippt sein muss. Schauspieler, die auf der Bühne, während sie einen anderen Charakter mimen, dem Publikum ihren persönlichen Unmut an einer Rolle bzw. an der dargebrachten Leistung des Kollegen kommunizieren, müssen wohl ihre eigentümliche Wirkung hinterlassen. Zu Schillers *Fiesko* dürfte sich so auf der Bühne das Seitenstück der realen Schauspielerstreitigkeiten abgespielt haben, eine im Grunde nicht unoriginelle Idee, wie sie ein gekonnter Parodist nicht besser hätte ersinnen können.

Bereits nach der ersten Vorstellung ist zudem die nicht nur in Wien vieldiskutierte Rolle von Verrinas Tochter Berta aufgrund ihrer „peinlichen Wirkung“¹⁹ stillschweigend aus dem Personenverzeichnis verabschiedet worden. In diesem Zusammenhang ist auch der kürzere Kommentar Johann Baptist von Alxingers in seiner Schrift *Ueber das Theater* interessant. Alxinger reflektiert hier über die nicht immer gegebene Notwendigkeit von Seiten der Zensur, in Theatertexte einzugreifen. Mit der Eliminierung der Rolle Bertas zeigt er sich allerdings zufrieden. Auch er akzentuiert die unzureichende Empathie von Seiten des Publikums, das sich über die deklamierende Schauspielerin lustig mache und ihren Auftritt störe, indem es die Personenrede Bertas auf die Darstellerin selbst beziehe:

Nichts sey vom Theater verbannt, als was die Gesetze der Kunst, der Moral und der Sittsamkeit beleidigt. Im letztern Falle sey man eher zu strenge als zu gelinde. Ich bin es sehr zufrieden, daß man die Scene im Fiesco weggelassen hat, wo Bertha über erlittene Gewalt klagt, und noch die Spur der Gräuelthat in ihrem angstvollen Gesichte, ihren zerstreuten Locken, ihrem zerstörten Gewande zeigt. Eine solche Scene ist tauglicher zur Lesung, als zur Darstellung. Freilich kann man sagen, das Laster werde hier von der häßlichsten, ja sogar von der schauervollsten Seite vorgestellt. Aber ich frage alle Aeltern, die mit einer wohl erzogenen Tochter von 16 Jahren im Theater waren, ob sie sich bey dieser Scene nicht nach Hause gewünscht haben, besonders da junge Leute, Stutzer und Wollüstlinge

¹⁸ *Biographie des Joseph Lange, K.K. Hofschauspieler*, Wien 1808, S. 161.

¹⁹ Teuber (Anm. 11), S. 93.

nicht die Bertha, sondern die Schauspielerin, *das Frauenzimmer* vor sich sehen, und selten eine solche Gelegenheit versäumen, ihren Witz auszukramen, oder wenigstens mit bedeutendem Lächeln einen unverlangten Commentar zu Bertha's Reden liefern. Hierdurch wird die Täuschung, folglich auch der tugendhafte Abscheu vor dem Laster gestöret, der allein der Endzweck und die Entschuldigung solcher Scenen seyn kann. Mit weniger Gefahr würden junge Personen die wirkliche Bertha sehen können, weil hier der wahre Schrecken, das wahre Mitleid alle andern Leidenschaften ersticken müßten.²⁰

Was sich zur stillen Lektüre eignet, taue schon aus moralischen Gründen noch lange nicht für die Wiener Theaterpraxis, so das Fazit, das man aus der kurzen Textstelle des Aufklärers Alxinger ziehen könnte. Seine Betonung des Scheiterns der Szene an der anti-illusionistischen Zuschauerhaltung unterstreicht einmal mehr die Möglichkeit des Theatertextes, in eine Parodie umzukippen, wenn die reale Person der Akteurin mit ihrer Rolle substituiert und ihre Bühnendarstellung so aus dem Zusammenhang der dramatischen Handlung gerissen wird.

II. Zur kritischen Haltung der österreichischen Aufklärer

Schillers *Fiesko* kann als exemplarisch für eine lange Liste von Sturm-und-Drang-Dramen angesehen werden, die auf den Wiener Theatern kaum Fuß fassen konnten oder nach nur wenigen Aufführungen wieder von der Bühne verabschiedet wurden.²¹ Untersuchungen von Leslie Bodi und Johann Sonnleitner haben auf diese konsequente josephinische Ablehnung der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang nachdrücklich hingewiesen.²² Für die Literatur des deutschen Sturm und Drang, die als „Effekt einer empfindsamen Kultur protestantischer Innerlichkeit“²³ gelten kann, gibt es im süddeutsch-katholischen Raum keinerlei vergleichbare Entwicklungen. So distanzieren sich die zum Großteil im Staatsdienst stehenden Wiener Literaten, die sich mit den Regierungsverhältnissen unter Maria Theresia und Joseph II. identifizieren, von der sozialkritischen Literatur der Stürmer und Dränger. Johann Pezzl vermerkt in seiner *Skizze von Wien*, dass die „Meisterstücke im Monströsen der Herren Klinger, Lenz, Schiller usw. [...] wie billig verbannt“²⁴ seien. Als „Original-Ge-

20 Johann Baptist von Alxinger, ‚Ueber das Theater‘, in: ders., *Prosaische Aufsätze*, Wien 1812, S. 209–216, hier S. 213 f.

21 Im Gegensatz zu anderen Sturm-und-Drang-Dramen kann Schillers *Fiesko* aufgrund seiner Aufführungszahl andererseits durchaus als relativer Erfolg bezeichnet werden.

22 Vgl. Leslie Bodi, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795*, Frankfurt a. M. 1977, S. 109–116; Sonnleitner (Anm. 2).

23 Sonnleitner (Anm. 2), S. 1.

24 Johann Pezzl, *Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josefinischen Zeit*, hg. von Gustav Gugitz und Anton Schlossar, Graz 1923, S. 314.

nie²⁵ wird im Weiteren nicht etwa Shakespeare, Goethe oder Schiller, sondern etwas spöttisch der Kasperl-Darsteller Johann La Roche bezeichnet. Auffallend ist, dass sich die Wiener Autoren in zahlreichen satirisch-parodistischen Sequenzen in Komödien und Prosawerken über die übertriebenen Leidenschaften und die Ignoranz gegenüber den dramatischen Regeln in den theatralischen Novitäten mokieren. Nur zu oft wird den zumeist nicht gerade bühnenökonomisch angelegten Texten – man denke hierbei abermals an Schillers *Fiesko* – ihre Unbrauchbarkeit für die theatrale Praxis vorgehalten.²⁶ So verfasst beispielsweise ein Literat wie Joseph Franz Ratschky nicht nur eine bissige Rezension auf Klingers *Zwillinge* im *Wienerischen Musenalmanach*,²⁷ sondern liefert mit der kleinen Komödie *Der Theaterkizel*²⁸ seine persönliche satirische Abrechnung mit den Bühnenwerken der Sturm-und-Drang-Autoren.

Einer der prominentesten Kritiker Shakespeares und des Sturm und Drang in Wien ist der Literat und k. k. Offizier Cornelius von Ayrenhoff, der sich in seinen *Briefen über Italien* kurz mit Schillers *Fiesko* auseinandersetzt. Bereits in seiner dramentheoretischen Hauptschrift, dem *Schreiben über Deutschlands Theaterwesen und Theater-Kunstricherey*, bezeichnet er Goethe, Schiller und Lenz als „die geschmacklosen Nachahmer des Shakespearischen Unraths“,²⁹ mit deren ästhetischer Auffassung er vehement ins Gericht geht. In seiner Besprechung von Schillers *Fiesko* kritisiert Ayrenhoff nicht nur die sittliche Verdorbenheit des Stücks, sondern auch die Vernachlässigung der dramatischen Einheiten und die unzureichende Charakterisierung der tragischen Helden, deren Verhalten und Sprache nicht ihrem Stand entsprechen und somit gegen den Wahrscheinlichkeitsanspruch des Dramas verstoßen würden:

Was kann der fremde Beobachter vom sittlichen Gefühle und Geschmacke unsrer Landsleute denken, wann er erfährt, daß unsre Theaterdichter Unsinn und Regellosigkeit für Merkmal[e] des Genies betrachten? wenn er sieht, daß beynah in allen unsern beliebtesten Stücken Trunkenbolde, Schurken, Räuber, Meuchelmörder, Nothzüchtiger vorkommen? wenn er noch sieht, daß eben diese schändlichen Charaktere oft mit so anziehendem Colorite geschildert sind, daß sie dem Zuschauer – nicht zum Abscheu, sondern zur scherzhaften Unterhaltung dienen müssen?³⁰

Das Hauptaugenmerk von Ayrenhoffs kurzer Analyse liegt ebenfalls auf der

25 Ebd., S. 321.

26 Vgl. die Anmerkungen in: Schiller (Anm. 1), S. 879 f. Vgl. hierzu auch: Volker Klotz, *Radikaldramatik. Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*, Bielefeld 1996, v. a. S. 66 f. und S. 185 ff.

27 Vgl. Aloys Blumauer / Joseph Franz Ratschky, *Wienerischer Musenalmanach, auf das Jahr 1778*, Wien 1778, S. 37–42.

28 Joseph Franz Ratschky, *Der Theaterkizel, ein Lustspiel in einem Aufzug*, Wien 1781.

29 Cornelius von Ayrenhoff, *Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff, kais. königl. Feldmarschall-Lieutenants, sämtliche Werke*, Wien 1803, Bd. 2, S. 89.

30 Ebd., Bd. 6, S. 192 f.

Rolle Bertas. Ayrenhoff erkennt die nicht zureichend motivierte Schändung der Tochter Verrinas als Schwachpunkt des Dramas. Der wirkungsästhetische Effekt der Notzüchtigung Bertas stößt beim staatsverbundenen Literaten Ayrenhoff auf Unverständnis. Er vergleicht diese brüchige Sequenz mit Lessings vieldiskutiertem Trauerspiel *Emilia Galotti*,³¹ in dem er ebenso wie in Schillers *Fiesko* eine verfehlte Interpretation des Virginia-Stoffes sieht:

Der Verfasser des Fiesko glaubet zwar, Virginia sey gleich seiner Bertha genothzüchtigt worden, wie es einige Stellen seines Trauerspiels nicht bezweifeln lassen: allein er schlage nur den Livius nach und er wird finden, wie unrecht er daran ist. – Ich halte solche widernatürliche Laster und Schandthaten für untheatralisch, selbst wann sie die historische Wahrheit für sich haben; als Erdichtungen sind sie noch weit verwerflicher. Es wäre sehr gut, wenn irgend ein angesehenener deutscher Kunstrichter sich die Mühe geben wollte, die mächtigen Aufwallungen unsrer Genies, wenigstens in dieser Rücksicht, zu mäßigen [...].³²

Ayrenhoffs Lustspiele spiegeln seine literarischen Kritiken in zahlreichen satirischen Sequenzen wider. So etwa, wenn in seiner Komödie *Das Neue Theater der Deutschen* die Schauspielerin Sabina sich vom bankrotten Theaterdirektor Walter ein Empfehlungsschreiben ausbittet, in dem vor allem ihre rühmliche Eigenschaft als „willfähige Aktrize“, die auch vor schlechten Rollen nicht zurückschreckt, exponiert werde: „Sie haben sich zu erinnern“, macht sie Walter nachdrücklich aufmerksam, „daß ich, ungeachtet meiner strengen Ehrbarkeit, mich noch vor Kurzem, ohne alle Weigerung bequeme, als Bertha im *Fiesko*, mich nothzüchtigen zu lassen“.³³

Ayrenhoff erwähnt in den *Briefen* die Anekdote, dass Kaiser Joseph II. der vierten Vorstellung von Schillers *Fiesko* beigewohnt und das Stück danach verboten habe: „Aber mächtige Freunde des Schönen erwirkten dem Banditen dadurch Gnade, daß sie versprachen, ihn von allen groben Flecken reinigen zu lassen. Dieß geschah, und siehe; *Fiesko* gefällt nun um vieles weniger“.³⁴ Zu einer tatsächlichen Verbannung des Trauerspiels kam es schließlich 1793. Während man das Drama zwischen 1789 und 1791 immerhin noch sieben Mal am Burgtheater aufführte, verschwand es ab 1793 auch aus dem Repertoire des Kärntnertheaters.³⁵

31 Vgl. Albert Meier, „Die Interessantheit der Könige. Der Streit um *Emilia Galotti* zwischen Anton von Klein, Johann Friedrich Schink und Cornelius von Ayrenhoff“, in: *Streitkultur*, hg. von Wolfram Mauser und Günther Sasse, Tübingen 1993, S. 363–372.

32 Ayrenhoff (Anm. 30), S. 191.

33 Cornelius von Ayrenhoff, *Das Neue Theater der Deutschen. Eine lustige Komödie in zwey Aufzügen*, Pressburg 1804, S. 21.

34 Ayrenhoff (Anm. 30), S. 192.

35 Hadamowsky (Anm. 10), S. 48.

III. Fazit: Übergänge zur Vorstadtparodie

Erst in den Jahren zwischen 1807 und 1814 schafften es so gut wie alle Dramen Schillers auf die Bühne des Burgtheaters. Der Einmarsch der Franzosen 1805 und vor allem die zweite Besetzung der Stadt 1809 hatten das Ihrige dazu beigetragen, da es vorübergehend zu einer wesentlichen Lockerung der Zensur gekommen war.³⁶ Dass dem Trauerspiel auch nach seiner Wiederaufnahme ins Repertoire 1807 satirische Kommentare beschieden waren, beweisen Joseph Richters *Eipeldauerbriefe*. Richter mokiert sich hier, ähnlich wie sein Freund Ayrenhoff Jahre zuvor, über die nicht gerade standesgemäßen Verhaltensweisen des höfischen Personals auf der Bühne: „Nein, Herr Vetter, so lang d’Welt steht, hat noch kein Prinzessin auf ein fremden Zimmer gegn ein ansehnliche Grafin so ein Sprach geführt. Sogar ein paar Fleischhackerstöchter, die mit gutn Perlen um den Hals, aufn Paternobel nebn mir gessen sind, habn über die Grobheiten der Prinzessin vor Verwunderung d’Händ zsam gschlag.“³⁷ Im Weiteren kommt er auf den „Hauptspaßmacher“³⁸ des Trauerspiels, den Mohren Muley Hassan, zu sprechen, der im tragischen „Schenistuck“³⁹ für lustige Sequenzen Sorge. Nur an einem Abend wäre die Verfasserintention einer Tragödie beinahe tatsächlich vollzogen worden:

Aber jüngst wär aus den Stuck bald ein wirkliches Trauerspiel worden. Da ist der Fiesko vorn Spiegel gstanden, und da hat sich der Mohr hinter ihm hingeschlichen, und hat’n erstechen wolln; und weil die gemahlnen Theaterspiegel noch schlechter zeign, als d’Spiegel, die aufn Tandlmarkt z’verkaufen sind, so hat sich der Fiesko z’fruh umdraht, und da ist er dem Mohrn mit der Hand in Dolch hinein gefahrn, und hat sich d’Hand abscheulich zerschnitten; und da hat er durchs ganze Stuck mit der einbunden Hand spielen müssen.⁴⁰

Das hier referierte Quellenmaterial zu Schillers *Fiesko* in Wien zeigt die anfänglichen Barrieren, die es auch für heutige ‚Klassiker‘ wie Friedrich Schiller erst einmal zu überwinden galt. Während die verunglückte Erstaufführung am Burgtheater ungewollte parodistische Züge mitgeprägt haben dürften, sind die satirischen Kommentare der Wiener Aufklärer und die daraus resultierenden Anspielungen auf die Dramen der Sturm-und-Drang-Generation in mehreren Komödien ausschließlich der literarischen Kritik gewidmet. In Joseph Alois Gleichs *Fiesko der Salamikrämer* scheint dieser parodistische Zugang ebenso wie die anti-illusionistische Dramaturgie bereits vorgegeben. Die literarische

³⁶ Vgl. ebd., S. 11.

³⁷ [Joseph Richter], *Briefe des jungen Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran. Mit Noten von einem Wiener*, Wien 1807, 10. Heft, S. 5.

³⁸ Ebd., S. 6.

³⁹ Ebd., S. 7.

⁴⁰ Ebd., 11. Heft, S. 5 f.

und ästhetische Kritik weicht dem parodistischen Spiel mit dem Original, in das durch die Verwienerung und Herabsetzung der gesellschaftlichen Verhältnisse auch soziale Kritik eingeflochten werden kann.⁴¹ Somit wird im Gegensatz zu den Literatursatiren des ausgehenden 18. Jahrhunderts in den Parodien der Vorstadttheater durch die „fließenden Grenzen zwischen possenhafter Bearbeitung und bewußter literarischer Parodie“⁴² eine gewisse Eigenständigkeit evident, die eine Kenntnis des parodierten Textes nicht mehr unbedingt voraussetzt.

41 Zur Parodie am Vorstadttheater vgl. v. a. Johann Hüttner, ‚Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy‘, *Maske und Kothurn* 18 (1972), S. 99–139; Jürgen Hein, ‚Nachwort‘, in: *Parodien des Wiener Volkstheaters*, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 1986, S. 383–411; ders., ‚Johann Nestroy und die Parodie im Wiener Volkstheater: Tradition und Modernität‘, in: *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 27–40.

42 Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, 3., neubearbeitete Auflage, Darmstadt 1997, S. 64.

Marion Linhardt

**Kleider der Illusion, Kleider der Distanz.
Kostümkonventionen des frühen 19. Jahrhunderts
und das Wiener Vorstadttheater¹**

Im Vorwort zu ihrer 1986 erschienenen Textsammlung *Die Listen der Mode* konstatierte Silvia Bovenschen, der Diskurs *über* Mode käme zunehmend *in* Mode,² und tatsächlich hat das Themenfeld Kleidung/Maskerade/Kostüm seither das Interesse unterschiedlicher Disziplinen auf sich gezogen, wobei in jüngerer Zeit aus dem breiten Feld kulturwissenschaftlicher Ansätze, aus den Performance und den Gender Studies entscheidende neue Aspekte in die Debatte eingebracht wurden.³ Dieses Interesse an Fragen der Kleidung und des Kostüms erstreckt sich nun erstaunlicherweise nicht auf den Bereich des Theaters.⁴ Das, was der Darsteller anzieht, bevor er die Szene betritt, also die Bekleidung der im Rahmen eines Bühnengeschehens agierenden Figuren, ist als Phänomen, das gleichermaßen allgemein-ästhetischen, alltagspraktischen, historisch und gesellschaftlich bedingten, vor allem aber institutionen- und medienspezifischen Regelwerken folgt, in der aktuellen Forschung kaum präsent.⁵ Symptomatisch erscheint es mir in diesem Zusammenhang, dass Rudolf Münz in seinem 1992 veröffentlichten Aufsatz über Schauspielkunst und Kostüm⁶ nach einleitenden Ausführungen zu Theatralitätskonzepten und zu einem „(kommunikations-)theoretisch orientierten Begriff von ‚Kostüm‘ [...] als ‚Darstellung‘“⁷ eine Auseinandersetzung mit

- 1 Überarbeitete Version eines Vortrags bei den 35. Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat 2009.
- 2 *Die Listen der Mode*, hg. von Silvia Bovenschen, Frankfurt a. M. 1986, S. 7.
- 3 Vgl. hierzu jüngst das Programm der Tagung „Die Räume der Mode“ der Universität Potsdam (Institut für Künste und Medien), Berlin, Mai 2010.
- 4 Die Frage nach der *Thematisierung* von Kleidung und Mode innerhalb einer Bühnehandlung – eine Frage, die in erster Linie auf den dramatischen Text zielt – ist auf einer anderen diskursiven Ebene angesiedelt. Vgl. hierzu Julia Bertschik, „Kleider machen Leute“ – gerade auf dem Theater. Zu einem vernachlässigten Gegenstand des Volksstücks, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119 (2000), S. 213–244.
- 5 Mit sehr speziellen Fragen des Zusammenhangs von Mode/Kostüm und theatralen bzw. semi-theatralen Künsten befassen sich immerhin: Christine Schmitt, *Artistenkostüme. Zur Entwicklung der Zirkus- und Variétégarderobe im 19. Jahrhundert* (Theatron, Bd. 8), Tübingen 1993, sowie Judith Chazin-Bennahum, *The Lure of Perfection. Fashion and Ballet, 1780–1830*, New York, London 2005.
- 6 Rudolf Münz, ‚Schauspielkunst und Kostüm‘, in: *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*, hg. von Wolfgang F. Bender, Stuttgart 1992, S. 147–178.
- 7 Ebd., S. 147.

dem Bühnenkostüm im 18. Jahrhundert unternimmt, die im Wesentlichen die Ergebnisse der entsprechenden Studie Winfried Klaras von 1931⁸ wiedergibt. Im Frühjahr 2009 hat Klaus Gerlach das Ausstellungsbuch *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland* vorgelegt, von dem neue Impulse für die Kostümforschung ausgehen könnten.⁹

Sieht man von der Quellenproblematik als solcher ab – also davon, auf welche Materialien sich eine theaterhistorische Untersuchung stützen kann und welche Aussagekraft diese Materialien besitzen¹⁰ –, so wird die Annäherung an das historische Bühnenkostüm, an die Möglichkeiten, die sich einem Darsteller bei der Wahl des Kostüms boten, und an die Motive, die seine Kostümentscheidung leiteten, durch eine Diskrepanz der Perspektiven zusätzlich erschwert: Kostümgeschichte ist einerseits eine Geschichte mehr oder weniger theoretischer Reflexionen darüber, was ein Bühnenkostüm zu leisten habe und wie es gestaltet sein müsse, andererseits eine Geschichte der unausweichlichen Erfordernisse des Theateralltags, wie finanzielle Rücksichten, persönliche Vorlieben einzelner Darsteller und eingeführte Arbeitsweisen, die als ‚Trägheitsmoment‘ wirksam werden. Solche Alltäglichkeiten zu erfassen, erweist sich insofern als schwierig, als die Zeitgenossen das, was geläufige Praxis war, kaum jemals der schriftlichen Fixierung wert fanden. Eine Auseinandersetzung mit analytisch-beobachtenden oder vorausweisend-programmatischen Stellungnahmen zum Kostüm, wie sie sich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zuhauf finden,¹¹ sieht sich hingegen mit einem Theaterverständnis konfrontiert, das nicht das unsere ist. Was war für den zeitgenössischen Rezipienten einer Bühnenaufführung „natürlich“, was empfand man an einem Kostüm als „wahr“, was als „historisch korrekt“, was als „angemessen“, was als „schön“? Anspruch und Realität lagen in der historischen Praxis des Kostümierens in einem steten Widerstreit, und dementsprechend wird es im Folgenden zwar um die Erläuterung ästhetischer Entwicklungen, immer wieder aber auch um die Relativierung der betreffenden Positionen gehen.¹²

-
- 8 Winfried Klara, *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert* (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 43), Berlin 1931.
- 9 *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland: August Wilhelm Iffland als Theaterdirektor, Schauspieler und Bühnenreformer*, hg. von Klaus Gerlach, Berlin 2009 (Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften).
- 10 Die Aussagekraft historischen Abbildungsmaterials thematisieren am Beispiel der Nestroy-Ikonographie die Beiträger zum entsprechenden Band im Rahmen der HKA: Heinrich Schwarz, *Johann Nestroy im Bild. Eine Ikonographie*, bearb. und hg. von Johann Hüttner und Otto G. Schindler, Wien, München 1977.
- 11 Als Beispiel sei erwähnt: Ludwig Tieck, ‚Costüm‘ [1825], in: ders., *Dramaturgische Blätter. Zweiter Theil*, Leipzig 1852 (= Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*, Bd. 4), S. 4–22.
- 12 Dabei ist zu beachten, dass die Idee eines „Kostümbilds“ als geschlossenes Konzept im Sinn einer ‚künstlerischen Aussage‘ für die Kostümpraxis bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts keine relevante Kategorie darstellte.

Wenn man nun versucht, Aussagen über das Bühnenkostüm der Nestroy-Zeit zu treffen, dann ist die geschilderte Problematik stets mitzubedenken. Vor allem aber gilt es, sich die *historischen Voraussetzungen* für das Erscheinungsbild des Kostüms im frühen und mittleren 19. Jahrhundert – also die Strategien des Kostümierens in älterer Zeit – zu vergegenwärtigen: nur so wird deutlich, welche Optionen für ein Kostüm im Theater Nestroys und seiner Zeitgenossen, an den Theatern der Wiener Vorstädte und an den Wiener Hoftheatern, überhaupt gegeben waren.

*Stilistische und strukturelle Voraussetzungen
für die Kostümpraxis der Nestroy-Zeit*

Das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts war von Verschiebungen im Bereich des Bühnenkostüms geprägt, die die Kostümpraxis der Nestroy-Zeit unmittelbar vorbereiteten: von einem beginnenden Bemühen, Stücke in einem ihrer Handlungszeit entsprechenden Kostüm aufzuführen, und von einer Hinwendung zu einem sogenannten „charakteristischen“ Kostüm, das ich „individualisiertes“ Kostüm nennen möchte. Beide Tendenzen haben zu tun mit einer neuen Ästhetik des Theaters, die in einem noch im frühen 18. Jahrhundert unbekanntem Ausmaß auf Illusionierung im Sinn von „Täuschung“ – so der verbreitete zeitgenössische Begriff – zielte. Hatte das barocke Theater einen Schauspieler gezeigt, der den Kunstcharakter seiner Darbietung ausstellte, so suchte das der Aufklärung und der Empfindsamkeit verpflichtete Theater die Differenz zwischen Darsteller und Rolle in der Wahrnehmung des Publikums zu minimieren: die angestrebte Emotionalisierung des Theaterbesuchers sei nur zu erreichen, so glaubte man, wenn das auf der Bühne Vorgestellte ihm als „wirklich“ erschiene.¹³ Ein derart verändertes Theaterverständnis forderte naturgemäß zu Reflexionen über die Möglichkeiten und Aufgaben des Bühnenkostüms heraus. Auf dessen Pracht hatte sich bis dahin aller Ehrgeiz der Darsteller und (im Fall wandernder Truppen) der Prinzipale gerichtet. Grundlage für das Bühnenkostüm in der Tragödie, der Komödie, der Oper und weiten Teilen des Balletts – also für das „hohe“ Kostüm im Gegensatz zu demjenigen der *Commedia dell'Arte* und der verschiedenen lokalen Ausprägungen des Typen- und Stegreiftheaters – war das französische Hofkleid gewesen, das von Fall zu Fall wenige signifikante Abwandlungen erfuhr. Diese Abwandlungen beliefen sich bei den Damenkostümen auf die Beifügung von Ornamenten oder Accessoires, die Hinweise auf das Sujet und auf den Rollentypus gaben. Auch bei „exotischen“ Kostümen, die durch einen besonderen Kopfputz oder durch Eigentümlichkeiten etwa in der Ausführung der Ärmel oder des Dekolletés gekennzeichnet waren, blieb der Schnitt der höfischen Zeitmode die Norm. Für den männlichen Darsteller war

13 Die in diesem Zusammenhang viel diskutierte Frage, mit welchen darstellerischen Techniken dies zu erreichen sei, führt in einen anderen thematischen Bereich.

neben dem ebenfalls durch Accessoires zu modifizierenden Hofkleid für alle antikisierenden und Heldenpartien der sogenannte „habit à la romaine“ verbindlich, ein von den repräsentativen Kostümen Ludwigs XIV. inspiriertes stilisiertes Kostüm, das im Lauf des 18. Jahrhunderts in unterschiedlichen Ausprägungen begegnet. Im „türkischen“ Kostüm, einem in gleicher Weise stilisierten Kostüm, das für alles „Fremde“ – ob orientalisches, amerikanisches oder asiatisches – diente, klang nicht selten ebenfalls die höfische Zeitmode oder aber der „habit à la romaine“ an.

Der Theaterästhetik des frühen 18. Jahrhunderts lag – wie die beschriebene Kostümpraxis zeigt – nicht nur der Gedanke der „Täuschung“ durch getreue Wiedergabe vergangener Kleidermoden fern. Auch hinsichtlich des Rollenbegriffs herrschte ein tendenziell nicht-illusionistisches Theaterkonzept vor, das in einer Bühnenfigur ausschließlich den Typus oder den Repräsentanten einer bestimmten affektiven Haltung sah, nicht aber das Individuum, die einmalige, einzigartige Persönlichkeit. Gerade Letztere stand nun im Theater des späteren 18. Jahrhunderts im Mittelpunkt: insbesondere mit Namen wie David Garrick und August Wilhelm Iffland verbindet sich die Vorstellung einer Individualisierung von Rollen, die sich in der Kostümauffassung niederschlug bzw. durch einen gezielten Kostümgebrauch überhaupt erst zu realisieren war. Die Kleidung, die der Hamlet Garricks oder der Nathan Ifflands trug, bezeichnete ausdrücklich und nur diese eine Figur, gab Auskunft über ihren Charakter und ihr Befinden. Zahlreiche zeitgenössische Berichte belegen eine entsprechende Wahrnehmung durch das Publikum, so etwa Carl August Böttigers Rollenanalysen, die 1796 unter dem Titel *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarschen Hoftheater*¹⁴ publiziert wurden. Wenn Karoline Bauer angesichts der Darstellung des Franz Moor durch Ludwig Devrient in Berlin 1824 begeistert hervorhebt, Devrient sei „[n]icht als jener karikierte Mephisto im roten Mantel, roter Perücke, eine rote Hahnenfeder auf dem Barett“¹⁵ aufgetreten, dann umreißt sie damit einen konventionalisierten Kostümgebrauch, von dem Devrient sich abwendet.

An dieser Stelle gilt es nun eine erste relativierende Erläuterung einzuschalten: Obwohl Bühnenfiguren ab dem späteren 18. Jahrhundert in der geschilderten Weise zunehmend als Personen mit individuellen Eigenarten und nicht mehr als Typen begriffen wurden und das „hohe“ Kostüm der Fiktion eines „einmaligen Kleides“¹⁶ folgte, bedeutete dies in der Praxis keineswegs, dass der betreffende Darsteller ein Kostüm trug, das etwa eigens für die Rolle oder gar für ihn selbst angefertigt worden wäre. Vielmehr wurde auch ein als „charakteristisch“ aufgefasstes Kostüm als ganzes oder in Teilen über Jahre von unterschiedlichen

14 Carl August Böttiger, *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarschen Hoftheater im Aprilmonat 1796*, Leipzig 1796.

15 Karoline Bauer, *Aus meinem Bühnenleben. Eine Auswahl aus den Lebenserinnerungen der Künstlerin*, hg. von Karl von Hollander, Weimar 1917, S. 246.

16 Vgl. dazu Klara (Anm. 8), S. 89.

Darstellern und in unterschiedlichen Stücken, das heißt bezogen auf verschiedene Rollen getragen; auch das „charakteristische“ Kostüm hatte der Kategorisierung nach Fächern zu entsprechen, die für den Helden, die erste Liebhaberin, den Intriganten oder den komischen Alten bestimmte Konstanten etwa hinsichtlich Farbgebung und Silhouette ausgebildet hatte; auch das „charakteristische“ Kostüm konnte in anachronistischer Weise im Stil der Zeitmode gehalten sein und vielleicht gerade dadurch Aufsehen erregen, wie beispielsweise das einer „modernen“ Generalsuniform verwandte Kleid, in dem Johann Friedrich Ferdinand Fleck 1788 am Berliner Nationaltheater den Othello gab.¹⁷ Die Entwicklung der Vorstellung eines „individualisierten“ oder „charakteristischen“ Kostüms zeigt: was sich als Idee ganz einfach beschreiben lässt, wurde im Theateralltag durch praktische Erwägungen und durch langlebige Traditionen fortwährend durchkreuzt.

Der Widerstreit von sich verändernden Kostümästhetiken einerseits und der Kostümpraxis andererseits prägte in besonderer Weise jenen Prozess, der vom nicht-historischen Kostüm des 18. Jahrhunderts zu dem mit wissenschaftlichem Anspruch gestalteten Kostüm der Meininger im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts führte und um Vorstellungen von einem „wahren“ Kostüm kreiste. Schon in den frühen Initiativen für ein solches „wahres“ Kostüm finden sich die wesentlichen längerfristig gültigen Argumente: Kostüme sollten die Abstufung der sozialen Stände nachvollziehen, sie sollten sich an der Kleidermode jener Epochen orientieren, in denen die betreffenden Stücke spielten, und sie sollten sich um Milieucharakterisierung bemühen. Als Meilensteine auf dem Weg zum „wahren“ Kostüm gelten der älteren Forschung¹⁸ eine Handvoll Ereignisse auf französischen und deutschen Bühnen, die hier immerhin erwähnt seien: 1753 spielte Marie Favart in *Les Amours de Bastien et Bastienne* eine Bäuerin – anders als bis dahin üblich – nicht in einer Robe mit prächtigem Aufputz und Schmuck, sondern in einem Kleid von einfacherem Schnitt ohne Reifrock und in Holzschuhen; 1761 trat sie in *Les Trois sultanes, ou Soliman second* in einem „originalen“ türkischen Kleid auf. Dass Madame Favart mit dieser Kostümwahl tatsächlich ein reformerisches Programm verband, zeigen entsprechende Äußerungen ihres Mannes Charles Simon Favart unter anderem in einem Brief an den Conte Durazzo in Wien aus dem Jahr 1760.¹⁹ Wie Madame Favart erhob auch die Schauspielerin La Clairon den Anspruch, den entscheidenden Schritt zur Einführung des „wahren“ Kostüms auf dem französischen Theater unternom-

17 Vgl. dazu Rudolf Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*, Leipzig 1855, Zweiter Theil, S. 230.

18 Neben Klara (Anm. 8) ist hier vor allem zu nennen: Max von Boehn, *Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 1921.

19 [Charles Simon Favart an Giacomo Durazzo, 2. Dezember 1760], in: Charles Simon Favart, *Mémoires et correspondance littéraires, dramatiques et anecdotiques*, hg. von Antoine Pierre Charles Favart, 3 Bde., Paris 1808, Bd. 1, S. 118–139, insbes. S. 120; vgl. auch [L'Éloge], in: ebd., S. LXXIV–LXXX.



Jean-Antoine Watteau, *Les Comédiens Français*, Öl auf Leinwand, um 1720, Metropolitan Museum of Art, New York. – Die Personen auf diesem Gemälde tragen die für die Mehrzahl der Bühnengenres im frühen und mittleren 18. Jahrhundert verbindlichen Kostüme: der Held erscheint im „habit à la romaine“, die übrigen Personen in der höfischen Zeitmode.



Clairon als Idamé und Lekain als Gengis Kan (beide in der Mitte der Szene) in Voltaires *L'Orphelin de la Chine*, Paris 1755. – Der Verzicht Clairons auf den Reifrock und der „chinesische“ Stil der Kostüme in Voltaires Tragödie erregten unter Zeitgenossen allgemeines Aufsehen.



François-Joseph Talma als Cinna in der gleichnamigen Tragödie von Pierre Corneille; Stich, um 1800. – Talma trägt das gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend verbreitete „originale“ antike Gewand.

men zu haben.²⁰ Als wichtiges Datum gilt in diesem Zusammenhang die Uraufführung von Voltaires *L'Orphelin de la Chine* in Paris 1755 mit Clairon als Idamé und Lekain als Gengis Kan in angeblich echt chinesischen Kostümen; wie so oft fand dabei der Verzicht der Hauptdarstellerin auf den Reifrock besondere Beachtung. Ein völlig neues Milieu und damit einen neuen Kostümtypus etablierte die Uraufführung von Johann Wolfgang von Goethes *Götz von Berlichingen* durch die Truppe von Heinrich Gottfried Koch in Berlin 1774. Es handelt sich dabei um das sogenannte „altdeutsche“ Kostüm, mit dem letztlich die im 16. und frühen 17. Jahrhundert in Europa dominierende spanische Mode zu neuen Ehren gelangte. Einem Vergleich mit den originalen Trachten jener Zeiten, in denen die bald äußerst populären „Ritterstücke“ spielten, hielten übrigens weder die nach Entwürfen von Johann Wilhelm Meil gestalteten *Götz*-Kostüme stand noch die ungezählten altdeutschen Kleider, die in den folgenden Jahrzehnten auf den europäischen Bühnen erschienen. Zum altdeutschen Kostümtyp gesellte sich als Neuerung bald der antike Kostümtyp: Im Jahr nach der Uraufführung des *Götz* zeigte sich Esther Charlotte Brandes in Georg Bendas *Ariadne auf Naxos* am Gothaer Hoftheater in einem Kostüm, in dem Zeitgenossen „die einfache altgriechische Kleidung“ erstmalig auf der Bühne der Neuzeit zu erblicken glaubten.²¹ Ab den späten 1780er Jahren schließlich erregte François-Joseph Talma zunächst in Paris, dann auch im deutschsprachigen Raum mit antikisierenden Rollen Aufsehen, die er nicht mehr im traditionellen „habit à la romaine“ gab, sondern in einem „echten“ römischen Gewand und ohne Perücke, darunter den Proculus, später auch den Titus in Voltaires *Brutus*, den Cinna in der gleichnamigen Tragödie Corneilles und den Nero in Racines *Britannicus*. Neben den genannten Darstellern und Theaterverantwortlichen finden sich zahlreiche weitere, die für sich reklamierten, die Verbreitung des „historisch korrekten“ Bühnenkostüms betrieben zu haben; als interessantes Dokument erweist sich hier etwa die Autobiographie des Wiener Hofschauspielers Joseph Lange.²²

Ein Vergleich des Bühnenkostüms um 1750 mit demjenigen nach 1800 zeigt: ein völlig neuer Stil hat sich durchgesetzt. Das französische Hofkleid in seinen Abwandlungen ist ebenso von der Bühne verschwunden wie das ältere Phantasiestikostüm, das mit zeichenhaften Accessoires versehen bestimmte Berufe repräsentierte oder für allegorische sowie mythologische Figuren verwendet wurde. Stark vereinfacht formuliert stehen nun zwei Kostümvarianten nebeneinander:

20 Vgl. hierzu u. a. Ruth B. Emde, *Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben, ihre Schriften und ihr Publikum* (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 26), Amsterdam, Atlanta/GA 1997, insbes. S. 182–188.

21 Vgl. dazu Hans Ost, *Melodram und Malerei im 18. Jahrhundert. Anton Graffs Bildnis der Esther Charlotte Brandes als Ariadne auf Naxos*, Kassel 2002, insbes. S. 65 f. und S. 91–96.

22 *Biographie des Joseph Lange, K.K. Hofschauspieler*, Wien 1808, v. a. Kap. 7 und 8.

Diejenigen Stücke, die in der *Gegenwart* spielen – seit dem mittleren 18. Jahrhundert hat ihre Zahl deutlich zugenommen, und zwar auch in der ernstesten Gattung –, verwenden ein weitgehend mit der aktuellen Zeitmode übereinstimmendes Kostüm, das den Anspruch erhebt, die Abstufungen der sozialen Hierarchie nachzuvollziehen. Anders als in den Tragödien und Opern des frühen 18. Jahrhunderts ist das nach der Zeitmode gestaltete Kostüm hier nun tatsächlich das „richtige“ Kostüm. Die Stücke nach *historischen Sujets* – ob avancierte oder Tagesdramatik – werden unter Berücksichtigung ihrer Handlungszeit ausgestattet, ethnographische Studien werden verstärkt konsultiert; am weitesten geht dabei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Graf Brühl, von 1815 bis 1828 Generalintendant der Königlichen Schauspiele in Berlin, mit seiner Kostümreform, die sich anhand der 194 von Brühl zwischen 1819 und 1831 veröffentlichten Kostümabbildungen nachvollziehen lässt.²³ Insgesamt ist die Auswahl an Kostümen, die dem Darsteller zur Verfügung steht, im 19. Jahrhundert deutlich größer als zuvor: die spezifische, um Charakteristik bemühte Verwendung des antiken, des altdeutsch-spanischen, des orientalisch-exotischen und des an der Zeitmode orientierten Kostüms hat den Fundus der europäischen Bühnen gegenüber dem 18. Jahrhundert um ein Vielfaches anwachsen lassen.

Im frühen 19. Jahrhundert beherrschten also ein ausgeprägtes historisches Bewusstsein und ein Interesse an der Differenzierung nach Ständen und Charakteren die *Ästhetik* des Bühnenkostüms. Doch auch dieses ästhetische Programm wurde von den im *Theateralltag* verbreiteten Gepflogenheiten gleichsam konterkariert. So hatte sich zwar das in historischen Stücken verwendete Männerkostüm weitgehend von der Bindung an die Zeitmode befreit und gab sich „original“, doch damit verband sich keineswegs historische Treue: dem Publikum wurde vielmehr eine äußerst diffuse Historie vorgeführt, die bald in eine neuerliche Typisierung des Kostüms mündete. Bei den Damen blieb dagegen die jeweilige Zeitmode weiterhin die Grundlage auch des historischen Kostüms, wie sich etwa an den Tafeln zeigen lässt, die zwischen 1802 und 1812 im Rahmen der Sammlung *Kostüme auf dem königlichen National-Theater in Berlin* erschienen: ob Iphigenie, Rodogüne, Donna Isabella in *Die Braut von Messina*, Gertrud in *Wilhelm Tell*, Maria Stuart oder die Chinesin in dem Ballett *Arlequin im Schutz der Zauberei*²⁴ – sämtliche Frauenfiguren tragen ein Gewand, dessen Schnitt der aktuellen Empire-Mode folgt, unabhängig davon, in

23 Vgl. dazu Hermann Schaffner, *Die Kostümreform unter der Intendanz des Grafen Brühl an den Kgl. Theatern zu Berlin 1814–1828*, Krefeld [1926]. Ausgewählte Aspekte der Brühl'schen Kostümreform finden sich auch behandelt in: Hans-Peter Bayerdörfer / Andreas Englhart, 'Ausstattungstheater und *mise en scène* im frühen 19. Jahrhundert', in: *Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert*, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer und Eckhart Hellmuth (Kulturgeschichtliche Perspektiven, Bd. 1), Münster 2003, S. 45–79.

24 Vgl. die entsprechenden Abbildungen in Gerlach (Anm. 9).

welcher Zeit und in welcher Weltgegend die jeweilige Handlung angesiedelt ist. Anhand vergleichender Analysen hat Winfried Klara belegen können, dass zumal den Damen das Bestreben, modisch und kleidsam kostümiert auf der Bühne zu erscheinen, weit über die Idee ging, mit milieu- oder standesgerechten Kostümen zur „Wahrheit“ der Bühnenpräsentation beizutragen.²⁵ In diesem Sinn sind Kleiderreglements wie etwa dasjenige, das Iffland 1792 für das Großherzogliche Hof- und Nationaltheater Mannheim erließ,²⁶ als Disziplinierungsmaßnahmen zu begreifen. Sie geben aber ex negativo auch Auskunft darüber, wie sich der Umgang mit dem Kostüm im Theateralltag gestaltete. Dass die Darstellung unterschiedlicher Stände auf der Bühne einer Abstufung in der Machart des Kostüms, im Aufputz und Schmuck bedürfe, dass das für eine Einstudierung ausgewählte Kostüm bei den folgenden Aufführungen beibehalten werden und nicht durch ein anderes, neues ersetzt werden solle – derartige Überlegungen müssen nur dann als Weisung schriftlich niedergelegt werden, wenn sich die Darsteller bei ihrer Kostümwahl üblicherweise von anderen Motiven leiten lassen. (Der immer wieder kritisierten Uneinsichtigkeit der Darsteller hinsichtlich der Bühnengarderobe leistete übrigens die in Frankreich seit jeher gebräuchliche und im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch an einigen deutschsprachigen Bühnen eingeführte Praxis der Selbstkostümierung Vorschub; so erhielten die Mitglieder der Nationalschaubühne in Wien ab 1776 jährlich einen festgesetzten Geldbetrag zur Anschaffung vor allem des sogenannten „modernen“ Kostüms, das sie nach eigenem Gutdünken auswählten. Heterogenität im szenischen Erscheinungsbild war die Folge, zumal es noch über Jahrzehnte hinweg nicht verbreitet war, im Kostüm zu proben, die Kostümszusammenstellung also erst bei der Aufführung ersichtlich wurde. August Lewald mahnte 1838, man möge sich im Interesse eines malerischen Arrangements zumindest hinsichtlich der Kleiderfarben abstimmen.²⁷) Neben dem Bemühen der Damen – und vieler Herren –, sich auf der Bühne in jedem Fall modisch zu präsentieren, gilt es einen zweiten Faktor zu benennen, der die Ansprüche an ein „wahres“ Kostüm im frühen 19. Jahrhundert erheblich relativierte: die simple Tatsache nämlich, dass die Neuanschaffung oder -anfertigung von Kostümen von Seiten des Theaters durchwegs die Ausnahme blieb. In aller Regel erfolgte die Kostümierung aus dem Fundus, wobei ein vorhandenes Kleidungsstück durch Umarbeitung oder Verzierungen der jeweiligen Rolle angepasst wurde. Instrukтив sind in diesem Zusammenhang die ökonomischen Hinweise, die Karl Franz Grüner in seiner 1841 in Wien erschienenen *Kunst der*

25 Vgl. v. a. seine Kostümanalysen anhand von Entwürfen Meils für das Berliner Nationaltheater; Klara (Anm. 8), S. 43–53.

26 Abgedruckt in: Boehn (Anm. 18), S. 491–496. Vgl. auch die *Vorschriften und Gesetze, nach welchen sich die Mitglieder des k. k. National-Theaters zu halten haben*, [Wien 1779].

27 August Lewald, ‚In die Scene setzen‘, in: *Allgemeine Theater-Revue*, hg. von August Lewald, 3 (1838), S. 249–308, hier S. 304.

Scenik für den Umgang mit dem Fundus gibt: er empfiehlt die Unterhaltung eines „Inventariums [...] ausschließlich für die Eintragung der Verzierungen, Abänderungen, Zuthaten, und für die kleinere Garderobe, als Fuß- und Kopfbekleidungen“.²⁸

Typenkostüme, überzeichnete Zeitmode und die Bedeutung der Rampe

Nun stellt sich die Frage: Inwieweit besitzen die skizzierten Entwicklungen Gültigkeit auch für jenes populäre Wiener Theater, das von Stranitzky seinen Ausgang nahm und bis zu Carl, Scholz und Nestroy reichte? Überliefertes Bildmaterial, das auf Aufführungen etwa der 1790er bis 1840er Jahre bezogen ist, lässt den Schluss zu: die Kostümpraxis der nach 1776 entstandenen Wiener Vorstadttheater unterschied sich strukturell und stilistisch nicht von derjenigen der Hoftheater. In beiden Theatersphären wurde neben dem modernen Kostüm, das den Wandlungen der Zeitmode folgte, ein eher unbestimmtes „historisches“ Kostüm mit seinen Unterabteilungen „antik“ und „altdeutsch“, ein ebenso vages „exotisches“ Kostüm sowie ein dem Zauber- oder Märchenhaften zugeordnetes phantastisches Kostüm verwendet. Den jeweils vorherrschenden Sujets entsprechend spielten ländliche Trachten und als Berufskleider markierte Kostümgarnituren in der Vorstadt eine größere Rolle als an den Hoftheatern. In diesem Zusammenhang sei auf die Dissertation von Margarethe Schrott *Das Bühnenkostüm der Alt-Wiener Volkskomödie* aus dem Jahr 1964²⁹ verwiesen, die wohl nahezu sämtliche aus Stücktexten und zeitgenössischen Bildquellen ableitbaren Fakten zu den Kostümkategorien der Vorstadttheater auflistet.

Eine strukturelle Vergleichbarkeit hatte auch zwischen der Kostümpraxis des Kärntnertheaters der Stranitzky-, Prehauser- und Kurz-Bernardon-Zeit und der auf die Tragödie, die Komödie, die Oper und das Ballett bezogenen Kostümpraxis des Barock bestanden: hier wie dort spielte man in typisierten Kostümen, die Zeichencharakter in Bezug auf ihre Träger und auf die Stückdramaturgie besaßen und von den Zuschauern unmittelbar in diesem Sinn entschlüsselt werden konnten. Der „habit à la romaine“ des Helden, die Kostüme der in der italienischen Commedia-Tradition stehenden typisierten Figuren und das unveränderliche Gewand des Hanswurst erweisen sich als Abstufungen desselben *Kostümprinzips*.

Besaß also das Bühnenkostüm des Wiener Volkstheaters gegenüber der allgemeinen Kostümästhetik und -praxis, deren Entwicklungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert *cum grano salis* in ganz Europa die gleichen waren, gar keine besonderen Kennzeichen? Diese Frage führt zurück auf das erwähnte Paradigma der Illusionierung oder „Täuschung“, das ab der Mitte des 18. Jahr-

28 Franz von Akáts, genannt Grüner, *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht, theoretisch, praktisch und mit Plänen [...]*, Wien 1841, S. 16–23, hier S. 19.

29 Margarethe Schrott, *Das Bühnenkostüm der Alt-Wiener Volkskomödie*, Diss. masch., Wien 1964.



Carl Carl als Staberl in der Posse *Staberls Reiseabenteuer* (nach Adolf Bäuerles Staberl-Stück *Die Reise nach Paris, oder Wiesels komische Abenteuer*), um 1825. – Carls Staberl-Figuren waren durchwegs durch eine auffallende Haartracht gekennzeichnet – ein abstehekendes Zöpfchen mit einem darüber liegenden halbrunden Kamm –, die als Replik auf das komische Typenkostüm (Hanswurst, Kasperl) des 18. Jahrhunderts aufgefasst werden kann.

hundreds die Wahrnehmung theatraler Darbietungen zu verändern begann und das mit einer Neubewertung des Spiel-Charakters von Theater und mit der Zurückdrängung extemporierter Formen zugunsten „regelmäßiger“ Gattungen, d. h. mit der Literarisierung von Theater zu tun hat. Welcher Rang kommt der Kategorie der „Täuschung“ im Wiener Volkstheater zu? Will das dort Gezeigte als „wirklich“ erscheinen? Oder anders formuliert: inwieweit übernimmt das Volkstheater das für den Illusionismus kennzeichnende Theaterverständnis mit seinen Konsequenzen für die Kostümgestaltung? Beispielhaft für die dem Theater der „Täuschung“ zugrunde liegende Ästhetik steht das von Denis Diderot bereits in den 1750er Jahren formulierte Konzept der „vierten Wand“,³⁰ mit dem sich die Vorstellung verbindet, dass die Rampe eine unüberschreitbare Grenze bilde und die Bühnenfigur einer anderen Sphäre angehöre als das Publikum. Als anti-illusionistisch – das heißt: die „Täuschung“ durchbrechend – gelten demgegenüber jene vielfältigen, vor allem für das populäre Theater konstitutiven Strategien, die das Bühnengeschehen die

30 Denis Diderot, *De la Poésie dramatique*, Amsterdam 1758, S. 96.

Rampe in Richtung Publikum überschreiten lassen, die also die Fiktion, das Geschehen auf der Bühne sei ein „wirkliches“, aufheben. Für die Wiener Haupt- und Staatsaktionen und die Bernardoniade hat Beatrix Müller-Kampel die besondere Bedeutung des durch die zentrale Lustige Figur praktizierten Aparte als fiktionsbrechendes Moment herausgestellt.³¹ Mit der von Müller-Kampel konstatierten fortschreitenden „Zähmung“ der Lustigen Figur im späten 18. und im 19. Jahrhundert geht nun aber nicht eine Preisgabe der rampenüberschreitenden, nicht-illusionistischen Tendenz des Wiener Volkstheaters einher. Unter den vielfältigen um und nach 1800 ausgeprägten Formen des Volkstheaters gab es immer auch solche, die selbstreflexive Techniken nutzten, wobei als selbstreflexiv – im Sinn einer Ausstellung des Spiel-Charakters von Theater – etwa der Einsatz stehender Figuren, das weiterhin praktizierte, wenn auch von den Behörden bekämpfte Extemporieren, die Einschaltung spezifischer musikalischer Nummern und die Parodie bzw. Travestie aufzufassen wären. Was das Theater Nestroys betrifft, haben Gerda Baumbach und Reinhard Urbach aus unterschiedlichen Perspektiven Prinzipien des Anti-Illusionismus benannt: Baumbach sieht in Nestroy den späten Vertreter der Theater-Tradition des – wie sie es nennt – souveränen Schauspielers,³² Urbach beschreibt als wesentliches Merkmal der Bühnenkunst Nestroys das bewusst ausgestellt und in die Dramaturgie eingeschriebene Fehlen einer Identifikation von Schauspieler



Franz Gaul, Nestroy als Natzl (in *Eulenspiegel oder Schabernack über Schabernack*), Öl auf Leinwand, undatiert, Österreichisches Theatermuseum, Wien. – Das Kostüm Nestroys als Natzl unterstreicht die wesentlichen Charaktereigenschaften dieser Figur, die als gleichermaßen kindischer wie eitler Dummkopf gezeichnet ist. Kleidung und Erscheinung sind das zentrale Thema bereits in Natzls Auftrittlied und im folgenden Monolog: „Ich werd’ wieder unter die Umgangkinder das allerschönste seyn. Ich bin in meinen Alltags Anzug schon ein liebes Bubi, hat die Frau Mutter gesagt; jetzt erst wenn ich mit Blumen geschmückt bin, da is es gar nicht zum aushalten.“ (*Stücke 9/I, I, 11*)

31 Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn 2003, vgl. insbes. das Kap. „Verwandlungen, Verkleidungen, Vorstellungen“.

32 Gerda Baumbach, ‚Vorstellung zweier Welten und das Prinzip der Verkehrung. Die Tradition und Nestroy‘, in: *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts*, hg. von W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer (Quodlibet, Bd. 8), Wien 2006, S. 71–89.



Johann Nestroy als Hanswurst und Elise Rohrbeck als Columbine in den traditionellen Typenkostümen in *Der Doctor nolens volens* (erschienen um 1778 als *Hanswurst, Doctor nolens, volens, oder Was thut nicht Weiberrache!*) von Wilhelm Christhelf Sigmund Mylius, wieder aufgeführt am Theater an der Wien 1841. Aquarell von Johann Christian Schoeller, 1841.

(= Nestroy) und Rolle.³³ Von hier aus könnte man die nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit dem Dramatiker *und* Schauspieler Nestroy formulierten Volkstheaterkonzepte der 1840er Jahre³⁴ auch als Forderung nach einem Theater lesen, das etwas „Wirkliches“, „Echtes“ ungebrochen zur Darstellung bringen sollte.

Folgt man der Überzeugung des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, ein „wahres“ und „individualisiertes“ Kostüm trage zur „Täuschung“ bei, dann fragt sich im Hinblick auf die fiktionsbrechende Tendenz einer bestimmten Entwicklungslinie des Wiener Volkstheaters: inwieweit konnte ein Kostüm auch in *dieser* Weise wirksam werden und was bedeutete das für die Machart von Kostümen? Hier gilt es nun eine Differenzierung vorzunehmen: fiktionsbrechend ist nicht gleichbedeutend mit komisch, und das komische, ja selbst das deutlich überzeichnete Kostüm ist wiederum keineswegs eine Domäne des Volkstheaters. Vergleicht man Bildquellen zu Hoftheater-Aufführungen des 19. Jahrhunderts mit solchen zu Vorstadttheater-Aufführungen oder auch Theatertexte, die

den beiden unterschiedlichen Sphären zuzuordnen sind, so tritt klar zutage, dass hier wie dort dieselben Strategien angewandt wurden, um mit Kostüm und Maske Komik zu erzeugen: Figuren, deren Kleidung etwa zu klein, zu groß, besonders buntfarbig, altertümlich oder aber zu jugendlich gehalten, übertrieben modisch oder dem jeweiligen Stand nicht angemessen war, wirkten am Burgtheater und in der Vorstadt komisch, ohne dass sie damit schon die Fiktion eines in sich geschlossenen Geschehens in Frage gestellt hätten.

33 Reinhard Urbach, ‚Nestroy – der Schauspieler. Herkunft, Merkmale und Wirkung seiner Rollengestaltung‘, in: *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 75–93.

34 Vgl. zu dieser Debatte: W. E. Yates, ‚An Object of Nestroy’s Satire: Friedrich Kaiser and the „Lebensbild“‘, *Renaissance and Modern Studies* 22 (1978), Special Number ‚Popular Theatre‘, S. 45–62; ders., ‚The Idea of the „Volkstück“ in Nestroy’s Vienna‘, *German Life & Letters* 38 (1984/85), S. 462–473; ders., ‚Nestroy in 1847: *Der Schützling* and the Decline of Viennese Popular Theatre‘, *The Modern Language Review* 88 (1993), S. 110–125.

Unübersehbar ist die anti-illusionistische Funktion des Kostüms natürlich sowohl im Fall des reinen komischen *Typenkostüms* des 18. Jahrhunderts – Hanswurst, Kasperl – als auch im Fall der zahllosen *Verkleidungen* Hanswursts, Kasperls, Bernardons³⁵ und ihrer diversen Kumpane. Diese beiden Arten der Kostümverwendung verweisen auf Rollenbegriffe, die das Konzept „Charakter“ gewissermaßen von entgegengesetzten Seiten her aufweichen oder unterlaufen: der stehende, immer wieder im gleichen Kostüm auftretende Typus besitzt, so könnte man formulieren, kein Selbst, sondern lediglich eine Funktion für die Dramaturgie; der sich unausgesetzt Verkleidende ist als ein klar umgrenztes Subjekt gar nicht zu erfassen. Als keinem dieser beiden Rollenbegriffe zugehörig, gleichwohl in der Tradition des typisierten Kostüms stehend erscheint der Staberl Carl Carls, in dem Joseph Gregor in seiner kostümanalytischen Arbeit „die letzte komische Figur des alten Systems“ repräsentiert sieht.³⁶

Wenn man das Theater Nestroys als eines begreift, in dem „Wahrhaftigkeiten“ im Durchgang durch zahlreiche Ebenen der Beobachtung und Kommentierung ihre Gültigkeit verlieren (können), dann erhebt sich die Frage, ob hier auch dem Kostüm eine entsprechende – etwa kommentierende und damit wiederum fiktionsbrechende – Funktion zugewiesen werden kann. Zeitgenössische Bildquellen zeigen zunächst einmal, dass die in Nestroy-Stücken verwendeten Kostüme zu einem Gutteil den allgemeinen zeitgenössischen Kostümkonventionen folgten, ob im Fall von Zeitkostüm, Tracht und Handwerkerkleid oder im Fall der verbreiteten Standards für ein komisch gedachtes Kostüm. Ein ganz eigenes Phänomen sind die Kostüme, die Nestroy selbst trug. Üblicherweise wird das Kostüm Nestroys der seit dem späten 18. Jahrhundert etablierten Kategorie des charakteristischen oder individualisierten Kostüms zugeordnet, nicht zuletzt, um Nestroys Auffassung der Lustigen Figur – sofern man sie überhaupt noch so nennen möchte – von den älteren Typenfiguren mit ihrem typisierten Kostüm abzugrenzen. Mir schiene es demgegenüber sinnvoll, die Nestroy-Kostüme auf eine mögliche kommentierende oder distanzschaffende Qualität hin neu zu untersuchen. Zu fragen wäre, ob sie eine spezifische Form der Informationsvermittlung in Richtung Publikum bildeten und etwa die Differenz von Darsteller und Rolle thematisierten. Dies schließt die grundsätzliche Frage ein, inwieweit die Rezeptionshaltung des Publikums *auch* im Hinblick auf das Kostüm eine *genre-bedingte* war, ob der Zuschauer also ein in der Posse eingesetztes Kostüm von vorneherein anders wahrnahm als etwa eines im Trauerspiel. Aber das wären Fragen an einen anderen Beitrag.

35 Vgl. zum Kostüm des Bernardon das entsprechende Teilkapitel (3.1.4) in: Josef Wolfgang Rademaker, *Johann Joseph Felix von Kurz, gen. Bernardon – Reisender der Hölle*, Diss. masch., Mainz 1999, S. 40–45.

36 Joseph Gregor, *Wiener szenische Kunst*, Bd. II: *Das Bühnenkostüm in historischer, ästhetischer und psychologischer Analyse*, Zürich, Leipzig, Wien 1925, S. 118.

Hinrichtung des hochstapelnden Geliebten der Krones, Severin von Jaroszynski, dessen Raubmord an seinem ehemaligen Lehrer, einem wohlhabenden Abbé, am 13. Februar 1827 bis heute einer der sensationellsten Kriminalfälle Wiens geblieben ist. Die mit Tinte geschriebene Schilderung stammt von Philipp Jacob Münnich, dem Seelsorger des k. k. Provinzial-Strafhauses in Wien, und umfasst 30 Seiten, die teilweise schon aus der alten Bindung gefallen sind. Das Dokument beginnt ohne Umschlag und Titelblatt gleich mit dem Protokoll.

Es ist dies nach Schrift und Papier ohne Zweifel eine zeitgenössische Niederschrift, die – aus einem anderen, heute im Salzburger Landesarchiv liegenden Exemplar – von Gerhard Ammerer soeben kommentiert und ediert wurde. Daher genügt hier ein Verweis auf diese Publikation. Ergänzt seien nur zwei Details: Der Handschrift des Österreichischen Theatermuseums fehlen die dort im Anhang wiedergegebenen Abschiedsbriefe des „Strafhauspredigers“ an Mutter, Bruder und Frau des Mörders. Außerdem befand sich, neben den von Ammerer angeführten sieben Kopien² und meinem Fund, ein weiteres handschriftliches Exemplar möglicherweise im Stadtmuseum von Freudenthal (heute Bruntal in Tschechien), der Geburtsstadt der Krones. Es wurde dort, an heute schwer zugänglicher Stelle, auch publiziert.³ Es gibt also acht oder neun handschriftliche Sensationsberichte, alle dürften aus Wien stammen.

Dies unterstreicht die nicht zu unterschätzende und noch kaum untersuchte Rolle vormärzlicher Theaterschreiber beim Verbreiten interessanter Vorkommnisse aus der „Szene“. Ein weiteres Beispiel dafür ist das in seiner vormärzlichen „Gemütlichkeit“ so entlarvende Gespräch Kaiser Franz’ I. mit dem Burgtheatermimen Ludwig Löwe anlässlich einer Audienz im Dezember 1833, das in gleichlautenden zeitgenössischen Niederschriften sowohl im Österreichischen Theatermuseum⁴ als auch im Österreichischen Staatsarchiv⁵ dokumentiert ist. Hier sei noch erwähnt, dass Theaterkopisten auch bei der Verbreitung geheimer politischer Pamphlete eine gewisse Rolle gespielt haben dürften.⁶

Das zweite hier vorzustellende Manuskript trägt die Signatur VM 732/1-2. Es

-
- 2 Gerhard Ammerer, „...Die Stunde hat geschlagen...“. Die letzten drei Tage im Leben des Raubmörders Severin von Jaroschinsky in den Aufzeichnungen des Zuchthausgeistlichen und „Galgenpaters“ Philipp Jakob Münnich“, *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 53 (2009), S. 153–198, hier S. 167 ff.
 - 3 Vgl. Pirchan (Anm. 1), S. 181, mit dem Hinweis auf das *Illustrierte Unterhaltungsblatt der Freudenthaler Zeitung* vom 8. Dezember 1923. Eine ebenfalls nur bibliographisch erreichbare und fast noch zeitgenössische Druckedition findet sich nach Ammerer (Anm. 2), S. 171, in dem in Grimma erschienenen sächsischen Journal *Unser Planet. Blätter für Unterricht, Literatur, Kunst und Theater* 7 (1837).
 - 4 Sign. VM 790.
 - 5 Sign. **GI (OkäA) 97 ex 1834, fol. 5–12. Vgl. Robert Kann, „Audienz eines Hofschau Spielers bei Kaiser Franz I.“, *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs* 25 (1972), S. 400 ff.
 - 6 Vgl. Oskar Pausch, „Die Pokornys“. *Ein Beitrag zur mitteleuropäischen Theatergeschichte des XIX. Jahrhunderts*, in Druck.

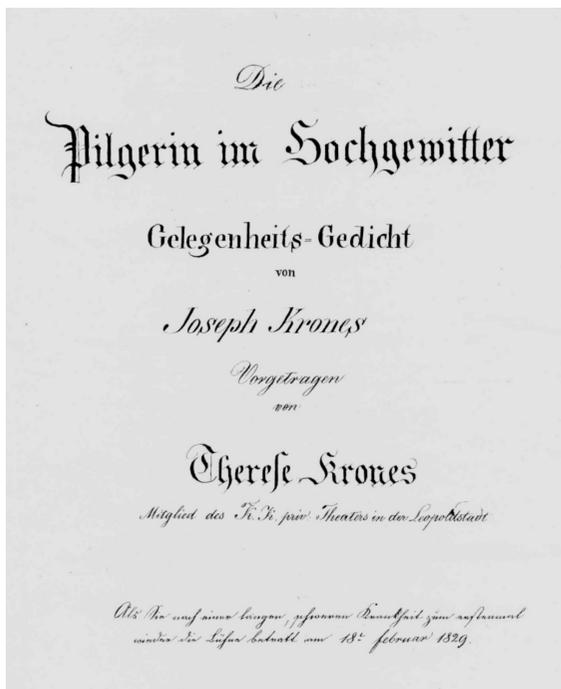


Abb. 2: Titelblatt eines Gedichts von Joseph Krones für seine Schwester Therese, Österreichisches Theatermuseum, VM 732.

umfasst vier Seiten, und nicht nur das Titelblatt ist besonders sorgfältig mit Tinte geschrieben, was auf das Werk eines routinierten Schreibers schließen lässt.

Autor des Poems ist Joseph Krones, der Bruder von Therese. Er war von 1826 bis 1830 Schauspieler in der Leopoldstadt, danach bis zu seinem ebenfalls frühen Tod 1832 am Theater an der Wien. Seit Adolf Bäuerles Theaterroman *Therese Krones* von 1854 wird vermutet, dass er zumindest an zwei seiner Schwester zugeschriebenen Stücken, dem 1829 im Theater in der Leopoldstadt herausgegebenen Zauberspiel *Der Nebelgeist und der Branntweinbrenner* sowie der 1830 im Theater an der Wien produzierten Travestie *Cleopatra* beteiligt war.⁷ Es ist in diesem Zusammenhang zu erwarten, dass Christian Neuhubers einschlägige Forschungen, die bei den 35. Internationalen Nestroy-Gesprächen 2009 in Schwechat zur Sprache kamen, weiterhin verfolgt werden können.⁸

Anlass des vorliegenden Monologs ist die Rückkehr von Therese Krones auf die Bühne des Theaters in der Leopoldstadt im Februar 1829, wobei sie im

7 Vgl. Edith Futter, *Die bedeutendsten Schauspielerinnen des Leopoldstädter Theaters in der Zeit von 1800 bis 1830. Josefa Sartory, Johanna Huber, Louise Gleich-Raimund, Katharina Ennöckel und Therese Krones – ihre Stellung und Bedeutung im Alt-Wiener Volkstheater* (Dissertationen der Universität Wien, Bd. 48), Wien 1970, S. 230–235.

8 Vgl. Christian Neuhuber, ‚Joseph Krones, ein Nestroy in nuce?‘, *Nestroyana* 30 (2010), S. 65–78.

Hauptprogramm in einer ihrer Paraderollen als Madame Freude in dem von Karl Meisl zusammengestellten zweiaktigen komischen Quodlibet *Die beyden Spadifankerln* auftrat. Grund ihrer mehr als neunmonatigen Absenz war ein chronisches Darmleiden gewesen, das sie schon in den Vorjahren immer wieder zu Spielpausen gezwungen hatte.⁹ Die *Theaterzeitung* berichtet:

Nach langer Krankheit ist Dem[oiselle] Krones wieder in den „Spadifankerln“ aufgetreten. Zuspruch und Antheil waren sehr bedeutend; die Aufnahme so erfreulich, als dies bey einer so beliebten Schauspielerinn nur denkbar ist. Sie sprach in der ersten Scene, in einer Allegorie, verfaßt von Joseph Krones, ihre Empfindungen und ihre Lage während ihrer langen Krankheit aus. Diese sowohl, als die nachfolgenden Scenen, aus bekannten Stücken, wurden sehr günstig aufgenommen.¹⁰

Das anspruchslose Gedicht steht in keinem Zusammenhang mit dem nachfolgenden Bühnenprodukt und verwendet übliche Versatzstücke aus dem zeitgenössischen Theaterfundus als Folie: Abendstimmung, schauerliche Abgründe, Gewitter, Schutzgeist. Die Idee, Therese Krones als gebeugte Pilgerin auftreten zu lassen, welche erst mit lokalpatriotischem Bezug die Gunst des Publikums erheischen muss und gleich darauf als Madame Freude erscheint, könnte noch mit einer ganz anderen komischen Kontrastwirkung spekuliert haben, denn ganz Wien wusste über den lockeren Lebenswandel der Soubrette Bescheid.¹¹

Die
Pilgerin im Hochgewitter
Gelegenheits-Gedicht
von
Joseph Krones
Vorgetragen
von
Therese Krones
Mitglied des K. K. priv. Theaters in der Leopoldstadt

Als Sie nach einer langen, schweren Krankheit zum erstenmal
wieder die Bühne betratt am 18t[en] Februar 1829

Der Abend Sonne letzter Strahl,
Hüllt Berg und Flur in Purpur ein,

⁹ Nach einer dieser Unterbrechungen war sie schon am 28. Mai 1825 erstmals wieder in *Die beyden Spadifankerln* aufgetreten, vgl. *Theaterzeitung*, 2. Juni 1825 (Nr. 66), S. 274 f.

¹⁰ *Theaterzeitung*, 5. März 1829 (Nr. 28), S. 112.

¹¹ Vgl. etwa Ferdinand Seyfried, *Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren*, Wien 1864, S. 136; Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952, S. 740.

Und von den Kirchlein tief im Thal
Wogt Abend-Glocken Schall darein;

Entschlummernd wiegt im Blätterdach,
Der Vögel zwitschernd Chor,
Die Nachtigall allein ist wach,
Und flötet sanft empor!

Und immer stiller wird's im Hain,
Kein Lüftchen reget sich,
Nur dunkel bricht die Nacht herein,
So ernst und schauerlich;

Da wandelt noch gebückt am Stabe,
Ermüdet, eine Pilgerin,
Auf rauhen, steilen [sic] Felsenpfade,
Am Rande eines Abgrunds hin!

Ermattet von des Tages Hitze,
Sucht Sie die Höhe zu erklimmen,
Um jenseits, dieser Berge Spitze,
Die sichere Heimath zu gewinnen.

Da wird so schwül die Luft,
Die Erde schien zu ächzen
Ringsum die Schöpfung stöhnt;
Die welken Blumen lächzen.

Und sich, am weiten Himmelsbogen
Kömmt furchtbar schwarze Wetternacht,
Aus Osten schnell herangezogen
Der [sic] Sturmes Wuth-Geheul erwacht!

Es blitzt! Der Donner rollt
Die Bodenfeste zittert
Das wilde Weltmeer tobt
Der Eichwald dampft und splittert;

Der Sturmwind tobt, die Blitze blenden
Der Donner kracht betäubend drein,
Als sollt es mit dem Welt-All enden,
Und dieser Tag der Letzte seyn.

Verlohren schien, im Aufruhr der Natur

Die Pilgerin, kaum konnt Sie aufrecht stehn,
Verschwunden sah sie jede Rettungs-Spur,
Schon will der Sturm Sie in den Abgrund wehn;

Da ruft Sie im höchsten Bang,
Den Schutzgeist ihres Lebens an,
Zu retten Sie vom Untergang,
Zu weisen auf die rechte Bahn!

Und sieh, erhöret ward ihr Flehn,
In der Verklärung blendend Licht
Sieht Sie den Schutzgeist vor ihr stehn
Der also freundlich zu ihr spricht:

„Um aus dem Sturme Dich zu retten
„Soll jener Baum Dir Schutz verleihn,
„Getrost magst Du in seine Nähe treten
„Er soll der Hoffnung Sinnbild seyn.

„Auf seiner Früchte Heilkraft magst du bauen,
„Ich hab dazu ihn auserlesen,
„Doch sey dabey Dein höchst Vertrauen
„Zum Vater aller Wesen

Und unter diesem schirmend Dach,
Ward auch die arme Pilgerin geborgen,
Des Ungewitters Wuth ließ endlich nach
Gerettet, dankend, grüßte Sie den Morgen.

Doch ach! des Ungemaches schwere Last,
Hat ihr die vor'ge Kraft benommen,
Und Sie benöthigt einer langen Rast,
Darob ward ihr das Herz beklommen.

Da sprach ihr Schutzgeist: „Hab' Vertrauen,
„Ermanne den gebeugten Sinn,
„Nach Östreich's friedlich, goldnen Auen,
„Zur hohen Kaiserstadt zieh hin!

„Dort suche neue Huld Dir zu gewinnen,
„Durch reges Streben, andre zu erfreuen;“
Und um dieß Kleinod zu erringen,
Mög' Ihre Nachsicht Stab und Stütze seyn.

Gertrude Gerwig

*Les trois Marie – die Vorlage zur Posse Der Schützling*¹

Oft wird lange gesucht, und ein zufälliger Fund führt dann zum Ziel. Dies stellte auch Fred Walla in seinem Beitrag über französische Quellen zu Stücken Johann Nestroys fest und meinte, dass „der Belesenheit eines zeitgenössischen [...] Theaterkritikers, der die Quellen erkannt und in seiner Rezension erwähnt hatte“,² so mancher Fund zu verdanken sei. Nestroy stellte bei seinem dritten Gastspiel in Berlin (7. Juli – 4. August 1847) dem Publikum als letztes Stück am 2. August die Posse *Der Schützling* vor. Es war kein Erfolg, und dementsprechend schlecht fielen die Kritiken aus; eine dieser negativen Kritiken gibt den entscheidenden Hinweis auf die Vorlage des Nestroy-Stücks. In der von Friedrich Wilhelm Gubitz herausgegebenen *Monatsschrift für Dramatik, Theater, Musik* schrieb der Rezensent: „Der ‚Schützling‘ nämlich ist ein fast Wort für Wort in Scene gesetzter französischer Roman, wenn ich nicht irre, *les trois Maries* von Masson; Alles, Alles ist aus demselben genommen, und Hr. Nestroy’s Eigenthum an dem Stücke beschränkt sich auf die langweiligen Reflexionen und das über alle Maßen läppische Ende desselben.“³ John McKenzie weist in *Stücke 24/II* auf eine im Deutschen Theatermuseum in München aufbewahrte Mappe hin (Autographen-Inventarnummer VIII 6000), in der Nestroy Notizen gesammelt hat, die er vermutlich beim Lesen deutscher und fremdsprachiger Literatur niederschrieb. Zusätzlich enthält die Mappe einige längere Eintragungen unter der Überschrift „Notizen zur Handlung“. Unter diesen Notizen findet sich der Eintrag „zum Plan der 3 M.“ (*Stücke 24/II*, 133 f.). Diese Notiz und die Worte des Kritikers führen auf die Spur der Vorlage. *Les trois Marie* (nicht *Maries*, wie der Kritiker schreibt) ist ein zweibändiger Roman von Michel Masson und Jean-Baptiste-Pierre Lafitte, erschienen 1840/41 im Pariser Verlag Dumont; die deutsche Übersetzung von Wilhelm Ludwig Weesché *Die drei Marien* erschien 1841 bei Kollmann in Leipzig.

In den Vorarbeiten zu *Der Schützling* finden sich viele Hinweise auf den Roman. So vermerkt Nestroy im Eintrag „zum Plan der 3 M.“ bereits die Namen der Hauptpersonen des Romans, Stévens und Tiburce. Nestroy übernimmt alle Hauptpersonen aus dem Roman. Tiburce Jourdan, der Schützling im Roman,

- 1 Der vorliegende Beitrag ist die stark gekürzte Fassung eines Vortrages bei den 36. Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat 2010.
- 2 Fred Walla, „Da werden doch die deutschen Affen nicht lange zurückbleiben“ – Neue französische Quellen zu Stücken Johann Nestroys, *Études Germaniques* 51 (1996), S. 283–305, hier S. 283.
- 3 *Monatsschrift für Dramatik, Theater, Musik*, August 1847, Nr. 8, S. 133.

wird zu Gottlieb Herb, dem Schützling in der Posse. Der Gegenspieler von Tiburce, Donatien Stévens, ist in der Posse August von Zollfeld. Mme. Marie Laura Laneuville, Gattin von M. Laneuville, ist in der Posse Pauline, Gattin von Baron von Waldbrand. Mme. Ange Marie d'Auberive, eine Witwe und Freundin von Marie Laura, ist in der Posse die Witwe Julie Billdorf, die Freundin von Pauline. Die Näherin Rose Marie wird zur Putzwäscherin Nanny.

Der erste Band des Romans beginnt wie die Posse an einem Sonntag in einer kleinen Dachkammer. Tiburce bzw. Gottlieb finden keine Arbeit, aus Verzweiflung über ihre Armut fassen sie den Entschluss, sich zu erschießen, werden aber immer durch Musik und lästige Nachbarn gestört. In den Vorarbeiten zur Posse vermerkt Nestroy bei den Handlungsmotiven unter Punkt 3: „Selbstmordidee und Verhinderung“ (*Stücke 24/II*, 268). Gottlieb wie Tiburce werden von einem Bekannten aus einem Restaurant in der ärmlichen Dachkammer aufgesucht und zu einem Ball abgeholt, der Bekannte sieht das Elend und lässt Geld da. Nestroy vermerkt bei den Handlungsmotiven unter Punkt 2 ½: „Gespräch mit dem (× falschen ×) {Freunde}, wo er sein Elend verbirgt“ (*Stücke 24/II*, 268), und auch bei der weiter ausgeführten „Vorstufe eines Szenars“ beschreibt Nestroy diese Szene genau (*Stücke 24/II*, 272). Gottlieb wie Tiburce haben erfolglos Empfehlungsschreiben bei verschiedenen Stellen abgegeben. Nestroy vermerkt bei den Handlungsmotiven unter Punkt 2: „{Getäuschte} Hoffnung“ (*Stücke 24/II*, 268).

Die Schlüsselszene des Romans wird von Nestroy handlungsgetreu übernommen. Marie Laura bittet ihren Mann um Protektion für eine Person. Da es ein junger Mann ist, nämlich Tiburce, traut sie sich die Wahrheit nicht zu sagen und schiebt alles auf ihre Freundin Ange Marie. Nestroy vermerkt in seinen Vorarbeiten unter Punkt 10: „Mst⁴ weiß daß es diese Wittwe ist, weil seine Frau die eigentliche Protection [...] ihm so {weißgemacht}“ (*Stücke 24/II*, 268).

Tiburce und Gottlieb bewerben sich um einen leitenden Posten. Tiburce erhält vom Minister einen Posten in London, Gottlieb den leitenden Posten im Betrieb von Baron Waldbrand. Nestroy vermerkt in der „Vorstufe eines Szenars“: „Audienzscene im Vorzimmer“ (*Stücke 24/II*, 272) und beschreibt, wie Tiburce zum Minister vorgelassen wird, nicht aber sein Gegenspieler Donatien Stévens. Im Roman zettelt Donatien eine Intrige gegen Tiburce an, in der Posse ist es Zollfeld gegen Gottlieb; beide Intriganten machen publik, dass der jeweilige Gegner durch die Protektion einer Frau den Posten erhalten hat. Nestroy notiert in der „Vorstufe eines Szenars“: „Verläumdungs-Anzettlung mit anonymem Brief“ (*Stücke 24/II*, 270). Gottlieb und Tiburce stören einen Ball, schwören der Frau, die sie zwar protegirt, aber gedemütigt hat, Rache. Nestroy vermerkt bei den Handlungsmotiven unter Punkt 8: „Rechtfertigung auf Ball“ (*Stücke 24/II*, 268).

4 „Mst“ verwendet Nestroy als Abkürzung für Minister, so betitelt er in den Vorarbeiten M. Laneuville (dieser ist kein Minister, hat aber gute Verbindungen zum Ministerium).

Da es sich bei der Vorlage von *Der Schützling* um einen Roman handelt, ist es nicht möglich, Szene um Szene zu vergleichen, so wie z. B. die Posse *Der Talisman* mit dem französischen Vaudeville *Bonaventure* von Dupeuty und de Courcy verglichen werden kann (*Stücke 17/I*, 98 ff.). Nestroy übernimmt wichtige Handlungsabläufe, lässt dramatische weg (den Tod von Marie Laura Laneuville), fügt neue hinzu (den Somnambulismus von Gottlieb Herb) und formt aus dem Roman ein Theaterstück. Obwohl *Der Schützling* als Posse bezeichnet wird, hat das Stück einen ernsten Hintergrund und wenig Possenhaftes; bereits im Jahr 1846 schrieb Nestroy die Posse *Der Unbedeutende*, ebenfalls nach einer Vorlage von Masson, diesmal nach der Erzählung *Le grain de sable* (*Stücke 23/II*, 94 ff.). Auch *Der Unbedeutende* ist ein Versuch Nestroys, im ernsten Fach erfolgreich zu sein.

Der Vorlagenfund zur Posse *Der Schützling* kann als weiterer Erfolg in der Nestroyforschung gesehen werden.

Friedrich Walla

**„Lechts und Rinks“ soll man nicht verwechseln
(Nachtrag zum Band *Stücke 25/I* der Historisch-kritischen
Nestroy-Ausgabe)**

Als Urs Helmensdorfer seinen Vortrag zu „*Rechts und links* auf der Bühne“ hielt, habe ich seiner Auffassung der räumlichen Anweisungen Nestroys als vom Schauspieler aus gesehen mit Hinweis auf Schoellers Bild zu *Robert der Teuxel* widersprochen. Wir haben uns später darauf verständigt, dass Schoellers Szenenbild natürlich nicht auf Nestroys Originalmanuskript zurückgeht, sondern auf die Realisation im Theater an der Wien, die sich sowohl im Aquarell als auch in den späteren Theatermanuskripten spiegelt.¹

Helmensdorfer zitiert auch Beschreibung, Skizze und Abbildung des Bühnenbilds zu den *Schlimmen Buben in der Schule* als problematisch. Skizze und Beschreibung des Bühnenbildes scheinen sich zu widersprechen. Besonders FRANZENS verstohlene Rückkehr in die Schulstube nach dem Tohuwaboju des Schülertumults bedingt eine Sicht von der Bühne her, die Schulmeister WAMPL dem Schulgehilfen den Rücken zukehren lässt (*Stücke 25/I*, 316 f.). Vom Zuschauer aus gesehen, ist das Katheder links, dahinter die Wohnung des Lehrers anzunehmen. Im Stücktext ist es aber umgekehrt. Helmensdorfer vermutet:

Chiavacci und Ganghofer (oder schon der Schreiber ihrer Druckvorlage) haben das Richtungsadverb nach der Sicht vom Zuschauer her ‚korrigiert‘, weil sie 1890 Nestroys Blickweise (von der Bühne her) nicht mehr verstanden. Kurios ist, daß in allen Textzeugen die übrigen *links* und *rechts* der Regieangaben von der Bühne her gesehen sind.²

Leider lassen sich Text und Skizze nicht mehr nachprüfen, da Nestroys Reinschrift verschollen scheint.³

So schrieb Helmensdorfer im Jahre 2000. Nun ist seither Nestroys Reinschrift in Amerika aufgetaucht und kann heute in der Wienbibliothek im Rathaus (früher: Wiener Stadt- und Landesbibliothek) eingesehen werden. Nestroys Skizze wird sowohl in der Ausgabe von Rommel als auch in der Ausgabe von Ganghofer und Chiavacci richtig wiedergegeben, nur bei Letzteren um 180 Grad gedreht. Auch die Beschreibung des Bühnenbildes zu Beginn des

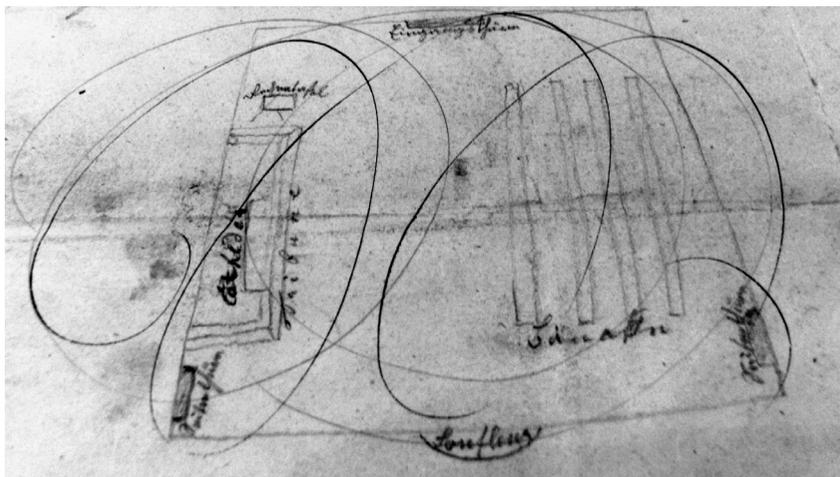
1 Vgl. Urs Helmensdorfer, ‚*Rechts und links* auf der Bühne‘, *Nestroyana* 20 (2000), S. 5–22, hier S. 19 f.

2 Ebd., S. 21.

3 Ebd., S. 20 f.

Stückes in SW und CG und allen anderen Textzeugen stimmt mit der Beschreibung durch Nestroy überein.

Es sind also weder Chiavacci und Ganghofer noch die Abschreiber der Bühnenmanuskripte für diesen Widerspruch verantwortlich zu machen. Er stammt auch nicht aus den achtziger Jahren, sondern die Beschreibung des Bühnenraums in allen Theatermanuskripten und Drucken geht, wie wir jetzt sehen können, direkt auf Nestroys Originalhandschrift zurück. Hier irrte also Nestroy. Wie ist das zu erklären? Ganz einfach: Die dem Stücktext vorangestellte Bühnenskizze hat Nestroy aus der Sicht des Zuschauers gezeichnet. Auch die von Helmensdorfer erwähnte Bühnenskizze zum *Holländischen Bauer* ist aus der Sicht des Zuschauerraums gezeichnet.⁴ Diese Skizzen sollten ja dem Direktor Carl und dem Bühnenbildner dienen, für welche die Außensicht auf die Bühne entscheidend war. Auf dem Umschlagblatt der *Schlimmen Buben* hat Carl übrigens den ersten Bogen des Konvoluts mit der Skizze für die Anweisung der Dekorationen angefordert. Wir können daher nur annehmen, dass sich Nestroy bei der Beschreibung des Bühnenraums von seiner eigenen Skizze hat verleiten lassen. Dazu müssen wir allerdings weiter annehmen, dass die im Konvolut befindliche Skizze eine Vorläuferin in den Vorarbeiten hatte, denn die erhaltene Skizze folgt erst auf die verbale Darstellung des Bühnenraums. Tatsächlich findet sich eine rudimentäre Skizze, die Tribüne darstellend, unter den erhaltenen Vorarbeiten (*Stücke 25/I*, 275).



Skizze Nestroys aus der Reinschrift der *Schlimmen Buben in der Schule* (Bogen 1, Seite 1), Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Otto Kallir / Kallir Family Collection, Sign.: H. I. N. 228652.

4 Vgl. ebd., S. 7.

Walter Obermaier

Ein unbekannter Brief von Wenzel Scholz an Johann Nestroy?

Im Wiener Dorotheum wurde bei der Autographenauktion im Dezember 2009 ein eigenhändiger „Brief“ von Wenz(e)l Scholz (er selbst schrieb seinen Vornamen fast immer „Wenzl“) angeboten, den der geschäftsführende Vizepräsident der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Dipl.-Ing. Karl Zimmel erworben und für diese Publikation zur Verfügung gestellt hat.

Bei dem Autograph handelt es sich nicht eigentlich um einen Brief, sondern um eine Nachricht, die Scholz – durch wen auch immer – offenbar der Redaktion von Bäuerles *Theaterzeitung* zukommen ließ. Vermutlich ist dieses Dokument eines der letzten, wenn nicht das letzte schriftliche Zeugnis von der Hand des neben Johann Nestroy wohl beliebtesten Komikers aus dem Ensemble Direktor Carl Carls. Wenzel Scholz (1786 oder 1787–1857) war eng mit Nestroy befreundet, der in seinen Possen zumeist neben der Rolle für sich selbst auch eine ‚Scholz-Rolle‘ schrieb, die auf die spezielle vis comica des beleibten, aber sehr agilen Komikers abgestimmt war. Im Herbst 1857 begann Scholz zu kränkeln, und am 6. September stand er als Beelzebub in Nestroys Posse *Der gemütliche Teufel* ein letztes Mal auf der Bühne des Carltheaters. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich rapid, und am 10. September 1857 findet sich in der *Theaterzeitung* (Nr. 206, S. 851) folgende Mitteilung:

S c h o l z ist zum großen Leidwesen seiner vielen Freunde und Gönner sehr bedeutend krank. Die Aerzte haben wenig Hoffnung, daß dieser Nestor deutscher Komik gerettet werde. Das Repertoire des Carltheaters erleidet eine bedeutende Störung durch diesen traurigen Fall. Gebe Gott, daß eine ernste Katastrophe vermieden werde.¹

Auf diese Meldung, die Scholz begreiflicherweise aufregen musste, bezieht sich seine Nachricht:

Ich bin ohnedieß ängstlich und kleinmüthig über meinen Krankheitszustand, und nun noch die Ankündigung in der heutigen Theater=Zeitung. Wie kommt Hr. Bäuerle dazu solch eine Nachricht in sein Blatt kund zu geben.

W. Scholz mp.

1 Tags darauf meldete auch der *Humorist* (11. September 1857, Nr. 243, S. 966): „(D i e E r k r a n k u n g d e s K o m i k e r s W e n z e l S c h o l z), dessen Zustand eine lebensgefährliche genannt wird, bedroht unsere Volksbühne mit einem schweren Verluste. Die Aerzte sollen wenig Hoffnung geben.“ Dieses Blatt brachte dann in den nächsten Tagen positive Nachrichten über den Gesundheitszustand des Schauspielers.

Das in der Art eines Briefes gefaltete Blättchen (14 x 22 cm) ist also mit hoher Wahrscheinlichkeit mit 10. September 1857 zu datieren. Adolf Bäuerle reagierte umgehend und ließ am 12. September 1857 (Nr. 208, S. 859) folgende Notiz in seine Zeitung einrücken:

Mit Vergnügen zeigen wir unsern Lesern an, daß der beliebte Komiker Herr S c h o l z sich so weit von seiner Krankheit erholt hat, daß für ihn nicht nur keine Gefahr zu befürchten, sondern daß er wieder seine Krankenstube verlassen und nächstens die Bühne betreten wird. Bei diesem Anlasse können wir die Freude zu äußern nicht unterlassen, daß die Theilnahme an seinem Unwohlsein eine so allgemeine war, wie sie sich nur immer bei der Beliebtheit eines solchen anerkannten Künstlers erwarten ließ. Sein nächstes Auftreten wird eine Art Fest für ihn werden.

Die zeitgenössische Überlieferung, dass Nestroy selbst darauf hingewirkt habe, die taktlose Notiz vom 10. September durch diese Meldung wieder gut zu machen,² lässt es als nahezu sicher erscheinen, dass Scholz seinen ‚Hilferuf‘ an diesen seinen engen Freund gerichtet hatte.

Auch an den folgenden Tagen brachte die *Theaterzeitung* beruhigende Meldungen über den Gesundheitszustand von Scholz, es hieß sogar, dass dieser „nächstens die Bühne wieder betreten“ werde,³ doch sah sich Nestroy am 26. September veranlasst, Alfred von Franck, den in Graz wohnenden Schwiegersohn Scholz', brieflich davon „in Kenntniß zu setzen, daß sich dessen Zustand bedeutend verschlimmert, und nach dem Ausspruch der Ärzte ein höchst bedenklicher sey.“⁴ Und wenig später musste die *Theaterzeitung* berichten:

S c h o l z ist in der Nacht vom 5. auf den 6. d. um 10 Uhr seiner langwierigen Krankheit erlegen. Er starb umgeben von seiner tief betrübteten Familie. Das feierliche Leichenbegängniß findet heute Nachmittags um 3 Uhr in der Pfarrkirche zu St. Johann in der Jägerzeile statt.⁵

Wenzel Scholz wurde unter großer Beteiligung der Bevölkerung am (heute nicht mehr bestehenden alten) Friedhof des Wiener Vorortes Dornbach beigesetzt. „In tiefer Wehmuth und von Schmerz niedergeschmettert schieden wir von unserm S c h o l z , dessen unersetzlicher Verlust sich uns in seiner vollen Kraft entgegenstellte. So fällt ein Zweig nach dem andern von dem guten alten Wien!“ ,

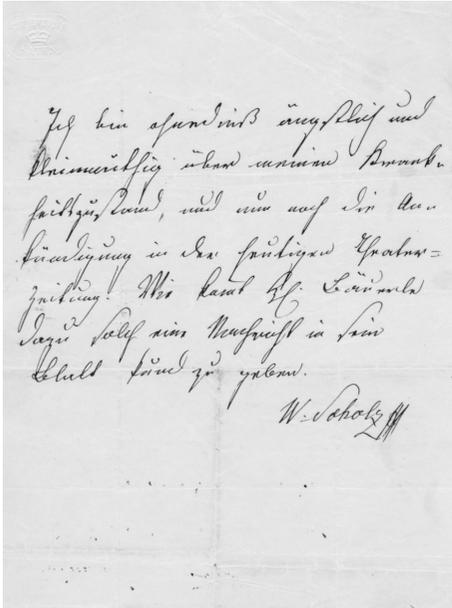
2 Vgl. ‚Wenzel Scholz. Ereignisse und Denkwürdigkeiten aus seinem Leben, nach seinen hinterlassenen Schriften und den Mittheilungen seiner W i t w e ‘, zusammengestellt von Friedrich Kaiser, in: *Morgen-Post*, 10. April 1858 (Nr. 97). Kaisers biographischer Bericht erschien mit Unterbrechungen vom 14. März (Nr. 71) bis zum 19. April 1858 (Nr. 106).

3 *Theaterzeitung*, 24. September 1857 (Nr. 218), S. 899.

4 *Sämtliche Briefe*, S. 161.

5 *Theaterzeitung*, 7. Oktober 1857 (Nr. 229), S. 943. – Das im Wiener Stadt- und Landesarchiv verwahrte Totenprotokoll nennt ein Lungenödem als Todesursache.

schließt der Bericht über das Begräbnis in der *Theaterzeitung*.⁶ Nach Auffassung des alten Dornbacher Friedhofs wurden die sterblichen Überreste von Wenzel Scholz und seiner Familie im Oktober 1900 in die Gruft der Familie Alfred Ritter von Franck an der Apsis der Kirche von Traunkirchen (Oberösterreich) überführt, wo er – ohne zusätzlichen Hinweis auf dem Grabstein und solcherart anonym – noch heute ruht.⁷



Ich bin gespannt über den Brief und
 heimlich in dem unheimlichen Bann
 feilgekauft, und nun auf die
 Verlegung in das feierliche Grabmal
 zuhause! Was hat das für einen
 Zweck? Soll man hierhin in die
 Schuld gehen zu gehen.
 W. Scholz

Eigenhändige Notiz von Wenzel Scholz.



Gruft der Familie Alfred Ritter von Franck in Traunkirchen.

6 8. Oktober 1857 (Nr. 230), S. 996 [recte: 948].

7 Zu Tod, Begräbnis und Überführung von Wenzel Scholz vgl. Walter Obermaier, „Das zurückgewiesene Ehrengrab, oder: Wenzel Scholz's 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.

Karlheinz Rossbacher

„Heuer gibts Obst oder keinen Gott.“
Die Briefschreibekunst des Alexander von Villers (1812–1880)¹

I

Der traditionelle Brief, so liest man in einem Sammelband zum Thema, werde nur mehr als „Nischen- und Nostalgieprodukt“ überleben.² Das gilt besonders für seine Handschriftlichkeit, aber fast auch schon für die getippte Epistel. Doch niemand wird daran gehindert, mit derselben Einstellung, mit der man ehemals Briefe auf Briefpapier schrieb oder tippte, E-Mails in beliebiger Länge zu schreiben und abzuschicken, nur kann man sie eben nicht handschriftlich unterzeichnen. Ich glaube, dass man zumindest einige Qualitäten, die Briefen und ihrer Materialität schon immer innewohnten, auch der ganz anders gearteten elektronischen Post anvertrauen kann, vorausgesetzt, man will diese Qualitäten und betrachtet E-Mails nicht nur als phasenverzögertes Telefonat mit überwiegendem Informationscharakter.

Vom Nischen- und Nostalgieprodukt Brief kann man sich, welcher Philologe wüsste das nicht, nach wie vor faszinieren lassen, auch wenn man selbst keinen mehr schreibt. Einige seiner Eigenschaften nämlich erschließen sich durchaus auch heute. Mit Reinhard Nickisch gesprochen: Briefe erforderten Reflexion auf Sprachlichkeit und Formgebung, d. h. auf sprachliche Überdetermination, weil andere Mitteilungformen wie Mimik, Körpersprache und Stimmführung wegfielen. Das machte Briefe zum „eigenwertigen Teil des

-
- 1 Zitiert werden die Briefe nach den Ausgaben: *Alexander von Villers (1812–1880). Briefe eines Unbekannten*. In Auswahl herausgegeben und eingeleitet von Constanze und Karlheinz Rossbacher (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 4), Wien 2010, in der Folge zitiert als Villers 2010, Adressat, Datum, Seite. Ferner: *Alexander von Villers. Briefe eines Unbekannten*. Aus dessen Nachlaß neu herausgegeben von Karl Graf Lanckoronski und Wilhelm Weigand, 2 Bde., Leipzig 1910, in der Folge zitiert als Villers 1910, Bd. 1 oder 2, Adressat, Datum, Seite. – Die allererste Ausgabe wurde ein Jahr nach Villers' Tod von Rudolf Graf Hoyos ediert: *Briefe eines Unbekannten. Mit einem Porträt und einer biographischen Skizze von Alexander von Warsberg: Wie mir der Unbekannte bekannt wurde*, Wien 1881. Wegen des großen Echos ließ Hoyos 1887 einen zweiten Band folgen, dazu den ersten Band in 2. Auflage. Die beiden Bände sind eine bibliophile Kostbarkeit, genügen aber editorischen Ansprüchen nur zum Teil. Die biographische Skizze von Warsberg ist als Quelle unverzichtbar. – Johann Nestroys Werke werden im Fließtext nach der HKA mit Akt und Szene zitiert.
- 2 *Der Brief – Ereignis und Objekt*, Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, hg. von Anne Bohnenkamp und Waltraud Wiethölder, Frankfurt a. M. 2008, S. IX f.

Schrifttums³ und begünstigte, neben der Information, im besonderen Maße die Ausdrucksfunktion der Sprache, die ihrerseits Bekundung, Darstellung, Betrachtung und Deutung des Selbst, und auch Fremdverstehen, ermöglichte. Alexander von Villers, über den ich im Folgenden sprechen und den ich in einigen Aspekten mit Johann Nestroy vergleichen werde (ohne dabei Vergleiche übers Knie zu brechen), nützte das alles mit Könnerschaft und Takt.

II

Alexander von Villers wurde 1812 in Moskau geboren und starb 1880 in Neulengbach in Niederösterreich. Sein Ehrengrab der Gemeinde Wien befindet sich auf dem Grinzinger Friedhof. Sein Vater war Franzose, seine Mutter eine Deutsche aus Sachsen. Zusammen betrieben sie in Moskau ein Erziehungsinstitut für höhere Söhne, mussten es aber bald nach Alexanders Geburt wegen Napoleons Feldzug aufgeben und nach Sachsen zurückkehren. Villers' Vater wurde nach einigen Jahren als Professor für Französisch nach Dresden berufen. Dort wuchs Alexander auf.

Über seine frühen Jahre ist nicht allzu viel bekannt. Er war ein sehr eigenwilliges, störrisches Kind, man musste ihn von der Schule nehmen. Sein Vater, das ist überliefert, bezeichnete ihn als „un démon“. Während seiner Buchdruckerlehre bei Tauchnitz in Leipzig fiel er eher durch Regel- und Disziplinlosigkeit als durch Zielstrebigkeit auf. Er ging nach Paris, um als Volontär in einer Buchdruckerei zu arbeiten, nahm es damit nicht so genau, hörte an der Sorbonne unter anderem Botanik, traf Franz Liszt, der ihm eine Zeitlang Obdach bot. Villers trachtete danach, durch Sprachstudien und Kompositionslehre seiner Vorstellung von Bildung gerecht zu werden. Er musste jedoch, da er in den Staatsdienst wollte, auch formale Qualifikationen erwerben: Matura und Staatsprüfung innerhalb des Jahres 1843 – das war damals offenbar möglich. Nach verschiedenen Dienstorten als Diplomat kam er 1853 an die Botschaft des Königreiches Sachsen in Wien, 1860 wurde er zum Legationsrat ernannt, und dabei blieb es, denn seine Dienstzeit war eine Zeit der Konflikte mit dem vorgesetzten Gesandten. 1870, nach einer „bestialischen Szene“ mit eben diesem, trat er in den Ruhestand. Einen Brief aus diesem Jahr unterzeichnete er wortspielend mit „der neue freie Villé“. In Wien bewegte sich Villers in den Kreisen der Aristokratie und war gefragt als Whist-Spieler und Causeur. Gleichsam unterhalb dieser Lebensform von diplomatischer Bürokratie einerseits und Salon andererseits reifte ihr Gegenteil heran: der schließlich übermächtige Wunsch nach ländlicher Behausung. 1872 pachtete er auf Lebenszeit ein Anwesen des Prinzen Liechtenstein in Neulengbach, nannte es sein „Wiesenhaus“ oder auch „Palazzo della Wiesa“ und bewirtschaftete es mit ein paar Helfern und einem Pferd, das er, bewandert in Literatur und Mythologie, „Pegasus“

3 Reinhard M. G. Nickisch, *Brief*, Stuttgart 1991, S. 20, S. VI und S. 14.

nannte. Die Ökonomie reichte allerdings nicht aus, Villers benötigte weiterhin die Tantiemen aus seinem Sitz im Aufsichtsrat der Anker-Versicherung. Zu dessen Sitzungen in Wien fuhr er immer höchst ungern.

III

Villers verspürte kein Bedürfnis, sich gedruckt zu sehen, wohl aber wollte er seine Gedanken und Empfindungen in die Form des Briefs fassen. Er betrachtete sich nicht als Schriftsteller, dahin gehende Ratschläge lehnte er ab: „Schrieb ich ein Buch, wer stünde da vor mir? Niemand, oder so viele, die mich stumm machen würden.“⁴ Zwar hat er auch ein paar Feuilletons verfasst, hervorhebenswert sind sie nicht. Er brauchte beim Schreiben einzelne Menschen vor Augen. Briefpartner waren ihm im Wesentlichen sechs Personen; die wichtigsten waren Rudolf Graf Hoyos, ein vormaliger Offizier, Lyriker und Schöngeist, Alexander Freiherr von Warsberg, der Mittelmeer-Reisende und Griechenland-Kenner, später Berater der Kaiserin Elisabeth beim Bau ihres Achilleions auf Korfu, und die vielseitig begabte Berta Gräfin Nako, geb. Gyertyanffy. Vielleicht ist der Briefschreiber Villers durch zwei zeitlich weit auseinander liegende Aussagen am besten charakterisiert: Der rumänische Religionswissenschaftler Mircea Eliade (1907–1986) schrieb über den ebenfalls in Rumänien geborenen, dann in Frankreich lebenden Philosophen und Aphoristiker É. M. Cioran (1911–1995), er schreibe niemals einen Brief aus bloßer Verpflichtung oder weil er nichts Besseres zu tun habe, „sondern einzig und allein dann, wenn er das Bedürfnis hat, sich an jemanden zu wenden [...]“.⁵ Und wenn man liest, wie Villers sein Schreiben begleitete – „Ruhem, Aufhören, Schauen, Atmen“ –,⁶ dann kann einem wohl der französische Philosoph Blaise Pascal einfallen, der in seinen *Gedanken* (1670) schrieb, „daß das ganze Unglück des Menschen daher kommt, daß er sich nicht ruhig in seinem Zimmer zu halten weiß.“⁷ Das gilt für Villers auch dann, wenn er nörgelte, sich gleichsam Welt in sein Schreibzimmer holte, um seine Kritik an ihr in Briefen wieder nach draußen zu schicken.

Villers' Briefe sind also nicht Briefe eines Autors, die man z. B. für Interpretationen seines literarischen Werks heranzieht, sondern sie *sind* dieses literarische Werk. Villers formulierte für sein Briefschreiben eine originelle Privattheorie, mit dem Konstrukt eines „Zwischenmenschen“, dem man in der Literatur weder vorher noch nachher begegnet. Man kennt etwa Peter Altenbergs Definition des „Nebenmenschen“: „Der Nebenmensch ist ein Gegen-

4 Villers 1910, 1, an Hoyos, 4. Jänner 1878, S. 187 f.

5 Mircea Eliade, *Im Mittelpunkt. Bruchstücke eines Tagebuchs*, Wien, München, Zürich 1977, S. 137 f. (Juli 1957).

6 Villers 1910, 1, an Hoyos, 6. Juni 1869, S. 57 f.

7 Blaise Pascal, *Gedanken. Nebst den Anmerkungen Voltaire's aus dem Französischen von Heinrich Hesse*, Leipzig 1881, S. 93.

mensch“⁸,⁸ was sehr individualistisch klingt und wohl genau so gemeint ist, und man stößt auch bei Nestroy auf die Bezeichnung „Nebenmenschen“: In *Heimliches Geld, heimliche Liebe* (Stücke 32, I, 17) sagt zum Beispiel Casimir: „Nur wer sich selber für den *Hauptmenschen* halt't, schaut alle anderen für *Nebenmenschen* an.“ Und man trifft auch in Nestroys *Reserve* auf die lapidare Eintragung „Erfindung des Nebenmenschen“.⁹ Aber der Zwischenmensch bleibt Villers' Erfindung. Und so definierte er ihn (gender-neutral, wie ich meine): „Ich habe einen Aberglauben an den Zwischenmenschen. Ich bin es nicht, auch du nicht, aber zwischen uns entsteht einer, der mir du heißt, dem andern ich bin. So hat jeder mit jedem einen andern Zwischenmenschen mit einem gegenseitigen Doppelnamen, und von all den hundert Zwischenmenschen, an denen jeder von uns mit fünfzig Prozent beteiligt ist, gleicht keiner dem andern. Der aber denkt, fühlt und spricht, und ihm gehören die Gedanken; das macht uns frei. So vernichten sich Stolz und Recht, es ist der wahre Kommunismus.“¹⁰ Mit dem tatsächlichen Kommunismus hatte der Aristokrat Villers allerdings nichts am Hut, aber als Metapher für geistige Gemeinschaft in brieflicher Partnerschaft, in gleicher Augenhöhe, fand er den Begriff für geeignet.

Schon Zeitgenossen wussten Villers' Stil zu rühmen. Ralph-Rainer Wuthenow hat ihn vor zehn Jahren zu resümieren versucht: „leicht und spielerisch, geistvoll und beweglich, weil unabsichtlich und völlig unangestrengt“.¹¹ Villers' Stil meistert verschiedene Geistesregister: ästhetisches Empfinden, Lebens-Behagen und Melancholie ebenso wie Witz und Humor, wohl auch Spott. Er weiß Empathie zu versprachlichen, zum Beispiel auch wenn er von Tieren schreibt. Villers' Freude an der sprachlichen Formung nenne ich gegenstandsbezogen, das will heißen: Sie äußert sich meist, wenn auch nicht immer, ohne den Selbstverweis des „Seht her, wie gut ich es kann“. Das Wortspiel gehört bei ihm dazu, nicht immer rechtzeitig abgestoppt – übrigens ja auch bei Nestroy nicht immer. (Ich möchte diese Variante die Wortklapper nennen und komme noch darauf zu sprechen.) Hier jetzt ein Beispiel für das Leichte und fürwahr nicht Oberflächliche, in der Schilderung einer Zahnbehandlung in einer Praxis am Stephansplatz. Villers vertraut die Schilderung der Schmerzen, über die man sich beim heutigen Stand der zahnärztlichen Technik kaum mehr eine Vorstellung machen kann, einem beweglichen Metapherngeflecht an:

Kaum war ich, im ersten Stockwerk angelangt, in ein Zimmer getreten, als zwei Männer über mich herfielen, mich knebelten, in einen Sack steckten

-
- 8 Peter Altenberg, *Extrakte des Lebens. Gesammelte Skizzen 1898–1919*, hg. von Werner J. Schweiger, Wien, Frankfurt a. M. 1987, S. 195.
- 9 Johann Nestroy, *Reserve und andere Notizen*, hg. von W. Edgar Yates, 2., verb. Aufl. (Quodlibet, Bd. 2), Wien 2003, S. 103.
- 10 Villers 2010, an Hoyos, 27. Dezember 1877, S. 172.
- 11 Ralph-Rainer Wuthenow, „Briefgespräche. Alexander von Villers' „Briefe eines Unbekannten“, in: *Briefkultur im 19. Jahrhundert*, hg. von Rainer Baasner, Tübingen 1999, S. 239–249, hier S. 240.

und weit hinwegführten auf einen hochgelegenen Berg, auf dem einzelne große Bäume standen. An einem hervorragenden Aste knüpften sie mich auf, durchstachen mir die Augen, sägten mir die Hirnschale auseinander, worauf meine Gedanken herausflogen, sich ringsum auf die Zweige setzten und zuschauten, ohne weiter nachzudenken. Sie zwitscherten wie die Vögel und mokierten sich über mich, woraus ich erkannte, daß sie sich nicht viel aus mir machten, was ich immer vermutet hatte. [...]

So erlebt man Ohnmacht in einer Ordination, so setzt unter dem Bohrer das Selbst-Bewusstsein aus. (Darüber kann man sich übrigens auch bei Hanno Buddenbrook oder seinem Vater, dem Senator Thomas Buddenbrook, erkundigen, wenn einem danach ist.) Und so verschlägt es einem unter dem Bohrer die Sprache: „Da ein Teil meiner Hirnschale und leider gerade derjenige, in welchem die einzig darauffassende Antwort stak: ‚Hol Sie der Teufel‘, oben auf der Spitze des Stefansturmes saß, wo eine Krähe darin herumhackte, so spülte ich mir bloß den Mund aus [...].“¹²

Vielleicht hier gleich noch ein Beispiel für Villers' unangestregten Stil: Er lebt bereits seit zwei Jahren in seinem Wiesenhaus. Dass er sich dort als Individualist eingerichtet und der Stadt Wien den Rücken gekehrt hat, heißt nicht, dass er sich nicht auch Besuch wünschte. Um einen solchen geht es ihm jetzt, wenn er an den in der griechischen Mythologie beschlagenen Alexander von Warsberg schreibt:

Ich sitze hier, bei herrlichem Wetter, am offenen Fenster, ein Auge auf dem Papier, das andere auf die Wiese gerichtet, wo Pegasus mein Heu einführt. Das duftet herrlich, ist gut geraten und trocken eingebracht. Jede Wolke bringt Aufregung, und Neptun darf mich um meine Heugabel beneiden. Meine Rosen würden Sie nicht verachten, und traue ich Ihnen auch kein Interesse für die fünftausend Rüben zu, die ich pflanzte, so hätt ich Erdbeeren, Sie um so gewisser zu betören. Maienbutter, gelb wie Bernstein, Radieschen gleich Rosenknospen, Backendl zart wie Pfirsiche, und keine Generalversammlungen – das sind so meine Freuden, die ich mit Ihnen teilen möchte.¹³

IV

Wer so schreibt, hat auch über Sprache nachgedacht: „Die Grammatik ist halt eine herrliche Welt, und in der Syntax leben mehr wunderbare Geschöpfe als in der Tiefe des Ozeans.“¹⁴ Auch über den Gebrauch von Fremdwörtern im Deutschen hat sich der polyglotte Diplomat differenzierte Gedanken gemacht.¹⁵

12 Villers 2010, an Hoyos, Juli 1869, S. 55 f.

13 Ebd., an Warsberg, 18. Juni 1874, S. 148.

14 Villers 1910, 1, an Hoyos, 18. Jänner 1870, S. 99.

15 Ebd., an Hoyos, 18. September 1879, S. 349.

Eine seiner Sprachreflexionen scheint auf Ludwig Wittgenstein vorauszuweisen: „An den Grenzen der Sprache liegt das Schweigen [...]“. ¹⁶ Auch über Aspekte der Materialität von Briefkultur finden sich Einsichten, z. B. wie wichtig für ihn doch der Gänsekiel ist, denn: „Wenn ich mit einer Stahlfeder schreiben muß, hab ich das Gefühl, als hätt ich ein Loch im Strumpfe über der großen Fußzehe.“ ¹⁷ Zur richtigen Feder die Tinte: „Auch Tinte wirkt mit; wie sie fließt, ist von Einfluß.“ ¹⁸ Er entschuldigt sich für den Gebrauch einer alten Feder, obwohl er neue hat, aber die sei grad zur Hand, und er verwendet sie, „obwohl sie schon bis übers Knie in der Tinte saß.“ ¹⁹ Man sollte, schreibt er an Warsberg – und das weist auf seinen flüssigen Schreibstil –, nicht mitten in einem Brief die Feder schneiden, „man schneidet gleich alle Gedanken mit entzwei.“ ²⁰ An denselben Adressaten ergeht die Bitte, sich für Briefe an ihn sein, Villers', breiteres Briefpapier anzuschaffen, denn: „breitere Zeilen sind tiefere Atemzüge eines Briefes.“ ²¹ Warsberg, von dem ein biographischer Essay zum allerersten Band von 1881 stammt (der in die Ausgabe von 1910 übernommen wurde), hat Villers zu den „bezaubernden Gefühlsegoisten gezählt, die alles auf ihr inneres Wachstum beziehen.“ ²²

V

Bezüge von Villers zu Nestroy gibt es, wenn auch nicht in Fülle. Warsberg berichtet zwar von einem melancholischen Zug an Villers, aber er konnte durchaus auch heiter sein „wie ein Komiker auf der Bühne“. „Ich hab ihn [...] den Nestroy nachahmen sehen, daß wir über ihn lachten, so wie man im Karltheater Gefallen an der Gallmeyer [...] nahm. Aber das war Maske [...]“. ²³ Villers hat also Nestroy auf der Bühne erlebt. An Hoyos schrieb er einmal, das Vaterlandsgeschrei der Deutschen im Januar 1870, vor Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges, zeuge nicht von geschmackvoller Vaterlandsliebe, „denn Nestroy, der weit mehr Poet war, als eine Wiener Vorstadt sich träumen läßt, hat es gesagt: ‚Wahre Liebe schreit nie.“ ²⁴ Hier hat Villers Nestroy Gerechtigkeit wiederfahren lassen zu einem Zeitpunkt, als durchaus nicht alle in Wien vom Wert seiner Stücke überzeugt waren. Wo allerdings dieses Zitat steht, ließ sich auch mit Hilfe der Datenbank der HKA nicht eruieren. ²⁵ Fündig

16 Villers 2010, an Warsberg, 28. Juni 1878, S. 208.

17 Villers 1910, 2, an Ignaz von Markovics, nur mit 1875 datiert, S. 434.

18 Villers 1910, 1, an Hoyos, 28. September 1868, S. 78.

19 Ebd., an Gräfin Eleonore Hoyos, 3. Februar 1874, S. 412.

20 Villers 1910, 2, an Warsberg, 15. Mai 1874, S. 153.

21 Ebd., an Warsberg, 2. Jänner 1872, S. 120.

22 Alexander von Warsberg, ‚Wie mir der Unbekannte bekannt wurde‘, in: Villers 1910, 1, S. XXVII.

23 Ebd., S. XXIX.

24 Ebd., an Hoyos, Jänner 1870, S. 97.

25 Villers dürfte stark paraphrasiert haben, so dass die Schlüsselwörter nicht greifen. Für

wurde diese Datenbank allerdings an einer anderen Stelle. Villers schreibt an die Gräfin Eleonore Hoyos: „Das Fliegen ist uns nicht verboten, so wenig als Nestroy den Rekruten ‚Halt‘ geboten, als sie vor der Mauer noch immer marschierten. ‚Sie können ja eh nit weiter‘, sagte er.“²⁶ Eine weitere Bezugnahme auf Nestroy findet sich in einem Brief Villers’ an Ignaz von Markovics. Er teilt ihm mit, er habe in Hans Makarts Atelier eine Kleopatra gesehen, in einer Nilbarke von nackten Sklavinnen geschoben. „„Daß doch so was unsereinem nie passiert“, würde Nestroy sagen.“²⁷

„Unter Primadonna versteht man eine Sängerin, die alljährlich hunderttausend Gulden Gehalt und dreizehn Monat Urlaub hat, die übrige Zeit heiser ist.“ Das ist nicht von Nestroy.²⁸ Villers weiter: „Das nenne ich eine Definition! Wenn Sie mir aber sagen ‚Genie kommt von Gott‘, so weiß ich darum noch nicht, *was* Genie ist. Außerdem kommt alles von Gott, auch eine Laus. Daher *laus Dei*.“ Das Genie einer Primadonna wird radikal unwahrscheinlich gemacht. Sie verdient zu viel für das, was sie nicht leistet. Demontiert wird gleichzeitig die romantische Vorstellung, dass Genie ein von Gott oder wie auch immer „von oben“ Gegebenes sei, denn auch eine Laus ist von Gott gegeben. Als Zugabe schickt Villers einen Kalauer hinterher: eben „*laus Dei*“ – Lob Gottes.

Damit sind wir im Bereich des Witzes, des „nestroys“. So nennt Friedrich Achleitner „ein maß für das federgewicht von einfallen, für die blitzexistenz des zungenschlags [...]“.“²⁹ Will man dieser Definition, die selbst auf Sprachwitz beruht, eine normaldiskursive an die Seite stellen, wird man in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* von 1804 fündig: „Der Witz [...] findet das Verhältnis der Ähnlichkeit, d. h. teilweise Gleichheit, unter größere Ungleichheit versteckt.“³⁰ Das heißt, Witz ist die Fähigkeit, im Verschiedenen das Gemeinsame zu sehen (und Scharfsinn die Fähigkeit, im Ähnlichen das Trennende zu entdecken). Wenn zum Beispiel Johann Nestroy in seinem Testament, nachdem er mit detaillierter Sorgfalt, der seine Sterbeängste anzumerken sind, die Vorgaben für seine Bestattung formuliert hat, auf seinen finanziellen Nachlass zu sprechen kommen will, schreibt er: „von der steinernen Gruft zur eisernen Kassa“.³¹ Da ist dann genau solcher Witz beteiligt: Der Tod ist steinhart, das Geschäftsleben

Suchbemühungen danke ich Johann Lehner und Walter Obermaier.

26 Es geht um eine Stelle in *Zwölf Mädchen in Uniform, Nachträge II*, S. 33.

27 Villers 1910, 2, an Markovics, 4. April 1875, S. 433. – Makarts Bild „Die Nilfahrt der Kleopatra“ wurde 1874/75 gemalt und ausgestellt. Villers bezieht sich auf eine Stelle in Nestroys *Tannhäuser*-Parodie (*Stücke 36*), die sich allerdings nicht im Haupttext (S. 27, Z. 4), sondern in einer Lesart findet (S. 163), die aber, so Walter Obermaier, Nestroy sicher auf die Bühne gebracht hat: „PÜRZL: Wie? Hör ich recht? Im Venusberg vergaß er Ehr und Pflicht? / Und ich der Landgraf komm zu so was nicht?“

28 Villers 2010, an Warsberg, 10. Februar 1880, S. 205.

29 Friedrich Achleitner, „das nestroy“, in: ders., *Wiener Linien*, Wien 2004, S. 45.

30 Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Abt. I, 5, Bd. 6, korr. Aufl., München, Wien 1995, S. 168–207, hier S. 171 f.

31 *Dokumente*, S. 297–300: Nestroys Testament vom 30. Jänner 1861, S. 298.

ist eisenhart, und beides ist kalt. Jean Paul hat übrigens in diesem Zusammenhang auch zum Wortspiel einiges zu sagen. Mehr als 200 Jahre vor dem Strukturalisten und Poetik-Theoretiker Roman Jakobson heißt es bei ihm: Einer der Gründe „des Gefallens am Wortspiele ist die daraus vorleuchtende Geistesfreiheit, welche imstande ist, den Blick von der Sache zu wenden gegen ihr Zeichen hin [...]“. ³² Roman Jakobson nannte genau das „the poetic principle“. Das Wortspiel gehört demnach zur Poesie, und durchaus auch seine platte Variante, der Kalauer.

Für eine These reicht es nicht, aber eine Vermutung äußere ich und hoffe, sie im Folgenden an einigen Beispielen zu rechtfertigen: Bei Villers' Einwienerung und Verösterreicherung, die von seinen Zeitgenossen bezeugt ist, war Nestroy irgendwie beteiligt. Zwar hat Villers bekannt, und das mag nach Nestroy klingen: „[...] einem Wortspiel werde ich nie widerstehen, und kostet's mich mein Leben“, ³³ aber das ist eine Übertreibung, er war kein „compulsive punster“ (wie ja Nestroy auch nicht). Es gibt genügend Briefe, die keine Wortspiele enthalten, Wortwitz ist nicht der auffallendste Teil von Villers' Briefschreibekunst.

Beide hatten Lust an der Freud mit der Sprache. Einerseits hat schon Franz H. Mautner an Nestroys Zeitgenossen gerügt, dass sie die „geistreichen und die albernsten“, die „vom bloßen Spieltrieb erzeugten“ und die „bloß witzelnden“ Wortspiele „in einen Topf geworfen haben“. Nichtsdestoweniger hat auch Mautner gemeint, dass bei Nestroy Verspieltheit bis in profundeste Einsichten reichen könne, aber auch bis zum „albernsten Scherz“. ³⁴ Dass andererseits Villers „zuweilen einen Einfall zu Tode hetzt“, hat schon sein Herausgeber Wilhelm Weigand konzipiert. ³⁵ Für beide, für Nestroy etwas mehr, dürfte gelten, worauf Wendelin Schmidt-Dengler, der über Jahre die Nestroy-Tage hier in Schwechat bereichert hat, hingewiesen hat: dass spielerische Umständigkeit funktional sein kann und bei Nestroy häufig auch ist. ³⁶

Villers weiß also zu kalauern: Als es einmal Schnee- und Regenwetter zugleich gibt, schreibt er: „Dafür ist die Stube ein Paradies, denn ein paar Radies hatte ich zum Frühstück [...]“. ³⁷ Dass er die Gräfin Nako anredet mit „Verehrte, gelehrte, bewehrte Gräfin, Chefin, Elevin“, ³⁸ ist ebenfalls gekalauert, denn verehrt hat er sie, aber gelehrt war sie nur in Maßen, eher begabt zur Malerei, bewehrt ist hier schwer aufzuschlüsseln, Gräfin war sie zwar, seine Chefin war

32 Jean Paul (Anm. 30), S. 194.

33 Villers 1910, 1, an Hoyos, 18. Jänner 1870, S. 97.

34 Franz H. Mautner, *Johann Nestroy und seine Kunst*, Wien 1937, S. 46; ders., *Nestroy*, Heidelberg 1974, S. 60.

35 Wilhelm Weigand, ‚Alexander von Villers‘, in: Villers 1910, 1, S. LXV.

36 Wendelin Schmidt-Dengler, ‚Johann Nestroy – 7. Dezember 2001‘, *Nestroyana* 22 (2002), S. 5–8, hier S. 5.

37 Villers 1910, 2, an Markovics, 1. Dezember 1877, S. 436.

38 Ebd., an Gräfin Berta Nako, 15. Jänner 1870, S. 370.

sie nicht, E Levin auch nicht. Villers gehörte, wie Eduard Hanslick und viele andere Wiener, zu den Gegnern Richard Wagners: Weil der es gewagt habe, dem Wesen der Musik beizukommen, dem aber, laut Villers, nicht beizukommen sei, war er ihm nur einen müden Namens-Witz wert: Wagner wagt es, und deshalb heiße er Wagner.³⁹ Dem steht z. B. funktional gegenüber, was Nestroys Herr von Lips, der „Zerrissene“, am Ende (*Stücke 21*, III, 11) von seiner „Kathilieb“ ergriffen, ausspricht: „Kathi! Hier steht dein Verlebter, Verliebter, Verlobter [...].“ Das entspricht seiner Entwicklung im Stück. An der Grenze zwischen Kalauer und semantischer Funktionalität, um wieder zu Villers hinzublenden, steht, wie er das „U. A. w. g.“ auf den Einladungen der Salonière Gräfin Dönhoff, die zu ihren beliebten musikalischen Soireen ihren Gästen gerne gute und viele Speisen servierte, aufschlüsselt mit: „Und abends wird gespeist“. Als Draufgabe spricht er von der „trefflichen Dönhoffschen Mayonnaise in Frißmoll“.⁴⁰

Bei Villers findet man auch das, was ich die Wortklapper nennen möchte, die er jedoch immer mit Augenzwinkern und nicht mit naivem Stolz betätigt. Er war krank, er antwortet der Gräfin Eleonore Hoyos, es gehe ihm nun wieder leidlich, spielt dann aber die andere Karte: Er sei eigentlich doch ein so gut wie Toter, denn nur von den Toten sagt man Gutes (und das möchte er über sich hören. In dieser Stelle, zur Erläuterung vorweg, ist auch von versprochenen Kunstwerken die Rede). „Nur meine Gedanken sind noch lebendig und gehen um, obgleich ich selbst mit niemand mehr umgehen kann. Das ist nun einmal nicht zu umgehen, und um Ihnen das umgehend zu melden, nehme ich sogar Umgang von den Guttensteiner Kunstwerken, die noch nicht eingetroffen sind. Das ist unumgänglich notwendig.“⁴¹ Hört man genau auf den Kontext, so überklappert Villers eigentlich, darauf komme ich später noch einmal, mit Takt seine Unpässlichkeit, deutet aber trotzdem an, dass es ihm noch nicht gut geht, klappert also doch ein wenig funktional. An einer anderen Stelle ist das nicht mehr ganz so. Dem Grafen Hoyos möchte er den Gedanken vermitteln, dass die Gedanken die eigentlichen Individuen sind, „wir selbst durchaus keine sind, das ist erst recht mein Fall; denn ich stand einst am Rheinfall – da hatt ich den Einfall –: Ach wär doch der Rheinfall statt Wasser- ein Weinfeld – – das wäre so mein Fall!“⁴² Dem möchte ich vergleichend an die Seite, oder besser: entgegen stellen, wie im *Talisman* (*Stücke 17/I*, II, 10) rekapituliert wird, auf welche Weise Titus Feuerfuchs zu seiner schwarzen Perücke gekommen ist. Monsieur Marquis, der Friseur, erzählt auf Bitte der Constantia jenen Vorfall mit seinem scheuenden Pferd: „Es war mehr ein Unfall, der mit einem genickbrechenden Wasserfall geendet hätte, wenn nicht der Zufall einen Menschen gerade in dem Augenblicke, wo das abscheuliche Tier, mein feuriger Fuchs [usw.]“ (worauf

39 Villers 1910, 1, an Hoyos, 12. Dezember 1870, S. 108.

40 Villers 1910, 2, an Markovics, 11. März 1879, S. 445.

41 Villers 1910, 1, an Gräfin Eleonore Hoyos, August 1875, S. 417 f.

42 Ebd., an Hoyos, 11. Oktober 1869, S. 81.

der anwesende, mit schwarzer Perücke beschenkte Titus, auf seine Weise ein feuriger Fuchs, natürlich erschrickt). Die Wortklapper ist hier eine funktionale Wortfügung. Eine Szene später, als der Marquis ihm droht, weil er in ihm einen Rivalen sieht, wehrt sich Titus Feuerfuchs ebenfalls mit einer Wortklapper, aber sie ist ebenso funktional: „Was? So spricht *der* Mann? Der Mann zu dem Mann, ohne den dieser Mann ein Mann des Todes wäre? Ohne welchen Mann diesen Mann jetzt die Karpfen fresseten?“ Klappern ohne ersichtliche Funktion kann Nestroy, wenn er will, auch: In der Posse *Einen Jux will er sich machen* (*Stücke 18/I*, I, 5) hat der Gewürzkrämer Zangler viel zu tun, viel Unerfreuliches tut sich um ihn herum, so dass er seufzt: „Nichts als Odiosa, Geschäfte, Unwesen im Hauswesen, umgeben von albernen Wesen, langweiligen Wesen, schlechten Wesen, ich bin wirklich ein geplagtes Wesen.“ Aber häufig ist das bei Nestroy nicht. Sigurd Scheichl hat am Namen des Dieners Grund in *Der Tod am Hochzeitstage* (1829) gezeigt, wie eine scheinbare Wortklapper letztlich als ein elaboriertes, viele verschiedene Bezüge eröffnendes Wortspielgeflecht seine Wirkung tut: „Grund“ als Eigenname, Erde, Meeresboden, Grab, Kausalität.⁴³

VII

Ich werde nun versuchen, zwei Dinge zugleich zu tun: vermitteln, auf welche Inhalte Villers Wert legte, und gleichzeitig vermitteln, auf welche Weise er das tat. Als gebildeter Dilettant schrieb Villers in seinen Briefen über zahlreiche Themen, wenn auch nicht, wie gesagt worden ist, über alles und jedes.⁴⁴ Er wusste, dass es keine Stilsicherheit ohne Inhalte geben kann. Briefliche Konversation im datenfreien Raum war seine Sache nicht; er wusste, um Karl Kraus zu zitieren, dass man auf einer Glatze keine Locken drehen kann. Er schrieb beinahe wie Adalbert Stifter über Pflanzen, einfühlsam über Tiere, über die historische Situation des Adels, auch über den Ehrgeiz der Bourgeoisie auf Nobilitierung, über Geld und Gier in der Gründerzeit, über Literatur und Philosophie, besonders Immanuel Kant und Arthur Schopenhauer, sehr gern über Musik, über Reisen und Reise-Unlust. Für Politik hegte er nicht viel Interesse, außer z. B. in der herzhaften Abneigung des Sachsen gegen die Preußen, besonders gegen Bismarck.

Der Großstadtflüchter hatte seine urbanen Bedürfnisse in früheren Jahren in Paris, dann in Wien gesättigt. Als er der Ringstraßenkultur den Rücken gekehrt hatte, konnte ein „ehrerbietiger Gruß“ an alle Städte schon so ausfallen: „mit vor der Nase ausgestreckten Fingern.“⁴⁵ Schon bevor er in seinem

⁴³ Sigurd P. Scheichl, ‚Er kraxelt in sein Verderben. Nestroys Sprachwitz‘, in: *Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag*, Katalog zur 277. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, gemeinsam mit der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien 2001, S. 111–122, hier S. 111.

⁴⁴ Wuthenow (Anm. 11), S. 243.

⁴⁵ Villers 1910, 2, an Warsberg, 18. Oktober 1877, S. 199.

Wiesenhaus saß, schrieb er vom Salon der Gräfin Berta Nako (die er persönlich sehr schätzte): „Ich bin kein Karpfen für diesen Teich.“ (Der Karpfen kommt gleich noch einmal.) „Was hab ich nicht schon alles hören müssen von geselligen Verpflichtungen. Ich glaube, auch der Pfpfropfen hat Verpflichtungen gegen eine Champagnerflasche und erfüllt sie redlich; dennoch ist das erste, was er tut, sobald er kann, daß er hinausfliegt. So versteh ich meine Stellung und will gern für einen Stöpsel gelten.“⁴⁶ Ab Frühjahr 1872 saß Villers dann in seinem geliebten „Palazzo della Wiesa“, und so sehr er kein Karpfen für den Salon Nako sein wollte, so sehr war er es jetzt: „[Es] ist mir zumut wie einem Karpfen, der seine Jugend in polnischer Sauce zugebracht hat und auf seine alten Tage einen Teich entdeckt. Der Bauer, der sechzig Jahr in mir schlummerte, ist hier erwacht, reckt die Glieder, reibt die Augen, reißt das Maul auf und fragt sich: ‚Wo war ich so lange?‘“⁴⁷ – – Der Virtuose des Alleinseins, der er war, wollte sehr wohl Gäste aus Wien ins Wiesenhaus locken, z. B. die Gräfin Hoyos mit einem Entenbraten, „und ein paar Flaschen Wein machen sehr lange Hälse, als wären sie neugierig auf den Besuch.“⁴⁸ – – Dass Villers heute mit den Grünen gegen den Bau von weiteren Autobahnen oder Starkstrom-Freileitungen protestieren würde, halte ich für wahrscheinlich. Zu seiner Zeit, im Jahrhundert des Schienenstrangs, war es der Eisenbahnbau; welcher es im vorliegenden Falle war, ist nicht zu eruieren: „Der schöne Neustädter Wald steht an der Schwelle seines Grabes. Sein Grab ist das Grab aller grünen Wälder, die graue ewige Eisenbahn, und die Schwelle seines Grabes ist die Eisenbahnschwelle.“ Das schrieb der ortsfeste Villers an den weit umherreisenden Alexander von Warsberg.⁴⁹ – – Villers wusste, warum dem Menschen zwei Beine gegeben sind; er war ein früherer Anwalt der Langsamkeit. Das bedeutet aber keineswegs, dass seine Prosa langatmig ist. Vielmehr wird man auch in dieser Hinsicht an eine Stelle in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* erinnert: „Kürze, d. h. die Verminderung der Zeichen, reizt uns angenehm.“⁵⁰ Über Könnerschaft und wie man sie erwirbt, schrieb er im Frühjahr 1879, da war er 67 Jahre alt, an Hoyos: „Immer arbeiten, immer sich um nichts anderes kümmern, so viel heute, so viel gestern; morgen kommt dann ein Heute, tausend Gestern stark, und an dem Tage hat das Können Tragholz. Wie meine Spalierbäume. Die sollten Sie sehen. Heuer gibts Obst oder keinen Gott.“⁵¹ – – Ein Beispiel für seine Sprachreflexionen, er richtete es an die zierlich gewachsene Gräfin Nako, die er einerseits im Kindersprachen-Ton die „Teine“ (Kleine) nannte – worauf sie offenbar gerne einging und auch sonst eine Art gepflegt-intelligentes Blödeln schätzte – und mit deren Intelligenz und Sprachsensibilität er andererseits rechnen konnte.

46 Villers 2010, an Warsberg, 8. März 1871, S. 78.

47 Ebd., an Warsberg, 17. Mai 1872, S. 101.

48 Ebd., an Gräfin Eleonore Hoyos, 18. Jänner 1874, S. 138.

49 Ebd., an Warsberg, 18. Mai 1870, S. 62.

50 Jean Paul (Anm. 30), S. 175.

51 Villers 1910, 1, an Hoyos, 19. März 1879, S. 290 f.

te: „Es war einmal ein Mann, der erfand den Anfang, trocknete sich den Schweiß von der Stirne und sprach: ‚Aller Anfang ist schwer.‘ Da kam ein anderer Mann, erfand das Ende, der fraß gleich den Anfang auf, sagte: ‚Ende gut, alles gut‘ und wischte sich das Maul. Glaubt die Teine diese Geschichte? Der Villé glaubt sie nicht, denn er sagt: ‚Anfang gut, alles gut, und alles Ende ist schwer.‘“⁵² Wem jemals die *Banalitäten aus dem Chinesischen* des Dadaisten Kurt Schwitters untergekommen sind, darf seine Assoziationen hüpfen lassen: „Fliegen haben kurze Beine. / Eile ist des Witzes Weile. / Rote Himbeeren sind rot. / Das Ende ist der Anfang jedes Endes. / Der Anfang ist das Ende jedes Anfangs.“ Man könnte im Sinne sowohl von Villers als auch von Schwitters fortsetzen: Jedes Ende beginnt mit einem Anfang. Oder: Jedes Ende hat einmal angefangen, ein Ende zu sein. Und so weiter. Sie erinnern sich an Villers’ Zitat über die Welt der Syntax: In ihr leben mehr wunderbare Geschöpfe als in der Tiefe des Ozeans. Man könnte jetzt in seinem Sinne hinzufügen: In der Welt der Semantik gibt es mehr Untiefen (im Doppelsinne des Wortes) als in den Tiefen des Ozeans. – Villers konnte eindrucksvoll über die Farbe Weiß schreiben. Von einer Anreise nach Antibes über Italien (einige Jahre, bevor die Reise-Unlust ihn so richtig ergriff) schrieb er über die Marmorbrüche bei Carrara: „Bei Nacht kam ich daran vorüber; dem Berg der Leib aufgerissen – schneeweiß; triefend von Mondenlicht – weiß; und frischgefallener Schnee darüber, alles weiß, und weiß in weiß mit Verschwendung glänzendster Pracht, in solcher Einfachheit noch so verschieden. Viel ist mir weisgemacht worden in meinem Leben, so etwas Schönes noch nicht.“⁵³ – Villers liebte den Winter, aber nur den auf dem Lande. An Warsberg, der sich offensichtlich über einen Wintereinbruch beklagt hatte, schrieb er: „Ihr Sauwetter finde ich prachtvoll. Der Schnee ist der wunderbarste Künstler, und, daß sie ihn schmilzt, ist Neid der Sonne. Sie wäre außerstande, den dichtesten Busch im Walde so innerlich zu beleuchten, wie dieser Staub des Himmels es mit seiner weichen Ruhe vermag.“⁵⁴ Und auch noch vier Jahre später: „Wintergenuß wie noch niemals. Ich sah noch keinen so schönen Schnee und solchen Reichtum an Reinheit. Er ist die herrlichste Maske; zeichnet, bewegt in weichsten Linien die unsichtbare Selbstbewegung der Luft; gelagert kann Ruhe nur so sein. Wer zur Ruhe kommen will, muß Schnee werden.“⁵⁵ Aber er konnte natürlich auch ein Wetter, das andere Sauwetter nennen, wahrnehmen: „Das schlesische Wetter ist angekommen, es stürmt, regnet, ist kalt, Schnupfen regt sich, die Öfen stinken, und sterbende Fliegen ringen die Beine.“⁵⁶ – Was Sommerfrischen angeht, liebte er, keineswegs regelmäßig, den (er schreibt: das) Pinzgau: Bad Fusch, Ferleiten, das Tauernhaus, den Gasthof Lukashansl. (Den gibt es heute noch, das „Bad“ Fusch

52 Villers 1910, 2, an Gräfin Berta Nako, 19. Oktober 1869, S. 362 f.

53 Villers 2010, an Hoyos, 15. April 1868, S. 35.

54 Ebd., an Warsberg, 3. Dezember 1871, S. 99.

55 Villers 1910, 1, an Warsberg, Jänner 1875, S. 156.

56 Villers 2010, an Hoyos, 12. Oktober 1879, S. 200.

hingegen, wo später auch Hugo von Hofmannsthal weilte, wie in Walter Kappachers Roman *Der Fliegenpalast* aus dem Jahre 2009 nachzulesen ist, nicht mehr.) Über eine Höhenwanderung: „Diese Luft müßte Sie stärken, sogar Hühneraugen vergießen Freudentränen über ihre eigenen Schmerzen, mit denen solche Blicke erkaufte werden.“⁵⁷ Und an die Gräfin Nako von ebenda, auf den niedrigeren Siedepunkt in der Höhe anspielend: „Auf der Alm hab ich mir einen Kaffee bereiten lassen. Das gab ein Frühstück! Das Feuer prasselte so lustig unter der Pfanne, daß sogar die Eier sagten: ‚So laß ich mir gefallen‘ und vor Rührung weich blieben.“⁵⁸ – – Der Freude über Gehen in der Natur entsprach keine Freude am Reisen. Er hatte sich seinen Neulengbach-Traum nicht erfüllt, um dann viel unterwegs zu sein. Er sei noch viel reiseunfähiger, als er dachte, schrieb er aus Paris an den Reisespezialisten Warsberg: „Außer dem Haus bin ich außer mir.“⁵⁹ Ich habe schon erwähnt, dass Villers, um über die Runden zu kommen, seinen Sitz im Aufsichtsrat der Anker-Versicherung behalten und von Zeit zu Zeit – ungern – nach Wien fahren musste. Und erst recht galt das, wenn er für längere Zeit verreisen sollte. So etwa wehrte er eine Einladung, für sechs Wochen an den Comer See zu fahren, ab. Das war dann eine Situation, wo Villers seinen Witz aufrief, um ihn in seine Absage hinein zu modulieren: „Wenn ich auf einen Tag fort muß, so läutet schon acht Tage vorher die Sturmglocke in meinem Hirn, und alle Gedanken rennen verwirrt durcheinander. Darf ich mit? Bleib ich da? Was soll aus mir werden? – so fragen sie und ringen die Hände, sind außer sich und bringen mich außer mich. Nun gar auf sechs Wochen – da können Sie denken, daß ich nicht denken kann.“⁶⁰

VIII

Zum Abschluss möchte ich noch darlegen, auf welche Weise Villers über Älterwerden, Gebrechen und die Möglichkeit des Todes geschrieben hat – im Unterschied zu Nestroy; der wollte bekanntlich nicht, dass man vor ihm vom Tode sprach.⁶¹ Doch in seinen Stücken gibt es durchaus Rasonnements über den Tod, wie man in Jürgen Heins Anthologie *Nestroy zum Vergnügen* nachlesen kann.⁶² Es sind jeweils Aussagen aus dem Munde einer Dramenfigur und bereiten als solche durchaus Vergnügen. Nur ein Beispiel (gleich danach noch eines): Der von Teufelsfurcht geschüttelte Maurer Dominick in den *Papieren des Teufels (Stücke 18/II, I, 2)* sagt: „Ich hör schon das Gras wachsen in welches ich beißen werd“⁶³. Wenn es aber nicht um Figurenrede geht, sondern um

57 Ebd., an Hoyos, 13. August 1871, S. 97.

58 Ebd., an Gräfin Berta Nako, (Juli) 1871, S. 88.

59 Villers 1910, 2, an Warsberg, 17. Februar 1875, S. 160.

60 Villers 2010, an Warsberg, 27. Jänner 1877, S. 163.

61 Mautner, *Johann Nestroy und seine Kunst* (Anm. 34), S. 65.

62 „Die Welt steht auf kein Fall mehr lang“. *Nestroy zum Vergnügen*, hg. von Jürgen Hein, Stuttgart 1995.

Sprechen in der Ich-Form, liegt die Sache anders. Schon 1842, bei den brieflichen Anweisungen, wie die Schauspielerin Louise Rusa beizusetzen sei, hat man den Eindruck, da habe sich jemand Details für sein eigenes Begräbnis ausgedacht, nicht mit Vergnügen,⁶³ und das gilt natürlich erst recht für das hier schon erwähnte Testament. Zwar schreibt Nestroy dort, das Einzige, was er „beym Tode“ fürchte, liege – und die Wortfolge sagt viel aus – „in der Idee der Möglichkeit des Lebendigbegrabenwerdens.“⁶⁴ Diese „Idee“ war durchaus nicht das Einzige in seinem Nachdenken übers Sterben, wie man bei Peter von Matt lesen kann, auch wenn man dessen Hauptthese über Nestroys alles, auch das Politische, umfassende Lebens-Angst nicht vorbehaltlos teilen mag.⁶⁵ Wendelin Schmidt-Dengler hat festgehalten, dass die Kunst der Sprachbilder Nestroys sich nicht nur auf den Witz beschränke – bei Villers auch nicht –, sondern sie gehe „in der Deutung der Rätsel, mit denen uns Natur und vor allem Menschen versorgen, so weit, soweit die Sprache gehen kann.“⁶⁶ Über den Tod als eines der Rätsel der Natur zu sprechen, hat Nestroy im *Schützling* von 1847 dem Gottlieb Herb, der sich vom Leben, der Gesellschaft, nicht angenommen fühlt und Selbstmord plant, in den Mund gelegt, und das sehr drastisch: „Ja, Tod, du bist eine eigene Sache, du Tod, du! – Schauerlich durch Rätselhaftigkeit, und wärest vielleicht noch schauerlicher, wenn das Rätsel gelöst wär‘; aber die Würmer können nicht reden, sonst verraten sie’s vielleicht, wie gräßlich langweilig dem Toten das Totsein vorkommt.“ (*Stücke 24/II*, I, 6)

Alexander von Villers hatte, obwohl er an die Ich-Form gebunden war und keine Figur vorschieben konnte, weniger Schwierigkeiten, über den Tod nachzudenken. Das liegt zweifellos an der Briefform, von der Villers gesagt hat, dass er dabei immer einen Menschen vor sich sehen muss, eine konkrete Person, und deshalb schreibe er auch nicht für viele. Und über das Verhältnis des Einzelnen zu anderen Einzelnen im 19. und 20. Jahrhundert hat der amerikanische Soziologe Richard Sennett in seinem Buch *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* dargelegt: „Unzivilisiert ist es, andere mit dem eigenen Selbst zu belasten.“⁶⁷ Für die Dramenform auf dem Theater braucht ein Stückeschreiber sich nicht Einzelne vorzustellen und ist deshalb nicht notwendigerweise an diese Zurückhaltung gebunden. (Dass es dann trotzdem Einsprüche gegen die „Offenheit“ gab, mit der Nestroy seine Figuren reden oder mimisch sprechen ließ, steht auf einem anderen Blatt.) Jedenfalls ist Villers’ Briefprosa im Sinne Sennetts sozusagen „zivilisierter“. Als er einmal an Hoyos über indische Epen, die Veden, schrieb und über das, was nach dem Tode

63 An Ignaz Stahl, 2. August 1842, in: *Sämtliche Briefe*, S. 47 f.

64 *Dokumente*, S. 297.

65 Peter von Matt, ‚Nestroys Panik‘, in: ders., *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München 1996, S. 134–148.

66 Schmidt-Dengler (Anm. 36), S. 7.

67 Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M. 1986, S. 336.

kommt, zitierte er den dort genannten Ort „Om“. Er fügte hinzu: „Ich danke! Wohin ich nach dem Tode kommen werde, das weiß ich nicht; aber vor mir steht eine Primel, und ich weiß, wo ich bin.“⁶⁸ Villers hat sich durchaus, wie Nestroy, über seine Grabstätte Gedanken gemacht, wenn auch anders: „Nun bin ich auch Grundbesitzer geworden und habe mir ein Stück Erde erworben, das, wie Karls V. Reich, wenn auch nicht vierundzwanzig Stunden lang, seinen Meridian hat; [...] Von meinem Grundstück zahl ich keine Steuer, als einst mich selbst; es liegt in Grinzing in einem Wald von Kreuzen und ist nicht größer als ich selbst.“⁶⁹ Villers hat im Zusammenhang mit seinem Tod ebenfalls von einem „Rätsel“ gesprochen, wenn auch nicht ganz so, wie Nestroy Gottlieb Herb es sagen lässt. Eineinhalb Jahre vor seinem Tod, in einem Brief an die Gräfin Hoyos, stellte er ihr ein Reimrätsel und beendete es dann mit einer berührenden Schlussformel. Inhaltlich gesehen, kann man in Nestroys Posse *Heimliches Geld, heimliche Liebe* (Stücke 32, II, 19) zwar etwas Ähnliches finden – Peter Dickkopf: „Ich bin ein würdiger Greis und wanke dem Grabe zu; den möcht' ich seh'n, der mich aufhalt'.“ Aber anders als Nestroy, der das nicht gelassen auf sich selbst bezogen hätte, delegiert Villers die Aussage nicht an eine Figur, sondern meint sich: „Ich heiße Villers, bin aber kein Rätsel, obgleich ich meiner Auflösung entgegen sehe.“⁷⁰

Aber mit einer solchen Auflösung möchte ich nicht aufhören. Vier Tage vor seinem Herztod, er war nach einer Unpässlichkeit schon wieder rekonvaleszent, dankte Villers der Gräfin Nako für die Einladung, nach Wien zu kommen und es sich in ihrem Hause gut gehen zu lassen. Und er fügte hinzu: „Vor fünfzig Jahren war ich noch ganz frisch und jung, und jetzt auf einmal – es ist sehr merkwürdig.“⁷¹ Die Briefe des Alexander von Villers sind es auch: merk- und gedenkwürdig.

68 Villers 1910, 1, an Hoyos, 19. März 1879, S. 294.

69 Villers 2010, an Hoyos, 14. Dezember 1878, S. 262.

70 Villers 1910, 1, an Gräfin Eleonore Hoyos, 16. September 1878, S. 429 f.

71 Villers 2010, an Gräfin Berta Nako, 12. Februar 1880, S. 206.

Lisa de Alwis

Zensieren des Zensors: Karl Glossys lückenhafte Übertragung (1897) von Franz Karl Hägelins Leitfaden zur Theaterzensur (1795)

Zum tieferen Verständnis des Theater- und Musikschaffens im Wien des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts gehört unabdingbar die Kenntnis der Zensurmethoden und der Kriterien, nach denen Zensoren ihr Urteil fällten. Mit dem Zensieren von Theaterstücken war Franz Karl Hägelin betraut, der 1795, als er seinen berühmten Leitfaden für ungarische Zensoren verfasste, schon 25 Jahre im Dienst war. Dass wir Hägelins Schriften heute überhaupt kennen, ist das Verdienst von Karl Glossy, einem Wissenschaftler des späten 19. Jahrhunderts, der im damaligen Wiener Leben eine wichtige Rolle spielte.

Glossys Arbeiten zum Wiener Theater und zur Theaterzensur wurden und werden weithin zitiert. Zum Beispiel wurde durch seine Schriften allgemein bekannt, dass zwei Liebende sich auf der Bühne nicht küssen oder zusammen abtreten durften. Glossys Interesse an Theaterzensur zeigt sich schon an der Zahl seiner Veröffentlichungen zu diesem Thema. Einer von Glossys wichtigsten Forschungsbeiträgen ist seine Transkription von Hägelins Zensurleitfaden. Selbst ein flüchtiger Blick auf Glossys Dokument zeigt aber, dass er Hägelins Schrift nicht vollständig übernommen hat: Viele Absätze weisen Auslassungspunkte auf, mitunter mitten im Satz. An diesen Stellen würde man vermuten, dass das Original beschädigt und deshalb unlesbar war. Ich hatte aber das Glück, im Haus-, Hof- und Staatsarchiv auf eine weitere Abschrift des Dokuments zu stoßen. Weder das Papier noch die Tinte der Abschrift stammen aus dem 18. Jahrhundert, und so bin ich sicher, dass es sich sowohl hier als auch bei einem kurz danach gefundenen weiteren Exemplar in der ÖNB nicht um Hägelins Original, sondern um eine Abschrift aus Glossys Zeit handelt. Dieser hatte bekanntlich mehrere Kopisten angestellt, die in einem speziellen Kopistenraum im Rathaus arbeiteten. Die Eingrenzung der Entstehungszeit weist meiner Ansicht nach auf Glossys Kopisten als Urheber der beiden gefundenen Dokumente. Wenn man diese Abschriften mit Glossys Text vergleicht, zeigt sich unmittelbar, dass er unter bestimmten Gesichtspunkten einzelne Wörter, Sätze und sogar ganze Absätze aus Hägelins Veröffentlichung weggelassen hat. Und das, obwohl für Glossy selbst das treue Transkribieren von Dokumenten sehr wichtig war! So kritisierte er zum Beispiel in der Einleitung zur Sonderausgabe des 25. Jahrgangs des *Jahrbuchs der Grillparzer-Gesellschaft* eine Arbeit, die 1839 von Johann Evangelist Schlager verfasst wurde: „Diese Beiträge sind, obwohl sie textlich nicht immer dem Originale genau entsprechen, zu geschichtlichen Arbeiten über das Theater vergangener Zeiten wiederholt benützt wor-

den.“¹ Die Gründe für eine solche Scheinheiligkeit von Seiten eines Wissenschaftlers lagen wahrscheinlich in den besonderen sozialen und politischen Umständen seiner Zeit.

Die Zwänge, denen Glossy unterlag, sowie seine Widersprüchlichkeit als Person böten an sich ausreichend Studienmaterial. Wichtig in diesem Kontext ist, dass selbst oft zitierte Dokumente nicht für bare Münze zu nehmen sind und dass es empfehlenswert wäre, sogar die bekanntesten Arbeiten dieser Zeit nochmals kritisch zu untersuchen.

Die von mir aufgefundenen Manuskripte schienen am Anfang unbedeutend zu sein, da ihr Inhalt schon gedruckt war; die ersten Seiten sind identisch mit Glossys Text, und vielleicht hat sich deswegen niemand bemüht, die Kurrentschrift weiterzulesen. Glossys Auslassungspunkte fangen erst auf der siebenten Seite seiner Publikation an, was der achten Seite des Manuskripts aus dem Haus-, Hof- und Staatsarchiv entspricht. Von da an häufen sich die Auslassungspunkte, und ein beachtlicher Teil von Hägelins Text fehlt bei Glossy. Die Art der Auslassungen lässt vermuten, dass Glossy konservativer war als sein über 100 Jahre älteres Studienobjekt. So versucht er, den Ruf von Kaisern und Adeligen zu schützen, während Hägelin es anscheinend für wichtiger erachtete, klar zu machen, wie die Zensoren agieren sollten, obwohl seine Erläuterungen selbst als anstößig hätten empfunden werden können. Das Thema Geschlechtsverkehr war offensichtlich sehr bedenklich für Glossy, weshalb er die gesamten darauf Bezug nehmenden Passagen aus Hägelins Text geflissentlich auslässt. Interessanterweise waren die von Glossy weggelassenen Teile oft Versuche Hägelins, thematisch oder verbal unanstößigere Alternativen zu allgemeinverständlich sexuellem Inhalt vorzuschlagen.

Die neu gefundenen Abschnitte von Hägelins Text sind für unser Verständnis der Theater- und Musikkultur im habsburgischen Österreich äußerst relevant. Daher wird dieser Fund in vollem Umfang im Rahmen einer Kooperation der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und des Don Juan Archivs Wien veröffentlicht. Welche Art von sprachlicher Kodierung auf der Bühne benutzt wurde, welche Situationen als kritikwürdig galten und das anstößige Potenzial von Improvisation und musikalischer Phrasierung – all das sind Fragen, die von Hägelin nicht angesprochen worden wären, hätten sie nicht eine wichtige Rolle in den damaligen Wiener Aufführungen gespielt. Zum zweiten hat sich gezeigt, dass allgemein zitierte Quellen wie Glossy und viele andere aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert oft neu bewertet werden müssen. Der Umstand, dass ein Zensor des ausgehenden 18. Jahrhunderts freier über kontroverse Themen schreiben konnte als ein Wissenschaftler über 100 Jahre später, sollte uns zu denken geben und uns unsere eigenen wissenschaftlichen Grenzen und Beschränkungen vor Augen führen.

1 Karl Glossy, ‚Zur Geschichte der Theater Wiens‘, Sonderabdruck aus dem *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 25 (1915), S. I.

Otmar Nestroy

Zur Geschichte des Nestroy-Denkmal – eine Ergänzung

Anlässlich der Wiederaufstellung des Nestroy-Denkmal im Bereich der Praterstraße hat Min.-Rat Dipl.-Ing. Karl Zimmel in verdienstvoller Weise die zahlreichen „Stationen“ dieses Denkmal im Laufe der Zeit und Geschichte in mehreren Bezirken Wiens recherchiert und in einem Aufsatz dargelegt.¹

Anlässlich der Neuaufstellung meiner hauseigenen Bibliothek bin ich auf ein bisher unbekanntes Foto der Firma R. Lechner von der Enthüllung des Nestroy-Denkmal im Juni 1929 gestoßen, das von einem etwas anderen Standort aufgenommen wurde und vermutlich den Obmann des Bundes der Nestroyfreunde oder den des Denkmalkomitees bei seiner Festansprache festhält. Unmittelbar hinter dem Redner (zweite Person von links) ist deutlich mein Vater, Dr. Franz X. Nestroy, zu erkennen, der gerade noch einen letzten Blick in sein Redemanuskript wirft. Die auf dem Foto ersichtliche Apotheke „Zum guten Hirten“ existiert heute noch, nur der Platz, auf dem die feierliche Enthüllung des Nestroy-Denkmal stattfand, wurde nach einem Gemeinderatsbeschluss vom 5. Dezember 1932 in Nestroyplatz benannt.² Die weiteren auf dem Foto festgehaltenen Personen sind dem Verfasser dieser Zeilen unbekannt, deshalb ist dieser für Hinweise dankbar, die zur Identifizierung beitragen könnten.

Vielleicht kann dieser kurze Beitrag einen Eindruck von der feierlichen Stimmung der zahlreich erschienenen und festlich gekleideten Teilnehmer – viele Herren tragen einen sog. „Vatermörder“, der, wie man erkennen kann, nicht nur als Akzessorium zum Frack getragen wurde – dieser lang zurückliegenden Feierstunde vermitteln.

Im Hintergrund kann man noch deutlich eine Garnitur der Wiener Straßenbahn ausnehmen, denn bis zur Errichtung der U 1 verkehrte auf der Praterstraße eine Straßenbahn.

Bemerkenswert ist vielleicht noch etwas sehr Persönliches: Die Postkarte, deren Vorderseite das Foto von der Denkmalsenthüllung schmückt, wurde am 19. August 1929 von meiner nachmaligen Tante Angela Merk, geborene Nestroy, der Schwester meines Vaters, an meine damals noch unverheiratete Mutter, Fräulein Grete Wurja, nach Graz, umgeleitet nach Freistadt in Oberösterreich, gesendet. Die in überaus herzlichem Ton gehaltene Karte bezieht sich auf meinen zukünftigen Vater („einen guten Bekannten“) sowie auf „Wol-

1 Karl Zimmel, ‚Zur Geschichte des Nestroy-Denkmal‘, *Nestroyana* 5 (1983/84), S. 21–26.

2 Vgl. Walter Obermaier, ‚Nestroy-Pflege in Österreich‘, *Nestroyana* 7 (1987), S. 117–129, hier S. 126.

fi“, meinen Cousin, mit dem ich heute noch in einem sehr herzlichen Kontakt stehe. Am Rande sind vielleicht noch die Kalligraphie meiner nachmaligen Tante sowie die Lateinschrift der Mitteilung erwähnenswert.



Walter Obermaier

Zur Enthüllung des Wiener Nestroy-Denkmal 1929

Angeregt durch die Publikation einer seltenen Ansichtskarte aus dem Besitz von Otmar Nestroy sowie durch seine auch familiengeschichtlich interessanten Ausführungen, habe ich mich eingehender mit der Enthüllung des Nestroy-Denkmal auf dem (seit 1932 so bezeichneten) Nestroyplatz befasst. Schon Karl Zimmel hat mit seinem Beitrag über die Geschichte des Denkmals eine wichtige Basis gelegt.¹ Allerdings verließ er sich bei der Datierung auf ein sonst so hilfreiches Werk: Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Bd. 4, Wien 1995, wo auf Seite 367 der 22. Juni 1929 als Datum des Ereignisses angegeben ist. Das ist allerdings ein Irrtum. Tatsächlich wurde das Denkmal bereits am 16. Juni 1929, einem Sonntag, enthüllt. Ursprünglich bestand der Plan, das Denkmal direkt vor dem Carltheater anstelle einer kleinen Standuhr zu positionieren, doch wurde dies von den zuständigen Behörden abgelehnt und auf den Platz gegenüber verwiesen; man erhoffte sich eine Enthüllung bereits im Mai 1928.² Die Stadt stellte die Grünfläche zur Verfügung und gestattete eine Haussammlung behufs Errichtung des Denkmals, bei der ein Großteil der Mittel zusammenkam.³ Als es am 16. Juni 1929 so weit war, brachten die meisten Zeitungen aus diesem Anlass nicht nur mehr oder minder ausführliche Berichte über die Feierlichkeit, sondern benützten die Gelegenheit auch, um sich der Person Johann Nestroys zu widmen. Und der Rundfunk (Ravag) sendete an diesem Sonntag um 20 Uhr eine Aufführung von *Einen Jux will er sich machen*.

Die *Neue Freie Presse* bot ihren Lesern – neben einer Reihe weiterer Beiträge, auf die weiter unten noch einzugehen sein wird – eine genaue, wenn auch kritische Beschreibung des Denkmals:⁴

(Das Nestroy-Denkmal.) Heute wird das Nestroy-Denkmal enthüllt, ein Werk des bekannten Bildhauers Oskar Thiede, der den „Tuchmacherbrunnen“ geschaffen hat.⁵ Zwischen Carl-Theater und Nestroyhof,

- 1 Karl Zimmel, ‚Zur Geschichte des Nestroy-Denkmal‘, *Nestroyana* 5 (1983/84), S. 21–26. Zu den jahrzehntelangen Forderungen nach einem Denkmal für Nestroy vgl. auch Walter Obermaier, ‚Nestroy-Pflege in Österreich‘, *Nestroyana* 7 (1987), S. 117–129, hier S. 127 f.
- 2 *Neues Wiener Tagblatt*, 7. Februar 1928, S. 5.
- 3 *Arbeiterzeitung*, 6. April 1929, S. 3.
- 4 *Neue Freie Presse*, 16. Juni 1929, S. 9 f. Der Beitrag ist mit den Initialen W.D. gezeichnet.
- 5 Der Bildhauer Oskar Thiede (1879–1961) schuf eine Reihe von Plastiken an öffentlichen Plätzen, darunter den 1928 errichteten Tuchmacher-Brunnen (Wien 1., vor Tuchlauben 8) sowie den Puttobrunnen im Quarinhof, einer 1924 erbauten großen städtischen Wohnhausanlage (heute: Wien 10., Quaringasse 16).

auf einem kleinen Platze zwischen Czerningasse, Tempelgasse und Praterstraße ist es aufgestellt. Drei Stufen und ein Sockel aus Linderbrunner Naturstein,⁶ darauf die Figur aus l i c h t e r B r o n z e, 2 Meter 80 Zentimeter hoch. Die Höhe des ganzen Monuments: Fünf Meter. Man sieht den Schauspieler-Dichter als Mann in mittleren Jahren; als „Blasius Rohr“ in Nestroys Stück „Das Geheimnis des grauen Hauses oder Mißgunst, Glück und Rückkehr“.⁷ Die rechte Hand streckt er aus, den umgekehrten Zylinder hält er mit der linken in die Seite gestemmt und spricht eben: „Ich stell’ mich vor. Mein Name ist Blasius Rohr.“ Eng anliegende Beinkleider, Frack mit breitem Kragen, dicke Krawatte. Scharfe Züge hat der markante, schmallippige Kopf. Dies Scharfkantige Nestroys, dessen Humor neben dem Raimunds wirkt wie Dornen neben Rosen, versucht Thiede durch herbe, flächig-eckige Formensprache wiederzugeben. Auf dem Sockel eine Bronzeplatte, darauf in erhabenen Lettern (modernisierte, deutsche Gotik): „Johann Nestroy 1801 – 1862.“ Der Einfall, den großen Spötter in einer seiner Rollen hinzustellen, ein witziger, genrehafter Einfall, hätte eine geeignete Aufstellung verlangt. Also zum Beispiel: im Foyer des Carl-Theaters, an einer Außenwand des Theaters oder im Grünen, in einem Park, intim wirkend; die Gestalt niedrig aufgestellt, lebensgroß; der Beschauer nicht weiter als einen Meter vom Denkmal entfernt. (Siehe Hellmers Schindler-Denkmal im Stadtpark.⁸) Aber auf hohem Sockel, ein fünf Meter hohes Denkmal? Um so monumental verewigt zu werden, dazu war Nestroy viel zu amüsan.

Auch das *Neue Wiener Journal*⁹ wies an diesem Tag auf die Denkmalenthüllung hin und brachte unter dem Titel „Nestroy und seine Wiener“ einen etwas sarkastischen Artikel von Hanns Sassmann:¹⁰

- 6 Es ist dies – wie mir Otmar Nestroy bestätigt hat, dem ich auch die geologischen Details danke – ein Stein aus Lindabrunn (südlich von Bad Vöslau in Niederösterreich). Eigentlich handelt es sich um ein etwa 15 Millionen Jahre altes Konglomerat, das als Dekormaterial (Plattenverkleidungen) wie auch für bildhauerische Zwecke im Bereich des südlichen Wiener Beckens abgebaut wird.
- 7 Der korrekte Titel (er wird auch im weiter unten zitierten Artikel des *Neuen Wiener Tagblatts* unkorrekt wiedergegeben) dieser zu Nestroys Lebzeiten viel gespielten Posse aus dem Jahr 1838 lautet *Glück, Mißbrauch und Rückkehr oder Das Geheimnis des grauen Hauses*.
- 8 Der Bildhauer Edmund von Hellmer (1850–1935), zu dessen Werken das Wiener Goethe-Denkmal (1900) und jenes für Johann Strauß (1921) gehören, hatte bereits 1895 das im Stadtpark befindliche Denkmal für den Maler Emil Jakob Schindler (1842–1892) geschaffen.
- 9 *Neues Wiener Journal*, 16. Juni 1929, S. 6. – Im Kabarett sah man 1935 das Denkmal kritischer. In der „Literatur am Naschmarkt“ führte das Nestroy-Denkmal ein Zwiegespräch mit dem Lessing-Denkmal, wobei ersteres meinte: „Ja, der Ruhm is’ mir recht, / aber ’s Denkmal is’ schlecht“, und es als „personifizierten Wadelkrampf“ bezeichnete. Hans Weigel, *Gerichtstag vor 49 Leuten*, Graz, Wien, Köln 1981, S. 61.
- 10 Hanns Sassmann (1882–1944) war der Literaturkritiker der Zeitung und Schriftsteller. Er

Wir sind wieder einmal Nachwelt geworden. Nestroysche Nachwelt. Das größte komisch-dramatische Genie in deutscher Sprache, Johann Nepomuk Nestroy, erhält ein Denkmal. Das Verhältnis des Wieners, der die Urform des Oesterreichers darstellt, zu seinen Genies war immer ein eigenartiges. Als Mitwelt pflegen wir mit unseren großen Geistern höchst gemächlich zu verkehren, wir treffen sie im Kaffeehaus, gehen mit ihnen zum Heurigen und trinken Bruderschaft mit dem Genius. Erst als Nachwelt finden wir die Distanz; der uns Entschwundene wird mit allen Ehren in der Literaturgeschichte beigesetzt, er wird Prachtausgabe, Festschrift und schließlich Denkmal. Mit den persönlichen Beziehungen ist es dann aus. Sobald der gloriose Geist unseren Stammtisch verlassen hat, weilt sein Geist nur mehr bei offiziellen Anlässen unter uns. Wenn in Italien jeder Kutscher einige Verse von Dante, in Paris jeder Kellner die Alexandriner von Racine zu rezitieren vermag und sogar weiß, von wem sie sind, so wird es nicht viele Wiener Brennholzasträger geben, die ahnen, daß der Satz „Die letzte Butten Weiches wird hinaustragen aus dem Gewölb' meines Gefühls, nur die harten Stöck' des Ingrimms liegen stoßweis herum, den glühenden Ofen meiner Rachsucht zu heizen“, von Nestroy stammt.¹¹ Der zwanglose Verkehr, den der richtige Oesterreicher mit seinen Genies pflegt, hat zu Lebzeiten Nestroys, besonders von seiten der Zensur, oft wunderliche Formen angenommen. Der bekannte Wiener Zensor des Vormärz Mährenthal hatte zum Beispiel den Ehrgeiz, sich an der Unsterblichkeit des großen Komödiendichters durch freie Bearbeitung seiner Werke zu beteiligen. Nestroy hatte da einmal folgenden Vers verfaßt:

Räuberchor: „Er ist's Kameraden! Stoßt alle in's Horn!“

Stixelmann (das Hifthorn verkehrt in die Hand nehmend): „Vor Schlaf weiß ich nicht, blast man hint' oder vorn!“

Zensor Mährenthal von der k.k. Polizeihofstelle bearbeitete die Stelle wie folgt: Stixelmann: „Vor Schlaf weiß ich nicht, blast man auf'm Fagott oder Horn.“¹²

So hätte Hofrat Habison¹³ von der Wiener Polizeidirektion 1929 nicht

bearbeitete auch gemeinsam mit Egon Friedell Theaterstücke (u. a. von Nestroy).

11 Worte des eifersüchtigen Holzhackers Lorenz in *Die verhängnißvolle Faschings-Nacht* (Stücke 15, 112).

12 Das Zitat und die Zensuränderung in Nestroys frühem Stück *Der Tod am Hochzeitstage* von 1829 (Stücke 1, 247 und 471). – Anton Marseck von Mährenthal hatte das Zensurmanuskript am 12. August 1829 mit den entsprechenden Veränderungen für die Aufführung zugelassen. Mährenthal ist erstmals 1817 im Staatsschematismus vertreten. Er ist in untergeordneter Stellung (Accessist) im Paß-, Konskriptions- und Anzeigamt der Polizeioberdirektion in Wien tätig. 1818 wechselt er in die Oberste Polizei- und Zensur-Hofstelle, wo er bis 1833 (in den letzten Jahren als wirklicher Hofkonzipist) verzeichnet ist. Er hatte noch 1832 Nestroys *Nagerl und Handschuh* sowie *Die Zauberreise in die Ritterzeit* zensiert.

13 Arnold Habison (1872– ?) leitete zu dieser Zeit die Abteilung für gerichtliche Polizei und

gedichtet. Er hätte Nestroy auch nicht wegen einer schlecht gelernten Rolle einsperren lassen, wie Hofrat Muth, der 18[2]5 an der Spitze der Brünner Polizeihofstelle stand. Nestroy erzählt darüber: „Einiges Zischen beim Applaudieren disgiustierte mich so, daß ich den dritten Akt schlecht und kaum hörbar spielte. Am nächsten Tage mußte ich deswegen zur Polizei und bekam vormittags von neun Uhr an Arrest. Ich ging dann zur Probe, mußte nach der Probe wieder in den Arrest und erst zur Vorstellung heraus. Am folgenden Tage mußte ich von neun Uhr bis vier Uhr nachmittags in den Arrest und damit war die Sache abgetan.“¹⁴

Dem richtigen Oesterreicher wird bekanntlich eine Sache erst sympathisch, wenn sie auf Schwierigkeiten stößt; nur mit Trauer erinnert sich der Wiener an entschwundene Kalamitäten, an ausgemerzte Uebel. Und so ist auch Nestroy in der Nachwelt am meisten dadurch populär geworden, daß er außer dem Kampf mit der Zensur und der politischen Polizei noch fürchterliche Zwistigkeiten mit der damaligen prominenten Wiener Kritik hatte: Der gefürchtete Wiener Kritiker Wiest schrieb anlässlich einer Nestroy-Premiere:

„Herr Nestroy hat uns abermals eine taube Nuß zum Aufknacken gegeben, aber nicht nur eine taube Nuß, sondern auch eine unschmackhafte Nuß. Es scheint, als hätte er den hundertjährigen Kalender oder das Postbüchel von 1797 um die Witze geplündert; allein diese Plünderungen haben sich nur in einen Plunder verwandelt, ja nicht einmal ein F u n k e war vorhanden, der den P l u n d e r von M a c h e r k entflammt hätte. In diesem allerletzten Nestroyschen Machwerk usw.“¹⁵ Von unwiderprochenen Erfolg war Nestroy eigentlich als Direktor des Carl-Theaters begleitet; er verdiente mit seiner Direktionsführung durch sechs Jahre 30.000 bis 40.000 Gulden pro Jahr. Den größten Teil dieses enormen Reingewinnes erzielte Direktor Nestroy allerdings nicht mit den Werken Johann Nestroys, sondern mit den Operetten von Jacques O f f e n b a c h .

Zu bemerken wäre noch, daß die Enthüllung des Nestroy-Denkmal in den Wiener Theatern mit einer einzigen Nachmittagsvorstellung gefeiert wird und auch die wurde infolge Erkrankung einer Darstellerin abgesagt.¹⁶

Preßwesen in der Polizeidirektion Wien.

- 14 Der genaue Wortlaut dieser Eintragung Nestroys in seinem Rollenverzeichnis in *Dokumente*, S. 586.
- 15 Die Kritik aus der Feder des Nestroy nicht wohlgesonnenen Rezensenten Franz Wiest (1814–1847) war – worauf mich Friedrich Walla hinwies – am 15. April 1834 aus Anlass der erfolglosen Posse Nestroys *Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager oder Die Träume von Schale und Kern* erschienen (*Stücke 7/II*, 305 ff.). Über die bald eskalierende Gegnerschaft zwischen Nestroy und Wiest vgl. Johann Hüttners Schilderung im Kap. „Aufnahme“ in *Stücke 9/II*, 151–160.
- 16 Am Deutschen Volkstheater sollte an diesem Sonntagnachmittag *Der Färber und sein*

Die sozialdemokratische *Arbeiterzeitung* brachte zur Feier des Tages die Freiheitsrede des Ultra aus *Freiheit in Krähwinkel* (I, 7)¹⁷ und benützte die Gelegenheit, um den ungeliebten Wiener Polizeipräsidenten Johannes Schober (1874–1932) zu karikieren. Seit den von ihm verantworteten Juli-Unruhen nach dem Justizpalastbrand von 1927, bei denen die demonstrierenden Arbeiter 85 und die Exekutive vier Tote zu beklagen hatten (abgesehen von Hunderten Verletzten auf beiden Seiten), wurde er von der Sozialdemokratie als „Arbeitermörder“ bezeichnet. Die Karikatur zeigt Schober als Holofernes mit der Unterschrift: „Ich bin der Glanzpunkt der Natur“.¹⁸

Die feierliche Denkmalenthüllung begann um 9.30 Uhr mit dem Eintreffen des Bundespräsidenten, der mit der Bundeshymne empfangen wurde.¹⁹ Über den Verlauf des Festaktes berichtet am ausführlichsten – wenn auch nicht fehlerfrei – das *Neue Wiener Tagblatt* (17. Juni 1929, Nr. 166, S. 3):

Im strahlenden Sonnenschein wurde gestern vormittag das Nestroy-Denkmal enthüllt. Auf dem Platze in der Praterstraße, gegenüber dem Carltheater, in dem der vor 67 Jahren Gestorbene als Schauspieler, Dichter und Direktor gewirkt hat. Wenn irgendein Monument Wiens, so ist das neue Standbild Johann Nestroys auf seinem Platz eingewurzelt. Wie oft mag die vormalige Jägerzeile den populären Aristophanes von Wien gesehen und begrüßt haben! Wie oft mag er in Carltheaternähe bei der „Goldenen Kugel“²⁰ eingekehrt sein oder im Wällischen Hof,²¹ der sich gerade dort erhob, wo jetzt der Nestroyhof steht! Und wie stark sind die Alt-Wiener Erinnerungen gerade für den Wällischen Hof, in dem der Dra-

Zwillingsbruder gespielt werden, doch wurde die Aufführung wegen Erkrankung einer Darstellerin verschoben (*Neue Freie Presse*, 15. Juni 1929, S. 9).

17 *Stücke 26/I*, 17/31–19/14.

18 In Nestroys Parodie *Judith und Holofernes* spricht der Feldherr die später oft zitierten Worte: „Ich bin der Glanzpunkt der Natur, noch hab’ ich keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter Feldherrn. Ich möcht’ mich einmahl mit mir selbst zusammenhetzen nur um zu sehen, wer der Stärkere is, ich oder ich“ (*Stücke 26/II*, 88/21–25).

19 Bundespräsident war von 1928 bis 1938 Wilhelm Miklas (1872–1956). – Die Hymne war wohl bereits die auf Joseph Haydns Melodie der ‚Volkshymne‘ aus der Zeit der Monarchie von dem nationalistischen Priesterdichter Ottokar Kernstock (1848–1928) getextete Hymne „Sei gesegnet ohne Ende“. Sie war bereits länger in Verwendung und 1929 zur offiziellen Bundeshymne erklärt worden, da sich die vom Komponisten Wilhelm Kienzl (1847–1941) und von Staatskanzler Karl Renner (1870–1950) im Jahr 1920 geschaffene republikanische Hymne („Deutsch-Österreich, du herrliches Land“) nicht durchsetzen konnte.

20 Ein Gasthaus zur „Goldenen Kugel“ gab es im 2. Bezirk nicht. Möglicherweise liegt eine Verwechslung mit dem (nicht mehr existierenden) Lokal „Goldenes Lamm“ (heute: Wien 2., Praterstraße 7) vor, in dem auch Künstler verkehrten. Allenfalls kann auch an das populäre Praterlokal „Zum goldenen Kegel“ gedacht werden.

21 Mit „Wällischer Hof“ ist offensichtlich das Gasthaus „Zum wällischen Bauer“ gemeint, das sich an der Stelle des späteren „Nestroyhofs“ (Wien 2., Praterstraße 34) befand. Ob Nestroy diese Lokalität je betreten hat, darf bezweifelt werden.

hanek,²² der Lanner, der Johann Strauß (Vater) aufgespielt und der junge Johann Strauß, der nachmalige Walzerkönig, mit dem Teller absammeln gegangen ist...

Zur Enthüllungsfeier war auch der um die Theatergeschichte Wiens so sehr verdiente Senior der Nestroyforscher Hofrat Dr. Karl Glossy erschienen, der jetzt im 82. Lebensjahre steht.²³ Er hat Johann Nestroy am 4. März 1862 als Knieriem in seinem „Lumpazivagabund[us]“²⁴ gesehen und erinnert sich noch an alle Einzelheiten. Hofrat Glossy wurde, als er gestern auf den Festplatz kam, eingeladen, neben dem Bundespräsidenten Miklas, Bürgermeister Seitz und Vizebürgermeister Emmerling Platz zu nehmen, die vom Obmann des Denkmalkomitees Schulrat Oskar Staudigl besonders begrüßt worden waren.²⁵ Man sah ferner die Sektionschefs Löwenfeld und Jordan, die Nationalräte Wotawa und Pick, Gemeinderat Bermann und viele andre.²⁶

Nachdem die Festfanfaren von Rudolf Braun, die das Stiegler-Quintett zu Gehör brachte, verklungen waren, sang der Schubertbund unter Leitung seines Ehrenchormeisters Professor Keldorfer Mozarts „O Schutzgeist alles Schönen“.²⁷ Es folgte eine Rede des Präsidenten

-
- 22 Der Unterhaltungsmusiker Johann Alois Drahanek (1800–1876) trat eine Zeitlang gemeinsam mit Josef Lanner (1801–1843) und Johann Strauß Vater (1804–1849) in verschiedenen Etablissements auf, unter anderem auch im „Wällischen Bauer“.
- 23 Karl Glossy (1848–1937) war Literaturwissenschaftler und durch lange Jahre Kustos der städtischen Sammlungen sowie Direktor der Wiener Stadtbibliothek. Er edierte – nicht immer zuverlässig – unter anderem Akten zur Theatergeschichte Wiens und auch die Tagebücher des Dichters Eduard von Bauernfeld (1802–1890) und des Burgschauspielers Karl Ludwig Costenoble (1769–1837). Als Nestroyforscher kann man ihn nicht eigentlich bezeichnen, da hätte der Journalist auf Otto Rommel (1880–1965) verweisen müssen, dessen historisch-kritische Ausgabe der Werke Johann Nestroys (1924–1930) sich ihrer Vervollständigung näherte. Es ist verwunderlich, dass Rommel bei dieser Feier nicht anwesend war oder zumindest nicht erwähnt worden ist.
- 24 Es war dies Nestroys letztes Auftreten in Wien bei seinem zweiten Gastspiel am Kaitheater.
- 25 Karl Seitz (1869–1950) war von 1923 bis 1934 Bürgermeister von Wien und Georg Emmerling (1870–1948) von 1919 bis 1934 Vizebürgermeister. – Der Wiener Schulrat Oskar Staudigl (1861–1943) hatte sich schriftstellerisch betätigt und Dramen, Novellen und Gedichte verfasst. 1927 war im Verlag des Bundes der Nestroyfreunde seine Anekdotensammlung *Johann Nestroy und andere Wiener G'schichten aus alter und neuer Zeit* erschienen. Es scheint dies die einzige Publikation des Bundes der Nestroyfreunde gewesen zu sein.
- 26 Sektionschef Dr. Josef Löwenthal (und nicht Löwenfeld) war der Kabinettsdirektor des Bundespräsidenten; Dr. August Wotawa (1876–1933) war Präsident des Österreichischen Bundesverlages und von 1927 bis 1933 Abgeordneter zum Österreichischen Nationalrat; Karl Pick (1867–1938) war von 1918 bis 1934 Abgeordneter zum Nationalrat und Vorstandsmitglied im Bund freier Gewerkschaften, Julius Bermann (1868–1943) war von 1918 bis 1934 sozialdemokratischer Gemeinderat.
- 27 Vermutlich der blinde Komponist Rudolf Braun (1869–1925). – Der hervorragende Solohornist Karl Stiegler (1876–1932) war Mitglied des Wiener Hofopernorchesters und

des Denkmalkomitees Schulrat Oskar Staudigl. Er erwähnte die Opferwilligkeit der Wiener Bevölkerung, die sich an der Sammlung des Denkmals beteiligt hat, und die Förderung durch die Gemeinde Wien. Nachdem die Hülle vom Denkmal gefallen war, sprachen Professor Glöcksmann für den Journalisten- und Schriftstellerverein „Concordia“, Dr. Furegg in Vertretung des Präsidenten des Direktorenverbandes Dr. Beer,²⁸ Vizepräsident Strobl vom Bühnenverein für die Schauspielerkollegen; für den Alt-Wiener Verein sprach Karl Kneidinger,²⁹ Vizepräsident des Denkmalkomitees, Bürgermeister Seitz sagte, daß die Gemeinde Wien sehr gern zur Schaffung dieses Denkmals beigetragen habe, zu dem die Wiener dankbar hinaufblicken als einem seiner größten Darsteller und Schilderer. Das Ersuchen, diesen historischen Platz in „Nestroyplatz“ umzubenennen, werde er bei der kompetenten Stelle befürworten. In ehrender Weise sei Nestroys, dem die Stadt Wien so viel Schönes und Gutes verdankt, gedacht. Der Bürgermeister legte hierauf einen großen Kranz vor die Stufen des Denkmals. Nach dem Bürgermeister dankte der Präsident des Bundes der Nestroy-Freunde Eduard Mayer allen, die sich um das Zustandekommen des Denkmals verdient gemacht haben. Burgtheaterdirektor Herterich³⁰ versicherte, daß das Burgtheater weiterhin die Werke Nestroys pflegen werde. Er legte ebenfalls einen Kranz vor das Denkmal nieder.

Der Schöpfer des Nestroy-Denkmal, das den Dichter und Darsteller nach einem modern stilisierten Bilde Kriehubers³¹ als Blasius Rohr in

gründete ein Hornquartett, das er später zu einem Quintett erweiterte. Vgl. die Biographie von Bernhard Paul in: *Österreichs Weidwerke* (H. 6, Wien 2002): http://www.hubertuszirkel.at/jm/jm_stiegler.htm. – Viktor Keldorfer (1873–1959) war von 1902 bis 1921 Chormeister des Wiener Männergesangsvereins gewesen, von 1922 bis 1938 und wieder von 1946 bis 1951 Ehrenchormeister des Wiener Schubertbundes. Er trat auch als Komponist vor allem von Chorwerken hervor. – „O Schutzgeist alles Schönen“ ist eine Bearbeitung des Priesterchors „O Isis und Osiris“ aus Mozarts Oper *Die Zauberflöte*.

- 28 Das *Neue Wiener Journal* (Anm. 9) hatte noch angekündigt, dass Dr. Rudolf Beer (1885–1938), der von 1924 bis 1932 das Deutsche Volkstheater leitete, selbst sprechen werde.
- 29 Der Schauspieler und Regisseur Herbert Furegg war später von 1933 bis 1936 Intendant des Grazer Opernhauses. – Der Schauspieler Julius Strobl (1868–1932) war von 1919 bis 1932 Vizepräsident des Österreichischen Bühnenvereins. – Der Schauspieler Karl Kneidinger (1882–1952) spielte in vielen Nestroy-Stücken und war Oberspielleiter am Theater in der Josefstadt; außerdem wirkte er in zahlreichen Filmen mit.
- 30 Franz Herterich (1877–1966) wurde 1912 als Schauspieler ans Wiener Burgtheater engagiert, wo er ab 1921 auch als Regisseur tätig war. Von 1923 bis 1930 war er Direktor dieser Bühne.
- 31 Die Vorlage für die Figur auf dem Denkmal ist nicht ein (zu dieser Rolle gar nicht existierender) Stich des berühmten Porträtlithographen Josef Kriehuber (1800–1876), sondern eine Fotografie aus dem bekannten *Nestroy-Album* von Hermann Klee (1820–1894) aus dem Jahr 1861; vgl. Hans Schreiber, „Nestroy und die Photographie“, *Nestroyana* 27 (2007), S. 114–132.

seiner Posse „Das Geheimnis des grauen Hauses oder Mißgunst, Glück und Umkehr“ zeigt, Bildhauer Oskar Thiede aus Mauer bei Wien, stand während der Feier im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Eine reizende Szene spielte sich ab, als bei dem aus lichter Bronze auf Linterbrunner Naturstein sich erhebenden Denkmal mit der Inschrift „Johann Nestroy – 1801 bis 1862“ eine Abordnung der Mädchenbürgerschule in Mauer hervortrat und mit einer Ansprache Bildhauer Oskar Thiede einen Blumenstrauß überreichte. Es waren die Schülerinnen Ridi Dolzal, Hildegard Mädlin und Herta Slezak. Bildhauer Thiede ist auch der Schöpfer des Brunnens in den Tuchlauben und des Quarinbrunnens im 10. Bezirk.

Als Gäste des Denkmalkomitees waren zur Enthüllung gekommen: Frau Anna Nestroy, die seit zwei Jahren in Linz wohnende Witwe des im Jahre 1908 verstorbenen Majors im Kriegsministerium Franz Nestroy, die Großnichte Nestroys Frau Pia Gatterer und Nestroys Großneffe Dr. Franz Nestroy, der sich der Industrie zugewendet hat und gegenwärtig in den Böhler-Werken in Kapfenberg tätig ist. Dr. Franz Nestroy sprach am Schlusse der Feier namens der Familie den Dank aus und gedachte hiebei insbesondere der in Ischl lebenden greisen Schwiegertochter Nestroys, Frau Stephanie Nestroy.

Der Schubertbund trug noch unter der Leitung des Chorleiters Friedrich Fischer Schuberts „Lindenbaum“, das Hornquintett Stiegler den Festgruß von Heinrich Wottawa vor, womit die schöne und würdige Feier ihr Ende hatte.³² Anlässlich derselben hatte Frau Direktor Dora Keplinger-Eibenschütz,³³ die auch der Enthüllungsfeier beiwohnte, die Front des Carltheaters mit Fahnen schmücken lassen.

Diese ausführliche Schilderung kann durch die Meldungen anderer Zeitungen noch ergänzt werden. Die christlichsoziale *Reichspost* (17. Juni 1929, Nr. 166, S. 5) widmet sich vor allem dem Denkmal und dem Standplatz.

Gegenüber dem Carltheater, der Stätte der großen Triumphe des Wiener Aristophanes, erhebt sich nunmehr sein Standbild, ein Meisterwerk Oskar Thiedes, der Wien schon im „Tuchmacherbrunnen“ ein prächtiges Monument geschenkt hat. Den Stößer in der Linken, in der ihn charakterisierenden vorgebeugten Haltung steht im Biedermeiergewand Johann Nestroy, gerade so, als wolle er für den Applaus danken oder eben

32 Der „Wiener Schubertbund“ war als Männer-Gesangsverein ursprünglich von Lehrern 1863 gegründet worden und besteht bis heute als wichtiger Faktor des Wiener Musiklebens; Karl Friedrich Fischer war einer seiner Chorleiter. Der Hornist Heinrich Wottawa (1867–1912) war auch als Komponist hervorgetreten.

33 Die Sängerin Dora Keplinger-Eibenschütz (1876–1949) war die letzte Direktrice des Carltheaters.

ein Couplet beginnen. Das Werk hat nichts Süßliches an sich, es ist breit und flächig herausmodelliert und fügt sich ausgezeichnet in den architektonischen Rahmen des kleinen Platzes. Das Carltheater ist geschlossen, im „Nestroyhof“ spielt dafür das Jüdische Theater. Die Geschichte der Zeit liebt so kleine Pikanterien.³⁴

Noch zwei Wochen später spielt die humoristische Zeitschrift *Kikeriki*³⁵ auf das geschlossene Carltheater an und lässt Nestroy vom Denkmalsockel herab in Versen sprechen:

Nun steh' ich in Erz meiner Bühn'
Gegenüber.
In Fleisch und Blut möcht' ich darin
Steh'n lieber!
Wenn ich dort spielt' und schrieb' dafür
Noch Possen,
Ständ' nicht an der Theatertür':
Geschlossen!

Der *Reichspost* ist auch zu entnehmen, dass neben den bereits genannten Persönlichkeiten Hofrat Wisoko in Vertretung des Unterrichtsministers,³⁶ Hofrat Leisching, Präsident Goltz, die Regierungsräte Soeser und Philp sowie Professor Meithner³⁷ vom Schubertbund anwesend waren und selbstverständlich auch

34 Im Carltheater, wo Josef Jarno (1866–1932) durch längere Zeit für Aufrechterhaltung des Spielplans gesorgt hatte, war dessen Vertrag mit Ende Mai 1929 zu Ende gegangen. Am 31. Mai 1929 stand als letztes das Volksstück *Zum goldenen Segen* von Bernhard Buchbinder mit der gefeierten Volksschauspielerin Hansi Niese (1875–1934) als Gast auf dem Programm. Man sprach zwar von einer möglichen Vertragsverlängerung Jarnos, doch blieb die Bühne fortan geschlossen. 1944 durch einen Bombenangriff schwer beschädigt, wurde die Ruine des traditionsreichen Hauses 1951 abgerissen. – Im Theatersaal des Nestroyhofs (Wien 2., Praterstraße 60) spielte seit kurzem das Neue jüdische Theater.

35 *Kikeriki*, 30. Juni 1929, S. 2.

36 Unterrichtsminister war seit 4. Mai 1929 Dr. Emmerich Czermak (1885–1965), der dieses Amt in fast allen der rasch wechselnden Bundesregierungen bis 1932 bekleidete. Hofrat Dr. Karl Wisoko war Beamter der Abteilung VI (Kunstabteilung) des Bundesministeriums für Unterricht und dort für Angelegenheiten der Literatur, der Musik und des Theaters zuständig.

37 Der Kunsthistoriker Eduard Leisching (1858–1938) war von 1909 bis 1925 Direktor des Museums für angewandte Kunst und hatte bereits 1887 den Wiener Volksbildungsverein ins Leben gerufen. Im Laufe der Jahrzehnte hat sich aus diesem unter anderem die „Urania“ entwickelt. – Der Maler und Bühnenbildner Alexander Demetrius Goltz (1857–1944) leitete seit 1925 die Genossenschaft der bildenden Künstler in Wien. – Ferdinand Soeser (1872–1937) war Vorstand des Wiener Schubertbundes. – Georg Philp (1861–1945) war Fachinspektor der gewerblichen Fortbildungsschulen in Wien und von 1906 bis 1919 Mitglied des Gemeinderates und der erste Empfänger der in der 1. Republik geschaffenen städtischen Ehrung „Bürger von Wien“. – Ernst Meithner war von 1936 bis 1938 und von 1946 bis 1956 Vorstand des Wiener Schubertbundes.



Das neue Wiener Nestroy-Denkmal. Johann Nestroy, der ausgezeichnete Komiker, Dichter und Direktor, der vor 67 Jahren gestorben ist, hat als späte Ehrenschuld sein vom Bildhauer Oskar Thiede nach einem zeitgenössischen Bilde Kriehabers hergestelltes Denkmal erhalten. Es wurde am 16. Juni gegenüber dem Carl-Theater, in dem der Aristophanes von Wien so lange gewirkt hat, feierlich enthüllt. Auf unserm Bild sieht man auf der Rednertribüne Bürgermeister Seib, der das neue Denkmal des berühmten Wiener in die Obhut der Stadt Wien übernimmt.

Phot. Billinger, Wien.



Das Wiener Nestroy-Denkmal bei seiner Enthüllung 1929 (*Wiener Bilder* 1929, Nr. 25, S. 5) und heute (Foto Jürgen Hein).

Bezirkspolitiker.³⁸ Zum Verlauf der Feier und zum Inhalt der einzelnen Reden äußerte sich die *Neue Freie Presse*³⁹ etwas näher. „Eine stattliche Gemeinde hatte sich gestern auf dem Platze gegenüber dem Carl-Theater eingefunden, wo zwischen Blumen, noch unter Linnen versteckt, das Denkmal Nestroys sich erhob. In feierlicher Weise wurde dieses Denkmal enthüllt.“ Zuerst sprach Oskar Staudigl. „In kurzen Worten skizzierte er das Leben Nestroys, der urwienersich durch und durch gewesen sei.“ Danach wurde das Denkmal von seiner Hülle befreit und mit Applaus begrüßt. Heinrich Glücksmann „erinnerte daran, daß es die ‚Concordia‘ war, die seinerzeit die Leiche Nestroys exhumierte und im Ehrengrabe der Gemeinde Wien bestattete.“ Herbert Furegg „gab einen Ueberblick über Nestroys Schaffen“, Julius Strobl „nannte Nestroy einen Kollegen, da er in seinen Stücken selbst so oft aufgetreten sei“, und legte im Namen der österreichischen Schauspieler einen Kranz nieder. Die *Arbeiterzeitung*⁴⁰ erwähnt noch, dass Staudigl in seiner Rede betonte, dass Wien 60 Jahre auf dieses Denkmal gewartet habe, das nun „mit den Groschen des Volkes geschaffen“ wurde. Und Glücksmann habe unterstrichen, dass Nestroy ein Vorkämpfer des Freiheitsgeistes gewesen sei.

Was das breitgestreute Engagement für die Errichtung eines Nestroy-Denkmal betraf, so sah sich das Nestroydenkmal-Komitee veranlasst, eine „Dank-sagung“ in die Zeitung einrücken zu lassen:

Allen edlen Spendern und treuen Mitarbeitern wird auf diesem Wege für ihre tatkräftige Mithilfe, die zum Gelingen der Errichtung des Denkmals für Johann Nestroy beigetragen haben, der aufrichtigste Dank zum Ausdruck gebracht.

Wenn auch der bekannte Flügelhornist Professor Dr. Max Sostarić,⁴¹ wohl der größte Förderer der Nestroy-Denkmal-Angelegenheit, für seine übermenschliche Mitarbeit auf jede Anerkennung und jeden Dank schriftlich verzichtet hat, so kann das gefertigte Nestroydenkmal-Komitee nicht umhin, diesem selbstlosen und beispiellos energischen aller Künstler für seine erfolgreiche Mitarbeit, ohne welche auf Jahre hinaus an die Errichtung des Nestroydenkmals nicht zu denken gewesen wäre, den tiefgefühlten Dank auszusprechen.⁴²

38 So der Redaktionssekretär Max Berdiczower (1883 oder 1884–1938), der von 1918 bis 1934 Bezirksvorsteher des 2. Bezirks war.

39 *Neue Freie Presse*, 17. Juni 1929 (Abendblatt), S. 4.

40 *Arbeiterzeitung*, 17. Juni 1929, Nr. 166, S. 5.

41 Max Sostarić (1872–1938) war eigentlich Mittelschullehrer, wurde aber vor allem als Flügelhornspieler, der an zahlreichen Wohltätigkeitsveranstaltungen mitwirkte, bekannt. Er hatte sogar vom Riesenrad herab und im Löwenkäfig des Zirkus Hagenbeck gespielt und sich ganz besonders für das Nestroy-Denkmal eingesetzt. Vgl. Ernst Exner, ‚Max Sostarić. Auf den Spuren eines Wiener Originals der Zwischenkriegszeit‘, *Acta Studen-tica. Österreichische Zeitschrift für Studentengeschichte*, 36. Jg., Folge 154 (Dezember 2005), S. 4 ff.

42 *Die neue Zeitung*, 23. Juni 1929, S. 8.

Es ist hier ein Wort zu den am Schluss des Artikels aus dem *Neuen Wiener Tagblatt* erwähnten Mitgliedern der Familie Nestroy zu sagen.⁴³ Stefanie Nestroy-Bene (1850–1938) war als Witwe von Nestroys jüngstem Sohn Karl (1831–1880), mit dem sie sich zwei Wochen vor dessen Tod verheiratet hatte, die Schwiegertochter des Dichters. Sie hütete den handschriftlichen Nachlass Johann Nestroys und sorgte dafür, dass dieser – wenn auch in beklagenswertem Zustand, der vor allem auf den vermittelnden Antiquar zurückzuführen ist – 1923 an die Wiener Stadtbibliothek kam.⁴⁴ – Anna Nestroy (geb. Schimak, 1860–1942) war die Witwe des Majors Franz Nestroy (1852–1908). Dieser war der älteste Sohn von Nestroys jüngerem Bruder Ferdinand (1810–1864) und starb kinderlos. Der zweitgeborene Sohn von Julius Josef Nestroy (1859–1924), dem jüngsten Sohn von Ferdinand Nestroy, also ein Großneffe des Dichters, war Dr. Franz Xaver Gustav Julius Nestroy (1892–1954). Er war jenes Mitglied der Familie Nestroy, das bei der Denkmalenthüllung die abschließenden Dankesworte sprach. Seinem Sohn Dipl.-Ing. Otmar Nestroy (geb. 1933), heute einer der Vizepräsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, verdanken wir den vorangegangenen Beitrag und die Anregung zu dieser Untersuchung. – Zuletzt sei noch der ebenfalls erwähnten Friederike (Frieda) Dottermann (1890–?) gedacht, der Tochter von Ferdinand Nestroys Sohn Generalmajor Gustav Karl (Edler von) Nestroy (1855–1926). – Unklar ist, in welchem Verwandtschaftsverhältnis zu Nestroy die im Zeitungsbericht erwähnte Pia von Gatterer (die sonst nur im Bericht der *Arbeiterzeitung*⁴⁵ genannt wird) stand. In den publizierten Stammtafeln kommt sie nicht vor. Durch sie hatte 1925 die damalige Wiener Stadtbibliothek im Namen von Stefanie Nestroy-Bene einige kleinere Handschriften Nestroys erworben.⁴⁶

Welch hohen Stellenwert die Denkmalenthüllung hatte, ist nicht nur der anwesenden Prominenz und den Berichten über das Ereignis zu entnehmen, sondern auch der Tatsache, dass nicht nur die Wiener Blätter berichteten, sondern etwa auch die illustrierte Monatsschrift *Bergland*, „eine Art Fremdenverkehrsblatt, ganz im Sinne des kulturpolitischen Auftrags, Österreichbewusstsein während der ersten Republik zu schaffen“, einen Hinweis mit einer Fotografie des Denkmals brachte.⁴⁷ Außerdem nützten einige Zeitungen die

43 Die näheren Daten finden sich bei Bruno Hampel, ‚Die Familie Nestroy und die Sippe der Gattin des Dichters‘, *Monatsblatt der Heraldischen Gesellschaft* „Adler“, Nr. 571–572 (Juli/August 1928), S. 1–19, und Heinz Schöny, ‚Neues zur Stammtafel Nestroy‘, *Adler. Zeitschrift für Genealogie und Heraldik* 6 [XX] (1964), Mai/August, S. 193 ff.

44 Zur Geschichte des Nachlasses vgl. Karl Gladt, *Die Handschriften Johann Nestroys*, Graz, Wien, Köln 1967, S. 11–21, und Walter Obermaier, „Mit Nestroy’s Theaterstücken ist absolut nichts zu machen.“ Der lange Weg zur neuen historisch-kritischen Ausgabe der Werke Johann Nestroys“, in: *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 99–117.

45 *Arbeiterzeitung* (Anm. 40).

46 *Stücke* 8/II, 90.

47 *Bergland* 11 (1929), H. 7, S. 53. – Diesen Hinweis verdanke ich Arnold Klaffenböck.

Gelegenheit, um in mehr oder weniger gelungener Form an Johann Nestroy zu erinnern.

Die *Neue Freie Presse* tat dies am 16. Juni 1929 gleich zweimal. Im Hauptteil (S. 10 f.) schildert Erwin Weill⁴⁸ Johann Nestroys Lebensweg. Unbeschwert von Faktenwissen erzählt der Autor, dass bereits die Hebamme „Madame Huberin“⁴⁹ dem schreienden Baby eine Sängerkarriere vorausgesagt habe. In düsterer häuslicher Umgebung – der Autor dachte vielleicht an Grillparzers Knabenjahre – sei Nestroys Entschluss herangereift, auf ein Jurastudium zu verzichten und eine Sängerlaufbahn einzuschlagen. Er, der „schon als Normalschüler auf dem hohen Chor [...] mitgesungen, daß es eine Art gehabt“, habe aber bei seinem Debüt als Sarastro am Kärntnertheater so falsch gesungen, dass er sich rasch den Sprechrollen zugewandt habe. Und in diesem Ton geht es weiter: „Sechzehn Jahre hindurch sitzt er in dem weichgepolsterten Direktionsstuhl des Carl-Theaters, klimpert mit den Silberlingen in der Hosentasche“, ist ansonsten aber schüchtern und alles andere als ein Frauenfreund, denn er hat ja seine Lebensgefährtin: „Marie Weiler, die Mutter seiner Kinder, die tapfere und kluge Frau, die er – der katholisch Geschiedene – nicht heiraten konnte, [ihr] gehörte alle Liebe, der er fähig war.“ Es folgt noch eine idyllische Schilderung der Häuslichkeit in Graz und des sanften Entschlummerns nach dem Schlaganfall. Genau genommen ist dieser Beitrag für eine Zeitung, die noch immer die führende des Landes war, eine einzige Peinlichkeit. Vielleicht war dies auch der Redaktion bewusst, denn wenig später wurde auf der Titelseite das Feuilleton „Nestroy“ des Kulturhistorikers Egon Friedell (1878–1938) gebracht.⁵⁰

In der literarischen Beilage (S. 32) hat das Blatt „die Enthüllung seines [Nestroys] Denkmals zum Anlaß genommen, um einige Wiener Schauspieler, die Träger von Nestroy-Rollen sind, zu ersuchen, uns einiges über ihr Verhältnis und ihre Stellung zum Dichter zu erzählen.“ Ferdinand Maierhofer⁵¹ schrieb über „Die Wirkung des Unmittelbaren“, wobei er mit verblüffender Ahnungslosigkeit eigene schlechte Erfahrungen mit der Theaterintendanz der vermeintlich zensurfreien Zeit Nestroys gegenüberstellt.

N e s t r o y s G l ü c k u n d G r ö ß e m u ß m a n , w e n n m a n s o s a g e n
d a r f , d e m U m s t a n d v e r d a n k e n , d a ß e r k e i n e n H o f t h e a t e r b e -

48 Erwin Louis Weill (1885–1942) schrieb neben Gedichten und Schlagertexten vor allem historische Romane. Er wurde in einem Konzentrationslager bei Riga ermordet.

49 Zur Geburt Johann Nestroys und der (mutmaßlichen) Hebamme Josepha Vinianzky vgl. *Dokumente*, Nr. 1, S. 7 f.

50 *Neue Freie Presse*, 19. Juni 1929. Es ist dies die gekürzte und leicht bearbeitete Einleitung zu „*Das ist klassisch!*“ *Nestroy-Worte*, hg. von Egon Friedell, Wien 1922, S. 9–19. Insbesondere Friedells Invektiven gegen „Literaturprofessoren“ fehlen nun.

51 Ferdinand Maierhofer (1881–1960), die Schreibung „Mayerhofer“ in der *Neuen Freien Presse* ist falsch) kam nach Engagements am Theater in der Josefstadt und am Carltheater 1919 ans Burgtheater, wo er als Charakterkomiker unter anderem in Nestroy- und Raimundrollen brillierte.

amten über sich hatte, der ihm die Lust an guten Einfällen dadurch nahm, daß er ihm für jedes Ex-tempore mit einer Gagenverkürzung im Ausmaß von fünfzig Prozent drohte.

Das waren eben andere Zeiten. Es ist fraglich, was aus Nestroy geworden wäre, dessen tiefste und klügste Worte auf der Bühne entstanden und dem Augenblick ihr unsterbliches Dasein verdankten, wenn er für jeden Geistesblitz der Bewilligung durch einen Instanzenzug bedurft hätte, der über den Regisseur und den Direktor zu irgendeinem Generaldirektor und dann wieder zurück führt.

Vielleicht hätte Ferdinand Maierhofer die anschließenden „Zwei Anekdoten“, welche Blanka Glossy⁵² erzählt, lesen sollen. An und für sich bekannt und belanglos, spielt doch die eine der beiden auf die Zensurvorkommnisse an, die schließlich zur vorzeitigen Beendigung von Nestroys Engagement in Brünn 1826 führten.⁵³ – Am bemerkenswertesten ist Viktor Kutschera⁵⁴ Beitrag „Der Dichter als Seher“.

Ich habe das bestimmte Gefühl: Hätten wir im Jahre 1914 „Judith und Holofernes“ gelesen, gekannt und erkannt, dann wäre der Krieg, falls neben anderen auch moralische Kräfte in der Weltgeschichte am Spiele sind, ausgeblieben. Wir hätten an Nestroy glauben müssen. Was wir heute an Erkenntnissen auf Grund bitterer Erfahrungen gesammelt haben: daß der Krieg nur einigen wenigen zur Bereicherung hilft, aber dem Volk, den breiten Massen der Bevölkerung nur Entbehrung und Verluste auferlegt – das alles und noch mehr wird in diesem ernst-heiteren Spiel gezeigt. [...] Was Nestroy schrieb hat noch heute Geltung und wird sie nach Dezennien haben.

Und noch eine Woche nach der Denkmalenthüllung erschien am 24. Juni 1929 im Abendblatt der *Neuen Freien Presse* (S. 1 ff.) ein weiteres Feuilleton, das Nestroy zum Thema hat: „Nestroy-Worte und -Anekdoten“ von Siegfried Löwy.⁵⁵

52 Blanka Glossy (1893–1952), die Tochter von Karl Glossy, wurde bereits 1912 ans Burgtheater engagiert und machte sich später vor allem als Interpretin von Altwiener Theaterliedern einen Namen. 1924 hatte sie gemeinsam mit Robert Haas *Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten* herausgegeben.

53 *Dokumente*, Nr. 14, S. 34–45, die darauf bezügliche Anekdote mit dem Brünnener Polizeidirektor Peter von Muth ebd., Nr. 173, S. 365 f.

54 Viktor Kutschera (1863–1933) war als Schauspieler seit 1889 eines der prominentesten Mitglieder im Ensemble des in diesem Jahr neugegründeten Deutschen Volkstheaters.

55 Der Schriftsteller und Journalist Siegfried Löwy (1857–1931), der selbst einige Nestroy-Autographen besaß, war mit zahlreichen Schauspielern und Komponisten seiner Zeit befreundet und schrieb hauptsächlich für die *Neue Freie Presse*, das *Neue Wiener Tagblatt* und das *Neue Wiener Journal* theaterhistorische Artikel.

Welchen Aphorismus, welche Sentenz immer man aus den Werken Nestroys heraushebt, aus den Possen wie auch aus den heute noch viel zu wenig gewürdigten politischen Komödien, immer empfindet man die tiefere Bedeutung seines Scherzes, seiner Satire und Ironie. Ob er nun den Philistern, den Nichtstuern, die gedankenlos die Hände in den Schoß legen, in honigsüßer Form die bittersten Wahrheiten sagte oder, nachdem das Papagenoschloß, das ihm die Zensur auferlegte, ihn nicht mehr daran hinderte, seiner freiheitlichen politischen Gesinnung Ausdruck gab, immer verstand es dieser Zeus der Volksbühne, Geistesblitze niederfahren zu lassen, die mächtig einschlugen.

Löwy bringt dann Nestroy-Zitate zu den Themen „Was ist der Mensch“, „Liebe und Ehe“, Zensur und Politik. Er erinnert mit guter Detailkenntnis an Nestroys Zusammenstöße mit der Zensur vor allem in Brünn und wendet sich dann den Anekdoten und Erinnerungen an den Menschen Nestroy zu, wobei er sich vor allem auf seinerzeitige Mitteilungen von Leopold Rosner stützt, der Nestroy noch persönlich gekannt hatte.⁵⁶ Löwy erwähnt Nestroys Scheu vor der Öffentlichkeit und sein Privatleben, insbesondere würdigt er Marie Weiler, wobei er sich allerdings auch einen Kalauer erlaubt: „ihr richtiger Name war Lacher, so daß Nestroy auch außerhalb der Bühne die Lacher auf seiner Seite hatte, wengleich er bei der strengen Frau nichts zu lachen hatte.“ Schließlich weist Löwy auch noch darauf hin, dass Nestroy vornehmlich nachts seine Stücke verfasste: „Nestroy war ein geistiger Nachtarbeiter. Gleich wie bei Wallenstein mußte es Nacht sein, wenn Nestroys Sterne des Witzes und der Satire leuchteten und funkelten.“

Die *Reichspost* brachte am 16. Juni (S. 15) unter dem Titel „Einen Jux will er sich machen!“ aus der Feder von Dr. Josefine Widmar⁵⁷ einen Artikel über Nestroy, der zwar etwas seriöser ist als jener von Erwin Weill, aber – neben dem falschen Geburtsjahr – vor allem eine Verklärung des Vormärz, ungerechtfertigt üble Nachrede für Marie Weiler („eine ‚Lebensgefährtin‘ aus Theaterkreisen versauerte ihm das Dasein durch Zänkereien und Eifersucht“) sowie ungesicherte Legenden und Anekdoten bringt:

Bei der Nachricht von Raimunds gewaltsamen Tod brach er in Thränen aus: „Armer Teufel, was hat er jetzt von dem Ganzen?“ [...] Seine Parodien sind noch heute von überwältigender Komik. Hebbel, der düstere norddeutsche Dramatiker, fühlte sich durch Nestroys Parodie zur Judith

56 Der Verleger Leopold Rosner (1838–1903) veröffentlichte in Zeitungsartikeln zahllose Erinnerungen an Nestroy und auch Briefe des Dichters (vgl. *Sämtliche Briefe*, S. 1 f.). – Zu ihm vgl. Helmut Barak, *Zwischen Wallishauser und Wiener Verlag: Der Verleger und Buchhändler Leopold Rosner*, *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 94 (1990), S. 57–73.

57 Die Mittelschullehrerin und Redakteurin Josefine Widmar (1886–1975) hatte sich als Erzählerin einen gewissen Namen gemacht.

beleidigt und wollte sich bei der obersten Theaterintendanz beklagen. Hebbels Gattin, die Burgschauspielerin Christine Enghaus, bewog endlich ihren Mann, in einer Loge versteckt, der Aufführung der Judithparodie beizuwohnen. Bei den ersten Szenen saß Hebbel noch mit finsterner Miene da. Als aber Holofernes seinem Gefolge erklärte: „Ich bin die Jungfrau unter den Feldherren, ich hab’ noch keine einzige Schlacht verloren“ und dann fortfuhr: „I möcht’ mi einmal selbst begegnen und mit mir rafet werden, damit ich seh’, wer stärker ist, ich oder ich,“ da umzog ein Schmunzeln den düstern Mund des großen Dichters. Wie dann die Judith, die bekanntlich von einem Schauspieler gegeben wird, ihr berühmtes Couplet sang: – „Ich bin eine Witwe aus sehr gutem Haus und kenn’ mi’ vor lauter Unschuld schon gar nimmer aus!“ – da lachte Hebbel schallend heraus und beglückwünschte im Zwischenakt den freudig sich vor ihm verneigenden Kollegen.

Tatsächlich hatte Hebbel nur wenig Freude an Nestroys Parodie seines Werkes. 1847 hatte er sich in seinem Tagebuch anlässlich einer Aufführung der Posse *Der Schützling* in Graz mit Nestroy in der Rolle des Gottlieb Herb noch positiv geäußert und dem Dichterschauspieler Beifall geklatscht und gemeint, er „schätze ihn höher, wie das Meiste, was sich in Wien auf Jamben-Stelzen um ihn herum bewegt“. In späteren Äußerungen Hebbels war dann allerdings vom „Genius der Gemeinheit“, von „giftig-sittenlosen Possen“ oder gar von „Augiasställen“, die Nestroy hinterlassen habe, die Rede.⁵⁸

Das *Neue Wiener Journal* (21. Juni 1929, S. 7) sah sich veranlasst, in einem nicht namentlich gezeichneten Artikel „Nestroys Wienertum“ (mit dem Untertitel „Neue Funde über seine Abstammung“) näher zu beleuchten, und glaubte – ganz im Geiste der Zeit –, dieses auf die mütterlichen Ahnen zurückführen zu können, da sich der väterliche Stammbaum aus dem böhmisch-schlesischen Raum herleite. Was die Mutterlinie betrifft, wird Nestroy mit Grillparzer verglichen:

Die Mütter hatten Urwiener Blut. Dies war bestimmend. In der Familie der Mütter hatte sich das Wienertum überliefert, der Dialekt, das Gehaben, der Humor, der Sarkasmus, die Raunzerei. Und auch die Musikalität, das Gefühl für das Melodische der Sprache, das Grillparzer in tragischen Versen, Nestroy in treffenden Repliken bringt.

Das Wienertum Nestroys ist darum gut fundiert. Von Urahne über Großmutter und Mutter hat es sich bis zu ihm überliefert. Solche mütterliche Kronzeuginnen wiegen manche Stammbäume auf.

Diese Trivialbiologie mag damals unbedenklich erschienen sein, nach den Erfahrungen des nationalsozialistischen Rassenwahns verursacht die Lektüre solcher Beiträge ein mehr als nur unangenehmes Gefühl. Elf Jahre nach der

⁵⁸ Vgl. dazu John R. P. McKenzies Kap. „Hebbel über Nestroy“ in *Stücke 26/II*, 405–410.

Denkmalenthüllung hatte Mitte 1940 das Gausippenamt der NSDAP in Wien „behufs Überprüfung von Autoren“ auch Nestroy ins Visier genommen.⁵⁹ Dass er den Machthabern in „rassischer“ Hinsicht unbedenklich schien, hinderte sie nicht daran, sein Denkmal 1942, passend zur 80. Wiederkehr des Todesjahres des Dichters, abtragen zu lassen, damit auch dieser – eingeschmolzenerweise der Rüstungsindustrie dienend – einen bescheidenen Beitrag zum „Endsieg“ leisten möge. Das Ende des Schreckens kam viel zu spät, doch die Statue Nestroys hat es überlebt. Der rührige Bund der Nestroyfreunde hatte die etwas ramponierte Statue – der leere Sockel war am Nestroyplatz verblieben – in den Vereinigten Wiener Metallwarenfabriken auf der Erdberger Lände entdeckt, und der Wiener Kulturstadtrat sagte seine Unterstützung für eine Restaurierung und Neuaufstellung zu.⁶⁰ Nach einem über 30-jährigen Intermezzo vor dem Reinhardtseminar in der Cumberlandstraße⁶¹ ist das Nestroy-Denkmal seit dem 2. September 1983 unweit des ursprünglichen Aufstellungsortes auf einem kleinen Straßenplatz (Wien 2., Praterstraße 17) vor einem Biedermeierhaus zu sehen: *Glück, Mißbrauch und Rückkehr* ist also nicht nur das Stück, dem Nestroys Bronzefigur entstiegen ist, sondern auch die Geschichte seines Denkmals in Schlagworten.

59 *Dokumente*, S. 8 f.

60 *Österreichische Volksstimme*, 17. Jänner 1946, S. 3. – In dem Artikel wird auch berichtet, dass der Bund der Nestroyfreunde beabsichtigte, Gedenktafeln am Geburts- und Sterbehau Nestroys anbringen zu lassen, doch schließt der Verfasser: „Die dankbarste Aufgabe des Vereins wäre es, wenn er für eine volkstümliche und billige Nestroy-Ausgabe sorgen würde.“

61 Schon 1960 hatte Hans Weigel (1908–1991) die Forderung des Direktors des Volkstheaters Gustav Manker (1913–1988) unterstützt, das Nestroy-Denkmal aus seiner Verborgenheit zu holen, um es in der Nähe des Raimund-Denkmal wiederaufzurichten. Hans Weigel, ‚Nestroy und sein Wiener Denkmal‘, *Heute. Die österreichische Wochenzeitung*, 16. April 1960, S. 9.

W. Edgar Yates

Zur kritischen Aufnahme der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe: Eine Dokumentation

I have a theory that to be genuinely respectable as a so-called comic writer, on a par with an equivalent ‚serious‘ writer, you need to have been dead preferably for a century. By which time, of course, most of the comedy is incomprehensible and can only be laughed at by scholars.¹

Ich habe die folgende Theorie: Um als ein sogenannter ‚komischer‘ Autor in gleicher Weise respektiert zu werden wie der entsprechende ‚ernsthafte‘ Autor, muss man zumindest für hundert Jahre tot gewesen sein. Nach dieser Zeit ist allerdings die Komik meistens unverständlich, sodass nur mehr die Wissenschaftler darüber lachen können.

Die Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe ist in zwei Verlagen erschienen, hatte aber mehrere Adressen: Als die ersten Bände herauskamen, befand sich der Verlag Jugend und Volk am Tiefen Graben; er zog dann zunächst in die Anschützgasse und danach in die Rainergasse. Als die Edition Anfang 1996 vom Deuticke-Verlag übernommen wurde, war ihr Zuhause in der Hegelgasse, als aber die letzten Bände erschienen, war der Verlag in die Prinz-Eugen-Straße umgezogen. Angesichts dieser etwas abenteuerlichen Geschichte ist es nicht verwunderlich, dass kein systematisch geführtes Archiv der gedruckten Kritiken entstanden ist, das der ausführlichen Dokumentation der kritischen Rezeption gedient hätte. Nach meiner Übernahme der Funktion des „koordinierenden Herausgebers“ im Jahre 1992² habe ich angefangen, alle Rezensionen und

1 Alan Ayckbourn, *The Crafty Art of Playmaking*, London 2002, S. 3 f.

2 Die Umstrukturierung des Herausberteam (vgl. Walter Obermaier, „Mit Nestroy’s Theaterstücken ist absolut nichts zu machen.“ Der lange Weg zur neuen historisch-kritischen Ausgabe der Werke Johann Nestroys“, in: *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 99–117, bes. S. 117)

kritischen Berichte, die ich finden konnte, zusammenzustellen. Im Jahre 2002 hat mir Johann Lehner, der die Ausgabe für den Deuticke-Verlag betreute, alle Zeugnisse geschickt, die aus den Beständen des Verlags Jugend und Volk übernommen worden waren, darunter viele mir noch unbekanntes Materialien zu den ersten Bänden; ich habe mich auch an alle Herausgeber und Bandbearbeiter mit der Bitte um Hinweise und Fotokopien gewendet und ihnen dann auch eine erste provisorische bibliographische Liste zur Durchsicht und Ergänzung geschickt.

Das Vorhaben stieß auf kollegiale Unterstützung, aber auch auf Skepsis. „Ihre rückwirkende Sammlung der HKA-Rezensionen ist eine wahre Sisyphos-Arbeit“, schrieb am 12. Dezember 2002 Urs Helmensdorfer. „Der Ketzler in mir fragt: muss die überhaupt sein?“ Auf der Liste standen zwar die verschiedenartigsten Beiträge, Kurzberichte, Besprechungen, größere Aufsätze; sie gehören aber alle zur Geschichte der HKA, und die Kommentare der Presse spiegeln auch einige der Probleme der achtziger und neunziger Jahre wider, als die Ausgabe fast ins Stocken zu geraten schien: „Und abermals ist ein Wunder geschehen“, berichtete satirisch Walter Gallasch 1991 anlässlich des Erscheinens „nach jahrelangem Schweigen“ des Bands *Stücke 18/I*;³ zwei Jahre später konnte *Die Presse* nach Erscheinen des Bands *Stücke 7/I* feststellen: „Trotz der Teilprivatisierung des Wiener Verlags Jugend & Volk scheint die Fortsetzung dieses respektablen editorischen Unternehmens gesichert.“⁴ Und als nach dem „Endspurt“ fast alle *Stücke*-Bände vorlagen, bemerkte Renate Wagner: „Bei Nestroy verschreckt ja schon die quantitative Fülle seines Werks.“⁵ Was die Kritiken über die Einzelbände der Ausgabe betrifft, kam es zunächst darauf an, dem editorischen Team wenigstens die bibliographischen Hinweise zur Verfügung zu stellen, denn von den Kritikern konnten wir – wenigstens in der Theorie – lernen. Idealerweise wäre das Material im Verlag aufbewahrt worden, und ich holte nun diese Aufgabe (der beiden Verlage) nach. Die Sammlung ist schnell angewachsen, nicht zuletzt wegen der Hilfsbereitschaft der Mitarbeiter an der Ausgabe, besonders Walter Obermaier, Fred Walla und Jürgen Hein, außerdem Karl Zimmel, die ihre Unterlagen durchforsteten und mich mit Fotokopien und bibliographischen Details versorgten.⁶ Die lange Verzögerung brachte allerdings Probleme mit sich – etwa bei einem langen Text, von dem nur ein Typoskript vorlag, dessen Autorin ihre Autorschaft verdrängt hatte und zunächst an die Existenz ihrer Arbeit nicht glauben wollte.

Im Folgenden findet sich die neueste Fassung der immer wieder ergänzten

wurde am 22. Jänner 1992 bei einer Besprechung im Verlag Jugend und Volk beschlossen.

3 Walter Gallasch, *Nürnberger Nachrichten*, 1. November 1991.

4 ‚Nestroy: Buch und Posse‘, *Die Presse*, 30. Juni 1993.

5 Renate Wagner, ‚Nestroy noch lang, lang, lang...‘, *Morgen*, 01–02/2002, Jänner/Februar 2002, S. 20–22, hier S. 21.

6 Für Hinweise und die Bereitstellung von Kopien danke ich auch Gerda Baumbach, Marc Lachenay und Renate Wagner.

und aktualisierten Liste der vorliegenden Kritiken. Nicht aufgenommen wurden Anzeigen und Ankündigungen des Verlags,⁷ rein bibliographische Angaben ohne Kommentar, Eintragungen in Listen „Eingesandter Bücher“ u. dgl. sowie zusammenfassende Berichte über bereits erschienene Besprechungen.⁸ Angaben über Erscheinungsdaten beruhen in vielen Fällen auf Informationen der Agenturen, von denen Zeitungsausschnitte bezogen wurden: des 1896 gegründeten *Observer* in Wien (zu dessen Kunden schon seit 1896 Arthur Schnitzler gehörte, der von 1891 bis zu seinem Tod Zeitungsausschnitte zur Dokumentation der kritischen Aufnahme seiner Werke sammelte) oder des Berliner Betriebs *Der Ausschnitt*.

Die Liste ist lang, die kritische Ernte aber ungleichmäßig. In den ersten Jahren haben insbesondere die *Briefe* das Interesse von Kritikern erregt, die Nestroy wohl nur als Possendichter kannten und von seinem Privatleben wenig wussten. Unter den Besprechungen der frühen *Stücke*-Bände gibt es viele sehr kurze Notizen; Berichte von weniger als hundert Wörtern werden unten als „kurz“ gekennzeichnet. Zu den meisten späteren Bänden gibt es wenige Zeugnisse; nachdem die editorische Verfahrensweise festgelegt war, fanden manche Kritiker anscheinend zu Einzelbänden wenig Neues zu sagen. Unter diesen Berichten finden sich aber auch einige sehr interessante und aufschlussreiche Kritiken. Zu den kenntnisreichen Kommentatoren, die mehrere Beiträge veröffentlichten, zählen z. B. Jeanne Benay, Siegfried Diehl, Hans Heinz Hahl und Hansres Jacobi. Vom Jubiläumsjahr 2001 an entstanden dann wieder mehrere längere Beiträge; insbesondere jene von Ritchie Robertson (2001), Wendelin Schmidt-Dengler (2002), Gerald Stieg (2008) und Marion Linhardt (2010) blicken aus jeweils anderer Perspektive auf die Ausgabe als Ganzes zurück. Auch die stark erweiterte Ausgabe der Briefe (*Sämtliche Briefe*, 2005) fand besonders große Resonanz.

Die Sammlung der Kritiken aus den Jahren 1977–2010 ist zwar mit Sicherheit noch nicht vollständig, sollte aber, wenn es so weit ist, entweder über den Verlag oder in einer Bibliothek der Forschung zugänglich sein. Fehlt einer der unten aufgeführten Kritiken ein Teil des Texts (wenn z. B. der Text am Rand abgeschnitten ist) oder fehlt ein Exemplar, wäre ich für ergänzende Materialien sehr dankbar; es gilt hier noch immer der Appell der Gründer der Nestroy-Ausgabe: „Der Wissenschaft genügt auch eine Fotokopie.“⁹ Ich bitte alle Leser und Leserinnen herzlich um Ergänzungen und Berichtigungen, damit schließlich künftigen Forschern und Forscherinnen nicht nur eine möglichst vollständige bibliographische Liste, sondern auch eine möglichst vollständige Sammlung von Drucken zur Verfügung stehen kann.

7 Am umfangreichsten ist: ‚Der Nestroy-Forschung verpflichtet‘, *Anzeiger des österreichischen Buchhandels*, [1986]/Fotokopie undatiert und unvollständig/.

8 Z. B. *Fachdienst Germanistik*, 5/1993, S. 6; 1/1996, S. 13.

9 Zit. nach Hans Haider, ‚Was Rommel nicht sah. Nestroy-Tragödie als erstes Stück in der neuen Gesamtausgabe‘, *Die Presse*, 14. Juli 1978, S. 5.

Dokumente, Berichte und Kritiken zur HKA

- Hans Haider, ‚Insekt mit Bärenpratzen‘, *Die Presse*, 22. Juni 1977 (zu *Johann Nestroy im Bild*)
- ha. [= Hans Haider], ‚Nestroy kommt komplett. Bilder, Briefe und 14 Bände Theatertexte‘, *Die Presse*, [Beilage] 1.–7. Juli 1977, S. III
- Kurt Kahl, ‚Wiens Satire hat die Augen Nestroys. Eine kostbare Nestroy-Ikonographie‘, *Kurier*, 2. Juli 1977 (zu *Johann Nestroy im Bild*)
- Die Bühne*, September 1977 (Nr. 228), S. 26 (zu *Johann Nestroy im Bild*)
- Wiener Zeitung*, 17. September 1977, S. 4 (zu *Briefe*) [kurz]
- ‚Nestroys Briefe erforscht‘, *ibf-spektrum* Nr. 290, 15. Oktober 1977, S. 18 (zu *Briefe*)
- [Karl Khely], ‚Kaum Privates‘, *profil* 43, 25. Oktober 1977 (zu *Briefe*)
- Heinz Hans Hahnl, ‚Der Rest von Nestroys Briefen‘, *AZ*, 17. November 1977 (zu *Briefe*)
- Norbert Leser, *Amstettner Anzeiger*, 22. November 1977 (zu *Briefe*)
- ‚Die Briefe des Johann Nestroy‘, *Neue Tiroler Zeitung*, 24. November 1977 (zu *Briefe*) [kurz]
- Der Pflichtschullehrer*, 12/1977 (zu *Briefe*)
- Sonntagspost* [Graz], 11. Dezember 1977 (zu *Briefe*) [kurz]
- ‚Briefe von Johann Nestroy‘, *Konsumgenossenschaft*, 71. Jg., 17. Dezember 1977 (zu *Briefe*) [kurz]
- Kurt Kahl, ‚Hallodri und Pantoffelheld‘, *Kurier*, 21. Dezember 1977 (zu *Briefe*)
- ‚Nestroy. Bei Jugend & Volk‘, *Weinviertler Nachrichten*, 22. Dezember 1977; *Niederösterreichische Landeszeitungen* (*Zwettler Nachrichten*, *Horner Kurier*, *Lilienfelder-Hainfelder Neue Zeitung*, *Neulengbacher Neue Zeitung*, *Eggenburger Stadtzeitung*, *Unabhängige St. Pöltner Neue Zeitung*), 12. Jänner 1978 (zu *Briefe*)
- W. O., ‚Der Satiriker in Pensionopolis‘, *Neue Kronen-Zeitung* (*Steirerkrone*), 12. Jänner 1978, S. 16 f. (zu *Briefe*)
- Heinz Politzer, ‚Zwecklose Träumereien und wertlose Triumphe. Zur historisch-kritischen Ausgabe der Briefe Johann Nestroys‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. Januar 1978 (zu *Briefe*)
- F. W., *Linzer Theater-Zeitung*, Februar 1978 (zu *Briefe*)
- Sd, ‚Heute abend gehen wir zum Sacher. Die Ausgabe der Briefe Johann Nestroys bringt einige Überraschungen‘, *Frankfurter Neue Presse*, 17. Februar 1978 (zu *Briefe*)
- K. Z., *Bücherschau. Zeitschrift für Betriebs- und Gewerkschaftsbüchereien* (Wien), I–III, 1978 (zu *Briefe*)
- Die Bühne*, März 1978 (Nr. 234), S. 26 (zu *Briefe*)
- ‚Nestroys Briefe‘, *Schweizer Monatshefte*, März 1978 (58. Jahr, H. 3) (zu *Briefe*) [Fotokopie unvollständig]

- (D. S.), *Hessische-Niedersächsische Allgemeine*, 3. April 1978 (zu *Johann Nestroy im Bild*)
- Hans Daiber, ‚Der ungemütliche Spaßvogel. Zum Beginn einer historisch-kritischen Ausgabe‘, *Süddeutsche Zeitung*, 28. April 1978 (zu *Johann Nestroy im Bild und Briefe*)
- Eckart Früh, ‚Johann Nestroy‘, *Tagebuch*, Juni 1978, S. 29 (zu *Johann Nestroy im Bild und Briefe*)
- Otto F. Beer, ‚Nestroy schreibt Briefe. Ein Band aus der neuen Gesamt-Ausgabe‘, *Süddeutsche Zeitung*, 3. Juni 1978 (zu *Briefe*)¹⁰
- ‚Johann Nestroys Briefe‘, *General-Anzeiger* (Bonn), 8. Juni 1978 (zu *Briefe*) [kurz]
- F. N., *Deutsche Tagespost* (Würzburg), 16. Juni 1978, S. 17 (zu *Briefe*)
- St., ‚Nestroys Briefe‘, *Gemeinde* (Wien), Juli 1978 (zu *Briefe*)
- Hans Haider, ‚Was Rommel nicht sah. Nestroy-Tragödie als erstes Stück in der neuen Gesamtausgabe‘, *Die Presse*, 14. Juli 1978, S. 5
- Jörg Mager, *Berichte – Informationen* 8/78 (zu *Briefe*)
- Aurel Schmidt, ‚Nestroys Briefe‘, *Basler Zeitung*, 15. September 1978, S. 39 (zu *Briefe*)
- Vorarlberger Nachrichten*, 25. November 1978 (zu *Johann Nestroy im Bild und Briefe*) [kurz]
- [Walther Jary], ‚Unter der Leselampe. Österreichische Autoren kommen in die Kaserne‘, *Der Soldat*, Nr. 23, 10. Dezember 1978 (zu *Briefe*)
- WML, *Frankfurter Rundschau*, 30. Dezember 1978, S. IV (zu *Johann Nestroy im Bild und Briefe*)
- haj. [= Hansres Jacobi], ‚Johann Nestroy in Bildern und Briefen. Die ersten Bände der Historisch-kritischen Ausgabe‘, *Neue Zürcher Zeitung*, 20./21. April 1979 (Nr. 92), S. 67 (zu *Johann Nestroy im Bild und Briefe*)
- W. E. Yates, ‚Prospects of Progress: Nestroy Re-edited‘, *Journal of European Studies* 9 (1979), S. 196–205 (zu *Briefe* und *Johann Nestroy im Bild*)
- Hans Heinz Hahnl, ‚Der frühe Nestroy – neu gesehen‘, *AZ*, 27. Dezember 1979 (zu *Stücke 1*)
- Neue Zürcher Zeitung*, 29./30. Dezember 1979 (Nr. 302), S. 25 (zu *Stücke 1*)
- K. Z., *Bücherschau* 67, S. 20 (zu *Stücke 1*)
- J. H., *Empfohlene Bücher*, 1/80 (zu *Stücke 1*) [kurz]
- ‚Nestroys frühe Werke‘, *Sonntagspost*, 27. Jänner 1980 (zu *Stücke 1*) [kurz]
- Die Bühne*, März 1980 (Nr. 258), S. 26 (zu *Stücke 1*)
- sd. [= Siegfried Diehl?], *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31. März 1980 (zu *Stücke 1*)
- Karl Ziak, *Erwachsenenbildung in Österreich*, 3–4/80 (zu *Stücke 1*)
- Badener Tagblatt*, 18. Juni 1980 (zu *Stücke 1*)

10 Variante: Otto F. Beer, ‚Nestroy als Geschäfts- und Ehemann‘, *Der Tagesspiegel* (Berlin), 10. September 1978.

- Neue Zeit* [Graz], 27. Juni 1980 (zu *Stücke 1*) [kurz]
 Wolfgang Bender, *Germanistik* 21 (1980), S. 358 [Nr. 2428] (zu *Stücke 1*)
 A. Obermayer, *AUMLA* 56 (1981), S. 269 f. (zu *Johann Nestroy im Bild, Briefe, Stücke 1*)
 D. C. K. Glass, *The Year's Work in Modern Language Studies* 43 [1981] (1982), S. 895 (zu *Stücke 13*)
 Harry Zohn, *Modern Austrian Literature* 15 (1982), H. 1, S. 127 f. (zu *Stücke 1*)
 Wolfgang Bender, *Germanistik* 23 (1982), S. 138 [Nr. 969] (zu *Stücke 13*)
Neue Zürcher Zeitung, 16./17. Mai 1982 (Fernaussgabe Nr. 111), S. 25 (zu *Stücke 12*)
Die Bühne, Juni 1982 (Nr. 285), S. 26 (zu *Stücke 12, Stücke 13*)
 Siegfried Diehl, ‚Nestroy auf Zeit‘, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. November 1982 (zu *Stücke 14*)
 D. C. K. Glass, *The Year's Work in Modern Language Studies* 44 [1982] (1983), S. 928 (zu *Stücke 12, Stücke 14*)¹¹
 Hans Heinz Hahnl, ‚Nestroy und die Ballettfeen‘, *Neue Zürcher Zeitung*, 9./10. April 1983 (Nr. 82), S. 68 (zu *Stücke 14*)
 Harry Zohn, *Modern Austrian Literature* 16 (1983), H. 2, S. 121 f. (zu *Stücke 13*)
 Wolfgang Bender, *Germanistik* 25 (1984), S. 196 [Nr. 1427] (zu *Stücke 12, Stücke 14*)
 ‚Zuwachs für Nestroy‘, *Kurier*, 6. April 1985 (zu *Stücke 6*) [kurz]
Neue Zürcher Zeitung, 13. April 1985 (zu *Stücke 6*)
 ‚Zwei Parodien Nestroys‘, *Arbeiter-Zeitung* und *Salzburger Tagblatt*, 4. Mai 1985 (zu *Stücke 6*) [kurz]
 F. W., *Linzer Theaterzeitung*, Mai 1985 (zu *Stücke 6*)
 H. L. [= Hans Lossmann], *Bühne*, Juli 1985 (Nr. 322), S. 104 (zu *Stücke 6*)
 ‚Nestroy original‘, *Salzburger Landeszeitung*, 2. Juli 1985 (zu *Stücke 6*) [kurz]
 W. G., ‚Der langsame Nestroy‘, *Fränkische Landeszeitung*, *Schwabacher Tagblatt*, *Windsheimer Zeitung*, *Pegnitz-Zeitung*, *Hersbrucker Zeitung*, *Nürnbergischer Nachrichten*, *Fürther Nachrichten*, *Treuchtlinger Kurier*, *Erlanger Nachrichten*, 6. Juli 1985 (zu *Stücke 6*)
Neue Zeit [Graz], 21. Juli 1985 (zu *Stücke 6*) [kurz]
Grafische Revue Österreichs, H. 9/10, 1985 (zu *Stücke 6*)
 Hellmut Butterweck, ‚Nestroy und die Zensur. 120 Eingriffe in zweieinhalb Akten nachgewiesen‘, *Die Furche*, 25. Oktober 1985 (zu *Stücke 6, Stücke 21*)
Neue Zürcher Zeitung, 2./3. November 1985 (zu *Stücke 21*)
Niederösterreichische Landeszeitungen, 26. November 1985 (zu *Stücke 21*)
 H. L. [= Hans Lossmann], *Bühne*, Dezember 1985 (Nr. 327), S. 49 (zu *Stücke 21*)

11 Weitere Bände des Jahrbuchs *The Year's Work in Modern Language Studies* bieten nur ein paar Worte Kommentar: *YWMLS* 54 [1992] (1993), S. 847 (John Guthrie, zu *Stücke 18/I*); *YWMLS* 56 [1994] (1995), S. 905 (Boyd Mullan, zu *Stücke 23/I*); *YWMLS* 57 [1995] (1996), S. 833 (Boyd Mullan, zu *Stücke 26/I*); *YWMLS* 59 [1997] (1998), S. 808 (Boyd Mullan, zu *Stücke 18/II, Stücke 23/II, Stücke 27/I, Stücke 27/II, Stücke 28/I*).

- sd. [= Siegfried Diehl?], *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. Dezember 1985 (zu *Stücke 21*)
- ,Nestroysche Leckerbissen', *Mödlinger Stadtanzeiger*, Jänner 1986 (zu *Stücke 6*)
- Hans Heinz Hahnl, ,Wider den Weltschmerz. Ein neuer Band der Nestroy-Ausgabe', *Neue Zürcher Zeitung*, 15./16. März 1986 (Nr. 62), S. 68 (zu *Stücke 21*)
- Hans Heinz Hahnl, ,Weltschmerz und Lachlust', *Arbeiter-Zeitung* und *Salzburger Tagblatt*, 5. April 1986 (zu *Stücke 21*)
- Hans Haider, ,Scharf oder biedermeierlich. Zur Jahrtausendwende Nestroy kritisch-komplett', *Die Presse*, 13./14. September 1986, Spectrum, S. 4
- Hans Lossmann, ,Zweierlei Humor', *Bühne*, November 1986 (Nr. 338), S. 49 f. (zu *Stücke 20*)
- L. Ch., ,Ein neuer Band der Nestroy-Ausgabe', *Wiener Zeitung* [Fotokopie ohne Datum] (zu *Stücke 20*)
- Hans Heinz Hahnl, ,Zwei Nestroy-Stücke aus dem Vormärz', *Neue Zürcher Zeitung*, 18. Januar 1987 (zu *Stücke 20*) [Fotokopie unvollständig]
- Siegfried Diehl, ,Lokalposse. Ein Band von Nestroys Werken', *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Oktober 1987 (zu *Stücke 7/I*)
- Neue Zürcher Zeitung*, 3. Oktober 1987 (zu *Stücke 7/I*)
- Neue Zürcher Zeitung*, 2./3. November 1987 (zu *Stücke 21*)
- Hans Heinz Hahnl, ,Zauberposse und Lokalposse', *Neue Zürcher Zeitung*, 9. Dezember 1987 (Nr. 286) (zu *Stücke 7/I*)
- Neue Zeit* (Graz), 13. Dezember 1987 (zu *Stücke 7/I*) [kurz]
- F. W., *Linzer Theaterzeitung*, Jänner 1988, S. 15 (zu *Stücke 7/I*)
- Martin Kraft, ,Vom Zauberspiel zur Posse', *Der Landbote*, 25. März 1988, Feuilleton, S. 21 (zu *Stücke 7/I*)
- Fränkische Landeszeitung*, *Schwabacher Tagblatt*, *Nürnberger Nachrichten*, *Fürther Nachrichten*, *Treuchtlinger Kurier*, *Erlanger Nachrichten*, 2. Juli 1988 (zu *Stücke 7/I*, *Stücke 20*) [kurz]
- ,10 Jahre Historisch-kritische Nestroy-Edition bei J&V', *Berchtesgadener Anzeiger*, 3. August 1988 (zu *Stücke 7/I*)
- Treuchtlinger Kurier*, *Schwabacher Tagblatt*, *Fränkische Landeszeitung*, *Erlanger Nachrichten* / *Erlanger Tagblatt*, *Nürnberger Nachrichten*, 19. November 1988 (zu *Stücke 19*) [kurz]
- F. W., *Linzer Theaterzeitung*, Dezember 1988 (zu *Stücke 19*)
- ,Patrizier und Parvenus', *Arbeiter-Zeitung* (Wien), *Oberösterreichisches Tagblatt* (Linz), *Neues Salzburger Tagblatt*, 10. Februar 1989 (zu *Stücke 19*)
- Neue Zürcher Zeitung*, 29. April 1989 (zu *Stücke 34*)
- Helmuth Schneider, ,Wie Nestroys Werk für unsere Zeit interessant gemacht werden kann. Über die auf vierzig Bände angelegte Historisch-kritische Werkausgabe, die bei Jugend & Volk, Wien, erscheint', *Salzburger Nachrichten*, 19. August 1989

- Gerda Baumbach, in: *Wissenschaftliche Beiträge*, Theaterhochschule „Hans Otto“ Leipzig, H. 1/1990, Theaterwissenschaftlicher Informationsdienst Nr. 63, S. 145–149 (zu *Johann Nestroy im Bild und Briefe*)
- Wolfgang F. Bender, *Germanistik* 31 (1990), S. 670 f. [Nr. 4607] (zu *Stücke 6, Stücke 7/I, Stücke 19, Stücke 20, Stücke 21, Stücke 34*)
- Walter Gallasch, *Nürnberger Nachrichten*, 1. November 1991 (zu *Stücke 18/I*)
- F. W., *Linzer Theaterzeitung*, November 1991 (Nr. 3), S. 8 (zu *Stücke 18/I*)
- Neue Zürcher Zeitung*, 9./10. Mai 1992 (Nr. 107), S. 27; Fernausgabe Nr. 196, 9. Mai 1992, S. 47 (zu *Stücke 18/I*)
- Neue Zürcher Zeitung*, 15./16. August 1992 (Nr. 188), S. 21 (zu *Stücke 31*)
- Tiroler Tageszeitung*, 23. Jänner 1993 (zu *Stücke 33*) [kurz]
- F. W., *Linzer Theaterzeitung*, 2/1993 (Februar 1993), S. 22 (zu *Stücke 31*)
- Martina Lainer, *Büchereinachrichten*, 2/93 (zu *Stücke 33*)
- Neue Zeit* (Graz), 5. Februar 1993 (zu *Stücke 33*) [kurz]
- „Johann Nestroy – das ist Wien!“ „Theaterg’schichten“ bei Jugend und Volk erschienen‘, *Rundschau. Oberländer Wochenzeitung* (Landeck, Imst), 2. März 1993 (zu *Stücke 33*)
- haj. [= Hansres Jacobi], *Neue Zürcher Zeitung*, 13./14. März 1993 (Nr. 60), S. 26 (zu *Stücke 33*)
- „Nestroys Theatergaudi“, *Oberösterreichische Nachrichten*, 17. März 1993 (zu *Stücke 33*)
- F. W., *Linzer Theaterzeitung*, 3/1993, S. 10 (zu *Stücke 17/I*)
- F. W., *Linzer Theaterzeitung*, 3/1993, S. 26 (zu *Stücke 33*)
- Fränkische Landeszeitung*, *Fürther Zeitung*, *Pegnitz-Zeitung*, *Schwabacher Tagblatt*, *Nürnberger Nachrichten*, *Erlanger Nachrichten*, 15. Mai 1993 (zu *Stücke 17/I*) [kurz]
- Wolfgang F. Bender, *Germanistik* 34 (1993), S. 1181 f. [Nr. 7134] (zu *Stücke 7/II, Stücke 18/I, Stücke 31, Stücke 33*)
- haj. [= Hansres Jacobi], *Neue Zürcher Zeitung*, 16./17. April 1994 (Nr. 88) (zu *Stücke 5, Stücke 32*)
- Jeanne Benay, *Austriaca*, Nr. 38 (Juni 1994), S. 177 f. (zu *Stücke 17/I*)
- Jeanne Benay, „Nestroy en l’an 2001“, *Études Germaniques* 49 (1994), S. 302–308 (zu *Stücke 7/II, Stücke 31, Stücke 33*)
- Jeanne Benay, *Austriaca*, Nr. 39 (Dezember 1994), S. 195 f. (zu *Stücke 5*)
- Dorothy James, *Modern Austrian Literature* 28 (1995), H. 1, S. 135 f. (zu *Stücke 31, Stücke 33*)
- Herbert Herzmann, *Modern Language Review* 90 (1995), S. 802 f. (zu *Stücke 17/I*)
- haj. [= Hansres Jacobi], *Neue Zürcher Zeitung*, 8./9. Juli 1995 (Nr. 156), S. 48 (zu *Stücke 15*)
- haj. [= Hansres Jacobi], *Neue Zürcher Zeitung*, 11./12. November 1995, S. 48 (*Stücke 23/II*)
- Jeanne Benay, *Austriaca*, Nr. 42 (Juni 1996), S. 238–240 (zu *Stücke 23/I*)

- haj. [= Hansres Jacobi], *Neue Zürcher Zeitung*, 6./7. Juli 1996 (Nr. 155), S. 48 (zu *Stücke 10*)
- [Walter Gallasch [?]], *Nürnberger Nachrichten*, 8. März 1997 (zu *Stücke 18/II*)
- Craig Decker, *Modern Austrian Literature* 30 (1997), H. 1, S. 127 f. (zu *Stücke 17/I*)
- Herbert Herzmann, *Modern Language Review* 92 (1997), S. 508–510 (zu *Stücke 23/I*)
- Walter Gallasch, *Nürnberger Nachrichten*, Wochen-Magazin, 31. Mai 1997, S. 2 (zu *Stücke 8/I*, *Stücke 22*) [kurz]
- Wolfgang F. Bender, *Germanistik* 38 (1997), S. 562 f. [Nr. 3408] (zu *Stücke 23/I*, *Stücke 23/II*)
- [Walter Gallasch [?]], *Nürnberger Nachrichten*, 16./17. August 1997 (zu *Stücke 28/I*)
- Walter Gallasch, *Nürnberger Nachrichten*, 8./9. November 1997 (zu *Stücke 21/I*) [kurz]
- Christian Jauslin, ‚Zur Nestroy-Gesamtausgabe‘, *Mimos. Zeitschrift der Schweizer Gesellschaft für Theaterkultur* 50 (1998), Nr. 2, S. 11 (zu *Stücke 27/I*)
- Walter Gallasch, *Nürnberger Nachrichten*, Wochen-Magazin, 13. Juni 1998 (zu *Stücke 15*, *Stücke 26/II*)
- Wolfgang F. Bender, *Germanistik* 40 (1999), S. 527–529 [Nr. 3191] (zu *Stücke 8/I*, *Stücke 8/II*, *Stücke 10*, *Stücke 16/II*, *Stücke 17/II*, *Stücke 18/II*, *Stücke 22*, *Stücke 26/I*, *Stücke 26/II*, *Stücke 27/I*, *Stücke 27/II*, *Stücke 28/I*, *Stücke 28/II*, *Stücke 35*, *Stücke 38*)
- Hans-Peter Ecker, *Deutsche Bücher* 29 (1999), H. 4, S. 281 f. (zu *Stücke 17/II*, *Stücke 28/II*)
- Wolfgang F. Bender, *Germanistik* 41 (2000), S. 959 f. [Nr. 5835] (zu *Stücke 16/I*)
- Renate Wagner, ‚Alles von und über Nestroy‘, *Wiener Journal*, Nr. 243/244, Dezember 2000 / Jänner 2001, S. 34 f. (zur HKA)
- ‚Endspurt für Johann N. Nestroy‘, *Vorarlberger Nachrichten*, 27. Jänner 2001 (zu *Stücke 24/1*, *Stücke 24/II*, *Stücke 25/I*)
- Renate Wagner, ‚Das vierblättrige Kleeblatt und weitere 80 Stücke‘, *Bayernkurier*, 15. Februar 2001 (zur HKA)
- Ritchie Robertson, ‚Tugging the pigtail of fate‘, *The Times Literary Supplement*, 5. Oktober 2001 (Nr. 5140), S. 8 (zur HKA)
- Renate Wagner, ‚Man weiß nix G’wißes‘, *Wiener Journal*, Nr. 254/255, November 2001 (zu *Stücke 37*)
- ‚Nestroy: „Nach 200 Jahren lebendiger denn je“‘, *Neues Volksblatt* (Linz), 7. Dezember 2001 (zur HKA) [kurz]
- Wolfgang Kralicek, ‚Wunschloses Unglück‘, *Falter* 49/01 (Dezember 2001) (zur HKA)
- BN, ‚In der Posse den Intellektuellen wieder entdecken‘, *muz. Münsters Universitäts-Zeitung*, 19. Dezember 2001, S. 5 (zur HKA)

- Inw, ‚Lachtheater‘, *Westfälischer Anzeiger*, 7. Januar 2002 (zur HKA)
- Renate Wagner, ‚Nestroy noch lang, lang, lang...‘, *Morgen*, 01–02/2002, Jänner/Februar 2002, S. 20–22 (zur HKA)
- Renate Wagner, ‚Nestroy mit Verspätung‘, *Wiener Journal*, Nr. 258/259, März 2002 (zu *Stücke 25/II*)
- Wendelin Schmidt-Dengler, ‚Laudatio für die Herausgeber der Nestroy-Ausgabe, Bundeskanzleramt 7.12.2001‘, *Nestroyana* 22 (2002), S. 91–94 (zur HKA)
- Peter Branscombe, ‚The Nestroy Year‘, *Austrian Studies* 11 (2003), S. 185–195 (zur HKA S. 189)
- Burkhard Mülle[r], ‚Schnupftuch und Saphirchen. Pointiert: Johann Nestroy in seinen Briefen‘, *Süddeutsche Zeitung*, 27. Juni 2005 (zu *Sämtliche Briefe*)
- Paul Jandl, ‚Niedergrimmige Gehässigkeit. Johann Nestroys sämtliche Briefe‘, *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Juli 2005 (zu *Sämtliche Briefe*): <http://www.nzz.ch/2005/07/12/fe/articleCZY8R.html> (Zugriff 8. 12. 2006)
- Armin Sattler, ‚Ein Autodafe zum Auftakt‘ (zu *Sämtliche Briefe*): http://www.orf.at/051209-94219/94222txt_story.html (Zugriff 8. 12. 2006)
- Ritchie Robertson, *Nestroyana* 25 (2005), S. 150–155 (zu *Stücke 3*)
- Konstanze Fliedl, *Nestroyana* 26 (2006), S. 185–189 (zu *Sämtliche Briefe*)
- Andreas Freinschlag, Österreichisches Bibliothekswerk, online-Rezensionen, 2006 (zu *Sämtliche Briefe*): [http://www.biblio.at/rezensionen/details.php3?mednr\[0\]=bn1022250&anzahl=1](http://www.biblio.at/rezensionen/details.php3?mednr[0]=bn1022250&anzahl=1) (Zugriff 16. 3. 2010)
- Renate Wagner, *Der neue Merker* (zu *Nachträge I* und *Nachträge II*): http://www.der-neue-merker.eu/mod,content/id_content,58/id_menuitem,22/id_submenuitem,70/id_referer,22/getlevel,1 (Zugriff 9. 1. 2008)
- Gerald Stieg, ‚Zwei historisch-kritische Gesamtausgaben für Hanswurst‘, in: *Dokument / Monument. Textvarianz in den verschiedenen Disziplinen der europäischen Germanistik. Akten des 38. Kongresses des französischen Hochschulgermanistikverbandes (A.G.E.S.)*, hg. von Françoise Lartillot und Axel Gellhaus (Convergences, Bd. 46), Bern 2008, S. 127–137 (zu SW und HKA)
- Herbert Herzmann, *Nestroyana* 28 (2008), S. 202–205 (zu *Nachträge I* und *Nachträge II*)
- Renate Wagner, *Der neue Merker* (zu *Dokumente*): http://www.der-neue-merker.eu/mod,content/id_content,58/id_menuitem,22/id_submenuitem,22/id_submenuitem,70/id_referer,22/getlevel,1 (Zugriff 18. 6. 2009)
- Marc Lacheny, *Austriaca*, Nr. 67–68 (2008–2009): *Hommage à Félix Kreisler (1917–2004)*, hg. von Ute Weinmann, S. 249–254 (zu *Nachträge I*, *Nachträge II* und *Dokumente*)
- Marion Linhardt, *Nestroyana* 30 (2010), S. 107–112 (zu *Dokumente*)

Anhang: Zur Geschichte der HKA

‚Die historisch-kritische Nestroy-Ausgabe: Editorische Richtlinien und Empfehlungen‘, in: *Der unbekannte Nestroy: Editorisches, Biographisches, Inter-*

- pretatorisches. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 16.–17. November 1994*, hg. von W. Edgar Yates (Wiener Vorlesungen: Konversatorien und Studien, Bd. 6), Wien 2001, S. 99–116
- Walter Obermaier, „Mit Nestroy’s Theaterstücken ist absolut nichts zu machen.“ Der lange Weg zur neuen historisch-kritischen Ausgabe der Werke Johann Nestroys‘, in: *Nestroy. Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 99–117 (zur HKA: S. 115–117)
- Walter Obermaier, ‚Johann Nepomuk Nestroy: Die neue historisch-kritische Ausgabe‘, in: *Von der ersten zur letzten Hand. Theorie und Praxis der literarischen Edition*, hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger, Wien 2000, S. 23–29

Buchbesprechungen

Tadeusz Krzeszowiak: *Freihaustheater in Wien 1787–1801. Wirkungsstätte von W. A. Mozart und E. Schikaneder. Sammlung der Dokumente*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2009. 496 Seiten. ISBN 978-3-205-77748-9. € 35,00.

Das Theater auf der Wieden im Freihaus hatte eine kurze Geschichte, die sich in den Standardgeschichten des Wiener Theaters auf ein paar Seiten zusammenfassen lässt.¹ 1787 erbaut, wurde es 1801 durch das von Emanuel Schikaneder eröffnete Theater an der Wien ersetzt. Schikaneder, der dritte Direktor nach Christian Roßbach und Johann Friedel, hatte 1789 die Direktion des „Wiedner Theaters im hochfürstlich Sta[rh]jembergischen Freyhaus“ (auf späteren Theaterzetteln das „K. K. priv. Wiedner Theater“) übernommen, dessen historische Bedeutung vor allem auf der Uraufführung von Mozarts *Zauberflöte* 1791 mit dem Librettisten in der Rolle des Vogelfängers Papageno beruht. Die Literatur über *Die Zauberflöte* und über Mozarts Leben und Schaffen geht ins Uferlose. Auch über Schikaneder liegen etliche Monographien vor; am bekanntesten ist jene von Egon Komorzynski (1951).

LeserInnen, die dem Titel von Tadeusz Krzeszowiaks neuem Buch entnehmen, es handle sich um eine fokussierte, systematisch dokumentierte Studie über das von Schikaneder geleitete Theater und seine Zusammenarbeit mit Mozart, werden enttäuscht sein. Das Buch beschränkt sich nicht auf das Freihaustheater, sondern befasst sich auch mit anderen Aspekten des Lebens und Schaffens Schikaneders und Mozarts sowie mit dem theatergeschichtlichen Hintergrund. Nur drei der acht Kapitel beziehen sich unmittelbar auf das Freihaustheater: das dritte („Freihaustheater 1787–1789“), das fünfte („Freihaustheater 1789–1791“) und das siebente („Freihaustheater 1792–1801: Schikaneder ohne Mozart“) – wobei an Kapitel 5 ein 30 Seiten langer Exkurs über *Die Zauberflöte* angehängt ist, der größtenteils einführenden Charakters ist, mit Zitaten aus bekannten Szenen und Statistiken über spätere Inszenierungen in anderen Theatern (S. 174 – diese Tabelle wurde aus Krzeszowiaks Buch über das Theater an der Wien² übernommen).

Die anderen Kapitel behandeln die folgenden Themen: das Wiener Theaterleben im späten 18. Jahrhundert (Kapitel 1, das einen allgemeinen Überblick über die Hoftheater und die Vorstadttheater bietet); die Vor- und Nachgeschichte des Freihauses (Kapitel 2); Schikaneders Werdegang und seine Wan-

1 Am zuverlässigsten: Franz Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs* (Geschichte der Stadt Wien, Bd. 3), Wien, München 1988, S. 504–509.

2 Tadeusz Krzeszowiak, *Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801–2001*, Wien, Köln, Weimar 2002, S. 225.

derjahre (Kapitel 4); Mozart (Kapitel 6); „Licht und Bühnentechnik am Theater zur Mozart- und Schikanederzeit“ (Kapitel 8). Am umfangreichsten ist das Mozart-Kapitel (S. 177–304), das den Titel „Mozart 1756–1791: Aspekte einer Biografie“ trägt und sich nicht auf den Komponisten oder seine Zusammenarbeit mit Schikaneder beschränkt, sondern auf seine Familie (mit Stammbaum) und seine Reisen eingeht und auch seine Jahre in Salzburg, seinen Tod und sein Begräbnis bespricht.

Kurz: Dem Buch hätte drastische editorische Kürzung gut getan. Da es leider weder mit einem Namensregister noch mit einer Bibliographie versehen ist, eignet es sich nicht zum Nachschlagen. (Wenn man etwa auf S. 82 eine Zusammenfassung des Lebens und der Werke von Ignaz Franz Castelli in der Legende zu einem Foto von Castellis Grabstein auf dem Zentralfriedhof liest und auf S. 346 in der Unterschrift zu einem Porträt Castellis seine Lebensdaten wiederholt sind und er als „ein österreichischer Theaterdichter und Dramatiker“ vorgestellt wird, mag man sich fragen, ob der Autor mit Hilfe eines Registers derartige Wiederholungen nicht besser hätte vermeiden können.) Nicht zuletzt wegen der 241 Schwarzweiß-Abbildungen – darunter viele Theaterzettel – und einer „Europakarte zur Mozartzeit“ handelt es sich hier eher um ein Buch zum Durchblättern. Nicht alle Abbildungen sind allerdings von zwingender Relevanz für das Freihaustheater: Unter den abgebildeten Dokumenten findet sich z. B. die Eintragung von Süßmayrs Tod aus dem Archiv des Stephansdoms (1803); unter den zahlreichen vom Autor gemachten Fotografien sind Aufnahmen der Grabsteine von Salieri und Gluck auf dem Zentralfriedhof und des Gedenksteins für Therese Krones auf dem St. Marxer Friedhof oder Fotos vom Zuschauerraum des Ständetheaters in Prag und vom Hofkammerarchiv in Wien.

Das Buch enthält jedoch viel Interessantes; aus Raumgründen seien hier nur einige Beispiele angeführt: etwa der Schlussteil des letzten Kapitels, „Wie die Theaterbesucher nachts nach Hause fanden“ (S. 405 f.), oder drei Dokumente aus den Jahren 1784 und 1785, die die Erteilung der Spielbewilligung für Wiener Neustadt an Schikaneder – dessen Truppe allerdings wahrscheinlich nie dort spielte – bzw. an Friedel belegen (S. 491–495), oder eine Abbildung des gedruckten „Verzeichniss der Mitglieder der gerechten und vollkommenen St. Johannes zur gekrönten Hoffnung im Orient von Wien“ (1790) (S. 410–416), in dem „Mozart Wolfgang“ als „K. K. Kapellmeister“ aufgeführt ist.

Unter den aus theatergeschichtlicher Perspektive besonders wertvollen Materialien, die sich auf das Freihaustheater beziehen, seien folgende hervorgehoben: ein Verzeichnis der nachweislich in den Jahren 1787–1794 stattgehabten Premieren und des täglichen Spielplans der Jahre 1795–1801 (S. 422–470); eine Transkription des „Societäts-Contracts“ 1790 zwischen Schikaneder (als Theaterdirektor) und seinem Geschäftspartner Joseph von Bauernfeld (S. 133–138); das Inventar der „Einrichtungsstücke“ des Theatergebäudes von Juli 1794 (auf S. 309 f. wiedergegeben); und der Text von Schikaneders Theatergesetzen 1794 (S. 314–320). Sehr aufschlussreich ist schließlich das Kapitel über Licht und

Bühnentechnik (S. 361–406), insbesondere die detaillierten Informationen über die Entwicklung der Bühnenbeleuchtung.

W. Edgar Yates

Johann Nestroy, Der Gesang ist ein Proteus. Theaterlieder beim Clavier zu singen. Hg. von Urs Helmensdorfer (Wien – Musik und Theater, Bd. 1). Münster, Wien: LIT Verlag 2010. 169 Seiten, 1 CD. ISBN 978-3-8258-0742-9 (Deutschland), ISBN 978-3-7000-0733-3 (Österreich), ISBN 978-3-03735-186-4 (Schweiz). € 14,90.

„Wie klingt ein Nestroy-Lied?“ – dieser Frage geht Urs Helmensdorfer in seiner geschickt disponierten Auswahl von Theaterliedern aus der Zeit von 1832 bis in die Gegenwart nach. Die Konzeption des Bandes, die den einzelnen musikalischen Nummern jeweils einen knappen, fundierten Kommentar voranstellt, gleicht derjenigen eines Lehrbuchs, dessen Lektüre die schrittweise Annäherung an die verlorene Kunst der auf Nestroys Bühne agierenden „Singeschauspieler“ befördert. Nicht selten stellt Helmensdorfer dem Klavierauszug eines Liedes die Reproduktion der originalen Partitur an die Seite, um so der klanglichen Eigenart der Musik ein Gesicht zu verleihen. Ausführungen zu den stimmlichen Qualitäten der Protagonisten von Nestroys Theater vermitteln einen Eindruck vom spezifischen sängerischen Duktus im Genre des Theaterliedes. Als Kernproblem fokussiert Helmensdorfer schließlich das Verhältnis von Text und Musik, das in einem abschließenden Kapitel des Bandes („Beobachtungen am Nestroy-Lied“, S. 156–162) eingehend diskutiert wird.

Als Ausgangspunkt für die vorliegende Publikation verweist Helmensdorfer auf einen von ihm durchgeführten Workshop im Rahmen der Schwedater Nestroy-Gespräche 2003; seine Faszination für das kompositorische Schaffen von Adolf Müller und Michael Hebenstreit reicht jedoch weiter zurück. Bereits in den 1960er Jahren war Helmensdorfer als Hörspielregisseur mit der Produktion mehrerer Nestroy-Stücke für den Schweizer Rundfunk befasst, für die durchweg die originale Musik, wenn auch in reduzierter Besetzung, verwendet wurde. Angesichts der weitgehenden Absenz der originalen Musik zu Nestroys Stücken auf dem heutigen Theater versteht Helmensdorfer seine Edition auch als ein Plädoyer für den „musikalischen Nestroy“. Als gleichgesinnte Mitstreiter würdigt er diesbezüglich Mathias Spohr und Georg Wagner, von deren praktischen Ausgaben er sich Impulse für die Bühnen erhofft.

Helmensdorfer spricht mit seiner Publikation gleichermaßen den Theaterpraktiker wie den Wissenschaftler an. Die Präsentation von originalen Vertonungen aus 10 verschiedenen Stücken gibt nicht nur einen Einblick in die Stadien der Entwicklung des Theaterliedes zu Nestroys Lebzeiten, Helmensdorfer reflektiert in seinen Kommentaren zugleich auch die Rezeptionsgeschichte bis

hin zur Neukomposition einzelner Nummern (von Hanns Eisler, Otto Janowitz, Klaus Sonnenburg, Otto M. Zykan) im 20. und 21. Jahrhundert. Jede Einheit aus Notentext und Kommentar behandelt mehrere Aspekte: Neben den unmittelbar das Stück betreffenden Anmerkungen (Situationsbeschreibung, Figurencharakteristik etc.) bringt Helmensdorfer Hinweise zur musikalischen und vokalen Praxis, zum Umfang der Theaterorchester, zur Kompositionstechnik und zu stilistischen Verwandtschaften mit zeitgenössischen Komponisten.

So verfolgt er den Weg von Federls Auftrittlied aus *Die Papiere des Teufels* von der Uraufführung und dem schnellen Verschwinden der Posse bis zur Entdeckung des Textes durch Karl Kraus, der das Lied nicht nur anlässlich der Nestroy-Feier 1912 in der *Fackel* publizierte, sondern später in seine Version von *Die beiden Nachtwandler* einfügte und dem Seilermeister Faden zuordnete. Da Kraus die Partituren Müllers nicht kannte, ließ er von Otto Janowitz eine Vertonung anfertigen, die in der vorliegenden Edition dem Original gegenübergestellt wird.

Von Michael Hebenstreit findet man unter anderem die Lieder des Willibald Schnabel aus der 1847 entstandenen Burleske *Die schlimmen Buben in der Schule*, mit deren Premiere Hebenstreit die Nachfolge Müllers im Amt des Kapellmeisters und Hauskomponisten am Carltheater antrat. Am Auftrittlied hebt Helmensdorfer die „pompöse“ Besetzung des Blechs hervor; zum „Lied von der Hauskatze“, einer publikumswirksamen Chorballeade, erfährt man, dass an dessen Stelle ursprünglich ein Ensemble-Quodlibet geplant war, in dem Willibald ohne Aufsicht die Buben unterrichtet. Diese Situation wurde dann im Abganglied realisiert. Da man dieses Lied erst 1994 entdeckte, musste für Helmensdorfers Hörspielproduktion von 1974 eine neue Musik geschrieben werden, was Klaus Sonnenburg, der Hauskomponist am Stadttheater Bern, besorgte.

Eine zentrale Position nimmt Gottlieb Herbs Abganglied aus der Posse mit Gesang *Der Schützling* ein, die 1847 als letzte Premiere eines Nestroy-Stückes im alten Leopoldstädter Theater herauskam. Diese umfangreichste für Nestroy verfasste Vokalnummer Adolf Müllers apostrophiert Helmensdorfer als „Summa der Möglichkeiten des Theaterlieds“ (S. 66). Das Stück wird in Partitur und Müllers eigener Klavierreduktion wiedergegeben. Darüber hinaus präsentiert Helmensdorfer Entwurfsskizzen, die ihm als Beleg für die differenzierte kompositorische Arbeit dienen und nicht zuletzt seine allgemeinen Überlegungen zur Balance zwischen Deklamation und Melodieführung untermauern. Gleichsam als Motto der gesamten Edition finden sich Ausschnitte aus diesen Skizzen auf dem Cover des Bandes.

Der unter der Patronanz der Internationalen Nestroy-Gesellschaft erschienene Band wird vom Herausgeber in aller Bescheidenheit als „Notenalbum für den Liebhaber beidseits der Rampe“ bezeichnet. Tatsächlich zählt er in seiner durchweg geglückten Verbindung von musikalischer Dokumentation und sachkundiger Kommentierung ohne Zweifel zu den wenigen profunden Publikationen zum Theaterlied Nestroys.

Die beiliegende CD enthält die meisten (13 Nummern) der abgedruckten Lieder in Interpretationen von so renommierten Persönlichkeiten wie Elfriede Ott, Karl Paryla, Robert Meyer, Hanns Ernst Jäger, Peter Simonischek und Franz Morak. Die Aufnahmen gehen zumeist auf Hörspielproduktionen zurück. Eine Bibliographie erfasst die Sammlungen der Notendrucke und Klavierauszüge sowie grundsätzliche Literatur zum Theaterlied.

Thomas Steiert

Lennart Weiss: „*In Wien kann man zwar nicht leben, aber anders wo kann man nicht l e b e n*“. *Kontinuität und Veränderung bei Raoul Auernheimer* (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Germanistica Upsaliensia, Bd. 54). Uppsala 2009. 293 Seiten. ISBN 978-91-554-7659-5.

Der Wiener Journalist, Kritiker, Schriftsteller und Redakteur Raoul Auernheimer (1876–1948) gehört zu jenen weitgehend vergessenen österreichischen Kulturschaffenden aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Wiederentdeckung überfällig und lohnend ist. Das reiche Œuvre des einst geschätzten (Bühnen-)Autors und ersten Präsidenten des österreichischen P.E.N.-Clubs umfasst neben einigen hundert Feuilletons Erzählungen und Theaterstücke, Biographien und Essays. Von all dem ist lediglich die in seinem Todesjahr erschienene Autobiographie *Das Wirtshaus zur verlorenen Zeit* bis heute in Erinnerung geblieben, nicht zuletzt durch eine gekürzte Neuauflage dieses Buches mit geändertem Titel im Molden-Verlag.¹

Das zweifellos nicht einfache Unterfangen, sich Auernheimer wissenschaftlich anzunähern, unternimmt der schwedische Germanist Lennart Weiss mit seiner Dissertation, die er selbst als „eine Bestandaufnahme“ und „den ersten Versuch einer Gesamtdarstellung“ (S. 25) bezeichnet. Für seine empirische Studie, die Kontinuitäten und Diskontinuitäten in Leben und Werk Auernheimers untersuchen will, muss Weiss nicht völliges Neuland betreten, sondern kann auf wichtige Vorarbeiten insbesondere von Donald G. Daviau zurückgreifen. Weiss geht etwa der Frage nach, inwiefern die literarischen Texte Auernheimers Wien als urbanes Gefüge widerspiegeln, in dem sich Zeit-, aber auch die persönliche Lebensgeschichte des Autors vollzogen hat. Exemplarisch legt er dar, dass im Hintergrund der Handlung gesellschaftspolitische Zäsuren, historische Wendepunkte und soziale Veränderungen stehen, die sich unterschiedlich auf die Protagonisten auswirken und als menschliche Schicksale sichtbar werden.

1 Raoul Auernheimer, *Aus unserer verlorenen Zeit. Autobiographische Notizen 1890–1938*, Wien 2004.

Anhand einer detaillierten Werk-Biographie und vier ausführlicher Werkanalysen, die jeweils für sich betrachtet mit Gewinn zu lesen sind, wird die allmähliche Entwicklung Auernheimers „zu einem politisch denkenden Menschen“ (S. 267) nachvollzogen, der das Schreiben immer als Handwerk verstanden habe (vgl. S. 45). Stilistisch sei er zwar zeitlebens seinem vom Feuilleton geprägten Duktus treu geblieben, thematisch, inhaltlich und bei der Wahl der Gattungen haben sich die Präferenzen, so Weiss' Interpretation, jedoch deutlich verschoben. Hier erhebt sich die grundsätzliche Frage, ob Weiss' an wenigen ausgewählten Beispielen gesammelte Beobachtungen es erlauben, auf das Gesamtwerk zu schließen und einen allgemeinen Trend abzuleiten. Wenngleich bei einer Analyse, wie sie Weiss anstellt, die Konzentration auf bestimmte Texte unumgänglich ist, müssten zumindest deren Auswahl gut begründet und zunächst die Kriterien dafür plausibel gemacht werden. Einen entsprechenden Zugang vermisst man in der vorliegenden Arbeit. Immerhin lassen sich anhand der vier Werkbetrachtungen die große schriftstellerische Begabung Auernheimers sowie seine künstlerische Wandlungsfähigkeit ablesen.

Die von Weiss ausgewählten Werke stehen nicht nur im Mittelpunkt der Analyse, mit ihnen nimmt der Verfasser darüber hinaus eine Periodisierung vor und steckt gleichsam die Schaffensbereiche Auernheimers ab, wobei allerdings die illustrative Bedeutung dieser Festlegung und Zusammenstellung nicht übersehen werden darf: Die Künstlerkomödie *Talent* (1900), das im Josefstädter Theater aufgeführte erste längere Stück Auernheimers, charakterisiert demnach die Jahrhundertwende, die Erzählung *Laurenz Hallers Praterfabrt* (1913) steht für die Produktion am Vorabend des Ersten Weltkrieges, während der ideologiekritische Roman *Das Kapital* (1923) die Zwischenkriegsära abdeckt. Der Erfahrungsbericht *Die Zeit im Lager* (1939) schließlich, welcher Erlebnisse und Eindrücke aus dem Konzentrationslager Dachau wiedergibt, wohin Auernheimer unmittelbar nach dem „Anschluss“ 1938 im ersten österreichischen „Prominententransport“ verbracht worden war, belegt seine auch im New Yorker Exil ungebrochene geistige Tätigkeit unter nun gänzlich veränderten Rahmenbedingungen.

Unter den in den Werkanalysen herausgearbeiteten Teilaspekten ist das Nahverhältnis Auernheimers zu seiner Geburtsstadt hervorzuheben, zumal Auernheimer – so Weiss – deren „Präsenz“ in den (drei ersten) genannten Werken betone und Wien gewissermaßen den „roten Faden“ vieler Texte liefere (vgl. S. 52). Innerhalb der breit angelegten Ausführungen führt Weiss interessante Belege hierfür an, doch sind diese zu spärlich, um aus ihnen wirklich sichere Aussagen zu Auernheimers Wienbild(ern) gewinnen zu können. Weiss zitiert Äußerungen und Schilderungen zum urbanen Raum, etwa die Sentenzen des Journalisten Freilich in *Das Kapital*, der sich „biedermeierischen Erinnerungen“ hingibt (S. 162), ohne dass daraus grundsätzlich Auernheimers Vorstellung von Wien – oder zugespitzt formuliert: seine Wiener Weltanschauung – ersichtlich würde. Das Angedeutete zeigt allerdings, dass Auernheimer die Stadt ganz

unterschiedlich figuriert und das Spektrum seiner Imaginationen Wiens vielfältig ist. Zu Recht weist Weiss auf die ironische Brechung der retrospektiven – vermutlich eigenen – Grundhaltung etwa in der Novelle *Lorenz Hallers Praterfabrt* hin, mit der Auernheimer zu spielen scheint. Auernheimers Verhältnis zu seiner Heimatstadt sei durch die Neigung bestimmt, das Wien der Vergangenheit eher zu problematisieren als es in ein sentimentales Licht zu rücken (vgl. S. 127). Dem literarischen Erscheinungsbild Wiens bei Auernheimer gesondert nachzuspüren, wäre ein lohnendes Unterfangen, allerdings unter Berücksichtigung weiterer Texte und unter Heranziehung auch seiner publizistischen Werke. Denn die Hinweise auf das *Fin de Siècle* beziehungsweise den „Habsburger-Mythos“ im Sinne von Claudio Magris allein (S. 52, 126 ff.) erklären oben erwähnte Affinität nicht erschöpfend. Ähnliches gilt für Auernheimers Aufsatzsammlung *Das ältere Wien* (1920), vor deren Hintergrund Weiss die „Alt-Wien“-Thematik streift, ohne sich auf die Problematik dieses in seiner Bedeutung mutierenden Begriffes einzulassen (S. 64). Abgesehen von einem Hinweis (vgl. S. 126, Anm. 409) auf die groß angelegte Ausstellung „Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war“ im Künstlerhaus 2004/05 fehlen bedauerlicherweise sämtliche Angaben zur inzwischen reichlich vorhandenen Literatur zu diesem Thema.²

Die vorliegende Untersuchung kann als hilfreicher Einstieg in die weitere Auseinandersetzung mit Auernheimer gelten. Sie ruft dazu regelrecht auf, nicht zuletzt deswegen, weil der Verfasser selbst etliche Hinweise auf Teilaspekte streut, die erforscht werden sollten. Dazu gehören unter anderem das von Weiss mehrfach angesprochene Verhältnis Auernheimers zum Judentum beziehungsweise die Darstellung jüdischer Figuren in seinen Werken, ferner seine Beziehungen zu Schriftstellerkollegen und Freunden wie Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal oder Stefan Zweig, weiters Überlegungen zu seiner Sprache oder zu seiner Rolle als Theaterkritiker und Feuilletonist, als Satiriker und Verfasser von Aphorismen. Nicht vergessen werden sollte Auernheimers mehrfache Beschäftigung mit Johann Nestroy, die Weiss erfreulicherweise anspricht (S. 73, Anm. 300). Die Lektüre dieses Buches intensiviert jedenfalls den Wunsch, das mannigfaltige Werk Auernheimers näher kennenzulernen, verbunden mit der Hoffnung, seine Stücke wieder auf der Bühne und seine Schriften, zumindest in einer sorgfältigen Auswahl, im Buchhandel finden zu können.

Arnold Klaffenböck

2 Neben den Beiträgen im gleichnamigen Katalog zur Ausstellung vor allem: *The Biedermeier and Beyond*, hg. von Ian F. Roe und John Warren (Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 17), Bern u. a. 1999; Sándor Békési, ‚Erneuerung und Erinnerung der Stadt. Zur Entdeckung von Alt-Wien zwischen Josephinismus und Vormärz‘, *Wiener Geschichtsblätter* 58 (2003), S. 174–208; *Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder urbaner Identitäten*, hg. von Monika Sommer und Heidemarie Uhl (Gedächtnis – Erinnerung – Identität, Bd. 9), Innsbruck 2009.

Bilder aus einem Theaterleben: Der Theatermann Gustav Manker (1913–1988). Ein Buch und seine Präsentation

Paulus Manker: *Der Theatermann Gustav Manker (1913–1988). Spurensuche Vater. Bühnenbildner, Regisseur, Prinzipal* (Bilder aus einem Theaterleben, Bd. 6). Wien: Christian Brandstätter Verlag 2010. 558 Seiten, 877 Abb., 1 CD. ISBN 978-3-85033-335-1. € 20,00.

Im vorliegenden Band, herausgegeben von der Internationalen Nestroy-Gesellschaft zu Ehren ihres Gründungspräsidenten Gustav Manker, inszeniert Paulus Manker, der Sohn, das Theaterleben seines Vaters, des Bühnenbildners, Regisseurs und Theaterdirektors sozusagen auf dem Papier. Die einzelnen Kapitel oder besser „Bilder“ und „Szenen“ führen von den ersten Schritten ins Bühnenleben an der Theaterschule Max Reinhardts und dem Studium des Bühnenbildners bei Alfred Roller und Oskar Strnad Mitte der 1930er Jahre über viele Stationen bis zu seiner künstlerischen Heimat im Volkstheater Wien, als dessen Regisseur, Bühnenbildner und Intendant er maßgeblich die Wiener Theaterszene mitgestaltet hat. Darüber hinaus war er auf den Bühnen der Schweiz und Deutschlands ein gern gesehener Gast.

Im Vorwort beschreibt Paulus Manker Vorgehensweise und Ziel seiner „Spurensuche“ im Archiv seines Vaters, der früh begonnen hat, seine Arbeit zu dokumentieren. Er ist sich bewusst, dass das Theater ein „nicht konstruierbares Ereignis [ist], das nur für den einen Abend lebt, wo es gespielt wird“ (S. 9), dennoch wird durch die Inszenierung des in Fotos, Bühnenbildern und Berichten materialisierten Theaters mit der Biographie des Bühnenmenschen Manker zugleich ein Kapitel Theatergeschichte sichtbar. Es ist ein Erinnerungsbuch und ein Theater-Bilderbuch, das auch den berühmten „Blick hinter die Kulissen“ erlaubt. Es gliedert sich in Lebens- und Zeitabschnitte und dokumentiert 559 Premieren, davon 40 mit Gustav Manker als Schauspieler, 353 Bühnenbild-Arbeiten und 231 Inszenierungen, darunter auch Rundfunkfassungen und Gastspiele.

Nach dem Vorwort, das in die wesentlichen Stationen des Lebens und Wirkens einführt, zeigt der erste Abschnitt (1913–1933) das Aufwachsen und das Bekanntwerden Gustav Mankers mit dem Theaterspiel und schließt mit Auszügen aus der Matura-Arbeit „Das klassische Drama auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Rück-, An- und Ausblicke“ (1933). Der zweite Abschnitt (1933–1936) ist der Ausbildung an Max Reinhardts Privatseminar in Schönbrunn gewidmet. Hier empfängt Manker die wesentlichen Anregungen zur Ausbildung eines eigenen Stils, der sich u. a. in seinen Simultan-Bühnenbildern niederschlägt, auf die er später für die Inszenierung von Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock* und *Das Haus der Temperamente* zurückgegriffen hat. Der Abschnitt „1936–1938“ dokumentiert das „Theater am Vorabend der Katastrophe“ und wirft einen Blick auf die Situation des arbeitslosen Künstlers,

der schließlich am deutschsprachigen Theater im polnischen Bielitz (Bielsko) ein Engagement findet. Mankers Arbeit am Deutschen Volkstheater in Wien, wohin er 1938 engagiert wurde, wird im Kontext der Zeitgeschichte im Abschnitt „1938–1945“ geschildert. Am Deutschen Volkstheater entsteht u. a. 1944 eine Inszenierung von Ferdinand Raimunds *Der Diamant des Geisterkönigs*, die als parodistischer Widerstand gegen den NS-Staat verstanden werden konnte. Im gleichen Jahr notiert Manker Gedanken „Zum zeitgenössischen Bühnenbild“ (1944).

Die folgenden Abschnitte „1945–1952“, „1952–1968“ und „1969–1979“ zeigen Mankers vielfältige und innovative Arbeit als Bühnenbildner und Regisseur am Volkstheater Wien (153 Inszenierungen, 206 Bühnenbilder), die in der Direktionszeit (1969–1979) kulminiert. In diese Zeit fallen u. a. die texttreuen stilbildenden Nestroy-Aufführungen (mehr als 20 Stücke in verschiedenen Inszenierungen), die Nestroy aus der Biedermeier-Ecke befreien, darunter Entdeckungen weniger bekannter Stücke und Urfassungen. Daneben werden auch die Stücke Ferdinand Raimunds und das Wiener Volksstück nicht vergessen. In die Direktion Leon Epps fällt der Bruch mit dem sog. „Brecht-Boykott“; Manker ist wesentlich an der Inszenierung von Brecht am Volkstheater beteiligt. Besonders hervorgehoben seien in der Direktionszeit Mankers die Inszenierungen von Stücken der neuen jungen österreichischen Autoren (Wolfgang Bauer, Wilhelm Pevny, Gerhard Roth, Harald Sommer, Peter Turrini u. a.).

Ein Zwischenkapitel charakterisiert „Die Nestroyaner, Mankers legendäres Nestroy-Ensemble“, zu dem vom Kriegsende bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts u. a. Hugo Gottschlich, Walter Kohut, Inge Konradi, Fritz Muliar, Karl Paryla, Hans Putz, Karl Skraup, Kurt Sowinetz gehörten, nach 1970 dann Walter Langer, Heinz Petters, Herbert Probst, Helmut Qualtinger, Hilde Sochor, Kitty Speiser, Rudolf Strobl, Brigitte Swoboda u. a. Auch Hans Weigels Nachruf (Aufnahme auf der CD) hebt die Bedeutung des großen Theatermannes für die Ausbildung eines neuen schnörkellosen Nestroy-Stils hervor. Manker hatte bereits 1964 formuliert, was er unter seinem Nestroy-Spiel versteht: „Dieser spezielle Stil besteht einfach darin, dass ich Nestroy spiele und zwar unverfälscht und authentisch, bis in jedes Couplet hinein“. „Ideologie war ihm am Theater zuwider“, schreibt Paulus Manker im Vorwort. Das gilt auch für Gustav Mankers Blick auf Nestroy, den er in einem Gespräch (vgl. Aufnahme auf der CD) als „Menschenkritiker“ bezeichnet, während er ihm eine gesellschaftskritische Dimension mehr oder weniger abspricht. Gleichwohl wusste Manker um die enge Verflechtung von Politik, Zeitgeschichte und Kulturarbeit des Theaters, die er in ästhetische und theatrale Zeichen übersetzte.

Mit dem Zitat „Brüderlein fein, Brüderlein fein“ aus Raimunds *Der Bauer als Millionär* nennt Paulus Manker den letzten Abschnitt (1980–1988) des Lebens und Wirkens seines Vaters „Alterszeit“: den langsamen Abschied vom Theater. Er besuchte nur noch die Vorstellungen seiner Frau und die seiner

Kinder, inszeniert noch dreimal im Theater in der Josefstadt, ferner Nestroys *Der Zerrissene* für das Tourneetheater, und entwirft das Bühnenbild für *Einen Jux will er sich machen* in Mönchengladbach (Regie: Hans Putz). Mit Paulus Manker ist er 1987 in einem Film nach Henrik Ibsens *Gespenster* zu sehen.

Den Band beschließen biographische Details und Familienfotos („Nachkommen und Vorfahren“), eine Auswahl unbekannter, unrealisierter und bislang unpublizierter Bühnenbildentwürfe sowie Erinnerungen an Gustav Manker, mitgeteilt u. a. von Wolfgang Bauer, Luc Bondy, Vera Borek, Silvia Fenz, Karlheinz Hackl, Michael Heltau, Wolfgang Hübsch, Fritz Muliar, Heinz Petters, Otto Schenk, Dolores Schmidinger, Hilde Sochor, Kitty Speiser, Brigitte Swoboda, Peter Turrini, Maxi Tschunko, Ulrich Wildgruber.

Die beigefügte CD bietet Ausschnitte aus Premieren aus drei Jahrzehnten, u. a. Johann Nestroys *Das Haus der Temperamente* (1965), *Zu ebener Erde und erster Stock* (1967), *Der Talisman* (1969), *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* (1972), *Umsonst* (1974), Ludwig Anzengrubers *Das vierte Gebot* (1970), Arthur Schnitzlers *Reigen* (1968), Hermann Bahrs *Wienerinnen* (1977), Ödön von Horváths *Die Unbekannte aus der Seine* (1970) und *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1968) sowie ein Statement Gustav Mankers „Über Nestroy“ (1976) und den „Nachruf auf Gustav Manker“ (1988) von Hans Weigel.

Der Intention Paulus Mankers gemäß ist dieses Buch mit seiner prächtigen Ausstattung – vor allem sind die vielen bislang unpublizierten Fotos und die Dokumentation der Bühnenbilder hervorzuheben – ein „Kulinarium“ geworden. Mit einem Register (Stücke, Autoren, Komponisten, Theater, Personen) und Literaturhinweisen kann es darüber hinaus als Kompendium dienen, das in unverstellter Weise die Theater-Materialien selber sprechen lässt und sich im Kommentar zurückhält.

Kulinarisch – in jeder Bedeutung des Wortes – war auch die Präsentation des Buches am 13. Juni 2010 in den Festsälen des ehemaligen k. k. Telegraphenamtes am Wiener Börseplatz. Aber sie war auch mehr: eine in sich stimmige Inszenierung, die nicht nur dem Theatermann Gustav Manker gerecht wurde, sondern auch die präzise Art seines Sohnes zeigte, ein wichtiges Ereignis in Szene zu setzen. In einem fiktiven Sanatoriumssaal der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, der Kulisse von Paulus Mankers Stück *ALMA – A Show Biz ans Ende*, begegnete man noch einmal in Bildern den Schauspielerinnen und Schauspielern von Gustav Mankers Theaterwirken, ein unreal-realer Theaterhimmel fern jeder Peinlichkeit.

Eine illustre Runde insbesondere der Wiener Theaterszene hatte sich versammelt, um der Präsentation beizuwohnen – allen voran Paulus Mankers Mutter Hilde Sochor und seine Schwestern Magdalena und Katharina. Es waren auch viele „Theaterkinder“ gekommen, Söhne und Töchter von Mitgliedern des Ensembles, das Gustav Manker am Volkstheater aufgebaut hatte. Nachdem der Verleger Dr. Christian Brandstätter kurz zum Buch gesprochen hatte, tat dies

auch der Präsident der Internationalen Nestroy-Gesellschaft (und in dieser Funktion ein Nachfolger Mankers) Prof. Dr. Heinrich Kraus, der besonders an die legendären Nestroy-Aufführungen der Ära Manker erinnerte. Dann präsentierte Paulus Manker selbst mit eindrucksvollen Bildern den Lebensweg seines Vaters in Folge der einzelnen Kapitel des Buches und wurde dabei von drei wunderbaren Klezmer-Spielern unterstützt. So entstand ein lebendiges und stimmungsvolles Bild des großen Theatermannes, bei dem besonders die zahlreichen Bühnenbildentwürfe erstaunen ließen, die Manker als legitimen Schüler und Nachfolger von Alfred Roller und Oskar Strnad ausweisen.

Die Veranstaltung klang mit einem festlichen Abendessen aus, bei dem der bekannte Konditor Josef Zauner aus Bad Ischl – dort hatte Johann Nestroy ja nicht nur Theater gespielt, sondern besaß auch eine Villa – als Konfekt eine neue Kreation seines Hauses vorstellte: kleine, aus der Masse des „Zauner-Stollens“ gefertigte und mit weißer Schokolade überzogene „Nestroy-Semmerln“, die an eine wohl fiktive, aber durchaus amüsante Nestroy-Anekdote erinnern, wie man im Beipack der Bonbonniere lesen kann.

Paulus Manker hat sich – und dafür ist ihm der Dank aller Theaterfreunde gewiss – dieses Andenken an seinen Vater im metaphorischen wie im konkreten Sinn etwas kosten lassen. Dies schlägt sich auch im sensationell niedrigen Preis des Buches nieder. So kann man (und sollte dies auch tun) um den Preis eines Taschenbuches ein ebenso gewichtiges wie spannendes Kapitel Wiener Theatergeschichte bei sich zu Hause haben.

Jürgen Hein und Walter Obermaier

Herbert Lederer: *Von Abidjan bis Zwettl. Weltreisen eines Schauspielers* (Bilder aus einem Theaterleben, Bd. 5). Wien: Verlag Lehner 2008. 160 Seiten. ISBN 978-3-901749-69-8. € 14,40.

Der mittlerweile 84-jährige Wiener Schauspieler Herbert Lederer wird nicht müde, zu spielen, zu schreiben und vor allem zu reisen. In ganz unterschiedlichen Texten – Gedichten, Essays, Berichten – hat Lederer seine internationalen Gastspiele festgehalten und diese schlicht in einer alphabetischen Reihenfolge geordnet. Somit heißt sein Band auch *Von Abidjan bis Zwettl. Weltreisen eines Schauspielers*. Das Buch ist als Band 5 der Reihe „Bilder aus einem Theaterleben“, von der Internationalen Nestroy-Gesellschaft herausgegeben, im Verlag Lehner erschienen und stellt eine Art Quintessenz aus Lederers Gastspielreisen dar.

Im Laufe von insgesamt 40 Jahren reiste Lederer drei Mal um die ganze Welt, trat in über 100 Ländern und auf allen Kontinenten auf. Dabei sammelte er, wie

der Band vermittelt, eigentlich nur gute und interessante Erfahrungen mit den unterschiedlichsten Berufsgruppen und Menschen. Freilich berichtet Lederer einerseits von den so genannten Kulturmanagern, die ihn ins österreichische Kulturzentrum der jeweiligen Stadt bzw. des jeweiligen Landes einluden, er beschreibt aber auch seine Erfahrungen mit den österreichischen Besuchern, den zahlreichen Emigranten, die 1938 Österreich verlassen mussten und sich etwa im mexikanischen Guernavaca angesiedelt haben, aber immer noch die heimischen Wurzeln hochhalten; er erzählt von den Kontakten zu Germanisten, die Dramen österreichischer Autoren auf den Spielplan setzen und Lederer mit seinen Inszenierungen als Gast haben, vor allem aber beschreibt er seine Erlebnisse mit den Einheimischen.

Besonders berührend ist hier etwa Lederers Schilderung seines Aufenthaltes im indischen Amritsar, wo er den „Goldenen Tempel“ besucht. Auf der Suche nach einem geeigneten Transportmittel entscheidet er sich für eine Fahrradrickscha, die ein 15-jähriger „Boy“ lenkt. In der knappen Zeit, die Lederer und der Bub zusammen verbringen, baut sich eine feine Beziehung auf, die Lederer nachhaltig beeindruckt. Aber auch in Nairobi entwickeln sich zu den Bewohnern besondere Kontakte. Lederer, der im französischsprachigen Nairobi als „Mime autrichien“ angekündigt wird, spielt hier Herzmanovsky-Orlandos *Der Gaulschreck im Rosennetz*. Vor der Premiere verbleiben ihm zehn Tage für die obligate Safari. Selbstironisch nennt er seine Aufzeichnungen „buchhalterische“ Notizen über die vielen gesehenen Tiere, so verzeichnet der reisende Schauspieler und Botschafter österreichischer Kultur etwa am 7. Tag in Samburu: „Onyx, Wasserböcke, 1 Bauleoparden (!), interessante Vögel. Nachmittags 3 junge Löwen mit Gazellenkadavern, Grevyzebras, Perlhühner, 5 Krokodile, 14 Somalisträufel, Dikdik, 1 Massaistrauß mit rosa Läufen (!), Elefanten“. Mit seinem Fahrer, einem Kikuyu aus der Ethnie der Bantu namens Maluki Mutombi, freundet sich Lederer schnell an. Liebevoll nennt er ihn „freundlich, aber nicht servil, versiert und erfahren, hilfreich, ohne aufdringlich zu sein.“

Lederers Reiseberichte sind teilweise auch von sarkastischem Witz, etwa wenn er den europäisch-kolonialistischen Blick auf den exotischen Massai beschreibt, der sich am Fluss wäscht, „der Schwanz hängt ihm fast bis zum Knie. Ui, da staunen die Damen aus Düsseldorf und Augsburg in ihren Autobussen mit Aircondition.“

Lederer gibt in seinen Darstellungen auch Einblick in sensible politische Bereiche. Als er etwa in Istanbul in der österreichischen Schule mit seinem Programm *Wolfgang Amadé schreibt Briefe* gastiert, treten die österreichischen Lehrkräfte mit der Bitte an ihn heran, Antoine de Saint-Exupérys *Der kleine Prinz* zu spielen. Eigentlich sind sonst Johann Nestroy, Wernher der Gärtner, Egon Friedell oder Arthur Schnitzler vorgesehen, doch Lederer kommt dem Wunsch gerne nach. Erst nach der Vorstellung erfuhr er, dass *Der kleine Prinz* wegen der Passage mit der verbotenen orientalischen Kleidung in der Türkei verboten ist – was allerdings im österreichischen Kulturinstitut unbekannt

gewesen war. Zwar hatte niemand direkt daran Anstoß genommen, aber mangelnde Information nützt dann in solchen Fällen wenig. Am Ende seiner „Istanbul“-Schilderung schreibt Lederer: „Das Verbot ist bis heute nicht aufgehoben“. Interessant wäre für den Leser allerdings gewesen, in welchem Jahr dieser Auftritt stattfand und wann der Text verfasst wurde. Das ist der einzige Wermutstropfen des Buches, dass die Berichte selten datiert sind. Dafür illustrieren die vielen Fotos sowie das Bildmaterial die Texte und lassen auch auf den zeitlichen Hintergrund schließen.

Neben den persönlichen Aufzeichnungen ist es vor allem für die Theaterwissenschaft und -praxis informativ, wie hoch das Interesse an österreichischer Dramatik bzw. Kultur weltweit ist. Lederer hat neben seinem „Theater am Schwedenplatz“ hier erfolgreich als „Kulturbotschafter“ – wie er sich selbst bezeichnet – gewirkt. Im Jahr 2008 erhielt er das Goldene Ehrenzeichen der Stadt Wien, Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny betonte damals: „Herbert Lederer ist eine Persönlichkeit, die das Theaterleben unserer Stadt über Jahre und Jahrzehnte geprägt hat.“

Herbert Lederer ist aber auch eine Persönlichkeit, die österreichisches Theater und seine Traditionen international erfolgreich vermittelt hat.

Julia Danielczyk

Johann-Nestroy-Ring der Stadtgemeinde Bad Ischl für Karl Markovics

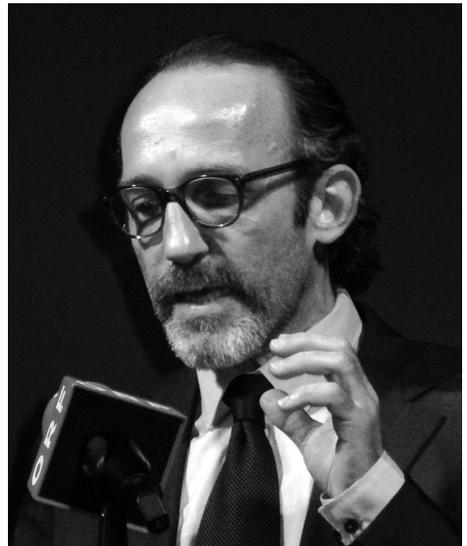
Am 25. Mai 2010, Nestroys 148. Todestag, wurde zum vierten Mal im historischen Ambiente des Lehar-Theaters der Johann-Nestroy-Ring durch die Stadtgemeinde Bad Ischl verliehen. Zahlreich war das Publikum aus nah und fern erschienen, darunter wiederum viele Mitglieder der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, allen voran Präsident Prof. Dr. Heinrich Kraus und die Vizepräsidenten Univ.-Prof. Dr. Jürgen Hein, Univ.-Prof. DI Dr. Otmar Nestroy und Min.-Rat DI Karl Zimmel.

Die Entscheidung der Jury (Präsident Kraus, Prof. Nestroy, der Träger des Nestroy-Ringes 2008 Peter Turrini, Bürgermeister Hannes Heide) war dieses Jahr auf den Schauspieler Karl Markovics gefallen. Markovics, durch zahlreiche Theater-, Film- und Fernsehproduktionen bekannt, spielte unter anderem am Theater in der Josefstadt in Peter Turrinis Stück *Mein Nestroy* die Titelrolle und inszenierte am Wiener Volkstheater mit Eugène Ionescos *Die kable Sängerin* erstmals auch selbst ein Stück. International bekannt machte ihn die Hauptrolle des Salomon Sorowitsch in Stefan Ruzowitzkys Film *Die Fälscher* (2007), der bei der 80. Oscarverleihung als bester fremdsprachiger Film ausgezeichnet wurde.

Nach der Begrüßung durch den Bürgermeister der Stadtgemeinde Bad Ischl, Hannes Heide, der in bewährter Weise für den Festakt, musikalisch gestaltet von den FKK-Schrammeln, verantwortlich zeichnete, stellte sich der Preisträger im Rahmen einer Lesung vor. Unter dem Motto „Im Geiste Nestroys“ las



Johann-Nestroy-Ring für Karl Markovics,
Foto © Gerold Schodterer.



Karl Markovics bei der Verleihung des
Johann-Nestroy-Rings.

Markovics Texte von Karl Kraus, Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard und Alfred Polgar. Die klug komponierte und kommentierte Zusammenstellung zeigte Korrespondenzen und Traditionszusammenhänge auf. Nestroy – dies wurde auf beeindruckende Weise deutlich – „lebt“, in Alltagsszenen ebenso wie in literarischen Texten.

Prof. Heinrich Kraus erinnerte in seiner Ansprache an die Geschichte des Johann-Nestroy-Rings und dankte der Stadtgemeinde Bad Ischl mit herzlichen Worten für die Fortführung der Tradition. Emmy Werner, ehemalige Direktorin des Wiener Volkstheaters, würdigte schließlich in ihrer Laudatio den Schauspieler Karl Markovics, sein Können, seine Ernsthaftigkeit und seine bedingungslose Hingabe an seinen Beruf. Als Dialogpartnerin stand ihr dabei die Schauspielerin Stephanie Taussig, die Ehefrau des Ausgezeichneten, zur Seite.

Gehrt und sichtlich erfreut nahm Karl Markovics die Würdigung entgegen. Er bedankte sich bei der Stadtgemeinde Bad Ischl, der Internationalen Nestroy-Gesellschaft und seinen beiden Laudatorinnen. Sein besonderer Dank galt dem Gestalter des Johann-Nestroy-Rings, dem Bad Ischler Goldschmied Gerold Schodterer, der wiederum – abgestimmt auf den Preisträger – einen besonderen Ring gestaltet hatte.

Der Festakt endete mit einer kulinarischen Überraschung. Nach einer Idee von Prof. Kraus hatte Konditormeister Josef Zauner aus Bad Ischl ein eigenes Nestroy-Konfekt kreiert: das Nestroy-Semmel. Die Süßigkeit, die auf eine Anekdote aus Nestroys Leben anspielt, wurde nicht nur bewundert, sondern auch verkostet und kann ab nun in der bekannten Konditorei erworben werden.

Ulrike Tanzer

„Feuer, Feuer überall! / Narren, Narren ohne Zahl!“ – Tagung des Don Juan Archivs Wien und der Wienbibliothek im Rathaus

Das Don Juan Archiv Wien und die Wienbibliothek im Rathaus luden am 25. Juni 2010 in den Räumlichkeiten der Musiksammlung zu einer Tagung zu Text, Musik und szenischer Praxis im Wiener Volkstheater. Die von Matthias J. Pernerstorfer¹ organisierte Veranstaltung trug den Titel *„Feuer, Feuer überall! / Narren, Narren ohne Zahl!“ – Beiträge zur Aufführungs- und Interpretationsgeschichte des 30jährigen ABC-Schütz* und war mit dem *ABC-Schütz* einem Stück gewidmet, das von der Mitte des 18. bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts in mehreren Versionen (erhalten u. a. von Johann Joseph Felix von Kurz, 1754, und Karl Friedrich Hensler, 1799) immer wieder gespielt wurde.

1 Eine detaillierte Projektbeschreibung findet sich auf der Homepage des Don Juan Archivs Wien. <http://www.donjuanarchiv.at/forschung/zentral-europa/quellen/undtexte-ii/abc-schuetz.html>.

Die Handschriften, Drucke, Szenare sowie Partituren werden ediert und kommentiert. Die Interpretation erfolgt durch eine Reihe von Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen mit philologischen, soziologischen, musikwissenschaftlichen, motiv- und rezeptionsgeschichtlichen Methoden. Nach drei vom Don Juan Archiv Wien veranstalteten Forschungsgesprächen zum *ABC-Schütz* stellte die Tagung vom 25. Juni die erste öffentliche Präsentation der gemeinsamen Arbeit dar. Sieben ReferentInnen beleuchteten den Text, seine Geschichte und Aufführungspraxis aus unterschiedlichen Perspektiven; die Ergebnisse werden in Form von Artikeln in einem der Edition nachgereichten Band veröffentlicht.

Die Direktorin der Wienbibliothek im Rathaus Sylvia Mattl-Wurm eröffnete die Tagung, Hans Ernst Weidinger, der Gründer des Don Juan Archivs Wien, spannte in seiner motivgeschichtlichen Einleitung den Bogen von Don Juan über die narrischen Studenteln und lächerlichen Instruktooren bis hin zu den zahlreichen „Schulen (der Liebhaber etc.)“, die in der Opern- und Theaterwelt um 1800 äußerst beliebt waren.

Nach einer kurzen Einführung in das Projekt durch Matthias J. Pernerstorfer moderierte Johann Hüttner (Wien) die Abteilung „Bildung vs. Komik“. Hilde Haider-Pregler (Wien) behandelte unter dem Titel *Ein theatralischer Streit mit den Buchstaben. Von A.B.C. bis D. und T.* den sprach-, theater- und bildungsgeschichtlichen Kontext, in dem Kurz seinen *ABC-Schütz* verfasste und der anonyme Druck von 1766 entstand. Die Komplexität der Zusammenhänge wurde anhand von Friedrich Wilhelm Weiskern illustriert, der gleichzeitig ein berühmter Darsteller des Odoardo und Autor für das Kärntnertheater war, mit Gottsched korrespondierte, sich selbst mit seiner Schrift *Untersuchung der orthographischen Schreibsache. Ob man Teutsch oder Deutsch schreiben solle* in die Diskussion der Sprachtheoretiker einbrachte und beinahe einen Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Dichtung übernommen hätte.

Mit dem *30jährigen ABC-Schütz im Œuvre von Johann Joseph Felix von Kurz* beschäftigte sich Ulf Birbaumer (Wien). Die Frage der Gattungszuordnung wurde dahingehend geklärt, dass der *ABC-Schütz* offenbar nicht als Bernardoniade zu bezeichnen ist und damit nicht zu jenen Stücken gehört, die das Zentrum des theatralen Werkes von Kurz bildeten und auch in Birbaumers Vortrag im Mittelpunkt standen. Neuere Kenntnisse zu den Aufführungsbedingungen, die Kurz bei seinem Gastspiel in Venedig vorfand, ermöglichten interessante Einblicke in die Aufführungspraxis der Bernardoniade.

Beatrix Müller-Kampel (Graz) begab sich in ihrem Vortrag *Drei 30jährige ABC-Schützen. Die Geschlechter derer von Hanswurst und Kasperl von Eselbank und ihre Komik*, anknüpfend an Grundthesen und -theoreme der Komikforschung, auf die Suche nach den in den drei Fassungen von 1754 (Kurz), 1766 (anonym) und 1799 (Hensler) greifbaren Formen des Komischen: In den beiden frühen Versionen stehen sowohl die Handlung als auch das Figurenpersonal in der Tradition der Commedia dell'Arte. In Henslers Taddäl-Stück

dagegen ändert sich nicht nur das Genre und steigt der Anteil der Musik, sondern werden auch andere Mittel der Unterhaltung und Komik wichtig, wie etwa der Tumult, der mit einer auf hohes Tempo hin angelegten Choreographie der Figuren, Bühnenmaschinerie, Musik und schnellen Szenenwechseln erzeugt wird.

Nach der Mittagspause folgten unter der Moderation von Thomas Steiert (Bayreuth) die Beiträge der 2. Abteilung zum übergeordneten Thema „Musik“. Gunhild Oberzaucher-Schüller (Salzburg/Wien) präsentierte elf Thesen zu *Hanswursts Bewegungswelten. Theatrale Konventionen und Figurencharakterisierung im ‚30jährigen ABC-Schütz‘*, wobei sie darauf hinwies, dass sowohl das Bewegungskonzept des Hofballettmeisters Franz Anton Hilverding als auch analog dazu das von Kurz auf dem Fächerkanon des 18. Jahrhunderts basiere. Dieser, so eine These Oberzaucher-Schüllers, entwickelte sich aus den natürlichen Gegebenheiten des menschlichen Körperbaus und strukturierte in weiterer Folge den Grundbestand an Figuren des Unterhaltungstheaters, des Balletts und des Sprechtheaters. Die Vorstadttheater verwendeten die Körpermittel der höfischen Bühnen, wandelten diese aber ab, um Komik zu erzielen.

Die Musikwissenschaftlerin Lisa de Alwis (Los Angeles) skizzierte anhand eines 1829 bei der Zensur eingereichten Textbuches von Henslers *ABC-Schütz* die Zensurpraxis im 19. Jahrhundert und führte anschließend anhand der „Gesangsstunde“ (Quartett in II, 5) den Nachweis, dass Wenzel Müllers Musik eine Möglichkeit bot, die staatliche Informationskontrolle zu umgehen: Während im Textbuch verbale und tätliche Übergriffe auf Autoritätspersonen von der Zensur getilgt wurden, lässt besagte Gesangsnummer die beiden Lehrenden lächerlich erscheinen, indem sie diese als gesangliche Stümper zeigt. Ihre theoretischen Ausführungen untermalte de Alwis, indem sie Auszüge der „Gesangsstunde“ auf dem Klavier spielte und so gelungen den *Versteckten Humor in Wenzel Müllers Musik zum 30jährigen ABC-Schütz* erlebbar machte.

Die Bedeutung der Musik für die Erforschung des Wiener Volkstheaters wurde durch eine Darbietung der Szene I, 9 von Henslers Version unterstrichen. Der Opernsänger David McShane (Graz) intonierte zu den Klängen von Müllers Musik als „Schnipp, der vazierende Hofmeister“ die Gesangsnummern *Ein armer Studiosibus / Sucht ein Viaticum* und *Ich sag halt: s' Glück ist kugelrund* (Nr. 4 und 5); bei dem dazwischen gesprochenen, nur geringfügig aktualisierten Text erhielt er Unterstützung von Hans Ernst Weidinger und Matthias J. Pernerstorfer, die die beiden Liebhaber Wildbach und Fink spielten. Eine wirklich gelungene Darbietung.

Die 3. Abteilung mit Matthias J. Pernerstorfer als Chair war der „Rezeption“ des *ABC-Schütz* gewidmet. 1892 fand in Wien die *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen* statt, anlässlich derer Ludwig Gottsleben in die Rolle des *ABC-Schützen* schlüpfte. Julia Danielczyk (Wien) unterstrich die Bedeutung der Ausstellung für die Verfestigung des Images von Wien als Theaterstadt und gab einen Überblick über die Vielfalt der im Rahmen der

Ausstellung gebotenen Theaterformen. Die Hanswurstbühne avancierte zum Publikumsmagneten: Mit großem Erfolg wurden vor allem die Bearbeitungen Friedrich von Radlers und Ludwig Gottslebens von Texten der Altwiener Volkskomödie aufgeführt – unter ihnen der *ABC-Schütz* und die *Prinzessin Pumphia* von Kurz.

Alena Jakubcová (Prag) stellte abschließend ihre Forschungen zur *Aufführungsgeschichte und Rezeption des 30jährigen ABC-Schütz in den böhmischen Ländern* vor. Präsentiert wurden Quellen zur Aufführungspraxis des *ABC-Schütz* in Prag und Teplitz an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Dabei stand das Ensemble des Vaterländischen Theaters in Prag im Zentrum der Betrachtung, das regelmäßig Aufführungen in tschechischer wie deutscher Sprache gab: Unter den Impresarii Wenzel Mihule, Anton Grams, Domenico Guardasoni und Karl Liebich kam der *ABC-Schütz* mehrmals zur Aufführung; besonders erwähnt wurde auch Anton Hasenhuts Gastspiel in Prag im Jahre 1806.

Andrea Brandner-Kapfer / Jennyfer Großauer-Zöbinger

Internationale Nestroy-Gespräche 2010 in Schwechat bei Wien

Die 36. Internationalen Nestroy-Gespräche (26. bis 30. Juni 2010) auf Schloss Altkettenhof (Justiz-Bildungszentrum) widmeten sich der Thematik „Spiegelung und Potenzierung bei Raimund und Nestroy“.

Eröffnet wurden die Gespräche mit Peter Grubers Inszenierung von *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* (38. Nestroy-Spiele 2010). Der nur behutsam bearbeitete Text – Gruber nennt ihn eine „Spießersatire“ – machte im burlesken Spiel den sozialen Hintergrund der 1845 uraufgeführten Posse deutlich und in der Anspielung auf die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts mit ihrer eigenen Biederkeit zugleich die immer noch aktuelle ‚Übersetzung‘ in heutige Verhältnisse sichtbar. Damals missfiel Kritik und Publikum die „Schlüpfrigkeit“ der Thematik einerseits und die Potenzierung des sprachlichen und szenischen Spiels durch Verdreifachung, Wiederholung, Parallelität, Nebeneinander und Gegenüberstellung, Spiegelung und Vervielfältigung andererseits.¹ Für Franz H. Mautner ist das „Lehrstück von der Selbsttäuschung [...] ein ideell und technisch geglücktes, bühlenmäßig [aber] mißlungenes Experiment“.² Die Schwechater Zuschauer haben es anders gesehen. Die Intensivierung des Marionettenhaften, die das Individuelle reduziert, sowie opernhafte Verwechslungselemente verstärken die Ambivalenz von Theateroutine mit bewährten Versatzstücken und der Ver-

1 Vgl. *Stücke* 22, 73 f. und 353–387.

2 Franz H. Mautner, *Nestroy*, Frankfurt a. M. 1978, S. 279.

bindung von „moderner“ skeptischer Weltsicht mit Betonung des Schematischen. Der musikalische Charakter der Couplets und des Quodlibet-Terzettes (III, 8) sowie der „Gestus“ der Couplets wurde weitgehend erhalten.

Peter Gruber gab in der Diskussion der Aufführung Einblicke in Stückwahl und Inszenierungsideen. Er sieht in dem Stück eine Speißeersatire, in der jeder jeden kontrolliert und ein liebeshungriger Kommis als Projektionsfläche für unterdrückte Sehnsüchte fungiert. Eifersucht als Handlungsmotiv mit szenisch-dramatischem Potenzial und zugleich wesentliches Element (speiß)bürgerlichen Ehrgefühls und Misstrauens führe in Verdreifachung und Spiegelung zu einem artistischen Marionettenspiel, das allerdings nicht zu mechanisch werden dürfe. Gruber erinnerte in diesem Zusammenhang an Gustav Mankers Wiederentdeckung der Posse im Volkstheater Wien 1973.³ Anders als in den ‚klassischen‘ Possen fehle dem Stück eine „philosophische Ebene“, daher müssten die Akzente so gesetzt werden, dass private Räume zu öffentlichen werden. Warum Gruber Nestroys skeptischer Schlussformel nicht traute („Glaube macht seelig.“) und dafür eine Anspielung auf den Schluss von Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* („du wirst meiner Liebe nicht entgehen“) setzte, blieb in der Diskussion letztlich offen.

Herbert Herzmann (Dublin, IRL, und Wien, A) führte mit „Metatheater in der Wiener Vorstadt. Spiegelungen und das Spiel mit der Rampe: Raimund und Nestroy als Schlüsselfiguren in der Evolution des Theaters“ in das Tagungsthema ein. Er beschrieb vielfältige Spiegelungstechniken und deren anthropologische Dimension, die im „Theater auf dem Theater“ kulminieren und Selbstwie Fremdwahrnehmung ermöglichen. Im Spiel mit Wirklichkeit und Schein erweisen sich Raimund (z. B. *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, 1828) und Nestroy (z. B. *Theaterg'schichten* [...], 1854) als Wegbereiter der Moderne.⁴

Dass die Spiegelung und deren Potenzierung eine theatertechnische und weltanschauliche, erkenntnismethodische Dimension besitzt, zeigte auch Galina Hristeva (Stuttgart, D): „Optimismus, Pessimismus und Skepsis im ‚speculum mundi‘ des 19. Jahrhunderts“. Von Goethe und Schopenhauer ausgehend beschrieb sie, wie der Spiegel bei Nestroy als Requisit, Mittel der Blicklenkung und Metapher zum Erkenntnisinstrument wird, das eine Öffnung und skeptische Rücknahme zugleich ermöglicht. Für Nestroy seien Spiegel Vehikel der rationalen Skepsis, womit er auf die durchlässigen Grenzen zwischen Optimismus und Pessimismus und die Unbeständigkeit der Dinge aufmerksam mache.

Mathias Spohr (Zürich, CH) verfolgte die Beibehaltung und Überwindung barocker Motive, insbesondere die Vanitas-Tradition bei Raimund und Nestroy, und kam zu dem überraschenden Schluss, Raimund sei in seiner

3 Vgl. Paulus Manker, *Der Theatermann Gustav Manker (1913–1988). Spurensuche Vater. Bühnenbildner, Regisseur, Prinzipal* (Bilder aus einem Theaterleben, Bd. 6), Wien 2010, S. 262 f. und 479.

4 Vgl. Herbert Herzmann, „*Mit Menschenseelen spiele ich*“. *Theater an der Grenze von Spiel und Wirklichkeit*, Tübingen 2006.

Auflehnung gegen die Vanitas ‚moderner‘ als der ‚konservativere‘ Nestroy, der der Vergänglichkeit nicht widerspreche.

Walter Pape (Köln, D) erinnerte mit Blick auf Lessing, Schiller und neuere Forschungen an die Suche nach dem Ich im Spiegelbild als Movens des Dramatischen, das verschiedene dramaturgische Techniken entfaltet.⁵ Insbesondere von der Komödie erwarte man, Spiegel des menschlichen Lebens zu sein. Am Beispiel der Spiegel-Szene in Hebbels *Judith* und der Textkorrespondenz in Nestroys Travestie *Judith und Holofernes* (1849), in der Holofernes die Spiegel abschaffen will (24. Szene), sowie von Raimunds Rappelkopf in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* zeigten sich Figurenspiegelung und „komische Doppelidentität“.⁶ Nestroy experimentiere bewusst mit dramatischen und theatralischen Traditionen, mit Täuschung und Selbsttäuschung.

Marion Linhardt (Bayreuth, D) verglich weibliche Rollenspiele in Nestroys *Gewürzkrämer-Kleeblatt* und Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung* und hob die Bedeutung geschlechtertypischer Merkmale und deren Spiegelung in ihrer polarisierenden und sozial differenzierenden Funktion für das Theater hervor. Die Shakespeare-Bearbeitung Johann Ludwig Deinhardsteins für das Burgtheater (1838), vor allem die Anhebung der Komik und das Vermeiden von Anzüglichkeiten, trage das „Volkstheater“ Shakespeares in die Zeit Nestroys mit ihrem spezifischen Geschlechterdiskurs, allerdings nicht in die Vorstadt, sondern ins Hofburgtheater. Soziale Konventionen, die zu Theaterkonventionen werden, seien jedoch vergleichbar.

Franz Schüppen (Herne, D) legte nahe, das *Gewürzkrämer-Kleeblatt* zwischen Romantik und Realismus zu verorten; während Victor und Louise noch ein eher romantisches Lebensgefühl prägten und auch das Freundschaftsmotiv der drei Gewürzkrämer, die keine Konkurrenten im Geschäft sind, dies wenigstens noch zitiere, verkörpere Peter als Aufsteiger den ‚neuen‘ Menschen.

W. Edgar Yates (Exeter, GB) weitete unter dem Titel „Bearbeitungsg’schichten: Vorlagen und ihr Nachleben“ den Blick auf den Kulturtransfer zwischen London, Paris und Wien, der von 1820 bis 1840 zu Übersetzungen und Bearbeitungen auf den Wiener Theatern mit unterschiedlicher Nähe zum Original führte, und wies exemplarisch auf das *Gewürzkrämer-Kleeblatt* hin.⁷ In der Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte dieser Posse seien mehrere Variationen des Bearbeitungsprozesses zu sehen (Verwandlung der Typen-

5 Vgl. Ralf Konersmann, *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*, Würzburg 1988; *Spiegel – Echo – Wiederholungen*, hg. von Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans, Essen 2008.

6 Vgl. Walter Hinck, ‚Die Komik der doppelten Identität in Brechts Volksstück *Herr Puntilla und sein Knecht Matti*. Ein Essay‘, in: „Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein?“ *Sprachen und Spiele des Lachens in der Literatur*, hg. von Daniel Fulda, Antje Roeben und Norbert Wichard, Berlin 2010, S. 149–159.

7 Vgl. *Stücke* 22.

komik der Vorlage in Satire, Vertiefung von Rollen, Akzentuierung durch Couplets und Quodlibet-Terzett).

In den Possen Nestroys kommt den Couplets und Quodlibets zumeist – als Spiel im Spiel – eine Spiegelungsfunktion zu.⁸ Saskia Haag (Konstanz, D) betrachtete Nestroys dramatische Quodlibets⁹ und die musikalischen Quodlibets in ausgewählten Possen als Integration des Heterogenen. Für das Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts sei eine alte Tradition wieder belebt und adaptiert worden. Das Quodlibet diene – durchwegs an dramatischen Höhepunkten – der „Verwirrung“, führe zum „Tumult“, exponiere Konflikte, stifte aber mittels des „magischen“ Reims zugleich Ordnung und diene der Bewältigung.

Thomas Steiert (Bayreuth, D) beleuchtete das Quodlibet aus musikwissenschaftlicher Sicht. Adolf Müllers Quodlibet-Kompositionen für Nestroys Bühnenwerke reflektierten das Repertoire der Wiener Opernbühne in den 1830er und 1840er Jahren, wobei Auswahl und Abfolge der Opernausschnitte auf die Korrespondenz zwischen den jeweiligen dramatischen Situationen in Oper und Posse zielten.¹⁰ Hinzu kommt die kaum rekonstruierbare parodistische Darbietung durch die Schauspieler-Sänger.

Einen Beitrag zur Lustspieldebatte um 1800 in Wien bot Matthias Mansky (Wien, A) am Beispiel von August von Steigentesch (1774–1826), der in der Auseinandersetzung mit der sächsischen Komödie, dem rührenden Lustspiel, mit den Forderungen von Josef von Sonnenfels und unter verschärften Zensurbedingungen mit der Etablierung eines ‚feineren‘ Lustspiels im Konversations- und Re-Komisierung leiste, die auf das Konversationslustspiel Eduard von Bauernfelds vorausweise. Die wechselseitige Beeinflussung von Burgtheater und Volkstheater harret noch weiterer Untersuchungen.

Henk J. Koning (Putten, NL) stellte Karl von Holteis differenziertes Raimund-Bild dar, der ein Verehrer des Dichters und Schauspielers Raimunds war, den er in Wien und Berlin erlebte. Holtei, ein wichtiger Mittler zwischen dem Pariser, Berliner und Wiener Theater, bemühte sich um ein Volkstheater in Berlin nach Wiener Vorbild.¹¹ In der Diskussion wurde auf die unterschiedlichen Witzkulturen in Berlin und Wien hingewiesen.

Maria Piok (Innsbruck, A) analysierte den Stimmenkünstler und „Menschenimitator“ Helmut Qualtinger als Interpret Nestroy'scher Possen. Am Beispiel

8 Zu Couplet und Quodlibet vgl. Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt 1997, S. 87–93; vgl. ferner Hilde Sochor, ‚Quodlibet oder Opernparodie? Plädoyer für die Erhaltung einer Wiener Delikatesse‘, *Nestroyana* 27 (2007), S. 153 ff.

9 Vgl. W. Edgar Yates, ‚Zur Entstehung und Überlieferung von Nestroys „dramatischen Quodlibets“‘, in: *Stücke* 2, 453–462.

10 Vgl. auch den Bericht über die 35. Internationalen Nestroy-Gespräche in *Nestroyana* 29 (2009), S. 243, sowie Hein (Anm. 8) und Sochor (Anm. 8).

11 Vgl. *Karl von Holtei (1798–1880). Ein schlesischer Dichter zwischen Biedermeier und Realismus*, hg. von Christian Andree und Jürgen Hein, Würzburg 2005.

seiner Lesung (1983) von *Der konfuse Zauberer* (1832) arbeitete sie subtil Qualtingers Spiel mit der Sprache – u. a. auch den Register- und Varietätenwechsel in der Figurencharakteristik – heraus, das Nestroys satirische Akzente unterstreicht.

Martin Stern (Basel, CH) ging den Gründen für den Misserfolg von Hugo Loetschers (1929–2009) Züricher Bearbeitung (Mai 1997, Regie: Jörg Utzerath) von *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835) nach, die er vor allem in einer halbherzigen Aktualisierung, der ‚eingebneten‘ Sprache, dem Verzicht auf die musikalischen Texte und der Inszenierung in Anlehnung an den Brecht’schen Stil sah.

In der Sektion „Funde, Fragen, Berichte“ wies Gertrude Gerwig (Wien, A) auf die in einer Berliner Theaterkritik genannte Vorlage zu Nestroys *Der Schützling* (1847) hin: Michel Massons und Jean-Baptiste-Pierre Lafittes Roman *Le trois Marie* (1840/41; dt. *Die drei Marien*, 1841). Der Text- und Personenvergleich konnte keinen Aufschluss darüber bringen, welchen Druck Nestroy verwendete.¹² – Fred Walla (Newcastle, AUS, und Wien, A) charakterisierte wieder aufgetauchte Handschriften zu *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen* (1829), *Der Weltuntergangs-Tag* (*Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim*, 1834) und *Die schlimmen Buben in der Schule* (1847), die eine Revision der in der HKA edierten Texte notwendig machen.¹³ – Matthias J. Pernerstorfer (Wien, A) berichtete über Raimund- und Nestroy-Texte in der Schlossbibliothek Telč (CZ) im theaterhistorischen Kontext.¹⁴ – Jürgen Hein (Münster/W., D) machte angesichts der zu schmalen Basis gedruckter Texte für neue Feldforschungen den Vorschlag einer „Digitalen Textbibliothek des Wiener Volkstheaters“, ergänzt durch eine regestenartige Inhaltserfassung. Als erster Schritt bietet sich die Dokumentation der Sammlungen „Wiener Theater-Repertoire“ und „Neues Wiener Theater“ an, in denen von 1853 bis 1890 über 550 Spieltexte erschienen sind.¹⁵

Lisa de Alwis (Los Angeles, USA) zeigte im Vergleich mit zwei wiederentdeckten Abschriften der Zensurrichtlinien Franz Karl Hägelins (1795), dass Karl Glossy in seiner Transkription den Text nur unvollständig wiedergegeben und – auch als Kind seiner Zeit – selbst als Zensor gewirkt hat.¹⁶ Hauptsächlich handelt es sich um sexuelle oder zweideutige Situationen auf der Bühne, die Glossy offensichtlich als zu anstößig beurteilte. In der Diskussion wurden die Quellenkritik allgemein und besonders die Zitierbarkeit der von Glossy über-

12 Vgl. *Stücke 24/II*, 133 f.; Gertrude Gerwig, *Nestroy in Berlin. Gastspiele, Aufführungsgeschichte, Rezeptionsgeschichte im 19. Jahrhundert*, Diss. masch., Wien 2010.

13 Vgl. *Stücke 1*, 8/1 und 25.

14 Hingewiesen sei auf die Kataloge und Projekte des Don Juan Archivs Wien: <http://www.donjuanarchiv.at>.

15 Vgl. <http://www.wallishausser.at/corpus/verlagskatalog/theaterrepertoire.htm>.

16 Karl Glossy, ‚Zur Geschichte der Wiener Theatencensur‘, *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7 (1897), S. 238–340.

lieferten Dokumente angesprochen und der Hoffnung Ausdruck gegeben, dass Hägelins Text bald in vollständiger Transkription vorliegt.

Jennyfer Großauer-Zöbinger und Andrea Brandner-Kapfer (Graz, A) berichteten über Ergebnisse ihrer Arbeiten im Kontext der Grazer Projekte zum Kasperl des Johann La Roche und zum Leopoldstädter Theater.¹⁷ Jennyfer Großauer-Zöbinger versuchte mit Pierre Bourdieu eine Positionierung des Theaters in der Leopoldstadt im kulturellen Feld und sozialen Raum, wobei der „Hanswurststreit“ und die Debatte um das Theater als des „sittlichen Bürgers Abendschule“ und als Ort der kommerziellen Unterhaltung eine wichtige Rolle spielen.¹⁸ Andrea Brandner-Kapfer ging es um eine Wiederentdeckung und Neubewertung Josef Ferdinand Kringsteiners (1775–1810), der von der älteren Forschung als Vorläufer Nestroys gesehen wurde, dessen Parodien z. T. noch heute (in bearbeiteter Form) gespielt werden und dessen Lokalstücke als Bindeglied zwischen der älteren Posse und der Vormärz-Dramatik gelten können.

Marc Lacheny (Valenciennes, F) stellte die immer noch sowohl in der Wissenschaft wie auf dem Theater zögerliche Raimund-Rezeption in Frankreich dar. – Marina Gorbatenko (St. Petersburg, RUS) zeigte exemplarisch die für die Rezeption Nestroys in Russland typischen Übersetzungsprobleme auf und wies auf die unterschiedlichen Lachkulturen hin.

Karlheinz Rossbacher (Salzburg, A) machte mit der „Briefschreibekunst“ des Alexander von Villers (1812–1880) bekannt.¹⁹ Mit Nestroy teile Villers eine Neigung zu Wortwitz und Sprachspielen; vielleicht lasse sich die These vertreten, dass der von Hugo von Hofmannsthal und Heimito von Doderer geschätzte Sachse Villers, ein Gegner Preußens und Bismarcks, sich bei seiner von Zeitgenossen bezugten „Verösterreicherung“ und „Einwienerung“ auch von Nestroy inspirieren ließ.

Im Rahmenprogramm brillierte Peter Planyavsky (Wien, A) mit einem „Parodistischen Orgelkonzert“. – Andreas Schmitz (Salzburg, A) und Claudia Meyer (Münster/W., D) führten eine Wissenschaftsparodie unter dem Titel „Ich bin so klug, mir graut vor mir – Die ganze Wahrheit über Johann N.“ auf, in der ein fiktiver Jugendfreund Nestroys mit einer „Leistungserrechnung“ des Dramatikers konfrontiert wird.

Jürgen Hein

17 Vgl. ‚Kasperl & Co.‘, *LiTheS* (<http://lithes.uni-graz.at/>); Jennyfer Großauer-Zöbinger, ‚Das Leopoldstädter Theater (1781–1806). Sozialgeschichtliche und soziologische Verortungen eines Erfolgsmodells‘, in: *Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater* (= *LiTheS*, Sonderband 1, Juni 2010), Graz 2010, S. 5–55.

18 Vgl. Hilde Haider-Pregler, *Des sitlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufs-theaters im 18. Jahrhundert*, Wien, München 1980.

19 *Alexander von Villers (1812–1880). Briefe eines Unbekannten*. In Auswahl herausgegeben und eingeleitet von Constanze und Karlheinz Rossbacher (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 4), Wien 2010.

Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe*Stücke 1*

zu *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*

442, Fußnote 6 statt: *Othellerl, der Mohr in Wien* von Ferdinand Kringsteiner
 lies: *Othellerl, der Mohr von Wien* von Karl Meisl.

Stücke 21

47/18 statt: Ihm
 lies: ihm

63/18 statt: ihn
 lies: Ihn

Nachträge I

zu *Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*

136/3–2 v.u. statt: der zweite Teil des Bogens enthält S. 53 f.
 lies: der zweite Teil des Bogens enthält die Seiten 7 und 8, die
 von Nestroy allerdings als Seite 53 und 54 numeriert
 wurden.

Dokumente

624/16 statt: aud
 lies: aus

791/6 v.u. statt: Kronstadt (RUS)
 lies: Kronstadt (Braşov) (RO)

W. E. Y.

Internationale Nestroy-Gesellschaft & Internationales Nestroy-Zentrum Schwechat

Ankündigung (Call for Papers)

37. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2011

1. bis 4. Juli 2011 in A-2320 Schwechat bei Wien

(Justiz-Bildungszentrum, Schloss Altkettenhof)

Hiermit ergeht freundliche Einladung zur Mitwirkung an den 37. Internationalen Nestroy-Gesprächen, die sich u. a. dem Thema

Experiment und Routine bei Raimund und Nestroy

widmen wollen. – Ferner sind Beiträge zu interdisziplinären und komparatistischen Fragestellungen, Aspekten der Tradition und Rezeption sowie für die Sektion „Funde – Fragen – Berichte“ willkommen. – Am Beginn der Gespräche wird der Besuch einer Aufführung der 39. Nestroy-Spiele Schwechat stehen.

Für weitere Informationen sei auf die Homepage des Internationalen Nestroy-Zentrums verwiesen: <http://www.nestroy.at>

Vorschläge für die Programmgestaltung sind bis zum **15. November 2010** zu richten an: Univ.-Prof. em. Dr. Jürgen Hein, Landgrafenstr. 99, D-50931 Köln; juergen.hein@nestroy.at

Bei Angeboten für Referate (30 Minuten + 10 Minuten Diskussion) wird um ein Exposé im Umfang von etwa einer Seite gebeten. Referentinnen und Referenten erhalten voraussichtlich einen Zuschuss zu den Reisekosten und freie Unterkunft im Gästehaus des Justiz-Bildungszentrums. Eine Entscheidung über die zum Vortrag kommenden Referate fällt Anfang Jänner 2011.

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Mai–September 2010

Tannhäuser (Volksoper)

Zeitvertreib (Gloria Theater)

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

Anschriften der Autoren und Autorinnen des 30. Jahrgangs

- Dr. Andrea BRANDNER-KAPFER, Feldgasse 55, A-8121 Deutschfeistritz.
E-Mail: andrea.brandner-kapfer@uni-graz.at
- Dr. Julia DANIELCZYK, MA 9 – Wienbibliothek im Rathaus, Handschriften-
sammlung, Rathaus, A-1082 Wien. E-Mail: julia.danielczyk@wienbibliothek.at
- Lisa DE ALWIS, 775 Gilpin Dr., Boulder, CO, 80303, USA.
E-Mail: ldealwis@yahoo.com
- Dr. Gertrude GERWIG, Leidesdorfstraße 15/I/11, A-1190 Wien.
E-Mail: gertrude@gerwig.com
- Mag. Jennyfer GROSSAUER-ZÖBINGER, Münzgrabenstraße 30, A-8010 Graz.
E-Mail: j_zoebinger@hotmail.com
- Prof. Dr. Jürgen HEIN, Landgrafenstraße 99, D-50931 Köln.
E-Mail: juergen.hein@nestroy.at
- Dr. Herbert HERZMANN, 338 Harold's Cross Rd, IRL-Dublin 6W.
E-Mail: herbertherzmann@gmail.com
- Dr. Arnold KLAFFENBÖCK, Am Sonnenhang 241, A-5350 Strobl.
E-Mail: arnold.klaffenboeck@a1.net
- Dr. Roman LACH, TU Berlin, Straße des 17. Juni 135, D-10623 Berlin.
E-Mail: roman.lach@tu-berlin.de
- PD Dr. Marion LINHARDT, Opernstraße 5, D-95444 Bayreuth.
E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de
- Dr. Matthias MANSKY, Prefschasse 24/25, A-1040 Wien.
E-Mail: motte4ever@hotmail.com
- Univ.-Prof. Dr. Otmar NESTROY, Institut für Angewandte Geowissenschaften,
Technische Universität Graz, A-8010 Graz, Rechbauerstraße 12.
E-Mail: o.nestroy@tugraz.at
- PD Dr. Christian NEUHUBER, Institut für Germanistik, Universität Graz,
Universitätsplatz 3/I, A-8010 Graz. E-Mail: christian.neuhuber@uni-graz.at
- Dr. Walter OBERMAIER, Gassergasse 39/23, A-1050 Wien.
E-Mail: walter.obermaier@gmx.at
- Prof. Dr. Walter PAPE, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Universität zu
Köln, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln. E-Mail: w.pape@uni-koeln.de
- Univ.-Prof. Dr. Oskar PAUSCH, Lainzer Straße 132B, A-1130 Wien.
E-Mail: opau@aon.at
- Univ.-Prof. Dr. Karlheinz ROSSBACHER, Universität Salzburg, FB Germanistik,
Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: karlheinz.rossbacher@sbg.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Sigurd Paul SCHEICHL, Institut für Deutsche Sprache, Literatur
und Literaturkritik, Universität Innsbruck, Christoph-Probst-Platz, A-6020
Innsbruck. E-Mail: Sigurd.P.Scheichl@uibk.ac.at
- Mag. Manuela SEIDL, Nordbahnstraße 52/8, A-1020 Wien.
E-Mail: manuelaseidl@chello.at
- Dr. Thomas STEIERT, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth,
Schloss Thurnau, D-95349 Thurnau. E-Mail: thomas.steiert@uni-bayreuth.de
- Prof. Dr. Martin STERN, Angensteiner-Str. 29, CH-4052 Basel.
E-Mail: martin.stern@unibas.ch
- Univ.-Prof. Dr. Ulrike TANZER, Universität Salzburg, FB Germanistik,
Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: ulrike.tanzer@sbg.ac.at
- Peter TURRINI, Kleinriedenthal 59, A-2074 Unterretzbach.
- Dr. Renate WAGNER-WESEMANN, Speisinger Straße 64, A-1130 Wien.
E-Mail: wesewag@vienna.at
- Prof. Dr. Friedrich WALLA, School of Humanities and Social Science,
University of Newcastle, Callaghan, Newcastle, NSW 2308, Australien.
E-Mail: fred.walla@newcastle.edu.au
- Prof. W. Edgar YATES, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL.
E-Mail: w.e.yates@cliftonhill.co.uk