NESTROYANA

31. Jahrgang 2011 – Heft 1/2

Blätter der

INTERNATIONALEN NESTROY-GESELLSCHAFT

Herausgeber:

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

Mitglieder des Vorstandes:

Heinrich Kraus (Präsident); Jürgen Hein, Otmar Nestroy, W. Edgar Yates (Vizepräsidenten); Karl Zimmel (Geschäftsführer); Alfred Schleppnik, Brigitte Wagner (Kassiere); Gottfried Riedl, Johann Lehner (Schriftführer); Herbert Föttinger, Wolfgang Greisenegger, Peter Gruber, Hannes Heide, Johann Hüttner, Arnold Klaffenböck, Marion Linhardt, 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).

31. Jahrgang 2011 – Heft 1/2

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

Rechte der Beiträge bei den Autoren

ISSN 1027-3921

Erschienen 2011 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

Matthias Mansky: Komik und Satire im 'feineren' Lustspiel. Zu August von Steigentesch	. 5
W. Edgar Yates: Von Thekla Kneisel zu Elise Rohrbeck: Die 'Lokalsängerinnen' im Ensemble Carl Carls 1831–1848	19
Oskar Pausch: Ein Tagebuch Rudolf Tyrolts	37
Marc Lacheny: Raimund in Frankreich	58
Martin Stern: Hugo Loetschers <i>Launen des Glücks</i> . Eine vergessene Nestroy-Bearbeitung im Schauspielhaus Zürich (1997)	71
Buchbesprechungen	
Andrea Brandner-Kapfer (Hg.): Johann Joseph Felix von Kurz (1717–1784), Eine ganz neue Komödie Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele (Marion Linhardt)	78
Herbert Rosendorfer: Friedrich der Große, Maria Theresia und das Ende des Alten Reiches (Walter Obermaier)	84
Andrea Brandner-Kapfer, Jennyfer Großauer-Zöbinger und Beatrix Müller-Kampel: <i>Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater</i> (Peter Haida)	88
Rudolph Angermüller: Wenzel Müller und "sein" Leopoldstädter Theater (Walter Obermaier)	92
Ian Roe: Ferdinand Raimund (Roman Lach)	99
Walter Obermaier: Nestroy-Stadt Bad Ischl (Herwig Gottwald) 1	103
Ulrike Tanzer (Hg.): Nestroy auf der Bühne. Text – Kontext – Rezeption (Antje Arnold)	
Marion Linhardt (Hg.): Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906–1933) (Michael Wedel)	
Gerald M. Bauer und Birgit Peter (Hg.): Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten? (W. Edgar Yates)	113
Berichte	
Gerold Schodterer: Konzeption für die Gestaltung des Johann Nestroy-Ringes der Stadt Bad Ischl	115
Johann-Nestroy-Ehrenmedaille für Conny Hannes Meyer (Jürgen Hein und Walter Obermaier)	116
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Oktober 2010–April 2011 1	117
Programm 37. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2011 1	



Hugo Loetschers *Launen des Glücks* am Schauspielhaus Zürich 1997 (siehe S. 71–77)

5

Matthias Mansky

Komik und Satire im ,feineren' Lustspiel. Zu August von Steigentesch

Die Bemühungen der österreichischen Aufklärer um ein "regelmäßiges" und sozialpädagogisch wirksames Theater, die in der von Hilde Haider-Pregler ausführlich analysierten Wiener Theaterdebatte kulminieren, 1 führen ab den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu zahlreichen gattungstypologischen Auseinandersetzungen mit der Komödie. In den dramentheoretischen Schriften Joseph von Sonnenfels' und Christian Gottlob Klemms kommt es zu einer gezielten Diffamierung des extemporierten Theaters und der daran anknüpfenden Possen bzw. Burlesken, denen man ein Lustspielmodell entgegenhält, das sich an der sächsischen Typenkomödie, am rührenden Lustspiel und nicht zuletzt am Erfolg von Lessings *Minna von Barnhelm* orientiert. Durch den erkennbaren Einfluss Diderots und der bürgerlichen Empfindsamkeit erweist sich in der Folge vor allem das rührende Lustspiel als bevorzugte Gattung, die sich für die didaktische Intention am besten eigne. Um die Monotonie des Rührenden und Sentimentalen auf der Bühne nicht überzustrapazieren, sollten in den aufklärerisch motivierten Komödien empfindsame Sequenzen mit einer feinen, abgeschwächten Satire abwechseln, um so dem Zuschauer ein "vernünftiges Lächeln" über aufgezeigte gesellschaftliche Mängel abzunötigen.³ Diese regelrechte "Kassierung der Komik" (Peter Szondi) innerhalb der Komödie, wie sie vor allem auch im späteren bürgerlichen Rührstück zur Geltung kommt, evozierte bereits im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zahlreiche Gegenstimmen. Stephan Kraft hat in einem neueren Aufsatz auf vereinzelte Versuche einer Rekomisierung innerhalb des Unterhaltungstheaters um 1800 aufmerksam gemacht.⁴ In etwas ande-

¹ Vgl. Hilde Haider-Pregler, Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert, München 1980.

² Vgl. Johann Sonnleitner, Wiener Komödie 1750–1860, unpubliziertes Skriptum zur Vorlesung im Sommersemester 2006.

Vgl. Hilde Haider-Pregler, ,Komödianten, Literaten und Beamte. Zur Entwicklung der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert', in: Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren, hg. von Wolfgang F. Bender, Stuttgart 1992, S. 179–203. Jean-Marie Valentin, ,Joseph von Sonnenfels und das französische Theater', in: Gallo Germanica. Wechselwirkungen und Parallelen deutscher und französischer Literatur (18.–20. Jahrhundert), hg. von Eckhard Heftrich und Jean-Marie Valentin, Nancy 1986, S. 29–45. Matthias Mansky, ,Christian Gottlob Klemm (1736–1802): Ein Sachse in Wien zwischen Theaterreform und Komödienpraxis', Estudios Filológicos Alemanes 20 (2010), S. 679–690.

⁴ Vgl. Stephan Kraft, "Die Rückkehr der Komödie: Komik und Komödienstrukturen im populären Theater um 1800. Iffland – Schröder – Kotzebue – von Steigentesch – von Voß', in: Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen

rem Kontext wird im vorliegenden Beitrag der Versuch unternommen, die in mehreren kleinen theoretischen Schriften geforderte Rückbesinnung auf Komik und Satire mit dem allmählichen Aufkommen eines "feineren" Lustspielmodells in Verbindung zu bringen. Ausgehend von der theoretischen Debatte sollen anhand von Stücken August von Steigenteschs Umsetzungsmöglichkeiten auf der Bühne diskutiert werden, die die spätere Etablierung des Konversationsstücks durch Eduard von Bauernfeld am Wiener Burgtheater vorbereiten.

I. Zur Wiener Lustspieldebatte um 1800

Besonders gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird in zahlreichen Schriften bemängelt, dass den Deutschen der so genannte "gute Ton" der feineren Gesellschaft abgehe bzw. sich der kosmopolitische Adel immer noch an der französischen Konversationssprache orientiere. Georg Friedrich Brandes sieht in seinen Bemerkungen über das Londoner, Pariser und Wiener Theater besonders hierin und in den zahlreichen Dialekten die Ursachen, warum es bisher noch nicht gelungen sei, in "feineren" Komödien den "Ton und die Charaktere des ersten Cirkels der cultivirtesten Hauptstädte Deutschlandes" auf die Bühne zu bringen. Ähnlich argumentiert Germaine de Staël Holstein in ihrem Deutschlandbuch De l'Allemagne, wo sie betont, dass in den deutschsprachigen Lustspielen die "Gemälde der großen Welt gewöhnlich mager" ausfielen, was sie auf die unzureichende Weltkenntnis der Gelehrten und eine gewisse "Eigenliebe" und "Empfindlichkeit" der aristokratischen Kreise zurückführt, die die Dichter durch eine Überdosierung an Satire und Ironie oft verletzten.

Der Wunsch nach 'feineren' bzw. 'höheren' Lustspielen, die sich mit den "Lächerlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens"⁷ befassen, lässt sich auch in mehreren kleineren theoretischen Schriften in Wien konstatieren. Auffälligerweise handelt es sich hauptsächlich um ausgewiesene Burgtheaterautoren, die an dieser Debatte partizipieren. In ihr wird nicht nur die Berücksichtigung des adeligen Lebens in Komödien, sondern vor allem auch eine Restituierung der Komik eingefordert. So wendet sich etwa der in Leipzig geborene, ab 1789 als Hoftheaterdichter und Dramaturg engagierte Johann Friedrich Jünger in seiner Vorrede zum Drama Verstand und Leichtsinn gegen das rührende Lustspiel und das so genannte 'Schauspiel', das komische und tragische Elemente kontaminiere. § Anknüpfend an Johann Georg Sulzer diskutiert er die "Sucht zu tragerie-

der Moderne, hg. von Claude Conter und Johannes Birgfeld, Hannover 2007, S. 208–229. [Georg Friedrich Brandes], Bemerkungen über das Londoner, Pariser und Wiener Theater, Göttingen 1786, S. 24.

⁶ Anne Germaine von Staël Holstein, *Deutschland*, aus dem Französischen übersetzt, 3 Bde., Bd. 2, 2. Abteilung, Berlin 1814, S. 33 f.

⁷ Ebd., S. 34.

⁸ Zu Jünger vgl. Arthur Lünemann, Johann Friedrich Jünger. Sein Leben und seine Werke, Diss., Wien 1911.

ren"9 und die Mängel der großen Menge "unköpfiger, langweiliger, weinerlicher Mißgeburten", die die Schauspielhäuser in regelrechte "Augenbäder"¹⁰ verwandeln und den Zuschauern, die allmählich das Lachen verlernten, jegliches Gefühl für Komik austreiben würden. Der Trauerspieldichter Heinrich Joseph von Collin sieht in der Ausprägung eines feinen Lustspieltypus die einzige Möglichkeit, die deutsche Schauspielkunst vor ihrem gänzlichen Verfall zu retten. Collin macht vor allem Lessing und dessen Ablehnung des französischen Klassizismus zugunsten Shakespeares dafür verantwortlich, dass es allmählich zu einer Theaterepoche der "Natürlichkeit oder vielmehr Gemeinheit"¹¹ gekommen wäre, unter der vor allem die sprachliche Konzeption der Stücke gelitten hätte. 12 Das Aufkommen der bürgerlichen Dramatik habe schließlich dafür gesorgt, dass den Schauspielern der erhabene Vortrag, den das Trauerspiel voraussetzt, gänzlich abhanden gekommen sei. Nur die Etablierung eines feineren Lustspiels, das er ebenso wie die Tragödie von den übrigen Gattungen abhebt, könne die Schauspieler erneut an einen Kunstaufwand in ihrer Darstellung gewöhnen, der sich aus "Anstand, Würde, Feinheit" und "höhere[m] Vortrag"13 zusammensetze und für die Rettung des tragischen Theaters unbedingt erforderlich sei.

II. August von Steigenteschs Lustspielpoetik

Auch der in diplomatischen Diensten stehende Burgtheaterdramatiker August von Steigentesch beteiligt sich mit den beiden Schriften Bemerkungen über das Lustspiel¹⁴ und Ueber das deutsche Lustspiel¹⁵ an dieser Debatte. Ähnlich wie sein Freund Collin plädiert auch er für eine ästhetische Sublimierung der Komödie, in der ausschließlich die "heitere Seite des Lebens" gezeigt werden solle. Eine Hauptabsicht des "höhere[n]"¹⁶ bzw. "feinere[n]"¹⁷ Lustspiels liege in der "Veredelung' der aus dem Leben gegriffenen Bilder. Steigentesch grenzt das Lustspiel in seinem ästhetischen Anspruch von der Posse ab, indem er sich gegen ein antimimetisches Theater wendet und weiterhin auf die Einhaltung der

⁹ Johann Friedrich Jünger, "Vorrede", in: ders., Verstand und Leichtsinn. Ein Lustspiel in fünf Akten, Leipzig 1786, S. 1–41, hier S. 12.

¹⁰ Ebd., S. 28.

¹¹ Heinrich Joseph von Collin, 'Über das Lustspiel', in: Heinrich J. v. Collin's sämmtliche Werke, Bd. 5: Prosaische Aufsätze, Wien 1813, S. 73–81, hier S. 76.

¹² Zu Collins dramentheoretischen Ansichten vgl. Gerhard Jungmayer, Heinrich Joseph von Collin: Theoretische Schriften, Diss., Wien 1979.

¹³ Collin (Anm. 11), S. 81.

¹⁴ August von Steigentesch, "Bemerkungen über das Lustspiel", in: ders., *Lustspiele*, 1. Teil, Leipzig 1813, S. 1–46. In der späteren Werkausgabe von 1819 wird die Schrift mit *Umrisse über die Geschichte des Lustspiels* betitelt.

¹⁵ August von Steigentesch, "Ueber das deutsche Lustspiel", Deutsches Museum 3 (1813), S. 247–257.

¹⁶ Steigentesch, "Bemerkungen" (Anm. 14), S. 11.

¹⁷ Ebd., S. 25.

für ein Illusionstheater notwendigen dramatischen Einheiten insistiert. Gegen Molières Komödien erhebt er den Vorwurf, dass vor allem Dienerfiguren an der Schürzung des Handlungsknotens beteiligt sind, deren Rolle er im feineren Lustspiel reduziert bzw. ganz gestrichen sieht. Dementsprechend macht Steigentesch auch den sozialen Stand seiner dramatis personae für die Abgrenzung zu den seiner Meinung nach ästhetisch minderwertigeren Gattungen fruchtbar. Der noble Anstand seiner adeligen Figuren wird den plebejisch anrüchigen Possen ebenso opponiert wie den bürgerlichen Lustspielen, denen durch ihre übertriebene Forcierung des Empfindsamen und Sentimentalen bereits etwas Triviales angelastet wird:

Mit Großmann ungefähr schließt sich die Reihe unserer Lustspieldichter. Was nach ihm entstand, gehörte mit wenigen Ausnahmen in das Gebieth der Rührung, wo der Frohsinn in den Thränen der Wehmuth unterging. Von jenem Zeitpunkte an war es um die fröhliche Kunst und ihre Ausübung geschehen. Ein gebeugter Hausvater mit hängendem Kopf und hängenden Armen; eine trostlose Familie, die der Dichter wie eine Gruppe von alten und jungen Trauerweiden auf die Bühne pflanzt; ein armer Mann, der verzweifelt; ein Sohn, der rast; ein anderer, der brüllt; ein Verwandter, der die Hände ringt; eine Mutter, die jammert; eine Tochter, die weint; ein Kammermädchen, das schluchzt; ein Mädchen, das hungert; ein Kind, das betet; ein Greis, der friert, und drey oder vier Nebenpersonen, die seufzen, das sind die Stereotypen, durch welche die neueren Erscheinungen unserer Bühne ihr Leben erhalten. 18

Die Schilderung der "Sorgen des häuslichen Lebens"¹⁹ solle somit durch eine dramatische Handlung substituiert werden, die "sich nur im Kreise der höheren Stände" bewege, aus denen die "kranken Kinder des Mangels verbannt" sind, die "unmöglich dem Lustspiel angehören können."²⁰ Diese rigide Ablehnung des Sentimentalen setzt auch eine emotionale Distanzierung der Zuschauer voraus, die über witzige Einfälle lachen sollen und keinesfalls Mitleid für das Schicksal der dargestellten Figuren empfinden dürfen.

Steigenteschs Hauptkritikpunkt am zeitgenössischen deutschsprachigen Theater liegt schließlich ähnlich wie bei Collin in der unzureichenden Sprachkonzeption der Stücke. In diesem Punkt erweist er sich argumentativ als Nachfahre der josephinischen Aufklärung, wenn er der Bühne die zentrale Rolle einer Spracherziehung des Publikums attestiert:

Zu den großen Zwecken der Bühne gehört auch dieser, die Sprache zu bilden. Jeder gemeine oder niedrige Ausdruck muß aus dem Trauerspiele und dem höhern Lustspiele verbannt seyn. Der Bühne sollte das Richter-

¹⁸ Steigentesch, "Ueber das deutsche Lustspiel" (Anm. 15), S. 247 f.

¹⁹ Ebd., S. 254.

²⁰ Ebd., S. 250.

amt über die Sprache angehören, um in ihr jeden Ausdruck genau zu bestimmen, das Schwankende, das noch in ihr herrscht, daraus zu entfernen, ihre Reinheit und ihren Wohlklang zu bewahren, und sie von den Schlacken der verschiedenen Mundarten zu läutern. Aber die blassen Gestalten mit ihren zerrissenen Herzen sprechen auch nur in zerrissenen Worten und Reden. Für den gedruckten Schmerz in fünf Akten hat der Buchdrucker kaum Ausrufungszeichen und Gedankenstriche genug. Der Kummer spricht in Seufzern, die jede Rede in hundert kleine Stücke brechen und diese Sprache zerreißt das Ohr noch mehr als das Herz. Nur für die Verwunschungen und die Moral werden gewöhnlich einige Reden aufbewahrt, die dafür auf drey oder vier Seiten die Kraft aller menschlichen Lungen erschöpfen.²¹

Steigenteschs Abrechnung mit den zu dieser Zeit bühnendominanten bürgerlichen Rührstücken lässt sich durchaus in einen überregional ausgeprägten Diskurs über eine Krise des deutschsprachigen Lustspiels um 1800 stellen, an dem sich auch Persönlichkeiten wie Johann Wolfgang Goethe oder die deutschen Romantiker beteiligen und in dem vor allem die "Kleinteiligkeit der deutschen Duodezfürstentümer, das Fehlen einer urbanen Kultur" und des "geistreichen Dialogs" und "die negativen Langzeitwirkungen der Dramenpoetik der Aufklärung"²² als Hindernisse für eine erfolgreiche Komödienproduktion angesehen werden. So beklagen beispielsweise Goethe und Schiller in ihrer zusammen formulierten *Dramatischen Preisaufgabe* den mangelnden Zustand der deutschsprachigen Komödien folgendermaßen:²³

Man klagt mit Recht, daß die reine Komödie, das lustige Lustspiel, bei uns Deutschen durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden, und es ist allerdings ein herrschender Fehler auf unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und aus sittlichen Rührungen geschöpft wird. Das Sittliche aber so wie das Pathetische macht immer ernsthaft, und jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüts, welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist, läßt sich nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit erreichen; es sei nun, daß der Gegenstand selbst schon diese Eigenschaft habe, oder daß

²¹ Ebd., S. 255 f.

²² Johann Sonnleitner, *Deutschsprachige Komödie im 18. Jahrhundert*, unpubliziertes Skriptum zur Vorlesung im Sommersemester 2009.

²³ Zu Goethes und Schillers Auseinandersetzungen mit dem Lustspiel bzw. der Komödie, auf die in der Folge nicht näher eingegangen werden kann, vgl. Martin Stern, 'Zeitlose Komik ohne Satire? Gedanken zur Komödientheorie der Weimarer Klassik', in: Verlorene Klassik' Ein Symposium, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1986, S. 185–204. Für den Hinweis und die Zusendung des Artikels möchte ich Prof. Martin Stern an dieser Stelle recht herzlich danken.

der Dichter die Kunst besitze, die moralische Tendenz seines Stoffs durch die Behandlung zu überwinden.²⁴

Steigenteschs Lustspielkritik rückt die Dialogführung ins Zentrum und ist so als frühe Theorie des Konversationsstücks anzusehen. Im Gegensatz zu den Romantikern, die auf die Krisensituation der deutschen Komödie mit einer Rückbesinnung auf ein vor-aufklärerisches, antimimetisches Theater reagieren,²⁵ zeigt man sich in Wien zumindest partiell darum bemüht, einen Lustspieltypus zu etablieren, der sich aus dem kolloquialen Konversationston der höheren Gesellschaften konstituiert und so den oft bemängelten französischen Esprit der deutschsprachigen Bühne interpolieren sollte. Diese augenscheinlichen Divergenzen, in denen sich der anhaltende Einfluss des französischen Theaters widerspiegelt, veranschaulicht ein Beitrag Steigenteschs in Friedrich Schlegels Deutschem Museum, der bei der deutschen Intelligenz von Brentano, Humboldt, Arnim, Grimm und Körner bis zu Goethe für eine allgemeine Entrüstung sorgen sollte.²⁶ In seinem kurzen Aufsatz Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache geht Steigentesch sowohl mit der deutschen Sprache als auch Literatur hart ins Gericht, indem er die ungelenke Rede der deutschen Gelehrten und Dichter mit dem "klar[en], deutlich[en] und doch fliessend[en] und gedrängt[en]"²⁷ Französischen vergleicht. In seiner Kritik am weitläufigen und gelehrten Witz der Deutschen erörtert er jene Differenz zum französischen Esprit, die auch Otto F. Best in seinem provokant formulierten Buch Volk ohne Witz²⁸ als anhaltendes deutsches Defizit erörtert hat. Besonders im Dialog stehe die deutsche Sprache der französischen nach, da die gemeinigliche Nachstellung des Verbs keine schnelle Antwort und Gegenrede zuließe und so die Spontaneität verloren ginge. Diese Unzulänglichkeit der deutschsprachigen Kommunikation erkennt Steigentesch allerdings mehr in der Sprachbehandlung als in ihren grammatikalischen Regeln begründet. Dass die deutschen Literaten mit dem "leichte[n] und gefällige[n] Witz" und dem "gebildete[n] Ton der Gesellschaft"²⁹ zu wenig vertraut wären, zeige sich nicht zuletzt in den Dialogen ihrer Lustspiele.

²⁴ Friedrich Schiller, Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe, hg. von Hans-Günther Thalheim u. a., Bd. 10: Vermischte Schriften, Berlin 2005, S. 269 f.

²⁵ Vgl. Walter Hinck, Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie, Stuttgart 1965, S. 380-394.

²⁶ Vgl. die Einleitung Hans Eichners in: Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe, hg. von Ernst Behler u. a., Bd. 3: Charakteristiken und Kritiken II (1802–1829), hg. von Hans Eichner, Wien, Zürich 1975, v. a. S. LXXII–LXXIV. Und weiter: Emil Horner, 'Goethe und Steigentesch', Die Zeit (Wien), 2. Juli 1904, S. 4–8. Zu den grundlegenden ästhetischen Divergenzen der Wiener Autoren und der Romantiker vgl. Wynfrid Kriegleder, 'Die Romantik in Österreich', Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 99 (1995), S. 69–82.

²⁷ August von Steigentesch, 'Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache', Deutsches Museum 1 (1812), S. 197–220, hier S. 213.

²⁸ Otto F. Best, Volk ohne Witz. Über ein deutsches Defizit, Frankfurt a. M. 1993.

²⁹ Steigentesch, "Ein Wort' (Anm. 27), S. 215.

III. Steigenteschs Dramaturgie des kommunikativen Scheiterns

Steigentesch versucht in seinen Stücken seinen theoretischen Überlegungen zur Komödie Folge zu leisten. Während er sich in seinem frühen Lustspiel Konvenienz und Liebe noch an den Stücken Friedrich Ludwig Schröders und August von Kotzebues orientiert, indem er zahlreiche Motive der Rührstücke zu empfindsamen Sequenzen auf der Bühne nutzt, geht er in der Folge weitaus sparsamer mit rührseligen Szenen um.³⁰ Mit dem Drama Die Entdeckung, das sich inhaltlich an Jüngers *Die Entführung* anlehnt, schlägt er schließlich den Weg zu einem Konversationslustspiel ein, in dem die durchgehend simpel und leicht durchschaubare Handlung die Dialogführung ins Zentrum rückt. Betrachtet man zeitgenössische Kritiken und Rezensionen zu Steigenteschs Stücken, so werden entgegen dem oft bemängelten Handlungsdefizit besonders die Qualität des "leichten, fließenden und witzigen Dialogs"31 (Joseph Schreyvogel), der "schimmernde, dahinflatternde Witz"32 (Ludwig Börne) und der Weltton der Stücke akzentuiert. In einem Nachruf anlässlich seines Todes lobt man im Neuen Nekrolog der Deutschen, dass es Steigentesch gelungen sei, "die Blüthe des französischen Geistes und den feinsten Conversationston"33 auf die deutschsprachige Bühne zu transponieren. Der Dramatiker, der nicht nur im Berufsleben in den höheren Gesellschaftskreisen verkehrte, sondern auch in seiner Freizeit häufig in den Salons der Wiener ,Börsensouveräne' Arnstein und Eskeles zugegen war, habe den dort gepflegten Konversationston für seine Lustspiele vortrefflich zu nutzen gewusst.

Steigenteschs Stücke tendieren zur Kleinform und garantieren so ein schnelles Voranschreiten der Handlung. Sie spielen in den höheren gesellschaftlichen Kreisen und thematisieren zumeist kleinere Eifersuchts- und Liebesszenarien eines etwas gelangweilt wirkenden Adels. So etwa in seinem Lustspiel *Die Zeichen der Ehe*, in dem die Gräfin Luise von Milden nach dem Tode ihres Mannes eine neue Ehe mit Baron Dolft eingegangen ist. Das Paar muss seine Heirat jedoch geheim halten, da das Testament bei einer neuerlichen Verehelichung der Gräfin einen großen Teil des Erbes dem Oberkammerherrn Graf Milden und seiner Gattin Amalie zuspricht. Diese haben von der Sache Wind bekommen und versuchen nun an den Verhaltensweisen Luises und Dolfts zu eruieren, ob diese bereits verheiratet seien oder nicht. Am Ende kommt es schließlich zu einer finanziellen Einigung, und Gräfin Milden und Baron Dolft dürfen sich zu ihrer Ehe bekennen. Steigentesch ironisiert den von ihm abgelehnten Liebesdiskurs auf

³⁰ Vgl. Wilhelm Eilers, August von Steigentesch, ein deutscher Lustspieldichter, Leipzig 1905, S. 16–25.

^{31 [}Joseph Schreyvogel], "Lustspiele von Freyherrn von Steigentesch", *Das Sonntagsblatt 2* (1808), Bd. 3, S. 272–277, hier S. 274.

³² Ludwig Börne, Gesammelte Schriften. Vollständige Ausgabe in sechs Bänden, Bd. 2, Leipzig 1899, S. 277.

³³ Friedrich August Schmidt / Bernhard Friedrich Voigt, Neuer Nekrolog der Deutschen 4 (1826), 2. Teil, Ilmenau 1828, S. 740.

der Bühne,³⁴ wenn die geheime Vermählung einzig und allein dadurch entlarvt wird, dass sich der Gemahl nur mehr beiläufig um seine Gattin bekümmert. Während sich am Liebhaber noch seine Leidenschaft für die Geliebte erkennen lasse, könne man durch ein distanziertes Verhältnis zwischen Mann und Frau auf deren Verehelichung schließen, so das nicht gerade ermutigende Resümee des Stücks. Steigentesch hat das Lustspiel später auf drei Akte ausgedehnt und um eine Parallelhandlung erweitert. Für eine zusätzlich komische Kontrastierung sorgt nun die glühende Zärtlichkeit des jungen Liebespaares Caroline und Ludwig, die den Nachlässigkeiten der Eheleute entgegen gehalten wird. Auch ihr Verhalten wird ironisch gezeichnet und intendiert keineswegs eine emotionale Anteilnahme des Publikums. So verschlägt es Steigenteschs Figuren immer wieder die Sprache, der vor allem die junge Caroline nicht gewachsen ist, wenn es darum geht, ihre Gefühle in Worte zu fassen. Ihr kommunikatives Scheitern hat allerdings ganz konträr zu den Rührstücken eine gezielte dramaturgische Funktion, da es sich für weitere Verwicklungen und ein Fortschreiten der Handlung verantwortlich zeigt. Der emotionalen und tränenreichen Sprachlosigkeit in den Tableaus der bürgerlichen Rührstücke und Trauerspiele wird hier eine kolloquiale Unbeholfenheit und Ungeschicklichkeit der dramatis personae entgegengehalten, denen in der sprachlichen Formulierung immer wieder ihre Emotionalität in der Form körperlich sichtbarer Zeichen in die Quere kommt:

CAROLINE. [...] Der Vetter liegt mir am Herzen; er liegt mir auf der Zunge; er liegt mir in den Augen; er liegt mir auf den Backen. Aber heraus kommt er nicht. Der unglückliche Vetter vergeht auf der Zunge, als ob ich Zucker im Mund hätte.³⁵

CAROLINE. Das ist eben die Schwierigkeit. Ich bin so ungeschickt, daß ich mich über mich selbst ärgere. Nicht ein Wort kann ich heraus bringen; und dann fange ich an roth zu werden, und dann fange ich an zu stottern, und dann fange ich an mich zu schämen, und dann weiß ich selbst nicht mehr, was ich anfange.³⁶

Steigentesch verfolgt in seinen Stücken eine gezielte Dramaturgie des kommunikativen Scheiterns seiner Figuren, die aneinander vorbeireden oder Situatio-

³⁴ Vgl. Steigentesch, "Bemerkungen" (Anm. 14), S. 6 f.: "Diese Grundsätze, die ich aufstelle, erleichtern die Bearbeitung des Lustspiels nicht, denn sie verwerfen alle Hülfsmittel, die der Deutsche so gern ergreift, um auf die Empfindung zu wirken. Es gehört sogar ein nicht gemeiner Grad von Selbstüberwindung dazu, in einigen Scenen die Worte, die uns das Gefühl zuflüstert, auszulassen oder wieder auszustreichen. Wer ruft sich nicht gern in Auftritten, wo das Herz zu dem Herzen spricht, die Worte zurück, die er einst so gern gesprochen und gehört hat? Aber im Leben selbst ist der langweiligste Anblick für einen Dritten zwei Verliebte, die sich ausschließend angehören, und das Publikum ist hier der Dritte."

³⁵ August von Steigentesch, Lustspiele, 2 Teile, 1. Teil, Leipzig 1861, S. 29.

³⁶ Ebd., S. 30.

nen falsch einschätzen und bewerten, was zahlreiche Missverständnisse, Verwicklungen und Verwechslungen evoziert. Seine Dialogführung bedient sich der Oberflächlichkeit und spielerischen Absichtslosigkeit der geselligen Konversation, die kein objektives Ziel verfolgt und so auch über weite Strecken das emotionale Innenleben der dramatis personae ausblendet. Man kann mit Manfred Pfister von einer "diskrepante[n] Informiertheit" der dramatischen Figuren und des Publikums sprechen: Die zumeist von außen entlehnte Handlung erhält sich ihre dramatische Spannung lediglich durch preisgegebenes und zurückgehaltenes Wissen, das die Zuschauer aus den Dialogen der Figuren summieren und miteinander korrelieren können. Andererseits weiß das Publikum nicht genau, ob ihm vom Bühnenpersonal noch wichtige Vorinformationen vorenthalten werden. In der Regel ist es allerdings meist bereits am Anfang über die wahren Begebenheiten und Anliegen der Figuren im Bilde, was ihm eine überlegene Stellung zukommen lässt.

IV. Steigenteschs Lustspiele als satirische Antworten auf das bürgerliche Rührstück

Die strukturell intendierte emotionale Distanziertheit des Publikums kommt jener vorübergehenden "Anästhesie des Herzens"³⁹ nach, die Henri Bergson in seinem Essay *Le rire* für das Entstehen von Komik voraussetzt. In der Ausgrenzung und ironischen Kompromittierung des Empfindsamen, Rührenden und Sentimentalen liegt Steigenteschs Versuch einer Rekomisierung. Dafür verwendet er auch zahlreiche Handlungsschemata, die der Posse oder der Commedia dell'Arte entnommen scheinen, wenn sich etwa die junge Generation gegen die finanziell gewinnbringenden Heiratspläne ihrer Eltern auflehnt oder ein etwas dümmlicher Vormund überlistet wird, wie im Lustspiel *Die Entdeckung*. Steigentesch kommt allerdings seinen ästhetischen Ansprüchen insofern nach, als derartige possenhafte Theaterstreiche nur verbal angedeutet und durchgespielt werden, um etwa eine Zustimmung zur Hochzeit zu erpressen.

³⁷ Zur Konversation und Salonkultur vgl. in etwas anderem Zusammenhang Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas (1880–1950), Frankfurt a. M. 1963, S. 87–90. Und weiter: Johann Sonnleitner, "Vom Salon zum Kaffeehaus. Zur literarischen Öffentlichkeit im österreichischen Biedermeier", in: The other Vienna. The Culture of Biedermeier Austria, hg. von Robert Pichl und Clifford A. Bernd unter Mitarbeit von Margarete Wagner, Wien 2002, S. 71–83. Ders., ""Krasse Sinnlichkeit und frömmelnde Tendenzen". Wiener Salonszenen und Ansichten der Romantik", in: Paradoxien der Romantik. Gesellschaft, Kultur und Wissenschaft in Wien im frühen 19. Jahrhundert, hg. von Christian Aspalter, Wolfgang Müller-Funk, Edith Saurer, Wendelin Schmidt-Dengler und Anton Tantner, Wien 2006, S. 256–272.

³⁸ Manfred Pfister, Das Drama. Theorie und Analyse, München 112001, S. 79-86.

³⁹ Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter, Nachwort von Karsten Witte, Frankfurt a. M. 1972, S. 14.

Besonders in der Behandlung familialer Themen bzw. im Liebes- und Ehediskurs nehmen Steigenteschs Komödien eine Gegenstellung zum bürgerlichen Rührstück ein. Auffällig ist, dass seine Lustspiele weiterhin auf gängige Motive und Sujets der Rührstücke rekurrieren, dass diese allerdings anders akzentuiert bzw. konterkariert werden. In seinem Lustspiel Wer sucht, findet, auch was er nicht sucht wird die oft theatralisch inszenierte Anagnorisis der Rührstücke aufs Korn genommen. Graf Wartfeld, der von seinen Eltern zu einer Heirat gezwungen wurde, hat sich kurz nach der Vermählung von seiner damals sechzehnjährigen Gattin wieder getrennt und auf Reisen begeben. Er ist nunmehr bereits fünf Jahre unterwegs und bemüht, seine Verbindung ganz zu vergessen. Seit kurzem ist er von neuem in eine geheimnisvolle Unbekannte verliebt, von der er weder Namen noch Herkunft kennt. Mit Hilfe seines Freundes Seten wagt er schließlich erste Annäherungsversuche. Auch Seten ist im Hause des Gutsbesitzers Goll bereits bekannt, und so kommt es zu einem komödientypischen Handlungsgefüge: Während Goll sein Mündel Julie und die sentimentale Luise bewacht, versuchen Wartfeld und Seten heimliche Treffen zu arrangieren und den Gutsbesitzer zu überlisten. Vorübergehend intrigieren sie auch gegeneinander, da sie denken, um dieselbe Frau zu werben. Doch schließlich lösen sich alle Verwicklungen auf. Seten soll Julie bekommen, nachdem der Vormund finanziell entschädigt wird; und Wartfeld erkennt, dass es sich bei der Geliebten Luise um seine wieder gefundene Gattin handelt.

Wilhelm Eilers hat in seiner Untersuchung zu Steigentesch auf Affinitäten zu Schröders Lustspiel *Der Ring* aufmerksam gemacht, wo der tugendhafte Hauptmann Selting ebenfalls nach der Hochzeit von seiner Frau getrennt wird, um sie danach in einem theaterwirksamen Finale wieder zu finden, nachdem zahlreiche Unglücksfälle für die Trennung verantwortlich gemacht werden. ⁴⁰ Man könnte hier allerdings wohl noch weitere tränenreiche Wiedervereinigungen aufzählen – nicht zuletzt jene in Kotzebues Bühnenschlager *Menschenhaß und Reue* –, denen sich Steigenteschs Lustspiel querstellt. Im Gegensatz zu den moralisch eher unverdächtigen Figuren der Rührstücke kann die bereits fünf Jahre andauernde Lustreise des Glücksritters und Liebesabenteurers Wartfeld durch keinerlei entlastende Gründe gerechtfertigt werden. Auch die Wiedervereinigung des Ehepaares wird bei Steigentesch stark ironisiert. Für

⁴⁰ Vgl. Eilers (Anm. 30), S. 97 f. Vgl. hierzu: Friedrich Ludwig Schröder, Der Ring. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, 1. Teil, in: Schröders dramatische Werke, Bd. 8, Wien 1805, S. 1–139, hier S. 135:

HAUPTM. Gütiger Himmel! lebt sie noch? lebt meine Amalia noch? – Reden Sie! reden Sie! und machen Sie mich zum Glücklichsten aller Menschen.

SCHÖNH. Zum Glücklichsten?

HAUPTM. Ja, zum Glücklichsten, wenn sie noch lebt. Wo soll ich sie finden? Haben Sie Mitleid mit mir, und reden Sie!

SCHÖNH. Hier ist die Unglückliche, die Sie so schändlich verliessen.

HAUPTM. Sie? Sie? (er will sie umarmen, sie hält ihn zurück, er wirft sich zu ihren Füssen.) O entzückende Freude! mein Weib, mein theures Weib! –

den liebesentbrannten Wartfeld ist das Wiedersehen ein regelrechter Schock. Seine stilisierten Empfindungen für die geheimnisvolle Unbekannte flauen schnell ab, als er ihre wahre Identität erkennt. Man ist eben schon verheiratet, und in der Ehe herrscht scheinbar nur mehr ein distanzierter Umgang miteinander, auch wenn die Gattin einem bürgerlichen Rührstück entsprungen sein könnte:

LUISE [...]. Eduard!

JULIE (zu Wartfeld). Erkennen Sie Ihr Glück? [...]

WARTFELD. Das Verlieren ist oft angenehmer als das Finden.

LUISE (reicht ihm ihre Hand). Auch bei uns? Wir haben uns wieder gefunden.

WARTFELD (verbeugt sich). Der Zufall bestimmt oft unsern Willen.

LUISE. Du hast dein Glück in der Ferne gesucht.

WARTFELD (hat indessen ihre Hände besehen, die er schnell küßt). Aber ich finde, daß ich allerliebste Hände zu Hause gelassen habe. (Besieht sie verwundert.) Du bist überhaupt so freundlich geworden. Ich glaube, die Blattern haben dich so hübsch gemacht. Wer mir wieder von den Kuhpocken spricht, dem will ich beweisen, daß er Unrecht hat.

LUISE. Und du siehst noch immer aus, wie dein Bild. Du bist dir selbst treu geblieben, um doch jemand treu zu bleiben.

WARTFELD. Wer hat dir denn das kleine Bild gegeben?

LUISE. Mein Gedächtniß hat mir jeden Zug geliefert.

WARTFELD. Wie! du malst? Die Talente sind ja alle bei dir eingekehrt. Das wird uns Beschäftigung geben; du kannst mich im Malen unterrichten, denn man sagt, daß ich unglücklich in meinen Zeichnungen bin.

LUISE. Ja! ich werde suchen, unsere Einsamkeit zu erheitern.

WARTFELD. Recht. – Einsamkeit! Das ist das große Wort, das ich immer gesucht habe, das ist der Hafen nach den Stürmen. Auf unsern Gütern ist erstaunlich viel Einsamkeit, dort wollen wir allein seyn. Du – und ich – ganz allein – kein Mensch außer uns – und ich wette mein Leben, wir bleiben uns treu.⁴¹

Dem Kavalier und Herumtreiber Wartfeld werden so erneut die ehelichen Handschellen angelegt. "Da sehen Sie, der vortheilhafteste Augenblick in der Ehe ist die Trennung", ⁴² zieht er sein Fazit aus den vorgefallenen Ereignissen. Und auch die Unwahrscheinlichkeit derartiger Wiedervereinigungsszenen wird nochmals hinterfragt: "Wenn man fünf Jahre durch Europa wandert, und dann noch in seine Frau verliebt wird, von der man sich aus Langeweile getrennt hat, so muß man an alle Wunder glauben."⁴³

Ähnlich wie hier wird in mehreren satirischen Finalisierungen der Stücke

⁴¹ Steigentesch, Lustspiele (Anm. 35), S. 178 f.

⁴² Ebd., S. 177.

⁴³ Ebd.

Steigenteschs das konventionelle Komödien-Happy-End in Form einer Heirat oder eben einer Wiedervereinigung der Liebespaare invertiert. Auch Seten muss sich am Ende des Dramas noch gedulden, da erst noch ein Kontrakt mit Goll ausgehandelt werden soll, bevor ihm Julie tatsächlich zugesprochen wird. Der Vorhang fällt hier also noch vor einer endgültigen Zusage zur Hochzeit. Im Lustspiel Man kann sich irren sträubt sich Hedwig gegen ein schnelles Eheversprechen, indem sie sich sechs Wochen Bedenkzeit ausbittet. In Die Mißverständnisse muss sich der Liebhaber Salt aufgrund der zahlreichen undurchsichtigen Verwicklungen erst noch ausweisen und seine finanziellen Verhältnisse offenlegen, bevor es zu einer tatsächlichen Vereinigung mit Werdenbachs Tochter kommen kann. Und in Die Kleinigkeiten gesteht Luise sogar, nachdem einer Verbindung mit Herrn von Liefen nichts mehr im Wege steht, dass ihre Zuneigung zu ihm im Laufe der Handlung verloren gegangen sei.

V. Überlegungen zur Entwicklung des Konversationsstücks in Wien

Die vorliegende Betrachtung der Lustspieldebatte in Wien um 1800 erläutert eine Korrelation zwischen einem intendierten höheren Lustspiel und einer Rückbesinnung auf Komik und Satire. Während die österreichischen Aufklärer den Begriff des feinen Lustspiels noch am Identifikationspotenzial und den didaktischen Implikationen der Dramen festmachen, stellen sich die späteren Komödien diesen Anforderungen allmählich quer. Steigenteschs theoretische Versuche zum Lustspiel ebnen in ihrer Betonung des dramatischen Dialogs bereits den Weg zu einem deutschsprachigen Konversationsstück am Wiener Burgtheater. Die Rückbesinnung auf Komik, für die er in seinen Schriften plädiert, kommt in den Stücken besonders durch den leichten, heute vielleicht bereits etwas banal wirkenden Sprachwitz, seine Bonmots und die satirischen literarischen Anspielungen zustande.

Das anhaltende Interesse am Konversationsstück lässt sich vor allem auch mit den verschärften Zensurbestimmungen nach der Französischen Revolution und den Karlsbader Beschlüssen in Verbindung bringen. Friedrich Wilhelm Ziegler betont 1820 in einem Vorschlag zu einer Reform der Hoftheater, der 1823 wieder ad acta gelegt wird, die "politische Kraft" des Sprechtheaters, das der Religion, den Gesetzen und der monarchischen Staatsform entgegenwirken könne. Die Lösung sieht er insbesondere in guten Lustspielen, die "den trüben Zeitgeist zu zerstreuen" trachten, um "das an Einbildungskraft sehr reiche und finster gewordene deutsche Volk […] vor fernerer moralischer und politischer Ansteckung […] zu bewahren."⁴⁴ Hierin lässt sich der ambivalente Charakter des Konversationsstücks im Kontext der zeitgenössischen politischen und institutionellen Voraussetzungen des Burgtheaters erkennen, dem es sich von

⁴⁴ Zit. nach Johann Hüttner, 'Das Burgtheater in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts', in: *Das Burgtheater und sein Publikum*, Bd. 1, hg. von Margret Dietrich, Wien 1976, S. 123–164, hier S. 148.

literaturwissenschaftlicher Seite lohnen würde nachzugehen. Das restaurative Konversationsstück, das seinen Anspruch als ästhetisch wertvolle dramatische Gattung geltend macht, scheint in seiner Form einerseits vor der Zensur immunisiert zu sein, andererseits den Produktions- und Rezeptionsbedingungen des höfischen Burgtheaters und seines Publikums zu entsprechen. 45 Im Gegensatz zur offenen Dramaturgie der Posse am Vorstadttheater sind seine dramaturgischen Möglichkeiten allerdings massiv eingeschränkt. Die Absenz der Dienerfiguren eliminiert einen gängigen Spielraum der Komik, wodurch das adelige Personal keinerlei verbale Statusgefährdungen zu befürchten hat. Ebenso verhindert die mehr oder weniger einheitliche Standeszugehörigkeit der Figuren, die nach Steigentesch lediglich aus den höheren Ständen rekrutiert werden sollen, ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher sozialer Schichten und somit auch die Thematisierung von sozialer Mobilität, Rangstreitigkeiten oder Standeskonflikten. Diese vermeintliche Ästhetisierung und Idealisierung, die dem feineren Lustspiel zu einer etwas eigentümlichen Exklusivität verhelfen sollten, begrenzen die Möglichkeiten, sozialkritische Themen und Anspielungen auf die Bühne zu bringen. Es mag sein, dass dem ausgewiesenen Metternich-Günstling Steigentesch derartige Ambitionen fern gelegen sind. Dennoch verspürten auch vermeintlich regierungsaufgeschlossene Dramatiker, die nie in Konflikt mit der Zensur gekommen sind, wie der bereits erwähnte Steigentesch-Freund Collin, den Druck der staatlichen Repression, insofern auch sie Opfer einer organisierten Kontrolle und Bespitzelung wurden.⁴⁶

VI. Steigentesch als Forschungsdesiderat

Derartigen Fallbeispielen, die sowohl für die Produktionsbedingungen der Burgtheaterdramatiker des frühen 19. Jahrhunderts als auch im Hinblick auf gattungstypologische Fragestellungen ihre Aussagekraft hätten, wäre in Einzelanalysen nachzugehen. Tatsächlich ist die wissenschaftliche Literatur zu Autoren wie Jünger, Hutt, Dilg, Costenoble, Castelli usf. leicht überschaubar und hält zumeist nicht mehr neueren Forschungserkenntnissen stand. Ähnliches gilt auch weiterhin für Steigentesch: Bereits Constant von Wurzbach hat in seinem Biographischen Lexikon des Kaiserthums Oesterreich vermerkt, dass Steigen-

⁴⁵ Vgl. ebd. Und weiter: Johann Hüttner, 'Zum Wiener Theater 1815–1848', in: Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848 (Begleitpublikation zur 109. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1988, S. 412–417.

⁴⁶ Vgl. Christian Grawe, 'Einführung', in: Heinrich Joseph von Collin, *Dramen*, Teil 1, hg. und mit einer Einführung von Christian Grawe, Bern, Frankfurt a. M., New York, Paris 1990, S. 5–63, hier S. 25 f. Aus den Briefen und Memoranden Collins geht hervor, dass er anlässlich seines Briefwechsels mit Friedrich Gentz – der allerdings nicht erhalten ist – verhört wurde, da man herausfinden wollte, ob es sich bei den ausgetauschten Informationen tatsächlich nur um Privates handle. Da Gentz Schulden hatte, sollte er vor einer möglichen Verlegenheit geschützt werden.

tesch "in den deutschen Literaturgeschichten entweder gar nicht oder [...] nur dem Namen nach erwähnt und nichts weniger, als wie er es verdient, gewürdigt"⁴⁷ würde. Dieser von Wurzbach bedauerte Umstand hat sich bis heute erhalten: Steigentesch darf immer noch als Forschungsdesiderat der Literaturund Theaterwissenschaft gelten. Bis heute ist die bereits 106 Jahre zurückliegende Dissertation von Wilhelm Eilers, die sich in erster Linie mit Steigenteschs Lustspielen auseinandersetzt, als wichtigste Informationsquelle anzusehen, auch wenn nicht alle Werke bibliographisch erfasst und analysiert werden konnten. ⁴⁸ Die neuere historische Wiener Diplomarbeit von Gudrun Pfau behandelt vordergründig Steigenteschs Biographie und bleibt im literaturwissenschaftlichen Detail Eilers verpflichtet. ⁴⁹ In einem neueren Aufsatz hat sich Ursula Klingenböck erstmals mit einer Erzählung Steigenteschs befasst. ⁵⁰ Eine erschöpfende literaturwissenschaftliche Monographie, die sich neben Analysen zum doch ziemlich umfangreichen Werk Steigenteschs auch dem bisher ungedruckt gebliebenen Briefmaterial zuwendet, steht noch aus.

⁴⁷ Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 38. Teil, Wien 1879, S. 10.

⁴⁸ Vgl. Eilers (Anm. 30).

⁴⁹ Vgl. Gudrun Pfau, August Freiherr von Steigentesch. Ein General als Poet oder Ein Poet als General, Diplomarbeit, Wien 1992.

⁵⁰ Vgl. Ursula Klingenböck, "Die Natur ist wie unsere Oper": Rezeption und Reflexion von Stadt und Provinz in August Ernst von Steigenteschs "Zwey Tage auf dem Lande", Studia austriaca 9 (2001), S. 177–212.

Von Thekla Kneisel zu Elise Rohrbeck: Die "Lokalsängerinnen" im Ensemble Carl Carls 1831–1848

Im Zusammenhang mit dem Ensemble Carl Carls, dem Nestroy seit September 1831 angehörte und für das er schrieb, verweist Herbert Zeman darauf, dass in den Vorstadttheatern der "Raimund- und Nestroy-Zeit" die 1830 verstorbene Therese Krones die einzige Schauspielerin war, die "sich an Talent und Popularität mit ihren männlichen Kollegen messen konnte", sodass es zu Nestroys Lebzeiten "keine in diesem Sinn überragende weibliche Bühnen-Darstellerin" gab; folglich "dominierten" Nestroy und Nestroys Kollegen "die Bühne dermaßen, daß den Frauengestalten nicht allzu viel Raum verblieb". 1 Über Ursache und Wirkung ließe sich vielleicht streiten, Tatsache ist aber, wie auch anregungsreiche Aufsätze von Johann Hüttner und Walter Obermaier nachweisen,² dass es sich bei dem "Possentheater" um ein "männerdominiertes Komikertheater" handelt,³ das "von seiner Konvention her männlich ausgerichtet" war,⁴ und dass sich dies in dem Mangel an dankbaren Frauenrollen und in deren Funktionen im Œuvre Nestroys widerspiegelt. Die typischen Rollen, auf die Obermaier hinweist, sind "Frauen (insbesondere Töchter und Mündel) auf dem Heiratsmarkt, Frauen als Sexualobjekte und schließlich die bei Nestroy so häufig auftretenden Witwen"⁵ – eine Sachlage, die zum Teil auf Theatertraditionen zurückgeführt werden kann, zum Teil aber auch durch die gesellschaftlichen

Herbert Zeman, Johann Nepomuk Nestroy, Wien 2001, S. 176. Zur turbulenten Laufbahn von Therese Krones siehe Emil Pirchan, Therese Krones. Die Theaterkönigin Altwiens, Wien, Leipzig 1942; Edith Futter, Die bedeutendsten Schauspielerinnen des Leopoldstädter Theaters in der Zeit von 1800 bis 1830 [1965] (Dissertationen der Universität Wien, Bd. 48), Wien 1970, 1. Bd., S. 150–276; Edith Marktl, Die Schauspielerin Therese Krones', in: Wilhelm Deutschmann u. a., Therese Krones. Zum 150. Todestag (68. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1980, S. 13–23; Wilhelm Deutschmann / Renate Wagner, Es ist ewig schad' um mich. Ferdinand Raimund und Wien (208. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1996, S. 287–291.

² Johann Hüttner, Johann Nestroy: Zensur und Possentöchter', in: Johann Nestroy – Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab, hg. vom Österreichischen Theatermuseum, Wien 2000, S. 11–26; Walter Obermaier, 'Die Frauen bei Nestroy – Mädeln aus der Vorstadt?', in: Frauen in der Stadt, hg. von Günther Hödl, Fritz Mayrhofer und Ferdinand Opll, Linz 2003, S. 207–227.

³ Hüttner (Anm. 2), S. 21.

⁴ Obermaier (Anm. 2), S. 208.

⁵ Ebd., S. 210.

Konventionen (und Vorurteile) der Zeit bestimmt ist: die Frauen im Vorstadttheater "definieren sich ausschließlich über und durch den Mann".6

Es gehörte außerdem immer zu den Arbeitsbedingungen und -gewohnheiten Nestroys als Dramatiker, dass er für jene Kräfte schrieb, die ihm zur Verfügung standen. Trotz der Bedeutung des Ensembles für sein Schaffen finden jedoch dessen Mitglieder mit Ausnahme von Scholz und Carl Carl relativ wenig Beachtung in der Sekundärliteratur, was zum Teil auf die zeitgenössischen Kritiken zurückgeht. Es fällt übrigens auf, dass in dieser "männerdominierten" Theaterkultur die Journalisten und Rezensenten, auf deren Berichte und Kommentare wir zurückgreifen, Männer waren, und dass insbesondere einige weibliche Mitglieder des Ensembles - Schauspielerinnen und Sängerinnen, die mehrmals in Nestroy-Stücken auftraten – meist nur beiläufig erwähnt werden. In manchen Fällen ist es noch heute schwer, auch die einfachsten biographischen Informationen herauszufinden. Sogar Marie Weiler wird weniger als Schauspielerin und Lokalsängerin behandelt, sondern eher als "die Frau" in Nestroys Privatleben, deren vorbildliche Tüchtigkeit "als Mutter und Hauswirthin" 1835 von einem neuen Schauspielerkollegen bewundert wurde,⁷ und wegen ihres in Nestroys Testament gepriesenen "aufopfernde[n] Wirken[s]" (Dokumente, 299) während seiner Direktionszeit im Carltheater.

Als Nestroy 1831 von Carl engagiert wurde, war Thekla Kneisel das beliebteste weibliche Mitglied im Ensemble; sie gehörte neben Wenzel Scholz und Carl zu den Stars des Komikerensembles. Eine begabte Sängerin, hatte sie vor ihrem Engagement bei Carl u. a. am Kärntnertortheater – der damaligen Hofoper – gespielt, scheint sich allerdings relativ früh auf komische Rollen spezialisiert zu haben. So hieß es 1823 in einem Bericht über die Premiere von Gleichs "Feenmärchen" Kupfer, Silber und Gold, oder: Die drey Zauberschlüssel in dem noch von Pälffy geleiteten Theater an der Wien (4. Jänner 1823): "Die komischen Partieen sind ächt humoristisch, besonders die Jodler-Melodieen, welche Mad. Kneisel (Thekla Demmer) auch genau im Charakter vorträgt". Elf Tage nach dem Tod von Therese Krones hat Margaretha Carl am 8. Jänner 1831 in einem Brief an Charlotte Birch-Pfeiffer das Talent der Verstorbenen als unersetzlich bezeichnet und ausdrücklich betont, Thekla Kneisel sei mit ihr nicht vergleichbar:

Schade um das seltene Talent! ich glaube es existirt jezt gar keine mehr in diesem Fache, die der Rede werth wäre. Die Madam Kneisel ist es einmal in keinem Falle; denn die spielt nie die Rolle, sondern sie spielt immer eine

⁶ Hüttner (Anm. 2), S. 20.

 ⁷ Ernst Stainhauser Ritter von Treuberg, Tagebuch aus dem Jahr 1835 (Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 205.897), Eintragung von 14. September 1835. Stainhauser (Schauspielername "Ernst Ritter"), ein langjähriger treuer Freund Nestroys und Marie Weilers, wurde erst 1835 bei Carl engagiert, vgl. Walter Obermaier, "Nestroy und Ernst Stainhauser", in: Viennese Popular Theatre: A Symposium – Das Wiener Volkstheater. Ein Symposion, hg. von W. E. Yates und John R. P. McKenzie, Exeter 1985, S. 41–54, bes. S. 42 f.
 8 Allgemeine musikalische Zeitung, Bd. 25, Nr. 8, 19. Februar 1823, Sp. 123.

Rolle mit dem Publikum, so wie sie eben gelaunt ist. Bald etwas frech kokett, bald mürrisch, bald grob.⁹

Diese Stelle ist sicherlich noch ein Ausdruck des Schocks, der auf den Tod der jungen (nur neunundzwanzigjährigen) Therese Krones folgte. Margaretha Carl war übrigens ehemalige Hofschauspielerin in München, die sich auf klassische Rollen spezialisiert hatte; die Stelle spiegelt wohl auch die zwar starke, aber andersartige Attraktion Kneisels als volkstümliche Lokalschauspielerin und -sängerin wider. Dass Kneisel auf der Bühne anders wirkte als Krones, ist nicht überraschend. Sie spielte in einem größeren Theater mit einem Raum, der doppelt so viele Zuschauer fasste, 10 und vor einem weniger einheitlichen Stammpublikum. Wenn aber, wie im Band Stücke 2 (S. 172) vermutet wird, Carl es war, der Nestroy und Adolf Müller dazu anregte, eine Parodie auf Louis Henrys Ballett Adelheid von Frankreich zu schreiben, war eine derartige Anregung nur deshalb mög-



Abb. 1: Thekla Kneisel als Mirzel in Raimund, *Moisasurs Zauberfluch* (1827). Stich von Zinke nach Schoeller.

lich, weil ihm für die Rolle der Adelheid Thekla Kneisel zur Verfügung stand, für die die Premiere am 7. Februar 1832 eine Benefizvorstellung wurde. Als Ende 1830 und Anfang 1831 Raimund in seinen eigenen Stücken im Theater an der Wien gastiert hatte, war es Kneisel, die neben ihm mit Scholz in den komischen Hauptrollen aufgetreten war. Was sie für das Ensemble bedeutete, lässt sich einer Kritik über das Quodlibet *Humoristische Eilwagen-Reise durch die Theaterwelt* entnehmen, in dem sie wegen Unpässlichkeit nicht auftrat: F. C. Weidmann hob das Spiel der noch sehr jungen Marie Frey – später langjährige "Zierde des Prager Theaters"¹¹ – hervor, "welche recht angenehm spielte, aber im Gesang die Mad. Kneisel auf das äußerste vermissen ließ". ¹² Zweieinhalb Wochen später konnte Kneisel im Theater an der Wien wieder auftreten und wurde in der Titelrolle

^{9 &}quot;Kann man also Honoriger seyn als ich es bin?" Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer, hg. von Birgit Pargner und W. Edgar Yates (Quodlibet, Bd. 6), Wien 2004 [im Folgenden: Carl-Bfe.], S. 56.

¹⁰ Statistiken bei Heinz Kindermann, Josef Schreyvogel und sein Publikum', in: *Das Burgtheater und sein Publikum*, Bd. 1, hg. von Margret Dietrich (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, Bd. 3), Wien 1976, S. 185–333, hier S. 238.

¹¹ Ludwig Eisenberg's Großes Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert, Leipzig 1903, S. 283; vgl. Wilhelm Kosch, Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch, Bd. 1, Klagenfurt, Wien 1953, S. 492.

¹² F. C. Weidmann, Theaterzeitung, 29. Mai 1832 (Nr. 107), S. 427, vgl. Stücke 2, 506.

von Meisls Posse mit Gesang *Julerl*, die Putzmacherinn – eine Rolle, die im Theater in der Leopoldstadt Therese Krones kreiert hatte – bejubelt:

Mad. Kneisel ist am Sonnabende, den 9. Juny nach ihrer Krankheit zum ersten Mahle wieder im Theater an der Wien aufgetreten. Sie gab die Julerl in der bekannten Posse von Meisl "Julerl, die Putzmacherinn." – Mad. Kneisel wurde mit lebhaftem Beyfall empfangen; das Publikum überzeugte Mad. K. neuerdings wie viel sie bey ihm gelte. Ihr Spiel war aber auch sehr launig. Die humoristische Künstlerinn schien unerschöpflich. Sämmtliche Gesangstücke mußte sie wiederholen; besonders gefiel das Quodlibet und am Schlusse wurde Mad. K. stürmisch gerufen. Eben so brav war Hr. Nestroy, der in Abwesenheit des Hrn. Scholz den Licinerl mit ächt komischer Haltung gab. Im ersten Acte schon war Hr. N. in voller Gunst des Publikums.¹³

Nestroy, der für Scholz eingesprungen war, spielte die Rolle des Tambours Licinerl seit 1830 (*Dokumente*, 539), galt aber offensichtlich noch nicht als einer der großen Stars des Ensembles: Seine Leistung wird in der *Theaterzeitung* an jener Thekla Kneisels gemessen, nicht umgekehrt.

Als Kneisel im August desselben Jahrs plötzlich an den Folgen der Cholera starb, war sie erst dreißig Jahre alt. Spätere Nachschlagewerke bieten zwar unterschiedliche Informationen über ihr Geburtsdatum, die zeitgenössischen Dokumente sind aber einstimmig. Der Eintrag in der langen Liste der "Verstorbenen in Wien" in der Wiener Zeitung vom 28. August 1832 lautet: "Dem Hrn. Franz Kneisel, Stallmeister bey Sr. Hoheit dem Herzoge von Würtemberg, s. Gattinn Thekla, alt 30 Jahr, auf der Wieden Nr. 1, an der Lungenlähmung." Im Sterberegister der Pfarre St. Karl findet sich unter dem Datum 23. August 1832 eine etwas ausführlichere Eintragung, für deren Transkription Walter Obermaier sehr herzlich gedankt sei: "Kneisel Thekla des Franz Kneisel Stallmeister bey sr. k. Hoheit Herzog v. Würtemberg Frau geborne Demmer, gebürt. von Frankfurt am Main, Lungenlähmung als Folge des Brechdurchfalls." Diese Transkription hat Obermaier um folgende Erläuterungen ergänzt:

Als Adresse ist "Wieden 1" angegeben (das ist der Bereich Wiedner Hauptstr. 2, Schleifmühlgasse, das seinerzeitige Starhembergische Freihaus [...]), in den entsprechenden Spalten ist angezeichnet: weiblich, katholisch, 30 Jahr, an einer Epidemie verstorben, Begräbnis den 24. August 1832, und unter den Anmerkungen "versehen" (d. h. sie hat die Sterbesakramente empfangen).

Wieden 1 war der Haupteingang zum Starhembergischen Freihaus, einem der größten Wohnkomplexe Wiens. Bei Else Spiesberger, *Das Freihaus*, Wien 1980 (Wiener Geschichtsbücher, Band 25), wird auf S. 73

¹³ Theaterzeitung, 12. Juni 1832 (Nr. 117), S. 468.

¹⁴ Pfarramt der Karlskirche, Sterbebuch (tom. 8, 7. 8. 1832–30. 4. 1843); Nachrichten vom 6. September 2010.

darauf hingewiesen, dass im Vormärz viele Künstler hier wohnten. Laut den (unvollständigen) Konskriptionsbogen von 1805 bis 1830 71 Schauspieler und Künstler neben 321 Beamten, 287 Gewerbetreibenden, 96 Militärangehörigen, 93 Handelsleuten sowie einigen Ärzten, Geistlichen, Notaren und Apothekern.¹⁵

Adolf Müller hat übrigens einen kurzen Grabgesang (Text von [Philipp Jakob] Düringer) für vier Männerstimmen mit Begleitung von drei Posaunen komponiert. 16

Die Nachrufe brachten die Erkenntnis zum Ausdruck, dass der Tod der erst Dreißigjährigen dem Theater an der Wien "eine schwere Wunde beygebracht" hatte, ¹⁷ da sie über ihre "lebendige Darstellung" hinaus "auch als Sängerin Vorzüge" besessen hatte, "wie man sie bey Darstellerinnen im komischen Fache selten findet". ¹⁸ Das Problem, vor dem Carl nach ihrem unerwarteten Tod stand, war unverkennbar: Es kam darauf an, sie unbedingt durch eine Schauspielerin und Lokalsängerin mit vergleichbarem Charisma ersetzen zu müssen.

Um einen klaren Überblick über die Dynamik des Ensembles in den folgenden Jahren zu gewinnen, muss man also vom Tod Thekla Kneisels ausgehen und sich die Stärken der anderen Schauspielerinnen vergegenwärtigen, über die Carl als Direktor und Nestroy als Dramatiker verfügten. Im Oktober 1831 war Marie Weiler zum ersten Mal Mutter geworden (*Dokumente*, 54–57), es gibt aber in den frühen Nestroy-Stücken eine Reihe von Liedern, die nach 1832 Elise Zöllner, Doris Dielen und Adele Muzzarelli zugeteilt und vermutlich auch für sie geschrieben wurden. Zu dieser Zeit gab es noch viele singspielhafte Lieder und 'Arietten' von konventioneller musikalischer und sprachlicher Einfachheit, die dann im Verlauf der dreißiger Jahre abgebaut wurden. ¹⁹ Da die Lieder jetzt alle über das Verzeichnis der Theaterlieder und Refrains im Registerband zur HKA (S. 6–93) leicht zu finden sind, wird im Folgenden auf eine vollständige Auflistung verzichtet.

Elise Zöllner, mit der Carl es zunächst versuchte, entstammte einer großen Schauspielerfamilie aus Pest; zu ihren Schwestern gehörte die zwölf Jahre jüngere Emma Zöllner, die später zum Operettenensemble um Carl Treumann

¹⁵ Nachrichten vom 6. und 10. September 2010.

¹⁶ Das Manuskript ist in der Wienbibliothek im Rathaus unter Müllers "Gelegenheits-Musik" (MH 1496 I/4) erhalten. Für den Hinweis auf diesen Grabgesang danke ich Walter Obermaier.

¹⁷ Der Sammler, 1. September 1832 (Nr. 105), S. 420, vgl. Stücke 2, 169.

¹⁸ Theaterzeitung, 25. August 1832 (Nr. 170), S. 679 f., vgl. Stücke 2, 168. Die Angaben der Nachrufe über ihr Alter decken sich mit denen des Sterbebuchs und der Wiener Zeitung.

¹⁹ Vgl. Jürgen Hein, Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys, Bad Homburg v. d. H. 1970, S. 89–92 (,Nestroy und das traditionelle Theaterlied'); ders., ,Zur Funktion der "musikalischen Einlagen" in den Stücken des Wiener Volkstheaters', in: Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts, hg. von Jean-Marie Valentin (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 15), Bern 1986, S. 103–126.

gehörte.²⁰ Elise Zöllner hatte 1829 im Theater in der Leopoldstadt debütiert²¹ und war eine der Schauspielerinnen, die nach der Erkrankung von Therese Krones die Rolle der Jugend spielten. Bei Carl erschien sie im September 1832 als Gast in Nagerl und Handschuh, in dem sie Kneisels Rolle als die "Küchengretl" Rosa übernahm – allerdings ohne großen Erfolg; sie wurde aber engagiert und wurde schon am 26. September in Der confuse Zauberer eingesetzt.²² Für die nächste Nestroy-Premiere, Die Zauberreise in die Ritterzeit (20. Oktober) wurde ihr im I. Akt ein neues Lied im Dreivierteltakt ("So oft ich ein Mannsbild nur seh' muß ich lachen", I, 6) und im II. Akt ein Quodlibet (Stücke 4, 378 f.) zugeteilt. Bei dieser Premiere mag ihre Heiserkeit in Verbindung mit der Abwesenheit des unpässlichen Wenzel Scholz zur enttäuschenden Aufnahme des Stücks beigetragen haben,²³ in dem Bericht in der Allgemeinen musikalischen Zeitung über die letzten Monate des Jahres wird sie aber allein unter den Schauspielerinnen erwähnt: "Das Theater an der Wien treibt es wie gewöhnlich, gibt Vielerley, doch wenig Haltbares; Carl, Scholz, Nestroy und allgemach auch Dem. Zöllner sind und bleiben die einzigen Stützen."²⁴ Aus einigen Berichten kann man allerdings auf die Grenzen ihres schauspielerischen Talents schließen. Über ihr Spiel als Rosa in Nagerl und Handschuh hieß es z. B. in Bäuerles Theaterzeitung: "Im ersten und zweyten Akte bewegte sich Dem. Zöllner etwas außer ihrem Elemente, denn das sentimentale Spiel sagt ihrer Individualität minder zu, als das Launige Frische";25 und am Jahresende deutet eine etwas lauwarme Kritik Heinrich Adamis über ihr Spiel in der Rolle des Kammermädchens Kätchen in Margaretha Carls Zaubermärchen Der Bergkönig mahnend auf eine Neigung zur 'Ünsittlichkeit' hin, die sie zügeln müsse:

Demoiselle Zöllner (Kammermädchen) gab ihre Rolle mit lobenswerther Beachtung des Schicklichen und war auch im Gesange nicht tadelnswerth. Das ist der Weg, den dieses nicht zu übersehende Talent unvermeidlich einzuschlagen hat, wenn es sich die Gunst eines Publikums gewinnen will, das niemahls einem heitern Scherze gram ist, aber jedes Zuviel aus dem Bereiche des Anständigen jederzeit strenge und mit Recht zurückweiset.²⁶

²⁰ Zu Emma Zöllner siehe Sämtliche Briefe, 327; zur Familie Zöllner siehe Eisenberg (Anm. 11), S. 1165 f.

²¹ Zu den Schauspielerinnen und Sängerinnen des Theaters in der Leopoldstadt 1817–1830 siehe [Leopold Sonnleithner,] Repertoire des Leopoldstädter Theaters 1793–1866 (Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, H.I.N. 25.771), sowie Ferdinand Raimund, Sämtliche Werke, hist.-krit. Säkularausgabe, hg. von Fritz Brukner und Eduard Castle, 6 Bde., Wien 1924–34, Bd. 5, hg. von Franz Hadamowsky, S. 968–971.

²² Zur komplizierten Überlieferungs- und Aufführungsgeschichte der Musik zu diesem Stück siehe die "Einleitung" von Dagmar Zumbusch-Beisteiner, *Stücke 3*, 488 ff.

²³ Vgl. die Überlegungen Hugo Austs, Stücke 4, 208.

²⁴ Allgemeine musikalische Zeitung, Bd. 35, Nr. 9, 27. Februar 1833, Sp. 149.

²⁵ Theaterzeitung, 25. September 1832 (Nr. 192), S. 767, vgl. Stücke 2, 327.

²⁶ Heinrich Adami, *Theaterzeitung*, 31. Dezember 1832 (Nr. 262), S. 1043 f., hier S. 1044.

Im Bergkönig hatte sie im I. Akt noch eine konventionelle Ariette im Dreivierteltakt ("Die Männer sind erschaffen, / uns armen Mädchen zur Pein"), im II. ein Duett mit Scholz; das Duett ist nur in Müllers Partitur erhalten, die Ariette hingegen wurde auch in Diabellis Reihe Neueste Sammlung komischer Theatergesänge aufgenommen.²⁷ Im folgenden Jahr hatte sie in Nestroy-Stücken u. a. ein coupletartiges Lied in Robert der Teuxel (II, 5) mit dem Refrain "So is 's große Manöver von d'Männer, 's is wahr" – auch dieses Lied erschien bei Diabelli im Druck (Nr. 275)²⁸ – sowie ein Duett mit Friedrich Hopp in Der Zauberer Februar (Stücke 5, 202 f.).

In den ersten Monaten des Jahres 1834 wurden die 'Arietten' in Der Tritschtratsch und Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager Marie Weiler in den beiden Rollen der Putzmacherin Babett und des Stubenmädchens Nanett zugeteilt; im Oktober gab es in Die Gleichheit der Jahre zwei Lieder für Lokalsängerinnen, das eine von Elise Zöllner gesungen, das andere von Doris Dielen. Die Musik zu Elise Zöllners Lied mit dem Refrain "Ich küß Euch lieber nicht" ist auch mit einem neuen Text als Variante eines Liedes für Mathilde in Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim erhalten, eine Rolle, die im November 1834 von der achtzehnjährigen Adele Muzzarelli, bei der Neueinstudierung im Juli 1836 von Marie Weiler übernommen wurde, die im Oktober 1836 auch die Rolle Dielens (Salerl) in Zu ebener Erde und erster Stock übernahm. Gerade zu dieser Zeit fiel den Kritikern die stärkere Betonung der Komik (insbesondere auf Kosten des Spektakels) in Carls Theater auf - die konsequente "Bildung eines Komikertheaters an der Wien" (Hüttner).²⁹ In Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim sangen Doris Dielen, Adele Muzzarelli und Marie Weiler alle im Quodlibet mit Scholz und Nestroy und ernteten Perth zufolge "lebhaften Beyfall". ³⁰ Sie waren alle drei - wie Thekla Kneisel - ausgebildete Sängerinnen; ihre Erfahrung hat Dagmar Zumbusch-Beisteiner mit Beispielen für ihre Rezeption durch die Presse im Anhang zum Band Stücke 8/II (S. 427 f.) dargestellt. Es ist allerdings sehr schwer, sich anhand der zeitgenössischen Kritiken ein abgerundetes Bild von den Fähigkeiten der einzelnen Sängerinnen zu machen, weil die Musik oft nur sehr kurz zur Kenntnis genommen (etwa "Die Musik ist melodiös"31) und

²⁷ Diabelli, Komische Theatergesänge, Nr. 263: "Ariette, gesungen von Demois. Zöllner (Die Männer sind erschaffen)". Zum Stück und dessen Überlieferung siehe W. Edgar Yates, "Zur Nestroy-Rolle in einem Stück von Margaretha Carl. Mit einer unveröffentlichten Nestroy-Handschrift", Nestroyana 30 (2010), S. 79–84.

²⁸ Vgl. Peter Branscombe, "Erstveröffentlichungen von Adolf Müllers Gesängen zu Nestroy-Stücken. Aus dem Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co. (1824 bis 1840)', *Nestroyana* 23 (2003), S. 101–105, hier S. 103.

²⁹ Stücke 9/I, 168; vgl. die auf S. 167–179 abgedruckten Berichte der Neuen komischen Briefe des Hans-Jörgels von Gumpoldskirchen (3. Bd., H. 1, 1835, S. 49 f.) und des Sammlers (Marino, 16. Juni 1835, S. 288).

³⁰ Matthias Franz Perth, Tagebucheintragung vom 10. November 1834, zit. nach *Stücke 8/I*, 190.

³¹ Österreichisches Morgenblatt, 27. November 1841 (Nr. 142), S. 587, zu Das Mädl aus der

die Leistung der Sängerinnen in nichtssagenden Floskeln behandelt wird, so wenn z. B. berichtet wird, eine Sängerin habe "ihre Lieder recht angenehm" gesungen,³² zum Teil aber auch wegen der Häufigkeit von Umbesetzungen.³³

Das Opernrepertoire von Marie Weiler gegen Ende der zwanziger Jahre, als sie noch unter Direktor Johann August Stöger in Graz und Pressburg spielte, ist uns aus Nestroys Verzeichnis ihrer Rollen bekannt; es schließt Rollen wie Agathe in *Der Freischütz* oder Mozarts Pamina, Donna Elvira und Cherubino ein (*Dokumente*, 46–52). Friedrich Kaisers spätere Behauptung, sie sei "selbst in ihren jungen Jahren eher eine abschreckende, als anziehende Bühnen-Erscheinung" gewesen, die "zwar eine ganz hübsche Gesangsstimme, aber ein höchst mittelmäßiges Darstellungstalent" besessen habe,³⁴ wird nicht in vergleichbarer Schärfe von den zeitgenössischen Kritiken bestätigt, sondern ist wohl eher ein Beispiel für jene verbitterte Enttäuschung, die für Kaisers Einstellung zu Carls "Theatergeschäft" und sein Misstrauen gegen Marie Weiler charakteristisch ist. Ihre Rolle im Ensemble blieb bis in die vierziger Jahre gesichert; noch 1843 berichtete Groß-Hoffingers Zeitschrift *Der Adler*:

Ihre Stimme ist von vorzüglichem Klang und Schmelz, ihr Gesang dabei tüchtig geschult, ihr Spiel degagirt, ungezwungen, heiter und belebt. Eine gründliche musikalische Bildung machen besonders Parthien, welche K u n s t erfordern, zu ihrem Eigenthum. Sie steht als Lokalsängerin in einer Kathegorie mit Mad. Jäger, ³⁵ Mad. Rohrbeck und übertrifft beide im Bravourgesange. In der Posse ist sie Nestroys alter Ego. ³⁶

Im Klartext bedeutet das allerdings, dass ihre Stärke eher im Gesang als in der Schauspielkunst lag und dass ihre Funktion im Ensemble von ihrer Partnerschaft mit Nestroy, insbesondere in Quodlibets (*Der Tritschtratsch*, *Das Haus der Temperamente*, *Der Talisman*, *Das Mädl aus der Vorstadt* etc.), abhing.³⁷ (Abb. 2)

Adele Muzzarelli, eine Enkelin des früheren Ballettmeisters und Hoftanz-

Vorstadt, vgl. Stücke 17/II, 182.

³² So Heinrich Adami über Doris Dielen in *Der Affe und der Bräutigam, Theaterzeitung*, 25. Juli 1836 (Nr. 148), S. 590, vgl. *Stücke 11*, 269.

³³ Siehe dazu Johann Hüttner, 'In den Konventionen gefangen: Nestroy und "das Personale". Bemerkungen zu theaterpraktischen Rahmenbedingungen des Autors', in: *Nestroy auf der Bühne. Text – Kontext – Rezeption*, hg. von Ulrike Tanzer (Quodlibet, Bd. 10), Wien 2010, S. 86–98, hier S. 88.

³⁴ Friedrich Kaiser, Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt, Wien 1870, S. 33.

³⁵ Zu Antonie Jäger, die wie Elise Rohrbeck zum Ensemble des Theaters in der Leopoldstadt gehört hatte, siehe *Es ist ewig schad' um mich* (Anm. 1), S. 279 f.

^{36 ,}Künstler-Silhouetten aus Wien', Der Adler, 25. November 1843 (Nr. 278), S. 1138 f., hier S. 1139, vgl. Nestroyana 19 (1999), S. 134.

³⁷ Otto Rommel ist zu einem ähnlichen Schluss gekommen: Als "darstellende Künstlerin" habe sie "nicht viel zu bedeuten". Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien 1952, S. 940.

meisters Antonio Muzzarelli, hatte als junges Mädchen im Opernchor des Kärntnertortheaters gesungen, wurde dann Anfang der dreißiger Jahre nach Brünn engagiert, wo sie u. a. als Zerline und Pamina auftrat; als sie infolge einer Krankheit ihre Karriere als Opernsängerin unterbrechen musste, nahm sie ein Engagement bei Carl an.³⁸ Kaiser zufolge verband sie – im Gegensatz zu Marie Weiler - "jugendliche Schönheit mit einer entschiedenen Begabung". Sie hatte in Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim ein Duett mit Nestroy und ein Lied, dann ein weiteres kurzes Lied in Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab (I, 8) in der Rolle von Leichts Frau Therese. (Dass die wichtigere Rolle der Agnes nicht ihr, sondern der erfahrenen Doris Dielen zugeteilt wurde, geht sicherlich auf den Altersunterschied zurück.) Als ihre stimmlichen Probleme überwunden waren. konnte sie Wien zugunsten von Berlin und dem Königsstädtischen Theater verlassen, wo sie den bekannten Komiker Friedrich Beckmann kennenlernte und ihn 1839 heiratete.



Abb. 2: Marie Weiler als Rosalie in Nestroy, *Das Mädl aus der Vorstadt* (1841), II, 12, mit Nestroy als Schnoferl. Aquarell von Schoeller.

Doris Dielen hatte im Theater in der Josefstadt die weiblichen Hauptrollen in Raimund-Stücken bei dessen Gastspielen gespielt; als die erste Rosa im Verschwender ist sie mit Raimund als Valentin auf einem "Costume-Bild" von Geiger nach Schoeller verewigt.³⁹ Schon Anfang der dreißiger Jahre, als Carl Carl auch die Leitung der "fatale[n] Josephstadt wieder übernehmen"⁴⁰ musste, hatte er dieses Theater als eine Art "Vorschule für das Theater an der Wien" betrachtet und "die wirklich guten Kräfte" dorthin genommen.⁴¹ Noch während Der Verschwender in der Josefstadt lief, trat Dielen am 4. April 1834 in Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager auf, empfing, wie Weidmann berichten konnte, "Beweise des regen Wohlwollens des Publikums, und wurde nach ihrer Arie gerufen";⁴² in den nächsten beiden Jahren trat sie regelmäßig in Nestroy-

³⁸ Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, 60 Bde., Wien 1856–1891, Bd. 19 (1868), S. 488 f.

³⁹ Costume-Bilder zur *Theaterzeitung*, 17. April 1834 (Nr. 16); siehe Fritz Schobloch, Wiener Theater, Wiener Moden, Wiener Mode in den Bilderfolgen Adolf Bäuerles (1806–1858). Ein beschreibendes Verzeichnis (Jb. der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung, Bde. XVIII–XX), Wien 1974, S. 128.

⁴⁰ Carl-Bfe. (Anm. 9), S. 49 (Brief Margaretha Carls vom 4. Oktober 1830).

⁴¹ Anton Bauer, Das Theater in der Josefstadt zu Wien, Wien, München 1957, S. 64.

⁴² F. C. Weidmann, Theaterzeitung, 7. April 1834 (Nr. 69), S. 277, vgl. Stücke 7/II, 303.



Abb. 3: Doris Dielen als Genofeva in *Der Affe und der Bräutigam* (1836) mit Nestroy als Hecht und Klischnigg als Affe Mamok. Costume-Bild zur *Theaterzeitung* Nr. 42.

Stücken auf, hatte nicht nur Duette mit Nestroy in Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager und Der Affe und der Bräutigam, sondern auch mehrere leicht satirische Lieder über die konventionellen Themen Liebe, Männer, Ehestand. Sie war offensichtlich eine lebhafte Schauspielerin, aber nicht primär eine Lokalsängerin. Es gibt bezeichnende Zeugnisse in den Kritiken über Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager: Während Franz Wiest in zwei Kritiken Marie Weiler aufs Korn nahm, die "wieder sehr falsch einige langweilige Couplets" gesungen habe, ⁴³ hob er den Unterschied zwischen ihr und Doris Dielen, die "besser im Gesang" gewesen sei, nachdrücklich hervor: "Eine freundliche Erscheinung war Dlle. Dielen, die ihre Opernarie mit gewohnter Delicatesse vortrug, und, gerufen, dieselbe wiederholte." Das Lied, um das es hier geht, ist das in der Partitur überlieferte "Brechen will ich meine Ketten" im II. Akt (Text Stücke 7/II, 356 f., Noten 413 f.), und Wiest verwendet das Wort "Opernarie" sicherlich bewusst. In der Josefstadt war Dielen in dem von Stöger aufge-

⁴³ Der Sammler, 15. April 1834, vgl. Stücke 7/II, 306.

⁴⁴ Der Wanderer, 4. April 1834, vgl. Stücke 7/II, 304. Seine Autorschaft der beiden Kritiken im Wanderer und im Sammler wurde von Friedrich Walla entdeckt: Friedrich Walla, "Cantu dignoscitur ales". Der Kritiker Nr. 23 entlarvt: Franz (Wiest) hieß die Kanaille", Nestroyana 18 (1998), S. 17–27. – Wiest war allerdings auch gegenüber Doris Dielen nicht unkritisch: In der Gleichheit der Jahre habe sie "nicht immer rein" gesungen: Der Sammler, 21. Oktober 1834, S. 505 f., vgl. Stücke 7/I, 190.

bauten Opernensemble aufgetreten;⁴⁵ und auch bei Carl fand sie nicht nur in Quodlibets (z. B. *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* und *Eulenspiegel*), sondern auch in Operninszenierungen Verwendung: Oskar Pausch hat 2009 einen Bericht Adolf Müllers über eine ehrgeizige Benefizvorstellung von *Don Giovanni* mitgeteilt, bei der der legendäre Bassist Joseph Staudigl den Leporello gespielt hat und Doris Dielen und Marie Weiler als Donna Anna bzw. Donna Elvira Beifall ernteten.⁴⁶

Über diese Sängerinnen hinaus erschienen auch andere, für Carls Ensemble weniger wichtige Namen auf den Theaterzetteln zu Nestroys Stücken der dreißiger Jahre, etwa Marie Frey und Betty Maurer-Vio. Marie Frey – eine Sängerin und Schauspielerin - trat 1832-1834 in kleinen Rollen in mehreren Nestrov-Stücken vom Gefühlvollen Kerckermeister zum Zauberer Sulphur... auf und bekam im III. Akt von Robert der Teuxel ein Lied, "Willkommen, Herr Robert, ein Gast / der langersehnt sich sehen laßt", zu singen (Text Stücke 6, 349, Noten 416), ging aber dann nach Prag, wo Stöger die Direktion des Landestheaters übernommen hatte und wo sie von 1840 an auch im Rahmen von Nestroys Gastspielen mitspielte. Betty Maurer-Vio, die 1838 engagiert wurde, 47 übernahm im Februar 1839 in der Leopoldstadt die Rolle der Salerl in Zu ebener Erde und erster Stock, was Josef Tuvora zu einem Bericht von vielsagender Ambivalenz anregte: "Mad. Maurer-Vio wußte, sobald sie sang, vergessen zu machen, daß ihr die hiesige Localsprache nicht eigen."⁴⁸ Mitte Jänner 1840 (Marie Weiler war schwanger) hatte sie als Gertrud ein Duett mit Nestrov im II. Akt von Der Färber und sein Zwillingsbruder. Im Juli, als Maurer-Vio erkrankte, wurde die Rolle von Weiler übernommen, "und zwar auf eine recht befriedigende Weise". ⁴⁹ Noch 1841 erschien sie in Nestroy-Stücken: so im Mai bei einer festlichen Sondervorstellung von Lumpacivagabundus im Theater an der Wien, im September und Oktober in der Leopoldstadt als Hermine in Moppels Abentheuer (mit einem Lied sowie einem Duett mit Wenzel Scholz); im Bühnenalmanach auf das Jahr 1841 erscheint aber ihr Name zum letzten Mal.⁵⁰

In der Einführung zu seinem Verzeichnis der Couplets fasst Otto Rommel die musikalische Struktur von Nestroys frühen Stücken folgendermaßen zusammen:

Neben dem Komiker wird immer auch der Soubrette Platz und Geltung gewahrt, die Arie des Komikers selbst hebt sich, auch wenn sie schon von

⁴⁵ Siehe Bauer (Anm. 41), S. 66.

⁴⁶ Oskar Pausch, 'Adolf Müller (sen.) über eine schwierige Produktion von Mozarts Don Juan im Jahre 1836', Nestroyana 29 (2009), S. 33–47, hier S. 36; Theaterzeitung, 16. April 1836, S. 307.

⁴⁷ Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1838, hg. von L. Wolff, Berlin 1839, S. 129.

⁴⁸ Theaterzeitung, 13. Februar 1839, S. 158, vgl. Stücke 9/II, 175.

⁴⁹ Der Adler, 23. Juli 1840 (Nr. 174), S. 1391, vgl. Stücke 16/I, 135.

⁵⁰ Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1841, Berlin 1842, S. 537.

satirischem Geiste erfüllt ist, noch wenig von der übrigen Ausstattung dieser Stücke mit Gesangsnummern (Ensemble-Einsätze und Abschlüsse von Akten, aber auch von Szenengruppen, Arie, Duett, Terzett, Quartett, Quodlibet) ab.⁵¹

Er hebt eine "Zäsur" in der Entwicklung von Nestroys Theaterlyrik um 1840 hervor, die Gestaltung der typischen "Posse mit Gesang", in der von Der Erbschleicher (1840) an - "von seinem vierzigsten bis zu seinem siebzigsten Stücke (Alles will den Propheten sehen, 1850)" - nur noch Nestroy Couplets gesungen habe. Rommel bezieht sich hier nur auf die männlichen Ensemblemitglieder; Nestroy sollte ja noch für Elise Rohrbeck die drei frauenemanzipatorischen Lieder in Der Talisman (I, 15), Das Mädl aus der Vorstadt (I, 13) und Das Gewürzkrämer-Kleeblatt (II, 8) schreiben. Was die Form der Posse betrifft, wäre es möglich, den entscheidenden Wendepunkt eher zwei Jahre später zu sehen, denn erst in Einen Jux will er sich machen sind die Musiknummern auf eine Ouvertüre und drei Couplets reduziert; im Mädl aus der Vorstadt gibt es noch fünf Gesangsstücke, einschließlich eines kurzen Schlusschors im I. Akt sowie des Quodlibet-Duetts im II. Akt. Fest steht allerdings, dass es sich Anfang der vierziger Jahre um eine Zeit des Wandels, im Theater wie in der Gesellschaft, handelt. Innerhalb des Ensembles hat es z. B. seit Ende der dreißiger Jahre (Carls Übernahme des Leopoldstädter Theaters) anscheinend mehrere Anlässe zu Spannungen gegeben. Dass besonders um 1840 die weiblichen Ensemblemitglieder eifersüchtig aufeinander gewesen sein könnten, ist eine Beobachtung, über die mehrmals spekuliert worden ist. 1840 wurde ferner am 2. April die Tochter Marie Weilers und Nestroys geboren (Dokumente, 76 ff.); und Ende Juli bis Mitte September unternahm Carl seine Entdeckungsreise nach Paris, 52 was sein Interesse an der Pariser Vaudevillekomödie mit ihren zahlreichen Musiknummern weckte.

Hatte anlässlich der Premiere von Glück, Mißbrauch und Rückkehr ein Kritiker 1838 festgestellt, Nestroy sei "allein der Mann, der das in neuester Zeit so sehr in Verfall gekommene Feld der Lokalposse noch ein wenig aufrecht hält",⁵³ bemühte sich Carl vorsorglich um ein "Gegengewicht" zur Lokalposse⁵⁴ und trat selber mit großem Erfolg mit Ida Brüning-Wohlbrück in Vaudeville-Bearbeitungen auf, zum ersten Mal am 24. November 1842 in Chonchon, die Savoyardin.

⁵¹ Otto Rommel, ,Die Theaterlyrik Nestroys und ihre künstlerische Entwicklung', GW VI, 586–605, hier 589.

⁵² Vgl. W. Edgar Yates, ,Paul de Kock und Nestroy. Zu Nestroys Bearbeitung französischer Vorlagen', *Nestroyana* 16 (1996), S. 26–39; ders., ,"Die talentvolle Gattin des Directors": Margaretha Carl zwischen Hugo und Vaudeville', *Nestroyana* 28 (2008), S. 162–181, bes. S. 166 ff.; Jürgen Hein, ,Ein Brief Adolf Müllers und ein Bericht über eine Reise mit Karl Carl nach Brünn', *Nestroyana* 27 (2007), S. 168–178.

⁵³ Max Schmidt, Österreichisches Morgenblatt, 19. März 1838 (Nr. 34), S. 136, vgl. Stücke 14, 181.

⁵⁴ Carl-Bfe. (Anm. 9), S. 107 f. (Brief Margaretha Carls vom 25. März 1844).

Die Titelrolle gehörte zu den Paraderollen des Gasts – sie war noch Mitglied des Hoftheaters zu Hannover –, und ein Szenenbild von Johann Wenzel Zinke nach Cajetan (Anton Elfinger) wurde schnell unter die Costume-Bilder der Theaterzeitung aufgenommen.55 Von 1844 bis 1848 erscheint im Bühnenalmanach der Name "Mad. Brüning" unter den "darstellenden Mitgliedern" von Carls Bühnen (zunächst am Theater an der Wien, dann am Theater in der Leopoldstadt, 1848 am Carltheater). Unter den Aquarellen Schoellers finden sich u. a. Szenenbilder zu *Chonchon* und dem letzten erhaltenen Stück von Margaretha Carl, Die Gabe für sich einzunehmen, oder: Artour de Montpensier (Uraufführung am 25. April 1843 im Theater an der Wien; Abb. 4); in der Theaterzeitung wurde "Carls und Mad. Brünings eminentes Zusammenspiel" gepriesen: Mad. Brüning sei "unsere deutsche Dejazet".56 Gerade über dieses Stück erschien allerdings im Humorist ein Verriss, der die Schwäche der Gattung im Vergleich zur satirischen Lokalposse zusammenfasst: "Der Geist, der Witz des Dialoges ist nicht reicher, als der in unsern Possen untergeordneten Ranges."57



Abb. 4: Ida Brüning-Wohlbrück in Margaretha Carl, *Artour von Montpensier* (1843). Aquarell von Schoeller.

Weil Nestroy in den Jahren 1840–1845 acht Vaudevillekomödien als Vorlagen verwendete, traf er auf kritischen Tadel "in dem Momente, wo man sich über die große Frage: Vaudeville oder Local-Posse streitet, und ihn zum letzten Mohikan, zum Vertreter der Localposse und zum Erretter der Volksbühne ausruft";⁵⁸ in Wirklichkeit gelang ihm eine straffere Komödienform, indem er

⁵⁵ Costume-Bilder zur *Theaterzeitung*, 11. Februar 1843 (Nr. 93); siehe Schobloch (Anm. 39), S. 135.

⁵⁶ Hth., Theaterzeitung, 27. April 1843 (Nr. 100), S. 446. Virginie Déjazet, die für ihre lebhafte Darstellung von Hosenrollen bekannt war, hatte die Titelrolle im Pariser Original, Le Vicomte de Létorières von Bayard et Dumanoir (1841), gespielt. – Die beiden Aquarelle Schoellers sind im Wien Museum Karlsplatz erhalten (I.N. 32.374 bzw. 97.938), siehe Johann Christian Schoeller. Karikatur und Satire in Biedermeier und Vormärz (54. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien), Wien 1978, S. 63 f.

⁵⁷ Der Humorist, 27. April 1843 (Nr. 83), S. 339; vgl. auch Sonntagsblätter, 30. April 1843 (Nr. 18), S. 422.

^{58 [}Franz] V. Schindler, Österreichisches Morgenblatt, 5. Jänner 1844 (Nr. 3), S. 10 f., hier S. 11, vgl. Stücke 20, 267.

die Lieder großenteils auf die satirischen Couplets beschränkte. Wenn er auf das französische Vaudeville als Gattung reagierte, dann nur in bewusster Ablehnung. Auf alle Fälle regt die Reduzierung der Vokalmusik in Nestroys Stücken nach 1840 zu Fragen an, die noch unbeantwortet sind: Rommel meint, die Entwicklung sei "insbesondere für Scholz, der doch in allen diesen Stücken spielte, so folgenschwer" gewesen, "daß man wohl ein Machtwort Direktor Carls annehmen" müsse,⁵⁹ wobei man allerdings auch nicht vergessen sollte, dass Scholz fast 16 Jahre älter war als Nestroy. Peter Branscombe hingegen argumentiert, dass die einzige überzeugende Erklärung in den künstlerischen Absichten des Dramatikers liege: Nestroy wollte die Wirkung der Couplets erhöhen, sodass die Musik gezielt der satirischen Wirkung diente.⁶⁰

Ein weiterer Streitpunkt ist die Zuteilung von satirischen Liedern in den frühen vierziger Jahren nicht an Scholz, sondern an Elise Rohrbeck, von der weiter unten die Rede sein wird. Rommel, der auch hier von dem Einfluss Carls ausgeht, schreibt, dass "Carl in *Talisman*, *Mädl aus der Vorstadt* und *Gewürzkrämerkleeblatt*, vielleicht unter dem Einfluß des von ihm begünstigten Vaudevilles", ein von einer "Soubrette" gesungenes Couplet zugelassen habe; eine Soubrette habe weniger "gestört". Die Bezeichnung "Soubrette" ist unglücklich, denn es fehlt den Couplets der jeweiligen Rohrbeck-Rolle jene heitere Naivität, die zur "Soubrette" als Rollenfach gehört. In jedem Fall wird die Ungerechtigkeit in der Beziehung zwischen den Geschlechtern kommentiert, was wiederum eher auf eine gezielte künstlerische Intention Nestroys deutet.

Bei den Spekulationen über persönliche Spannungen unter den weiblichen Ensemblemitgliedern geht es vor allem um Eleonore Condorussi, die erste Sepherl in *Die verhängnißvolle Faschings-Nacht*. Sie war keine Lokalsängerin – sie hat nie ein Lied in einem Nestroy-Stück gesungen, und als bei der zweiten Aufführung von *Die Zauberreise in die Ritterzeit* Elise Zöllner wegen Heiserkeit nicht auftreten konnte und Condorussi einsprang, mussten die Gesangstücke der Eulalie wegfallen.⁶² Sie beschränkte sich auch nicht auf komische Rollen; das kritische Lob ihres Spiels in *Gegen Thorheit giebt es kein Mittel* ist bezeichnend: "Dlle. Condorussi spielte die Kokette Aglaja so gut, wie sie jede sentimentale Rolle zu spielen weiß."⁶³ Johann Hüttner, der feststellt, dass sie "in den 1830er Jahren eine gerngesehene Tochter in Nestroystücken" war, verweist

⁵⁹ Rommel, "Die Theaterlyrik Nestroys' (Anm. 51), S. 589.

⁶⁰ Peter Branscombe, Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries', *Proceedings of the Royal Musical Association*, 1971–72, S. 101–112, hier S. 108 f.: "The only convincing explanation is an artistic one: Nestroy ceased to regard vocal music in his works as decoration and came to stress the value of music for heightening the effect of his own satirical, equivocal attacks on the foibles of his day. These *couplets* tend to have a restricted melodic and harmonic interest but they do help sustain the trenchancy of his monologues".

⁶¹ Rommel, Die Theaterlyrik Nestroys' (Anm. 51), S. 589.

⁶² Stücke 4, 208. Vgl. auch Hüttner (Anm. 2), S. 23.

⁶³ Dz., Der Sammler, 31. Oktober 1840, S. 695 f., vgl. Stücke 15, 216.



Abb. 5: Eleonore Condorussi als Roserl in *Der Färber und sein Zwillingsbruder* (1840), III, 17, mit Scholz als Peter und Nestroy als Kilian Blau. Stich von Geiger nach Schoeller.

auf die Unterschiedlichkeit der Charakteristik in den Rollen, die ihr zugeteilt wurden.⁶⁴ (Abb. 5)

Friedrich Schlögl meinte sich noch 1883 daran zu erinnern, dass um 1840 darüber geklatscht wurde, "ob die Condorussi und die Weiler ihre Rollen doch nicht tauschen werden";65 1970 spielte Kurt Kahl wieder auf die mögliche Spannung zwischen den beiden an: "Möglicherweise" habe Marie Weiler "die allzu enge Partnerschaft" von Condorussi und Nestroy nicht gepasst.66 Renate Wagner fasst die Sachlage zusammen: "Zwischen 1832 und 1843 hat sie [Condorussi] in den meisten seiner Stücke gespielt, bis sie von Elise Rohrbeck verdrängt wurde (woran möglicherweise Marie Weiler nicht unbeteiligt war)".67 Louise Adey Huish weist darauf hin, dass in den von ihr in der HKA edierten Stücken aus den Jahren 1838–1840 Nestroy "von den Liebesbeziehungen zwischen der Nestroy-Rolle und denjenigen der beiden Hauptdarstellerinnen" ausgeht und dass "sich Die verhängnißvolle Faschings-Nacht sowie Der Erbschleicher um eine Wahl zwischen zwei Frauen drehen, die in beiden Fällen von Weiler und Condorussi

⁶⁴ Hüttner (Anm. 2), S. 22–26, hier S. 22.

⁶⁵ Friedrich Schlögl, Vom Wiener Volkstheater. Erinnerungen und Aufzeichnungen, Wien, Teschen o. J. [1883], S. 11. Schlögl war 1840 achtzehn Jahre alt.

⁶⁶ Kurt Kahl, Johann Nestroy oder Der wienerische Shakespeare, Wien, München, Zürich 1970, S. 181.

⁶⁷ Renate Wagner, Nestroy zum Nachschlagen. Sein Leben – Sein Werk – Seine Zeit, Graz, Wien, Köln 2001, S. 224.

gespielt wurden".68 Dass sich der Dramatiker von Stoffen angezogen gefühlt haben mag, die ihm erlaubten, Spannungen zu behandeln, die er um sich herum beobachtete und miterlebte, ist psychologisch durchaus glaubwürdig, Adey Huish hat aber mit Recht auf das "private Minenfeld" im Hintergrund nicht eingehen wollen, da wir darüber "nur spekulieren" können. Relevant ist hier die Bemerkung Herbert Zemans: "Freilich fällt [...] auf, daß – ähnlich wie bei den männlichen Rollen – auch die weiblichen an Plastizität und Farbe gewannen, je größer das schauspielerische und sängerische Talent ihrer Trägerinnen war."⁶⁹ Anders ausgedrückt: Die schöpferischen Möglichkeiten waren von den Schauspielerinnen abhängig – was wiederum Konsequenzen für diese hatte.

Eleonore Condorussi scheint vielseitig begabt gewesen zu sein. Nach der Premiere von *Der Färber und sein Zwillingsbruder* im Jänner 1840 wurde in der *Theaterzeitung* ihr "ausgezeichnete[s] Spiel" als Mamsell Roserl im gleichen Atemzug wie das Scholz' und Nestroys gelobt.⁷⁰ Ende April lobte Tuvora das Spiel aller drei in einer Posse mit Gesang, *Die Räuber bei der Hausunterhaltung, oder Die Gefangenen*, die Condorussi selbst verfasst und zu der Friedrich Kaiser die Liedertexte beigetragen hatte:

Dem. Eleonore Condorussi, die Vielgestaltige, die so leicht, zierlich und voll anmuthiger Kühnheit in männlichen Rollen sich bewegt, die schalkhafte Alexandrine unserer verkleidungssüchtigen Localmuse, hat sich in den Schlafrock und die Pantoffeln eines Localpoeten gesteckt, und siehe da! ihr Beneficestück kommt unter ihrem eigenen Namen zum Vorscheine. Der Versuch ist glücklich ausgefallen. Die Posse hat angesprochen. Der Dichterin gebührt Beifall und Billigung. [...] Die literarische Emancipation ist mit diesem Schritt geschlossen.⁷¹

Im Mai, als sie im *Erbschleicher* das Bauernmädchen Agnes spielte, bedauerte allerdings der Rezensent des *Sammlers*, dass die Rolle "einer sehr braven Schauspielerinn für das Lustspiel, der Dlle. Condorussi, nicht aber einer Localsängerinn anvertraut war", wodurch "die Posse unläugbar einen Eintrag erhalten" habe.⁷² Noch im Jänner 1843 aber hob die *Theaterzeitung* anlässlich einer Neuinszenierung von *Robert der Teuxel* "diese beliebte Schauspielerin" lobend hervor, "die der kleinsten Scene Interesse einzuhauchen versteht, jede Rolle mit Verstand und Fantasie spielt, und in komischen Partien

⁶⁸ Louise Adey Huish, 'Der experimentierende Nestroy', in: *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze.* Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana* hg. von W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer (Quodlibet, Bd. 8), Wien 2006, S. 185–194, hier S. 188.

⁶⁹ Zeman (Anm. 1), S. 176.

⁷⁰ Heinrich Adami, *Theaterzeitung*, 17. Jänner 1840 (Nr. 15), S. 62 f., vgl. *Stücke 16/I*, 112. Als das Stück im Dezember in die Leopoldstadt übersiedelte, war sie nicht mehr dabei.

⁷¹ Theaterzeitung, 30. April 1840 (Nr. 104), S. 442. Ein Manuskript der Posse ist in der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums (Signatur: L 446) erhalten.

⁷² Der Sammler, 25. Mai 1840 (Nr. 83), S. 331, vgl. Stücke 16/II, 127.

immer voll Humor ist". 73 Im Wolff'schen Bühnenalmanach auf das Jahr 1843 ist sie jedoch als "abgegangen" aufgeführt, 74 und ihr Name verschwindet dann aus dem Almanach. Vor allem auf sie trifft die Frage Hüttners über die "zweitrangigen Töchterdarstellerinnen" zu: "Was ist aus ihnen geworden?"75

Ihre Rolle in *Der Färber und sein Zwillings-bruder* wurde von Elise Rohrbeck übernommen, die seit 1828 in der Leopoldstadt spielte und schnell zur meistbeschäftigten Darstellerin des Leopoldstädter Ensembles geworden war: sie war, wie es im *Sammler* hieß, "mit gebührendem Rechte ein Liebling des Publicums, [...] nach unserer unvergeßlichen Krones die erste weibliche Notabilität im Localfache".76

Wenn sich Nestroy vor allem bemühte, die satirische Wirkung seiner Possen – auch der musikalischen Einlagen – zu erhöhen, brauchte er eine starke Schauspielerin, die auch Lokalsängerin war (also nicht Condorussi) – eine Lokalsängerin, keine Opernsängerin. Diese Kriterien



Abb. 6: Elise Rohrbeck als Colombine in *Der Doctor nolens volens* (1841). Aquarell von Schoeller.

erfüllte Elise Rohrbeck wie keine andere; sie war nach Carls Übernahme des Leopoldstädter Theaters Ende 1838 verfügbar und wurde einer der Stars im Ensemble. (Abb. 6) Sie übernahm z. B. die Rolle der Flatterhaftigkeit (früher Elise Zöllners Rolle) in der Neuinszenierung von *Staberl als confuser Zauberer* im Theater an der Wien (5. September 1839), dann auch in der Leopoldstadt (30. November 1839), im Dezember 1840 die Rolle Condorussis (Roserl) in *Der Färber und sein Zwillingsbruder*.

Aus einer Kritik der *Theaterzeitung* ist zu entnehmen, dass man sich fast ein neues klassisches "Kleeblatt" vorstellte:

Mad. Rohrbeck, die so beliebte Benefiziantin wurde freundlichst begrüßt, und sie spielte ihre Rolle (Roserl), mit jener Charakteristik, die wir an dieser so ausgezeichneten Localdarstellerin zu sehen gewohnt sind. [...] Uiberhaupt erscheint uns Mad. Rohrbeck stets als ein Reis, das, auf jene gute Zeit gep[f]ropft, welche Raimund, Krones u. s. w durchblitzten, den Saft jener ewigzurückzusehnenden Totalmunterkeit – einsog, und uns als grüner Zweig erscheint, der uns aus jenen entschwundenen Tagen herauf-

⁷³ Theaterzeitung, 7. Jänner 1843 (Nr. 6), S. 22, vgl. Stücke 6, 301.

⁷⁴ Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1843, Berlin 1844, S. 291.

⁷⁵ Hüttner (Anm. 2), S. 22, 26.

⁷⁶ Dz., Der Sammler, 15. Dezember 1840 (Nr. 200), S. 799, vgl. Stücke 16/I, 138.

winkt in die frohe Gegenwart. Besonders licht tritt Mad. Rohrbeck hervor, wenn ihr Scholz und Nestroy zur Seite stehen, diese zwei unversiegbaren Bronnen sprudelnder Laune.⁷⁷

Vier Tage später drückte der Kritiker des *Humorist* seine Freude darüber aus, dass sie im *Talisman* "endlich einmal" eine dankbare Rolle zu spielen hatte:

Auf besondere Weise excellirten Hr. Nestroy und Mad. Rohrbeck. [...] Mad. Rohrbeck voll Wahrheit und Natürlichkeit in ihrer Darstellungsweise, war diesmal, endlich einmal, nach so viel unerquicklichen und trostlosen Rollen mit einer dankbaren bedacht, und führte diese mit vielem und oft wiederholtem Beifalle durch.⁷⁸

Und im November 1841 hieß es in einem Bericht über die Uraufführung von *Das Mädl aus der Vorstadt*: "Die Namen Carl, Nestroy und Mad. Rohrbeck genügen, um die ausgezeichnete Besetzung der Hauptrollen anzudeuten und zu wissen, daß sie meisterlich gespielt wurden."⁷⁹

War aber Thekla Kneisel zu früh gestorben, um ihre Zusammenarbeit mit Nestroy auf der Bühne entwickeln zu können, war Elise Rohrbeck schon fast zu alt, als sie anfing, mit ihm aufzutreten. Schon 1843 hieß es in den "Künstler-Silhouetten aus Wien" in Groß-Hoffingers Zeitschrift *Der Adler*, sie sei "nicht mehr jung"⁸⁰ (sie war sechs Jahre älter als Weiler, also fast gleichaltrig mit Nestroy), und ihre letzte große Rolle mit einem satirischen Lied war die der Madame Cichori – die Rolle, die einen (männlichen) Kritiker zur Bitte bewog, "Mad. Rohrbeck [wolle] uns künftig mit ihrem Gesang verschonen".⁸¹ Ihre letzte Nestroy-Rolle überhaupt war Frau Pemperl, die im III. Akt von *Freiheit in Krähwinkel* ihre eigene Definition der Freiheit äußert: "Die Freyheit is einmahl das, was die Männer ruiniert" (III, 1).

Von 1845 an folgten so viele Änderungen aufeinander – u. a. Carls Verlust des Theaters an der Wien, der Bau des Carltheaters, die Wiederkehr Adolf Müllers an das Theater an der Wien, das Engagement von Carl Treumann und Therese Braunecker-Schäfer, die sich schnell als "die ausgesprochene, beste Lokalsängerin Österreichs"⁸² durchsetzte, der Tod von Wenzel Scholz, die wachsende Popularität von Einaktern, die Einfuhr der Operette –, dass sich bereits unter Carl, sogar stärker dann unter Nestroy, das Ensemble wieder so grundlegend änderte, dass die Jahre nach der Revolution einer gesonderten Untersuchung bedürfen.

^{77 -}rzr-, Theaterzeitung, 14. Dezember 1840 (Nr. 299), S. 1362 f., vgl. Stücke 16/I, 137 f.

⁷⁸ ch l- [Wilhelm Schlesinger], *Der Humorist*, 18. Dezember 1840 (Nr. 253), S. 1040 f., vgl. *Stücke 17/I*, 118.

⁷⁹ P., Der Sammler, 27. November 1841 (Nr. 189), S. 774 ff., hier S. 775, vgl. Stücke 17/II, 178.

^{80 ,}Künstler-Silhouetten aus Wien' (Anm. 36), S. 1139; Nestroyana 19 (1999), S. 134.

⁸¹ M. Markbreiter, *Der Sammler*, 1. März 1845 (Nr. 34), S. 134 f., vgl. *Stücke* 22, 377.

⁸² Eisenberg (Anm. 11), S. 122.

Ein Tagebuch Rudolf Tyrolts

Der gebürtige Steirer Rudolf Tyrolt (1848–1929) ist vor allem als Darsteller von Wiener Volkstypen, aber auch als Theaterschriftsteller in lebendiger Erinnerung geblieben. Ungewöhnlich ist das für einen Schauspieler seiner Zeit bemerkenswerte Curriculum. Er studierte zunächst in Graz Jus bzw. Philosophie und schloss 1870 mit dem Doktorat ab. Anschließend begann er sofort seine Theaterkarriere in Olmütz bzw. Brünn und wurde 1872 von Heinrich Laube an das neue Wiener Stadttheater berufen. Später folgten fünf Jahre am Burgtheater, wo er u. a. den ersten Raimund'schen Valentin an diesem Haus verkörperte, und eine Glanzzeit am Deutschen Volkstheater, wo er besonders mit den Anzengruber'schen Hauptrollen Vater Schalanter und Schinderhannes berühmt wurde.¹

Schon 1873 erregte Tyrolts Tagebuchführung Neugier in der Kollegenschaft (vgl. 17. September 1873). Er schrieb nach eigenen Angaben von 1866 bis 1902 Tagebücher, insgesamt 20 stattliche Bände,² zu deren Verbleib es allerdings bislang keine Anhaltspunkte gab. Nun ist aber im Österreichischen Theatermuseum doch eines dieser Manuskripte aufgetaucht. Es erhielt die Signatur VM 1425 und ist, wie gezeigt werden soll, selbst als Werksfragment ein gewichtiger Beitrag zur Wiener Kultur- und Theatergeschichte.

Die unpaginierte, 145 Blätter starke Handschrift ist in Halbleinen gebunden, eine Beschriftung in Golddruck auf dem Rücken lautet: "Tagesblätter aus meinem Leben 3 Dr. R. Tyrolt". Man kann also annehmen, dass davor schon zwei zeitlich vorangehende Tagebuchbände existierten. Am Ende unseres mit schwarzer Tinte geschriebenen Manuskripts vermerkt Tyrolt noch: "12. 12. 73. Ich setze das Tagebuch nicht mehr fort."

Dies scheint zunächst ein Widerspruch zu den von Tyrolt gemachten Angaben über den Umfang seines gesamten Diariumwerks zu sein. Wahrscheinlich ist aber, dass der Autor damit nur eine quantitative und inhaltliche Zäsur seiner bisherigen Tagebuchführung anzeigen wollte, wofür sich zwei Gründe aufdrängen: Erstens ist der jetzt vorliegende Kontext mit seinen täglichen Eintragungen von einer Ausführlichkeit, deren zeitlicher Aufwand mit den zunehmenden Engagementpflichten nicht mehr vereinbar gewesen sein mochte. Dafür spricht, dass Tyrolt gegen Ende der vorliegenden Aufzeichnungen oft mehrere Tage

¹ Zur Biographie vgl. Rudolf Tyrolt, Aus dem Tagebuch eines Wiener Schauspielers. Erinnerungen und Betrachtungen, Wien 1904; ders., Vom Lebenswege eines alten Schauspielers, Wien 1914.

² Žu diesen Angaben vgl. Tyrolt, Vom Lebenswege (Anm. 1), S. 193.

zusammenfasst, also 20.–28. September, 2.–7. Oktober, 14.–15. Oktober, 16.–22. und 25.–28. November 1873. Zweitens reichen die Notizen sehr weit in die Intimsphäre, die der bald arrivierte – und verheiratete – Schauspieler Tyrolt vielleicht nicht mehr so unmittelbar festhalten wollte.

Es lässt sich übrigens fast mit Sicherheit vermuten, dass Rudolf Tyrolt oder seine Familie Tagebuchbände vernichtet haben. Auf dem Vorsatzblatt des vorliegenden geretteten Manuskripts steht nämlich – mit Bleistift in ungelenker Schrift – der Vermerk "diese Aufzeichnungen wurden beim Hause Nr. 30 Vorderbruck aus dem Piestingbache herausgefischt Hugo",³ ein Beleg dafür, dass versucht wurde, zumindest dieses Stück im Gewässer von Tyrolts langjährigem Wohnort Gutenstein zu entsorgen. Bedauerlicherweise sind aus diesem Grund auch große Teile unserer Handschrift kaum oder nur schwierig zu entziffern, da die Tinte auf mehr als der Hälfte der Blätter durch das Wasser zerronnen ist. Daher haben auch manche Angaben dieses Beitrags, dessen Transkriptionen prinzipiell ad litteram sind, nur fragmentarischen Charakter.

Für die bedauerliche Versenkung in der Piesting ist ein Zeitpunkt um oder nach 1914 zu vermuten, nachdem Tyrolt seine Memoiren verfasst hatte, in denen es ein eigenes Kapitel "Tagebuchblätter" mit einigen Auszügen aus diesem Lebenswerk gibt. Der Autor bekennt darin, er habe jetzt die Tagebücher zum "ersten- und letzten Mal durchgelesen". Einige Striche entlang dem Schriftspiegel unseres Manuskripts, Unterstreichungen oder vereinzelte Notizen mit Blaustift könnten mit den Vorbereitungen zu den eben genannten Erinnerungsbüchern des Tagebuchschreibers zusammenhängen.

Die Handschrift setzt am 1. Oktober 1872 ein, also nach den Querelen um die Uraufführung des *Bruderzwists* im Stadttheater, und endet – wie bereits gesagt – mit 12. Dezember 1873, etwa ein Jahr vor dem ersten Rücktritt seines Direktors Heinrich Laube. Die Aufzeichnungen Tyrolts, die jeden Tag detailreich und präzise abhandeln, erheischen weit über die Bühnenwelt hinaus kulturhistorisches und auch mentalitätsgeschichtliches Interesse. Nur ganz Weniges davon ist auch in die gedruckten Memoiren übernommen worden, beispielsweise der Börsenkrach (9. Mai 1873)⁵ oder ein Besuch bei dem Volkssänger Kampf, den schon Nestroy geschätzt hatte, im Landstraßer "Fürstenhof" (18. November 1872).⁶ Hier einige weitere Hinweise:

Die große Weltausstellung fasziniert Tyrolt offenbar, weil nicht nur deren Eröffnung (1. Mai 1873), sondern auch jede der zahlreichen Besichtigungen genau beschrieben ist. Am 17. Mai besucht Tyrolt die Ausstellung erstmals, wobei übrigens auf der Hinfahrt die Pferdetramway auf der neuen Linie über die Landstraße entgleist. Er zeigt sich vom Bau der Rotunde beeindruckt, in der ihm besonders die "Galanteriewaaren Österreichs" und die "böhmischen Glas-

³ Familienname unleserlich.

⁴ Tyrolt, Vom Lebenswege (Anm. 1), S. 194.

⁵ Tyrolt, Aus meinem Tagebuche (Anm. 1), S. 92.

⁶ Tyrolt, Vom Lebenswege (Anm. 1), S. 194 f.

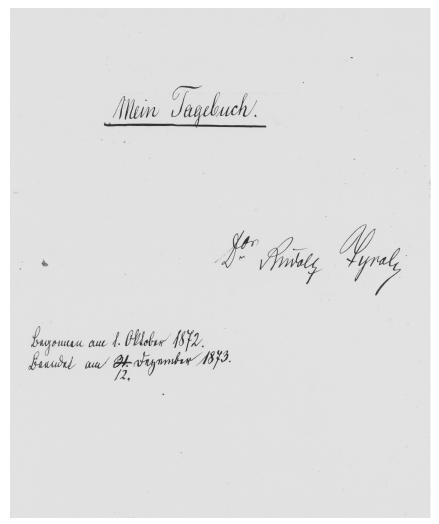


Abb. 1: Titelseite des Tagebuchs.

waaren", aber auch "die herrlich eingerichteten Schlafsalonwägen und die Pokhohen Wagen 3. Classe" gefallen. Im Pavillon der steirischen Eisenindustrie findet er auch die Firma Pesendorfers Erben aus seiner mütterlichen Verwandtschaft vertreten. Tyrolt lässt sich aber bezeichnenderweise nicht nur von den Wundern der noch unfertigen Exposition beeindrucken, sondern beobachtet auch aus der Sicht des Besuchers, wobei er nach der ganztägigen Visite nicht nur

vom Kaffee spricht, der ein von Schweizerinnen servierter "schlechter Praterpantsch" ist.

Der Kopf begann mir schon zu surren. Ich war ausserdem noch in der Kärnthnerbierhalle, wo mich eine recht nette Kärntnerin bediente und im steirischen Weinhaus. Da wurde ich nun sehr enttäuscht. Ein Grazer Kellner, ein bekannter Lümmel, stellt den steirischen Wirth vor, und eine Anzal Grazer Damen sollen die steirischen Kellnermadeln repräsentiren. So wird den Fremden blauer Dunst vorgemacht. Uns geht es vielleicht nicht besser mit den anderen Nationalitäten. Ein grosser Schwindel!

Tyrolt frequentiert den Prater, auch den Wurstelprater, in welchem er mit dem Ensemblekollegen Glatz fröhlich Ringelspiel fährt (27. Oktober 1872),⁷ und schildert präzise eine Aufführung im Zirkus Renz (8. Mai 1873), die er später mit dem "Circus Carré" vergleicht (20.–28. September 1873). Am 31. August 1873 besichtigt er das Kolossalgemälde "Venedig huldigt Caterina Cornaro" von Hans Makart, das ihm wenig Eindruck macht, am 1. Dezember 1873 notiert er sehr genau und kaisertreu die Illumination zum 25. Regierungsjubiläum Franz Josephs auf der Ringstraße und die Festveranstaltung im Theater an der Wien. Er reist gern, schildert Eisenbahnfahrten, etwa von Wien über Steyr durch das Gesäuse nach seiner Geburtsstadt Rottenmann (10. April 1873)⁸ oder mehrfach über den Semmering (z. B. 13. April und 1. November 1873), und beschreibt das Wunder der neuen Standseilbahn auf den Kahlenberg, zu welcher er mit seinen Theaterkollegen bis Nußdorf per Dampfboot gekommen war (28. August 1873):

In einer Viertelstunde waren wir bei der Station der Drahtseilbahn. Wir lösten gleich die Karten, bestiegen den Waggon und nun gings die Höhe hinan. Es rieselt einem durch die Glieder, wenn man die steile fast senkrechte Strecke vor sich sieht, die nun der Waggon ziemlich rasch zurücklegt. Bald gewöhnt sich der Mensch an das Absonderlich Kühne, und wie der obere Wagen uns auf der Mitte der Bahn begegnet, da macht sich schon wieder unser Humor geltend und ein gegenseitiges "Aah" ertönt aus den Waggons. In 8 Minuten ist man oben angelangt.

Das Tagebuch ist aber natürlich auch in den alltäglichen Details bemerkenswert. Tyrolt erfährt bei einem Mittagessen mit dem berühmten Naturforscher Edmund Brehm, dass dieser in Wien ein Vivarium einrichten will (4. Mai 1873). Am 21. November 1872 entdeckt er in der Wohnung seiner Kollegin Helene Friedmann, deretwegen Ferdinand Lassalle bekanntlich im Duell sterben musste, eine Statue des Revolutionärs. Am 12. Juli 1873 entspinnt sich in einem Restaurant eine erbitterte Diskussion über den Gegensatz Österreich–Preußen,

⁷ Vgl. auch Tyrolt, Aus meinem Tagebuche (Anm. 1), S. 87.

⁸ Vgl. ebd. Übrigens hat Tyrolt dem Gesäuse sogar ein Gedicht gewidmet, siehe ebd., S. 329.

Oktober

Still win flithe months with blun laugust, were branen burly " und bald want & Who morniplan wir heide day kain und hotten heuffx ab, und ven vair un auf In Manorarfillafufof hierar futoren, um price frintin go unestangua, en inte Sun hilyruge non boilin bount. Suith if his seaffer Lamilian nater. In facund fall whaternabaum giffithophal fur say Most James Laudin ife is humlife. Wil min Infufuit, win if his bei emen Mance priner aller fuller gramwen , annuntete at in Cultural its Jugar, it ihm pin younger glad brinyour follow dahain hith as In thumpfolen mil blumen graffmill into just um Basusofe hand as va wiel wintujan Conequinds, August hinter wins mit Spirlbufan für die Venimen Sunder. Nurlig Kuru der Zug. Ganzliefe immign Cagningring der gungen Sandin. Mer day niels to hubea Somula! And will Fin Sindmid lifethern, Den Diefo wanter Performen wind will openings. huban: Summed must founded brougher fin In Juy we Rushitail, In Mafafail in. Deuthon hindreffied an fig. clerifon & fran , beine jounge wed out migh before Dame, figured once hafrenfrewign in menoling sprelbraflings from Inquingt ifnace Minem only markwafligh. Dir I linder find meel link; four wift, bis wit In blain bely. Die allepe dufter ift Leiteln Minflughen. More marke In vin der behandling den bleineran Dinter, Anny Seuffe & Siabe fich alle. Jet finde up and marifling, warm fil blow well fullingue of free quoteren Sube go ifran niganan Kimbre. MM jer dong national of med friend quet. Unun wurten mine, Minthium yn manuafathigen. win morre Will. Ymui wondlauchfa Manfun kawan way nich au; fille Liguray. Min

Abb. 2: erste Seite der Aufzeichnungen Tyrolts.

der im Diarium auch sonst mehrfach anklingt, etwa mit "Von einer kolossalen Frechheit sind diese Preussen, ohne Unterschied. Der Eigendünkel ist riesig ausgeprägt" (6. Juli 1873) oder "Ja, wir sind schon auch liebenswürdig, nur machen wir selbst nicht so viel Aufhebens wie die Norddeutschen" (7. August 1873). Die Frage, warum *Des Meeres und der Liebe Wellen* im Norden nicht ankommt, wird begründet: "O, was müssen diese Preussen für prosaische Kerle sein!" (12. Juli 1873)

In den Aufzeichnungen lässt sich weiters ein latenter, vergleichsweise noch "unschuldiger" Antisemitismus nachweisen,⁹ wenn es etwa am 20. November 1872 über den Autor Paul Lindau heißt: "Lindau ist geistvoll, gründlich und gelehrt; aber den Mauschel kann er um Alles in der Welt nicht verstecken." Ähnlich ist sein Urteil am 4. Mai 1873 über den Schriftsteller Mels: "Mels ist ein echter Jude der Stüke <u>macht</u> um Geld zu verdienen, kein Funken Poesie in dem Kerl!"

Das jüdische Begräbnis der Gattin des Vortragsmeisters Alexander Strakosch ist übrigens sehr genau und nicht ohne spitzen Insiderhumor beschrieben (3. Oktober 1873):

Das Leichenbegängniß war eines der erschütterndsten, das ich je mitgemacht. Namentlich draussen. Die Juden spielen vielmehr Comödie als die Christen bei den Bestattungen. Hier kommen noch 3 Personen dazu: Sulzer, Laube und Strakosch selbst. Sulzer spielt vortrefflich Comödie, geradezu erschütternd; sein Wehgesang ist furchtbar; ich staunte über diesen Greis, wie mechtig, wie begeistert er die Ceremonie besorgte. Am Grabe sprach unser aller Herr; weniger aber es kam aus dem Herzen und als sein Bullenbeisserkopf sich selber zum Weinen verzog, da strömten die Thränen aus den Augen aller Anwesenden; nur ein Geschöpf weinte nicht – das blöde Auge starrte kalt und gedankenlos in die Luft – es war das Auge der Schratt! – Der 3. Strakosch – wer wird das läug[n]en können oder wollen, war tief bewegt; aber Comödianterie war viel dabei; sein Hinfallen auf den Sarg usw. – man merkte es u[nd] so zeigte er, dass er der schlechteste Comödiant unter den vielen Anwesenden war.

Ein wertvolles Spezifikum des Tagebuchs ist selbstredend seine umfassende Sicht auf das Bühnengeschehen aus der Perspektive eines hellwachen Akteurs, der seine Grazer Wurzeln keineswegs vergessen hat (etwa 30. und 31. September 1873). Es enthält völlig unverstellte Einblicke, privat und aus der unmittelbaren Berufspraxis, von denen gedruckte Künstlermemoiren – auch die Rudolf Tyrolts – üblicherweise gereinigt sind. Mit anderen Worten: Die Einträge sind unbekümmert und noch nicht stilisiert, sie beziehen den Theaterbetrieb mit allen kleinen und größeren Unzukömmlichkeiten ein, die Angst vor "Hängern" (16. August und 5. September 1873), Lampenfieber (31. März und 9. September

⁹ Vgl. dazu Tyrolts Selbsteinschätzung in: Vom Lebenswege (Anm. 1), S. 134 ff.

and angularing gapparaban. Mildhaudh Hallide fift it stand fruising in The Suite of the state of the s and the second of the second o Mala Sift hely of more new wine with mit mit wife grant, M's hei run my and the party of his was a special of the party of final. and the will be the total of the property of the many the species of the species of . Name in Mandey, gines mofute our Morteffer new Sauthungswich Manifesting where Ruffufrancy frimer bruker bei Domiffer frakringer mill Sun mandoniques st Schninnbach mains Collugua Suitifan May our Thought for pickenife alkaju digt mid branfalt from bei much mid fringen must in gange gath scrippedone Andobran my silve moralifue opera fram shout wife your train thortuge you fre win the Soi frai Moller highell want in . Tak members men for win - undruguld. Use 4 like horris 5/193. norm. unvince if wit I faule newwer manitographe helant aufrim quain han trin engral if Depetition = it follo juringally your wel forales ? Willow mere in but danify in branche and draw youngan Aunfmillage Dass zi. Gugan o Har bown sin yamapan Danon Kingfall, Sersewalyto Gethicos Petermings you price bland. about gatout van footling of the peter day of man quarter Reactor in arrivale depolaces. Many course Habel Mary sal sported marie spratel, blist aber with laux win ging from and warneted will filly of his moin marge gapleralwidge. It more not religion if solve

Abb. 3: Seite mit Wasserschäden.

1873), den Kauf von Rezensenten und Presseintrigen (27. Februar und 21. Juli 1873), die Claque (1. und 2. August 1873), überraschende Absenzen bei Aufführungen (24. April 1873), Cholerapanik (15. August 1873), eine keineswegs gespielte Ohnmacht auf der Bühne (3. Dezember 1873), aber auch zweckentfremdete Nutzung von Logen durch Bühnenpersonal oder pornographische Interessen von Choristinnen im Badener Stadttheater (30. Mai 1873).

Von umfassenderem Interesse sind ferner Tyrolts Einschätzungen von Berufskollegen, wobei sich private und künstlerische Beurteilung oft reizvoll überlappen. Dies gilt zunächst natürlich für die größtenteils reichsdeutschen Ensemblemitglieder. Neben dem an "Berlinitis" leidenden Hannoveraner Adolf Glitz war es am Anfang besonders der aus Berlin zugewanderte Charakterkomiker Theodor Reusche, zu dem sich Tyrolt hingezogen fühlte, besonders, nachdem er am 24. Dezember 1872 mit dessen Familie ein protestantisch-norddeutsches Weihnachtsfest feiern durfte. Dipater registrierte er mit Wehmut Reuschens künstlerisches Absinken und dessen rücksichtslose Behandlung durch Direktor Laube (vgl. etwa 7. November 1873).

Immer wieder gibt es Eintragungen über Heinrich Laube, "den Alten", und seinen Salon, in dem etwa über Scribe und die Möglichkeit diskutiert wurde, aus dem Egmont eine Oper zu machen – "das dürfen sich nur Franzosen erlauben" (27. Dezember 1872). Hier lernte Tyrolt u. a. Betty Paoli (23. März 1873) oder Marie von Ebner-Eschenbach kennen (3. Dezember 1873). Tyrolt erkennt Laubes nicht nur künstlerische Autorität voll an, manche Kritikpunkte sind indes schärfer formuliert als in seinen späteren Büchern: Es geht um die maßlose Probentätigkeit unter Beiziehung des ungeliebten Sprachlehrers Strakosch, 11 einem "Ruin für die deutsche Kunst" (29. Mai 1873), um Ungerechtigkeiten dem Ensemble gegenüber (z. B. 4. November 1873), vor allem aber um die Jagd nach Novitäten ohne Rücksicht auf deren Qualität. 12 Dies lässt Tyrolt immer wieder am guten Geschmack Laubes zweifeln, der Schund und Piecen zulässt, die dem Menschenverstand Hohn sprechen (7. Mai 1873), haarsträubend dumm (29. September 1873) oder traurige Machwerke sind. "Wohin treibt nicht die Noth den Armen!" (6. Dezember 1873) Dies führt auch zu krassen Fehlbesetzungen. Die Schratt "wird zugrunde beschäftigt" (4. Mai 1873), und unter dem 8. Dezember 1873 ist zu lesen: "Ich verstehe Laube nicht; so geht der Mann mit neuentdeckten Talenten um! Wie leicht kann man ein Talenteverderber werden!"

Friedrich Mitterwurzer, ein Freund aus Grazer Tagen, steht noch nicht auf dem Sockel des "Ausnahmekünstlers". Er ist ein lustiger Kollege, der bei einem

¹⁰ Diese Begebenheit ist auch bei Tyrolt, *Aus meinem Tagebuche* (Anm. 1), S. 80, geschildert. Über die schließliche Entfremdung – Reusche wollte u. a. Glitz und Tyrolt zu seinen Schwiegersöhnen machen – vgl. Tyrolt, *Vom Lebenswege* (Anm. 1), S. 172.

¹¹ Dazu ausführlich ebd., S. 75-81.

¹² Vgl. dazu auch Rudolf Tyrolt, *Chronik des Wiener Stadttheaters 1872–1884*, Wien 1889, besonders S. 27.

Ausflug einen Raubüberfall auf Leopold Grève simuliert.¹³ Mitterwurzer hatte gemeinsam mit Tyrolt, Alois Berla, Millöcker und Grève eine Künstlerkneipe im Wirtshaus "Zum goldenen Sieb" in der Paniglgasse gegründet,¹⁴ wo manchmal erregt gefachsimpelt wurde. "Mitterwurzer kommt leicht in Extase und dann schmeißt er mit den Sesseln herum, als ob sie sein Eigenthum wären" (19. Mai 1873). Im genannten Wirtshaus entspann sich am 9. August 1873 auch die nachfolgend beschriebene Diskussion:

Ich fuhr zum Sieb um ½ 12 Uhr. Bis 2 Uhr saß ich mit Berla u[nd] Mitterwurzer und schwärmte ihnen vor von meiner lieben schönen Studentenzeit und meinen Originalen von Universitätsprofessoren. Mitterwurzer begriff nicht, wie ich, wo ich doch augenscheinlich für das Universitätsleben so entzückt bin, zur Bühne habe gehen können u[nd] ferners, wie ich mich in meiner kommod-bescheidenen Stellung am Stadttheater begnügen könne. Ich antwortete: Ich gedenke auch nicht, wenn die Verhältnisse so bleiben sollten, Pensionär am Stadttheater zu werden. Verloren sind 3 Jahre bei Laube's Direktion nie. Ich machte ihm bekannt, dass ich nach einer Leitung einer Bühne strebe.

Damit deutet Tyrolt seine am 20. Juli 1873 zu Papier gebrachten und bisher kaum bekannten damaligen Pläne an, eine Kodirektion des Brünner Stadttheaters zu übernehmen. Schon am 22. November 1872 hatte es möglicherweise ähnliche Kontakte mit dem Landschaftlichen Theater in Graz gegeben.

In krassem Gegensatz zu Tyrolts gedruckten Erinnerungen, in denen der Komiker Franz Tewele durchgehend positiv und wohlwollend beurteilt wird, ¹⁵ stehen einige Beschreibungen im vorliegenden Diarium. Zur Feier des 30. Geburtstages des Sprachmeisters Strakosch hatte das Ensemble ein gemeinsames Vorgehen vereinbart, Tewele aber handelte selbständig im Namen der Kollegenschaft, ohne diese zu informieren. Über Teweles Reaktion, nachdem er zur Rede gestellt worden war, liest sich Folgendes (3. Dezember 1872): "Tewele begann nach Manier von kindischen alten Weibern zu keifen und zu flennen, was Salomon nicht abhielt, diesem alles mit seiner widrigen Schnauze begeifernden Judenkerl ordentlich die Leviten zu lesen."

Eine noch peinlichere Begebenheit, die auch die Presse beschäftigt hat, wird unter dem 6. August 1873 eingetragen:

Nachdem Kühle Tewele wegen seiner Gemeinheiten angezeigt, äußerte sich Tewele zu Greve in Gegenwart des Reinau: "Jetzt werden die Trottel wieder beim Laube die Affaire denunziren." Darauf ging Reinau aus dem Conversationszimmer u[nd] wartete unten auf Tewele. Als dieser kam frug ersterer Tewele, ob er ihn auch unter den Trotteln gemeint habe,

¹³ Vgl. auch Tyrolt, Vom Lebenswege (Anm. 1), S. 21 f.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 21.

¹⁵ Ebd., S. 64-72.

worauf Tewele Ja sagte. Und jetzt ging eine sehr bedauerliche Scene vor sich. Die beiden Künstler prügelten sich Angesichts des Portiers und der Theaterkutscher. Trotzdem man Reinau's Vorgehen nicht als korrekt bezeichnen kann, vergönne ich dem Tewele doch die Hiebe.

Josefine Gallmeyer hatte Tyrolt schon 1869 in Graz kennengelernt, in Brünn betreute er sie anlässlich ihres Gastspiels 1871. Sie wird ambivalent charakterisiert, groß als Komödiantin, problematisch als Mensch. Auf die Kunde von einem Versöhnungsdiner der "Pepi" mit Franz Jauner heißt es am 24. Oktober 1872: "Erbärmliche Creaturen – alle beide. Pfui! Ich habe die Pepi doch für herzvoller und edler gehalten". Trotzdem sieht er zwei Tage später mit ihr in ihrer Stadttheaterloge die *Gräfin von Sommerive*. Am 27. November des Jahres berichtet er von einem Abendessen:

Sie war wieder in üppigster Laune. 3 Tage dauerte ihr Engagement am Theater an der Wien. Sie zahlte 1000 [Gulden] Strafe und ist jetzt im Strampfertheater engagirt. Der Strampfer hat viel Courage. Eine schrecklich launenhafte Künstlerin. Sie wird es noch so weit bringen, daß Niemand mit ihr spielen wollen [!]. Im Theater an der Wien feierte man den Tag, wo sie wieder abging und im Carltheater sollen Knaak und Matras erklärt haben, mit dem Gallmeyer'schen Wiederengagement aus dem Verbande des Theaters zu treten.

Ihre Verlobung mit Tewele wird am 3. Jänner 1873 wohl etwas überrascht als Wiener Sensation vermerkt.

Mitte Mai 1873 trat die blutjunge Berliner Hofschauspielerin Katharina Schratt ihr Engagement bei Laube an. Dazu schreibt Tyrolt am 18. März 1873: "Bei der heutigen Probe von 'Käthchen von Heilbronn' war das Frl. Schratt von Berlin schon da. Ich war der erste der sie auf unseren Brettern begrüßte. Ein hübsches blauäugiges Mädel mit unendlich herzlichem Gesichtsausdruck, das mir unendlich wohl gefiel. Ob das Mädel auch wirklich herzlich ist!"

Weniger enthusiastisch ist seine erste künstlerische Beurteilung (19. März 1873): "Frl. Schratt scheint mir kein besonders grosses Talent; Ihr [...] klingt namentlich sehr gedrückt und scheint nicht besonderlich modulationsfähig. Es kann übrigens auch auf Rechnung der Angst zu setzen sein, die das Mädchen hat weil sie zum ersten Male vor Laube spielt. Wer hat diese Angst nicht!" Der große Erfolg ihres Käthchens am 23. März 1873 wird voll anerkannt. "[...] Dennoch möchte ich nicht gleich in die Posaune stossen, sondern einige andere Rollen, wo die Individualität nicht so grossen Ausschlag gibt abwarten." Übrigens geschah der von Tyrolt später als Premierenunfall geschilderte Einsturz der Schlossbrücke¹⁷ erst in der zweiten Aufführung am 25. März, wobei die Schratt sich am Fuß verletzte. Im Anschluss kam es zu einer Kontroverse

¹⁶ Tyrolt, Aus dem Tagebuche (Anm. 1), S. 34 und 63 f.

¹⁷ Tyrolt, Stadttheater (Anm. 12), S. 34 f.

zwischen dem Theaterarzt und Laube, der das Weiterspielen befahl: "Bei der heutigen Repetition des gestrigen Stükes kam das Käthchen <u>mit</u> dem Stok im 3. Akte auf die Bühne; ich machte auf Laubes Anordnung ein Extempore mit Kätchen-Schratt. Ein Schlaumeier, der Alte, ein Pfifficus; er weiß wie so eine Kleinigkeit beim Wiener Publikum hilft und Sympathien erreicht."

Bald lässt sich bei Tyrolts Beurteilung der jungen Kollegin ein Zusammenwirken von Kunstinteresse mit privaten Ambitionen feststellen. Er beginnt sich lebhaft für sie zu interessieren (3. April 1873). Das Interesse erlahmt aber bald, möglicherweise, weil sich Schratt mit Laura Schuberth anfreundet, die Tyrolt kurz vorher, wie noch gezeigt werden soll, heiß umworben hat. Nun ist die Schratt plötzlich in schlechter Gesellschaft (11. Juni 1873): "Schuberth ist der Prototyp der Gemeinheit und benimmt sich wie eine – Gott erbarm. Na ja die Schule kann die arme Schratt weit bringen". Am 9. Oktober 1873 wird sie als dummes, unbedeutendes Mädchen und alberne Gans beschrieben. Damals hatte sich die Schratt allerdings bereits anderwärts "eingelebt":

Greve's Verhältnis zur Schratt hat schon wieder einige neue Phasen durchgemacht. Erst war Alles aus, da Schratt allen Ernstes erklärt haben soll, sie wolle Greve heiraten, jedoch nur, wenn er ihr schriftlich verspricht, sie nie – zu berühren. Mein Gott, er thut mir leid; 30 Jahre alt und Spielzeug eines 18jährigen, blöden, übermütigen Menschen werden.

Von hohem Interesse ist auch seine Einschätzung von Ernesto Rossi, den Tyrolt erstmals im Rahmen der Weltausstellung in Alfieris *Oreste* sah, weil in ihr ein ästhetischer Wandel auf der internationalen Szene anklingt:¹⁸

Ich war unendlich begierig auf den Schauspieler, der so verschiedene lebhafte Disputationen in der Wiener Theaterwelt hervorgerufen hat. Rossi spielte den Orest; er machte auf mich einen gewaltigen, bezaubernden Eindruck; er ist ein trefflicher Darsteller; er muß unbedingt besser gewesen sein, als er jezt ist. Auf Einzelheiten und deren Ausarbeitung scheint er sich gerne zu verlegen. Er liebt etwas zu sehr die Wahrheit. "Kunst aber ist verschönerte Wahrheit" Was mich peinlich berührte ist, daß Rossi und seine Mitspieler einen zu starken Conversationston oft gebrauchen. Am Kothurn können sie nicht gut gehen und vermißt man namentlich den in der hohen Tragödie nothwendigen Pathos. Wie gefügig die italienische Sprache ist im Vergleiche zur teutschen konnte man sehen an einer schnell gesprochenen Rede des Pylades. So was Angenehmes beim Schnellsprechen habe ich noch nie empfunden – die teutsche Aussprache ließe den Sprecher 100mal dabei stolpern.

Tyrolts Notizen über Wiener Theater und deren Produktionen, mit ihren meist knappen, selbstbewussten Urteilen über künstlerischen Eigenwert und Durch-

¹⁸ Vgl. auch Tyrolt, Vom Lebenswege (Anm. 1), S. 164.

führung von Aufführungen, sind eine theaterhistorische Fundgrube. Sie beziehen sich nicht nur auf die Stücke des Stadttheaters, in denen Tyrolt ja meist beschäftigt war. Die dortige Uraufführung von Adolf Wilbrandts *Der Graf von Hammerstein* wird besonders organisatorisch ganz genau beschrieben (16. November 1872).

So ein Samstagabend, wo eine erste Vorstellung einer Novität bei uns stattfindet, hat unendlich viel Interessantes und Aufregendes für uns. Die feinste Gesellschaft vor allem im Hause; dasselbe außerdem vollstendig ausverkauft. Die Aufregung des Laube, der im schwarzen Frack u[nd] weissen Handschuhen herumstiefelt und Alles einer strengen Musterung unterzieht, die Aufregung der Darsteller u[nd] Arbeiter etc. Außerdem weiß man; heute spielst du vor einem Parquet, voller Journalisten. Mit dem Grafen von Hammerstein hatten wir ein noch bedeutenderen Erfolg als mit Lindau's Maria und Magdalena. Das liebe, gute deutsche Ritterthum das heimelt einen aus dieser Comödie so wohl und lieblich an. Die beiden ersten Akte, namentlich aber der Klosterakt, sind ein Meisterstük. Gegen Ende fällt das Stük allerdings etwas ab; besonders der letzte Akt mit der Bettlerscene ist schon ein wenig zu groß; trotzdem blieb das äußerst wohlwollende Publikum in derselben Stimmung, wie in den ersten Akten und wurde zwanzigmal nach Wilbrandt gerufen - und zwanzigmal kam Regisseur Friedmann heraus und dankte im Namen des Dichters. Auch eine blöde Einrichtung bei uns. Dafür dürfen die Darsteller nicht herauskom[m]en, wenn sie gerufen werden. [...] So bescheiden und lieb habe ich nicht bald einen Dichter gefunden nach einem derartigen Erfolge, wie Wilbrandt; der gerade Gegensatz zu Lindau.

Sicher von Interesse ist auch seine Kritik von *Das Waldfräulein* am 13. Jänner 1873:

Verfasser ist eine in Wiener aristokratischen Kreisen bekannte Baronin Ebner [Eschenbach]. Das Stück ist langweilig, es soll die Aristokratie und ihre Schwächen geisseln; dies geschieht aber in sehr plumper Art und Weise. Der einzige Ferdinand spielte die beste Rolle eines Geken recht wirksam, alle anderen spielten schlecht und sahen ignobel aus ausgenom[m]en Frau Schönfeld. Das Stück wurde abgelehnt trotz einer stark arbeitenden Claque.

Als Zuschauer frequentiert und beurteilt Tyrolt natürlich die beiden Hoftheater und die Vorstadtbühnen, dazu gelegentlich die Brünner und Grazer Provinz (etwa 30. und 31. Oktober 1873). Im Folgenden einige Wiener Berichte:

Das Hofoperntheater erhält von dem auch als Sänger ausgebildeten Schauspieler¹⁹ kritische Zensuren. Die Wolfsschlucht im *Freischütz* wirkt "gerade zu komisch" (13. April 1873), und im Zusammenhang mit dem Besuch von *Fidelio*

¹⁹ Tyrolt, Aus dem Tagebuche (Anm. 1), S. 10.

scheint ihn vor allem ein Chormädchen interessiert zu haben (1. Dezember 1873). Beethovens Oper wird so beurteilt (25./28. November 1873):

Das vortreffliche Orchester entschädigte uns für die nicht besondere Wiedergabe dieser Beethoven'schen Oper. Frau Dustmann ist zu alt für Fidelio und war auch nicht disponirt. Walter genügte gar nicht als Florestan. Kaminsky spielte den Gefangenen jedenfalls besser. Bek war brav als Pizarro, obwol er sehr tyrannisirte und Scaria war wohlthuend einfach als Rocco.

Das Burgtheater ist für Tyrolt indessen das Maß aller Dinge. Dazu eine kurze Kostprobe vom 5. Dezember 1873: "Abends ging ich in *Krisen*. Ein reizendes Bauernfeld'sches Charaktergemälde. Und erst die vortreffliche Darstellung. Da sah man ein Stük Burgtheater-Ensemble. Sonnenthal, Meixner, Gabbillon [!], Haizinger, Baudius und Franz. Ich war entzückt über diesen gottvollen Theaterabend." Am 10. November 1873 besucht Tyrolt *Rozsa Sándor* von Eduard Dorn in der Josefstadt:

Das Theater ist ganz nett. Das Publikum ernst naiv u[nd] theaterlustig; Hier geht man noch mit Andacht in's Comödienhaus. Mir waren mehrere Überraschungen vorbehalten. Rozsa Sándor tritt auf. Groß, der Judenkomiker Grohs, ehemals in Graz, seeligen Andenkens von mir gepfändet – tritt auf. Frl. Weißkirchner, die Balleteuse vom Maskenball in Graz, mit der ich in die Nacht hinausfuhr – tanzte auf einmal vor meinen Augen. Hr. Schenk und Frl. Hild, die Zwergenmaitresse, der alte Wilke, zwar jung noch an Jahren sah ich Comödie spielen. Das Stük ist ein geschickt gearbeitetes Volksstük und enthält sehr lustige Scenen. [...] Das Stück wurde auch recht brav gegeben. Ja, im Theater a. d. Wien haben sie nicht so viele u[nd] gute Darsteller für erste Rollen wie hier. [...] Wir haben uns sehr amüsirt.

Am 8. November 1873 findet im Carltheater eine Aufführung von Sardous *Andrea* statt. Die Beurteilung zeigt Tyrolt, vielleicht unter dem Einfluss Direktor Laubes, als ausgesprochen frankophil:

Diese Andreavorstellung söhnte mich teilweise mit dem Vorurteile, mit welchem ich sonst das Carltheater betrete, aus. Das Stük ist vor allem trefflich inscenirt, die Misenscene geradezu vorzüglich, echt französisch. Das Stük ist pikant und interessant und hat so viel Handlung, dass ein deutscher Dichter mit dieser Quantität 6 5aktige Schauspiele fabriziren würde. Welche wunderbaren, originelle Gedanken! Was ist der 3. Akt für ein Meisterwerk. Alles Lob über Jauner für diese Ausstattung. Wie reizend ist der Übergang des 5. Aktes vom Hochtragischen in's Humoristische durch die einfach gesprochenen Worte der Andrea: Das hab' ich auch gethan. Nun zur Darstellung. Der Soireenerfolg – kann man dies

einer Dame gegenüber überhaupt gebrauchen? – errang Frau Hedwig Niemann-Raabe durch die excellente Darstellung der Titelrolle. Ich sah Frau Raabe heute zum ersten Male. O was ist das für ein herrliches, göttliches, einfach-natürliches u[nd] so gepflegtes Talent! Hinreißend spielte sie, anbetungswürdig war sie. Sie hat den Erfolg des Stükes gemacht. van Hell spielte den unsympathischen Grafen Stefan viel besser, als man von ihm erwartete. Dieser Schauspieler entbehrt so sehr des öffentlichen Vertrauens, dass man ihn jetzt schon lobt, wenn er halbwegs spielt. Er hat eine sehr störende Manir zu gehen. Im letzten Akt ging er über die Mittelmäßigkeit hinaus und ward bedeutend. Jauner, den ich auch heute zum ersten Male in einem Schauspiel kennen lernte, entsprach nicht so ganz meinen Erwartungen. Er spielte den Polizeipraefekt sehr humoristisch und sehr routinirt; er hätte aber feiner sein können; ausserdem spricht er sehr unverstendlich.

In krassem Gegensatz dazu steht ein Bericht aus dem Residenztheater (7. Dezember 1873):

Nachdem ich meine Scene vorbei hatte, besuchte ich das Residenztheater und sah noch 3 Akte von Sacher Masochs "Mann ohne Vorurtheil". Das Theater scheint, nach wie vor, mehr Maitresseninstitut zu sein; jedenfalls ist gar kein Bedürfniß vorhanden, so ein Theater [...] in Wien aufzumachen. Das Stück besteht aus schlagfertigen Reden, die wirken; das Stük vermag das nicht. Auch die Darstellung ist jämmerlich.

Ähnlich negativ wird das Orpheum beurteilt. Zunächst, am 5. März 1873, heißt es zwar noch:

Ich stellte mir das Orfeum als Sperl vor, ²⁰ es ist hier bedeutend anstendiger, man kann ganz gut mit verheiratheten Frauen hingehen. [...] Die Vortrege waren insgesamt wie die Tenze langweilig; bis auf eine Südfranzösin mit pechschwarzem Haar, die über eine kolossale Altstimme verfügte. Für die Komik der Neger muß man einen eigenen Geschmak haben, mir mangelt derselbe, Gottseidank!

Wenig später aber meint der Tagebuchschreiber: "Nie mehr bringt man mich an diesen langweiligsten aller Belustigungsorte. Der vorstädtische Wiener ist wirklich einer der anspruchslosesten Menschen, die es gibt."

Doch Tyrolt beschreibt auch populäre Veranstaltungen, etwa im "Wirthshaus an der Kettenbrücke" (9. März 1873) usw., sogar in den Vororten. Aufgrund der diesbezüglich schlechten Forschungslage sei hier wenigstens ein vollständiger Bericht wiedergegeben. Am 25. März 1873, einem Faschingsdienstag, ging er um 11 Uhr nachts mit einem Berliner Kaufmann, den er in der "Ungarischen Krone" kennengelernt hatte, zunächst in die Blumensäle der Gartenbaugesell-

²⁰ Vgl. dazu S. 54 f.

schaft, die sie nach einer Viertelstunde verließen, weil sich dort "die fadesten, langweiligsten, unhübschesten Mädchen" fanden. Sie fuhren in das Etablissement "Schwender".

In den kolossalen Räumen bewegte sich eine zallose Menge, fast durchwegs den niedrigsten Ständen angehörig; merkwürdigerweise sehr wenig Demimondlerinnen; dafür wieder Kinder bis zu 4 Jahren herab, von den Eltern hin und hergezogen. Ein grässlicher Staub während des Tanzes, von einer Musik begleitet bei der die große Trommel - wie am Lande - die hervorragendste Rolle spielte. Gesichter sah man da, den Urwienertypus, Materialisten der schlechtesten Sorte: freche Weibsbilder am Arme den Louis (:eine wollte mich ködern, rannte immer mit ihrem Bauch an mich an und bat regelmäßig um Entschuldigung:) nachdem wir einige Male die diversen Säle durchschritten hatten, beschlossen wir in das anstoßende Rudolfsheimtheater zu gehen.²¹ Alle halbe Stunde war Vorstellung. Wir sahen zuerst ein lebendes Bild: Huren, frivol gelagert, ein Herr in ihrer Mitte, einen Fünfer einer Dirne zustekend; dann producirte sich die Copie eines Negers, der zugleich tanzte, sang u[nd] die Violine marterte. Hierauf producirte sich eine persische Musikgesellschaft mit einer höchst eintönigen Musik. Zum Schlusse sang die gemeine Volkssängerin Ulke zwei höchst eindeutige Lieder; die stärksten Zoten, die ich je aus dem Munde eines Frauenzim[m]ers hören kann. Und da saßen: Bürger mit ihren Frauen u[nd] Töchtern, der Bräutigam mit seiner Braut; die Eltern mit ihren Kindern. Kann einmal eine recht gute Zucht werden! -

Zum Abschluss aber noch ein Blick auf das dritte traditionelle Vorstadttheater, das Theater an der Wien, dem die wohl beachtenswerteste Theaterkritik der vorliegenden Auswahl gilt. Zunächst: Das Theater "auf der Wieden" ist ein für sein Alter recht freundliches Haus, dem es allerdings gerade deshalb an "Comfort" mangle (29. Oktober 1872). Die dortigen Produktionen von Offenbach-Operetten beeindrucken wenig, und *Indigo*, der Erstling von Johann Strauß, wird geradezu vernichtet: "[...] ein musikalischer und dramatischer Schmarrn mit prachtvoller Ausstattung" (15. November 1873). Das Hauptaugenmerk aber bezieht sich auf drei Einakter am 7. Mai 1873:

Abends besuchte ich das Theater a[n] d[er] Wien und traf mit Greve zusammen. Martinelli und Seeberger traten in den 3 Stüken auf "Nihilist" von Gründorf; "Mirakelkreuz" von Rosegger und Nestroy's "Tritschtratsch". Der Nihilist ist ein elendes unnatürliches Machwerk, wobei ich bedaure ohne das Stück gekannt zu haben, Gründorf darüber gratulirt zu haben. Ein schrecklicher Schund! Martinelli und Seeberger spielen darin recht brav, mit wahrer Todesverachtung. Und das Stük wollte Gründorf uns geben! Das sind Ideen! Na ja – . Rosegger's Mirakelkreuz ist ein

²¹ Auch dort wurde übrigens Leopold Sacher-Masochs Mann ohne Vorurteil gegeben.

sinniges, edel und hübsch gedachtes und durchgeführtes ländliches Bild, voll Wahrheit, das ungeheuer wohlthuend wirkt auf den vorhergegangenen Blödsinn. Martinelli und Seeberger spielten vorzüglich, nur hätte ich den Brandsteiner lieber noch älter gesehen; Mit dem Gefühl wills beim Martinelli auch nicht recht gehen. Den Schluß machte Nestroy's klassische Posse, worin Martinelli in puncto Zungengeläufigkeit Unglaubliches leistet. Ich glaube immer ein Stük österreichischen Shakespeare zu hören, bei einem guten alten Stück von Nestroy. [...] Mit Anzengruber, Grandjean, Berla Gründorf und Klang kam ich in einer Bierhalle zusammen. Ausser Anzengruber lauter unbedeutende Naturen, die nur die Residenz u[nd] der Aufenthalt daselbst zur Bedeutung gebracht zu haben scheint.

Hier ist nicht die freundliche Beurteilung Peter Roseggers von Interesse, mit dem Tyrolt seit einem Ausflug nach Aussee im Jahr 1868 ja befreundet war.²² Es ist vielmehr die kurze Notiz über Nestroy, welche aufhorchen lässt. Hier erkennt zum ersten Mal ein wacher und akademisch gebildeter Akteur den tiefgründigen Sprachkünstler Nestroy. Er steht damit in Gegensatz zum Sprechund Sprachfanatiker Heinrich Laube und dessen arrogantem Urteil, dass Nestroy u. a. "einen grossen Einfluss auf die Halbbildung mit dem Gifte des Spottes" ausübe, aber auch zu der nach Nestroys Tod in Wien zirkulierenden Meinung, Nestroy könne nicht ohne Nestroy gespielt werden.²³

Einen hohen Quellenwert besitzen auch die von Tyrolt geschilderten Tagesabläufe. Die Aufzeichnungen haben kein zeitgenössisches Gegenstück, in dem der im Künstlermilieu stark ausgeprägte Gegensatz zwischen dem Streben nach gesellschaftlicher Anpassung im Rahmen einer festgefügten Männergesellschaft und einem alles überdeckenden Bohèmeleben so klar sichtbar wird. Natürlich ist manchmal auch die soziale Einschätzung des ambulanten Theatervolks beleuchtet, in dem ein kolportiertes Mätressenangebot um 50000 Gulden ebenso vorkommt (4. Juli 1873) wie der Umstand, dass die Liaison Tyrolts mit einer Brünner Kollegin nach seinem Engagementwechsel nicht ohne Geldforderungen in die Brüche ging. Gerade in solchen Zusammenhängen muss es übrigens gestattet sein, die Intimsphäre Rudolf Tyrolts anzusprechen, die, bis hin zur Frequenz seiner Küsse und des "Fusselns", den bestimmenden Teil des vorliegenden Diariums ausmacht.

Das Leitmotiv aller Tage war klar: "Es ist merkwürdig, auch wenn man nichts zu thun hat, zieht's einen mit unwiderstehlicher Gewalt zu dem Bretterkasten hin." (23. Oktober 1872) Allerdings grenzte die berufliche Theaterarbeit an Raubbau, auch wenn Tyrolt anfänglich sogar über Unterbeschäftigung klagte, z. B. schon am 20. und 21. November 1872. Indes:

Laube hat vom September 1872 bis September 1874 einhundert und zwei

²² Tyrolt, Aus dem Tagebuche (Anm. 1), S. 29 f.

²³ Vgl. Franz H. Mautner, Nestroy (Poesie und Wissenschaft, Bd. 3), Heidelberg 1974, S. 352.

Stücke in das Repertoire des Stadttheaters gestellt, von denen nur vierundzwanzig Einakter waren. Berücksichtigt man, daß jedes Stück für das neue Personal fast eine Novität war, welche mindesten 4–5, meistens 6–8 Proben in Anspruch nahm, so wird man dem gewiß beispiellosen Arbeitsfleiße des Stadttheaters die verdiente Anerkennung nicht versagen dürfen.²⁴

Es ist natürlich nicht möglich, Tyrolts genau dokumentiertes Tages- und Nachtprogramm zu systematisieren, weil es zu oft wechselt. Die Vor- und Nachmittage waren, wenn es - selten genug - das Probenprogramm zuließ, dem Rollenstudium, Besuchen, meist bei Kolleginnen, dem Tagebuch und der Lektüre gewidmet. Genannt werden etwa die Novellen Wilhelm Hauffs (3. April 1873), "namenlose Geschichten" Friedrich Wilhelm Hackländers (27. Juni 1873), eine Publikation über den deutsch-französischen Krieg (19. September 1873), die "unendlich geistreichen" Wiener Spaziergänge Daniel Spitzers und Ludwig Anzengrubers Kreuzelschreiber (21. Oktober 1872), in denen er später Triumphe feierte. Umso bemerkenswerter ist sein erstes Urteil: "Nachmittag [...] las ich die Kreuzlschreiber Anzengrubers. Es ist alles wundernett darin, aber kein Stük und nun im Vergleiche zum Pfarrer und Meineidbauern schon sehr schwach." Bereits acht Tage später revidierte er dieses Urteil nach einer Vorstellung im Theater an der Wien: "Man gab 'Die Kreuzelschreiber' von Anzengruber. Ich habe mich gottvoll in dieser im vollsten Sinne des Wortes Bauernkomödie unterhalten. Beim Lesen des Stükes glaubt man nicht an die Bühnenwirksamkeit die sich einstellt."

Zurück zum Tagesablauf: Die Zeit nach dem Mittagessen in bisweilen journalistischer Gesellschaft oder auf Einladungen wurde je nach beruflicher Erfordernis variabel genutzt. Wenn es Abendproben oder -auftritte gab, stand davor oft der Besuch von Laubes literarischem Salon auf dem Programm. Andernfalls gestaltete sich die freie Zeit z.B. auch mit langen Besuchen der Weltausstellung oder Ausflügen in die unmittelbare Umgebung der Residenzstadt. Beliebteste Ziele waren die schon genannte Biglerhütte über Dornbach oder das Hietzinger Dommayer mit Abstechern in den Schönbrunner Schlosspark, den "Garten der Tiere" oder in die "Neue Welt" (2. Juli 1873); es wurden aber auch das Hütteldorfer Brauhaus, die "Einsiedelei" in Ober-St. Veit und die Kurstadt Baden frequentiert (z. B. 18. Mai 1873). Dabei konnte es sehr ausgelassen zugehen, etwa nach einem abendlichen Ausflug auf den Heuberg (7. Oktober 1873): "[...] Ein Wegweiser, den wir aus seiner senkrechten Stellung befreiten, machte uns rabiater und im Laufschritt gings, indem wir jeden Augenblick hinfielen, Purzelbäume schlugen, Hüte antrieben, und was sonst noch so schöne Belustigungen sind, durch die nassen Felder dem Orte Dornbach zu." Dort ging es durch Privatgärten, die Mimen schleuderten Zaunlatten in einen Hof, wo ein Hund bellte, und schlugen zwei Straßenlaternen ein. Um 10 Uhr wurde in der Tramway weiterer "Ulk" getrieben.

²⁴ Tyrolt, Stadttheater (Anm. 12). S. 55.

Als Theaterenthusiast besuchte Tyrolt an freien Abenden oder nach frühen Auftritten auch regelmäßig Aufführungen der anderen Wiener Bühnen. In jedem Fall blieben die späteren Stunden und Nächte diversen Vergnügungen vorbehalten. Es wurde bisweilen "champagnerisirt", oder man "kneipte", etwa im "Weingartel" auf dem Getreidemarkt, vor allem jedoch im bereits erwähnten "Sieb", in Bierhäusern und Cafés. Dort wurde diskutiert, getrunken und um Geld gespielt, am 20. Juli 1873 etwa von 3 Uhr nachmittags bis um 2 Uhr früh. Bemerkenswert in diesem Konnex ist, dass sich bei Rudolf Tyrolt vermutlich nur eine einzige private Aufzeichnung über die bei Schauspielern so üblichen Geldsorgen oder Schulden findet. Ein Grund dafür mag sein, dass er aus einer hochgeachteten Beamtenfamilie – mit gutem finanziellem Hintergrund von der Mutterseite her – stammte. ²⁵ Das "Kneipen" war – zumindest teilweise – eine soziale Notwendigkeit für die meist jungen Künstler und Junggesellen, die in mehrfacher Hinsicht keine regelmäßige Versorgung hatten. Unser Tagebuchschreiber hat den Brauch sofort nach seiner Verheiratung aufgegeben. ²⁶

In diesen männlichen Abendgesellschaften wurde es bezeichnenderweise als unschicklich aufgefasst, wenn sich dort Damen einfanden (11. Juni 1873). Andererseits war es fast selbstverständlich, die Nacht oder den frühen Morgen mit "Demimondlerinnen" oder "Glassalonmädchen" (29. Juni, 10. Juli 1873 usw.) enden zu lassen, die sich etwa auf dem Mehlmarkt, im Stadtpark oder vor der Oper fanden. Einmal wird sogar gemeldet, das Vergnügen sei durch einen zu kurzen Diwan gedämpft worden (11. Oktober 1873). Gemeinsam mit Kollegen ging es auch in einschlägige Etablissements, was durchaus als kollektive Belustigung gelten konnte (18. Mai 1873).

Von mehr als nur lokalhistorischem Wert ist in diesem Kontext jedenfalls die Beschreibung aus dem "Sperl" in der Leopoldstadt (10. Oktober 1872). Das "Sperlhaus" war seit 1807 eines der vornehmsten und schönsten Vergnügungslokale Österreichs gewesen, für das Johann Strauß Vater und Josef Lanner Tänze komponierten. Erst ab den 1860er Jahren verlor es seine führende Stellung und wurde 1873 demoliert.²⁷ Tyrolt beschreibt die Endphase dieser Institution:

Als wir hineintraten, war der Saal noch nicht ganz erleuchtet. Doch saßen schon an vielen Tischen die Waaren in Menschengestalt und warteten bei Champagner, Bier und Cigaretten auf Käufer. Gegen 10 Uhr füllte sich das Haus immer mehr. Es kamen immer schönere aber auch frechere Mädchen herein. Die Fiakermili saß oben an. Trotz der großen Concurrenz scheint gutes Einvernehmen unter diesen Frauenzimmern zu herrschen. Bald kam eine ehemalige Bekannte [...] Elise auf uns zu, eine dralle feurige Oberösterreicherin. Bei einer Quadrille sah ich zu. Da kann man

²⁵ Vgl. Tyrolt, Vom Lebenswege (Anm. 1), besonders S. 3 f.

²⁶ Tyrolt, Aus dem Tagebuche (Anm. 1), S. 111.

²⁷ Richard Groner, Wien wie es war. Vollständig neu bearbeitet und erweitert von Felix Czeike, 6. Aufl., Wien, München 1965, S. 547.

nicht mehr von Kleider aufheben sprechen, denn die Tänzerinnen werfen die Röke höher als ihre Köpfe; alle haben Tricots an. Man sieht diesen Weibern bis zum Bauch hinauf. Es ist wahr, man wird dabei geil, aber ebenso ekel wird es einem. Ich konnte nicht lange zusehen, ohne mich nicht übergeben zu müssen. Um 1 Uhr fuhren wir [...] mit "Elise" in ihre Wohnung am Ring und brachten eine Stunde bei ihr zu.

Scheinbar in Widerspruch zu solchen Abenteuern steht das sich durch das ganze Buch ziehende durchaus bürgerliche Streben des Vierundzwanzigjährigen nach einer Partnerin für die Ehe, übrigens abseits gut gemeinter elterlicher Vorschläge aus der Steiermark (z. B. 9. Juli 1873). Sofort nach seinem Wiener Engagement fasst er dafür die Kollegin Laura Schuberth ins Auge (4. Oktober 1872). Schon am 6. Oktober schreibt er in Zusammenhang mit einer *Hamlet*-Aufführung: "Ich schminkte mich so viel als möglich schön, um ihr zu gefallen." Er nähert sich behutsam und "in Ehren", und ihre Exaltiertheit zieht ihn trotz offensichtlicher Vulgarismen an (11. Oktober 1872). Sie hält Tyrolt hin, ein zweiter Verehrer, ein "aristokratisches Schöpsengesicht", taucht auf (23. Oktober 1872), der sie möglicherweise zu seiner Mätresse machen will (26. Oktober 1872), und als sie sich auch in anderer Weise widersetzt, wozu hinter den Theaterkulissen ein "Geheimnis" kursiert, lässt er am 27. Oktober 1872 bzw. spätestens 17. Dezember 1872 von ihr ab. Damals ist sie in seinen Augen – wahrscheinlich zu Recht – schon ein "durchtriebenes Frauenzimmer" (20. November 1872) und eine Intrigantin.

In der Folge gibt es immer wieder Flirts, etwa mit den Kolleginnen Helene Friedmann (vgl. u. a. 16. und 19. Dezember 1872), einem "Weib des Augenblicks", bzw. mit der aus Berlin zugezogenen Mathilde Kühle (10. und 17. Juni 1873). Wie bereits skizziert, wirft er seine Blicke für kurze Zeit auch auf die Schratt, die sehr schnell einen ähnlichen Wandel in der Beurteilung erfährt wie zuvor die Schuberth.

Schon vor dem 8. Juli, spätestens aber in der Zeit vom 20. bis 28. September 1873, verliebt Tyrolt sich dann wirklich ernsthaft und mit gezügelter Leidenschaft in die vom Berliner Hoftheater abengagierte jugendliche Salondame Ernestine Wiehler, die er am 22. Juni 1873 vom Nordbahnhof abgeholt hatte und die zwei Jahre später wirklich seine Gattin werden sollte. Ruch ihr nähert er sich behutsam, spricht aber schon sehr bald von Heirat. Selbstverständlich sind die beiden per "Sie". Nur im Zusammenhang mit der Wiehler gerät das Tagebuch unversehens ins Schwärmen (20./28. September 1873):

Ich bin verliebt in wen? In das reizende, liebenswürdigste, edelste Mädchen, das ich je kennengelernt, in meine angebetete Erna! Soll ich dir's jetzt schon vertrauen, mein süßes Buch, wie gut, wie herzlich, wie brav das Wesen ist [...] das ist einmal ein Wesen, welches man nicht nur lieben, sondern auch heiraten kann [...].

²⁸ Tyrolt, Aus dem Tagebuche (Anm. 1), S. 168 f.

Die Wiehler hatte ihm aber schon am 4. Juli erklärt, dass sie nie an eine Ehe denke – aus Angst vor einer Entbindung! Am 7. September 1873 sind es dann familiäre Rücksichten. Jedenfalls lässt sie ihren Verehrer noch am 2. November im Unklaren. Daraufhin schreibt er ihr am 6. November 1873 einen Abschiedsbrief.

Die folgenden sich überschlagenden Ereignisse zeigen, wie sehr in der damaligen Zeit die gesellschaftliche Form über individuelles Gefühl dominieren konnte. Tyrolt hatte von dritter Seite schon am 3. Oktober erfahren, dass die Tochter des zeitweiligen Oberregisseurs Theodor Lobe, die er wohl kaum näher kannte, in ihn verliebt sei. Er habe ihr einmal im Wirtshaus Gause die Hand etwas fest gedrückt! Daraufhin ließ er sich am 13. November 1873 von Lobes zum Mittagessen einladen: "Die Tochter wurde roth, so oft sie mich ansah." Bereits am 15. November setzte Tyrolt einen Werbungsbrief auf. Am 24. November wurde sein Begehren von den Eltern in für ihn demütigender Form abgelehnt.

Nichtsdestotrotz hatte Tyrolt sogar in dieser Zeit seine Kontakte zur Wiehler nicht abgebrochen. Am 16. November schreibt er ins Tagebuch: "Wir sprachen viel von Liebe; natürlich nur mehr objektiv." Ab 3. Dezember besucht er sie wieder täglich. Berichte zu weiteren Entwicklungen bis zur Grazer Vermählung von 1875 sind wohl im wörtlichen Sinn den Bach hinuntergeflossen. Sie befanden sich in den nächsten Bänden des Diariums.

Rudolf Tyrolts Heiratsbestrebungen sind insgesamt geduldig und "ehrbar", bisweilen lassen sie geradezu an die Hohe Minne der mittelalterlichen Literatur denken. Gleichzeitig aber führt er einen zu seiner Zeit nicht unüblichen zweiten Lebenswandel: Er hat die schon erwähnten regelmäßigen Kontakte mit Prostituierten und kann einem honorigen Verwandten aus Graz ohne Hemmung "die Hure vom Mehlmarkt recommandiren" (10. Juli 1873). Natürlich geht er auch gelegentlichen Abenteuern in seinem eigenen Berufskreis nicht aus dem Weg: Die berüchtigte Berliner Diva Elsa Ernst – "sie ist sehr gebildet, schrecklich sinnlich" –, die er anlässlich ihres Gastspiels am 11. Oktober 1873 bis 5 Uhr früh hofierte, zeigte ihm auf ihrem Zimmer "Fotografien der berühmtesten Pariser Künstler und vieles anderes." Am 12. Dezember 1873 wird er in seinem Wiener Ensemblekreis fast in eine Ménage à trois hineingezogen, und bei Brünner Gastspielen hält er engen Kontakt zu seiner ehemaligen "Braut" (vgl. etwa 10. Februar 1873).

Manche Szene könnte von Arthur Schnitzler erfunden sein: Der am 7. Oktober 1872 bereits um Laura Schuberth werbende Rudolf Tyrolt will nachmittags einen Besuch abstatten. Er wird nicht vorgelassen, weil, wie ihm ausgerichtet wird, die Schauspielerin nicht angekleidet sei. Doch Tyrolt sieht einen Herrenhut im Vorzimmer, erfasst die Situation und empfiehlt sich. Eine ähnliche Situation entsteht am 9. Oktober 1872.

Natürlich steht Tyrolt in einer nachbiedermeierlichen Tagebuchtradition, aber er schreibt – noch völlig uneitel und ungeschönt – für sich und nicht für

ein Leserpublikum. Dadurch schärfen sich unversehens die aufgeklärt-bürgerlichen Zeitkonturen: Religiöse Assoziationen lassen sich nicht mehr belegen, ebenso wenig Ansätze eines sozialen Gespürs. Der Bericht einer Prostituierten, sie sei schon von ihrem Vater missbraucht worden, wird als Kuriosum vermerkt (10. Oktober 1872). Exemplarisch sichtbar hingegen ist die Doppelbödigkeit der Wiener Ringstraßenzeit, in der junge Männer bekanntlich oft ermutigt wurden, in der Halbwelt zu verkehren. Dieser Widerspruch wurde in der guten Gesellschaft mit dem Zauberwort "Diskretion" etwa so ignoriert wie – frei nach Stefan Zweig – Kanalröhren vom Fußgänger. Handküssende Ritterlichkeit, verschleierte männliche Vorrechte²⁹ und entsprechend herablassende, oft moralisierende Urteile tauchen in unserer Handschrift immer wieder auf.

Ein interessantes Beispiel dazu bietet Helene Friedmann, sicher auch, weil sie die ehemalige Braut Ferdinand Lassalles gewesen ist. Ende 1872 lebte sie gerade in Scheidung. Am 10. Dezember schreibt Tyrolt: "Ich klagte wieder wie gewöhnlich, wegen Mangel eines Weiberverhältnisses und Helene versprach mir, mich mit der geschiedenen Frau des Direktors Landvogt bekannt zu machen. Bin neugierig, was das für eine ist. Sehr geil und scharf; so verspricht sie nach dem Gespräche Helene's zu sein." Nur vierzehn Tage später – zu Weihnachten – notiert er über die Friedmann Folgendes:

[...] sie wechselt die Liebhaber mit jedem Tage wie ein Kleid. All' diese Berufungen auf Gleichheit, Originalität, Absonderlichkeit und eigenthümliche Lebensanschauung. Irrsinn! Leeres Gewäsch! Im Ehrgefühl bewahren, im Einhalten des Gesezes und der Pflicht, in der Beherrschung seiner Selbst besteht die wahre Menschenwürde und nur umso bedauerlicher ist es, wenn Menschen, wie Helene, von hohem Geist, so tief fallen wie die gemeine Strassendirne.

Solche Perspektiven verleihen dem Tagebuch, zusätzlich zum sonstigen theaterund kulturhistorischen Wert, einen speziellen Charakter, was im vorliegenden Beitrag zumindest angedeutet werden sollte. Es konnten ja nur kleine Ausschnitte aus dem erhaltenen Zwanzigstel eines einst auch vom Umfang her außerordentlichen Diariums vorgestellt werden. Vielleicht lässt sich damit aber erkennen, dass eine Edition des erhaltenen Torsos Sinn machen würde. Zu warnen ist dabei freilich vor einer Kärrnerarbeit: Es müsste nämlich unbedingt versucht werden, wenigstens manche der vom Wasser zerstörten Textteile mit Hilfe moderner Techniken zu rekonstruieren.

²⁹ William M. Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938 (Forschungen zur Geschichte des Donauraumes, Bd. 1), Wien, Köln, Graz 21980, S. 129 f.

Marc Lacheny

Raimund in Frankreich¹

Die Geschichte der Raimund-Rezeption im Ausland ist bisher eindeutig lückenhaft dokumentiert.² Es existieren zwar Arbeiten über Raimund in England,³ über Raimund in Ungarn⁴ und schließlich über Raimund in Holland.⁵ Zu Raimund in Frankreich hingegen liegt keine einzige Untersuchung vor.

Diese Lage ist wohl auf verschiedene Faktoren zurückzuführen, auf die ich im Folgenden näher eingehen möchte: zunächst auf die bis jetzt recht dürftige, fast spukhafte Präsenz Raimunds in den französischen Theatern, dann auf eine oft klischeehafte und schematische Auseinandersetzung mit seinem Werk in allgemeinen wie in spezialisierten französischen Anthologien, Wörterbüchern und Literaturlexika, die sich etwa im vereinfachenden Vergleich mit Nestroy zugleich widerspiegelt und erschöpft. Ein auffallendes Pendant dazu bildet schließlich Raimunds karge Behandlung durch die französische Germanistik.

1. Raimund auf den französischen Bühnen bis heute

Raimunds Werke wurden bis jetzt nur selten in Frankreich aufgeführt. Trotzdem konnte ermittelt werden, dass drei Stücke Raimunds bisher in Paris und in der französischen Provinz auf die Bühne gebracht wurden: *Der Verschwender* (zweimal), *Der Bauer als Millionär* (ebenfalls zweimal) und *Die gefesselte Phantasie* (einmal). Diese Veranstaltungen werden hier in ihrem Entstehungskontext chronologisch präsentiert.

Seit den Forschungsarbeiten Jeanne Benays⁶ weiß man, dass Nestroy zwi-

¹ Erweiterte Fassung eines Vortrags bei den 36. Internationalen Nestroy-Gesprächen, Schwechat 2010.

² Gustav Pichlers Artikel ,Raimund im Ausland', *Raimund-Almanach* 1 (1936), S. 111–120, etwa harrt der Aktualisierung.

³ Wie Pichlers Artikel über ,Raimund im Ausland' (Anm. 2) ist Robert F. Arnolds Aufsatz ,Ferdinand Raimund in England', in: ders., Reden und Studien, Wien, Leipzig 1932, S. 145–161, schon aus zeitlichen Gründen selbstverständlich aktualisierungs- und revisionsbedürftig.

⁴ Géza Staud, "Ferdinand Raimund in Ungarn", Maske und Kothurn 14 (1968), S. 271–286; Arpád Berczik, "Ferdinand Raimund in Ungarn", Arbeiten zur deutschen Philologie 16 (1985), S. 25–37.

⁵ Henk J. Koning, ,Raimund in Holland. Zur Rezeption seiner Stücke auf den holländischen Bühnen', *Nestroyana* 16 (1996), S. 89–96.

⁶ Siehe Jeanne Benay, Johann Nestroys / Jean Nestroys Werk als frankophone und

schen 1872 und 1912 "der erfolgreichste österreichische Autor am Metzer Stadttheater" gewesen ist, und zwar trotz der damals harten Konkurrenz unter (bzw. mit) seinen Landsleuten, zu denen keine Geringeren als Grillparzer, Schnitzler, Hofmannsthal oder Max Mell zählten. Von jener Österreichfreundlichkeit, die synonym für "Widerstand als politische Ablehnung des Pangermanismus" war, zeugt auch die historisch-politische Vereinnahmung Raimunds in Metz schon zu Beginn der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Was eine Aufführung des Verschwender am Metzer Stadttheater angeht, so steht in der Metzer Zeitung vom 19. Februar 1873 folgende Besprechung, die einiges über die Leistung der Schauspieler und die Rezeption des Stückes verrät:

Theater. Da uns für heute nur wenig Raum gegönnt ist, so können wir leider nicht näher auf die vorgestrige, aller Anerkennung werthe Aufführung von Raimund's "Verschwender" eingehen und müssen uns mit einigen, kurzen Worten im allgemeinen begnügen. Herr Tiefel zeichnet sich besonders durch seine fließende Diction aus. Die Rolle des Verschwenders (Flottwell) füllte er nach jeder Richtung hin aus; besonders aber ist sein Spiel in der 2. Abtheilung hervorzuheben, indem er hier den dem Unglück und der Armuth verfallenen, an allem verzweifelnden, bisher durch das Schicksal verwöhnten Glücksmenschen psychologisch durchaus richtig auffaßte und wiedergab. Die dem Darsteller zu Theil gewordene Anerkennung von Seite des Auditoriums war unter diesen Umständen eine vollkommen gerechtfertigte. Herr Miller (Valentin) elektrisirte die Zuhörer förmlich durch seinen stets frischen und lebendigen Humor. Möchten doch seine improvisirten Worte: "Nach Straßburg noch lange nicht!" aber auch nicht irgendwo andershin - sich bewahrheiten. Durch den vortrefflichen Vortrag des Hobelliedes, das da capo verlangt wurde, erntete Herr Miller wohlverdienten Beifall. Von Herrn Crelinger (Wolf) ist in Bezug auf Vortrag wie auf Mimik nur Anerkennendes zu sagen. Herr Pückert, in seiner ewig rosigen Laune, als naturkneipender Chevalier, reizte unwiderstehlich zum Lachen. Auch Frl. Becker machte aus ihrer nur episodischen Partie alles was möglich war. Frl. Ormay (Rosa) spielte in zierlicher, pikanter Weise, in den erregteren Momenten mit leidenschaftlicher Bewegtheit, und wußte besonders die sorgende, sparsame, aber auch ein wenig herrschsüchtige Gattin glücklich zu charakterisiren. Das Publicum verfehlte denn auch nicht, Hand und Stimme in Bewegung zu setzen,

deutsche Kulturwaffe im annektierten Lothringen (1871–1918)', in: *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, hg. von Gabriella Rovagnati, Mailand 2002, S. 145–177.

⁷ Ebd., S. 153.

⁸ Ebd., S. 155. Entscheidend zu diesem Thema ist wiederum Jeanne Benays Aufsatz "L'Austrasie" (1905–1913). Formes de résistance lorraine au "pangermanisme continental", in: *Die Elsass-Lothringische Frage im Spiegel der Zeitschriften (1871–1914)*, hg. von Michel Grunewald, Bern, Frankfurt a. M. 1998, S. 329–376.

60 Marc Lacheny

um der Künstlerin seine Ovationen darzubringen. Frl. Scheller (Fee Cheristane) bot in Spiel und Erscheinung das Bild einer recht lieblichen Fee. Frau Pätsch-Uetz erwarb sich durch ihre erheiternde Darstellungsweise auch vorgestern wieder ungetheilten Beifall. Schließlich wollen wir noch erwähnen, daß Frl. Friedl das eingelegte Lied "Wär" ich ein Stern" recht gut zum Vortrag brachte.⁹

Benay kommentierte dies zu Recht folgendermaßen:

So diente schon 1873 – wie die *Metzer Zeitung* berichtete – selbst Raimunds Werk zu politischen Protestaktionen durch die Möglichkeit des improvisierten Zusatzcouplets, wenn es etwa in dem damals aufgeführten *Verschwender* hieß: "Nach Straßburg noch lange nicht", und im Grunde genommen blieben die Lothringer, besonders die Metzer, sogenannte "Protestler" (bis 1890 im Reichstag vertreten).¹⁰

Hier ist also von einer Bühnenrezeption Raimunds die Rede, die nicht nur von innertextlichen Bedingungen, sondern auch stark von außertextlichen Umständen abhing.

Nach dieser sehr spezifischen und in einen ganz besonderen politischen Kontext eingebetteten Aufführung verschwand Raimund mehr als hundert Jahre von den französischen Bühnen, bis die Compagnie des quatre vents im März 1992 Der Bauer als Millionär unter dem Titel Le paysan millionaire ou la fille du royaume des fées in Yerres (südlich von Paris) zur Aufführung brachte, um Raimund und allgemeiner das Wiener Volkstheater in Frankreich etwas bekannter zu machen. ¹¹ Das Programmheft (S. 8) macht den Grund für die Wahl dieses Stückes von Raimund deutlich, denn da wird v. a. die ethische Qualität von Der Bauer als Millionär, ja die "Ethik der Komödie" hervorgehoben:

Mehr denn je brauchen wir das Lachen, nie brauchen wir aber ein dummes Lachen. Raimunds Theater verbindet das Erlebte mit einer anspruchsvollen Schreibweise, das Lachen mit einer tiefen moralischen Überlegung; es ist zugleich lustig und bedenklich, ernst und spöttisch, frech und liebevoll, komisch und tragisch. Wir sind auf der Suche nach einer populären und nicht

^{9 ,}Locales. Theater', *Metzer Zeitung*, 3. Jg., Nr. 41, 19. Februar 1873, S. 3, Archives Départementales de la Moselle, Signatur: 1 AL 53.

¹⁰ Benay, Johann Nestroy' (Anm. 6), S. 156.

¹¹ Für die folgenden Bemerkungen bin ich Olivier Léonetti, der Regieassistent in der Inszenierung von Raimunds Stück war, zu großem Dank verpflichtet. Für die Übersetzung/Bearbeitung sorgte Dieter Welke, Regie führte Françoise Quinot (Kostümbildnerin: Valérie Gosselin, Bühnenbildner: Christian Siret). – Besetzung: Dimitri Radochevitch spielte Fortunatus Wurzel, Andréa Koch Lottchen (Lolotte), Stanislav Fedosov Lorenz, Gérard Bourgarel Habakuk (Habacuc), Bustorius und Nigowitz, Emmanuel Gayet Karl, Karen Holladay Lakrimosa (Lacrimosa), Jacques Heilmann Ajaxerle, Martine Coste die Zufriedenheit (la Satisfaction), Charlotte Pascale Pose die Jugend (la Jeunesse) und das Alter (la Vieillesse), Claude Leray Zenobius und den Neid (l'Envie), Franck T'Hezan den Hass (la Haine).

populistischen Theaterpraxis. Darin liegt die Ethik unseres Berufes. Die Entscheidung für *Der Bauer als Millionär* entspricht eben dieser Ethik. ¹²

Ursprünglich war vorgesehen, dass das Stück ab Mitte 1992 auf Tournee gehen sollte, aber da die Produktion auf gewaltige Schwierigkeiten stieß und das Schauspiel ein echtes Fiasko erlitt, wurde auf das geplante Gastspiel schlicht und einfach verzichtet. Die Gründe für diesen Misserfolg sind nach dem Regieassistenten Olivier Léonetti zahlreich: So wurde der Text zwar in einer Kurzfassung dargeboten, doch mit den Liedern, so dass Sänger und eine Klavierspielerin angestellt werden mussten, was zu zusätzlichen Ausgaben führte. Dann wird die Inszenierung selbst angegriffen: Einerseits habe sie sich modern gegeben, andererseits aber habe sie die Bilder (sowohl die Bühnenbilder als auch die Kostüme) des Originals respektieren wollen. Aus dieser an sich widersprüchlichen Konstellation entstand, trotz der Bemühungen der Bühnenbildner (Christian Siret, Jean-Marc Grand, Philippe Royer und Yves Testard), eine unerhört komplexe Bühneneinrichtung auf einem doch höchst engen Raum. All das verursachte erhebliche Unkosten, und da nicht genug Zuschauer kamen, um diese zu decken, machte die Produktion sogar Pleite. Die Beteiligten an diesem Fiasko dachten sich schließlich, nicht ohne Selbstironie, dass letzten Endes nur der Bauer dabei Millionär geworden sei! Hier stößt man zusammenfassend auf ein sehr konkretes Problem, das sich leicht verallgemeinern und etwa auf Nestroy übertragen ließe: das Problem der Finanzierung eines szenisch gesehen sehr anspruchsvollen Theaters.

Auf Regen folgt aber manchmal auch Sonnenschein ...: Heinz Schwarzinger, der mit Jean-Louis Besson u. a. für französische Übersetzungen von Nestroys Der Zerrissene und Kraus' Die letzten Tage der Menschheit sorgte, traf fünf Jahre später (also 1997) die Entscheidung, Raimund in das Programm seiner Pariser "Wochen des österreichischen Theaters" ("Semaines du théâtre autrichien") aufzunehmen. Diese "Wochen" verfolgen seit jeher ein kulturelles Ziel, nämlich dem französischen Publikum nicht nur die großen "Klassiker" der österreichischen Literatur (neben Nestroy etwa Schnitzler, Kraus, Horváth oder Canetti) vorzustellen, sondern auch zeitgenössische Autoren (von Bernhard, Handke, G. Roth, Turrini, Jelinek oder Mitterer bis Kislinger, Schneider, Schwab oder Franzobel).¹³

In diesem Zusammenhang wurde Raimund zwar keine so zentrale Funktion wie Nestroy zugeschrieben, 14 aber doch ein nicht zu unterschätzender Platz.

¹² Übersetzung vom Verfasser.

¹³ Heinz Schwarzinger, "Les "Semaines du théâtre autrichien": un théâtre de résistance', Austriaca 53 (2001), S. 257–281, hier S. 257 f. – Ich möchte mich hier sehr herzlich bei Heinz Schwarzinger selbst bedanken, der mir freundlicherweise seine persönliche Dokumentation zur Verfügung stellte.

¹⁴ Siehe dazu Marc Lacheny, Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute', *Nestroyana* 29 (2009), S. 87–98, hier S. 91 ff.

62 Marc Lacheny

Vom 13. bis zum 19. Oktober 1997 fand die 11. "Woche des österreichischen Theaters" im Théâtre de la Cité Internationale in Paris statt, die unter dem ansprechenden Titel "Österreichische Komödien" ("Comédies autrichiennes") eben mit Raimund einsetzte. Auf Ersuchen der Maison Antoine Vitez in Montpellier, 15 die seit 20 Jahren ein bedeutendes Zentrum für Theaterübersetzung aus der ganzen Welt bildet, sorgte Sylvie Muller in Zusammenarbeit mit Dominique Venard für eine möglichst wortgetreue Übersetzung des Verschwender ins Französische, so dass am 13. Oktober 1997 Raimunds Stück in Mullers und Venards Übersetzung mit dem Titel Le prodigue präsentiert werden konnte. 16 Was das Schauspiel an sich betrifft, so wurde die Bühne - wie üblich unter Schwarzingers Regie bei den "Wochen des österreichischen Theaters" - in verschiedene Bereiche gegliedert, hier in sechs Szenenräume mit abwechslungsreichen Beleuchtungen (Beleuchtung: Jean-Gabriel Valot). Die Darstellung, die sich auf insgesamt zehn Schauspieler stützte, welche nicht selten mehrere Rollen spielten, ¹⁷ stand deutlich unter dem Zeichen einerseits der Lebendigkeit (die Schauspieler bewegen sich den Bühnenanweisungen entsprechend) und der schöpferischen Improvisation (hier werden sie zum zweiten Mal mit dem Text konfrontiert), andererseits der Komprimierung der vorliegenden Übersetzung zum Zwecke der Vorstellung. Ein gutes Beispiel hierfür liefern die fast gänzlich gestrichenen Lieder: Sowohl das traditionelle Lied des Chors in I, 1 als auch Valentins Auftrittslied (I, 6) und sein Duett mit Rosa wurden weggelassen. Die längeren Szenen (etwa I, 5 oder I, 9) wurden ebenfalls stark gekürzt. Eine bedeutende Ausnahme bildet die durchaus willkommene Beibehaltung von Valentins "Hobellied", wobei der Regisseur hier stark in die Übersetzung eingriff, um offenkundige Ungenauigkeiten bzw. Fehler zu korrigieren.

Auf Raimunds Verschwender folgten innerhalb dieser 11. "Woche des österreichischen Theaters" und als Paradebeispiel für das Fortwirken der Gattung Komödie in Österreich Nestroys Einakter Frühere Verhältnisse und Häuptling Abendwind (in den – ebenso wie Mullers Übertragung des Verschwender – unveröffentlichten Übersetzungen Jörg Stickans: Les affaires du passé und L'horrible festin), dann Schnitzlers Marionetten (Marionnettes), Hofmannsthals Der Unbestechliche (L'incorruptible), Horváths Mit dem Kopf durch die Wand

¹⁵ Die Maison Antoine Vitez ist ein Verein, der 1990 gegründet wurde und aus Linguisten und Theaterleuten besteht, die – in enger Verbindung mit Verlegern, Regisseuren und Schauspielern – zur Förderung der Theaterübersetzung, des Weltrepertoires und des zeitgenössischen theatralen Schaffens beitragen. Pro Jahr werden durchschnittlich 12 Stücke übersetzt, so dass der Katalog der Maison schon über 200 Übersetzungen aus 50 Sprachräumen umfasst. Siehe hierzu Michel Corvin im Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, Paris 2008, S. 866.

¹⁶ Siehe Schwarzinger (Anm. 13), S. 269 und 279 f.

¹⁷ Besetzung: Féodor Atkine spielte Flottwell, Jean-Luc Debattice Pralling und Dumond, Yves Gerbaulet Gründling, Sockel und Klugheim, Michel Hart Azur, Philippe Mercier Wolf, Roger Mirmont Valentin, Yvette Petit Rosa, Nicolas Taïeb Johann, Flitterstein und Pepi, Marie Vialle die Fee Cheristane und Heinz Schwarzinger selbst Johann.

(Coup de tête) und schließlich das Stück Indien (L'Inde) der Kabarettisten Josef Hader und Alfred Dorfer. Seit 1997 ist Raimund innerhalb der "Wochen des österreichischen Theaters", die sich als ein Mittel zur Förderung der österreichischen Identität und Literatur in Frankreich verstehen, allerdings nicht mehr ins Programm aufgenommen worden.

Auf diese gleichsam engagierten, "politisch-kulturellen" Darstellungen des Verschwender folgten schließlich zwei Veranstaltungen, die eher "pädagogische" Zwecke verfolgten: Zunächst wurde Raimunds Gefesselte Phantasie (unter dem Titel L'imagination captive) zwischen dem 25. und dem 28. Mai 2000 in der Ecole Perceval von Chatou gegeben, wo auch Nestroys Haus der Temperamente ein paar Jahre später, 2004, zu Ehren kommen sollte. 18 Es handelte sich um eine vollständige Fassung des Stücks in der Übersetzung Benoît Journiacs, der für eine sorgfältige Wiedergabe der Versstellen des Originals optierte. Journiac, Musiklehrer an der betreffenden Schule, kümmerte sich nicht nur um die Regie, sondern auch – sozusagen als Fachmann – um die Musikeinlagen, die er gelegentlich selbst neu komponierte. Die intensive Arbeit an Raimunds Stück dauerte insgesamt vier Wochen und beschäftigte etwa 30 Schüler im Alter von durchschnittlich 14 Jahren. Was den Stil der Aufführungen anbelangt, so seien, laut Regisseur, sowohl die Inszenierung als auch die Kostüme "ziemlich traditionell" gewesen, wobei Journiac seine Arbeit als einen bewussten Gegensatz zur "moderneren" Vorstellung von Raimunds Gefesselter Phantasie in Gutenstein ein Jahr früher (1999) auffasste, der der Regisseur beigewohnt hatte. Dieser Methode getreu wurden Text und Bühnenanweisungen so oft wie möglich beachtet, abgesehen von wenigen Bühnenveränderungen und von der Harfenisten-Rolle, die durch eine Gitarrenspieler-Rolle ersetzt wurde. Das Stück war sehr erfolgreich, obwohl natürlich weder die Schüler noch das Publikum die leiseste Ahnung von Raimund hatten.

Sieben Jahre später (2007) wurde unter genau denselben Bedingungen an *Der Bauer als Millionär* gearbeitet. Auch diesmal wurde das Stück vollständig aufgeführt, obwohl die etwas langen Tiraden am Anfang des Stückes den jungen Interpreten keine geringen Schwierigkeiten bereiteten. Einen besonderen Erfolg ernteten nach Journiac die Szenen mit der Zufriedenheit, der Jugend und dem Alter. Was die Musik angeht, so griff der Regisseur zum einen auf die ursprüngliche Partitur zurück und integrierte zum anderen Operettenteile. Dazu wurden Instrumentalisten (Harfenist, Geigen- und Flötenspieler) in den 1. Auftritt eingeführt. Auch diesmal wurde Raimund günstig aufgenommen.

In all den Fällen, die bis jetzt dargelegt wurden, stößt man auf das Problem von schwer zugänglichen Übersetzungen bzw. von Manuskripten, die unveröffentlicht geblieben sind. Insgesamt erweist sich, dass Raimund an französischen

¹⁸ Siehe hierzu Lacheny (Anm. 14), S. 97 f. – Ich bedanke mich hier ganz herzlich beim Regisseur-Übersetzer Benoît Journiac für seine freundlichen Hinweise in seiner ausführlichen Mail vom 3. Mai 2010.

64 Marc Lacheny

Theatern bis jetzt noch weniger vertreten ist als der allerdings schon sehr wenig repräsentierte Nestroy.

Diese frappierende Dürftigkeit der theatralischen Pflege Raimunds in Frankreich spiegelt sich auch in den französischen Literatur- und Theaterlexika wider.

2. Raimund in französischen Anthologien, Wörterbüchern, Literatur- und Theatergeschichten

Für die meisten französischen Standardlexika und -wörterbücher gilt, dass Raimunds Werk kaum bis gar nicht berücksichtigt wird, was auch auf die spezialisierten Darstellungen der deutschsprachigen Literaturgeschichte in Frankreich zutrifft. Der französische Leser, der mehr über Raimund erfahren möchte, sieht sich beim Nachschlagen in den betreffenden Publikationen drei unterschiedlichen Sachlagen gegenüber:

- 1) Der Name Raimund wird nicht einmal genannt (z. B. bei Angelloz 1967, bei Belletto / Kauffmann / Millot 1992, bei Calais / Roux 1993 oder bei Tunner / Claudon 1994).¹⁹ Diese völlige Abwesenheit lässt sich aber hinterfragen, und man könnte sogar von einem beredsamen Schweigen sprechen, denn das Fehlen des Namens Raimund in Literaturlexika entsprach lange Zeit einer klaren Unterrepräsentation des Wiener Volkstheaters. Noch in Jean-Pierre Demarches Guide de la littérature allemande des origines à nos jours (2006) klingt dies nach: In diesem Buch, das 100 bemerkenswerte Werke der deutschsprachigen Literatur präsentiert, sind z. B. weder Raimund noch Nestrov vertreten. In den französischen Theatergeschichten ist Raimund ebenfalls - wie häufig das Wiener Volkstheater überhaupt – so gut wie völlig abwesend. Ein erstaunlicheres Beispiel für diesen Sachverhalt bildet das große und in vieler Hinsicht bewundernswerte Dictionnaire du monde germanique von Elisabeth Décultot, Michel Espagne und Jacques Le Rider (2007), in dem Nestroy durch Gerald Stieg synthetisch auf zwei Seiten vorgestellt wird (S. 786 f.), während Raimund sehr flüchtig nur einmal (S. 665) innerhalb eines Kapitels erwähnt wird, das der "regionalistischen Literatur im 19. Jahrhundert" (!) gewidmet ist.
- 2) Raimund wird zwar erwähnt, aber sehr knapp und mehr oder minder oberflächlich. Auch wenn einige Literatur- und Theaterlexika den Namen Raimund nennen, kommen sie nur selten über die bloße Erwähnung einiger seiner berühmtesten Stücke hinaus (wobei eigentlich nie ein auch nur kurzer Deutungsversuch des Werkes vorgenommen wird) und unterstreichen als biografische Besonderheit entweder Raimunds "kranke Seele" oder seinen Selbstmord,²⁰ was sofort zur Folge hat, dass das Werk zu Gunsten der Biografie des

¹⁹ Siehe Anhang. Hier ist ein auffälliger Unterschied z. B. zur Situation Raimunds in Holland festzustellen. Vgl. Koning (Anm. 5), hier S. 89.

²⁰ In Jean-Louis Bandets *Histoire de la littérature allemande* (Paris 1997) etwa wird Raimunds "ängstlicher und depressiver Charakter" hervorgehoben, der ihn "zum Selbstmord geführt" habe (S. 201). Ähnlich ist im *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à*

Autors in den Schatten gestellt und der direkte Zugang zu diesem Werk wenn nicht verhindert, so doch beträchtlich verfälscht wird.²¹

An der Darstellung Raimunds in französischen Anthologien fällt aber nach wie vor ein ganz besonderer Aspekt auf: die wiederkehrende Annäherung an Nestroy, die übrigens auch ein gängiges und hartnäckiges Rezeptionsklischee in der österreichischen Belletristik, in Romanbiografien und in populärwissenschaftlichen Darstellungen zum Biedermeier, ja zum Teil sogar in der Literaturgeschichtsschreibung bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein bildete.²² In Patrice Pavis' Standardwerk Dictionnaire du théâtre (2006) beispielsweise werden die Namen Raimund und Nestroy in einem Kapitel kursorisch verknüpft, das dem "Zauberspiel" ("féerie") gewidmet ist: "Das Zauberspiel kommt in dem Wiener Theaterschaffen des 19. Jahrhunderts (RAIMUND, NESTROY) an das Volksstück heran [...]".²³ Hier fällt auf, wie ungenau die Gattungsbezeichnungen "Zauberspiel" und "Volksstück" bleiben und wie undifferenziert der Blick auf Raimund und Nestroy ausfällt. Ein deutliches sprachliches Indiz für die Einebnung der Unterschiede zwischen Raimund und Nestroy liefert die in den Lexika häufig vorkommende Formulierung "das Theater von Raimund und Nestroy" ("le théâtre de Raimund et de Nestroy"), als wären die Werke beider austauschbar und als wäre jede Differenzierung zwischen Raimund und Nestroy von vornherein überflüssig. Was zählt, ist hier anscheinend weniger die Genauigkeit der Darstellung als die griffige Formel. Als Pendant zu der meist vereinfachenden Annäherung Raimunds an Nestroy wird auch die immer wieder behauptete Polarität bzw. Rivalität zwischen Raimund und Nestroy heraufbeschworen, z. B. in Pierre Deshusses' vielbenutzter Anthologie de littérature allemande: "[Raimund] hat Wiener Humor und Melancholie in seinen Stücken gemischt, die das Gesamtkunstwerk vorwegnehmen. Sein großer Rivale Johann Nestroy (1801–1862), mit dem Beinamen, der Wiener Aristophanes', exzelliert in der zynischen Parodie und im Vaudeville."24 Diese paar Sätze enthalten eine

travers le monde (Anm. 15) von Raimunds "depressivem und hypochondrischem Temperament" (Joël Lefebvre, S. 1137) die Rede.

²¹ Die Verschmelzung bzw. Verwechslung von Leben und Werk ist übrigens ein wiederkehrender Gestus der Raimund-Forschung, wie manchmal direkt aus dem Titel der Raimund gewidmeten Untersuchungen herauszulesen ist: etwa Günter Holtz, Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk, Frankfurt a. M. u. a. 2002.

²² Vgl. hierzu etwa Young-Kyun Ra, "Warme Kunst" versus "kalte Technik" – Raimund versus Nestroy', *Nestroyana* 24 (2004), S. 143–147, oder Arnold Klaffenböck, 'Ferdinand Raimund und das "Alt-Wiener Antlitz". Bilder urbaner Identität in der Unterhaltungsliteratur zwischen 1900 und 1945', *Nestroyana* 26 (2006), S. 148–164, hier S. 161–164.

²³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris 2006, S. 139. Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser.

²⁴ Pierre Deshusses, Anthologie de littérature allemande, Paris ²1996, S. 159. In seinem Précis de littérature allemande (Paris 1996) spricht Deshusses genauso von Nestroy als vom "großen Rivalen Raimunds" (S. 135). Ähnliches steht z. B. in Francis Croix' Anthologie de la littérature allemande de Luther à nos jours (Rosny 1994, S. 146: "Nestroy geht über die Wiener Tradition der Besserungsstücke, die Raimund noch verkörperte,

66 Marc Lacheny

besonders dichte Synthese der üblichen Klischees und Stereotypen über beide Autoren (v. a. deren vermeintliche Rivalität). Man kann hier nur feststellen, dass das in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts vorherrschende klischeehafte Bild von Nestroy als brutalem Zerstörer bzw. als Usurpator dessen, wofür Raimund stand, nämlich des Paradigmas "Alt-Wiener Volkstheater", auch in Frankreich eine Rolle spielt, dass dieses Stereotyp also scheinbar im französischen Raum übernommen wurde und in Literatur- wie Theaterlexika immer noch tradiert wird.

3) Raimunds Werk wird etwas ausführlicher dargestellt - was eindeutig die Ausnahme ist. Eines der wenigen Beispiele dafür in meinem Korpus bilden die Seiten, die Henri Plard in der nach wie vor bedeutenden (wenn auch in manchen Punkten revisionsbedürftigen) Histoire de la littérature allemande aus dem Jahre 1959 Raimund widmet. Diese Geschichte der deutschen Literatur wurde zwar zweimal aktualisiert (1970 und 1995), aber nur für die Zeit nach 1945, so dass Plards Ausführungen über Raimund und Nestroy unverändert wiederaufgenommen wurden. Hier gleitet die schon öfters festgestellte vereinfachende Parallelisierung Raimund-Nestroy, wie nicht selten auch in den deutschsprachigen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts, in eine stark polemische Herabsetzung des zweiten zu Gunsten des ersten über. Zunächst fällt schon ein quantitativer Unterschied in der Behandlung Raimunds und Nestroys auf: Plard schreibt beinahe fünf Seiten über Raimund, während er Nestroy nur zwei widmet. Mit diesem quantitativen Unterschied geht ein immenser qualitativer Unterschied einher. Die Parteinahme für Raimund geht bereits deutlich aus dem Ton hervor, in dem sein Werk besprochen wird. Der Autor von Der Bauer als Millionär wird zuerst als Vollender des Altwiener Volkstheaters vorgestellt, dann fast unverzüglich gegen Nestroy ausgespielt: "Nestroy folgt Raimund, und das erste Stück in der neuen Manier, der Lumpazivagabundus von Nestroy, parodiert die Zauberspiele des sentimentalischen Kleinbürgers."²⁵ Hier glaubt man schier Josef Nadler "nachzulesen", der, indem er den Lumpacivagabundus (1833) als eine Parodie auf Raimunds Verschwender (1834) auffasste, Nestroy zu dem Erfinder einer neuen literarischen Gattung machte: der antizipierten Parodie!26

Überaus negativ, bissig und ironisch klingen Plards ästhetische Werturteile über Nestroy, die ich kurz aufgreifen möchte, weil sie einerseits auf Grund ihrer

hinaus"), im von Pascal Mougin und Karen Haddad-Wotling herausgegebenen *Dictionnaire mondial des littératures* (Paris 2002, S. 61: hier ist von "den beiden Volksklassikern, Ferdinand Raimund und Johann Nestroy", die Rede) oder in Bandets *Histoire de la littérature allemande* (Anm. 20): Raimund und Nestroy werden von ihm als "zwei Autoren [präsentiert], die man trotz ihrer Unterschiede und auf Grund ihrer Rivalität miteinander zu verbinden pflegt" (S. 201).

²⁵ Histoire de la littérature allemande, hg. von Fernand Mossé, Paris 1959, S. 634 f.

²⁶ Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg 1932, insbesondere S. 424 f.

Drastik unterhaltend sind und andererseits als repräsentativ für den negativen "Erwartungshorizont" Nestroy gegenüber erscheinen, und zwar für die moralisierende Verwerfung Nestroys zu Gunsten des ästhetischen Paradigmas Raimund: "Er hat wenig Humor, gar keine Poesie, viel Bissigkeit, obwohl er im Leben der beste Mann war [...]". Zwar werden seine "unwiderstehlichen Parodien von Hebbel und Wagner" und einige seiner Witze gewürdigt, doch lautet das erbarmungslose Fazit, das in Nestroys Herabwürdigung zum Vorteil Anzengrubers seinen Höhepunkt erreicht:

Man hat ihn als den Wiener Shakespeare bezeichnet, was übertrieben ist, oder als den Wiener Aristophanes, was ein schon richtigeres Urteil ist. Eigentlich ist er ein Talent, aber kein Genie [...]. Nicht mehr als Raimund konnte er Schule machen. Anzengruber, der ihm durch seine Themen am nächsten ist, führt ins Drama einen Realismus, eine Synthese vom Pathetischen und vom Humor, schließlich eine Überzeugungskraft ein, zu denen der freundliche und unterhaltsame Nestroy, dem Größe wie Leidenschaft fehlten, unfähig war.²⁷

Plards positive Sicht auf Raimund (als "poetischen" und "sittlichen" Autor) und sein sarkastisch-ironischer Dünkel Nestroy gegenüber (als "zynischem" und "bissigem" Autor) knüpfen zum großen Teil, im Stil wie in der Wortwahl, an die moralisch-ästhetischen Urteile der jungdeutschen Kritik über Nestroys "Gemeinheit",²⁸ an die Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und an die populärwissenschaftlichen Darstellungen zum Biedermeier an, in denen auch die Dichotomie Raimund–Nestroy eine entscheidende Rolle spielte und vor allem dazu diente, beide Autoren zu etikettieren und gegeneinander auszuspielen. Hinzu kommt hier noch Plards eigene Note: Nestroys "Humorlosigkeit" ...

3. Ausblick: Raimund in der französischen Germanistik

Die bescheidene, aber aufschlussreiche Präsenz Raimunds in französischen Lexika entspricht dem Stellenwert, der Raimund innerhalb der französischen Germanistik bis jetzt zukommt. Richtet man seine Blicke zuerst auf Artikel über Raimund in französischen Fachzeitschriften, so kommt man auch hier schnell zu einem Fazit der Dürftigkeit. Zwar gibt es einen Aufsatz des namhaften französischen Germanisten Claude David über Raimunds Moisasurs Zauberfluch²⁹ und einen Beitrag Roger Bauers über das Verhältnis Raimunds zum Barock³⁰ (ganz zu schweigen von Bauers gründlicher Arbeit über Die Welt als

²⁷ Histoire de la littérature allemande (Anm. 25), S. 639 f.

²⁸ Siehe hierzu Martin Stern, "Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des "Poetischen Realismus"', in: *Johann Nepomuk Nestroy* (Anm. 6), S. 43–60.

²⁹ Claude David, "Ferdinand Raimund: *Moisasurs Zauberfluch*", in: *Das deutsche Lustspiel I*, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1968, S. 120–143.

³⁰ Roger Bauer, ,Ferdinand Raimund, ein "barocker Dichter"?', in: Sinn und Symbol.

68 Marc Lacheny

Reich Gottes, in der der Verfasser Raimund die Seiten widmet, die ihm in diesem Zusammenhang gebühren);³¹ hingegen findet sich kein einziger Aufsatz über Raimund in einer der bedeutendsten Zeitschriften der französischen Germanistik, Etudes Germaniques. Wenn Raimund in französischen Zeitschriften vertreten ist, dann scheint er es eher aus "äußeren" Gründen zu sein als aus unmittelbarem oder spontanem Interesse für sein Werk. Raimund stand nämlich 1990 auf dem Programm der nationalen "Concours", nämlich des "CAPES" und der "agrégation", d. h. der ultrazentralistischen Prüfungen im Auswahlverfahren für das Lehramt an französischen Gymnasien und Universitäten, was den Anlass zu drei Veröffentlichungen über bestimmte Aspekte von Raimunds Werk gab: Für die Nummer 6/2 der Bibliothèque des nouveaux cahiers d'allemand von Nancy verfasste Jeanne Benay einen erhellenden Aufsatz über die Entwicklung von Raimunds Theaterschaffen vom Bauer als Millionär zum Alpenkönig und Menschenfeind.³² Ebenfalls in diesem Kontext fanden in die Zeitschrift Cahiers d'Etudes Germaniques (die von den südlichen Universitäten Aix-Marseille I, Montpellier III, Lyon II und Nizza herausgegeben wird) zwei weitere Aufsätze über Raimund Eingang, darunter einer von Sigurd Paul Scheichl zum Thema "Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?". 33 Hier fällt also - viel mehr als die Auseinandersetzung mit Raimunds Werk - die enge Verbindung zwischen der Forschung und dem Programm der "Concours" ins Auge. Dass solche Artikel sozusagen als Produkt des "agrégation"-Programms zu betrachten sind, kann ebenso positiv wie negativ gedeutet werden. Einerseits mag ein solches Programm als Anregung zur Forschung über einen Autor dienen, andererseits aber muss zugleich festgestellt werden, dass es sich um ein sehr momentanes Interesse für den genannten Autor handelt, bevor dieser wieder so schnell in Vergessenheit gerät, wie er jäh aus dem Nichts (oder fast) aufgetaucht war. Genau dasselbe wiederholte sich übrigens ein Jahr später mit Nestroy, der Raimund auf dem Programm der "Concours" ablöste und dem sogar ein Kolloquium mit dem Titel "Johann Nestroy. Vision du monde et écriture dramatique" (Veranstalter: Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin) gewidmet wurde. Daraus wurde ein Buch,³⁴ das einzige über Nestroy in Frankreich, doch heute bereits vergriffen.

Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag, hg. von Ernst Schönwiese, Bern, Frankfurt a. M. 1987, S. 143–155.

³¹ Roger Bauer, La Réalité, royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIXe siècle, München 1965, über Raimund: S. 137–173.

³² Jeanne Benay, ,Vom Bauer als Millionär (1826) zum Alpenkönig und Menschenfeind (1828). Von den Konventionen des Zauberspiels zu den Normen eines neuen Volksstücks', Bibliothèque des nouveaux cahiers d'allemand 6/2 (1990), S. 1–27.

³³ Sigurd Paul Scheichl, ,Wer spricht bei Raimund hochdeutsch?', Cahiers d'Etudes Germaniques 20 (1991), S. 55-65, und Dorothee Hedrich, ,Raimund und die Kunst des Spektakulären', ebd., S. 89-98.

³⁴ Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique, hg. von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin, Asnières 1991. Zu dieser Tagung wurden u. a. die Herausgeber

Wenn man nach substanzielleren Arbeiten wie Dissertationen oder Habilitationen über Raimund sucht, um diese schmale Bilanz zu relativieren, stößt man auf nur zwei Dissertationen, die sich entweder zum Teil oder ganz Raimund widmen. Zunächst ist auf Félix Kreisslers Das Französische bei Raimund und Nestroy (Wien 1967) hinzuweisen, eine Arbeit, die sechs Jahre später auf Französisch in einer kaum veränderten Fassung bei den PUF/PUR (Le français dans le théâtre viennois du XIXème siècle, Paris, Rouen 1973) erschien. Dann ist die Dissertation Fanny Platelles zu erwähnen, die durch ihre – wenn auch eher allgemeine und wenig problematisierte – Arbeit³⁵ eine verwunderliche Lücke in der französischen Germanistik füllte. Offensichtlich verfolgte die Verfasserin dabei nicht die Absicht, der Raimund-Forschung wirklich Neues zu bieten, sondern eher einen "monographischen" Einstieg oder eine Einführung in Raimunds Werk vorzulegen. ³⁶ Diese Arbeit ist nicht im Druck erschienen und ist daher schwer zugänglich, weshalb Raimund bis jetzt einem sehr engen und spezialisierten Leserkreis vorbehalten bleiben muss.

Aus dem eben Gesagten ist folgendes Fazit zu ziehen: Wie auf den französischen Bühnen bleibt Raimund – etwa Nestroy gegenüber – auch in der französischen Germanistik auffällig unterrepräsentiert.

In meinem Aufsatz "Nestroy in Frankreich" (2009) war ich zu dem Schluss gekommen, dass Nestroy unbedingt der "Unterstützung" eines großen Theaters oder zumindest eines namhaften Regisseurs bedürfte, um etwas berühmter zu werden. Nun liegt tatsächlich eine neue Bearbeitung des *Talisman* durch Virginie Bauzou vor, die im Laufe des Jahres 2011 in einem Pariser Verlag (Editions de l'Amandier) im Druck erscheinen wird, worauf Aufführungen folgen dürften.

Was Raimund anbelangt, so sieht die Situation weniger günstig aus: Bis dato gibt es keine einzige gedruckte Raimund-Übersetzung ins Französische. Nun können Aufführungen ohne leicht zugängliche Übersetzungen oder Bearbeitungen nur schwer stattfinden. Es ist wohl auch höchste Zeit, dass die französischen Germanisten ihre Rolle als Vermittler spielen und den Stier bei den Hörnern packen, indem sie ihrer im Falle Raimunds bisher scheinbar "gefesselten Phantasie" freien Lauf lassen.

der HKA (Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates) eingeladen.

³⁵ Fanny Platelle, L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790–1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise, Universität Paris XII 2003 = Lille 2006. Siehe dazu meine Besprechung in: Nestroyana 27 (2007), S. 209–213. Platelle hat auch einen Artikel zu Raimunds Kunstauffassung und Künstlerfiguren geschrieben: "Conception de l'art et figures de l'artiste dans l'œuvre de Ferdinand Raimund (1790–1836)", in: Traversées du miroir. Mélanges offerts à Erika Tunner, hg. von Alain Cozic und Jacques Lajarrige, Paris 2005, S. 35–48.

³⁶ Ähnliches ließe sich auch leicht an Jeanine Charues französischer Dissertation über Nestroy demonstrieren: Jeanine Charue, Le théâtre de Johann Nestroy, 2 Bde., Lille 1979.

70 Marc Lacheny

Anhang: Korpus der untersuchten Literaturgeschichten und Fachwörterbücher (chronologisch geordnet)

- Geneviève Bianquis, Histoire de la littérature allemande, Paris 1936, 2. Aufl. 1969.
- 2) Histoire de la littérature allemande, hg. von Fernand Mossé, Paris 1959, neue, überarbeitete und aktualisierte Aufl. 1970 und 1995.
- 3) Jean-François Angelloz, *La littérature allemande*, Paris ⁸1967.
- 4) Jean Gyory, La littérature autrichienne (XIXè et XXè siècles), Paris 1977.
- 5) Paul Gorceix, Les grandes étapes de l'histoire littéraire allemande, Paris 1977.
- 6) Jean Chassard / Gonthier Weil, *Histoire de la littérature de langue allemande des origines à nos jours*, Paris 1981.
- 7) Dictionnaire des littératures françaises et étrangères, hg. von Jacques Demougin, Paris 1985.
- 8) Jean-Louis Bandet, La littérature allemande, Paris 1987, 2. Aufl. 1993.
- 9) Pierre Deshusses, Anthologie de littérature allemande, Paris 1991, 2. Aufl. 1996.
- Hélène Belletto / Elisabeth Kauffmann / Cécile Millot, Littératures allemandes. Anthologie et méthodes d'approche des textes, Paris 1992, 2. Aufl. 1998.
- 11) Annick Benoît-Dusausoy / Guy Fontaine, Lettres européennes: Histoire de la littérature européenne, Paris 1992.
- 12) Etienne Calais / Pierre Roux, Précis des littératures de la Communauté européenne, Paris 1993.
- 13) Francis Croix, Anthologie de la littérature allemande de Luther à nos jours, Rosny 1994.
- 14) Erika Tunner / Francis Claudon, Les littératures de langue allemande depuis 1945, Paris 1994.
- 15) Pierre Deshusses, Précis de littérature allemande, Paris 1996.
- 16) Jean-Louis Bandet, Histoire de la littérature allemande, Paris 1997.
- 17) Dictionnaire mondial des littératures, hg. von Pascal Mougin und Karen Haddad-Wotling, Paris 2002.
- 18) Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Paris 32006.
- 19) Guide de la littérature allemande des origines à nos jours, hg. von Jean-Pierre Demarche, Paris 2006.
- 20) *Dictionnaire du monde germanique*, hg. von Elisabeth Décultot, Michel Espagne und Jacques Le Rider, Paris 2007.
- 21) Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, hg. von Michel Corvin, Paris 2008 (1. Aufl. 1991).
- 22) Hans Hartje, Histoire de la littérature allemande, Paris 2008.

Martin Stern

Hugo Loetschers Launen des Glücks. Eine vergessene Nestroy-Bearbeitung im Schauspielhaus Zürich (1997)

Im August 2009 starb in Zürich 79-jährig der Schriftsteller Hugo Loetscher. Er war seit den frühen 1960er Jahren einer der produktivsten und beliebtesten Schweizer Erzähler und Publizisten und mit zahlreichen Preisen und Ehrungen bedacht. Seine kritischen Berichte zeichneten sich aus durch einen scharfen Blick für politische Missstände und soziales Unrecht. Auch in die schwierigen Debatten über schweizerisches Fehlverhalten vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg brachte Loetscher seine undogmatischen, oft pointierten Überzeugungen ein. Er war seit den 1980er Jahren ein gefragter Diskussionspartner und Referent, eine schweizerische "moralische Instanz". Ein dreitägiges, international besetztes Kolloquium zu seinem Werk fand im Januar 2010 im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern statt, begleitet von einer Ausstellung im Museum Strauhof in Zürich.

Unter den Gegenständen jenes Kolloquiums fehlte allerdings Loetschers Theaterstück, das mit einigem Propagandaaufwand im Mai 1997 im Schauspielhaus Zürich aufgeführt wurde. Der Grund ist begreiflich: Es war ein Misserfolg. Der nur als Bühnenmanuskript vervielfältigte Text erschien daher nie im Druck. Es handelte sich – wie aus dem Titel meines Referates ersichtlich – um eine Nestroy-Bearbeitung. Zusammen mit einer weiteren Bearbeitung desselben Stückes in Paris, die Jean-Marie Valentin 1991 abdruckte und zeit- und theatergeschichtlich kommentierte, könnte sie Anlass sein für eine allgemeine Diskussion über Probleme von Bearbeitungen und insbesondere von Aktualisierungsversuchen Nestroy'scher Theatertexte.

T

Loetscher erzählte in Interviews und im Programmheft, wie ihm die Idee zu seiner Bearbeitung kam. Er sah schon als Gymnasiast Zu ebener Erde und erster Stock in einer offenbar einleuchtenden Inszenierung im Schauspielhaus Zürich, wo er auch Statist war. Fasziniert von der geometrischen Konstruktion und den Parallelaktionen des Stückes, kaufte er sich den Originaltext bei Reclam, stellte

Jean-Marie Valentin, ,Nestroy sur la scène française: Du haut en bas ou Banquiers et fripiers (Mélesville et Carmouche) et Zu ebener Erde und erster Stock (Nestroy)', in: Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique, hg. von Gerald Stieg und Jean-Marie Valentin (Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières, Bd. 12), Asnières 1991, S. 177–192.

72 Martin Stern

aber fest, dass die ihn begeisternde Inszenierung sich große Freiheiten erlaubt hatte. Vorerst führte dieses Erlebnis jedoch noch nicht weiter. Sein erster Theaterversuch mit dem Titel *Schichtwechsel* galt einem sozialkritischen Thema und wurde 1960 im Schauspielhaus Zürich gegeben, war aber kein Erfolg. So blieben weitere dramatische Versuche, davon zwei fertige, "in der Schublade", wie Loetscher berichtete.² Aber sehr viel später, nach dem Tod von Frisch und Dürrenmatt, entstand 1997 das Stück, von dem ich hier spreche.

Loetschers Bearbeitung trägt den Titel Die Launen des Glücks oder Parterre und Bel Etage, nach einem Einfall von Johann Nestroy. Das war nicht ganz korrekt, denn das Stück kopierte den Plot der Nestroy'schen "Lokalposse mit Gesang" ziemlich komplett. Sie war bekanntlich seit ihrer Erstaufführung 1835 ein Publikums- und Kassenerfolg ersten Ranges und zugleich ein Wendepunkt in Nestroys Theaterproduktion.³ Die Glücks- und Unglücksfälle, von denen die Handlung bewegt wird, sind nun endgültig "innerweltliche". Weder Feen noch Zauberer greifen ein, und die Göttin Fortuna ist eine papierene Allegorie. Das allmächtige, aber unstabile Kapital hat ihre Rolle übernommen. Wo es vorhanden ist, herrscht Überfluss, also Glück, und wo es fehlt, der Mangel, also Unglück.

Das Fragwürdige solcher Kurzschlüsse, die diese Gleichung bereits denunzierte, hat Loetscher offenbar zusätzlich zu seiner Neubearbeitung motiviert. Er war zwar fasziniert von Nestroys virtuosem Arrangement und den parallel laufenden Dialogen bei Arm und Reich, im Parterre und im ersten Stock, und von dem jähen Glückswechsel durch Aktienverlust und Losgewinn. Aber der Moralist in ihm verlangte offenbar nach mehr Bekenntnis, nach einer Aussage, die nicht bei der einigermaßen zynischen Deskription der Glückswechsel-Mechanik stehen blieb, sondern klar mehr soziale Gerechtigkeit forderte. Loetscher glaubte, gleichwohl das Nestroy'sche Handlungsschema beibehalten zu können. Er beschränkte sich auf eine Reduktion des Personals und auf Kürzungen. Hinzu kamen dafür einige leider wenig originelle Einfügungen plus viel Moral. Das konnte nur schiefgehen.

Zum Misserfolg trug bei, dass ein großer Presserummel die Erwartungen des Publikums hochgeschraubt hatte. Schon im Vorfeld gab es Interviews und Talk-Shows. Das Spiel sollte außerdem in die Zürcher Juni-Festwochen übernommen werden, und die Uraufführung wurde von zwei weiteren Loetscher-Veranstaltungen flankiert, einer Dramenfassung seines ersten Romans Abwässer in französischer Sprache⁴ und dem Ein-Frau-Stück Anna wird Kranzflechterin nach seinem zweiten Roman Die Kranzflechterin von 1964, beide am Schauspielhaus Zürich. Im Ganzen müssen bei der Erstaufführung am 29. Mai 1997

² Vgl. das Interview von Robert Naef mit Hugo Loetscher: 'Ich lebe allein, aber einsam bin ich nicht', *Schweizer Illustrierte*, 26. Juni 1997, S. 102.

³ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, Nestroy. Die Launen des Glückes, Wien 2001, S. 64.

⁴ Les Egouts, Gastspiel der Compagnie Pasquier-Rossier am Schauspielhaus Zürich am 20. und 21. Juli 1997.

mehr als 30 Kritiker im Saal gewesen sein, wie die Sammlung der Rezensionen im Archiv des Schauspielhauses zeigt.⁵ Doch ab dem 31. Mai hagelte es Verrisse. Ich lasse einige Überschriften und Sätze Revue passieren, damit Sie sich vom Grad der allgemeinen Enttäuschung ein Bild machen können:

Zürcher Bierernst statt Wiener Charme (Der Bund)
Eine peinliche Operette (Handelsblatt Düsseldorf)
Schiffbruch mit Glücksspiel (Basellandschaftliche Zeitung)
Aktualisierung scheitert gründlich (Neue Zürcher Zeitung)
ganz und gar vorbeigeglückt (Tages-Anzeiger)
zäh und harmlos (Rheinischer Merkur)
eine einzige Gutgemeintheit – ein totes Theater (Süddeutsche Zeitung)
Das erhoffte Theaterereignis ist ausgeblieben (Berner Rundschau)
Warum denn nicht Nestroy? (Der Landbote und Zürichsee-Zeitung)

Das muss hier genügen. Nicht ausgenommen von der Generalschelte waren auch die Intendanz (Gerd Leo Kuck) und die Regie (Hansjörg Utzerath), ebenso Bühne, Kostüm und Musik. Der Brecht- und Beckett-Regisseur Utzerath sei eine Fehlbesetzung gewesen, hieß es verschiedentlich, und der weit verbreitete *Tages-Anzeiger* meinte, das Bühnenbild mit den einheitlich schwarzen Kostümen sei "das hässlichste [...] der laufenden Saison".⁶ Heftig wurden der fade Text und seine moralisierende Tendenz kritisiert, aber auch die offenbar übertrieben karikierende Sprech- und Spielweise der Schauspieler. Die Intendanz, so las man, hätte das Stück zurückziehen und die Blamage vermeiden sollen.

Loetscher war tief enttäuscht und leider uneinsichtig; er klagte öffentlich über Regiefehler und mangelndes Verständnis der Presse für seine Absichten. Aber die Theaterleitung reagierte konsequent: Sie ersetzte die für die Juni-Festspiele vorgesehenen Aufführungen von *Launen des Glücks* durch Molières *Der Menschenfeind*. Doch nun zu einem kurzen Zwischenaufenthalt nach Paris und damit zurück ins Jahr 1842.

П

Die von Jean-Marie Valentin 1991 publizierte französische Bearbeitung von Nestroys Zu ebener Erde und erster Stock passte das Stück geschickt den Erwartungen des damaligen Publikums des Théâtre du Palais Royal an. Dieses Haus verdankte einen guten Teil seiner Popularität dem damals neuen Genre des Vaudeville, der leicht frivolen, musikalisch anspruchslosen Vorgängerin der Operette. Oberflächlich betrachtet, eigneten sich Nestroys Milieu und Personal

⁵ Mein ausdrücklicher Dank gilt Frau Marianne Korn vom Archiv des Schauspielhauses Zürich für ihre große Hilfsbereitschaft.

⁶ Christoph Kuhn, "Ganz und gar vorbeigeglückt. Hugo Loetschers "Die Launen des Glücks" in Zürich uraufgeführt', *Tages-Anzeiger*, 31. Mai 1997, S. 65.

74 Martin Stern

hervorragend für die allgemeine Richtung dieser Bühne, die sich zum Ziel setzte, auf amüsante Weise die Sitten aller Schichten zu "demaskieren".⁷

Verfasser der Pariser Bearbeitung waren die beiden erfahrenen Theaterleute Mélesville und Carmouche. Die Erstaufführung fand am 8. Juli 1842 statt, und das Stück trug den - im Gegensatz zu jenem Loetschers - sehr ehrlichen Titel Du haut en bas ou Banquiers et fripiers. Comédie-Vaudeville en deux actes (imitée de l'allemand de Nestroy). Wie Valentin in seiner den Neudruck begleitenden Analyse darlegt, gaben die beiden Bearbeiter ihrer Fassung durch einige entscheidende Änderungen ein neues Gesicht: Der Trödler Schlucker (jetzt M. Loriot) ist Witwer; Herr Zins (jetzt M. Canelle) ist nicht mehr der Hausbesitzer, sondern nur noch Portier; damit entfällt seine Scharnierfunktion für die Gesamthandlung. Goldfuchs (jetzt M. Durosoy) verliert sein in gewagte Spekulationen investiertes Kapital und muss sich deshalb von seinem Haus trennen, das nun aber der "fripier" (Trödler) Loriot ersteigern kann, der durch einen Lotteriegewinn reich geworden ist. Er schenkt das Haus seinem in die schöne Emilie Durosov verliebten Sohn Adolphe. Adolphe wiederum gibt das Haus aus purer "générosité" an den früheren Besitzer Durosoy zurück, und zwar noch bevor dieser in die Heirat seiner Tochter eingewilligt hat. Durosoy wollte bisher seine Zustimmung zu dieser Heirat verweigern, weil seine nun verarmte Tochter einer Ehe mit dem jetzt reichen Adolphe nicht mehr würdig sei.

"Oh, quelle bonté naturelle!" ist man mit Rousseau versucht zu rufen. Aber das gefiel und wurde beklatscht. In Paris vermied man so das bei Nestroy total Unwahrscheinliche des Happy Ends. Was der Zuschauer in der Pariser Comédie-Vaudeville statt dessen vorgeführt bekam, hat Valentin wie folgt auf den Begriff gebracht: "Zu der Wiederherstellung der Familienbande durch die Jugend und die Liebe hinzu kam eine Neubegründung der familiären Ordnung auf moralischer Basis, welche – dank freiwilliger Entscheidung – das kollektive Wunschbild des Altruismus triumphieren lässt."8

Eine solche Wiederherstellung des Vertrauens in das menschliche Herz gab Nestroys skeptisch-pessimistischem Plot eine Wendung ins Pathetisch-Empfindsame, ja ins Positiv-Politische. Das entsprach offenbar den restaurativen Bedürfnissen des bürgerlichen Publikums des Palais-Royal-Theaters. So wurde dort der infame Opportunist Johann (jetzt M. Roussillon), den in Wien Nestroy selbst spielte, auch nicht als Krimineller entlarvt, sondern verschwand einfach vom Schauplatz seiner Intrigen. Bei Nestroy zeigt der Wohnungstausch der Bewohner von Parterre und Bel Etage, dass die Wirkung von Eigentum und Geld immer dieselbe bleibt: Sie macht angeblich glücklich. Aber gleichzeitig gilt:

⁷ Bréant de Fontenay / Etienne de Champeaux, Annuaire dramatique. Histoire des Théâtres. Première Année 1844–1845, Paris 1845, S. 105: "les moeurs des petits peuples et celles des gens du monde se trouvaient démasquées."

⁸ Deutsche Übersetzung des Verf.; vgl. Valentin (Anm. 1), S. 189.

⁹ Ebd., S. 191: Ihr Ziel war Ordnung und Ruhe, bestimmt durch die Angst vor Chaos und Revolution.

Dummheit, Bosheit und Zufall regieren die Welt. Bei Mélesville und Carmouche wird das Saure gesüßt und das Düstere aufgehellt. Der Pariser Gesellschaft von 1842 wurde ein Spiegel vorgehalten, der sie verschönerte. Diesen verweigert Nestroy. Bei ihm ändern sich nicht die Leute, nur das "Glück". ¹⁰ Doch nun zurück zu Loetscher.

III

Loetschers Generation hatte die Dominanz des Brecht'schen Theaters miterlebt. Als Leser seines Bühnenmanuskripts und der dazugehörenden Paratexte hat man den Eindruck, sein wichtigster Einfall habe darin bestanden, mit dem Epilog-Sprecher des Guten Menschen von Sezuan zu rufen: "Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß! / Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!"11 Denn die Aufgabe, die sich der Zürcher Bearbeiter Nestroys bei seiner "Neuinterpretation" stellte, 12 war, eine Antwort zu finden auf die Frage: "Was ist das für eine Welt, in der man aufs Glück angewiesen ist?"13 Sie konnte nur lauten: eine gottverlassen schlimme! Das sollten offenbar die einheitlich schwarzen Kleider der Leute oben und unten und ihr Schreien und Gestikulieren demonstrieren. Doch nun blieb leider alle Heiterkeit, alles Vergnügen am Witz der Geometrie und Serialität des Spiels auf der Strecke. ¹⁴ Hatte nicht Nestroy schon gefragt (meine Formulierung): "Was ist das für eine Welt, in der das Glück vom Geld abhängt?"15 Loetscher jedoch machte seinen Adolf zum reinen Gutmenschen und ließ ihn auf die Frage seiner geliebten Emilie, worauf er zähle, tiefsinnig antworten, auf "Gerechtigkeit". 16 Das war zu simpel. Loetscher scheint das, wie sein Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv zeigt, selbst bemerkt zu haben: In verschiedenen Fassungen des Stücks sind vier Varianten

¹⁰ Vgl. zu den Glückserwartungen der Biedermeierzeit Ulrike Tanzer, 'Zufriedenheit als utopischer Gegenentwurf. Glückskonzeptionen in Ferdinand Raimunds "Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär"', in: *Ferdinand Raimund. Inszenierte Fantasien*, hg. von Hubert Christian Ehalt und Jürgen Hein (Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien, Bd. 19), Wien 2008, S. 17–34.

¹¹ Bertolt Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Stücke 4, Frankfurt a. M. 1967, S. 1606.

¹² Interview von Christoph Kuhn und Peter Müller mit Hugo Loetscher nach der Premiere: "Ich fühle mich um die Arbeit geprellt", *Tages-Anzeiger*, 4. Juni 1997, S. 71.

¹³ Vgl. Loetscher im Interview mit Robert Naef (Anm. 2), S. 102.

¹⁴ Vgl. Andreas Böhn, "Geometrisierung, Serialität und Komik bei Nestroy", *Nestroyana* 21 (2001), S. 26–33.

¹⁵ Man erinnere sich nur an ein paar Namen: So ist in Nagerl und Handschuh Poverinus Maxenpfutsch, Besitzer des Gutes Schuldenfeld, "ein im Zugrundegehen begriffener Kapitalist und Vater"; Herr von Brauchengeld in Die beiden Nachtwandler, der seine zwei Töchter auf den Heiratsmarkt bringt, dagegen schon "ein zu Grund gegangener Rentier" (Stücke 2, 72/7 f. bzw. Stücke 11, 6/11).

¹⁶ So im letzten Satz des Textes von Hugo Loetscher, *Die Launen des Glücks oder Parterre und Bel Etage, nach einem Einfall von Johann Nestroy*, Bühnen-Manuskript, S. 90.

76 Martin Stern

des Schlusses festzustellen.¹⁷ Nestroys Texte waren aberwitzige Satiren, nicht Vorlagen für Besserungsstücke.

Loetscher hat Nestroys Posse aber noch mit anderem um ihre Wirkung gebracht, vor allem mit der Halbherzigkeit der Transferierung des Plots in eine nähere Zeit und an einen näheren Ort. Die Nestroyforschung rühmt zu Recht die geniale "Verwienerung" der zahlreichst – meist aus Frankreich – übernommenen Vorlagen. Loetscher schwebte offenbar eine Art "Verzürcherung" vor. Statt im frühkapitalistischen Wien der 1830er Jahre spielen Die Launen des Glücks im Zürich der Gründerjahre und Gründerkrisen, der Eisenbahn- und Kanalbauspekulanten. Das hätte Anspielungen in Menge ermöglicht. Aber nur sporadisch ist bei Loetscher von Zürcherischem die Rede, so je einmal vom "Paradeplatz" und von "Neubauten am Bahnhofplatz", und Emilie, die "höhere Tochter", hat ein Internat am Genfersee besucht. 18 Das war zu wenig, um dem Stück ein neues Lokalkolorit zu geben. Und eine Umsetzung der Theatersprache Nestroys ins Zürichdeutsche, was bestimmt mehr Lokalwirkung gezeitigt hätte, wagte Loetscher auch nicht. Vielleicht weil er hoffte, das Stück auch auf deutschen Bühnen unterbringen zu können. Der Jargon seiner Parterre-Mieter ist ein grobes, jener seiner oberen Zehntausend ein gestelztes Allerwelts-Hochdeutsch.

Turbulenz auf der Bühne kann vergnüglich sein, doch dazu braucht es Personal. Das Stück Nestroys zählt 34 namentlich genannte Figuren. Loetscher reduzierte sie auf elf. Aber noch bedauerlicher war für Publikum und Kritik der Verzicht auf die Quodlibets, Quartette und Chöre, die in der Vorlage Zu ebener Erde den Amüsiercharakter, das Theatralische und Fiktive der Geschehnisse so wirksam evident machen. Bei Loetscher spielte ein Duo aus Klavier und Cello zu den kulinarischen Schwelgereien im ersten Stock etwas Salonmusik. Unten aber sang Loetschers Frau Flach, eine Art Mutter Courage, im rauen Ton der Brecht-Schauspielerin Therese Giehse ein paar Songs, deren Text ich leider nicht kenne, da sie offenbar erst spät noch eingefügt wurden. Aber die Kritik fand beides, Salonmusik und Songs, unpassend. Der Regisseur hatte vorgeschlagen, irgendwen jodeln zu lassen, was aber der Autor empört von sich wies. 19

So pointiert witzig der Referent und Publizist Loetscher sein konnte, so flügellahm blieben die meisten Dialoge seines Stücks. Da gibt es langatmige Preisungen kulinarischer Leckerbissen, pseudophilosophische Erörterungen über Glück, Unglück und die Liebe. Und, neben einigen zynischen Sprüchen des jüngeren Sohnes Thomas, schwärmerische Zitate aus einem "Sonettenkranz", in dem der Gutmensch Adolf ständig liest und die er in seine Briefe für die angebetete Emilie übernimmt. Ein mehrmals wiederholtes Zitat lautet: "In der Tiefe deiner Blicke öffnet sich ein Horizont." Worauf das abzielte, wurde

¹⁷ Schweizerische Landesbibliothek Bern, Nachlass Loetscher, Signaturen A-01-P-03/01, S. 80; /02, S. 109; /05, S. 92; /09, S. 177.

¹⁸ Loetscher, Bühnen-Ms. (Anm. 16), S. 22. – "Höhere Töchterschule" hieß früher das Zürcher Mädchengymnasium.

¹⁹ Vgl., Das Zitat. Der Riesenkrach', Berner Zeitung, 5. Juni 1997, S. 21.

mir erst bei der Lektüre des Programmheftes klar: auf Goethes späte Liebeslyrik. Loetscher stand beim Zürcher Literaturstreit 1967 nach Emil Staigers provozierender Dankesrede für den Literaturpreis eindeutig und wie fast alle Schriftstellerkollegen auf der Seite von Max Frisch, der Staiger wegen seines Angriffs auf Gegenwartsautoren die Freundschaft aufkündigte. In seinem Programmheft-Beitrag zu *Die Launen des Glücks* gab Loetscher bekannt, von Friedrich Dürrenmatt gelernt zu haben, man sollte "hie und da auch ein homerisches Gelächter anstimmen dürfen und nicht nur – hesiodisch – zur Ordnung mahnen". ²⁰ Das war eine – allerdings um 32 Jahre verspätete – Breitseite gegen die an der Weimarer Klassik orientierte Ästhetik Emil Staigers. Ob das allerdings die Zuschauer im Jahr 1997 noch merkten, ist zweifelhaft. In den mehr als 30 Kritiken fand ich keinen entsprechenden Hinweis.

Das Sprachproblem hat Loetscher, wie angedeutet, nicht gelöst. Der Amerikaner Thornton Wilder mit *The Matchmaker* (*Die Heiratsvermittlerin*) oder der Engländer Tom Stoppard mit *On the Razzle* (*Einen Jux will er sich machen*), die Loetscher beide kannte, hätten da Vorbild sein können.

Die Crux der Bearbeitung aber war ihre moralisierende Tendenz. Sie tötete den Witz des Spiels. Mir fehlt dafür eine Erklärung. In seiner Publizistik bewies Loetscher immer wieder seinen Humor und seinen Sinn für Polyvalenzen. Aber in Launen des Glücks ist das subtile Gleichgewicht zwischen Satire und Komik zu Ungunsten der letzteren gestört. "Warum denn nicht Nestroy?" titelte einer der Rezensenten.²¹ Allerdings gilt auch, was der Kritiker der Neuen Zürcher Zeitung formulierte: "Es gibt im Theater kaum etwas Künstlicheres, Kunstvolleres, Schwierigeres, Faszinierenderes als eine ganz normale Nestroy-Figur. "22 Und die Kritikerin der Basler Zeitung meinte, wohl zu Recht: "Nestroys Welt könnte so herrlich böse sein, wenn Loetscher und das Schauspielhaus sie nur gelassen hätten."²³ Fast ist man versucht, das Urteil über eine viel frühere Nestroy-Bearbeitung zu zitieren, auf die Jürgen Hein vor kurzem hingewiesen hat. Sie stammte von Siegfried Jacobsohn und galt einer Krähwinkeliade in Berlin von Alfred Polgar und Egon Friedell. Jacobsohn dazu: "Das erwies sich nämlich bald als der Irrtum der Bearbeitung, daß sie zwar den Nestroy nur als Vorwand benutzt hatte, in ihrer Pietätlosigkeit aber nicht annähernd radikal genug mit ihm umgesprungen war."²⁴

²⁰ Vgl. den Bericht von Beatrice von Matt, 'Stichworte zu Hugo Loetscher', in: *Programm-heft "Die Launen des Glücks"*, Schauspielhaus Zürich, Spielzeit 1996/97, S. 7.

²¹ Vgl. Martin Kraft, "Warum denn nicht Nestroy? Hugo Loetschers "Launen des Glücks" uraufgeführt', Zürichsee-Zeitung, 31. Mai 1997.

²² Richard Reich, "Destroy Nestroy! Play Loetscher? "Die Launen des Glücks" am Schauspielhaus Zürich', Neue Zürcher Zeitung, 31. Mai 1997, S. 45.

²³ Christine Richard, 'Im Puppenheim Theater: Erst Unglück macht richtig glücklich. Schauspielhaus Zürich: Die Uraufführung von Hugo Loetschers "Die Launen des Glücks" nach Johann Nestroy', *Basler Zeitung*, 31. Mai 1997, S. 47.

²⁴ Vgl. Jürgen Hein, "Revolution in Krähwinkel in Berlin (1908)", Nestroyana 29 (2009), S. 214–218, hier S. 218.

Buchbesprechungen

Johann Joseph Felix von Kurz (1717–1784), Eine ganz neue Komödie ... Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele. Hg. von Andrea Brandner-Kapfer (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 3). Wien: Verlag Lehner 2010. 568 Seiten. ISBN 978-3-901749-79-7. € 25,30.

Innerhalb des seit wenigen Jahren bestehenden Forschungs-, Dokumentationsund Lehrschwerpunkts "Literatur- und Theatersoziologie", genauer: innerhalb des Teilschwerpunkts "Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert", wurde und wird am Institut für Germanistik der Universität Graz an einer ganzen Reihe von Projekten gearbeitet, die die "Repräsentanten und Ausdrucksformen" des Komischen gleichsam aus ihrem wissenschaftlichen Schattendasein befreien und jene historischen Dramaturgien und Figuren einer angemessenen Reflexion zuführen wollen, die zu ihrer Zeit ein breites Publikum zum Lachen brachten und dabei nicht selten ein subversives Potenzial entfalteten. Neben den FWF-Projekten "Mäzene des Kasperls Johann Joseph La Roche" – einer kritischen Edition von Kasperliaden des Leopoldstädter Theaters1 inklusive einer literatursoziologischen Studie2 - und "Kasperls komische Erben" sind verschiedene Grazer Qualifikationsarbeiten in diesem thematischen und methodischen Feld angesiedelt, darunter die Historisch-Kritische Edition Johann Joseph Felix von Kurz. Das Komödienwerk, die Andrea Brandner-Kapfer 2007 als Dissertation vorgelegt und nun in gekürzter Form publiziert und damit einem größeren Leserkreis zugänglich gemacht hat. Der in der Reihe "Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte" erschienene Band präsentiert 15 Theatertexte³ des Schauspielers/Sängers/Tänzers, Stückeschreibers, Prinzipals, Impresarios, Theaterbesitzers und "Regisseurs" Johann Joseph Felix von Kurz, geboren im selben Jahr 1717 wie seine spätere Erzfeindin Maria Theresia von Österreich, gestorben 1784 nach einem ereignisreichen Theaterleben, dessen Hervorbringungen bei den Zeitgenossen gleichermaßen helle Begeisterung wie ästhetisch-moralische Entrüstung auslösten. Eingehende wissenschaftliche Untersuchungen zu Kurz und der von

Texte unter http://lithes.uni-graz.at/maezene/maezene_startseite.html.

² Erschienen unter dem Titel Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater als Sonderbd. 1 der Zeitschrift LiTheS (http://lithes.uni-graz.at/ lithes/10_sonderband_1.html). Vgl. hierzu die Rezension von Peter Haida im vorliegenden Heft, S. 88–91.

³ Das Inhaltsverzeichnis des Bandes weist 18 Titel aus; bei dreien davon (Arlequin, der neue Abgott Ram in America; Der Vatter ein Tyrannischer Neben-buhler seines Sohnes; Arleckin, der glücklich gewordene Bräutigam) handelt es sich jedoch nicht um selbständige Stücke, sondern um integrale Bestandteile der jeweils zuvor angeführten Komödien.

ihm verkörperten Figur des Bernardon liegen bislang nicht in allzu großer Zahl vor, und so muss es als beachtliches Verdienst gelten, dass Brandner-Kapfer mit ihrer Edition eine Textgrundlage für künftige Forschungen zu Kurz-Bernardon im Besonderen und zu Ausprägungen des populären Wiener und deutschsprachigen Theaters im 18. Jahrhundert im Allgemeinen erarbeitet hat.

Der Begriff "Textgrundlage" führt auf eine doppelte Problematik, der man sich bei dem Versuch einer Annäherung an das Theater Kurz-Bernardons gegenüber sieht: erstens ist das Gros der Stücke Kurz' nur in Form von "Fragmenten" - sei es als Auswahl von Arien, als Szenar, als Aufführungsankündigung o. a. – erhalten, zweitens stellt sich selbst bei den vollständig überlieferten Texten die Frage, inwieweit sich damit Kurz' "totales Theater" aus "Gerede, Geschrei, Gesang, Tanz, Magie und Maschinenzauber"4 in seinen Funktionsweisen und seiner Publikumswirkung tatsächlich erfassen lässt. Dem Wissenschaftler des 20. und 21. Jahrhunderts wird also zum Problem, was den zeitgenössischen Verfechtern eines regelmäßigen und lehrhaften Theaters ein Ärgernis war: der Umgang mit einem entweder gänzlich extemporierten oder doch zumindest wesentlich auf Körper- und Klangwirkungen ausgelegten a-mimetischen Theater, das sich der Regelhaftigkeit und Fixierbarkeit, damit auch der Kontrollierbarkeit, widersetzt. Im Kontext der Verschiebungen innerhalb des deutschsprachigen Theaters des 18. Jahrhunderts, die vom komischen, stark typisierten Stegreifspiel hin zum regelmäßigen Lustspiel und zur verbürgerlichten Kasperliade führten, nimmt Kurz-Bernardon zweifellos einen singulären Rang ein: hinsichtlich des Niveaus seiner Stückproduktion und – dazu lassen sich nur Mutmaßungen formulieren – seiner darstellerischen Potenz, in denen die Forschung immer wieder Qualitäten der Moderne ausgemacht hat, aber auch hinsichtlich des machtpolitischen und intellektuellen Standorts seiner hauptsächlichen Gegner Maria Theresia und Joseph von Sonnenfels.

Im obrigkeitlichen Kampf gegen das extemporierte Theater vor allem Kurz-Bernardons sind für Österreich drei Daten von zentraler Bedeutung: der Erlass des Norma-Edikts von 1752, mit dem Maria Theresia – vorerst mehr oder weniger vergeblich – versuchte, Kurz' Stücke von der Wiener Bühne zu verbannen; die Ausdehnung der Zuständigkeit der Bücher-Censurs-Hofcommission auch auf Handschriften und die Szenarien des extemporierten Theaters im Jahr 1760; und schließlich das definitive Verbot des Extemporierens durch eine auf einem Promemoria Sonnenfels' basierende Resolution Josephs II. im Jahr 1770. Mit diesen Daten ist zugleich der grobe zeitliche Rahmen jener Stücke benannt, die Brandner-Kapfer in ihre Auswahledition aufgenommen hat: das der Chronologie der Uraufführungen nach früheste ist Asmodeus oder Der Krumme Teufel (Kärntnertortheater 1751; S. 495), das hier allerdings nach dem Druck von 1758 (Der neue Krumme Teufel [...] Nebst einer Kinder-Pantomime [...]

⁴ Beatrix Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert, Paderborn 2003, S. 36 f.

80 Marion Linhardt

Arlequin Der neue Abgott Ram in America) wiedergegeben wird, das späteste das Mitte der 1760er Jahre entstandene Lustspiel Die Insul der gesunden Vernunft. In der Gesamtschau vermittelt die Stückauswahl, wie die zunehmende administrative und inhaltliche Reglementierung des Theaters durch den Hof sich schließlich doch auf die Produktion Kurz-Bernardons auswirkte: so wurden Bernardons Hochzeit auf dem Scheiterhaufen und Der unruhige Reichthum, 1752 bzw. 1753 am Kärntnertortheater uraufgeführt, um 1770 zu regelmäßigen Lustspielen umgearbeitet und als solche auch gedruckt (diese Drucke liegen der gegenwärtigen Ausgabe zugrunde).

Das Spektrum an Texten, das Brandner-Kapfer präsentiert, ist sowohl hinsichtlich der Genrezugehörigkeit (so man eine solche Kategorie auf Kurz' Theater überhaupt anwenden will) als auch hinsichtlich des Überlieferungsstandes breit gefächert. Neben Maschinenkomödien wie dem erwähnten Neuen Krummen Teufel findet sich die - von Kurz selbst so bezeichnete - "Critique, oder Parodie, über die sonst von vielen Teutschen Trouppen sehr übel vorgestellten Tragödien" (S. 336) Bernardon Die Getreue Prinzesin Pumphia, Und Hanns-Wurst Der tyrannische Tartar-Kulikan, ein ausschließlich von Männern gespieltes Stück, das 1756 am Kärntnertortheater uraufgeführt wurde und eine facettenreiche Rezeption erlebte (vgl. dazu S. 537 ff.), neben dem Lustspiel Die Insul der gesunden Vernunft die Reihe der "Rosalba-Historien", fünf als "Continuationen" aufeinander bezogene Stücke, die einer fiktiven Biographie Bernardons (letztlich auch derjenigen Kurz') gewidmet sind (vgl. S. 516) und den Kurz'schen Kindern einen zentralen Part zuweisen. Unter diesen biographischen Stücken gibt es solche, die in Kurz' Sinn als "Ambigu Comique" oder "lustiger Mischmasch" "componiert" sind und verschiedene Genres neben- oder ineinanderstellen, wie die Komödie Bernardon der Einsiedler mit der Operetta Ormechus, Ein Tyrannischer Neben-Buhler seines Sohnes Cosroe und der Kinder-Pantomime Bernardons Traum In der Wüsteney oder die Komödie Bernardons Ehestand mit der pantomimischen Vorstellung Der sich niemals begnügende Schäffer Coridon und dem Kinder-Lustspiel Was für Narrheit kan nicht die Eifersucht anstellen. Was den Überlieferungsstand betrifft, so bringt die Ausgabe eine Reihe von vollständigen, d. h. ausgeschriebenen Stücktexten, daneben Fragmente unterschiedlichen Charakters: zu Der Lebens-Lauff des Bernardon etwa sind nur drei Arientexte überliefert, zu Bernardon Der aus einem Schmeltz-Degel entsprungene flüchtige Mercurialische Geist findet sich lediglich der Prolog, im Fall der Komödie Die Macht der Elementen, Oder: Die versoffene Familie des Hrn. Baron von Kühnstoks liegen zu diesem "Rahmenstück" gar keine Textteile vor, während der zugehörige Prolog Der zum Leben gebrachte Stein und die ebenfalls integrierte Kinder-Operetta Die das Glüke hat, führt den Bräutigam nach Hause und die Pantomime Die liederliche Haushaltung versoffener Köche, und verlöffelter Stubenmenscher vollständig überliefert und abgedruckt sind. Als Druckvorlagen für die Stücke in der gegenwärtigen Ausgabe wurden übrigens fast durchwegs zeitgenössische Drucke herangezogen; der Druck der Fragmente zu Der Lebens-Lauff des Bernardon und Bernardon Der aus einem Schmeltz-Degel [...] erfolgt nach dem handschriftlichen Bestand der Teutschen Arien aus der Österreichischen Nationalbibliothek.

Brandner-Kapfers Bernardon-Buch umfasst – das Literaturverzeichnis ausgenommen - drei Hauptteile: auf knapp 450 Seiten sind die ausgewählten Theatertexte abgedruckt, die in einem Anmerkungsapparat (S. 483–551) kommentiert werden; dazwischen ist ein "Lebenslauf des Johann Joseph Felix von Kurz" betitelter Teil eingefügt (S. 449–481), der "Biographie, historische Eckdaten und Werkchronologie sowie einige Bemerkungen zum dichterischen, schauspielerischen und theatertechnischen Wirken Kurzens" (S. 449) bringt. Dieser "Lebenslauf" kombiniert zwei Darstellungsweisen: die Lebensdaten Kurz', die Stationen seiner Theaterlaufbahn mit den diversen Aufenthalten, wenige politikgeschichtliche Daten sowie die Abfolge seiner Bühnenwerke sind stichwortartig in Spaltendruck wiedergegeben, in den zusammenfassende Darlegungen zu ausgewählten, von der Chronologie weitenteils unabhängigen biographischen und theaterhistorischen Sachverhalten eingeschaltet sind. Diese Darlegungen widmen sich Kurz' Aufenthalten in Frankfurt a. M. und in Nürnberg, der Familie Kurz', seiner zweiten Frau Theresina Morelli, dem Spannungsverhältnis zwischen Kurz und Maria Theresia, den Spekulationen über eine Zusammenarbeit von Kurz und Joseph Haydn, der Einflussnahme Kurz' auf Theaterbau bzw. Bühnentechnik, Kurz' Vermögensverhältnissen und der Kurz-Bernardon-Ikonographie. Brandner-Kapfer gibt damit einen nützlichen Einblick in wesentliche Aspekte der Theaterarbeit Kurz' und in deren äußere Bedingungen. Kritisch anzumerken ist dabei die allzu große Abhängigkeit von vorhandener Forschung: Brandner-Kapfer findet in diesem Teil kaum jemals den Mut zu eigenständigen Stellungnahmen oder Interpretationen. Auch wenn ein korrekter Umgang mit fremden Forschungsergebnissen natürlich für jede wissenschaftliche Arbeit verpflichtend ist, so ist es doch erlaubt, einfache Sachverhalte und bekannte historische Zusammenhänge in einem selbständigen Argument zu entfalten bzw. zu erläutern.

Der Kommentar-Teil versammelt eine Vielzahl unterschiedlicher Informationen: neben den Angaben zu "Druck, Titel und Fundort", die jedem Kommentar vorangestellt sind, und reinen Worterklärungen etwa im Fall von Dialekt- oder historisch gewordenen Formulierungen gibt es hier kulturhistorische, theatertechnische, theater- und literaturgeschichtliche Erläuterungen sowie Ausführungen zu Mythologie und Ästhetik. Wo sich für die Stücke eine Rezeption über die Uraufführungszeit hinaus nachvollziehen lässt, finden sich entsprechende Darlegungen, in die teilweise zeitgenössische Besprechungen einbezogen sind. Das gleiche gilt für Vorlagen, so eruierbar. In vielen Fällen wird in Kommentaren zu dramaturgischen, motivischen oder bühnenpraktischen Besonderheiten auch auf Parallelen in Stücken verwiesen, die sich in der vorliegenden Ausgabe nicht finden, d. h. das Kurz'sche Œuvre wird in noch breiterer Weise erschlossen. Hier profitiert die Auswahledition davon, dass sie

82 Marion Linhardt

auf einer das erhaltene Gesamtwerk Kurz' umfassenden Dissertation beruht. Dem steht die Tatsache gegenüber, dass – vermutlich durch die Kürzung eines weit umfangreicheren Ausgangstextes mitverursacht - der Kommentar-Teil viele Fehler und Unklarheiten enthält, deren Überwindung dem Leser ein Erhebliches an Eigenleistung abverlangt. Lediglich ein Beispiel - das einen zentralen Aspekt des Kurz'schen Theaters, nämlich die Rollenprofilierung betrifft - sei hier angeführt: In Zusammenhang mit Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon bringt Brandner-Kapfer einen Hinweis aus dem Avertissement zu dem von ihr auf 1752 datierten (im vorliegenden Band nicht abgedruckten) Stück Le diable Marie, oder Pelphegor der verheyrathete Teufel, in dem Kurz schreibt, er habe "die Rollen nach eines jeden Charakter" eingeteilt (S. 516). In diesem Stück verwendete Kurz nach Brandner-Kapfer zum ersten Mal die Rolle der Rosalba. Aus dem Kurz-Zitat schließt Brandner-Kapfer, die Rosalba sei "somit seiner zweiten Frau Theresina [...] gleichermaßen auf den Leib geschrieben" (ebd.). Dies erstaunt nun nicht nur insofern, als Theresina Morelli erst 1755 im Personal des Kärntnertortheaters aufscheint, sondern auch deshalb, weil in Zusammenhang mit der Uraufführung von Die glückliche Verbindung des Bernardons im April 1758 ausdrücklich davon die Rede ist, dass "Madame Theresia Kurzin / [...] sich das allererstemal in der Personage / der Rosalba zeigen" werde (S. 528), was Brandner-Kapfer in ihrer tabellarischen Übersicht unter "1758, 15. April" auch entsprechend vermerkt: "In zweiter Ehe heiratet Kurz die italienische Tänzerin Theresina MORELLI, die fortan die Rolle der Rosalba übernimmt." (S. 465) Wie auch immer es sich nun verhält: dem Leser ist es anhand der Angaben nicht möglich, sich ein klares Bild von dem betreffenden Sachverhalt zu verschaffen.

Überhaupt ruft Andrea Brandner-Kapfers Edition im Leser widerstreitende Empfindungen hervor. Der Freude über den bequemen Zugang zu einem für das deutschsprachige Theater des 18. Jahrhunderts entscheidenden Textcorpus (und dies zu einem erfreulich günstigen Preis!) steht das Gefühl eines gewissen Verlassenseins gegenüber: die Herausgeberin versagt dem Leser ganz grundlegende Handreichungen wie etwa ein Vorwort, aus dem man unter anderem gerne erfahren hätte, nach welchen Kriterien die Auswahl der Stücke erfolgt ist. Der Einschlag des Buches bringt eine Art Werbetext, der sich gut als Ausgangspunkt für ein solches Vorwort geeignet hätte; wer sich den Band in einer Bibliothek ausleiht, erhält ihn ohne Einschlag, also ohne die mindeste Hinführung an das, was ihn auf den folgenden 560 Seiten erwartet. Der Klappentext spricht davon, dass hier die "Hauptwerke des Ahnherrn der österreichischen komischen Dramatik" vorgelegt würden; ob und warum die ausgewählten Stücke die Hauptwerke Kurz' bilden, wird an keiner Stelle thematisiert. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass sich in der Abfolge der Texte im Band keinerlei Ordnungssystem feststellen lässt: sie sind weder chronologisch (nach Uraufführung oder Druck) noch gattungssystematisch oder dem Überlieferungsstand nach (Druck, Teildruck, Handschrift) sortiert, selbst die fünf von Kurz ausdrücklich als Continuationen verfassten Texte zum "Bernardon-Lebenslauf" erscheinen ungeordnet. Sollte der gewählten Abfolge ein bestimmtes Prinzip zugrunde liegen, so vermittelt sich dieses dem Leser jedenfalls nicht.

Andrea Brandner-Kapfer hat sich mit ihrer Kurz-Edition an ein großes Unternehmen herangewagt. Obwohl die Fülle und Heterogenität des zu bewältigenden Materials die Herausgeberin offenbar streckenweise überfordert haben, verdient die Arbeit jeden Respekt. Es bleibt zu wünschen, dass sich Möglichkeiten für eine Publikation des gesamten von Brandner-Kapfer in ihre Dissertation aufgenommenen Textbestandes ergeben.

Marion Linhardt

84 Walter Obermaier

Herbert Rosendorfer: *Deutsche Geschichte. Ein Versuch*, Bd. 6: *Friedrich der Große*, *Maria Theresia und das Ende des Alten Reiches*. München: Nymphenburger 2010. 383 Seiten. ISBN 978-3-485-01310-9. € 23,65.

"Die Geschichtsschreibung war immer, meine ich, eine der vorzüglichsten Disziplinen der Literatur", schreibt Herbert Rosendorfer im Vorwort des 1. Bandes seiner Deutschen Geschichte, deren abschließender 6. Band nun erschienen ist. Eineinhalb Jahrtausende deutscher (und damit auch österreichischer) Geschichte präsentiert der Autor seinem Publikum: von den "Anfängen bis zum Wormser Konkordat" (Bd. 1), der "Stauferzeit bis zu König Wenzel dem Faulen" (Bd. 2) und dem "Morgendämmern der Neuzeit bis zu den Bauernkriegen" (Bd. 3) führt der Weg zum "Dreißigjährige[n] Krieg" (Bd. 4) und schließlich über das "Jahrhundert des Prinzen Eugen" (Bd. 5) zur im 6. und letzten Band beschriebenen Epoche, die mit dem Ende des Alten Reiches schließt. So entsteht nach und nach ein ebenso faszinierendes wie anregend zu lesendes historisches Panorama, das ein brillanter Schriftsteller vor uns aufrollt, der keineswegs verhehlt, dass die Satire zu seinen bevorzugten literarischen Techniken gehört und dass er nicht nur als Romancier, sondern auch als interessierter Historiker eine pointierte, manchmal vielleicht auch überraschende eigene Sicht des Weltgeschehens hat.

Wenn Rosendorfer eine *Deutsche Geschichte* schreibt, so ist er sich bewusst, dass er das vor allem als Schriftsteller und nicht als Fachhistoriker tut. Und er wendet sich auch an ein Publikum, das bereit ist, sich – in Zustimmung oder Widerspruch – auf seine Sicht der Geschichte einzulassen. Geschichtsschreibung in jeder Form ist – bei allen Versuchen, sich der historischen Wahrheit anzunähern – im letzten immer subjektiv. Die alte Frage des Pilatus "Was ist Wahrheit" relativiert diese im letzten auf eine je persönliche Wahrheit, darauf, was man nach bestem Wissen und Gewissen für wahr erachtet. So ist Geschichtsschreibung immer auch – und dies gilt für den seinen Quellen vertrauenden oder misstrauenden Fachhistoriker genauso wie für den sich auf Geschichte als Schreiber einlassenden "Dilettanten" (also den Liebhaber des historischen Genres) – das Erzählen dessen, was gewesen ist, aus eigener Sicht. Und diese je unterschiedliche Sicht darf auch der Leser für sich in Anspruch nehmen.

Für Herbert Rosendorfer ist – und hier darf bereits die Diskussion anheben – "die Weltgeschichte [...] eine Blutspur. [...] Ein Goldenes Zeitalter hat es nie gegeben. [...] Die wirklichen Werte der Kultur, meist Zeugnisse der Kunst, stehen einsam im ganzen Meer von Leid und Brutalität. Dennoch fasziniert die Geschichte. Den wahren Grund dafür habe ich noch nicht entdecken können. [...] Vielleicht liegt das Faszinierende an der Beschäftigung mit der Geschichte darin, daß man – bewußt oder meist unbewußt – von einer jener Fähigkeiten

¹ Herbert Rosendorfer, Deutsche Geschichte. Ein Versuch. Von den Anfängen bis zum Wormser Konkordat, München 1998, S. 14 f.

Gebrauch macht, die den Menschen vom Tier unterscheidet: sich als Spezies erinnern zu können. Wahrscheinlicher dünkt mich jedoch die Erklärung, daß der Mensch dazu neigt, sich an Katastrophen zu ergötzen, sofern sie nicht ihn selbst betreffen".² Was das Letztere betrifft, so hat Rosendorfer nicht nur den allseits konstatierbaren Hang einer Mehrzahl von Menschen zur diesbezüglich ertragreichen Boulevardpresse auf seiner Seite, sondern auch Goethe. In dessen Novelle heißt es: "Es ist wunderbar, [...] daß der Mensch durch Schreckliches immer aufgeregt sein will. [...] Die guten Menschen wollen eingeschüchtert sein, um hinterdrein erst recht zu fühlen, wie schön und löblich es sei, frei Atem zu holen".³

Der vorliegende, mit einem hervorragenden Register versehene Band widmet sich dem Zeitraum zwischen dem Regierungsantritt Maria Theresias in der Habsburgermonarchie (1740) bis zur Niederlegung der deutschen Kaiserwürde durch ihren Enkel Kaiser Franz II. (1806). Diese Eckdaten sind mit Bedacht gewählt. Es war nicht nur der österreichisch-preußische Gegensatz, der sich mit dem Regierungsantritt der Tochter des ohne männliche Nachkommen verstorbenen Kaisers Karl VI. in den österreichischen Erblanden und dem fast gleichzeitigen Friedrichs II. in Preußen manifestierte; dieser bescherte Mitteleuropa eine kriegerische Periode, die das alte "Heilige Römische Reich Deutscher Nation" immer brüchiger werden ließ. Es waren aber vor allem neue geistigkulturelle Ideen, die den Kontinent immer stärker zu verändern begannen. Der Geist der Aufklärung, die Französische Revolution, Umwälzungen auf den Gebieten von Naturwissenschaft und Industrie und schließlich noch das Erscheinen Napoleons, der während seines kometenhaften Aufstiegs (und dem darauf folgenden ebensolchen Verglühen) den gesamten Kontinent aufwirbelte, ließen trotz aller Restaurationstendenzen des Wiener Kongresses von 1814/15 ein verändertes Europa zurück. Die Proklamation des Endes des Alten Reiches, die Kaiser Franz II. (der bereits 1804 als Franz I. die österreichische Kaiserwürde angenommen hatte) am 6. August 1806 von der Estrade der Kirche "Zu den neun Chören der Engel" verkünden ließ, fand bei den Zeitgenossen nur jene geringe Beachtung, die einem wenig bedeutsamen Formalakt zukommt. Das jahrhundertealte staatsrechtlich merkwürdige, aber auch ideologiebehaftete Staatsgebilde war längst obsolet geworden. Ein historischer Schlusspunkt und damit das Ende einer Periode war jener Augusttag aber allemal.

Diesem Zeitraum von etwa 75 Jahren widmet sich Herbert Rosendorfer mit bewährter, gekonnt pointierter Schreibweise, die auch den ironisch-kritisch-satirischen Romancier, Erzähler und Stückeschreiber nicht verleugnet. Er lässt auf Fakten gestützt in spannender, oft unorthodoxer und eingestandenermaßen subjektiver Form vor dem inneren Auge der Leserinnen und Leser ein farbiges Bild der Epoche erstehen. Dabei ist es keineswegs nur die politische Geschichte

² Ebd

³ Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, Bd. 6: Romane und Novellen I, München 1998, S. 498.

86 Walter Obermaier

in all ihren Verästelungen, die Rosendorfers Interesse in erster Linie erweckt. Sein Blick gilt bevorzugt dem kulturellen Geschehen im weitesten Sinne und in all seinen Ausformungen. Das meint Philosophie und Literatur ebenso wie die Religionskritik der Aufklärung, die dem Autor sichtlich nahe steht, aber auch bildende Kunst, Naturwissenschaft und Medizin und nicht zuletzt die Musik. Herbert Rosendorfer erweist sich dabei einmal mehr als äußerst kenntnisreicher Musikliebhaber mit Herz und Seele. Und so bringt er uns bekannte und wenig bekannte Komponisten nahe, macht mit der musikalischen Formensprache der Zeit vertraut und widmet sich insbesondere der Instrumentalmusik und den kleinen musikalischen Formen. Immerhin hat Herbert Rosendorfer an anderer Stelle einmal geäußert, dass ihm Komponisten, die keinerlei Kammermusik komponiert hätten, ein wenig "verdächtig" seien, was ihre Bedeutung in der Musikgeschichte beträfe. – Generell gehört es zu den Stärken dieser Deutschen Geschichte, dass neben den prägenden Fakten und Persönlichkeiten auch immer wieder kaum Bekanntes in den Blickpunkt gerückt wird. Um nur ein Beispiel dafür zu nennen: der Autor stellt gleich zu Beginn ein Manuskript des heute kaum mehr bekannten aufmüpfigen Theologen Hermann Samuel Reimarus (1694–1768) vor, das sich in Lessings Besitz befand (S. 15 ff.).

Überhaupt skizziert der erste Teil – immerhin fast ein Viertel des Buches – gleichsam den geistigen Hintergrund, vor dem die Ereignisse der politischen Geschichte zu sehen sind, denen sich der Autor im Anschluss widmet: den Charakteren und der Politik von Friedrich dem Großen, Maria Theresia und Joseph II. Die sogenannten schlesischen Kriege, die politischen Turbulenzen im Reich, aber auch die für dieses bedeutsam werdenden revolutionären Ereignisse in Nordamerika und in Frankreich beschreibt der Autor in lockerer und vor allem (bei der Komplexität der Ereignisse nicht hoch genug zu schätzender) übersichtlicher Weise. Aber neben dem Schlachtengetümmel und wechselndem "Kriegsglück" (als ob es in Kriegen nur einen Hauch von Glück gäbe) erfährt man auch, was sich abseits davon tat und als einzig lohnendes Erbe jener Dezennien vielfach bis heute weiter wirksam ist.

Die in dieser Epoche begründeten politischen, geistigen und wirtschaftlichen Leistungen, das Bildungswesen, Landwirtschaft, Naturwissenschaft und Klimatologie ebenso wie Musik und Dichtung veränderten im 19. Jahrhundert schrittweise das Antlitz des ehemaligen "Reiches" wie auch das ganz Europas. Vieles reicht – im positiven wie im negativen Sinn – bis in die unmittelbare Gegenwart, und Herbert Rosendorfer stellt immer wieder (oft überraschende) Verbindungslinien und Bezugspunkte her. Und so sind es – auch wenn sie selbstverständlich als zentrale Dramatis Personae gesehen werden – keineswegs Friedrich II. von Preußen, Maria Theresia von Österreich und der das alte Europa aufmischende Franzosenkaiser Napoleon, die allein im Mittelpunkt des Geschehens stehen: Rosendorfers Blick ist umfassender. Er verliert auch das quellenmäßig nur schlecht dokumentierte Leben der 'kleinen Leute' nicht aus den Augen. In den Schlachten, die sich Österreich und Preußen in der zweiten

Hälfte des 18. Jahrhunderts lieferten, blickt er hinter die Fassade 'glorreicher' Siege und verweist nachdrücklich darauf, dass die Historie allzu oft schweige "von den Frauen, von den Kindern, die von brennenden Dachbalken erschlagen wurden, sie schweigt von den rauchenden Trümmerhaufen, [...] schweigt davon, daß sich danach niemand die Mühe machte, die Schäden zu ersetzen, die ihnen die Großen zufügten" (S. 160 f.).

Rosendorfer verhehlt nicht, dass in Abwägung der Bedeutung der dominierenden Herrscherpersönlichkeiten von Maria Theresia und Friedrich II. seine Wertschätzung vor allem Letzterem gilt. Ihn, "den Herrscher aus Pflicht, den Feldherrn wider Willen, den Philosophen aus Leidenschaft, den freien Geist jenes Jahrhunderts, dessen Licht der Aufklärung er widerspiegelt" (S. 166), nennt der Autor mit voller Überzeugung "den Großen". Aber auch Maria Theresia lässt er Gerechtigkeit widerfahren, und er zitiert Friedrich II. von Preußen, der bei der Nachricht von ihrem Tode sagte, "sie habe ihrem Thron und ihrem Geschlecht Ehre gemacht, er habe gegen sie Kriege geführt, aber er sei nie ihr Feind gewesen." (S. 190)

Ein Lieblingsautor von Herbert Rosendorfer kommt in diesem Buch nicht vor: Johann Nestroy, der bei der Proklamation des Reichsendes noch nicht ganze fünf Jahre alt gewesen war. Allerdings könnte dessen berühmter Refrain "Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang" als Motto über der skeptischen Sicht Rosendorfers stehen, die sich in manchen Passagen seines Werkes widerspiegelt. Ohne Prognosen stellen zu wollen konstatiert er doch, dass "die Welt der Menschheit [...] an Übervölkerung zugrunde gehen [wird]. Es ist gar nicht mehr die Frage, ob das eintreten wird, es ist nicht einmal die Frage: wann? Die kann nämlich beantwortet werden: bald" (S. 205). Es fällt ihm schwer, an "die lenkende Hand eines gütigen Gottes zu glauben angesichts der Blutspur, die der Weltlauf hinterlassen hat und immer noch hinterläßt, [...] eher gelingt es, an das Walten einer zähnebleckenden Nemesis zu glauben." (S. 245) Aber auch hier ist es jeder Leserin und jedem Leser unbenommen, sich seine eigenen Gedanken zu machen.

Jedenfalls ändern solche Überlegungen des Autors nichts an der Tatsache, dass seine zu Recht gerühmte Erzähltechnik die Lektüre des Bandes zu einem – noch dazu lehrreichen – Vergnügen macht. Man mag da und dort den erklärtermaßen subjektiven Blick des Verfassers auf Ereignisse und Personen, auf Aufklärung und Religion nicht teilen – sich damit auseinanderzusetzen lohnt jedoch allemal. Dass auch das Amüsement beim Lesen nicht zu kurz kommt, dafür sorgt seine pointiert satirische Feder. Geschichte als 'hehre' Abfolge von Ereignissen und gestaltenden Persönlichkeiten ist Herbert Rosendorfers Sache nicht – und ist Geschichte wohl auch nie gewesen.

88 Peter Haida

Andrea Brandner-Kapfer / Jennyfer Großauer-Zöbinger / Beatrix Müller-Kampel: Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater. Graz: LiTheS 2010 (= LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, Sonderbd. 1). 146 Seiten. ISSN 2071-6346 (http://lithes.uni-graz.at/lithes/10_sonderband_1.html; Druckexemplare werden auf Anfrage gegen einen Unkostenbeitrag abgegeben; Kontakt: Beatrix Müller-Kampel, Universität Graz).

Die Hauptpublikationsform der Zeitschrift LiTheS ist das Internet. Dort werden die Ergebnisse des gleichnamigen Forschungsschwerpunkts am Institut für Germanistik der Universität Graz, gegründet und geleitet von Beatrix Müller-Kampel, vorgestellt. Der Sonderband 1 der Zeitschrift gliedert sich in drei Teile, verantwortet von jeweils einer der drei Autorinnen. Er befasst sich mit dem Spielort Leopoldstädter Theater, dem Schauspieler Johann Josef La Roche und der von ihm verkörperten Figur des Kasperl; er informiert ebenfalls über Publikum, Eintrittspreise, Rechtsvorschriften und die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen die Figur bzw. ihr Interpret große Erfolge feiern konnte. Den Schwerpunkt bilden die zivilisationsgeschichtlichen Aspekte, die vor und um 1800 zu einer bedeutsamen Veränderung der Lustigen Figur und der angebotenen Stücke führten. Es ergibt sich ein gut dokumentiertes Bild einer Entwicklungsphase der österreichischen Theaterlandschaft. Dabei sind in den drei Teilen trotz der sinnvollen Aufteilung einige Überschneidungen nicht zu vermeiden, denn es handelt sich jeweils um Einzelphänomene des Gesamtkomplexes Theater in einer bestimmten Zeitspanne.

Jennyfer Großauer-Zöbinger beschreibt die Entwicklung des Leopoldstädter Theaters zwischen 1781 und 1806 als Geschichte eines von vielen Faktoren beeinflussten Erfolgsmodells der theatralen Unterhaltung in Wien. Unter Bezugnahme auf die Feldtheorie von Pierre Bourdieu sieht sie die Spielstätte in einem Raster zwischen den Positionen Kommerz und Kunst einerseits und Bildungs- und Unterhaltungstheater andererseits. Die Position des Theaterunternehmers in der Nähe der Pole "bloße Unterhaltung" und "Geldverdienen" stieß nun mit aufklärerischen Bestrebungen zusammen, die das Theater eher als Instrument der Bildung und der Vermittlung bürgerlicher Tugenden sehen wollten. Dafür stehen die Reformbemühungen Gottscheds und die reformerischen Anstrengungen des österreichischen Staates unter Maria Theresia und Joseph II. Die Literarisierung des Theaters, die Unterdrückung des Stegreifspiels und die angestrebte Vertreibung des Hanswurst und seiner Pöbeleien von der Bühne lösten heftige Kontroversen aus ("Hanswurststreit"). Die Absichten, das Theater zu reinigen und als Bildungsinstitution zu etablieren, erzeugten dann, insofern sich der Staat ihrer annahm, folgerichtig die Notwendigkeit von Einflussnahmen wie Überwachung und Zensur.

Solche Maßnahmen hatten Auswirkungen auf Stücke und Figuren; sie bewirkten Veränderungen, waren aber nur teilweise erfolgreich. Denn das Publikum wollte nicht Bildung, sondern Unterhaltung, und das Stegreifspiel ließ sich

nicht ganz eliminieren. Am deutlichsten zeigte sich eine Veränderung bei der Lustigen Figur. Der Kasperl wurde sozialisiert, von seinen tabubrechenden obszönen Gewohnheiten gereinigt und verbürgerlicht; er war nun nicht mehr die freie, für den Handlungsablauf des Stücks eigentlich dysfunktionale Figur, sondern übte jetzt einen Beruf aus, war Handwerker, Diener, Ehemann und Familienvater. Die eigens für das Leopoldstädter Theater geschriebenen Stücke enthielten jetzt moralische Belehrungen, warnten vor allem die Frauen vor Putzsucht, Ehebruch und Wechsel der gesellschaftlichen Schicht.

Der zweite Teil gilt dem Schauspieler Johann Josef La Roche (1745–1806), seinen schauspielerischen Ursprüngen in einer wandernden Theatertruppe, deren Festsetzung in einem der ersten stehenden Theater und der Etablierung der Figur des Kasperl in der Nachfolge der Hanswurst-Rolle von Josef Anton Stranitzky, Gottfried Prehauser und des Bernardon von J. J. Felix von Kurz. Diese Figur bestimmte wesentlich den Spielplan des 1781 eröffneten Leopoldstädter Theaters. Andrea Brandner-Kapfer beschreibt Person, Kleidung, Auftreten, Dialektverwendung und trägt alles zusammen, was sich über La Roches Spielweise und Eigenarten an Zeugnissen finden lässt. Doch schon Otto Rommel bemerkte 1952 in seinem Buch über die Alt-Wiener Volkskomödie - und dies wird von der Autorin zustimmend zitiert -, dass man sich wegen des Mangels an ernsthaften Zeugnissen von dem "eigentlichen Zauber der Kasperl-Komik" kaum ein Bild machen kann (S. 69). Sicher ist, dass er neben begeisterter Zustimmung scharfe Kritik erntete und zahlreiche Pamphlete und Travestien gegen den Kasperl, aber ebenso Verteidigungsschriften für ihn erschienen. Auf beides wird mit ausführlichen Zitaten eingegangen. Immer noch ist die Rolle des Kasperl die des tölpelhaften Kerls, der durch sein Ungeschick, Missverstehen und Dummheiten aller Art Lachen bei den Zuschauern erzeugt. Nicht immer ist er in das Stück integriert und unterscheidet sich in alter Hanswurst-Tradition als Person von den anderen Rollen durch kommentierende Zwischenbemerkungen und (eigentlich verbotene) Extempores zu Tagesbegebenheiten. Letzteres scheint eine allseits beliebte Spezialität von La Roche gewesen zu sein. Er war wohl weder eine besondere Schönheit noch hatte er eine gute Stimme, muss aber in seiner Spielweise eine eigenartige, nicht rekonstruierbare Ausstrahlung gehabt haben. Nach seinem Tod 1806 zeigte sich, dass die Figur durch keinen anderen Schauspieler zu ersetzen war. Anhand von vier Beispielen untersucht die Autorin typische Kasperliaden von Ferdinand Eberl, Joachim Perinet und Karl Friedrich Hensler.

Der dritte Teil des Sonderbandes trägt den Titel Kasperl unter Kontrolle. Beatrix Müller-Kampel beschreibt darin "zivilisations- und politikgeschichtliche Aspekte der Lustigen Figur um 1800". Als Material benutzt sie dabei das von ihr und ihren Mitarbeiterinnen aufbereitete und im Internet zugängliche Korpus der Komödien des Leopoldstädter Theaters¹ und untersucht sie auf

Mäzene des Kasperls Johann Josef La Roche. Kasperliaden im Repertoire des Leopoldstäd-

90 Peter Haida

"Themen und Motive der Affekte, der Emotionen und ihrer Kontrolle" (S. 106). Diese Stücke wurden eigens von den Autoren Ferdinand Eberl, Karl Friedrich Hensler, Leopold Huber und Karl von Marinelli für das Publikum des Leopoldstädter Theaters geschrieben. Sie wollen weder Bildungstheater sein noch legen sie Wert auf Originalität oder ästhetische Innovation und folgen deswegen trivialen dramaturgischen Mustern. Die Stücke wurden unterschiedlich oft gespielt, es gab Ausfälle, aber auch Erfolgsstücke wie Perinets Kaspar, der Fagottist mit der Musik von Wenzel Müller, ein Beispiel für die Wichtigkeit der Singspiele. Bei der Konkurrenz und der Jagd auf Quoten in der Wiener Theaterlandschaft um 1800 dominierten Stücke mit Musik.

Wie bei der Untersuchung des Repertoires des Leopoldstädter Theaters aufgezeigt wird, sind die Veränderungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts grundlegender Art. Sie beziehen sich nicht nur auf die Hauptfigur und deren Zähmung und Kontrolle. Auch das übrige Personal und die Beziehungen der Personen untereinander verändern sich. Die Konflikte, Rollen der Geschlechter, die Emotionen und Affekte, die bei den Themen Liebe, Heirat, Eheleben, finanzielle Krisen etc. ausgelöst werden, bekommen nun ein anderes Gesicht. Lebte die Komik des alten Hanswurst noch von den Grenzüberschreitungen im Hinblick auf Sexualität, Fäkalhumor, Schimpfereien und Prügelszenen, so ist die Lustige Figur nun normenkonform und bürgerlich geworden: nicht mehr Außenseiter, sondern braver Ehemann, ehrbarer Handwerker, liebevoller Vater und Erzieher. Seine Emotionen entsprechen den Normen, selbst Eifersucht wird zum Zeichen für Liebe und Treue. Das Frauenbild hat sich verändert, gemildert haben sich die Geschlechterkonflikte. Frauen sind nicht mehr Objekte der Lust oder der Beschimpfung, der bereits seit der frühen Neuzeit (z. B. in den Fastnachtsspielen) so beliebten "Weiberschelte". Nur Reste von Prügel- und Schimpfszenen bleiben noch, die Gefährdung der guten Ordnung geht gelegentlich von den Frauen und ihren doch eher verzeihlichen Untugenden aus, um die der Mann sich Sorgen machen muss.

Mit dieser Entwicklung verliert sich, wie die Texte zeigen, die aus den Geschlechterrollen und ihren scharfen Gegensätzen gespeiste Komik, und man darf sich mit der Autorin fragen, was die Zuschauer an den untersuchten Stücken eigentlich so faszinierte und zum Lachen brachte. Antworten können nur in Form von Hypothesen gegeben werden. Wenn die immer einschneidendere Zensur mit Extemporierverbot und Kontrolle der Aufführungen bestimmte derbe Inhalte unterdrückte, so können sie in den Texten (für deren Überlieferung mittels der abzugebenden Zensurexemplare sie sich ungewollte Verdienste erworben hat) natürlich nicht auffindbar sein. Beatrix Müller-Kampel vermutet, die Komik könne im wortlosen Spiel gelegen haben, in der nicht dokumentierten, augenblicklich wieder verschwindenden Mimik und Gestik. Wir kennen

ter Theaters. Kritische Edition und literatursoziologische Verortung (2008/09). Online: http://lithes.uni-graz.at/maezene/maezene_startseite.html.

solche Phänomene bei Nestroy, wo sie allerdings gelegentlich von den Zensurbeamten geahndet wurden. Möglicherweise ereignete sich Komisches auch im Rückbezug auf das Rollenfach "Lustige Figur", von der solches erwartet wurde, oder – ebenso – im Bezug auf den Schauspieler La Roche und die von ihm in jahrzehntelanger Praxis ausgebildete "Körperidentität" (S. 134), die von sich aus Lachen erregte. Bekanntermaßen schärfen Unterdrückungsmaßnahmen die Sensibilität der Leser und Zuschauer und machen sie sehr aufmerksam für Ungesagtes (ein Faktum, das im Vormärz bei Heine und Nestroy, aber auch später in der DDR eine große Rolle spielen sollte).

War also die Zensur für die Austreibung des Komischen zumindest aus den Texten verantwortlich, so war sie es nicht weniger für den Gesamtvorgang der Zähmung des Hanswurst und seiner Umformung zum "besinnlichen Kasperl" (S. 127). Dafür können politische und emotionssoziologische Gründe angeführt werden. Diese Entwicklung, die zur Veränderung der Affekte führte, ist eingebettet in den allgemeinen, von Norbert Elias beschriebenen Zivilisationsprozess, in dem Affekte reguliert und gedämpft wurden. Ihre Nivellierung entspricht den Forderungen nach Vernunft und Sittlichkeit, denen durch die Zensur Nachdruck verliehen werden sollte.

Peter Haida

92 Walter Obermaier

Rudolph Angermüller: Wenzel Müller und "sein" Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Bd. 5). Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2009. 301 Seiten. ISBN 978-3-205-78448-7. € 39.

Das vorliegende Buch ist eines jener Bücher, auf welches Theater-, Literaturund Musikwissenschaft - vor allem, wenn sie sich mit dem ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert in Wien beschäftigen – schon lange gewartet haben: eine Publikation auf der Basis der Eintragungen, die Wenzel Müller für jeden Tag von 1781 bis 1830 in einer Reihe von Heften, dem sogenannten, Tagebuch', machte. Mit Recht verweist der Autor in seiner kurz gehaltenen Einleitung auf ein heute noch gültiges Wort, das vor über 50 Jahren der Musikwissenschaftler Robert Haas bezüglich Wenzel Müller sprach: man wisse von ihm "blutwenig", die "Wiener Forschung versagt bei ihm kläglich", und dies, obwohl das Quellenmaterial "bis heute dem freien Zugriff offen [liegt ...], aber nicht beachtet, nicht benützt worden" ist (S. 9). Auch Haas hat eine diesbezügliche Arbeit nicht in Angriff genommen, und bis heute fehlt eine umfassende Monographie zu Wenzel Müller und seinem Werk. Sie fehlt noch immer, da es nicht die Absicht Angermüllers war, eine solche vorzulegen. Er widmet sich einem der wichtigsten Dokumente, die Wenzel Müller hinterlassen hat: seinem ,Tagebuch', das die Aufführungen am Theater in der Leopoldstadt durch nahezu 50 Jahre dokumentiert.

Der deutsche Musikwissenschaftler Rudolph Angermüller, der in Salzburg an der Universität lehrte und durch über 20 Jahre die wissenschaftliche Leitung der Internationalen Stiftung Mozarteum innehatte, ist nicht nur einer der weltweit besten Mozartkenner, sondern hatte sich schon vor Jahrzehnten in der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (heute: Wienbibliothek im Rathaus) intensiv mit Müllers Tagebuch beschäftigt. Das Ergebnis liegt nun vor und kann sich – trotz einiger 'Schönheitsfehler' – durchaus sehen lassen. In der Einleitung skizziert der Autor in einem etwas zu knappen Überblick Leben und Schaffen Wenzel Müllers. Bei der Angabe des Geburtsdatums (26. September 1767) stimmt das Jahr nicht (es wurde wohl aus älteren Nachschlagewerken übernommen). Tatsächlich wurde Müller bereits 1759 geboren, und der penibel recherchierte Artikel von Hubert Reitterer und Vlasta Reittererová in der MGG¹ (für diesen wurde auch Einsicht in die Taufmatrikel von Müllers Geburtspfarre genommen) beseitigt diesbezüglich alle Zweifel. Auch die Angabe des Geburtsortes "im Markte Tyrnau in Ostmähren" (S. 9) ist ungenau; es handelt sich um Türnau (Mestečko Trnávka). Überhaupt wäre es informativer gewesen, aus dem Beitrag des Ehepaars Reitterer zu zitieren, als sich hauptsächlich auf den Nachruf in der *Theaterzeitung* zu stützen (S. 10 f.).

¹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Neuausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 12, Kassel, Stuttgart 2004, Sp. 798–801.

Schon in seiner frühesten Jugend, die er in verschiedenen mährischen Orten verbrachte, zeigte sich Wenzel Müllers eminente musikalische Begabung. 1782 wurde er Geiger im Orchester des Brünner Stadttheaters (Reduta) und hatte es dort bereits 1785 zum ersten Kapellmeister gebracht; auch trat er in dieser Zeit schon als Komponist hervor. Nachdem die Reduta zweimal abgebrannt war (1784 und 1785), verließ Wenzel Müller Brünn und wurde am 29. April 1786 als Kapellmeister und Komponist an das Theater in der Leopoldstadt in Wien engagiert und am 10. Mai förmlich an diese Bühne verpflichtet. Hier verblieb er bis zu seinem Tode am 3. August 1835 in Baden bei Wien. Die einzige Ausnahme bildeten die Jahre 1807 bis 1813 (nicht 1808 bis 1812, wie Angermüller schreibt), in denen Müller als Kapellmeister am Ständetheater in Prag wirkte. In seiner Zeit am Theater in der Leopoldstadt wurde Müller zum mit Abstand populärsten Theater- und vor allem Singspielkomponisten in Wien. Zu zahlreichen Erfolgsstücken - unter anderen von Carl Friedrich Hensler, Josef Alois Gleich, Karl Meisl und Adolf Bäuerle – schrieb er die Musik und in seiner Spätzeit auch noch zu drei Stücken Ferdinand Raimunds: Der Barometermacher auf der Zauberinsel (1823), Die gefesselte Phantasie (1828) und Der Alpenkönig und der Menschenfeind (1828).

Angermüller gibt einen kursorischen Überblick über die Theatersituation Wiens zur Zeit von Müllers Ankunft in der Residenzstadt, wendet sich dann dem Theater in der Leopoldstadt zu und charakterisiert Müllers 'Tagebuch' im Hinblick auf seine Bedeutung für die Geschichte dieses Hauses wie generell für die Überlieferung wichtiger theaterrelevanter, (tages-)politischer, aber auch familiärer Fakten. Müllers tägliche Eintragungen beginnen mit der Eröffnung des neuen Theaters am 20. Oktober 1781 (wobei er auch die Grundsteinlegung am 16. März diesen Jahres vermerkt) und enden mit dem 30. September 1830, wobei nicht bekannt ist, warum er die Führung dieses Tagebuchs einstellte. Bis zum Ende des Jahres 1830 hat er die Monatstage noch vorgeschrieben.

Zu Recht stellt Angermüller fest: "In Müllers Tagebuch finden sich zahlreiche biographische Daten (Taufdaten, Sterbedaten, Verlobungen, Hochzeiten, Erstengagements von Solisten, Abgänge vom Theater, Gastspiele, Krankheiten, Akademien, Naturereignisse wie Schnee, Eis, Hochwasser), die für die Theaterund Kulturgeschichte Wiens relevant sind, sich meistens in keinem Lexikon finden." (S. 20) Woher Müller seine Informationen für jene Jahre nahm, da er nicht in der Leopoldstadt engagiert war (1781–1786 und 1807–1813), erfährt man bei Angermüller ebenso wenig wie in der einschlägigen Literatur; es dürfte sich wohl nicht mehr eruieren lassen. Zwei Zettel mit unterschiedlicher Handschrift, die dem Tagebuch beiliegen, bringen textgleich und auch identisch mit Müllers Formulierung die Nachricht zum 12. Februar 1801, dass der Prior der Barmherzigen Brüder ermordet worden war (S. 193); möglicherweise stützte sich Müller also auch auf Nachrichten von Informanten. Über seinen Prager Aufenthalt findet sich – abgesehen von den Daten der Abreise von und der

94 Walter Obermaier

Rückkehr nach Wien – nichts, wohl notiert er aber weiterhin den Spielplan des Leopoldstädter Theaters und lokale Ereignisse.

Detailliert stellt Rudolph Angermüller dann die äußere Erscheinungsform des Tagebuches vor, das aus 18 in der Größe leicht variierenden Faszikeln besteht, die wohl noch im 19. Jahrhundert in einen Band zusammengefasst und gebunden worden sind. Bei der Angabe der Signatur des heute in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus befindlichen Manuskriptes ist ein kleiner Fehler unterlaufen, der allerdings in Zeiten der Internetbestellung von Bibliotheksbeständen vernachlässigbar ist. Die Standortsignatur Ib 51926 stimmt, der Zusatz: "alt: H.I.N. 5411" hingegen nicht. Es handelt sich dabei um keine alte Signatur, sondern die für jede Bestellung relevante Inventarnummer, die richtig H.I.N. 3411 lautet. Bedauerlich ist es hingegen, dass Angermüller ein ebenfalls in dieser Handschriftensammlung befindliches und mit dem Theatertagebuch Müllers in enger Verbindung stehendes Manuskript nicht erwähnt. Es ist gewissermaßen eine Art Vorgängerheft, ein Faszikel von 11 Blatt mit dem Titel "Kays. königl. Priviligirtes Theater in der Leopoldstadt in Wien (1781)", mit der Signatur H.I.N. 19069 und dem Standort: Ia 40426. Hier ist Müller allerdings bei weitem nicht so ausführlich wie in dem von Angermüller edierten Tagebuch', und die Eintragungen reichen nur von 1781 bis 1790, denn – so, vermerkt Müller - "von 1790. steht alles im Kalender eingeschrieben. Siehe im Kalender." Generell notiert er in diesem Vorläufer: "Es sind nur die neuen Stücke, und nicht die Repetitionen angezeigt, es wurde auch nicht alle Tage gespielt, erst späterhin wurde es eingeführt, zu dem war die Gesellschaft sehr klein, Sie bestand höchstens in 12, bis 14 spielenden Personen. H. La Roche unter den Nahmen Kasper war der Haupt Acteur, später wurden mehrere nützliche Mittglieder für diese Bühne Engagirt."

Im ersten Teil seiner Edition folgt Rudolph Angermüller gewissermaßen dieser Vorgabe in Müllers "Erstlingsheft": es werden in alphabetischer Reihenfolge sämtliche Tag für Tag im Leopoldstädter Theater gespielten und im Tagebuch verzeichneten Stücke mit dem Datum ihrer Erstaufführung an dieser Bühne gebracht. Besonders wertvoll ist, dass die Stücke nicht nur unter ihrem Haupttitel zu finden sind, sondern dass von den Nebentiteln auf diese verwiesen wird. So ist etwa Ferdinand Raimunds Das Mädchen aus der Feenwelt, oder Der Bauer als Millionär sowohl unter Mädchen als auch unter Bauer (von dem dann auf das *Mädchen* verwiesen wird) verzeichnet. Dabei hat Rudolph Angermüller keine Mühe gescheut, die oft fragmentarischen Angaben zu den einzelnen Stücken zu überprüfen und zu verifizieren. So weit nur irgend möglich werden in den Fußnoten meist ausführliche Daten zu den Textdichtern und Komponisten der einzelnen Stücke gebracht, und man muss den stupenden Fleiß und die reiche Ernte des Autors auf einem Gebiet bewundern, in dem personenbezogene Angaben oft schwer bis gar nicht aufzufinden sind und die einschlägigen Lexika in manchen Fällen einander widersprechende Angaben bringen.

Für die Anzahl der Aufführungen der alphabetisch aufgelisteten Stücke sowie

den täglichen Spielplan ist man allerdings nach wie vor auf die grundlegende Arbeit von Franz Hadamowsky angewiesen.² Dies gilt auch für die Nachweise, von welchen der gespielten Stücke sich gedruckte oder handschriftliche Theatertexte erhalten haben. Angermüller übernimmt zwar aus Hadamowskys Standardwerk manche Signaturen der Österreichischen Nationalbibliothek und des Österreichischen Theatermuseums (leider ohne Hinweis darauf, dass sich Signaturen mit den Endbuchstaben "The" in eben dieser Sammlung befinden), doch ist es nicht einsichtig, warum er das nicht durchgehend macht. Unrichtig ist der ausdrückliche Hinweis auf S. 193, dass das gedruckte Textbuch der Zauberflöte von 1801 in Wien nur in der Österreichischen Nationalbibliothek und im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu finden ist: auch die Wienbibliothek im Rathaus besitzt ein Exemplar (Signatur: A 29328). Generell sind die vereinzelt auftauchenden Hinweise auf Exemplare, die sich in der in diesem Genre so reichhaltigen Wienbibliothek befinden, offenbar einem Zufallsprinzip zu danken. So werden nicht einmal bei jenen Stücken, zu denen Wenzel Müller die Musik geschrieben hat und von denen sich Textbücher erhalten haben, die Standorte genannt. Was vollkommen fehlt, ist ein Hinweis zumindest auf die in den öffentlichen Sammlungen Wiens befindlichen musikalischen Quellen zu Müllers Œuvre. Selbst das eigenhändige Verzeichnis der von Müller komponierten Opern aus der Zeit von 1786 bis 1828 wird nur erwähnt, weil Müller die Aufforderung, ein solches zu verfassen, im Jänner 1829 notiert (S. 262). Dass sich dieses erhalten hat und heute in der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt wird, erfährt man leider nicht.

Dies alles ändert nichts daran, dass Rudolph Angermüller solcherart zwar kein Standardwerk zu Wenzel Müller vorgelegt hat, wohl aber ein wichtiges Buch zur Theater- und Musikgeschichte der Zeit mit ungemein wertvollen Informationen. Dies gilt ganz besonders für den zweiten Teil, der die häufigen aktuellen Eintragungen Müllers neben dem Verzeichnis des täglichen Spielplans bringt. Da es sich zumeist um kurze Notizen handelt, hat Angermüller auf eine buchstabengetreue Edition – abgesehen von immer wieder eingestreuten wörtlichen Zitaten – verzichtet. Die Methode ist an sich sinnvoll, da sie die Fakten als solche präsentiert; sie hat aber auch ihre Tücken, so etwa, wenn der Autor Müllers Napoleon betreffende Eintragung, die sich am Ende April 1815 findet, wörtlich wiedergibt. Dort schreibt Müller, dass Napoleon in diesem Monat von der Verbannung in Elba zurückgekehrt, danach bei Waterloo "aufs Haupt geschlagen worden" und schließlich nach St. Helena verbannt worden ist, wo er auch starb. Diese ganze Eintragung hat Müller offenbar erst Jahre später eingefügt. Die Schlacht bei Waterloo war erst am 18. Juni 1815 und Napoleons Tod am 5. Mai 1821, was Müller auch zu den jeweiligen Daten eingetragen hat. Es ist gut möglich, dass es bei manchen anderen Notizen ähnlich gewesen sein

² Franz Hadamowsky, Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860 (Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien, Bd. 3), Wien 1934.

96 Walter Obermaier

könnte: vom Schriftduktus her lässt es sich allerdings nicht ablesen. Bei der Geburt von Müllers Enkelin am 12. September 1816 hingegen setzt Angermüller hinzu (als ob auch dies eine spätere Zufügung Müllers wäre): "Sie stirbt in einem Jahr." Dieser Hinweis hätte in eine Fußnote mit Verweis auf den 23. September 1817 gehört, an welchem Tag Müller den Tod seiner Enkelin vermerkt.

Besonders beeindruckend ist auch in diesem zweiten Teil der wissenschaftliche Apparat, der eine bewundernswerte Fülle von Informationen bietet. Neben Theaterereignissen (Engagements, Benefizvorstellungen, Besuch prominenter Persönlichkeiten, Krankheits- und Todesfälle des Theaterpersonals etc.) erwähnt Müller lokale Katastrophen vom häufig wiederkehrenden Eisstoß auf der Donau und damit verbundenen Überschwemmungen über Wetterkapriolen bis hin zum Brand des Hetztheaters 1796. Aber auch Ballonfahrten und Feuerwerke im Prater werden notiert. Und auch politische Ereignisse im In- und Ausland finden Beachtung: die Hinrichtung des französischen Königs Louis XVI. und bald darauf die seiner Gattin Marie Antoinette in Paris, die Jakobinerverschwörung' in Wien, die Bedrohung Wiens durch die Truppen Napoleons 1797 und der "Fahnenkrawall" im Jahr darauf: als der französische Gesandte die Trikolore hisste, kam es zu einem Aufruhr. Schließlich die beiden Besetzungen Wiens durch die Franzosen 1805 und 1809 sowie der Wiener Kongress 1814/15 und die französische Julirevolution 1830. Dazu kommen Ereignisse aus dem Herrscherhaus (Geburten, Krönungen, Krankheiten, Todesfälle) und selbstverständlich aus der eigenen Familie. Dies alles wird von Angermüller genauestens und teilweise sehr ausführlich kommentiert - der Band hat 760 Fußnoten!

Dass bei einer solchen Fülle kleinere Fehler nicht ausbleiben können, weiß der Rezensent aus eigener leidvoller Erfahrung. Bei der Erwähnung der Aburteilung der sogenannten "Jakobiner" 1794/95 ist ausgerechnet deren Anführer Franz von Hebenstreit (1747–1795), dessen Hinrichtung Müller am 8. Jänner 1795 einträgt, ohne erläuternde Fußnote geblieben. - Am 29. März 1799 wird ein Gastspiel Friederike Bethmann-Unzelmanns erwähnt (S. 188), nicht aber die bei Müller verzeichnete von ihr gegebene Rolle der "Gurly" (aus Kotzebues berühmtem Lustspiel Die Indianer in England). – Der Tod der verwitweten Zarin Elisabeth von Russland am 16. Mai 1826, der bei Müller erst am Ende des Monats Juni nachgetragen wurde, ist im Buch irrtümlich unter dem 16. Juni (S. 255) verzeichnet, obwohl Angermüller bei den biographischen Angaben anlässlich der ersten Erwähnung der Zarin (S. 218, Anm. 633) korrekt den Mai als Todesmonat angibt. - Ungenau ist auch eine Fußnote zu Therese Krones (S. 113): "1820 [Druckfehler, recte: 1830] nimmt sie Abschied von der Bühne". Tatsächlich nahm sie am 23. Jänner 1830 Abschied vom Theater in der Leopoldstadt und spielte ab 26. Jänner im Theater an der Wien. Allerdings konnte sie ab Mitte März infolge ihrer schweren Erkrankung nicht mehr auftreten und starb am 28. Dezember des gleichen Jahres. - Der beiläufig erwähnte Tenor Valesi (S. 118, Anm. 356) hieß eigentlich Johann Evangelist (und nicht Johann Baptist, das wäre der Buchhändler Wallishausser gewesen) Wallishauser. Und der Autor Tobias Frech von Ehrimfeld (1785–1809) hatte nicht das Pseudonym "Ignaz Stahl" gewählt (S. 25): unter diesem agierte der Schauspieler Ignaz Frech von Ehrimfeld (1790-1862), der mit Nestroy befreundet war und den Müller am 28. Juni und am 3. August 1814 erwähnt (S. 215 f.). Leider sind bei den sonst meist äußerst exakten biographischen Angaben ausgerechnet die zu Theaterdirektor Carl Carl ungenügend. So ist es nicht richtig, dass Carl, der 1826 das Theater an der Wien gepachtet und 1827 einen Gesellschaftsvertrag mit den Eigentümern des Theaters in der Josefstadt geschlossen hatte, "von 1827 bis 1845 [...] Direktor beider Bühnen" war (S. 13). Tatsächlich wurde der Gesellschaftsvertrag bereits 1831 gelöst, und Carl war fortan nur mehr Direktor des Theaters an der Wien (bis 1845) und in der Leopoldstadt (1838–1854). Ferner stimmt es nicht, dass seine Gattin Margaretha als Autorin "auch unter dem Namen Adalbert Prix tätig" war. Prix war der führende Theateragent in Wien, und die Verwechslung dürfte darauf beruhen, dass Margaretha Carl ebenso wie andere Autoren (so etwa auch Johann Nestroy) ihre Stücke vertraglich an Prix abgegeben haben dürfte. - Nicht korrigiert hat Angermüller eine fehlerhafte Eintragung Müllers am Ende des Monats August 1830. Die Geburt eines kaiserlichen Prinzen Franz Joseph Karl wurde von Müller mit 17. August 1830 angegeben. Der zukünftige Kaiser Franz Josef I. (um ihn handelte es sich hier) war, wie auch die Wiener Zeitung vermeldete, am 18. August 1830 um 9.15 Uhr geboren worden. Von 1849 bis 1916 wurde dieser Tag als Kaisers Geburtstag in der gesamten Monarchie gefeiert; eine Korrektur in einer Fußnote, aber auch der Hinweis, dass es sich bei dem Knaben um den künftigen Herrscher handelte, wäre angebracht gewesen. Auf Seite 177, innerhalb einer längeren Kaiser Ferdinand I. betreffenden Fußnote, werden Franz Josefs Lebensdaten allerdings korrekt genannt.

Die Bibliographie, mit der Angermüller den Band abschließt, ist leider von der Form her nicht geglückt und zudem lückenhaft. Einerseits sind die zahlreichen Verweise von Herausgeberinnen und Herausgebern einzelner Werke verwirrend (hier wäre das Lektorat des Verlages gefordert gewesen), andererseits fehlen wichtige Werke. Nicht nur hätten der in der Einleitung zitierte Aufsatz von Robert Haas und der ausführliche Nachruf in der Theaterzeitung auch in die Bibliographie gehört (wie auch der unerwähnt gebliebene Nachruf auf Wenzel Müller im *Sammler*), es fehlen auch die Hinweise auf die biographischen Artikel in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Bd. 22 (1885), S. 681 f., und im Österreichischen Biographischen Lexikon 1815–1950, Bd. 6 (1975), S. 428. Vergebens sucht man auch die Dissertationen über Müller von Walter Krone (Berlin 1906) und Peter Tomek (Wien 1989) sowie einige andere relevante Werke. Der Verweis auf ein im Besitz des Autors befindliches Typoskript mit der Übertragung des Tagebuchs von Wenzel Müller durch Hildegard Gaul, das den Benützern von Angermüllers Buch naturgemäß nicht zugänglich ist, wäre besser durch den Verweis auf das Typoskript der Übertragung von Girid und

98 Walter Obermaier

Walter Schlögl (Wienbibliothek im Rathaus, Signatur B 242849) ersetzt worden. Generell hätte sich angeboten, in der Bibliographie die speziell auf Wenzel Müller und sein Werk bezügliche Literatur von solcher allgemeineren Charakters zu trennen.

All diese kleinen Einwände ändern nichts daran, dass es sich bei dem vorliegenden Band um ein wichtiges Nachschlagewerk handelt, das durch ein – was heute leider nicht mehr selbstverständlich ist – ausgezeichnetes Register erschlossen wird. Man findet nicht nur eine Fülle von Informationen, sondern kann auch einen Blick hinter die Kulissen des ältesten Wiener Vorstadttheaters werfen. Dafür sei dem Autor ausdrücklich gedankt. Das Buch sollte nicht nur in keiner öffentlichen Bibliothek fehlen, sondern ist auch allen an der Theatergeschichte Wiens interessierten Leserinnen und Lesern wärmstens zu empfehlen.

Walter Obermaier

Ian Roe: *Ferdinand Raimund* (Meteore, Bd. 5). Hannover: Wehrhahn 2010. 160 Seiten. ISBN 978-3-86525-174-9. € 14,80.

Während eine gegenwärtig zu beobachtende Wiederkehr der Biographie vornehmlich in voluminösen Totaldarstellungen absolviert wird, deren Umfang und Detailreichtum dem Umstand geschuldet zu sein scheint, dass man sich ungern dem Vorwurf lebensbeschreiberlicher Einfalt ausgesetzt sehen will, die die Komplexität und Widersprüchlichkeit, die Multiplizität und Kontingenz eines Menschenlebens auf den berühmten "roten Faden" zusammenschrumpft, hat sich eine Form der Gebrauchsbiographie, der auf um die hundert Seiten zusammengedampften "Bildmonographie" oder des "Portraits" (als den Reduktionismus dann vielleicht doch übertreibende dtv-Reihe mittlerweile allerdings eingestellt) über derartige grundsätzliche Zweifel stets hinweggesetzt.

In ganz pragmatischer Form bilden die Lebensumstände einer Autorin, eines Künstlers, einer Forscherin nach wie vor eine bequeme Möglichkeit, sich an einem Nachmittag einen schnellen Überblick über einen Gegenstand und sich selbst dabei das Vergnügen zu verschaffen, sich zu diesem Gegenstand ein Gesicht vorzustellen – ganz unabhängig davon, ob der Autor – im philosophischen Sinne – "tot" ist oder nicht.

Nun wird also auch Ferdinand Raimund in der Reihe "Meteore" des Wehrhahn-Verlags die Ehre einer solchen "kleinen", von dem englischen Germanisten Ian Roe verfassten Biographie zuteil, und dass er hier, zwischen Vergessenen und Verkannten wie Johann Karl Wezel und Johann Heinrich Merck eingereiht wird, erscheint so folgerichtig, wie es traurig stimmt. In einer Reihe, die sich vornimmt, in jedem "Bändchen [...] eine im Prozess der Kanonisierung etwas übergangene Figur, die "wie ein einsamer Meteor durch die Nacht der Allgemeinheit strahle' (Malwida von Meysenbug)", zu untersuchen, darf Raimund, dem der Kanon, das Ernstgenommenwerdenwollen, zur fixen Idee wurde (die er vielleicht gerade dadurch, dass er sich an ihr abarbeitete, verfehlen musste), nicht fehlen.

Jede Raimund-Biographie ist gezwungen, in weiten Teilen Werkanalyse zu sein, da die Lebensdokumente, die zu einem privaten Porträt des Autors und Schauspielers beitragen würden, nicht zahlreich sind. Selbst die bekannten Liebesbriefe an die Verlobte Toni Wagner liefern kaum etwas, das die Farbe des Privaten oder Eigenen hätte. Auch hier, wo er von sich, von den ihn umtreibenden Leidenschaften spricht, ist er ganz uneigentlich, schaut er von der Höhe seiner Worte auf sich hinab. Dieses Raimund'sche Ringen um die und mit der Sprache versteht Roe als Ringen um den Klassikerstatus und ist ihm als solches ein Leitmotiv der literarisch-theatralischen Biographie des Ferdinand Raimund:

Raimunds Theater zielte auf Unterhaltung, aber keineswegs auf die Art bloßer Unterhaltung, die seine Vorgänger auf der Volksbühne boten, um oft mit anspruchslosen und wenig originellen Stücken die Kassen zu füllen. 100 Roman Lach

[...] Raimund zeigte sich anspruchsvoll, was den intellektuellen Gehalt seiner Dramen anging: "Ich will gar keine Localstücke schreiben und nichts wissen von Volkstheater" (Costenoble, Carl Ludwig: Aus dem Burgtheater, 2 Bde., Wien 1889, Bd. II, S. 300), behauptete er einmal. Mit Schillerzitaten und Anspielungen auf Shakespeare, mit klassizistischen Formen und antiker Metrik rang er immer wieder um Burgtheaterehren und leistete dann doch nur klassizistisch Epigonenhaftes oder mythologisches Durcheinander. Wenn er aber die eigenen Stärken ausspielte und nicht bloß die "vielen schönen Worte" (Smekal, Richard: Ferdinand Raimunds Lebensdokumente, Wien, Berlin 1920, S. 49) der Klassiker nachzusprechen versuchte, gelang ihm ästhetisch Hochwertiges, das sich mit den Forderungen des Unterhaltungstheaters durchaus vereinigen ließ. (S. 121 f.)

Zu Recht zeigt Ian Roe Raimund als um ein diffus bleibendes "Ernstes" ringend, als einen Theaterautor, den es aus den engen Kreisen des Volkstheaters hinauszieht, der sich Vorbilder in Autoren des Dramas als "geschlossenes Ganzes" (S. 53) setzt, in Schiller oder Grillparzer, auf dem Wege zu einer Überhöhung des Volkstheaters mehr als zu seiner Überwindung. Doch stellt Roe diese Bestrebungen dabei vielleicht etwas zu sehr als einen privaten Kampf, fast als Marotte, dar und lässt die europäische Dimension der Raimund'schen Zauberkomödie aus dem Blick, die nicht allein aus bewusster Auseinandersetzung mit dem deutschsprachigen Aufklärermärchen eines Wieland oder Musäus entsteht, sondern sich durchaus im Sinne einer postaufklärerischen Polemik für Phantasie und Einbildungskraft gegen das klassische Drama lesen ließe, wie dies Susanne Winter in Bezug auf Carlo Gozzis Märchenkomödien nachgewiesen hat, die den Raimund'schen Schöpfungen durchaus verwandt sind. 1 Ebenso ignoriert eine solche Perspektive das europaweite Phänomen des aufklärerischen Orientalismus und seines Interesses für den wunderverwobenen Alltag der Erzählungen der Scheherazade, sie ignoriert die zahlreichen Konzepte zur Anverwandlung des Volkstheaters im 18. und 19. Jahrhundert, von Lesages Stücken für das Pariser Théâtre de la Foire bis zu den Romantikern. Denn es wird immer betont, dass Raimunds Zaubermaschinerie nichts zu tun hätte mit Romantik – was in Bezug auf die Wiener Tradition ja durchaus richtig ist –, aber als Parallelaktion zu den Fantasiestücken Hoffmanns, zur Prinzessin Brambilla und ihrem durchlässigen Dualismus zwischen Wirklichkeit und Märchenwelt, der aus denselben aufgeklärt-gegenaufklärerischen Quellen gespeist ist wie Raimunds Theater, erschiene dieses doch plötzlich weitaus relevanter und europäisch bedeutsam.

In Roes Perspektive dagegen erscheint Raimund als einer im Absterben begriffenen Tradition entstammend, der er verzweifelt zu entkommen versucht,

¹ Susanne Winter, Von illusionärer Wirklichkeit und wahrer Illusion. Zu Carlo Gozzis Fiabe teatrali. Frankfurt a. M. 2007.

statt als bewusster Künstler, der souverän über diese Tradition verfügt und neue Funken aus ihr zu schlagen vermag, indem er sie auf dem Theater selbst reflektiert. Entsprechend sind für Roe die Elemente des Zauber- und Dialektstücks nur zu überwindender Vergangenheitsplunder, wenn er über *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (von welchem Titel ihm der zweite, molièrisierende Teil ganz offensichtlich besser gefällt, den ersten lässt er fast durchgängig weg) schreibt:

Zum ersten Mal bietet ein Drama Raimunds trotz barocker Patina von Feen, Geistern und Zaubermächten ein Bild allgemeinmenschlicher Wahrheiten und Werte. Auf Wien wird erstmals kein direkter Bezug genommen, es dürfte auch kein Zufall sein, dass die Idealgestalten im Drama alle Hochdeutsch sprechen. Dass allerdings gerade solche Gestalten [...] oft eher blass wirken im Vergleich zu den lustigen Dialektrednern, sollte für Raimunds spätere Laufbahn stellenweise zum Verhängnis werden. (S. 51)

Deshalb gibt Roe Raimund dann dort den Preis, wo er der klassischen Charakterkomödie am nächsten kommt (beim *Alpenkönig* und beim *Verschwender*), und erklärt den allegorischen Märchenapparat, den es auch dort gibt, zum "konventionell[en]" (S. 82) "Überbleibsel" (S. 109) von Überkommenem.

Doch die Zauberwelt, der allegorische Apparat, ist mehr als Zugeständnis an den Publikumsgeschmack. Er ist – wie es im *Nachsommer* (seit der historischkritischen Ausgabe leider nicht mehr) heißt – "fremdwichtiges Ding", von dem ein höherer Glanz auf jedes im Dialekt gesprochene Wort fällt, durch den das Komische rührend wird und der hohe Ton lächerlich und gültig zugleich. Er stellt eine Abständigkeit in die Verhältnisse, die einen melancholischen Oberton in alle Äußerungen bringt, ohne seinen Täuschungscharakter je zu verleugnen. Und das von Raimund beteuerte Unterlegenheitsgefühl gegenüber einem Autor wie Grillparzer und dessen "schönen Worten" ließe sich so gesehen auch als Ausdruck eines außerordentlich differenzierten Sprachbewusstseins auffassen, das gegenüber Nestroy leicht aus dem Blick gerät (und ganz anders als dessen Verfügen über die Sprache funktioniert).

Wenn man einmal zumindest in Bezug auf die Kunst den Fortschrittsgedanken aufgeben wollte und – statt nach Einzelstellen zu suchen, in denen Raimund ein paar Zeilen lang "wie Schillers "An die Freude" (S. 63) klingt, wo eine Figur "psychologisch komplex" (S. 107) angelegt ist, wo etwas "ansatzweise realistisch" (S. 109) dargestellt oder gar "ein kritischer Blick" (S. 110) auf irgendetwas geworfen wird –, das Raimund'sche Theater so wie es ist und wie es uns, warum auch immer, auch jetzt berührt, einfach erst einmal hinnehmen würde, erschiene Raimund vielleicht auch weniger als Meteor vor dem ewigen Kanon (die Bestätigung des Kanons steckt schon im Bild des Meteors), denn als ein "ever-fixed mark", ein ferner Stern, der weiterleuchtet, ganz gleichgültig, ob er in unser System von Literaturgeschichte hineinpasst oder nicht.

Und statt in Der Alpenkönig und der Menschenfeind nach Spuren einer

102 Roman Lach

"tiefenpsychologischen Behandlungskur" (S. 123) zu suchen, wird man sich vielleicht eher der Überraschung überlassen, mit der man feststellt, dass Sigmund Freud in der Fallgeschichte der *Katharina* dem *Alpenkönig* eine heimliche Reverenz erweist, als sei die Welt des Zauberstücks das Territorium, das aller Psychologie und Psychoanalyse unergründlich zugrunde liegt.

Roman Lach

Walter Obermaier: *Nestroy-Stadt Bad Ischl.* Wien: Verlag Lehner 2010. 80 Seiten. ISBN 978-3-901749-93-3. € 7.

Bad Ischl, der im 19. Jahrhundert berühmteste Kurort der Monarchie, war in der Blütezeit des alten Österreich ebenso ein kulturelles Zentrum, vor allem in den Sommermonaten Aufenthaltsort bedeutender Persönlichkeiten nicht nur der großen Politik und der ,höheren Gesellschaft', sondern auch bevorzugtes Ziel Erholung suchender Künstler. Neben dem Kaiser und seinem Hofstaat sowie einem internationalen Publikum kamen auch Dichter wie Lenau, Stifter, Bauernfeld, Stelzhamer, vor allem natürlich Johann Nestroy, sowie Musiker wie Anton Bruckner, Johann Strauß oder Johannes Brahms in die damals eher beschauliche Kleinstadt inmitten der Gebirgswelt des oberösterreichischen Salzkammergutes, nicht zuletzt, um hier zu arbeiten. An einige wenige von ihnen erinnern Gedenktafeln, andere hingegen würde man kaum mit der Stadt in Verbindung bringen, obwohl sie in den im Stadtarchiv vorhandenen Ischler Kurlisten aufscheinen. Auf dem Weg zu einer schon lange ausständigen Literatur- und Kulturgeschichte Bad Ischls, damit auch des Salzkammergutes, hat der Wiener Nestroy-Forscher Walter Obermaier, Herausgeber mehrerer Bände der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe und Verfasser zahlreicher einschlägiger Publikationen, nun einen wichtigen Schritt getan: Sein kürzlich erschienenes, vom Umfang her zwar kleines, inhaltlich aber überaus informatives Buch über Ischl als "Nestroy-Stadt" bietet sowohl Kennern als auch interessierten Laien einen gut lesbaren Überblick über die privaten und literarisch-künstlerischen Beziehungen des großen Schauspielers, Theaterdirektors und Dichters zu der Gemeinde, die seit 2005 an österreichische Künstler den Johann Nestroy-Ring verleiht. Obermaier beschreibt nicht nur penibel sämtliche Besuche Nestroys und seiner Lebensgefährtin Marie Weiler, sondern bettet diese in eine in Grundzügen skizzierte Biographie des wichtigsten österreichischen Dramatikers neben Grillparzer ein. Nestroy hat sich von 1845 an immer wieder und zunehmend häufiger in Ischl aufgehalten und ist auch im Ischler Theater aufgetreten (übrigens zu wohltätigen Zwecken!), einer in den Sommermonaten gut besuchten kulturellen Institution. Der Verfasser schildert anhand zahlreicher zeitgenössischer Quellen anschaulich die Auftritte Nestroys und deren Wirkungen und vermittelt dabei auch einen lebendigen Eindruck vom Theaterleben im 19. Jahrhundert. Mit Wehmut liest man heutzutage von der damaligen Theaterbegeisterung, die viele auch bei Aufführungen einer Bühne der habsburgischen Provinz ergriff. Ein Reiseführer von 1854 urteilt über den baulichen Zustand dieses noch heute existierenden Hauses, vor dem jetzt eine Büste Nestroys steht: "Die innere Einrichtung ist leider auf unverantwortliche Weise vernachlässigt." (S. 37) Obwohl Obermaier seiner Hoffnung Ausdruck verleiht, "dass in nicht allzu ferner Zukunft dieses historische Theatergebäude wieder von seinen späteren Zutaten befreit und in seinen Originalzustand zurückversetzt wird" (S. 76), scheint zumindest derzeit noch die obige Beschreibung (leider!) zuzutreffen.

Die Achse Wien-Bad Ischl, die der kaiserliche Hof begründet hat und die in vielem bis heute wahrnehmbar ist, war nicht nur eine politisch-gesellschaftliche oder wirtschaftliche, sondern auch kulturell von großer Bedeutung. Dies dokumentiert das Buch durch seine systematischen Hinweise auf andere Geistesgrößen der Nestroy-Ära und der Jahre davor bzw. danach, die den Badeort ebenfalls aufgesucht und in ihm Spuren hinterlassen haben: Der erste Dichter von Rang, den es nach Ischl zog, war Ferdinand Raimund (er blieb aufgrund des notorischen Schlechtwetters nur kurz); neben heute weniger bekannten Persönlichkeiten wie dem Lustspieldichter Eduard von Bauernfeld oder Helmina von Chézy war es vor allem Nikolaus Lenau, der sich – auch aufgrund privater Beziehungen zu Sophie von Löwenthal - von 1838 bis 1843 mehrfach hier aufhielt. Im sog. "Lenau-Haus" am Auböckplatz (wo eine Gedenktafel heute an ihn erinnert) konnte er an Gedichten und am Versepos Die Albigenser arbeiten. Gleichzeitig mit Nestroy besuchten auch Giacomo Meyerbeer, dessen Oper Robert le Diable von Nestroy parodiert wurde, und der Wiener Theaterdirektor Carl Carl die Sommerfrische; letzterer ist auch hier begraben. Der Abschnitt über Adalbert Stifter und Ischl (S. 33-35) ist leider allzu knapp geraten: darüber würde man gern noch mehr lesen.

Zugleich erfahren wir auch viele Details über Nestroys krisengeschüttelte Lebensgemeinschaft mit "der Frau", wie er Marie Weiler zu nennen pflegte, über die räumlich in Ischl sich abspielenden und zuspitzenden Trennungs- und Versöhnungsszenen, die Obermaier anhand von Originalbriefen sehr anschaulich recherchiert hat (S. 52 f.). Nestroy kommt übrigens auch selbst mehrmals zu Wort; in seinem Testament heißt es etwa: "Die Todtenbeschau heißt so viel wie gar nichts, und die medizinische Wissenschaft ist leider noch in einem Stadium, daß die Doctoren – selbst wenn sie einen umgebracht haben – nicht einmal gewiß wissen, ob er todt ist." (S. 58)

Zwei "Nachfahren' Nestroys" (S. 65), Daniel Spitzer und Alexander Girardi, die sich am Ende des für die Stadt so segensreichen Jahrhunderts ebenfalls mehrfach hier aufhielten, ist ein weiteres Kapitel gewidmet; auch Spitzers 'spitze Feder' wird dokumentiert: "Sowie man Calais die Ville des Adieux genannt hat, so könnte man diese Esplanade [Ischls Promenade, H. G.] die Allee des Wiedersehens nennen, da man hier alle Jene wiederzufinden pflegt, denen man zu Hause auf das sorgfältigste ausgewichen ist." (S. 69) Ähnliches kann man übrigens auch in der Fackel von Karl Kraus lesen, der eine Szene der Letzten Tage der Menschheit hier angesiedelt hat.

Den Abschluss des Buches bilden Hinweise zu einem literarischen Stadtspaziergang auf Spuren Nestroys, der vom Theater über Nestroys Villa bis zum Friedhof führt, auf dem u. a. Nestroys Schwiegertochter begraben ist, sowie ein Resumee der jüngsten Aktivitäten der Nestroy-Gesellschaft von der Verleihung des Ringes bis zur Benennung der Ischler Hauptschule 1 in "Johann-Nestroy-Schule".

Der handliche kleine Band enthält eine Vielzahl von sorgfältig ausgewählten

Abbildungen: historische Aufnahmen, Stiche und Photographien der einschlägigen Orte und Häuser weisen den Leser/inne/n Wege zur Erkundung der Spuren einer großen Vergangenheit, die dem Vergessen entrissen wird. Von hier aus könnte in einer noch zu schreibenden Literaturgeschichte des inneren Salzkammergutes manches andere Erwähnung finden: im ehemaligen Gasthof "Goldenes Kreuz" (Bild S. 21) etwa sind nicht nur Nestroy und Marie Weiler abgestiegen, sondern hat – ein paar Jahre später – auch Karl Kraus logiert; im "Hotel Post" (Photo S. 19) wohnte nach Lenau auch Robert Musil.

Insgesamt erfreut das Buch Walter Obermaiers nicht nur Touristen und Nestroy-Leser/innen, sondern auch literaturinteressierte Einheimische, die hier von einem Kenner Einblicke in ihre nähere Umgebung erhalten, die ihnen davor verschlossen waren.

Herwig Gottwald

106 Antje Arnold

Nestroy auf der Bühne. Text – Kontext – Rezeption. Beiträge zum Nestroy-Kolloquium Bad Ischl 31. Mai 2008. Hg. von Ulrike Tanzer (Quodlibet, Bd. 10). Wien: Verlag Lehner 2010. 119 Seiten. ISBN 978-3-901749-88-9. € 19,90.

Die vorliegenden Beiträge, herausgegeben von Ulrike Tanzer, bringen Nestroy facettenreich auf die Bühne – und zwar zunächst auf die Konferenzbühne der "Nestroy-Stadt' Bad Ischl.¹ Sie liegen jetzt als erweiterte Fassungen in der bibliophilen Ausgabe der Internationalen Nestroy-Gesellschaft in der Quodlibet-Reihe vor. Mit dem Schwerpunkt "Nestroy auf der Bühne" ist ein ebenso intermedialer wie interdisziplinärer Diskussionsraum eröffnet, der in ambitionierter Weise eine Zeitspanne vom Erstlingsstück Dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen von 1827 bis hin zum 2006 uraufgeführten Mein Nestroy Peter Turrinis umfasst. Die Beiträge stammen von den maßgeblich in der Herausgabe der HKA und in der Internationalen Nestroy-Gesellschaft engagierten Wissenschaftlern.

Der knapp die Hälfte des Bandes ausmachende Beitrag Walter Obermaiers zu Nestroys erster Posse, genauer: einem Fragment der Urschrift Nestroys und einer Partitur Rotts dazu, versteht sich als ein erster editorischer Bericht. Dass die Editionsgeschichte Nestroys nicht nur aufgrund seiner langen theaterpraktischen Tätigkeit (40 Jahre) und einer wechselvollen Literaturkritik eine Herausforderung darstellt, hat W. Edgar Yates, dem dieser Band zu seinem 70. Geburtstag gewidmet ist, vielfach im Prozess der Neuedierung festgehalten.² Auf diese detaillierte Darstellung und den konzisen Vergleich von Text und Musik ist die Umschlagabbildung abgestimmt, die einen kolorierten Kupferstich (1829) mit Nestroy als Lump/Longinus – eben ,auf der Bühne' – zeigt. Obermaier gleicht seine Ergebnisse mit der HKA ab, deren erster Band 1979 erschienen und deren 40. Band mit dem zweiten Halbband (Register) 2010 abgeschlossen ist. Er kommt zu dem Schluss, dass die auf heutiger Befundlage neu formulierten Forschungsergebnisse die Ergebnisse Friedrich Wallas von vor rund 30 Jahren keineswegs konterkarieren, sondern vielmehr bestätigen. Und mehr noch: Neben der Tatsache, dass weitere Nestroy-Manuskripte derzeit für die Publikation vorbereitet werden, stellt Obermaier in Aussicht: "Und wie die jüngsten Erwerbungen der Wienbibliothek im Rathaus zeigen, darf auch jederzeit mit neuen Funden gerechnet werden." (S. 61)

In seinem Beitrag Knieriem - Valentin - Nante oder Metamorphosen des

¹ Vgl. Walter Obermaier, Nestroy-Stadt Bad Ischl, Wien 2010.

² Vgl. u. a. W. Edgar Yates, ,Prospects of Progress: Nestroy Re-edited', Journal of European Studies 9 (1979), S. 196–205; ders., ,Editing Nestroy', German Life & Letters 36 (1982/83), S. 281–293; ders., ,Das Werden eines (edierten) Nestroy-Textes', in: Vom schaffenden zum edierten Nestroy, hg. von W. Edgar Yates (Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien, Bd. 3), Wien 1994, S. 11–30; ders., ,Nestroys Kollektaneen', in: ,Verbergendes Enthüllen". Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern, hg. von Wolfram Malte Fues, Würzburg 1995, S. 241–250.

Humors stellt Jürgen Hein die Frage nach ethnographischen Erklärungsweisen des Humors - in ihrer regionalen Ausprägung als Wiener "G'spaß" und/oder Schmäh und Berliner Witz - sowie dessen Ausprägung in der Literatur und insbesondere der Literaturkritik. Hein trägt auf einem wenig beforschten Gebiet sämtliche Stimmen zur Nestroy- und Raimund-Kritik in dieser Hinsicht zusammen; jede materialreiche Sichtung hat allerdings den Nachteil, dass die Interpretationsergebnisse vermeintlich in den Hintergrund rücken. Der Anhang mit einem Auszug aus Adolf Glaßbrenners Der echte Eckensteher Nante und Friedrich Beckmanns Der Eckensteher Nante im Verhör hätte durchaus um längere Zitatpassagen (z. B. Holteis Vorwort zum Trauerspiel in Berlin) der besseren Lesbarkeit halber ergänzt werden dürfen. Die Darlegung des dichten Verweisnetzes motivischer Muster und die sozialgeschichtlich breite Einordnung der Texte Nestroys – Alkohol und Humor mit "alkoholisch-philosophierendem Schuster Knieriem" (S. 77 f.) als Nestroy-Beispiel – ist eine gelungene Grundlage für die Skizzierung dreier Humor- und Komik-Konzepte (Knieriem – Valentin – Nante). Nebenbei zeigt Hein, dass die Nestroy-Polemik nicht nur die Autor-, Schauspieler- und Figurenposition vermengt - eben "Nestroy auf der Bühne" -, sondern ihren offenbaren Einfluss bis heute zeigt, wenn Peter Turrini in Mein Nestroy diesen als Alkoholsüchtigen zeichnet. Dabei lassen sich ganz andere wichtige Funktionen des "hellsichtigen Trinkers" nicht nur für Nestroys Texte festhalten, beispielsweise die "kritischen Funktionen des Dialekts", seine "Strategien, durch witzige Anspielungen die Zensur zu unterlaufen", oder etwa die "Politisierung der komischen Volksgestalten zu Kommentatoren der sozialen Wirklichkeit" (S. 78).

Der bewusst gewählte mehrdeutige Titel des Buches, wie es in der Einleitung Ulrike Tanzers heißt, ist auch Grundlage für die Fragen, die Johann Hüttner stellt und beantwortet. Sie beziehen sich auf Themenfindung und -erarbeitung bei Nestroy und damit den Komplex von Autorschaft, Originalität und Zensur bzw. die "theaterpraktischen Rahmenbedingungen des Autors". Hüttner zeigt an vielen Beispielen, wie sehr die überlieferten Nestroy-Texte von den Bedingungen und Konventionen des jeweiligen Theaterstandorts abhängen. Selbstverständlich ist dabei entsprechend zu differenzieren, um welche Stadien der Textverfassung es sich handelt, sind doch Texte extrema manu der situationsabhängigen zeitgenössischen Theaterpraxis ein Widerspruch. Auch die Genrebezeichnungen und ebenso anlassbezogene Gelegenheitsstücke stehen in dieser Abhängigkeit von der Theaterpraxis. Soweit Empirie möglich ist, gibt Hüttner anhand von zwei Tabellen Aufschluss über das theatergeschichtliche Wissen zu Spielplänen, Spielzeiten und zu der davon abhängenden Effektivität des Stückes. Hüttner weist detailreich nach, dass Nestroy kunstfertig den Publikumsgeschmack zu bedienen verstand und Modegenres – Zauberspiel, Posse, Operette - wesentlich prägte.

Genau diesem Aspekt wendet sich die Musiktheaterspezialistin Marion Linhardt zu, indem sie die Rezeptionsgeschichte Nestroys im Spiegel der Operetten-

108 Antje Arnold

bzw. Singspieltradition beleuchtet. Ausführlich stellt Linhardt die Handlung der Alt-Wien-Operette Johann Nestroy (1918) von Willner/Oesterreicher/Reiterer vor und konfrontiert sie mit dem tatsächlichen Nestroy als empirischem Autor, Bühnendirektor und -figur: "Nestroy auf der Bühne" in der Rezeptionsgeschichte. Linhardt zeigt so den Prozess von "Theaterlegendenbildung" (S. 103) und, bezogen auf Nestroy, eine der Zeit entsprechende "Emotionalisierung" (S. 104) und Sentimentalisierung. Damit korrespondiert als Genrefolie die Idylle, die sich hier als eine "Backhendlseligkeit in Alt-Wien" (S. 108), als locus amoenus letztlich, gibt. Abschließend kommt auch Linhardt auf Turrinis Mein Nestroy zu sprechen; der Titel verweist für Linhardt auf die lange Geschichte der Umdeutungen Nestroys. Dies bezieht sie insbesondere auf das Biedermeier-Singspiel, das trotz oder auch gerade wegen seiner Sentimentalisierungs-Vorgänge an der Moderne teilhabe und gerade nicht für die Flucht vor der Moderne einstehe. In der zugrunde gelegten Operette Johann Nestroy von 1918 zeige sich nämlich, dass der Protagonist sich geradezu "mit seiner Sehnsucht nach der Einfachheit des stadtfernen Raums und nach dem Liebreiz des Wiener Mädels Liesl [als] ein paradigmatischer Bewohner der Moderne" (S. 119) ausgezeichnet habe.

Welche theaterpraktisch, mentalitäts- und literaturgeschichtlich komplexen Bedingungen es auch sind, dass "Nestroy auf der Bühne" zu einem schillernden und mehrdeutigen Konzept werden kann, haben die Beiträge nachdrücklich gezeigt. Ohne sagen zu müssen, um welche 'Nestroy-Funktionen' – Figur, Autor, Dramaturg, Schauspieler – es sich nun handelt, soll Johann Nestroy aus Turrinis Stück das Schlusswort haben: "Zwischen dem Menschen und seinem Glück hat das Leben eine Unzahl von Barrikaden errichtet. Ich bin ein Narr, ein gefangener Narr, der allabendlich an den Gitterstäben seines Gefängnisses rüttelt. Ich rüttle, und die Leut' lachen. Ich schrei meine Verzweiflung zwischen die Gitterstäb' hinaus, und die lachen noch mehr. Das Publikum is' mein Kerkermeister, die Lacher sind meine Bewacher, der Jubel is' mein Urteil, ich bin zu lebenslänglicher G'spaßigkeit verurteilt!"³

Antje Arnold

³ Peter Turrini, Mein Nestroy, in: ders., Mein Nestroy. Historische Dramen, Frankfurt a. M. 2008, S. 7–80, hier S. 21.

Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906–1933). Hg. von Marion Linhardt (Quodlibet, Bd. 9). Wien: Verlag Lehner 2009. 336 Seiten. ISBN 978-3-901749-76-6. € 24,90.

Mit mehreren Buchpublikationen hat sich Marion Linhardt in den letzten Jahren um die Aufarbeitung und Neubewertung des unterhaltenden Musiktheaters im deutschsprachigen Raum zwischen 1850 und 1950 verdient gemacht. Ihre 2006 aus einer Bayreuther Habilitationsschrift hervorgegangene Untersuchung zur Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters zwischen 1858 und 1918 ist, worauf Walter Obermaier in seiner Besprechung an dieser Stelle (Nestroyana 27 [2007], S. 213) mit berechtigtem Nachdruck hingewiesen hat, "ein so wichtiger Beitrag zu Geschichte, Entwicklung, Wandlung und Konstituierung der Wiener Operette in all ihren Erscheinungsformen, dass niemand, der sich ernsthaft mit dem Genre auseinandersetzen will, daran vorbeigehen kann". 1 Einige Jahre zuvor hatte Marion Linhardt bereits eine Sammlung von Aufsätzen, Artikeln und Stellungnahmen veröffentlicht, in der die um die Operette geführten ideologischen Debatten der Jahre 1880 bis 1916 dokumentiert sind.² Rein chronologisch führt die nun vorgelegte Edition von publizistischen Texten zu Operette und Revue der Jahre 1906 bis 1933 dieses Projekt fort, thematisch sind die Schwerpunkte jedoch etwas anders gelagert. Bestand das primäre Ziel der früheren Anthologie darin, den schleichenden Prozess der Instrumentalisierung der Operette als gesellschaftspolitischen Kampfbegriff der Jahrhundertwende im zeitgenössischen Diskurs nachzuzeichnen, so geht es der Herausgeberin mit Stimmen zur Unterhaltung nunmehr darum, die breit geführte Diskussion um die kulturelle Funktion von Operette und Revue vor dem Hintergrund einer durchgreifenden Modernisierung im Theateralltag des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts zu dokumentieren.

In ihrer vorzüglichen Einleitung, die so ganz nebenbei Leitlinien eines eigenständigen Forschungsprogramms für eine noch zu schreibende Kulturgeschichte des populären Musiktheaters in der Moderne entwirft, identifiziert Marion Linhardt übergreifend wirksame Spannungsfelder, nach denen sich die einzelnen Beiträge zur Debatte ausrichten. Da ist zum einen die Diskussion um den veränderten Stellenwert der Inszenierung gegenüber dem einzelnen Werk wie dem Repertoire im Ganzen. Die entsprechenden Textdokumente zeigen, dass der öffentliche Dialog über die Aufwertung der Interpretationsleistung des Regisseurs keinesfalls nur entlang des Gegensatzpaars von Avantgarde und Populärkultur geführt wurde, wie es die heute noch bekannten Stellungnahmen zur sogenannten "Operettenkrise" ab Mitte der 1920er Jahre etwa in den

¹ Vgl. Marion Linhardt, Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918) (Theatron, Bd. 50), Tübingen 2006.

^{2 &}quot;Warum es der Operette so schlecht geht" – Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880–1916), hg. von Marion Linhardt, Wien, Köln, Weimar 2001 (= Maske und Kothurn, 45. Jg., Heft 1–2).

110 Michael Wedel

Musikblättern des Anbruch dominiert. Vielmehr kam es schon weitaus früher auch innerhalb der unterhaltenden Gattungen zur intensiven Auseinandersetzung um die Frage nach der Aktualität der Operettenform, die nicht zuletzt am Beispiel des Verhältnisses zwischen Operette und Revue, den Grenzen und Möglichkeiten ihrer Vermischung in Musik, Wort und Szene, bestimmt wurde. Damit aber bewegte sich die Diskussion um die "neue Operette" als zeitgemäßer Form des Unterhaltungstheaters in der Spanne zwischen den Extremen der Operntradition und des Wagner'schen Musikdramas auf der einen, der modernen Revue und musikalischen Kleinkunst auf der anderen Seite, eine Konstellation, die in vielen der hier dokumentierten Texte als prekäre Zerreißprobe der Gattung aufgefasst wird. Eine Schlüsselfunktion in deren Bemühen um Modernisierung kam dem Tanz als neuem dramaturgischen Element der Operette zu, das eine resolute Rhythmisierung, Akrobatisierung und folglich "Erotisierung" (S. 18) der Darstellung, Stoffaufbereitung und Handlungsführung bewirkte. Oscar Bie erkannte schon 1914: "Die Musik der Operette soll Rhythmus haben, tausendfältigen Rhythmus in allen wirklichen und unwirklichen Tanzformen. [...] Der Rhythmus bringt die Sache auf ein anderes Feld. Da werden Schmerzen zu Walzern und Liebeserklärungen zu Krakowiaks und man sieht, wie schließlich allen Dingen im Innern ein Tanzteufel wohnt, der sie beherrscht, wenn man ihn frei läßt. [...] Die Akrobatik [...] ist der eigentümliche Bühnenstil der Gattung. [...] Er bietet dem Rhythmus der Musik sein menschliches Gleichnis. Er löst die Dramatik im Tanz auf und findet so in jeder Lage das letzte Wort zu den Unverständlichkeiten des Lebens." ("Die Operette", S. 106 f.)

Nicht nur bei Felix Salten, dessen mittlerweile von der Forschung kanonisierte Äußerung "Die neue Operette" von 1906 den Stimmreigen auch in Linhardts Sammlung eröffnet (S. 39–45), werden diese Formen einer ersten Modernisierungswelle, die die Operette in den 1920er Jahren dann zunehmend in die Nähe der Revue geraten lassen, auf den Einfluss US-amerikanischer Musikkultur und Theaterpraxis zurückgeführt. Angesichts der Breite und Qualität der Reflexion, die der transatlantische Einfluss in zeitgenössischen Inszenierungen und deren publizistischer Rezeption erfährt, lässt sich in der Tat von einem bisher weitgehend vernachlässigten Beitrag zur europäischen Theatermoderne sprechen, wie ihn Marion Linhardt denn auch zu Recht geltend macht (S. 19). In besonderem Maße aufschlussreich ist die Auswahl der versammelten Texte aber auch im Hinblick auf regionale Unterschiede in der mitteleuropäischen Theaterlandschaft, die aus den Quellen als organisatorisch streng regulierte Vielheit und fein reglementiertes Konglomerat von Personal- und Regionalstilen auf der einen, Publikumserwartungen, Geschmackspräferenzen und marktstrategischen Erwägungen auf der anderen Seite hervorgeht. Die zunehmende kulturelle und theatertopographische Ausdifferenzierung betrifft indes nicht nur vertraute Unterscheidungen zwischen Wiener und Berliner Operette, Großstadtbühne und Provinz. Sie lässt sich anhand der von Linhardt recherchierten Textdokumente bis hinein in die unterschiedlichsten Theater- und

Aufführungsformen nachvollziehen. Überhaupt besteht eine Stärke der die Zusammensetzung des Buches bestimmenden Auswahlprinzipien darin, neben gattungstheoretischen und inszenatorischen Fragen auch institutionelle und infrastrukturelle Aspekte in den Vordergrund zu rücken. Die Konstellation von Operette und Revue wird auf diese Weise aus dem zeitgenössischen Diskurs als vielschichtiges theater- und kulturhistorisches Phänomen herauspräpariert, das traditionelle, rein werk- und gattungsgeschichtlich argumentierende Ansätze überschreitet, ohne sie jedoch aus den Augen zu verlieren. So bieten zum Beispiel die hier wieder veröffentlichten Texte von Erik Reger, Otto Zarek, Theodor Lücke, Hans Tasiemka, Johannes Günther, Fritz Giese und Fritz Böhme wertvolles, bisher wenig beachtetes Quellenmaterial zur Gattungsdiskussion der Revue-Ästhetik ab Mitte der 1920er Jahre.

Das Spektrum der vertretenen Textsorten erstreckt sich von historischen Abhandlungen über Essays, Interviews und Rundfragen bis hin zu satirischen Kommentaren und offenen Briefen. Lobenswert ausgewogen ist die Phalanx der Autoren, die in den 54 abgedruckten Dokumenten zu Wort kommen: Sie reicht von Komponisten und Librettisten über Theaterpraktiker wie Regisseure, Dramaturgen und Theaterleiter bis hin zu Schriftstellern und Journalisten. Unter ihnen finden sich Apologeten der Operette, die sie als gültige Gattungsform gegenüber der Revue (aber auch schon bemerkenswert früh gegenüber dem Einfluss von Varieté und Kino) verteidigen, ebenso wie leidenschaftliche Kritiker, die sie zumeist aus der Perspektive der "ernsten" Opernform und des anspruchsvollen Musiktheaters als überholt und zu Recht im Verfall begriffen stigmatisieren. Neben bekannten Namen, die man in einer solchen Anthologie für diesen Zeitraum erwarten darf, wie Oscar Straus, Karl Kraus, Paul Lincke, Emmerich Kálmán, Victor Hollaender, Hans Tessmer, Oscar Bie, Arthur Kahane, Ernst Krenek, Arthur Maria Rabenalt oder Walther Brügmann, findet sich eine Reihe wenig bekannter Autoren, deren Leben und Schaffen heute nahezu vergessen ist. Vor allem im Hinblick auf die vielen heute namenlosen Protagonisten ist es ein nicht zu unterschätzender Vorzug der Edition, dass den jeweiligen Beiträgen kurze bio-bibliographische Einträge der Herausgeberin vorausgeschickt werden. Während sich die Angaben bei noch heute prominenten Personen sinnvollerweise auf die Nennung der Lebensdaten und einschlägiger Literatur beschränken, leistet Marion Linhardt in vielen anderen Fällen mit der Mitteilung biographischer Basisinformationen und ganzer Werkverzeichnisse eine willkommene zusätzliche Handreichung, so etwa im Falle des Wiener Librettisten, späteren Drehbuchautors und Emmerich-Kálmán-Biographen³ Rudolf Oesterreicher, dessen Leben und Schaffen hier erstmals lexikalisch erfasst ist. Oesterreicher ist mit einem kurzen Feuilleton mit dem Titel "Operettenlyrik" von 1916 vertreten (S. 122 ff.), das eigene Erfahrungen im Umgang

³ Vgl. Rudolf Oesterreicher, Emmerich Kálmán. Der Weg eines Komponisten, Zürich, Leipzig, Wien 1954.

112 Michael Wedel

mit Komponisten literarisch verarbeitet und als vielleicht amüsantester Text der Anthologie eine Trouvaille von besonderem Reiz darstellt.

Die abgedruckten Textdokumente werden von der Herausgeberin eher dezent und nur dort annotiert, wo dies zum Verständnis unmittelbar notwendig ist. Von Kürzungen und Auslassungen innerhalb einzelner Texte wurde abgesehen, weshalb der Leser zuweilen auf Pfade geführt wird, die als Abwege vom zentralen Anliegen der Edition erscheinen mögen, etwa autobiographische Rekapitulationen der Autoren oder allgemeine kulturkritische Anmerkungen enthalten. Die Entscheidung, in die ausgewählten Dokumente nicht redaktionell einzugreifen – auch orthographische Eigenheiten werden beibehalten und selbst das ursprüngliche Erscheinungsbild wird im Satz annäherungsweise durch Sperrung und Fettdruck wiedergegeben – und sie so in ihrer historischen Substanz zu erhalten, verleiht der Lektüre aber immerhin eine zusätzliche Sättigung an Zeitkolorit und Kontextinformationen, die sich indirekt zumeist wieder auf den eigentlichen Zusammenhang des Bandes beziehen lassen. Ein schönes Beispiel hierfür ist das liebevolle Porträt, das Victor Hollaender 1914 in einem Interview ("Bei Victor Hollaender", S. 99–104) von seinem damals siebzehnjährigen Sohn Friedrich zeichnet. Der galt damals schon als musikalisches Wunderkind, sollte dieses Talent dann aber nicht mehr vorrangig auf dem Gebiet der Operette oder Revue, sondern vor allem in Varieté und Film zur Entfaltung bringen.

Der rundum gelungene Band erfüllt mehrere Funktionen gleichzeitig. Die von der Herausgeberin einleitend formulierte Programmatik zur Neubetrachtung des unterhaltenden Musiktheaters in der Moderne sollte zusammen mit den historischen Textdokumenten konkrete Ausgangspunkte und zentrale Forschungsimpulse für die Zukunft setzen können, und dies weit über die Theaterwissenschaft hinaus. Für viele Autoren des Buches erfüllt es den Zweck eines auf den neuesten Stand gebrachten Nachschlagewerks – mit biographischen Informationen sowie Hinweisen auf Literatur und zuweilen sogar Archivbestände –, der vom penibel zusammengestellten Personen- und Titelregister noch unterstützt wird. Nicht zuletzt ist Stimmen zur Unterhaltung auch als Lesebuch für den interessierten Laien geeignet, der an der abwechslungsreich komponierten Mischung der Texte und Autoren sowie der wohlfeilen Ausstattung des Bandes seine Freude haben dürfte.

Michael Wedel

Das Theater in der Josefstadt. Kultur, Politik, Ideologie für Eliten? Hg. von Gerald M. Bauer und Birgit Peter (Wien – Musik und Theater, Bd. 3). Wien, Berlin: LIT Verlag 2010. IV, 245 Seiten. ISBN 978-3-643-50118-9. € 29,90.

Dieses hochinteressante Buch geht auf ein Symposium zurück, mit dem im November 2008 die neue Probebühne des Theaters in der Josefstadt eröffnet wurde und das der Frage "Theater für Eliten?" gewidmet war.

Zu der Zeit, auf die sich die Zeitschrift Nestroyana zum größten Teil konzentriert, war das 1788 gegründete und 1822 umgebaute Theater in der Josefstadt alles andere als ein Theater für Eliten, sondern das Aschenbrödel unter den Volkstheatern' Alt-Wiens. Hier wurde 1829 Der Tod am Hochzeitstage, 1834 Der Verschwender uraufgeführt, Carl Carl hat das Theater - seiner Frau zufolge "die fatale Josephstadt" 1 – 1826–28 und dann wieder 1830–32 geleitet. Dass noch in den 1890er Jahren Christines Vater Weiring in Liebelei als Musiker am Josefstädter Theater arbeitet, signalisiert die Bescheidenheit seiner (und Christines) Lebensweise. Das Theater hatte zu dieser Zeit einen gemischten Spielplan, setzte aber vor allem auf leichte Unterhaltung - in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts französische Schwänke und sogenannte "Vaudevilles".² Der Leiter von 1899 bis 1923 war der tatkräftige Josef Jarno, erst ab 1924 aber wurde das renovierte Theater unter der Direktion von Max Reinhardt zur anerkannten und anspruchsvollen Heimat der Moderne, und erst seit den 1960er Jahren weist der Spielplan immer wieder hochkarätige Nestroy-Inszenierungen - einige der gelungensten der letzten fünfzig Jahre – auf.

Die Beiträge im vorliegenden Band befassen sich mit der Zwischenzeit, den Jahren von Reinhardts Übernahme des Theaters 1924 und dessen Neupositionierung im Wiener Kulturleben – er hat es nur zwei Saisons lang persönlich geleitet, und es wurde ihm schließlich, wie Edda Fuhrich schreibt, "zu klein und zu intim" (S. 50) – bis zur Gründung der 2. Republik. Die Dilemmas der Zeit nach dem Anschluss – auch die problematische Natur der "inneren Emigration" und die antisemitische Stimmung – werden von Robert Schindel in einer witzigen, aber fesselnden Eröffnungsrede in Erinnerung gebracht; das Hinterfragen von bequemen Klischees, das dem ganzen Buch zugrunde liegt, wird dann mit Veronika Zangls Aufsatz über die Geschichte und die Implikationen der Joseph Goebbels zugeschriebenen Bezeichnung des Josefstädter Theaters als eines "KZ auf Urlaub" fortgesetzt. Drei weitere aufschlussreiche Aufsätze untersuchen und dokumentieren – zum großen Teil anhand wenig bekannter zeitgenössischer Zeugnisse – die Selbststilisierung des Theaters zum Träger einer dem

^{1 &}quot;Kann man also Honoriger seyn als ich es bin?" Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Birch-Pfeiffer, hg. von Birgit Pargner und W. Edgar Yates (Quodlibet, Bd. 6), Wien 2004, S. 49 (Brief vom 4. Oktober 1830).

² Vgl. Marion Linhardt, ,Indigenous and Imported Elements in Late-Nineteenth-Century Viennese Theatre: the Theater in der Josefstadt from *Gründerzeit* to *Jahrhundertwende*', *Austrian Studies* 16 (2008) [2009], S. 69–86.

W. Edgar Yates

jeweiligen politischen Klima angepassten Österreich-Ideologie: Edda Fuhrich schreibt über die Jahre 1924–1935, Julia Danielczyk über die Direktion Ernst Lothar (sie weist u. a. darauf hin, dass Reinhardt, der das Recht auf zwei Inszenierungen pro Saison behalten hatte, eine Inszenierung von Das Haus der Temperamente plante, die aber nie zustande kam) und Birgit Peter über NS-Theaterpolitik und Theaterpraxis, bevor und nachdem das Ensemble 1938, arisiert' wurde (Lothar selbst wurde schon "wenige Tage nach dem 'Anschluss' [...] offiziell aus dem Direktorenamt, entfernt" [S. 114]). Zwei weitere Beiträge befassen sich mit dem Schicksal einzelner Künstler: Hilde Haider-Pregler ergänzt und präzisiert ihre früheren Forschungen über den Schauspieler Leo Reuss und sein "Überlebenstheater";³ Peter Roessler, der der "Frage nach der Rückkehr ins Exil geflüchteter Theaterleute nach 1945" nachgeht, problematisiert den Begriff "Rückkehr": Kurt Reichert gelang 1938 die Flucht in die USA, Paul Kalbeck ging im Jänner 1939 in die Schweiz ins Exil, nach 1945 konnte aber Kalbeck in der Josefstadt nur noch als Gastregisseur wirken, während Reichert die Theaterarbeit gar nicht mehr fortsetzen "konnte und wollte". Schließlich untersucht Werner Wüthrich die ambivalente Aufnahme der Werke Brechts: Man darf nicht vergessen, dass lang vor dem "Brecht-Boykott" der 1950er und frühen 1960er Jahre die österreichischen Erstaufführungen von Baal und Der gute Mensch von Sezuan 1926 bzw. 1946 in der Josefstadt stattfanden und dass Ende April 1946 das Ensemble des Zürcher Schauspielhauses ebenfalls in der Josefstadt eine vieldiskutierte Inszenierung von Mutter Courage aufführte (mit Therese Giehse in der Titelrolle; Regie: Leopold Lindtberg).

Besonders wertvoll für die künftige Forschung sind der informative Aufsatz von Angela Heide über die Besitzstruktur des Theaters und die Finanzen der "Wiener Schauspielhaus AG" von ihrer Gründung im Jahre 1924 bis 1954 (S. 61–76), der für viele Leser neue Perspektiven über die Entwicklung der finanziellen Basis des Theaters als Geschäft eröffnen wird, und das von Caroline Herfert und Gerald Tschank zusammengestellte Quellenverzeichnis "Archivrecherchen zum Theater in der Josefstadt 1938–1945" (S. 211–226).

Besonders hervorzuheben sind auch die 65 Abbildungen: historische Fotos (mehrere davon ganzseitig wiedergegeben), Faksimiles von Theaterzetteln, Zeitungsausschnitten, Briefen – alle gut lesbar und alle von unmittelbarer Relevanz. Den Herausgebern, den BeiträgerInnen sowie dem Verlag sei zu einer Publikation gratuliert, die weit mehr als ein trockener "Aktenband" ist und weiteren Forschungen neue Impulse geben wird.

W. Edgar Yates

Hilde Haider-Pregler, Überlebenstheater. Der Schauspieler Reuss, Wien 1998.

Gerold Schodterer*

Konzeption für die Gestaltung des Johann Nestroy-Ringes der Stadt Bad Ischl

Die Zahl 5 spielt im Konzept für diesen Ehrenring eine tragende und verbindende Rolle.

- 5 Kriterien werden von der Jury als Grundlage für die Verleihung des Nestroy-Ringes herangezogen.
- a. Pflege von Nestroys Erbe
- b. Höchste künstlerische Ebene
- c. Zeitkritisch
- d. Satirisch
- e. Phantasievoll

Das Werk Nestroys ruht auf den 5 Säulen seiner Begabungen.

- a. Gesang
- b. Schauspiel
- c. Dichtkunst
- d. Komik
- e. Lehrtätigkeit

Spielt man mit den Bezeichnungen für diese Fähigkeiten und setzt für den Gesang das Wort Couplets ein, belässt das Schauspiel, verwendet anstelle der Dichtkunst das Wort Lyrik und nimmt statt des Wortes Komik den Humor, während man die Lehrtätigkeit mit dem Wort Instruktion umschreibt, mischt diese neuen Begriffe kräftig durcheinander und bringt sie in eine andere Reihenfolge, so entsteht folgendes Wortbild:

- a. Instruktion
- b. Schauspiel
- c. Couplets
- d. Humor
- e. Lyrik

^{*} Anmerkung der Schriftleitung: Gerold Schodterer gestaltet den Johann Nestroy-Ring der Stadt Bad Ischl, der seit 2005 verliehen wird. Die bisherigen Ringträger sind Erwin Steinhauer (2005), Karlheinz Hackl (2007), Peter Turrini (2008) und Karl Markovics (2010). Schodterer skizziert hier die Überlegungen, die ihn als Künstler bei den Entwürfen für die Ringe leiten.

Diese 5 Säulen bilden den Nestroy-Ring und verbinden das Werk Nestroys, die Stadt Bad Ischl und die Kriterien, die zur Wahl der Nestroy-Ringträger führen.

Die Welt des Johann Nestroy war die Bühne. Und so schwebt über dem Ring eine Bühne, die auf den Auftritt des jeweiligen Ehrenringträgers wartet. Form und Gestalt der Bühne werden individuell auf Persönlichkeit und Anliegen des jeweiligen Ehrenringträgers abgestimmt. Unter der Bühne wirkt "Nestroys Geist". Er, der es wie kein anderer verstand, seiner Zeit einen Spiegel vorzuhalten, der bis heute noch nicht verblasst ist, gibt sich im Ring durch einen Spiegel zu erkennen. Dieser Spiegel durchdringt aber auch die Bühne, wird an der Oberfläche sichtbar und stellt so den Bezug zwischen Nestroys Vermächtnis und dem Künstler und Ehrenringträger her. Die außergewöhnliche und bizarre Formensprache des Nestroy-Rings, mit seiner "schwebenden" Bühne, unterstreicht die für Nestroy so typische Ausdrucksweise und nimmt Bezug auf seine unvergleichlichen Satzgebilde, die trotz ihrer Tiefe und Treffsicherheit vollkommen leicht im Raum zu schweben scheinen. So wie Nestroy auf der Bühne stand und so wie jeder Preisträger, der im Sinne Nestroys wirkt, im Leben und auf der Bühne steht, stellt auch der Nestroy-Ring sein Stehvermögen als Kleinskulptur unter Beweis, wenn er nicht als Ring getragen wird.

Johann-Nestroy-Ehrenmedaille für Conny Hannes Meyer

Im Anschluss an die Generalversammlung der Internationalen Nestroy-Gesellschaft am 10. Dezember 2010 wurde im festlichen Rahmen des Eroica-Saals im Österreichischen Theatermuseum dem Autor, Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter Conny Hannes Meyer auf Beschluss des Vorstands der Internationalen Nestroy-Gesellschaft die Johann-Nestroy-Ehrenmedaille verliehen. Damit wurde nach Elfriede Ott, Hubert Christian Ehalt, Fritz Muliar, Herbert Lederer, Otto Tausig und Heinrich Schweiger eine weitere verdiente Persönlichkeit für ihr Lebenswerk "im Geiste Nestroys" ausgezeichnet.

Die Laudatio hielt Obersenatsrat Univ.-Prof. Dr. Hubert Christian Ehalt. Er hob Conny Hannes Meyers nachhaltige Prägung der Wiener Theaterlandschaft über viele Jahre hervor, besonders sein Verdienst, den Brecht-Boykott durchbrochen zu haben. Er habe in einem reaktionären und autoritären Kulturklima als avantgardistischer Theatermacher "die Fenster geöffnet", neue Impulse gegeben und sich einem widerständigen und aufklärerischen Theater "im Geiste Nestroys" in einer Zeit verpflichtet, die dem "Vormärz" Nestroys durchaus ähnlich gewesen sei. Ehalt würdigte auch den Autor Conny Hannes Meyer, der sich als einer der ersten mit den österreichischen Jakobinern auseinandergesetzt habe. Seine Theaterstücke – u. a. Hamlet in Mauthausen, Alptraum ein Leben, Des Kaisers treue Jakobiner, Angelo Soliman oder Die schwarze Bekanntschaft, Die Blutsäule – zeigen politische Szenen in poetischen Montagen.

Meyers Regiearbeiten an den großen österreichischen – u. a. Volkstheater, Burgtheater, Akademietheater – und an deutschen Bühnen – u. a. Berlin, Mannheim, Nürnberg, Tübingen – waren sehr erfolgreich. Von seinen über 170 Inszenierungen fremder und eigener Stücke sind vor allem Gerhart Hauptmanns Rose Bernd, Jura Soyfers Vineta und Broadway-Melodie 1492 (eine Bearbeitung des Stückes Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas von Walter Hasenclever und Kurt Tucholsky), Bertolt Brechts Die heilige Johanna der Schlachthöfe und Der gute Mensch von Sezuan, Ödön von Horváths Italienische Nacht, Friedrich Dürrenmatts Die Physiker und Peter Handkes Der Ritt über den Bodensee zu nennen.

Conny Hannes Meyer, 1931 in Wien geboren, war Mitbegründer des Vereins "Neue Österreichische Tribüne" mit dem Kellertheater "Experiment – Kleine Bühne am Liechtenwerd" (1955). 1958 gründete er das Theaterensemble "Die Komödianten", das ab 1963 im "Theater am Börseplatz" und ab 1974 im "Theater im Künstlerhaus" spielte und als Zentrum avantgardistischen Theaterschaffens der Wiener Theaterszene galt. Hier inszenierte er 1970 Bertolt Brechts Lehrstück *Die Ausnahme und die Regel*. Nach Auflösung der "Komödianten" und der Schließung des "Theaters im Künstlerhaus" (1985) arbeitete er als freier Regisseur, u. a. ab 1992 im Burgenland. 1970 wurde er mit der Josef-Kainz-Medaille ausgezeichnet. Sein gesamtes Schaffen ist von sozialem und politischem Engagement geprägt.

Conny Hannes Meyer bedankte sich sichtlich bewegt für die Auszeichnung, die ihm mit anerkennenden Worten vom Präsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft Prof. Dr. Heinrich Kraus überreicht worden war. Peter Turrini, mit dessen Lesung zweier bissiger Satiren auf den Kulturbetrieb (Nestroygala – Ein Schauspiel und Horváths Gebeine) die Verleihung ausklang, schloss mit persönlichen Worten über seine Beziehung zu Conny Hannes Meyer, der ihm Mut gemacht habe, eigene dramatische Werke zu schreiben.

Jürgen Hein und Walter Obermaier

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Oktober 2010-April 2011

Der Talisman (Schubert Theater Wien)

Der Zerrissene (Theater Nestroyhof Hamakom)

Der Zettelträger Papp ("Die neue Tribüne" im Café Landtmann, Akzent)

Frühere Verhältnisse ("Die neue Tribüne" im Café Landtmann, Theater-Center-Forum)

Häuptling Abendwind (Volksoper)

Umsonst (Volkstheater)

INTERNATIONALES NESTROY-ZENTRUM SCHWECHAT + INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT

37. Internationale Nestroy-Gespräche 2011

Routine und Experiment bei Raimund und Nestroy

Freitag, 1. Juli: Anreise nach A – 2320 Schwechat, Justiz-Bildungszentrum (Schloß Altkettenhof), Schloßstr. 7

(Tagungsbüro: 14.30 bis 18.30 geöffnet)

18.30 Begrüßung

20.30 Schwechat, Schloß Rothmühle, Rothmühlstr. Aufführung 39. Nestroy-Spiele:

Der Mann an der Spitze oder Lady und Schneider (Regie: Peter Gruber)

Samstag, 2. Juli

9.00 Einführung

9.10 Galina Hristeva (Stuttgart, D): Im "Gorgonenantlitz des Schicksals"? Nestroys Geschichtsauffassung zwischen Routine und Experiment

9.50 Walter Pape (Köln, D): "Das Sujet ist unbedeutend". Komödie und Posse zwischen Experiment und Routine

Pause

- 10.50 Hans-Jürgen Schrader (Genf, CH): Experimente und Routinen in Sachen Liebe und Ehe: Einen Jux will er sich machen, Das Mädl aus der Vorstadt, Zeitvertreib
- 11.30 Der Mann an der Spitze oder Lady und Schneider –
 DISKUSSION ÜBER STÜCK UND AUFFÜHRUNG:
 DER "POLITISCHE" NESTROY DAMALS UND HEUTE

Moderation und Impulsreferat: Marion Linhardt (Bayreuth, D): Der beschleunigte Mensch. Hyginus Heugeign und Hartmut Rosa – ein Versuch

Mittagspause

- 15.00 Rudolf Muhs (London, GB): "Also gar kein politischer Hintergrund?" Lady und Schneider als postrevolutionäre Posse
- 15.40 Franz Schüppen (Herne, D): Lady und Schneider: Lebensplanung, Liebe und Politik im 19. und 21. Jahrhundert

Reflexion, Diskussion und Pause

- 17.20 Thomas Aigner (Wien, A): Neu entdeckte Musikhandschriften Ferdinand Raimunds
- 18.00 Thomas Steiert (Bayreuth, D): Die "entfesselte" Phantasie. Zur Rezeption eines Raimund-Stückes seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert

Sonntag, 3. Juli

- 9.00 Susanne Winter (Salzburg, A): Lachkultur und Märchenwelt bei Carlo Gozzi und Ferdinand Raimund
- 9.40 Andrea Hanna (Belfast, GB): Der Zufall bei Raimund und Nestroy: die Routine auf den Kopf gestellt

Pause

- 10.40 Daniel Ehrmann (Salzburg, A): "[...] den wahren Wert des Glückes lehren." Experimentelle Transformationen des klassischen Humanitätsideals bei Ferdinand Raimund
- 11.20 Roman Lach (Berlin, D): Maschinen und Wortspiele: Raimunds *Die unheilbringende Krone* als synthetisches Welttheater

Mittagspause

- 15.00 Martin Stern (Basel, CH): Zwei Satiriker im Vergleich: Fortschrittswahn und Dummheit bei Johann Nestroy und Gustave Flaubert
- 15.40 Ilja Proklov (Moskau, RUS): Zwei parodistische Strategien: Johann Nestroy und Kosma Prutkow

Pause

- 16.40 Matthias Mansky (Wien, A): Aufklärerische Komödien ,à la Bernardon'? Überlegungen zu den Diskrepanzen von Theaterkritik und Bühnenpraxis im Wien des 18. Jahrhunderts
- 17.20 Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck, A): Bauernfelds politisches Lustspiel Großjährig
- 17.40 Arnold Klaffenböck (Strobl, A): Kurt Sowinetz Nestroyspieler zwischen Experiment und Routine
- 19.30 Matthias Schleifer (Bamberg, D): Nestroy-Sonette

Montag, 4. Juli

FORUM: FUNDE - FRAGEN - BERICHTE

- 9.00 Alice Waginger (Wien, A): Opernprojekt *Die schwarze Frau* von Adolph Müller und Carl Meisl
- 9.30 Gábor Kerekes (Budapest, H): Nestroy in Ungarn
- 10.00 Weitere Berichte und Resümee

Mittagspause

- 14.30 EXKURSION Leitung: Walter Obermaier (Wien, A)
- 19.30 Empfang

Dienstag, 5. Juli Abreise