

NESTROYANA

31. Jahrgang 2011 – Heft 3/4

Blätter der

INTERNATIONALEN
NESTROY-GESELLSCHAFT

Herausgeber:
Verein „Internationale Nestroy-Gesellschaft“
Postanschrift: Gentzgasse10/3/2, 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, Erzabt-Klotz-Straße 1,
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,
Briefe, Dokumente,* hg. von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und
Nachträge W. Edgar Yates, Wien, München 1977–2010 (HKA).

31. Jahrgang 2011 – Heft 3/4

Die Drucklegung erfolgte mit freundlicher Unterstützung des Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung sowie des Magistrats der Stadt Wien, MA7 – 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

Lebensgeschichte	125
Urs Helmensdorfer: <i>Possen mit Gesang</i> , Präsentation des Albums <i>Der Gesang ist ein Proteus</i> am 3. November 2010 im Foyer der Volksoper in Wien	126
Walter Pape: „Das Otello-Kleeblatt wird ein grimmiges Spectakel machen“. Dramatische Spiegelungstechnik	133
Walter Obermaier und W. Edgar Yates: Zwei Widmungsgedichte Nestroys (Nachtrag zum Band <i>Nachträge II</i> der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe)	150
Rainer Theobald: „Beyliegenden Sperrstutz“. Nochmals zwei unbekannte Nestroy-Briefe (Nachtrag zum Band <i>Sämtliche Briefe der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe</i>)	151
Sigurd Paul Scheichl: Benjamin Kewall über Nestroy (1848–1850)	154
Marion Linhardt: Der beschleunigte Mensch. Hyginus Heugeign und Hartmut Rosa – ein Versuch	164
Oskar Pausch: Biedermayer nach dem Biedermeier. Private Notizen zum Wiener Theater aus der Familie Friedrich Krastels	171
Buchbesprechungen	
Bettina Nezval: <i>Joseph Kornhäusel. Lustschlösser und Theater</i> (Arnold Klaffenböck)	178
Karl von Holtei: <i>Ausgewählte Werke</i> , Bd. 2, hg. von Jürgen Hein und Henk J. Koning unter Mitarbeit von Claudia Meyer (Walter Hettche)	181
Alexander von Villers: <i>Briefe eines Unbekannten</i> , hg. von Constanze und Karlheinz Rossbacher (Herbert Herzmann)	185
Monika Sommer und Heidemarie Uhl (Hg.): <i>Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder urbaner Identitäten</i> (Kai Kauffmann)	189
Jura Soyfer: <i>Teatro I e II</i> , hg. von Hermann Dorowin (Alessandra Schininà)	193
Berichte	
<i>Der Bauer als Millionär</i> in Salzburg – Neuinszenierung und Workshop (Thomas Steiert)	198
„Stellen wir das schnell online“ – Bericht zur Tagung <i>Theater-Zettel-Sammlungen</i> des Don Juan Archivs Wien und der Wienbibliothek im Rathaus (Jana-Katharina Mende)	200
Internationale Nestroy-Gespräche 2011 in Schwechat bei Wien (Jürgen Hein)	204
Fortschritt im Spannungsfeld von Routine und Experiment. Gedanken einer Nestroy-Einsteigerin über <i>Lady und Schneider</i> und die Nestroy-Gespräche 2011 (Michaela Bachhuber)	209
Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Mai–Oktober 2011	211
Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe	212
Anschriften der Autorinnen und Autoren des 31. Jahrgangs	215
Ankündigung 38. Internationale Nestroy-Gespräche Schwechat 2012	216



Gewidmet Fred Walla
zum 70. Geburtstag

Lebensgeschichte¹

Nach einem Vierteljahrhundert der Erschütterungen und Umwälzungen waren die Zeiten ruhig geworden. Einige revoltierten zwar gegen die staatlich beaufsichtigte Behaglichkeit, die meisten genossen sie jedoch. Auch seine Familie bot das Bild bürgerlicher Wohlanständigkeit, hinter der Fassade aber bröckelte es. Nach dubiosen Geschäften starb sein Vater verarmt, aus den Geschwistern wurde nichts Rechtes, und so undramatisch sein Leben auch verlief, rüttelte er mit Macht an den Grundfesten des schönen Scheins.

Schon in seiner Jugend fiel seine Singstimme auf, sie sicherte ihm Auftritte in Liebhabertheatern. Die Aussicht auf eine Opernkariere ließ ihn nach zwei verbummelten Jahren das Jurastudium abbrechen. Er debütierte als Sänger, ein Rezensent bestätigte ihm „schönste Hoffnungen“, andere bekittelten hingegen seine mangelnde Ausbildung. Engagement reihte sich an Engagement, sogar im Ausland heimste der junge Mann Erfolge ein. Wäre da nicht seine Lust am Extemporieren und an Frivolitäten in den Sprechpartien gewesen. Sie bescherte ihm Probleme mit der Zensur, die ihm „polizeiwidriges Verhalten“ vorwarf und für die Annullierung seines Vertrags sorgte. Für ihn war es Anstoß, das Fach zu wechseln, denn die harte Konkurrenz, der blühende Nepotismus und vielleicht auch die Einsicht in die Beschränktheit seiner stimmlichen Mittel hatten ihm gezeigt, dass er keine große Karriere vor sich hatte. So machte er, wofür er gescholten wurde, zum Hauptberuf. „Da ergoss sich urplötzlich über die Stadt der spezifischen Sorglosigkeit und ‚Gemütlichkeit‘ ein Schwefelregen von infernalischem Witz, eine Sturmflut ätzender Lauge brauste heran, ein Wirbelwind dialektischer Bravourade erfasste sie ...“. Freilich brauchte es eine Zeit des Tastens und Suchens, aber dann stieg er zum ungekrönten König der listig genutzten Freiräume und lustig verpackten Provokationen auf. Dabei schaute der hinterfotzige Menschenfreund dem Volk aufs Maul und den Reichen in die Taschen. Als ihm eine aufmerksame Behörde attestierte, er trage zur allgemeinen „Entsittlichung“ bei, hatte er schon einen Schwenk vollzogen: Nun präsentierte er sich als Bürger, der sich in seiner Ruhe gestört fühlt. Der rastlose Unterhaltungskünstler fand immer wieder Zeit, einer merkwürdigen Vorliebe zu frönen: Reisen in den Norden, wo er sich am liebsten auf einer kleinen Insel erholte. Wie ein verirrter „*strange bird*“ muss der lange Kerl den wenigen Einheimischen und Behörden dort vorgekommen sein.

Sein erfolgreiches Leben beschloss er in „Pensionopolis“. In den zwei relativ ruhigen Jahren dort raunzte er herum und schrieb Briefe voller Vorurteile gegen Italiener, Preußen und Ungarn. In seinem Testament hatte er in einer Mischung aus sachlicher Akribie und neurotischer Furcht festgelegt, was alles unternommen werden solle, damit er nicht lebendig begraben würde. Bei seiner pompösen Beerdigung soll er richtig tot gewesen sein. Wer war's?

1 Diese verrätselte „Lebensgeschichte“ erschien im *Zeit-Magazin* Nr. 15 vom 7. April 2011, S. 60. – Die Schriftleitung der *Nestroyana* bedankt sich beim Autor Wolfgang Müller und bei der *Zeit*-Redaktion sehr herzlich für die Genehmigung des Nachdrucks.

Urs Helmensdorfer

Possen mit Gesang

Präsentation des Albums *Der Gesang ist ein Proteus*¹ am 3. November 2010 im Foyer der Volksoper in Wien

Es herrscht bei mir ganz große Freude, dass ich ein Album mit Nestroy-Liedern in einem *Opernhaus* vorstellen darf und dies unter Mitwirkung eines Hausherrn, der Nestroy-Spezialist ist.

Am Anfang meines näheren Umgangs mit Nestroy steht ein Inselbüchlein. Es trägt die Nr. 724 und erschien 1961. Sein Titel: *Des wüsten Lebens flücht'ger Reiz*.² Es hat mich 50 Jahre lang begleitet. Das Bändchen enthält eine Auswahl von Nestroys Theaterliedern, als Gedichtkreis zusammengestellt von Heinz Politzer, dem Kafka- und Grillparzer-Forscher. Rückblickend stelle ich fest: das Büchlein, das heute leider vergriffen ist, bezeichnet einen Einschnitt, ja eine kleine Sensation in der Nestroy-Rezeption.

Noch Karl Kraus fand Nestroys Couplets ja holprig, was Friedrich Sengles Zorn erregt hat und für manche von Kraus' eigenen *Zeitstrophen* gelten mag. Karl Kraus stuft Nestroys Liedtexte (von wenigen Ausnahmen abgesehen) als dichterisch niedriger ein als die geringste seiner Dialogzeilen. Noch der Regisseur Leopold Lindtberg schätzte an den Liedern bloß die Refrains. Für Heinz Politzer dagegen sind die Lieder Gedankenlyrik, autonome, selbständige Wort-Kunstwerke. Folgerichtig nennt er im Abdruck der Lieder weder die Stücke noch die Rolle, zu denen sie im Original gehören. Wo sie in welchem Stück stehen, muss im bibliografischen Anhang nachgesehen werden. Die Gedichte sind – so Politzers Überzeugung – aus sich selber verständlich, wirken als einzelne lyrische Gedichte, als in sich geschlossene Gebilde. Kenntnis des Orts im Stück, in dem sie stehen, ist nicht notwendig. Das war 1961 neu.

In den früheren Lyrik-Anthologien sucht man vergebens nach einem Theaterlied Nestroys. Weder in Rudolf Borchardts *Ewigem Vorrat deutscher Poesie* noch in Emil Staigers oder Friedhelm Kempfs Sammlungen *Deutscher Gedichte* ist er vertreten. Erst Walther Killys zehnbändige *Deutsche Lyrik* (aus dem Jahre 1970) brachte einen, einen einzigen Eintrag: Lips' Entréelied „Ich hab' vierzehn Anzüge', teils licht und teils dunkel ...“ aus *Der Zerrissene*.

Die bei Politzer abgedruckten 31 Beispiele sprengten den damaligen Nestroy-Kanon. Sie erweiterten den Blick: auf ein riesiges, praktisch unbekanntes

1 Johann Nestroy, *Der Gesang ist ein Proteus. Theaterlieder beim Clavier zu singen*. Ausgewählt und herausgegeben von Urs Helmensdorfer, Wien 2010. Siehe dazu die Rezension von Thomas Steiert in *Nestroyana* 30 (2010), S. 225 ff.

2 Die erste Zeile des Abganglieds des Herrn von Falsch in *Der Treulose*.

Œuvre. Und auf Gedichte, die keine abzuspulenden lustigen Gstanzn sind. Wem waren Lieder aus Stücken wie *Der confuse Zauberer*, *Der Treulose*, *Der Schützling* oder gar *Karikaturen-Charivari mit Heurathszweck* ein Begriff? Wer kannte damals z. B. das *Fortschritts*-Lied und seine sechs 32-zeiligen Strophen wirklich? Die reflektierenden Lieder, die Politzer recht eigentlich entdeckte, zeigen: Nestroy ist mehr als Material für deftige oder noble, doch immer lustige, heitere Unterhaltung. Seine Stücke sind im Grunde alle *ernste* Possen. Hinter vordergründigem Spaß stecken Probleme. Das widersprach – und widerspricht eigentlich immer noch – dem gängigen Nestroy-Bild.

Typisch dafür ist ein Erlebnis von Felix Klee, dem Sohn des Malers Paul Klee. Felix Klee, damals Dramaturg im Studio Bern des Schweizer Rundfunks, kaufte in den 1950er Jahren spontan Otto Rommels sechsbändige Ausgabe der *Gesammelten Werke* – schon er in der Hoffnung, darin geeigneten Hörspielstoff zu finden. Als er der Direktion aber die Rechnung präsentierte, hieß es, Possen seien niedere Unterhaltungsware, dergleichen interessiere eine Kulturanstalt nicht – er möge die Bücher selber bezahlen.

Heinz Politzers Verdienst ist unbestritten groß. Und doch hat er seine Entdeckungen verfälscht. Wie denn? Es fehlt die Musik. Theaterlieder sind nämlich lyrische Gebilde im barocken Sinn. Das heißt, sie sind zum Gesungenwerden bestimmt. Nicht zum Lesen, auch nicht zur Rezitation. Diese Bedeutung von *lyrisch* kennen wir heute noch im Französischen, wo die Oper *théâtre lyrique* heißt. Nestroys Stücke sind durchs Band *Possen mit Gesang*. Den Gesang darf man nicht unterschlagen. Und gesungen werden eben genau die Lieder der Protagonisten, die Politzer versammelt hat. Auf welche Melodien? Es fehlen im Titel Angaben, wie wir sie von Textdrucken der Kirchenlieder, Volkslieder und Vaudevilles kennen, Angaben, die genau sagen, auf welche Weisen die Gedichte zu singen sind. Wir wissen, Nestroys Theaterlieder wurden auf neue, maßgeschneiderte, auf den Leib der Interpreten komponierte Melodien gesungen. Sie sind lauter Unikate. Dazu ein Zitat: „Ohne die zugehörige Musik kann man dem Theaterlied nicht gerecht werden. Liedertexte ohne Musik geben von der Sache nur ein ganz einseitiges Bild.“ Dieser dezidierten Meinung des Bruckner-Forschers und Editors Robert Haas kann ich nur beistimmen. Wo aber findet man die Melodien?

Politzer zitiert die Texte nach Rommels sechsbändigen *Gesammelten Werken*. Diese erschienen 1948/49. Im sechsten Band dieser Auswahl steht Rommels Abhandlung über Nestroys Coupletwerk und das chronologische Verzeichnis aller Lieder. Wo indessen die Noten zu finden sind, ob es autographe Partituren, ob es Abschriften sind, von welchen Liedern es Notendrucke gibt und wo diese erschienen sind – solche Auskunft sucht man vergebens. Ja, Rommel nennt nicht einmal die Namen der Komponisten. Höchst merkwürdig ist dieses editorische Desinteresse an der Musik bei einem Genre, in dem Musik und Dichtung – wie Rommel an anderm Ort selbst sagt – einen „unauflösblichen“ Bund geschlossen haben. Greift man in der Hoffnung auf bessere

Auskunft nach den fünfzehn Bänden der *Sämtlichen Werke* oder schaut man nach in Chiavaccis und Ganghofers Nestroy-Ausgabe von 1890 f., bleibt man enttäuscht: überall ist die Musik unterschlagen.

Sonderbar ist dagegen: Zur gleichen Zeit wie Brukners und Rommels große Nestroy-Ausgabe erschien die Raimund-Edition von Brukner und Castle. Und da erhalten die Gesänge einen eigenen von Alfred Orel betreuten Band. Mehr noch: Gleichzeitig kam, unabhängig von Orels Edition, eine zweite Ausgabe der Raimund-Gesänge heraus mit praktisch gleichem Inhalt, aber aus andern Beständen (herausgegeben von Walter A. Bauer und Hedwig Kraus).

Für Nestroy blieb man lange auf Anton Bauers maschinengeschriebene Dissertation aus dem Jahre 1935 angewiesen. Oder man ging einfach auf gut Glück in eine der Wiener Bibliotheken. Ich selber fand die Partitur des *Fortschritts-Couplets* „In Erinnerung noch Jedem / Sind d’Sagen von eh’dem“ via Bauers Dissertation, die ich per Fernleihe von der Wiener Universitätsbibliothek angefordert hatte. Als ich das Buch kürzlich nochmals konsultierte, entdeckte ich darin (verbotene!) Anmerkungen, die nur von mir stammen können. So wird man sich selber historisch!

1972 erschien dann Ernst Hilmars bahnbrechende Bestandsaufnahme aller Nestroy-Vertonungen, die in den Wiener Sammlungen liegen. In der Fachzeitschrift *Maske und Kothurn* des theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Wien veröffentlicht, erreichte sie zwar nur ein kleines Publikum. In der Sache aber wurde sie zur unentbehrlichen Grundlage für jede Beschäftigung mit der Musik in Nestroys Stücken. Partituren (Autographe wie Abschriften), Orchesterstimmen, Rollenbücher (mit Noten) und Drucke sind minutiös beschrieben. Wünschbar wäre heute eine korrigierte und auf den heutigen Stand gebrachte Neuauflage. Denn seit 1972 haben sich in Wien und außerhalb manche Musikhandschriften neu gefunden resp. sind wieder aufgetaucht – nicht anders als bei den Texten, den Dialogen, Entwürfen und Abschriften der Stücke. Ich erinnere: die neue Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe war anfänglich auf 15 Bände berechnet. Heute sind daraus fast 60 geworden. Und ein weiterer Band mit neuen Funden ist bereits in Arbeit.

Hilmars Bestandsaufnahme folgten 1976 die von ihm für den Universal-Verlag edierten Faksimiledrucke einzelner Favoritgesänge aus des Verlegers Anton Diabelli Reihe *Neueste Sammlung komischer Theater-Gesänge* und Tobias Haslingers *Theatralischem Panorama*. Es blieb – leider – bei einer kurzen Reihe. Den Texten beige druckte Noten gibt es vor 1979 sonst nur bei Karl Kraus: in den Bearbeitungen des *Confusen Zauberers* und der *Beiden Nachtwandler* – sowie in der Ausgabe der *Zeitstrophen*. Der Absatz dieser Bücher war gering, worüber sich Kraus beklagt. Ein größeres Publikum erreichte Robert Haas’ Anthologie *Komödienlieder aus drei Jahrhunderten* (1924), worin wenigstens der frühe Nestroy mit vier Liedern vertreten ist.

Wichtig, grundlegend, ebenfalls bahnbrechend war dann 1979 der Entschluss des Verlags Jugend und Volk und der Herausgeber Jürgen Hein und

Johann Hüttner, in der neuen Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe die Musik in allen Bänden wenigstens in einem Anhang zu berücksichtigen. Die Herausgeber halten ausdrücklich fest, die originale Musik sei ein *konstitutiver* Teil der Stücke. Der Anhang der einzelnen Bände bringt stark verkleinerte Reproduktionen der zeitgenössischen Drucke und (wo solche fehlen) Transkriptionen der melodieführenden Singstimmen mit unterlegtem Text teils einer, teils aller Strophen – doch ohne Begleitung durch Klavier oder Orchester. Die rein instrumentalen Teile sind nicht berücksichtigt. Die Transkriptionen und Kommentare stammen von den Musikwissenschaftlern Theophil Antonicek und Dagmar Zumbusch-Beisteiner. Für den praktischen Gebrauch der reproduzierten historischen Drucke am Klavier muss man sie allerdings zuerst kopieren und vergrößern.

Angeregt durch Hilmar und die neue Nestroy-Ausgabe publizierte Mathias Spohr 1990 eine Einrichtung der Musik zu *Häuptling Abendwind* und weiter – von 1991 bis 1999 – vollständige Klavierauszüge von fünf Stücken des Nestroy-Kanons: *Der böse Geist Lumpacivagabundus*, *Der Talisman*, *Das Mädchlein aus der Vorstadt*, *Einen Jux will er sich machen*, *Der Zerrissene*. Mit vereinheitlichter Orthografie des Textes von Rommel und der HKA und teilweise mit Stichworten für den Musikeinsatz und Angaben zur Instrumentation. Diese Dirigierauszüge enthalten auch die mehrstimmigen Gesänge (also Quodlibets, Ensembles und Chöre) und die rein instrumentalen Teile: Overtüren, Akt-schlüsse, Zwischenmusiken und Melodramen. Spohrs Ausgaben geben heute als einzige einen vollständigen Begriff von der Musik in Nestroys Stücken.

1998 edierte Georg Wagner sämtliche damals bekannten Sologesänge in der Anordnung und mit dem Text der Rommel-Ausgabe mit einheitlicher einfacher Klavierbegleitung zum praktischen Gebrauch: zum Kennenlernen und Einstudieren. In zehn Heften. Eine immense Leistung. Man denke nur schon an die Aufgabe, sämtliche Strophen der Melodie zu unterlegen. In den Quellen ist ja meist nur die erste Strophe unterlegt, oft auch gar keine. Ein Vorzug, dass mit Georg Wagner ein Bühnenpraktiker am Werk war.

Beide kühnen Unternehmen fanden nicht das Echo, das sie verdient hätten. Spohr brach die Reihe ab – gern hätte man auch die vollständige Musik unbekannter Possen im Klavierauszug studiert. – Soviel, in trockenen Fakten, die Vorgeschichte.

Das Album, das ich Ihnen heute vorstellen darf, teilt voll und ganz die Überzeugung Spohrs und Wagners: Auf den musikalischen Nestroy sollte mehr Gewicht gelegt werden. Inszenierungen ohne gut gesungene und gut gespielte Original-Musik bieten nur einen halben Nestroy. Das Album steht ganz in den Fußstapfen dieser seiner Vorgänger. Es strebt aber keine Vollständigkeit an und bietet nichts Abschließendes. Es gibt nur eine kleine persönliche Auswahl. Es will anregen. Es ist gleichsam ein Politzer mit Noten – ergänzt mit Anmerkungen, die Art, Ort und Stellenwert der Lieder im Stück und in Nestroys

Entwicklung diskutieren. Ein Album eines Liebhabers für Liebhaber beidseits der Rampe. Für Liebhaber, die auf altmodische, doch altbewährte Weise sich singend ans Klavier setzen und so die Lieder für sich erobern. Das Album möchte eins: gluschtig machen auf mehr!

Der Band in Querformat, von mir altmodisch *Album* genannt, enthält in chronologischer Reihung 15 Original-Lieder aus zehn Stücken. Alle in einer Fassung für Gesang und Klavier. Die meisten sind Erstveröffentlichungen, drei sind Neuentdeckungen (bei Hilmar noch nicht verzeichnet), und eines harrt noch der Uraufführung: Kerns Entrée „Auf’n Erdball geht es zu gar bunt“ aus *Der alte Mann mit der jungen Frau*. Wo zeitgenössische Drucke vorliegen, werden sie wie in der neuen Nestroy-Ausgabe übernommen, aber in Reproduktionen 1:1.

Klavierauszüge sind die Sparversion der Orchesterlieder. Wie man in reichen Häusern beim Orchester tanzte, beim Kleinbürger „beim Clavier“ (siehe die zwei Bälle in Nestroys *Kampl*) – so sang man im Theater beim Orchester, im Salon beim Klavier. Mir fiel bald auf, dass es Drucke einzelner Lieder mit Klavierbegleitung nur bis 1846 gibt. Die letzten Druckausgaben sind die beiden Gesänge des Peter Span aus *Der Unbedeutende*. Sie erschienen in Haslingers von Adolf Müller redigiertem *Theatralischem Panorama*. Dass dann das *Fort-schritts*-Lied aus *Der Schützling* als fertige Stichvorlage in Adolf Müllers Handschrift erhalten ist, das Lied aber nie gestochen, gedruckt und verkauft wurde, gibt Stoff für Diskussion: Wie weit ist das 1841 und 1846 eingeführte Aufführungsrecht, wie weit ein veränderter Publikumsgeschmack verantwortlich für das Ende der Nestroy-Einzeldrucke? Der Publizist Ludwig August Frankl berichtet, die Noten der Couplets hätten auf den Klavieren der Fräuleins gelegen. Das galt für Neuerscheinungen, wenn überhaupt, also nur bis 1846. Waren die Lieder nicht mehr populär? Rentierte der Druck nicht mehr? Wie groß waren eigentlich die Auflagen? Gab es Neuauflagen? Nachdrucke? Das wissen wir alles nicht. Skeptisch gegenüber der Behauptung, die Lieddrucke seien weit verbreitet gewesen, macht mich, dass auf den ersten Seiten die Nummern der Drucke von Hand auf die Titelseite geschrieben wurden – also für die Titelseite eines Lieds immer dieselbe Druckplatte diente. Heute sind diese Drucke aus den Verlagen Diabelli und Haslinger antiquarische Raritäten.

Für die Lieder, von denen es keine zeitgenössischen Drucke gibt, haben mir Spezialisten neue Klavierfassungen eingerichtet: Klaus Sonnenburg, Matthias Spohr, Hannes Heher, Peter Schweinhardt. Hannes Heher hat auch die Noten gesetzt. Sind die alten Drucke generell Bearbeitungen für Klavier (mit klavieristischen Mitteln wird der Orchestereindruck vermittelt), so versuchen die neu erstellten möglichst viel vom Orchestersatz wiederzugeben und dabei doch spielbar zu bleiben. Jeder Bearbeiter hat dabei seine eigene Handschrift.

Als Premiere, als Novum bringt das Album die Reproduktion von vier vollständigen Lied-*Partituren*. Keine einzige Lied-Partitur ist ja bisher im Druck veröffentlicht worden. Ich habe noch das Erschrecken des Fachmanns, der die

Partiturseiten fotokopierte, im Ohr: „Aber das alles wollen Sie doch nicht etwa drucken?“ Darin fand ich bestätigt, dass Adolf Müller ein kurioses Renommee hat. Zu Recht, zu Unrecht?

Sein Werk, weil riesig, zum großen Teil ungedruckt, setzt die Fachleute in Verlegenheit. Der Germanist scheut sich vor einem Urteil, denn seine verbreitete Angst vor Noten lässt ihn sich nicht aufs Glatteis begeben. Und dem Musikgelehrten ist schon der Vielschreiber suspekt. Dessen Kunstwert scheint ihm zu gering. Ich habe aber den Eindruck, er sei einfach zu bequem, sich in die handschriftlichen Partituren zu vertiefen, sie in Verbindung mit dem Text ernst zu nehmen, die hohe Kunst des Musikers innerhalb enger Schranken zu hören. Die Partituren sind schon kalligrafisch kleine Kunstwerke. Es ist ein Vergnügen, in ihnen zu lesen und Entdeckungen zu machen am Original. Von der neuen Nestroy-Ausgabe wird jeder fehlende oder gesetzte Punkt in Nestroys Autographen registriert. Sind Wort und Ton eine Einheit, dann ist ein gesetztes oder fehlendes Sforzato-Zeichen, ein Staccato-Punkt oder ein Bindebogen in den Partituren genau so wichtig.

Die Arbeit des Komponisten lässt sich am besten in den Entwürfen beobachten. Auch davon gibt das Album ein Beispiel. Für das *Fortschritts*-Lied gibt es drei Seiten Entwürfe wieder. Sie zeigen, wie Müller an der Balance zwischen dem Melodischen und dem Deklamatorischen der Gesangslinie arbeitete – nicht weniger als Nestroy am Sprechfall der Verse, am Verhältnis von Metrum und Rhythmus, an seinem unverwechselbaren gesungenen Parlando.

Es gibt Possen, zu denen die Musik fehlt. Auch diese Stücke sind mit Musik uraufgeführt worden – die Noten aber waren resp. sind im Zeitpunkt der Wiederaufführung nicht verfügbar: verschollen oder an unbekanntem Ort verwahrt. Was tut das Theater, das das Stück dennoch aufführen will? Es lässt sich die fehlende Musik nachkomponieren – im Stil Adolf Müllers und Michael Hebenstreits oder im Stil eines modernen, d. h. für *uns* zeitgenössischen Komponisten. Für beide Möglichkeiten gibt das Album Beispiele. Als Karl Kraus *Die beiden Nachtwandler* bearbeitete, lag ihm die originale Musik nicht vor. Otto Janowitz, einer seiner Klavier-Partner im *Theater der Dichtung*, schrieb eine neue, die sich bemüht, wie alt zu klingen. Ist das möglich? Der Leser kann beide Fassungen von Federls *Chimäre*-Lied vergleichen.

Hanns Eisler schrieb 1948 für die Aufführungen von *Höllenangst* im Scala-Theater eine moderne neue Bühnenmusik. Die originale wurde ihm erst kurz vor der Premiere bekannt. Das Album stellt die originale Musik zweier Lieder neben die modernen Fassungen. Und es gibt vom *Aberglauben*-Lied sogar noch eine dritte Version: in Otto M. Zykans neuer Musik für die Schwedater Nestroyspiele 2003 wird Wendelin von einem Schutzgeist begleitet, der Geige spielt. Das Album bringt das Lied – ein Duo zwischen Violine und Singstimme – als Erstveröffentlichung.

Damit das Album kein gemaltes Mittagessen bleibt, ist ihm eine CD beigefügt. Sie bringt Aufnahmen aus den vergangenen 40 Jahren, die für meine

Ohren den Nestroy-Ton getroffen haben. Das Medaillon auf dem Buchdeckel mit dem Titel habe ich in einer Abschrift von Adolf Bäuerles und Wenzel Müllers Partitur zur Volks- und Zauber-Oper *Aline oder Wien in einem andern Welttheile* gefunden und es vergrößert. Es soll – unaufdringlich – die Tradition des Komödienlieds andeuten. Von den Liedern und Duetten der Zilly und des Bims führt ja ein schnurgerader Weg zu Nestroy.

Die Ausarbeitung des Albums war ein Hindernislauf in mancher Beziehung. Die persönliche Unterstützung Karl Zimmels und die Geduld der patronierenden Nestroy-Gesellschaft wie des Verlags haben mich schließlich doch zum Ziel geführt.

Endlich zum Titel: er ist ein Zitat aus *Das Mäd'l aus der Vorstadt*. „Der Gesang ist ein Proteus, der in gar vielerlei Gestalten erscheint.“ So steht es dort im Vorspann zum großen Quodlibet-Duett „Singen kann man auf unzählige Arten“, einem Paradestück für Nestroy und die Weiler. Man kann singen à la Mozart, Meyerbeer, Wenzel Müller, Donizetti oder wie man Schnadahüpfeln singt. Nach der neuerlichen Lektüre des Vierten Gesangs von Homers *Odyssee* habe ich mir aber eine schönere Deutung zurechtgelegt:

Menelaos ist auf der Heimfahrt von Troja auf der Insel Pharos gestrandet. Dort lebt Proteus, ein alter Meergott, der seine Robben hütet und die Gabe hat, geheime Dinge zu wissen. Da er diese nicht preisgeben will, verwandelt er sich, ungreifbar, in viele Gestalten, auch in Feuer und Wasser. Eidothea, seine Tochter, aus Mitleid mit Menelaos, verrät, wie es anzustellen ist, ihren Vater Proteus zu überwältigen und ihm Auskunft über den rechten Heimweg abzutrotzen.

Proteus, das ist für mich jeder Gesang, jedes Lied. Die Noten lassen viele Arten des Singens und Sprechens zu. Wie Menelaos den Meergott packt, im rechten Moment, und dann von ihm die geheimen Dinge erfährt, so muss der Sänger das Lied im rechten Moment auf die rechte Art anpacken. Dann schnackelt es zwischen den beiden. Dann gelingt es. Adolf Müller sen. sagt dazu in seiner zweisprachigen, deutsch und französisch abgefassten *Gesangsschule*:

Die Musik, und vorzüglich der schönste Teil dieser Himmelsgabe, der Gesang, ist ein Gegenstand, welcher nie erschöpfend genug behandelt werden kann.³

3 Es folgten in einem kleinen Konzert (teils live, teils von CD) Kostproben aus dem Album. Kammerschauspieler Robert Meyer, der Direktor der Volksoper, sang, am Klavier begleitet von Gerriet Prießnitz, Federls Auftrittslied „Wem a traurige Wirklichkeit nur is beschert“ aus *Die Papiere des Teufels* und Wendelins Abgangslied „D’Leut woll’n nix mehr glaub’n ...“ aus *Höllenangst*.

Walter Pape

„Das Otello-Kleeblatt wird ein grimmiges Spectakel machen“. Dramatische Spiegelungstechnik

1. Verschärfung des Selbstbewusstseins, eitle Selbstbespiegelung und eitle Bespiegelung in andern

Feines Haar hatte Silvia Kunz (59) schon immer. Plötzlich, innerhalb von zwei Jahren, wurden die Strähnen noch dünner. Die Ärzte waren ratlos, Medikamente nützten nichts. „Genetisch bedingt“, war oft die Antwort, Silvia müsse damit leben. Ein schwacher Trost. „Ich träumte oft von dichtem, üppigem Haar, von tollen Frisuren und einer langen Mähne. Beim Blick in den Spiegel am Morgen kamen mir oft die Tränen. Ich war verzweifelt, und mein Selbstbewusstsein hat sehr gelitten.“¹

Wir alle kennen den Blick in den Spiegel am Morgen, und nicht immer kann ein Schweizer Institut für Haarverlängerungen das Selbstbewusstsein wieder herstellen. Schon „Schneewittchens gottlose Mutter“ (in der zweiten Auflage von 1819 machte Wilhelm Grimm daraus die Stiefmutter) hatte „auch einen Spiegel, vor den trat sie alle Morgen und fragte: ‚Spieglein, Spieglein an der Wand: / wer ist die schönste Frau in dem ganzen Land?‘“² Und die Folgen waren fürchterlich. Aber abgesehen davon wissen wir alle von der Faszination des Spiegels, von seiner Verbindung mit dem Zauber. Bereits im alten Ägypten dienten Spiegel der Körperpflege einerseits und der Magie andererseits.³ Die kulturgeschichtliche Bedeutung des Spiegels ist enorm. Die Literatur zur Spiegelungstechnik im Drama jedoch ist arm.

Seit alters her gilt das Spiegelbild „gleich dem Bilde und dem Schatten [als] ein Stück erweitertes Selbst, animistisch als Seele gedeutet, wenn auch von minderer Realität als das Urbild“.⁴ Die daraus hervorgegangene „Verbindung von S[piegel] und Selbsterkenntnis“ hat eine lange Tradition, die bis auf Plato

1 http://www.haarverlaengerungen.ch/images/GluecksPost_Haarverdichtung.swf; Zugriff: 9. Juni 2010, 19:22 Uhr.

2 Jacob und Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, in Verbindung mit Ulrike Marquardt hg. von Heinz Rölleke, Göttingen 1986, S. 238 und 249.

3 Kathrin Pöge-Alder, ‚Spiegel‘, in: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, hg. von Kurt Ranke (seit Bd. 5: Begr. von Kurt Ranke, hg. von Rolf Wilhelm Brednich) in Zusammenarbeit mit Hermann Bausinger u. a. [Bisher:] 13 Bde., Berlin, New York 1975–2010, Bd. 12, Sp. 1015–1021, hier Sp. 1016.

4 Ludwig Bieler, ‚Spiegel‘, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hg. unter besonderer Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer unter Mitarbeit zahlreicher

zurückgeht.⁵ Friedrich Theodor Vischer führt in seinem Roman *Auch Einer* – in dem der namenlose A. E. (Auch Einer) überdies die Spiegelgestalt zum Erzähler ist – am Beispiel des kulturfernen Pfahlbauern Alpin die kulturverändernde Wirkung des Spiegels vor. Als der Pfahlbauer zum ersten Mal in einen Spiegel blickt, findet er keine Worte, wohl aber Auch Einer, der Erzähler der Geschichte:

Wir Jetzigen freilich könnten ihm gut nachhelfen, wir, denen so leicht ersichtlich ist, daß mit der Erfindung und Vervollkommnung des Spiegels eine gründliche Veränderung in das Seelenleben, in alle Zustände der Menschheit getreten ist. Verschärfung des Selbstbewußtseins, aber auch eitle Selbstbespieglung und eitle Bespieglung in andern [...].⁶

Und eigentlich tut Lacan nichts anderes als sich in diese lange Tradition einzuklinken, wenn er „das Entstehen der Subjektivität als Wechselspiel von Sich-Kennen und Verkennung [beschreibt], indem er zeigt, wie Ich-Identität sich beim Kleinkind in effigie [durch den Spiegel] aufzubauen beginnt.“⁷

Doch spiegelt sich im Spiegel nicht nur das Ich, sondern auch andere Dinge sehen wir im Spiegel. Man sieht im Spiegel auch hinter sich: Der Spiegel „scheint also mehr zu sehen als er [der Betrachter] selbst sehen kann.“ Und das spielte nicht nur für den Aberglauben eine große Rolle.⁸ Positiv gewendet lesen wir bereits in der *Summa Theologica* des Thomas von Aquin: „Videre

Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli, 10 Bde., Berlin 1987 (Nachdr.), Bd. 9/ Nachträge, S. 547–577, hier S. 550.

5 Ralf Konersmann, ‚Spiegel‘, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Unter Mitwirkung von mehr als 1200 Fachgelehrten in Verbindung mit Günther Bien u. a. hg. von Joachim Ritter †, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel, 13 Bde., Darmstadt 1971–2007, Bd. 9, Sp. 1379–1383. – Die Literatur zur Kultur- und Motivgeschichte des Spiegels ist reich: Der Philosoph Ralf Konersmann hat dem Spiegel nicht nur einen Artikel im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* gewidmet, sondern eine Monografie *Spiegel und Bild: Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität* (Würzburg 1988) vorgelegt; Kristina Kuhn hat den Beitrag ‚Spiegel‘ im *Wörterbuch der Philosophischen Metaphern*, hg. von Ralf Konersmann, Darmstadt 2007, verfasst (S. 375–388). – Und: Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans haben 2008 einen schönen Sammelband *Spiegel, Echo, Wiederholungen* veröffentlicht. Vgl. auch die Datenbank „reflexA. Literarische Spiegelszenen von Frauen“ von Nikola Rossbach: „Die Datenbank erlaubt einen breiten Überblick über das Spiegelthema in der von Frauen geschriebenen deutschsprachigen Literatur. Bisher wurde es kaum wahrgenommen. Lediglich Spiegelszenen in bekannten Höhenkammtexten männlicher Autoren interessierten die Forschung.“ (<http://dasind.zait.uni-bremen.de/dasind2/recherche/index.php?action=reflexa>; Zugriff: 18. Juni 2011) Grundlegend für die Zeit um 1800: Erik Peez, *Die Macht der Spiegel. Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*, Frankfurt a. M. u. a. 1990.

6 Friedrich Theodor Vischer, *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*, Stuttgart, Leipzig 1904, S. 150.

7 Konersmann, ‚Spiegel‘ (Anm. 5), Sp. 1382.

8 Bieler (Anm. 4), S. 549 f.

autem aliquid per speculum est videre causam per effectum, in quo eius similitudo relucet. Unde speculatio ad meditationem reduci videtur.“⁹ Der Kirchenvater verbindet auf diese Weise den Erkenntnisprozess überhaupt mit der Spiegelungsfunktion. Von Nietzsche allerdings wurden beide Richtungen der Erkenntnis als ausweglos ironisiert: „Die zwei Richtungen. – Versuchen wir den Spiegel an sich zu betrachten, so entdecken wir endlich Nichts, als Dinge auf ihm. Wollen wir die Dinge fassen, so kommen wir zuletzt wieder auf Nichts, als auf den Spiegel. – Diess ist die allgemainste Geschichte der Erkenntnis.“¹⁰ Nietzsche weitet also die Spiegelfunktion aus und beschränkt sich nicht nur auf die Selbsterkenntnis; auch Spiegelung anderer Dinge als des Selbst werden in der scheinbaren, weil nie völlig identischen Verdoppelung überhaupt erst ‚reflektiert‘. In der Vereinzelung und durch Absonderung kann keine gesicherte Erkenntnis erreicht werden. Nicht umsonst hat man festgestellt, dass der Begriff der ‚Reflexion‘ „durch seine Herkunft [...] häufig mit der Metapher des Spiegels und des Sich-Spiegelns verbunden“ bleibt.¹¹

Die beiden Bereiche, um die es im Folgenden gehen soll, ergeben sich also aus diesen beiden Spiegelungen: der Blick der dramatischen Figur in den Spiegel und die wechselseitige strukturelle Spiegelung oder Parallelführung dramatischer Figuren und Handlungsstränge. Bei der Selbstbespiegelung kann oft die Reflexion fehlen. Für die letztere dramaturgisch interessantere Art dramatischer Spiegelungstechnik gilt, was in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* die Baronesse in der Rahmenhandlung über narrative Gattungen sagt: „Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten. Eine deutet auf die andere hin und erklärt ihren Sinn besser als viele trockene Worte.“¹² Für die Komödie hat darüber hinaus die Verdoppelung oder gar Vervielfachung von Figuren und Handlungssträngen, wie wir sehen werden, das komische Potenzial aller komischen Wiederholungen.¹³ Friedrich Hebbel hat in *Mein Wort über das Drama!* diese Spiegelung weiter differenziert, auf die Figuren ausgedehnt und zu einem dramatischen Prinzip erhoben:

9 Thomas von Aquin, *Summa Theologica*, hg. von der Albertus-Magnus Akademie, Walberberg, bei Köln, Bd. 23: *Besondere Gnadengaben und die zwei Wege menschlichen Lebens*. Kommentiert von Urs von Balthasar, Heidelberg u. a. 1954, S. 183; II, II, qu. 180 a. 3.

10 Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurteile*, Nr. 243, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 15 Bde., München, Berlin 1980, Bd. 3, S. 202 f.

11 Lothar Zahn, ‚Reflexion‘, in: *Historisches Wörterbuch* (Anm. 5), Bd. 8, Sp. 396–405, hier Sp. 396.

12 Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, hg. von Erich Trunz, Bd. 6, 8., überarb. Aufl., München 1973, S. 187. Vgl. Klaus-Peter Hinze, ‚Zu Goethes Spiegelungstechnik im Bereich seiner Erzählungen‘, *Orbis litterarum* 25 (1970), S. 221–229.

13 Zu den komischen Bauformen siehe Wolfgang Trautwein, ‚Komödientheorien und Komödie. Ein Ordnungsversuch‘, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 27 (1983), S. 86–123.

Das vollkommenste Lebensbild entsteht dann, wenn der Hauptcharakter das für die Neben- und Gegencharaktere wird, was das Geschick, mit dem er ringt, für ihn ist, und wenn sich auf solche Weise alles, bis zu den untersten Abstufungen herab, in-, durch- und miteinander entwickelt, bedingt und spiegelt.¹⁴

Und was der „Alte“ in Goethes *Unterhaltungen* zur Gattung der moralischen Geschichte gesagt hatte, geht eigentlich noch weiter: „Sie verstehn mich unrecht. Es ist nicht die einzige moralische Geschichte, die ich erzählen kann, sondern alle gleichen sich dergestalt, daß man immer nur dieselbe zu erzählen scheint.“¹⁵

Das könnte auch für die Komödie gelten, spiegelt sich doch jede Komödie durch ihren Bezug auf Gattungskonstituenten und tradiertes Figurenpersonal, durch Typisierung und komische Darstellungsmittel in allen anderen. Doch solche endlose Spiegelung würde den Spiegel der Gedanken der vorliegenden Argumentation zerbrechen, zumal wenn der Spiegel-Komplex der Mimesis- und Wirkungs-Diskussion hinzugenommen würde, gilt doch nicht erst seit Lessing: „die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein.“¹⁶ Lessing variiert bloß das berühmte, allerdings nur indirekt überlieferte Diktum Ciceros: „Comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis“.¹⁷ Noch Schiller weist in seiner Schaubühnen-Rede von 1784 auf deren Funktion: „Sie ist es, die der großen Klasse von Toren den Spiegel vorhält und die tausendfachen Formen derselben mit heilsamem Spott beschämt.“¹⁸ Auch die umgekehrte Spiegelung des Bühnengeschehens im Re-

14 Friedrich Hebbel, *Werke*, hg. von Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher, 5 Bde., München 1963–1967, Bd. 3, S. 547.

15 Goethe, *Werke* (Anm. 12), Bd. 3, S. 185.

16 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 21. Stück, in: ders., *Werke*. In Zusammenarbeit mit Karl Eibl, Helmut Göbel, Karl S. Guthke, Gerd Hillen, Albert von Schirnding und Jörg Schönert hg. von Herbert G. Göpfert, 8 Bde., München 1970–1979, Bd. 4, S. 329.

17 *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina recensuit P. Wessner* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig 1902, S. 22 (Evanth. IV 4–5, Exerpta de comoedia V1). Diese Stelle ist auch in sämtlichen Ausgaben von *De re publica* nachgewiesen, so z. B. in: *M. Tullii Ciceronis Scripta quae manserunt omnia. Fasc. 39, De re publica librorum sex quae manserunt*. Sextum recognovit K. Ziegler (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig 1964, S. 114 (Lib. IV c.11). Vgl. auch Hans-Joachim Lotz, ‚Komödie und Roman als Spiegel des alltäglichen Lebens. Zur Vorgeschichte von Stendhals *Miroir*-Metapher‘, in: *Horizont-Verschiebungen. Interkulturelles Verstehen und Heterogenität in der Romania*, Festschrift für Karsten Garscha zum 60. Geburtstag, hg. von Claudius Armbruster und Karin Hopfe, Tübingen 1998, S. 35–62.

18 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, 4., durchges. Auflage, 15 Bde., München 1965–1967, Bd. 5, S. 825.

zipienten würde in einen Gesamt-Spiegelungskontext gehören, so wie ihn – in Unkenntnis der Theorie der Spiegelneuronen – E. T. A. Hoffmann beschrieben hat: „Die Alte hatte sich während seiner Erzählung gebärdet wie einer, der, ganz hingerissen von dem Leid des andern, alles selbst fühlt und jede Bewegung, die diesem der Schmerz abnötigt, wie ein Spiegel zurückgibt.“¹⁹ Seit Horaz wird die Wahrnehmung von Gefühlen anderer genau so als Spiegelung gesehen, das Mit-Lachen und das Mit-Leid(en): „ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent / humani vultus. Si vis me flere dolendum est / primum ipsi tibi“.²⁰

Nicht thematisiert werden können auch der Raimund'sche und andere Zauberspiegel, die unheimliche Seite des Spiegels, die wir aus Erzählungen E. T. A. Hoffmanns und anderer, aus Carrolls *Through the Looking Glass* und aus den Harry-Potter-Erzählungen kennen.²¹ Spiegel und Spiegelung haben leider die Tendenz zu unendlicher Spiegelung. Und so will ich mich im Folgenden nach einem kurzen Blick auf den Selbsterkenntnis evozierenden Blick in den Spiegel bei Nestroy, Hebbel und Raimund der dramatischen Spiegelungstechnik Nestroys und ihrer literarischen Tradition anhand zweier Beispiele – dem Haus der Temperamente (1837) und dem Gewürzkrämer-Kleeblatt (1845) – zuwenden.

2. Sei mir gegrüßt, mein Bild!

Bevor in Hebbels fünftakteriger Tragödie *Judith* – am 1. Februar 1849 am Burgtheater in Wien aufgeführt – diese sich dem Holofernes hingibt, lässt Hebbel sie in einem langen Monolog vor einen Spiegel treten:

Sei mir gegrüßt, mein Bild! Schämt euch, Wangen, daß ihr noch nicht glüht; ist der Weg zwischen euch und dem Herzen so weit! Augen, ich lob euch, ihr habt Feuer getrunken und seid berauscht! Armer Mund,

19 E. T. A. Hoffmann, *Doge und Dogaresse*, in: ders., *Die Serapions-Brüder*, München 1963, S. 373.

20 Quintus Horatius Flaccus, *Ars poetica / Die Dichtkunst*, hg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2008, V. 101 ff., S. 10: „Mit den Lachenden lacht, mit den Weinenden weint das Antlitz des Menschen. Willst du, dass ich weine, so traure erst einmal selbst“.

21 Bieler (Anm. 4), S. 549: „Der Sp[iegel] zeigt alles seitenverkehrt, das legt dem naiven Betrachter die Vermutung nahe, hier könne es nicht mit rechten Dingen zugehen, und schafft bereits die für alles andere grundlegende ‚numinose‘ Situation; der ungedeckte Rücken verstärkt oft das Angstgefühl“. – Allerdings könnte man eine medizinische These für die besondere Wirkung des Spiegels und der Spiegelung heranziehen: das Verhältnis von „Empathie und Spiegelneuronen“, so der Titel des Werkes von Giacomo Rizzolatti und Corrado Sinigaglia. Die Spiegelneuronen sorgen, so die These, dafür, dass man bei der Beobachtung von mimetischen Gefühlsausdrücken anderer durch die Aktivierung der Spiegelneuronen auch mimetisch so reagiert, als ob man selbst fühle. Allerdings müsste eine ästhetische Spiegeltheorie vergleichbar der Komiktheorie berücksichtigen, dass ein Unterschied zwischen erwarteter und bewusst beobachteter Spiegelung und Alltagsspiegelung – so will ich es einmal nennen – besteht.

dir nehm ichs nicht übel, daß du bleich bist, du sollst das Entsetzen küssen. *Sie tritt vom Spiegel weg.* Holofernes, dieses alles ist dein; ich habe keinen Teil mehr daran; ich hab mich tief in mein Innerstes zusammengezogen.²²

Judith, „in schlechten Kleidern, mit Asche bestreut“²³, monologisiert über das kritische Verhältnis von Innen und Außen; geht man von der z. B. im Grimm'schen Wörterbuch als sprichwörtlich beschriebenen Spiegelfunktion aus, so macht der Spiegel „den sich beschauenden menschen auf körperliche mängel und fehler aufmerksam“ oder, „in bildlicher oder übertragener verwendung“, auf moralische Defizite.²⁴ Judith versucht radikal Innen und Außen zu trennen, das Ich sei im Spiegel nicht mehr sichtbar, soll nichts mehr gemein haben mit der körperlichen Erscheinung. Der Versuch der von Manasses als jungfräuliche Witwe hinterlassenen Judith, das innere Ich vom Körper zu trennen und der latenten Gelüste auf den „Superman“ Holofernes, den Stifter zurecht den „größten Theaterhannswurst, der mir je vorgekommen“²⁵, nannte, Herr zu werden, obwohl es ihr „vor Männern schaudert“ – all das weist auf die komplexe Figurengestaltung und das Problem einer Frauenfigur zur Zeit des, Hebbels Aussage zufolge, „zwischen den Geschlechtern anhängigen“ Prozesses, den der Wesselburener Wahlwiener aus der stockbürgerlichen Perspektive eines Mannes „der alten, nicht der neuen Schule“²⁶ reflektiert. Wie im Spiegel und von der davor stehenden Figur für den Zuschauer sicht- und hörbar das Ich zerlegt und verdoppelt wird, hat allerdings wenig von theatralischer Anschaulichkeit und Prozesshaftigkeit.

Nestroy nimmt in seiner sechs Wochen später am 13. März 1849 im Carltheater uraufgeführten „Travestie in einem Akt“ *Judith und Holofernes* auf diese weibliche Selbstbespiegelung keinen Bezug. Ihn interessiert nicht das männlich inspirierte Frauenbild, das die Hebbel'sche Judith von sich selbst hat; nicht ohne Grund lässt Nestroy eine solche Judith auch in der Parodie

22 Hebbel, *Werke* (Anm. 14), Bd. 1, S. 29 (II. Akt).

23 Ebd., S. 27.

24 Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 16 Bde., Leipzig 1854–1960, Bd. 10,1, Sp. 2222–2241, hier Sp. 2233. – Vgl. auch in Jean Pauls *Unsichtbarer Loge*: „Ich weiß es selber, für Weltleute ist der *Spiegel* noch das einzige Gewissen, das ihnen ihre Fehler vorhält und das man, wie das Gehirn, ins große und kleine einteilen muß; das große Gewissen sind Wand- und Pfeilerspiegel, das kleine steckt in Etuis und wird als Taschenspiegel herausgezogen; [...]“ Jean Paul, *Werke*, hg. von Walter Höllerer, Gustav Lohmann und Norbert Miller, 6 Bde., München 1959–1963, Bd. 1, S. 178.

25 Brief Nr. 109 vom 21. August 1847 an Aurelius Buddeus; Adalbert Stifter, *Sämtliche Werke*, Bd. 17: *Briefwechsel*: Bd. 1. Mit Benutzung der Vorarbeiten von Adalbert Horcicka hg. von Gustav Wilhelm, 2. Aufl., Reichenberg 1929, S. 248.

26 So Hebbel in seinem Brief vom 21. September 1857 an Eduard Mörike, Brief Nr. 1761; Friedrich Hebbel, *Briefwechsel 1829–1863*, hg. von Otfried Ehrismann, U. Henry Gerlach, Günter Häntzschel, Hermann Knebel und Hargen Thomsen, Bd. 3: 1854–1859, München 1999, S. 456.

nicht auftreten, sondern ihr Bruder Joab verkleidet sich als Judith. Das ist Teil der Parodie von Hebbels Geschlechterkampf. Der Grund für die Selbstbespiegelung der Hebbel'schen Judith liegt im zeitgenössischen Hebbel'schen und Holofernes'schen Männlichkeitsüberzeugungswahn, den Nestroy ebenfalls parodiert: „Ich bin der Glanzpunct der Natur, noch hab' ich keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter Feldherrn. Ich möcht' mich einmahl mit mir selbst zusammenhetzen nur um zu sehen, wer der Stärkere is, ich oder ich.“ (3. Szene, *Stücke 26/II*, 88/21–25) Ich und ich können ja, das wissen wir aus dem dramatischen Spiegeldiskurs, vor dem Spiegel zusammentreffen. Doch da könnten auch den Holofernes Selbsterkenntniszweifel überkommen; deshalb rät er: „Wär mir nicht lieb, wenn's außer mir noch einen gäbet. Ich hab' die Spiegeln abg'schafft, weil sie die Frechheit haben, mein Gesicht, was einzig in seiner Art is, zu verdoppeln.“ (24. Szene, *Stücke 26/II*, 107/15 ff.) Des Holofernes Nicht-Spiegelei ist Nestroys Antwort auf Hebbels Judith-Spiegelei; und vielleicht könnte man sagen, Holofernes verlöre durch den Blick in den Spiegel seine Größe wie Kleists Jüngling in *Über das Marionettentheater* seine „Sicherheit der Grazie“²⁷ verliert.

In Nestroys sonstigen Possen dient der Blick in den Spiegel in der Regel der Täuschung und ihrer Aufhebung sowie der üblichen eitlen Selbstbespiegelung. Ich will nur zwei Beispiele aus dem *Talisman* (1840) und dem *Zerrissenen* (1844) nennen: Lips, dessen Inneres „is zerrissen, wie die Nachtwäsch' von einem Bettelmann“ (I, 9, *Stücke 21*, 43/1 f.), sagt von sich, als er sich seiner selbst bewusst wird, er habe sich stets „hing'stellt voll Selbstgefühl vorn Spiegel, und g'funden: Ich bin ein höchst gefährlicher Mann.“²⁸ Und dem Titus Feuerfuchs wird erst durch den Blick im Spiegel deutlich, dass er erst gar keine Perücke aufhat und danach die falsche erwischt hat: „Meiner Seel' ich bin blond! Ich hab' da drinn aus lauter Dunckelheit a lichte Perucken erwischt.“ (II, 16, *Stücke 17/I*, 49/5 f.)

Komplexe Selbst-Erkenntnisprozesse durch den Spiegel finden sich bei Nestroy nicht; ein vielschichtiges Beispiel im Wiener Volkstheater ist Rappelkopfs Begegnung mit dem Spiegel in Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828), die ihr Vorbild nicht in der Komödien-, sondern der Tragödien-Tradition hat. Muster aller solcher dramatischen Spiegelszenen ist die berühmte Abdankung Richards II. im IV. Akt von Shakespeares *The Tragedy of King Richard the Second*. Er lässt sich einen Spiegel bringen: „That it may show me what a face I have / Since it is bankrout of his majesty.“ Als der Spiegel gebracht wird, liest er die Zeichen, die dieser im bietet:

27 Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1987–1997, Bd. 3, S. 561.

28 So aufgrund von Selbstzensur in der Originalhandschrift und im Erstdruck, *Stücke 21*, 181; in der Handschrift spricht Lips abschätzig von einem ‚Millionisten‘, der sich derart bespiegelt, vgl. *Stücke 21*, 43/25–28.

Give me that glass, and therein will I read.
 No deeper wrinkles yet? Hath sorrow struck
 So many blows upon this face of mine,
 And made no deeper wounds? O flatt'ring glass,
 Like to my followers in prosperity,
 Thou dost beguile me! Was this face the face
 That every day under his household roof
 Did keep ten thousand men? Was this the face
 That like the sun, did make beholders wink?
 Is this the face which fac'd so many follies,
 That was at last out-fac'd by Bullingbrook?
 A brittle glory shineth in this face,
 As brittle as the glory is the face,
 [*Dashes the glass against the ground.*]
 For there it is, crack'd in an hundred shivers.
 Mark, silent king, the moral of this sport,
 How soon my sorrow hath destroy'd my face.²⁹

Im Spiegel wird der Betrachter sich selbst zum Objekt, er kann sich selbst bzw. seine Physiognomie als Zeichen seiner selbst *lesen*. Ähnlich führt in Friedrich Maximilian Klingers *Zwillingen* (1776) der zwielichtige Grimaldi seinen Freund Guelfo, der seinen Bruder hasst, „den Dieb der Erstgeburt“, bereits im I. Akt vor einen Spiegel und will ihm an seinem Äußeren zeigen, wer er ist: „Donner und Wetter! steh da, Guelfo! *Führt ihn an den Spiegel*. Dieser Blick! dieses Wesen! diese sich ausbreitende menschenbeugende Glut im schwarzen, großen, rollenden Auge! – Guelfo! Du bist für ein Königreich geboren.“ Im vorletzten Akt zerschlägt Guelfo nach dem Brudermord den Spiegel, weil sich sein Selbstbild offenbar geändert hat: „Ha! ich kann mich nicht ansehen! Reiß dich aus dir, Guelfo! (*Zerschlägt den Spiegel*.) Zerschlage dich, Guelfo!“ Bei Kleist erkennt sich Rupert, Graf von Schroffenstein, kurz vor dem Mord in einem Quell selbst und erschrickt:

RUPERT *steht auf, geht zum Quell, neigt sich über ihn, und plötzlich mit der Bewegung des Abscheus wendet er sich.*

SANTING. Was fehlt dir?

RUPERT. Eines Teufels Antlitz sah

Mich aus der Welle an.

SANTING *lachend*: Es war dein eignes.³⁰

Und so hat der menschenverachtende misstrauische Rappelkopf durchaus tragische Züge, als er sich in die Vorstellung verrennt, seine Frau wolle ihn umbringen lassen, zerschlägt den Stuhl, auf dem seine Frau saß, und den Tisch,

29 *The Riverside Shakespeare*, hg. von Gwynne Blakemore Evans, Boston 1974, S. 830; vgl. dazu auch Peez (Anm. 5), S. 56 ff.: „Zerbrechende Spiegel“.

30 Kleist, *Sämtliche Werke* (Anm. 27), Bd. 1, S. 211 f. (IV, 4).

an dem er Briefe an vermeintlich falsche Freunde schrieb. Der größte Zorn aber trifft den „weltverführnden Spiegel, / Der Verderbtheit blankes Siegel, / Diese(r)n Abgott aller Schönen, / Dem die eitlen Narren frönen [...]“. Aber als er sich selbst im Spiegel erblickt, richtet sich der Menschenhass plötzlich gegen sich selbst: „Pfui! das häßliche Gesicht, / Ich ertrag es länger nicht. *Zerschlägt den Spiegel mit geballter Faust.*“ Und als er seine blutende Hand besieht, ruft er aus: „Ha! der glänzende Betrüger / Hat verwundet seinen Sieger“.³¹

Diese Szene ist mindestens ebenso komplex wie die bei Shakespeare bis Hebbel, allerdings zeigt nicht nur der Fortgang der Handlung, dass Rappelkopf nicht eigentlich selbstbewusst reflektiert, sondern Opfer des Spiegels ist. Wenn er ihn den „glänzenden Betrüger“ nennt, gleichzeitig ihn aber erst zerschlägt, als er sein eigenes „häßliches Gesicht“ sieht, wird ihm offenbar nicht bewusst, dass der Spiegel nicht nur ‚lügt‘. Als dann später der Alpenkönig Astragalus den Rappelkopf zwingt, in den ‚Spiegel‘ seines Doppelgängers zu schauen, setzt der eigentliche Selbsterkenntnisprozess ein: „Damit du kannst in solchem Seelenspiegel schauen,“ sagt Astragalus, „so will ich deinen Geist aus deinem Leib entführen und ihn in eines neuerschaffnen Körpers Haus verbannen.“ Der Blick in den echten Spiegel ist mit dem negativen Spiegeldiskurs behaftet (zeigt er doch alles seitenverkehrt), der „Seelenspiegel“ in Form eines realen Spiegelbildes wirkt dermaßen, dass der wie sein Schwager aussehende Rappelkopf sich selbst, nämlich sein von Astragalus verkörpertes Seelenbild, erschießen will. Hier allerdings wird bereits anstatt des realen Spiegels die dramatisch wirksamere Technik der Figurenspiegelung eingesetzt, von der jetzt die Rede sein soll.

3. Die wahren Bilder ihrer Herren – ein kurzes Kapitel

Muster für alle verzerrenden Spiegelungen in der Komödie, besonders in der *Commedia dell’arte*, ist das Herr-Diener-Verhältnis. Philipp Hafners *Mägera die förchterliche Hexe* (1766) beginnt entsprechend mit einem ‚Spiegel-Dialog‘ zwischen Leander und seinem Diener Hannswurst:

LEANDER. Ach ich unglückseliger!

HANNSWURST. Ach unglückseliges Malheur! ach malheureuses Unglück!

LEANDER. Ach! grausame Liebe, wie sehr quällest du deine Anhänger!

HANNSWURST. Ach! bestialische Liebe, was machest du in der Residenz des hannswurstischen Herzen für Aufruhren?³²

31 Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke*, hg. von Friedrich Schreyvogel, München 1966, S. 354 (I, 14).

32 Philipp Hafner, *Komödien*, hg. von Johann Sonnleitner (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 1), Wien 2001, S. 81–149, hier S. 83.

Eine regelrechte Spiegelkomödie hinsichtlich der beiden männlichen Hauptfiguren und ihrer beiden Verlobten ist Lessings Komödie *Der Freigeist* (1749). Der Geistliche Theophan ist mit der frommen Juliane verlobt, der Freigeist Adrast mit ihrer munteren weltlichen Schwester. Aber schließlich kehrt sich das Verhältnis um, und der Vater der beiden Töchter kann zusammenfassen: „Der Fromme sollte die Fromme, und der Lustige die Lustige haben: Nichts! der Fromme will die Lustige, und der Lustige die Fromme.“³³ Hier wie bei den Dienerfiguren Johann und Martin im Verhältnis zu ihren Herren herrscht dasselbe Prinzip: Sie verhalten sich gleichsam spiegelverkehrt zueinander. Fast programmatisch formuliert dieses alte Komödienmotiv die Dienerin Lisette: „Adrasts Johann, und Theophans Martin: die wahren Bilder ihrer Herren, von der hässlichen Seite! Aus Freigeisterei ist jener ein Spitzbube; und aus Frömmigkeit dieser ein Dummkopf.“³⁴

Dieses traditionelle Verhältnis von Herr und Diener, das in der Commedia dell'arte und auf dem Wiener Volkstheater eine lange Tradition hat, findet sich, soweit ich mich hindurchgelesen habe, bei Nestroy nicht mehr. Seine Diener- und Angestelltenfiguren sind keine spiegelverkehrten Bilder ihrer Herrschaft mehr – es sei denn, man macht die Spiegel-Opposition dumm-klug, schlicht-durchtrieben auf. Auf dieser Ebene würde man zahllose Parallel- und Spiegelfiguren finden.

4. *Damenfopperey – ein langes Kapitel*

Am Beispiel von Hebbels Judith, Nestroys Holofernes und Raimunds Rappelkopf haben wir bereits bei deren Blick in den wirklichen oder durch Worte beschworenen Spiegel das Problem der doppelten Identität kennen gelernt.³⁵ Walter Hinck hat in einem luziden Essay die Geschichte der komischen doppelten Identität skizziert: vom *Amphitruo* des Plautus und dessen Adaptionen durch Molière und Kleist, von seinen *Menaechmi* über Shakespeares *Comedy of Errors*, die Zwillingskomödien der Commedia dell'arte bis hin zu Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Während in den modernen Stücken seit Kleist die Identitätsproblematik im Zentrum steht, war es bei Shakespeare und in der Commedia dell'arte die „reine Spielfunktion“ ohne „tiefer greifende Konsequenz für die Identitätsprobleme“.³⁶

Die Möglichkeit des Dramas jedoch und der Komödie zumal, „eine Figur in

33 Lessing, *Werke* (Anm. 16), Bd. 1, S. 554 (V, 8).

34 Ebd., S. 499 (II, 4).

35 Siehe dazu auch den Aufsatz von Walter Hinck, ‚Die Komik der doppelten Identität in Brechts Volksstück *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Ein Essay‘, in: *„Kann man denn auch nicht lachend sehr ernsthaft sein?“ Sprachen und Spiele des Lachens in der Literatur*, hg. von Daniel Fulda, Antje Roeben und Norbert Wichard, Berlin, New York 2010, S. 149–160.

36 Ebd., S. 150.

ihrer biographisch-genetischen Dimension und im Innenraum ihres Bewusstseins darzustellen“, ist reduziert.³⁷ Die wenigsten Figuren bei Nestroy sind Individuen „mit einer Fülle charakterisierender Details“, sondern Typen mit, wie es bei Manfred Pfister heißt, einer „soziologischen und/oder psychologischen Merkmalkomplexion“.³⁸ Insofern haben wir es in den Possen Nestroys selten mit vielschichtigen Identitätsproblemen zu tun; für die Spiegelungstechnik bedeutet das, dass sie auf anderer Ebene zu suchen ist.

Bei mehreren Liebes- oder Ehepaaren bietet sich die Spiegelung in der Komödie geradezu an. Die Tradition in Deutschland geht zurück auf die *Commedia dell'arte* und ihre Adaptionen. Auf Lessings *Freygeist* als Musterkomödie in dieser Hinsicht habe ich schon hingewiesen, aber auch in Stücken wie in Gellerts *Zärtlichen Schwestern*, Goethes *Die Laune des Verliebten*, dem *Hofmeister* von Jakob Michael Reinhold Lenz, von den Schwänken wie denen eines Adolph L'Arronge (1838–1908, z. B. *Hasemann's Töchter*) ganz zu schweigen, werden die ‚Parallelgeschichten‘ unterschiedlicher Paare auf die Bühne gebracht, die allerdings nie an die potenzielle Tragik der Amphitryon-Komödien heranreichen, zumal schuld an der Doppelgänger-Verwirrung nicht die Figuren sind, sondern der Betrüger Zeus – auch wenn das bei Lektüren von Kleists Bearbeitung oft in Vergessenheit gerät.

Wenn man Nestroys Werke konsequent von der Form und Figurenkonstellation her liest, wird seine je verschiedene und vielfältige dramatische Technik auch als bewusstes Experimentieren mit solcher dramatischen Tradition deutlich, was bei einem derart artistischen Bühnen-Handwerker gar nicht erstaunt: Nestroys *Haus der Temperamente* (1837) ist ja eine Art metafiktionales Experiment in der Gefühlsdarstellung.³⁹ Dieses Stück soll hier auch als Beispiel für die dramatische Spiegelungstechnik stehen, dem als ähnliches Spiegel-Experiment *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* an die Seite gestellt wird.

In Moritz Gottlieb Saphirs *Der Humorist* erscheint am 20. November 1837 eine lange Rezension von *Das Haus der Temperamente*, die zunächst die Handlung zusammenfasst und dann resümiert, „dass der Zuschauer nur mit vieler Anstrengung dem labirintischen Gange der Handlung, und der allzu verwirrten Verwickelung der Intrigue folgen kann“ (*Stücke* 13, 205). Alles ist vierfach bzw. doppelt in diesem Stück: Vier Väter – Choleriker, Phlegmatiker, Melancholiker, Sanguiniker – haben je einen Sohn und eine Tochter, die sich übers Kreuz lieben: Irene, die Tochter des Melancholikers, liebt Felix, den Sohn des Sanguinikers; Agnes, die Tochter des Phlegmatikers, liebt Robert, den Sohn des Cholerikers; Marie, die Tochter des Sanguinikers, liebt Guido, den Sohn des Melancholikers; und Walburga, die Tochter des Cholerikers, liebt

37 Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München ¹¹2008, S. 223.

38 Ebd., S. 245.

39 Walter Pape, „Desperations-Paroxysmen und ruhige Sarkasmus-Languissance. Tragödien-, Komödien- und Possengefühle bis hin zu Nestroy“, *Nestroyana* 30 (2010), S. 23–40.

Edmund, den Sohn des Phlegmatikers. Die Väter haben jedoch temperamentmäßig ‚passende‘ Bräutigame ausgewählt: die Herren von Sturm, von Schlaf, von Schmerz und von Glück. Hutzibutz, der Kleiderputzer, und Schlankel, Barbier und Friseur, sind spiegelbildlich angelegte Intriganten, die sich gegenseitig Konkurrenz machen und sich dadurch unterscheiden, dass Hutzibutz in Isabella, das Stubenmädchen der Marie, verliebt ist, während Brigitte, die Haushälterin bei Herrn von Trüb, Schlankel unerwidert liebt. Am Schluss zeigt sich jedoch, dass Isabella Schlankel „zum Besten gehalten hat und in Wahrheit mit Hutzibutz liiert ist“.⁴⁰ Anders als Hebbel es in seinem gebieterisch bereits im Titel mit einem Ausrufezeichen versehenen *Mein Wort über das Drama!* meinte, spiegelt sich hier alles „in-, durch- und miteinander“. Hebbel geht bei seiner Spiegeltheorie davon aus, dass das Drama den „Lebensprozeß an sich“ darstellt und dass die Charaktere keinesfalls „als fertige erscheinen“ dürfen.⁴¹ Zweck der Verdoppelung und Vervielfachung bei Nestroy ist, was die zentralen Aspekte der Komödie – Liebe, Liebeswirren und schließliche Heirat – betrifft, keine Differenzierung nach Temperamenten, im Gegenteil. Als die vier Söhne – und hier zitiere ich aus dem wundervollen „Nestroy-Schauspielführer“ von zwei wundervollen Nestroy-Gesprächsteilnehmern – erfahren,

daß ihre Bräute an Jugendfreunde ihrer Väter verheiratet werden sollen, [...] planen die Männer, mit ihren Bräuten durchzugehen und den Vätern anschließend von einer angeblichen Hochzeit zu erzählen, in der Hoffnung, letztendlich doch die Einwilligung zur Heirat zu bekommen. Die List würde aufgedeckt und die Paare könnten wirklich heiraten. Jeder Mann schreibt seiner Geliebten einen entsprechenden Brief. Hutzibutz wird mit der Verteilung der Briefe beauftragt.⁴²

Hutzibutz, von einem der Söhne ermahnt, die Briefe nicht zu verwechseln, kommentiert die Liebesbriefe so:

Das wäre auch noch kein Unglück. 's wird schier in ein' jeden 's nemliche drin stehn. Liebesbriefe zu schreiben, das könnt überhaupt ganz abkommen, und ein Lithograf machet da ein prächtiges Gschäft dabei. Man brauchet ja nur vier Formular, eins mit einer Liebeserklärung, eins mit einer Eifersucht, eins mit einer Versöhnung und Bestellung, und eins mit einen gänzlichen Bruch. Wenn man das so drucker zu kaufen krieget, als wie die Tratta Wechseln, so brauchet man nur immer Nahmen und Datum auszufüllen, und die verliebte Welt wäre versorgt auf ewige Zeiten. (I, 18, *Stücke 13*, 65/20–30)

Trotz der unterschiedlichen Temperamente der einzelnen Figuren handeln die

40 Jürgen Hein / Claudia Meyer, *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke* (Quodlibet, Bd. 3), Wien 2001, S. 135–139, hier S. 139.

41 Hebbel, *Werke* (Anm. 14), Bd. 3, S. 545 und 546.

42 Hein / Meyer (Anm. 40), S. 136.

vier Paare völlig gleich nach dem Liebesschema der Komödie, sie sprechen lediglich ‚im Ton ihres Charakters‘:

Cholerisch

WALBURGA. Du mußt mich befreien von dem verhaßten Nebenbuhler mit Gewalt, wenn's nicht im Guten geht.

EDMUND. Ich werde die Sache reiflich in Erwägung ziehn.

WALBURGA. Jetzt geh, eh dich der Vater sieht, denn der ist heut grimmig. Leb wohl!

EDMUND (*im Ton seines Charakters*). Auf Wiedersehen!

(EDMUND *zur Mitte*[,] WALBURGA *in die Seitenthüre ab.*)

Phlegmatisch

AGNES (*im Ton ihres Charakters*). Leb wohl!

ROBERT (*im Ton seines Charakters*). Auf Wiedersehn!

(ROBERT *zur Mitte*[,] AGNES *in die Seitenthüre ab.*)

Melancholisch

IRENE (*im Ton ihres Charakters*). Leb wohl!

FELIX (*im Ton seines Charakters*). Auf Wiedersehn!

(FELIX *zur Mitte*[,] IRENE *in die Seitenthüre ab.*)

Sanguinisch

MARIE (*im Ton ihres Charakter*). Leb wohl!

GUIDO (*im Ton seines Charakters*). Auf Wiedersehn!

(GUIDO *zur Mitte*[,] MARIE *in die Seitenthüre ab.*) (I, 17, Stücke 13, 60/26–61/14)

Das Typische der Liebeshandlung – die ja, nach Rainer Warning, zur unkomischen „anderweitigen“ Handlung gehört, in die „komische Paradigmen“ „eingelassen“ sind⁴³ – wird durch die vierfache Spiegelung artistisch potenziert und damit – was sonst bei den jungen Liebespaaren in der Komödie, auch bei Nestroy selten ist – komisiert. Denn bereits in der *Commedia dell'arte* bildeten die jungen Verliebten, die *Innamorati*, ein Gegengewicht zu den komischen Masken und traten als einzige ohne Masken auf.⁴⁴ Eine Möglichkeit, auch die in der Regel nicht komische ‚anderweitige‘ Handlung zu komisieren, ist das Bauprinzip der komischen Wiederholung oder eben: Spiegelung. Oder, um noch einmal die Baroness aus Goethes *Unterhaltungen* zu zitieren: „Ich liebe mir

43 So zuletzt in Rainer Warning, ‚Theorie der Komödie. Eine Skizze‘, in: *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*, hg. von Ralf Simon (Aisthesis Studienbuch, Bd. 2), Bielefeld 2001, S. 30–46, hier S. 43.

44 Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien* (Germanistische Abhandlungen, Bd. 8), Stuttgart 1965, S. 18.

sehr Parallelgeschichten. Eine deutet auf die andere hin und erklärt ihren Sinn besser als viele trockene Worte.“⁴⁵

Für Franz H. Mautner gibt es drei Stücke, in denen Nestroy „demonstrativ auf Individualisierung verzichtet“: *Zu ebener Erde und erster Stock, Das Haus der Temperamente* und eben unser *Gewürzkrämer-Kleeblatt*. Zwar gebe es auch sonst „strenge Parallelismen und Symmetrie“,⁴⁶ doch gehöre dieses Stück zu den „dem Allegorischen sich annähernden Possen und Volksstücken, die durch Zerstörung des Individuellen der Handlungs- und Sprechweise stilisierend das Generelle, Vorhersehbare der Menschennatur demonstrieren und so allmählich beinahe zu Lehrstücken werden“. Bereits im Titel verspricht *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* eine Verdreifachung, zwar können Gewürzkrämer verschieden sein. Der Comis Peter aber ersetzt einmal „Gewürzkrämer“ durch „Otello“: „Das Otello-Kleeblatt wird ein grimmiges Spectakel machen“ (III, 8, *Stücke* 22, 137/4 f.) und fasst damit indirekt das Komische der Dreifach-Spiegelung zusammen. Die Verdreifachung, ja Versechsfachung der „Selbsttäuschung“ hat jedoch nicht nur den Effekt, „das Allgemeine nur noch deutlicher“ zu machen.⁴⁷ Auf den ersten Blick sieht das so aus: drei junge Frauen mit drei alten Männern, die sich jeweils für den Klügsten und die eigene Frau für die ‚bravste‘ halten, während jeder glaubt, dass jeweils die anderen Frauen die koketten sind; noch stärker als in *Das Haus der Temperamente* erzeugen die in Sprache, Gestik und Mimik kaum unterscheidbaren Tripelgänger durch ihre Verdreifachung Komik:

BAUMÖHL (*mit stolzem Selbstgefühl*). Mein Weib is ein Muster!

SCHWEFEL (*mit stolzem Selbstgefühl*). Mein Weib is ein Prototyp!

CICHORI (*mit stolzem Selbstgefühl*). Mein Weib is halb Tugendspiegel
halb Genius!

(NB bei jeder dieser Drei Ausrufungen sehen immer die BEYDEN ANDEREN das Lautwerden ihrer Gedancken mühsam unterdrückend einen Augenblick gegen Himmel, und sencken sogleich wieder den Blick.) (I, 15, *Stücke* 22, 94/13–22)

Allerdings unterscheiden sich Herr Cichori und Frau Cichori doch etwas von den anderen⁴⁸ – deutlich gemacht bereits dadurch, dass sie beide Couplets singen. Hier hat Nestroy gegenüber der Vorlage entscheidende Veränderungen vorgenommen. Den Herrn Cichori, den dümmsten und stolzesten der drei Pantoffelhelden, spielte er selbst, singt aber ein Lied, das ihn selbst entlarvt („Gegn die Dummheit, so war [es] zeitlebens, / Da kämpfen die Götter verge-

⁴⁵ Goethe, *Werke* (Anm. 12), Bd. 6, S. 187.

⁴⁶ Franz H. Mautner, *Nestroy* (Poesie und Wissenschaft, Bd. 3), Heidelberg 1974, S. 45 f.

⁴⁷ Ebd., S. 265.

⁴⁸ Zu Frau Cichori vgl. Susan Doering, *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke* (Literatur aus Bayern und Österreich, Bd. 5), München 1992, S. 129; zu Herrn Cichori Mautner (Anm. 46), S. 266.

bens.“ – II, 16, *Stücke* 22, 121/2 f.); Madame Cichori aber erhält als Frau und Coupletsängerin in diesem Stück die Rolle einer satirisch reflektierenden Zentralfigur.⁴⁹ Selbstbewusst leitet sie ihr Couplet ein: „Der Mann ist mein Mann, ein guter Mann, wenn er nur a bissel ein Mann wär’. Es ist gar kein Triumph ihn zu dominieren. Eine Frau, wie ich, verdient einen andern Mann zu beherrschen; [...]“. Und singt dann folgenden Refrain:

Und die prahln sich mit Seelenstärke, daß i net lach –
 ’s is a starkes Geschlecht, aber schwach, aber schwach. (II, 8, *Stücke* 22, 110/23–26 und 111/6 f.)

Und in der *Quodlibet-Terzett*-Szene des III. Aktes, wo alle drei Männer „die Frau, bei der es sich in Wahrheit jeweils um ihre eigene handelt, unter Ermahnungen aus dem Zimmer“ führen, behält sie das letzte Wort:

CICHORI (*indem er SEINE FRAU, welche er für Mad. Baumöhl hält, abführt*). Dasmahl kommen Sie gut draus – (*für sich*) den superben Arm, den die Baumöhlin hat. (*Drückt ihren Arm.*)
 MAD. CICHORI (*bey Seite*). Na wart – (III, 8, *Stücke* 22, 142/28–32)

Virtuoser noch als in *Das Haus der Temperamente* wird die Spiegelungstechnik auf der Figurenebene eingesetzt; doch auch die Damen sind Opfer, nämlich des Comis Victor, eines ‚homme à femmes‘, der eigentlich nur seine Louise liebt und in allen drei Gewürzkrämersgattinnen, die sich in ihn verlieben, nur scheinbar seine Louise sieht. Auf ihn münzt, nachdem seine Machenschaften entdeckt sind, die kluge Madame Cichori ihren empörten Ausruf: „Damenfopperey – Pfui!“ (III, 5, *Stücke* 22, 136/1) Die eigentlich gefoppten sind jedoch die Männer; das Stück endet ja:

ALLE DREY (*zugleich*). Mir hat das Schicksal die braveste beschert.
 VICTOR. Der Glaube macht seelig. (III, 11, *Stücke* 22, 145/16 ff.)

So ist das Thema des Stückes eine durch die Cichori-Besonderheiten leicht durchbrochene Dreifach-Spiegelung und eine Selbst- und Fremdtäuschung, die sich durch die Parallelgeschichten laufend selbst kommentiert und dem Publikum einen Vexierspiegel bietet.

5. hingestellt voll Selbstgefühl vor’n Spiegel

Der direkte oder der metaphorische Blick in den Spiegel und die wechselseitige Spiegelung eignen sich ebenso zur Erkenntnis wie zur Täuschung; getäuscht werden kann allerdings nur, wer selbst in den Spiegel blickt.

⁴⁹ Vgl. zur Stellung des Couplets bei Nestroy: Jürgen Hein, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys* (Ars poetica: Studien, Bd. 11), Bad Homburg v. d. H. u. a. 1970, S. 93–118.

Der *direkte Blick* in den Spiegel schafft, mit Foucault zu sprechen, eine Heterotopie: Es kommt zu einer doppelten Bezugsetzung, zu sich selbst und zum Raum, der so erscheint, wie Alice es Kitty, ihrer Katze, beschreibt, bevor sie „through the glass“ ist: „[...] that’s just the same as our drawing-room, only the things go the other way“.⁵⁰ Als Verdoppelung also und nicht als ‚derselbe‘. Die Spannung zwischen beiden Räumen und beiden Ichs schafft gleichsam eine theatralische ‚virtuelle‘ Situation. Oder mit den Worten Rainer Warnings: „In der inversen Perspektive konstituiere ich mich als Spiegelbild, d. h. als Fiktion, und dies am realen Ort, von dem aus ich in den Spiegel blicke.“⁵¹ Umberto Eco fragt vergleichbar: „[...] sind die Bilder, die auf der Oberfläche von Spiegeln reflektiert werden, Zeichen?“⁵² Die Distanz, Voraussetzung für die Lektüre von Fiktion und Zeichen, macht das im Spiegel Erblickte zum lesbaren ‚Gegenüber‘. Allerdings verweigert Eco dem Spiegel den Zeichencharakter, weil das Spiegelbild nicht interpretierbar sei, sondern nur das Objekt, auf das es verweise.⁵³ Für den, der sich selbst im Spiegel sieht, wird jedoch das Spiegelbild sehr wohl zum Zeichen, wie wir gesehen haben. Denn nur beim Blick in den Spiegel kann man sich selbst ‚erkennen‘ in Gestalt, Mimik, Gestik, Kleidung: und all dies sind lesbare Zeichen für Inneres. Richard II., Judith, Guelfo, Rupert, Holofernes, Rappelpopf, Titus, Lips, alle lesen sich selbst – und produzieren starke oder schwache Lektüren.⁵⁴ Nur in Fällen wie im *Talisman* zerstört der Blick in den Spiegel die bewusste Täuschung oder Selbsttäuschung sofort, weil die graue Perücke nur eine Lesart ermöglicht. Und Lips weiß, dass er irrte, wenn er vor der heuchlerischen Madame Schleyer mit seinem „Selbstgefühl vor’n Spiegel“ prahlt.

Bei der *metaphorischen* Spiegelung von Figuren (oder Handlungen) in der Erzählung oder auf dem Theater erkennen die Personen in den Mitspielern ihre Spiegelbilder nicht – das macht gerade den Reiz der wechselseitigen Spiegelung aus: In der Verdoppelung wird das Eigentliche der Figur erst deutlich. Denn, um abschließend noch einmal Cicero und Lessing zu zitieren, dass „die Komödie [...] ein Spiegel des menschlichen Lebens“ ist, hängt nicht vom Text ab, sondern von denen, die das Stück sehen oder lesen. Dass die Figuren sich ineinander spiegeln, merken diese in der Regel nicht, und wenn, dann ist ihre Verwirrung vollkommen wie die Alkmenes in Kleists *Amphitryon*: „Gehörst das Bild mir, das der Spiegel strahlt?“⁵⁵ Franz H. Mautner kann sich für das

50 Lewis Carroll, *The Annotated Alice. Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*, hg. von Martin Gardner, Harmondsworth 1979, S. 181.

51 Rainer Warning, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München 2009, S. 14.

52 Umberto Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, München ³1993, S. 26–61: „Über Spiegel“, hier S. 26.

53 Ebd., S. 48.

54 Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, London, Henley 1982, S. 79 f.

55 Kleist, *Sämtliche Werke* (Anm. 27), Bd. 1, S. 421 (II, 4).

Gewürzkrämer-Kleeblatt nur „eine äußerst intellektuelle Zuhörerschaft, womöglich geschult durch moderne manieristische Kunst“⁵⁶ vorstellen – im Falle Nestroys und seiner Spiegelungstechnik ist auch heute keine andere denkbar. Auf jeden Fall ist sein Werk wie alle dramatischen Spiegel und Spiegelungen durchweg eine Damen- und Herrenfoperei. Und: der Spiegel ist ein Element des Lebens; erst wenn jemand gestorben ist, wird der Spiegel verhängt.⁵⁷ In der Komödie aber wird nicht gestorben.

56 Mautner (Anm. 46), S. 266.

57 Bieler (Anm. 4), S. 567.

Walter Obermaier und W. Edgar Yates

Zwei Widmungsgedichte Nestroys
(Nachtrag zum Band *Nachträge II* der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe)

Zu unserer Beschämung sind uns beim Zusammenstellen des Abschnitts *GEDICHTE, STAMMBUCH- UND WIDMUNGSBLÄTTER* (*Nachträge II*, 367–374) zwei kurze Gedichte entgangen, die wegen ihrer vormärzlichen Thematik von besonderem Interesse sind. Die handschriftlichen Originale sind verschollen, beide Texte wurden aber schon von Fritz Brukner in seinem Band *Johann Nestroys Gesammelte Briefe (1831–1862). Nestroy und seine Bühne im Jahre 1848* (Wien 1938), S. 99 f. veröffentlicht. Sie gehören auf S. 369 bzw. S. 372 des Bands *Nachträge II*:

2a. Widmungsgedicht für Louis Grois, 1845

Sey nach Gusto Ligorianer
Gegen die Andern, gegen mich sey kaaner,
Ligorianer heißt auf Deutsch Jesuit,
Und das Volk mag i nit.

Nach Brukner hat Nestroy den Text unter die bekannte Lithografie von Prinzhofer (1846) geschrieben (vgl. *Nachträge II*, 371).

8a. Albumspruch für Alfred von Franck, 1847

Anno 47, sagt man, steht vieles bevr,
Man wird alles schreiben derfen ohne Censur,
Kein Schnauzbart wird z'sehn seyn mehr in ganz Ungarn,
Für Irrland werd'ns sorg'n, daß die Leut' nicht verhungern,
Auch d'Ligorianer werd'n abg'schafft dös Jahr,
Und 's is alles nit wahr, es is alles nit wahr.

Alfred von Franck, der Schwiegersohn von Wenzel Scholz, hat dem mit ihm befreundeten Opernsänger Carl Beck diesen Text im Postskriptum zu einem Brief vom 3. Februar 1847 mitgeteilt. Der Brief – Brukner nennt irrtümlich Gustav von Fran[c]k als Autor – ist in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus erhalten (H.I.N. 136.987), und der Autor ist mit Sicherheit Alfred von Franck, der 1847 als Oberleutnant dem General-Quartiermeister-Stab in Wien zugeteilt war.

Rainer Theobald

**„Beyliegenden Sperrwitz“. Nochmals zwei unbekannte Nestroy-Briefe
(Nachtrag zum Band *Sämtliche Briefe* der Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe)**

Es ist eine Binsenweisheit, dass das Prädikat „sämtliche“ für den Herausgeber einer Werk- oder Briefausgabe in den allermeisten Fällen nur ein Näherungswert sein kann. Ebenso weiß auch ein kundiger Leser, dass bei einer Ausgabe „sämtlicher“ Werke oder Briefe zwar das Bemühen angezeigt wird, alle zur Zeit bekannten Texte eines Autors gesammelt vorzulegen, dass aber auf unbestimmte Zeit mit einer weiteren Vervollständigung einer solchen Sammlung gerechnet werden muss. So war sich Walter Obermaier darüber im Klaren, dass er seine wesentlich erweiterte und verbesserte Edition der Briefe Johann Nestroys¹ gegenüber der ersten Ausgabe von 1977 zwar mit gutem Recht *Sämtliche Briefe* nennen konnte (schon um sie als der Ausgabe *Sämtliche Werke* [HKA] zugehörig zu kennzeichnen), dass aber auch, wie in den vergangenen Jahrzehnten, immer wieder einmal Einzelstücke aus der Korrespondenz des Bühnenauteurs, Schauspielers und Theaterleiters auftauchen können, die bisher dem Blick der wissenschaftlichen Öffentlichkeit entzogen waren.

In meinem Aufsatz *Versteckte Nestroy-Briefe*² hatte ich bereits 1996 auf die Bedeutung von Antiquariats- und Auktionskatalogen für die Auffindung verschollener Schriftstücke Nestroys hingewiesen. Diese „Anregung zur Nachlese“, wie ich es nannte, erweist auch heute noch ihre Berechtigung, tauchten doch die beiden hier vorzustellenden, bisher nicht bekannten Briefe Nestroys ebenfalls in Versteigerungskatalogen auf. Der eine Brief wurde am 15. Juni 2010 auf der 694. Auktion der Berliner Autographenhandlung J. A. Stargardt versteigert. Er wurde neben einem bereits bekannten Schreiben an Ferdinand Lang (abgedruckt in *Sämtliche Briefe* Nr. 5, S. 13) angeboten; beide Briefe wurden von mir für die Theatersammlung Rainer Theobald erworben.³ Der frühe Brief an Lang ist im Katalog vollständig abgebildet. Der andere, bisher nicht bekannte, wäre in *Sämtliche Briefe* als Nr. 39a einzuschließen. Der kurze, eigenhändig geschriebene Brief an einen unbekanntem Empfänger umfasst etwas mehr als die halbe Seite eines Oktavblattes (21,7 x 13,5 cm). Die Bleistift-Zuschreibung „Nestroy J. 1846“ am unteren Rand lässt die Handschrift des berühmten Autographensammlers und -händlers Carl Künzel erkennen. Die

1 Johann Nestroy, *Sämtliche Briefe*, hg. von Walter Obermaier, Wien 2005.

2 Rainer Theobald, „Versteckte Nestroy-Briefe. Eine Anregung zur Nachlese“, *Nestroyana* 16 (1996), S. 97 ff.

3 Für 3.000 bzw. 2.400 Euro zuzüglich Aufgeld und Mehrwertsteuer.

obere rechte Ecke des Briefes hat der Empfänger – ziemlich respektlos – für nicht weniger als 15 Federproben benutzt. Der Brief lautet:

Euer Wohlgeboren!

Da wiewor einiger Zeit über Lumpacivagb. II Theil gesprochen, so habe ich die Ehre Ihnen beyliegenden Sperrstuck zu senden, falls Sie die heutige Vorstellung obbenannter Posse sehen wollen, und zeichne mit Hochachtung

Euer Wohlgeboren
ergebener

9/2 46

J. Nestroy

Walter Obermaier hat mir liebenswürdigerweise den Kommentar, mit dem er den im Katalog entdeckten Brief eigentlich selbst in den *Nestroyana* vorstellen wollte, zur Verfügung gestellt:

Lumpacivagb. II Theil: Der 2. Teil des *Lumpacivagabundus*, das Zauberspiel in 2 Akten *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* (1834), wurde in den 40er-Jahren nur noch selten gespielt, zuletzt zweimal im Jahr 1845, am 4. Februar und am 16. Juni. Am Vortag wurde jeweils *Der böse Geist Lumpacivagabundus* gegeben, was auch diesmal der Fall war. Schon Friedrich Walla hat darauf hingewiesen, dass das Stück „gewöhnlich einen Tag nach einer Aufführung des *Lumpacivagabundus* als dessen zweiter Teil aufgeführt [wurde], ohne doch dessen Popularität zu erreichen. Das Stück war einer von Nestroys mittleren Erfolgen“ (*Stücke 8/I*, 3). Nach einer Notiz des Komponisten des Stückes Adolf Müller war das Theater in der Leopoldstadt bei der Aufführung am 9. Februar 1846 „ziemlich voll“ (ebd., 193).

Der zweite bisher unbekannte Brief Nestroys findet sich, leider ohne jede Inhaltsangabe, unter der Nummer 42 im zweiten Teil des Kataloges der *XXVI. Kunst-Auction von S. Kende in Wien*. Es handelt sich um den *Katalog einer werthvollen Sammlung von Gemälden moderner und alter Meister, Antiquitäten [...] alten Gobelins und Teppichen, Kunstmöbeln etc. seltenen Autographen – darunter werthvolle Briefe von R. Wagner – einer Bibliothek und Musikalien aus dem Nachlasse des Herrn Franz R. v. Jauner[,] Directors des k. k. priv. Carl Theaters, gewesenen Directors der k. k. Hofoper [...] und aus Familienbesitz* (48 S., Wien 1900). Die Versteigerung fand am 23. April 1900 „in der Wohnung des Erblässers im Gebäude des k. k. priv. Carl-Theaters“ statt, zwei Monate, nachdem Jauner mit einem Pistolenschuss seinem Leben ein Ende gesetzt hatte. Angesichts der großen Bedeutung Franz Ritter von Jauners (1831–1900) in der Wiener Theatergeschichte überrascht die geringe Zahl von 64 Positionen Autographen, darunter nur ein Brief Nestroys. Anscheinend hat Jauner nur einen kleinen Teil seiner langjährigen umfangreichen Geschäftskorrespondenz als „Autographen“ privat aufbewahrt und mit gerin-

gem Sammler-Interesse vermehrt. Der Brief Nestroys ist wie folgt beschrieben: „Nestroy Joh., ber. Komiker. Eigenth. Brief m. Unterschr. 1 S. 8vo. 30. März 1852. An Komiker Grois.“

Das Schreiben ist in *Sämtliche Briefe* nicht vermerkt und müsste somit als Nr. 70a eingeschoben werden. Während kein Brief Nestroys an Jauner bekannt ist,⁴ sind von ihm verhältnismäßig viele Briefe an seinen Freund und Kollegen Louis Grois (1809–1874) erhalten, der – zum berühmten Komiker-Quartett des Carltheaters gehörend – Nestroy auch in mancherlei Angelegenheiten der Bühnenleitung unterstützte. Was Nestroy ihm am 30. März 1852 mitzuteilen hatte, wissen wir nicht. Am Vortage hatte die sehr erfolgreiche Premiere von Nestroys *Kampl* im Carltheater stattgefunden, in der Grois den Schlosser Bernhard Brunner gespielt hatte. Da Jauners Nachlass durch die Versteigerung verstreut wurde, ist Anlass zur Hoffnung gegeben, dass auch dieser verschollene Brief Nestroys im Original wieder auftaucht und die mustergültige Edition sämtlicher Briefe Nestroys eine weitere Vervollkommnung erfährt.

⁴ Vgl. *Sämtliche Briefe*, 215, wo bei einem angeblich an Jauner gerichteten Brief als tatsächlicher Empfänger Louis Grois ermittelt wurde.

Sigurd Paul Scheichl

Benjamin Kewall über Nestroy (1848–1850)

Durch eine Kette von Zufällen¹ hat sich ein in Wien geführtes Tagebuch besonderer Art zum Teil – die Aufzeichnungen vom 27. August 1848 bis zum 31. Mai 1850 – erhalten. Das Dokument ist 2003 gefunden worden und wird jetzt in der ehrwürdigen Melker Stiftsbibliothek aufbewahrt.

Ein Tagebuch besonderer Art in Hinblick auf die Präsentation: Es ist zwar in deutscher Sprache, aber mit hebräischen Lettern geschrieben, eine Schreibweise, die damals bei assimilierten gebildeten Juden nicht selten gewesen zu sein scheint,² sowohl, in Nachfolge Moses Mendelssohns, in gedruckten Werken als auch in privaten Dokumenten. Dass der Verfasser diese Schreibweise – der Herausgeber spricht von einem ‚Stilmittel‘³ – gewählt hat, um unerwünschten Lesern („Denn die Zahl der Spitzel ist noch immer Legion, [...]“, 18. Februar 1849; S. 332⁴) die Lektüre der Aufzeichnungen zu erschweren, ist nicht unwahrscheinlich, hat doch Kewall nicht selten Namen durch Kryptogramme verschlüsselt, die heute nicht mehr aufgelöst werden können. Das Tagebuch ist in korrektem Standarddeutsch (mit wenigen hebräischen Wendungen an emotional wichtigen Stellen) geschrieben, literarischen Ehrgeiz zeigt es jedoch nicht, oft formuliert der Verfasser eher sorglos.⁵

Ein Tagebuch besonderer Art auch in Hinblick auf den Inhalt: Es gibt von Tag zu Tag die – denkbar düstere – Stimmung in Wien nach der Niederschlagung der Revolution wieder, dies aus der Sicht eines, der 1848 große Hoffnungen hatte, wenn er auch an der Revolution nicht aktiv beteiligt war, eines „ruhigen Zuschauers“ (S. 289), der obendrein aus einem entschieden jüdischen Blickwinkel urteilt.

Benjamin Bernhard Kewall,⁶ der Verfasser dieses Tagebuchs, wurde am

1 Vgl. das Kapitel „Vorwort – Fundgeschichte – Forschungsverlauf“ in: Wolfgang Gasser, *Erlebte Revolution 1848/49. Das Wiener Tagebuch des jüdischen Journalisten Benjamin Kewall* (Quelleneditionen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Bd. 3), Wien, München 2010, S. 9–13. Zu den Problemen und Verfahrensweisen der Transkription ebd., S. 143–163.

2 Vgl. Gasser, ebd., S. 17–25.

3 Ebd., S. 17.

4 Alle Seitenzahlen beziehen sich auf Kewalls Text, ebd., S. 165–496. – Das Datum der Eintragung wird nur angegeben, wenn es für den Zusammenhang relevant scheint.

5 Man vergleiche etwa die unten zitierte Eintragung über Bauernfelds *Großjährig* (S. 365), in der in sieben Zeilen gegen alle Stilmormen der Zeit vier Mal das Wort „Stück“ gebraucht wird.

6 Zur mit großen Forschungsanstrengungen relativ vollständig rekonstruierten Biografie des Tagebuchschreibers vgl. Gasser (Anm. 1), S. 57–139. Bei aller Anerkennung sei

19. August 1806 in Polna in Böhmen geboren, einer für damalige Verhältnisse nicht ganz kleinen Stadt (5.000 Einwohner) mit einer größeren jüdischen Gemeinde (etwa 10 % der Bevölkerung). Über seinen Bildungsgang ließ sich Genaueres nicht ermitteln; wahrscheinlich besuchte er im nahen mährischen Nikolsburg die Jeschiwa, überdies hat er, vermutlich als Autodidakt, mehrere lebende Fremdsprachen erlernt. Wann Kewall nach Wien gekommen ist, ist vorerst unbekannt (vielleicht um 1836). Er war dort jahrelang Hauslehrer in vermögenden jüdischen Familien, spätestens ab Frühjahr 1847 in der Familie eines Hof-Pferdelieferanten, bei dem er bis Ende 1848 auch wohnte, übrigens in nächster Nähe zum Theater in der Leopoldstadt bzw. Carltheater. 1849 verfasste er, der schon 1843 auf eigene Kosten ein Buch in hebräischer Sprache, *Orientalische Blüten*, herausgebracht hatte, als Journalist politische Beiträge für verschiedene Wiener Zeitungen mehr oder minder liberaler Ausrichtung. Für diese Tätigkeit hatte Kewall sich 1848 durch die gegen judenfeindliche Vorurteile gerichtete Flugschrift *Immer und überall die Juden! Ein Wort am Ort und an der Zeit* qualifiziert. (Auch an einer hebräischsprachigen Veröffentlichung arbeitete er mit, für die er allerdings Texte eher literarischen Charakters verfasste.) Die journalistische Karriere Kewalls, der nie zur publizistischen Prominenz Wiens gehört hat, scheint 1850 eher abrupt ihr Ende gefunden zu haben.

Kewall lehnt in seinen Aufzeichnungen die Wiederherstellung der alten Zustände ab, wünscht aber „ein großes kräftiges stolzes Oestreich“ (S. 165) – an dem er freilich im Lauf des Jahres 1849 immer mehr zweifelt –, ist also als gemäßigter Liberaler anzusehen. Ein wichtiges Anliegen ist ihm die Gleichberechtigung der Juden, er warnt allerdings seine Glaubensgenossen (auch die Journalisten jüdischer Herkunft) vor einem Auftreten, das „die Vorurtheile, die sich unsrer gerechten Sache entgegenstellen“ (S. 166), zu wenig bedenkt. Zum Christentum übergetretene Juden sind ihm nicht sympathisch.

Zumindest bis 1853 dürfte Kewall in Wien gelebt haben; spätestens 1857 ist er in seine Geburtsstadt zurückgekehrt, in der er am 9. November 1880 starb.

Kewalls Tagebuch ist in erster Linie ein politisches Dokument, dem man etwa Aufschlussreiches über die erstaunliche Unpopularität des eben zum Kaiser gewordenen Franz Joseph entnehmen kann. Darüber hinaus enthält es viele Informationen über die Wiener Publizistik der Revolutionszeit.

Die Zahl der fast durchwegs kurzen Bemerkungen über das Theater ist nicht groß, sie werden erst ab dem Ende des Jahres 1849 häufiger. Für die Nestroy-Forschung ist das Dokument dennoch von Interesse, einerseits weil es viel über die Stimmung in Wien in den letzten Monaten der Revolution und nach deren Niederschlagung enthält, eine Stimmung, die gewissermaßen zu den ‚Quellen‘ Nestroy’scher Stücke aus dieser Zeit gehört. Dass Kewall am 15. Februar 1849

kritisch angemerkt, dass sich Gasser in Hinblick auf Kewalls „Lebenswelten“ oft in für den Dargestellten wenig relevanten Details verliert. Eine kleine Korrektur: Alfred Meißner (S. 72) war kein Jude.

Russland „das schöne Land Knutanien“ nennt (S. 330), erhellt beispielsweise den Wortgebrauch in *Freiheit in Krähwinkel*. Andererseits sind seine Bemerkungen über Theaterbesuche ein umso interessanteres Rezeptionszeugnis, als nicht allzu viele private Reaktionen auf Aufführungen der Vorstadttheater bekannt sind, erst recht nicht solche von jüdischen Besuchern.

Die bloße Tatsache, dass es diese Notizen eines Bildungsbürgers – ein solcher ist der polyglotte und belesene⁷ Kewall jedenfalls – über die Vorstadttheater gibt, belegt ein weiteres Mal deren Attraktivität für ein gebildetes Publikum. Selbstverständlich besuchte Kewall auch andere Bühnen, darunter – recht häufig – das Burgtheater.

Im Jahr 1848 verzeichnet Kewall freilich keine Theaterbesuche; die erste Eintragung über einen solchen erfolgt am 26. Januar 1849: Er spricht vom „gestern aufgeführten *Wallensteins Lager*“ (S. 319), allerdings interessieren ihn weder Stück noch Inszenierung – er erwähnt nicht einmal, welche Bühne Schiller gespielt hat⁸ –, sondern allein die Reaktion des Publikums, das in dem von Kewall nur „ungefähr“ erinnerten Vers ‚So lange der Friedländer im Lande so hausen wird, kann von keiner Ruhe mehr die Rede sein‘⁹ eine Anspielung auf Alfred Windischgrätz¹⁰ gehört hat, der im Herbst 1848 das revolutionäre Wien besiegt und die Wiener unterdrückt hat: „Bei dem so gehaßten Namen des Windischgrätz, der nun Friedländer heißt, erhob das zahlreiche Publikum ein ungeheures Jubeln, ohne sich im Geringsten um die verblüfften Offiziere zu kümmern.“ So wenig die Stelle mit Nestroy zu tun hat, so interessant ist sie in Hinblick auf eine gesellschaftliche Funktion des Theaters um 1850.

Dem nächsten erwähnten Theaterbesuch gibt Kewall zwar ebenfalls eine politische Perspektive, doch wertet er das gespielte Stück auch literarisch:

Seit langer Zeit besuchte ich heute wieder einmal das Hofburgtheater, wo Hebbels neues Kunstwerk *Judith* aufgeführt wurde. Der Dichter huldigt in diesem glänzenden Gebilde seiner schöpferischen Kraft der modernen Philosophie, die alles Göttliche außer dem Menschen verwirft. [...] Im ganzen machte das Stück einen schauerlichen Eindruck auf mich, weil ich die Gefährlichkeit einer Weltanschauung, wo die Kraft je unbezwunglicher desto göttlicher genannt wird, wohl zu würdigen verstehe; denn nach dieser Theorie ist Windischgrätz vollkommen im Rechte, wenn er

7 Beispiele sind etwa sein Vergleich zwischen den „Selbstbekenntnissen“ von Lamar-tine und Goethe (S. 316) oder seine Begeisterung für den *Wallenstein* (S. 412).

8 Es war das Burgtheater, obwohl Kewall zwei Wochen später, am 12. Februar 1849, in sein Tagebuch einträgt: „Seit langer Zeit besuchte ich heute wieder einmal das Hof-burgtheater [...]“. Diese Formulierung kann eine gewisse Unverlässlichkeit der Tage-bücher anzeigen – oder bedeuten, dass 14 Tage ohne den Besuch eines bestimmten Theaters damals als eine „lange Zeit“ empfunden worden sind.

9 Gemeint sind vermutlich die letzten Worte des Kapuziners im 8. Auftritt des *Lagers*: „Und so lang der Kaiser diesen Friedeland / Läßt walten, so wird nicht Fried im Land.“

10 Ich verwende die Schreibweise Kewalls; korrekt wäre ‚Windisch-Graetz‘.

jeden, der sich gegen seinen allerhöchsten Befehl auflehnt, mit Pulver und Blei begnadigt. – [...] Die Juden, welche dabei eine so große Rolle spielen, machen einen widerlichen Eindruck, außer einigen alten Priestern, die mit vieler Würde sprachen. (12. Februar 1849; S. 329)

Es ergibt sich ein doppelter Bezug zu Nestroys vier Wochen später uraufgeführter Hebbel-Parodie: einerseits zu dessen Darstellung der jüdischen Figuren; andererseits wird die von Kewall gesehene Parallele zu den aktuellen Zuständen in Wien auch dem Satiriker nicht verborgen geblieben sein.

Die politischen Deutungen, die Kewall manchen Aufführungen gibt, wären 1849 und 1850 in Rezensionen wahrscheinlich nicht denkbar gewesen. So ‚interpretiert‘ er am 21. April 1849, zutreffend, ein Lustspiel von Bauernfeld:¹¹

Ich war heute im Burgtheater, um Beckmann als *Radicalen* in einem liebenswürdigen Stücke von Bauernfeld zu sehen. Es ist köstlich, wie geistreich hier der Belagerungszustand und ähnliche Sachen gegeißelt werden. Es ist ein großes Opfer von den Behörden, dieses Stück zu erlauben. Die Tendenz dieses Stückes ist, die zwei extremen Elemente zu versöhnen, und es gelingt ihm so ziemlich. In dem Stücke *Großjährig* ist Metternich und der alte Kaiser so geistreich persifliert, daß man sich wundern muß, wie diese Sachen hier gegeben worden sind. (S. 365)

Oder er berichtet, am 31. Oktober 1849, über eine Erstaufführung im Burgtheater:¹²

Heinrich Laube ist hier, um seinen *Struensee* aufzuführen [...]. Das Stück sagte mir gar nicht zu; [...]. Bei jeder freisinnigen Stelle erscholl unsinniger Jubel, und insbesondere, als der halbwahnsinnige König aufs Volk nicht schießen lassen will, dauerte der Sturm mehrere Minuten. (S. 437 f.)

Und noch ein Beispiel für eine von Kewall verzeichnete, wenn auch nicht von ihm selbst beobachtete Publikumsreaktion (vermutlich auf *Unterthänig und Unabhängig*, Zeitgemälde von Carl Elmar, am Theater an der Wien):

Man erzählt, daß vorgestern im Vorstadttheater ein Schauspieler in seiner Rolle zu sagen hatte: „Wer wird es wagen, die Burg meiner Väter anzugreifen?“ Worauf von den Gallerien eine Stimme ertönte, welche aus vollem Halse rief: „Der Windischgrätz.“ (4. November 1849; S. 439)

Diese Stellen zeigen viel besser als der Zensur unterworfenen oder als Erinnerungen aus späterer Zeit stammende gedruckte Quellen, wie hellhörig das Pu-

11 *Großjährig* von 1846 scheint mit dem Nachspiel von 1849, *Ein neuer Mensch*, gespielt worden zu sein. Die erwähnte Rolle ist die des Schmerl.

12 Der „störende Tendenzapplaus“ bei dieser Aufführung ist auch anderweitig belegt; siehe Heinrich Hubert Houben, ‚Laube, Heinrich‘, *ADB* 51, 1906, S. 752–790, hier S. 785.

blikum – offenbar aller Bühnen – für Anspielungen auf die aktuelle Lage war,¹³ wie bereit, ältere Texte in diesem Sinn zu aktualisieren.

Selbstverständlich kann nicht von allen, im Lauf der Monate häufiger werdenden, Eintragungen über Theatererlebnisse die Rede sein. Am häufigsten hat der Tagebuchschreiber übrigens das Burgtheater besucht, dort unter anderem *Die Braut von Messina* „unsers unsterblichen Schiller“ (S. 336) und – wie früher Stifter – den „ausgezeichneten Künstler“ Anschütz als König Lear gesehen (S. 343). Am ausführlichsten schreibt er über die Premiere von Meyerbeers Oper *Der Prophet*, jedoch mehr vom Andrang des Publikums als von Besonderheiten des Werks oder der Aufführung (28. Februar 1850; S. 474 f.).

Viel interessanter als Kewalls Besuch einer Aufführung von Laubes *Karlsschülern* (am 2. oder 3. August 1849, S. 406) – wie in anderen Fällen auch verzeichnet er nur den Theaterbesuch ohne irgendeine Wertung – sind hier selbstverständlich seine Bemerkungen über die Vorstadttheater, die erst gegen Ende dieses Tagebuchs (bzw. des erhaltenen Teils) beginnen und vor allem aus dem Jahr 1850 stammen. Die Notiz vom 6. März 1850: „Aus Mangel an politischen [!] Stoff komme ich auf die Theater zu sprechen.“ (S. 477) erklärt ganz allgemein den Anstieg der Eintragungen über dieses Thema seit Ende 1849.

Die erste Notiz über die Vorstadttheater dürfte die vom 1. November 1849 sein: „In den Theatern herrscht gegenwärtig die regste Thätigkeit; alle Welt strömt dahin, um sich zu zerstreuen und den Abend angenehm zu verbringen. Radicale Stücke locken gewöhnlich größere Massen in die Vorstädte.“ (S. 438) Unmittelbar nach diesem Eintrag häufen sich Äußerungen zu den Vorstadtbühnen,¹⁴ etwa: „In allen Vorstadttheatern werden deshalb gutgesinnte Stücke gegeben, die auch, weil mit großer Pracht in Szene gesetzt, vielen Zuspruch finden.“ (3. November 1849; S. 438 f.) – „gutgesinnt“¹⁵ ist hier wie sonst in diesem Tagebuch ironisch gemeint und bezeichnet die (wieder) Kaisertreuen – oder am 6. November 1849, wohl wie schon am 4. November in Hinblick auf Elmars *Unterthänig und Unabhängig*:

Ich besuchte gestern das neue Stück an der Wieden und war in der That durch diese derben Ausfälle nach oben und unten überrascht. Mit köstlichem Humor werden Schwarzgelbe und Radicale durchgehechelt. 25 mal hintereinander wird dieses Stück gegeben, und jedesmal ist der Besuch ein so zahlreicher, daß noch manche weggehen müssen, ohne einen Platz zu finden. Es ist übrigens seltsam, daß jetzt die Theater so sehr besucht werden, wie vielleicht in Jahren nicht der Fall war. (S. 439)

Das Carltheater und Nestroy werden einige Wochen früher erwähnt, zum ersten Mal geradezu in Form einer Anekdote:

¹³ Vgl. z. B. auch die Eintragung vom 14. August 1849; S. 410.

¹⁴ Vgl. auch den oben zitierten Eintrag vom 4. November 1849.

¹⁵ Zu diesem Wort im politischen Umfeld nach der Revolution vgl. John R. P. McKenzie, *Stücke 26/II*, 404.

Eine köstliche Szene fiel zwischen dem Direktor Carl und dem General Welden vor. Ersterer benötigte zur Darstellung seines Stückes mehre [!] Kürassiere, und nachdem er sich an verschiedene Behörden gewendet, kam er zum Welden. Dieser empfing ihn sehr barsch und sagte: „Aha ich weiß schon, sie [!] wollen 13 Kürassiere; es wird nichts daraus. Ich lasse die östreichischen Farben nicht auf der Bühne von Komödianten zum Gelächter machen. Wenn der Kerl schlecht reitet, so ist die Armee um ihren guten Ruf [gebracht].“ Carl wandte dagegen ein, daß er ein Stück geben wolle, um den Patriotismus zu wecken. „Wir brauchen keinen Patriotismus, wir haben eine Armee.“ Nachdem er noch lange in dieser Weise gesprochen, sagte er: „Gehen Sie, Sie sollen die Soldaten haben.“ (3. Oktober 1849; S. 428)¹⁶

Wie authentisch immer die Geschichte sein mag, so ist die ihr zugrunde liegende patriotische – eben ‚gutgesinnte‘ – Umorientierung der Vorstadtbühnen nach 1848 gewiss keine Erfindung Kewalls. Dass dieser Bittgang Carls zu Welden in Wien Gesprächsstoff gewesen ist und dass der Tagebuchschreiber es der Mühe wert gefunden hat, den Tratsch zu notieren, ist im Übrigen ein weiterer Beleg für die Bekannt-, wo nicht Beliebtheit des Theaterdirektors Carl.

Nur wenige Tage später, am 6. Oktober 1849, wird ins Tagebuch eingetragen:

Ins Theater strömten unzählige Menschenmassen, um das Wiedererscheinen Scholz und Nestroys in einer Posse von Kaiser¹⁷ zu begrüßen. Die beiden Komiker waren in der That wieder sehr unterhaltend und zeigten einen unversieglichen Humor. Sehr witzige Anspielungen auf die Gutgesinnten versöhnten die Radicalen mit der übrigens durch und durch patriotisch-schwarzgelben Tendenz des Stückes. Als ein bemerkenswerthes Zugeständniß zu den Ansprüchen der neuen Zeit gehört die Erlaubniß, daß die Schauspieler, welche Offiziere und Soldaten vorstellen, in voller Uniform erscheinen dürfen, während früher ein solches Unterfangen sehr mißliebig aufgenommen worden wäre. (S. 429)

Neben der Nennung und Würdigung der beiden Schauspieler ist wieder der Verweis auf die politischen Anspielungen von Interesse, daneben die Informationen über die neuen Möglichkeiten der Kostümierung.

Ein interessantes Urteil über die Entwicklung der Vorstadtbühnen im Allgemeinen findet sich unter dem 22. Februar 1850; hier ist von „gutgesinnten“ Tendenzen auf diesen Bühnen nicht mehr die Rede:

Die Vorstadtbühnen haben das Publikum an radicale Phrasen gewöhnt,

¹⁶ General Ludwig v. Welden war ab November 1848 mit einer kurzen Unterbrechung allmächtiger Kommandant in der mehr oder minder unter Kriegsrecht stehenden Stadt Wien.

¹⁷ Nämlich *Die Macht des Berufes oder: Mönch und Soldat*; vgl. *Stücke 27/I*, 150.

und wenn das Stück nicht einige freisinnige Lieder enthält, wird es ausgezischt. Das Publikum ist sogar gutmüthig genug, auch schwarzgelbe Lieder darin zu dulden; nur mußte das radicale Element gehörig vertreten sein. Nun darf jedoch kein Stück ohne Censur aufgeführt werden, und diese ist ungemein ängstlich, weil General Welden in neuester Zeit noch mürrischer geworden ist. – Auf diese Weise kann kein Stück in den Vorstädten, die beiläufig bemerkt, täglich rother werden, aufgeführt werden, wenn es nicht den Gallerien zusagt, und die Directoren müssen daher ihre Zuflucht zu stark gepfefferten französischen Melodramen, welche die Moral und die guten Sitten des Volkes untergraben, nehmen, um einerseits den Behörden, welche daran keinen Anstoß nehmen, andererseits aber auch dem Publikum zu genügen. In diesen Bühnenbeschränkungen spiegeln sich unsre gegenwärtigen Zustände nur allzu genau ab, und wir hören den leisen Schritt der alten Zeit herannahen. (S. 473)

Die widersprüchliche Beurteilung der Tendenzen auf den Vorstadtbühnen durch Kewall entspricht wohl einerseits widersprüchlichen Entwicklungen, ist aber andererseits auch mit der Entwicklung des Tagebuchschreibers zu erklären, der zwar mit den emanzipatorischen Tendenzen von 1848 sympathisierte, zugleich aber das ‚Rother-Werden‘ der Radikalen fürchtete, da ihm an einem geordneten Leben sowie an geordnetem Handel und Wandel ebenso lag wie am Weiterbestand des Staates Österreich (um den er fürchtete).¹⁸

Sehr viel kritischer als das eben zitierte Urteil über den Schauspieler Nestroy ist die folgende Äußerung über ein Werk von ihm (der als Schauspieler in diesem Zusammenhang nicht erwähnt wird): „Ich besuchte heute eine Faschingsposse Nestroys und habe noch nie so viel unsinniges Zeug zusammengestapelt gesehen, um einem guten Publikum zwei Stunden zu rauben. Man lachte indessen recht viel über die Dummheiten und ging vergnügt auseinander.“ (12. Jänner 1850; S. 460)¹⁹ Die Formulierung lässt ahnen, dass Kewall eher nicht zu den Vergnügten gehört hat, sondern zu denen, die den Zeitverlust bedauerten. Gespielt wurde am 12. Jänner *Paperls Reiseabenteuer* von Carl Elmar. Kewall könnte sich in der Autorschaft geirrt haben, denkbar ist auch, dass er die Aufführung vom Vorabend (11. Jänner) meint, an dem Nestroys *Der Affe und der Bräutigam* gegeben wurde, mit dem Affen-Imitator Klischnigg, auf den das Stück zugeschnitten ist. ‚Fasching‘ bezieht sich in dieser Eintragung jedenfalls auf die Jahreszeit und gewiss nicht auf den Inhalt des Stücks; die Bezeichnung „Faschingsposse“ mag auf beide Stücke zutreffen.

Eindeutig vergnügt berichtet Kewall jedenfalls über eine Aufführung im

18 Das Nebeneinander von ‚radikalen‘ und ‚gutgesinnten‘ Motiven in ein und demselben Stück stellten 1849 mehrere Kritiker von *Lady und Schneider* fest; vgl. die Zusammenstellung der Besprechungen in *Stücke 26/II*, 171–193.

19 Da die hebräische Schrift Vokale nicht bezeichnet, ist statt „zusammengestapelt“ möglicherweise ‚zusammengestoppelt‘ zu ergänzen, eine unter dem Gesichtspunkt der Stilfärbung wahrscheinlichere Lesart.

Carltheater am Faschingsdienstag: „Das Theater war gedrängt voll. Director Carl gab den berühmten Tanzmeister zum Entzücken.“ (12. Februar 1850; S. 469) Gespielt wurde offenbar eine ältere Kringsteiner-Bearbeitung Carls mit einer Paraderolle für den Schauspieler und Direktor, *Faschingsstreiche oder der Tanzmeister Pauxl*.

In einem allgemeinen Urteil über die Entwicklung der Bühnen in Wien – vom 6. März 1850 – beachtet Kewall wiederum besonders politische Aspekte. Nachdem er vom positiven „Einfluß Heinrich Laubes“, des neuen Burgtheaterdirektors, und vom Erfolg Meyerbeers gesprochen hat, geht er ziemlich unvermittelt auf Gegebenheiten in der Vorstadt über:

Scholz und Nestroy haben sich dagegen ganz überlebt und nützt ihnen alle Anstrengung nichts, die Gunst des Publikums zurückzugewinnen. Ein neues Gestirn ist in der Person Treumanns aufgegangen. Dieser begabte Comiker macht stets volle Häuser, ist aber keineswegs ein Possenreißer, sondern ein Künstler, der insbesondere die politischen Anspielungen mit Meisterschaft vorzubringen versteht. Er hat das Wiener radicale Vorstadtpublikum ganz und gar für sich einzunehmen gewußt und will ihnen deshalb nur Politik recht munden. Welden hat jedoch aus begreiflichen Gründen einen Abscheu vor der Politik und drohet dem Director mit den härtesten Strafen, wenn er sich untersteht, solche Stücke auf die Bühne bringen zu wollen. Die Theatencensur thut natürlich das ihrige, um nichts Verfängliches aufkommen zu lassen. (S. 478)²⁰

In ähnlichem Sinn notiert Kewall am 2. April 1850 über die Uraufführung (und einzige Aufführung) von *Karikaturen-Charivari mit Heurathszweck* am 1. April, das vom Publikum so eindeutig abgelehnt wurde wie von der Kritik:²¹

[...] Nestroy und Scholz, welche in einer neuen Posse auftraten, scheinen nicht mehr die Lieblinge der Wiener zu sein. Die Neuzeit hat diese Spaßmacher zugrunde gerichtet, und sie fielen gestern schauderhaft durch. Es ist für den Zuschauer recht spaßig, ein Stück durchfallen zu sehen. Wenn dieß jedoch bei jedem neuen Stücke der Fall ist, so ist es nachgerade ziemlich lästig. Director Carl, der unermeßlich reiche Geizhals, hat das Unglück, daß alle seine Stücke durchfallen. (S. 485)

In Verbindung mit der vorher zitierten Stelle ist es wohl nicht ganz abwegig zu vermuten, dass Benjamin Kewall aus nicht rekonstruierbaren Gründen – vielleicht weil er ihn für einen politischen Opportunisten gehalten hat – Carl mit

20 Andeutungen zur Konkurrenz zwischen Nestroy und Treumann, der damals im Theater an der Wien engagiert war, bei Walter Obermaier, *Stücke 28/II*, 3 f., 138, 285 f.

21 Vgl. ebd., 137–142. Dass Kewall Nestroy nur als Schauspieler und nicht als Autor nennt, mag damit zu erklären sein, dass der Name des Dramatikers nicht auf dem Theaterzettel stand. Übrigens nennt er auch den Titel des Stücks nicht.

einer gewissen Reserve gegenüberstand.²² Gründe dafür, dass er Scholz und Nestroy, die er 1849 noch gerühmt hatte, 1850 so kritisch sieht, gibt Kewall leider nicht an; es ist nicht einmal auszuschließen, dass dieses Urteil eher auf die politischen Veränderungen zurückzuführen ist als auf eine Entwicklung der Spielweise.

Noch kurz zu *Judith und Holofernes*, dem Stück Nestroys, zu dem man in diesen Aufzeichnungen eines bewussten Juden eigentlich eine Stellungnahme erwarten würde. In Hinblick auf diese Parodie ist indirekt eine Eintragung vom 9. März 1850 von Interesse, die das jüdische Milieu betrifft, in dem sich Kewall bewegt hat. Er berichtet von der „Aufführung eines im jiddischen Dialekte von jungen Leuten aus den achtbarsten Familien aufgeführten Theaters [!]“. „Der Dichter geißelte die Thorheiten, den übertriebenen und überspannten Luxus der hiesigen Juden und schonte sich selbst am wenigsten. [...] Die Meschumodim werden in dieser Posse gar wacker durchgehehelt.“²³ (S. 478 f.) Verfasser des Stücks war der kaum bekannte jüdische Autor Josef Biedermann.²⁴ Diese Privatvorstellung zeigt, dass Kritik an jüdischen „Thorheiten“ damals akzeptabel schien und auch durch Nachahmung des „jiddischen Dialekts“ erfolgen konnte, worunter wohl nicht im strengen Sinn das Jiddisch der polnischen Juden, sondern eher das so genannte Judendeutsch zu verstehen ist, das in *Judith und Holofernes* ein dominantes Stilmittel ist.²⁵ Wininger²⁶ – der aber die Stücke kaum gekannt haben dürfte – spricht allerdings von Biedermann ausdrücklich als von einem jiddischen Autor.

Einen Besuch der Hebbel-Parodie erwähnt Kewall freilich nicht. Nach dem

22 Vgl. auch Walter Obermaier im Abschnitt „Das publizistische Umfeld“ zur Kritik am Vorstadttheater in den Jahren 1849 bis 1851; *Stücke 28/I*, 171–198.

23 „Meschumodim“ sind zum Christentum übergetretene Juden; von der Stilfärbung her wäre wohl ‚Renegat‘ die deutsche Entsprechung.

24 Das im Personenverzeichnis (ohne Quelle) angegebene Todesdatum Biedermanns (Gasser, Anm. 1, S. 517) scheint in Widerspruch zum Tagebucheintrag zu stehen, der annehmen lässt, dass der Autor 1850 noch lebte. Salomon Wininger, *Grosse Jüdische National-Bibliographie*, 6. Bd., Czernowitz 1932, ist das einzige der in Frage kommenden biografischen Lexika, in dem ich den 1800 in Pressburg geborenen Josef (David Löb) Biedermann gefunden habe; dort ist von seinen Aktivitäten im kulturellen Leben und im Leben der israelitischen Gemeinde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Rede, auch von seinen „zu wohltätigen Zwecken“ aufgeführten Stücken in jiddischer Sprache (mit einigen Titeln), Todesdatum ist jedoch keines angegeben.

25 Eine merkwürdige Hervorhebung des in einem merkwürdigen Nebensatz gebrauchten Wortes „Biedermann“ in einer Besprechung von *Judith und Holofernes* (*Allgemeine Oesterreichische Zeitung*, 15. März 1849, abgedruckt in *Stücke 26/II*, 392 f.) könnte so zu verstehen sein, dass der Rezensent – wohl eben wegen des Gebrauchs des Judendeutsch – jenen Biedermann für den Autor der Parodie gehalten hat; der Name Nestroys schien nämlich auf dem Theaterzettel nicht auf. Auch eine andere, tendenziell judenfeindliche, Besprechung stellt Spekulationen über einen möglichen jüdischen Verfasser der Parodie an (*Stücke 26/II*, 401).

26 Wininger (Anm. 24).

März 1849 hätte er auch keine Gelegenheit mehr dazu gehabt, da sie erst 1856 wieder ins Repertoire aufgenommen worden ist.²⁷ Freilich hatte der Journalist gerade in den Tagen, in denen sie auf dem Programm des Carltheaters stand, andere Sorgen: Gegen die Zeitung, für die er arbeitete, wurden polizeiliche Maßnahmen ergriffen. Dennoch fällt auf, dass dieser engagierte Jude, der fast in jeder dritten Eintragung seines Tagebuchs in irgendeiner Weise für das Judentum und gegen dessen Feinde Stellung bezieht, über die auch in den Besprechungen²⁸ diskutierte Darstellung der Juden in *Judith und Holofernes* kein Wort verliert.

Am 18. Oktober 1849 trägt er allerdings, ähnlich skeptisch gegenüber Nestroys Theater wie in den schon zitierten Passagen, in sein Tagebuch ein:

Nestroy und Scholz waren heute in ihrer Art sehr trefflich. Es ist aber schrecklich, wie viele unmoralische Zoten das Publikum hinnehmen muß. Er machte sich lustig über Hebbel, der deshalb einen Krieg mit ihm beginnen wird. Man unterhielt sich zwar sehr gut, aber für die gegenwärtige Zeit finden derartige Stücke wenig Anklang. Einige politische Anspielungen wurden sehr gut aufgenommen; [...]. (S. 434)

Kewall nennt weder das gesehene Stück – mit Sicherheit die seit jeher mit Nestroy identifizierten *Zwölf Mädchen in Uniform* (eigentlich eine Bearbeitung) – noch dessen Autor. Dem „Generalverdacht der Zotenhaftigkeit“²⁹, unter dem gerade dieses Stück immer stand, schließt auch er sich an.

Die Hebbel-Satire (auf *Judith*) steht in der 7. Szene, in der Sansquartier (die Nestroy-Rolle) Stellen aus verschiedenen klassischen und aktuellen Stücken des Hoftheater-Repertoires vorliest und kommentiert. Die „Literaturglosse“ zu *Judith* dürfte eher selten vorgetragen worden sein, ist aber in einem Rollenheft erhalten.³⁰ Hebbel scheint nicht darauf reagiert zu haben.³¹

Gewiss ist Kewalls Tagebuch vor allem eine historische Quelle. Doch da seine Beobachtungen – nicht nur über das Vorstadttheater – 1849 und 1850 in veröffentlichten Texten nicht hätten formuliert werden können, ist es über die Charakterisierung des Umfelds hinaus auch von ganz konkretem Interesse für die Literatur- und Theatergeschichte.³²

27 *Stücke 26/II*, 403 f.

28 Vgl. ebd., 392–401.

29 *Nachträge II*, 50; ebd., 50–54 bzw. 50–66 weitere Belege zu diesem Vorwurf.

30 Ebd., 68 bzw. 20–24; vgl. über die 7. Szene ebd., 45–48, zu Hebbel besonders 47.

Kewalls Notiz gibt auch einen Anhaltspunkt für die Datierung des Rollenhefts mit dem *Judith*-Zitat.

31 Vgl. den Abschnitt „Hebbel über Nestroy“, *Stücke 26/II*, 405–410, besonders 407.

32 Marion Linhardt bin ich zu größtem Dank dafür verpflichtet, dass sie über alle Herausgeberinnenpflicht hinaus anhand der Aufführungsdaten die von Kewall erwähnten, aber nicht genannten Stücke ermittelt hat; die entsprechenden Quellen sind in Innsbruck nicht zugänglich. Selbstverständlich bleibt dabei die Verlässlichkeit von Kewalls ‚gestern‘ und ‚heute‘ ein Unsicherheitsfaktor.

Marion Linhardt

Der beschleunigte Mensch. Hyginus Heugeign und Hartmut Rosa – ein Versuch¹

Der „politische“ Nestroy

Lady und Schneider, das Stück, das bei den Nestroy-Spielen 2011 unter dem Entwurfstitel *Der Mann an der Spitze* in einer Neuinszenierung herauskam, gehört wie *Freiheit in Krähwinkel* (1848) zur Gruppe der im engeren Sinn „politischen“ Stücke Nestroys, die im unmittelbaren Umfeld der Revolution und mit Bezug auf diese entstanden sind; einschlägig sind weiterhin *Die Anverwandten* (1848), *Der alte Mann mit der jungen Frau* (1849), *Höllenangst* (1849) und *Verwickelte Geschichte* (1850). Insofern sich in der Figurenrede dieser Stücke zahlreiche partei- bzw. tagespolitische Stellungnahmen und Anspielungen finden, verleiten sie dazu, sie als Quelle für Aussagen über die persönliche politische Haltung Nestroys heranzuziehen – was Nestroy im Fall von *Lady und Schneider* (1849) den Vorwurf eingetragen hat, die Revolution verraten zu haben.² Damit ist ein in der Nestroy-Forschung immer wieder aufgeworfenes Problem angesprochen: eine umstandslose Gleichsetzung der von Nestroys Possenfiguren vertretenen Meinungen mit Meinungen des Autors Nestroy ist durchaus fragwürdig. Jürgen Hein hat in Zusammenhang mit dem Verhältnis von historischer Realität und dem Bild dieser Realität im Medium der Komödie ausdrücklich auf die Notwendigkeit hingewiesen, die ästhetische Distanzierung zu beachten.³ Im Hinblick auf eine Bewertung der vermeintlich mit Nestroys Stücken getroffenen „politischen Aussage“ wäre diese Forderung nicht zuletzt durch eine Auseinandersetzung mit der Komödien- bzw. Possenkonvention des „Happy End“ zu konkretisieren. Der „glückliche“ Ausgang eines Stückes geht häufig mit einer Wendung einher, die als Appell zur Bescheidung verstanden werden kann – Heugeign in *Lady und Schneider* etwa lässt seine Ambitionen auf ein Wirken in der Öffentlichkeit als Mann an der Spitze

1 Der vorliegende Beitrag stellt die gekürzte Version eines Vortrags dar, der bei den 37. Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat 2011 einer breit angelegten Vortrags- und Gesprächsrunde zum Thema „Der ‚politische‘ Nestroy – damals und heute“ als Einstieg diente. Der Beitrag nimmt nicht für sich in Anspruch, eigenständige Forschungsergebnisse zu präsentieren, sondern versteht sich als Resümee und als Anregung.

2 Vgl. *Stücke 26/II*, 194.

3 Jürgen Hein / Karl Zimmel, *Drum i schau mir den Fortschritt ruhig an ... 30 Jahre Internationale Nestroy-Gesellschaft. 30 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche*, Wien 2004, S. 19 f.

fahren und kehrt zu seinen beruflichen Pflichten als Schneider und den familiären Pflichten als künftiger Ehemann zurück. Die Stabilisierungstendenz, die in diesem und vergleichbaren Possenschlüssen bei Nestroy zu liegen scheint, wäre zu hinterfragen, Nestroys Position zu sozialen und politischen Sachverhalten vielleicht eher an jenen Konstellationen abzulesen, die unmittelbar vor dem Happy End liegen.

„Politisch“ war und ist Nestroys Theater auch da, wo es sich nicht unmittelbar mit politischen Ereignissen in Verbindung bringen lässt. Grundsätzlich gehören die Stückproduktion und die schauspielerische Praxis Nestroys in einen historischen Kontext, in dem Theater in allen seinen Äußerungsformen ein Politikum war:⁴ das Bewusstsein von der Wirkmächtigkeit des Theaters schlug sich in konkreten Maßnahmen der Obrigkeit nieder, mit denen reglementierend auf das Erscheinungsbild wie auf die Rezeption des Theaters eingewirkt werden sollte. Das Theater wurde als Ort begriffen, an dem Menschenansammlungen leichter zu kontrollieren waren als in „Schank-, Kaffee- und Spielhäusern“, zugleich als Medium, mit dem man auf die sittliche und moralische Bildung der Bevölkerung einzuwirken vermochte. Diesem Bemühen entsprach als Kehrseite die Unterdrückung von Positionen, die der herrschenden Ordnung zuwiderliefen. Das entscheidende Instrument dieser Unterdrückung war die Zensur: sie hatte vor allem Darstellungen zu unterbinden, die gegen den Staat, die Religion und/oder die Sittlichkeit gerichtet waren. Nestroys Umgang mit der Zensur und mit der Überwachung von Theateraufführungen ist gut dokumentiert; bekannt sind sowohl seine Techniken der Vor- und Selbstzensur als auch sein Widerstand gegen das Extemporierverbot.

Gleichsam unterhalb dessen, was Staat, Kirche und sittliche Norm als Ordnungsrahmen vorgaben, entstand mit dem durch die Industrialisierung und die Verstädterung bedingten gesellschaftlichen Wandel ein Thema für Nestroy, dessen dramatische Behandlung durchaus als politische Auseinandersetzung aufzufassen ist. Neue soziale Typen und Strukturen, die von den bezeichneten Veränderungen hervorgebracht wurden, wie der Emporkömmling oder das Proletariat, die Gewinner und die Opfer des technologischen Fortschritts und der Geldwirtschaft, die Ab- und die Aufsteiger stehen in Stücken wie *Zu ebener Erde und erster Stock*, *Eine Wohnung ist zu vermieten*, *Das Mädchlein aus der Vorstadt*, *Der Unbedeutende* oder *Der Schützling* mehr oder weniger deutlich im Vordergrund. Die Bevölkerungs- und die Publikumsentwicklung der späten 1830er und der 1840er Jahre führte dazu, dass die Unterprivilegierten in Nestroys Publikum immer weniger vertreten waren, während die Wohl-situierten ablehnend auf die Satire in seinen Stücken reagierten, weil sie sich

4 Die folgenden stichwortartigen Überlegungen zur politischen Dimension von Nestroys Theater zu seinen Lebzeiten beziehen sich u. a. auf die Ergebnisse der 6. Internationalen Nestroy-Gespräche in Schwechat im Jahr 1980, die dem „politischen Nestroy“ gewidmet waren. Vgl. dazu die Berichte in *Nestroyana* 2 (1980), H. 3/4, in *Nestroyana* 3 (1981), H. 1, sowie in Hein / Zimmel (Anm. 3).

möglicherweise in diesen selbst dargestellt sahen. Tatsächlich blieb Nestroys Kritik nicht auf die oberen Schichten oder auf die Anhänger einer bestimmten politischen Richtung beschränkt, vielmehr findet er in allen Kreisen Verhaltensweisen, die er einem satirischen Verfahren unterzieht. *Freiheit in Krähwinkel* zeigt dies beispielhaft.

Überblickt man die Nestroy-Rezeption der Nach-Nestroy-Zeit, zumal die Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert, dann erweisen sich zwei Aspekte des „politischen“ Nestroy als wesentlich: erstens die Politisierung, die Nestroy in den verschiedenen politischen Systemen des 20. Jahrhunderts dadurch erfahren hat, dass man ausgewählte Stücke prominent in Repertoires platziert und damit auch eine bestimmte Aufgabe für Theater definiert hat – das vielleicht bekannteste Beispiel hierfür ist die Eröffnung des Neuen Theaters in der Scala im September 1948 mit *Höllenangst*; zweitens die „politisierende“ Interpretation von Stücken Nestroys mithilfe spezifischer Bearbeitungs- und Inszenierungsstrategien – erwähnt sei hier lediglich die Bearbeitung von *Das Haus der Temperamente* durch Helmut Qualtinger und Carl Merz für die Wiener Festwochen 1953, die im Volkstheater in der Regie von Gustav Manker herauskam. Darüber hinaus wäre, so meine ich, die politische Relevanz Nestroys – zumal für die Jetztzeit, für jede Neuinszenierung, die mit einem Publikum rechnen muss, das viele von Nestroys tagespolitischen Anspielungen nicht mehr versteht und Bezüge zum sozialgeschichtlichen Kontext nicht mehr nachvollziehen kann –, in erster Linie in der *Ordnung der Welt* aufzusuchen, die in seinen Stücken gezeigt wird.

Hartmut Rosa und die Ordnung der Welt in *Lady und Schneider*

Im Jahr 2005 hat der Jenaer Soziologe Hartmut Rosa eine umfangreiche Studie zur Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne vorgelegt, die auch außerhalb der betroffenen Fachdisziplinen breit rezipiert wurde. Im Mittelpunkt steht das Phänomen der sozialen Beschleunigung, das von Rosa als „strukturbildende und kulturprägende Grundtendenz der Moderne *sui generis*“⁵ aufgefasst wird. Rosa zeigt, in welchem Ausmaß sich soziale Strukturen und Alltagspraxen auf Zeitbegriffe und Zeitverhältnisse zurückführen lassen, und geht dabei von der Beobachtung aus, dass die „Frage danach, wie wir leben möchten,“ gleichbedeutend mit der Frage sei, „*wie wir unsere Zeit verbringen wollen*“ – ohne dass wir allerdings über die „Qualitäten ‚unserer‘ Zeit“ tatsächlich frei verfügen könnten (S. 15). In überzeugender Weise widerspricht Rosa in seiner Moderne-Analyse der vielfach formulierten Behauptung, „in der modernen oder der zeitgenössischen Gesellschaft beschleunige sich schlicht *alles*“

5 Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2005, S. 471. – Die im Text folgenden Seitenzahlen ohne weitere Angabe beziehen sich auf diese Ausgabe.

– „die Geschichte, die Kultur, die Gesellschaft, das Tempo des Lebens [...] gar die Zeit selbst“ (S. 53). Unter Berücksichtigung von Kategorien der Entschleunigung bzw. Beharrung und unter Reflexion auf die zunehmende Wahrnehmung einer „*kulturelle[n] und strukturelle[n] Erstarrung* oder *Kristallisation*“ (S. 152) bei gleichzeitiger Beschleunigungserfahrung bestimmt Rosa drei Dimensionen der sozialen Beschleunigung, die analytisch zu trennen, empirisch aber in einem Akzelerationszirkel verknüpft sind: die technische Beschleunigung, die Beschleunigung des sozialen Wandels und die Beschleunigung des Lebenstempos. Rosa kann zeigen, wie Beschleunigungsprozesse *innerhalb* dieser drei Dimensionen ablaufen und wie Beschleunigung sich durch eine spezifische Abhängigkeit der drei Dimensionen *voneinander* zusätzlich erhöht. Als externe Antriebe identifiziert er die kapitalistische Wirtschaftsform als *ökonomischen* Motor, die funktionale Differenzierung als *strukturellen* Motor und das Ethos der Moderne im Sinn der Verheißung eines erfüllten Lebens als *kulturellen* Motor; entscheidende Bedeutung für die Ingangsetzung des modernen Beschleunigungsprozesses weist Rosa dem neuzeitlichen Nationalstaat und seinem Militärapparat zu.

Mit der Dimension der Beschleunigung des sozialen Wandels einerseits und dem externen kulturellen Antriebsmotor der „Verheißung“ andererseits liefert Hartmut Rosas komplexes gesellschaftstheoretisches Modell Anhaltspunkte dafür, wie die in den Possen Nestroys vorliegenden Gesellschaftsanalysen – Analysen des gesellschaftlichen und kulturellen Wandels und seiner Konsequenzen für das Leben des Einzelnen – in ein Verhältnis zum Prozess der Moderne gesetzt werden können. Zur Verständigung: Die Beschleunigung des sozialen Wandels bezeichnet – stark vereinfacht – die Tatsache, dass sich die Dauer jener Phase, in der stabile Handlungsorientierungen etwa im Hinblick auf Familien- oder Berufsverhältnisse bestehen und die als „Gegenwart“ definiert werden kann – gegenüber der „Vergangenheit“, die all das bezeichnet, was nicht mehr gilt, und der „Zukunft“, die das umfasst, was noch nicht gilt (S. 131) und worüber wir kein Wissen besitzen –, dass sich die Dauer dieser „Gegenwart“ also im Prozess der Moderne stetig verkürzt. „Gegenwart“ ist jener Zeitraum, in dem „Erfahrungsraum und Erwartungshorizont [...] deckungsgleich sind“ (ebd.), d. h. in dem die einmal gemachten Erfahrungen als Handlungsorientierung insofern hinreichen, als Erwartungssicherheit in Bezug auf das besteht, was noch eintreten wird (ebd.). Für die Vor- und Frühmoderne erstreckt sich die so definierte „Gegenwart“ über mehrere Generationen, in der „klassischen“ Moderne werden Generationenfolge und Veränderungsgeschwindigkeit deckungsgleich, in der Spätmoderne gibt es tendenziell bereits innerhalb einer Generation mehrere „Gegenwarten“ in dem oben bezeichneten Sinn (S. 178). Mit der generationalen Veränderungsgeschwindigkeit der „klassischen“ Moderne verbindet sich die Vorstellung der Individualisierung: Familiengründung und Berufswahl sind individuelle, identitätskonstituierende Akte, das Konzept eines selbstbestimmten *Lebenslaufs* tritt an die Stelle der

Zugehörigkeit zu einem generationenübergreifenden Familien- und Arbeitsverband.⁶ (Zu ergänzen wäre hier – zumal im Hinblick auf die Nestroy-Zeit –, dass die Vorstellung eines „selbstbestimmten Lebenslaufs“ natürlich nicht unabhängig von den Prämissen der Disziplinargesellschaft und des jeweils gültigen Herrschaftssystems zu denken ist.) Was Rosa dann über den kulturellen Antriebsmotor der „Verheißung“ ausführt, lässt sich gleichsam als „Qualität“ dem selbstbestimmten Lebenslauf zuordnen. In einer Zusammenführung von Beobachtungen zum Prozess der Säkularisierung und zur kapitalistischen Zeitökonomie entwickelt Rosa das Bild einer Gesellschaft, in der die in der christlichen Weltvorstellung verknüpften Konzepte der Lebens- und der Weltzeit auseinandergefallen sind und allein die soziale Beschleunigung im Sinn einer beschleunigten Ausschöpfung möglichst vieler Weltoptionen die Verheißung bietet, vor dem Tod als dem „Optionenvernichter“ (S. 474) „alles“ erlebt zu haben, wodurch sich Lebenszeit und Weltzeit einander tendenziell wieder annähern (S. 291). Daraus ergibt sich nach Rosa „als neuzeitliches Lebens- und Zeitideal, dass das *gute* Leben das *erfüllte* Leben sei“ (S. 290).

Was hat das alles mit Nestroys nachrevolutionärer Posse zu tun? In *Lady und Schneider* geht es auf den ersten Blick um die politischen Ambitionen des Schneiders Heugeign, der durch Zufall mit dem Adel in Berührung gerät, diesen Zufall allerdings für ein Zeichen höherer politischer Absichten hält, bevor er schließlich eines Besseren belehrt wird. Verschiedentlich wurde Heugeign als Beispiel eines hemmungslosen Opportunisten aufgefasst.⁷ Als Beleg für diese Deutung lässt sich nicht zuletzt Heugeigns begeisterter Ausruf aus dem I. Akt anführen: „Sie müssen mich noch wo an die Spitze stellen, sey’s Bewegung oder Clubb, liberal, legitim, konservativ, radical, oligarchisch, anarchisch oder gar kanarchisch, das is mir Alles eins, nur Spitze!“ (*Stücke* 26/II, 23) Die beiden Lieder Heugeigns („Ich bin, was is weiter / Nur mit Widerwilln Schneider“, I, 8; „Es giebt Frauen, mit denen der Mann / Recht ein g’scheidten Diskurs führen kann“, II, 17) üben auf unterschiedlichen Ebenen Kritik an Entwicklungen, die die Revolution hervorgebracht hat. Für eine „reaktionäre“ Haltung anderer Art steht Heugeigns künftiger Schwiegervater Restl: er fürchtet jegliche politische Aktivität, da von ihr Unruhe und Gefahr ausgehen könnten. Mit seiner Position des „Schuster, bleib’ bei deinen Leisten“ (oder „Schneider, bleib’ bei deiner Nadel“) behält er seinem politikversessenen Schwiegersohn gegenüber offenbar recht.

Was sieht man in *Lady und Schneider*, wenn man nicht vornehmlich – wie es etwa die zeitgenössische Kritik getan hat – auf die Figur des Heugeign als einen in allen politischen und weltanschaulichen Farben schillernden „Narren“ starrt? Die Ereignisfolge in *Lady und Schneider* wird ausschließlich von den Angehörigen dreier Adelsfamilien bestimmt, von ihnen gehen sämtliche Hand-

6 Vgl. hierzu insbesondere die tabellarische Übersicht bei Rosa, ebd., S. 446.

7 Vgl. John McKenzie in *Stücke* 26/II, 158, sowie Peter Gruber im Programmheft zu den Nestroy-Spielen 2011, S. 8.

lungsimpulse aus, sie allein verfügen gleichsam über die Macht des Handelns. Die Mitglieder von Restls kleinbürgerlichem Haushalt sind Instrumente in einer auf die widerstreitenden Interessen der Häuser Hohenstern, Kargenhäuser und Bridewell bezogenen Intrige um Erbfolgen und vorteilhafte Verheiraten. Den beiden Akten des Stücks entsprechen zwei Stufen der Intrige, für die sich die „Herrschaft“ auf je unterschiedliche Weise des „Volkes“ bedient. Im I. Akt geht es um einen Zugriff auf die *Profession* Restls und Heugeigns, aus der die gegnerischen Parteien entsprechenden Nutzen ziehen wollen, der II. Akt bringt eine Variante auf das Thema des *sexuellen Verfügungsrechts* des Feudalherrn über die Untertanen: auch wenn Fuchs und Paul mit ihrer Absicht scheitern, Linerl dem älteren Grafensohn Friedrich zuzuführen, sind Anspielungen auf entsprechende Praktiken im Stück doch allgegenwärtig. *Lady und Schneider* ist ein Stück über feudale Gesellschaftsstrukturen. Aufschlussreich wäre in diesem Zusammenhang eine detaillierte vergleichende Analyse von *Lady und Schneider* mit Schillers Trauerspiel *Kabale und Liebe*: die Parallelen hinsichtlich der Personenkonstellation, der Werteordnungen und verschiedener Handlungselemente sind zu zahlreich, als dass es sich dabei um einen Zufall handeln könnte. Erwähnt seien hier lediglich die quasi-inquisitorische Prüfung von Linerls Tugend durch den Vater und den Bräutigam sowie die „Rettungsaktion“, zu der Linerl durch Fuchs – wie Luise durch Wurm – bewegt wird.

Die Adelsfamilien wie der in die Zunft eingebundene Handwerksbetrieb Restls mit seinen beiden Gesellen und dem Meister Heugeign, der als Schwiegersohn die Geschäftstradition fortführen soll, entsprechen der frühmodernen Ordnung, die generationenübergreifend für weitgehende Stabilität stand. Sowohl den Adligen, die ihm begegnen, als auch seiner kleinbürgerlichen Braut und deren Vater erscheint Heugeign als Narr oder Fantast, weil seine Ansichten und Ambitionen von der Norm abweichen. Das Spannungsfeld zwischen dem Bestehenden und dem in der Gestalt Heugeigns ins Komische verzerrten Bestreben des modernen Menschen nach „optimale[r] Entfaltung eigener Anlagen“⁸ – wofür Heugeign die Politik als besonders aussichtsreiches Feld erscheint – wird in *Lady und Schneider* zu zwei Symbolen verdichtet: dem Symbol des Raums und dem Symbol der Kleidung. Der *moderne* Raum, das sind die „Länder und Städte“, die unter dem träumenden Heugeign in Bewegung geraten (*Stücke* 26/II, I, 8), die aus Schneiderperspektive betrachteten Staaten Europas (I, 10), die Spanne zwischen Frankfurt und Pennsylvanien (I, 26). Das Gegenbild dazu ist der Ort, an den Heugeign gebunden ist: sein „obscure[s] Atelier“ (I, 20), das in einer „Winkelgassen“ (I, 12) liegt. Von der „enge[n] Gasse“ (I, 5) zweigt eine noch engere, dunklere ab: „Das Seitengassel is Fünf Schuh breit und die Feuermauern Sechs Stock hoch; Sonnenstrahlen kommen nie, Menschen selten hinein. Meiner Linerl ihr Kammer hat den Ausgang in das Gassel hinaus.“ (I, 11) Während Heugeign im wahrsten Sinn des

8 Rosa (Anm. 5), S. 474.

Wortes von viel weiteren Räumen träumt, sehnt sich Restl in seiner Furcht vor Umtrieben nach nichts als nach dem Ort, „wo gar nie was losgehn kann“ (II, 6). Restl ist der Inbegriff einer Haltung, die nach Hartmut Rosa die Beschleunigungsprozesse der Moderne stets begleitet hat: jene Haltung, die soziale Beschleunigung als Gefahr begreift. Heugeigns Bemühen um einen selbstbestimmten Lebenslauf und um Wahrnehmung eines vergrößerten Feldes von Optionen wird sodann durch das „von einem Traumbild abgenommen[e]“ (I, 11) „Ideal-Gwand nach Genius-Muster“ (I, 8) symbolisiert, dessen Gegenbild all das ist, was in der Restl-Heugeign'schen Werkstatt tagaus, tagein gefertigt wird: „Phantasieanzug“ und „Wirtschaftszeug“ (I, 5) stehen für kontrastierende Lebensentwürfe. Heugeign hat sich schon immer als Künstler verstanden, als „Wuchsbändiger“ und „Formenveredler“ (I, 10), und wie weit seine Ambitionen reichen, zeigt sein Bekenntnis: „ich habe Momente, wo es mir geringfügig vorkäm, wenn man bei mir für'n Schneeberg ein Mieder anschaffet, oder wenn ich für die glatte Martins-Wand einen wattirten Überrock machen müßt.“ (II, 8) Der Phantasieanzug bezeichnet, so könnte man sagen, einen neuen Erwartungshorizont: Heugeign begnügt sich nicht mit dem Erfahrungsraum, den die Schneiderwerkstatt bietet, will sich dementsprechend nicht mit dem Aufstieg zufrieden geben, der in seinem Handwerk liegen könnte. Sein Blick ist vielmehr auf eine „Utopie“ gerichtet. Heugeign will im Rosa'schen Sinn eine neue, „eigene“ Gegenwart – die für ihn schon allein deshalb nicht erreichbar ist, weil er viel zu faul ist. Die Diskrepanz zwischen Heugeigns Ambition und seiner fehlenden Leistungsbereitschaft gehört zu den wesentlichen komischen Elementen des Stücks. Und die fehlende Leistungsbereitschaft ist es letztlich auch, die die Possenfigur Heugeign vom beschleunigten Menschen in Rosas Moderne-Analyse unterscheidet.

Oskar Pausch

**Biedermayer nach dem Biedermeier.
Private Notizen zum Wiener Theater aus der Familie Friedrich Krastels**

Das vorliegende Blatt wurde 1957 vom Wiener Magistratsbeamten Richard Krastel, gemeinsam mit einem Konvolut weiterer Bühnenerinnerungen aus seiner Familie, der damaligen Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek geschenkt und trägt jetzt die Signatur AM 57327/1 des Österreichischen Theatermuseums. Es ist von Richard Krastel beidseitig mit Tinte beschrieben, und schon die Überschrift zeigt an, dass es Informationen aus der wohlhabenden „Gastgeb“- und Künstlerfamilie Gaul in Wien-Margareten enthält. Als Informanten werden nämlich Richard Krastels Mutter Louise, geb. Gaul, die mit dem berühmten Burgschauspieler Friedrich Krastel verheiratet war, genannt, dazu deren Bruder Franz Gaul jun., Karikaturist, Uniformmaler, Ballettlibrettist und bedeutender Theatraliasammler, welcher ab 1868 als Kostümmaler der Hoftheater wirkte und von 1879 bis 1900 das Ausstattungswesen der Wiener Hofoper leitete.¹ Beider Vater, Franz Gaul sen. (1802–1874), war Kaffeesieder, ist aber als k. k. Münzgraveur berühmt geworden. Seine Frau führte das Kaffeehaus, in welchem besonders Wiener Theaterleute gerne weilten. Es lag im zweihöfigen „Bärenhaus“ der Familie, Ecke Wildemanngasse-Margaretenplatz, in welchem nicht nur die nächsten Verwandten, sondern auch die Eltern Fanny Elßlers wohnten. Die berühmte Tochter hatte bis in ihre späten Jahre gute Kontakte zu den Gauls, davon zeugen u. a. die berühmte Elßlermedaille Franz Gauls sen. und eine Befürwortung aus dem Jahr 1859 für Franz jun. Fanny Elßler soll sogar allen drei Gaul-Kindern Tanzunterricht erteilt haben.² Im vorliegenden Dokument sind als weitere Mitglieder der Familie der ältere Bruder von Franz jun. Gustav Gaul (1836–1888), Karikaturist, Historienmaler und Porträtist vieler Theatergrößen, und die Großmutter Theresia, geb. Ziffer angeführt. Schon aus diesen Fakten wird ersichtlich, dass die Gauls starke Affinitäten zum Theater hatten. Es folgt zunächst der Text:

1 Dazu zuletzt Ingrid Wambsganz, *Franz Gaul (1837–1906). Figurinen für die Wiener Theater*. Begleitpublikation zur Ausstellung „Theaterdonner“ im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2002.

2 Vgl. Franz Gauls Elßler-Konvolut mit „Erinnerungen an Fanny Elßler“ vom 23. Juni 1880 in der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sign. Autogr. 193/21-4, Beilage 2, ferner Ingeborg Buchinger, *Franz Gaul als Kostümzeichner (erweitert: Franz Gauls Leben und theatralische Sendung)*, Diss. Wien 1951, S. 4 f.

Mitteilungen meiner Mutter sowie Aufzeichnungen Franz Gauls jun.

Die Brüder Gustav u. Franz Gaul veranstalteten im Hause ihrer Kusine Madelaine [sic] Schlosser, geb. Gaul, in einem großen, ganz altväterisch eingerichteten Zim[m]er mit Alkoven „Biedermayer-Abende“. Zuerst fanden gewöhnlich Theatervorstellungen (Lustige Stegreifsachen von Castelli, Bauernfeld, Friedr. Kaiser u. a.) statt, hernach wurde getanzt. Es nahmen daran teil u. a. der Lustspiel-Dichter Berla, der Komiker Bittner vom Theater a. d. Wien, der Komiker Gottsleben, der Kapellmeister Conradin (Th. a. d. Wien?), der Solotänzer u. Mimiker der Hofoper Price u. der Bildhauer Melnitzky. Die 3 letztgenan[n]ten sowie der auch zu dieser Gesellschaft junger Leute gehörige Josef Lewinsky wurden von Gust. Gaul in einem großen Ölgemälde festgehalten, auf dem auch das Selbstportrait Gauls zu ersehen ist. Lewinsky war aber stets nur Zuschauer bei diesen Abenden. Nur einmal wirkte er darstellend mit u. zw. als „Weinberl“ in Nestroys „Einen Jux will er sich machen“. Diese Vorstellung fand ausnahmsweise in einem hiezu gemieteten Gasthaussaale statt. Lewinsky hatte eine furchtbare Angst vor dem Auftreten, es waren ja alle Honoratioren von Margarethen anwesend. – Damals hatte eine gewisse Rosa Prager – sie sah aus wie ein englischer Stich, hatte goldblonde Korkzieherlocken – eine vehemente Leidenschaft für Lewinsky gefaßt. Ihre Mutter beschwor die Großmutter Gaul, eine Zusam[m]enkunft ihrer Tochter mit L[ewinsky] zu arrangieren, sie hoffe, daß sich dann deren Leidenschaft abschwächen werde. Lewinsky sagte der Großmutter Gaul zu, zu einer Jause zu kom[m]en, wenn sie ihm Chokolade verspreche. Von dieser Jause nahm Fr[ä]ulein Prager sich dann einen Kipfelzipfel Lewinskys mit sowie eine von ihm abgezuzelte Zigarrenspitze. Als L[ewinsky] später seine 1. Ehe schloß, war Fr[ä]ulein Prager vor Schreck 3 Tage lang stumm. –

Lewinsky wurde von einer Familie Lauterer unterstützt, so daß er sich ausbilden lassen konnte; aus Dankbarkeit heiratete er die um 12 Jahre ältere Tochter des Hauses, ließ sich aber nach ein paar Jahren von ihr scheiden.

–

(In das Haus Gaul kam auch eine Fabrikantenfamilie Wackenroder mit ihren schönen Töchtern; Tante Therese Gaul war damals schon eine alte Dame, so an die 70 Jahre.)

Den Saphier [sic] hat Franz Gaul an den Vergnüg[ungs]abenden so kopiert, daß man glaubte, er säße leibhaftig da; er zeichnete auch von ihm eine später bekan[n]t gewordene Karikatur. Ebenso gut ahmte Gaul den Chanson[n]ier Levassoir [sic] nach.

–

Die spätere Burgschauspielerin Janisch stam[m]te aus einer sehr zweifelhaften Familie; der Vater war Polizeispitzel, ist aber selbst wiederholt eingesperrt gewesen; als ihm der Boden zu heiß wurde, ging er nach Ame-

rika, nach seiner Rückkehr nannte er sich „Doktor“. Die Mutter u. ihre Tochter führten ein höchst lockeres Leben. – Zuerst trat die Janisch in „Nacktrollen“ auf, spielte in der „Soiree-Halle“, später im Theater a. d. Wien in „Schafhaxl“ und „Prinzessin Eselshaut[“]. Ihr Geliebter, Baron Bourgoing, ließ sie ausbilden u. brachte sie ins Burgtheater, wo sie zuerst in kleinen u. dann größeren Rollen auftrat. – Lewinsky hatte sich in sie sehr verliebt, worauf Großmutter Gaul zu ihm sagte: „Schämen Sie sich nicht, wenn Sie in den nächstbesten Komfortabel einsteigen, müssen Sie sich denken, dass der Kutscher sie gehabt hat.“ Die Janisch sagte selbst zur Großmutter: „Ich hab ihn zu gerne gehabt, als dass ich ihn geheiratet hätte; in 14 Tagen wäre ich ihm ja wieder fortgerannt; Sie wissen ja, was wir für eine Bagage waren.[“] Später, als sie schon eine ordentliche Künstlerin war, heiratete sie ein Graf Arco-Vallei.

Richard Krastels Aufzeichnungen nennen zuerst „Biedermayer-Abende“ der Brüder Franz und Gustav, über die übrigens bis jetzt keinerlei ernsthafte Recherchen vorliegen. Man wäre auf Grund der Bezeichnung geneigt, ihren Beginn frühestens mit 1855 anzusetzen. Denn im noch 1854 erschienenen ersten Band des Grimm’schen Wörterbuchs scheint ein Lemma „Biedermeier“ nicht auf, und erst ab 1855 wurde in den Münchner *Fliegenden Blättern* mit dem schwäbischen Dorflehrer Gottlieb Biedermaier dieser sprechende Name verbreitet, der sich nach landläufiger Ansicht aber erst gegen Ende des Jahrhunderts als Epochen- und Stilbegriff verfestigt hat.³ Gerade mit Hinblick darauf aber könnte das „Biedermayer“ der Wiener „Biedermayer-Abende“ mehr sein als nur ein früher Beleg. Es ist nämlich zu hinterfragen, inwieweit „Biedermayer“ im vorliegenden Konnex bloß eine diffuse modische Bezeichnung war, um das Hausbackene und Philisterhafte der Epoche zu ironisieren. Immerhin – beide Brüder Gaul waren ja auch hervorragende Karikaturisten! Oder bezog sich „Biedermayer“ doch schon allgemeiner auf Restauration und Vormärz?

Es gibt Anhaltspunkte für eine möglicherweise frühere Datierung der Margaretner Dilettanten- und Künstlergruppe: Zunächst ist zu bedenken, dass bereits 1846 der spätere Stuttgarter Revolutionsdichter Ludwig Pfau ein Gedicht *Herr Biedermeier, Mitglied der besitzenden und gebildeten Klasse* verfasst hatte, das schon in der ersten Strophe die Doppelmoral seiner Zeit glasklar anprangert.

Schau, dort spaziert Herr Biedermeier,
 Und seine Frau, den Sohn am Arm;
 Sein Tritt ist sachte wie auf Eier,
 Sein Wahlspruch: Weder kalt noch warm.
 Das ist ein Bürger hochgeachtet,

3 Vgl. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearb. von Elmar Seebold, Berlin, New York ²⁴2002, S. 120.

Der geistlich spricht und weltlich trachtet;
 Er wohnt in jenem schönen Haus
 Und – leiht sein Geld auf Wucher aus.⁴

Ferner schildert der zuverlässige Ludwig Gottsleben, Jahrgangskollege von Franz Gaul, dass er mit zwanzig Jahren, also anno 1857, Kunstmaler werden wollte und deshalb schon vorher die Akademie der bildenden Künste bezogen hatte, wo die Brüder Gaul bereits Mittelpunkt einer theatralisch tätigen „Biedermaiergesellschaft“ gewesen seien. Beide hätten damit unbewusst seine Neigung zum Theaterspielen genährt.⁵ Er muss also nach Franz und Gustav Gaul an die Lehranstalt gekommen sein, an der diese seit 1850/51 studierten. Das älteste Akademiezeugnis für den jüngeren Franz stammt aus dem Frühjahr 1851.⁶ Das ließe eine zeitliche Zuweisung unseres Biedermeierbelegs bald nach dem Anfang der 1850er Jahre zu und sogar mit aller Vorsicht vermuten, dass der Name an sich in der Haupt- und Residenzstadt bereits eine gewisse Resonanz hatte. Es bleibt zu ergänzen, dass erst das Theatergesetz von 1850 überhaupt eine rechtliche Grundlage für private Haustheater schuf.⁷

Die in unserem Bericht genannten Teilnehmer des privaten Kulturzirkels mit Ausnahme Alois Berlas (* 1826), Anton Bittners (* um 1820) und des Bildhauers Franz Melnitzky (* 1822) gehörten der gleichen Generation an und suchten damals noch ihre künstlerische Bestimmung: Karl Ferdinand Konradin (* 1833), Josef Lewinsky (* 1835), Gustav Gaul (* 1836), Ludwig Gottsleben und Franz Gaul (* 1837). Bittner kam 1850 nach Wien, der erwähnte aus Russland gebürtige Tänzer Julius Price (* 1833) wurde im Jahr 1855 an die Hofoper engagiert, der französische Schauspieler Pierre Levassor, den Franz Gaul jun. laut unserem Bericht so täuschend nachahmen konnte, trat 1856 in Wien auf, Moritz Saphir starb 1857. Dies bestätigt eine weitere Bemerkung Gottslebens, dass die Unterhaltungen des „Biedermaiervereins“ durch mehrere Winter fortgesetzt worden seien. „Die Mitglieder trafen sich dort allwöchentlich zu geselligen Abenden zusammen, an denen musiziert, deklamiert und Theater gespielt wurde.“⁸ Es wird gleich belegt werden können, wie lebendig diese „Gesellschaft junger Leute“ noch 1859 gewesen sein muss. Fast jeder der von Richard Krastel angeführten Künstler spielte in der folgenden Ringstraßenzeit eine nicht unbedeutende Rolle.

Das von Richard Krastel erwähnte große Ölgemälde Gustav Gauls aus dem Jahr 1859 befand sich 1926 im Besitz seiner Familie. Es zeigt von links nach

4 Ludwig Pfau, *Gedichte*, Stuttgart 1889, S. 327 f.

5 Ludwig Gottsleben, *Meine Wenigkeit (Plauderei aus meinem Leben)*, Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus, 75953 Ja; Elfriede Walz, *Ludwig Gottsleben, ein Wiener Schauspieler und Volksdichter*, Diss. Wien 1947, S. 45.

6 Buchinger (Anm. 2), S. 7.

7 Vgl. Franz Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des ersten Weltkriegs*, Sonderband-Studienausgabe, Wien 1994, insbes. S. 583–586.

8 Walz (Anm. 5), S. 45.

rechts: Gustav Gaul, Karl Ferdinand Konradin, Josef Lewinsky, Julius Price und Franz Melnitzky.



Im vorliegenden Abriss folgen Angaben über eine memorable Präsentation von Nestroys *Einen Jux will er sich machen* in der Margaretnr Gesellschaft, die wieder ihre Bestätigung bei Gottsleben finden:

Eines Abends gab man den ersten Akt der Posse „Einen Jux will er sich machen“, und ich agierte den Christopherl. Es ist niemand gezwungen, dieses Detail besonders interessant zu finden, ich führe es nur an, um zu erzählen, daß den „Weinberl“ – Joseph Lewinsky, der damals eben aufgetauchte sensationelle Franz Moor, darstellte.⁹

Damit ist eine Festlegung dieses einmaligen Zusammenwirkens in das Jahr 1858 möglich, als Lewinsky erstmals am 4. Mai in Schillers *Räubern* aufgetreten war, und beide Schauspieler blieben sich der Bedeutung dieses Ereignisses später bewusst.¹⁰ Die Schilderung von Lewinskys Angst vor dem Erscheinen auch auf einem Vorstadtpodium scheint glaubwürdig, denn er selbst beschrieb ganz allgemein seine Inklinaton zu paroxystischen Zuständen.¹¹ Die Theater-

⁹ Ludwig Gottsleben, *50 Jahre Komiker*, Wien 1910, S. 10.

¹⁰ Vgl. Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus, I. N. 39032.

¹¹ Josef Lewinsky, *Kleine Schriften dramaturgischen und theatergeschichtlichen Inhalts*

produktion fand in einem Gasthaussaal statt, wofür sich in Margareten wohl zuallererst das Etablissement des berühmten Margaretner Bibliophilen Franz Haydinger angeboten haben dürfte, der später Franz Gaul jun. nachweislich in dessen antiquarischer Sammlertätigkeit beraten hat.¹² Er war ein besonderer Freund der „Gaul Buam“ aus der Nachbarschaft auf dem Margaretenplatz, auch Lewinsky schwelgte hier in der „Theatralizis“ des sonderbaren Gastwirts „zu den zwei weißen Krügeln.“¹³

Übrigens wurde dann im Kriegsjahr 1859 Karl Ferdinand Konradins Operette *Flodoardo Wupraball*, die wenig später im Carltheater mit Johann Nes-troy großen Erfolg hatte, bei den „Biedermayern“ als patriotisches Benefiz ebenfalls im „Gasthaussaal“ uraufgeführt. Zuvor trat Ludwig Gottsleben mit einem selbstverfassten Prolog in einer von Gustav Gaul gestalteten „genialen“ Maske als Wiener Kriegsfreiwilliger auf. Er hatte damit so großen Erfolg, dass er dadurch zu seinem ersten Engagement als Schauspieler – zunächst in der „prächtigen“ Sommerarena Braunhirschen – kam.¹⁴ Der Dramaturg des Theaters an der Wien Leopold Feldmann war im Auditorium gesessen und hatte ihn seinem Direktor Alois Pokorny empfohlen.¹⁵

Die weiteren Aufzeichnungen Krastels bringen den zu jeder Zeit üblichen Gesellschaftsratsch. Eine Rosa Prager als Verehrerin Lewinskys lässt sich nicht festmachen, die Andeutung ihres kuriosen Souvenirkults aber entspricht Wiener Theatertraditionen¹⁶ und lässt unwillkürlich auch an Heinrich Laubes Satz denken, dass in Wien Künstler meist überhaupt mit Schauspielern gleichgesetzt werden.¹⁷

Die Familie Wackenroder wird wohl nur erwähnt, um – nach der vorherigen Erwähnung der „Honoratioren von Margarethen“ – das soziale Umfeld der Familie Gaul zu verdeutlichen. Christoph Wackenroder, erster Bezirksvorsteher von Mariahilf, hatte 1842 die Farbhandlung „Zum Anker“ gekauft und erweitert. Die Firma besteht noch heute unter dem Namen „Wilhelm Neuber & Nachfolger“ am angestammten Platz auf der Wienzeile, wo es auch eine Wackenroderbrücke gibt.¹⁸

Wirklich belegen lassen sich die Angaben über Lewinskys erste, tatsächlich

[...], hg. von Olga Lewinsky (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 14), Berlin 1910, S. 185.

12 Vgl. Franz Gaul an Haidinger vom 7. April 1869, Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Sign. 493/4-1/Han.

13 Michael Maria Rabenlechner, „*Franz Haydinger, der Wirt von Margarethen*“. *Die Originalgestalt eines Bibliophilen aus dem alten Wien*, Wien 1922, S. 37 f.; Gottsleben, *Komiker* (Anm. 9), S. 10.

14 Ebd., S. 11.

15 Ebd., S. 21.

16 Vgl. dazu u. a. den Katalog des Österreichischen Theatermuseums *Theaterkult in Wien*, hg. von Oskar Pausch, Wien 1983.

17 Heinrich Laube, *Reise durch das Biedermeier*, Hamburg 1965, S. 268.

18 Vgl. Gerhard und Johanna Kristen, *1865–2005. 140 Jahre Wilhelm Neuber*, Wien 2005, S. 1 f.

wesentlich ältere Frau. Nach dem Tod seines Vaters 1853 war der verwitwete und musische Hofgärtner Ludwig Lauterer zu Lewinskys Vormund bestellt worden und ermöglichte seinem Mündel eine künstlerische Ausbildung. Es mag wohl auch ein Akt der Dankbarkeit gewesen sein, dass Lewinsky dann 1869 dessen Tochter Minna Lauterer (* 1825), die den Haushalt geführt hatte, ehelichte. In der von der zweiten Frau Olga Lewinsky kontrollierten Biografie ihres Gatten wird diese Vorgängerin wohl in ein allzu schlechtes Bild gerückt.¹⁹

Zur Aktrice Antonia Janisch (1848–1920) wiederum, der späteren Gräfin Arco-Valley, wird im eben genannten Lebensbild nur Folgendes berichtet: Sie sei Schülerin Josef Lewinskys gewesen, als er 1868 bis 1870 eine Professur für Schauspielkunst am Wiener Konservatorium innehatte,²⁰ und sie habe Olga Lewinsky 1881 am Burgtheater gegen eine Intrige der Wolter unterstützt.²¹ Nicht erwähnt wird die Vermutung, dass Antonia Janisch als Mädchen im Verein „Biedermayer“ debütiert haben soll. Dies ist schon auf Grund ihres späten Geburtsjahres, besonders aber wegen des hier aufgezeichneten geringen gesellschaftlichen Niveaus in der Tat kaum anzunehmen. Übrigens soll auch Auguste Wilbrandt-Baudius in Margareten aufgetreten sein.²²

Die skizzenhaften Erinnerungen Richard Krastels bringen zwar keine grundlegend neuen Perspektiven zur Wiener Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts, sie sind aber aus anderen Gründen doch bemerkenswert: Zunächst ermöglichen sie unverstellte Einblicke in das fruchtbare Kulturbewusstsein eines gehobenen Milieus der Wiener Vorstadt, dessen große Zeit in der zweiten Hälfte des Säkulums noch bevorstand. Gleichzeitig werden auch elastische Übergänge von bürgerlicher Liebhaberei zu professionellem Bühnenleben mit allen damit untrennbar und zeitlos verbundenen Gesellschaftsgerüchten in signifikanter Weise greifbar. Das semantische Feld „Biedermeier“ schließlich kann zumindest um eine frühe Nuance angereichert werden. Es steht jedenfalls zu hoffen, dass die vorliegende Arbeit zu weitergehenden Recherchen anregen kann.

19 Helene Richter, *Josef Lewinsky. Fünfzig Jahre Wiener Kunst und Kultur*, Wien, Leipzig, New York 1926, S. 172 f. und 176 f.

20 Ebd., S. 144.

21 Ebd., S. 214.

22 Buchinger (Anm. 2), S. 6.

Buchbesprechungen

Bettina Nezval: *Joseph Kornhäusel. Lustschlösser und Theater*. Horn: Verlag Ferdinand Berger und Söhne 2010. 132 Seiten. ISBN 978-3-85028-504-9. € 25.

Vor mehr als 30 Jahren legten die beiden Architekturhistoriker Georg W. Rizzi und Roland L. Schachel eine schmale, aber bis heute unentbehrliche Studie zu Joseph Kornhäusel (1782–1860) vor, worin sie eine monographische Untersuchung zum wohl bekanntesten und bedeutendsten Architekten des Wiener Biedermeier ankündigten.¹ Dieses ehrgeizige Unterfangen wurde leider nicht umgesetzt und bleibt weiterhin ein Desiderat.

Die Beschäftigung mit Kornhäusel in der Forschung ist seither glücklicherweise nicht abgerissen und führte in jüngerer Zeit zu Veröffentlichungen etwa zu seinen (nicht verwirklichten) Entwürfen zum Umbau des niederösterreichischen Landhauses in der Herrengasse oder dem Prachtband zur Wiener Albertina.² Die Kunsthistorikerin Bettina Nezval nahm das 150. Todesjahr Kornhäusels 2010 zum Anlass, mit einem reich illustrierten Buch an den „Wiener Palladio“, wie er von Zeitgenossen genannt worden sein soll, zu erinnern. Im Vorwort (S. 4) weist der frühere Präsident des österreichischen Bundesdenkmalamtes Rizzi auf ein merkwürdiges Dilemma hin, das sich mit Kornhäusel als dem „Hauptrepräsentanten“ der „spezifisch bürgerlichen Baukunst“ des österreichischen Biedermeier verbindet: Der großen Bekanntheit seines Namens und seiner wichtigen, in Wien oder Baden teilweise das Stadtbild prägenden Bauwerke steht die geringe bis gar nicht vorhandene Kenntnis seines übrigen Œuvres gegenüber. Hinzu kommt, dass trotz vieler wissenschaftlicher Vorarbeiten und Einzeldarstellungen immer noch erhebliche Wissenslücken bestehen, etwa was Kornhäusels offenbar nicht unerhebliche Tätigkeit in den Kronländern der Monarchie betrifft. Die von Nezval getroffene Auswahl an ganz bestimmten Objekten, die sich auf Wien, Niederösterreich, Mähren und Österreichisch-Schlesien beschränken, lässt dies zumindest erahnen.

Diese regionale wie bautypologische Konzentration schließt freilich nicht aus, dass die Autorin zwischendurch Bezüge zum übrigen Schaffen Kornhäusels herstellt und dort, wo es kontextuell unverzichtbar scheint, auch Baulichkeiten berücksichtigt, die eigentlich außerhalb des Kanons stehen. Indem Nezval ihr Hauptaugenmerk auf Lustschlösser, Villen und Theaterbauten

1 Vgl. Georg W. Rizzi / Roland L. Schachel, *Die Zinshäuser im Spätwerk Josef Kornhäusels* (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Bd. 4), Wien 1979, S. 63.

2 *Altes Landhaus. Vom Sitz der niederösterreichischen Stände zum Veranstaltungszentrum*, hg. von Anton Eggendorfer, Wolfgang Krug und Gottfried Stangler (†) (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge, Nr. 467), Wien 2006; Christian Benedik, *Die Albertina. Das Palais und die habsburgischen Prunkräume*, Wien 2008. Beide Bücher sind im Verlag Christian Brandstätter erschienen.

richtet, wählt sie jene Gebäude, die zum einen in ästhetischer und funktionaler Hinsicht anspruchsvoll waren, zum anderen dem Architekten besondere Innovationskraft, Fortschrittlichkeit und Modernität abverlangten. Damit ist die inhaltliche wie gattungsspezifische Dreiteilung des Buches vorgegeben. Jeder Abschnitt stellt nach einer kurzen Einführung die ausgesuchten Bauten in chronologischer Reihenfolge vor, wobei Nezval fallweise längere Zitate aus den Quellen einfügt oder zeitgenössische Stimmen zu Wort kommen lässt, wodurch sich starke Lebendigkeit einstellt. Das Buch wendet sich an eine breite Leserschicht und bringt auch dem interessierten Laien das vielfältige und überaus reizvolle baukünstlerische Schaffen Kornhäusels nahe.

Im ersten Kapitel (S. 6–43) setzt Nezval, wie die Überschrift verrät, sich mit den „Lustschlössern“ Kornhäusels auseinander. Allerdings handelt es sich hierbei nicht bloß um sogenannte „Voluptuarbauten“, wie der Sammeltitle vermuten ließe, sondern um ländliche Feudalsitze, die mitunter außer dem Plaisir auch wirtschaftliche, juristische oder verwaltungstechnische Aufgaben erfüllen mussten. Neben Schloss Maria Jeutendorf bei St. Pölten zählt Nezval Kornhäusels Aufträge für Johann Fürst Liechtensteins Besitzungen in Eisgrub/Lednice und Feldsberg/Valtice, für Erzherzog Karl in Baden (Weilburg), Wien (Albertina) und Teschen/Cieszyn sowie die mährischen Schlösser Náměšť nad Oslavou und Schönwald/Jinošov des Heinrich Wilhelm III. Graf Haugwitz zu dieser Gruppe. Die Einreihung der Albertina unter die Rubrik der Lustschlösser verwundert zunächst, war sie doch eigentlich das Stadtpalais Erzherzog Karls. Dass dieses Gebäude hier dennoch auftaucht, mag damit zusammenhängen, dass die Albertina bis zur Anlage der Ringstraße unmittelbar am unverbauten Glacis lag, also ländlich anmutendes Gefilde gleichsam bis an die Stadtmauern heranreichte, und zu ihren Füßen der Burggarten liegt. Außerdem bot sich von der Bastei bzw. aus den Zimmern im Festsaalflügel wie von einem Belvedere ein weiter Blick in die Wiener Landschaft, sodass die Albertina aufgrund dieser Eigenschaften durchaus Ansprüche erfüllte, die an ein ländliches Lustschloss gestellt wurden.

Der zweite Abschnitt des Buches (S. 44–71) ist mit dem Stichwort „Villen“ überschrieben. Nezval versammelt hier Landhäuser adliger und bürgerlicher Besitzer, die vorwiegend der Sommerfrische und Erholung dienen. Sie bringt Beispiele aus früheren Wiener Vororten (Landhaus Jenamy in der Ottakringer Straße) und dem Prater (ehem. Liechtenstein'sches Lusthaus am Schüttel), insbesondere aus Baden und Mödling, die eine überraschend vielfältige stilistische Bandbreite zeigen. Kornhäusel wird als Architekt greifbar, der neben einheimischen Traditionen Anregungen des französischen Revolutionsklassizismus ebenso umsetzte wie Einflüsse der Romantik. Für einen Aussichtsturm im Garten des mit ihm befreundeten Josef Karl Rosenbaum, der Kornhäusel Kontakte zum Wiener Theater verschafft haben soll, verwendete er etwa neogotische Elemente wie später für die eigene Villa in der Hinterbrühl. Bei Rosenbaums Turm, der nach Nezval an eine Bühnenkulisse erinnert, vermutet

die Autorin eine humorvolle Anspielung des Architekten auf das Theaterfaible des Besitzers, während Kornhäusel bei seinem Landhaus auf dem Grillenbühel sich bewusst auf die Akzentuierung der pittoresken Landschaft um Mödling mit mittelalterlich anmutenden Bauwerken durch die Fürsten Liechtenstein bezogen habe.

Im dritten Abschnitt (S. 72–103) werden, wie die Autorin betont, alle bekannten Theaterbauten Kornhäusels „erstmalig komplett publiziert“. Zu den fünf Spielstätten, die bereits Paul Tausig in seiner grundlegenden Abhandlung zu Kornhäusel während des Ersten Weltkriegs anführt – Stadttheater Baden, Sommertheater Hietzing, die beiden Schlosstheater von Eisgrub/Lednice und Feistritz am Wechsel, Josefstädter Theater –, gesellt Nezval noch jene von Olmütz/Olomouc sowie Teschen/Cieszyn. Die stattliche Anzahl lässt darauf schließen, dass Kornhäusel zu seiner Zeit ein gefragter Architekt und Gestalter von Theaterbauten bzw. -räumen war. Bereits mit dem ersten von ihm errichteten Theater in Baden habe Kornhäusel den aus Frankreich stammenden üblichen „Typus mit rechteckigem Grundriss und hufeisenförmigem Zuschauer-raum“ (S. 76) adaptiert und daraus eine souveräne wie ansprechende Lösung entwickelt. Das Innere des kurzlebigen, 1853 abgerissenen Hietzinger Sommertheaters des Großhändlers Bartholomäus Malanotti wird durch eine Beschreibung einer Zeitzeugin vergegenwärtigt (S. 77). Während die von Kornhäusel geschaffene Spielstätte für Schloss Eisgrub/Lednice durch spätere Umbauten verloren gegangen ist, gibt das ramponierte, im Wesentlichen jedoch original erhalten gebliebene Theater auf Burg Feistritz am Wechsel einen Eindruck von der privaten Theaterleidenschaft seines Auftraggebers Joseph Dietrich von Dietrichsberg. Nicht zuletzt anhand von Tagebuchnotizen Rosenbaums macht Nezval die Urhebererschaft Kornhäusels für dieses auf Revitalisierung wartende Kleinod Thalias geltend. Hier hat man die seltene Gelegenheit, die Dekoration und Farbigekeit eines Biedermeiertheaters zu studieren. Die gemalte Scheinarchitektur schreibt Nezval Hermann Neefe zu, einem Schüler des Wiener Theatermalers Antonio De Pian, der am Burgtheater wirkte (S. 85 f.).

Beim Theater in der Josefstadt zeichnet die Autorin jene Bau- und Umgestaltungsphasen nach, die mit Kornhäusel in Zusammenhang stehen: zunächst den Umbau des Zuschauerraumes mit gestaffelten Rängen auf u-förmigem Grundriss von 1812 unter Josef Huber, dann den vergrößerten und gedrehten Neubau des Theaters 1822 mit seiner (heute zum Teil verbauten) Hauptfassade und dem in seiner Struktur grundsätzlich überkommenen Zuschauerraum unter Wolfgang Reischl. Auch hier fängt Nezval durch Wiedergabe von Dokumenten zu den Eröffnungsfeierlichkeiten, vor allem mit einer Schilderung der Aufführung von Beethovens Tonstück *Die Weihe des Hauses*, viel Zeitkolorit ein. Für die Baugeschichte des Hauses und das sich mit dem Zeitgeschmack wandelnde Erscheinungsbild des Zuschauerraumes bemerkenswert ist der im Buch erwähnte restauratorische Befund, dass die mehrfach neu ummantelten bzw. dekorierten schlanken Säulen aus Gusseisen bereits von Kornhäusel stam-

men und nicht eine den verschärften Bestimmungen im Gefolge des Ringtheaterbrandes geschuldete gründerzeitliche Neuerung sein sollen. Es wäre sicher lohnend, sich einmal näher mit den Gestaltungs- und Dekorationsprinzipien biedermeierlicher Theaterräume zu beschäftigen.

Das bauliche Schema des Theaters in der Josefstadt führte Kornhäusel beim Königlich Städtischen Theater von Olmütz/Olomouc fort, welches er um einen Redoutensaal erweiterte. Das Theater im schlesischen Teschen/Cieszyn errichtete er im Gebäudekomplex des Rathauses. Zu beiden Bauten sind aufschlussreiche Pläne, Schnittzeichnungen und historische Ansichten der jetzt veränderten Räume abgebildet.

Im Anschluss an die drei gattungstypologischen Bereiche Lustschloss, Villa und Theater setzt sich die Autorin noch mit zentralen architektonischen Gestaltungselementen Kornhäusels wie der Säule und dem Ziergitter (S. 104 f.) auseinander. Darüber hinaus widmet sie sich der baulichen Sonderform des Turmes (S. 106–111). Nezval schenkt dem sogenannten Kornhäuselturm in der Seitenstetengasse, der als Atelier des Architekten Teil seines eigenen Mietshauses war und von wo aus Stifter die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842 beobachtete, viel Aufmerksamkeit. Mit Überlegungen zur künstlerischen Bedeutung Kornhäusels, zu seinem Werk und seiner Biografie (S. 112–120) rundet Nezval ihre Betrachtungen ab, ehe sie in einem „Postskriptum“ (S. 121–124) noch weitere Bauwerke zur Diskussion stellt, die Kornhäusel zugewiesen bzw. beschrieben werden könnten.

Ob sich die Hoffnung der Autorin erfüllt, durch ihre Publikation die Kornhäusel-Forschung anzuregen, muss sich weisen. Der Wunsch, sich in die Materie zu vertiefen oder sich intensiver mit der Kulturgeschichte des Wiener Biedermeier auseinanderzusetzen, wird durch die Lektüre dieses Buches jedenfalls geweckt.

Arnold Klaffenböck

Karl von Holtei: *Ausgewählte Werke*. Band 2: „*Vierzig Jahre*“ (*Auswahl*), *Erzähl- und andere Prosa*. Im Auftrag der Stiftung Kulturwerk Schlesien (Würzburg) hg. von Jürgen Hein und Henk J. Koning unter Mitarbeit von Claudia Meyer. Würzburg: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn 2009. 442 Seiten, 16 Abb. ISBN 978-3-87057-315-7. € 20.

Karl von Holtei hat in seinem langen Leben etwa 25.000 Seiten voller eigener Gedichte, Komödien, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Glossen und autobiografischer Schriften drucken lassen, mehrere Briefsammlungen und Zeitschriften herausgegeben und nebenbei noch Tausende Briefe geschrieben. Würde man beauftragt, aus diesem umfangreichen Œuvre eine zweibändige Auswahlgabe zu destillieren, käme man sich vor wie Siggı Jepsen in Sieg-

fried Lenz' Roman *Deutschstunde*: „Sie haben mir eine Strafarbeit gegeben.“ Jürgen Hein und Henk J. Koning haben diese Aufgabe aber offenbar freiwillig und aus Zuneigung zu dem Autor und seinem Werk übernommen, und so hat man allen Grund, dankbar zu sein für eine handliche Studienausgabe, die auf insgesamt 721 Textseiten einen Querschnitt durch Holteis literarisches Schaffen bietet. Das sind knapp drei Prozent des Gesamtwerks; jede Überlegung, wie die Auswahl anders hätte angelegt werden können, ist daher müßig. Wer den ganzen Holtei kennt (viele werden es nicht sein), braucht keine Auswahl-edition, aber wer ihn kennen lernen möchte, ist mit diesen beiden Bänden gut bedient. Der erste, schon 1992 erschienene Band enthält eine schmale Auswahl der Gedichte, die vier Theaterstücke *Die Wiener in Berlin*, *Staberl als Robinson*, *Lenore* und das von Nestroy parodierte *Lorbeerbaum und Bettelstab* sowie einige „Schriften zu Literatur und Theater“; im hier anzuzeigenden, erst 2009 publizierten zweiten Band finden sich ein gut hundertseitiger Extrakt aus der achtbändigen Autobiographie *Vierzig Jahre*, vier Feuilletons und drei Erzählungen, darunter eine mit dem wohl kuriosesten Titel der neueren deutschen Literaturgeschichte – die Überschrift *Befr und Ges* werden die meisten Leser auf den ersten Blick für eine Ansammlung von Druckfehlern halten, aber die Geschichte heißt wirklich so: „Befr“ und „Ges“ sind die Spitznamen der beiden Hauptfiguren Corona und Raimund, deren Lehrer das „höchste Lob [...] durch ‚befriedigend‘, den schärfsten Tadel durch ‚gesehen‘ zu bezeichnen“ pflegt. Weil er jeden Tropfen Tinte sparen möchte, kürzt er die Beurteilungen mit „Befr.“ und „Ges.“ ab, und da Corona immer nur die beste, Raimund immer nur die schlechteste Note bekommt, nennen sie sich gegenseitig Befr und Ges (S. 194 f.).¹

Die in den *Ausgewählten Werken* präsentierten Texte werden zum überwiegenden Teil ungekürzt wiedergegeben, und zwar dankenswerterweise in der originalen Orthografie und Interpunktion. Leider gibt es sehr viele, manchmal grob sinnentstellende Druckfehler, zum Beispiel auf Seite 252, wo jemand sagt: „Wir müssen das unselige thun“. Wer die Originalausgabe nicht zur Hand hat, wird lange rätseln, was das heißen soll. In Wirklichkeit sagt die Figur: „Wir müssen das unserige thun.“²

Der einzige nur in schmalen Auszügen vorgestellte Text ist Holteis Autobiographie *Vierzig Jahre*, was angesichts der breiten und oft in heute völlig uninteressanten Kleinigkeiten sich verlierenden Lebensdarstellung des Schauspielers, Vorlesers und Schriftstellers vollkommen berechtigt ist. Aus den mitgeteilten Proben der *Vierzig Jahre* gewinnt man einen guten Eindruck von diesem Werk, dem Peter J. Brenner attestiert hat, ihm fehle „jede innere Struktur“.³ Holteis

1 Zitate ohne Bandangabe beziehen sich auf den hier besprochenen 2. Band der *Ausgewählten Werke*.

2 Karl von Holtei, *Nachlese. Erzählungen und Plaudereien*, Breslau 1870, Bd. 2, S. 163.

3 Peter J. Brenner, ‚Behaglichkeit. Konservatives Erzählen in Holteis Romanen‘, in:

Neigung zu „uferlosen Abschweifungen“⁴ macht sich hier ebenso störend bemerkbar wie in seinen erzählerischen und feuilletonistischen Arbeiten, extrem in dem Aufsatz *Saphir als Possendichter*, wo er erst achteinhalb Seiten über Klopstock, Wieland, Immermann, Heine und viele andere redet, bis er endlich auf den verbleibenden vier Seiten zu Moritz Gottlieb Saphir kommt. Immerhin muss man Holtei zugute halten, dass er sich dieser Marotte bewusst ist und sich öfters selbst ins Wort fällt, wenn er sogar für seine eigenen Verhältnisse zu weit gegangen ist.

Die literarische Qualität der Werke Holteis wird selbst von seinen eifrigsten Apologeten nicht eben hoch eingeschätzt. In ihrem Nachwort bemühen sich die Herausgeber nach Kräften, Interesse für Holtei zu wecken, und sie betonen dabei immer wieder die „kulturhistorische“ Relevanz seiner Romane und Erzählungen. Am Schluss des Nachworts wird Holteis Werk als „ein Stück Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts“ qualifiziert, „dem auch heute noch Bedeutung zukommt“ (S. 409). Wenn das so ist, müssten Holteis Schriften gerade in kulturgeschichtlicher Hinsicht durch einen fundierten Kommentar erschlossen werden. Das sehen die Herausgeber auch so: Zur Konzeption ihrer „Erläuterungen“ bemerken sie, sie seien bemüht gewesen, „den biographischen, historischen und kulturellen Hintergrund – soweit notwendig und sinnvoll – zu erhellen. Dabei wurde ein erweiterter Leserkreis ins Auge gefasst, bei dem enzyklopädisches Wissen nicht in jedem Fall vorausgesetzt werden kann; den ‚gebildeten‘ Lesern mag vieles überflüssig erscheinen“ (S. 381). Mit „überflüssigen“ Erklärungen lässt sich leben, indem man sie einfach überblättert – bedenklich wird es allerdings, wenn Erläuterungen falsch sind oder gleich ganz fehlen. Das betrifft hier nun ausgerechnet solche Stellen, die genau jener historischen Erschließung bedürften, in der die Herausgeber ihre eigentliche Pflicht sehen. Einige Beispiele: Mit der auf den Seiten 156 und 159 erwähnten „Kaiserin Mutter“ kann nur Karoline Auguste (1792–1873) gemeint sein, die vierte Gattin Kaiser Franz’ II., nicht Sophie Friederike von Bayern (1805–1872), die Mutter Kaiser Franz Josephs I. In der Novelle *Das Harfenmädchen* wird von einem Studenten erzählt, der mit seiner schönen Stimme „bei den Hospitien“ Lieder zum Besten gibt (S. 319). Im Kommentar wird vermutet, „Hospitien“ seien „wohl Häuser für auswärtige Studenten“ (S. 379). Ein Hospitium (auch: Hospiz) ist ein studentisches Trinkgelage, eine gesellige Veranstaltung, die man landläufig auch „Schmaus“ nennt. In *Vierzig Jahre* erzählt Holtei von der Berliner Mittwochsgesellschaft, in die sich „[a]uch der geistreiche und feingebildete Schauspieler Wolff“ aufnehmen ließ; er „bekam keine schwarze Kugel“

Karl von Holtei (1798–1880). Ein schlesischer Dichter zwischen Biedermeier und Realismus. Im Auftrag der Stiftung Kulturwerk Schlesien hg. von Christian Andree und Jürgen Hein, unter Mitwirkung von Claudia Meyer, Würzburg 2005, S. 123–147, hier S. 129.

4 Henk J. Koning, „Karl von Holtei in Riga (1837–1839) und seine Erzählung „Ein Mord in Riga“ (1855)“, in: ebd., S. 99–122, hier S. 114.

(S. 57). Im Kommentar wird dazu vermerkt: „die schwarze Kugel gehört zu den magischen Gegenständen; Anspielung hier unklar“ (S. 347). Die Abstimmung mit Kugeln (die Ballotage oder Kugelung) ist eine sehr alte Verfahrensweise bei der Aufnahme neuer Mitglieder etwa in Akademien, Logen und Vereinen; die weiße Kugel steht für Zustimmung, die schwarze für Ablehnung. Auf Seite 156 verwendet der Erzähler die Redensart „Na, so muß es kommen, sagt Neumann“; in den Erläuterungen wird spekuliert, damit sei „vielleicht [...] das Mitglied der Berliner Mittwochsgesellschaft Wilhelm Neumann gemeint“ (S. 368). Im *Glossarium der Berlinischen Wörter und Redensarten. Dem Volke abgelauscht und gesammelt von C. F. Trachsel* (Berlin 1873) wird die Wendung als „Gangbare Redensart“ bezeichnet, „welche Erstaunen und Verwunderung ausdrückt, besonders wenn es Einem schlecht geht“ (S. 30).

Manche Zitate werden nicht als solche erkannt und entsprechend auch nicht nachgewiesen: „Von wannen kam dir solche Wissenschaft?“ (S. 187; aus Schillers *Die Jungfrau von Orleans*, I, 10); „das gegliederte Gebilde“ (S. 198; aus Goethes Gedicht *Dauer im Wechsel*); „Eines schickt sich nicht für alle“ (S. 203; aus Goethes Gedicht *Beherzigung*). Wenn Holtei in *Vierzig Jahre* „die mit Isabellen bespannte Hofkarosse um die Ecke biegen“ sieht (S. 80), steht im Kommentar: „*Isabelle*: nicht ermittelt“ (S. 353); es handelt sich um eine Pferdefarbe. In der Glosse *Was ist des Deutschen Vaterland?* ist vom „Fuchslid“ die Rede, wozu der Kommentar behauptet, damit sei „das Studentenlid ‚Gaudeamus igitur‘“ gemeint (S. 360). Das „Fuchslid“ ist aber das populäre „Was kommt dort von der Höh’?“; das nach der Melodie des Volkslieds „Bei Hall’ ist eine Mühl“ gesungen und vor allem durch Roderich Benedix’ Studentenposse *Das bemooste Haupt oder Der lange Israel* (1840) bekannt wurde. In der Erzählung *Befr und Ges* ist die Vermählung des Thronfolgers ein wichtiges Handlungselement, weil aus Anlass dieser Hochzeit eine Amnestie verkündet wird, in deren Genuss auch die männliche Hauptfigur kommt. Der Kommentar verschweigt, wer hier wen heiratete, nämlich im Jahre 1824 Erzherzog Franz Karl Joseph (1802–1878) die Prinzessin Sophie Friederike von Bayern. In *Was ist des Deutschen Vaterland?* polemisiert Holtei gegen „Jene, welche äußerten, man müsse Herrn Ledru-Rollin herbeirufen, um ... Genug davon!“ (S. 126). Man wüsste gern, worauf Holtei damit anspielt, aber die Anmerkungen sagen nur, „Alexandre Ledru-Rollin (1807–1874)“ sei ein „frz. Politiker“ gewesen (S. 362).

Nun ließe sich einwenden, all diese Informationen seien im Zeitalter des Internets von jedem Benutzer relativ leicht zu ermitteln. Abgesehen davon, dass man auch bei der elektronischen Recherche wissen muss, was man wo suchen kann, sollte gerade in einer Edition, die sich als „Studienausgabe“ versteht (Bd. 1, S. 9), die Kommentierungsarbeit nicht zu großen Teilen den Leserinnen und Lesern überlassen werden. Eher als auf solche punktgenau textbezogenen Erläuterungen hätte man darauf verzichten können, Dichter wie Eichendorff und Heine zu ‚kommentieren‘, indem man diesen als „Lyriker, Er-

zähler, Essayist, Journalist und Dramatiker“ (S. 365) und jenen als „Dichter der Romantik“ (S. 341) etikettiert. Wer eine Holtei-Ausgabe in die Hand nimmt, wird kaum darüber belehrt werden müssen, wer Eichendorff und Heine gewesen sind. Freilich ist es nicht so, dass sich der Kommentar ausschließlich auf solch knappe Anmerkungen beschränkt. Für eine erste Orientierung sind die Erläuterungen allemal nützlich, aber wer sich gründlicher mit Holtei beschäftigen möchte, wird selbst weitere Nachforschungen betreiben müssen. Dafür ist das beigegebene Literaturverzeichnis sehr hilfreich.

Holtei war, wie die Zeitgenossen von Friedrich Hebbel über Fanny Lewald bis zu Hans Christian Andersen übereinstimmend berichten, „einer der bedeutendsten Vorleser und Rezitatoren“ seiner Zeit (S. 404). Just diese Seite seines Schaffens entzieht sich der unmittelbaren Anschauung, während ihre unangenehmen Begleiterscheinungen der Qualität des literarischen Werks eher abträglich gewesen sind. Goethe hat das im Gespräch mit Pius Alexander Wolff auf den Punkt gebracht, und es spricht für Holteis realistische Selbsteinschätzung, wenn er Goethes Urteil in *Vierzig Jahre* zitiert: „dieser Mensch ist so eine Art Improvisator auf dem Papiere; es scheint ihm sehr leicht zu werden, aber er sollte sich's nicht so leicht machen!“ (S. 78) Besser als aus seinen Werken würde man Holteis Persönlichkeit möglicherweise aus seinen Briefen kennen lernen, und vielleicht sollte man den *Ausgewählten Werken* einen dritten Band mit ausgewählten Briefen zur Seite stellen. Bei der Vielzahl von Holteis Briefen, ihrer weit verstreuten Überlieferung und der Angewohnheit Holteis, sehr nachlässig mit Ortsangaben und Datierungen umzugehen, wäre freilich auch das eine Strafarbeit, für die ein Siggi Jepsen erst noch gefunden werden müsste.

Walter Hettche

Alexander von Villers (1812–1880): Briefe eines Unbekannten. In Auswahl herausgegeben und eingeleitet von Constanze und Karlheinz Rossbacher (Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte, Bd. 4). Wien: Lehner 2010. 240 Seiten. ISBN 978-3-901749-89-6. € 19,90.

Der in Moskau 1812 als Sohn eines französischen Vaters und einer deutschen Mutter geborene, im diplomatischen Dienst des Königreichs Sachsen stehende Wahlösterreicher Alexander von Villers gilt als einer der bedeutenden Briefeschreiber der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die u. a. von Malwida von Meysenbug, Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner, Thomas Mann, Heimito von Doderer und Walter Kappacher geschätzten Briefe entstanden vorwiegend gegen Ende seiner diplomatischen Laufbahn und im Ruhestand, den er ab 1872 in einem ländlichen Anwesen, dem von ihm so genannten „Wiesenhäus“, im niederösterreichischen Neulengbach verbrachte, wo er das Leben

eines großstadtkritischen Alternativen und eines „frühe[n] Rufer[s] nach Entschleunigung“ (S. 14) führte. Villers schrieb seine Briefe einigen wenigen aristokratischen Freunden: Rudolf Graf Hoyos, Alexander Freiherrn von Warsberg, Ignaz von Markovics, Karl Gustav Adolf von Bose, Eleonore Gräfin Hoyos und Berta Gräfin Nako, geb. Gräfin Gyertyanffy.

Bereits 1881 hatte Rudolf Graf Hoyos einen mit einem biografischen Essay von Alexander von Warsberg versehenen Band mit Briefen von Villers herausgebracht, dem 1887 eine zweibändige Ausgabe im Wiener Verlag Gerold folgte. Die vorliegende von Constanze und Karlheinz Rossbacher herausgebrachte Auswahl der Briefe von Villers stützt sich in erster Linie auf die 1910 im Leipziger Insel-Verlag erschienene zweibändige Ausgabe von Karl Graf Lanckoronski und Wilhelm Weigand. Weitere zwischen 1925 und 1994 erschienene Auswahlausgaben sind allesamt vergriffen. Originale Handschriften konnten die Herausgeber nicht heranziehen, da sich die Originalbriefe an Hoyos nicht im Nachlass Villers' in der Österreichischen Nationalbibliothek befinden und ein Teil des Nachlasses noch gesperrt ist.

Während Lanckoronski und Weigand die Briefe nach Adressaten bündelten, verfahren die Rossbacher chronologisch. Da Villers seine Briefe im Gegensatz zu manchen anderen Autoren nicht im Hinblick auf ihre posthume Veröffentlichung schrieb, war es geboten, strikt auszuwählen und auch zu kürzen. Der Briefauswahl sind ein biografischer Abriss, der u. a. einen „Briefkultur. Der Brief als Gattung, Briefeschreiben als Lebensform“ betitelten Abschnitt enthält, sowie eine Bibliografie vorangestellt. Am Ende finden sich Anmerkungen zu den Texten, Informationen über die Empfänger der Briefe und eine knappe editorische Notiz. Abbildungen runden den Band ab.

Was macht Alexander von Villers für uns interessant? Er war ein Vorläufer der Alternativen, ein früher Aussteiger, ein Großstadt- und Kulturkritiker konservativ-aristokratischen Zuschnitts. Als solcher entsetzte er sich über die Auswüchse des damals modernen Tourismus. Das Pinzgauer Bad Fusch, „wo ehemals nur eine wettergebräunte Holzhütte stand, strotzt jetzt von fünfstöckigen steinernen Gebäuden. [...] Das ist jetzt Bad Fusch, Ostende mit Bergstöcken, Nizza mit rindsledernen Schnürstiefeln, Baden-Baden voll Sektionsrätinnen.“ (S. 94 f.) Selber dem Geldadel entstammend, bewegte er sich vorwiegend in den Kreisen des ‚echten‘ alten Adels, von dem er offenbar problemlos akzeptiert wurde. In seiner Jugend mehr Bohemien als ernsthaft Studierender, holte er seine formelle Bildung später nach, als er sich um eine Stelle im sächsischen diplomatischen Dienst bewarb. Seine Bildung gleicht ein wenig der *mille fleur*-Bildung des Titus Feuerfuchs in Nestroys *Talisman* (vgl. S. 10 f.). Er war Staatsbeamter, Beobachter der politischen und sozialen Szene, gelegentlich komponierender Musikliebhaber, Leser von Literatur und Theaterbesucher. Dementsprechend springt er in seinen Briefen von einem Thema zum anderen, nie hält er sich lange bei einer Sache auf. Sein Ziel war es, so die Herausgeber, „sein Leben zum Kunstwerk zu gestalten“ (S. 8). Darunter

verstand er nichts Bleibendes, sondern etwas sich fortdauernd spontan Entwickelndes. Im Gegensatz zur „Schriftstellerei, die wesentlich darauf gestellt ist, einzukasteln und nach Bedürfnissen zu verwerten“, „erfreut“ ihn am Gespräch und am Briefeschreiben, „was der Augenblick erzeugt“ (S. 172). Er liebte gelungene sprachliche Formulierungen, und in einem Schreiben an den Grafen Hoyos entwickelte er eine originelle Theorie des Briefeschreibens:

Ich habe einen Aberglauben an den Zwischenmenschen. Ich bin es nicht, auch du nicht, aber zwischen uns entsteht einer, der mir du heißt, dem andern ich bin. So hat jeder mit jedem einen andern Zwischenmenschen mit einem gegenseitigen Doppelnamen, und von all den hundert Zwischenmenschen, an denen jeder von uns mit fünfzig Prozent beteiligt ist, gleicht keiner dem andern. Der aber denkt, fühlt und spricht, das ist der Zwischenmensch, und ihm gehören die Gedanken; das macht uns frei. (S. 172)

Seine literarischen Vorlieben manifestieren sich zumeist in Form von in die Texte verwobenen Anspielungen und teilweise verfremdeten Zitaten, die man kennen muss, um ihre Bedeutung im jeweiligen Kontext zu schätzen. Die den Briefen folgenden Anmerkungen der Herausgeber helfen dem Leser bei ihrer Entschlüsselung. Gelegentlich kommentiert Villers Bücher und Theaterstücke mit einiger Ausführlichkeit. An Richard Wagners Schrift *Beethoven* beeindruckt ihn die „Kühnheit“, mit welcher er „dem Wesen der Musik auf den Leib [rückt]“ (S. 72), für welches Wagnis der Autor dieser Schrift „nicht umsonst Wagner“ heiße (S. 73). Verhältnismäßig detailliert ist die Besprechung der Aufführung des von dem damaligen Burgtheaterdirektor Adolf Wilbrandt stammenden Stückes *Arria und Messalina* mit Charlotte Wolter als Messalina (S. 152 f.). An der Schauspielkunst der Wolter, die Makart im Kostüm der Kaiserin Messalina porträtiert hat, lässt Villers kein gutes Haar: „Das Schreien dieser deutschen Schauspieler ist etwas ganz Entsetzliches. Sie schreien Laster und brüllen Tugend, heulen Liebe und schmettern Langeweile.“ (S. 153) Und das Stück kommt schlecht weg. Seine herbe Kritik lässt uns einen Blick in seine Ansichten über das Theater werfen, mit denen er sich deutlich von Lessing distanziert:

Ein angeblicher Realismus gibt der Sache den Rest. Realismus auf der Bühne ist der Versuch eines Malers, Bilder zu malen, in welchen die gemalten Personen das Sacktuch aus der Tasche ziehen, sich schneuzen und es wieder einstecken, oder wärs ein Reiter, daß er absäße und sich geheimnisvoll in einen Winkel des geschnitzten Rahmens zurückzöge.

Die Bühne bedeutet, sie ist nicht. Lessing würde heute andere dramaturgische Blätter schreiben. Er hat viel Unheil gestiftet. (S. 153)

Diese Ausführungen zur Ästhetik des Theaters machen den Leser neugierig, was Villers von Nestroy gehalten haben mag. Obwohl er, wie die Herausgeber

betonen, Nestroy „sehr wohl wahrgenommen“ habe (S. 15), verrät er darüber nichts. Allerdings erinnert sein Sprachwitz nicht selten an den Nestroys. Manche Formulierungen, die wir bei Villers finden, könnten von Nestroy stammen. So stellt er der Gräfin Eleonore Hoyos ein unlösbares Rätsel und fügt hinzu: „Ich heiße Villers, bin aber kein Rätsel, obgleich ich meiner Auflösung entgegensehe.“ (S. 27) Gegenüber Alexander von Warsberg beklagt er sich über seine sozialen Verpflichtungen:

Ich sehe wenig Leute, auch bei Nakos bin ich selten. Dort ist alles Salon, man hört, man sieht, man atmet nur Salon, und ich bin kein Karpfen für diesen Teich. Was hab ich nicht schon alles hören müssen von geselligen Verpflichtungen. Ich glaube, auch der Pfropfen hat Verpflichtungen gegen eine Champagnerflasche und erfüllt sie redlich; dennoch ist das erste, was er tut, sobald er kann, daß er hinausfliegt. So versteh ich meine Stellung und will gern für einen Stöpsel gelten. (S. 21 und 78)

Nestroyanisch philosophisch mutet die folgende Stelle in einem Brief an Rudolf Graf Hoyos an: „Die Wahrheit, um erkannt zu werden, braucht ein Gewand. Würde uns einer die Wahrheit nackt zeigen, wir würden die Augen nieder schlagen. Erraten aber werden wir sie stets unter Falten.“ (S. 18) Vergleichen wir damit, was Nebel in *Liebesgeschichten und Heiratssachen* in der 12. Szene des I. Aktes über die Bedeutung der (Ver)kleidung für das Menschsein zu sagen hat: „Ja, es glaubt's kein Mensch, was der Mensch alles braucht, bis er halbwegs ein' Menschen gleichsieht. Kurios, der Mensch, heißt's, is das Meisterstück der Schöpfung, und man muß sich völlig arm zahl'n an Schneidern, daß man das Meisterstück nur gehörig verstecken kann.“ (*Stücke* 19, 24)

Wer sich von dem Berufsdiplomaten Alexander von Villers ausführliche Kommentare über die zeitgenössische Politik erwartet, wird enttäuscht. Statt dessen findet man brillante satirische Passagen, beispielsweise über das Wesen von Konferenzen und Protokollen. Letztere definiert er folgendermaßen: „Protokolle nennt man eine Sammlung von Bemühungen, welche darauf gerichtet sind, einen oder mehrere Verträge, die nicht gehalten wurden, in einen anderen Vertrag umzuändern, welcher den Zweck hat, nicht ausgeführt zu werden.“ (S. 70) Zu konkreten Ereignissen äußert er sich zwar knapp, aber doch so, dass man weiß, wo er steht. Die Frage, was er über den 1870 stattgefundenen Krieg zwischen Preußen und Frankreich denkt, beantwortet er mit den Worten seiner Haushälterin Cilli, die sagte: „Ich bete zu Gott alle Tage, daß der Teufel soll die verfluchten Hundsbreisen holen.“ (S. 69) Hinter solcher Kürze verbirgt sich allerdings ein beachtlicher Weitblick, wie seine Bemerkungen über die preußische Arroganz gegenüber dem besiegten Frankreich zeigen:

Wohin uns alle preußischer Ehrgeiz führen müsse, brauchen wir nicht mehr zu erwarten, wir stehen schon mitten darin. Welcher Fehler, bei Sedan nicht zu enden! Der Hochmut, dem Gegner den Fuß auf den Nacken setzten zu wollen, schlägt den Hochmütigen zuletzt immer in den

eigenen Nacken. An ähnlichen Betrachtungen im eigenen Lande – *ecce* Bebel im Berliner Reichstag – wird es nicht fehlen, und was Ludwig XIV. für Frankreich wurde, kann Wilhelm I. für Deutschland werden: der un-freiwillige Vater der Republik. (S. 71)

Wir können heute über diese wahrhaft prophetischen Worte nur staunen!

Den Krieg von 1866, den Österreich in der Schlacht bei Königgrätz gegen Preußen verlor, erwähnt er nicht ausdrücklich. Sehr wohl aber beschäftigen ihn die Folgen dieses Krieges für die Habsburgermonarchie. Einer der Gründe, warum er dem Salon der Gräfin Nako wie der Stöpsel der Champagnerflasche zu entkommen trachtet, ist das politische Klima, das auch die Salons vergiftet und dessen mögliche katastrophale Konsequenzen er klar erkannte:

Dazu kommt, daß, seit 66 sehr fühlbar, und heute mehr als je zuvor, die Welt in Lager geteilt ist, und die sonst, wenigstens gesellig, *socii* waren, stehen sich feindlich gegenüber. Auch leidenschaftlich ist alles geworden, und Haß wuchert unter unseren Füßen, wohin wir treten. [...] Ein Quantum Pulver, das unberührt bleibt, wird keinen Strohhut aus der Fassung bringen; aber der die Lunte hineinwarf, der sprengt den Turm in die Luft. (S. 78)

Der Facettenreichtum von Villers' Briefen kann hier nur angedeutet werden, wer mehr erfahren will, muss den Band zur Hand nehmen. Was Constanze und Karlheinz Rossbacher hier vorlegen, ist keine historisch-kritische Ausgabe der Briefe von Alexander von Villers, die bis auf weiteres ein Desiderat der Forschung bleiben muss. Ihr Zweck ist es vielmehr, die Briefe eines interessanten Menschen und Zeitzeugen in Auswahl einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Und das ist den Herausgebern gelungen.

Herbert Herzmann

Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder urbaner Identitäten. Hg. von Monika Sommer und Heidemarie Uhl (Gedächtnis – Erinnerung – Identität, Bd. 9). Innsbruck, Wien, Bozen: Studien Verlag 2009. 190 Seiten. ISBN 978-3-7065-4386-6. € 22,90.

Der vorliegende Sammelband geht auf den Workshop „ALT_NEU_WIEN: Ein Spannungsfeld der Konstruktion urbaner Identitäten“ zurück, der im März 2005 vom Wien Museum und der Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften veranstaltet worden ist. Der eigentliche Zweck des Workshops war es, die von Wolfgang Kos und Christian Rapp geleitete Sonderausstellung „Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war“, die 2003 im Wien Museum stattgefunden hatte, in

Diskussionsbeiträgen konzeptionell zu reflektieren und durch Fallstudien zu Alt-Wien und anderen Alt-Städten historisch zu flankieren. Diese Informationen erhellen, dass der von zwei Mitarbeiterinnen der damaligen Ausstellung herausgegebene und unter anderem ein Interview mit Christian Rapp enthaltende Sammelband einen etwas prekären Status besitzt, insofern er primär der Selbstreflexion der Ausstellungsmacher dient. Der Rezensent beeilt sich zu versichern, dass die Autoren der Verlockung der Selbstrechtfertigung weitgehend widerstanden haben. Dennoch kann man daran zweifeln, ob die interne Diskussion in einem Sammelband öffentlich dokumentiert werden musste.

Im Vorwort machen Monika Sommer und Heidemarie Uhl noch einmal den Ansatz der Ausstellung über Alt-Wien deutlich, deren Konzeption auf der theoretischen und historischen Erkenntnis basierte, dass wir, erstens, es mit diskursiven und imaginären Konstrukten zu tun haben, wenn das so genannte „Alt-Wien“ im Unterschied zu „Neu-Wien“ thematisiert wird, dass, zweitens, die Konstruktion der jeweiligen Vorstellungen von „Alt-Wien“ mit bestimmten sozialen und politischen, kulturellen und ideologischen Positionen und Konstellationen zusammenhängt, und dass, drittens, die in solchen Spannungsfeldern entstehenden ‚Bilder‘ einer geschichtlichen Transformation unterliegen:

Die Vorstellungen des Alten und des Neuen Wien sind also nur vorgeblich im realen Stadtraum verankert – bei der materiellen Existenz dieser Argumente über die Stadt handelt es sich vielmehr um Projektionsflächen für die Imagination dessen, was eine Stadt sein soll, an welchen Werten sie sich orientieren soll, welchen Leitvorstellungen politisches Handeln folgen soll. (S. 7)

Um das Jahr 2000, als Wolfgang Kos und Christian Rapp die Ausstellung über Alt-Wien konzipierten, war in der kulturwissenschaftlichen Forschungsdiskussion die Rede von diskursiven Konstrukten schon so gängig geworden, dass sie ihre innovative Kraft zu verlieren begann. (Rolf Lindner bezeichnet zu Beginn seines Beitrags über die *Kumulative Textur urbaner Repräsentationen* die „Rede von der Konstruktion der Wirklichkeit“ als geradezu inflationär, S. 39.) Dagegen war die Umsetzung in ein Ausstellungskonzept noch sehr ungewöhnlich und hatte gerade im Fall von „Alt-Wien“ ein hohes provokatives Potenzial, das zum einen aus der vergleichsweise direkten Konfrontation mit den im Wiener Publikum herrschenden Selbstbildern, zum anderen aus der mehr oder weniger deutlichen Stellungnahme zu aktuellen Debatten um die Stadtgestaltung herrührte.

Im Interview mit Monika Sommer betont Wolfgang Kos, dass sich die Ausstellung vor allem gegen die tief im kulturellen Bewusstsein der Wiener verankerten „Alt-Wien-Klischees“ (S. 29) gerichtet habe, die seit dem frühen 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle in den Auseinandersetzungen über die Zukunft der Stadt gespielt hätten und soeben wieder von Gegnern einer bestimmten Art der Modernisierung ins Feld geführt würden:

Letztlich geht es immer um Fragen wie: Wer bestimmt die Entwicklung einer Stadt? Wer legt Leitbilder fest? Ist die Vergangenheit Maßstab für die Zukunft? Wie hat eine historische Stadt auszusehen? Wem nützt die Schönheit einer Stadt? Wem ihr Branding? – Genau solche Diskurse hat die *Alt-Wien*-Ausstellung verdeutlicht. Diese Diskussionen setzen sich bis in die Gegenwart fort. Es geht heute wie vor hundert Jahren um Deutungsmacht. Es hat sich auch gezeigt, dass nach wie vor ein Machtkampf tobt, man denke an *Kronenzeitung* versus Museumsquartier oder FPÖ gegen Wien Mitte etc. Und an die Bewahrer, die sich mit der Marke Weltkulturerbe eine Bastion geschaffen haben. (S. 28)

Kos weiß selbstverständlich, dass das Wien Museum seinerseits ein Akteur in den skizzierten Machtkämpfen ist, und deutet an, in welche Richtung sich das Selbstverständnis dieses Museums mit der Ausstellung über Alt-Wien verändert hat: weg von einer affirmativen Institution des Bewahrens einer vermeintlichen Identität, hin zu einem kritischen Organ der Aufklärung über das Machen und Wirken von Identitäts-Konstrukten. Ob die Ausstellung mit der eindeutig dominierenden Kritik an den „Alt-Wien-Klischees“ ein Gegengewicht zu den in der Wiener Öffentlichkeit dominierenden Koalitionsmächten des Bewahrens sein sollte, lässt Kos im Interview offen.

In seinem Beitrag „... besser als Disney-Lands!“ *Reflexionen zur Ausstellung „Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war“* attestiert der Tübinger Kulturwissenschaftler Bernhard Tschofen den Ausstellungsmachern, sie hätten einen innovativen und interessanten Versuch unternommen. Er stellt aber die Frage, ob die Intention der Ausstellung, das Publikum zur Reflexion über die im eigenen Bewusstsein herrschenden Alt-Wien-Klischees zu bringen, nicht durch die Art, wie sie Alt-Wien in Materialien dem Zuschauer präsentierte, konterkariert wurde. Konnte es gelingen, die Klischees ihrer suggestiven Kraft zu berauben, wenn man Alt-Wien möglichst gegenständlich vor Augen führte und sich dabei um eine große „Alltagsnähe“ bemühte? Laut Tschofen sprechen die Reaktionen des Publikums, die zum Teil im Besucherbuch dokumentiert sind, dafür, dass angesichts der Exponate die „nostalgische Rezeption geradezu vorherrschte“ (S. 23), mithin die Stereotypen des „guten, alten Wien“ mit seiner unmodernen, ja antimodernen „Gemütlichkeit“ im Bewusstsein noch verstärkt wurden. Die Begeisterung des Publikums müsste dann als Beweis für das Scheitern des eigentlichen Plans der Ausstellung gedeutet werden. Tschofen, der leider darauf verzichtet, über geeignetere Konzepte nachzudenken, weist noch auf einen historischen Schwachpunkt der Ausstellung hin, nämlich die problematische Auseinandersetzung mit dem „Wien-Bild des Nationalsozialismus“ (S. 21). Wenn die Ausstellung den Eindruck erzeuge, Wien habe „allein schon aufgrund der vorherrschenden Baustile wenig den Vorstellungen des Nationalsozialismus von einer deutschen Stadt entsprochen“ (S. 21), so werde die zugleich stattfindende Instrumentalisierung des Wien-Bildes durch die Nationalsozialisten ausgeblendet: „Man müsste also fragen, ob der eingenommene

Blickwinkel nicht ungewollt zur Fortschreibung einer österreichischen Opferperspektive beiträgt und im Hinblick auf das *story book* der Ausstellung vor allem auch die Chance verspielt, Kontinuitäten im Wien-Bild über die Systeme hinweg und in ihrer Wirkung als stabilisierendes Moment in unruhigen Zeit zu begreifen.“ (S. 21)

Bei den anderen Beiträgen des Sammelbandes handelt es sich um kulturhistorische Fallstudien, die sich entweder bestimmten Perioden, Genres oder Aspekten in der Diskursgeschichte von Alt-Wien widmen oder sich zu Vergleichszwecken den Diskursgeschichten anderer Alt-Städte zuwenden. Hier seien nur die Autoren und die Titel aufgelistet:

Sándor Békési: *Die Erfindung von „Alt-Wien“ oder: Stadterzählungen zwischen Pro- und Retrospektive*

Felicita Heimann-Jelinek: *Eingeschrieben? Jüdisches – Wien*

Robert Hoffmann: *„Deutsches Rom“ – Umstrittene „Italianità“ des Salzburger Stadtbildes*

Elisabeth Großegger: *Das „phantastische Bild eines alten Wien [...], das nie existiert hat und doch die eigentliche Wahrheit wäre.“ Die Konstruktion von Alt-Wien auf der Bühne*

Arnold Klaffenböck: *„In jedem Treppenwinkel blüht hier ein Roman.“ Diskurse von Alt-Neu-Wien in der Unterhaltungsliteratur 1860–1938*

Ulrike Spring: *Die Alte Stadt und das Museum: Die Re/Konstruktion von Alt-Kristiana um 1900*

Irene Nierhaus: *Urban Soap – Stadtgeschichte(n) in Mythensorten am Beispiel Rom*

Die zunächst ziemlich heterogen wirkenden Beiträge beschäftigen sich, genauer betrachtet, alle mit der im Vorwort umrissenen Fragestellung und vertiefen oder erweitern auf sinnvolle Weise das Blickfeld der Ausstellung über Alt-Wien. Ihr wissenschaftliches Niveau ist unterschiedlich. Während etwa der Beitrag von Békési – man verzeihe dem Rezensenten diese Bemerkung in eigener Sache – sein Quellenmaterial und seine Leitthesen fast durchgehend aus den Arbeiten von Kai Kauffmann über die Genres und Medien der Stadtbeschreibung von Wien im 18. und 19. Jahrhundert bezieht, die aber nur unter ‚ferner liefen‘ in den Anmerkungen genannt werden, erschließt der Aufsatz von Klaffenböck ein riesiges Forschungsgebiet. Für denjenigen, der sich hauptsächlich mit Wien auskennt, eröffnen die Aufsätze von Hoffmann zu Salzburg, Spring zu Christiania/Oslo und Nierhaus zu Rom willkommene Vergleichsperspektiven.

Wer sich als Wissenschaftler systematisch und historisch mit den Diskursen über die Stadt beschäftigt, muss den vorliegenden Sammelband nicht unbedingt zur Kenntnis nehmen. Hat man sich aber erst einmal in die Beiträge eingelefen, findet man genügend Beobachtungen und Reflexionen, die die Lektüre belohnen.

Jura Soyfer: *Teatro I e II*. Hg. von Hermann Dorowin, übersetzt von Laura Masi. Perugia: Morlacchi Editore 2011. Band I: 393 Seiten. ISBN 978-88-6074-385-5. € 15. Band II: 323 Seiten. ISBN 878-88-6074-386-2. € 15.

Die von Hermann Dorowin herausgegebene zweisprachige Ausgabe der Theaterstücke Jura Soyfers bezeugt wieder einmal das rege Interesse der italienischen Germanistik an der Literatur aus Österreich. Nicht nur die Werke der großen Namen werden zahlreich ins Italienische übersetzt, sondern auch Texte weniger bekannter Autoren und Autorinnen, die aus bestimmten, sei es ästhetischen, sei es politischen Gründen zum jeweiligen Bild Österreichs in Italien entscheidend beitragen.

Schon 1946 erschien das *Dachau Lied* Soyfers in der italienischen Fassung von Franco Fortini in einer dem „Roten Wien“ und dem Austrofaschismus gewidmeten Sondernummer der Zeitschrift *Politecnico*. Die Aufmerksamkeit für Soyfer wuchs aber vor allem seit den 1980er Jahren. Sein Werk und sein Leben erwiesen sich als besonders gut geeignet für eine Kritik an der dominierenden Interpretation der österreichischen Kultur im Zeichen der Dekadenz und des Habsburger-Mythos. Der satirische und lyrische Dichter, Journalist, Theater- und Prosaautor Soyfer gilt als eine Ausnahmeerscheinung innerhalb des österreichischen Kulturlebens der 1930er Jahre. 1912 in der Ukraine geboren und in Wien aufgewachsen, nahm er als engagierter sozialistischer und später kommunistischer Intellektueller persönlich an den dramatischen Ereignissen seiner Zeit teil, in Jahren, die bei vielen Autoren von einer Schaffenskrise und der Flucht in die Vergangenheit gekennzeichnet waren.

So wurden eine Auswahl seiner Gedichte und Prosaschriften (J. Soyfer, *Strofe del Tempo. Zeitstrophen*, hg. von Fabrizio Cambi und Primus-Heinz Kucher, 1983; J. Soyfer, *Ciminiere Fredde*, hg. von Simona Bartoli u. a., 1994) sowie der Roman *So starb eine Partei* (J. Soyfer, *Così morì un partito*, hg. von Eugenio Spedicato, 1988) ins Italienische übertragen. Einige seiner Stücke wurden erfolgreich aufgeführt, man organisierte Symposien, und es erschien eine Reihe wissenschaftlicher Abhandlungen. Die ausführliche Bibliografie am Schluss der hier angezeigten Sammlung der besten Theaterschriften Soyfers zeigt außerdem, dass die kritische Auseinandersetzung mit dem Gesamtwerk des Wiener Autors nicht nur auf Italien beschränkt ist.

Wie der Herausgeber betont, übt die Figur Soyfers noch heute eine gewisse Faszination aus. Die Phantasie, Ironie und Vitalität seiner Schriften stehen in starkem Kontrast zu seinem frühzeitigen Tod im KZ Buchenwald. Die originelle und scharfsinnige Produktion Soyfers spiegelt, wie vielleicht keine andere, die Atmosphäre Österreichs vor dem Anschluss wieder. So zeichnet Dorowin in seiner erhellenden Einführung ein sorgfältiges und bewegtes Bild eines Menschenlebens und einer Epoche. Das Werk des Autors wird dabei der spezifisch österreichischen Kulturtradition und zugleich einer europäischen Ent-

wicklung zugeschrieben und in die kulturellen Debatten und die politischen Kontraste der Zwischenkriegszeit einbezogen.

Leider sind nur fünf der Komödien Soyfers erhalten. Sie wurden zwischen 1935 und 1937 für die kleinen Bühnen geschrieben, die in den Wiener Kaffeehäusern entstanden waren, um der Zensur und den Kontrollen des Regimes irgendwie zu entgehen. Trotz der prekären Lage, der ungenügenden Finanzen und des Mangels an technischen Mitteln versuchte Soyfer das Volkstheater zu erneuern. Seine Stücke für die Kleinkunsth Bühnen waren dementsprechend keineswegs einfache Kabarettprogramme, sie bezogen sich vielmehr auf das komische Theater von Nestroy oder Raimund, d. h. ein phantasievolles und erfindungsreiches Theater, das imstande ist, sowohl das Publikum zu amüsieren als auch drängende Fragen der Gegenwart ernst zu behandeln. So entstanden die Dramen: *Weltuntergang*, eine ironische Betrachtung des menschlichen Verhaltens vor einer angekündigten und kurz bevorstehenden Katastrophe; *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*, eine phantastische Zeitreise in die Vergangenheit eines ehemaligen Arbeiters auf der Suche nach den Gründen der Arbeitslosigkeit; *Astoria*, eine groteske Farce über einen Betrug mittels eines erfundenen Staates ohne Territorium; *Vineta*, die halluzinierte Metapher einer Geisterwelt, die sich in einer im Meer versunkenen Stadt abspielt; *Broadway-Melodie 1492*, eine Bearbeitung des Dramas *Kolumbus* von Tucholsky und Hasenclever, die die Entdeckung Amerikas im anti-imperialistischen Sinn neu interpretiert.

Die ausgezeichnete Übersetzung von Laura Masi vermag es, die Lebendigkeit und Heiterkeit dieser Komödien zu vermitteln. Auch wenn es nicht immer möglich ist, alle Feinheiten des Dialekts und sämtliche Sprachspiele zu transponieren, bewahrt der italienische Text, dank der treffenden und ausgewogenen Wahl sprachlicher Lösungen, die typisch Soyfer'sche Mischung aus leichtem Ton und Ernsthaftigkeit der behandelten Themen. In der Szene „Zweimal Lora oder Alte Jungfer mit Papagei“ in *Weltuntergang* wirkt z. B. der Dialog zwischen Lora und Loreto zugleich komisch und tragisch, in einem Nebeneinander von historischen Anspielungen und psychologischer Analyse. Der Papagei wiederholt mit leichten, aber bedeutungsvollen Unterschieden immer die letzten Worte der Dialogeinsätze der Jungfer, die ihre Ersparnisse in der Krise verloren hat, und entlarvt so die Stumpfsinnigkeit seiner kleinstädtischen Besitzerin. Sowohl sie als auch der Vogel sind im eigenen Käfig eingesperrt. Der Übersetzerin ist es gelungen, passende italienische Worte zu finden und der Ironie der Szene gerecht zu werden. Auch in der Anfangsszene von *Lechner Edi* wird der im Wiener Dialekt geschriebene Dialog zwischen Edi und Fritz, der die Wünsche und Träume des jungen Arbeitslosen und seiner Freundin humoristisch darstellt, in ein einfaches, umgangssprachliches Italienisch übertragen, ohne dass die ironische Diskrepanz zwischen Angeberei und armseliger Realität dabei verloren geht.

Diese Szene spielt sich auf einer Brücke ab, ein typisches Bild des Übergangs aus der Wirklichkeit in die Phantasiewelt, wie es die Tradition der Zauber-

stücke vorexerziert. Die in der Einleitung dieser Ausgabe enthaltene Analyse der einzelnen Stücke zeigt die Vielfalt im dramatischen Aufbau des Bühnengeschehens: die Verwendung einer phantastischen Rahmenhandlung um eine realistische Binnenhandlung oder umgekehrt die Einrahmung irrealer Ereignisse durch realistische Anfangs- und Schlusszenen. Diese beiden Ebenen erhalten jeweils humoristische, satirische, groteske, traumhafte Züge, wobei die politische Dimension und die utopische Botschaft stets präsent sind. So finden wir neben amüsanten Szenen und witzigen Einfällen tiefgründige Überlegungen und, wie im Falle *Vineta*, tragische, ja sogar beklemmende Situationen. Die Schlussworte des alten betrunkenen Matrosen Johnny in *Vineta*, der seine beängstigenden Erfahrungen den teilnahmslosen Besuchern einer Hafenkneipe erzählt, klingen wie eine letzte, verzweifelte Mahnung des Autors.

Vor allem den in den Dramen enthaltenen Liedern vertraut Soyfer seine Anklage gegen soziale Ungerechtigkeit, seine psychologischen Bemerkungen, seine Hoffnungen auf eine Wiedergeburt der Menschheit an. Das vom Kometen Konrad gesungene „Lied von der Erde“ in *Weltuntergang*, das „Wanderlied der Zeit“ in *Lechner Edi* oder „Das Wanderlied“ in *Astoria* sowie das „Lied des einfachen Menschen“ (das in einem verloren gegangenen Theaterstück enthalten war) gehören zu den besten Arbeiten des Lyrikers Soyfer und drücken die Träume und Sehnsüchte einer ganzen Generation aus.

Die Besonderheit des Theaterautors Soyfer besteht in seiner Suche nach einer originellen Form der realistischen Komödie, die die kulturelle Debatte über den sozialistischen Realismus, die literarische Avantgarde, den immer größer werdenden Einfluss von Radio und Film, die Wiener und zugleich europäische Tradition von Volksliteratur gleichermaßen berücksichtigt. Gegen den leeren Pomp des offiziellen Theaters bietet Soyfer alle Register des Komischen auf, von der Satire bis zum Humor, daneben das phantastische Element, um politische und zugleich existenzielle Themen in seinen Dramen vorzuspielen, z. B. die Entfremdung, die moderne Neurose, die Kommunikationslosigkeit, die faschistische Bedrohung, die sozialistische Utopie, die Beziehungen zwischen Individuum und Masse, zwischen Mensch und Maschine.

Die Ästhetik Soyfers beruht auf einer neuen Interpretation der Klassiker, entsteht aus einem neuen Verhältnis zur geschichtlichen und kulturellen Vergangenheit. In seinen kritischen Schriften, die gelegentlich und verstreut erschienen, aber deswegen nicht weniger originell sind, schlägt er einen anderen Weg ein als den des konventionellen, nunmehr anachronistischen Theaters seiner Zeit. Es ist nicht der Weg eines nur wenigen zugänglichen Avantgarde-Theaters oder der des Agit-Prop-Theaters, von dem Soyfer selbst ausging. Er bezieht sich vielmehr auf eine bestimmte Volkstradition, indem er versucht, Autoren wie Raimund und Nestroy in einem demokratischen und fortschrittlichen Sinn zu interpretieren und Dichter wie François Villon, literarische Figuren wie den Soldaten Schwejk oder die Tradition der *Commedia dell'arte* aufzuwerten. Diesbezüglich Bachtin ähnelnd, betont er den umstürzlerischen

Charakter des entlarvenden, befreienden karnevalistischen Lachens der Menschen während des Faschings. Wie Dario Fo schafft er eine Mischung aus Volkstheater, Parodie und engagiertem Theater. Die Suche nach Alternativen zum offiziellen Theater führte Soyfer dazu, die Reaktion des Publikums bei experimentellen Aufführungen, wie in den Stegreifbühnen der Peripherie oder während der Generalprobe zu *Figaros Hochzeit* in einem Volksbildungshaus, aufmerksam zu beobachten.

Die Komödien Soyfers sind moderne Zaubermärchen und verwenden den Kunstgriff des die Wahrheit der Dinge enthüllenden Traums und der in der Phantasie erlebten Erfahrung, die dem Protagonisten Einsicht bringt, ihn reifen lässt. Wenn aber im traditionellen Besserungsstück barocken Ursprungs die Hauptfigur zu Gehorsam und Anerkennung des *Status quo* erzogen wird, eine Moral, die schon bei Nestroy und Grillparzer in die Krise geraten war, lernt sie hier, sich vom Schein nicht trügen zu lassen, immer auf der Hut zu sein, die Ärmel aufzukrempeln und ihren Weg fortzusetzen. Auch wenn die Nebenfiguren der Hauptfigur nicht immer folgen, die Situation sich nicht ändert und der Schluss offen bleibt, zählt ihre Widerstandskraft.

Im Sinne des 1912 von Karl Kraus geschriebenen Essays *Nestroy und die Nachwelt* setzt Soyfer dem „einbalsamierten“ und im Grunde entschärften Nestroy der offiziellen Gedenkfeiern anlässlich des 75. Todestags des Autors einen „springlebendig“ toten Nestroy gegenüber, dessen aufrührerischer Charakter noch wirksam ist. Nestroys Komödien interessieren Soyfer aufgrund ihrer offenen Struktur, aufgrund der Verwendung musikalischer Zwischenspiele, aufgrund der Verfremdungstechniken sowie der sprachlichen Erfindungskraft. Wie Horváth geißelt Soyfer den Missbrauch der Sprache und wie bei Canetti trifft seine Satire Menschen und Institutionen. Er ist jedoch weniger zynisch und sarkastisch, zeigt vielmehr ein ironisch-humoristisches Verständnis für die Schwächen der Menschen. Für Horváth ist das Volksstück nur mehr als Parodie realisierbar, in einer von kleinen Philistern bevölkerten Welt, deren Sprache nunmehr aus Gemeinplätzen und Propagandaparolen besteht; für Soyfer dagegen sind trotz allem die Menschheit und die Kunst noch zu retten. Wie Horváth, Kraus und Musil entmythisiert er den habsburgischen Mythos, indem er seine grotesken und gefährlichen Eigenschaften anprangert, rettet aber die aufklärerischen Elemente des Alt-Wiener Volksstücks und entdeckt Gemeinsamkeiten mit den Kleinkunstabühnen der 1930er Jahre: das Vorhandensein der Zensur und die Mittel, sie zu umgehen, das nahe Verhältnis zum Publikum, die Improvisation auf der Bühne und die Verwendung des Komischen, des befreienden Lachens, der Ironie und des Humors, die das Überleben auch in finsternen Zeiten ermöglichen.

In *Astoria* zieht der geniale Vagabund Hupka einen Strich in den Straßenstaub, um die wirkliche Welt von der Welt der Phantasie zu trennen, und hüpfte vergnügt von einer Seite auf die andere. Dieser Strich erinnert an eine andere, viel berühmtere Trennlinie der österreichischen Literatur, an die vom armen

Spielmann Grillparzers mit der Kreide auf den Boden gezogene Linie, die seine geordnete Welt von dem ihn umgebenden Chaos illusorisch trennt. Diesmal handelt es sich jedoch um eine Linie, die weniger trennt als vielmehr eine Vision offenbart und die Notwendigkeit eines ironischen Blicks, die Wechselhaftigkeit der Dinge, das Gewicht der Realität und zugleich das der Phantasie vor Augen führt.

Die Gegenüberstellung von Übersetzung und Original in der vorliegenden Ausgabe ermöglicht den unmittelbaren Vergleich, und der umfangreiche Kommentar bietet nützliche Informationen über den geschichtlichen Kontext und den Wiener Dialekt. Auch ohne auf diese Hilfsmittel zurückgreifen zu müssen, hat der italienische Leser jedoch die Möglichkeit, die Wirksamkeit des dramatischen Aufbaus dieser Stücke zu erfassen. Wie Dorowin bemerkt, entwickelt Soyfer seine Dramen mit großer Folgerichtigkeit und Sinn für die Inszenierung auf der Bühne um eine zentrale Idee oder einen genialen Einfall. Der Wunsch der Herausgeber ist es, dass diese Übersetzungen dazu beitragen mögen, die Texte Soyfers einem breiteren Publikumskreis als bisher zugänglich zu machen. Wie schon verschiedene erfolgreiche Inszenierungen von Stücken und Texten dieses bereits mit 26 Jahren verstorbenen Autors gezeigt haben, sind sein Theater, seine Verse, sein Schicksal besonders geeignet, um dem jungen Publikum ernste und sogar tragische Themen näherzubringen, um den Glauben ans Leben, an die Kunst auch in kritischen Zeiten und unter extremen Bedingungen aufrechtzuerhalten.

Alessandra Schininà

Berichte

Der Bauer als Millionär in Salzburg – Neuinszenierung und Workshop

Im 175. Todesjahr Ferdinand Raimunds steht auf dem Spielplan des Salzburger Schauspielhauses eine Inszenierung von *Der Bauer als Millionär*, die Sabine Coelsch-Foisner, Leiterin des Programmbereichs „Arts & Aesthetics“ im Schwerpunkt „Wissenschaft und Kunst“ der Paris-Lodron-Universität Salzburg und der Universität Mozarteum Salzburg, zum Anlass nahm, innerhalb der Reihe „Atelier Gespräche“ einen Workshop zu diesem Stück zu veranstalten. Eingeladen waren Ulrike Tanzer (Salzburg) und Marion Linhardt (Bayreuth) als Referentinnen sowie Theaterleiter und Regisseur Robert Pienz und die Ensemblemitglieder Elke Hartmann und Maximilian Pfnür vom Schauspielhaus für ein Podiumsgespräch zur aktuellen Einstudierung.

Dem Titel des interuniversitären Schwerpunkts entsprechend, zielte der Workshop auf eine Zusammenführung von Wissenschaft und Praxis: Ulrike Tanzer und Marion Linhardt diskutierten Raimunds Stück aus literatur- bzw. theaterwissenschaftlicher Sicht, während die Mitglieder des Schauspielhauses Einblicke in das Konzept ihrer Produktion gaben. Zentrale Aspekte des Podiumsgesprächs waren: die Frage nach der Bedeutung Raimunds für den Kanon und in diesem Zusammenhang nach den Erfahrungen, die die Mitwirkenden der aktuellen Produktion mit einem jugendlichen Publikum gemacht haben;



Abb. 1: Julia Gschnitzer als Jugend. © Schauspielhaus Salzburg / Eva-Maria Griese



Abb. 2: Georg Reiter als Wurzel, Olaf Salzer und Timo Senff als Neid und Hass.
© Schauspielhaus Salzburg / Eva-Maria Griese

die Anverwandlung historischer Aufführungspraktiken für die moderne Bühne; die musikalische Neugestaltung (Christoph Lindenbauer und das Ensemble „Bock auf Heidi“) unter Einbeziehung aktueller Musikstile (Maximilian Pfnür, der Darsteller des Fischer Karl, trug als Kostprobe den von Lindenbauer getexteten und komponierten Rap *Das Geld vor*); schließlich die Entscheidung des Produktionsteams, Doppelbesetzungen vorzunehmen (u. a. Elke Hartmann als Lakrimosa und Zufriedenheit, Julia Gschnitzer als Jugend und Hohes Alter), die neue Blicke auf die Figuren des Stücks ermöglichen. In den wissenschaftlichen Beiträgen wurde Raimunds *Der Bauer als Millionär* einerseits als dramatische Auseinandersetzung mit der von den Zeitgenossen erfahrenen neuen Macht des Kapitals untersucht, durch die die Thematik von Glück und Unglück im frühen 19. Jahrhundert eine spezifische Neudeutung erfuhr, andererseits als Dokument einer bestimmten historischen Theaterpraxis, die hinsichtlich Szenographie, Darstellungsstil und Einstudierung einen relativ engen Rahmen für Stückkonzeptionen vorgab.

Die Veranstalterin und Gesprächsleiterin Sabine Coelsch-Foisner freute sich besonders, unter den Zuhörern mit Min.-Rat DI Karl Zimmel nicht nur einen der Vizepräsidenten der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, sondern zugleich einen hochrangigen Vertreter der Raimund-Gesellschaft begrüßen zu können.

„Stellen wir das schnell online“ – Bericht zur Tagung *Theater-Zettel-Sammlungen* des Don Juan Archivs Wien und der Wienbibliothek im Rathaus

Theaterzettel sind derzeit im gesamten deutschen Sprachraum und darüber hinaus aktuell, sowohl für die Theaterwissenschaft als auch und vor allem für die Eigentümerinstitutionen. In Wien laufen derzeit gleich mehrere Projekte zur Erfassung, Erschließung, Digitalisierung und/oder Präsentation von Theaterzetteln. Um diese zu vernetzen, fanden in den letzten Monaten zwei Forschungsgespräche des Don Juan Archivs Wien statt sowie eine Exkursion in die Österreichische Nationalbibliothek (Musiksammlung), das Österreichische Theatermuseum und die Wienbibliothek im Rathaus;¹ im Sommersemester 2011 gab es am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien ein Forschungsseminar zum Thema. Am 28. und 29. Juni 2011 wurde nun in den Räumlichkeiten der Musiksammlung der Wienbibliothek im Rathaus zu Theater-Zettel-Sammlungen getagt.

Grundgedanke der von *Matthias J. Pernerstorfer* vom Don Juan Archiv Wien organisierten Veranstaltung war, die Wiener Projekte einer wissenschaftlichen Öffentlichkeit vorzustellen und einen Austausch mit internationalen Projekten zu ermöglichen. Zudem sollte der Theaterzettel aus theaterhistorischer und -wissenschaftlicher Perspektive gewürdigt werden. Franz J. Gangelmayr von der Wienbibliothek im Rathaus hatte mit Exemplaren aus der Druckschriftensammlung eine Ausstellung – „Theaterzettel im Querschnitt der Zeit“ – vorbereitet.

Der erste Tag war internationalen Projekten gewidmet: *Margret Schild* vom Theatermuseum Düsseldorf gab einen Überblick über die aktuelle Situation beim „Suchen und Finden von Theaterzetteln“ in Deutschland. Grundlegende Bedeutung habe die Klassifizierung von Theaterzetteln als Archiv-, Bibliotheks- bzw. Museumsgut, aus der sich jeweils bestimmte Möglichkeiten der Lagerung, Verzeichnung und Verwendung ergeben. Aus der unterschiedlichen Handhabung resultiere eine heterogene Situation, was sowohl die Beschreibung der Theaterzettel als auch deren Recherche betreffe. Es gebe zwar einige interessante Digitalisierungs- und Erschließungsprojekte, doch eine Zusammenführung in Form einer virtuellen Bibliothek gibt es bisher nicht, sei aber beispielsweise über die „Virtuelle Fachbibliothek Medien – Bühne – Film“ durchaus wünschenswert.

Ein Doppelvortrag von *Gabriele Dreis* und *Thorsten Lemanski* über die Theaterzettelsammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf präsentierte ein konkretes Projekt. Gabriele Dreis sprach über den theoretischen Überbau der Digitalisierungsinitiative(n) dieser Institution: Die ULB Düsseldorf versteht die Digitalisierung und Erschließung ihrer Bestände als Teil ihrer Aufgabe als Kulturinstitution und legt Wert auf eine qualitativ hochwer-

1 Berichte zu den vorangegangenen Veranstaltungen im Zuge der Initiative sind zu finden unter: <http://www.donjuanarchiv.at/veranstaltungen/tagungen-2011.html>.

tige Aufarbeitung und eine nachhaltige Sicherung der Digitalisate. Vorgesehen ist in einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten und vom Projektleiter Thorsten Lemanski vorgestellten Unternehmen die Digitalisierung von 10.000 Theaterzetteln Düsseldorfer Häuser aus dem 19. Jahrhundert sowie ihre Katalogisierung und Online-Präsentation.

Auch die Staatsbibliothek Berlin arbeitet daran, ihre Theaterzettelsammlung online zugänglich zu machen, und zwar inklusive der Erschließung aller beteiligten Personen, worüber ein Vortrag von *Paul S. Ulrich* berichtete. Die Bestände setzen sich aus den gebunden vorliegenden Zetteln zahlreicher Theater des 19. und 20. Jahrhunderts zusammen. In einem weiteren Vortrag machte Ulrich auf die Textsorte Theateralmanache aufmerksam, die in ihrer Unbestimmtheit dem Theaterzettel ähnlich ist, und beleuchtete die Produktionsbedingungen von Theaterzetteln sowie die Funktion der Souffleure und Zettelträger, die häufig für Herstellung und Vertrieb der Almanache wie der Theaterzettel verantwortlich waren.

Von der Theaterzettelsammlung des Staatlichen Zentralen Theatermuseums A. A. Bahrušin (Gosudarstvennyj central'nyj teatral'nyj muzej im. A. A. Bahrušina) in Moskau berichtete *Ksenia Valentinovna Lapina*. Die Sammlung umfasst 600.000 Objekte vom Ende des 18. Jahrhunderts an, darunter zahlreiche Theaterzettel von deutschen, französischen oder italienischen Theatertruppen in Russland sowie von Gastspielen russischer Truppen in Europa. Die Theaterzettel werden aufgrund ihrer Größe gefaltet und dann gebunden aufbewahrt, davon sollen 40.000 restauriert und digitalisiert sowie in einer Datenbank, zunächst jedoch nur auf Russisch, zugänglich gemacht werden.

Der zweite Tag der Veranstaltung begann mit einem Wien-Schwerpunkt: *Christa Müller* berichtete über die Digitalisierungsmaßnahmen der Österreichischen Nationalbibliothek, die im Rahmen von „ANNO (AustriaN Newspapers Online)“ bereits 30.000 Theaterzettel digitalisiert und online gestellt hat. In den nächsten Jahren werden, nicht zuletzt aufgrund der hohen Zugriffszahlen, weitere Bestände aufgearbeitet, wobei eine inhaltliche Erschließung nicht in den Aufgabenbereich der ÖNB falle. Hier ist eine Kooperation mit wissenschaftlichen Institutionen gefragt.

Daniela Franke stellte das von ihr geleitete Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums vor. Dieses beherbergt allein zu Wiener Spielstätten 700.000 bis 1.000.000 Theaterzettel. Überwiegend in Konvolute zusammengefasst und nach Ort, Spielstätte sowie Datierung geordnet, werden diese bei der Digitalisierung als Einzelobjekte eingestuft: Die Erfassung eines Theaterzettels erfolgt als museales Objekt und nicht als Bibliotheksgut; rund 1.000 Theaterzettel und Programmhefte sind bereits aufgenommen. Ziel ist eine Weiterführung der digitalen Aufarbeitung der Theaterzettel des Programmarchivs sowie eine Zusammenführung mit den Beständen der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums in digitaler Form.

In seinem Bericht über die groß angelegte Initiative der Wienbibliothek im

Rathaus hob *Franz J. Gangelmayer* hervor, dass hier eine Revision, Neulagerung und Erfassung des Gesamtbestandes an Theaterzetteln durchgeführt wird; dazu müssen neben der eigentlichen Theaterzettelsammlung diverse Nachlässe und andere Bestände, in welchen Theaterzettel zu vermuten sind, aufgearbeitet werden. Eine Digitalisierung ist in nächster Zeit allerdings nicht vorgesehen.

Insgesamt treten in den einzelnen Institutionen ähnliche Probleme bei der Lagerung, Aufstellung und Verzeichnung auf. Mehrfach wurden daher die Nutzung von Normdaten (für Personen und Institutionen), eine für alle Institutionen einheitliche Beschreibung mit Metadaten, an denen man sich bei der Einarbeitung neuer Objekte orientieren könne, sowie eine einheitliche Klassifizierung empfohlen. Dadurch kann eine Vereinheitlichung der Suchkriterien erreicht werden, die bei einer gemeinsamen Präsentation der Daten die Recherche erleichtern. Gewünscht wurde zudem eine Lösung zur Vernetzung der Online-Präsentationen der Theaterzettel und der in ihnen enthaltenen Informationen mit jener von anderen Textarten (z. B. Spielplänen, Rezensionen, Zensur Exemplaren etc.) sowie die digitale Verbindung verschiedener Sammlungen, wofür beispielsweise „Europeana“, das Portal für digitalisierte Kulturgüter der EU, eine Plattform bilden könnte.

Technische Lösungsansätze wurden in drei Beiträgen zur Digitalisierung und Präsentation geisteswissenschaftlicher Projekte im Netz diskutiert. *Johannes H. Stigler* vom „Zentrum für Informationsmodellierung in den Geisteswissenschaften“ der Karl-Franzens-Universität Graz beschrieb die aktuelle Situation als Beginn einer digitalen Wende: Die Zeit, in der er häufig mit der Vorstellung „Stellen wir das schnell online“ konfrontiert wurde, sei vorbei. Er betonte die Wichtigkeit von Nachhaltigkeit und Tiefenerschließung, die über die Präsentation eines einfachen Bildes (was bisher häufig üblich war) hinausgehen müsse. Zudem sei die Zitierbarkeit der Digitalisate und der damit verbundenen Informationen zu gewährleisten, wozu eine standardisierte Form von Metadaten und Datenverarbeitung notwendig ist, die am besten von einer großen Institution getragen werden sollte.

Konkret zeigten zwei Projektberichte, in welche Richtung diese Wege führen können. *Stephan Tratter* von „Trentus Mechatronics“ präsentierte anhand eines in Kooperation mit dem Don Juan Archiv Wien durchgeführten Projektes zum sogenannten „Komplex Mauerbach“ die Online-Darstellung einer Theatersammlung mit dem Programm „Nainuwa“. Diese digitale Forschungsbibliothek ist mit zahlreichen Suchfunktionen ausgestattet und bietet eine bequeme Form der Recherche sowie die Möglichkeit zu graphisch dargestellten quantitativen Analysen; gleichzeitig stellt sie einen Editor zur Verfügung, der online eine Anreicherung der Digitalisate mit Metadaten möglich macht.

„THEO – Theaterzettel online“ ist das Modell eines Digitalisierungsleitfadens am Beispiel von Wiener Theaterzetteln des 19. Jahrhunderts, vorgestellt von *Claudia Mayerhofer* vom Österreichischen Theatermuseum. Das im Rah-

men des Universitätslehrgangs „Library and Information Studies“ organisierte Projekt dient einerseits dazu, eindeutige Kriterien für Metadaten zu entwickeln, andererseits sollen die so beschriebenen Theaterzettel online zugänglich gemacht werden. Langfristiges Ziel ist die umfassende Bestandsaufnahme und vollständige Digitalisierung der Theaterzettel des Österreichischen Theatermuseums.

Julia Danielczyk von der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus näherte sich dem Theaterzettel aus einer bibliothekarisch-theaterwissenschaftlichen Perspektive und gab eine umfassende Definition desselben. Sie beschrieb Theaterzettel als eine Textsorte, die Antworten zu kulturwissenschaftlichen, historisch-soziologischen, produktions- und rezeptionsästhetischen Fragestellungen gibt. Ihre Erhaltung, Erfassung und Erschließung liege daher im Interesse der Bewahrung von Kulturgut. Dadurch werde die Relevanz des Theaterzettels für die theaterwissenschaftliche Forschung und die Notwendigkeit seiner digitalen Zugänglichkeit deutlich.

Abschließend wurde auch die Lehre mit einbezogen: *Birgit Peter* vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft hatte ein Forschungsseminar zu Theaterzetteln veranstaltet. Sie selbst stellte Überlegungen zum theatertopographischen Potenzial von Theaterzetteln an, wobei Theaterzettel dazu dienen könnten, ein Verzeichnis von Spielstätten zu erstellen bzw. theater-topographische Karten (enthaltend sowohl stehende Häuser als auch nicht permanente Spielorte) zu entwickeln. Es folgten drei Präsentationen von Studierenden des Forschungsseminars, in welchen es um das Medium Theaterzettel an sich, um einen Fragebogen zur Beschreibung von Theaterzetteln sowie um interkulturelle Transfers und deren Spuren auf Theaterzetteln ging.

Resümierend lässt sich feststellen: Die Digitalisierung von Theaterzetteln wurde allgemein positiv bewertet, da sie die Originale schont, ein ortsunabhängiges Arbeiten mit den Materialien sowie bislang nur schwer durchführbare Recherchen ermöglicht und die Basis für eine Zusammenführung unterschiedlicher Bestände zu einer virtuellen Gesamtpräsentation darstellt. Massendigitalisierung ohne entsprechende inhaltliche Erschließung bietet dafür aber nicht die Grundlage – es geht vielmehr um die Kombination von Digitalisierung und wissenschaftlicher Aufarbeitung.

Die Tagung bot Gelegenheit zur Vernetzung der einzelnen Projekte und lenkte die Aufmerksamkeit auf eine Textsorte, die häufig als Marginalie der theaterhistorischen Forschung abgetan worden ist.

Jana-Katharina Mende

Internationale Nestroy-Gespräche 2011 in Schwechat bei Wien

Die 37. Internationalen Nestroy-Gespräche (1. bis 5. Juli 2011) auf Schloss Altkettenhof (Justiz-Bildungszentrum) widmeten sich „Routine und Experiment bei Raimund und Nestroy“. Die bei den 39. Nestroy-Spielen 2011 unter Nestroys Entwurfstitel *Der Mann an der Spitze* aufgeführte Posse *Lady und Schneider* (1849) führte im politischen Kontext der zeitgenössischen Aufnahme wie der heutigen Wirkungsmöglichkeiten ins Zentrum der Tagungsthematik.

Das Volkstheater verlangt einen routinierten Umgang mit der „Tradition“ und zugleich immer auch etwas „Neues“, den gekonnten Einsatz komischer Elemente und zugleich eine Art und Weise, diese neu zu ‚spielen‘. Routine kann hier stereotype Gewohnheit, aber auch technisch versiertes Handwerk sein, ein ambivalentes dialektisches Zusammenspiel von Routine und Experiment, wie es vor allem in der zeitgenössischen Bewertung der jeweils „neuen“ und anderen Komik bei Raimund und Nestroy wahrgenommen wurde.

Was heißt Routine bei Raimund, wie vertragen sich Festhalten am Erprobten und seine Ambition, die „Niederungen“ des „Lachtheaters“ zu überwinden? Einerseits leben seine Dramen von Anleihen beim traditionellen Zaubertheater, andererseits ist ihre Struktur von einer Stilmischung geprägt, von einem erneuerten allegorischen Theater, in dem Sprach-, Stil-, Spiel- und Wirklichkeits-ebenen sowie Wirkungsabsichten neu profiliert werden. Raimund gelang es aber letztlich nicht, den Ernst im komischen Volkstheater durchzusetzen.

Wie steht es um Nestroys Routine? Wollte er wirklich „Dichter nur der Posse“ sein, oder lässt sich Krapfls Aussage in *Der holländische Bauer* „Ich bin der Kolumbus einer neuen Methode“¹ auch auf die Praxis der Theaterschriftstellerei übertragen?² Ist die politische Posse bei Nestroy ein Experiment? Sind bei der Posse mit ihren erprobten Rezepten überhaupt Experimente möglich? Zumindest bei seinen Misserfolgen – z. B. *Eine Wohnung ist zu vermieten* oder *Nur Ruhe!* – ist Nestroy in anderer Weise als Raimund an die Grenzen des im Unterhaltungstheater Möglichen gestoßen.

Auch Erfolg und Erfüllung der Erwartungen des Publikums und der Theaterkritik sowie der Ausgleich zwischen Bildungsanspruch und kommerziellem Unterhaltungstheater werden vom Spannungsfeld zwischen Routine und Experiment bestimmt. Dabei stellt sich die Frage, wie es um die Experimente mit den Elementen des „anderen Theaters“ (Rudolf Münz) im „regelgerechten“ Drama steht, um die „Literarisierung“ des Volkstheaters und um die Integration von ‚hohen‘ und ‚niederen‘ Stilelementen.

Eröffnet wurden die Gespräche mit Peter Grubers Inszenierung von *Der Mann an der Spitze* oder *Lady und Schneider*. Der bearbeitete und aus anderen

1 Vgl. auch Johann Nestroy, „Reserve“ und andere Notizen, hg. von W. Edgar Yates (Quodlibet, Bd. 2), 2., verbesserte Auflage, Wien 2003, S. 67 (Nr. 169).

2 Vgl. Jürgen Hein, „... bin Dichter nur der Posse“. Ein Albumblatt Nestroys aus dem Jahr 1846, *Nestroyana* 16 (1996), S. 24 f.

Possen ergänzte Text ermöglichte auf dem historisch-politischen Hintergrund den Transfer in unsere Gegenwart.³

Galina Hristeva (Stuttgart, D) betrachtete Nestroys Geschichtsauffassung im Kontext der Hegel'schen Dialektik und zeigte an *Der böse Geist Lumpacivagabundus* und anderen Possen sowie den Revolutionsstücken die Ambivalenz von Routine und Experiment, die Suche nach Freiheit und Befreiung aus dem Alltagsleben und den Umgang mit dem geschichtlichen Handeln der Menschen. Die politischen Possen seien neu zu bewerten; *Lady und Schneider* sei kein „Resignationsdrama“.

Walter Pape (Köln, D) zeigte mit gattungspoetologischen und wirkungsästhetischen Argumenten, wie die Verknüpfung von Lustspiel und Realgeschichte im auf sich selbst verweisenden Komödienspiel zu einer Privatisierung oder gar Zersetzung des politischen Gehalts führe. Insofern könne bei Nestroy von Experimenten mit der politischen Komödie keine Rede sein.

Hans-Jürgen Schrader (Genf, CH) analysierte unter dem Titel „Experimente und Routinen in Sachen Liebe und Ehe“ den „bürgerlichen Kleinkrieg“ im Rollenspiel der Komödie, die satirisch und desillusionierend Flucht- und Ausbruchversuche bis in Experimente mit den Happy Endings hinein entlarvt, radikalisiert in dem erst 1923 uraufgeführten Einakter *Zeitvertreib* (1858), mit dem Nestroy auf Friedrich Dürrenmatt vorausweise.

Dass die Komik nicht der Verklärung der ‚Verhältnisse‘ dient, sondern vernünftliche Erkenntnis leistet, wenn die ‚falsche‘ Routine der Figuren „auf den Kopf“ gestellt und demaskiert wird, zeigte auch Andrea Hanna (Belfast, GB) mit Rückgriff auf Bachtin an Raimunds Rappelkopf in *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* und Nestroys *Der Tod am Hochzeitstag*.

Marion Linhardt (Bayreuth, D) führte mit einem Impulsreferat zum „politischen Nestroy“ in die Diskussion zu Stück und Inszenierung ein, wobei sie zunächst Ergebnisse früherer Nestroy-Gespräche wie der einschlägigen Forschung resümierte, die Bandbreite der Sichtweisen skizzierte (u. a. Theater und Politik, gesellschaftlicher Wandel und soziale Frage, Nestroys politische Haltung und sein Umgang mit der Zensur, politisches Bewusstsein des Publikums), um dann im Kontext der Studie Hartmut Rosas *Lady und Schneider* als „Stück über die Moderne“ zu charakterisieren.⁴ Peter Gruber sieht in der Hauptfigur Heugeign den „Vorläufer eines heute in fast allen Demokratien auf dem Vormarsch befindlichen Politikertypus“.⁵

3 Zum zeitgenössischen Kontext und zur Interpretation vgl. *Stücke 26/II*, 1 ff., 158–162, 171–196.

4 Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2005. Zu Geschwindigkeit und Entfremdung als Zeichen der Moderne bei Nestroy vgl. auch Richard Reichensperger, ‚Johann Nestroy und Walter Benjamin‘, in: *Noch einmal Dichtung und Politik. Vom Text zum politisch-sozialen Kontext und zurück*, hg. von Oswald Panagl und Walter Weiss, Wien, Köln, Graz 2000, S. 121–140.

5 Programmheft der 39. Nestroy-Spiele Schwechat 2011, S. 8.

Die Diskussion der Aufführung griff auch auf Interpretationsansätze der Referate von Hristeva und Pape zurück. Hervorgehoben wurden u. a. die Kritik an feudalen Gesellschaftsstrukturen, Reminiszzenzen an Schillers *Kabale und Liebe*, ferner, dass die thematische Durchführung auf Kosten der Komik und der theatralischen Wirksamkeit gehe, dafür trete das politische Sprechen selbst mit seinem satirischen Zerrbild in den Vordergrund und verleihe dem Stück einen parabelhaften Zug.

Franz Schüppen (Herne, D) sah in Heugeign ein Sprachrohr Nestroys, der in der Verbindung von Privatleben und Politik einem „neuen Realismus“ mit Konsequenzen für ein lehrhaftes Volkstheater verpflichtet sei.

Für Rudolf Muhs (London, GB) enthält das Stück keine Parteinahme Nestroys, aber es sei ein Kommentar zum Zeitgeschehen, der vor allem die Diskrepanz zwischen der politischen Theorie und der Lösung der sozialen Frage, zwischen dem Frankfurter „Professorenparlament“ und den Nöten des „gemeinen“ Volks zeige. Heugeign – keine Karikatur eines Opportunisten – verweise mit der Schlussfrage „Also gar kein politischer Hintergrund?“ nicht auf eine nur komödiantische Intrige, sondern auf die vor allem im Auftrittsmonolog (I, 8) sichtbare Doppelbödigkeit. Die possenhafte „antifeministische Schlussgeste“ deute auch auf die ungelöste politische Problematik nach dem Rücktritt Kaiser Ferdinands und die Situation des Volks, „ein Ries in der Wiegen“ (I, 8).

In diesen Kontext stellte Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck, A) seine Interpretation von Eduard von Bauernfelds Familienkomödie *Großjährig* (1846, Druck 1849), deren politische Dimension sich nicht im witzigen Dialog, sondern in der Figurenkonstellation finde, die in allegorischer Weise unterschiedliche politische Haltungen mit Kritik an Metternich und dem Kaiserhaus repräsentiere.

Ein weiterer Schwerpunkt war Ferdinand Raimund gewidmet. – Thomas Aigner (Wien, A) stellte anhand neu entdeckter Musikhandschriften zu *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (Melodieentwurf zu „Brüderlein fein“) und *Die gefesselte Phantasie* (Quodlibet der Phantasie, „Heurigenlied“) die Bedeutung Raimunds als Mitkomponist heraus.⁶

Thomas Steiert (Bayreuth, D) verfolgte die Rezeption der *Gefesselten Phantasie* vom „Festspiel“ zur Eröffnung des Raimund-Theaters 1893 bis zu Adaptionen mit der Musik von Franz Schuberts *Die Zauberharfe* (1820) und verschiedenen Bearbeitungen, zuletzt 2006 in Gutenstein, wo wieder auf die Originalmusik von Wenzel Müller zurückgegriffen wurde.

Susanne Winter (Salzburg, A) verglich Raimunds Zaubertheater mit Carlo Gozzis *Fiabe teatrali*,⁷ stellte strukturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede

6 Vgl. Thomas Aigner, ‚Musikhandschriften Ferdinand Raimunds‘, *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg* 8 (2007/2008) [2009], S. 58–72.

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

heraus, vor allem den Einfluss orientalischer Märchen und die Akzentuierung einer eigenen theatralen Wirklichkeit in der Verbindung von ‚Spiel‘ und ‚Wunderbarem‘, wobei im Unterschied zu Gozzi bei Raimund keine homogene Märchenwelt mehr entstehe und die Figuren wirklichkeitsnäher agierten.

Daniel Ehrmann (Salzburg, A) untersuchte den Einfluss der Aufklärung und des klassischen Humanitätsideals auf das österreichische Biedermeier und bei Raimund, besonders dessen Transferleistung – wohl auch unter dem Einfluss Christoph Martin Wielands⁸ – in *Der Verschwender*: Julius Flottwell, der seine Affekte nicht beherrschen kann, werde im Kontext eines humanistischen Konzepts, das der Diener Valentin vertritt, in die Sozialität zurückgeholt, wobei die Komisierung die Verbindung hoher und niederer Elemente leiste. Über die zum Kitsch neigende restaurative Tendenz des Stückschlusses, die „Lernbarkeit der Tugend“ und die Diskrepanz zwischen Autonomie und Einfügung in eine stabilisierte Ordnung, ließe sich streiten.

Roman Lach (Braunschweig, D) versuchte eine Neuinterpretation von Raimunds *Die unheilbringende Zauberkrone* als Experiment mit dem hohen Pathos der Tragödie in Kontrast mit dem Komischen, was durch den gesteigerten Einsatz der Bühnentechnik zu einem „Tableau-Charakter“ und einer „Klappentechnik“ führe. Insofern könne man bei diesem „Welttheater“-Versuch auch von Theater auf dem Theater sprechen.

Einen weiteren Beitrag zur Lustspieldebatte um 1800, zur Ausbildung einer „Wiener Komödie“ und zur Annäherung des „Unterhaltungsstücks“ des Burgtheaters an Produktionen des Volkstheaters bot Matthias Mansky (Wien, A) am Beispiel von Christian Gottlob Klemm und Stephanie d. J.⁹ Beide gelten als „Reformatoren“ der Wiener Bühne, die sich auch an der sächsischen Komödie und dem rührenden Lustspiel orientierten und die beim Publikum beliebte Komik des Hanswurst und „à la Bernardon“ domestizierten. Klemm habe in *Der Schuster als Goldmacher* (1765) ein Gegenstück zu Kurz-Bernardon geschrieben. Stephanie d. J. rückt *Frau Mariandel oder Die natürliche Zauberei* (1773) in die Nähe dieser Dramaturgie, wobei aber der Zauber rational erklärt und als Schwindel entlarvt werde.

Martin Stern (Basel, CH) stellte Nestroy neben Gustave Flaubert und sah beide in ihrem Kampf gegen die Dummheit als sprachsatirische Pessimisten des fortschrittsgläubigen 19. Jahrhunderts.

Arnold Klaffenböck (Strobl, A) zeichnete ein Porträt des Schauspielers Kurt Sowinetz (1928–1991), der die zeitgenössische Rezeption Raimunds und Nestroys zwischen Routine und Experiment mitgeprägt habe; besonders in

8 Vgl. Eugen Thurnher, ‚Raimund und Wieland‘, in: *Sprachkunst als Weltgestaltung*. Festschrift für Herbert Seidler, Wien 1966, S. 317–333.

9 Vgl. die Berichte über die Vorträge bei den Internationalen Nestroy-Gesprächen 2006–2010 und Matthias Mansky, *Cornelius von Ayrenhoff. Eine Monografie*, Diss. Wien 2010.

Erinnerung bleibe die virtuose Gestaltung des Zwirn in *Der böse Geist Lumpacivagabundus*.

In der Sektion „Funde, Fragen, Berichte“ informierte Gábor Kerekes (Budapest, H) über Nestroy in ungarischen Literaturgeschichten seit 1900 und arbeitete im Kontext verschiedener Theaterkulturen und politischer Horizonte unterschiedliche Rezeptionsphasen und Bewertungen heraus.

Alice Waginger (Wien, A) berichtete über die Wiederentdeckung von Karl Meisls Boieldieu/Scribe-Parodie *Die schwarze Frau* (1826; Musik von Adolf Müller), in der Wenzel Scholz fast 150-mal den Ratsdiener Klapperl¹⁰ spielte und auch Nestroy und seine Lebensgefährtin Marie Weiler auftraten. Die Wiederaufführung 2010 in Gmunden war eine gelungene Verbindung von Kunst, Wissenschaft, Theorie und Praxis.

Matthias Schleifer (Bamberg, D) las eigene Nestroy-Sonette und wies auf die sonettartige Struktur einiger Couplets hin (z. B. das Auftrittslied Peter Spans in *Der Unbedeutende*).

Schließlich führte eine Exkursion unter der Leitung Walter Obermaiers (Wien, A) aus Anlass des 200. Geburtstags von Franz Liszt (1811–1886) ins Burgenland, das zu Liszts Lebzeiten noch Teil der ungarischen Hälfte der Österreichisch-Ungarischen Monarchie war, zunächst zur Pfarrkirche in Unterfrauenhaid, in der Liszt getauft wurde, dann zum Geburtshaus in Raiding (Doborján) und zur Ausstellung „Lisztomania“ im Burgenländischen Landesmuseum in Eisenstadt. Liszt verbrachte wesentliche Jahre seines Lebens auch in Wien und gehört zum kulturellen Umfeld Nestroys, von dem er auch wahrgenommen wurde, u. a. im Kontext „musikalischer Wunderkinder“, wie Coupletstrophen in *Der Färber und sein Zwillingsbruder* („A Bub von Neun Jahr'n spielt Etüden von Li[z]t“) und *Einen Jux will er sich machen* („Und doch liest man Clavierkonzert fast alle Tag / An allen Ecken, aber im Preis geben s' dem Lißt nicht viel nach –“) beweisen.

Die Schlussdiskussion zog ein Resümee und gab einen Ausblick auf Nestroys 150. Todesjahr 2012.

Jürgen Hein

10 Vgl. Abb. in *Wenzel Scholz und Die chinesische Prinzessin*, hg. von Jürgen Hein (Quodlibet, Bd. 5), Wien 2003, S. 94.

Fortschritt im Spannungsfeld von Routine und Experiment. Gedanken einer Nestroy-Einsteigerin über *Lady und Schneider* und die Nestroy-Gespräche 2011

Der vor allem im privaten und im gesellschaftlichen Leben negativ konnotierte Begriff „Routine“ bildete das eine, der oft als Gegenpol zu ihm aufgefasste Begriff „Experiment“ das andere Schlagwort des Themas der 37. Internationalen Nestroy-Gespräche. Routine und Experiment – beides ist in Nestroys Werken, das zeigten die diesjährigen Vorträge, auf die unterschiedlichste Weise auszumachen, und beides steht in unmittelbarer und untrennbarer Beziehung zueinander. Ohne Routine gäbe es kein Experiment und ohne Experiment keinen Fortschritt. Routine lediglich als unengagiertes Gewohnheitsverhalten, als Stillstand ohne Zukunftsperspektive zu sehen, scheint mir deswegen ein zu einseitiger Blick auf einen Begriff zu sein, der einen dem Menschen ureigenen lebensnotwendigen Zustand beschreibt, ohne den Chaos vorherrschen würde und der das Experiment und damit Neuerungen erst möglich macht. Die Routine ist der Ausgangs- und der Endpunkt, das Experiment nur eine Zwischenstufe, die früheres routiniertes Verhalten auflösen und neue Verhaltensmuster, Lebensabläufe etc. etablieren kann, bevor diese dann erneut zur Routine werden. Das ist nun der Entwurf eines positiveren Bildes von „Routine“, doch tatsächlich birgt diese – als Ablauf ständiger Wiederholungen ganz allgemein und als genormtes menschliches Verhalten im Speziellen – natürlich durchaus Gefahren. Stagnation, die Unfähigkeit, Überkommenes aufzudecken, und die mangelnde Bereitschaft und Fähigkeit, sich an neue Verhältnisse, die das Zeitgeschehen mit sich bringt, anzupassen – das sind nur einige Folgen der Routine, wird sie nicht hin und wieder durch ein „Experiment“ durchbrochen.

Sieht man also die Routine als Ursache für und als Folge eines Experiments, dann rücken beide Begriffe in ihrer Wechselwirkung in die Nähe der Revolution, bei der, wie auch beim Experiment, ein zur Routine gewordener Zustand durch eine bewusst erzeugte Abweichung vom Selbigen aufgelöst wird, um nach einem Moment der Desorientierung und Regellosigkeit eine neue Ordnung zu schaffen, die dann (im Falle des Erfolges) zur neuen Routine wird.

Betrachtet man diese Übertragung von „Routine und Experiment“ auf das Ereignis der Revolution, dann verwundert es nicht, dass die Revolution bei Nestroy (unabhängig von den Ereignissen von 1848/49) auch unter dem diesjährigen Motto zum Gegenstand eines der Vorträge wurde: „*Also gar kein politischer Hintergrund?*“ Lady und Schneider als *postrevolutionäre Posse* – so betitelte Rudolf Muhs sein Referat. Revolution als Ausbruch aus der Routine verlangt Handlung, während allein Reden darüber zu halten (die Hauptbeschäftigung des Protagonisten Heugeign in *Lady und Schneider*) keine Bewegung erzielt. In der Diskrepanz zwischen Sprache als Stillstand und Handlung als Fortschritt in *Lady und Schneider* und der Reflexion der Zuschauer darüber

sieht Muhs die Analyse der Schwäche der Revolution bei Nestroy und bestätigt damit insofern auch Nestroys bekannte Fortschrittsskepsis.

Mit dieser Fortschrittsskepsis Nestroys beschäftigte sich Galina Hristeva näher in ihrem Referat *Im „Gorgonenantlitz des Schicksals“? Nestroys Geschichtsauffassung zwischen Routine und Experiment*. Sie sieht in Nestroys Werk „eine Problematisierung und Rücknahme des Hegelschen Fortschrittsoptimismus“, zugleich macht sie aber eine Gemeinsamkeit aus: sowohl Nestroy als auch Hegel instrumentalisieren „Bewegung“, „um ihre Modelle der menschlichen Entwicklung und Geschichte zu entwerfen.“¹ Bei Nestroy findet sich, Fortschrittsskepsis hin oder her, also sehr wohl Bewegung, die einen Ausbruch aus der Routine darstellen kann, oder besser, die den Versuch eines solchen Ausbruchs zeigt: „Linerl, Schwiegervater, ich halt mich jetzt nur mehr an die Nadelspitze. Fahr ab, Öffentlichkeit! Denn es droht dem Privatmann eine eigene Gattung kommunistischer Umtriebe, wenn man ein saubers Weiberl hat; um dies hintanzuhalten, braucht man die ganze Politik für sein Haus.“ (*Stücke 26/II*, 80) So beendet Nestroy seine Posse *Lady und Schneider*, und so endet auch Heugeigns Versuch, aus der Routine seines Lebens auszubrechen und *der Mann an der Spitze* zu werden. Nestroy reinen Konservatismus zu unterstellen scheint zunächst also durchaus eine gewisse Berechtigung zu haben, lässt er seinen Protagonisten doch erfolglos in sein Alltagsleben zurückkehren, um nur in seinem Haus die „Regentschaft“ zu führen. Doch musste Heugeign wirklich scheitern und zur Routine zurückkehren, weil Nestroy dem Fortschrittsglauben eine grundlegende Absage erteilen wollte? Ist es nicht vielmehr so, dass Heugeign scheitern musste, weil er sich gar nicht wirklich auf einen Ausbruch aus der Routine eingelassen hat? Und wäre damit Nestroys Kritik nicht weniger auf den Fortschritt, sondern mehr auf die mangelnde Fähigkeit und Bereitschaft der Menschen zur Änderung von Gewohnheiten zu beziehen?

RESTL. Ehre, Schwiegersohn! Ehre über Ehre!

HEUGEIGN. Haben s' mich zu was gewählt?

RESTL. Auszeichnung über Auszeichnung!

HEUGEIGN. Was bin ich denn worden?

RESTL. Gar nix; [...] (*Stücke 26/II*, 35)

Heugeign möchte aus der Routine seines Alltags als Schneidermeister ausbrechen, um Politiker zu werden, und zwar nicht irgendein Politiker – er will von Anfang an an die Spitze.² Davon spricht er gern und viel. Aber setzt er sich in Bewegung, wird er tätig, um sich seinem „Traum“ zu nähern? Das Stück sagt uns lediglich, dass er in durchzechten Stammtischnächten Vorträge hält, von Kandidatur oder sonstigen konkreten politischen Bemühungen ist nicht die

1 Vgl. das Exposé unter <http://www.nestroy.at/ingang.html> [Zugang: 28. Juli 2011].

2 *Stücke 26/II*, 23: „Sie müssen mich noch wo an die Spitze stellen [...]“.

Rede. Auch Heugeigns Träume von Politik spiegeln dies wieder, ganz nach Chrétien de Troyes' „Der träumt zu viel, der sich nicht vom Fleck rührt“.³ Und doch geht er in seiner Untätigkeit davon aus, dass er *zu was gewählt* wurde. Der Mensch muss sich bewegen, sonst bewegt sich nichts. Das scheint mir die eigentliche fortschrittskritische Aussage zu sein. Heugeign fehlt also zum einen die Bereitschaft aktiv zu werden, zum anderen aber fehlt ihm vor allem die Fähigkeit dazu. Sein Wissen oder besser sein Nicht-Wissen über Politik zeigt sich im ganzen Stück. Er verwechselt Begriffe, hat keinen Überblick über Zusammenhänge und reiht wirt Parolen aneinander. Da muss man sich fragen, welchen Fortschritt dieser Mensch bringen würde, welche Politik er betreiben würde, käme er tatsächlich in eine dafür erforderliche Position. Sein „Partei-programm“ ist jedenfalls eindeutig uneindeutig: „sey's Bewegung oder Clubb, liberal, legitim, conservativ, radical, oligarchisch, anarchisch oder gar kanar-chisch, das is mir Alles eins, nur Spitze!“ (*Stücke 26/II*, 23) Es ist ihm *Alles eins*, das genau ist Heugeigns Problem. Sein Wunsch, aus der Routine auszubrechen, ist nicht gleichzusetzen mit dem Wunsch nach sich positiv auswirkendem Fortschritt. Es geht ihm nur um den Fortschritt an sich. Wie dieser aber konkret aussehen könnte, mit welchen Veränderungen er zu erreichen wäre und wie er selbst in diesem Sinn aktiv werden könnte, davon macht er sich offensichtlich keine Vorstellung. Und darin sehe ich den zweiten Kritikpunkt Nestroys am Fortschrittsglauben bzw. am Menschen – oder wie Martin Stern es in seinem Vortrag auf den Punkt bringt: „Für beide [Nestroy und Flaubert] gehörte die bedenkenlose Fortschrittshoffnung zu den fundamentalen Dummheiten der Menschheit.“⁴ Es gibt meiner Meinung nach also keine Absage Nestroys an den Fortschritt an sich, sondern eine Infragestellung der notwendigen Mündigkeit des Menschen, um aus der Routine auszubrechen.

Michaela Bachhuber

Nestroy-Stücke in Wiener Theatern Mai–Oktober 2011

Der böse Geist Lumpacivagabundus (Theater in der Josefstadt)

Der Färber und sein Zwillingbruder (Volkstheater)

Der Talisman (Schubert Theater Wien)

Der Zerrissene (Schubert Theater Wien)

Die schlimmen Buben in der Schule (Theater-Center-Forum)

Hinüber – Herüber – Hinüber – Herüber (Theater-Center-Forum)

Tannhäuser (Volksoper)

3 Chrétien de Troyes, *Yvain*, hg. und übersetzt von Ilse Nolting-Hauff (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben, Bd. 2), München 1983, S. 133.

4 Vgl. das Exposé unter <http://www.nestroy.at/ingang.html> [Zugang: 28. Juli 2011].

Corrigenda zur Historisch-kritischen Nestroy-Ausgabe**Stücke 5**

381/14 statt: repräsentatieren
 lies: repräsentiren

Stücke 7/II

302/14 statt: S. 227
 lies: S. 277

Stücke 9/I, X/15 u. 91, Anm. 1, Z. 4

Stücke 9/II, X/7

Stücke 10, XI/16 u. 146/1 v. u.

 statt: 59759 Je
 lies: Ic 59759

Stücke 18/I

147/6 statt: *Berliner*
 lies: *Berlinischen*

Stücke 23/II

210/3 v. u. statt: dem Volk f ü r
 lies: dem Volk und f ü r

Stücke 25/I

403/10 v. u. (Anm. zu 17/35) statt: 28/II
 lies: 27/II

Stücke 33

58/8 f. statt: ich werden sie begleiten
 lies: ich werden Sie begleiten

Sämtliche Briefe

199/9 statt: Frank
 lies: Franck

199/7 v. u. statt: *Frank*:
 lies: *Franck*:

Dokumente

- VI/1 statt: Papst
 lies: Pabst
- XII/31 (zu Nr. 207) statt: – 23. Februar 1842
 lies: – 13. April 1842
- 18, Anm. 34, Z. 4 f. statt: Bauernfeld studierte
 lies: Der Dichter Eduard von Bauernfeld (1802–1890)
 studierte
- 28, Anm. 69, Z. 5 statt: 1803 gab es
 lies: 1813 gab es
- 30/6 statt: könnte Nestroy Schubert vom Stadtkonvikt
 lies: könnte Schubert Nestroy vom Stadtkonvikt
- 49/10 statt: October 1829
 lies: October 1828
- 49, Anm. 135 statt: 1829; korrigiert aus 1828; vgl. Anm. 123.
 lies: 1828; korrigiert aus 1829; vgl. Anm. 123.
- 64/1 statt: Papst
 lies: Pabst
- 193/12 statt: sein Mimik
 lies: seine Mimik
- 325, Anm. 38, Z. 2 statt: 1824/25
 lies: 1823–1825
- 330/15 statt: 13. Jänner 1862
 lies: 31. Jänner 1862
- 395, Anm. 104, letzte Zeile statt: Sommer 1857
 lies: Sommer 1858
- 416/8 statt: Die *Wiener Theater-Chronik* [3. Juni?] 1862, Nr. 23, S. 91 f.
 lies: Die *Wiener Theater-Chronik*, 5. Juni 1862, Nr. 23, S. 91 f.
- 646/3 statt: – 23. Februar 1842.
 lies: – 13. April 1842.

Register

- 273/11 statt: Tallayrand
 lies: Talleyrand
- 294/5 v. u. den Verweis auf *Stücke 5*, 604 streichen

Anschriften der Autoren und Autorinnen des 31. Jahrgangs

- Dr. Antje ARNOLD, Institut für Deutsche Sprache und Literatur I, Universität zu Köln, Albertus Magnus Platz, D-50923 Köln. E-Mail: a.arnold@uni-koeln.de
 Michaela BACHHUBER M.A., Hegelstraße 5d, D-95447 Bayreuth.
 E-Mail: Michaela.Bachhuber@web.de
- Univ.-Prof. Mag. Dr. Herwig GOTTWALD, Universität Salzburg, FB Germanistik, Erzabt-Klotz-Straße 1, A-5020 Salzburg. E-Mail: herwig.gottwald@sbg.ac.at
- Dr. Peter HAIDA, Am Berler Kamp 120, D-48167 Münster.
 E-Mail: Haida@t-online.de
- Prof. Dr. Jürgen HEIN, Landgrafenstraße 99, D-50931 Köln.
 E-Mail: juergen.hein@nestroy.at
- Dr. Urs HELMENS DORFER, Dorta 60, CH-7524 Zuoz
- Dr. Herbert HERZMANN, 338 Harold's Cross Rd, IRL-Dublin 6W.
 E-Mail: herbertherzmann@gmail.com
- Dr. Walter HETTICHE, Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstraße 3, D-80799 München.
 E-Mail: Walter.Hettiche@germanistik.uni-muenchen.de
- Prof. Dr. Kai KAUFFMANN, Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Universitätsstraße 25, D-33615 Bielefeld.
 E-Mail: kai.kauffmann@uni-bielefeld.de
- Dr. Arnold KLAFFENBÖCK, Am Sonnenhang 241, A-5350 Strobl.
 E-Mail: arnold.klaffenboeck@a1.net
- PD Dr. Roman LACH, Technische Universität Braunschweig, Institut für Germanistik, Neuere Deutsche Literatur, Bienroder Weg 80, D-38106 Braunschweig. E-Mail: r.lach@tu-braunschweig.de
- Dr. Marc LACHENY, Université de Valenciennes, FLLASH, Le Mont Houy, F-59313 Valenciennes Cedex 9. E-Mail: marclacheny@orange.fr
- PD Dr. Marion LINHARDT, Opernstraße 5, D-95444 Bayreuth.
 E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de
- Dr. Matthias MANSKY, Preßgasse 24/25, A-1040 Wien.
 E-Mail: motte4ever@hotmail.com
- Jana-Katharina MENDE, Don Juan Archiv Wien, Goethegasse 1, A-1010 Wien.
 E-Mail: jana.mende@donjuanarchiv.at
- Dr. Wolfgang MÜLLER, Lange Reihe 21, 20099 Hamburg.
 E-Mail: wmueller.hh@t-online.de
- Dr. Walter OBERMAIER, Gassergasse 39/23, A-1050 Wien.
 E-Mail: walter.obermaier@gmx.at
- Prof. Dr. Walter PAPE, Institut für deutsche Sprache und Literatur I, Universität zu Köln, Albertus Magnus Platz, D-50923 Köln. E-Mail: w.pape@uni-koeln.de
- Univ.-Prof. Dr. Oskar PAUSCH, Lainzer Straße 132B, A-1130 Wien.
 E-Mail: opau@aon.at
- Univ.-Prof. Dr. Sigurd Paul SCHEICHL, Institut für Deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Universität Innsbruck, Christoph-Probst-Platz, A-6020 Innsbruck.
 E-Mail: Sigurd.P.Scheichl@uibk.ac.at
- Univ.-Prof. Dr. Alessandra SCHININÀ, Dipartimento di Filologia Moderna, Università degli studi di Catania, Piazza Dante 32, I-95124 Catania.
 E-Mail: a.schinina@unict.it
- Gerold SCHODTERER, Pfarrgasse 11, A-4820 Bad Ischl. E-Mail: guk@schodterer.at
- Dr. Thomas STEIERT, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, Schloss Thurnau, D-95349 Thurnau. E-Mail: thomas.steiert@uni-bayreuth.de

Prof. Dr. Martin STERN, Angensteiner-Str. 29, CH-4052 Basel.

E-Mail: martin.stern@unibas.ch

Dr. Rainer THEOBALD, Oppenheimer Weg 6A, D-13465 Berlin.

E-Mail: Dr.Rainer.Theobald@web.de

Prof. Dr. Michael WEDEL, Studiengang Medienwissenschaft, Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“, Marlene-Dietrich-Allee 11, D-14482 Potsdam-Babelsberg. E-Mail: m.wedel@hff-potsdam.de

Prof. W. Edgar YATES, 7 Clifton Hill, GB-Exeter EX1 2DL.

E-Mail: w.e.yates@cliftonhill.co.uk

INTERNATIONALE NESTROY-GESELLSCHAFT &
INTERNATIONALES NESTROY-ZENTRUM SCHWECHAT

Ankündigung (Call for Papers)

38. INTERNATIONALE NESTROY-GESPRÄCHE 2012

3. bis 7. Juli 2012 in A-2320 Schwechat bei Wien

(Justiz-Bildungszentrum, Schloss Altkettenhof)

Hiermit ergeht freundliche Einladung zur Mitwirkung an den 38. Internationalen Nestroy-Gesprächen, die sich dem Thema

Tod und Überleben bei Raimund und Nestroy

u. a. auch im Kontext der europäischen Komödie widmen wollen. – Anlässlich von Nestroys 150. Todestag sollte ein weiterer Schwerpunkt „Nestroy und die Nachwelt“: 1912–2012 sein.

Innerhalb der Gespräche ist eine Aufführung der 40. Nestroy-Spiele Schwechat eingeplant: *Einen Jux will er sich machen*.

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

Vorschläge für Referate und Programmgestaltung bis zum 18. November 2011 an: Univ.-Prof. em. Dr. Jürgen Hein (Landgrafenstr. 99, D-50931 Köln): juergen.hein@nestroy.at

Bei Angeboten für Referate (30 Minuten + 10 Minuten Diskussion) wird um ein Exposé im Umfang von etwa einer Seite gebeten. – Referentinnen und Referenten erhalten freie Unterkunft im Gästehaus des Justiz-Bildungszentrums. Ferner bemühen wir uns um Reisekostenzuschüsse. – Eine Entscheidung über die zum Vortrag kommenden Referate fällt Anfang Jänner 2012.